الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللغة والأدب العربي.

تخصص: دراسات أدبية.

# آليات مسرحة الرواية بين رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج والعرض المسرحي "الحرب الصامتة"

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبة:

شهيناز كرفاح

إشراف الأستاذ:

كمال علوات

لجنة المناقشة:

- الأستاذ: أ.د مصطفى ولد يوسف..... رئيسا
- الأستاذ: د.كمال علوات..... مشرفا ومقررا
- الأستاذة: أ.دة.فيروز رشام..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022/2021

# كلمة شكر

بعد شكر الله عز وجل

اتقدم بشكري لأستاذ المشرف

"كمال علوات" الذي كان لي

خير مشرف ونعم الأستاذ

طيلة فترة انجاز هذا البحث

# إهداء

أهدي عملي هذا إلى والدي الحبيبين

إلى أخي "مهدي"

إلى أختي "إيمان" و "فريال"

إلى أستاذ المشرف

شهيناز

# مقدمة

**مقدمة**

تعتبر عملية المسرحة فن وإبداع من نوع آخر حيث أن العديد من الروايات العربية والعالمية حولت إلى مسرحيات، ويعود الفضل في ذلك إلى أن الرواية تعد الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا وقدرة على امتصاص غيره من الأجناس الأدبية.

ومن بين الروايات الاستثنائية التي أظهرت قدرتها على التحول إلى عمل مسرحي نجد رواية "مملكة الفراشة" والتي حولها طالب الدوس لمسرحية " الحرب الصامتة" وهي الرواية التي ارتأيت أن تكون نموذجا لبحثي الموسوم بآليات مسرحة الرواية بين رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج والعرض المسرحي "الحرب الصامتة".

ولمعالجة موضوعي هذا قمت بطرح إشكالية على النحو التالي: ما المقصود بمسرحة الرواية؟ وهل كل رواية قابلة للمسرحة و تصلح لأن تتحول لعرض مسرحي؟ وتناسلت من هذه الإشكالية عدة تساؤلات أبرزها:

_ كيف تمت عملية مسرحة رواية مملكة الفراشة انطلاقا من كونها جنس سردي منثور وما هي الآليات المعتمد عليها أثناء المسرحة؟

_ هل حافظ العرض المسرحي على الفكرة الجوهرية للرواية واهم الدلالات التي تحملها؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي والمنهج المقارن كونهما المناسبان لمعالجة موضوع المسرحة، كما وقد قسمت الدراسة إلى فصلين اثنين مسبوقين بمقدمة ، فالفصل الأول والمعنون "بظاهرة تفاعل النصوص الأدبية " يندرج ضمنه مبحث واحد وقفت فيه عند أهم النقاط ، تناولت ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية من حيث المفهوم، التاريخ والنشأة، إضافة للتعريف بمصطلح المسرحة و ذكر أهم آلياتها.

أما في الفصل الثاني والمعنون "بمسرحة رواية مملكة الفراشة دراسة تطبيقية" فيندرج ضمنه مبحث واحد جعلته دراسة تطبيقية حول نص رواية " مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج والتي قام بمسرحتها طالب الدوس وحولها لعرض " مسرحية الحرب الصامتة" ووقفت عند مسرحة السرد ثم الحوار ثم الشخصيات فالفضاء.

وقدمت في الخاتمة أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال بحثي، وذيلت عملي بملحق ضم التعريف بواسيني الأعرج وأدبه الروائي إضافة لنظرته للمسرحة.

وفي الأخير قدمت قائمة المصادر والمراجع المعتمد عليها لانجاز هذه المذكرة ومن ثم فهرس الموضوعات.

ويرجع سبب اختياري لهذا الموضوع كونه يجمع بين جنسين أدبيين مختلفين هما الرواية والمسرح والتركيز على المسرحة وكيف يمكن أن يتناسل من النص الروائي نص ثان ينتمي لجنس أدبي آخر. والغاية التي أسعى إلى تحقيقها من خلال هذه الدراسة هي محاولة الكشف عن آليات انتقال النص الروائي إلى نص ممسرح جاهز للتجسيد على خشبة المسرح.

ولم يكن اختياري لهذه الرواية اعتباطيا ولا وليد الصدفة، إنما عن قناعة شخصية كون:

1) رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج قد أظهرت قابليتها وقدرتها على التحول لعرض يتم تجسيده على الخشبة.

2) كون عرض مسرحية الحرب الصامتة لطالب الدوس حاول استيعاب الدلالات التي تضمنتها الرواية وذلك عن طريق تجسيدها على الخشبة.

وقد اعتمدت في هذا البحث على جملة من الدراسات أهمها:

الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية لعبد الله أوغرب، قال الراوي لسعيد يقطين، بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع ل ليلى بن عائشة، إضافة إلى دراسات أخرى لا تقل عن هذه أهمية.

لم يبق لي إلا أن أذكر أن أي باحث قد تواجهه في رحلة بحثه بعض الصعوبات، وهذه الدراسة كغيرها من الدراسات فقد واجهتني بعض المصاعب أثناء بحثي ولعل أهمها هو الاشتغال على جنسين أدبيين اثنين مختلفين لكل منهما خصائصه التي تميزه عن الآخر، إضافة لغياب نص مسرحية الحرب الصامتة ما أدى بي للاشتغال على فيديو مصور سمعي ومرئي للعرض المسرحي. لكن بفضل توفيق من الله عز وجل تمكنت من تجاوز الصعاب.

وفي ختام هذه المقدمة أتقدم بشكري إلى المشرف الأستاذ "علوات كمال " الذي ساهم في إثراء هذا البحث وتقويمه من خلال نصائحه وإرشاداته التي قدمها لي طيلة مدة انجاز البحث.

# الفصل الأول: ظاهرة تفاعل النصوص الأدبية.

_ تداخل الأجناس الأدبية ( المفهوم، التاريخ والنشأة).

_ مفهوم المسرحة.

_ آليات المسرحة.

## المبحث الأول: ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية.

### 1) تداخل الأجناس الأدبية:

#### أ) المفهوم:

اهتم الكثير من الدارسين بتصنيف الأدب وحاولوا تحديد خصائص كل صنف فنجد نظرية النظم أو نظرية الشعر أو نظرية الرواية والعديد من التقسيمات التي تجعلنا نقف عند موضوع الأجناس الأدبية.

ونظرية الأجناس الأدبية ضاربة بجذورها بعمق في النقد الغربي ومعروفة بهذه التسمية، إلا أنها لم تحض بالاهتمام في النقد العربي إلا في مرحلة الثمانينات من القرن العشرين، كما أن عبد العزيز شبيل لا ينفي بعض الجهود في هذا المجال منذ الستينات من القرن نفسه، وقد انتقلت باسم الأجناس الأدبية لدى البعض وبالأنواع الأدبية لدى البعض الآخر[1]. أي من النقاد من اختار مصطلح الجنس ومنهم من اختار مصطلح النوع.

وقد تناولت المعاجم العربية القديمة لفظتي الجنس والنوع بحيث جاء في لسان العرب: "الجنس: الضرب من كل شيء... والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس. ويقال:هذا يجانس هذا أي يشاكله"[2]. ومنه فان لفظة الجنس أشمل من النوع.

[1]_ ينظر: صالح مفقودة، نظرية الأجناس الأدبية، مجلة كلية الآداب واللغات، ع24، جانفي2019، ص290.

[2]_ المرجع نفسه، ص292.

وورد في معجم المعاني" جنس الأشياء: شاكل بين أفرادها، والجنس أعم من النوع"[1].من خلال ما سبق نجد أن القواميس العربية قد جعلت كل من لفظة الجنس والنوع لفظتين متقاربتين إلا أن لفظة الجنس أشمل وأعم.

وهناك اختلاف واضح في استخدام المصطلح ويقول في ذلك الباحث سامي شهاب الجبوري: "فالنقاد أمثال محمد غنيمي هلال في كتابه ( الأدب المقارن)، وعبد السلام المسدي في كتابه( النقد والحداثة)، وأحمد كمال زكي في كتابه( دراسات في النقد الأدبي)، وفؤاد مرعي في كتابه ( مقدمة في علم الأدب)، ورشيد العبيدي في كتابه (دراسات في النقد الأدبي)، وخلدون الشمعة في بحثه( الأجناس الأدبية من منظور مختلف)، وعبد الإله الصائغ في بحثه( التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي) وغيرهم أكدوا على مصطلح الجنس الأدبي ولم يستعملوا مصطلح النوع ".[2] وفي المقابل نجد من النقاد من أكد على مصطلح النوع أمثال "عبد المنعم تليمة في كتابه ( مقدمة في نظرية الأدب)، وعلي جواد الطاهر في كتابه( مقدمة في النقد الأدبي)، وعبد الله إبراهيم في بحثه ( مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية)"[3]. أي أن النقاد انقسموا بين لفظة الجنس والنوع.

وقد لخص الباحث سامي شهاب الجبوري الدلالة العامة للفظتي الجنس والنوع في نقطتين ألا وهما:

قد تدل لفظة ( الجنس) على التشابه بينما لفظة ( النوع) فقد تدل على التنوع والاختلاف[4] .

[1] _ صالح مفقودة، نظرية الأجناس الأدبية، ص292.

[2] _ المرجع نفسه، ص 291.

[3] _ المرجع نفسه، ص 292.

[4] _ ينظر: المرجع نفسه، ص292.

هذا الاختلال المصطلحي عائد إلى تطور الأجناس الأدبية بتعاقب الأزمنة بحسب ما يخلقه المؤلف من إبداعات أدبية تحمل ملامح جديدة تضيف مسحة جمالية وحيوية على عناصر هذا الجنس أو ذاك.وبسبب هذا التغيير فان جهود النقاد والباحثين قد توحدت للوصول إلى التسمية المصطلحية الملائمة لهذا الجنس الذي لم يبق على حاله .ويشير الباحث سامي شهاب إلى أن الاختلاف في التسمية أمر لا ضرر فيه حيث أن المصطلحات وان اختلفت في هيئتها الشكلية المكتوبة فإنها مترادفة المضمون والمفهوم شرط عدم المساس بجوهر الجنس الذي يميزه ويفصل بينه وبين جنس آخر.[1]

وقد بين الدكتور غنيمي هلال في كتابه ( الأدب المقارن) أن نقاد الأدب اليوناني وصفو الأدب بأنه أجناس أدبية فقال: " منذ كان نقاد الأدب وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مر العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية، أي قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها"[2]. كما انه يرى أن الأجناس الأدبية غير ثابتة " فهي في حركة دائبة بها تتغير قليلا في اعتباراتها الفنية، من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر، وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعد جوهريا فيه قبل ذلك."[3] ذلك أن الأدب يؤمن بالحركة ولا يؤمن بالقارية والثبات والسكون.

[1] _ ينظر: المرجع السابق، ص291.

[2] _ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط9، نهضة مصر، القاهرة، 2008،ص117.

[3] _ المرجع نفسه، ص118.

وقد أطلق تودوروف مصطلح الاختلاط الأجناسي على نظرية الأجناس الأدبية ففكرة الجنس الأدبي هي نتيجة ازدواج نسقين ونأخذ على سبيل المثال جنس التراجيكوميديا الذي يتولد من تزاوج التراجييديا والكوميديا. وبمرور الزمن تغير مفهوم نظرية الأجناس الأدبية خاصة في النقد الحديث حيث أصبح صفاء الجنس ونقائه أمر غير معترف به[1]. فقد أصبح تداخل الأجناس الأدبية ميزة في الأدب المعاصر.

وصرحت الناقدة إيمان الزيات أن تداخل الأجناس الأدبية ما هو إلا نتيجة " كون الأدب ظاهرة إنسانية متطورة بفعل عوامل خارجية وداخلية. وهو عملية إبداعية والإبداع يكسر الحدود ويكره التقولب ضمن محددات ثابتة. ومن هنا جاءت هذه الظاهرة التي قيل عنها أنها نوع من التراسل أو التعالق أو الترافد أو التماهي أو التنافذ أو التناص الأجناسي مابين النصوص الأدبية."[2] ويعد كتاب( المعذبون في الأرض) للدكتور طه حسين من بين النماذج التي توضح تداخل جنسين أدبيين ألا وهما القصة القصيرة والمقال، حيث أن كل منهما يختلف عن الآخر ،فالمقال هو محاولة طرح وجهة نظر بحيث تظهر شخصية الكاتب بشكل واضح على عكس القاص فانه لا يقحم نفسه إنما يمنح الحرية للشخصيات بالتحرك لتبدوا وكأنها تقوم بالفعل من تلقاء نفسها، ومنه فأنه يصعب تصنيف كتاب ( المعذبون في الأرض) لطه حسين فنجد أنه يضم مجموعة من الأحاديث وقد لاحظ الدكتور شكري عياد أن طه حسين رفض مصطلح القصة الذي لوثته رومانسية

[1] _ ينظر: رابح شريط، نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي ، مجلة إحالات، ع01، جوان2018، ص93.

[2] –جمال عاشور، ايمان الزيات: التداخل بين الأجناس الأدبية كون الأدب ظاهرة إنسانية، مجلة الدستور، تاريخ النشر 2019/04/21، www.dostor.org، شوهد 2022،11:30/04/05،

الثلاثينيات وأصر على مصطلح حديث أو مقالة، ولا نستطيع القول بأنه مجموعة مقالات ولا أن نقول انه مجموعة قصص قصيرة إنما هو مزيج بين هذا وذاك[1].

ونجد أن طه حسين ينفي عن نفسه أنه قاص كما أنه لا يؤمن بنقاء الجنس الأدبي حيث يصرح في كتابه (المعذبون في الأرض):" لا أضع قصة فأخضعها لأصول الفن، ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول، لأني لا أؤمن بها ولا أذعن لها ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لي القواعد والقوانين مهما تكن."[2] ولكن كلامه هذا لا ينفي أن " بعض هذه الأحاديث قصص قصيرة، تكاملت لها عناصر القصة القصيرة التقليدية وفي الوقت نفسه نجد الكاتب يتدخل فيها تدخلا صريحا فيهاجم أو يدافع فإذا هناك أثر جنس المقال في هذه الأقاصيص"[3]. ومنه فان حديث طه حسين فيه مزج بين جنس القصة وجنس المقال.

وترى خيري دومة انه لا يجب أن نتصور بأن طه حسين " ينبذ فن القصة، أو لا يتمنى أن يكون قاصا، أو يهرب من كتابة القصة لقلة شأنها، ربما كان العكس هو الصحيح، فلهجة الغضب والمخاصمة مع القراء والنقاد والسخرية المريرة التي كانت جزءا من أسلوب طه حسين، كل هذا يقف وراء رغبة عارمة في الدفاع عن موهبته قاصا من طراز فريد"[4].

كما أن حديثه كان " إستراتيجية بلاغية تتشكل في وعيه، وتتخلل خطابه كله منذ وقت مبكر جدا تمرد بها على كل الأشكال السابقة، واستخدمها في السخرية من قواعد النقاد وأصولهم المبتذلة،

---

[1] _ ينظر: سليمان جادو، تداخل الأنواع وأثره على القصة القصيرة، مجلة صدى، تاريخ النشر:2019،12،21، https//:adazakera.wordpress.com، شوهد 2022/04/05، 12:31.

[2] _ طه حسين، المعذبون في الأرض، ط13، دار المعارف، القاهرة، 2008، ص22.

[3] _ سليمان جادو، تداخل الأنواع وأثره على القصة القصيرة، شوهد 2022/04/05، 12:35.

[4] – خيري دومة، طه حسين الراوي المحدث، مجلة الكلمة، ع8، 8 أغسطس 2007، net.alkalimah.www، شوهد: 2022/04/03، 12:52.

فانتهك الحدود المتعارف عليها للأنواع الأدبية في زمنه."[1] ومنه يمكننا القول بأن طه حسين ضرب بالقواعد التي جاء بها النقاد عرض الحائط وسعى لتحطيمها عن طريق المزج بين الأجناس الأدبية.

**ب) التاريخ والنشأة:**

تعد نظرية الأجناس الأدبية من " أصعب القضايا التي ناقشتها نظرية الأدب، كونها تقوم بتشريح الخطابات والنصوص من أجل فهم الجنس أو النوع الأدبي والتعرف عليه واستيعابه، بحدودها ومراسمها واحترامها وعدم انتهاك حرمتها، كما قد تشترك النصوص الأدبية في قواسم مشتركة تحدد من خلالها خاصية كل جنس"[2]. ومنه فان نظرية الأدب درست الأجناس الأدبية لفهم الجنس والنوع.

فإذا كانت القرون الأدبية الأولى تؤمن بنظرية الأجناس الأدبية وبالمعايير التي وضعت من أجل الفصل بين هذه الأجناس سواء أكانت هذه الأجناس رئيسية أم فرعية فانه منذ منتصف القرن الماضي أصبحت الأجناس متداخلة ومختلطة بل ينادي الأدباء والفنانون بهذا التماهي حيث يصعب لحديث عن جنس أدبي معين فتضاربت الآراء حول إمكانية الكتابة ضد أجنسة الأدب والكتابة وفق قالب أجناسي معين لكل نوع أدبي، وفي التوجه البحثي هذا سنذهب إلى الحديث الأول عن قضية الأجناس الأدبية التي بدأت مع أرسطو ومن واله بعد ذلك في عبور مختصر يجعلنا ندرك أهمية هذه القضية التي ترافق الإبداع منذ قرون[3].

---

[1]– المرجع السابق، شوهد: 2022/04/03، 12:53.

[2]– جهاد زهري، حورية بن علوش التداخل الأجناسي في الرواية الجزائرية (دراسة تطبيقية في رواية سخرية قدر)، https://:com.alantologia ، شوهد:2022/04/05، 10:05.

[3]_ ينظر المرجع نفسه، شوهد:2022/02/24، 11:05.

اتفق العديد من الباحثين على أن قضية الأجناس الأدبية تعود لأرسطو وهو واضع الأسس الأولى التي تقوم عليها، وحقيقة الأمر أن أفلاطون كان أول منظر لفكرة الأجناس الأدبية من خلال كتابه " الجمهورية" غير أن تقسيمه لم يكن من ناحية الجنس إنما من ناحية الإبداع وعلى حد قول الناقد الصادق قسومة فأن المعيار الذي اعتمده أفلاطون في تقسيمه هو طريقة التقديم و الإنتاج وليس على مقومات الجنس ما يجعل من تصور أفلاطون مثالي لا علاقة له بإشكالية الجنس .فتبنى أرسطو تقسيمه ويعود له الفضل في إرساء مبادئ نظرية الأنواع الأدبية من خلال نظريته التي بأن تفضي بأن الفن محاكاة للطبيعة وتختلف هذه المحاكاة باختلاف الفنون حيث قسم في كتابه "فن الشعر" الأدب إلى ثلاثة أنواع هي : التراجيديا، الكوميديا، والملحمة، وقد بين خصائص التراجيديا والملحمة في الموضوع و الأداء والوظيفة و حرص على الفصل بين هذه الأجناس كما بين بأن لكل نوع أدبي خصائصه التي تجعله يختلف عن غيره من حيث القيمة والماهية.واستوحى هذا التقسيم من تقسيم الناس لطبقات اجتماعية النبلاء و العامة هذا ما دفع أرسطو للحديث عن الملحمة والملهاة والمأساة إذ جعل لكل جنس لغته وأسلوبه وجمهوره والأدب عنده لا يقف عند المتعة فقط إنما جعل منه رسالة أخلاقية وقد أقصى كل مالم يكن تمثيليا مبنياعلى المحاكاة.[1]

وقد عرفت العصور الوسطى مجهودات لتقسيم الأدب إلى أجناس ومحاولة تحديد خصائص كل جنس، واستمر التقسيم خلال الكلاسيكية والتي تنبني على أن " الجنس الأدبي لا يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي أن يفصل بينهما، ولا يسمح

[1] _ ينظر :رابح شريط، نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي، ص93، 94.

لهما بالامتزاج وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس"[1].فالكلاسيكية دعت للفصل بين الأجناس الأدبية وعدم المزج بينها.

وهي امتداد" للنظريات الشعرية والأدبية و الأجناسية اليونانية والرومانية ( أرسطو، ديوميند، هوراس...) وتبنى هذه النظرية على احترام قواعد الأجناس الأدبية احتراما كبيرا من خلال الفصل بين هذه الأجناس"[2]. وعدم المزج بينها.

حيث أنها وضعت حدودا فاصلة بين الأجناس ولا تؤمن بالتداخل " تدعوا هذه النظرية إلى وضع جدار فاصل بين الأنواع والأنماط والأساليب والأشكال فهي محددة لا يختلط فيها بعضها ببعض وقواعدها شبه أوامر فنية يلقبها الناقدون ويتبعها الشعراء والكتاب والمنتجون"[3]. ذلك أن الكلاسيكية دعت لوضع حدود فاصلة بين الأجناس الأدبية.

لكن مع ظهور الرومانسية بدأت الدعوة للمزج بين الأجناس الأدبية وسعت هذه النظرية إلى " عدم التفريق بين الأجناس الأدبية فالرومانسية ظهرت في ألمانيا على يد الأخوين سليغل نهاية القرن الثامن عشر. وفي فرنسا قادها فيكتور هوجو الذي دعا إلى إعادة الأنواع الأدبية إلى بداياتها الأولى من حيث الاختلاط وهاجم الكلاسيكية التي سعت إلى وضع قواعد صارمة."[4] كما سعى أنصار هذه النظرية إلى " تحطيم وتهديم وإزالة تلك التخوم والقيود المضروبة بين الأجناس والتي أسسها أسلافهم، فهم يؤمنون بفكرة انصهار الأجناس الأدبية في بوتقة واحدة، فهذه النظرية تقول بالوحدة الفنية بين الأجناس الأدبية من أجل تشكيلها لوحدة أجناسية كبرى، ولم يتخذ

---

[1] _ صالح مفقودة، نظرية الأجناس الأدبية، ص295.

[2] _جميل حمداوي، إشكالية الجنس الأدبي، https//:alantologia.com، شوهد:2022/02/27، 7:05.

[3] _ رابح شريط، نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي، ص94.

[4] _ المرجع نفسه، ص94.

مفهوم الأدب استقلاله إلا مع حلول النزعة الرومانسية الألمانية...لقد أوقفت مفاهيم المحاكاة والتمثيل ولتقليد عن دورها المهيمن."[1] فالنظرية الرومانسية آمنت بانصهار الأجناس في قالب واحد وسعت لتوحيد الأجناس .

ومع الرومنسية بدأت الدعوة إلى المزج بين الأجناس الأدبية وتطورت هذه الفكرة مع البنيوية والتفكيكية واختفت عبارة الأجناس لدى رواد هذه الاتجاهات وتم استخدام مصطلحات أخرى مثل الخطاب والنص والكتابة[2]. ومنه يمكن القول أن النظرية الرومانسية كانت تنادي بتحطيم الحواجز بين الأجناس الأدبية والدعوة للمزج بينها.

وأشارت الناقدة إيمان الزيات خلال مشاركتها في ملتقى القاهرة الدولي السابع للإبداع الروائي إلى أن تداخل الأجناس الأدبية أصبح "أمرا واقعا وحقيقة ثابتة واتجاها فنيا راسخا، بل تجاوز ذلك ليصبح عند بعض الأدباء غاية يسعون إليها ليتميزوا بها، وان نشأ بينهم خلاف حول نتائج هذا التداخل والمدى الذي يبلغه"[3]. فقد أصبح التميز هدفا يسعى لتحقيقه أغلب الكتاب وذلك عن طريق التجديد والتغيير والإتيان بأساليب كتابة جديدة مخالفة لما هو سائد.

وتعتبر الرواية "أكثر الأنواع الأدبية قابلية وقدرة لامتصاص الأنواع الأدبية الأخرى بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع

---

[1] _ المرجع السابق، ص94، 95.

[2] _ ينظر :صالح مفقودة، نظرية الأجناس الأدبية، 295.

[3] – جمال عاشور، ايمان الزيات:التداخل بين الأجناس الأدبية نتيجة كون الأدب ظاهرة انسانية، مجلة الدستور، https//:dostor.org، شوهد 2022/02/10، 19:56.

الأدبية الأخرى، بكونها مفهوما مرنا ومفتوحا، يسمح بالتداخل والتعدد"[1].ومنه فان للرواية القدرة والقابلية على الانفتاح على أجناس أدبية أخرى كالمسرح.

وتطورها المستمر "أفضى إلى أن تبقى بلا قواعد، يقول عنها باختين ذلك، ويعرفها سانت بوف على أنها: حقل فسيح من الكتابات، وأنها فن كتابي له قدرة التفتح على كل الأشكال العبقرية و الكيفيات الكتابية، وهي الجنس الأكثر مقروئية في العالم الآن."[2] فميزة المرونة التي تتصف بها الرواية تسمح لها بالامتزاج مع أجناس أخرى باعتبارها "جنسا تعبيريا غير منته في تكونه، مفتوحا على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدا منها بعض عناصرها، مما جعل من خطاب الرواية خطابا خليطا متصلا بصيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص"[3]. فالرواية جنس أدبي منفتح على غيره من الأجناس الأدبية.

وتذهب الناقدة إيمان الزيات إلى أن" أهم صور التداخل النوعي مع الرواية يتمثل في المسرواية فهي أحد أقدم نماذج تداخل الأجناس الأدبية تاريخا وأكبرها عمرا إذ ترجع أصوله إلى القرن التاسع عشر، وهو شكل أدبي تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية و السردية وتتواليان"[4]. ومنه فان التداخل بين جنس الرواية والمسرح ليس بالشيء الجديد إنما تمتد جذوره للقرون الماضية.

---

[1] _ نجاة صادق الجشعمى، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ج1، ط1، مركز الوطن العربي"رؤيا"، القاهرة، 2017، ص117.

[2] _أحمد فضل شبلول، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ينظر الموقع الاكتروني: https: //mddle_east.online.com ، شوهد:2022/02/10، 20:20.

[3] _ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة، 1987، ص7.

[4] _أحمد فضل شبلول، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، شوهد:2022/02/10، 20:30.

والتي عرفت في الأدب العربي بعدما نشر توفيق الحكيم مسروايته (بنك القلق) وهو مزيج بين السرد والمسرح حيث كتبت المسرواية على شكل فصل سردي يتبعه فصل مسرحي حواري وقد صرح توفيق الحكيم بأن عمله هذا عبارة عن مسرواية تجمع بين الرواية والمسرح معا.[1]

ومن بين أهم أشكال التداخل بين الرواية والمسرح نذكر "المسرحة" وهي محاولة جادة من قبل المسرحيين لتحويل النصوص الروائية والقصصية والشعرية لأعمال سمعية بصرية تعرض على خشبة المسرح.

[1] _ ينظر: نجاة صادق الجشعمي، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص122، 123.

**2) المسرحة:**

لقد حظيت الرواية باهتمام النقاد والباحثين بعدما شقت لنفسها طريقا بارزا وسط الأجناس الأدبية الأخرى، واحتلت مكانة مرموقة لتغدوا بذلك الجنس الأدبي الأكثر مقروئية والأكثر طلبا لدى القارئ العربي والأجنبي على حد سواء.كما اكتسح الساحة الأدبية مؤخرا موجة من الروائيين وأقلام لا حصر لها توجهت نحو الكتابة الروائية.

هذا الرواج والإقبال الذي عرفته الرواية أدى إلى غياب النصوص المسرحية من الساحة الأدبية فارتأى بعض الروائيين والمسرحيين والمخرجين لتحويل النصوص الروائية وجعلها نصوصا ممسرحة قابلة للعرض بغية تغطية العجز الذي مس المسرح من جهة ومن جهة أخرى لتنشيط الأدب الروائي وكسب جمهور غفير و وصول هذه الأعمال لجميع شرائح المجتمع عن طريق عرضها.وفي ذلك يقول عبد الرحيم السيد المشرف العام على جائزة كتارا أن : "الرواية هي الأساس في كل حكاية، وتحويل الروايات إلى أعمال مسرحية سيسهم بلا شك في دفع وتنشيط الحركة المسرحية على كل المستويات ومن هنا جاءت فكرة تحويل رواية مملكة الفراشة إلى مسرحية."[1] فتحولت الرواية من منظور سردي لفظي جامد إلى منظور مرئي وسمعي يبنى أساسا على الممثلين الذين يجسدون الدور ويتقمصونه على خشبة المسرح وتمت هذه العملية تحت مسمى "المسرحة".

[1]– كتارا تحول "مملكة الفراشة" لمسرحية الحرب الصامتة، الموقع الالكتروني:
https//:www.aljazira.net، شوهد:2022/02/22، 11:40.

**أ)المسرحة لغة:**

تعرف المسرحة على أنها : اسم، الجمع مسارح. سرح يسرح، سرحا، فهو سارح. سرح الشخص: تصرف بحرية من غير قيد"[1] .أي أنها تترك للشخص حرية التصرف.

**ب)المسرحة اصطلاحا:**

لابد من الإشارة أولا أنه من الصعب إيجاد مفهوم واحد متفق عليه للمسرحة ، فهو مصطلح ينفلت من كل محاولات ضبطه بمفهوم واحد ومحدد، ويؤكد الدكتور عبد القادر لباشي هذا حيث يرى أن" مصطلح المسرحة ظل مفهوما إشكاليا، ومفهوما يحتاج إلى تدقيق وضبط المنهجيين، غير أن المتتبع لحركته وصيرورته في الفنون والآداب يدرك تلك التأثيرات القريبة منه، القادرة على منحه مفاهيم جديدة، متعلقة بمجالات الحياة المختلفة"[2]. ومنه فان لمصطلح المسرحة مفاهيم عدة ولا يمكن ضبطه بمفهوم معين.

وأكد باتريس بافيس في قاموسه المسرحي أن المسرحة كلمة جديدة على القاموس اللغوي، "ولا يمكننا إعطاء تعريف واحد لا يحمل أي التباس، ولكنه يحمل توصيفات متعددة من خلال أشكال تمظهره في العروض اليوم"[3]. فلا يمكن تقديم مفهوم محدد لها.

---

[1] _ طالب هاشم بدن، عبد الستار عبد ثابت البيضاني، التشابه والاختلاف في مسرحة الرواية التاريخية مصر أنموذجا، مجلة الدراسات المستدامة،ع5، مج2، جامعة البصرة_كلية الفنون الجميلة_ قسم الفنون المسرحية،2020، ص6.

[2] _ عبد القادر لباشي، مسرحة الشعر في ديوان طاسيليا لعز الدين ميهوبي، مجلة العمدة الدولية في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع3، مج3، 2019، ص11.

[3] - ماري الياس، مفهوم المسرحة، مجلة نزوى، تاريخ النشر: أكتوبر 2008 ، https://www.nizwa.com/ ، شوهد: 2022/02/14، 21:22.

كما اعترفت الباحثتان ماري الياس وحنان قصاب" بصعوبة إعطاء تعريف محدد لمصطلح المسرحة نظرا لاختلاف استعمالاته وتنوعها"[1]. هذا بالإضافة لاجتهادات الباحثين وإعطاء مفاهيم عديدة قد تتضارب و تتشابه مع مصطلح المسرحة.

ويعد" نيقولاي ايفرينوف أول من استخدم هذا المصطلح (187-1954) N.Evreinoff سنة 1922 وقد اشتقه من صفة مسرحي بالروسية Teatralnost للدلالة على ماهية المسرح وما يشكل جوهره "[2]، فالمسرحة مرتبطة بكل ما هو مشهدي و يوجه للمسرح.

تعد كلمة المسرحة "أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح مشتقة من فعل مسرح الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، فيقال مسرحة الرواية ومسرحة القصيدة... في حين أن المعنى المقصود هنا هو ما يشكل الخصوصية المسرحية(ماهية المسرح) في العمل المسرحي"[3] .وعلى الرغم من كثرة المصطلحات إلا أن المسرحة أقرب ترجمة للمصطلح الأجنبي.

وهي "محاولة جادة في تحويل وتقريب أدب إلى أدب آخر عبر استخدام مجموعة من الأدوات والتقنيات من أجل تحقيق غرض التحويل، كتحويل الرواية إلى مسرحية ويطلق على تلك العملية

---

[1] _ أمينة جاب الله، من أجل مسرحة الرواية الجزائرية،تاريخ النشر :2021،05،25، https://www.djazairess.com، شوهد:2022/02/14، 21:05.

[2] _بوعتو خيرة، مسرحة القصة القصيرة في التجربة الجزائرية:مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) نموذجا، مجلة لغة الكلام،ع1، مج6، جامعة عبد الحميد بن باديس، غليزان، جانفي2020، ص174، 175.

[3] _ ماري الياس ، د. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط2، بيروت، لبنان، 2006، ص462، نقلا عن طالب هاشم بدن، عبد الستار عبد ثابت البيضاني،التشابه والاختلاف في مسرحة الرواية التاريخية مصر انموذجا، مجلة الدراسات المستدامة، ع5، مج2، جامعة البصرة_كلية الفنون الجميلة_قسم الفنون المسرحية،2020، ص7.

مسرحة الرواية"[1]. والمسرحة تتم وفق آليات معينة تضمن تحول مادة أدبية للمسرح. ويعرف رولان بارت المسرحة على أنها" المسرح بدون النص أي بدون الجانب الأدبي في النص المسرحي، و بأنها مجموعة العلامات التي تتشكل على الخشبة انطلاقا من مخطط الحد المكتوب."[2] بحيث يتحول الخطاب المكتوب إلى فعل مسرحي حي يتأثر به المتلقي.

والدكتور حسين الأنصاري يرى أن المسرحة " فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة تنفتح على مجالات أبعد من حدود السرد المكتوب. أو بعبارة أخرى أنها توظيف ووعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي المادية المجسدة بكل ما يتوفر عليه من إيحاءات وتوليدات ومعطيات خارجية، أي كل ما يتعلق ببنية النص من الخارج"[3]. كما قد يكشف الخطاب المسرحي بعد تجسيده عن ما عجز النص الأول عن كشفه من رموز ودلالات.

من خلال ما سبق يمكننا تعريف المسرحة على أنها تقنية تشتغل على النصوص الأدبية والشعرية أي النصوص التي لم تكتب للمسرح في أصلها ،يشترط توفرها على الحس الدرامي ليتحول النص الروائي من صيغته اللفظية إلى صيغة سمعية وبصرية ليعرض على خشبة المسرح.

وأن حديثنا عن مصطلح المسرحة سيقودنا لا محالة إلى تصادم المصطلحات المشابهة لها والتي تتقاطع معها مثل: التمسرح، الإعداد المسرحي، الاقتباس.

---

[1] _ طالب هاشم بدن، عبد الستار عبد ثابت البيضاني، التشابه والاختلاف في مسرحة الرواية التاريخية مصر أنموذجا، ص7.

[2] _ بوعتو خيرة، مسرحة القصة القصيرة في التجربة الجزائرية مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) أنموذجا،ص176.

[3] – حسين الأنصاري، الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض، مجلة الأكاديمية العربية المفتوحة، https//:wwwdopdfwn.com. ، ص9.

ومن النقاد من حاول الفصل بين مصطلحي المسرحة و التمسرح إذ يصعب إعطاء تعريف محدد لمفهومها.

فقد عرض باتريس بافيس في قاموسه المسرحي الفرق بين مفهوم التمسرح dramatisation ومفهوم المسرحة theatralisation ، واعتبر التمسرح اقتباس نص ملحمي شعري وتحويله لنص درامي أي أن مفهوم التمسرح لا يتعدى كونه يشمل البنية النصية من حوار وخلق التوتر الدرامي وخلق الصراع بين الشخصيات . بينما يرى مسرحة حدث أو نص ما. وهو ترجمة ركحية باستعمال العنصر المرئي (خشبة المسرح و الممثلين.)[1]. أي أن المسرحة متعلقة بكل ماهو مرئي ومشهدي.

كما ميز الباحث المغربي محمد جلال أعرابين بين هذين المصطلحين و بين أن المسرحة تضطلع " بمهمة الاشتغال على نصوص مكتوبة أو مروية، تمتلك الحس الدرامي أو تقوم على مواقف ووضعيات درامية وتحولها إلى أعمال مسرحية. في حين يكون التمسرح هو البحث عن لغة مسرحية خالصة"[2]. ومن خلال تمييز الباحث جلال أعرابين يمكننا القول بأن التمسرح قد يكون جزءا من المسرحة و المسرحة أشمل وأعم.

كما أن التمسرح " يعتمد على النص في المقام الأول رغم أنه يعتمد بالطبع على الإخراج لتجسيد ما يطرحه النص، وفي دراسته المفيدة يصل الناقد فلاديمير كريزنكسي إلى التالي:

1_ أن التمسرح يعتمد على المخرج اعتماده على النص المسرحي.

[1] _ ينظر، بوعترة خيرة، مسرحة القصة القصيرة في التجربة الجزائرية مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع ) نموذجا، ص174،175.

[2] _ المرجع نفسه، ص175.

2 _ أن التمسرح يوجد في منطقة وسط بين المسرح المعتمد على الكلمة والمسرح الذي تغيب فيه الكلمة تماما"[1]

ومنه فان التمسرح يعتمد على النص المسرحي بدرجة أولى على عكس المسرحة التي تنطلق من نصوص روائية أو شعرية أو قصصية أي النصوص التي لم تكتب للمسرح في أصلها.

بينما أبو الحسن سلام يرى بأن الإعداد المسرحي هو أقرب المفاهيم إلى المسرحة بحيث أن الإعداد المسرحي على حد قوله هو " تحويل عمل أدبي إلى نص مسرحي... وقد يكون الإعداد بسبب تضمن القصة أو الرواية أو القصيدة لعناصر مسرحية وقد يكون رغبة في نشر أكثر فعالية لمضمونها وفكرها بسبب الدور المباشر في التأثير في فن العرض المسرحي نفسه."[2] كما أن الأديب الانجليزي الدوس هكسلي يرى أن الإعداد المسرحي "ليس إلا نوعا من الترجمة، ولكنه ليس ترجمة من لغة إلى أخرى، بل من وسيلة تعبير إلى أخرى، انه تحويل رواية أو قصة قصيرة، أو سيرة أو تاريخ إلى مسرحية."[3]

وإعداد نص مسرحي عن نص مسرحي آخر إنما هو " إعادة صياغة نص مسرحي ليتلاءم مع وجدان المجتمع الذي يقدم على إنتاجه، أو ليتلاءم مع فكر المخرج، أو لسبب قد يظنه المعد ركاكة

[1] _ ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2011/2010، ص 225.

[2] _ أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، د ب، 1993، ص81، 82.

[3] _ المرجع نفسه، ص82.

في الصياغة الأصلية بحق أو بغير حق ويتخذه ذريعة لإضافة أو لحذف بعض فكر وأسلوب النص الأصلي وإبدالها من عنده بما يوافق مجتمعه، ويوافق فكره وحالة مزاجه."[1]

وعلى الرغم من أن مفهوم الإعداد المسرحي يقترب نوعا ما من مفهوم المسرحة إلا أن الباحثين فضلوا استعمال المصطلح الثاني، كون الإعداد المسرحي قد يقوم بتحويل نص مسرحي إلى نص مسرحي آخر بينما المسرحة فإنها تشتغل على نصوص لم تكتب للمسرح في أصلها إنما توفرت على شروط وعناصر درامية تسمح بمسرحتها.

ومن الباحثين من اعتبر المسرحة والاقتباس الظاهرة نفسها وفي المقابل جعلوا الإعداد مرادفا للاقتباس ومن بين هؤلاء الدكتور مجدي وهبة الذي حاول الدمج بين ظاهرتي الإعداد المسرحي والاقتباس حيث يرى أن كلمة الاقتباس حملت معان عدة ضاق بعضها فدلت على "إدخال المؤلف كلاما ما منسوبا للغير في نصه بقصد التحلية أو الاستدلال. وفق شروط معينة، بصفة عامة أو على تضمين الكلام، نثرا كان أو شعرا شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف مع السماح بقليل من التغيير فيهما في البديع العربي بصفة خاصة. واتسع بعضها فدل على الإعداد والتهيئة أي على إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك لتحويل المسرحية إلى فلم أو القصة إلى مسرحية"[2]. غير أن لكل من الاقتباس والإعداد مفهومين مغايرين كما أن اعتبار الإعداد والاقتباس الظاهرة نفسها فانه أمر لم يتقبله الدكتور أبو الحسن سلام ولم يوافق فيه الدكتور مجدي وهبة، حيث فصل بين المفهومين في كتابه الموسوم ب حيرة النص المسرحي وحاول إثبات أن الاقتباس يختلف عن الإعداد ويقول في ذلك أنهما :" مصطلحان يدل كل منهما على حالة بعينها

[1] _ أبو الحسن سلام، حيرة النص لمسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، ص81.
[2] _المرجع نفسه، ص59.

ولها خصوصيتها، إلا إنهما يعدان مرحلتين تاليتين على مرحلة الترجمة، حتى وان اعتبرهما قلة من الدارسين من توابع الترجمة"[1] . يتضح لنا من خلال قوله أن هذين المصطلحين وان اعتبرا من توابع الترجمة إلا أن لكل منهما خصائصه التي تميزه عن غيره .

وقد أقيمت العديد من الندوات لمناقشة مصطلح الاقتباس ونكتفي على سبيل الذكر بالندوة المندرجة تحت عنوان الرواية الجزائرية والركح التي استضافها نادي أمحمد بن قطاف في المسرح الوطني الجزائري سنة 2017. والتي اتفق فيها مجموعة من المسرحيين الجزائريين على ضرورة اقتباس الرواية الجزائرية مع مواصلة الكتابة للمسرح واعتبروا أن الاقتباس لابد أن يضم كل الأجناس الأدبية مع ضرورة فهم المقتبس لخصوصية المسرح.إلا أن الكاتب العراقي عواد علي يرى أن مصطلح الاقتباس في هذا السياق لا يدل على تحويل الرواية من نصها السردي إلى نص مسرحي بل يراد هنا أن فكرة النص المسرحي الجوهرية مقتبسة ومستوحاة عن رواية ما[2]. ومنه فان المسرحية قد تكون فكرتها مقتبسة عن رواية ما، بينما المسرحة هو تحويل النص الروائي وخلق نص ثان قابل للتجسيد على خشبة المسرح، كما أنه ما كل رواية تصلح للتحويل بل لابد من توفرها على الحس الدرامي لتتم مسرحتها وخلق نص جديد قابل للعرض والتلقي.

ولابد أن لا نتعمق في الحديث عن هذه المصطلحات لأن هذا ليس هدفنا بل " المبتغى هو الحديث عن عملية المسرحة باعتبارها عملية مكملة أو مصاحبة لعمليات الترجمة، الإعداد، الاقتباس"[3]. لكن من الضروري الفصل بين مصطلح المسرحة وماقد يشابهها من المصطلحات.

---

[1] _ المرجع السابق، ص11.

[2] – ينظر: عواد علي، تكييف النص السردي للمسرح وإشكالية المصطلح، تاريخ النشر:2020،03،09، ينظر، الموقع الالكتروني: https//:alarab.co.uk شوهد2022،9:30/02/22.

[3] _ ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، ص226.

وكمقابل للمسرحة نجد مصطلحا متداولا بكثرة وهو ( المسردية ) ويقصد بها تسريد النص

المسرحي أي أنها " تجريب يتمثل في كتابة نص، هو في المرتبة الأولى نص مسرحي، بتوظيف آليات سردية محضة، فيكون ناتج الكتابة مسردية باصطلاح الكاتب، أي نصا مسرديا"[1]. أي أن المسردية تنطلق من نص مسرحي ويقحم فيه الكاتب بعض الخصائص المتعلقة بجنس الرواية. ويتجسد هذا النوع من الكتابة بالخصوص في أعمال الروائي عز الدين جلاوجي الذي يحفر " أفقا ممتدا في جدار الكاتبة المسرحية، ويهيئ المهد لاحتضان الجنس المسردي الوليد الهجين"[2].ومنه يمكن القول بأن عز الدين جلاوجي من بين الأوائل الذين أقحموا السرد في الأعمال المسرحية وذلك عن طريق المزج وتحطيم القيود بين جنسي الرواية والمسرح.

وفي رأي عز الدين جلاوجي أن المسرح أصبح منبوذا لحد بعيد حيث يقول أنه" راح يفقد معاقله وسحره ولم يتخل عنه متلقوه فحسب بل وحتى منتجوه أيضا، وبذلك يكون المسرح قد خسر المشاهد الذي لم يكسب القراء في أي مرحلة من مراحله. في وقت راح السرد يزحف بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه"[3] . ومنه فان المسرح مؤخرا لقي عجزا بسبب غياب النصوص المسرحية وتراجع الكتابة في هذا الجنس الأدبي هذا من جهة. و غياب الجمهور المشاهد من جهة أخرى.

---

[1] _ رابح بن خوية، المسردية: رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عزدين جلاوجي،مجلة الآداب واللغات،ع11، جامعة محمد البشير إبراهيمي، برج بوعريريج،جوان2020،ص184.

[2] _المرجع نفسه ، ص183.

[3] _ المرجع نفسه، ص184،183.

وعلى حد قول الدكتور عز الدين جلاوجي فقد كان هذا الدافع الأساسي وراء إعادة كتابة النصوص المسرحية " ولكن بنكهة السرد فنكسب القارئ أولا ونأخذ ثانيا بيديه ليعود إلى خشبة المسرح دون أن نجرح كبريائه بحيث يكون النص مهيأ أيضا للعرض على الخشبة، ويمكن أن يستفيد منه المخرج والممثل."[1] ومنه فئن تراجع قراء النصوص المسرحية وفقدان المشاهدين كان السبب وراء اتخاذ الخطوات الأولى نحو كتابة جديدة خاصة مع اكتساح السرد الساحة الأدبية فكان البحث عن كتابة مسرحية جديدة ضرورة ملحة ليستعيد المسرح ألقه وبريقه وجمهوره.

وإذا كانت المسردية هي الكتابة المسرحية بنكهة سردية فان المسرحة هي تحويل مادة أدبية للمسرح قابلة للعرض على الخشبة.

من خلال ما سبق نجد أن الباحث في موضوع المسرحة سيقع حتما في فوضى المصطلحات التي تتشابه وتتقاطع معها .إلا أن الدارسين فضلوها عن غيرها من المصطلحات فهي لا تحمل معنى تحويل نصوص روائية لنصوص مسرحية وحسب بل هي مرتبطة بما هو مرئي ومشهدي وصالح للعرض على خشبة المسرح.

وقد بدت ممارسات مختلفة واجتهادات من قبل المسرحيين لترسيخ المسرح في الثقافة العربية كما عرفت خشبة المسرح عروضا عديدة في الوطن العربي مأخوذة عن الروايات الممسرحة وبالخصوص مصر إذ أن" المخرج ناصر عبد المنعم حقق شهرته في المسرح من خلال عالم الرواية حيث قدم ما يقرب من تسع مسرحيات من بينها : "اليوم السابع" عن رواية للكاتب الجزائري الطاهر وطار باسم "الحوات والقصر" من إعداد طارق يوسف، ومسرحية "طفل الرمال" عن رواية بنفس الاسم للكاتب المغربي الطاهر بن جلون، و "الطوق و الأسورة" عن رواية بنفس الاسم ليحي

[1] _ المرجع السابق، ص183.

الطاهر عبد الله ، و"أيام الإنسان السبعة" عن رواية عبد الحكيم قاسم والثلاثة إعداد سامح مهران، و"زهرة الصحاري" عن رواية تونسية للكاتب الهادي بوراوي إعداد د. فاطمة يوسف و"ناس النهر" عن أعمال النوبي حجاج أعدها الدراماتورج حازم شحاتة، وتلاها نوبة دوت كوم."[1]

وقد كانت روايات نجيب محفوظ من أكثر الروايات الممسرحة "كبداية ونهاية لنجيب محفوظ على سبيل المثال وقدمت في موسم 1960/59، كما حدث ذلك في ست البنات لأمين يوسف غراب، وفي بيتنا رجل لاحسان عبد القدوس، وقصر الشوق و بين القصرين والسكرية لنجيب محفوظ أيضا وغيرها...فضلا عن مسرحة عدد كبير من القصص القصيرة والروايات ليقدم لأجهزة التلفزيون في سهرات أو غير سهرات مسرحية."[2]

كما يمكننا تحديد بعض الروايات الممسرحة في الجزائر من بينها: رواية نجمة1956 لكاتب ياسين التي تحولت لمسرحية الجثة المطوقة، ورواية الحوات والقصر للطاهر وطار1975 لمسرحية تحمل نفس العنوان 2007، وأيضا مسرحية الصدمة 2009 عن رواية الاعتداء 2006 لياسمينة خضرا، ورواية الحراس 1991 للطاهر جاووت إلى مسرحية الحراس سنة2009، ورواية أنثى السراب لواسيني الأعرج2010 التي حولت لمسرحية امرأة من ورق 2012، وأيضا مسرحية الأرض والدم 2013عن رواية بنفس العنوان لمولود فرعون، ورواية الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي1999 للطاهر وطار إلى مسرحية عودة الولي 2015، ورواية اللاز 1974 للطاهر وطار التي حولت

[1] _ عبد الله أوغرب،الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية( قراءة في المضامين الفنية والتصوير الجمالي لنماذج إبداعية جزائرية)،أطروحة دكتوراه، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2018/2017،ص105.

[2] _ ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع ،ص226.

لمسرحية تحمل نفس العنوان سنة2016، ومسرحية بهيجة 2017عن رواية من دون حجاب من دون ندم 2012 ل ليلى عسلاوي.[1]

بالإضافة لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع عن القصة القصيرة للروائي الراحل الطاهر وطار الحاملة لنفس العنوان ، وقد حازت هذه المسرحية على الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج بتونس سنة1987 كما أنها تعد من النماذج المهمة في التجربة المسرحية الجزائرية .[2] فقد انتقلت القصة من سياقها القصصي إلى السياق الدرامي.

**3) آليات المسرحة :**

خلال عملية المسرحة يعاد تشكيل النص وفق آليات ضبط جديدة فالرواية نص أدبي له ميزاته و بنائه الخاص، كما للمسرح أيضا ميزات وبناء خاص به ويعد واحدا من أشكال الفنون المختلفة و مكانا يمارس فيه الأداء والتمثيل، وعلى الممسرح أن يهدم بناء النص الروائي ويعيد تشكيله ليبني نصا ممسرحا قابلا للعرض على الخشبة ، ولابد للنص الروائي أن يكون مهيأ أساسا للانجاز المشهدي، لذلك هو في حالة تغيير مستمرة يخضع فيها للحذف والتبديل والإضافة.فالممسرح قد يضطر لتعديلات كثيرة والتي من شأنها أن تغير مفهوم الدلالة بل وتنتج دلالات جديدة قد تجعل النص الأول يخرج عن سياق الرواية.ف على الممسرح أن يمتلك القدرة على فهم دلالات الرواية وكيفية بناء شخصياتها والتمييز بين الرواية القابلة للمسرحة وبين التي لا تصلح فما كل نص قابل للمسرحة ، وعليه تفادي ما قد يشوه العمل الروائي. فالمسرحة إبداع ثان من شأنه أن يضيف مسحة

[1] _ ينظر: عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية ( قراءة في المضامين الفنية والتصوير الجمالي لنماذج إبداعية جزائرية)، ص106،127.

[2] _ ينظر: بوعتو خيرة، مسرحة القصة القصيرة في التجربة الجزائرية: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا، ص176،177.

جمالية من خلال تحويل النص الروائي لنص ممسرح قابل للعرض عن طريق الآليات التالية :[1]

**أ) التكييف Adaptation :**

يعتبر النص الممسرح " عنصرا ثابتا أو مدونة مستقرة تشكلها مجموعة علامات لفظية، لغوية محددة ولكن تكيفه ضمن نص العرض يحوله إلى بؤرة من الاحتمالات والتوقعات اللا محدودة، حيث أن الصورة والحركة حين تلازمان اللغة تعملان على تحويلها من كونها علاقة ثابتة الدلالة إلى كونها طاقة إيحائية ومركز من مراكز التشفير يحفل بها خطاب العرض."[2] وفق هذا فان النص يتحرر من قيد اللغة وينطلق نحو آفاق جديدة تسمح بها الكتابة المشهدية.

ولا يعمل على التكييف "المخرج وحسب بوصفه القارئ النموذجي لمدونة المكتوب والتي يسعى لتوجه دلالاتها وفقا لموقفه النقدي الجدلي والفكري الجمالي، بل انه يشمل أطراف الإنتاج كافة فمع كل قراءة يطرأ تكييف جديد، وبما أن المسرحة تعني التجسد الحي وتحويل القولي إلى مرئي فأن الممثل هنا يتصدر عناصر التكييف بل يصبح هو المنتج وحامل المسرحة." [3]

ولا يخضع الممثل للتنفيذ الآلي بل يعتبر " قارئا له فهمه الخاص وتأويلاته لوحدات النص التي يترجمها عبر أفعاله الجسدية حيث يقوم بتشفيرها وتنظيمها على الخشبة بهيئة علامات وبنيات رمزية معالجة بواسطة دفقاته الشعورية ورغباته بوصفه فاعلا ومنتجا عبر أدواته الجسدية والصوتية التي يكيفها أمام كل الاحتمالات والحالات والمواقف التي تتطلبها طبيعة الشخصية وعلاقاتها مع

[1] _ ينظر:حسين الأنصاري، الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض، ص9.

[2] _المرجع نفسه ، ص10.

[3] _ المرجع نفسه، ص10.

الآخر."[1] فالممثل لا يقتصر دوره على الأداء وتقمص الدور إنما يحول كل ما يحيط به إلى فعل مسرحي.

ويتواصل التكييف "بالانتقال من مصادر الإرسال إلى المتلقي ضمن صيغة التفاعل المشترك والتأثير المتبادل كي تتم صياغة العرض وفق طبيعة اللقاء المسرحي والمشاركين فيه، إن هذا التكييف الشمولي لعناصر العرض الدرامي يمهد لإنشاء بنية ممسرحة."[2] قابلة للتجسيد على خشبة المسرح بحيث يستطيع الممثل التأثير في نفسية هذا المتلقي.

**ب) التحويل Transmutation:**

إن حالة الهدم والبناء المستمرة التي تحصل داخل" فضاء الإنشاء المسرحي هو ما يمنح العرض قدرة في تحويل دلالة الأشياء والأجساد العارضة من حالة إلى أخرى فقراءة المخرج تقوده إلى اختيار رؤيته الخاصة لمعالجة النص المكتوب وإعادة بنائه، هذه الرؤية ستقلب آفاق النص وتغير استراتيجياته ومع كل خروج نصي أو مسرحي على المنطق السائد يعد من قبيل المسرحة وإضافة عناصر جديدة لم تكن موجودة أصلا أو عجز عن كشفها النص المكتوب"[3]. حيث أن كل ما هو مشهدي قد يكشف عن ما قد يعجز عنه النص السردي .

كما أن المخرج " يخلخل بنية المكتوب تماما ويشيد تحديداته الذاتية في الفضاء المسرحي عندها سيتحول النص المكتوب إلى تداولية بصرية تتمظهر فيها الصيغ اللغوية إلى أنساق وعلامات

[1] _ حسين الأنصاري، الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض ، ص10.
[2] _ المرجع نفسه، ص11.
[3] _ المرجع نفسه، ص11.

حسية وبصرية." [1] فتتحول اللغة وتنقل من حالتها اللفظية إلى لغة تعبيرية حية سواء باللفظ أو بالحركات التعبيرية بالإضافة للإضاءة والملابس والأكسيسوار والديكور، والإيحاءات وكل هذا يساهم في خلق المشاهد و خلق الرسائل التي يتلقاها المشاهد و الذي بدوره يفك شفراتها ويقوم بتأويلها.

ويستطيع التحويل أن "يخلق نظاما إعلاميا آخر له مواصفات مختلفة عن النص السابق من حيث الوسائل والتقنية والأداء ومستويات الدلالة المختلفة بفعل التحول النصي ونتيجة لما يتوفر عليه العرض المسرحي من شبكة اتصاله متعددة يصبح نظام التواصل أكثر من سعة في أي نموذج آخر من الوسائل الاتصالية."[2] فالعرض المسرحي يستفيد من تقنيات المسرح والتي من شأنها أن تساهم في خلق دلالات جديدة قد لا تتوفر في النص المكتوب.

**ج) التلقي Reception:**

إذا كانت المسرحة تهدف لتحويل النصوص الروائية وإعادة تشكيلها وصياغتها بما يلاءم المسرح فان هذا العمل مهما بلغ من دقة لن يتم إذا لم يجد رابطا مشتركا بين" ذات الباث المختلفة عبر نصوص المشهدية ودلالاتها ونسقها الرمزي و الاستعاري والجمالي وبين ذات المتلقي التي ينبغي أن تكون حاضرة في راهنية العرض وضمن المعادلة التواصلية لاستقبال الرسائل الحسية في صيغها البصرية والسمعية والحركية وما تحمله من إحالات رمزية مباشرة وغير مباشرة، ثم تفكيك شفراتها "[3] . فلابد للمتلقي من التفاعل عن طريق كشف الدلالات التي تحملها المسرحية.

---

[1] _ حسين الأنصاري، الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض ، ص12،11.

[2] _ المرجع نفسه ، ص12.

[3] _ المرجع نفسه، ص12.

فما يمز المسرح عن غيره من الفنون هو ذلك اللقاء المباشر بين الممثل و الجمهور المشاهد حيث تتحقق زمكانية مشتركة بين المرسل ( الممثل) والمتلقي ( الجمهور)، و تكون كفاءة وقدرة الممثل سببا في تحقيق عملية الاتصال بينه وبين المشاهد وذلك ببث زخم من الرسائل عن طريق الكلمة كما عن طريق الفعل و حركات الجسد التي يقوم بها الممثل أثناء العرض المسرحي. ويستوجب في هذه الحالة أن يمتلك المتلقي القدرة على تفكيك هذه الرسائل وفهمها حيث أن هذه الرسائل تتأثر بفاعلية التلقي والتراكمات الثقافية والخبرات السابقة والمعرفة المسبقة بسياق العرض و شفراته.[1] وتساهم كفاءة المتلقي في تكامل العرض "بما يجعل من علاماته الداخلية امتدادا للعلامات الاجتماعية والممارسات الواقعية، بحيث أن المتلقي يشكل عالما خياليا دلالته من المضمرات النصية فيحيل علاقتها بالمرجع، باعتبار أن فعل المسرحة هو تسجيل ما هو مدهش للمتلقي و إقامة علاقة مغايرة للحياة اليومية أو فعلا تشخيصيا ونباءا خياليا" [2]. كما أن المتلقي هو المسؤول عن فك الشيفرات التي يرسلها له الممثل والبحث عن الدلالات التي تحملها المسرحية.

كما أن المسرحة تبدوا "كما لو كانت دمجا للخيال في عرض داخل فضاء مغاير يضع الناظر والمنظور كلا في مواجهة الآخر."[3] بحيث أن النص يعتمد على الخيال ويتم إدراكه عن طريق الخيال بينما العرض فيعتمد على التجسيد في الأداء ويدرك عن طريق المشاهدة المباشرة.

[1] _ ينظر: حسين الأنصاري، الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض، ص12،13.

[2] _ المرجع نفسه، ص13.

[3] _ المرجع نفسه، ص13.

## الفصل الثاني: مسرحة رواية مملكة الفراشة

## دراسة تطبيقية.

_ السرد بين الرواية والمسرح.

_ الحوار بين الرواية والمسرح.

_ الشخصية بين الرواية والمسرح.

_ الفضاء بين الرواية والمسرح.

## المبحث الأول: مسرحة رواية الفراشة.

عرفت التجارب المسرحية العديد من الأعمال الممسرحة والتي بنيت بالاستناد إلى أعمال روائية تمتاز بخصائص معينة فتحولت هذه النصوص من نصوص سردية مقروءة إلى أعمال مرئية وسمعية. وسنقف اليوم على نموذج ممسرح ألا وهو "مسرحية الحرب الصامتة" عن رواية" مملكة الفراشة" للروائي الجزائري واسيني الأعرج. من إعداد طالب الدوس الذي عمل على تطويع النص ركحيا وجعله ملائما للعرض على خشبة المسرح.

### 1) السرد بين الرواية والمسرح:

يشكل السرد الأساس الذي "انبثقت منه أنواع روائية منظومة شعرا ثم نثرا، وكل أشكال الأدب الشفوي الذي عرفته الحضارات القديمة مثل الملحمة، السيرة، الحكاية الشعبية، الرواية، القصة، وكل أشكال الفرجة التي تقوم على الرواية والقص، وتستند هذه الأشكال في معظمها إلى وجود شخصية تروي مثل الراوي و المداح والقوال."[1] فلابد من وجود شخصية عارفة بالأحداث والتي بدورها تقوم بنقلها إلينا. ويعرف سعيد يقطين السرد بأنه " فعل لا حدود له. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان." [2] فهو تعبير إنساني تواصلي.

[1] _ صالح بوشعور محمد أمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران،2011/2010، ص31.

[2] _ سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1997، ص19.

يعني "السرد Naration التواصل المستمر الذي من خلاله يبدوا الحكي Narative كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه"[1] وبناءا على هذا فان أقرب تعريف للسرد هو الحكي.

ويعرف جيرار جنيت السرد بأنه " قص حادثة أو أكثر، خيالية أو حقيقية وهذا ينطبق على حكايا شهرزاد أو أبو زيد الهلالي أو العنترية وغيرهم، علما أن: السرد مصطلح نقدي حديث يعني نقل حادثة من صورتها الواقعية الى صورة لغوية" [2]. ويتعدد فضاء السرد في الرواية والمسرح، بحيث يشكل " أحد المظاهر الحيوية لأي عمل فني من خلال المستويات والعناصر السردية التي تنبض بها الأحداث وتسعى لإبرازها وفق عاملي الزمان والمكان "[3]. وان الاشتغال على جنسين أدبين متلفين لكل واحد منهما " مكوناته وميكنزماته ومنطلقاته، فالمسألة جد معقدة ولاسيما أن المسرح في تركيبته العامة حركي، دينامي، جمالي، ساحر، بخلاف السرد هو كلامي أسلوبي، أدبي" [4].فالسرد يؤمن بالكلمة بينما السحر يؤمن بالكلمة والفعل.

**أ)السرد الروائي:**

يرى الباحث عبد الملك مرتاض أن الرواية " عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول، إنها جنس سردي منثور، لأنها ابنة الملحمة والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية " [5]. ومنه يمكننا القول بأن الرواية ما هي إلا سرد.

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص41.

[2]–نجيب طلال، قلق السؤال بين المسرح والسرد، مجلة الكلمة، 135، تاريخ النشر2018، www.alkalimah.net، شوهد يوم2022/03/02، 7:59.

[3]_ عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص146.

[4]_ نجيب طلال، قلق السؤال بين المسرح والسرد، شوهد يوم8:10/03/01.

[5]_ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية_ بحث في تقنيات السرد_، دط، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص25.

وتجد سيزا قاسم أن النص الروائي " في جملته ينقسم الى مقاطع وصفية ومقاطع سردية وأيضا إلى حوار، إنما الثنائية الأساسية هي بين السرد والوصف"[1]. وهو تقسيم يساعد على التمييز بين الوصف الذي يمتاز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة، فالنص الروائي في جملته يتذبذب بين هذين القطبين [2]. وكون السرد " قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى راويا أو ساردا narrateur وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا narrataire"[3]. ومنه فان السرد يتطلب ساردا والذي بدوره يتكفل بنقل الحكي للمروي له وهو متلقي هذا السرد.

عالجت رواية مملكة الفراشة قضايا عديدة من بينها: الحب عن طريق العالم الافتراضي ( الفيسبوك)، والحرب الأهلية ومشاكل سياسية واجتماعية. ونجد أن الروائي قد توارى خلف شخصية البطلة " ياما" التي سردت ونقلت لنا أحداث الرواية. بحيث تستفتح الرواية بالسرد على لسان البطلة: " هذه المرة لم أجد صعوبة كبيرة في فتح الباب منذ أن غيرت المفاتيح القديمة التي تصدأ بعضها أو على الأقل هكذا بدا لي، إذ كلما كنت متسرعة في الوصول إلى البيت تثبت المفتاح على وضعية واحدة ولا يتحرك إلا بصعوبة كبيرة وبعد محاولات يائسة قد يكون تجمد فيها دمي وتحول إلى قطعة ثلج من شدة الخوف الذي يجتاحني كليا "[4].

تعد " ياما" الشخصية البطلة في الرواية وفي الآن ذاته الساردة لأحداثها. مستخدمة في ذلك الضمير المتكلم والذي له " القدرة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن

[1] _ سيزا قاسم، بناء الرواية( دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دط، مكتبة الأسرة، دب، 2004، ص116.
[2] _ ينظر: المرجع نفسه، ص117.
[3] _ حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص45.
[4] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ط1، دار الصدى، دبي، 2013، ص10.

جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية "[1] . وهذا ما نلمحه في رواية مملكة الفراشة بحيث أن شخصية "ياما" إضافة لكونها الساردة فإنها بطلة الرواية الأساسية والمركزية.

ونجد ياما تسرد لنا لحظات احتضار والدتها فيرجي تقول: " كنت سعيدة ومتوجسة في أعماقي، في لحظة ما ظننت فجأة أن أمي استعادت كل نورها وألقها لأن بريقا من الحياة لمع في عينيها ولكن سرعان ما انتابني خوف عميق، أحسست بأمي تقاوم الموت بطريقتها وترفض أن تستسلم لقدر قاتل كان يرتسم في كل شيء كان يحيط بها. أغمضت عينيها قليلا وهي تشد على يدي. فجأة انطفأ بريقها وألقها وتحول الى صفرة قاسية. ناديتها لأني في ثانية هاربة شعرت بها كأنها سقطت في عمق حفرة لم يكن بمقدوري أن أمنحها كفي لإخراجها منها. ناديتها يمااااا لكنها أغمضت عينيها وتمتمت وأنا أقبض على يديها اللتين بردتا بكل ما أملك من قوة لكي لا تنسحب[2] .

لعبت الساردة دور العارفة بمجريات أحداث الرواية باستخدام الضمير المتكلم والذي يحيل على الذات و يجعل " المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر متوهما أن المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، فكأن السرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يحس بوجوده " [3]. والروائي الجيد هو الذي لا يشعر القارئ بوجوده بل يمنح شخصيات روايته حرية التحرك داخل النسيج الروائي.

[1] _ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص159.

[2] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص212،211.

[3] _ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص159.

**ب)السرد المسرحي:**

يقول بيتر بروك peter brook: " ليس ثمة إنسان يهتم بالمسرح اهتماما جادا، ويستطيع أن يمر ببريشت مرور الكرام "[1]. ذلك أنه من بين الذين جاؤوا بتقنيات ووسائل جديدة لم يعرفها المسرح من قبل.

يعد التيار البريختي " واحدا من أكبر وأقوى التيارات العالمية التي تسود في المسرح المعاصر ليس في ألمانيا وحدها فحسب بل في العالم كله، وقد نجح بريخت في خلق تيار عام تبناه العديد من الكتاب والمخرجين في العالم ولازالوا يسيرون على منهجه حتى الآن " [2]. ولا يمكن للباحث في السرد المسرحي أن يمضي قدما في بحثه دون العودة للشاعر والكاتب والمخرج المسرحي الألماني برتولد بريشت الذي يعد من أهم من وظفوا السرد في مسرحهم فقد استفاد من " القالب السردي القائم على عنصر التغريب الذي يشكل قطعا في استمرارية الحدث، وكسر الإيهام من خلال التأكيد على ظروف إنتاج الكلام، لأن السرد في المسرح الملحمي على عكس المسرح الدرامي. يقدم نفسه على أنه سرد مقصود، حيث يؤدي إلى التغريب من خلال عناصر واضحة تفضي إلى تفكيك المضمون عبر تقديمه على شكل سرد وحوار"[3]. ويمكن اعتبار مسرح بريخت " مسرحا سياسيا بالدرجة الأولى يدعوا إلى التفكير والنضال من أجل تغيير الأوضاع السائدة في المجتمعات الرأسمالية، ويهدف إلى قيام مسرح يتماشى مع العصر الحديث المبني على الأسس العلمية المنهجية "[4]. فجاء بكل ما هو جديد ومغاير لما كان متعارفا عليه بخصوص المسرح .

---

[1] _ نجيب طلال، قلق السؤال بين المسرح والسرد، شوهد يوم 2022/03/01، 10:30.

[2] _ صالح بوشعور محمد أمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، ص92.

[3] _ المرجع نفسه، ص93.

[4] _ عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص149.

ويمكن تعريف السرد المسرحي على أنه فعل للتشخيص " حيث يكون الممثل على موعد مع تجسيد السرد لغة وجسدا، فيقول حازم شحاتة أنه لا يجب أن نشك في الطبيعة السردية للمسرح ذلك لأن المسرحية تعيد بناء الأحداث في مبنى حكائي " [1]. فالممثل يجسد السرد عن طريق اللغة ويقوم بالتعليق والتعقيب والتفسير لتوضيح الصورة في ذهن المشاهد.

ومما لاشك فيه أن الممثل في الأداء المسرحي يبعث " رسالة خاصة إلى المتلقي عبر شيفرة بواسطة قناة الصوت وفنون الإلقاء، وان انعدمت القصدية فإننا نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرح بأنه قصدها "[2]. ولابد للمشاهد من إعمال الفكر والمنطق لحل تلك الرموز والشيفرات التي يرسلها الممثل. وبما أن السرد يتم بين طرفين فهو بحاجة لشخصية ناقلة تسمى " السارد" وأخرى مستقبلة تسمى القارئ في حالة كانت المسرحية نصا، أو الجمهور المشاهد في حال كانت عرضا مسرحيا.

ومن بين العناصر التي تؤدي إلى التغريب في المسرح الملحمي وتتعلق بالسرد هي وجود الراوي أو السارد الذي كان مقصيا في المسرح الدرامي، بحث يتولى مهمة السرد وشرح الأحداث وقص الحكاية للمشاهدين بهدف شد انتباههم واحلال الفرجة، كما قد يفسر إحساس الشخصية وما قد يصدر عنها[3]. ويظهر السارد " كعنصر مستقل وكشخصية خارج الحدث، ذلك أن اللجوء إلى السرد يمكن الكاتب المسرحي عبر المونولوج إلى تفكيك الزمن الحاضر الخاص بالخشبة وتحويله إلى

[1] _ عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص149.

[2] _ المرجع نفسه، ص149.

[3] _ ينظر: صالح بوشعور محمد أمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي، ص34.

أشكال زمنية أخرى، من خلال القفز على عنصري الزمان والمكان، متخطيا الحدود النفسية للفضاء المسرحي "[1].

مما سبق يمكن القول بأن المسرح الحديث يعتمد على السرد الذي ينقله السارد للجمهور كنوع من التغريب حيث تلاشت الحدود بين الأجناس الأدبية واتخذ السرد لنفسه مكانة في المسرح.

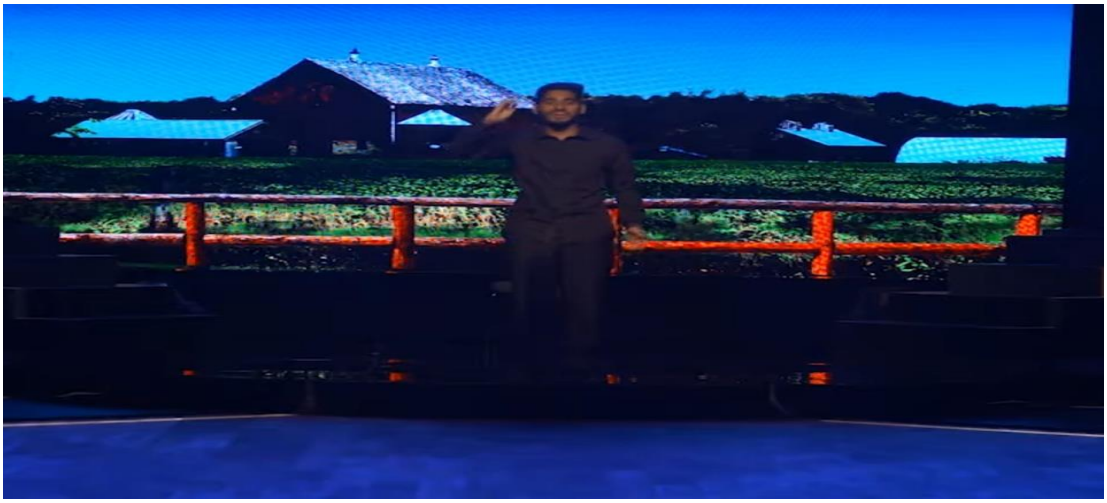
ويتميز السارد بعدم تدخله في " نص العمل المسرحي باستثناء المقدمة أو الإرشادات المسرحية، أو مالا تستطيع الخشبة عرضه، فيقوم السارد بوصفه ليجعل المتلقي في موقع الأحداث"[2]. وهذا ما نلاحظه في عرض مسرحية الحرب الصامتة فقد جاء السرد على لسان مهند مربي الخيل في الدقائق الأولى للعرض المسرحي:

" خليل: الخيول كالبشر، تركض لتحقق الفوز لصاحبها، صوت السوط يخيفهم، لا يستطيعون أن يعيشوا بدون خوف هكذا خلقوا، ليركضوا، في السباق إذا سقط الخيل لا تهتم البقية لسقوطه بل تسرع أكثر مبتعدة. ربما خائفة، هاربة، أو لتنتهز الفرصة لتسعد فارسها أو مالكها"[3].

[1] _ صالح بوشعور محمد أمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي، ص37،38.

[2] _ المرجع نفسه، ص31.

[3] _ طالب الدوس، فيديو مصور لمسرحية الحرب الصامتة، إخراج وسينوغرافيا ناصر عبد الرضا، الموسيقى طلال الصديقي، إنتاج حمد عبد الرضا، الإشراف الفني سامر جبر، الإشراف العام خالد عبد الرحيم، 2017، الدوحة، (01:35_01:00).



المشهد الأول، الدقيقة(01:30).

من خلال هذا المقطع نجد مهند/ السارد يظهر وحيدا على الخشبة كمعلق على ما يجري ويقدم معلومات تخص الخيول محاولا جذب انتباه المشاهدين وجعلهم في موقع الأحداث " وهذه سمة من سمات السرد في توضيح الرؤية للمتلقي قصد التفسير وإبعاد الغموض بالتعليقات والتعقيبات من طرف الراوي، كي يعيش المتلقي هذا الصراع الدائر بين الشخوص في ذهنه، وهو إسقاط على صراعه مع الواقع المعاش " [1].فمهمة السارد هي إيضاح الفكرة وإزالة كل الغموض عنها.

ويبدوا أن السارد المسرحي يتولى مسؤولية الفرجة وسرد الأحداث وشرحها مباشرة كما قد يفسر الإحساس الذي يخالج الشخصية وتريد البوح به أو مالم تستطع التعبير عنه وهذا في الأعمال المسرحية المنطلقة من الروايات[2]. وينطبق هذا على عرض مسرحية الحرب الصامتة المأخوذة عن رواية مملكة الفراشة فقد اختتمت المسرحية بالسرد، بحيث تظهر " مريم" بطلة المسرحية وحيدة على الخشبة وملامح الخيبة والخذلان ترتسم على وجهها تستذكر نصيحة والدتها بعد فوات الأوان:

[1] _ صالح بوشعور محمد أمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، ص95.

[2] _ ينظر: المرجع نفسه، ص34،35.

" شهيرة: يا ابنتي لا تتعلقي بوهم، أنت تقفين خلف أسوار هذه المملكة الزرقاء، هي مجرد ظلال، عدوها النور..."[1].

لم تظهر الشخصية الساردة " شهيرة" على خشبة المسرح وكان السرد هنا عبارة عن صوت فقط يصل لذهن المتلقي.

**2)الحوار بين الرواية والمسرح:**

يعتبر الحوار وسيلة من وسائل التواصل بين الأفراد، ويقصد به تبادل الحديث بين شخصين أو أكثر، وقد وردت لفظة الحوار في المعاجم العربية.

جاء في لسان العرب " كلمته فما أحار الي جوابا، ولا محورة ولا حويرا أي مارد جوابا، واستحاره أي استنطقه وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة." [2] فالحوار هو تبادل الحديث بين طرفين المتكلم والسامع.

وجاء في معجم العين "المحاورة مراجعة الكلام، حاورت فلان في المنطق وأحرت اليه جوابا." [3] أي تبادل أطراف الحديث مع شخص ثان.

وورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بأن الحوار هو "تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية" [1]. قد يكون بين شخصيتين أو أكثر في الرواية والقصة أو في المسرحية.

---

[1] _ طالب الدوس، فيديو مصور لمسرحية الحرب الصامتة،( 42:43_42:59).

[2] _ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج4، د.ط، دار صادر، بيروت، ص218.

[3] _ الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003،370.

أما في المعاجم الغربية فعرف الحوار على أنه " عرض درامي الطابع للتبادل الشفهي يتضمن شخصيتين أو أكثر، وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها."[2]

وهو أداة من "الأدوات القصصية وهو ثالثها بعد السرد والوصف، فإذا كان السرد هو حكاية الأحداث، والوصف حكاية الحالات والسمات، فان الحوار هو حكاية الأقوال"[3].فالحوار لا يكتب ليقرأ بل لينطق و يقال، وقد قسمه الباحثون إلى:

**- الحوار الخارجي:**

هو الحوار الذي " تمارسه شخصيتان أو أكثر فيما بينهما، فيكون كلام كل منهما مسموعا ."[4] ومنه فان الحوار الخارجي هو ما كان مسموعا لا باطنيا فيستوجب طرفا ثان مستمع كما أنه يقوم بكشف الشخصية مباشرة ويبرز ما يجول بخاطرها من آراء أو أفكار .

**- الحوار الداخلي:**

هو "نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجود الآخر بل هو حوار من جهة واحدة ويوجه إلى الداخل ليبلور موقف الذات اتجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي ."[1] فهو ذلك الحوار الصامت الذي ينبع من الذات ويعود إليها.

---

[1] _ مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984،ص154.

[2] _ جيرالد برنس، قاموس السرديات،تر: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003،ص45.

[3] _ بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية: الطموح_ البحث عن الوجه الآخر_زمن القلب_مقاربة بنيوية، مذكرة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف،2010،2009، ص168.

[4] _ نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات،دط، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2012، ص99.

وبما أن الحوار هو تبادل الحديث بين الشخصيات فان له حضورا بارزا في الأعمال الأدبية باعتباره العجلة التي تسير الأحداث وتدفع بها نحو الأمام.

ويختلف الحوار المسرحي عن الحوار الروائي "بقدر ما تختلف المسرحية عن الرواية، فالفرق يعود إلى طبيعة كل نوع والى وظائف الحوار في كل منهما ونسبته إلى مجمل النص، فالحوار المسرحي مشاهد متوالية مترابطة إلا إذا حسبنا الملاحظات التي يدونها الكاتب المسرحي في بدايات الفصول والمشاهد نوعا من السرد القصير، بينما الحوار في الرواية يخضع للسرد ويتكيف بمقتضاه"[2]. وللحوار في المسرحية نصيب أوفر منه في الرواية ذلك أن الرواية تعتمد على السرد على عكس المسرحية التي تبنى أساسا على الحوار .

**أ) الحوار الروائي:**

يكون الحوار الروائي محكوما بحاجة النص إليه، " أي بالدور الذي يؤديه تبادل الكلام في رسم الشخصيات وتفسير الأحداث. وهو بعيد عن العفوية بسبب طابعه الأدبي وقيود اللغة والأسلوب والتراكيب النحوية، وبسبب تحرره من مراعاة الجليس ومن الظروف الواقعية المرتبطة بمكان المحادثة وزمنها وأطرافها فهو حوار وهمي تنحصر العلاقة بين أطرافه بمعطيات النص."[3] ويتميز عن الحوار المسرحي كونه قصير يعتمد التلميح ويعين على اقتصاد السرد، فهو حوار مقروء يمكن تكرار قراءته، وهو محصور في إطار اللغة[4]. ونلمح حضورا قويا للحوار الخارجي في الرواية

---

[1] _ قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا،ط1،دار غيداء،عمان، 2012، ص57.

[2] _ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 2002 ص80،81.

[3] _ المرجع نفسه، ص80.

[4] _ ينظر: المرجع نفسه، ص81.

من خلال الحديث الذي دار بين ياما و حبيبها الافتراضي فاوست:

"_ خليني نشوفك على الأقل وأتأكد من أنك حقيقة ولست حلما هاربا حتى في السكايب إذا أحببت، قبل أن يداهمني الموت في مدينة أصبحت توفره بسخاء أرجووووك...

_أنت معي حبيبتي في كل لحظاتي.

_ أينك الآن؟

_ في منفاي؟ تعرفينه جيدا.

_ مؤشر المكان في الفيسبوك لا يظهرك في أي مكان.أريد أن أراك. أن أركض نحوك، أن أضمك إلى صدري. أن أشبع من أنفاسك القلقة .

_ كلما طال الغياب، كان اللقاء أروع وأجمل.

_ حبيبي فاوست، أصبحت هشة جدا لدرجة أني لم أعد أعرف نفسي، من يضمن لي أني سأعيش طويلا حتى أراك. أخاف أن يسرقني الموت قبل الأوان في وضع اللاحرب واللاسلم ...

_ وماذا أقول عن منفاي الذي قارب العشر سنوات؟ في العينين أنت يا أجمل عمر. لم يبق الكثير لكسر هذه الغربة القاتلة. لابد أن يكون وجه البلاد قد تغير كليا. سنلتقي في عرض مسرحيتي لعنة غرناطة. انتهينا من الترتيبات الأخيرة مع وزارة الثقافة والسياحة وحتى وزارة الداخلية. لقد تعبت سأعود إلى وطني، وسأعرف كيف أضعك في العينين وأهرب بك نحو كل الأمكنة السحرية...

_ لكني تعبت يا عمري.

_ شهور قليلة فقط( ...) أنت متعبة اليوم من الأفضل أن ترتاحي الآن."[1]

كان هذا الحوار الخارجي يدور بين ياما و فاوست، فنجد شخصية مرسلة للحوار وأخرى مستقبلة والتي بدورها تشارك وتتفاعل مع الشخصية الأولى وقد خضع هذا الحوار للسرد وتكيف بمقتضاه. كما وقد حضر الحوار الداخلي في رواية مملكة الفراشة " كنوع حواري يستخدم في الرواية كما يستخدم في المسرح بغية تقريب مسافة الفعل الفني بالواقع. ولأن أوجه الحقيقة الموجعة تبقى دوما بين أنفاس الإنسان"[2]. وجاء الحوار الداخلي على لسان " ياما" البطلة:

"أنا لا أملك الأسلحة الجبارة التي أقاوم بها خوفي ووحدتي إلا هذه المملكة الزرقاء التي تسمى الفيسبوك"[3]. كان هذا الحوار صامتا نبع من ذات البطلة وعاد إليها دون الحاجة لطرف ثان يشاركها الحديث.

وتقول أيضا " علي أن أعترف بأن مرض الغيرة متأصل في، لا ادري من أين أتاني؟ من أمي؟ ربما؟ أغلب الظن"[4]. لم يستوجب اعتراف ياما طرفا ثان فكان اعترافها بينها وبين ذاتها.

**ب)الحوار المسرحي:**

لابد للحدث أن يتقدم في المسرحية " من منظر إلى آخر ومن فصل إلى آخر، والحوار بالطبع هو الذي يؤدي إلى ذلك التطور. والحدث في المسرحية لا يتطور ولا يتقدم في هدوء وبرود وإنما

[1] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص 25،27.
[2] _ عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص152.
[3] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص24.
[4] _ المصدر نفسه، ص27.

تحت ظل من الشد والجذب، تحت ظل من الصراع" [1] بين الممثلين على خشبة المسرح . والحوار المسرحي مباشر يقدم الشخصيات ويستعيد ماضيها وهو حوار مسموع غير قابل لإعادة السماع من طرف الجمهور المشاهد والحوار المسرحي هو أصل النص، يستفيد الحوار المسرحي من لغة إضافية وهي قوامها حركات الممثلين وإيماءاتهم و هيئاتهم.[2] وللحوار الخارجي النصيب الأوفر في المسرحية هذا ما نلمحه في عرض مسرحية الحرب الصامتة:

" شهيرة: مهند يا بني فداك ألف إسطبل.

خليل: حرقوا الإسطبل يا أماه حرقوا حلم المستقبل.

الأب: يا بني لا أحد يعيش بلا أحلام لم ينتهي الحلم، قم فامنح حلمك حقيقة، لا تستسلم لهم، لا تستسلم وتصير مثل الذين يتحدثون من خلال حلم.

خليل: لن يتركوني يا أبي، خطفوا الواقع فهل سيتركون لي الحلم؟ لن يمنحوني الحلم من جديد، نار حقدهم أكلت أحلامنا.

سهام: أخي مهند تنازل عن حلمك ولنستمر في العيش وليس في الحياه..."[3]

إن طبيعة الفعل المسرحي تتطلب تكثيفا للحوار، ونلمح الحوار الخارجي أيضا بين فاوست ومريم.

" مريم: هذا المنفى يسرق عمري مني، أنا أيضا في منفى بعيدة عن أحضانك.

[1] _ رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب،الاسكندرية، 1998، ص50.

[2] _ ينظر، لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية، ص81.

[3] _ طالب الدوس، فيديو مصور لمسرحية الحرب الصامتة، (3:30_ 4:20)

فاوست: ماذا أقول عن منفاي الذي قارب العشر سنوات؟ لكن لم يبق الكثير لكسر هذه الغربة القاتلة سنلتقي قريبا في عرض مسرحيتي لعنة غرناطة انتهيت من الترتيبات الأخيرة وسأعود لوطني، سأحتمي في ثوب الوطن وأهرب بك نحو كل الأمكنة السحرية في الوطن.

مريم: تعبت يا عمري، تعبت يا فاوست، ثلاث سنوات وسبعة شهور، انتظرك...

فاوست: لن يطول انتظارك فأنا لست غودو.

مريم: الفراشات عمرها قصير، نحن نعيش مرة واحدة قبل أن نذهب نحو التيه، مرت السنوات ولم يتجاوز عشقنا هذه المملكة الزرقاء، أريد أن أقتل هذا الرجل الافتراضي، و أؤمن برجل يمنحني الحب.

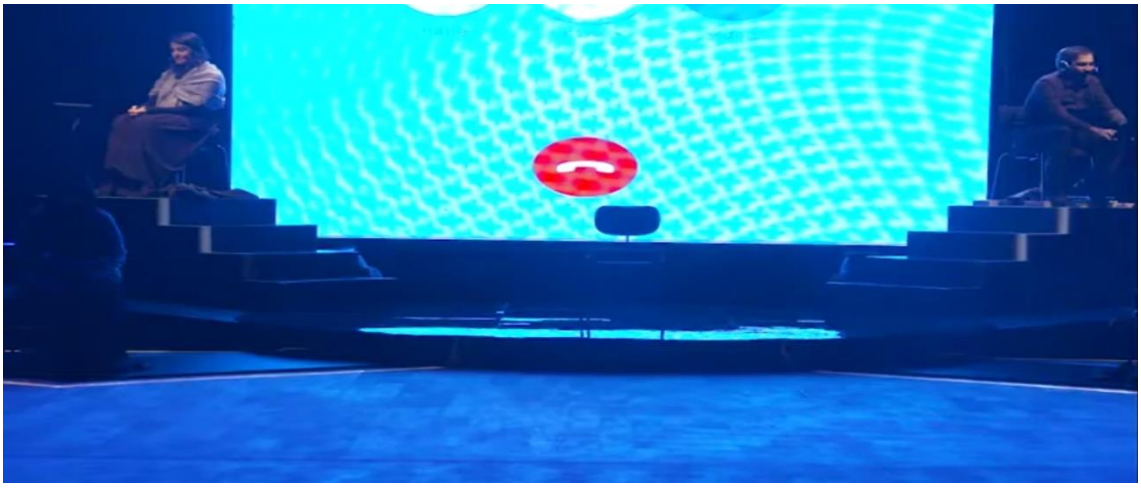
فاوست: شهور قليلة فقط.

مريم:( مبتسمة) هل سأراك؟ على الأقل أتأكد أنك حقيقة ولست حلما هاربا، أرجوك يا فاوست دعني أراك على الشاشة أريد أن أراك صورة حية، متحركة، تتنفس ،لا صورة جامدة صامتة.

فاوست: حبيبتي مريم كلما طال الغياب كان اللقاء أروع وأجمل وقريبا سأراك صوتا وصورة بالحركة السريعة والبطيئة، سأراك حقيقة بدون انترنت ، مريم أنت متعبة من الأفضل أن ترتاحي الآن.

مريم: ولكن، فاوست حبيبي، فاوست... "[1].

[1]_ المصدر السابق،(5:13_ 7:17).



المشهد الثالث، الدقيقة ( 05:13).

يتضح لنا جليا أن هذا المشهد الحواري قد اقتبسه طالب الدوس من رواية مملكة الفراشة غير أنه عدل فيه من تقديم وتأخير وحذف الجمل السردية التي تخللت الحوار إضافة للتغييرات التي طرأت عليه بعد أن صار هذا المقطع الحواري منطوقا لا مقروءا وحسب. ويقول في هذا الدكتور حسين الأنصاري أنه حين " يخضع الحوار المكتوب إلى التجسيد الصوتي تطرأ عليه تغيرات في طريقة اللفظ والسرعة والنبر والتنغيم إلى جانب الإحساس والقوة الشعورية التي يتمتع بها المؤدي كي يوائم اللفظ مع الحالة والموقف والقصد الذي تسعى إليه الشخصية المسرحية"[1]. فالحوار عندما يقال يكون له ميزات جديدة لم يكن ليكتسبها لو لم ينطق.

وفي نهاية المسرحية حوار خارجي دار بين فادي ومريم :

"فادي: نعم يا سيدتي، لا أرى كتابا معك، اشتري نسخة عند مدخل الأوبرا وتعالي لأوقع لك، سيدتي مازلت تقفين مكانك لما لم تشتري الكتاب؟

مريم:( مبتسمة) فاوست .

[1]_ حسين الأنصاري، الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض، ص 6.

فادي: نعم؟ ماذا قلتي؟

مريم: فاوست.

فادي:لا أفهمك.

مريم: فاوست حبيبي .

فادي: ( باستغراب) سيدتي، لا أفهمك، ماذا تريدين؟ من فاوست هذا الذي تنادينه؟

مريم: أنا مريم أنظر إلي هل اختلفت حقيقتي عن صوري التي أرسلتها لك؟

فادي:عذرا يا سيدتي، أنا لا أعرفك، أنا لست فاوست، أنا فادي، كاتب مسرحي

مريم: فاوست، أنا فراشة المملكة الزرقاء، مريم التي انتظرتك سبعة سنوات كنت معك بالفيسبوك.

فادي:أعتذر يا سيدتي، مؤكد أنك مخطئة أو التبس الأمر عليك ، أنا لا املك حسابا بالفيسبوك ولا بغيره لست ممن يهتمون بهذه التقنيات، اعتذر منك يا سيدتي."[1]

المشهد الحادي والعشرون، الدقيقة( 41:55).

[1] _ طالب الدوس، فيديو مصور لمسرحية الحرب الصامتة، ( 41:10_42:38).

وقد جاء الحوار الداخلي في مسرحية الحرب الصامتة والذي يعد" نوعا مسرحيا متعدد الأشكال يغطي حقيقة أدبية معقدة. وعادة ما يستخدم هذا المصطلح العام للإشارة إلى تشكيلة برمتها تمتد من اسكاتشات الفكاهيين إلى مسرحيات أين تبدوا الشخصية منعزلة مع نفسها كليا، ويبقى العامل المشترك بين هذه الأشكال هو وجود شخصية لوحدها على الركح." [1] ويستعمل هذا النوع من الحوار غالبا في الأعمال المسرحية ويصنف إيريك مارتيني أنواع عديدة تندرج تحت إطار الحوار الداخلي من بينها المناجاة حيث يتحدث الممثل لوحده على الركح[2]. وهذا ما نلمحه في مسرحية الحرب الصامتة حيث تظهر شهيرة وحدها على خشبة المسرح وهي جالسة تناجي حبيبها بوريس فيان :

"_ شهيرة: أسرتني يا بوريس فيان، في كل حكاية أجدني بطلتك ،أنظر إلى صورك، تحيطني، تراقبني، تتبعني، ههه أنا اخترتك رسمت لك لوحات من كل أبجديات رواياتك ..."[3].

وتواصل مناجاتها حبيبها:

" شهيرة: تأخرت كثيرا يا بوريس، مات زوجي منذ سنة، كنت أشعر بذنب الخيانة وهو حي ، عندما مات ارتحت من ذنبي وأنتظرك أن توقظني من أحلامي، إلى أي الروايات ستأخذني؟" [4].

[1] _ عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص151،150.

[2] _ ينظر: المرجع نفسه، ص 151.

[3] _ طالب الدوس، فيديو مصور لمسرحية الحرب الصامتة، (33:50_34:17).

[4] _ المصدر نفسه، (34:32_ 34:57).

المشهد السادس عشر، الدقيقة( 34:55).

يمكننا القول أن الحوار الداخلي قد أعان المؤلف المسرحي في استمالة مشاعر وأحاسيس الجمهور المشاهد عن طريق سحر اللغة إضافة لبراعة الممثلة في أداء الدور.

وتظهر الشخصية البطلة مريم وحيدة على الخشبة بحيث تكلم نفسها قائلة:

"مريم: ربما هي على حق،كأنني أحببت ضوءا أزرق مربوطا بحبل من الأيقونات الخالية من المشاعر أصبحت تعبر عن مشاعرنا نيابة عنا، هذا وجه غاضب، أو وجه حزين، أو وجه ضاحك..."[1]. فالحوار الداخلي لم يستوجب شخصية ثانية تشارك وتتفاعل مع الشخصية الأولى.

**3)الشخصية بين الرواية والعرض المسرحي:**

تعتبر الشخصية دعامة هامة من الدعائم التي يقوم عليها العمل الروائي والمسرحي ولابد من أن " تضمن كل مقام حكائي شخصية واحدة على الأقل، فالقصة لكي تروى، تكون بحاجة لشخصية

[1]_ المصدر السابق، (8:46_ 9:09).

موضوعة في زمان ومكان خاصين بها، والإشارة إلى الشخصية يكون في معظم الأوقات منذ السطور الأولى"[1]. حيث تبدأ الرواية أو القصة بالتعريف بالشخصيات في البداية.

ويعرف الباحث لطيف زيتوني الشخصية بأنها " كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا".[2] وهي أهم مكونات العمل الحكائي " لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[3]. أي كل مشارك يؤدي دورا ضمن العمل الابداعي فهو شخصية

إن الغربيين يدققون في مصطلح "الشخصية le personnage فيميزون بينها وبين الشخص الطبيعي البيولوجي la personne ولكنهم حين يطلقون على أي من هذه الضمائر الورقية شيئا من مواصفات الأشخاص الطبيعيين ( ضمير الشخص الثالث)، فان ذلك يفسد عليهم الذي كانوا يريدون أن يتوخوه حيث يغتدي ما هو غير طبيعي، ولا إنساني، ولاحي: طبيعيا، وإنسانيا، وحيا."[4]

فالشخص هو مصطلح يطلق على الشخص الطبيعي، بينما مصطلح الشخصية فيقصد بها الشخصيات الورقية التي هي من إبداع الكاتب والشخصية كائن حي، طبيعي، ورقي، تؤدي دورها في عالم النص الروائي المتخيل ولا تتعدى حدود إطار العمل الأدبي.

ويتفاوت أداء الشخصية "من الرواية إلى المسرحية، ويرجع هذا التفاوت إلى خصوصية الرواية وقدرتها على توظيف واستدعاء أكبر عدد من الشخوص الروائية. بحكم أنها من صنيع كاتب واحد

---

[1] _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء_الزمان_الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990،ص223.

[2] _ لطيف زيتوني، معجم نقد الرواية، ص114،113.

[3] _ سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997،ص87.

[4] _ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،ص 158.

له من فنون الكتابة التخييلية ما يسمح له بذلك.[1] على عكس المسرحية التي توظف من الشخصيات ما يمكن أن تستوعبه خشبة المسرح.

**أ)الشخصية الروائية:**

لا يمكن لنا تصور رواية بدون شخصيات وهي " كائن خيالي، تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها."[2] وتبنى الشخصية من خلال " الأفعال التي تقوم بها أو الصفات التي تصف بها نفسها، أو تسند لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد"[3]. وتختلف مكانة وأهمية الشخصية من شكل روائي إلى آخر ففي " الرواية الكلاسيكية تحتل الشخصية مكانة مهمة في السرد وتلعب دورا رئيسيا، بل إن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلاقا منها، بخلاف ذلك تراجعت مكانة الشخصية في الرواية الحديثة إلى الخلف، خاصة مع ظهور الرواية المضادة للشخصية في فرنسا والتي عرفت بالرواية الجديدة "[4] فالشخصية لم تعد لها نفس المكانة التي كانت تحتلها من قبل. ويمكن تصنيف الشخصيات الروائية إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية:

**- الشخصية الرئيسية:**

نظرا للاهتمام الذي تحظى به الشخصية الرئيسية "من طرف السارد، يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي."[5] وفي رواية مملكة

[1] _ عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص157.
[2] _ محمد بوعزة، تحليل النص السردي( تقنيات ومفاهيم)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص40.
[3] _ المرجع نفسه، ص40.
[4] _ المرجع نفسه، ص49.
[5] _ المرجع نفسه، ص57.

الفراشة نجد أن واسيني الأعرج قد وظف أربع شخصيات رئيسية كان لها دور فعال في سير الأحداث وهي :

**ياما ( كوزيت):** تحتل هذه الشخصية مركزا أساسيا في الرواية باعتبارها بطلة الرواية والساردة للأحداث، شخصية مثقفة ، فتاة تعمل في الصيدلة، عازفة على آلة الكلارينات وعضو مهم في فرقة ديبو جاز الموسيقية، شخصية اعتزلت العالم الواقعي لتدخل في عزلة العالم الافتراضي (الفيسبوك) ولطالما نصحها والدها بالابتعاد عنه حيث يقول:

" ـ ياما حبيبتي، قللي من الغرق في الفيسبوك. مملكة مارك زوكربيغ الزرقاء جميلة لكنها ليست هي الحياة كلها. بل يمكن أن يصبح إدمانها خطيرا."[1] لهذه الشخصية اسمين في الرواية " مايا" وهو اسم أطلقه عليها والدها تيمنا بامرأة أحبها، وكوزيت أطلقه عليها رجل أجبته. حيث تقول : " والدي كان يحب امرأة في صغره اسمها مريم.عندما ولدت مع أختي توأمي، قسم علينا اسم مريم، هي سماها ماريا، وأنا ياما، عندما تجمع بينهما تصبحان: ماریاما. مريم. وأنا لا أعرف الكثير عن نفسي. عشقت رجلا مسرحيا أسميته فاوست فسماني غريتشن مارغريت ."[2]

وهي فتاة مولعة بالتلاعب وتغيير أسماء من حولها حيث تقول:

" أتساءل أحيانا من أين جاءتني لعبة الأسماء؟ ربما من كثرة ما قرأت؟ لكن المؤكد أيضا من والدي."[3]

[1] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص117.

[2] _ المصدر نفسه، ص432.

[3] _ المصدر نفسه، ص99.

**فريجة( فيرجي):** والدة البطلة، شخصية مثقفة، كانت معلمة لغة فرنسية، تعشق المطالعة، وقد أصيبت بهوس بوريس فيان لتدخل بعد ذلك في حالة انفصام الشخصية. لها في الرواية اسمين فريجة، وتطلق عليها ابنتها اسم فيرجي حيث تقول: " أمي فيرجي التي تعيش بين الوهم والنوم، هي أيضا غيرت اسمها الأصلي الذي بدا لي ثقيلا: فريجة."[1]

وتصف حالة أمها المتدهورة حيث تقول: " أصبحت على يقين بأن فيرجي كانت تتجه نحو انفصام نهائي في الشخصية، ولا يمكنني أن افعل شيئا مهما في صالحها."[2]

**الزبير( زوربا):** والد بطلة الرواية، تناديه ابنته زوربا حيث تقول: " بابا زبير سميته بابا زوربا لأني كنت أشعر دائما بأن اسم زبير إجحاف في حقه، زبير بدا لي دوما اسم رجل محارب وصحراوي، قاسي القلب والروح ، أما والدي فقد كان على العكس من ذلك، عاشقا للحياة، ورجل علم واستقامة كلفته حياته ."[3] ،فقد اشتغل الزبير بمخبر الأدوية ليتلقى تهديدات متواصلة من طرف مافيا الأدوية ، تقول بطلة الرواية: " والدي أيضا كان ضحية شيء غامض. طلبوا منه أن يترك المخبر الوطني التابع لشركة صيدال الحكومية التي التحق بها بعد عودته النهائية إلى أرض الوطن...بابا زوربا كان يعرف أن سوق الأدوية سوق خطيرة. أوقفوه ثلاث مرات في زاوية الشارع الخلفي الملتصق ببيتنا، كانوا ملثمين. طلبوا منه أن يترك نهائيا وظيفته في مخابر صيدال." [4] لينتهي به المطاف

[1] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص12.
[2] _ المصدر نفسه، ص173.
[3] _ المصدر نفسه، ص98.
[4] _ المصدر نفسه، 64.

مقتولا حيث تقول البطلة : " خرج بابا زوربا من هذه الحياة بصمت غريب، لم أصدق يومها أن الرصاصة التي وجهت لبابا زوربا كانت قاتلة وحقيقية."[1]

**فادي ( فاوست):** لعبت هذه الشخصية دورا مزدوجا متمثلة في الشخصية الافتراضية التي أحبتها عبر الفايسبوك والذي وعدها باللقاء ليتضح في الأخير أنه شخص لعوب وتظهر حقيقته لياما عند لقائها بفادي الحقيقي واتضح هذا في الرواية من خلال حوار ياما وفادي الكاتب المسرحي.

" ـ الشخص الذي يرد في مكانك على رسائل الفيسبوك؟

ـ أعتقد أن اسمه رحيم. هو اختار أن يرد من تلقاء نفسه قبل أن يطلب المساعدة من كاميليا. جهد كبير يبذله في نشر كل ما يتعلق بي، يجد متعة في عمله الثقافي هذا، وهو من يشرف على حسابي ، لا يقوم بأي شيء آخر ماعدا نشر المتابعات والحوارات والتوجيه... رحيم في الحقيقة هو ابن عمي ، مع أني لا أتذكره جيدا"[2]. وأيضا الشخصية الحقيقية المتمثلة في كونه فادي الكاتب مسرحي.

**بوريس فيان:** روائي وكاتب مسرحي، كان حضوره طاغيا اثر هوس فريجة به.ونلمح هذا في أكثر من موضع في الرواية فنجد فريجة تحدث ياما عن هوسها ببوريس:

"ـ لا أحد يخطف أحدا يا أمي إلا بإرادته يا يما.

_ أعرف، لكن بوريس شيء آخر يا يما. هو نفسه مخطوف بشكل دائم، الحب يعمي. وإلا كيف أحببت مجنونا غير موجود. مجرد لغة تطير في الهواء. فاوست. كنت محقة. مجرد جنون لا أكثر.

[1] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص 115.

[2] _ المصدر نفسه، ص474.

- **الشخصيات الثانوية:**

**ريان:** أخ البطلة، أدمن المخدرات ووجد في تربية الخيل متنفسا له غير أنه خسر كل خيله اثر حريق مفتعل فقتل الجاني ليقبض عليه بعد ذلك وينتهي به المطاف خلف القضبان.تقول البطلة:

"حتى أخي ريان الذي كان يمكنه أن يساعدني فشل في كل شيء احترق مثل فراشة ذهبت نحو النار بعينين مفتوحتين. لم ينجح في دراسته بسبب منزلق المخدرات التي وجد نفسه في دوامتها. صداقته مع أبناء الأغنياء وحبه للأحصنة أنبتت في دماغه مشروعا غريبا ولكنه كان مؤمنا به. تربية الأحصنة الأصيلة وبيعها للشخصيات الكبيرة" [1] .

**ماريا( كوزيت):** هي الأخت التوأم لبطلة الرواية والتي تزوجت بشيخ غني يكبرها سنا لتهاجر بعدها إلى مونتريال تاركة خلفها أسرتها ولم تحضر جنازة أمها واكتفت برسائل جافة." كوزيت غادرت البلاد إلى مونتريال في ظروف قاسية منذ اصطدامها العنيف مع أخي ريان."[2]

**الدكتور جواد:** وهو دكتور نفسي ساعد الأخ ريان والأم فريجة في آخر أيامها.تقول الساردة: " طلبت منها أن نزور معا عمو البروفيسور جواد، المحلل النفساني المتبقي في الجانب الشمالي للمدينة، وصديق العائلة."[3]

**أعضاء فرقة ديبو جاز:** وهي فرقة مكونة من 7 شباب، تقول ياما: " كانت فرقة ديبو جاز مكونة من سبعة شباب مولعين بحاضرهم وبعطر المدينة. أنا على الكلارينات، جواد أو دجو على الساكسو، أنيس على القيثارة الجافة، شادي على الكلافية، رشيد أو راستا على الباس. حميدو أو

[1] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة،ص 85.

[2] _ المصدر نفسه، ص12.

[3] _ المصدر نفسه، ص173.

ميدو على الباتري والطبل الأفريقي، داوود أو ديف على الهارمونيكا والقيثارة الكهربائية، ويصبحون ثمانية إذا أضفنا عازفة البيانو صفية أو صافو."[1]

يجدر الإشارة إلى أنه لا يتسنى ذكر جميع الشخصيات الثانوية التي وردت في الرواية، فقد وظف واسيني الأعرج عددا هائلا من الشخصيات، واكتفيت بذكر الشخصيات البارزة والتي كان لها حضورا مساهما في سير أحداث الرواية والدفع بها نحو الأمام. فقد عكست رواية مملكة الفراشة " قدرتها على احتواء شخوص عديدة تساهم في تنشيط حركية الفعل الروائي وتوجهه وتضفي عليه مزيدا من الرمزية والدلالة. "[2]

ونلاحظ أن لغة واسيني الأعرج في روايته هي اللغة العربي الفصحى إلا أنها لم تخلوا من بعض التعابير العامية مثل:" والله وتزيدي دوري بيه."[3]، " تهنات"[4] والتي قام بشرحها في التهميش بمعنى ارتاحت، كما استخدم بعض الأمثال الشعبية مثل:" هنا يموت قاسي" [5]. بمعنى سأطيل المكوث في هذا المكان.

**ب الشخصية المسرحية:**

تعد الشخصية المسرحية ركيزة أساسية لبناء العمل المسرحي، ويؤكد طالب الدوس أن الجنس الأدبي الواحد له حالات" يكون فيها قادرا على التعبير وحالات يعجز فيها عن ذلك، ولا يؤدي الغرض المطلوب، لكن واسيني الأعرج عمل في روايته التجريدية على تطويع الشخصيات مما

[1] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص14.
[2] _ عبد الله اوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص159.
[3] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص335.
[4] _ المصدر نفسه، ص214.
[5] _ المصدر نفسه، ص22.

خلق نوعا من التفاعل وحالة من التماهي جاعلا مملكة الفراشة قادرة على أن تحول نفسها إلى أجناس أدبية أخرى ."[1] وعملية مسرحة رواية يتعدى عدد صفحاتها خمس مائة صفحة وتحويلها لعرض مسرحي لا يتعدى أربعة وأربعون دقيقة ليس بالأمر اليسير. أثناء ذلك نجد أن طالب الدوس قد حذف العديد من الشخصيات كما لخص العديد من الأحداث. فما كتب في صفحات في رواية مملكة الفراشة اختزل أحيانا في مشهد واحد أو في لحظة واحدة. فالمسرح " له من الجرأة المشهدية ما يجعله يمارس فن اختزال الأفكار والشخوص والزمكان."[2] ونلاحظ أن طالب الدوس لم يخلق شخصيات جديدة لم تكن موجودة في الرواية واكتفى ب ستة شخصيات رئيسية و تسعة شخصيات مساعدة كان لها دور فعال في ضمان عملية سير الأحداث وتجسيد الدور في العرض المسرحي.

**- الشخصيات الرئيسية:**

مريم(بطلة العرض المسرحي)، شهيرة(والدة البطلة)، خليل( الأب)، مهند (الأخ)، سهام( الأخت )،فادي( فاوست): لعبت هذه الشخصية دورا مزدوجا في المسرحية تمثلت في الحبيب الافتراضي الذي انتظرته مريم سبع سنوات. و الشخصية الحقيقية لفادي الكاتب المسرحي وصاحب مسرحية لعنة غرناطة.

لعل أول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدبي "أنها تقوم على الحوار فليس هناك مؤلف أو راو يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض كما نشاهد في الرواية مثلا، إنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال

[1] _ موقع الجزيرة الالكتروني، كتارا تحول " مملكة الفراشة" لمسرحية الحرب الصامتة، شوهد2022،5:35/04/8.

[2] _ عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص157.

ذلك الحوار "[1]. حيث أننا نتعرف على الشخصيات وأسمائها عن طريق الحوار الذي يدور بين الممثلين. خصص في المشهد الأول من عرض مسرحية الحرب الصامتة ثلاثون ثانية للتعريف بأربع شخصيات رئيسية في المسرحية عن طريق الحوار وهي : خليل، مهند، مريم، سهام.

"_ خليل: هذا الحصان يشبهني.

_ مهند: لهذا سميته خليل، فهو يشبهك.

_ مريم: يبدوا ذلك يا أبي، بالفعل يشبهك، في رصانته وحنانه وقوته.

_ مهند: حتى هذا الخيل الصامت، غريب الأطوار أطلقت عليه اسمك يا مريم لأنه يشبهك.

_ سهام: وأنا يا مهند؟ أطلقت أسمائهم كلهم على تلك الخيول الهزيلة ونسيت اسمي.

_مهند: خيولي هزيلة كما تقولين ولا تشبهك يا عزيزتي سهام، انتظري حتى أنشأ مركزا للجحاش هههه."[2]

المشهد الأول، الدقيقة( 00:55).

[1] _عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص11.

[2] _ طالب الدوس، فيديو مصور لمسرحية الحرب الصامتة، (22:10_22:11).

من خلال هذا المشهد الحواري نرى بأن الشخصيات قد كشفت عن نفسها وعن أسمائها كما وعن البعض من صفاتها أيضا مثل رصانة وحنان وقوة الأب وصمت وغرابة أطوار مريم كل هذا عن طريق الحوار الذي لم يتعدى ثلاثون ثانية.

بوريس فيان: هو شاعر وكاتب مسرحي ،لم تكن هذه الشخصية حاضرة على خشبة المسرح، إنما ترددت كثيرا على لسان شهيرة بسبب هوسها به ونلمح هذا من خلال الحوار الذي دار بين الأم وابنتها.

"_شهيرة: يا ابنتي. لا أريدك أن تشبهيني، لا تتعلقي بوهم، تقفين خلف أسوار هذه المملكة الزرقاء، يا حبيبتي، الحزن مثل الحب، معد.

_ مريم: أستغرب أمرك يا أمي، تنتقدين الحب وقد أدمنتيه في روايات بوريس فيان؟ اعتزلني الكل، لا تسمحين لأحد منا أن ينتزع منك عزلتك، كل هذا من أجل بوريس.

_ شهيرة: بوريس يختلف، بوريس كان كاتبا.

_ مريم: أيضا فاوست كاتب.

_ شهيرة: لا تشبهي حبيبي بوريس الكاتب، الشاعر، المغني، بفاوست الغبي الذي باع نفسه للشيطان."[1]

- **الشخصيات الثانوية:**

[1] _ طالب الدوس، فيديو مصور لمسرحية الحرب الصامتة،(17:00_ 17:45)

**1) الدكتور جواد** :هو الدكتور النفسي الذي حاول علاج الأخ مهند و الأم شهيرة . وقد جاء ذكره على لسان الأب خليل وزوجته شهيرة :

"_ **خليل:** حبيبتي شهيرة اهدئي، لابد أن نزور الدكتور جواد.

_ **شهيرة:** جواد؟؟ هذا المعتوه؟؟ ليداوي نفسه قبل أن يداوي غيره.

_ **خليل:** شهيرة انا لا أدعي جنونك، زيارة الطبيب النفسي ضرورة لنا جميعا في ظل هذه الظروف الصعبة.

_ **شهيرة:** اطمئن.أنا بخير، أنت وابنتك تتمتعان بهبل يكفي قارة، اذهب أنت وابنتك إلى صاحبك المعتوه جواد الذي دمر مهند بمسكناته، وانتهت به إلى المخدرات."[1]

2) **زوج سهام:** الشيخ العجوز.

3) **السيد عنترة:** مدرب الخيول.

4) **بائع المخدرات:** السيد درويش.

5)**الشرطي.**

6) **الإرهابي.**

7) **صديق الأب:** ينتمي لمافيا الأدوية.

[1]_ المصدر السابق،( 24:45_ 25:23).

نلاحظ في المسرح أن الممثل الواحد قادر على تقمص أكثر من دور في العرض الواحد وهذا ما نراه في مسرحية الحرب الصامتة ذلك أن الممثل القطري محمد أنور تقمص دور ست شخصيات ثانوية على الخشبة وهي ( زوج سهام، السيد عنترة، السيد درويش، الشرطي، الإرهابي، صديق الأب الذي ينتمي لمافيا الأدوية) بالإضافة للدور الرئيسي فادي الكاتب المسرحي وفاوست الحبيب الافتراضي.

يتضح لنا من خلال العرض أن هناك اختلافا واضحا بين أسماء شخصيات الرواية و أسماء الشخصيات التي تقمصها الممثلون على خشبة المسرح فقد غير طالب الدوس من أسماء الشخصيات بما يلاءم الأبعاد النفسية لكل شخصية. وخلال عملية المسرحة نلاحظ أن الشخصية الروائية انتقلت من منظورها السردي اللفظي إلى المنظور المادي حيث أن الممثل بث الروح في الشخصية التي جسدها على الخشبة ولم يعترف بالكلمة وحسب إنما بالحركة والتقمص في أداء الدور.

في العرض المسرحي يكون الممثل المكلف بإنتاج الخطاب و إيصاله للمشاهد عن طريق الكلام فهو يتحدث بلسانه ولغته ويعبر عن ذاته بذاته عن طريق الحوار الخارجي ، ويتبع تعليمات الكاتب الذي يعينه في إظهار حركاته بالوصف فيحول الممثل هذا الوصف إلى شكل حي سمعي بصري على خشبة المسرح.عن طريق الإشارة و الإيماءة وتعابير الوجه ومنه فان لمحة أو إيماءة بسيطة تصدر من الممثل كافية لتعويض الكثير من الكلمات والأسطر ولربما عدد كبير من الصفحات التي يعتمدها الروائي لشرح ما يخالج نفسية الشخصية في الرواية أو ما قد يصدر عنها [1].

[1] _ ينظر: ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، ص71.

وبما أن للمسرح من الجرأة المشهدية ما يجعله يمارس فن الاختزال فقد اختزلت مسرحية الحرب الصامتة لحظات احتضار الأم وموتها بين ذراعي ابنتها . فنرى وصف واسيني الأعرج لحالة الأم في لحظاتها الأخيرة والبرودة التي أصابت جسدها والذي كلفه ست صفحات ، استطاعت الممثلة اختصاره في ثلاث دقائق، وأجادت ترجمة التعابير السردية و الوصفية إلى شكل حي وبمقدور المشاهد رؤية تعابير وجه الأم التي تدل على الألم بالإضافة لرعشة يديها دلالة على الحمى الشديدة التي أصابت جسدها لتفارق الحياة بعد ذلك.

المشهد السادس عشر، الدقيقة( 36:34).

كما لخصت المسرحية العديد من الأحداث التي كتبت في صفحات في النص الروائي، من بينها زفاف سهام الذي تم في لحظة لا تتعدى الثانية لدرجة أن المشاهد يكاد يعجز عن رؤيته، ففي الدقيقة 22:10 في عرض مسرحية الحرب الصامتة تظهر العائلة مجتمعة وقد اعتلت رأس سهام طرحة الزفاف وتأبطت ذراع زوجها استعدادا ل التقاط صورة تذكارية لينتهي الزفاف بانتهاء المشهد في الدقيقة 22:11.

المشهد الثاني عشر، الدقيقة (22:10).

من خلال ما سبق يمكننا القول بأن للرواية القدرة على احتواء أكبر عدد من الشخصيات والأحداث بفضل السرد الذي يسمح للروائي بالتحليق كيفما يشاء في عالمه المتخيل، وأثناء عملية المسرحة يتم تهديم بناء النسيج الروائي الأول لبناء نص ثان ممسرح قابل للعرض على الخشبة، وهنا تظهر ميزة المسرح المتمثلة في ممارسة فن اختزال الأحداث والشخصيات والقدرة على تحويل السرد والوصف الذي يكتب في صفحات لفعل مسرحي قد يلخص في حركة أو إيماءة واحدة من قبل الممثل.

ونلاحظ أن لغة طالب الدوس في مسرحية الحرب الصامتة جاءت باللغة العربية الفصحى، تخلوا تماما من أي تعابير عامية فالعرض المسرحي قدم لفئة واسعة من الجمهور.

**4)الفضاء بين الرواية و المسرح:**

حاولت الدراسة النظر في علاقة المسرح بالرواية فكلاهما نتاج الفن غير أن لكل منهما خصائصه التي تميزه عن غيره من حيث الشكل والبناء ويعد الفضاء أحد الحدود الفاصلة مابين هاذين الفنين .[1]

يشكل مصطلح الفضاء مادة خصبة في الدراسات النقدية " ذلك انه يتميز بالغزارة والتنوع والتعقيد، وما للمكان من أهمية في بناء الحدث إذ يعد همزة وصل بين الشخصيات والزمان والأحداث ومحرك مشاعر الإنسان وذاكرته إلا انه لم تتحدد إلى اليوم تراكمات كافية من شأنها أن تضع حدودا واضحة."[2] فمفهوم الفضاء مرتبط بعدة مصطلحات أهمها المكان و الحيز. وردت لفظة الفضاء في لسان العرب " الفضاء: المكان الواسع من الأرض ... والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض ...والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض. "[3] وبإمعان النظر نجد أن الفضاء والمكان مصطلحين متقاربين تارة ومتباينين تارة أخرى " فالتمعن في ما ورد من معنى لغوي لمصطلح فضاء يدرك فساحته وتنوعاته المكانية، وأن مصطلح المكان جزء من كل الفضاء وأن محدودية المكان تحتويها سعة الفضاء."[4] ومنه فان الفضاء أوسع ويشمل المكان .

كما ذهبت العديد من الدراسات للبحث في الحدود التي تفصل بين الفضاء والمكان وقد جاء الناقد حميد الحمداني بمحاولة جادة للتمييز بين المفهومين يخلص من خلالها الى القول بأن "الفضاء

[1] _ ينظر ،عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص153.

[2] _عمر بوذيبة، الفضاء الروائي/ الشخصيات، تاريخ النشر2014/05/26، Omarboudiba.blogspot.comشوهد2022،1:33/04/20.

[3] _ عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص154.

[4] _ المرجع نفسه، ص154.

أشمل، وأوسع من معنى المكان.والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء.[1] ومنه فان حميد الحمداني انطلق من فكرة تفضيله لمصطلح الفضاء الذي يشغل مجالا أوسع من المكان.

ومن الباحثين من سووا بين المصطلحين أهمهم حسن بحراوي الذي أصر "أن المكان والفضاء شيء واحد وخير دليل على ذلك استعماله للمصطلح الأول تارة وللثاني تارة أخرى وفي بعض الأحيان يستعملهما مع بعضهما البعض "[2] فيقول في كتابه الموسوم ببنية الشكل الروائي أن "المكان أو الفضاء قد وقع عليه الاختيار بوصفه عنصرا فاعلا في الرواية "[3].

وانحاز بعض النقاد لاستخدام مصطلح المكان "باعتباره الوحيد الذي يمكن الإمساك به ورسم معالمه وتحديده جغرافيا والواقع أنهم ينطلقون في ذلك من الدراسات الغربية في هذا المجال."[4]

بينما عبد الملك مرتاض تفرد باستعماله مصطلح الحيز حيث يقول:" لقد خضنا في أمر هذا المفهوم ، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي ( espas–space ) في كل كتاباتنا الأخيرة، وقد حاولنا أن نذكر في كل مرة عرضنا فيها لهذا المفهوم علة مصطلح الحيز وليس الفضاء."[5]

وفي منظوره" ان مصطلح الفضاء "على الأقل قاصر بالقياس الى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن

[1] _ حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص63.
[2] _ عمر بوذيبة، الفضاء الروائي/ الشخصيات، شوهد:1:35/04/20،2022.
[3] _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص 20.
[4] _ عمر بوذيبة، الفضاء الروائي/ الشخصيات، شوهد:1:40/04/20،2022.
[5] _ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121.

والثقل والحجم والشكل...على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده."[1]

إن عبد الملك مرتاض اختار مصطلح الحيز من بين المصطلحات ففي نظره أن مصطلح الحيز شامل لكل من الفضاء والجغرافيا.

والفضاء على حد قول جوزيف اكيسنر " ليس ذلك الحيز الذي تواضع عليه البشر، بل انه أكثر من ذلك وأعمق حيث يتجاوز حدود الشخصيات الروائية وحدود النص ليتماهى مع القارئ بوصفه شخصية تتطابق مع الشخصيات لتنتج نصا آخر."[2] وتبرز أهميته في كونه يعنى " بالفن والإبداع، من هذه الفضاءات، الفضاء الروائي والفضاء المسرحي باعتبار التقارب والتباعد الذي يحكم حجم العلاقة بينهما." [3] فالفضاء أحد الحدود الفاصلة بين هذين الجنسين.

**أ)الفضاء الروائي:**

يعد الفضاء الروائي "صناعة ذاتية تخييلية. يوظفها الكاتب الروائي كتقنية صياغية وأسلوبية وجمالية تتجلى عبر ظاهر النص الروائي وكوامنه." [4]، فالفضاء الروائي عالم تخييلي من صنع الروائي الذي يمتلك سلطة تقنية " تعبيرية ودلالية واسعة تسمح له باعتماد جل المتاحات التخييلية والواقعية وبلورتها كتابة، حيث تصير الرواية قطار سفر مفتوح يجوب القارئ من خلاله عواصم

[1] _ المرجع السابق، ص 121.

[2] _ عمر بوذيبة، الفضاء الروائي/الشخصيات، شوهد20/04/53:1،2022.

[3] _ عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص154.

[4] _ المرجع نفسه، ص157.

المعقول ويصادف فيه ما ظهر وما استبطن من عتبات للأمكنة ."[1] فيطلق الروائي العنان لمخيلته ويسافر بالقارئ بين جوامع الحرف والخيال .

ويرى حميد الحمداني أن مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية هو مايبدوا منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، ومادامت الأمكنة في الروايات على الأغلب تكون متعددة " فان فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا انه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن اذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فانها جميعا تشكل فضاء الرواية."[2]

ونلاحظ تعدد الفضاءات في رواية مملكة الفراشة، وتتحدد هذه الفضاءات وفق نمطين هما: الفضاءات المفتوحة والفضاءات المغلقة.

**- الفضاء المفتوح:**

هو فضاء "فيه من الحرية ما يسمح بالتنقل دون قيود وغالبا ما نجد الروائيين يميلون إلى توظيف الأفضية المفتوحة لما لها من أبعاد دلالية تتيح حرية التصرف والتنقل والتطلع إلى ما هو خارجي، وتعد الأماكن المنفتحة الإطار الذي يسمح للرواية بتقديم صورة عامة عما يجري"[3].

ومن الفضاءات المفتوحة المذكورة في الرواية نذكر:

**فضاء الغابة:**

[1] _ عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص154.

[2] _ حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

[3] _ عمر بوذيبة، الفضاء الروائي/ الشخصيات، تاريخ النشر2014/05/26، Omarboudiba.blogspot.com.شوهد2022،12:49/04/20.

تعد الغابة من الفضاءات المفتوحة والتي ارتكب فيها أبشع الجرائم ابان الحرب الأهلية، ورد هذا الفضاء في الرواية وفيها القي القبض على ريان وزميله العسكري أثناء الخدمة الوطنية من طرف إرهابيان وكاد يقتل فيه مثل زميله لولا حكمة وفطنة أبيه :

"_ بابا أنا في غابة معزولة وبين يدي إرهابيين اثنين ماذا أفعل بهما؟ أردت أن أستشيرك. هل أقتلهما وأخلص البلاد من جرائمهما؟ أم أسلمهما للمعبر القريب وليفعلوا بهم ما يشاؤون...

_ شوف يا ابني أنت لست مجرما، لست قاتلا. أنت في الخدمة الوطنية بفعل القانون...

_ يا بابا علي اتخاذ قرار اللحظة

_ اتخذ أي قرار تشاء، بقلبك وبكل حواسك الإنسانية، لكن لاتقتل. من يقتل واحد يتعود على الدم... مت على حق ولا تمت على قتل آخرين لاتعرف عنهم شيئا. ربما كانا بريئين مثلك.

صمت التلفون فجأة. انتظر والدي قليلا، فجاءه صوت آخر أكثر خشونة وأكثر يقينية.

_ هل تدري يا سيد زبير ماذا فعلت الآن؟ ... قبل قليل ذبحنا العسكري الذي القينا عليه القبض مع ابنك لأنه كلم أخاه وسأله السؤال نفسه فأجابه أخوه: اقتلهم ولا ترحم أحدا فكان أن تسبب في مقتل أخيه وطبق عليه قانون طاليون... أنت بهذا الموقف أنقذت ابنك من حيث لا تدري. "[1] يقول ريان :" أشعر بالم كبير على إسماعيل، صديقي في الخدمة الوطنية، لقد ذبحوه أمامي مباشرة بعد المكالمة التي طلب فيها أخوه أن يمزقهم إربا إربا لأنهم قتلة ومجرمون. قطعوا رجليه في البداية وكلما صرخ قالوا له نحن ننفذ ما طلبه أخوك منك فعله فينا.ثم قطعوا يديه ثم بتروا ... وهو يصرخ

[1]_ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص313،311.

بأعلى صوته ويستجديهم أن يرحموه بقتله. ثم فقأو عينيه بأصابعهم الغليظة ثم قطعوا أظافره ونزعوا أسنانه وهم يتلذذون."[1]

حمل فضاء الغابة هنا دلالة الموت والقتل والترهيب والتعذيب.

**فضاء صالة الماجستيك:**

صالة الماجستيك قبلة الفنانين وعشاق الفنون وهي أجمل قاعة سينما في الجزائر، صالة عرض بسقف مفتوح تستوعب أربعة آلاف شخص، مجهزة بأحدث الوسائل وقد أدهشت وقتها كل عشاق الفن السابع، ونرى بطلة الرواية تتحدث عنها بدهشة حيث تقول:" كانت عاشر وأعظم قاعة سينما في العالم. بتقنية غريبة وفريدة في وقتها، أدهش كل عشاق الفن السابع، لا يوجد بصالة العروض أي سقف، العلو مفتوح كليا على الفراغ، وعلى السماء وعطر البحر."[2] وتواصل حديثها عن الصالة فتقول:

"صالة مدهشة. كان والدي يترحم على صاحبها كلما تحدث عن الماجستيك. الله يرحم جوزيف سايبيرا كان مشبعا ومجنونا بالفن السابع. في زمن قياسي شيد واحدة من أجمل وأوسع وأحدث وأرقى صالات السينما في العالم. الماجستيك. مع ثلاثينيات القرن العشرين نفذ حلمه المدهش الذي سكنه زمنا طويلا. منح مدينة الجزائر أجمل وأكبر قاعة سينما."[3]

وهي الصالة التي أحيت فيها ياما حفلا برفقة فرقتها ديبو جاز، ويقول الكاتب المسرحي الذي لاقته ياما في بار الأوبرا: " حضرت سهرتين لكم منذ فترة بعيدة. الأولى في ديبو جاز عندما تم ترميم

[1] _ المصدر نفسه،ص 314،315.

[2] _ المصدر نفسه، ص433.

[3] _ واسيني الأعرج،مملكة الفراشة، ص433.

المخزن، والثانية والكبيرة والعظيمة التي هزت أكثر من ألفي حاضر يومها في صالة الماجستيك الجميلة.[1]

وعلى قدر جمالها إلا أنها تحولت بعد الحرب الأهلية إلى فضاء مخيف، فيقول الكاتب المسرحي : " في عمق المدينة، وفي عز الأزمة. يومها هددوا بحرق القاعة لكن المدير كان رجلا ونص قال افعلوا ما تشاءون، السهرة ستتم ، من حق الشباب أن يفرحوا"[2].

وصالة الماجستيك هنا هي فضاء للجمال والدهشة، كما أنها فضاء للخوف والرهبة.

**- الفضاء المغلق:**

"يتميز الفضاء المغلق بنوع من الانسداد والانغلاق يسلب الإنسان حريته، فتتحدد له المجالات التي يتحرك فيها ويمنع عليه بعضها، وينقسم الفضاء المغلق إلى قسمين: أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجباري."[3]

**فضاء السجن:**

يشكل فضاء السجن باعتباره عالما مفارقا للحرية " مادة خصبة للروائيين في التحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي معد لإقامة

[1]_المصدر نفسه، ص432.

[2]_ المصدر نفسه، ص432.

[3]_ عمر بوذيبة، الفضاء الروائي، شوهد2022،12:51/04/20.

الشخصيات."[1] وقد ورد فضاء السجن في الرواية وذلك بعد مقتل أشهر مربي خيول في البلد على يد ريان ودخوله بعد ذلك السجن، جاء على لسان الساردة:

" لم نسمع بوضعه إلا عندما جاءتنا الشرطة لتخبرنا بأن ريان في السجن المركزي للمدينة." [2]

ويشكل السجن انتقالا من عالم الحرية الخارجي إلى عالم داخلي مغلق.وبدأ سلسلة العذاب بدآ " بتجريد النزيل من هويته الخاصة عن طريق انتزاع اسمه الشخصي واستبداله برقم يجعله في عداد النكرات التي يأهل بها السجن."[3]

وهذا ما حدث لريان داخل السجن فقد جرد من اسمه واستبدل برقم :

" _ أنا يا يما ما نعرفش ريان، لا حاجة لي بالأسماء أصلا، أعطيني رقمه أقول لك من؟

_ وليدي اللي دخل الآن يجري أمامك.

_ أعرف، اللي قتل مربي خيول القصر الجمهوري. السبعي.

_ وليدي سبع ونص.

_ لا ليس هذا قصدي، رقمه هو هذا 7777777 وينادونه هنا السبعي، أي السبع سبعات."[4]

[1] _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص55.
[2] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص90.
[3] _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص56.
[4] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص190،189.

وبمحو هوية السجين وجعله مجرد رقم عددي " تكون عملية إفناء الهوية الذاتية قد اتخذت مسارها الثابت واستقرت على مدارها الطبيعي... وفي الحقيقة فان انتزاع الاسم الشخصي أو إلغاءه ليس من دون دلالة بعيدة، إنها رغبة عدوانية في نسف الذات الشخصية للنزيل والانتقال به إلى درك من الدونية."[1] وبدأ سلسلة عذاب لا تنتهي إلا بالخروج منه.

**فضاء البيت:**

يرى حسن بحراوي أنه من الخطأ " النظر إلى البيت كركام من الجدران والأثاث يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي والانتهاء من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة، لأن هذه الرؤية ستنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه وتفرغه من كل محتوى." [2] والرؤية السطحية التي تهتم بعينات البيت ستشكل عائقا أمام الفهم لدلالة المكان " فالبيوت والمنازل تشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له كما يقول ويليك: فانك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها."[3] والفضاء الروائي بإمكانه الكشف "عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، وأن لاشيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه."[4] ويمكننا التعرف على جوانب من الشخصية من خلال الأوصاف التي يقدمها الكاتب للفضاء ويتجلى ذلك في الرواية من خلال ما جاء على لسان الساردة:

[1] _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص56.

[2] _ المرجع نفسه، ص43.

[3] _ المرجع نفسه، ص43.

[4] _ المرجع نفسه، ص44.

"استلقيت بظهري على كرسي مكتب والدي المريح، الذي نقلت نحوه كل أغراضي الحميمية والثمينة مباشرة بعد مقتله، لم أغير شيئا في ترتيبه الذي اختاره هو، سوى أني أضفت إلى اللوحات التي اقتناها من معارض كثيرة قبل الحرب الأهلية و صورته الكبيرة بعويناته الطبية هارمونيكا ديف، التي علقتها على حائط والدي."[1]

يتضح لنا من خلال هذا المقطع أنها عائلة تهتم بالفن من خلال اللوحات التي اقتناها والدها من معارض متعددة، والصورة التي أضافت تعليقها على الحائط لهارمونيكا ديف.

بالإضافة لصورة نادرة لصالة الماجستيك حيث تقول:

" _عندي في غرفتي صورتان كبيرتنا عنها.

_ واااو أي حظ.

_ الصورتان لوالدي، لا أدري من أين جاء بهما. ظل محتفظا بهما مدة طويلة في أرشيفه الخاص. الأولى صورة حقيقية عن صالة الماجستيك باسمها الأصلي، كما كانت في بدايات القرن العشرين، بينما الثانية بها إعلان عن سهرة بول أنكا، تظهر فيها كل تفاصيل السهرة. الفنان. اليوم.الساعة.الفرقة.المرافقون. المشرفون."[2]

وتقول أيضا: " كل شيء صامت في البيت، الأواني، آلاتي الموسيقية، الصور و اللوحات." وهذا المقطع يكشف لنا جانبا من شخصية البطلة المحبة للفنون.

[1] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص23.

[2] _ المصدر نفسه، ص435.

يجسد فضاء البيت " قيم الألفة بامتياز. ولأن البيت مأوى الإنسان فانه يمثل وجوده الحميم، يحفظ ذكرياته ويتضمن تفاصيل حياته الأشد خصوصية وحميمية."[1] و يمثل البيت كينونة الإنسان الخفية، " أي أعماقه ودواخله النفسية فحين نتذكر البيوت والحجرات فإننا نعلم أننا نكن داخل أنفسنا. في البيت ينطوي الإنسان على نفسه، لأنه يمنحه شعورا بالهناء والطمأنينة والراحة، وذلك في مقابل ما يتعرض له في محيطه الخارجي من تهديد وأذى"[2]. ويحمل البيت كل معاني الأمان والطمأنينة فتقول الساردة: " ماذا لو كان قاتل مجنون، معتوه، يتعقبني؟ يبدوا أن أمي نقلت إلي كل خوفها وذعرها من الأصوات التي لم يكن أحد يسمعها غيرها، كنت جد متشنجة، لكن بمجرد أن دخلت الى عمق البيت أحسست بأمان غريب وذهبت كل ارتباكاتي التي كانت تعتريني وأنا في الطريق، وجففت حلقي، ومسحت ملامح وجهي كلها."[3]

ومنه فان فضاء البيت يحمل هنا دلالة الأمان والطمأنينة.

**ب) الفضاء المسرحي:**

يعتبر الفضاء المسرحي "الداعم المرئي للنص أو للحدث المقدم، انه العرض التصويري المادي أو الوهمي الذي يتم فيه الحدث، فهو المكان الذي تتصارع فيه الشخوص."[4] أمام مرئى الجمهور ويجمع الفضاء المسرحي " بين الجبهتين اللتين تحكمان نبض العمل المسرحي وتؤسسان له وهما النص والعرض. فمن خلال النص يحضر الفضاء بحلة الركح المسرحي، محاولا نشر فكرته ، وعرض موضوعه وإبراز شخوصه وإحاطتهم بألوان الزمان والمكان بين جبهات صراع متحكم في

[1] _ محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص106.

[2] _ المرجع نفسه، ص106.

[3] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص10.

[4] _ بشار عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، ع45،ص215.

بثه وتأجيجه وحله من لدن المؤلف المسرحي الذي يسعى لجعل اللغة فضاء للتعبير اللغوي والدرامي والزمني والمكاني ."[1] بحيث يكون الفضاء النصي للمسرح "محكوم بالمشهدية المرئية أي أنه مجبول على التجسيد والأداء أمام الجمهور، مما يفرض على النص أن يكون متوازيا وخصوصية الركح."[2] فخصوصية الفضاء المسرحي تفرض على الكاتب مراعاة جوهر فن المسرح.

والفضاء المسرحي ما هو إلا صناعة جماعية " لا يستطيع عنصر واحد أن يستغني عن البقية، فالنص المسرحي بحاجة لمخرج والإخراج يتطلب ممثلين والتمثيل يستلزم إعدادا والإعداد يستوجب وسائلا والوسائل تحتاج مختصين في مجالات عدة حتى تتجسد فعالية الأداء الفني وتتحقق الفرجة المسرحية."[3] ويعتبر العرض المسرحي " لغة ثانية ينطقها ويمارسها فريق العمل المسرحي الذي ينتقل من النص إلى الاستيعاب، فالترجمة الأدائية والتي يشترك فيها المؤلف بكتابته النصية الموجهة للعرض المسرحي، والمخرج المكلف بإعداد الممثلين وتوجيههم نفسيا وفنيا، إضافة إلى مهندسي الديكور والصوت والإضاءة والموسيقيين أي ما يعرف بالجانب السينوغرافي المتضمن في الفضاء المسرحي والمكون له."[4]

**- الفضاء الدرامي Dramatic Space:**

يشكل الفضاء الدرامي "أحد مكونات النص المسرحي، اذ يصاغ بأشكال وأساليب متنوعة داخل النص المسرحي، انه فضاء على القارئ أو المتفرج أن يبنيه في خياله، وهو بشكل عام ( الفضاء المكاني) كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية بما هو مجموعة انتقالات مكانية (كما في المسرح

[1] _ عبد الله اوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، ص156.
[2] _ المرجع نفسه، ص157.
[3] _ المرجع نفسه، ص157.
[4] _ المرجع نفسه،ص156.

الإليزابيثي) أو فضاء ثابت( كما في التراجيديا الإغريقية) وباختصار هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي."[1] فالفضاء الدرامي ركيزة هامة في تشكل النص المسرحي ويوليها الكاتب اهتماما كبيرا بحيث أنه الجانب البصري الذي يقدمه المؤلف و يبنيه المتلقي في خياله.

إن" جل النصوص التي أنتجها كتاب مسرحنا العربي اعتمدت الصيغة اللغوية للتعبير والاتصال بما تتضمنه من وحدات صوتية ودلالية وأسلوبية وتركيبية تشتغل ضمن علاقات سردية وليس على المواقف التعبيرية والبني التكوينية، باستثناء القلة من النصوص التي توفرت فيها شروط الكتابة الدرامية المعدة للخشبة."[2] ومن بين النصوص الاستثنائية رواية مملكة الفراشة التي استوفت شروط الكتابة الدرامية .

حاولت خشبة المسرح استيعاب الدلالات التي تضمنتها رواية مملكة الفراشة وذلك عن طريق بث الروح فيها وتجسيدها على الخشبة وانتقلت " المسرحية من فضاءات فردية مرتبطة ببطلة الرواية الى فضاء الأسرة وما حدث لهذه الأسرة بسبب الحربين الأهلية والصامتة من تدمير أخلاقي ونفسي ممنهج وتتطرق الى الفضاءات السياسية والاجتماعية أيضا والعديد من الظواهر الخطيرة التي انتشرت حينها نروح نعاود نقرا موقع الجزيرة." [3]

واقتضت مسرحة رواية مملكة الفراشة اختزال ما يمكن أن يخل بمسرحة هذا العرض المسرحي.

وتظهر في المشهد الأول من عرض مسرحية الحرب الصامتة مريم بطلة المسرحية بثوب أسود طويل رفقة والدها بلباس بسيط ويرتدي نظارة، إضافة لأخيها النحيف بلباس عادي أسود وأختها

[1] _ بشار عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، ص218.

[2] _ حسين الأنصاري، الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض، ص8.

[3] _ موقع الجزيرة الالكتروني، كتارا تحول مملكة الفراشة لمسرحية الحرب الصامتة، شوهد2022/04/18.

التوأم سهام تظهر بثوب طويل اسود، وحتى الأم التي تظهر في المشهد الثالث ببساطتها وعفويتها. من خلال الأزياء العادية التي ظهرت بها الأسرة يتضح لنا أنها أسرة بسيطة تنتمي للطبقة المتوسطة. تقول شهيرة : "حاولت أن أنتشلكم من هذا القاع ، أن أرتقي بمستواكم الاجتماعي، أخرجكم من هذه البيئة، لكني فشلت معكم، اتبعتم خطى أبيكم الفلاح ."[1]

المشهد الأول، الدقيقة( 00:55).

كما يبدوا على السيد عنترة أشهر مربي خيل في البلاد الترف والغنى من خلال عباءته السوداء الفخمة كما يبدوا عليه التكبر والشر أيضا ويظهر هذا من خلال حواره مع مهند :

" عنترة: سمعت انك اتخذت اسطبلا، وأنشأت مركزا لتدريب الخيول وبيعها.

مهند: صحيح، أنا مولع بعشق الخيل، ولا مهنة لي غيرها ياسيدي.

عنترة: اذن أنت تبحث عن مهنة. اذا كنت تبحث عن مهنة لماذا تركت عملك عندي؟

مهند: يا سيد عنترة،المهنة نفسها والفرق اني كنت سائسا أجيرا عندك، والآن أصبحت سائسا أملك نفسي.

[1]_ طالب الدوس، فيديو مصور لمسرحية الحرب الصامتة، ( 23:37_ 23:50).

عنترة: بهذه السهولة؟

مهند: أليس هذا حقي؟

عنترة: نعم ليس من حقك، ولا يحق لك أن تكون صاحب إسطبل أو مركز تدريب.

مهند: (بارتباك) سيد عنترة، لم أفهم، ماذا تعني؟

عنترة: مهند، الخيول يملكها المترفون فقط، أتعرف لماذا؟ ليركبوا عليها ويدلدلوا أرجلهم، هذه متعتهم، هناك عمالقة، وهناك أقزام، أتعرف لماذا؟ لأن رائحتنا الزكية لا تشبه رائحتكم العفنة، هناك أفق لا نسمح لكم بتجاوزه."[1]

المشهد الأول، الدقيقة ( 03:01).

ويبدوا الشيخ زوج سهام من خلال زيه الرسمي وأناقته أنه من طبقة الأغنياء ويظهر هذا من خلال حوار مريم و سهام :

[1]_ طالب الدوس، فيديو مصور لمسرحية الحرب الصامتة، ( 1:40_3:10).

" سهام: مريم أنت تعرفين أنني لا أستطيع أن أتأخر على زوجي، ريثما تنتهي مراسم العزاء سأغادر، هيا وقعي حتى نوزع تركة المرحوم قبل مغادرتي.

مريم: أوقع؟ أوقع على تزييف الحقيقة؟ تتنازلين عن حق أبيك؟

سهام: أوهووه، أبوك مات، عنادك سيعطل مصائرنا.

مريم: هل سيتعطل مصيرك من أجل بعض القروش؟، ثم نعرف أنك لست بحاجة لهذه القروش، زوجك رجل أعمال.

سهام: أعوذ بالله ومن شر حاسد إذا حسد، حتى لو كان زوجي ملياردير، هذا ميراثي، حقي."[1]

ويظهر الإرهابي بشكله المخيف وسط الغابة ملثما، والشرطي بلباسه المهني،كما يبدوا فاوست الحبيب الافتراضي بلباس عادي ويبدوا أنه ينتمي للطبقة المتوسطة. ويظهر فادي الكاتب المسرحي في آخر المسرحية بلباسه الأنيق وربطة عنق و نظارة ويوحي شكله بطريقة أو بأخرى إلى أنه رجل محترم ومثقف.

ونجد استثمارا لجوانب فضاء المنزل من ديكور و أثاث فالديكور هو ترجمة للمشهد كما أن المخرج ناصر عبد الرضا لم يغيب مواصفات البيت التي حملتها الرواية كتواجد مكتب الأب، والأريكة و الصور المعلقة على الجدران التي اقتناها الأب من معارض عديدة والتي توحي بدورها على ثقافة ساكني البيت.

[1] _ المصدر السابق،( 29:52_ 30:38).

المشهد الثالث، الدقيقة ( 08:41).

فالمسرح يؤدي ما يعجز عنه السارد في تقديمه داخل النسيج الروائي في مدة قصيرة .

إن النجاح في تجسيد هذه الأفكار على الخشبة " يستدعي الكثير من الخبرة والحنكة الفنية ذلك أن المسرحة إذا لم تكن بشيء من التأني والدقة والعقلنة قد توقع العرض في الإسفاف والعقم الفكري والفني"[1] لهذا نجد المخرج قد انتقى بدقة أدواته الإخراجية من ديكور و اكسيسوارات الخاصة بكل مشهد فحالة الفضاء يصنعها الديكور.

كما أن المخرج قد استعان بالوسائل التكنولوجية مثل عروض الفيديو و الشاشة والتي بدورها تعد من الوسائل الجوهرية التي جاء بها بريخت.

فقد صورت الشاشة فضاءات عديدة تعجز خشبة المسرح عن استيعابها كفضاء الغابة أين يختبأ الإرهاب.

[1] _ ليلى بن عائشة،بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والابداع، ص232.

المشهد السابع، الدقيقة ( 12:44).

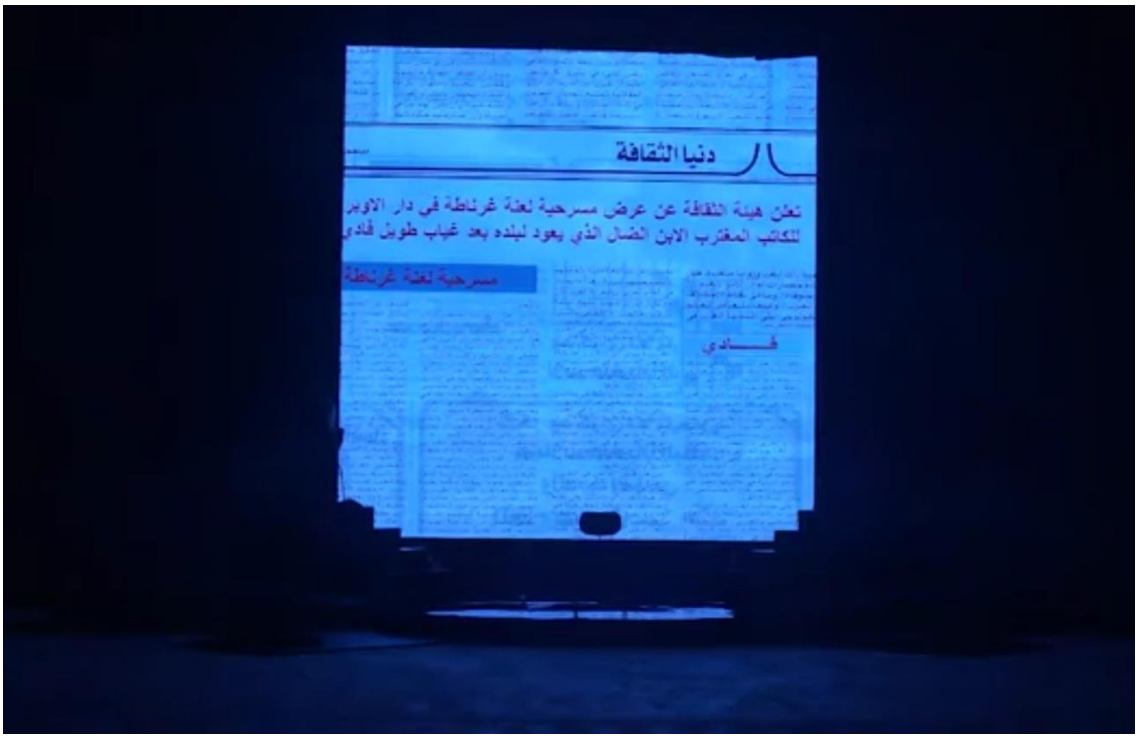
وفضاء الإسطبل بحيث يمكننا رؤية الإسطبل هو يحترق عن طريق الشاشة.

المشهد الثاني، الدقيقة( 03:15).

وفضاء الشارع الذي يعج بالحركة إضافة لفضاء دار الأوبرا، فقد عرضت الشاشة التصفيقات الحارة والهتاف من قبل الجمهور بحيث يمكننا مشاهدة جمهور آخر يهتف لعرض مسرحية لعنة غرناطة والتي بدورها عرض مسرحي داخل العرض الأصلي.

المشهد الحادي والعشرون، الدقيقة ( 41:55).

واستطاع الجمهور المشاهد رؤية إعلانات الجرائد وخبر هروب المساجين على التلفاز وكل هذا سمحت به الشاشة .فالمقصود من النص الممسرح هو القدرة على تجسيده على الخشبة.




المشهد التاسع عشر، الدقيقة ( 39:42).

المشهد الثامن عشر، الدقيقة ( 38:27).

وفي المسرح نرى الحقيقة ، حيث يضع المسرح تأثيرا واقعيا ويبتعد عن الخيال وهذا جوهر وهدف يريد تحقيقه المسرح الحديث، والأساس في ذلك هو التوعية والتحريض والدعوة للتغيير.

أصبح للفضاء المسرحي في القرن العشرين وجها مغايرا حيث أنه لم يعد " الفضاء مجرد الفراغ الذي توضع فيه الأشياء، بل أصبح واقعا نشطا وكاملا، أصبحت هناك تكنولوجيا جديدة، كل هذا تسبب في اتساع الفضاء المسرحي، وأصبحت السينوغرافيا هي مركز القوة لفضاء المشهد، سواء بالنسبة للإمكانيات التكنولوجية أم الثورة في تقنية الإضاءة، إذ أصبحنا نحلم بمسرح تصنعه الأضواء والحركات."[1]

فنلاحظ تسليط الضوء الأحمر على الأم لحظة احتضارها بين ذراعي ابنتها وهي تناجي حبيبها بوريس فيان. بحيث يحمل اللون الأحمر دلالة الحب والموت.

[1] _ بشار عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، ص224.

المشهد السادس عشر، الدقيقة ( 37:42).

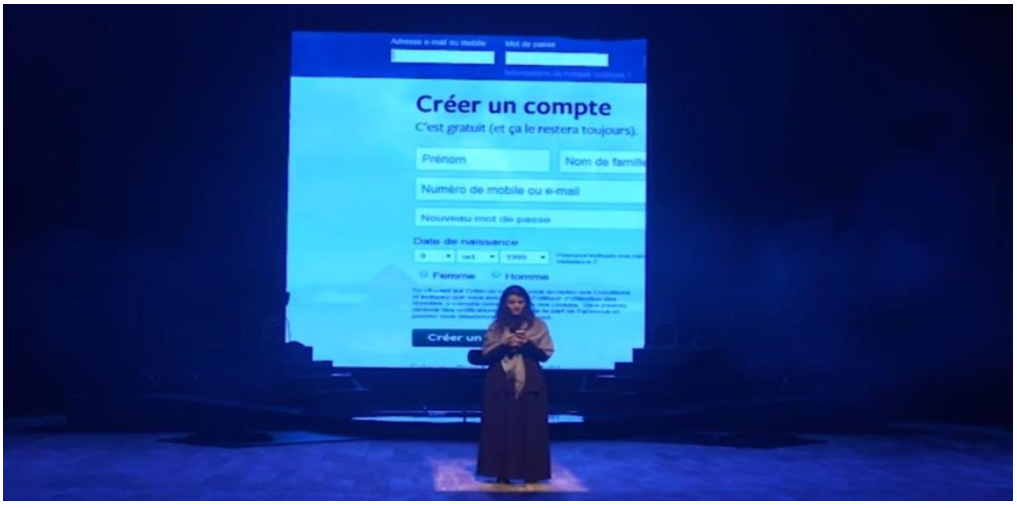
وفي ختام العرض المسرحي تظهر البطلة ساكنة في مكانها وحيدة ممسكة بهاتفها على الخشبة التي يسودها ظلام دامس، لتكتسي الخشبة بعد ذلك إضاءة باللون الأزرق ، ويبدأ الضباب بنفس اللون يتصاعد شيئا فشيئا ، فتجد البطلة نفسها وحيدة وسط هذا الفضاء الأزرق الذي يلفها من كل جانب والذي بدوره يدل على العالم الافتراضي ( الفيسبوك) الذي سرق منها سنين عمرها وكان سببا في تآكل فؤادها وروحها لأنها رضت أن تكون رهينة حب طيف رجل كاذب قد أطفأ بخداعه لها بريق الأمل من عينيها وأخمد شرارة حب بقلبها بعدما كان هو من أوقدها.

المشهد الحادي والعشرون، الدقيقة( 42:51).

ومن ثم يظهر نور يشق تلك العتمة و يضيء لها الطريق، فتمشي فيه ثابتة الخطى وإذا به طريق الخلاص من قيد العالم الافتراضي الذي ظلت سجينة به طيلة السبع سنوات.

المشهد الحادي والعشرون، الدقيقة( 43:04).

وتظهر لنا الشاشة من خلفها غلق حساب الفيسبوك نهائيا لتتحرر من فضاء ظلال المملكة الزرقاء وتتجه أخيرا نحو فضاء ملئه النور.




المشهد الحادي والعشرون، الدقيقة( 43:19).

في ختام هذا الفصل من هذه الدراسة يمكنني القول بأن المسرحة فن يجمع جنسين أدبين هما المسرح والرواية، ذلك أن الكتابة الروائية والمسرحية يلتقيان في مواضع ووفق هذه المواضع تتم عملية المسرحة التي من شأنها أن تنعش جنس الرواية والمسرح على حد سواء.

# خاتمة

## خاتمة

يتضح لنا في ختام هذا العمل أن لجنس الرواية القدرة والقابلية على الانفتاح على أجناس أدبية عديدة كالمسرح، كما وقد تنوع الاشتغال على النصوص الروائية عن طريق مسرحتها وجعلها نصوصا قابلة للعرض ذلك أن عوالم اللقاء بين الرواية والمسرح أدى إلى ضرورة استثمار المتن الروائي مع ما يلاءم المسرح .

في ختام هذا البحث يمكن أن أجمل النتائج المتوصل إليها فيما يلي:

_ أن ظاهرة الأجناس الأدبية ضاربة بعمق في النقد الغربي ومعروفة بهذه التسمية بينما في النقد العربي فقد انتقلت عند البعض باسم الأجناس الأدبية وبالأنواع الأدبية لدى البعض الآخر.

_ أن الباحث في مفهوم المسرحة سيقع حتما في فوضى المصطلحات المشابهة والمتداخلة معها ويصعب إيجاد مفهوم واحد ومحدد لمصطلح المسرحة فهو لا يزال بحاجة لضبط المنهجيين.

_ يشكل السرد الأساس الذي انبثقت منه كل أشكال الأدب الذي عرف منذ القدم مثل الرواية والمسرح وللروائي حق اختيار السارد الذي يسرد أحداث الرواية فقد يكون السارد شخصية روائية ، أما المسرح الحديث فقد عرف السارد عن طريق بريشت الذي قلب الموازين وأقحم خصائص وتقنيات جديدة لم يعرفها المسرح من قبل.

_ للحوار حضور بارز في الأعمال الأدبية باعتباره العجلة التي تدفع بالأحداث للسير نحو الأمام إلا أن للحوار في المسرحية نصيب أوفر منه في الرواية . فالحوار الروائي قصير يخضع للسرد ويتكيف بمقتضاه بينما الحوار المسرحي يقدم الشخصيات ويستفيد من لغة إضافية قوامها حركات الممثلين وإيماءاتهم وهيئاتهم.

_ تعد الشخصية دعامة هامة يقوم عليها كل من العمل الروائي والمسرحي على حد سواء، وخلال عملية المسرحة نجد بأن الشخصية تنتقل من منظورها السردي اللفظي إلى المنظور المادي بعدما يؤدي الممثلين الدور ويتقمصونه.

_ يشكل الفضاء مادة خصبة في الدراسات النقدية إذ يتميز بالغزارة والتنوع والتعقيد وخلال عملية المسرحة ينتقل الفضاء الروائي من كونه صناعة ذاتية تخييلية من طرف الروائي إلى فضاء مسرحي يكون الداعم المرئي للنص والمكان الذي تتصارع فيه الشخصيات أمام مرأى الجمهور.

_ استطاع الروائي واسيني الأعرج أن يجعل من نصه الروائي نصا مهيأ للمسرحة وله القابلية على أن يتحول لنص ممسرح موجه للعرض على الخشبة.

_ استطاع طالب الدوس هدم النص الأول وبناء منه نص ثان وذلك من خلال سحب الرواية من صيغتها السردية المقروءة إلى شكل جديد سمعي بصري قابل للتجسيد المادي، واستطاع تقديم عمل ناجح عن طريق تحويل رواية " مملكة الفراشة" لعرض مسرحية "الحرب الصامتة".

# ملحق:

واسيني الأعرج، أدبه الروائي ونظرته للمسرحة.

**واسيني الأعرج، أدبه الروائي ونظرته للمسرحة.**

**1) واسيني الأعرج Waciny laredj:**

هو روائي وكاتب جزائري من مواليد 1954 بتلمسان، الجزائر، خريج ثلاث جامعات (جامعة وهران بشهادة الليسانس كلية الآداب واللغات، جامعة دمشق بشهادة ماجستير : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، جامعة باريس ودمشق دكتوراه دولة في نظرية البطل في الرواية العربية).

_ أشرف على فرقة البحث الجامعية حول الرواية والأشكال السردية 1988،1993

_ كان عضوا في المجلس العلمي من سنة 1987 إلى 2001، وقد أشرف على وحدة الأدب المغاربي ، أستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا بلوس أنجلس بأمريكا 1999،2000.

_ أشرف على وحدة الأدب المغاربي بجامعة الجزائر المركزية سنة2007،2008. وقد أسهم في مناقشة العديد من الأبحاث العلمية والفكرية في الجامعات الجزائرية والعربية والأوروبية المتخصصة في السرديات والمسرح والشعر.

_ بروفيسور بجامعة السوربون، باريس من 1994 الى يومنا هذا.

_ أستاذ التعليم العالي منذ 1989 بجامعة الجزائر المركزية.

كما له العديد من النشاطات الأدبية والثقافية من بينها:

_ أدار اتحاد الكتاب الجزائريين من سنة 1990 إلى سنة 1994 كنائب للرئيس وكمؤسس ومشرف على مجلة الاتحاد : المساءلة.

_ عضو مؤسس لجمعية الجاحظية الثقافية والأدبية برفقة الروائي الراحل الطاهر وطار ونخبة من الكتاب.

_ أشرف على إصدار السلسلة الأدبية ( أصوات الراهن) باتحاد الكتاب الجزائريين والتي تهتم بالتجربة الأدبية الشابة في الجزائر.

_ ساهم في العديد من الندوات العربية والعالمية المتعلقة بموضوعات الكتابة، وظيفة الكاتب ، السرد، تحديات الفكر العربي، العولمة والثقافة، المثاقفة، الحداثة، الأنا والآخر وغيرها من موضوعات العصر في بلدان عربية وأجنبية كثيرة: ( الجزائر، المغرب، تونس، مصر، ليبيا، سوريا، لبنان، الأردن، السعودية، الكويت، الإمارات العربية، البحرين، عمان، ايطاليا، فرنسا، هولندا، الولايات المتحدة، اسبانيا، بريطانيا، بلجيكا، سويسرا، وغيرها...).

_ أعد وأنتج حصة أهل الكتاب التلفزيونية التي تهتم بوضعية الكتاب والمقروئية في الجزائر والوطن العربي والتي بثت في التلفزيون الجزائري من سنة1998 إلى 2002.

_ أنتج سلسلة الديوان التلفزيونية والتي تحاول أن تنجز أنطولوجيا مرئية عن الكتاب العرب منذ بداية القرن العشرين، وقد تم انجاز أكثر من عشرين شريطا وثائقيا مطولا.

_ أنجز ثلاثية تلفزيونية وثائقية حول تاريخ النخب الثقافية في الجزائر.( 2005،2004.)

_ ترأس لجنة التحكيم للمسرح المحترف، الجزائر 2007.

_ ترأس اللجنة العلمية للمسرح المحترف: فلسطين في المسرح، 2009.

_عضو الهيئة الاستشارية العليا لجائزة الشيخ زايد للكتاب من 2007 الى2010.

_ كما شارك في ترأس أو عضوية العديد من لجان تحكيم أدبية وفكرية عربية وعالمية: جائزة الأدب المتوسطي (فرنسا) جائزة الدولة في الكويت ، جائزة الدولة للآداب في سلطنة عمان ، جائزة الرواية العربية ، جائزة الأكاديمية العربية الأوروبية( فرنسا).[1]

**2) إصدارات الروائي واسيني الأعرج:**

له العديد من الأعمال الروائية من بينها:

_ مملكة الفراشة 2013.

---

[1] _ ينظر: واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص509،508.

_البوابة الزرقاء( وقائع من أوجاع رجل) دمشق1980، الجزائر1982.

_وقع الأحذية الخشنة، قصة مطولة1981.

_ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق1982

_نوار اللوز، بيروت 1983، الجزائر1986و2001.ترجمت إلى العديد من اللغات.

_أحلام مريم الوديعة، بيروت1984، الجزائر1987.[1]

الجوائز الأدبية العربية:

تحصل على العديد من الجوائز منها:

_الجائزة التقديرية الكبرى الممنوحة من طرف رئيس الجمهورية سنة1989.

_جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله سنة 2001.

_جائزة التلفزيون الأولى للحصص الثقافية الخاصة عن البرنامج الثقافي التلفزيوني: أهل الكتاب سنة2001.

_جائزة قطر العالمية للرواية عن روايته : سراب الشرق2005.

_جائزة المكتبيين الجزائريين عن روايته كتاب الأمير2006.[2]

_إضافة لجائزة كتارا تحت فئة جائزة الدراما للرواية المنشورة عن رواية " مملكة الفراشة" وهي جائزة أفضل رواية قابلة للتحويل إلى عمل درامي."[3]

---

[1] _ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص509_510.

[2] _ المصدر نفسه،ص511.

[3] _ موقع الجزيرة الالكتروني، واسيني الأعرج أول الفائزين بجائزة كتارا للرواية العربية،2015،05،20تاريخ النشر، شوهد 11:37،2022،03،27.

**3) نظرة واسيني الأعرج للمسرحة:**

يرى واسيني الأعرج أن عملية المسرحة ليست بالأمر الجديد حيث أن " المئات من الروايات العالمية حولت إلى مسرحيات واستقبلها الجمهور بحب كبير، وكانت المسرحية إضافة نوعية كبيرة للرواية، بل أمدتها بجمهور جديد لم يكن من جمهورها الطبيعي أي أن المسرحية فتحت أمامها عالما كان مغلفا في وجهها ."[1] ويجد واسيني أن عملية المسرحة تنعكس " عادة إيجابا على المقروئية إذ يذهب جمهور المسرح نحو الرواية التي هزته بعمق بحثا عن الأسرار المتخفية في النص لقراءتها هذا في حالة النجاح وإثارة فضول المشاهد المسرحي ".[2]

ويطرح واسيني إشكالية عدم نجاح النص الممسرح خاصة بالنسبة لمن اطلع على الرواية ولاحظ فشل المسرحية وهنا يبدأ الجمهور في لوم المقتبس والمخرج، أما بالنسبة للجمهور المطلع على العرض المسرحي فقط فانه قد يأخذ نظرة خاطئة عن الرواية وسيعكس موقفه السلبي عليها، وسيضطر المقتبس لتفكيك النص وخلق لحمة جديدة من خلال رؤية تبناها المقتبس واشتغل عليها المخرج فلابد من الانتباه للخيارات التي اتخذها المقتبس والمخرج معا [3].

يقول واسيني الأعرج عن المسرحة:" عشت هذه التجربة عن قرب في العديد من رواياتي التي حولت إلى مسرحيات وكنت سعيدا برؤية الشخصية الافتراضية تصبح كائنا من لحم ودم... مسرحية الحرب الصامتة ( رواية مملكة الفراشة) التي اقتبسها وأعدها للمسرح الأستاذ طالب الدوس وأخرجها وأعد السينوغرافيا المخرج والفنان العربي الكبير ناصر عبد الرضا. اعتمد الاقتباس على جملة وردت في الرواية: الحرب الصامتة، التي ترسم الفترة التي أعقبت الحرب الأهلية وهو ما جعل

[1] _واسيني الأعرج، ماجدوى أن تحول رواية إلى مسرحية؟، مجلة المدينة، تاريخ النشر 2019/08/21،شوهد 2022/03/10، 10:00.

[2] _ المرجع نفسه، شوهد2022،10:30/03/10.

[3] _ ينظر :المرجع نفسه، تاريخ المعاينة2022،10:10/03/10.

المسرحية تركز على جزئية خاصة بمربي الخيول ومنه تتفرع داخليا حول مختلف الانفاصامات التي أحدثها الفيسبوك، الأم، الابنة، الأخ، فاوست(فادي) الافتراضي"[1].

ويقول طالب الدوس الذي أعد رواية مملكة الفراشة للمسرح " إن تحويل رواية طويلة إلى عمل درامي لا تتجاوز مدته ساعة من الزمن حالة تشبه ولادة الأم مولودا جديدا يحمل صفات جينية ووراثية"[2]. فالمسرحة هي القدرة على تحويل نص من صيغته اللفظية إلى كل ما هو مشهدي ومرئي ويوائم العرض على خشبة المسرح.

يمكن القول في الختام أن مسرحة رواية مملكة الفراشة وتحويلها لعرض مسرحي عبارة عن إبداع ثان. وتعد إضافة لجنس الرواية والمسرح على حد سواء.

[1] _ المرجع السابق، شوهد2022،12:22/04/22.

[2] _ موقع الجزيرة الالكتروني، كتارا تحول مملكة الفراشة لمسرحية الحرب الصامتة، تاريخ النشر 2017/10/09، شوهد: 2022،11:14/03/27.

# قائمة

# المصادر

# والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

### أ_ المصادر:

_ طالب الدوس، فيديو مصور لمسرحية الحرب الصامتة، اخراج وسينوغرافيا ناصر عبد الرضا، الموسيقى طلال الصديقي، انتاج حمد عبد الرضا، الاشراف الفني سامر جابر، الاشراف العام خالد عبد الرحيم، الدوحة، 2017.

_ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ط1، دار الصدى، دبي، 2013.

_ طه حسين، المعذبون في الأرض، ط13، دار المعارف، القاهرة،2008.

### ب_المعاجم والقواميس العربية والمترجمة:

_ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، مج4، د.ط، دار صادر، بيروت، د.سنة.

_ الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

_ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد امام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة،2003.

_ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 2002.

_ مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

### ج_قائمة المراجع :

_أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ط2، مركز الاسكندرية للكتاب، دب، 2993.

_ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي( الفضاء_الزمان_ الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

_ حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.

_ رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، 1998.

_ سعيد يقطين، قال الراوي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

_ سعيد يقطين، الكلام والخبر( مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

_ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي( الزمن_السرد_التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.

_سيزا قاسم، بناء الرواية( دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دط، مكتبة الأسرة، دب، 2004.

_ عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

_عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية_ بحث في تقنيات السرد_، دط، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

_ قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني انموذجا، ط1، دار غيداء، عمان، 2012.

_ماري الياس،د. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط2، بيروت، لبنان، 2006.

_ محمد بوعزة، تحليل النص السردي( تقنيات ومفاهيم)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

_ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط9، نهضة مصر، القاهرة، 2008.

_ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة، 1987.

_ نجاة صادق الجشعمي، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ج1، ط1، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة،2017.

_ نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، دط، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2012.

**د_الرسائل الجامعية:**

_بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية: الطموح_ البحث عن الوجه الآخر_ زمن القلب_ مقاربة بنيوية، مذكرة ماجستير، فرحات عباس، سطيف، 2009/2010

_صالح بوشعور محمد أمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2011/2010.

_عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية( قراءة في المضامين الفنية والتصوير الجمالي لنماذج ابداعية جزائرية)، أطروحة دكتوراه، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2018/2017.

_ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والابداع، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2011/2010.

**المجلات والدوريات:**

_ بشار عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، ع45.

_بوعتو خيرة، مسرحة القصة القصيرة في التجربة الجزائرية: مسرحية( الشهداء يعودون هذا الأسبوع) نموذجا، مجلة لغة الكلام، ع 1، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم،جانفي2020.

_رابح بن خوية، المسردية: رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عز الدين جلاوجي، مجلة الآداب، ع11، جامعة محمد البشير إبراهيمي، برج بوعريريج، جوان2020.

_طالب هاشم بدن، عبد الستار عبد ثابت الببيضاني، التشابه والاختلاف في مسرحة الرواية التاريخية مصر انموذجا، مجلة الدراسات المستدامة، ع5، مج2، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية،2022.

_عبد القادر لباشي، مسرحة الشعر في ديوان طاسيليا لعز الدين ميهوبي، مجلة العمدة الدولية في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع3، مج3، البويرة، 2019.

**المواقع الالكترونية:**

_ أحمد فضل شبلول، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية،

.https://middle_eastonline.com

أمينة جاب الله، من أجل مسرحة الرواية الجزائرية، https//:www.dzjawairess.com_ .2021

_ جمال عاشور، ايمان الزيات: التداخل بين الأجناس الأدبية نتيجة كون الأدب ظاهرة إنسانية، مجلة الدستور https://dostoro.rg

جميل حمداوي، اشكالية الجنس الأدبي، https//:alantologia.com_

جهاد زهري، حورية بن علوش التداخل الأجناسي في الرواية الجزائرية( دراسة تطبيقية في رواية _ سخرية قدر ، https://alantologia.com

_ حسين الأنصاري، الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض، مجلة الأكاديمية العربية المفتوحة،https //wwwdopdfwn.com.

خيري دومة، طه حسين الراوي المحدث، مجلة الكلمة، ع8، www.alkalimah.net_

_ رابح شريط، نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي، مجلة إحالات، ع1، جوان2018.

https//:www.asjp.cerist.dz

_سليمان جادو، تداخل الأجناس الأنواع وأثره على القصة القصيرة، مجلة صدى، 2019.
https//:adazakera.wordpress.com

صالح مفقودة، نظرية الأجناس الأدبية، جانفي2019، _https//:www.asjp.cerist.dz .

_ عمر بوذيبة، الفضاء الروائي/الشخصيات، 2014.Omarbodoudiba.blogspot.com

علي، تكييف النص السردي للمسرح واشكالية المصطلح، 2020،_عوادhttps//:alarab.co.uk

_ماري الياس، مفهوم المسرحة، مجلة نزوى، أكتوبر2008،

. https//:www.nizwa.com.

موقع الجزيرة الالكتروني، كتارا تحول مملكة الفراشة لمسرحية الحرب الصامتة،

https//:www.aljazira.net_

_ نجيب طلال، قلق السؤال بين المسرح والسرد، مجلة الكلمة، ع135، 2018.
www.alkalimah.net

# فهرس

# المواضيع.

**فهرس المواضيع:**

اهداء

كلمة شكر

مقدمة

الفصل الأول: ظاهرة تفاعل النصوص الأدبية.....5

تداخل الأجناس الأدبية.....6

المفهوم.....6

التاريخ والنشأة.....11

المسرحة.....16

المسرحة لغة.....18

المسرحة اصطلاحا.....18

آليات المسرحة.....28

التكييف.....29

التحويل.....30

التلقي.....31

الفصل الثاني: مسرحة رواية مملكة الفراشة دراسة تطبيقية.....33

السرد بين الرواية و المسرح.....34

السرد الروائي.....35

السرد المسرحي.....38

الحوار بين الرواية والمسرح.....42

الحوار الروائي.....44
الحوار المسرحي.....46
الشخصية بين الرواية والمسرح.....52
الشخصية الروائية.....54
الشخصية المسرحية.....59
الفضاء بين الرواية والعرض المسرحي.....67
الفضاء الروائي.....69
الفضاء المسرحي.....77
الخاتمة.....91
ملحق.....100
واسيني الأعرج.....100
أدبه الروائي.....101
نظرته للمسرحة.....103
قائمة المصادر والمراجع.....106
فهرس المواضيع.....111