الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران - السانيا

كلية الآداب، اللغات و الفنون

قسم النقد و الأدب التمثيلي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير موسومة بـ :

الكتابة الدرامية عند رضا حوحو

(مصادرها و جمالياتها)

إعداد الطالب :

- علوات كمال

إشراف:

د. فرقاني جازية

أ. طامر أنوال

السنة الجامعية: 2007-2008

إهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما

إلى الأخوين(حكيم و ياسين)

إلى الأختين(نادية وفريدة)

إلى عمي الموهوب و زوجته

إلى كل أعمامي وعماتي خاصة (فروجة)

إلى الجد و الجدة أطال الله في عمرهما

إلى رفيقة العمر(شفيعة)

إلى عائلة بوعناني(خالي و خالتي و فضيلة)

إلى عائلة زابوري

إلى الجدة (تاكليث)أطال الله في عمرها

إلى أصدقائي و رفقاء دربي(سفيان- شافع- عثمان- إلياس)

إلى الزملاء و الأقارب

إلى جميع الأمة المحمدية

كمـــــــــال

كلمة شكر و تقدير

باعتزاز واحترام بالغ، أسجل شكري الحار إلى أستاذتي المشرفة الفاضلة وصاحبة المشروع الدكتورة" فرقاني جازية" لما بذلته من جهد مخلص، ومثابرة وجد، و هو يكشف لي الهنات والصعاب حيث تصوب بدقتها المعروفة وصرامتها و وضوحها فكان ذلك سلاحي في مقاومة المشاكل المنبثقة من البحث

شكرا

و باحترام كبير و اعتزاز أسجل شكري لأستاذتي الفاضلة "طامر أنوال" على مساعدتها القيمة و التي أثمرت بحثي بنصائحها و إرشاداتها

شكرا

كما لا يفوتني أن أشكر كامل أساتذة قسم"النقد و الأدب التمثيلي" الذين أناروا لي وبمثابرتهم دروب العلم والمعرفة و أختص بالذكر(أ.شرقي محمد- أ.إميمون براهيم- أ.عزوز- أ.منصوري- أ.زيان-أ.نقاش)

و أشكر كل السادة العاملين في الجامعة و بالخصوص العاملين في المكتبة (بن زينة- حليمة- فتيحة)الذين ساعدوني و لم يبخلوا علي و كذا زملائي في الماجستير الذين أفادوني بنصائحهم الحصيفة والنافعة.

{{و الله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه}}

حديث شريف

مقـــدمة

لعل إثارة بعض القضايا الفنية حول مستوى الكتابة الدرامية عند الكاتب رضا حوحو من جديد، هي استعادة جديدة للقدرة الخلاقة التي يمتلكها هذا الكاتب المميز في الساحة المسرحية الجزائرية، و بالتالي العمل على إعادة إدراجها من جديد نمطا فنيا مميزا وظاهرة جديدة و منفردة على مستوى طبيعة النصوص الدرامية التي سادت جيل عصره والتي جاءت بعده، لاسيما في الوقت الذي تنتقل فيه الكتابة من موقع الاستهلاك اليومي من جهة و الغياب من جهة أخرى إلى مواقع الخلق و الإبداع و الإضافة.

و تأتي عملية الإستعادة و الإدراج لنصوص الكاتب الدرامية على نحو يتطلب التحليل و التنقيب في مصادرها و خصائصها و جمالياتها الفنية بإخضاعها لمختلف المناهج النقدية الحديثة التي سلطت الضوء على مكنونات الأثر الأدبي و المسرحي. بما فيها المناهج التي تسعى إلى توضيح فكرة العلاقة الترابطية بين النصوص في تداخلها و تعالقها، على صعيد ما يمكن الاصطلاح عليه في لغة النقد الحديثة بنظرية التناص، و التي تقدم النص الأدبي على أوجهه المختلفة على أنه منطلق أولي و أساسي في دراسته و تفسيره على نطاق مكنوناته الفكرية و الفنية و الجمالية.

كما أن حركة التأليف في المجال الدرامي عند رضا حوحو سلكت مسارا منفردا من حيث مصادرها و جمالياتها و على مستوى طبيعة نصوصه الدرامية، و ذلك عبر تقنيات وآليات تجمع بين الكتابة باعتبارها ممارسة فعلية و ظاهرة الاقتباس من الربيرتوار العالمي والتي

ميزت المسرح الجزائري منذ نشأته، لكن بصورة يجسد فيها معالم الدراما المحلية والشعبية في الجزائر بإثبات الذات و تحديد الهوية بقدر الإمكان عن طريق تقديم نماذج شعبية تحدد القيم الثقافية و الاجتماعية التي تتفق و طرق معيشة مجتمعه أحلامه و آماله.

من هذا المنطلق ارتأيت أن يكون موضوع البحث في الاتجاه التالي:

(الكتابة الدرامية عند رضا حوحو: مصادرها و جمالياتها)، و بذلك كانت انطلاقتي ضمن هذا الموضوع تتوقف على محور محدد يشمل النص الدرامي باعتباره جنسا أدبيا، غير أنه مستقل بذاته عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى من حيث خصائصه و عناصر بنائه.

بالإضافة إلى أن هناك دوافع كثيرة حفزتني على الوقوف في مواجهة أكاديمية لهذا الموضوع، من بينها دوافع موضوعية و علمية تصب في مجال دراستي هذه و التي تقوم على مستويين بارزين:

- المستوى الأول يكمن في محاولة إدراج النص الدرامي في دائرة المعالجة النقدية للظواهر الأدبية التي حاولت تأطير الأدب وقولبته بقوانين صارمة تقاس بها جودة النص، و هذه القوانين تتمخض في ظاهرة التناص بالكشف عن أبعادها الجمالية والمعرفية و بالتالي العمل على إبرازها في نصوص رضا حوحو الدرامية.
- أما المستوى الثاني الذي يحاول فيه البحث إبراز مواطن التفرد و التجديد من خلال الكشف عن خصائص الكتابة الدرامية عند رضا حوحو و دراسة مصادرها وجمالياتها

من جهة وتحديد موقعه ضمن الكتابات الدرامية التي سايرت جيل عصره من جهة أخرى. بالإضافة إلى الكشف عن دوافع التجديد عنده على نطاق التأليف الدرامي و على نطاق طبيعة الاقتباس التي تدخل ضمن آليات الكتابة الدرامية عنده على نحو يسمح لي بالتحليل و المقارنة.

غير أن الدوافع الموضوعية لا تنحصر في هذا العامل فحسب، فهناك دوافع ذاتية إلى حد ما تتجسد في أول الأمر في عنايتي الشخصية بجمع و دراسة آثار رضا حوحو في المجال المسرحي، ذلك لما لاحظته من إهمال الدارسين-باستثناء الأقلية القليلة منهم- لهذا الجانب عند الكاتب خلافا لما لقيته أعماله الأخرى من اهتمام، لاسيما إنتاجه في مجال الكتابة القصصية، مع أن أعماله المسرحية لا تقل أهمية و لا قيمة عنها.

إلى جانب ذلك هناك دافع الفضول و حب الاستكشاف في موضوع لا يزال بكرا خاصة على مستوى الأدب المسرحي للكاتب، و دافع الغيرة على تراثنا الثقافي و الإحساس بالمسؤولية اتجاهه و ضرورة تضافر الجهود من أجل الحفاظ عليه و إنقاذه من الضياع والاندثار. و أخيرا دافع الإعجاب بأعمال الكاتب المسرحية التي لمست عند اطلاعي عليها تجسيدا لصورة المسرح الجزائري في صدقها و أصالتها، و ما وجدته فيها من مظاهر التنوع والإبداع، من هنا كان لزاما علي الإسهام و لو بجهد المقل بوضع أعمال الكاتب داخل دائرة الضوء و نفض الغبار عليها.

إن طبيعة موضوع البحث المذكور عنوانه سالفا تكشف للوهلة الأولى عن ماهية وحجم الإشكالية التي يجب أن يرتكز عليها البحث، حيث نرى أن المنبع الحقيقي الإجرائي لهذه الإشكالية يكمل في السؤال التالي:

على ماذا تقوم طبيعة الكتابة الدرامية عند رضا حوحو؟ و بالتالي يتجه مسار الإشكالية المحورية نحو دراسة و تحليل مميزات و خصائص الكتابة الدرامية عند الكاتب من خلال استبيان آلياتها و تقنياتها.

على صعيد هذا المنطلق تدور حول محور هذه الإشكالية الرئيسية قضايا وإشكاليات أخرى يمكن صياغتها في أسلوب الأسئلة الفرعية التالية:

- أين تكمن طبيعة وجه الهوية المعرفية في أدب رضا حوحو الدرامي من خلال العلاقات الممكنة بينه و بين الكتاب المسرحيين الجزائريين في عصره؟

- كيف تمكن من إبداع قيم جمالية في مجال الكتابة المسرحية رغم ميولاته الأولى في الكتابة القصصية؟

- هل كان غرض رضا حوحو التجديد من أجل التجديد، أم أنه يرمي إلى التعبير عن فكر و عن واقع معيش من خلال المسرح؟

- إلى أي مدى كان هذا الغرض إسهاما منه في التعبير عن القيم الجمالية و الأخلاقية والفنية؟

- أين تكمن آليات التناص و مواطن التداخل و التعالق في نصوص الكاتب الدرامية؟

- ما هي حقيقة التفاعل الناشئ في نصوص الكاتب إثر محاكاتها و استعادتها كليا أو جزئيا لنصوص سابقيه من الكتاب؟

- كيف جاءت معايير الاقتباس لديه؟ و ما هي حدودها اتجاه النصوص الأصلية التي تأثر بها وانطلق منها؟

كل هذه التساؤلات و الإشكاليات الفرعية حاول موضوع البحث الإجابة عنها وفق المنهج التكاملي الذي يجمع بين المنهج السميائي لكون التناص مصطلح سميائي يعمل على تفسير النص الأدبي و تحليل مكنوناته الدلالية و الترابطية، و المنهج المقارن الذي يحدد وجهة المقاربة بين نصوص الكاتب المقتبسة و النصوص الأصلية على أساس آلية الإقتباس عند الكاتب.

و أخذا بعين الإعتبار لطبيعة البنية التركيبية لعنوان موضوع البحث الذي طرحت على بساطه الخطة المقسمة إلى ثلاث فصول فضلا عن مقدمة و مدخل و خاتمة و ملحق.

و ارتكز المدخل على تقديم لمحة وجيزة عن الكتابة الأدبية كونها حركة إبداعية تُسهم في إبداع النص الأدبي الذي جاء تناول مفهومه و ماهيته عند السميائيين، ذلك لأن مصطلح التناص لا يمكن فهمه و تفسيره إلا في تعارضه و تناصه مع مصطلح النص.

أما الخطوة التالية قدمت فيها مفهوم النص الدرامي على أنه جنس من الأجناس الأدبية وهو الموضوع الذي توقف عليه البحث لكونه عنصرا جزئيا فيه.

أما الفصل الأول المعنون بـ"الكتابة الدرامية بين التناص و الاقتباس" تفرعت منه ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول تناولت فيه التناص مفهومه و نشأته على أنه ظاهرة سميائية أخذ بها السميائيون، ثم عرض لقوانين التناص و ختمت المبحث بتناول الظاهرة التناصية و رصد لإشكالية المصطلح في النقد العربي القديم و الحديث.

- أما المبحث الثاني فجاء حول التناص في النص الدرامي و تناولت فيه ثلاثة عناصر هي: مفهوم التناص في النص الدرامي، ظاهرة التناص في الدراما اليونانية القديمة ثم تطرقت إلى عرض مختلف الحقول التناصية التي يتضمنها النص الدرامي.

- أما المبحث الثالث فاندرج حول ظاهرة الاقتباس بوصفه تناصا و تفرعت منه ثلاثة عناصر: الاقتباس مفهومه(لغة و اصطلاحا)، مصطلح الاقتباس الذي يدخل ضمن أصناف التناص، ثم إلى ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري.

و في الفصل الثاني الموسوم بـ"الكتابة الدرامية عند رضا حوحو" تفرع إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول خصصته لدراسة و تحليل محاور الكتابة عند رضا حوحو متمثلة في (المحور التاريخي و المحور الاجتماعي ثم المحور الأدبي) مع عرض تحليلي لكل مسرحياته في كل محور.

و المبحث الثاني جاءت فيه دراسة لخصائص الكتابة الدرامية عند الكاتب وتطرقت فيه إلى إبراز مختلف الخصائص الفنية المميزة لأعمال الكاتب على ضوء ما جاءت به نظرية الدراما الحديثة و تناولت ثلاثة خصائص هامة هي: المزج بين الأنواع(التراجيكوميديا) -طابع الميلودراما- مسرحية الفصل الواحد.

و في أما المبحث الثالث و الأخير فقد تعرضت فيه إلى جانب فني انفرد به رضا حوحو يندرج ضمن عملية الاقتباس من الجنس الروائي و تحويله إلى نص مسرحي في إطار ما يمكن الاصطلاح عليه بمسرحة الرواية.

أما الفصل الثالث و الأخير المعنون بـ" آليات الكتابة الدرامية عند رضا حوحو"حيث جاء العمل فيه على إبراز آليات و ميكانيزمات التداخل النصي مع مختلف الحقول التناصية في نصوص الكاتب الدرامية، بالإضافة إلى دراسة مقارنة بين نصوص الكاتب المقتبسة و النصوص الأصلية على نطاق آلية الاقتباس، و يصب في ثلاث مباحث:

- المبحث الأول يضم دراسة تناصية لنصوص الكاتب من حيث: تناصها مع التراث الشعبي و جانب من التناص الأدبي ثم المعمارية النصية و خاصية تداخل الأنواع الأدبية.

- أما المبحث الثاني الذي تضمن عملية استظهار لآلية الاقتباس في كتابات رضا حوحو و يصب في ثلاث عناصر: التناص في حدود الاقتباس، مصادر الاقتباس عند الكاتب، رضا حوحو و الكوميديا المولييرية.
- أما المبحث الثالث و الأخير الذي فتضمن دراسة تحليلية و مقارنة حول طبيعة الاقتباس عند الكاتب من خلال نصوصه المقتبسة و اخترت في عملية المقارنة مسرحيتين مختلفتين من حيث طبيعة المذهب الذي تنتمي إليه كل مسرحية، و من حيث لغة كتابتها(العامية و الفصحى)، و كذلك من حيث طبيعة المواضيع التي تناولها في كل نص:

- "سي عاشور و التمدن" المقتبسة عن "الثري النبيل" لموليير

- " عنبسة" المقتبسة عن "روي بلاس" لفيكتور هيجو

و فيها تعرضت إلى أوجه المقاربة و المباعدة بين النص الأصلي و النص المقتبس مع الكشف عن آليات الاقتباس على مستوى عناصر البناء الدرامية شكلا و مضمونا.

و انتهيت بخاتمة خلصت فيها إلى مجموعة من النتائج و الأفكار التي جاءت إجابة على التساؤلات المطروحة في المقدمة، و أردفت البحث بملحق تضمن بطاقة تعريف للكاتب رضا حوحو و إدراج نصوصه المخطوطة.

و بطبيعة الحال فإن كل دراسة أو بحث أو عمل أكاديمي مهما كان حجمه وتنوعت مواضيعه و إلى أي مدى إرتقت أهدافه و نواياه، لابد أ ن تعترض في طريقه الشاق شتى أنواع المشاكل و الحواجز و المعوقات التي ترخي عزيمة الباحث و تكاد تهوي به إلى الفشل لولا الإرادة و العزيمة التي يحاول فيها بكل جهد و مثابرة تخطيها لتحقيق ما يصبوا إليه.

لعل أكبر مشكل يمكن للباحث أن يواجهه هو قلة المصادر و المراجع خاصة في موضوع تكاد تندثر معالمه و تنسى، لاسيما الجانب المسرحي عند رضا حوحو الذي تكاد تنعدم فيه الدراسات و إن لم نقل مسرحياته، و حتى إن وجدت فإنها لم تصب في مجال بحثنا باستثناء أعماله في مجال الكتابة القصصية، بينما كتاباته الدرامية فهي قليلة جدا بحيث لم تتوفر إلا في إشارات عابرة من خلال بعض المقالات في بعض المجلات أو أجزاء يسيرة من بعض الدراسات الجامعية و التي إكتفت في تناول أعمال الكاتب من الناحية الأدبية والاجتماعية دون دراسة فنية و درامية.

و من جانب آخر تلقيت صعوبات كبيرة عند تناول الظاهر التناصية خاصة على مستوى النص الدرامي الذي تكاد تنعدم فيه الدراسات و التنظيرات، كل هذا حفزني على هذه الدراسة المتواضعة مع الرغبة في البحث و مسايرة مختلف المناهج الحديثة.

كما تجدر الإشارة إلى المصادر و المراجع التي وجدت فيها ضالتي و اعتمدت عليها لإتمام بحثي و كانت أولها المصادر المتعلقة بمسرحيات الكاتب المخطوطة والموضوعة، أما

المخطوطة فاستعنت برسالة ماجيستير لأحمد منور بعنوان"مسرح رضا حوحو"الجزء الثاني الذي تضمن ملحق لأغلب مسرحيات الكاتب المقتبسة والمخطوطة، أما المسرحيات الأخرى و الموضوعة فمعظمها ضمن المجموعة القصصية للكاتب رضا حوحو في كتاب عنوانه"غادة أم القرى و قصص أخرى"تقديم واسني الأعرج، و مجلة الحلقة التي نشرت مسرحية "عنبسة"، و كتاب لصالح الخرفي بعنوان"أحمد رضا حوحو شهيد الثورة الجزائرية في الحجاز".

و فيما يخص المراجع التي تناولت أعمال الكاتب الدرامية فلم ألمس إلا القلة القليلة منها و أهمها كتاب لأحمد منور بعنوان" مسرح الفرجة و النضال في الجزائر"تناول فيه دراسة لأعمال حوحو المسرحية، و كتاب "فنون النثر الأدبي في الجزائر" لعبد الملك مرتاض و كتاب"دراسات في الأدب الجزائري الحديث" لأبو القاسم سعد الله و كتاب آخر لعبد الله ركيبي بعنوان"تطور النثر الجزائري الحديث"، إضافة إلى بعض المقالات على صفحات المجلات و مواقع الانترنيت.

و في الأخير أرجو من الله أن أكون قد وفقت في بحثي هذا، و أن أكون قد تحريت في كل ما قلته جانب الصدق في العمل و الأمانة في النقل و التوثيق، و ألزمت نفسي ما استطعت بما يتطلبه البحث العلمي من الموضوعية و التجرد عن الهوى، و حسبي أنني بذلت فيه قصارى جهدي و مهدت السبيل لغيري.

و الله ولي التوفيق.

المـــدخل

مفهوم الكتابة بوصفها حركية إبداعية*

يملك المبدع بطبعه مجموعة معينة من القدرات الإبداعية يحاول أن يجد لها المجال داخل حركية المجتمع فيسد موضعه ليحقق في حتمية ترابطية حقوقه و واجباته، وتشتغل هذه القدرات على وظائف أسندت لهذا الإنسان " **داخل أي كتلة اجتماعية تختلف أيما اختلاف عن بعضها البعض تبعا للأنماط الفكرية و الاتجاه و التخصص مما يقرب وجه المقاربة بين تلك الوظائف و أعضاء الإنسان و خلاياه التي تشكل في النهاية وحدة سلوكية تباشر العالم الخارجي ضمن إطار منوط بها**"[1]فيكون فيه المطاف أن يستثمره المحيط الاجتماعي و ينتفع به و مع نفسه من ناحية، و يتوفر هناك التطابق البيولوجي في تنظيم الإفرازات و ترتيب الأجهزة العضوية من ناحية أخرى

و الكتابة على حد تعبير شارلز هيقونت (*CHARLES Higounet*)"**تمثل إلى حد أنها جسد مع حضارتنا، فإنها في النهاية تخدمه و تعرف نفسها**"[2]، غير أن حركية

---

*- جاء تقديمي لمفهوم الكتابة في المدخل بشكل موجز و حسب عنوان الرسالة، و اقتصرت فقط على عرض لمفهوم الكتابة على أنها حركة إبداعية و أدبية و كل هذا قصد الوصول إلى رصد العلاقة الكامنة بين الكتابة والنص الأدبي الذي سيأتي تعريفه بعدها، و اكتفيت بهذا القدر تفاديا للتوسع أكثر حول تاريخ الكتابة عبر العصور، و علاقتها باللغة و مستوياتها و الأسلوب و للإطلاع على هذه الدراسة ينظر: عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم. و.Charles .Higounet , L'écriture

(1) - حاج محجوب عرابي ، دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة – منشورات إبداع- ط1- 1993- ص17.

(2) : CHARLES Higounet, L'écriture, P.U de France, Paris, 1959, p06.

الكتابة –لكونها عامل اجتماعي و فن من الناحية الفكرية و التصويرية- لم تتبلور بشكل محدد و مفهوم في كثير من الكتابات التي اقتحمت هذا الكيان الحساس بسبب التفسيرات الذاتية الناقصة لها و التي لا تعدو أن تكون تفسيرات سطحية و اعتباطية.

و هنا تأتي مسؤولية الناقد المبدع التي تقتضي منه إزالة الغموض عن هذه القضية بقسط من العلمية و الواقعية في التصوير لأن **"الكتابة الإبداعية بغض النظر عن طبيعتها المعقدة غير المتجانسة حسب الدراسات الحديثة باختلاف مناهجها، أو فعل ثقافي تجاوز المألوف عبر عملية تشكل موقفا ضمن بناء استمد حقيقته من زاوية الخصوصية، لم تخرج عن المحاور الكبرى التي يرتكز عليها الموضوع أساسا و هي الكتابة"**[1].

و لكي يتسنى تفسير حركية الكتابة يتوجب إدراك العلاقة السببية الجامعة بين تلك العناصر المشكلة لأي إنتاج إبداعي في كل أمة من الأمم، و بين ماهية هذا الإنسان المبدع و دوره و كيف يحدد وجوده؟[2] و من هذا المنطلق تندرج إشكالية أساسية مناصها الجمع بين تلك العلاقة السببية و هي كيف يكتب (الإنسان)؟ و على أي طريقة؟ و متى يتجلى ذلك؟ و لماذا هذا السلوك؟ هل هناك دافع خفي جاء نتيجة إحساس ذاتي و جماعي ينتابه في ظل ظروف معقدة، سواء في الفكر بقسميه(الذاتي والجماعي) أو في

[1]: حاج محجوب عرابي-المرجع السابق/ ص18.

[2]: ينظر: م ن/ص18.

الواقع المحيط به؟ و لأن تلك الحركية المنبعثة من رسالة الكتابة ظلت غائبة عند كثير من الكتاب في مجال التأليف الدرامي باعتباره فن له سماته وأسسه ورسالته و شروطه.

شروط الكتابة بوصفها ممارسة إبداعية:

تتضح معالم الكتابة كفعل و معطى ثقافي عند إرجاع مفاهيمها إلى مجهر الفكر للبحث و التحليل فيها و تتبين بعد ذلك شروط معينة تعد منطلقات لأي ممارسة إبداعية و أهم هذه الشروط:

1. **"الشعور الإرادي (العزيمة و حب المجال).**
2. **الفكر الواعي و البصر الثاقب (الفطنة و الذكاء و روح التأمل)**
3. **مقدرة التفسير."**[1]

و امتلاك هذه الجسور الثلاثة تمكن المبدع من خرق مكنونات الواقع المحيط محاولا تفسير ما يصطدم به مع واقع تحقق(ماضيه) و واقع يجري تحقيقه(حاضره) و واقع يطمح إليه(مستقبله)،وذلك دون الانعزال عن الواقع الإنساني الغير محدود من الدلالات و الأبعاد والمواقف، و على حد قول **"آلان روب جرنيه" أن الكتابة في الحقيقة ليست تشبيها بريئا، فقول أن الجو متقلب أو أن الجبل عظيم و التحدث عن قلب الغابة وعن الشمس القاسية و القرية الرابضة في بطن الوادي[....] كل هذا يحظي إلى حد ما**

[1]: حاج محجوب عرابي- م س-ص18.

دلالات لهذه الأشياء كالشكل و الأبعاد و المواقف"[1]، بمعنى أن تلك الإرهاصات والمعطيات تعد ميكانيزمات لمجموعة من التكوينات اللامرئية و التي بحد ذاتها تحوي تلك الاستعدادات الفطرية منها المكتسبة و التصورات و الأفكار و الاتجاه، بالإضافة إلى التداخل الذاتي أثناء العملية و الممارسة.

تعتبر الكتابة الفعل الذي يقوم به الكاتب داخل مجتمع يتكون من تشكيلات مختلفة و أنماط متفاوتة في الثقافة و المستوى المعيشي، و الكاتب لكونه كما وصفه بن خلدون كائن اجتماعي بطبعه، يجد من هموم شعبه و آماله المادة الخام التي تعينه على معالجة الواقع و تغييره بما يحقق غايته و إبلاغ رسالته، فينظر إلى المجتمع فيفتته و يجزئه، ثم يعيد صياغته في شكل فني قد يكون **"بطبع الرسالة المنوطة به بحمل بذور الإصلاح و التغيير والنماء إذا انطلق من مسؤوليته"**[2]مثل ما قام به وليام شكسبير عندما صور طغيان الكنيسة و رجال الدين بتواطئهم مع رجال الأرستقراطية في استبداد الفئة العمالية، و كما جسدته أعمال الكتاب المسرحيين في الجزائر بواقع التغيير في البنية الاجتماعية الجزائرية أثناء الاستعمار و بعده، على هذا الأساس تكون الكتابة الإبداعية مفهوما يتجه

[1]: ألان روب جرنيه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، د.ط، د.ت، ص56.

[2]: حاج محجوب عرابي- م س/ ص20.

نحو التعبير عن الرؤى العقائدية و الفكرية و الأخلاقية للمجتمع بجمعه داخل ديوان يؤرخ للإنسانية.

تأتي مسألة الكتابة من خلال أنها ممارسة بعد تخمر الفكرة في ذهنية المبدع و ما يحيط بها من إشكالات واقعية و رؤى تصورية لتلامس بؤرة الحدس النقدي في اندماجه الخاص بطريقة أو بأخرى للضمير الجمعي، و من هذا المنظور يتولد النص الأدبي على أنه إنتاج إبداعي يحمل تلك الأفكار المخمرة في ذهنية الكاتب في المرحلة الأولى لها و بالتالي نقف على صيغة أن الكتابة تنتج نصا سيعرض للقراءة أو المشاهدة **"فكأن الكتابة أصل و النص فرع منها. الكتابة هي الوجود الأدبي و النص موجود فيها"**[1]، و إذا كان هذا المعنى يوحي بوجود علاقة بين الكتابة الأدبية و النص، فأين نلمس هذه العلاقة؟

تعتبر الكتابة ذلك الجهاز المعقد الذي يفضي إلى إنتاج النص الذي لا ينشأ مباشرة بصورته الكاملة لأنه **"لا يغتدي في حقيقته نصا كامل النصية إلا بعد أن يمر بمراحل بعضها ينصرف إلى الخيال و الإلهام و بعضها يتمخض للتجربة و الممارسة وبعضها الآخر ينصرف إلى الجهد العضلي"**[2]، و تأتي عملية التنقيح و التصحيح في النهاية و تتم الولادة الكاملة للنص.

---

[1]: عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، دط، 2003، ص215.

[2]: عبد الملك مرتاض – م ن-ص215.

غير أن إشكالية العلاقة بين الكتابة الأدبفعل،موضوع النص الأدبي غدت من القضايا الكبرى التي شغلت النقاد المعاصرين و اختلفت وجهات النظر حولها، ذلك لأن علاقة الكتابة بالنص الذي هو**"المجسد الحقيقي لثمرة الكتابة وكيانها الأدبي"**[1] هي علاقة معقدة و مركبة و حميمية في الوقت نفسه إنها علاقة الأصل بفرعه، لأن الكتابة هي نقل النص من العدم إلى الوجود ، و هذه النشأة حددها عبد الملك مرتاض في مراحل ثلاث (التكون- المخاض- الميلاد)*.

انطلاقا من هذا المفهوم تكون**"الكتابة إذن فعل، و النص مفعول والكتابة موجِدةٌ والنص موجَدٌ، فكأن الكتابة هي الرحم التي يتكون فيها النص قبل أن يستوي قائما سويا، و راشدا قويا"**[2]بمعنى أن النص الأدبي تال للكتابة و يتولد منها.

بعد تقديم مفهوم الكتابة على أنها حركة أدبية و إبداعية ، و استقرت الدراسة عليها بوصفها عطاء سخي و فكري يتولد منها النص الأدبي مرورا بمراتبها ومراحلها الثلاث، فهو عنصر متولد منها و بالتالي الكشف عن العلاقة المعقدة و المركبة بينهما، يأتي البحث في هذا الوجود(النص) و المفعول و مناقشته بالتحليل للوصول إلى تحديد مفهومه، فما هو النص؟

---

[1]: عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 201، ص72.

*: ينظر: عبد الملك مرتاض- م س، ص185.

[2]: عبد الملك مرتاض- م ن/ ص217.

مفهوم النص الأدبي

يعد مفهوم و ماهية النص الأدبي من القضايا التي اشتدت عليها البحوث في خضم العصور و الأزمنة، فمفهومه يتوقف على عدة مستويات و جوانب منها اللغوية والبلاغية و الدلالية و التاريخية.

شكلت العناية الكبرى بالنص الأدبي عبر التاريخ الشغل الشاغل لدى المفكرين و الأدباء القدامى، مساهمة منهم في شرحه و تفسيره و التعليق عليه**"حتى أن أقدم المناهج النقدية العربية القحة و التي تمثلها أو قد يمثلها محمد بن سلام الجمحي إنما قامت على تصنيف الشعراء الأوائل انطلاقا من النصوص الشعرية المروية لهم، وتلت هذه المحاولة الرائدة أعمالا علمية كثيرة كلها تتخذ من النص الأدبي أساسا لمنطلقات نظرية و تطبيقية جميعا"**[1] بيد أن هذه الجهود لم يشهد لها البقاء و الاستمرار لمسايرة الزمن و تحديه.

و ظل مفهوم النص غائبا في لغتهم النقدية هذا لأنهم يتعاملون مع النص بمعناه المتداول بين النقاد و الأدباء المعاصرين، في حين أن**"البحث في النص يتطلب دراية واسعة في فروع مختلفة، فقد تشعبت المنابع التي استقى منها مفاهيمه و تصوراته ومناهجه و اتسم هو نفسه بقدرة فائقة على استيعاب كل ذلك الخليط المتباين، بل**

[1]: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص03.

وتشكيل بنية منسجمة قادرة على الحفاظ على ذلك التداخل"[1]بينه و بين تلك المنابع من جهة، و تحديد أوجه التفا رق بينه و بين العلوم المحيطة به من جهة أخرى.

بينما نجد النقاد و المنظرين المعاصرين قد استوعبوا مفهوم النص الأدبي و غدت عنايتهم به لم تفتأ تتكاثف و تتوسع، فنراها تتبارى في سبر أغوار النص الأدبي و تتنافس في فلسفته و مفاهيمه، و تعميق تعريفاته و اختصار الفروق التقليدية**"التي ظلت زمنا طويلا تقضي بفصل الشعر عن النثر الأدبي، و تخصيص موضوعات للشعر وموضوعات أخرى للنثر"**[2]**.** و في ظل هذه العناية الغربية لمفهوم النص ظهرت تعاريف له تجسدت تحت توجهات فكرية و مناهج نقدية متباينة في الرؤى و تقنيات التعامل مع النص الأدبي عبر جدل السؤال الذي أنتجها و أنتجته.

حيث ظهر في العقود الأولى من هذا القرن المد الشكلاني و ما عايشه من مدارس لغوية و تيارات نقدية، فتلا ذلك المنهج الوجودي، فالبنيوي و التكويني ثم السميائي وأعقبها التفكيكي، الذي هيمن على الساحة النقدية بعدما تولدت عنه محطات تخوض غمارها في أمر النص، فهناك سميائية بنيوية يتزعمها غريماس إلى جانب سميائية عرفانية منطقية تتزعمها جوليا كريستيفا ثم رولان بارث و تودوروف.

---

[1] : سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2004، ص09.

[2] : عبد الملك مرتاض، م س، ص04.

لكل تيار نقدي موقفه الخاص من النص تعريفا و تحليلا و استنتاجا، فالمنهج الاجتماعي يخالف المنهج النفسي و البنيوي أما التوليدي يحاول التوفيق بينهما، و المنهج السميائي يلغيهم، و المنهج الموضوعاتي يحاول جمع شتاتهم. غير أن مجال الدراسة في هذا البحث قد توقف على تقديم مفهوم النص الأدبي و اكتفي بعرض منظرين و نقاد معاصرين ما تزال تنظيراتهم حول النص بشكل واضح و كبير.

شكل مفهوم النص الأدبي في الآونة الأخيرة منحنى جدليا محتدما بين النقاد الحداثيين في الغرب بعامة، و في فرنسا بخاصة، حيث ظل وعاء و مخبرا تحوي فيه التحاليل بمختلف الأوجه و على رأسهم المنهج السميائي الذي صب كل جهوده حول النص ومكنوناته الدلالية و العلاماتية، و من أكثر المنظرين تناولا للنص في فرنسا "رولان بارث(*Roland Barthes*[*]) الذي ركز في مقالاته و كتاباته على نظرية النص بالتحليل و التنقيب.

تعمق توجه "بارث" حول مصطلح النص الأدبي و ماهيته و هو"**بحكم شكلانية نزعته في التنظير يعد النص نصا من حيث الشكل قبل كل شيء، فهو هنا يعير السطح أكبر مقدار من العناية، فإنما النص لديه هو السطح الظاهر للعمل**

[*]: رولان بارث (1915-1980) هو ناقد و باحث دلالي فرنسي يحاول تجاوز رموز الأسلوب و الأدب للوصول إلى نوع من الكتابة الحيادية "البيضاء" قام بدراسة مرجعية اللغة و ظروفها التاريخية في كتابه"الكتابة من الدرجة الصفر"(1953)، و رائد النقد للاتجاه الشكلاني من أعماله:-عناصر دلالية 1964،- نظام الموضة 67-ش/ز 70،- لذة النص 73. ينظر: وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد ، دمشق، ط1، 1996، ص116.

الأدبي"[1] ، و المقصود هنا النسيج اللغوي في تقاطعه و توازنه و تداخله، و ارتباط النص من الوجهة التكوينية بالكتابة يعطي صورة واضحة لما هو مكتوب أساسا.

و يتعدى بارث هذا المفهوم الشكلي ليجعله يشمل النص الشفوي و يقول"**أن النص من الوجهة الاشتقاقية يعني النسيج**"[2] و هو يحمل قدرة واسعة على الإيحاء تتعدى كونه مجرد كلام.

ينطلق مفهوم بارث حول النص على التحليل القائم على ربط النص بالكتابة حيث"**أن النص بحكم ماديته و شكليته(خطوط و ألوان مرسومة أو مكتوبة أو مرقومة على صفحة قرطاس)، و فضائيته(امتداد النص على وجه الورقة)يدرك بالحاسة البصرية قبل أن يدرك بجهاز العقل المحلل**"[3] و النص بمفهوم بارث لا يتعدى إطار ما هو مكتوب فحسب.

---

[1]: عبد الملك مرتاض، م س/ ص235.

[2] : Roland BARTHES, Théorie du texte, in Encyclopaedia universelis, T17, p996,997.

[3]: عبد الملك مرتاض- م ن- 235.

يتحدث "بارث" من جهة أخرى عن الفرق بين الأدب و النص و يصرح بأن الأدب ما هو إلا نص واحد **"و أن النص جيولوجيا كتابات"**[1]بمعنى أن الأدب هو المركز الذي تدور حول كيانه أشكال مختلفة و مترابطة من النصوص السابقة و الآنية.

و يتحدد المعنى عند "بارث" في مقاله درس في السميولوجيا بقوله**"ليس النص تواجد معاني، و إنما هو مجاز و انتقال[...] هو نسيج من الاقتباسات و الإحالات والأصداء، و اللغة السابقة و المعاصرة التي تخترقه بكامله"**[2]هذا المفهوم الذي يتحدد منه مصطلح التناص، كما يردف مضيفا في ذلك أن**"النص لا ينشأ عن وصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا...-رسالة المؤلف- إنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض"**[3] في أنساق النص الأدبي مشكلة فضاءات دلالية تكشف فيه عن مجال للتعالق و التداخل المعرفي و الجمالي.

---

[1]: مجموعة من الباحثين، في أصول الخطاب النقدي الحديث، ترجمة: المديني أحمد، دار عيون المقالات، ط2، 1989، ص104.

[2]: رولان بارث، درس في السميولوجيا، ترجمة: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال، 1982، ص62/63.

[3]: م ن-ص84.

أما مفهوم النص عن جوليا كريستيفا(*Julia Kristiva*[*]) فيتبلور على تعريف سميائي محض، حيث تحدد مكانة النص و ماهيته قائلة:**"تحت اسم السحر و الشعر وأخيرا الأدب وجدت هذه الممارسة داخل الدال نفسها طوال التاريخ، محاطة بهالة "عجيبة" تتمثل إما في تثمينها أو منحها في أحسن الأحوال مكانة الزينة، و هي هالة وجهت لها ضربة مزدوجة:فهناك الرقابة من جهة والاحتواء الإيديولوجي من جهة أخرى[...] هذا "الموضوع الخصوصي" الذي لا يمكن تعيينه دون تصنيفه في خانة إحدى الإيديولوجيات الاحتوائية، و هو الذي يشكل مركز اهتمامنا و يطلق عليه بالتالي اسم النص"**[1] و هذا المنطلق تؤكد كريستيفا على العلاقة الاحتوائية للإديولوجيا و النص الأدبي، حيث يتبلور ذلك من خلال الدال الذي يتموقع في ما يسمى بالرقابة الاجتماعية و الإيديولوجية.

ارتكزت كريستيفا على مسألة أخرى حول طبيعة النص و تعتبره**"جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان *Langue* عن طريق ربطه بالكلام *Parole* التواصلي راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة**

[*]: جوليا كريستيفا(1941) ناقدة و باحثة دلالية من أصل بلغاري تعمل في فرنسا، و تقوم وجهة نظرها حول الأدب على معطيات لغوية و دلالية و تحليلية نفسية، و تدرس نظرية الدلالة و نظرية التناص، من أعمالها: -نص الرواية 1972، - ثورة اللغة الشعرية 1974،- غرباء عن أنفسنا 1988،- علم النص.

[1]: جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص07.

والمعاصرة"[2] فمفهوم النص عند كريستيفا لا يتعدى كونه مجرد جهاز ميكانيكي وهي كثيرا ما تستعمل هذا اللفظ "جهاز *Appareil* **"للتعبير عن هذه الشبكة الهائلة التي تسهم كلها في صنع النص و إنجازه"**[1] و مهمة هذا الجهاز تقوم على توزيع عناصر معينة وتحويلها ماديا و غايته أداة نظام اللسان.

بالإضافة إلى ذلك فإن تصور كريستيفا لهذا الجهاز الذي يقوم من جهة أخرى على ميكانيزمات (*Des mécanismes*) داخلية مهمتها ربط العلاقة عبر الجهاز اللغوي المعقد.

لكن الملاحظ أن هناك جانب قد أخفقت فيه كريستيفا حول مفهومها الميكانيكي و العلمي للنص، إذ أنها ألغت بشكل واضح دور الكاتب و المبدع الذي هو الوحدة المتحكمة في هذا الجهاز و هو الباث لميكانزماته، و الكاتب هو**"الصانع الحق لبنائه، فاللغة مسخرة هي أدوات يستخدمها الكاتب فتشكل أو يتبدى لنا أنها كذلك [...] فمدار هذه المسألة أن الكاتب هو الذي يبدع اللغة"**[2]، إذ لا عاقل يستطيع أن يزعم للناس أن اللغة هي التي تبدع الكاتب.

---

[2] : أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقية للنشر، 1987، ص42.

[1]: عبد الملك مرتاض/ م س/ص237.

[2]: م ن/ص238.

كما بلورت كريستيفا مفهوما آخر للنص الأدبي الذي تحدده بالإنتاجية *Productivité* و تحاول من خلالها إظهار الكيفية التي يشتغل بها اللسان داخل هذا النص لكونه يحمل مدلولات لسانية لغوية، و في الوقت نفسه مجال لتبادل النصوص وتداخلها ، **"و النتاجية يراد بها إلى أن النص يتخذ من اللسان عملا له"**[1] و النص في نظرها ثمرة اللسان حيث يعيد توزيع اللغة بعدما يقوم **"بتكسيرها و هدمها كلغة تعبيرية و ذلك عن طريق المتكلم الذي يعد مستقلا عن الموضوع"**[2].

من المفاهيم التي بلورتها كريستيفا مفهوم التمدلل *Signifiance* أو الدلالية التي تعتبر نقطة تتلاقى فيها مختلف النماذج (نثر، شعر، مسرح)، و ترى أن **"النص ليس في أصل اللغة بل لأنه ينفلت من مسألة الأصل نفسها، فإنه يقوم سواء(أدبيا أو شعريا أو غيره) بحفر خط عمودي في مساحة النص تتلاقى فيه نماذج هذه الدلالية *Signifiance* التي لا تحكيها اللغة التصويرية و التواصلية حتى و إن كانت تسمها بمسمها"**[3]، و تزيد مفسرة ذلك أن النص و كثرة انشغاله على الدال *Signifiant* وهو الذي يدفعه للوصول إلى ذلك الخط العمودي، و الإنتاجية كما تراها كريستيفا تتمحور في تحديد النص الأدبي على مستويين هما:

---

[1]: عبد الملك مرتاض-م س/ ص239.

[2]: أنور المرتجلي، م س/ص54.

[3]: جوليا كريستيفا، م س /ص08.

1. النص الظاهر *Phénotexte*

2. النص المولد *Génotexte*

و الدلالة تدخل في عملية التواصل التي تقوم على عامل اللغة و هنا تتدخل سلطة القارئ بوصفه طرف فعال في إنتاج الدلالة بعد الكاتب.

غير أن "جيرار جينيت" من جهته قد توقف على ذكر الدلالة أثناء حصد تعريفه للنص أنه"**نسق من الدوال تأليفي و منجز بداخل نسق اللغة التأليفي وكل تفسير للنص و في النهاية كل حكم عليه ينبغي أن يكون مسبوقا بوصف لبنياته**"[1]وهذا الوصف للبنية يجيز له ج. جينيت بالانفتاح على التداعيات التي يكون فيها النص قابلا لإثارتها في ذهن القارئ و التي تشمل الأفكار العامة المحددة بدورها لمكنونات عصر ما.

الواقع أن جل الدراسات و الاجتهادات كانت تسعى إلى تحديد مفهوم دقيق وواسع للنص، لكن يبقى المعنى الشائع الذي يمكن إسناده للنص على"**أنه المساحة غير العادية للأثر الأدبي إنه نسيج من الكلمات الراسخة في الأثر و المنتظمة على نحو يفضي فيه بمعنى محدد و وحيد إن أمكن**"[2].

[1]: ج. مونان، ج.جونيت، م. رفاتير- البنيوية و النقد الأدبي- ترجمة: مُحَمَّد لقاح- أفريقيا الشرق- 1991-ص54.

[2]: أحمد الوردني- نظرية النص عند رولان بارث(1915-1980)- مجلة الموقف الأدبي- اتحاد الكتاب العرب- العدد426-2006-ص100.

غير أن ما يصبو إليه البحث هو تحديد مفهوم النص الأدبي على أنه عملية إبداعية يرتقي إلى مستوى يسمح بتحليله و دارسته و قراءته أو عرضه على خشبة المسرح إذا كان نصا مسرحيا، لكن دون السقوط في بوتقة النصوص الموضوعة مثل النصوص الدينية التي تحمل وضعا خاصا ولا يجب أن تصنف على هذا النحو.

و النص المراد طرحه في هذه الدراسة هو النص الأدبي بمعناه الصارم، النص الذي أثمره عطاء الخيال المحض و هو ذلك المنتمي إلى الأجناس الأدبية المتفق عليها بشكل أو بآخر مثل النص الشعري و الروائي و القصصي و أخيرا النص الدرامي الذي ارتكز البحث بدراسته و تحليله.

النص الدرامي* *Texte Dramatique*

المسرح فن تعبيري تقوم مهمته الأساسية على إبلاغ رسالة عبر عملية تواصلية وهذه العملية تنطلق أساسا من قسمين مترابطين إلى حد ما، هما النص الدرامي والعرض لكن كلاهما يحمل خصائص تميزه بحيث تجعلهما مستقلان عن بعضهما البعض، هذه الخصائص تتوقف على طبيعة الوسائل التي تتم عبرها عملية الإبلاغ و التواصل مع المتلقي(القارئ أو المشاهد).

* - جاء إدراج عنصر النص الدرامي في المدخل بدل النص المسرحي لأن الأول يخص النص المكتوب و هو المراد التركيز عليه في الرسالة، أما الثاني فبمعناه الأوسع الذي يجمع بين النص المكتوب و المعروض (النص/العرض).

فالعرض المسرحي يمثل المحطة التالية في المشروع المسرحي لأن وجوده مرهون بالنص المكتوب الذي أنتجه خيال المؤلف و الذي يعد المصدر الأولي لمعنى النص، إنه إنتاج لغوي يتداخل مفهومه مع مفهوم النص الأدبي لكونه جنس أدبي يسهم في إنتاج المعنى عبر أنساق لغوية لكنه مستقل بذاته عن الأجناس الأدبية من خلال عناصر البناء الدرامية التي يقوم عليها.

يتجلى معنى النص الدرامي أنه"**الخلق *Fiction* المصمم خصيصا للتمثيل على المسرح و المبني على التقاليد و الأعراف *Conventions* الدرامية المتعارف عليها وهو عادة ما يسبق النص المسرحي ثم يصاحبه بعد بداية العرض، وهو على ذلك مجرد مشروع عرض مسرحي مثله مثل أي رواية أو قصة نستطيع قراءته مكتوبا بخط اليد أو مطبوعا كما أن حواره و إرشاداته هما بمثابة حوار الرواية ووصفها**"[1]،كما أنه إنتاج أدبي محض يحمل من الدلالات و العلامات ما يثري عملية النقد ، وهو كما عرفته كريستيفا جهاز عبر لساني .

و النص الدرامي ينتج أنساقا لغوية من خلال الخطاب الذي "**يتميز بكثافة العلامات السميولوجية من خلال جميع الأشياء و الأجسام و الحركات التي تتعين**

[1]: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور، الإسكندرية، الطبعة الثانية، 2001، ص02.

فيه إلى علامات ذات دلالات وظيفية لا تقبل التشويش"[2]و بالتالي فالنص الدرامي يدخل ضمن إطار النص الأدبي من خلال بنيته اللغوية.

الصفة الدرامية للنص

بشكل مبدئي جاء تقديم أصل كلمة الدراما في المعجم المسرحي أنها ذات أصل يوناني أي من**"الفعل اليوناني *Dran* الذي يعني فَعَلَ، و وصفة درامي *Dramatique* موجودة في اللغة اليونانية *Dramatikrs* و في اللاتينية *Dramaticus* للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر"**[1] و اتخذ نفس اللفظ في اللغة العربية.

لكن سرعان ما توسع مفهوم الدراما مع مر العصور و الأزمنة، و أصبحت تطلق على نوع من الأنواع التي تميز ناحية أو مذهبا أدبيا معينا، كما تطلق على الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها فنقول مثلا الدراما الإليزابتية*Drame Elizabethain* ، أو الدراما الهندية.

كما تطلق على شتى المذاهب الأدبية المعروفة مثل الدراما الكلاسيكية والرومانسية و الواقعية، بالإضافة إلى تسميات أخرى جاءت في العصر المعاصر منها الدراما الملحمية و

(2) : أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي(دراسة سيميائية)- دار مشرق- المغرب- ط1- 2000- ص68.

(1): ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ناشرون، لبنان، ط1، 1997/ص194.

الدراما البروليتارية، كما تطلق على"**كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى و لو لم يقدم على خشبة المسرح**"[2]و من هنا جاءت تسمية الفنون الدرامية بأشكالها المختلفة.

و من جهة أخرى يأتي مفهوم الصفة في طابع درامي*Dramatique*"، وهو مفهوم طرحه علم الجمال مستوحى من الأعمال الأدبية و الفنية بما فيها الرواية و القصة والرسم. لكن الاختلاف القائم بين ما هو درامي و ما هو مأساوي قد شغل جل المنظرين و النقاد المسرحيين، و هي مسألة قائمة على قاعدة الفصل بين الأنواع المسرحية(التراجيديا و الكوميديا)، بيد أن الدراما في أصلها عند الإغريق كانت تحتفظ بهذا المبدأ فأرسطو في كتابه فن الشعر قد فصل بين النوعين و هي طابع يميز الجمالية الكلاسيكية، و المأساة عند أرسطو لها خصائصها التي تميزها عن الكوميديا.

و يعرف أرسطو المأساة على أنها"**محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مكشوفة بكل أنواع التزيين الفني كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، و تتم المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة و الخوف و بذلك يحدث التطهير**"[1]و المعالجة في المأساة تتطلب الجدية و العمق.

---

[2]: م ن/ص 194.

[1]: أرسطو طاليس- فن الشعر- ترجمة: إبراهيم حمادة- هلا للنشر و التوزيع- ط1- 1999-ص111.

أما مفهوم الكوميديا عند أرسطو فهي محاكاة لأشخاص من الطبقة الوسطى والدنيا، و كانت تعني عند **أرسطوفانيس***بالسخرية و مشاهد مرحة في مهزلة، كما أنها**"كانت تمثيليات مضحكة غريبة ماجنة خشنة لاذعة الفكاهة غنية بالعاطفة. فقد كانت عرضا جامحا إلى المغالاة، يختلط فيه آخر أحاديث المدينة بمادة بالغة الخيال"**[1] تدفع جمهوره إلى الانطلاق في ضحك و قهقهة.

تزامنت الحركة المسرحية عبر العصور و المختلفة، و ظهرت المذاهب الأدبية التي سلطت الضوء على الأدب و الفن و تنوعت الدراسات و التنظيرات على مستوى الأثر الأدبي بما فيه النص الدرامي الذي عرف بدوره تغيرا جذريا على مستوى قواعد البناء الدرامية المكونة له، فبعد الكلاسيكية الجديدة جاءت الرومانسية و والواقعية و الرمزية، و جاءت الدراما الحديثة متمردة على تلك القواعد الأرسطية المعتادة، وأصبحت تنادي بمفاهيم فنية جديدة بما فيها مبدأ مزج الأنواع المسرحية بدل الفصل بينها وانبثق مفهوم جديد هو التراجيدكوميديا، وكسرت قاعدة الوحدات الثلاثة المتعارف عليها عند الدراما الأرسطية(وحدة الموضوع و وحدة الزمان و المكان).

* - أرسطوفانيس Aristofnance كاتب إغريقي و هو صاحب مهازل تعدت الحدود، محاولا تجسيد الصراع السياسي و الاجتماعي داخل إطار هزلي عام.

[1]: الأردايس نيكول- المسرحية العالمية ج1- تر: عثمان توية- مراجعة: حسن محمود- هلا للنشر و التوزيع- ط1- 2000- ص127.

علاقة النص الدرامي بالنص المسرحي(*Le texte théâtral*)

يتفق النص الدرامي و النص المسرحي في كونهما يحملان رسالة موجهة بالقصد والهدف منها تحقيق التواصل من خلال إنتاج معنى *Sens* و خبرة جمالية التي تمثل **"الوحدة الأساسية للاستمتاع بالفهم و فهم المتعة أما الاختلاف القائم بينهما هو عن طبيعة الرسالة الموجهة، لأن النص الدرامي يوجه رسالته إلى منحنيات منفردة مستقلة في الزمان و المكان، بعكس النص المسرحي الذي رسالته موجهة إلى منحنيات جمعية ترتبط بعضها البعض في علاقة (نحن/الآن/هنا)"**[1]أي أثناء حضور المتلقي الذي يتلقى الرسالة على نحو من الخطاب المباشر.

و النص المسرحي هو **"النص الدرامي المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج ومجموعة العمل من مصممي المناظر والملابس و الإضاءة و الممثلين و الإدارة المسرحية و غيرهم، لتأتي المعالجة النهائية تحويلا لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة"**[2] و هنا تنزاح مهمة المؤلف الذي هو المصدر الوحيد لمعنى النص.

---

[1]: أكرم اليوسف- م س/ ص68.

[2]: شكري عبد الوهاب- م س/ص2.

لكن من جهة أخرى لا يمكن نفي تلك العلاقة المتبادلة و المعقدة بين المفهومين والتي مفادها أن تتضافر كل عناصر العرض لخدمة النص الدرامي من أجل توصيل مضمونه وما يحمله من أفكار، و هذه العلاقة مبنية على الترابط و الانسجام في مختلف الأوجه المشكلة للمفهومين.

تتداخل في النص الدرامي عدة عناصر أدبية و غير أدبية تساهم في بناءه وقيامه، فهو إضافة لكونه نصا أدبيا يشترط عاملا يضمن له الوصول إلى الجمهور كما يضمن له الاستمرارية التاريخية و لا يتم ذلك إلا بالعرض، وهنا يتعدى النص الدرامي نمطيته الأدبية إلى حيث"**يمكن الاستمتاع به في مكان منعزل، كما يمكن الاستمتاع بالقصيدة الغنائية أو القصة أو المقالة**"[1]، بمعنى أن دراسة النص الدرامي على أنه نمط أدبي لا يمكن أن يحدث بمعزل عن العرض لأنه متعلق به و كل متكامل.

و في هذا الموضع تحاول "آن هيبرسفيلد *Anne Ubersfeld*" إعطاء مفهوم للمسرح فتقول"**أنه فن متناقض إنه إنتاج أدبي وفي الوقت نفسه عرض مجسد على الخشبة ويتميز بالخلود (دائم الإنتاج والتجدد) آني(لا يمكن مطلقا عرضه بالكيفية نفسها)**"[2]لأنه لا يعرف الاستقرار و الثبات.

---

[1]: بينتلي جيرالدايدس، ميليت فردب، فن المسرحية، ترجمة: صدقي الخطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، 1986 /ص18.

[2] : Anne UBERSFELD, Lire le théâtre I, Belin, 1996, p11.

أما النص الدرامي فإنه يتمتع بقدسيته الأدبية التي لا تزول و لا تتغير عبر كل العصور ، إذ أن نصوص "يوربيدس و سوفوكليس و شكسبير و موليير" كتب لها البقاء و الخلود رغم محاولات النهل منها من قبل كتاب آخرين من خلال تضميناتهم بمواضيع جديدة و رؤى مختلفة و متعددة، غير أن الأصل يبقى كما هو موجود بغض النظر عن المخرج الذي يفجر معانيه على حسب رآه من أجل التأثير على الجمهور بمختلف أنماطه.

غدت بعض المفاهيم التي تشير إلى النص الدرامي على أنه عمل أدبي مستقل يمكن قراءته دون ارتباطه بالعرض، و قراءته تكون نفس قراءة الرواية أو أي ديوان شعر غير أن الأمر ليس بهذا النحو في كل الأحوال، لأن النص الدرامي-مهما تبلغ قيمته الأدبية-فإنه في الأخير لا يمكن أن يكشف للقارئ عن كل قيمه و معانيه و رموزه إلا إذا ربط القارئ بالعرض فجَسَّم شخصياته و تخيل حركاتها وإشارتها و أسلوب حديثها،و كذا طبيعة أبعادها، ثم يقف عند الإرشادات المسرحية التي يبثها الكاتب في فصوله أو يشير بها إلى حركة الأشخاص أو طبيعة انفعالاتهم.

و القراءة هي مجال مبدئي تتم بواسطته عملية الفهم للنص الدرامي و الكشف عن مكنوناته و تفكيك عناصره و استكشاف ما وراء السطور من معاني و دلالات وبالتالي فإن القراءة هي مجال للتواصل بين الكاتب و المتلقي، و تدعم"آن هيبرسفيلد *Anne Ubersfeld*" هذا المفهوم حول النص الدرامي و تقول أنه**"لابد من قراءته في أول الأمر**

و قبل كل شيء، أولا عندما نأخذ بعض العناوين التي مهما كان نوعها في التجربة المسرحية؛ هواة و محترفين، جمهور مواظب، فإنه يتحتم عليهم الرجوع إلى النص كأصل و مرجع"[1] لأن النص المكتوب هو الأصل و المرجع الذي ينبني عليه العمل المسرحي بشكل عام.

و بالتالي فقراءة النص الدرامي تتطلب دراية بحيث لا تتطلبها قراءة نص أدبي من جنس آخر مستقل لأنها تستلزم معرفة المسرح و الأداء و الإخراج المسرحي ومزاوجة دائمة بين الكلمة المكتوبة و الحركة الحية و الجملة المنطوقة كما تفرض على القارئ الالتفات إلى إرشادات مسرحية تبدو صغيرة أو تافهة و لكن المؤلف يعتمد عليها اعتمادا كبيرا على أنها مفاتيح للشخصيات و المواقف، أو أنها إشارات لما يمكن أن يقع من أحداث.

و كثيرا ما يغفل القارئ عن بعض التوجيهات المسرحية كأن تفوته لحظة صمت في إحدى الحوارات التي تحمل دلالات و إشارات هامة في الموقف أو في الشخصية، فيفقد النص عند القارئ جزءا من المعنى و يغير عنه تفسيره وتحليله، فلحظة الصمت مثلا تمثل عند المؤلف جزء هاما من الحوار و من البناء الفني للنص الدرامي لأنها تعينه على اختصار الحوار و الحديث.

---

(1) : Anne UBERSFELD- Op cit/ p07.

الفصل الأول :

الكتابة الدرامية بين التناص و الاقتباس

المبحث الأول :

- التناص (النشأة و المفهوم)

المبحث الثاني:

- التناص في النص الدرامي

المبحث الثالث:

- الاقتبـــاس

لقد أسهمت الحركة النقدية الجديدة في مطلع القرن العشرين على إثراء الساحة الأدبية والفنية مفسرة مكنونات الإبداع الفني على مختلف الأشكال و الأجناس الأدبية والفنية من قصة ومسرحية ورواية. هذا الإثراء الذي سطر في بداية الأمر منحنى يحدد فيه مختلف المفاهيم النظرية في حقل العلوم الإنسانية التي يصعب فيها التوصل إلى تحديد نهائي لها، لكونها مبنية أساسا على **"مبدأ تعدد المعاني (*Polysémie*) هذا ما يجعل منها مكانا خصبا تلتقي فيه كل الأبحاث الجدية الهادفة إلى اغناء الخطاب المعرفي و تطوير مسألة القراءة النقدية"**[1] التي تقوم على تحليل أي إنتاج أدبي و على مستوى النص بناءا على خصائصه و حقوله التواصلية و الدلالية.

من هذا المنطلق جاءت محاولة فهم المصطلحات النقدية التي تدعو الدارس إلى الوقوف على المصوغات الفكرية و الجمالية التي انبثقت من أحضانها و بلورت توجهاته ذلك أن طرح موضوع ما يتوجب في بداية الأمر أن يتحدد في إطار ابستيمولوجي (جذري) و منهجي واضح قائم على سلسلة من الفرضيات و البراهين، و ينطبق الأمر على مفهوم التناص عندما يتوقف على حقيقة العلمية و الاصطلاحية القائمة على **"العلاقات الترابطية بين النصوص"**[2] بتعدد أشكالها الأدبية و الفنية.

---

[1]– عبد الوهاب ترو، تفسير و تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد60/61 فيفري 1989، ص76.

[2]– م ن-ص76.

المبحث الأول: التنــاص

1- النشأة و المفهوم

مصطلح التناص مفهوم معاصر و ظاهرة أسلوبية و تحليلية أفرزها الفكر الغربي في النقد الأدبي،و مناصها دراسة و تحليل الإنتاج الأدبي بشتى أنماطه الفنية و هذا الإنتاج الإبداعي يقوم على مستويات لغوية و بواعث جمالية تتستر وراء رموز و إيحاءات واقتباسات من نصوص أخرى.

و الكتابة الأدبية لها صلة بالكتابات الأخرى، لأن الكاتب و هو يكتب لا ينعزل عن الكتابات السابقة و الآنية التي قد اطلع عليها **"فالكتابة ليست إلا حوارا للكتابات الأخراة. فكأن الكاتب حين يكتب، لا يكتب جديدا وإن ظن أنه يبدع ويجدد لأن اللغة ميراث مشترك بينه و بين الكتاب الآخرين، ولأن الأفكار مطروحة في الطريق- على حد تعبير أبي عثمان الجاحظ-و يمكن لأي من الناس التقاطها واستعمالها فيما يستعملها هو"**[1]. بيد أن عملية التحليل تكون منطلقا من نسق بعض المقولات النقدية المفسرة للإبداع من تصورات فكرية و جمالية.

[1]: عبد المالك مرتاض، م س/ص281.

الحوارية عند ميخائيل باختين*

إذا ما تتبعنا نشأة و ماهية مصطلح التناص نجد أنه قد ورد ضمن الحديث عن الدراسات اللسانية، و بالضبط عند العالم الروسي ميخائيل باختين من خلال كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) و قد اعتمد **"كمرجع أساسي في النظرية الألسنية والإيديولوجية فقد أثار فعلا موجة من التساؤلات حول إشكالية الملفوظية (*Enonciation*) التي تنظم بنية الخطاب وتقنيات النقد السوسيولوجي للأثر الأدبي"**[1] و اتخذ هذا المصطلح تسمية الحوارية عند باختين.

لكن سرعان ما تبنته جوليا كريستيفا بتسمية التناص حين **"استنبطته من باختين في دراسته لدستوفسكي، حيث وضعت تعددية الأصوات (البوليفونية) والحوارية(الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح (التناص)"**[2]بعدها احتضنته البنيوية الفرنسية و اتجاهات سيميائية و تفكيكية من كتابات كريستيفا و رولان بارث وتودوروف** وغيرهم من رواد النقد الحديث.

---

*- ميخائيل باختين (1895-1975) BAKHTINE Mikhail ناقد أدبي سوفيتي كان يتردد إلى أوساط الشكلانيين الروس قي لينغراد، وهو من أهم منظري الأدب في ق20 له دراسات في اللغة و الأدب من أهم أعماله: المنهج الشكلي في التاريخ 1928-الماركسية و فلسفة اللغة 1929-علم الجمال و نظرية الرواية 1965.

(1): عبد الوهاب ترو-م س- ص77.

(2): مُحَّد عزام- النص الغائب- اتحاد الكتاب العرب-دمشق- 2001- ص28.

**- تريفتان تودوروف (1939) TODOROV Tzvetan باحث و ناقد فرنسي و لد في صوفيا من أصل روسي نشر أعمال الشكلانيين الروس ضمن كتابه نظرية الأدب 1965 له أعمال مهمة في الأدب و النقد و الدلالة منها: الأدب و الدلالة 1976-مدخل إلى الأدب العجائبي 1970-شعرية النثر 1971.

على الرغم من أن مفهوم التناص يحمل بذورا قديمة، إذ أنه ساد في الماضي إحساس عام بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم لأن هذه الدراسة لا تكفي للوصول إلى معرفة كاملة بإنتاجهم الأدبي و الفني و هذا يتطلب معرفة السلف وأكثر المبدعين أصالة من خلال الرواسب التي تحملها إبداعاتهم السابقة.

على هذا الصعيد فإن تودوروف يؤكد أن هذه الظاهرة التعبيرية تعود إلى الشكلانيين الروس ذلك من خلال**"ما كتبه شيكوفسكي إن العمل الفني يدرك من علاقته بالأعمال الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها"**[1]أثناء التحليل و التنقيب.

و من جهة أخرى يزيد في تفسير رأيه حول حركية العمل الفني الذي يبدع على نحو من التوازن و التقابل مع نماذج معينة من نصوص معارضة و متفقة، و في هذا الشأن **"يرى أن باختين هو أول من صاغ نظرية حول تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصرا مما يسميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد...و الفنان ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه**

[1] : عبد الستار جبر الأسدي- ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية)-أنظر الموقع الإلكتروني:
Www.fikrwanakd.aljabriabed.net/indexl.htm

وفكره لن يجد إلا كلمات قد تم حجزها"[1]و يدخل التناص هنا ضمن مفهوم يقوم على تشكيل نص جديد مع نصوص سابقة و لاحقة.

و من هنا يؤكد تودوروف أن منطلق التناص كان من الحوارية الباختينية الذي تطور بعد ذلك على يد السميائيين.

لا يمكن عزل فكرة التناص في أصلها عن الأعمال النظرية **"لجماعة"تيل كيل *Tel Quel*"*ومجلتها الحاملة لاسمها فقد نشرت المفاهيم الرئيسية التي أعدتها طائفة من منظري الجماعة الذين تركوا بصمات عميقة من جيلهم، ففي أوج مرحلة لها سنة 1969/1968 ظهر المفهوم الجوهري بشكل رسمي في المعجم النقدي للطليعة"**[2]وعلى يد جوليا كريستيفا في أعمالها المنشورة في المجلة *Tel Quel*و *Critique* و في البداية جاءت به لتعريف مصطلح ايديولوجيم *Idéologème* الباختيني الذي يعني عندها**"عيينة تركيبية تدخل في تنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه"**[3]، و بعد مرور عشرة سنوات على ظهوره أصبح التناص أكثر تبلورا وأكثر تناولا في

---

[1]: مُحَمَّد عزام- م س/ ص29.

*- جماعة من النقاد الفرنسيين كونت مجلة سميت باسمها ظهرت عام 1960 و أخذت اسمها و توجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملا بهذا العنوان عام 1941 الجزء الأول و الجزء الثاني عام 1934 عن دار غاليمار: ينظر وائل بركات،م س، ص84.

[2]: ب.م.دوبيازي- نظري التناص- تعريب: المختار حسني- ينظر الموقع:
Www.fikrwanakd.aljabriabed.net/21_30table.htm

[3]: عبد الستار جبر الأسدي- م س.

المجلات وانتقل من أوروبا إلى أمريكا، حيث أقيم في نيويورك منتدى دولي سنة 1979 خاص حول ظاهرة التناص و توسع مفهومه و تولدت منه مصطلحات أخرى.

و التناص *Intertextualité* على العموم يشكل في معناه "التداخل النصي" فالنص في حالة صيرورته يتقاطع مع نصوص سابقة عليه لا يحصى عددها و التي قد يتمثلها إراديا أو غير ذلك.

بالإضافة إلى أنه مصطلح سميولوجي تشريحي عرفه روبرت شولز قائلا بأن**"النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السميولوجيون مثل رولان بارث و جيرار جينيت وجوليا كريستيفا و ميكائيل ريفاتير. هو مصطلح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد و آخر، و المبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات *Signes* تشير إلى نصوص أخرى، و ليس للأشياء المعنية مباشرة و الفنان يكتب، يرسم، لا من الطبيعة و إنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص آخر ليجسد المدلولات"**[1]التي تتناسب مع إنتاجه الإبداعي الجديد من أفكار ورؤى بحيث تميز عمله عن النصوص الأخرى.

هذا المصطلح الذي جاء نتاج توجه فكري و استجابة لحاجيات ثقافية و فنية وباعتباره نظرية نقدية قائمة على تجربة مناصها أن**"لا وجود لخاصية الإبداع الخالصة لأن**

[1] : عبد الله الغدامي- الخطيئة و التكفير- النادي الأدبي- جدة-(د.ط)- 1985- ص 321/320.

أكثر النصوص أصالة تأكد أنها إعادة لنصوص أخرى أو على الأقل تسجيلات حديثة العهد مغطاة داخلها"[1] فكل نص يمكن قراءته على أنه فضاء لتسرب و لتحول نص واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى.

و يؤكد **ليتش** *LEITCH* من جهة أخرى **"أن النص ليس ذات مستقلة أو مادة موحدة،ولكنه سلسة من العلاقات مع نصوص أخرى[...]إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا"**[2]و هذا المفهوم يوحي أن النص متولد من نصوص أخرى، بمعنى أنه خلاصة من نصوص لا تعد و لا تحصى لأن النص يشكل تعالقا مع النصوص السابقة أو المعاصرة.

التناص عند جوليا كريسيفا

بيد أن أهم إسهام في مجال التناص قام به السميائيون و على رأسهم جوليا كريستيفا التي طرحت لأول مرة مفهوم التناص في منتصف الستينات من القرن العشرين و ذلك في أعمالها المنشورة في مجلة *Tel Quel* بين عامي (1966-1967)، وكان منطلقها من الحوارية الباختينية التي اعتمدت في**"استبصاراته النقدية في دراساته حول ديستويفسكي ورابليه، حيث يؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطابا آخر، و أن كل قراءة تشكل بنفسها خطابا ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر:النص، الكاتب، المتلقي. بالإضافة**

(1) : CHRISTIAN Achour, BEKKAT Amina- Clefs pour la lecture des récits- Edition de Tell-Algerie- 2002-p101.

(2): عبد الله الغدامي- م س- ص321.

إلى عنصر التناص الذي يناقش مع هذه العناصر الثلاثة"[1] ففي كل نص تناص، سواء بوعي من الكاتب أو بغير وعي، كما أن القراءة تثير لدى المتلقي ذكرياته وخبراته ومعلوماته السابقة.

على هذا الصعيد يمكن الإقرار على أن التناص عند كريستيفا حوار بين النص وكاتبه و بين ما يحمله من خبرات، كما أنه حوار بين النص و متلقيه و كذا ما يحمله المتلقي من اطلاع سابق و خبرات تعينه على اكتشاف تلك النصوص الغائبة و المتداخلة وهذا ما يفسر انطلاقة كريستيفا من الحوارية عند باختين الذي أطلقت عليه بعدها بالتناص و هي تقول:**"يتشكل كل نص من موزاييك من الشواهد. و كل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه *Transformation* "**[2]و بدلا من استخدام مفهوم الحوار بين شخصين أو أكثر يتسنى استخدام التناصية و تأتي ازدواجية القراءة للغة الأدبية.

و في تعريف كريستيفا للنص على أنه إنتاجية فهي تقر **"أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى...مع الملفوظات(المقاطع) التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص(الدراسات السيميائية)الخارجية اسم الإيديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكن قراءتها ماديا على مستويات بناء كل نص**

---

[1]: محمد عزام-م س-ص38.

[2] : Julia Kristiva, Semiotike, Recherche pour une sémanalyse, Seuil, Point n°96, Paris, 1970, P :145.

تمتد على مساره مانحة إياه معطياته التاريخية و الاجتماعية"[1]التي بدورها تعد بمثابة الخلفيات الأساسية في النص.

لابد أن هذا المفهوم الكريستيفي للتناص في النقد المعاصر يكاد يصل إلى الدرجة التي يرى فيها الكثير من الدارسين حتمية التناص في كل نص، و قد اعتبر قانون النصوص كلها حيث **"أن كل نص هو تناص"**[2] لأن النص الجديد يقوم بفهم وتمثيل وتحويل النصوص التي سبقته، لذا فهو لا يستطيع الخلاص من الوقوع في شرك جدلية القراءة-الكتابة التي تعتبر مرجعية الإنتاج النصي، وتحدد علاقة النص الجديد مع النصوص الأخرى التي تفاعل معها، ولا يمكننا الكشف عن طبيعة هذه العلاقة إلا عن طريق التناص.

لكن سرعان ما تخلت كريستيفا عن مصطلح التناص عندما لاحظت تسارع بعض النقاد إلى تبني هذا المصطلح أمثال: تودوروف و جيرار جينيت و ميشيل آريفي واستخدامه بالمعنى المبتذل **"و فضلت عليه مصطلحا آخر هو (المناقلة) أو (التحويل)*Transformation*"**[3]كما انصرفت عن الاهتمام بالواقع التاريخي للخطاب.

---

[1]: جوليا كريستيفا- م س- ص21/22.

[2]: عبد الستار جبر الأسدي - م س.

[3]: مُحَمَّد عزام- م س- ص38.

التناص عند رولان بارث

يعد رولان بارث *R. Barthes* من بين النقاد السميائيين الذين ساهموا في بلورة مفهوم التناص و تطويره، متقصيا آثار جوليا كريستيفا، لأنه لم يستعمل مصطلح التناص إلى غاية 1973 في كتابه "لذة النص" و يتمحور ذلك من خلال مفهومه للنص المقارب لمفهوم كريستيفا.

و يعرفه في مقال له بعنوان "النص" الذي يظهر في *L'Encyclopaedia Universalis* في 1973 قائلا:**"النص إنتاجية، و هذا لا يعني أنه إنتاج للعمل [...]ولكن المسرح على الرغم من أنه إنتاج أين يربط منتج النص بقارئه. إن النص يعمل في كل وقت، و من جهة أخر عندما يتم اتخاذه"**[1]، فالنص بهذا المعنى يعيد توزيع اللغة و التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه الذي ينتمي إليه.

و يصف بارث عملية تبادل النصوص- منطلقا من منجزات كريستيفا محاولتا منه للتوسيع و الشرح المفصل- على أنها" **أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا و في النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك و الإنبناء، كل نص تناص، و النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة و بأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى،إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة و الحالية، فكل نص**

(1) : Christan ACHOUR, Amina BEKKAT- Clefs pour la lecture des Récits- Op Cite- p105.

ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[1] لأن المؤلف و هو في مرحلة الكتابة يعتمد على موروثه الثقافي و الإطلاع الواسع الذي شكل به نظرته للكون و الإبداع بما في ذلك من وسائل هي مادة الإبداع تعينه بما فيها اللغة والأسلوب الشخصي.

من خلال هذه العملية الإلهامية المركبة، يأتي النص الأدبي و الفني الذي هو ميدان ومسرح تدور فيه النصوص القديمة و الحديثة.

لكن بارث لم يتخذ هذه العملية مسلمة باعتبار هذه النصوص المتداخلة متخفية وراء السطور تتطلب من المتلقي أن يمتلك قوة الإطلاع و موهبة التفسير للكشف عنها و"**البحث عن أصول الأثر، و المؤثر التي خضع لها رضوخ الأسطورة، السلالة والانحدار، أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم و لا يمكن ردها إلى أصولها، و مع ذلك فقد سبقت قراءتها: إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك و لا توضع بين أقواس**"[2] بل تنصهر و تذوب في نص المبدع الحاضر أكثر من أن تؤدي عملها كما يصبوا إليه الكاتب و تخدم أهدافه المبتغاة.

من هنا نستنتج أن بارث لم يزد من مفهوم المصطلح سوى أنه قدم توضيحا واسعا ومفصلا لتنظير كريستيفا حول التناص و عن الحوارية عند باختين، و اكتفى بتقديم معنى

---

[1]: عز الدين المناصرة- التناص و التلاص- أنظر الموقع:
www.jehat.com/jehaat/a/janatAltaaweel/makalatNakadeya/a_aldeen_almounasra.htm#1

[2]: رولان بارث- م س/ص63.

لمفهوم النص المتداخل حيث أن**"النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون، فالكاتب يصنع المعنى و المعنى يصنع الحياة"**[1] و كلمة النص *Texte* عنده تعني النسيج أما نظرية النص فهي**"علم نسيج العنكبوت"**[2]بمعنى أنه شرح انفتاح النص على الحياة و المجتمع.

المتعاليات النصية(جيرار جينيت G.Genette)

و يتناول الناقد الفرنسي جيرار جينيت من جهته التناص على أنه "متعالي نصي" (*Transtextualite*) الموازي لمنطلق التداخل النصي الذي يقصد به**"الوجود اللغوي وربما كانت أوضح صور الاستشهاد بالنص الآخر، داخل قوسين بالنص الحاضر"**[3]وهنا يكشف لنا العلاقة الكامنة بين النص اللاحق بالنص السابق له.

و هذا المعنى يوحي بالمعرفة التي ترصد العلاقات الخفية و الواضحة لنص معين مع النصوص الأخرى **"كما يتضمن علاقة المحاكاة و علاقة التغيير و المعارضة و المحاكاة الساخرة"**[4] و يحدد جينيت أنماط التناص بمايلي:

---

[1]: رولان بارث- لذة النص- ترجمة: فؤاد صفا و الحسين سبحان- دار توبقال- المغرب- 1988- (د ط)- ص40.

[2]: رولان بارث- م س- ص62.

[3]: محمد عزام- م س-ص40

[4]: جيرار جينيت- مدخل لجامع النص- ترجمة: عبد الرحمن أيوب- دار توبقال- الدار البيضاء- ط3- 1986- ص90.

1. **التناص *Intertextualité*:** و هو المفهوم الكريستيفي المحدد للعلاقة بين نصين أو أكثر، و يتجلى ذلك بالاستشهاد و السرقة و التلميح، أو يكون منحصرا بحضور فعلي نص في نص آخر.
2. **المتناص *Métatextualite*:** (أو ما وراء النص) بمعنى علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر، بحيث يتحدث عنه دون تلفظه بتعبير آخر**"هي علاقة نقد"**[1] و يكون ذلك بالإشارة.
3. **النص اللاحق *Hypertexte*:** تعالق نص لاحق بالمحاكاة أو التحويل إلى نص سابق، ومثالها **"(أوديسة) هوميروس التي تحاكيها (أوليس) جويس وتختلف عنها**[2].
4. **المناص *Para texte*:** و هو ما نجده في العناوين و المقدمات والذيول،الصور، كلمات الناشر، و مثال ذلك رواية "أوليس" لجويس الذي عنون كل فصل فيها بما يربط مشاهد الأوديسة: عرائس البحر.
5. **معمارية النص *Archi texte*:** أو جامع النص و يتضمن علاقة تداخل الأنواع الأدبية من رواية و قصة و مسرحية و شعر و هو الشكل الأكثر تجريدا

---

[1]: ب.م.دوبيازي - م س.

[2]: محمد عزام- م س- ص40.

و تضمنا لأنه يتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة في تصنيفه على أنه جنس أدبي.

هذه الأنماط الخمسة التي سطرها جينيت قد شرحها في كتابه بعنوان"معمارية النص" عام 1986 و بشكل مستقل.

2-قوانين التناص

يمكن تحديد ثلاثة قوانين للتناص لها القدرة للكشف عن الحدود الفاصلة بين النص الغائب والنص الماثل و هي:

1. ***الاجترار:*** عملية إعادة كتابة النص الغائب **"بوعي سكوني و تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية"**[1] و فيه يستمد المؤلف مادته من عصور سابقة فينتج عن ذلك انفصال في عناصر الإبداع بين النصوص السابقة و اللاحقة ويطفوا السابق حتى و لو كان فارغ.
2. ***الامتصاص:*** و هي نفس عملية الأول لكن وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمرارا له متعاملا معه بمستوى حركي و تحولي" **و فيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، و ضرورة(امتصاصه)"**[2]من خلال النص الماثل المتضمن و كاستمرار متجدد و الامتصاص هو أعلى درجة من سابقه.

---

[1]: عبد الستار الأسدي - م س.

[2]: مُحَمَّد عزام- م س- ص54.

3. الحوار: يشكل أعلى المستويات الذي يعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي تزود النص الماثل ببنيات النصوص السابقة سواء معاصرة أو تراثية بحيث تتفاعل معها على قوانين الوعي و اللاوعي.

3-التناص في النقد العربي (القديم و المعاصر)

شكل مصطلح التناص بمفهومه الغربي موجة من التساؤلات و الجدل حول ماهية المصطلح المناسب على الساحة النقدية في الوطن العربي، هذه الموجة التي ساهمت من جهة ايجابية في إثراء المفاهيم الإصطلاحية لحركة النقد المعاصرة و كذا الكشف عن غناء الموروث العربي و الثقافي على مستوى اللغة العربية و على بواعث حركة الترجمة عند النقاد العرب.

تعددت التسميات حول التناص ممن تركه بتسمية التناص و آخرون ب(التناصية)،و(النصوصية) و أخيرا (تداخل النصوص)، لكن المصطلح المتفق عليه هو(التناص)"**الذي شاع و انتشر بعد أن استفاض الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية و الألسنية و البنيوية و السميائية**"[1] التي أفرزت مفاهيمها في النقد العربي.

و إذا ما تتبعنا نشأة التناص في الأدب العربي القديم نجد أنه مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة لأن"**ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية**

[1]: محمد عزام- المرجع السابق-ص41.

حيث تشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة و متداخلة في تشابك عجيب مذهل"[1] يشكل تناسقا أدبيا و فنيا غنيا بالأفكار و الاتجاهات.

و دليل ذلك هو التأمل إلى طبيعة المؤلفات النقدية التي شهدتها كتابات العرب والأدباء القدامى و التي نلمس فيها نوعا من التداخل فيما بينها سواء في مجال الشعر أو القصة أو المسرحية، و هذا ما يعطينا صورة واضحة للتناص.

و نعود و نقول أن التناص إذا كان ظاهرة نقدية في الفكر الغربي فإنه في الفكر العربي**"ليس إلا مظهرا من مظاهر السرقات الأدبية التي عرفت في الفكر النقدي العربي القديم، حذو النعل بالنعل، تغير الإطلاق فقط. و نحن نوافق عليه، بل نعترف أثناء ذلك بأنه مصطلح عربي صحيح"**[2]على حد تعبير عبد الملك مرتاض، ذلك أن النقاد العرب في القديم لم ينتبهوا لمسألة بهذه التسمية فهي ممثلة في مؤلفاتهم بالسرقات الأدبية، إلا ما ردده بعض الشعراء على عهد الجاهلية و هو عنترة حين ما تساؤل منكرا:

"هل غادر الشعراء من متردم؟"[3]

و ذلك عندما رأى الشاعر أن ما قاله الشعراء العرب قبله ما هو إلا إعادة منه و تكرار لما عبروا عنه من أفكار و مواضيع.

---

[1]: عبد الله الغذامي- ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية" النادي الأدبي الثقافي جدة - ط2- 1992- ص 119

[2]: عبد الملك مرتاض- م س-ص287.

[3]: م ن/ص287.

إن الاستمرار في تتبع أصول الظاهرة التناصية في الأدب العربي القديم فإن المطاف يسوق بالبحث إلى الفكرة التي عبر عنها بأكثر دقة علي بن أبي طالب(ﷺ)بقوله**"لولا أن الكلام يعاد لنفذ"**[1]هذه المقولة التي خرجت عن فطرة و إلهام، هي الصورة البالغة والواضحة حول مفهوم التناص في العهد العربي القديم، لقد أحسوا أن الكلام و الحديث لا ينفذان عبر الدهر بل يستمر و يتداول عبر التواصل البشري والتفاعل المعرفي.

يتعدى الحديث عن تفشي الظاهرة التناصية بشكل كبير في الشعر العربي القديم وذلك من خلال **"الموازنة التي أقامها الآمدي بين أبي تمام و البحتري تعكس شكلا من أشكال التناص، وكذلك المفاضلة كما هو عند المنجم، و الوساطة بين المتنبي وخصومه عند الجرجاني"**[2]كل هذه المواقف تظهر بشكل جلي مدى تأصل نظرية التناص في الشعر العربي القديم، حتى و أن كانت سرقة أدبية لأن السرقة صنف من أصناف التناص كما أقر به جيرار جنيت.

أما "ابن خلدون" فقد تناول هذه الظاهرة بكفاءة و تمعن و يذهب إلى أنه**"كان ينصح الأدباء أن يحفظوا الشعر الكثير الراقي قبل البدء، في قرض الشعر و قد فصل في ذلك تفصيلا مدهشا"**[1]و هنا تصح النصيحة القائلة"أحفظ ألف بيت من الشعر

---

[1]: مرتاض عبد الملك- م س-ص 288.

[2]: إيمان الشنيني- التناص(النشأة و المفهوم) ينظر الموقع:
www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&new_topic=6

[1]: عبد الملك مرتاض - م س-ص288.

تصبح شاعرا"هذا لا يعني إعادة ما حفظته، بل إنتاج الشعر انطلاقا مما حفظته مستعينا بذلك على نماذج واردة و كائنة و بالتالي التفرد عنها.

لقد غدا مصطلح التناص في الفكر النقدي العربي شغل الشغالين حيث تبلور مفهومه على ضوء الدراسات اللسانية الغربية الحديثة كونه مصطلح مستقل له أصوله ومفاهيمه و نظرياته، ففي الأدب العربي المعاصر**"حظي التناص باهتمام كبير لشيوعه في الدراسات النقدية الغربية نتيجة للتفاعل الثقافي و تأثير المدارس الغربية في الأدب العربي. و كانت دراسة التناص في بداياتها قد اتخذت شكل الدراسات المقارنة وانصرفت عن الأشكال اللفظية و النحوية والدلالية"**[2].

و يشير "مُحَّد مفتاح" أن دراسة التناص في الأدب الحديث قد انصبت أول الأمر في حقول الأدب المقارن و المثاقفة كما فعل "عز الدين المناصرة" في كتابه (المثاقفة و النقد المقارن منظور شكلي) ثم دخل الباحثون العرب في إشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات والمدارس النقدية فمحمد بنيس يطلق عليه مصطلح "النص الغائب "و مُحَّد مفتاح يسميه بـ"التعالق النصي" حيث عرفه فقال **"التناص هو تعالق - الدخول في علاقة- نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"**[1]و متناسقة و بصيغة جديدة تفرضها تلك العلاقة.

---

[2]: إيمان الشنيني- م س.

[1]: إيمان الشنيني- م س.

وقد أضاف النقاد العرب المعاصرين الكثير من الإضافات حول مصطلح التناص ضمن جوهره فعرفه محمود جابر عباس بإسهاب بأنه **"اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين"**[2] وقد توسع أيضا بذكر التحولات التي تحدث في النص الجديد نتيجة تضمينه للنص الأصلي مع احتفاظ كل نص منهما بمزاياه و أصدائه و تتركز قدرة الشاعر اللاحق على تعميق إيحاءات النص بحيث يعطيه أبعاداً جديدة.

و يعود مُحَمَّد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص" سنة 1985،حيث وقف مع ظاهرة التناص على أنها**"ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط، و التقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته، و قدرته على الترجيح"**[3]لكون الظاهرة مركبة و معقدة و صعبة التقنين والتحديد.

و من جهته يردف في تناوله للمصطلح من خلال ربطه بالثنائي المبدع/المتلقي فالمبدع في نظره مرتبط بإنتاج سابقيه حيث يعيد إنتاجهم**"في حدود من الحرية سواء كان ذلك**

[2]: إيمان الشنيني- م ن.

[3]: مُحَمَّد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص- دار التنوير- بيروت 1985- ص 123.

الإنتاج لنفسه أو لغيره"[1]أما المتلقي الذي بدوره يتعامل مع الظاهرة بالاكتشاف والتذوق بما يتناسب مع ثقافته و تراثه و ذاكرته، لأنه أساس إنتاج النص الأدبي.

كما عرفه أحمد الزعبي بأنه **"أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"**[2]بحيث ينزاح عن النصوص الأصلية بالتفرد والتنوع والإبداع.

و تداول النقاد في الوطن العربي تفسير و تحليل المصطلح، و خصصت له فصولا و إشارات عابرة في تنظيراتهم و كتاباتهم، فيلمس في هذا الموضع "سعيد يقطين" حينما يبسط مفهوم مصطلح التناص على أنه**"عملية حضور النص مندمجا ضمن بنية النص الثاني، إذ يصعب أحيانا الوقوف عليه، فهو خطاب منقول بطريقة مباشرة يتكلم فيه الراوي و هو يتحدث عن صوت آخر"**[3].

كما يعرض أثناء تفسيره للظاهرة جملة من المصطلحات تتضمن الحقل مؤكد أهمية التناص و وظيفته و تتمظهر في الإحالة إلى نصوص أخرى عبر الدلالة التي تقوم على السخرية أثناء العجز عن التعبير و ذلك بالتوظيف المناقض أو المعارض.

---

[1]: مُحَّد مفتاح- م س- ص 132.

[2]: أحمد الزعبي - التناص نظرياً وتطبيقياً - مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط2 ، 2000 ، ص 12.

[3]: سعيد يقطين- انفتاح النص الروائي- المركز الثقافي العربي- بيروت- 1989- ص 115.

المبحث الثاني: التناص في النص الدرامي

تتجلى وراء أي إنتاج أدبي و إبداعي أو أي عمل فني رسالة معينة تسهم في إبلاغها حتمية تشتمل على بعض الوسائل المختلفة ، و تتمثل هذه الحتمية في عملية التواصل بين المرسل (الكاتب و المبدع) الذي يريد الإبلاغ، و المتلقي (القارئ و الجمهور)الذي يحاول تفسير هذا البلاغ(الإبداع)، ذلك لأن إدراك مضامين هذا الإنتاج الأدبي أو الفني و أبعاده الجمالية عملية لا تتم إلا من خلال تفاعل مشكلة الثقافة الناص و (المتلقي) التي تسهم في إنتاج النص و تلقيه.

و لعل هذه الحتمية تنطبق على الكتابة الدرامية ذلك لأن**"التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، هو نوع أدبي يتحقق ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة...و المشكلة هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة، وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها"**[1] و هذه الحقيقة نابعة من مصادر تاريخية و تراثية واجتماعية قام المؤلف-أثناء الاستعانة بها- ببلورتها و تعديلها لتصب في مبتغاه وأفكاره التي يريد إيصالها للمتلقي.

[1]:عز الدين إسماعيل- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر- دار الفكر العربي- القاهرة-(د ت)- ص27.

1- مفهوم التناص في المجال الدرامي

انطلاقا من نظرية التناص في النص الأدبي التي أقرها كل من جوليا كريستيفا ورولان بارث، يحاول "باتريس بافيس *Patrice Pavis*" تقديم تعريف لمصطلح التناص في المجال الدرامي و يقول أنه"**على نفس الكيفية، النص الدرامي و الاستعراضي يقف داخل سلسلة من الإرشادات الدراماتورجية و الإجراءات الإخراجية، و أن بعض المخرجين لم يترددوا في إدراج نصوص أجنبية داخل نسيج النص المراد إعداده حيث تكون العلاقة الوحيدة في المسرحية تيمية وساخرة و توضيحية**"[1] كما يسهم من جهة أخرى في إعداد و تنظيم الحوار بين النص المقتبس والنص الأصلي، و هذه التقنية التي تميز بين موضع قريني اجتماعي أو سياسي بسيط بناء على عمليات إخراجية متعددة ذلك"**أن البحث في التداخل النصي يحول النص الأصلي بنفس الحجم على مستوى الدوال والمدلولات، إنه يعمل على تفجير الخرافة الخطية و الإيهام المسرحي، و يواجه إيقاعين و مجالين من الكتابة غالبا ما تكون متعارضة، و تضع النص الأصلي بعيدا و مركزة على المادية**"[2]، من هذا المنطلق ينبثق التداخل النصي بتواجد نصيين دون إحداث أي تغيير في بنية النص الأصلي، و التناص هنا يدفع إلى البحث عن العلاقة بين نصين ويعمل على إحداث مقاربات جذرية بالإضافة إلى توسيع أفق الكتابة الدرامية.

---

(1) : Patrice Pavis- Op cite- p178.
(2) : Ibid/ P178.

تحاول الاتجاهات النقدية الحديثة النظر في المؤثرات النصيّة السابقة على النصّ الدرامي التي تتجلّى في صياغات معلومة أو مجهولة النسب، و تضمينات واعية أو لا واعية في النصّ و انديا ح للذاكرة أو استرجاع، مما يجعل النصوص المسرحية و النصوص الأدبية الأخرى **"تتفاعل فيما بينها، و تتعالق مشتجرة، فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين. و النصّ تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة أُعيدت صياغتها بشكل جديد"**[1] بحيث لا تكون هناك حدود فاصلة بين نصّ و آخر، وإنما يأخذ النصّ من نصوص أخرى ويعطيها في آن واحد.

وهكذا يبدو (النص الغائب) مكوّناً رئيسياً للنصّ الدرامي(الماثل)، ذلك أن النصّ الماثل لا ينشأ من لا شيء **"وإنما يتغذّى جنيناً من دم غيره، ويرضع حليب أمهات عديدات وتتداخل فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة. □ قد ك□ن من شروط تعلّم الشعر عند العرب أن يُطلب من الشاعر، في مرحلة التلقي، أن يحفظ كثيراً من أشعار غيره، ثم ينساها، في مرحلة العطاء الشعري، لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن بشكل جديد. وهكذا يغذّي الوعي اللاوعي"**[2] و يظهر التناص من خلال علاقة تفاعل و تعالق بين نصوص سابقة و نصّ حاضر.

---

[1]: مُحَمَّد عزام- الكوميديا الساخرة في مسرح عبد الفتاح قلعه جي(مدينة من قش)نموذجا- ينظر الموقع:
Www.awu-dam.org/book/indx-study.htm

[2]: مُحَمَّد عزام- م ن.

تتعدى الظاهرة التناصية دائرة تداخل النصوص فيما بينها من نفس الجنس لتشمل علاقة ترابطية تخص تداخل الأنواع الأدبية، بناء على مبدأ التحول من الكتابة في إطار جنس ما إلى جنس أدبي أو فني آخر، و قد حدد "جيرار جينيت" هذا المبدأ و هذا التداخل أثناء رصده لمصطلح" المتعاليات النصية"، و أدرج ضمن هذه المتعاليات عنصرا تناصيا يمثل"معمارية النص *Archi texte*"و يقصد علاقة تداخل الأنواع الأدبية من رواية و قصة، شعر و نص مسرحي، و ذلك عبر تمازج العناصر البنائية التي يقوم عليها كل نوع على حدة.

و تنطبق هذه العلاقة التداخلية على النص الروائي و النص المسرحي من خلال مبدأ التحول من الكتابة الدرامية إلى الكتابة الروائية، كما يظهر ذلك في النص الدرامي"إليكترا *Electre*" للكاتب الفرنسي"جان جيرودو *J. Giraudoux*"الذي كتب هذا النص مرتين، ففي المرة الأولى لم يبتعد كثيرا عن مصادر و نماذج هذا النص عند المؤلفين اليونانيون أمثال "سوفكل *Sophocle* و يوربيد *Euripide*"[1].

لكن في المرحلة الثانية التي تشمل النص الروائي، فقد اعتمد على تقنيات و مصادر مغايرة للنص الدرامي حيث**"أدخل لعبة التفاعل بين الخطابين الروائي والمسرحي من خلال مبدأ الانعكاس (spécularité) الذي رسم أبعاد التناص والأشخاص و سرد الحقيقة (*Narration de la vérité*) ضمن إطار قنوات الملفوظية التاريخية**

[1] : Voir : JEAN Giraudoux- Electre- Bordas- Paris- 1985/ p :19-20.

(*énonciation historique*) و الملفوظية الجمالية (*énonciation discursive*)"[1] والتي تستند بطبيعتها في بنية الكتابة الدرامية لأنها تقوم على وصف جمالية الأحداث، بينما الملفوظية التاريخية التي تستند بالدرجة الأولى في مجال الكتابة الروائية لأنها تقوم على عنصر السرد. و هذا الطرح الجديد الذي بلوره"لوسيان ديلنباج" في مصطلح التناص الداخلي المقيد و يمثل تداخل نصوص الكاتب الواحد فيما بينها[2].

2- مظاهر التناص في الدراما اليونانية القديمة

و إذا أردنا دراسة النص الدرامي على ضوء نظرية التناص فإن تاريخ الكتابة الدرامية عند الإغريق يشهد بظاهرة تداخل النصوص في المسرح الإغريقي و اليوناني، إذ أن كتابات سوفوكليس و يوربيدس و اسخيلوس كانت تتناص مع التراث و الإعتقاد الديني اليوناني، بيد أن **"المأساة كانت تطورا عن أشعار المديح، كما كان لها طابع ديني فهي ترجع في الأصل إلى أناشيد دينية غنائية، كانت تنشدها جوقة في أعياد"ديونيسوس" لتشيد بصفات ذلك الإله"**[3] و الشيء نفسه بالنسبة للملهاة التي أصلها يرجع **"في بدئه إلى أناشيد المرح والسرور التي يتغنى بها اليونانيون في أعياد آلهتهم"**[1] و هذه صورة

---

[1]: عبد الوهاب ترو- تفسير و تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر- مرجع سابق-ص81.

[2]: ينظر: كواري مبروك-- وظيفة التناص في الرواية الجزائرية 1972-1982- رسالة ماجستير- إشراف:عبد الملك مرتاض- كلية الآداب و اللغات و الفنون- جامعة وهران- 1999 - ص37.

[3]: أرسطو طاليس- م س- ص6.

[1]: مُحَمَّد غنيمي هلال- م س- ص161.

واضحة على وجود تداخل و تعالق بين نصوص الشعائر الدينية النابعة عن طبيعة الاعتقاد و التراث الديني للمجتمع اليوناني و بين نصوص سوفوكليس ويوربيدس و أسخيلوس.

و الشأن نفسه بالنسبة للكتابة الدرامية في العصور الوسطى التي نشأت نشأة دينية بحيث تناصت مع نصوص الإنجيل التي **"تحكي ميلاد عيسى، أو صلبه، أو حكايات القديسين أو خروج آدم من الجنة، أو مقتل قابيل و هابيل"**[2].

إذا جاء إدراج مفهوم النص الدرامي في الإطار السميائي، فإن مصطلح التناص داخل النص الدرامي ينطوي **"على أنه رسالة مكتوبة، مكونة من روامز *Codes* وأعراف *Conventionals* متبلورة، ينشأ الإطار *Frame* المسرحي على أساسها وتهدف إلى تمكين القارئ(القارئ و المخرج)من تفسير هذا النص، و ترجمته إلى عوالم درامية وفضاءات تخيلية وفقا لقاعدة الميل إلى التوافق مع المعيار و الانحراف عنه"**[3] وهذا المعيار هو الذي ينطوي على وجود نصوص أخرى متداخلة فيما بينها فهو **"يحدد بقابلية التنبؤ بظاهرة ما على أساس من الظواهر السابقة أو البينصية(كل نص يحمل آثار نص آخر *Intertextual* (أو معلومات تم تلقيها مسبقا تكسب القارئ "كفاءة درامية**

[2]: مُحَمَّد غنيمي هلال- م ن- ص156.

[3]: أكرم اليوسف- م س- ص49 .

***Compétence dramatique*"تمكنه من فك الروامز المخصصة لنص درامي بالمقارنة مع نصوص أخرى"**[1]تدخل في المجال نفسه.

3-الحقول التناصية في النص الدرامي

إن حتمية التواصل و استمرارية التفاهم في نسيج النص الأدبي في مختلف الأجناس قائمة على مسألة الحضور و الغياب، و لا جدل من تواجدها في متن النصوص الدرامية،ذلك أن **"طبيعة التناص تتجلى في الهيئة-الحالة- التي يتم عبرها التواصل"**[2] في مستوى النص الدرامي التي تظهر في حقول معرفية ذات أشكال بنائية و فنية تعين المؤلف الدرامي في بناء معماره الدرامي مستعينا بموروثه الثقافي الذي **"فيه تظهر أصالة الكاتب قوية عميقة إلى جانب تأثرهم بسابقيهم و إفادتهم منهم"**[3]

و الكاتب الدرامي يتخذ من المواقف الأدبية و الفنية و النماذج البشرية طرقا فنية يعبر بها عن آراءه و عن مجتمعه تعبيرا فنيا، فتتداخل النصوص فيما بينها وتتداخل عبر حقول تناصية تشكل مدلولات و أنساق فنية متفاوتة و مختلفة أنتجتها وطأة التأثر والتأثير، و من هذا المنطلق تعامل المبدع مع النص الدرامي وفق منظور وخلفية ثقافية مكنته من إغناء

---

[1]: إيلام كير- سيمياء المسرح و الدراما- ترجمة: رئيف كرم- المركز الثقافي العربي- بيروت – لبنان- ط1- 1992- ص145.

[2]: كواري مبروك-م س- ص48.

[3]: مُحَمَّد غنيمي هلال- م س- ص288.

تجربته و فطرته الفكرية و الفنية، و على هذا الأساس تعالقت النصوص المسرحية و الأدبية فيما بينها مع هذا الموروث الثقافي العالمي و العربي الذي وظف بطرق و تقنيات متفاوتة بين المبدعين.

و الحقول التناصية هي"**مجموعة البنى النصية التي تنتمي إلى منطق فكري أو فني**"[1]تتداخل و تتعالق مع النصوص الدرامية و الأدبية عبر أشكال محددة و لا يمكن الفصل بينها أثناء تلقيها باعتبارها الأساس المساعد على إدراكها و استلهام مضامينها ومقاصدها الفنية و المعرفية و بالتالي فرزها في إطار منهجي يسهل ضبط الظواهر التناصية للوقوف على المكنونات البنائية و الدلالية و الجمالية، و الحقول التناصية في النص الدرامي متنوعة و متفاوتة الأدوار و الدلالات، فكل حقل من هذه الحقول يتضمنها المتن الدرامي:

1. "**الحقل الديني** و العقائدي
2. **الحقل الشعبي** (التراث)
3. **الحقل التاريخي** (أحداث، شخصيات، مواقف)
4. **الحقل الإيديولوجي**.
5. **الحقل الأدبي**"[2].

[1]: كواري مبروك- م س- ص50.

[2]: كواري مبروك- م ن- ص50.

المبحث الثالث: الإقتبـــاس

بالإضافة إلى التناص تتبدى تقنية الاقتباس على أنها وسيلة يلجأ إليها المؤلف المسرحي بعد اطلاعه على الكتابات و النصوص الأخرى و يحاول أن يستقي منها مادته بحيث يغذي بها أعماله، والاقتباس وظيفة لها مفهومها و اصطلاحيتها و آلياتها.

1-أ- الاقتباس لغة

تعددت المفاهيم و المعاني و في ميادين مختلفة حول تقديم تعريف دقيق و شامل للاقتباس بحيث يضم كل المجالات الأدبية و الفنية لأن لفظة الاقتباس متشعبة من عدة معاني و ميادين مختلفة، لذا نجد أن جل المعاجم اللغوية قد تناولت هذه اللفظة من أوجه عدة مشتركة في بعض النقاط من جهة و متخالفة من جهة أخرى[1].

و قد تناول المعجم اللغوي العلمي لابن منظور "لسان العرب" الاقتباس أنه جاء من لفظة"**قبَسَ، القبَسُ: الشعلة من النار، و في التهذيب: القبَسُ شعلة من نار نقتبسها من معظم،واقتباسها، الأخذ منها**"[(2)] و هنا يأتي معنى الاقتباس على أنه أخذ البعض من المعظم، أو الجزء من الكل.

---

[1]: ينظر: سوني رحمة- ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري: مسرح وهران نموذجا- رسالة ماجستير- إشراف: فرقاني جازية- جامعة وهران- 2005- ص01.

[(2)]: العلامة ابن منظور- لسان العرب المحيط- إعداد و تصنيف: يوسف الخياط- دار لسان العرب بيروت- لبنان- المجلد 03-ص6.

و الاقتباس لغتا يعني أيضا الاستفادة فنقول:**"اقتبست منه نارا و اقتبست منه علما أيضا أي استفدته...و في حديث العرباض: أتيناك زائرين، أي طالبي العلم"**[1] بمعنى النهل من العلم ما يفيد و ما يجدي نفعا و من أخذ من عالم علما فقد اقتبس.

و يعني بالإضافة إلى ذلك العلم **"و القوابيس: الذين يقبسون الناس الخير، يعني يعلمون. و أتانا فلان يقتبِسٌ العلم فأقبسناه، أي علمناه. و أقبسنا فلانا فأبى أن يقبسنا أي يعطينا نارا، و قد أقبسني إذا قال: أعطني نارا و قبست العلم و أقبستُهُ فلانا"**[2] فكل ما أخذ من معظم الشيء يسمى اقتباسا.

يعود تاريخ لفظة الاقتباس إلى العصور القديمة وبالضبط في العصر اليوناني لكنه اتخذ معنى مغاير**"فقبس: فلوكس *Flox* من اليونانية بمعنى القبس والشعلة إشارة إلى شكل التنوير في أحد أنواعها، و هو القبس الهرمي"**[3].

أما الاقتباس في قاموس اللغة العربية و خاصة عند أصحاب البديع يتضمن الكلام - سواء كان نثرا أو شعرا- شيئا من القرآن والحديث**"و ذلك على وجه لا يكون فيه إشعار بأنه مأخوذ من أحدهما،و هو ضربان أحدهما ما لم يخرج فيه المقتبس عن معناه**

---

[1]: العلامة ابن منظور- م س-ص6

[2]:م ن/ص6.

[3]: يوسف الحياط- معجم المصطلحات العلمية و الفنية- عربي، فرنسي، انجليزي- دار لسان العرب- بيروت- لبنان- ص518.

الأصلي و منه في النثر قول الحريري فلم يكن إلا كلمح البصر أو أقرب"[1]ففي الضرب الأول يقصد به الحفاظ على الأصل في المعنى و الهدف دون إحداث خلل في النص القرآني و لا الحديث، أما الشطر الثاني فيقصد به الكشف عن المعنى و الدلالات البسيطة التي لا تظهر، و التشابه هنا يكون ضمنيا فيه من التلميح و الطلاقة بحيث**"يقرب من الاقتباس التلميح"**[2] هذا إذا كان الأمر أكثر في النثر.

و في ميدان الشعر نجد نوعا آخر من الاقتباس و يطلق عليه" **العقد و هو أن يأخذ الشاعر كلاما منثورا فينظمه بأن يزيد عليه أو ينقص منه حتى ينطبق على وزن الشعر"**[3] و هذا المفهوم يتطابق مع الاقتباس في مجال المسرح و ذلك حينما يعمد الكاتب المسرحي إلى النص الأصلي و يحاول نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية الأصلية إلى بيئة التي ينتمي إليها الكاتب و هنا **"يقوم المقتبس بتغيير أسماء الشخصيات و إدخال تعديلات جوهرية على سلوكهم و طبائعهم بما يتلاءم مع الوضع الجديد الذي نقلت إليه المسرحية"**[4]كما يزيد على الأحداث ويوافق النص بما يخدم أفكاره وأهدافه،والاقتباس

---

[1]: بطرس البستاني- محيط المحيط(قاموس مطول للغة العربية)- مكتبة لبنان- ساحة رياض الملح- بيروت- ط2- 1987- 211.

[2]:م ن/ص211.

[3]: م.ن- ص212.

[4]: مخلوف بوكروح- المسرح و الجمهور- دراسة في سوسيولوجيا المسرح الجزائري و مصادره- دط- دت-ص11.

هنا يعني **"الأخذ و يجوز للمقتبس أن يوظف ما اقتبسه كما يجوز أن يعدل فيه بالزيادة أو النقصان"**[1] و ذلك نقلا بالتصرف و التضمين.

1-ب-الاقتباس اصطلاحا

يشكل البحث عن اصطلاح لفظة الاقتباس على مجموعة من المفاهيم المتعددة المعاني والمضامين من مجال إلى آخر و من قاموس لغوي إلى آخر بيد أن المفهوم المراد إدراجه والمطلوب البحث عنه، هو مفهوم الاقتباس في مجال الكتابة و التأليف المسرحي إذ أنه من الوسائل الهامة و البارزة التي يلجأ إليها الكاتب المسرحي قصد تمثيل أفكاره وبناء عمله الإبداعي انطلاقا من أعمال غيره و من بيئة أخرى.

لهذا فالاقتباس في المسرح له مفهوم و أصول و جذور، و استخدم عبر التاريخ كلفظ وكمصطلح في مجالات عديدة و متنوعة خاصة في الأدب و المسرح و السينما والكلمة بحد ذاتها**"قديمة منذ 1539، يعود مصدرها الأول إلى اسم لاتيني النشأة واستخدامها بمعنى فعل الاقتباس (اقتبس) جاء مؤخرا و ذلك حتى سنة 1885 و كان بداية لابد منها حيث أنه جاء لحاجة و هي التمييز بين الترجمة الحرفية و الترجمة الحرة فمثلا ترجمات *Ducis* لأعمال شكسبير تعتبر اقتباسا"**[2] و تختلف الترجمة في الكتابة الدرامية عن الاقتباس في كون الأولى تقوم على نقل النص المسرحي الأصلي من لغته الأصلية إلى لغة

---

[1]: سوني رحمة- م س/ص03.

[2] : J.P Beaumarchais DANIEL, COUTY Alain Rey- Dictionnaire des littératures de langue française- Concoure du centre national des lettres/ Paris / 1984 IBSN / p :11.

أخرى"**مع المحافظة على الشخصيات الأصلية و طبيعة النص وروحه**"[1] وعكس الاقتباس الذي يقوم على نقل الفكرة العامة و الأحداث فحسب.

2- مصطلح الاقتباس

الاقتباس مصطلح تناصي أدرجه السميائيون أثناء تقديمهم لمفهوم النص، "فجوليا كريستيفا" تعتبر أن"**كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات و كل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى**"[2] فالمعنى أن النص يتولد من نصوص أخرى إنها عملية مخاض للنص الأصلي ينتج عنها نص قد يحمل نفس الأفكار و قد يناقضها و قد تكون للنصين نفس النهاية، و ربما يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة قد تتناسب مع نظرته و تتماشى مع أفكاره.

و هو المفهوم الذي أدرجه رولان بارث للنص على أنه"**نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله**"[3]عن طريق عملية الكتابة التي تعيد إنتاجه باستمرار عبر أشكال و طرق مختلفة، و ينتهي الأمر بتحويل المعنى السابق أو الإضافة عليه، و تتجلى في التالي معالم التجديد في نص المؤلف المقتبس.

---

[1]: مخلوف بوكروح- م س- ص11.

[2]: أحمد الزعبي- م س - ص12

[3]: عبد الستار جبر الأسدي- م س.

و يدخل مفهوم الاقتباس في إطار المصطلحات العديدة في الحقل البلاغي للتناص ذلك أن"**(الاقتباس)...يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محددا في خطابه بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، أو الشعر القديم**"[1] و هنا يكون الاقتباس بوعي و قصد.

و يندرج الاقتباس هنا ضمن التسميات الناتجة عن الترجمات العربية لمصطلح التناص في النقد العربي لأنه يتعامل مع علاقة النصوص فيما بينها غير مفهوم السرقات الأدبية فالاقتباس هنا"**هو لفظ أو معنى تنسيقه داخل النص الجديد لغايات متعددة كالاستشهاد أو التشبيه أو التمثل أو غير ذلك و لا تقترب منه السرقة لأنه التصريح و التلميح**"[2] و يظل النص المقتبس هو الذي يتكلم في النص الجديد و هو الذي يفسره

يندرج مصطلح الاقتباس ضمن التناص من خلال أقسامه المتمثلة في:

1. **"التناص الظاهر: و يدخل ضمنه الاقتباس و التضمين، و يسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري لأن المؤلف يكون واعيا.**

---

[1]: مُحَمَّد عزام- م س- ص44.

[2]: عبد الستار جبر الأسدي- م س.

2. التناص اللاشعوري: أو تناص الخفاء و فيه يكون المؤلف واع بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه الذي يكتبه و يقوم هذا التناص في إستراتيجيته على الامتصاص و التذويب و التحويل و التفاعل النصي"[1] و يدخل هذا النوع ضمن الاقتباس الضمني الذي يكون فيه المؤلف أو الكاتب غير واعيا بتداخل نصوص سابقة مع نصه ويكون ذلك عن طريق ذاكرته التي تفرز أفكار غيره من خلال اطلاعه المستمر **"إذ أنه يقوم بعملية السبك و التعديل بناء على ما قرأه سابقا"**[2]دون أن يعي و ينتبه أثناء اقتباسه.

أسهمت حركة الاقتباس في العالم الأوروبي و العربي في المجال المسرحي على بلورة النصوص و المؤلفات الأدبية و تحويلها من روايات و قصص و أساطير" **إلى مسرحيات تبناها الركح باعتبارها وسيلة من أهم وسائل التواصل، إذ أنه يعني بقضايا الإنسان الحرية والنضال و ما يهم المجتمع ككل، فهو الأقرب للمتلقي**[3]من خلال التعابير البسيطة الأقرب للعامة حيث أن المقتبس يدب الحياة في شخصيات القصة من الجدال والصراع المكتوب إلى حوار تجتمع فيه الكلمة و الحركة معا.

---

[1]: مفيد نجم- الوعي و اللاشعور و التناص بين الاقتباس و التضمين- ينظر الموقع:
Www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue55/ataque/3.htm

[2]: سوني رحمة- م س/ ص5.

[3]: م ن- ص5.

هناك عدة تساؤلات يجب طرحها حول توظيف الاقتباس في النص الدرامي عن الكيفية بمعنى هل هو مجرد استخدام للمادة الخام المتوفرة في يد الكاتب الدرامي، أم هو عبارة عن إضافة جديد للنص؟ هل هو قائم على آليات و تقنيات تدخل فيها وسائل تضم الأحاسيس والأفكار الإنسانية و الإبداعية تتطلب المهارة و الفطنة الفنية؟

إن الاقتباس لكونه ظاهرة فنية لها مميزاتها الخاصة تعمل على" **ترجمة بسيطة للنص ترجمة متحررة نوعا ما و ذلك نظرا لما تقتضيه متطلبات النقل من لغة إلى أخرى، وهذا عندما نكون أمام عمل أدبي قابلا للمد و البسط أي بمعنى الإضافة**"[1]ويمكن من وجه آخر أن نطلق هذا التعريف على عمل ترجماني يبعث روح الحداثة أو تغيير سياق الأصل ووضعه بالتالي في محل قالب ثقافي آخر.

و الاقتباس بالمعنى الآخر"**يعني إعادة ترتيب القصة أو المسرحية و تحويلها لتصلح لمكان و زمان معين أو بلد معين، كأن نعيد صياغة مسرحية انجليزية بلغة عربية وتحويل أحداثها إلى طابع محلي يتلاءم مع الصيغة الجديدة و يمكن أن نسمي ذلك اقتباسا**"[2]وهذا النوع تتداخل فيه كل الأجناس الأدبية.

تتفق أغلب المعاجم اللغوية في إيجاد معنى اصطلاحي للاقتباس في المسرح على معنى بسيط يشكل و"**الاقتباس (المسرحة)يركز على المحتوى السردي (السرد، الحكاية)**

---

[1]: حمزة تلايلف- الاقتباس فن قائم بذاته- جريدة الشعب- العدد7720- 20/أوت/ 1988- ص13.

[2]: شكري عبد الوهاب- م س- ص317.

الذي يبقي(على الأقل ببعض الفروق المعتبرة)، في حين تعرف البنية الوصفية تحولا جذريا لاسيما مرورا بالوضعية الملفوظية المختلفة جدا"[1]التي تتغير على حسب اختلاف العمل حيث يمكن تناول عمل فني واحد بعدة طرق و يخضع لعملية الاقتباس بصورة متعددة سواء كان العملين الأصلي و المقتبس من جنس واحد أو مختلف.

يعود تاريخ الاقتباس المرتبط بالمجال الدرامي إلى العصور الإغريقية و الخاص بالمسرح اليوناني، فهم أول من خاضوا عملية الاقتباس حين استلهموا مواضع مسرحياتهم من الأساطير القديمة النابعة أصلا من طقوسهم و عاداتهم وأن**"الكتابة الدرامية منذ ولادتها كانت اقتباسا إذ أن التراجيديات الإغريقية هي عبارة عن مسرحيات مستوحاة من الأساطير الملحمية"**[2] و استمرت الكتابة الدرامية على مر العصور تشمل تطويرا و اقتباسا للأساطير و التراث الشعبي و المسرحيات القديمة، حتى أننا نلمس من أعمال شكسبير الدرامية أن أغلبها كانت مستلهمة و مقتبسة من التراجيديات الإغريقية والرومانية و من الوقائع التاريخية المتأصلة.

يظهر الارتباط الوثيق في مجال الاقتباس المسرحي أكثر عند الكتاب العرب، فعامل التأثر بالمسرح الأوروبي ساهم بشكل فعال في نشأة المسرح عند العرب، حيث جاءت أول مسرحية عربية مقتبسة من المسرح الفرنسي و هي مسرحية "البخيل" لموليير واقتبسها مارون

(1) : PATRICE Pavis- Ibid - P : 12.
(2) : Michel COVIN- Dictionnaire Encyclopédique du théâtre A-K- Bordas- Paris- 1995- P :14.

النقاش عام 1847 **"استيحاء من موليير فلابد- في الوقت ذاته – أن نلح إلحاحا شديدا على أن هذا كان ميلادا مؤقتا للمسرح العربي، مجرد انبثاق إلى الوجود ومحاكاة لظواهر فنية رآها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها استيرادا إلى بلادهم"**[1].

إن عامل التأثر بالغرب هو الذي ساهم في إثراء حركة الاقتباس عند الكتاب العرب،هذا**"وقد وجدت المسرحيات العربية في الآداب الغربية الدعامة الحق لنشأتها ونهضتها"**[2]،بالإضافة لكون الكتابات التي زخر بها المسرح الأوروبي جديرة بالقراءة والمدارسة و التي وجد فيها الكتاب العرب المادة الخام من مواقف مأثرة و جوانب اجتماعية كانت لحد قريب متقاربة مع البيئة العربية لأنها تحاكي قضايا الأمة العربية ومشاكلها.

3- طبيعة الاقتباس في المسرح الجزائري

إن نظرة فاحصة على طبيعة الكتابة الدرامية في الجزائر نجد أنها كانت قائمة على حركة الاقتباس و النهل من النصوص المسرحية الأوروبية، ارتكزت أساسا على نصوص المسرح الفرنسي الكلاسيكي آنذاك حيث اتجه كتاب المسرح الجزائري بدورهم إلى الاقتباس منذ الانطلاقة الأولى في بداية العشرينيات من القرن العشرين و بحكم معرفتهم للغة الفرنسية

---

[1]: علي الراعي- المسرح في الوطن العربي- عالم المعرفة- الكويت- ط2- 1999- ص69.

[2]: مُحَمَّد غنيمي هلال- م س- ص172.

التي كانت اللغة الرسمية الوحيدة في الجزائر على حساب اللغة العربية كان الاقتباس من المسرح الفرنسي ظاهرا بشكل كبير.

و أول من فتح مجال الاقتباس **"كان محمد المنصالي سنة 1922 بمسرحية "في سبيل الوطن*"، و بعده اقتبس علالو سنة 1962 مسرحية "جحا" و هي باكورة أعماله من "الطبيب بالرغم منه**"، و كذلك فعل محي الدين باشطرزي حينما اقتبس "المشحاح" و"ثري السوق السوداء" عن موليير"**[1] و توالت حركة الاقتباس على يد رشيد القسنطيني عندما اقتبس مسرحية"يا حسراه" لمارسيل بانيول و "ابن عمي الاسطنبولي" عن "ابنة عمي القاطنة في فرسوفيا" للويس فيرنوي***.

تعد ظاهرة الاقتباس عند رواد الكتابة الدرامية في الجزائر من المصادر الهامة لتجاوز مشكلة غياب النص المحلي الذي كان مطروحا خلال تلك الفترة، بالإضافة إلى دافع الأحداث والأوضاع الاجتماعية قبل و بعد الاستقلال، و لابد أن رحلة" **البحث عن العلاقة بين المسرح والمجتمع أدى بالمقتبس إلى إعادة النظر في النص الأصلي باقتباس موضوع المسرحية ليجعل منه نصا جزائريا خاصة على مستوى الأحداث**

*: يذكر باشطارزي أن هذه المسرحية فرنسية في الأصل و نقلت إلى التركية بعدها ترجمت إلى العربية، ينظر:
Bachetarzi Mohieddine- Mémoires(1919-1939)- S. N,ED- Tome I- Alger- 1968- P : 42.

**: مسرحية كتبها موليير و يذكر علالو أنه اقتبسها منه، ينظر:
Allalou (Ali Sellali)- L'aurore du théâtre Algérien- C.D.S.H- Université d'Oran- 1982- P : 44.

(1): أحمد منور- مسرح الفرجة و النضال في الجزائر- دار هومة- الجزائر- ط1- 2005- ص92.

***: ينظر:
Allalou- Op cite- P 40 et 50.

والشخصيات"[1] و المقتبس يحاول جاهدا من خلال ظاهرة الاقتباس ، خلق نوع من الارتباط و التوافق بين النص المقتبس و المتلقي، و ذلك عبر بعض التعديلات على مستوى العناصر الأساسية المشكلة للنص الأصلي.

ينصب المقتبس في غالب الأحيان على نقل الوسط الذي تدور فيه أحداث المسرحية الأصلية إلى وسط محلي مثلما هو الشأن في المسرحيات التالية:(الممثل رغم أنفه، سلاك الواحلين، سي قدور المشحاح)حيث **"يكتفي المقتبسون بترجمة الحوار، بل ذهبوا في غالب الأحيان إلى تغيير عناوين المسرحيات و أسماء الشخصيات الأجنبية واستبدلوا بها أسماء شخصيات جزائرية حتى تسقط الغرابة التي تحملها هذه الشخصيات الأجنبية"**[2]بعد عملية الاقتباس.

و يفسر المخرج "علال المحب" طبيعة الاقتباس عند كتاب المسرح الجزائري قائلا **"أنه تم اقتباس مسرحية كوميديا تجري أحداثها في القرن السابع عشر، بحذف بعض المشاهد وتعويضها بمشاهد أخرى و حذف المواقف التي لا علاقة لها بتقاليدنا و عاداتنا و كان الهدف ترجمة مسرحية موليير حسب قيمنا و مشاعرنا التي تتناسب في الواقع مع القيم التي عبر عنها موليير، قيم ذات منحى إنساني"**[3] ذلك أن ظاهرة البخل مثلا لا

---

[1]: مخلوف بوكروح- م س- ص16.

[2]: م ن- ص17.

[3] : Mohamed Aziza- Regards sur le théâtre Arabe- TUNIS Ate- 1970- P : 16.

تقتصر على مجتمع دون آخر فهي موجودة في كل مكان و زمان، فقط تختلف طريقة معالجتها حسب ما تقتضيه الظروف السياسية و الاجتماعية الخاصة بتلك البيئة.

و تصف أرليت روث *Arlette Roth* طريقة الاقتباس التي يتعامل بها رواد المسرح الجزائري من المسرح العالمي حيث استطاعوا تقديم**"مجموعة من المسرحيات في طابع جزائري من حيث المواقف والأحداث و الشخصيات، فرشيد القسنطيني و محي الدين بشطارزي ابتكرا شخصيات و مواقف تتناسب مع الظروف الاجتماعية التي عبرت عنها مسرحياتهما"**[1]و أحيانا تتجاوز حد الاقتباس من خلال إعادة النظر في هيكل المسرحية و إعادة كتابتها من جديد حتى تظهر و كأنها مسرحيات جزائرية شكلا ومضمونا كما تجسدت هذه التجربة عند كل من باشطارزي و عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة، و أحيانا يكتفي المقتبس بأخذ الفكرة العامة من النص الأصلي و ينطلق منها في خلق نصه على المنوال الذي يرى فيه المقتبس صورة مجتمعه و قضاياه بشكل واضح بحيث يختار منه زاوية معينة تمثل نقطة صراع و خلل فيحاول تسليط الضوء عليها لمعالجتها لذلك فالفكرة تمثل اللبنة التي ينبني على أساسها عمل المقتبس لأن**"نقطة البداية لاقتباس ما ومادته الأولية قد تكون فكرة"**[2]بعدها يعيد سبك عمله الفني من جديد و بتناول منفرد عن الأصل.

(1) : ARLETTE Roth- Le théâtre Algérien- Paris- MASPERO- 1968- P : 16.
(2) : Roger BOUSSINOT- Encyclopédie du cinéma- T : 1- France- Bordas- 1967- p : 09.

الفصل الثاني :

الكتابة الدرامية عند رضا حوحو

المبحث الأول :

♣ محاور الكتابة الدرامية عند رضا حوحو

المبحث الثاني:

♣ خصائص الكتابة الدرامية عند رضا حوحو

المبحث الثالث:

♣ مســـــــــــرحة الرواية

المبحث الأول: محاور الكتابة الدرامية عند رضا حوحو

تنبثق الممارسة في مجال الكتابة الدرامية عند أي كاتب درامي من سعة توجهه الفكري و من قدرته على التأمل في مختلف جوانب الحياة الإنسانية و التي يحاول صياغتها على مستويات فنية و متنوعة، هذه الجوانب تمثل زوايا الكتابة عنده و بالتواصل يتمكن الناقد من تصنيفها إلى محاور (تاريخية و اجتماعية و أدبية و فكرية...)، و تتعدد جوانب الكتابة الدرامية عند رضا حوحو باختلاف المواضيع التي تناولها في نصوصه الدرامية و التي تقف على طبيعة الأوضاع التي كان عليها المجتمع الجزائري في عصره.

و تندرج نصوص رضا حوحو ضمن ثلاثة محاور هامة جاء تصنيفها على حسب المواضيع التي تناولها في نصوصه المخطوطة و المطبوعة.

1- المحور التاريخي

أسهم هذا الاتجاه في المسرح الجزائري خلال الفترة الاستعمارية بدفع عجلة التجديد و التطور على مستوى حركة التأليف الدرامية، و ساعد على نشأة المسرحية التاريخية التي تشكل جزءا كبيرا و هاما عند رواد المسرح في الجزائر و لعل الظروف المعاشة و الأوضاع الرديئة السائدة في الجزائر آنذاك هي التي فتحت الطريق نحو معالجة المواضيع التاريخية.

و ما يميز هذا المحور أنه يستمد مادته من التاريخ حيث **"تقوم بدور البطولة فيه شخصيات سبق أن قامت بتمثيل أدوارا هامة على مسرح الحياة الكبير"**[1] و عبرت عن مواقف مثيرة من البطولة و النضال.

تعد أحداث التاريخ و مواقف الأبطال فيه المعين الأساسي عند كتاب المسرحية التقليديين حيث ينهلون منه مادة مسرحياتهم و ينطقون أبطال شخصياتهم بألسنة أولئك الأبطال الحقيقيين، و لابد أن اعتماد الكاتب المسرحي على الحقائق التاريخية من مواقف وشخصيات تعد من ضعف الحرفة كما يذهب بعض النقاد، إنه ينطلق من مادة حاضرة ومهيأة و ما عليه إلا تعديلها و إعادة صياغتها فنيا على الإطار المنوط به في قواعد التأليف الدرامي و هو بالتالي يقلص اعتماده على خياله و لا يجهد نفسه على تصور أحداث لم تقع بالفعل.

و من جهة أخرى يلجأ الكاتب إلى التاريخ لأهداف لا تعدو أن تكون ذاتية، فهو ينتقي من الأحداث ما يناسب موقفه و يمثل فكره، و على هذا الأساس يذهب أصحاب المذهب الواقعي**"إلى العزوف عن أحداث التاريخ كمادة للمسرحية و ينيطون بالمؤلف المسرحي مسؤولية الرائد، و الرائد من شأنه أن يقود الجماهير بفكره و فنه و بما يبتدعه لهم من سنن، و ليس الرائد ذاك الكاتب الذي ينتظر الزمان حتى يصنع أحداثه**

[1]: محمود البرداوي- المجهول من أدب حوحو المسرحي- مجلة الثقافة- السنة الثالثة- العدد 17- رمضان، شوال 1393هـ/أكتوبر، نوفمبر 1973م- ص69.

ثم يعتكف عليها محاولا محاكاتها فتأتي محاكاة باهتة فاترة مهما كانت يد الحاكي صناعة ماهرة"[1] في حين أن واقع الكاتب المسرحي الجزائري في تلك الفترة نجده قد أرغمته على أن يلجأ إلى الحقائق التاريخية و استحضارها في كتاباته لأنها بمثابة القدوة التي يرى المبدع من خلالها سبيله لبعث روح النضال و الصمود ضد الاستبداد و الطغيان.

و رضا حوحو من بين كتاب ذلك الجيل الذين شغلوا بأحداث التاريخ محاولة منه استلهام وقائعه و مواقف الأبطال فيه، لذلك استقطب هذا المحور في نصوصه بشكل كبير سواء ما اقتبسه من الربرتوار العالمي أو من الموروث القصصي العربي، و له ثلاث مسرحيات اندرجت ضمن هذا المحور.

- عنبسة أو ملكة غرناطة(1950)

تعد أول دراما تاريخية للكاتب كتبت باللغة الفصحى المبسطة مقتبسة عن مسرحية "روي بلاس(*Ruy Blas*)"للكاتب الفرنسي"فيكتور هيجو *Victor Hugo* " و تتكون من ثلاثة فصول لخص فكرتها رضا حوحو نفسه عندما قدمها للجمهور القسنطيني سنة 1950 فقال:**"ملكة غرناطة امرأة أجنبية أعجمية زوجها الهرم لا يعتني بها و لا بالملُك، و**

---

[1]: محمود البرداوي-م س/ص69.

*: لم يستقر رضا حوحو أثناء كتابته لهذه الدراما على عنوان ثابت فأحيانا يدرجها تحت عنوان عنبسة بطل المسرحية وأحيانا أخرى بملكة غرناطة، قدمتها جمعية المزهر القسنطيني على المسرح البلدي في فيفري سنة 1950 وقام بإخراجها ابن دالي، ثم قدمها المسرح الوطني الجزائري في 1966 بمناسبة الذكرى العاشر من استشهاد الكاتب وهي من المسرحيات المطبوعة نشرت بمجلة الحلقة- ع الأول- السنة الأولى- أفريل 1972- من ص62 إلى 78.

الدولة كلها في انحلال خلقي و أدبي سياسي، و للملكة عدو جبار هو ابن حفصون تكرهه و يكرهها عرضت عليه أن يتزوج من خادمتها انتقاما من كبريائه، فرفض فعزلته من عمله و نفته من البلاد"[1] لكن سرعان ما يعود في نهاية المسرحية للانتقام منها، و يظهر هذا الموقف في حوار مطول "لابن حفصون" مع خادمه "عنبسة" و "ابن شهيد" في بداية المسرحية حين يحاول بن حفصون إعطاء تبرير للقارئ حول سبب طرده من القصر و عزله عن منصبه، فالملكة لشدة كرهها له ترغمه على التزوج من خادمتها "سناء" لإهانته و تذليله:

ابن حفصون: (إلى ابن شهيد و عنبسة)أغلق النافذة... و افتح الباب(عنبسة يفعل ثم بعد إشارة له من سيده إلى ابن شهيد)ما أكبر هذه المصيبة التي حلت بي....هذه الصاعقة التي طاحت على رأسي... هذه النهاية المحزنة يا ابن شهيد....مطرود معزول...ذهب مستقبلي و أملي و كل هذه من أجل امرأة حقيرة لا أصل لها و لا مفصل و لا حسب لها و لا نسب من أجل امرأة خادمة يأمرونني بالتزوج منها فأرفض و يعزلونني و يطردونني...[...]"[2] .

[1]: محمود البرداوي- م س- ص62-63.

[2]: حوحو أحمد رضا- عنبسة- مجلة الحلقة- العدد الأول- السنة الأولى- أفريل 1972- ص64.

لكنه قبل أن يسافر دبر لها مكيدة للانتقام منها و ذلك بأن قدم للقصر خادمه "عنبسة" ذا المطامع الواسعة متنكرا في زي ابن عمه "عبد الملك" الذي ترك البلاط و انظم إلى قطاع الطرق و المغامرين:

ابن حفصون: حسنا ما فعلت...البس هذه الملابس الجميلة إنها إليك و احمل هذا السيف فانه إليك. غير ملابسك أسرع فإن الملكة ستمر من هنا بعد لحظة...فهاهم الوزراء و القضاة حظروا(عنبسة يلبس)

فأنت الآن أصبحت سيدا عظيما من رجال البلاط تعال أقدمك لرجال الدولة"[1].

تحب الملكة عنبسة الذي كان يحبها بصمت:

عنبسة: نعم أحبها...أحبها في صمت و سكون و أي شيء يقدر أن يعمل خادم ضعيف مثلي إلا أن يحب في صمت و يعيش في خيال...."[2] .

و تكتشف الملكة حبه لها فتعينه وزيرا على البلاط:

الملكة: دعك من هذا فأنا أعرف حبك لي.

عنبسة: عفوك مولاتي فانه شيء فوق طاقتي.

---

[1]: حوحو أحمد رضا- عنبسة- م س- ص69.

[2]: م ن- ص68.

الملكة: لا بأس عليك هيا عليك أن تخرج من هنا الآن رجال الدولة آتون وستكون وزيرا في هذه الساعة"[1].

لكن سرعان ما ينتقم من رجال الدولة الذين لا يعنون إلا بالنهب و السرقة، و يأخذ بالإصلاح. و في الفصل الأخير من المسرحية يعود ابن حفصون من المنفى خفية فيفسد على عنبسة كل شيء الحب و الجاه و الملك:

ابن حفصون: (يدخل بغتة) هو أنا ألا تعرفني...

عنبسة: (وحده) هذا ابن حفصون لقد تحطمت"[2] .

و أراد ابن حفصون أن ينتقم من الملكة و لكن عنبسة قضى عليه و على نفسه ليبقى سر حبه مكتوما إلى الأبد، و تنتهي المسرحية بهذا الحوار الرومانسي المحزن بين الملكة وعنبسة:

الملكة: لا...لا تمت أني أحبك

عنبسة: عفوك يا مولاتي على عنبسة اذهبي الآن إن سرك مدفون إلى الأبد(يسقط رأسه)

الملكة: لا تمت يا عنبسة أني أحبك ...أني أحبك...أني أحبك[3].

---

[1]: عنبسة- م س/ص 71-72.

[2]: م ن/ص74.

[3]:م ن/ص 78.

و الكاتب قد استقى موضوع هذه المسرحية من حوادث هامة"**عرفتها الأندلس خلال ثمانية قرون من الوجود العربي فيها و حوادث التاريخ المتعلقة بعصر "عنبسة" بوجه خاص**"[1] لكن ما يبدو في النص أن هناك تناقض واضح في توظيف الحقائق التاريخية ويتمثل في التناقض الظاهر بين الأحداث التي انتقاها و أسماء الشخصيات التي اختارها من التاريخ خاصة الشخصية البطلة "عنبسة" فهو بوصفه خادم في المسرحية غير الشخصية الحقيقية التي عرفت في تاريخ الأندلس"**و المعروف أن هذه الشخصية لعبت دورها الحقيقي على مسرح الأرض الأندلسية في العشر الأول من القرن الثاني هجري فقد ولى الأندلس سنة 103هـ و غزا الروم سنة 105 و توفي سنة 107هـ**"[2] ونفس الشيء بالنسبة للشخصيات الأخرى في المسرحية، بالإضافة إلى عجز الكاتب إلى إعطاء اسم للملكة الأعجمية و زوجها الملك العجوز.

و يظهر من خلال أحداث المسرحية و مواقفها أن رضا حوحو يصبو من وراء كتابته لهذه المأساة التاريخية "**إلى تصوير بعض ما كان ينخر قوى ملوك الأندلس الذين غلبوا على أمرهم و أصبحوا ألعوبة في أيدي الدهاة و المغامرين و الطامعين**"[3] واستطاع

---

[1]: مرتاض عبد الملك- فنون النثر الأدبي في الجزائر- ديوان المطبوعات الجامعية – وهران- (دط)- 1983- ص 216.

[2]: ينظر: لسان الدين بن الخطيب- أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام- تحقيق: ليفي بروفنسال- دار المكشوف- بيروت- 1956- ص6.

[3]: مرتاض عبد الملك- م س-ص 219.

الكاتب تصوير حالة الدولة الغرناطية و رجالها الذين انشغلوا بالجاه و إتباع الهوى و ما يتصفون به من خبث و مكر فكان هذا دافعا لانهيار الدولة و سقوطها.

***- صنيعة البرامكة(1939)[*]**

في هذه المسرحية الثانية يحاول رضا حوحو العودة إلى التراث القصصي الإسلامي بأسلوب جديد يتمثل في استحضار قصص من التاريخ و إعادة صياغتها بالشكل الدرامي و تعد مسرحية "صنيعة البرامكة أو المأمون" من بواكير أعماله الدرامية التي يصور فيها جانب من العصر العباسي حيث يعود أدراجها إلى زمن المأمون ابن هارون الرشيد وهو الخليفة العباسي السابع و تروي في جانب منها واقعة القضاء على أسرة بني برمك[**] على يد هارون الرشيد.

عالج الكاتب فيها موضوع الوفاء انطلاقا من أحد الرجال الذي كان خادما وعاملا لدى أسرة البرامكة في أيام حكمهم و هو "المنذر بن المغيرة" الذي ندب البرامكة بعد نكبتهم و استمر على وفائه **"و هو يذهب كل ليلة مع بعض غلمانه إلى خرائب ديار البرامكة و يبكي عليهم و ينشد رثاء الشعراء فيهم مخالفا بذلك أوامر الخليفة الذي**

[*]: مسرحية تاريخية مقتبسة في ثلاثة فصول من قصة حقيقية حدثت في العصر العباسي كتبت باللغة الفصحى المبسطة عرضت بالمسرح البلدي في قسنطينة سنة 1950.

[**]: أسرة فارسية مشهورة أستوزر العباسيون عددا من رجالها كان آخرهم جعفر بن يحي البرمكي الذي قتله هارون الرشيد سنة 187هـ 802م و أمر بالقضاء على جميع أفراد العائلة و عرفت هذه الواقعة التاريخية ب"نكبة البرامكة".ينظر: منور أحمد-م س - ص56.

منع البكاء لهم"[1]و لكن لما وصل الخبر إلى المأمون و عرف قصته قابله بإحسان وعفو لوفائه إلى أصحاب الفضل عليه.

هذه المسرحية ليست في الواقع إلا إعدادا دراميا لقصة أوردها بعض المؤرخين عن أخبار المأمون[2]و يهدف الكاتب من هذه الدراما إلى إحياء التراث العربي الإسلامي بأسلوب تربوي هادف، و الواضح أن فكرتها بسيطة و قديمة و أسلوبه مباشر، كما**"مزج بين الشعر و النثر في الحوار و السرد بل أن الحوار يكون أحيانا موجزا حين يتعلق الأمر بالسؤال و الجواب المباشرين"**[3] يظهر ذلك من خلال لغة السرد و الحوار المباشر و الذي يعود ربما إلى تأثير الجانب القصصي* منه على الجانب الدرامي:

المأمون مخاطبا المنذر: من أنت أيها الرجل و بما استوجبت البرامكة منك ما تفعله كل ليلة في خرابات دورهم؟!

المنذر: يطرق رأسه و يلزم الصمت.

المأمون، قل: بما استوجبت البرامكة منك كل ما تفعله؟

---

[1]: منور أحمد- م س-ص56.

[2]: ينظر: جاد المولى مُحَمَّد أحمد، البجاوي علي مُحَمَّد و بن الفضل إبراهيم مُحَمَّد- قصص العرب- المكتبة العصرية صيدا- بيروت- الجزء 1- الطبعة 4- 1408هـ/1987م- من ص47_51.

[3]: ركيبي عبد الله- تطور النثر الجزائري الحديث(1830/1974)-الدار العربية للكتاب- ليبيا- تونس- ط2- 1998-ص224.

*: المعروف أن رضا حوحو كان من رواد القصة القصيرة في الجزائر قبل أن يدخل مجال الكتابة الدرامية.

المنذر (في تؤدة و انكسار..): يا أمير المؤمنين: إن للبرامكة أيادي خضر عندي فان أذن لي مولاي أن أحدثه بحالي معهم فعلت..

المأمون: قد أذناك فقل !!"[1].

ثم يكمل المنذر عرض قصته مع أسرة البرامكة و إحسانهم إليه إلى أن جعلوه من الأثرياء مما دفعه إلى التردد كل ليلة إلى دورهم يبكي عليهم متأسفا على فراقهم.

يظهر أن الكاتب في هذا النص قد عني بالفكرة أكثر من البناء الدرامي من احترام للزمن الدرامي و الشخصيات و الأحداث.

***- أبو الحسن التيمي(1947)**

و هي كذلك من بين المسرحيات المخطوطة و الضائعة* و هي كوميديا ساخرة حوارها بالدارجة الجزائرية و موضوعها مستلهم من قصص ألف ليلة و ليلة و مستوحي من قصة (أبو الحسن التيمي) الواردة في قصة"علي بن بكار" مع "شمس النهار"**.

و أحداث المسرحية تدور –كما جاءت في الأصل – حول أحد التجار البغداديين الأثرياء يدعى "الحسن الخليع" و من كثرة كرمه كان يستقبل كل يوم ضيوفا غرباء لإكرامهم،

---

[1]: الخرفي صالح- أحمد رضا حوحو(شهيد الثورة الجزائرية في الحجاز 1934/1945- صنيعة البرامكة- دار الغرب الإسلامي- بيروت- د.ط- 1992- ص235_236.

*: ضاع منها الفصل الثالث و جزء من الفصل الثاني و بقي من المخطوطة ثلاث عشرة ورقة متآكلة الأطراف مقاسها 21 × 27. ينظر: منور أحمد- م س-ص 67.

**: ينظر: ألف ليلة و ليلة- منشورات دار مكتبة الحياة- بيروت- المجلد الأول- الليلة 154_161- ص163.

لكن بعض من أصدقاءه و هم جيرانه سخروا منه و تمردوا عليه فأقسم بعد أن أنفق عليهم كل ثروته التي ورثها عن أبيه، ألا يعاشر أحدا من الأقارب والأصدقاء، باستثناء الغرباء من الناس شرط أن تكون مدة الاستضافة ليلة واحدة فقط وداوم على هذا النذر حتى حل عليه في إحدى الليالي الخليفة "هارون الرشيد" و وزيره "جعفر البرمكي"و هما يتستران في زي أحد تجار الموصل فاستضافهما في بيته.

كان الحسن الخليع حلو المعشر فأعجب به الخليفة و سأله إن كانت لديه أمنية يريد تحقيقها فأجابه"**إنني أتمنى على الله أن أصير حاكما لمدة يوم حتى أعاقب أربعة شيوخ يسكنون بجواري لأنهم كلما جاءني ضيف يتثاقلون علي و يغلظون الكلام ويهددونني بأنهم سيشكونني إلى أمير المؤمنين**"[1] فاستغرب الخليفة لقصة أبو الحسن ولأمنيته الساخرة فدس في شرابه دواء مخدرا فغاب عن وعيه، و أمر أن ينقل إلى القصر وأن يعامل بعد أن يفيق في الصباح على أنه هو الخليفة و أن ينفذوا كل أوامره و بالفعل تحققت أمنيته و انتقم من أولئك الشيوخ.

بالمقارنة مع النص الأصلي نجد أن الكاتب ترك الأحداث كما هي بيد أن التغيير بدا ظاهرا من خلال طبيعة الشخصيات إذ أننا نلمس اختلافا في البعد الاجتماعي

[1]: منور أحمد- مسرح رضا حوحو(دراسة أدبية تحليلية مقارنة)- شهادة ماجستير في الأدب العربي، إشراف:عبد الله ركيبي- جامعة الجزائر- الجزء الأول- 1409هـ/1989م- ص64.

للشخصية البطلة "أبو الحسن" الذي أسند إليه وظيفة المغني و الفنان بعدما كان تاجرا في النص الأصلي.

كما أضاف على النص المقتبس بعض الشخصيات لا وجود لها في النص الأصلي **"و هي شخصية(أبو الخير) الطبال و هو حبشي أسود جار لأبي الحسن و نديم له يشاركه في الغناء و الرقص و النقر على الطبل"**[1].

و الواضح أن رضا حوحو قد أسهم-كغيره من الكتاب الجزائريون- بشكل ما في إثراء الساحة الدرامية في الجزائر بهذا الاتجاه و إبراز التنوع الفني في مجال الكتابة الدرامية كما أسهم في إحياء التراث التاريخي و الشعبي ، هذه المساهمة التي يمكن إدراجها ضمن محاولات التأصيل للمسرح الجزائري في الوطن العربي.

2- المحور الاجتماعي

يبرز هذا الاتجاه بشكل كبير عند رضا حوحو و استقطب مجموعة من نصوصه الدرامية التي تزيد عن نصف ما تركه و تنوعت فيها المواضيع الاجتماعية من خلال نظرته الواسعة و الشاملة إلى كامل زوايا المجتمع و هي تتراوح بين تصوير للسلوك الفردي والطبائع البشرية من جهة و علاقة هذا السلوك و تلك الطبائع بالمجتمع و شتى القضايا التي تخصه من جهة أخرى، **"فهي و إن كانت تركز على الصفة الفردية و السجية الإنسانية إلا أنها**

[1]: ينظر: منور أحمد- م س-ص60.

تلح على انعكاسها على ذات المجتمع"[1]الذي يحاول رضا حوحو النفاذ إلى أوساطه بمختلف شرائحه و تصويره لأنه ينطلق منه و يعود إليه عودة إصلاح و تقويم بناءا على نظرته و انتمائه.

و رضا حوحو كما عبر عنه صديقه مُحَّد الصالح رمضان على أنه**"مصلح اجتماعي في أدبه، مساير للحركة الإصلاحية في بلده و ناقد بصير بعيوب المجتمع وأمراضه،خدم شعبه و بلاده بقلمه في قصصه و تمثيلياته كما خدمه الواعظ المرشد بلسانه وبيانه والإمام في منبره و المدرس في كرسيه"**[2]، فبؤرة الفساد الاجتماعي تعد من أهم المصادر في نصوص رضا حوحو و شخوصه الدرامية التي استدعاها من الواقع نفسه بعد أن نظر إليه و انفعل معه و صور هذه الشخوص فيه على أنها أطرافا متصارعة و قدمها في انتقاد جريء و أسلوب ساخر.

- البخيل أو سي شعبان(1952)

يعالج الكاتب في هذه الكوميدية الساخرة إحدى الظواهر الاجتماعية المعروفة والمتفشية بشكل كبير في المجتمعات العربية و الجزائرية بوجه الخصوص و هي البخل.

---

[1]: البرداوي محمود- م س- ص71.

[2]: رمضان مُحَّد الصالح- شهيد الكلمة رضا حوحو- منشورات وزارة الثقافة و السياحة- الجزائر- 1985- ص31.

*: كوميديا نقدية ساخرة اقتبسها رضا حوحو من البخيل لموليير L'Avare، حوارها باللغة الدارجة عرضت بالمسرح البلدي بقسنطينة يوم 11 نوفمبر 1952. ينظر: أحمد منور- م س- ص71.

و البخل ظاهرة فردية تحاكي سلوك شخص معين و لكن الواقع يفرض أن يكون هذا السلوك الفردي ينطبق على قطاع كبير من الناس**"فبخيل حوحو أو موليير لا يمثل ذاته فحسب و إنما يمثلان قطاعا من بخلاء العرب أو بخلاء الفرنسيين"**[1]و ظاهرة البخل ظاهرة اجتماعية قديمة قدم البشرية عالجها الجاحظ في القديم و تناولها موليير بعده واقتبسها رائد المسرح العربي "مارون النقاش" و قدمها بالعربية في أواخر سنة 1847 [2] واقتبسها الكاتب المسرحي الجزائري "بشطارزي" بعنوان "المشحاح"[3] سنة 1940 وأخيرا تناولها رضا حوحو في أكثر من مسرحية(البخيل و البخلاء الثلاثة).

يتلخص موضوع المسرحية حول "سي شعبان" الشخصية البخيلة رغم غناه يدفن أمواله في حديقة منزله و يحرسها بنفسه:

شعبان: نعمل الي نحب و نعمل سنتينال زى ما نحب انت واش دخلك(وحده) خايف الا يروح يقول للناس هاهو عندو الدراهم و ما يكودكش انك تروح تقول للناس بللي عندي الصوارد بالزاف مخبية.

دندان: عندك الصوارد مخبية."[4]

---

[1]: البرداوي محمود- م س- ص71.

[2]: ينظر: مُحَمَّد يوسف نجم- المسرحية في الأدب العربي الحديث- دار الثقافة للطبع- بيروت- ط 2- 1967- ص33.

[3] : Voir : Arlette Roth- Op cite- P : 76.

[4]: البخيل- م س-ص303.

بعدها يقرر الاقتران بفتاة تسكن حيهم تدعى"جميلة" و يزوج ابنه"حسن" من أرملة غنية تدعى"حنيفة":

شعبان: قررت نتزوج بيها واش فيه من غرابة

حسن: انت..؟

شعبان: نعم أنا...أنا...أنا .. واش الي صار هذا..

حسن: صابني دوران في راسي اسمحولي نروح."[1]

و في الفصل الثالث و الأخير يوافق سي شعبان على زواج ابنه بالفتاة الحسناء "جميلة" بعد أن تسرق أمواله.

عالج رضا حوحو من خلال هذه الكوميديا ظاهرة اجتماعية تتمثل في حب المال و التكالب على جمعه بالطمع و الجشع مما يؤثر سلبا على المجتمع و على الاقتصاد ويترتب على ذلك انتشار الفروق الطبقية في أوساط المجتمعات، و تحتل هذه الظاهرة في أكثر من مسرحية لدى الكاتب و واضحة في مسرحية بائعة الورد و النائب المحترم، وتظهر أكثر في هذه المسرحية و أختها "البخلاء الثلاثة" و هي من المسرحيات المفقودة.

حافظ المقتبس في هذه المسرحية على الجانب الفني الذي يشمل الإطار العام للمسرحية الأصلية و ترك الأحداث كما هي باستثناء تغيير في أسماء الشخصيات بما يتناسب

[1]: مسرحية البخيل- م س- ص307.

مع البيئة الشعبية الجزائرية بينما**"تبقى مسرحية البخيل عملا فنيا متماسكا وهي أقرب إلى الأعمال الناجحة في الحفاظ على النص الأصلي كمنطلق للفكرة الجوهرية"**[1] و هي تشمل أقدم الظواهر الاجتماعية المعروفة في تاريخ البشرية.

- النائب المحترم(1953)

تناول رضا حوحو في هذه المسرحية ظاهرة بشرية هي أقرب نوعا ما إلى الموضوع الذي عالجه في مسرحية البخيل و هي حب المال و الربح السريع على حساب الآخرين و"النائب المحترم" دراما اجتماعية عالج فيها الكاتب ظروف وتحولات الأشخاص السريعة استجابة لمتطلبات الحياة القاسية.

و يتمحور موضوع المسرحية حول شخصية "زعرور" بطل المسرحية الرئيسي المعلم المطرود بعدما كان مدرسا في أحد المدارس بسبب صراحته في معاملة أحد التلاميذ الأغنياء فوجد نفسه بطالا بدون عمل، لكن سرعان ما يتورط في عمل مع نائب محتال يعمل مقاولا في المجلس البلدي يدعى"عبد المنعم"مع شريكته المحبوبة"سوزي" و يستغل بعد ذلك طيبة "زعرور" الذي بدوره يقدم دروسا خصوصية لابن سوزي في بيتها.

---

[1]: مرتاض عبد الملك- م س-ص 216.

*: مسرحية في ثلاثة فصول اقتبسها الكاتب عن مسرحية"توباز"(Topaze) للكاتب الفرنسي Marcel Pagnol و هي في الأصل كوميديا في أربعة فصول عرضت في باريس سنة1928. ينظر:

Marcel Pagnol- Topaze- col. De Poche- France- 1969.

و يقوم "عبد المنعم و سوزي" من خلال عقد صفقات لتنفيذ خدمات مع البلدية باختيار "زعرور" بصفة وسيط لتسجيل العقود باسمه و إبعاد الشكوك عنهما و حتى يتنصلا من المسؤولية في حالة انكشاف أمرهما، فيسير "زعرور"في ركاب النائب المحترم الذي يتخذ من الاحتيال و الغش و التزوير سبيلا للربح السريع مهما كان ذلك منافيا للأخلاق والقيم.

و بواسطة "زعرور"قام ببيع سيارات قديمة و مستعملة في البلدية بعد إصلاحها وطلائها لتبدو جديدة. لكن"زعرور" يكتشف سر مكرهما و استغلالهما على حساب الشرف و النبل و الاحترام، فتنتهي المسرحية بانتحار "زعرور"الذي لم يحتمل عناء هذه الأفعال الدنيئة و المنافية للأخلاق و المبادئ الإنسانية، و يبقى كل من "عبد المنعم وسوزي"النموذج البشري الذي يشكل عبئا على المجتمع و الإنسانية.

تناول الكاتب في هذه المسرحية جانب من جوانب السلوك الرديء الذي يسيطر بشكل كبير و سلبي على العلاقات الإنسانية منافيا من جهته القيم السامية و الأخلاق الفاضلة، و قد صوب الكاتب نقده على تصوير جانب حساس في المجتمع الجزائري و نمط خاص من الناس يمثلون الشعب في كراسي النيابة و هم يتسترون بثياب النبل و خدمة المجتمع لكن واقعهم يشكل عكس ذلك فما هم إلا أصحاب الاحتيال و الغش و ممارسة الرشوة.

3- المحور الأدبي

تتعدى المعالجة الدرامية و الفنية عند الكاتب رضا حوحو المحور التاريخي والاجتماعي و يتفرد هو رائد من رواد المسرح الجزائري بمعالجة الاتجاه الأدبي و هو الوحيد الذي يتطرق إلى مواضيع تخص الأدب"**و المشاكل التي تساور الأديب، والعيوب التي تقع في احتراف الأدب أو السخرية ممن يقتنع بالقشور و يرضى بالثقافة الأدبية السطحية، أو يحاول تعويض النقص الأدبي بالمال، وقفا على أحمد رضا حوحو في الجزائر فيما نعلم**"[1] و ذلك لانفراده في تناول المحاور الأدبية و أهتم بها التي قلما عالجها الكتاب الآخرون و عنوا بها.

لا شك في أن المسألة لا تعدوا تكون عن طبيعة الكاتب بحد ذاته بصفته من الأدباء الولوعين بالأدب و فنونه فهي حرفته التي برع فيها و تمكن منها و دفاعا عنها ونقد الأدعياء و العابثين بالقيم الأدبية و الفنية دون أن يأبه لسخطهم و ضجرهم و قد عبر عن هذا الموقف قائلا:"**لا يهمني أبدا سخط أحد أو رضا أحد ولكنه يهمني أن تبرز الجزائر أديبا أو فنانا حديثا يحلي جيدها و يزيده بهجة ورواء**"[2] و يصور الكاتب في هذا المحور الأدباء جانبا من السذاجة و الغرور و النقص في شخصياتهم المزيفة بسبب حب المال و الألقاب.

---

[1]: مرتاض عبد الملك-م س- ص239.

[2]: حوحو أحمد رضا- مع حمار الحكيم(مقالات قصصية)- ط2- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- 1982- ص33.

استطاع الكاتب أن يعالج هذه الظاهرة في نصين دراميين حيث يعرض علينا نماذج من الظواهر الأدبية لها أثرها على الواقع الأدبي.

***- أدباء المظهر(1938)**

مسرحية هزلية في فصلين مصوغة باللغة العربية الفصحى و هي ثمرة من ثمرات تأليفه الخاص و ليست مقتبسة، و يدور موضوعها حول مشكلة مفادها أن أديبا يدعى الأستاذ "خليل" فشل في كسب لقمة عيشه عن طريق بيع ما ألف من كتب أدبية، لعزوف الناس عن القراءة و المطالعة و الاهتمام بالأدب لانشغالهم عنه بالحياة المادية، بل أصبح الأدب لا يصلح إلا للف البضائع في المتاجر:

مراد: « يأخذ كرسيا و يجلس على مقربة من خليل » لم أتحصل على شيء ويا للأسف!..طفت كل البلاد و عرضت كتبكم الجديدة على كل الناس، فلم يلتفت إليها أحد[...] حتى أن سيدا كبيرا ذا حشمة و وقار قال لي: لولا حرمة الحروف العربية لأختها فإنها تصلح للف البضائع في المتجر..

خليل: (ملقيا نظرة على ملابسه البالية) و كيف العمل؟..(متحمسا) كيف العمل يا إلهي...و قد أصبحت رجلا عجوزا.. ضيعت عمري كله في خدمة الأدب الذي كنت أظنه حياة المجتمع و نبراس الإنسانية..."[1].

لكن لم يلبث "خليل" أن دبر حيلة و وسيلة جديدة للكسب بعد أن اقتنع بقرار نفسه أن**"عصر الأدب الرفيع قد قضى! و أمة الفنون الجميلة قد خلت...!"**[2]و مناص هذه الوسيلة أن ينشر إعلانا في الصحف يعرض فيها خدمة سريعة لا تكلف مشقة و لا تعب، و عنوانه:**"كيف تكون أديبا في ساعتين..الساعة بخمسمائة فرنك فقط.."**[3]و يتوافد الناس بعد أن قرءوا الإعلان، و يقبل عليه في الفصل الثاني بعض الشباب المولع بالمظاهر يبتغون أسماء الأدباء بأسهل طريقة و أيسرها، و يختصر الأستاذ"خليل" الطريق للشبان للوصول إلى درجة الرفيعة من الأدب بعدما يقسمه إلى قسمين هما:

خليل: ...القسم الأول و قسم المظهر، فيجب على الشاب الذي يريد أن يمثل أديب هذا العصر أن يرتدي ملابس أنيقة....

نجيب: ما أحلى الأدب!..ما أجمل الأدب !،،،

---

[1]: حوحو أحمد رضا- غادة أم القرى- مسرحية أدباء المظهر- تقديم: واسني الأعرج- موفم للنشر- الجزائر- ط2- 2000- ص113_114.

[2]: حوحو أحمد رضا- م ن- ص115.

[3]: م ن- ص116.

خليل: (مسترسلا في تقرير درسه) أما المرحلة الثانية فهي أن يحفظ الشاب أسماء بعض الأدباء المتقدمين و أدباء الجيل الجديد..."[1].

و تنتهي المسرحية بتراضي الطرفين : فالأستاذ قد أخذ ما احتاجه من مال يسد به معيشته و الشبان تحصلوا على مبتغاهم من الألقاب و المظاهر و خرجوا يهنئون أنفسهم على أنهم من كبار الأدباء و أنهم فازوا بامتلاك ناصية الأدب.

تبدو المسرحية بسيطة من حيث شكلها و عميقة ساخرة من حيث مضمونها ولابد أن الأمر يعود إلى نزعة الكاتب القائمة على التمرد و السخط على شخصية الأديب "خليل" و أمثاله في الواقع لأنه"**يرفض- من حيث المبدأ ما قام به الأديب خليل حين جعل الأدب مادة تجارية و لم يقبل منه العذر الذي تذرع به، لما عد ما يقوم به مجرد محاولة إنقاذ ماء الوجه**"[2]و من جهة أخرى يلقي العنان على سيرة أولئك النمط من الناس الذين يدعون الأدب و الألقاب بالمظاهر، لكن السؤال المراد طرحه في هذا الموضع هو: ما ذنب الأديب خليل و أمثاله إذا كان موقف الناس من الأدب قد تغير وتبدد؟.

لعل الكاتب في معالجته لهذه الظاهرة قد عانى نصيبا منها في حياته الأدبية و الفنية وهذه التجربة هي التي أفرزت هذا العمل الذي استقطبه من واقعه الحياتي حيث يؤكد بشأن

---

[1]: حوحو رضا-م س- ص121.

[2]: شايف عكاشة- مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- د.ط- د.ت- ص12.

المسرحية أنه"**انتزع وقائعها من صميم الحياة و أن أبطالها أحياء يرزقون يعرف بعضهم و يسمع بعضهم**"[1] و هذا الكلام قد يعكس نظرته حول الأدب و يفهمه كما يحاول تطبيقه.

- الواهم أو الأستاذ(1939)

عالج الكاتب في هذه المسرحية الموضوع نفسه المتناول في "أدباء المظهر" و لكن من زاوية أخرى حيث ينطلق هذه المرة من ظاهرة أقرب إلى المحور الاجتماعي لأنها تصور جانبا من النفاق الاجتماعي، و تدور أحداثها حول شخصية"عبد الحق" الذي يتحول فجأة من رجل فقير إلى أكبر الأثرياء و الشخصيات المرموقة في المجتمع _بعدما ورث ثروة عمه المتوفى_ و يغتنم بعض المحتالين في الأدب و الفن الفرصة بطلب يد ابنته"زينب" للزواج طمعا في أمواله بمجرد أن لقبوه بالأستاذ، و كان "عبد الحق" يعشق هذه الألقاب بعد ثرائه بالرغم من أميته البينة:

زكي: نحن أدباء يا حضرة الأستاذ الجليل...

عبد الحق: إنكم تجهلون اسمي على ما أظن، فإن اسمي عبد الحق و ليس اسمي الأستاذ."[1]

---

[1]: حوحو أحمد رضا- صاحبة الوحي- تقديم: أحمد منور- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- 1983- د.ط- ص14.

*: ثاني مسرحيات ذات الفصل الواحد استوحاها الكاتب من المشهد الثاني عشر من الفصل الثالث لمسرحية " الثري النبيل" Le Bourgeois Gentil Homme" لموليير، ينظر: منور أحمد- م س- ص57.

[1]: مسرحية الأستاذ- م س- ص251.

و اعتقد "عبد الحق" أنه أستاذ بالفعل و أنه بلغ مستوى رفيعا في العلم و المعرفة و الوقار ويقبل بذلك الزواج الذي ترفضه ابنته "زينب" لأنها كانت خطيبة قريبها"ناصر" الذي يتدخل و ينقذ العائلة من الموقف في حيلة ناجحة:

ناصر: اعذرهم يا أستاذ إنهم لا يعرفون قيمة الأدب! و لا يعرف قيمة الأدب إلا أهله!"[2].

و تنتهي المسرحية بزواج "زينب و ناصر" بعد أن وافق "عبد الحق" و افتخاره باللقب الجديد.

ربما كانت المسرحية أكثر نقدا و أشدها تأثيرا من أدباء المظهر، إذ أنهم على الأقل يحسنون شيئا من القراءة و الكتابة، بينما الأدباء في مسرحية الأستاذ فإنهم يسندون إلى أنفسهم لقب الأستذة و منزلة الأدباء و هم من أغبياء الناس و الجهلة عن طريق الإهداء والهبة.

المبحث الثاني:خصائص الكتابة الدرامية عند رضا حوحو

إن أي إحاطة نقدية و تحليلية حول أعمال الكاتب رضا حوحو و على مستوى طبيعة الكتابة عنده تجعلنا نتوقف عند مسار تبرز فيه معالم و خصائص فنية و جمالية ميزت

[2]:م ن- ص259.

بالخصوص نصوصه الدرامية و في ظل التحولات الطارئة على مجال الكتابة الدرامية خلال العقود الأخيرة، ما يطلق عليه بنظرية الدراما الحديثة، و نصوص رضا حوحو دخلت في كثير من النواحي الفنية مع هذا التحول و التي تبرز من بعض الخصائص و المعالم.

1- المزج بين الأنواع (التراجيكوميديا)

تندرج كتابات رضا حوحو ضمن الأنماط الدرامية المعروفة التي عرفها المسرح الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية، بالرغم من أنها ظهرت قبل ذلك في كتابات كل من" شكسبير" و" فيكتور هيجو"، إلا أنه يمكن أن نلمس التأثر الكبير لرضا حوحو بهما وخاصة بفيكتور هيجو، في قضية المزج بين الأنواع تمردا على ما اعتاد عليه المسرح الأرسطي القديم المنادي بالفصل بين ما هو تراجيدي و كوميدي، و المعتادة لدى أنصار الكلاسيكية الجديدة, إذ لا يجد الكتاب المعاصرون الحاجة إلى الفصل بين المأساوي

و المضحك أو ما يطلق عليه "بالتراجيكوميديا".

و التراجيكوميديا من أبرز الأنماط الدرامية التي عرفها المسرح الحديث لأنها**"القنطرة التي نعبر عليها في المأساة، ثم تعود مرة أخرى قنطرة غير ثابتة و ضيقة فنجد أنفسنا**

في إحداهما أو الأخرى عن طريق تغير فكرة كذلك الذي تقوم به حين نتحول من التكلم إلى الإصغاء"[1]بحيث يتمازج كل ما هو مضحك و مؤلم داخل تجربة واحدة.

و تنبثق معالم المزج بين العنصر المأساوي-الملهاوي عن طريق إبراز التناقض بين شخصية ملائمة للمأساة و محيط يقع ضمن حدود الملهاة و العكس صحيح، و من استخدام التنافر بين الشخصية و محيطها لأن**"الصراع بين العالم الحقيقي و العالم المتخيل للشخصية و اصطدامها الذي يدمر وهم الشخصية يولد التأثير المأساوي-الملهاوي"**[2]كما يتولد عنصر السخرية من مجرى الأحداث، فيؤثر بالتالي في الشخصية ويجعلها ضحية.

و قد تحقق هذا النوع أساسا في كتابات رضا حوحو عن طريق مقابلة الشخصيات مثل الصراع القائم في شخصية "عبد الحق"- في مسرحية الأستاذ- بين ما ينويه وما لا يستطيع تحقيقه، و بين رغبتها و ووجودها، فرغبة "عبد الحق" في تقليد كبار الأثرياء النبلاء و شخصيته الجاهلة و الأمية و يصل به المطاف إلى استشارة خادمه"سليمان"بهذا الحوار:

"سلمان، أنت الذي قضيت جل حياتك مع عمي رحمه الله، و في خدمته، أرشدني لما يجب علي عمله من لباس و أحاديث و غير ذلك فإني لا أريد أن أظهر بمظهر الغباء

---

[1]: حياة جاسم مُحَّد- التراجيكوميديا في الدراما المصرية- مجلة الأقلام- دار الجاحظ- بغداد- ع 6- 1980- ص140.

[2]: م ن/ص 140.

أمام الناس، و أنت على كل حال لك خبرة بحياة القصور و حياة كبار الأثرياء مثلي.."[1].

و التناقض موجود بين حب "عبد الحق" و ولعه بلقب الأستاذ و الأديب و واقعه الذي يقف ضد رغبته فشخصية عبد الحق ملهاوية من خلال طبيعته التي تتميز بالغباء و الجهل ورغبته المثالية التي يريد تحقيقها.

كما نلمس هذا الجانب بشكل واضح في شخصية "عنبسة"، التي تحمل في طياتها صبغة ساخرة مأساوية منحت له صفة الخادم ذي النفس السامية و كأن القدر العابث قد تدخل، لكن رضا حوحو يحاول في هذا الموقف دمج الهزلي بالمأساوي المؤلم، و الموقف نفسه في شخصية"زعرور" في مسرحية "النائب المحترم"المعلم البسيط ذو المزاج المرح لكن سرعان ما يصطدم بمحيط مأساوي مليء بالخبث و الغدر حتى مع"ناجية" التي ترفض حبه.

2- طابع الميلودراما

ظهر في نهاية القرن الثامن عشر نوع جديد هو الميلودراما، هذا الطابع الذي جره سيل المذهب الرومانسي و التطور الاجتماعي في المسرح الأوروبي، و تبلورت في نوع مسرحي

[1]: مسرحية الأستاذ- م س- ص250.

له قواعده و أسسه في فرنسا أثناء الثورة الفرنسية التي أعطت لهذا النوع مبررا على وجود معالمه **"و كان سيد هذا النوع و المنظر له (غليبير دو بيكسيريكو) الذي أنتج بين سنتي 1797و 1835 أكثر من مائة ميلودراما(مثل كولينا أو طفل اللغز في عام 1800)"**[1].

و لفظة الميلودراما **"تسمى باللغة العربية المشجاة، و كلمة ميلو-دراما منحوتة من *Mélo*= لحن موسيقي، و *Drame*= دراما[...] أما صفة الميلودرامي *Mélodramatique* فتدل على طابع و صبغة جمالية تقوم على المبالغة و التشويق الانفعالي"**[2]و مواضيعها تهدف إلى إثارة العواطف والانفعالات عن طريق توظيف الموسيقى و الرقص لترافق و تبرز المواقف المؤثرة.

يندرج هذا النوع بشكل أكثر في النمط التراجيدي خاصة فيما يتعلق الأمر بالمسرحيات ذات النهاية المأساوية عند موت البطل أو انهياره، و ما ساعد هذا الطابع على النجاح هو**"اللجوء إلى الوسائل البسيطة التي تزود عواطف جمهور شعبي حية وثائرة[...]و كان يستثار فضول المشاهدين بإثارة (الحقيقة التاريخية) بمساعدة كبرى من(لون محلي)"**[1] و العاطفة تحمل بأوجها بالتناقض الحاد بين المحزن و المضحك.

---

[1]: فريد جحا- فيكتور هيجو(حياته و أدبه و فنه- طلاس- دمشق- ط1- 1984- ص121.

[2]: حنان قصاب و ماري الياس- م س- ص496.

[1]: فريد جحا - م س- ص121.

اتضحت معالم هذا الطابع ضمن كتابات رضا حوحو من خلال إدراجه لمشاهد الموسيقى و الرقص خاصة أثناء المواقف المؤثرة و المتوترة و أحيانا يلجأ إليها للمواقف التي تفي بهذا الغرض، و لعل السبب الذي دفع رضا حوحو يلجأ إلى هذا الطابع و توظيفه لعنصر الموسيقى و الرقص في أعماله هو تأسيسه لجمعية "المزهر القسنطيني للمسرح والموسيقى"التي**"تتألف-كما يدل اسمها- من فرقتين فنيتين، فرقة للموسيقى، يديرها الدكتور بن دالي((هدفها إحياء الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية))"**[2] و أخرى للمسرح يتولاها رضا حوحو.

و نلمس هذا الطابع في مسرحية "عنبسة" في الفصل الثاني عندما نجد الملكة في موقف قلق و حيرة و فراغ عاطفي، تحاول العجوز "خديجة" طمأنتها و إزالة القلق والاضطراب عنها و هي تطلب من وصيف الملكة"ميمون" أن يعمل شيئا لتسليتها وإدخال السرور على نفسها:

خديجة: أخبر كبير المطربين بأن يعد شيئا لتسلية مولاتك الملكة

الملكة: (وحدها) لقد ملك فؤادي هذا الذي خاطر بحياته ليبلغني رسالته الغرامية(يدخل ميمون و معه كبير المطربين)[...]

سناء: (تجلس قرب الملكة)هل اخترت الغناء أم الرقص يا مولاتي؟

---

[2]: منور أحمد- م س-ص61.

الملكة: لم اختر شيئا يا سناء دعيني بربك..

المطرب: (يدخل المطرب و يحيي ثم يشير إلى الآلة فتعزف الموسيقى و يدخل الرقصات، بعد نهاية الرقص يسلم ميمون الرسالة"[1].

و من الجانب الكوميدي يشمل هذا الطابع في مسرحية "أبو الحسن التيمي" هذه الشخصية التي أسند إليها دور الفنان الذي يقضي وقته في الغناء و العزف و يساعده في ذلك جاره "أبو الخير" الطبال، و أدخل فيها أيضا مواقف الرقص عندما جعل والدته تحضر آلات الموسيقى و تشارك ولدها و نديمه أبو الخير في الرقص.

3- مسرحية الفصل الواحد

تطلق هذه التسمية على نوع من المسرحيات القصيرة، و قد تطور بشكل خاص في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا و انتقل إلى المسرح العربي في نهاية القرن العشرين، ويقترب هذا النوع في الأدب -نسبة إلى المسرحية العادية- إلى جنس القصة القصيرة نسبة إلى الرواية، حيث **"تتراوح مدة عرض مثل هذا النوع من المسرحيات بين عشرين وخمسين دقيقة، و قد تقدم في عرض واحد مسرحيتان قصيرتان أو أكثر"[1].**

[1]: مسرحية عنبسة- م س- ص71.

[1]: حسن قصاب و ماري الياس- م س- ص464.

من بين الذين كتبوا في هذا النوع في المسرح الأوروبي السويدي" أوغست ستراندبيرغ" *A. Strindberg* (1839-1916) الذي ألف أكثر من إحدى عشرة مسرحية أشهرها مسرحية"الأب". و كذلك الكاتب الروسي "أنطون تشيكوف" في مسرحيته "الدب"، و أما في الوطن العربي فقد"**بدأت تسير في طريق جديدة منذ بداية تسعينيات القرن العشرين. فهي فصل واحد فقط، و هو فصل موجز شديد الإيجاز وهو موجه إلى إنسان يشعر بالعزلة الداخلية فلم يعد يهتم باللقاء الاجتماعي مع غيره من الناس إلا في الحدود الدنيا**"[2]، بالإضافة إلى الأوضاع الاجتماعية التي كانت الدافع في إفراز هذا النوع.

و من الكتاب المسرحيين في الوطن العربي الذين اندرجت كتاباتهم في هذا المجال يوسف إدريس في مسرحيته" جمهورية فرحات" ، بالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد لتوفيق الحكيم حيث جمعها في كتابين هما "مسرح المجتمع" و " المسرح المنوع"، أما في المسرح الجزائري فنستثني رضا حوحو الكاتب الأسبق إلى هذا النوع في مسرحية"الأستاذ".

الواقع أن ما يميز بنية هذا النوع من الكتابة هو كثافة المادة الدرامية بحيث"**لا تحمل تطورا دراميا كبيرا فهي تتركز على موضوع واحد يبرز أزمة أو حالة أو يطرح مرحلة في**

[2]: فرحان بلبل- النص المسرحي الكلمة و الفعل- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق-2003 ينظر الموقع: Www.awu-dam.org/book/indx-study.htm.

حياة شخصية ما دون الدخول في التفاصيل، و هي لذلك لا تحتمل الحبكات الثانوية"[1]بالإضافة إلى سرعة الإيقاع فيها و وحدة المكان و قلة الشخصيات التي تصور بملامحها العامة.

و مسرحية "الأستاذ" هي الوحيدة التي اندرجت ضمن هذا النوع من خلال بساطة مضمونها وقلة شخصياتها بحيث لا تتعدى ستة، و قد اقتصر الكاتب في ثلاثة الشبان الذين زاروا "عبد الحق" على شخصية واحدة هي"زكي" و هي التي تمثل أصحابه الآخرين و تتحدث بالنيابة عنهم بضمير الجمع:

سلمان: أمرك يا سيدي«يخرج و يعود صحبة ثلاثة شبان »[....]

عبد الحق: ما مهنتكم ؟...

زكي: نحن أدباء يا حضرة الأستاذ الجليل ..."[1].

و لعل تأثير مجال القصة القصيرة في رضا حوحو هو الدافع الذي ساقه إلى اختصار الفصول في المجال المسرحي ، أو يمكن أن يكون الدافع من وراء ذلك ضعف المادة الدرامية كما عبر عن ذلك الناقد الألماني "بيتر روندي *P. Zondi* أن**"كتابة مسرحيات«الفصل**

[1]: حنان قصاب حسن و ماري الياس-م س-ص464.

[1]: مسرحية الأستاذ-م س- ص251.

الواحد» هو دليل على وجود أزمة في الدراما يفسر بغياب النظرة المستقبلية في تلك المرحلة، لأن الدراما تقوم على التوتر و تفترض نظرة على المستقبل"[2].

في حين أن رضا حوحو في الفترة التي كتب فيها هذه الدراما لم يخرج عن الإطار المدرسي الضيق حينما كانت مسرحياته تعرض في المدرسة التي كان مديرا فيها، فالجمهور آنذاك لا يتعدى فئة المعلمين و التلاميذ و أوليائهم، فكان الدافع تربوي مدرسي فحسب و لم يخرج إلى عامة الشعب الذي بدوره يجهل اللغة العربية.

هكذا تتمظهر معالم التفرد و التجديد لدى الكاتب من خلال إلمامه بمختلف مظاهر الكتابة في المجال الدرامي مساهمة منه في مسايرة العصر و تطوره.

[2]: حنان قصاب ماري الياس-م س-ص465.

المبحث الثالث: مسرحة الرواية

تعد دراسة الظواهر الفنية في الأدب من القضايا الشائكة أثناء إعدادها أو تحويلها من نوع لآخر، و لأجل معرفة أبعادها الجمالية و آثارها في بناء فضاءات متعددة ينبغي الوقوف على الظروف الثقافية و الحضارية التي احتضنت مختلف الأجناس الأدبية والأنواع الفنية، و هذه الظروف هي التي أوثقت الرابط بين الفن المسرحي و هذه الأجناس، و غدا التداخل و الارتباط بينها واضحا و قويا لاحتشادها لعناصر جذابة تخدم بعضها البعض.

و إذا كانت الأنواع الأدبية خاصة جنس الرواية و القصة من الظواهر الأدبية التي تعبر عن الواقع بكل تناقضاته، فإنها تقدم بشكل عام امتلاكا للراهن الذي تصدر من خلاله و للواقع الذي يسعى إليه المؤلف الروائي أو القصصي إلى اكتشافه و تقديم جوهره وفق تصوراته الذاتية.

من هذا المنطلق تتجلى العلاقة الحميمية و المتبادلة بين المسرح و الأدب على مختلف ضروبه بالرغم من أن**"لها طابع عام و أسس فنية بها يتوحد كل جنس في ذاته ويتميز عما سواه"**[1] و كل نوع يحاول التعبير عن الواقع المعاش بوسائله المتاحة وبالطريقة التي يمتلكها وكلاهما يطمح إلى صنع عالم نرغبه و نحن إليه، و لما كانت الرواية والقصة من الأشكال الأكثر مرونة لتجسيد الصراعات الفكرية التي ترمي إلى تغيير الراهن، فإن

[1]: محمد غنيمي هلال- م س/ ص137.

المنطلقات الفكرية للمتخيل الروائي و القصصي منذ البداية تسير وفق توجه فكري حدد إطاره الواقع السياسي و الاجتماعي.

و في ظل هذه المنطلقات جاءت تجربة تحويل الرواية و القصة إلى نص مسرحي وغدت من القضايا الهامة التي فتحت المجال نحو التوسع الفكري و الفني من جهة وأسهمت في تجاوز مشكل أزمة النص المسرحي و نقص الخيال المسرحي عند بعض الكتاب و المؤلفين من جهة أخرى.

مسرحة الرواية

بدأت تجربة تحويل الرواية إلى نص مسرحي منذ سنوات طويلة في مختلف دول العالم خاصة العالم العربي و ذلك**"لاحتشاد الرواية بعناصر مسرحية جذابة في حال وجود معد متخصص يستطيع(تأليف)نص درامي آخر، خالي من الذهنية و الحوارات الطويلة واختصار الشخوص الثانوية، التي لا تؤثر على المعنى في حال إزالتها و إبراز الشخوص المقارنة و صياغة عناصر التمهيد و التشويق و التأكيد"**[1] و غيرها من العناصر المسرحية الأخرى.

[1]: جمال عياد- مسرحة رواية (خشخاش)- أخبار مسرحية عربية- عمان-21/مايو/2007، ينظر الموقع:
Www.taiftheater.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2196

و لاشك في أن تحويل نص الرواية إلى مسرحية طريقة ليست جديدة على مستوى المسرح العالمي"**فقد شهدت الكثير من روايات دوستويفسكي و فيكتور هيجو وغيرهما مثل هذا التحول نحو المسرح**"[1] و لم يكن ذلك بدافع حل أزمة النص المسرحي بقدر ما أن الرواية تحوي في كيانها بذور المسرحة، و بقدر ما تحمله من ملامح مهيأة لتقديمها على الشكل المسرحي فهي تمثل المادة الخامة الجاهزة للعمل الدرامي.

تعتبر الرواية من الأجناس الأدبية النثرية الأكثر تعبيرا و معرفة، و أوسعها انتشارا لأنها مساحة واسعة للأحداث المتخيلة يعبر فيها المبدع عن واقعه و تجربته الحياتية و"**الرواية تسجل الانتقال من حالة البراءة، إلى حالة التجربة، و من ذلك الجهل الذي يعد بركة إلى الإدراك الناضج لسلوك العالم الفعلي**"[2] و من هنا تتشكل العلاقة المتبادلة بين الجنس الروائي-من حيث فضاءاته الواسعة للتخيل- مع النص المسرحي، فالرواية تحوي المادة الثرية التي "**تسهم في إقامة نصوص أخرى توازيها، و تنتج أشكالا جديدة على أنقاضها، حيث اتخذت من عملية الاقتباس إبداعا ثانيا ينطلق منها**"[3] فيسهم بدوره في خلق نماذج نصية مختلفة من حيث الجنس و النوع الأدبي.

---

[1]: جمال عياد- م س.

[2]: مرتاض عبد الملك- نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)- سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت- 1998- ص14.

[3]: قدور جدي- النص الروائي و التجسيد السينمائي- رسالة ماجستير- إشراف: عشراتي سليمان- جامعة وهران- 2002/2001- ص11.

غير أن الطبيعة المشكلة للجنس الروائي و المسرحي تختلف بينهما من حيث وسائل التعبير و طريقة التصوير و التخيل و كذا عرض الأحداث و الشخصيات لأن**"الرواية ليست وصفا مصورا للحياة فحسب، و إنما وصف للحياة في حركتها و هي على وجه الدقة عرض للشخصيات على درجة من التفرد تتحرك ضمن تجربتها الخصوصية، لتصل في نهاية معينة، وقد تسلم أنها نهاية ذات هدف و معنى"**[1]، و الشكل الروائي يتخذ النص مساحة معينة للأحداث المتشابكة حيث يصورها و يعبر عنها بواسطة الكتابة(الكلمة)، أما الشكل المسرحي فمساحته الإطار الذي تتحرك فيه الأحداث و تظهر فيها انفعالات وأحاسيس الشخصيات.

على هذا الصعيد تستدعي عملية مسرحة الرواية وجود قواعد تحدد اتجاهها في هذا الحقل، لأن عملية المسرحة تتسم بالصعوبة و الغموض أحيانا، و عامل الاقتباس يختلف عند الجنس الروائي عن الكتابة الدرامية فالمقتبس ينطلق من نص الرواية بمراعاة حدود النص و أخلاقيات الاقتباس، لأن المقتبس لا يستطيع أن يستغني في كثير من الأحيان عن مقومات البناء السردي(الحدث، الشخصيات، الزمان و المكان، اللغة والأسلوب).

و تتحدد هذه القواعد في بعض النقاط التي يجب مراعاتها أثناء التحويل والاقتباس و تشمل النقطة الأولى في مراعاة طبيعة الموضوع المعالج بصفته المادة الأولية للكتابة المسرحية،

[1]: روبرت بين وارين- ماذا نعني بقراءة الرواية- تر: عبد اللطيف السعدون- المجلة الثقافية البحرين- السنة السادسة- أفريل 2000- ص120.

لأن الفكرة هنا بمثابة مرحلة انطلاق المقتبس نحو تكوين مادة القصة المسرحية ثم يعمد المقتبس في المرحلة الثانية إلى الحذف و الإضافة و التغيير مع مراعاة بعض المواقف والمشاهد في نص الرواية التي يتوجب على المقتبس حذفها لأنه غير مطالب بالاهتمام بكل التفاصيل الموجودة في الرواية.

حاملة الخبز(1882)* و بائعة الورد(1951)**

تبرز تجربة رضا حوحو في مجال مسرحة الرواية من خلال مسرحيته "بائعة الورد"التي هي في الأصل مقتبسة عن رواية"حاملة الخبز *La porteuse de pain*"للروائي كزافيه دي موتوبين *Xavier de Montepin*"، و تتربع هذه الرواية على ثلاثة أقسام تدور أحداث القسم الأول و الثالث في فرنسا، أما القسم الثاني فتجري أحداثه في أمريكا.

تنبني عقدة الرواية على أحد المجرمين يدعى"جاك غارو" يعمل كرئيس للعمال في مصنع لإنتاج آلات الخياطة، كان يحب امرأة أرملة تدعى"جان فورتي" تعمل بوابة في المصنع المذكور، فحاول إقناعها بالفرار معه مغريا إياها بالمال الكثير لكنها رفضت طلبه فبعث إليها رسالة يحدد فيها موعدا في منتصف الليل إن هي غيرت رأيها، لكنها أصرت على الرفض،

*: رواية مطولة للكاتب الروائي الفرنسي "كزافيه دي موتوبين Xavier de Montepin"كتبها سنة 1882 وقدمت على خشبة المسرح سنة 1889 كما ورد ذلك في مقدمة الناشر- ينظر:

Xavier de Montepin- La porteuse de pain- col. De poche- France- 1982/ p : 1

**: دراما اجتماعية باللغة الفصحى في خمسة فصول و هي من أعماله المخطوطة قدمت بالمسرح البلدي بقسنطينة يوم 12 ماي 1951. أوردها أحمد منور في ملحق رسالته ينظر: منور أحمد- مسرح رضا حوحو- رسالة ماجستير، إشراف: ركيبي عبد الله- كلية الأدب و اللغة العربية- جامعة الجزائر- ج2- 1989- ص231.

فأقدم على قتل مهندس يعمل في المصنع يدعى"جول لابرو"و سرق له تصاميم ميكانيكية حول تطوير آلة الخياطة، ثم أحرق المصنع لإخفاء آثار جريمته و فر إلى أمريكا، تاركا أصابع الاتهام على الأرملة"فورتيي" بعد أن ثبتت التحقيقات على وجود الأدلة المدينة لها، فحكم عليها بالسجن المؤبد.

تعرف "جاك غارو" في الباخرة التي فر على متنها و في ليلة الجريمة، على رجل أعمال يدعى"مورتيمر"يملك مصانع لإنتاج ماكينات الخياطة، فعرض عليه التصاميم التي سرقها للمهندس الذي قتله، و اتفقا على التعاون معا، و سرعان ما أصبح"غارو"شريك "مورتيمر"ثم صهرا له.

بعد مرور عشرين سنة عاد "غارو" إلى فرنسا متنكرا باسم مستعار هو"بول هارمان"ضانا أن فعلته قد نسيت و عفا عنها الزمان، لكن الصدفة شاءت أن تقع ابنته "ماري"في حب "لوسان"ابن المهندس الذي قتله ليلة الجريمة، غير أن "لوسان" يحب "لوسي" ابنة الأرملة "فورتيي" و ما لبثت هذه العلاقة بين الأبناء أن بعثت بالماضي الأليم وانكشف أمر"غارو" اثر مواجهة بينه و بين الأرملة التي ثبتت براءتها و تنتهي الرواية بانتحار "غارو" بعد أن وضع حدا لحياته بإطلاق الرصاص على نفسه.

حافظ المقتبس أثناء مسرحته لنص الرواية على الإطار العام لمجرى الأحداث وتسلسلها دون إجراء أي تغيير على مستوى الموضوع المعالج في النص الأصلي، حيث قام

المقتبس ببلورة أقسام الرواية الثلاثة و حولها إلى خمسة فصول مراعاة للتقسيم الهيكلي العام المتعارف عليه في الكتابة المسرحية، غير أن ما جاء تعديله في النص المقتبس كان على مستوى العنوان فقدمها بعنوان"بائعة الورد" بدلا من "حاملة الخبز"، و بائعة الورد في النص المقتبس هي شخصية الأم "زينب" التي هي في الحقيقة الأرملة المتهمة باقتناء الجريمة"عائشة عبد الباقي" و انتحلت اسم زينب بعد فرارها من السجن و أصبحت تبيع الورد و هي لم يذكرها المقتبس في نصه إلا في الفصل الخامس و الأخير على لسان ابنها لطفي:

"حسني: ((للطفي)) يا عزيزي لطفي، هذه مفاجأتي هذا المساء، هذه المرأة التي تحمل الورد.

لطفي: ما معنى هذا؟ إنها الأم زينب بائعة الورد."[1]

كما أجرى المقتبس بعض التعديلات على مستوى طبيعة الموضوع من حيث البيئة التي ينتمي إليها النص الأصلي فقام بنقل بيئة الرواية الفرنسية إلى بيئته الجزائرية،وذلك بتغيير أسماء الشخصيات و ملامحها الأصلية إلى أسماء و ملامح جزائرية فقدم في الفصل الأول من المسرحية شخصية "عائشة عبد الباقي" الأرملة التي توفي زوجها منذ شهور تاركا لها طفلين و هي تعمل بوابة في معمل كان زوجها عاملا فيه، و تتعرف في المعمل على رئيس العمال يدعى "عمار" الذي يضايقها و يرغمها على الزواج منه ولكنها ترفضه وفاءا لزوجها المتوفى:

[1]: بائعة الورد- المصدر السابق/ ص 259.

عمار: و هل أستطيع أن أقرض على قلبي السكوت فإن هذا فوق طاقتي، عائشة أني أحبك كثيرا و يجب أن تتعودي سماع عبارات حبي و شكوى قلبي.

عائشة: و أنا أكرر ذلك ألف مرة بأن حبك هذا ما هو إلا جنون.

عمار: جنون لماذا؟

عائشة: لأني لن أتزوج أبدا [...] اسمع يا عمار لقد أحببت زوجي كثيرا ولا أستطيع أن أحب غيره لقد أخذ قلبي و حبي معه...."[1].

لكن عمار يصر على ذلك و هي تبقى صامدة متمسكة بموقفها، فيحاول الانتقام منها بحرق المعمل و قتل صاحبه و ولى هاربا من البلاد تاركا أصابع الاتهام إلى عائشة، و بعد مرور عشرين عاما يعود إلى البلاد فيلتقي مع عائشة التي تكشف أمره و سره أمام الجميع في الفصل الخامس و الأخير:

عائشة: أنت عمار، كما أني عائشة... عائشة التي قضت عمرها في الحبس والعذاب لتلخص الجريمة التي ارتكبتها أنت.

عمار: اسكتي، أخرسي، أخرجوها من هنا، أخرجوها...

رجاء: لا.. أريد أن تتكلم هذه المرأة.

---

[1]: مسرحية بائعة الورد- م س- ص233_234.

عائشة: قبل عشرين عاما، قتل هذا الرجل و سرق و أشعل النار و ترك الناس يعتقدون أنه مات، تاركا امرأة مسكينة تسجن بدله، بينما سرق أموال صاحبه وأوراقه وهرب..."[1].

و تنتهي المسرحية بانهيار عمار خاصة بعد موت ابنته "رجاء" و قد آل به المطاف إلى الانتحار بإطلاق الرصاص على نفسه.

لم يقم المقتبس بأي تغيير على مستوى الأحداث الأساسية للرواية و لم يحذف أي حادث أو أي شخصية ، لكنه قام باختزال الأحداث و المواقف القائمة على عنصر السرد في النص الروائي و حولها إلى حوارات أسندها إلى شخصياته المسرحية، و هذا ما أثر سلبا على مستوى تبرير بعض الأحداث و المواقف في النص المقتبس، فهو لا يقدمها بشكل مقنع مقارنة مع النص الروائي "لكزافيه".

ففي الفصل الأول يحاول المهندس "أحمد عبد الحق"عرض تصاميمه الجديدة على "عمار" لدراستها، ولكن قبل أن يفعل ذلك و في الوقت نفسه يكتب رسالة "لعائشة عبد الباقي"يقول فيها"**[...] ففي عدة أيام سأصبح من أرباب الملايين...و إنني أعرض عليك أن تقاسميني العيش، فإن رضيت فإني انتظرك هذا المساء عند منتصف الليل أمام باب المصنع لنسافر معا، و إذا رفضت، فاني قادر على القيام بعمل فضيع و إلى**

[1]: بائعة الورد-م س-ص 260.

اللقاء يا عزيزتي عائشة."[1]و خلافا لما جاء في النص الأصلي حيث أن "جاك" لا يكتب رسالته للأرملة"فورتيي" حتى في اليوم الثاني، ثم يقوم بسرقة التصاميم في اليوم الثالث، و هنا يمهد الروائي بوصف ما طرأ على "جاك" من انشغال و التغيير الذي بدا على وجهه بسبب السهر و طول التفكير في خطته[2].

كما قدم "كزافيه" تبريرا عن سبب قدوم "جاك" على قتل صاحب المصنع المهندس"جول لابرو"الذي أمسك به متلبسا بسرقة تصاميمه، و لم يكن أمام "جاك" من خيار إلا بقتله**"فكان عليه أن يمضي إلى آخر الشوط"**[3]و هذه التفاصيل لم يتعرض لها المقتبس في نصه الدرامي رغم أهميتها في التبرير و الإقناع.

و في جانب آخر من الفصل الثاني لم يعطي المقتبس تبريرا معقولا لهروب "عائشة عبد الباقي"من بيتها بعد حادث إحراق المصنع و قتل صاحبه، فهي تجيب إمام القرية الذي آواها في بيته عندما استجوبها عن سبب هروبها:

الامام: إن كنت بريئة.. لماذا الفرار إذن .

عائشة: لماذا أفر؟ .. الحق معك .. نعم .. هذا هو الذي يجعل لي التهمة حقيقية و من العقاب أمرا محتما، أنا أفر لأني أحس بنفسي تائهة .."[1]هذا

---

[1]:بائعة الورد- م س/ص 237.

[2] : Voir : X. de Montepin- la porteuse de pain- Ibid- p /36-37.

[3] : La porteuse de pain- Op cite- p :57

[1]: م س/ ص 241.

الجواب غير مقنع بالمقارنة مع ما جاء في نص الرواية، "فكزافيه" قدم سببا مبررا لهروب"جان فوربيي" من بيتها و السير معه عبر الحقول و البراري و هو أن "جاك غارو" قد أرغمها على ذلك و هددها بقتل طفلها الصغير إن هي فكرت في عصيانه أو استنجدت بالناس[2]، و كان الغرض من فرارها هو إلصاق التهمة بها انتقاما منها على عدم رضوخها لنواياه.

بالإضافة إلى ذلك فقد غلب على نص رضا حوحو عنصر المصادفة في بعض المواقف مما أثر سلبا على الحبكة الفنية للنص المقتبس و واقعية أحداثها، و يتجلى ذلك في شخصية "خذير" ابن عم قدور عبد المحسن سائق التاكسي المتوفى("خذير" في نص الرواية عامل ميكانيكي كان زميلا لـ"جاك غارو") و الذي انتحل "عمار"شخصيته، فعندما ينزل "عمار"بالفندق بعد فراره من مسرح جريمته إلى أمريكا، و دون أي تمهيد تشاء الصدفة أن يجلس بالقرب من "خذير" بمكتب الاستقبال حينما يتقدم "عمار" ليسجل نفسه في قائمة النزلاء، و يسمعه و هو ينطق اسم ابن عمه المتوفى، فيثير الأمر شكوكه ويدفعه إلى التحري عن حقيقة "عمار":

"صاحب الفندق: أي اسم من فضلك

عمار: قدور عبد المحسن

[2] : Voir :Xavier De Montepin- Ibid- P : 56.

خذير: ((وحده)) .. ماذا؟ قدور عبد المحسن، هذا اسم ابن عمي سائق السيارة الذي مات منذ مدة ...[1].

و الصدفة نفسها هي التي تجمع - في الأمسية نفسها- بين السيد "شميث"صاحب مصانع السلاح في أمريكا و"عمار" في الفندق و يعرض عليه تصاميمه المسروقة و يتم الاتفاق بينهما[2]، لكن بالمقابل فإن الروائي "كزافيه"فقد قدم عنصر المصادفة في هذا الموقف بالتبرير و الإقناع، حيث أنه جعل ابنة السيد"مورتيمر" صاحب مصانع الميكانيكا لآلات الخياطة تمهيدا مقنعا للتعارف الذي تم بينه و بين "جاك" حينما لفتت بجمالها نظره فتعرف عليها وقد تم ذلك على ظهر الباخرة التي نقلتهم إلى أمريكا.

أما عن شكوك "أوفيد سوليفو" الذي هو "خذير" في النص المقتبس فقد اتخذ مسارا طبيعيا من مجرد اندهاشه و هو يسمع اسم ابن عمه المتوفى، حينما ناداه الضابط المسئول عن ركاب الباخرة، ثم يحاول استفسار الأمر بالبحث عن هذا الشخص الذي ينتحل اسمه و قد اتخذ البحث في نص الرواية وقتا طويلا من التفكير، و خلاف ما نجده في نص المقتبس حيث أن شك "خذير" في معرفة حقيقة "عمار لم يستغرق بضع ثوان سرعان ما يصبح شريكه في تقاسم أمواله مقابل كتمان سر جريمته.

---

[1]: م س/ ص 244.

[2]: ينظر: م ن/ ص 245.

أما في الفصلين الأخيرين من النص المقتبس فتلعب المصادفة دورا أساسيا من خلال العلاقة الفجائية التي تنشب بين "رجاء" ابنة "عمار" بعد عودته من أمريكا التي تقع في حب "كامل" و هو ابن الضحية المهندس"أحمد عبد الباقي" الذي قتله أبوها "عمار" ويكون"كامل" في الوقت نفسه متعلقا بحب"شافية" ابنة الأرملة المتهمة "عائشة عبد الباقي"، و سرعان ما يكتشف "عمار" أن "لطفي" -المحامي الشاب الذي عينه مستشارا قانونيا عنده- هو في الواقع ابن الأرملة الصق بها جريمته "عائشة عبد الباقي"[1].

و الملاحظ أن غياب عنصر الإقناع و التبرير هو الذي دفع بالنص المقتبس إلى عدم نضج المواقف و فقدان بعض الخصائص الهامة من الناحية الفنية للنص المسرحي خاصة من جانب الموضوع المتناول فهو لا يتناسب مع طبيعة المجتمع الجزائري وكذلك مع مواقف الشخصيات و أسماءها مما جعلها**"من أضعف المسرحيات المقتبسة بسبب ما حفلت به من أنواع المصادفات و المواقف غير المقنعة و غير الناضجة"**[(1)]والبعيدة عن الواقع الجزائري و المجتمع العربي.

لكن الواضح أن رضا حوحو لم يكن يعني -أثناء اقتباسه لنص الرواية و تحويله إلى نص مسرحي- بالجانب الفني و الإطار الهيكلي لأحداث الرواية بقدر ما اهتم أكثر بفكرتها الرئيسية، لهذا فالجانب الذي ركز عليه المقتبس هو الموضوع الاجتماعي المتناول وقد بدا

[1]: ينظر: م س/ ص 262.

[(1)]: لمباركية صالح-م س - ص99.

واضحا و هو تصويره للمرأة و واقعها في وسط المجتمع الذي دس حقوقها وهضمها، فرضا حوحو ينظر إلى المرأة نظرة حماية و دفاع، هذه النظرة الإصلاحية والتحررية التي نلمسها في جل أعماله القصصية منها خاصة(غادة أم القرى و صاحبة الوحي، عائشة وغيرها)وكذلك في نصوصه المسرحية(بائعة الورد).

و كل هذه الأعمال ما هي إلا مظاهر من عناية الكاتب بالمرأة و شأنها، فالمرأة عند حوحو**"ترتدي دائما الفضيلة و تمثل الحمل الوديع الراتع في حظيرة الذئاب وتلعب في مسرحياته دور المجني عليه الذي لا حول و له و لا طول"**[2]فهي ذلك المخلوق الضعيف الذي يقع عليه ضغط المجتمع وظلمه وشتى أنواع التعبد، و هذا هو واقع المرأة في ظل مجتمع يسوده الجهل و سوء الاعتقاد.

[2]: البرداوي محمود- م س- ص73.

الفصل الثالث

آليات الكتابة الدرامية عند حوحو

المبحث الأول :

- آليات التناص في كتاباته

المبحث الثاني:

- آليات الاقتباس

المبحث الثالث:

- طبيعة الاقتباس في نصوص حوحو الدرامية

المبحث الأول: آليات التناص في كتابات رضا حوحو

تنبثق تجربة الكتابة الدرامية من تقاليد و أعراف قائمة على مرجعية الكاتب المسرحي من خلال توجهاته و ميوله الفكرية و كذا تراثه الشعبي و الأدبي والتاريخي فالكاتب أثناء كتابته يستعين بتقنيات إبداعية و خلفيات ثقافية و معطيات اجتماعية تمثل بالنسبة له المصادر الهامة التي يطعم بها نصه أثناء عملية البناء على الأساس في خلق شخصياته و رصد الأحداث الدرامية التي من خلالها يتشكل الصراع الذي ينبني على طبيعة الكاتب الاجتماعية و الثقافية و التاريخية.

و توظيف هذه المصادر ترتكز على تقنيات و آليات فنية ينطلق منها الكاتب في بناء عمله الدرامي سواء بوعي منه أو بغير وعي"**لأن الكاتب بمعايشته لأحداث وقراءات و مواقف على مدى تجربته الشخصية و الأدبية، يختزن الكثير منها وتتجمع في ذاكرته و لا يمكن للكاتب بنتيجة ذلك أن يكتب بمعزل عن ذاكرته التي تكون-أو من المفترض أن تكون-في اللاشعور حين استحضاره لتلك القراءات والمشاهدات**"[1]و أول هذه التقنيات في الكتابة الدرامية التي نستشفها في نصوص رضا حوحو الدرامية هي التناص، و من خلالها نستلهم أهم أشكال التداخل النصي في نصوصه.

---

[1]: همدار جزيري- بين التصنع و الإبداع-(مقال نقدي تطبيقي)- مجلة أوراق كردية- سوريا- العدد7- 2003/02/01 ينظر الموقع:

Www.amude.com/ewraq-Ewraq kurdiye/7/index.html

و بوصف التناص **"ظاهرة حتمية و مؤكدة و قدر للنص يجعل النص مفتوحا على غيره من النصوص"**[1]فتجربة رضا حوحو في الكتابة الدرامية تتضمن نصوصا قد وظفها سواء بوعي منه أم بغير ذلك، و يندرج التداخل و التعالق في كتاباته مع التراث الشعبي الذي يشمل الأمثال و الحكم، و التناص التاريخي الذي يشمل الأحداث والشخصيات، التناص الأدبي و يشمل توظيف الشعارات و المواقف الأدبية و كذلك حضور أصوات أدباء و مفكرين في بعض المواضع و بالتالي تظهر في الحقل اللغوي.

1-التناص مع التراث الشعبي

إن التراث باعتباره **"ذلك المخزون الثقافي المتنوع و المتوارث من قبل الآباء والأجداد، و المشتمل على القيم الدينية و التاريخية و الحضارية و الشعبية بما فيها عادات و تقاليد(...) و هو روح الماضي و روح الحاضر و روح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به و يموت به و تموت شخصيته و هويته إذا ابتعد عنه أو فقده"**[2] فإنه يعد مادة أولية يصنع منها الكاتب عجينته الإبداعية بعدها تتشكل على هيئة تحدد انتماء الكاتب الاجتماعي و الثقافي، و تميزه عن غيره من الكتاب.

تناصت نصوص رضا حوحو مع التراث الشعبي الذي نجده مبثوثا في ثناياها بكثافة من ناحية الأمثال الشعبية.

---

[1]: همدار جزيري- م س.

[2]: سيد علي إسماعيل- أثر التراث العربي في المسرح المعاصر- دار قباء للطباعة و النشر- القاهرة- د ط- دت- ص40.

و حضوره في المتن الدرامي يفرضه منطق الحوار الذي تبرره مواقف الشخصيات، و قد يعتمد عليه للكشف عن أهداف الكاتب و مقاصده لأن الكاتب أثناء**"توغله في قلب التراث سينطق ما في أعماقه من معاني و جماليات شكلية تخدم أغراضه الفنية"**[1] و انتقاء رضا حوحو و توظيفه للتراث الشعبي يعكس بالضرورة موقفه وموقف عصره من التراث لأنه نموذج جاهز يسهل عملية التواصل بين أقطاب الفعل الدرامي بين " الكاتب-النص- المتلقي".

إن التراث حقل خصب لإثارة المشاعر و الأحاسيس و تحريكها، و إبراز المواقف وإصدار الأحكام و هو عنصر أساسي يتخلل نسج النص الدرامي **"ويسهم في بلورة البناء الفني للحدث"**[2]، يأتي في النصوص الدرامية في شكل بنية مستقلة تضفي على النص سمات جمالية عن طريق الإيحاء و التفسير الذي يثير المتلقي،وجسد رضا حوحو بدوره حقل المثال الشعبي العربي و وظفه كأداة بناء تمكنه من إنشاء فضائه الدرامي.

و يتجلى الحقل التناصي في نص رضا حوحو الدرامي "الأستاذ" حينما يقدم لنا الكاتب شخصية"عبد الحق" البطل الرئيسي الذي يحب لقب الأستاذ و يعشقه بالرغم من أميته و جهله، و بالمقابل يقدم لنا الشخصية المضادة و المحتالة"زكي" الذي يستغل جهل و

---

[1]: وظفاء حمادة- في تأصيل المسرح العربي- مجلة الطريق- العدد4- 1993- ص163.

[2]: كواري مبروك- المرجع السابق- ص82.

أمية"عبد الحق"المريض بحب الأستاذية و التلقب بها و يحاول أن يرفع من شأنه عن طريق هذا المثل الشعبي العربي الفصيح قائلا:

"- عبد الحق: إنكم تجهلون اسمي على ما أظن، فإن اسمي "عبد الحق"و ليس اسمي"الأستاذ"

- زكي: إن أسمكم مشهور عند عامة الناس و خاصتهم« كأنه علم في رأسه نار»"[1]

و أصل هذا المثل: **"كان أشهر من نار على علم(لا يخفى على الناس القمر)"**[2]، وهو مثل يطلقه العرب على الشخص الذي يعرفه العامة و الخاصة من الناس، حيث أن شخصيته ساطعة مثل القمر في ليلة ظلماء أو نار ملتهبة فوق جبل، لكن الكاتب غير صيغة المثل الأصلية للدلالة على التهكم و السخرية و تظهر هذه الدلالة حينما صدق"عبد الحق"كلام زكي الذي تبدو عليه علامات الجهل باللغة و الموروث العربي ويظن أن النار تشتعل فوق رأسه قائلا:

- "عبد الحق: (يلمس رأسه) يا لطيف !.. في رأسي نار !.."[3] .

---

[1]: رضا حوحو- م س- ص251.

[2]: جوزاف نعوم هجر- المنجد في الأمثال و الحكم و الفوائد اللغوية(عربي، فرنسي)- دار الشروق- بيروت- توزيع المكتبة الشرقية- لبنان- د.ط- ص214.

[3]: رضا حوحو- م ن- ص252.

يتداخل (يتعالق) هذا المناص مع المسرحية بنيويا عبر علامات الترقيم المزدوجتين «..» هذا ما يوحي بوعي الكاتب في إدراج هذا المثل و بالتالي يندرج هذا النوع من التناص بالتناص الواعي أو الشعوري، أما دلاليا فيحيل المتلقي على حرفية الكاتب في العرف العربي الشعبي، فالدلالة هنا تتعارض مع ملفوظ "زكي"، الذي يحاول خداع "عبد الحق"بهذه الحيلة طامعا أن يمده يد ابنته "زينب" مع أنها كانت خطيبة لقريب لها اسمه"ناصر"، هذا القريب الذي اعتبره عبد الحق من رجال الأعمال و ليس من الأدباء لأن بنت**"الأديب لا تتزوج إلا بأديب! هذا هو قانون الأدب!"**[1]كما صرح "عبد الحق"في النص.

و عنصر المعارضة واضح بين دلالة المناص في النسق الدرامي و دلالته في الحقل الشعبي، لكن زكي يزيد في إبراز خبثه بعدما تأكد من غباوة و سذاجة عبد الحق و هو يقول:

-"زكي: و إنما لفظة الأستاذ، تعبير الأدباء و لقبهم المبجل، يلقبون من شاءوا من الأفاضل المثقفين، و لا ريب عندنا في أنكم من كبارهم.."[2].

و يظهر من خلال المقطع الحواري السابق مدى التلاعب و السخرية بالنص الشعبي من خلال ملفوظ زكي، إذ أفرغه من محتواه الدلالي عن طريق التحايل في استعماله

---

[1]: رضا حوحو-م س-ص259.

[2]: رضا حوحو- م ن- ص252.

من جانب و إهمال مضمونه من جانب آخر، و هذا ما يثير المتلقي و يجذبه إلى حوار مع النص الدرامي.

و موقف الكاتب في هذا الموضع مبني على تنديده بأولئك الذين يدعون الأدب و الألقاب المحترمة و الراقية و هم جهلة المجتمع ريثما يسقطون في نهاية الأمر عرضة للسخرية و الضحك في أيدي الأذكياء و الطامعين، هذا الموقف الذي أورده الكاتب في شخصية "زكي" و زملائه.

لكن بالمنظور الآخر يظهر موقف الكاتب الذي يحمل وجهتين متضادتين اتجاه موقف كل من الشخصيتين"عبد الحق"و "زكي" و هذا الرفض تناوله الكاتب بروح من السخرية و التهكم على هذا المزاج الرديء من الناس.

الوجهة الأولى: الرافضة لتحايل الشخصية المضادة(موقف زكي) التي أفرغت من مضمون المثل الشعبي في الواقع و الحامل لمعنى ايجابي، ثم غيرت بنيته الشكلية في مضمون النص الدرامي و الحامل لمعنى السلبي و يمثل ادعاء الأدب لتحقيق أغراض شخصية.

الوجهة الثانية: الرافضة لسفاهة الشخصية (موقف عبد الحق)على الرغم من كونها الشخصية البطلة في النص الدرامي إلا أنها تجهل العرف الشعبي لضعف المستوى المعرفي عندها والرغبة الجامحة التي تريد تحقيقها و تمثل الولوع بالألقاب الأدبية التي لا تناسبها.

و التفاعل الحاصل من جراء توظيف المثل يستشف من خلال تعارض الموقفين: موقف الكاتب/ موقف الشخصيتين(عبد الحق و زكي).

أثر البنية التناصية من الناحية الدلالية:

موقف الكاتب ⟵ تباين بين مبدئه و طبيعة الشخصيتين في الواقع

موقف البطل عبد الحق ⟵ تباين بين طبيعته و معنى المثل الشعبي الفصيح

الحالة النفسية لزكي ⟵ تباين بين حالته النفسية و منطوق النص الشعبي

الواقع الاجتماعي ⟵ تباين بين النص الدرامي و الواقع الاجتماعي

بؤرة الصراع ⟵ تباين بين الواقع المنشود و الواقع الاجتماعي.

خلال تباين المواقف بين الشخصيات، و بين الواقع الدرامي والواقع الاجتماعي يضع الكاتب المتلقي في عبثية المعنى المتولد من جراء الصيغة الخاطئة للمثل الشعبي فينساق(المتلقي) نحو السخرية من الشخصيتين، و هذه الخاصية تجعل المتلقي يتمرد وينساق وراء الأحداث.

الواقع أن خاصية التناص مع التراث الشعبي متوفرة في نصوص رضا حوحو بشكل كبير خاصة المسرحيات المكتوبة باللغة العامية رغبة منه في محاكاة لغة العوام فاضطر إلى تطعيمها بالأمثال و الكنايات الشعبية.

2- التناص الأدبي

المسرحية من حيث أنها جنس تعبيري واسع الأفق غير منته في تكونه لأنه مفتوح على بقية الأجناس الأدبية و الفنية الأخرى و يستمد منها بعض عناصرها، حتى و إن حملنا عليه خصوصية التعامل معه بوصفه فن شامل و جامع أو ممارسة اجتماعية وجماعية

تقوم على الحضور الحي للممثل و المتفرج، فهو بطبيعته يتفتح على كل الأجناس الأدبية على مستوى النص و الفنون الأخرى على مستوى العرض، **"و نظرا للتداخل الذي تشهده الساحة الثقافية المعاصرة بين الأجناس الأدبية وبين الفنون بشكل عام أصبح من الصعب رصد الخصوصية المسرحية"**[1] و عزلها عن تلك الأجناس.

يبدو التناص الأدبي مبثوثا في ثنايا النص الدرامي بحيث يتربع على النسيج الدرامي لنصوص رضا حوحو، و استمد مرجعيته من حضور أصوات جيل من الأدباء و شعراء العرب، هذه الأصوات التي أثبتت كفاءة الكاتب في المجال الأدبي و الفني ويبدو ذلك من الناحية الفنية بتوظيفه تقنيات جديدة مثل توظيف الحكم و الشعارات الأدبية والاعتماد على أسلوب الرمز و الإيحاء.

ففي مسرحية "النائب المحترم"يشرع الكاتب بوصف المنظر المكاني الذي تبدأ فيه أحداث المسرحية و يمثل القسم الذي يدرس فيه "زعرور"، فينبه المتلقي بوجود لوح مكتوب عليه هذا الشعار الأدبي المعروف**((لا ينجح في الحياة إلا الرجل الشريف))**[2] هذه العبارة التي تمثل الشعار الأدبي الذي تناص مع النص الدرامي بنيويا عبر علامات الترقيم، و أما على المستوى الدلالي فإنه يبدي صفة الشرف على أنه خلق و فضيلة تؤدي إلى الفوز و الفلاح.

---

[1]: حنان قصاب و ماري الياس- المرجع السابق- ص186.

[2]: منور أحمد- مسرح رضا حوحو- م س-ص334.

استهل الناص مسرحيته بهذا الشعار الأخلاقي الذي تجلى في طابع أدبي وأسلوب وعظي ديني يكشف عن الانتماء الفكري و الديني للكاتب المنبثق من التيار الفكري الإصلاحي و التربوي الذي تتزعمه جمعية علماء المسلمين و الكاتب عضو بارزا في هذه الجمعية.

شكلت العبارة إلى حد كبير داخل النسق الدرامي للنص، المنطلق الذي توقف عليه البناء الفني لفكرة المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، فشخصية "زعرور" التي كانت تؤمن بهذا المبدأ الخلقي السامي بحيث تساير معه عبر الخط الدرامي بالرغم من فقره وبطالته إلا أن الواقع المزري قد دفع به إلى الإعراض عن مبدئه الخلقي و الانغماس في الرذيلة والاحتيال، و قد عبر عن موقفه هذا في حواره الأخير قبل أن ينتهي به المطاف إلى الانتحار:

زعرور: أجل، لما كنت شريفا نزيها، كنت أتضور جوعا، لما انغمست في الرذيلة و الاحتيال أصبحت غارقا في الأموال و زيادة على ذلك منحوني وسام المعارف و العلوم-يا لسخرية الزمن إني فخور بوسامي، لقد خدعت المجتمع وسخرت منه..."[1].

و في موضع آخر من المسرحية يظهر التضاد مع الشعار الخلقي الايجابي الأول ونتيجته، ذلك في توظيف الحكمة و الشعارات الأدبية على الوجه السلبي، و هذا التضاد

[1]: النائب المحترم- م س-ص385.

تكشفه مواقف الشخصيات في المسرحية و طريقة تفكيرها، ففي الوقت الذي يؤمن فيه المعلم "زعرور" بمبدأ الاتصاف بالخلق الشريف أساس للنجاح في الحياة تظهر بالمقابل الشخصية المناقضة لهذا المبدأ -بالرغم من توافق الشخصيتين في مهنة التعليم- و هي شخصية المعلم"غنام"الذي يؤمن بالظلم و العنف أساس لكسب الهيبة عند التلاميذ.

ففي الوقت الذي يتناقش فيه "زعرور و غنام" حول كيفية التعامل مع الشغب لدى التلاميذ، يتبادر "غنام" برأيه السلبي:

زعرور: و إذا كان غيره أصبح التلميذ بريئا و عوقب ظلما.

غنام: إذا كان بريئا و عوقب فخطأ شرعي يزيدني هيبة عند التلاميذ، لأن الإنسان الذي يريد السيطرة على التلاميذ أو غيرهم على السواء، لابد له من الظلم من الفينة و الفينة لأن الظلم هو الذي يثبت أقدام الحكم"[1].

لكن سرعان ما تنكشف نتيجة ما يفكر به المعلم"غنام" عندما سمع أحد التلاميذ في الخارج يطلق العنان ضده بهذه الكناية الشعبية:**"يا غنام يا وكال العظام، يا غنام يا وكال العظام"**[2] فينقض على أحد التلاميذ دون أن يعرف أنه هو، و يحاول إرساله إلى المدير لتأديبه.

---

[1]: النائب المحترم- م س- ص344.

[2]: م ن/ ص344.

و يتدخل المعلم "عرفي" عنصرا مناقضا و معارضا لموقف "غنام" و يكشف زيف تفكيره و عجزه في حل المشكلات الذي يؤدي به إلى نتيجة حتمية هي:"،، **من يزرع الظلم يحصد الشر**،،"[1]إن هذا التضاد في الموقفين بين الشخصيتين(المعلم زعرور وغنام) يكشف عن تفكير الناص و أهدافه التربوية عبر توظيف الحكم و الشعارات الأدبية على أنها تقنية فنية لإثارة اهتمام المتلقي و جذبة.

و هنا يكمن بعدها الجمالي حين يقارن المتلقي بين السلوك السيئ و نتيجته السلبية و بين المبدأ الأخلاقي الايجابي و نتيجته الايجابية. فعبر هذه الصياغة يمتلك متعة بما يضفيه للنص من تأويلات، من خلال تداعي المعاني و العبر في ذهنه بالتضاد والتعارض بين المواقف.

3- معمارية النص و خاصية تداخل الأنواع

يندرج هذا النمط من التناص ضمن المصطلح الذي بلوره "جيرار جينيت" بعد أن عدل فكرة معمار النص*Archi texte* سنة 1982 و استبدله **"بمصطلح جديد أسماه (التعالي النصي) *Transtextualite* الذي يعني عنده: كل ما يجعل نصا ما يتداخل مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"**[2]و يفسر جينيت معمارية النص *Archi*

[1]: التائب المحترم- م س- ص345.

[2]: مُحَمَّد عزام- م س-ص40.

texte على أنه النمط الأكثر تجريدا و تضمنا، و هو يشكل علاقة تداخل الأنواع الأدبية والفنية من رواية و قصة و مسرحية و شعر.

من هذا المنطلق تظهر هذه العلاقة في نصوص رضا حوحو و تداخلها مع خصائص الجنس الروائي و القصصي و ذلك في عنصر السرد الذي يدخل في بنية النسق الدرامي لتبرير الأحداث و إبراز أبعاد الشخصيات و طبيعتها.

تداخل عنصر السرد في الجنس القصصي و الروائي و تعالق مع النص الدرامي بدلا الحوار بوصفه عنصرا هاما و بارزا من بين العناصر البناء الدرامية المعروفة في الجنس المسرحي.

و السرد كما عبر عنه **"جروترد شتاين هو ما يمكن لشخص أن يقوله بأي طريقة عن أي شيء يمكن حدوثه/حدث بالفعل/ سوف يحدث أي شيء"**[1]فهو عنصر يشكل وظيفة بارزة في شتى الأجناس الأدبية.

و قد عرف عنصر السرد في المسرح اليوناني و تبناه المسرح الكلاسيكي الفرنسي في العصر الحديث، أهمية كبيرة و في عملية الخلق الدرامي فهو دعم فني لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف لزمن الحدث، والالتزام بالوحدات الثلاثة،

[1]: فاضل الأسود- السرد السينمائي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ط1- 1996- ص79.

و لهذه الأسباب قبل السرد و تم التعامل مع وجوده في العمل المسرحي على أنه عرف من الأعراف المسرحية.

تداخل عنصر السرد في نصوص رضا حوحو لتبرير الأحداث و مواقف الشخصيات و وصف أحوالها و تحولاتها. و يتبدى هذا التداخل في مسرحية"الأستاذ" حيث حاول الكاتب اختصار الأحداث فاتخذ من عنصر السرد وسيلة لتصوير أحداث ماضية، إذ أنه قبل أن يدخل في عرض الإطار الدرامي لموضوع المسرحية أستهلها بمقدمة يسرد فيها حالة الشخصية البطلة "عبد الحق" قبل أن يكون غنيا و جاء على لسان الكاتب هذا السرد القصصي:

« كان عبد الحق عاملا بسيطا من عامة الناس، أميا، لم يتلق من العلوم شيئا، لا قليلا و لا كثيرا...لا يعرفه أحد سوى زملائه في العمل و بعض جيرانه في الحي المتواضع الذي يسكنه لضآلة مركزه الاجتماعي و لانصرافه عن الناس بالكد في سبيل العيش. و ذات يوم توفي عمه الثري- و كان وارثه الوحيد- فاستولى على جميع أمواله وثروته الطائلة، و أصبح من كبار الأثرياء يشار إليه بالبنان، و ما كاد يشيع الخبر حتى تجمهر على باب داره من مهنئين، و مستولين و فضوليين »[1].

[1]: مسرحية الأستاذ-م س - ص249.

تظهر صورة التناص بين الجنس الروائي مع الجنس الدرامي بنيويا عن طريق إدراج المقدمة السردية عبر علامات الترقيم المزدوجتين«» أما دلاليا فجاء لتلبية ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ و المتلقي بطبيعة الشخصية"عبد الحق" و حالتها التي كان عليها، فاختزل جملة من الأحداث التي سايرت الخلفية الاجتماعية "لعبد الحق"وعلاقاته مع محيطه الاجتماعي عندما كان فقيرا و عاملا بسيطا، لكن سرعان ما سطع نجمه في سماء الطامعين و المحتالين بعدما ورث مال عمه المتوفى و أصبح غنيا.

في المقابل فإن تدخل عنصر السرد في النسق الدرامي أسهم في التمسك بوحدتي الزمان و المكان الدراميين و الحفاظ عليها في المسرحية، و الملاحظ أن أحداث المسرحية من بدايتها تدور في منزل "عبد الحق".

أما على مستوى الزمن الدرامي فقد أسهم بتقديم تعريف لما حصل قبل الدخول في فصل المسرحية قصد الابتعاد عن التكثيف الزمني في النسق الدرامي الذي يميز كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد، نفس التداخل الذي نجده في مسرحيته التاريخية"صنيعة البرامكة" عندما اخترق عنصر السرد بنية الحوار، لكن في هذه المرة قد أخل مسار الحدث الدرامي في النص مما شكل ضعفا كبيرا في البنية الفنية للحوار الدرامي، لأن عنصر السرد

قد ورد في نهاية المسرحية و على لسان "المنذر" الذي يحاول تبرئة نفسه مما خالف به أوامر المأمون وراح يسرد عليه قصته مع البرامكة في حوار سردي طويل[1].

الواقع أن توظيف عنصر السرد في النص الدرامي قد حقق أغراضا فنية أعطت له واقعيته و قربه من المتلقي، و من جملة القضايا الفنية التي حققها عنصر السرد النقاط التالية:

- عرض و تفسير الأحداث الماضية منها و ربطها باللاحقة
- تعريف الشخصيات و الكشف عن أبعادها
- الحفاظ على وحدة الزمان و المكان و تجنب الاختراق
- تجنب التكثيف في الأحداث و المواقف و تبريرها فنيا
- مشابهة الحقيقة عن طريق رواية الأحداث بدلا من تقديمها
- السرد بكل مبرراته يخدم قاعدة وحدة الفعل الدرامي لأنه يسمح بالتركيز على فعل واحد كما هو في مسرحية "الأستاذ".

[1]: يراجع الحوار الطويل الذي ورد على لسان المنذر في مسرحية صنيعة البرامكة. ينظر: صالح الخرفي- أحمد رضا حوحو شهيد الثورة الجزائرية في الحجاز- المصدر السابق-ص 236.

المبحث الثاني: آليات الاقتباس في كتابات رضا حوحو

1- التناص في حدود الاقتباس لدى الكاتب

سبق و أن تطرقت في الفصل الأول إلى إعداد الظاهرة التناصية على أنها من الظواهر النقدية التي باتت تستخدم في كل عملية إبداعية أدبية خصوصا على مستوى الأثر الأدبي، و تقوم أساسا على تحليل النص الأدبي بالكشف عن مكنوناته الدلالية والوظيفية و التركيبية، و بصورة واضحة إبراز خلفيات النص الأدبي على مستوى تداخله مع النصوص الأخرى و أنه تحويل لنصوص أخرى متعالقة مع شبكة من المظاهر التراثية التاريخية و الإيديولوجية على حد تعريف كريستيفا أن" **كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الإستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى**"[1] ويتداخل مفهوم التناص مع الاقتباس على أنه مصطلح سميولوجي يندرج ضمن التناص الظاهر الذي يقوم على أساس الوعي و الشعور.

يتقاطع مفهوم الاقتباس مع التناص في حدود فنية و إبداعية ناتجة عن عملية التأثير و التأثر عن طريق تبادل النصوص في مختلف الأجناس الأدبية و الفنية كما يقر رولان بارث على أنه"**ليس هناك ملكية للنص أو الأبوة النصية لأن الكتاب والمبدعين**

[1]: أحمد الزغبي- م س- ص12.

يعيدون ما قاله السابقون بصيغ مختلفة قائمة على التأثر والتأثير, فالنص الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة فهو لا يأتي من فراغ ولا يفضى إلى فراغ"[1].

و هذه الحدود تتربع على خصائص مميزة بحيث تفرق بين المفهومين حتى لا يعتقد أن التناص هو الاقتباس. وما يميز المصطلحين هو أن الاقتباس يكون منطلقه من الكاتب بينما التناص يكون بالتوظيف و الإدراج المتلقي المؤهل هو الذي يستشف من النص المقتبس مظاهر التداخل و التناص على أساس المصادر التي وظفت في النص المقتبس من موروث شعبي و ثقافي وتاريخي يضفي في النص سمة التجديد و التفرد.

و يتفق الاقتباس مع التناص في الحدود التي تسمح له بالأخذ من الأصل بلفظه ومحتواه من ناحية أنه"**يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد**"[2]التي تعطي للمبدع ميزة من الانزياح والتفرد المحدد في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه ما تحويه ذاكرته من الموروث الشعبي و الاجتماعي و بالتالي يذوب المضمون في العمل المستنسخ من الأصل.

و رضا حوحو بدوره من خلال هذه الحدود قد انطلق في خلق نصوصه على أساس الاقتباس من الروبرتوار العالمي بما فيه المسرح الكلاسيكي و الواقعي الفرنسي وفي

---

[1]: يحي هاشم- التناص ما بين السرقة و الاقتباس- منتديات واتا الحضارية- ديسمبر 2006. ينظر الموقع التالي:
Www.arabswata.org/forums/showthread.php?t=3337

[2]: محمد عزام- م س- ص44.

النسيج الدرامي للنصوص المقتبسة نلمس جانبا من التداخل و التناص مع التراث الشعبي العربي الإسلامي و التاريخي الذي أضفى فيها جانبا من التأصيل و القداسة بحيث يشعر المتلقي بنبرة بيئته الجزائرية و المحلية من خلال طبيعة الشخصيات التي تنتسب إليه و اللغة العامية التي تمثل كيانه كما تعلق عن محيطه الاجتماعي.

2- مصادر الاقتباس

لم يتوسع رضا حوحو في جل أعماله المقتبسة إلى مختلف الاتجاهات المسرحية العالمية المعروفة منها المسرح الايطالي و الانجليزي و الألماني و الروسي، إذ أنه اكتفى بروبورتوار المسرح الفرنسي الكلاسيكي منه و الرومانسي و الواقعي لأنه الأقرب من الواقع الجزائري و بيئته الاجتماعية، و القريب من الثقافة بالنسبة للكتاب والمقتبسين الجزائريين، و كذلك عامل التاريخ المتعلق بالماضي الاستعماري، بالإضافة إلى عامل اللغة الفرنسية التي حاول المستعمر غرس جذورها على أنها لغة وطنية و رسمية فاستغلها المثقف الجزائري وسيلة للتصدي و التحدي.

لعل تكوين الكاتب الثقافي و تأثره الواضح من خلال اطلاعه الواسع على الأدب الفرنسي و المسرح ضمنه بمختلف توجهاته و بحكم معرفته للغة الفرنسية هو الدافع الذي ولد في نفسيته الرغبة في النهل منه و انتقاء مواضيع تعالج واقع المجتمع و همومه وتتناسب و ذوقه العام، إلى جانب الروبرتوار الفرنسي نجد أن الكاتب و محاولة الاستفادة من منابع

الثقافة العربية بالعودة إلى الموروث الشعبي العربي مستلهما بذلك التاريخ الإسلامي والقصص العربية الغنية بالمواقف و العبر.

لهذا فإن مصادر الاقتباس عند رضا حوحو تصب من منبعين أساسيين هما:

- الريبرتوار الفرنسي (الكوميديا الكلاسيكية المولييرية، الرومانسية (فيكتور هيجو) والواقعية (مارسال بانيول و كزافي دي مونتبان).
- التراث العربي الشعبي و التاريخ الإسلامي(حكايات ألف ليلة و ليلة وقصص العرب).

و هذا الجدول يشمل جل نصوص رضا حوحو المقتبسة منها و المستوحاة من التراث:

عنوان النص المقتبس	اللغة	ع. الفصول	الأصل	المؤلف
- البخيل أو سي شعبان	العامية الجزائرية	ثلاثة فصول	L'Avare	Molière
- سي عاشور والتمدن	العامية والفصحى المبسطة	ثلاثة فصول	Le Bourgeois Gentilhomme	
الواهم أو الأستاذ	الفصحى المبسطة	فصل واحد	مستوحاة من المشهد 12للفصلIIIمن: Le bourgeois gentilhomme	

- بائعة الورد	الفصحى	خمسة فصول	رواية: La porteuse de pain	Xavier de Montepin
- النائب المحترم	الفصحى	ثلاثة فصول	Topaze	Marcel Pagnol
عنبسة أو ملكة غرناطة	الفصحى	ثلاث فصول	Ruy Blas	Victor Hugo
- صنيعة البرامكة	الفصحى الجادة	ثلاثة فصول	قصص العرب	مجموعة من الأدباء العرب
- أبو الحسن التيمي*	العامية الجزائرية	ثلاثة فصول	حكايات ألف ليلة وليلة تمتد من ليلة (154-161)	غير وارد

3- رضا حوحو و الكوميديا المولييرية

يشكل المسرح الكلاسيكي الفرنسي النموذج الأعلى -بعد المسرح العربي الذي جاءت به فرقة جورج أبيض- من حيث طبيعته الدرامية، و خاصة الطابع الكوميدي منه و من حيث الذوق الشعبي و المحلي البسيط الذي جذب أنظار الفئة المثقفة والمسرحية من الجزائريين إلى النهل منه و انتقاء المواضيع التي تتناسب و البيئة الجزائرية وتعالج قضاياه.

*: من المسرحيات التراثية و المخطوطة التي ضاع منها الفصل الثالث و جزء من الفصل الثاني. ينظر: منور أحمد- م س- ص67.

و الملاحظ أن أغلب الاقتباسات التي شهدتها الساحة المسرحية في الجزائر منذ أن عرفت أول انطلاقة للمسرح الشعبي الجزائري على يد الرائد علالو بمسرحيته "جحا" سنة 1926 كانت أغلبها مستلهمة من رائد الكوميديا الكلاسيكية الفرنسية "موليير"الذي كان**"نموذجا لذوق العصر في الجزائر"**[1] نظرا لأسلوبه الخفيف و المرح المبني على تقديم أحداث و مواقف مضحكة من مواضيعه الملتصقة بالواقع الاجتماعي وبحياة الإنسان اليومية.

و رضا حوحو بطبيعته قد تأثر كثيرا بموليير و كتاباته التي وجد فيها النموذج المثالي الذي ينطبق مع تصوراته و أهدافه و يعكس أفكاره التي تتناسب مع تفكيره الإصلاحي و التربوي من خلال المواضيع التي يختارها و يعالجها بطريقة انتقاديه تسخر من التقاليد الاجتماعية و السياسية البالية، فرأى رضا حوحو منها الوسيلة الفعالة التي بها تتم معالجة واقع مجتمعه.

و تجلى تأثر حوحو بالكوميديا المولييرية و أثرها الفعال على الإصلاح و التوعية من خلال اجتهاداته و تنظيراته حول دور موليير في تطوير الملهاة، و يظهر ذلك واضحا ضمن مقالاته النقدية و التحليلية التي جمعها في كتاب مخطوط سماه"في الأدب

[1] : Arlertte Roth- Op cit- P : 76.

والاجتماع"* و على صعيد تطور الكوميديا المولييرية مثلا يقول:**إن الملهاة تطورت على يد موليير حتى أصبحت مدرسة للأخلاق، و منبرا للوعظ يتمتع بها الرجال و النساء و الأطفال على السواء، حيث يجدون تسلية و موعظة"**[1] و في موضع آخر يتحدث عن دور الكوميديا التي تتوقف عن بعث الخفة و الترويح بقدر ما تهدف إلى التوعية والإصلاح الخلقي، فالكوميديا كما عبر عنها **"بن جونسون شيء مبهج ومضحك يهدف إلى إصلاح السلوك"**[2]و هذه هي مهمة موليير التي تحدث عنها حوحو قائلا:**"إن مهمته(يقصد موليير) لم تكن إضحاك الناس و تلهيتهم، بل كانت مهمته أسمى من ذلك فهو زيادة على خدمة الملهاة كفن أدبي جليل، فقد تصدى لخدمة المجتمع والإنسانية فأخذ ينتقد النقائص انتقادا لاذعا، و يتحامل على الأخلاق السيئة تحاملا شديدا، و يتعرض لذويها تعرضا مرا"**[3].

و تبرز هذه القراءة بشكل واضح في أعمال الكاتب المقتبسة التي تتمحور في ثلاث مسرحيات مقتبسة من مسرح موليير(البخيل سي شعبان، سي عاشور والتمدن،

*: مازال الكتاب مخطوطا و يقع في 84ورقة أي في 168صفحة مقاسها 13 × 20، مكتوب بخط المؤلف ويحتوي الكتاب على موضوعات مختلفة حول الأدب و المسرح الفرنسي خاصة حول موليير- ينظر: منور أحمد-م س- ص73.

(1): م ن- ص 74.

(2): حسين رامز مُحَمَّد رضا- الدراما بين النظرية و التطبيق- المؤسسة العربية للدراسات و النشر- بيروت-د.ط-1982-ص48.

(3): منور أحمد- م س- ص74.

الواهم أو الأستاذ)، كما تطرق أيضا من خلال كتابه إلى بعض خصوم موليير الذين وجهوا جل انتقاداتهم ضد الفلسفة الأخلاقية التي يدعيها موليير من خلال نصوصه المسرحية، لكن رضا حوحو يرد عليهم بأن غالى كثيرا بإضفاء الطابع الأخلاقي على مسرح موليير إلى حد أن صرح بأن موليير **"أصبح منبرا للوعظ"**[1] و أن غايته لا تتعدى أن تكون أخلاقية و إصلاحية.

لعل دفاع الكاتب عن أسلوب موليير جاء نتيجة تأثره بأعماله التي تطابقت مع أفكاره و أهدافه و كذلك النموذج الذي تراءى له من خلال تجربته الحياتية ومواقفه اتجاه مجتمعه و ما يحمله من عيوب و آفات تتطلب العلاج و الإصلاح، فكانت الكوميديا المولييرية الساخرة أقرب عند الكاتب وأنسب لهذا الغرض.

[1]: منور أحمد- م س- ص80.

المبحث الثالث: طبيعة الكتابة بين الأصل و الاقتباس عند حوحو

اتخذت جل نصوص رضا حوحو المقتبسة شكلا واحد محدودا في هذه العملية الفنية و من حيث الصياغة الدرامية سواء عن نصوص المسرح الكلاسيكي الخاص "بموليير" أو الرومانسي التاريخي لدى "فيكتور هيجو" و الواقعي من خلال "مارسيل بانيول و كزافي دي مونتبان" ويشمل هذا الشكل بعض التغيرات على النصوص الأصلية على مستوى عناصر البناء الدرامي المعروفة على نطاق النص الدرامي، و هذه هي العناصر التي عرفت تغييرا من خلال عملية الاقتباس على مستوى النصوص الأصلية من ناحية الشكل و المضمون:

*** المضمون:**

- على مستوى بناء الأحداث
- طبيعة التيمة و طريقة انتقائه.

*** الشكل:**

- على مستوى التقسيم الهيكلي للمسرحية من خلال الفصول و المشاهد
- على مستوى الشخصيات
- على مستوى اللغة و الحوار.

على هذا الأساس تم اختيار مسرحيتين مقتبستين للكاتب و مختلفتين من حيث المذاهب الأدبية التي تنتمي إليها كل مسرحية و محاولة تقديم دراسة مقارنة مع النصوص الأصلية و هما: مسرحية **"سي عاشور و التمدن"** المقتبسة عن "***Le Bourgeois gentilhomme***" لموليير و هي من المسرح الكلاسيكي والأخرى هي"**عنبسة**" المقتبسة عن "***Ruy Blas***" لفيكتور هيجو من الاتجاه الرومانسي.

1- سي عاشور و التمدن ← Le Bourgeois gentilhomme

أ- المضمون: - على مستوى بناء الأحداث

في هذا الجدول تظهر المقارنة بين النصين على مستوى بناء الأحداث من خلال تلخيص كل فصل على حدة:

سي عاشور و التمدن	Le Bourgeois gentilhomme
- الفصل الأول: يبدأ بدخول كل من "سي شعبان" معلم الموسيقى و "جاب الله"معلم الغناء و يتبادلان أطراف الحديث عن قيمة الفن و الشهرة و عن حالهما مع "سي عاشور"الذي يريد تعلم الموسيقى و الغناء تقليدا للنبلاء المتحضرين، سرعان ما يدخل سي عاشور و يبدأ بتلقي دروس الموسيقى والغناء بينما يدخل معلم الملاكمة وينشب خلاف بينهما كل واحد يحاول الدفاع عن مهنته عن طريق السخرية والسب و "سي عاشور" يحاول تهدئة الوضع فلم يستطع بينما	**- الفصل الأول:** (المشهد1)يبدأ بحديث بين معلم الموسيقى و معلم الرقص حول سلوك السيد "جوردن"الذي يبدو بلا ذوق و لا ثقافة وهو يتطلع إلى حياة النبل والتحضر بالمظاهر(المشهد2). **- الفصل الثاني**(مشهد1) يشتد خلاف بين معلم الموسيقى و الرقص مع معلم الأسلحة(مشهد2) حول أفضل مهنة أثناء تقديم كل منهم درسه للسيد "جوردن" بعدما يتدخل معلم الفلسفة محاولا فك

يدخل معلم الفلسفة وبطلب من سي عاشور أن يساعده في ذلك، لكن سرعان ما زاد النار اشتعالا بعدما اندمج هو الآخر معهم و انتهى الخلاف بعد خروجهم و يتبعهم معلم الفلسفة بعد أن قدم درس الفلسفة والمنطق لسي عاشور، ثم يدخل الخياط"سي المكي" الذي كان ينتظره ليجلب له لباس النبلاء و أصحاب الجاه.

- الفصل الثاني: تدخل الخادمة"سعدية" وترى "سي عاشور" بذلك الملبس فتنفجر بالضحك عليه، سرعان ما تتوقف عن الضحك لأنه أعلمها أن صديقه "المدني" الذي يتلاعب على "سي عاشور" بأنه رجل متمدن، لكنه في الحقيقة يستغل غباءه باحتيال ماله عن طريق صديقته "جغمومة" التي تحاول إيقاع "سي عاشور"و ينوي الزواج منها. ثم ينتقل الحديث بين "سعدية" و"رشيد" عاشق "لطيفة" ابنة "سي عاشور"الذي يرفض تزويجها له لأنه ليس من الأناس المتمدنين.

-الفصل الثالث: يلتقي كل من"جغمومة" الإفرنجية التي لا تفهم اللغة الدارجة و"المدني" في بيت "سي عاشور" الذي بدوره يحاول الإفصاح عن حبه لها بتحايل من "المدني"الذي يلعب دور المترجم، لكن سرعان ما تتدخل"سعدية" و تفسد لهم اللقاء وتفضحهم أمام "لطيفة"و يخرج كل من "المدني" الخلاف و لكنه ينظم إلي الصراع و يصاب بعدما يخرجون(مشهد3) ويبقى معلم الفلسفة الذي عرض على"جوردن"تعلم كل العلوم و لكنه رفضها و فضل تعلم الكتابة و نطق الحروف(مشهد4)، و يدخل الخياط بعد أتمام درس الكتابة، و يجلب معه لباسا مع تابعيه وألبسوه له بمرافقة قطع من الموسيقى(مشهد5).

- الفصل الثالث: (المشهد1)يظهر السيد"جوردان" بلباسه الجديد الذي دفع بخادمته"نيكول" على الضحك منه(مشهد2)، لكنه يتظاهر لها بمعرفته لكل العلوم،(مشهد3) فجأة يدخل الكونت"دورونت"المتظاهر بالنبل ويطلب من "جوردان" أن يقرض له المال على أنه من الأثرياء(مشهد4) و أعلمه بأن الماركيس"دوريمان" -التي يطمع أن يتزوجها- ستزوره في بيته(مشهد5-7). حين يتقدم "كليانت"الذي يحب أبنته"لوسيل" طالبا يدها للزواج(مشهد8-12) يرفضه لأنه لا ينتمي إلى طبقة النبلاء(م 13). و ينتهي هذا الفصل بزيارة "دورونت" و"دوريمان"و يحاول جوردان سؤالها عن مدى إعجابها بالماسة التي أهداه لها عن طريق "دورونيت" و الذي يقاطعه لأنه لم يخبرها بأنه هو الذي أهداها لها.

و"جغمومة"من البيت، يدخل "سفسوف"خادم "رشيد"متزعما بأنه من كبار النبلاء الذي عاش مع والد سي عاشور وكان غائبا في الهند، و يعرض عليه خطبة ابنته"لطيفة" لولد السلطان الهندي الذي ما هو إلا "رشيد" متسترا بزي الهندي، فيفرح سي عاشور بهذا العرض لكون الهندي من كبار النبلاء و يرغم لطيفة بالقبول و ترفض لكن سرعان أن تتنازل عن رفضها و تقبل الزواج بعدما تكشف حيلة "رشيد"و خادمه"سفسوف" و تنتهي المسرحية بالزواج بينهما.	- **الفصل الرابع:** (مشهد1-2) بعودة مفاجئة للسيدة"جوردان" زوجة السيد "جوردون"تكشف المؤامرة بين "جوردن"و "دوريمان"و "دورونت"و تطردهما،(م 3) ثم يدخل "كوفيي"تابع "كليونت" متسترا ويخبره بأن ابن عظيم الترك يريد خطبة أبنته و يفرح لهذا العرض المشرف. - **الفصل الخامس:** (م 1) ينتظر السيد "جوردان"مجيء الأمير التركي الذي يطلب يد ابنته مثيرا بذلك غضب زوجته و ابنته لكن سرعان ما تتنبهان لزيف "كليونت"المتستر بزي الأمير التركي، تنتهي المسرحية بزواج كل من "كليونت ولوسيل"متبعا بزواج "دورنيت ودوريمان".

يظهر التقارب الكبير في طبيعة الأحداث بين المسرحية الأصلية و المقتبسة من خلال حفاظ المقتبس على سياق الأحداث و تسلسلها الزمني مع بعض التعديلات الواضحة على مستوى الزمن و المكان حتى يتناسب و البيئة الخاصة بالمقتبس.

- طبيعة الموضوع:

يتفق موضوع المسرحية الأصلية مع المقتبسة في الاتجاه الاجتماعي الذي يندرجان فيه، فهما يعالجان ظاهرة شاملة تتمثل في حب الترف و الارتجال و السطحية و التقليد الأعمى لشتى مظاهر الترف و النبل و الثراء بغض النظر عن الغباء و الجهل، **"غير أن**

موضوع موليير مستوحى من المجتمع الباريسي على عهد الكاتب أي في الستينيات من القرن السابع عشر في فرنسا"[1]، بينما الموضوع المقتبس فهو مستوحى من البيئة الجزائرية في عصر المقتبس و المتعلقة بحياة المدن و الحضارة الحديثة في الخمسينيات من القرن العشرين بالجزائر.

يصور فيها حياة شخصية جزائرية ريفية تنزل المدينة فتبهرها مظاهر الحضارة بترفها و طريقة عيش أهلها، فيندفع مقلدا لهم في حماس و شغف في مظاهرهم من حيث المأكل والملبس و العادات، فيقيم الحفلات و الأعراس.

و هكذا تتجلى أبعاد المقتبس التربوية الإصلاحية -المستمدة من تعاليم و مناهج جمعية العلماء المسلمين- في نقد نخبة من الأثرياء في **"المجتمع الجزائري و دعاة الاندماج من خريجي المدرسة الفرنسية"**[2] الذين يحاولون مسخ و تشويه الشخصية الجزائرية الأصيلة.

---

[1] : Voire : Molière- Le Bourgeois gentilhomme- Présenté par : Jean THORAVAL- Bordas – Paris- 1969- P : 29.

[2]: صالح لمباركية- م س-ص 100.

ب- الشكل

- على مستوى التقسيم الهيكلي للفصول و المشاهد:

تراوح التغيير على مستوى الفصول على وجه الخصوص في المسرحية المقتبسة بين عملية إدماج و اختزال و حذف المشاهد تارة و الحفاظ عليها تارة أخرى و الجدول التالي يمثل مظاهر التغيير بين النص الأصلي و المقتبس:

الأصل	الاقتباس
الفصل الأول: -المشهد1: يمثل الحديث الذي يدور بين معلم الموسيقى و معلم الرقص بالإضافة إلى 5 من الموسيقيين و 4 راقصين. - المشهد2: السيد جوردان يتلقى درس الموسيقى و الرقص. **الفصل الثاني:** - المشهد 1: متابعة الدرس - المشهد2-3: يظم الخلاف القائم بين المعلمين الأربعة. - المشهد4-5: يدور حول الفيلسوف وجوردان الذي يتلقى منه درس الكتابة والنطق، ثم مع الخياط.	**الفصل الأول** قام المقتبس باختزال الفصول من خمسة فصول في الأصل إلى ثلاثة فصول، فدمج الفصل الأول مع الفصل الثاني من المسرحية ليصبح فصلا واحدا و ذلك بحذف المشاهد من كل فصل و حافظ على مجرى الأحداث كما هي في الأصل.

الفصل الثالث: - المشهد1: حوار قصير بين جوردان وتابعيه. - المشهد2-3: السيد "جوردان" ينتظر زيارة الماركيس "دوريمان و دورونت" بينما ترفض زوجته و الخادمة "نيكول". المشهد4: يدخل "دورونت" يطلب من جوردان أن يقرضه المال - المشهد5-6-7: حوار يدور بين كل من "جوردان" و زوجته و "نيكول ودورونت" حول شأن الزيارة المفاجئة. - المشهد8-12: "كليونت" يتفق مع "لوسيل" و يتقدم لخطبتها عند أبها الذي يرفض ذلك. - المشهد13: زيارة "دورونت" و صدقته "دوريمان" إلى منزل "جوردان". **الفصل الرابع** - المشهد1-2: يتفاجأ السيد جوردان بدخول زوجته التي أفسدت عليه حفلته مع "دوريمان و دورونت". - المشهد3: السيد "جوردان" يستعد قدوم "كليونت" المتستر بزي الأمير التركي لخطبة ابنته "لوسيل".	**الفصل الثاني** جاء الفصل الثالث في النص الأصلي طويلا بالقياس مع الفصول الأخرى، فقام المقتبس بتركه كما هو و احتفظ بكل المشاهد الثلاثة عشر مكنونا منها الفصل الثاني. **الفصل الثالث** نفس العملية في الفصل الأول حيث ادمج الفصل الرابع مع الفصل الخامس و شكل الفصل

الفصل الخامس المشهد 1: انتظار السيد جوردان يثير غضب زوجته و ابنته لوسيل. المشهد2-3: تهنئة دورونت و دوريمان للسيد جوردان على زواج ابنته من الأمير التركي. - المشهد 4: اكتشاف كل من لوسيل و أمها حيلة كليونت المتستر بزي الأمير التركي و تنتهي بالزواج بينهما و بين دورونت و دوريمان.	الثالث و ذلك بجمع المشاهد الثلاثة من الفصل الرابع و إضافتها للفصل الخامس بالإضافة إلى بعض المشاهد المحذوفة و التي تجاوزها دون إحداث خلل في الأحداث الرئيسية.

المشاهد المحذوفة:

قام المقتبس بحذف بعض المشاهد التي رآها لا تحدث خللا على مستوى الحدث العام للمسرحية و ترك الأحداث الرئيسية لاسيما بعض التعديلات المتمثلة في تجريده لمشاهد الموسيقى و الرقص، فحذف أغنيتين و حوارا موسيقيا في المشهد الثاني من **الفصل الأول**[1] بالإضافة إلى مشهد غناء في المشهد الأول و ثلاثة مشاهد أخيرة للرقص البالي من **الفصل الرابع**[2]، كما حذف المشهد الأخير من الفصل الخامس الذي يتضمن رقص **"بالية الأمم"(*Ballet des Nations*)**[3] كما سماها موليير.

أما المشاهد الحوارية المحذوفة فنلمس منها **المشهد السابع من الفصل الثالث**[1] الذي يدور بين السيدة"جوردان" و الخادمة "نيكول"حول شكهما بما يدبره

[1] : Voir ; Molière- le bourgeois gentilhomme- Op cite- acte I scène II- P : 34-38/39.
[2] : Ibid- acte IV, scène I- 1er entrée de Ballet(I, II, V) - P : 104- 114, 115, 116.
[3] : Ibid- acte V, scène VII- P : 129.
[1] : Molière- Op cite - acte III, scène VII- p : 80.

السيد"جوردان"مع "دوريمان"التي يريد الزواج منها. و كذلك **المشهد الحادي عشر القصير من الفصل الثالث**[2]الذي يدور بين السيدة "جوردان" و "كليونت" عشيق ابنتها"لوسيل" حين تطلب منه أن ينتظر السيد"جوردون" و يعرض عليه فكرة زواجه "بلوسيل".

بالإضافة إلى حذفه **للمشهد الأول من الفصل الخامس**[3]الذي يدور بين السيد جوردان و زوجته، و **المشهد الثاني و الثالث من الفصل الخامس**[4]الذي يدور بين كل من "دورونت و دور يمان" و السيد "جوردان" يتأسفان له عن ما جرى و يهنئانه على زواج ابنته.

- على مستوى الشخصيات:

اقتضت عملية الاقتباس لدى رضا حوحو على مستوى الشخصيات تغيير أسمائها و حذف بعضها بما يتناسب و بيئة الكاتب و محيطه الاجتماعي، لذا جاءت أسمائها وأبعادها حواراتها جزائرية من حيث خصائصها و ملامحها و نلمسها على المنوال التالي:

- السيد "جوردان"(*M. Jourdain*) = " سي عاشور"
- لوسيل(*Lucile*)ابنة جوردان = "لطيفة"ابنة"سي عاشور"
- كليونت(*Cléante*)عاشق لوسيل = "رشيد"

[2] : Ibid- acte III, scène XI- p : 90.
[3] : Voir Ibid- acte V, scène I- p: 118.
[4] : Ibid- acte V, scène II, III- p:120.

- نيكول(*Nicole*)خادمة = "سعدية"خادمة عاشور
- كوفيل(*Coveille*)تابع نيكول = "سفسوف"خادم رشيد
- دورونت(*Dorante*)كونت = "سي المدني"يستغل سي عاشور
- دوريمان(*Doriméne*)ماركيس = "جغمومة" صديقة سي عاشور
- معلم الموسيقى = "سي شعبان"
- معلم الفلسفة = "عبد المعطي"
- الخياط = "سي المكي"
- مساعد الخياط الصبي = "صانع الخياط(صبيه)

الشخصيات المحذوفة:

حذف المقتبس شخصية السيدة"جوردان"(*Mme. Jourdain*) و استبدلها بالخادمة"سعدية" بحيث أسند إليها مهمة الأم و ربة البيت من خلال حواراتها، كما حذف شخصية معلم الرقص و استبدله بمعلم الغناء، و الشيء نفسه بالنسبة لشخصية معلم الأسلحة حين استبدلها بمعلم الملاكمة، و أثناء حيلة التستر قام المقتبس باستبدال شخصية "كليونت" المتسترة بزي الأمير التركي إلى "رشيد" المتستر بزي"ابن السلطان الهندي " وحذف أيضا كل الموسيقيين و راقصي البالي و اكتفى بالمعلمين فحسب **"لتتحول**

المسرحية بذلك من ملهاة راقصة*إلى ملهاة أخلاقية عادية"[1] ويطلق عليها باللغة الفرنسية(*La comédie des moeurs*)**.**

- على مستوى اللغة و الحوار:

على صعيد اللغة اختار المقتبس العامية الجزائرية التي تتناسب مع بيئة الكاتب الاجتماعية مع مراعاة ذوق المتلقي البسيط لاسيما أنه كان يلتزم في اقتباسه باللغة العربية الفصحى تماشيا و تعاليم جمعية العلماء و مبادئها التي تنادي بالحفاظ على العربية لغة للدين و العروبة، إلا أن طبيعة الموضوع الذي عالجه في هذه المسرحية يتطلب لغة بسيطة و مفهومة من أجل الوصول إلى عامة الناس و إيصال أفكاره.

تميز الحوار في مسرحية "سي عاشور و التمدن"ببساطته بما يتناسب مع المشاهد التي عبر عنها و انطلق أساسا من الحوار اليومي البسيط باللغة العامية البعيدة عن الشاعرية والزخرفة البلاغية، و جعل الحوارات تنبع من الواقع النفسي للشخصيات فحوارات "سي عاشور" تنبع من صميم حالته النفسية و تفكيره الرديء و يكشف عنه بطريقة مباشرة عن أحلامه الساعية إلى تقليد أناس المدن و النبلاء بالرغم من قرويته وأميته**.**

*: سميت بـ« La comédie Ballet » قدمت في شومبورد(Chambord) لتسلية الملك في شهر أكتوبر 1670 و عرضت للجمهور في باريس لأول مرة داخل القصر الملكي في 23نوفمبرمن نفس السنة من طرف فرقة الملك المسرحية، ينظر:

Molière, le bourgeois gentilhomme, Op cite- p: 29.

[1]: منور أحمد- م س-ص 112.

لكن على مستوى التعديل فلم يعرف تغييرا كبيرا بحيث طغى عليه عامل الترجمة أكثر من الاقتباس باستثناء بعض التعديلات على مستوى بعض الحوارات الطويلة التي لخصها المقتبس و أصبحت قصيرة، بالإضافة إلى تعديل لبعض الحوارات حسب البيئة التي تنتمي إليها الشخصية، فطبيعة الحديث الذي جرى بين معلم الفلسفة والسيد"جوردان"في النص الأصلي عندما هدد الفيلسوف المعلمين الثلاثة بأنه سيرد عليهم بتنظيم هجوم نقدي بأسلوب "جوفينال"[1](*Juvénal*)* بينما في النص المقتبس فجاء الحوار على الشكل التالي:

الفيلسوف: (يصلح ثيابه) يا الله بينا على الدرس.

عاشور: آه سيدي راني نتأسف على الضربات اللي كليتهالفيلسوف:

هذا لا يهم، إن الفيلسوف يعرف كيف يستلم الأشياء التي تقدم إليه، و لكن سأنظم في هجومهم قصيدة نارية ذات مائة بيت على أسلوب الحطيئة تمزقهم تمزيقا وتحطمهم تحطيما..."[1].

---

[1] : Voir ; Op cite- acte II, scène IV- p: 48.

*: Juvénal (140م)و هو من شعراء الساتيرSatire اللاتينيين، ولد في أكانيوم Aquinum في جنوب ايطاليا، و عرف بروايته الشعرية و الساتيرية (La Rome de Domitien)ينظر:
Microsoft® Encarta® 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

[1]: سي عاشور و التمدن- م س- ص272.

اختار المقتبس في موقف التهديد هذا "الحطيئة"* و هو شاعر من شعراء العرب عرف بأسلوبه الهجائي بدلا من الشاعر اللاتيني في النص الأصلي ليتناسب مع البيئة العربية و بغية المحافظة على التراث الأدبي العربي.

و في موضع آخر عندما حذف المقتبس شخصية السيدة"جوردان" و أسند جزءا من حواراتها للخادمة "سعدية"و هي "نيكول" في الأصل، و أفرز منها نوعا من الواقعية توحي بالأصالة في تصوير البيئة الجزائرية، حيث جعل الخادمة تخاطب سيدها بلهجة تكشف عن كونها ربة بيت و نلمس في النص هذا الحوار بين "سي عاشور" و" سعدية" (الذي هو في الأصل بين السيد جوردان و زوجته)[2]:

سعدية: لو فكرت في بنتك و زوجتها، اللي عادت في شرط الزواج خير لك من هذا التخرويض كله.

عاشور: ما عندو ما دخلك أنت، تتزوج بنتي لما يخطبها رجل مليح، متمدن."[(1)]

و تكمل الحديث مؤكدة له عن سوء تصرفه و تفكيره في حق ابنته "لطيفة" وتقول:

سعدية: عارفه بللي كلامي حق و لازم تبعوا...

*: هو أبو هنيقة جرون بن أوس العبسي لقب بالحطيئة لقصر قامته ولد في بني عبس، و عان الكثير من الحرمان و النكران فغلب على لسانه الشعر الهجائي للناس، توفي عام 59هـ، من آثاره: الديوان الشعري في "الهجاء"و "المدح"و "الغزل".

[2] : Op cite - acte III, scène III- p : 64-65.

[(1)]: سي عاشور و التمدن-م س- ص 278.

عاشور: يا جاهلة .. ماهوش هذا قصدي، كلامك هذا واش هو؟

سعدية: كلام مفيد.

عاشور: ما أكبر جهلك.. هذا الكلام اللي نقول فيه أنا درك واش هو؟

سعدية: اتخرويض.[2]

و رغبة من المقتبس في محاكاة لغة العوام، اضطر إلى تطعيم مسرحيته بالأمثال والكنايات الشعبية و بعض الألفاظ الفرنسية التي نلمس بعضا منها في:

الأمثال و الكنايات الشعبية:

- أنقدم الورد للدواب
- الحيوان للي حوافرو في يديه.
- قدك بالقياس و المقاس
- رديت الدار أكثر من سوق الخروب
- هذا الشيخ بولحية اللي يقرا على الموتى في الجبانة
- شراب البوخة في القلة.

الألفاظ الفرنسية:

[الفوربيات، يموزقوا(يعزف)، البوكس(الملاكمة)، ليقان(القفازات)، تكونتريه بلاقوش(تعاكسه بانحناء)، الديامنت(الماس)....].

[2]: سي عاشور و التمدن- م ن-ص 279.

العبارات الدينية: [بارك الله فيك- ألعنوا الشيطان- الله يبارك- الله يعافينا من الزلزلة- اللهم صلي على النبي- الحمد لله- الله يسلمك- الله يجعل كل شي مبروك إن شاء الله...].

كل هذا التنوع في توظيف للتراث الديني و المحلي الشعبي ما هو إلا إمعان للمقتبس في محاكاة الشعب في اللهجة التي يتخذها في الشارع و في البيت و في المخاطبات اليومية.

2- مسرحية "عنبسة" ← Ruy Blas

- على مستوى بناء الأحداث

طبيعة الأحداث في(روي بلاس): مرة أخرى يعود فيكتور هيجو إلى الدراما التاريخية بعد مسرحيته التاريخية "هرناني"(*Hernani*)[1]، و ومسرحيته "روي بلاس"التي يضع فيها من الجانب الآخر أصابع النقد و السخرية على الأوضاع التي عرفها تاريخ الحكم في اسبانيا"**إنه(فيكتور هيجو) يبحث فيها و على نطاق واسع عن الرسم النهائي للانحلال الاسباني و ضياع الشرف و النبل فيها إلى سنة 1695**"[(2)].

و بتفسير رمزي للمسرحية يوحي لنا فيكتور هيجو علاقة المسرحية بفلسفة التاريخ و الفلسفة الأخلاقية و يعطينا صورة لاسبانيا المنحدرة حينما "**يصور المقيت دون**

[1]: أول دراما تاريخية لفيكتور هيجو و هي من النوع الرومانسي تتكون من خمسة فصول، قدمت لأول مرة على خشبة المسرح الفرنسي في 25 فيفري 1830 و جاءت للتمرد على الكلاسيكية الجديدة و تنادي بالرومانسية. ينظر:
Victor Hugo- Hernani- Présenté par: Hippolyte Parigot- Librairie Ch.Delagrave- Paris- p: 77.

(2) : Ruy Blas- Op cite - p: 261.

سالوست و دون سيزار المحبوب، و الساقط سياسيا مع ذلك وجهي النبل بينما يصور روي بلاس الشعب و العبقرية كذلك"[3]، أما الملكة فصورها بتلك المرأة البسيطة و الحنونة و الحالمة و المتعطشة للعاطفة داخل بلاط أجنبي.

طبيعة الأحداث في(عنبسة): يستلهم رضا حوحو فكرة النص الأصلي وأحداثه و يعيد أدراجه إلى تاريخ غرناطة في ظل الحكم الأندلسي التي يعود زمانها إلى**"خمسة قرون إلى الوراء، فجعل أحداثها تدور في "غرناطة" بالأندلس في حوالي القرن الرابع الهجري(العاشر الميلادي)"**[1]و يصور فيها رضا حوحو جانبا من جوانب الانحلال الخلقي لدى رجال الحكم في الدولة الغرناطية ويعكس فيها مظاهر الفساد وانتشار البيروقراطية من الرشوة و الترف و إتباع الهوى فكان كل ذلك سببا لانحطاطها وانهيارها.

[3]: جحا فريد - م س- ص142.

[1]: منور أحمد- م س-ص96.

-الاقتباس على مستوى بناء الأحداث و الفصول

Ruy Blas	عنبسة
- **الفصلI:** يفكر "دون سالوست" – قبل مغادرته إلى مدريد- بطريقة ينتقم فيها من الملكة المسئولة عن المصيبة التي ألمت به فيستدعي من أجل ذلك ابن عمه"دون سيزار"الفاسد الكبير والمعروف باسمه المستعار"زفاري"لكن هذا الأخير يرفض ذلك عندما يعرف أن المسألة قضية انتقام من امرأة فيسلمه "دون سالوست" إلى القراصنة، لكنه سرعان ما يفاجأ ببوح عجيب من تابعه "روي بلاس" إلى "زفاري" على أنه مغرم بحب ملكة اسبانيا، هذا الحب الذي يخدم مخططات "دون سالوست". ذلك أنه قدم خادمه "روي بلاس"إلى البلاط متسترا بزي ابن عمه"دون سيزار" النبيل الاسباني و يأمره أن يتحبب إلى الملكة ويصبح عشيقها فيفضحها انتقاما منها.	**الفصل الأول:** قام المقتبس بإبقاء العقدة كما هي و القائمة على عاطفة الحب والانتقام كما حافظ على مسار الأحداث الرئيسية في النص الأصلي، غير أنه أدخل بعض التعديلات الاقتباسية تشمل اختزال الفصول إلى ثلاثة فصول و حذف بعض المشاهد الحوارية. حيث أبقى الفصل الأول كما جاء في الأصل و هو يدور حول رغبة "ابن حفصون" الانتقام من الملكة الأعجمية التي أرادت أن تزوجه خادمتها "سناء" لتذليله لأنها تكرهه ويكرهها فرفض و نفته من البلاد فيدبر لها مكيدة للانتقام و هي أن يقدم خادمه "عنبسة"متنكرا بزي ابن عمه"عبد الملك" الذي ترك البلاط و انظم إلى قطاع الطرق و المغامرين، و يقبل الخادم العرض فيقدمه ابن حفصون إلى القضاة والوزراء.
- **الفصل II:** تهتم الملكة لأمر ذلك الشخص المجهول الذي يحضر لها الزهور التي تحبها معرضا نفسه للخطر لأجلها فتحلم به لأنها تعيش في شبه عزلة وملل شديد داخل القصر، يصل سيد شاب	**الفصل الثاني:** دمج المقتبس هذا الفصل بالفصل الثالث و حذف بعض المشاهد ليكون منه الفصل الثاني الذي يدور بين الملكة و هي مضطربة من شأن الرسالة الغرامية المجهولة من الحبيب المجهول الذي

هو "دون سيزار"الذي يقدمه الملك على أنه مروض جياد. وتكتشف الملكة فيه كاتب الرسالة و لا تستطيع أن تكتم عاطفتها، و يتحدى الكهل "دون كاريتان سيزار" "روي بلاس" داعيا إياه إلى المبارزة و رغبة في إنقاذ "روي بلاس" تبعد الملكة "دون كاريتان". - **الفصلIII:**يرتقي "روي بلاس" بفضل الملكة إلى أرقى المناصب فيزداد عبقرية و دراية بهموم الدولة، و ينتقد بخطبة لاذعة الوزراء و فسادهم فتسمعه الملكة ويعجبها ذلك فتعترف له بحبها و يعترف هو كذلك لها بحبه وهي حقيقته. - **الفصل IV:** استطاع "دون سيزار" الحقيقي الفلاة من القراصنة، فيتدلى من مدفأة منزل "روي بلاس" فيحدث حوار طويل يأخذ الفصل بكامله ويضمن سلسلة من الالتباسات تعتبر من أسمى أنواع الهزل، و يستثمرها "زفاري" بذكاء . - **الفصل V:** في هذا الفصل يلتقي النمر مع الأسد كما سماه هيجو، فبعد عودة "دون سالوست" المفاجئة يستغل البطاقة التي كان قد كتبها "روي بلاس"في الفصل الأول، و يستدرج الملكة إلى كمين، فيفتضح أمرها بعد أن	خاطر بحياته متسللا إلى القصر، فجأة يدخل عنبسة متنكرا بزي رجل من رجال البلاط و يقدم لها رسالة مكتوبة بخط عنبسة فتعرف سره و تكتمه ولكن "عنبسة" يلاحظ ذلك، فتحب الملكة "عنبسة" و تعينه وزيرا في القصر و يطرد بذلك القضاة الثلاثة الذين سعوا في فساد الدولة بالسرقة و النهب، و تزداد الملكة حبا "بعنبسة" الذي تظنه "عبد الملك" وتعلن له حبها. **الفصل الثالث:** نفس العملية في الفصل الثاني حيث ادمج الفصل الرابع بالخامس من النص الأصلي ليكون منه الفصل الثالث. و يتضمن عودة مفاجأة "لابن حفصون" الذي يفسد "عنبسة"كل شيء الحب و الجاه و الملك، فيهم "ابن حفصون" بالانتقام من الملكة لكن

فوجئت بصحبة "روي بلاس"و تعرض عليه التخلي على العرش و الرحيل مع"دون سيزار" لكن "روي بلاس"يهيج لهذا العرض و يعترف للملكة أنه ليس إلا خادم و يقتل "دون سالوست" و ينتحر هو أيضا بالسم ويموت بين ذراع الملكة.	"عنبسة" قضى عليه و على نفسه ليبقى سر حبيبته مكتوما إلى الأبد و تنتهي المسرحية بموت البطل.

شملت عملية الاقتباس حذف العديد من المشاهد و اختصار بعضها الباقي ونلمس من الفصل الثاني حذفا للمشهد الرابع و يشمل الحوار الذي يجري بين "روي بلاس و دون غيرتان"[1] و هو وزير في القصر، و المشهد الخامس الذي يظم الملكة و"دون غيرتان"[2]، و من الفصل الثالث حذف المشهد الرابع يتضمن حوار روي بلاس مع نفسه[3]، و المشهد الأول من الفصل الرابع الحوار الداخلي لدون سيزار[4] عندما هرب من يد القراصنة و دخل من المدفأة إلى منزل "روي بلاس"، و في الأخير حذف المشهد الخامس (المبارزة بين دون غيرتان و دون سيزار)[5].

[1] : Victor Hugo- Ruy Blas- POCKET- Paris- France- Juin 2005- acte II- scène IV - p :90/91.
[2] : Voir Ibid- acte II, scène V- p : 95.
[3] : Op cite- acte III, scène IV- p : 119/120.
[4] : Ibid- acte IV, scène I- p: 138/143..
5: Ibid- acte IV, scène V- p : 161/167..

- المشاهد المضافة:

بالإضافة إلى عملية الحذف على مستوى المشاهد قام المقتبس بإضافة بعض المشاهد مراعاة للبيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الزمن التاريخي للنص المقتبس، ففي بداية الفصل الثاني[6] نلمس إضافة للمشهد الذي يتضمن الرقص الشرقي الذي أمرت به "خديجة" للترفيه عن الملكة، و تمثل المشهد الآخر في أمر تعيين "عنبسة" رئيسا للوزراء في نهاية المشهد الأول من الفصل الثاني و الذي جاء عن طريق حوار بين الملكة و عنبسة:

"الملكة: لا بأس عليك هيا نخرج من هنا الآن رجال الدولة آتون هنا وستكون وزيرا في هذه الساعة.

عنبسة: أنا.... أنا وزير.

الملكة: نعم و لم لا... هيا نخرج من هنا(يخرجان)[(1)].

[6]: ينظر مسرحية "عنبسة"- مجلة الحلقة- م س- ص71.

[(1)]: مسرحية عنبسة- م س/ص72.

- على مستوى الشخصيات:

شخصيات النص الأصلي	شخصيات النص المقتبس
- روي بلاس(Ruy Blas)	- عنبسة(خادم ابن حفصون)
- دون سالوست(Don Salluste)	- ابن حفصون(ولي الملك)
- دون سيزار(Don césar)	- عبد الملك(قريب ابن حفصون)
- الكونت دى كامبوريال(وزير)	- ابن مبشر (قاضي)
- دون مانيال أرياس (وزير)	- ابن معاوية(قاضي)
- دون أنطونيو اوبيلا(وزير)	- ابن عامر(قاضي)
- دونا ماريا دى نوبورق(الملكة)	- ملكة غرناطة الأعجمية
- قوديال (تابع)	- ابن شهيد(مستشار حفصون)
- لدوشوز دالبوكيرك	- خديجة(عجوز)
- كازيلدا	- سناء(خادمة الملكة)

- الشخصيات المحذوفة:

دون غريتان Don Guritan ← و هو عاشق الملكة و منافس "روي بلاس" ولكنه يقتل في مبارزة بينه و بين "دون سيزار"، و حذف المقتبس لهذه الشخصية له علاقة بالمشاهد المحذوفة التي تتضمنها، و لعل السبب في ذلك أن عادة المبارزة ليست من عقيدة

المقتبس فهي **"عادة مسيحية أوروبية و لم تكن معروفة عند المسلمين"**[1]ومن جهة أخرى لكون الشخصية ثانوية و حذفها لا يشكل خلالا في النص الأصلي.

كما طرأ حذف على الشخصيات التي تضمنت النبلاء الثلاثة و هم:

- الماركيز دى سانتاكروز *Le Marquis de Santa-Gruz*
- الماركيز دالباسطو *Le Marquis delbasto*.
- الكونت دالبا *Le comte D'Albe*.

لكن بالمقابل إلى الحذف أسند بعضا من حواراتهم إلى القضاة و الوزراء الثلاثة الذين بدورهم كانوا خمسة في الأصل فحذف وزيران:

- الماركيز دي بريبكو *Le Marquis de Driego*.
- مونتازكو *Montazgo*.

الشخصيات المضافة:

أضاف المقتبس شخصية واحدة ليس لها أدنى تأثير في الأحداث و هي شخصية"ميمون" حاجب الملكة.

[1]: منور أحمد- م س-ص99.

3- طبيعة الشخصيات بين الأصل و الاقتباس

عنبسة: في كثير من الأحيان تتخذ المسرحية التاريخية الشخصية المحورية و البطلة عنوانا لها و يترتب عن ذلك استئثار هذه الشخصية البطولية و استقطابها للأحداث**"وباتت تشكل مركز الثقل الذي يدور عليه الحدث"**[1]، ذلك ما يدفع بالكاتب إلى تقليص عدد الشخصيات الثانوية بعد إسناد معظم الأحداث إلى الشخصية البطولية و الكشف عن الجوانب المختلفة للحدث.

الملاحظ أن هناك تطابق بين النص الأصلي و النص المقتبس من حيث عنونة كلا منهما بالشخصية المحورية(روي بلاس Ruy Blas ⟵ عنبسة)، غير أن التساؤل المراد طرحه هو عن طبيعة الشخصية المقتبسة هل لها أثر في التاريخ المتناول في المسرحية المقتبسة؟ هل راعى المقتبس الحقيقة التاريخية للشخصية البطولية "عنبسة" من خلال طبيعتها و تسميتها و أبعادها المختلفة؟

الحقيقة أن رضا حوحو لم يقدم أي تبريرا عن الحقيقة التاريخية لشخصية"عنبسة" فالتاريخ لم يشهد وجود هذه الشخصية بنفس المواصفات التي جاءت في المسرحية و لو في تاريخ غرناطة، ما عدا **"عنبسة بن سحيم الكلبي"** الذي يختلف في جميع الأوجه عن "عنبسة"بطل المسرحية، فعنبسة بن سحيم الكلبي**"كان أحد قادة جيوش المسلمين في**

---

[1]: ميراث العيد- أدب المسرحية العربية في الجزائر- رسالة ماجستير- إشراف: عبد المنعم تليمة و سيد البحراوي- جامعة القاهرة- 1988-ص 196.

بداية الفتح الإسلامي لإسبانيا لا في أواخر الحكم العربي لها، و قد ولى الأندلس من قبل الأمويين لمدة أربع سنيين و خمسة أشهر حين كانت الأندلس ولاية تابعة للخلافة الأموية في دمشق"[1]فمواصفات هذه الشخصية غير التي وظفها رضا حوحو في مسرحيته المقتبسة، "فعنبسة" في النص كان خادما مغمورا ثم ارتقى إلى منصب الوزير وليس قائدا مشهورا، و بالمقابل فإن شخصية "روي بلاس"لفيكتور هيجو لها حقيقتها في تاريخ اسبانيا و هو"**روي بلاس الخادم الذي ارتقى إلى منصب الوزير الأول في اسبانيا عام 1698"**[2] لذلك لابد أن توظيف المقتبس لهذه الشخصية كان اعتباطيا دون مراعاة الحقيقة التاريخية التي تعتبر الشغل الشاغل لأي كاتب.

ملكة غرناطة: الشيء نفسه بالنسبة لشخصية الملكة، فالمقتبس لم يحدد هويتها التاريخية ولا حتى إعطاء اسم لها بل اكتفي بعرضها على أنها أعجمية لا عربية بينما في النص الأصلي نجد أن "هيجو" قد أعطى لها اسم *Dona Maria De Neubourg* و هي ملكة اسبانيا في القرن السابع عشر، و عليه فإن لقب (ملكة غرناطة) بدون أي تحديد **"ينطبق على أية ملكة من ملكات غرناطة بدون استثناء منذ أن أصبحت غرناطة مملكة مستقلة في الفترة ما بين(628-897)هـ، الموافق لـ(1231-1492)م"**[3].

---

[1]: لسان الدين بن الخطيب- م س-ص6.

[2] : Ruy Blas- Préface- Op cite - p: 7.

[3]: منور أحمد-م س-ص137.

غير أنه لم يعثر في تاريخ غرناطة و لا في تاريخ الأندلس عن أية ملكة تتطابق مواصفاتها و لو في بعض الأوجه مع شخصية الملكة في النص المقتبس لاسيما **"الملكة "صبح"الأشكنسية زوجة الخليفة و الحكم الثاني الذي تولى الخلافة ما بين 350 و 366هـ وهي غير عربية الأصل و أقامت -كما يروي المؤرخون- بعد وفاة زوجها، علاقة غرامية مع "محمد بن أبي عامر" الذي لقب فيما بعد بالمنصور، فلم تلبث تلك العلاقة أن غدت حديث أهل قرطبة"**[1].

فهي تشبه نوعا ما الملكة الأعجمية في النص المقتبس، و حتى في علاقتها مع "ابن أبي عامر"حيث استعانت به-حسب ما ورد في التاريخ- في ردع أعدائها و عينته وصيا على عرش ابنها(هشام) الذي لا يزال صبيا آنذاك، تماما كما فعلت الملكة في المسرحية حينما استعانت "بعنبسة" على وزرائها الذين كانوا يستغلون ضعف زوجها الملك وكبر سنه ليعيثوا فساد المملكة و يصرفوا شؤونها بما يخدم أغراضهم الشخصية.

ابن حفصون: قام المقتبس باختيار شخصية "ابن حفصون" المقابلة لشخصية"Salluste Don" لفكتور هيجو بنفس المواصفات، فهو ولي الملك الذي يريد الانتقام من الملكة لكرهه لها، و تقترب ملامح هذه الشخصية من حيث علاقتها الثائرة على الحكم الأموي بالتي شهدها تاريخ غرناطة الثائر "عمر بن حفصون" على دولة

[1]: خالد الصوفي- تاريخ العرب في اسبانيا نهاية الخلافة الأموية في الأندلس- مكتبة دار الشروق- حلب- 1963- ص63.

الأمويين في الأندلس سنة 270هـ، و المتوفى سنة 309م[1] ، لكنها تختلف من حيث جنسيتها مع التي وظفها رضا حوحو، "فابن حفصون" في المسرحية جاءت عربية الأصل كما يذكر المقتبس على لسانه:"**..تطردني من بلادي امرأة أعجمية تلوك لسانها أنا العربي الصميم...**"[(2)]بينما عمر بن حفصون لم يكن عربيا، فهو"**ينتسب إلى أسرة من المولدين ترجع إلى أصل نصراني**"[(3)]كما أنه لم يكن ولي الملك و لا رجل سياسة وإنما كان جنديا في جيش الأمير مُحَمَّد بن عبد الرحمان ثم فر منه.

عليه فإن المقتبس لم يقتصر على نقل الشخصيات التاريخية في الزمان و المكان لكنه لحق بحقيقة الشخصيات نفسها فقدمها في شكل مغاير تماما للواقع التاريخي كان تركيزه أكثر على الزمن الدرامي للأحداث من خلال النص الأصلي و قام بإسقاطها على البيئة العربية و الإسلامية في ظل حكمها الأندلسي دون مراعاة حقائق الشخصيات و ملامحها الأصلية و أكتفي بنقل الحدث الرئيسي مما سبب خللا على مستوى الحبكة الدرامية للنص المقتبس.

[1]: ينظر: ابن خلدون- تاريخ العبر- المجلد الرابع- دار الكتاب اللبناني- 1958- ص292.

[(2)]: مسرحية عنبسة-م س- ص64.

[(3)]: خالد الصوفي- م س- ص38.

الخاتمة

إذا ألممنا الحديث عن رضا حوحو و تجربته في مجال الكتابة الدرامية، فإننا نتوصل في آخر المطاف إلى أنه قد دفعنا لرؤية تلك الصورة الصادقة و الأصيلة التي تنبع من صميم كاتب فذ استطاع أن ينفذ في أعماق المسرح و عالم الكتابة الدرامية في الجزائر رغم قصر تجربته في هذا المجال، إلا أنه تمكن من خلق نماذج فنية وجدت صدى داخل المجتمع الجزائري بمختلف فئاته و مستوياته من المثقفة و البسيطة، خاصة عندما وجد نفسه أمام واقع متخلف في جميع المستويات الثقافية و الإجتماعية و حتى الدينية، حرصا منه على رفع التحدي لمجريات الواقع المتناقضة، فتولدت لديه رؤية جديدة و منفردة في التعامل مع الواقع عن طريق المسرح.

و بناءا على هذا جاءت الإجابة على تلك التساؤلات التي طرحها البحث في فصوله و مباحثه من خلال حوصلة جل النتائج المتوصل إليها و الواردة على النقاط التالية:

- تمكن الكاتب بالرغم من ميولاته الأولى إلى مجال الكتابة القصصية أن يقوم بنشاط مميز وبقدرة خلاقة و معتبرة في خوض غمار التأليف في المجال الدرامي، بحيث ألف و أقتبس ما يزيد عن عشرة مسرحية شكلت العمود الفقري لمرحلة عرفت فيها الكتابة المسرحية شكلا من الركود و النقص و الضعف، و بالرغم من العراقيل التي كانت توضع في طريقه والظروف الاستعمارية القاسية التي لم تكن تساعد على قيام أي نشاط ثقافي أصيل وهادف.

- استهدف رضا حوحو من خلال كتاباته أسمى معالم الفكر الإصلاحي و التوجيهي الذي استشفه من توجهات جمعية العلماء في الجزائر و التي بدورها اتخذت من المسرح وسيلة للتوعية

و التربية فاستطاعت أن تضع أصابع الإصلاح في مواضع الخلل من المجتمع محاولة منها إرساء نماذج حياتية و قيم جديدة في الواقع.

- في ظل التيارات النقدية الحديثة التي تسعى جاهدة إلى تحليل و تفسير الأثر الأدبي و الفني وجدت نصوص الكاتب مكانتها أمام هذا التحليل و التفسير التي تنبني على فكرة العلاقة الترابطية و التداخلية مع مختلف المستويات التاريخية و الإجتماعية و مع مختلف الأنواع الأدبية المعروفة، و ذلك بطرح نظرية التناص على مستوى نصوص الكاتب الدرامية، حيث نجد في بداية الأمر تعامل الكاتب مع التراث الشعبي بتقنيات متباينة و وجد من الموروث الشعبي العربي و الإسلامي مادة أساسية في بناء المعمار الدرامي و بسط في ثناياه الثقافة الشعبية و الإنسانية، ثم جاءت خاصية التناص مع التراث الأدبي الذي يشكل المنبع الأساسي في توجهات الكاتب الفكرية، بالإضافة إلى تداخل بعض نصوصه الدرامية مع جنس الرواية من خلال تقنية السرد في تفسير المواقف و الأحداث و المفاهيم الجمالية.

- تشكل آلية الاقتباس في نصوص الكاتب، المصدر الرئيسي الذي تقوم عليه عملية الكتابة بحيث أعطى لنفسه حرية كاملة في عمليات الاقتباس التي قام بها، فكان يحذف في النص الأصلي و يختصر، و يضيف فيه كيف ما شاء دون سبب واضح مقتفيا في ذلك و إلى حد كبير آثار رواد المسرح الجزائري و المشرق العربي، و طريقة تعاملهم مع النصوص التي كانوا يقتبسونها من المسرح الفرنسي و الإنجليزي.

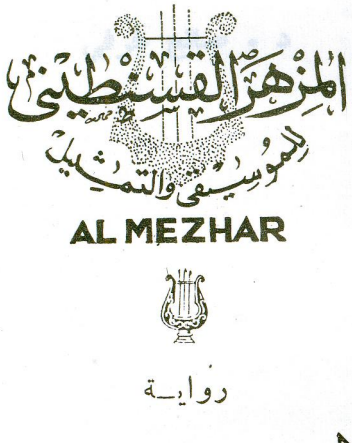
- كما أعطى الكاتب من جهة أخرى حرية في تعامله مع الحقائق التاريخية من خلال حرية التصرف و إدخال ما شاء من التعديلات عليها بالرغم من أن النقاد يعيبون على هذا النوع من التصرف خاصة مع التاريخ.

- هناك جانب غائب في كتابات رضا حوحو يشمل المحور السياسي و هذا راجع إلى طبيعة توجهه الفكري و المنطلق الإصلاحي و التربوي الذي ينتمي إليه، لكن هذا الغياب لم يظهر بالحد الكبير باعتبار النصوص القليلة التي تناول فيها هذا الجانب و التي كانت شديدة الإرتباط بالواقع ، عميقة في فهمها له، جريئة في نقده، ساخرة منه، بحيث تسعى إلى تغييره وإصلاحه.

على هذا الأساس فإن تجربة رضا حوحو في مجال الأدب الدرامي بالرغم من بعض العيوب و النقائص الفنية فيها إلا أنها تبدو غنية و متعددة الأوجه بحيث شملت الممارسة الفعلية و الاقتباس و ساهمت في وقت عصيب في إثبات مكانتها على صعيد جمالياتها وخصائصها الفنية و التي أثرت الساحة الثقافية و المسرحية في الجزائر و الوطن العربي بوجه عام.

الملاحق

أحمد رضا حوحو



من مواليد 1911م ببلدة سيدي عقبة (بسكرة).

ناقد ساخر، يهوى الفن والتمثيل والموسيقى ويعزف على آلة العود.

درس باللغتين العربية والفرنسية وواصل تعليمه بالمدينة المنورة مهاجرا إليها رفقة أهله سنة 1935م، تخرج من مدرسة العلوم الشرعية عام 1938م وعمل فيها بعد التخرج كما شارك في تحرير مجلة المنهل بمكة المكرمة بقصص يترجمها من الأدب الفرنسي ومقالات في مجلة الرابطة العربية المصرية. عاد إلى الجزائر سنة 1946م، وانضم إلى جمعية العلماء المسلمين وعمل مدرسا فمديرا ثم مفتشا للتعليم، كما شغل منصب أمين عام لمعهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة، أنشأ "جمعية المزهر القسنطيني

للمسرح والموسيقى"، واشتغل أيضا في الصحافة فكانت له مقالات في جريدة البصائر أثارت الكثير من الجدل والنقاش بعناوين:

ما لهم لا ينطقون؟ ما لهم يثرثون؟، كما كتب في جريدة الشعلة الأسبوعية التي تصدر بقسنطينة بأسلوب تهكمي ساخر قصد جلب الانتباه والتأثير على القارئ.

ترجم وكتب المسرح والقصة والرواية والأدب الساخر.

له: صاحبة الوحي (قصص 1954م)، نماذج بشرية (قصص 1955م)، غادة أم القرى (قصة طويلة 1947م)، مع حمار الحكيم (مقالات قصصية ساخرة 1953م). أعيدت طباعة آثاره أكثر من مرة.

و استشهد في سنة

انضمامه إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين

بعد حلوله بالجزائر، استقر به المقام في مدينة قسنطينة حتى يكون في اتصال مباشر بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي اتخذت لها من مدينة قسنطينة مركزا رئيسيا بارزا لها، منذ تأسيسها في 5 مايو1931، و سرعان ما انظم حوحو إليها و أصبح عضوا بارزا في نشاطها، فعين مديرا لمدرسة التربية و التعليم التي أسسها ابن باديس، و بقي بها حوالي سنة كاملة، ثم عاد و اشتغل منصب الكاتب العام لمعهد عبد الحميد بن باديس عندما فتح أبوابه سنة 1947 كما انتخب هذا عضوا عاملا في المجلس الإداري لجمعية العلماء و عضو في مكتب لجنة التعليم العليا التابعة للجمعية.

و في أواخر سنة 1949 أسس مع جماعة من أصدقائه جريد الشعلة التي تولى بدوره رئاستها، إلى جانب النشاط الإداري و الصحفي الذي كان يقوم به أنشأ في خريف 1949 "جمعية المزهر القسنطيني للموسيقى و المسرح" حيث كتب و اقتبس العديد من المسرحيات الت تعرضنا إليها من خلال البحث.

"جمعية المزهر القسنطيني و يظهر رضا حوحو في الجانب الأيسر من الصورة ممسكا بالعود"

أنشئت هذه الجمعية في 27 أكتوبر 1949 برئاسة رضا حوحو و عضوية خمسة أشخاص هم (بن القشي خليل- يوسف عمر- بن لعجيلة سليم- بن لكحل لعروسي- شرفي شريف)، و هي تقوم على فرقتين، فرقة للموسيقى يديرها الدكتور ابن دالي هدفها احياء الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية، و الفرقة الأخرى للمسرح يشرف عليها رضا حوحو تقدم أعمال الكاتب الدرامية.

فرقة «المزهر القسنطيني» للموسيقى والتمثيل ، ويظهر في الصف الأول من الجالسين رئيس الفرقة الدكتور بن دالي ، ومديرها الفني الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو.

في حفلة افتتاح مدرسة الهدى بالقنطرة الواقعة يوم 16 صفر 9 يناير
سنة 1366 هـ ـــ 1947 م . الاستاذ الرئيس الابراهيمي يلقي كلمة الافتتاح

الفصل الأول

المنظر الاول : قسم في مدرسة حرة به تلميذ واحد ، ظهره للجمهور يبدو في ركن مكتب الاستاذ فوقه ادوات وحبره واقلام وعلى الحائط لوح مكتوب عليه « لا ينجح في الحياة الا الرجل الشريف » وعلى يمين المكتب سبورة ويبدو الاستاذ زعرور يلقن درسا خاصا على التلميذ »

زعرور « مليا »
اذا لفظت الشمس .... الشمس ... يعني .. يعني
آلْ .. شمس .... آلْ ... شَمْسُ « ينظر » قلت لك
آلْ ... شَمْسُ ... آلْ ... شَمْسُ ...
« يا خذ التلميذ الكتابة »

ناجيه « تدخل »
صباح الخير يا استاذ زعرور .

زعرور « مرحبا مضطربا »
صباح الخير ... صباح الخير يا انسة ناجيه ..

ناجيه
الم تر ابي هذا الصباح ؟..

زعرور
لا ... لا ... السيد المدير لم يظهر هذا الصباح ..

صورة للصفحة الاولى من مسرحية (النائب المحترم) بخط الشهيد أحمد رضا حوحو

صورة مخطوطة تمثل الصفحة الأولى من مسرحية (النائب المحترم)بخط الكاتب رضا حوحو

Ahmed Redha Houhou

Ahmed Reda Houhou (أحمد رضا حوحو) (né en 1911-1956), est un célèbre écrivain algérien. C'est le premier écrivain algérien à avoir sorti un roman en langue arabe, en 1947

Ahmed Reda Houhou est né à Sidi Okba, une ville proche de Biskra, dans une famille aisée. Il reçoit une double formation intellectuelle, il fréquente d'abord l'école coranique, avant d'entrer à l'école française de Skikda, ou il obtient son certificat d'études qui lui ouvrent la voie de l'administration des postes. En 1934, sa famille part pour Médine en Arabie saoudite, à la suite d'un conflit entre son père, et le bachaga de la région. En Arabie saoudite il entame ses études à l'École des sciences légales de Médine, il y obtient les diplômes nécessaires pour y exercer les fonctions d'enseignant. Il participe alors à la rédaction de plusieurs journaux locaux, ou il écrit des articles, des essaies sur les littératures arabes et françaises et plusieurs nouvelles, renouvelant ainsi le genre narratif arabe.

En 1940, il part pour La Mecque, ou il prend le métier de postier. Il écrit plusieurs articles critiques, dont le plus célèbre demeure « La littérature arabe va-t-elle à l'extinction ? ». En Arabie saoudite, sa popularité fut telle qu'on le surnomma rapidement « le pionnier du récit en Arabie. »

Mais il décide de revenir en Algérie, au lendemain du massacre de Sétif du 8 mai 1945. Il s'établit à Constantine, ou le cheikh El-Ibrahimi, membre de l'Association des Oulémas lui demande de rejoindre l'association. Les oulémas l'investissent des fonctions de directeur d'une école primaire d'éducation religieuse. Houhou s'illustre en sortant le premier roman algérien en langue arabe, en 1947.

Il a écrit plusieurs articles pour deux journaux algériens de l'époque, "*El Bassaïr*" et "*Echou'la*". Sur le modèle de Tawfiq al-Hakim, il se livrait à une critique de la société algérienne, la politique, la religion et le statut de la femme.

En 1949, il fonde la troupe théâtrale El Mazher constantinois, avec laquelle il montera plusieurs pièces qui connaitront un grand succès. Il y recrée plusieurs œuvres classiques occidentales en arabe classique ou usuel, comme Anbaça d'après le Ruy Blas de Victor Hugo, Si Achour inspiré du Topaze de Marcel Pagnol, etc.

Il meurt en avril 1956.

Bibliographie

- Maa himar Tewfiq El Hakim, (Avec l'âne de Tewfiq El Hakim)
- Ghadat oum el qora, (La Belle de la Mecque)
- Sahibat el ouahy, (La Femme inspirée)
- Namadhidj bacharia, (Spécimens humains)

Récupérée de « http://fr.wikipedia.org/wiki/Ahmed_Reda_Houhou »

Rédha Houhou, une vie au service de l'Algérie

Nous avons, aujourd'hui, le recul nécessaire pour étudier, en toute lucidité, en toute objectivité, la personnalité et l'œuvre de Rédha Houhou . Qu'il soit au plus haut degré représentatif de l'Algérie des années quarante et cinquante, ses *« œuvres d'expérience »* ; comme *La belle de La Mecque* et *les fleurs algériennes* le prouvent assez.

La leçon que suggèrent le théâtre et les nouvelles de Rédha Houhou est une leçon révolutionnaire pour tout le peuple algérien : *« N'oublie pas,* dit un des personnages de fleurs algériennes, *que tu la trouveras parfois, la révolution, mais que parfois tu n'auras pas de vis-à-vis, et ces fois-là, il faudra te montrer patient ; puisque la patience est ce qu'il y a d'indispensable lorsque l'on n'a pas de vis-à-vis... ».*

Pionnier du roman algérien écrit en arabe, Rédha Houhou s'est montré très sensible aux réalités sociales des Algériens dans les années quarante et cinquante. Enfant de Constantine, il a été élevé dans l'atmosphère de dégradation des conditions de vie de ses concitoyens algériens. Chez lui, le monde extérieur est toujours là, avec ses « étrangers », avec la pauvreté sordide d'un appartement minuscule où le héros (le père) est obligé de sauter par-dessus les corps de ses enfants, endormis pour accéder aux toilettes ; avec l'épreuve de la misère quotidienne où la préparation d'un repas simple en l'honneur d'un invité devient un véritable tour de force.

Un historien tirerait des pièces de théâtre de Rédha Houhou un tableau d'époque capable d'expliquer toutes les particularités de l'Algérie colonisée. *« Nous découvrîmes tout à coup*, raconte l'un des personnages de fleurs algériennes à propos de son arrivée à Constantine où il lui fallait trouver un travail, *qu'il y avait deux sortes de gens : les colons et les indigènes - et que nous appartenions à la seconde catégorie ».*

La lourde et suave mélancolie, qui se dégage des meilleures nouvelles de Rédha Houhou, conclut à l'impossible coexistence de ses deux catégories qui se haïssent parce que la première se sent supérieure à la seconde. Cependant, si atemporel que paraisse au premier regard, un roman comme La belle de La Mecque, il contient un exposé extrêmement grave et pénétrant de la situation de la femme algérienne dans les années quarante.

Ce roman démontre avec quelle adresse souveraine, avec qu'elle habileté dans le jeu, Rédha Houhou domine l'affreuse histoire de la condition féminine et le soin qu'il prend pour démontrer que les « Musulmans », en particulier les « indigènes » algériens, ne peuvent jamais progresser socialement et humainement tant que la femme n'est pas libre et émancipée. La personnalité de l'auteur de La belle de La Mecque est constituée, dans son comportement social, par une alternance d'acquiescement et de refus, sous laquelle transparaît

la résolution de maintenir une indépendance intellectuelle et morale, dont l'artiste a besoin pour le libre jeu de sa création.

Cette indépendance, précieuse en elle-même, prive parfois Rédha Houhou d'une certaine chaleur humaine et prête à ses œuvres théâtrales ou narratives une froide objectivité. Quant à son esthétique littéraire, elle se fixe dans un réalisme objectif, vigoureux, direct, de couleurs franches et de vives lumières.
Djilali Khellas

(1) Nouvelliste, romancier et dramaturge, Rédha Houhou est considéré comme « le père du roman algérien d'expression arabe ». Cependant *La belle de La Mecque* reste le seul roman de l'auteur dont certaines de ses œuvres ont été brûlées par les forces coloniales après son arrestation et son assassinat en 1956. Il a été membre de l'association des Oulémas, comme il a été militant du PPA.

El Watan 8 septembre 2005 Ahmed Rédha Houhou, l'intellectuel au service de son peuple Un symbole de la cause nationale

Ahmed Rédha Houhou, père du roman algérien en langue arabe, écrivain à la verve satirique, pleinement engagé dans le combat pour l'émancipation de sa société et la liberté de son peuple, intellectuel bilingue, d'une formation singulière, tant à l'école de Jules Ferry, qu'à l'Ecole des sciences légales de Médine d'Ahmed Fayed Abadi.

Natif de Sidi Okba, il vit le jour en 1911 dans cette belle palmeraie où repose l'apôtre de l'Islam maghrébin, Okba Ibn Nafaâ, qui porta haut l'étendard de Dieu, jusqu'aux bords de l'Atlantique. D'un milieu aisé, il eut une enfance heureuse et put poursuivre ses études jusqu'au certificat d'études qui lui ouvrit les portes de l'administration des postes. Peut-être que Houhou, aurait pu mener la tranquille existence d'un employé des postes, dans une sous-préfecture coloniale.

Mais il était écrit qu'un tournant allait donner à sa vie un tout autre sens. En effet, sa famille décida de s'établir à... Médine. L'antique Yathrib fut, bien sûr, à la hauteur de sa prestigieuse hospitalité. C'est là où le jeune algérien eut à fréquenter l'Ecole des sciences légales de Médine, où il obtint les diplômes nécessaires pour y exercer les fonctions d'enseignant, aux côtés de noms illustres du charaâ et du fiqh.

Un tel apanage était rare pour un Maghrébin des années 1930 et n'en souligne que plus le mérite de Houhou. Houhou qui, démentant le stéréotype du « faqih » sombre et revêche qui, plus tard fera florès, signe de nombreux articles dans la presse locale, à l'instar d'El Menhel ou Saout El Hidjaz, qu'il contribue à enrichir grâce à sa connaissance de la culture française. Ne s'arrêtant pas en si bon chemin, il poursuit l'aventure des mots en écrivant plusieurs nouvelles, renouvelant ainsi le genre narratif arabe.

Il s'inscrit en cela comme l'un des précurseurs de la littérature romanesque arabe, affirmant ses idées novatrices dans un article critique demeuré célèbre,

intitulé « La littérature arabe va-t-elle à l'extinction ? ». Sa contribution et sa renommée fut telle, qu'on le surnomma « le pionnier du récit en Arabie », allant jusqu'à le faire figurer jusqu'à aujourd'hui comme écrivain saoudien, dans l'Encyclopédie de la littérature saoudienne. Peut-être que Houhou aurait pu mener la confortable existence d'un « adib » saoudien bien établi et vivre longtemps entouré de soins et d'attention.

Mais il était écrit, qu'Algérien, il ne pouvait que répondre à l'appel de celle-ci, au lendemain des massacres du 8 Mai 1945, Ahmed Rédha Houhou revient au pays et s'établit à Constantine. Constantine, où l'Association des uléma, présidée par cette vive intelligence que fut El Ibrahimi, lui ouvrit naturellement ses portes. Comment pouvait-il en être autrement à la confluence de l'héritage de lutte pour l'émancipation sociale et le renouveau religieux, laissés en legs par Ibn Badis ? Ahmed Rédha Houhou sera enseignant, administrateur, militant infatigable de la cause algérienne, de la cause du peuple et de celle de la femme, dont il n'aura de cesse de dénoncer la double oppression coloniale et sociale.

Faut-il rappeler cette Constantine des années 1940 ? Creuset du mouvement national aux repères désormais marqués, s'inscrivant dans un espace communautaire, celui de la cité dans un axe temporel, celui du progrès dans une idéologie nationaliste et dans une rupture, celle de la violence du 8 Mai 1945. Sitôt retourné au pays, Houhou s'illustre, en aîné des Benhadouga et Ouettar, en publiant le premier roman algérien en langue arabe Ghadat de la Mère des cités en 1947.

Adepte de la forme théâtrale, dont le succès et la portée dans la société algérienne d'alors ne lui échappe point, il fonde en 1949, la troupe théâtrale El Mazher constantinois avec laquelle il montera plusieurs pièces démontrant son talent de dramaturge proche de son peuple. D'un engagement passionné, il signe article sur article dans l'organe de l'Association des uléma El Baçair, dans sa deuxième collection.

Si l'écriture romanesque de Houhou se limita à une seule tentative, il n'en fut pas de même pour son genre de prédilection, qu'est la nouvelle, qu'il cultivera avec une verve insatiable au ton railleur, s'inspirant de l'esprit satirique du terroir de cet éternel Djeha, caricaturant, grossissant le trait, dénonçant, s'esclaffant des travers tant du colonialisme que de sa propre société. Avec l'Ane d'El Hakim, faisant pendant à l'œuvre novatrice de Tewfik El Hakim au Moyen-Orient en 1953, l'Inspirée en 1954 et Portraits humains en 1955, il signe en un court laps de temps l'essentiel d'une œuvre qu'il laissera à la postérité.

Il est certain que Houhou aurait pu vivre et écrire parmi sa fratrie des plus belles pages de la littérature. Mais que connaît la bêtise coloniale de la fraternité, de la beauté, des mots et de la liberté ? Comme, plus tard, son frère Mouloud Feraoun, il fut enlevé, traîné, supplicié, fusillé séance tenante, sans autre forme de procès, ce 29 mars 1956. Ses lunettes maculées de sang rouge tombèrent sur cette belle terre d'Algérie.

Il existe à Constantine un lycée qu'on nommait d'Aumale, où Ferdinand Braudel, l'historien de la Méditerranée, enseigna et où le Maréchal Juin, le vainqueur du fascisme, étudia. Ce lycée, par-dessus l'abîme, s'appelle aujourd'hui Ahmed Rédha Houhou. Sur son fronton, flotte un drapeau vert et blanc, frappé de rouge.
A. Benzelikha

Revue Djazaïr 2003 / n° 2
Ahmed Réda Houhou, un écrivain

Constantine livrée à l'hystérie collective et à la folie meurtrière, après la mort d'un militaire français, Réda Houhou est emmené hors de chez lui pour ne plus jamais revenir. Ainsi s'en fut, dans le sillage de tant de ses frères, l'une des plus belles fleurs de la littérature algérienne. Petite pierre d'un tragique surmultiplié. Il avait 45 ans, âge charnière où l'être humain fait halte en luimême, à cheval sur deux courbes d'une vie.

Né en 1911 à Sidi Okba, non loin de Biskra, Réda Houhou reçut une double formation intellectuelle, enseignement à l'école coranique d'un côté, enseignement à l'école française de l'autre, avec, au terme de ce parcours, l'obtention d'un BEPC qui lui ouvrit les portes des PTT de sa ville natale.

En 1934, il s'expatrie avec toute sa famille à Médine par suite d'un conflit aigu entre son père, chef de Djemaa, et le bachaga de la région. Tirant profit de cet exil forcé, le futur homme de lettres va parfaire ses connaissances à l'Institut libre des sciences religieuses, dont il deviendra ensuite, la licence de "charia" en poche, professeur. Il collabore parallèlement, à plusieurs journaux locaux par des articles divers, des nouvelles et des essais sur les littératures arabe et française.

En 1940, départ de la famille Houhou pour la Mecque, où Réda reprend son ancien métier de postier. Après la mort de ses parents, il décide de retourner au bercail et débarque à Constantine au début de l'année 1946. L'association des Oulemas du Cheikh Abdelhamid Benbadis l'accueille et l'investit des fonctions de directeur de son école primaire d'éducation religieuse, avant de lui offrir, quelques années plus tard, le poste de Secrétaire général de l'Institut Benbadis.

A côté de ces tâches pédagogico-administratives, l'homme, taraudé par le démon journalistique, exerce successivement sa plume dans deux journaux algériens de l'époque, "El Bassaïr" et "Echou'la" où il trouve un espace à la mesure de sa profonde et intelligente connaissance de la littérature arabe, et surtout un exutoire à sa verve multifleurie et parsemée d'épines.

A la manière de l'Egyptien Tewfiq El Hakim, pour lequel il professait une grande admiration, il publie chaque semaine des chroniques pimentées où, en compagnie de l'âne du philosophe (qui s'inspire lui-même de L'Ane d'or de notre ancêtre algérien Apulée), il se livre à une critique en règle de la vie algérienne à travers les problèmes de l'heure : politique, religion, émancipation

de la femme, etc… Inutile de dire que ces chroniques, par le talent et l'ironie mordante qu'y déploie leur auteur, par la nouveauté et la vigueur du style qu'elles découvrent, par les idées et le regard neuf qu'on y rencontre, connaissent un grand succès et seront réunies par la suite pour former la matière d'un ouvrage.

Conscient de sa situation douloureuse de colonisé dans une Algérie placée en porte-à-faux, l'écrivain ne se départit jamais de sa verve mordante à l'égard de situations internes et externes à sa société et plus particulièrement en ciblant l'excroissance coloniale et ce, malgré les conseils de prudence que ses amis lui prodiguaient à mesure que la lutte s'intensifiait. Bien avant le déclenchement de la révolution armée, ne prônait-il pas une politique active par le rassemblement et la fusion de toutes les forces nationalistes de l'époque en une organisation unique sur laquelle s'appuierait le peuple algérien ? Il était fatal qu'un jour on lui fît payer ses prises de position pour crime de lèse-colonialisme.

Tous ceux qui ont fréquenté l'œuvre de Réda Houhou sont unanimes pour dire qu'elle a marqué un tournant décisif dans la littérature algérienne de langue arabe.

Avant que Houhou ne la renforce de sa plume, observe l'universitaire Mortadh, la littérature arabe en Algérie était poussiéreuse, influencée par les prosateurs et les rimailleurs sans imagination… Elle était basée sur la forme et n'avait d'autre objectif que la langue. Elle s'occupait très souvent du côté superficiel et n'était pas capable de descendre au sein du peuple, de décrire ses souffrances et ses joies, d'analyser psychologiquement les hommes et les femmes du peuple, de dénoncer leurs travers.

Instruit particulièrement par les enseignements de la "Nahdha" dans certains pays arabes, Réda Houhou avait compris qu'une littérature fuyant la réalité et cherchant sa raison d'être dans la rhétorique et la logomachie ne pouvait être en fin de compte que suicidaire. Déjà, au début de la seconde guerre mondiale, dans Saout el Hidjaz, il s'interrogeait sur la problématique et le devenir de la littérature arabe dans un article qui le rendit célèbre en Arabie Saoudite. "Est-ce que l'étoile de la littérature arabe va s'éteindre?" écrivait-il en titre, et l'auteur de souligner que si celle-ci devait prendre la langue arabe dans sa luxuriance pour son propre objet, ce serait sûrement son chant du cygne.

Dans la foulée de Tewfiq El Hakim et d'autres écrivains arabes lucides, l'auteur algérien entendait participer à l'instauration d'une littérature arabe moderne où la part du réel n'excluait pas celle du rêve, dans une langue simple, claire et précise.

La plupart de ses œuvres romanesques (ou ébauches romanesques lorsqu'il s'agit de longues nouvelles) ont été écrites lors de son séjour en Arabie Saoudite. En dehors de son Maa himar Tewfiq El Hakim (Avec l'âne de Tewfiq El Hakim), il convient de citer Ghadat oum el qora (La Belle de la Mecque), qui traite de la puissance matérielle et, en filigrane, de la jeune fille arabe claustrée,

Sahibat el ouahy (La Femme inspirée), qui raconte l'amour d'un poète pour une jeune fille à l'origine de son inspiration, Namadhidj bacharia (Spécimens humains), dont quelqu'un a dit qu'ils révélaient un tempérament proprement "labruyérien". Ajoutons à cela une étude, parait-il de grand intérêt, sur les littératures occidentale et arabe dont le manuscrit est actuellement introuvable.

Servi par sa double culture et fervent amateur de théâtre, Réda Houhou n'a pas manqué d'adapter et de recréer aussi plusieurs oeuvres du répertoire dramatique universel, en arabe classique ou usuel selon qu'il s'agissait de tragédies ou de comédies. Ainsi Anbaça d'après le Ruy Blas de Victor Hugo (montée en 1966 par le TNA), Le Député respectable Si Achour inspiré du Topaze de Marcel Pagnol, L'Avare, La Marchande de fleurs, etc …

Plus encore que la nouvelle et le roman qui ne pouvaient, il en était conscient, toucher qu'une infime minorité de personnes compte tenu des ravages de l'analphabétisme dans sa société, l'art théâtral représentait pour lui un moyen plus important et plus direct pour s'adresser à un large public et l'appeler à transcender ses faiblesses pour mieux faire pièce aux tentatives dépersonnalisatrices de l'occupant.

Dans cette bataille menée contre le colonialisme culturel, il s'appuya, à partir de 1949, sur une troupe musicale et théâtrale, El mezhar, qui, d'après le docteur Bendali, ancien directeur de l'université de Constantine et ami de Réda Houhou, *"faisait toujours salle comble là où elle se produisait. Mais la troupe manqua bientôt d'argent et on dut, pour atténuer les problèmes financiers qu'elle vivait, la mettre à la disposition des mouvements de jeunesse. Il y eut aussi pas mal de bagarres avec le maire de Constantine jusqu'à ce qu'il eut accordé des subventions pour le groupe"*.

المصادر و المراجع

أ- المصادر

- العربية:

1- ابن منظور- لسان العرب المحيط- إعداد و تصنيف: يوسف الخياط- دار لسان العرب بيروت- لبنان- المجلد 03.

2- ألف ليلة و ليلة- منشورات دار مكتبة الحياة- بيروت- المجلد الأول.

3- بطرس البستاني- محيط المحيط(قاموس مطول للغة العربية)- مكتبة لبنان- ساحة رياض الملح- بيروت- ط2- 1987.

3- جوزاف نعوم هجر- المنجد في الأمثال و الحكم و الفوائد اللغوية(عربي، فرنسي)- دار الشروق- بيروت- توزيع المكتبة الشرقية- لبنان- د.ط.

5- حوحو أحمد رضا- غادة أم القرى و قصص أخرى-تقديم: واسني الأعرج- موفم للنشر والتوزيع- الجزائر-ط2-2000:مسرحية الأستاذ و أدباء المظهر.

- صاحبة الوحي-المؤسسة لوطنية للكتاب-ط2-1983.

- مع حمار الحكيم(مقالات قصصية)- ط2- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- 1982.

- عنبسة- مجلة الحلقة- العدد الأول- السنة الأولى- أفريل 1972.

6- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ناشرون، لبنان، ط1، 1997.

7- يوسف الحياط- معجم المصطلحات العلمية و الفنية- عربي، فرنسي، انجليزي- دار لسان العرب- بيروت- لبنان.

- الأجنبية:

1. Hugo Victor- Ruy Blas- POCKET- Paris- France- Juin 2005.

2. Hugo Victor-Hernani- Présenté par: Hippolyte Parigot- Librairie Ch. Delagrave- Paris.

3. Hugo Victor - Ruy Blas- POCKET- Paris- France- Juin 2005.

4- J.P Beaumarchais DANIEL, COUTY Alain Rey- Dictionnaire des littératures de langue française- Concours du centre national des lettres/ Paris / 1984 IBSN.

5- JEAN Giraudoux- Electre- Bordas- Paris- 1985.

6- Michel COVIN- Dictionnaire Encyclopédique du théâtre A-K- Bordas- Paris- 1995.

7- Molière- Le Bourgeois gentilhomme- Présenté par : Jean THORAVAL- Bordas – Paris- 1969.

8- L'Avare- Ed. Larousse- Col. N.CL- Paris- 1971

9- Pagnol Marcel- Topaze- Col. De poche- France- 1969.

10- PATRICE Pavis- Dictionnaire du Théâtre (Termes et concepts de l'analyse théâtrale)- Edition sociale- Paris- 1980.

11- Roger BOUSSINOT- Encyclopédie du cinéma- T :1- France- Bordas- 1967.

12- Roland BARTHES, Théorie du texte, in Encyclopaedia universelis, T17.

13- Xavier de Montepin- La porteuse de Pain- Col. De poche- France- 1982.

ب- المراجع

- العربية:

1- ابن خلدون- تاريخ العبر- المجلد الرابع- دار الكتاب اللبناني- 1958.

2- أحمد الزعبي - التناص نظرياً وتطبيقياً - مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ،الأردن ط2 2000.

3- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي(دراسة سيميائية)- دار مشرق- المغرب- ط1- 2000.

4- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقية للنشر، 1987.

5 - جاد المولى مُحَمَّد أحمد، البجاوي علي مُحَمَّد و بن الفضل إبراهيم مُحَمَّد- قصص العرب- المكتبة العصرية صيدا- بيروت- الجزء 1- الطبعة 4- 1408هـ/1987م.

6 - جحا فريد- فيكتور هيجو(حياته و أدبه و فنه- طلاس- دمشق- ط1- 1984.

7- خالد الصوفي- تاريخ العرب في اسبانيا نهاية الخلافة الأموية في الأندلس- مكتبة دار الشروق- حلب- 1963.

8- حاج محجوب عرابي ، دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة – منشورات ابداع- ط1- 1993.

9- حسين رامز مُحَمَّد رضا- الدراما بين النظرية و التطبيق- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت-د.ط- .1982

10- رمضان مُحَمَّد الصالح- شهيد الكلمة رضا حوحو- منشورات وزارة الثقافة و السياحة- الجزائر- 1985.

11- سعيد يقطين- انفتاح النص الروائي- المركز الثقافي العربي- بيروت- 1989.

12- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، .2004

13- سيد علي إسماعيل- أثر التراث العربي في المسرح المعاصر- دار قباء للطباعة و النشر- القاهرة- د ط- دت.

14- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور، الإسكندرية، الطبعة الثانية، .2001

15- شايف عكاشة- مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- د.ط- د.ت.

16- صالح لمباركية- المسرح في الجزائر(النشأة و الرواد و النصوص)- دار الهدى- الجزائر- 2005

17- عبد الملك مرتاض- الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، دط، 2003.

- النص الأدبي من أين؟و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

- فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954)- ديوان المطبوعات الجامعية – وهران- (دط)- 1983.

- نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)- سلسة عالم المعرفة- الكويت- 1998.

18- عز الدين إسماعيل- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر- دار الفكر العربي- القاهرة-(د ت).

19- عبد الله الغدامي- الخطيئة و التكفير- النادي الأدبي- جدة-(د.ط)- 1985.

- ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية" النادي الأدبي الثقافي جدة - ط2- 1992.

20- عبد الله ركيبي- تطور النثر الجزائري الحديث(1830/1974)-الدار العربية للكتاب- ليبيا- تونس- ط2- 1998.

21- علي الراعي- المسرح في الوطن العربي- عالم المعرفة- الكويت- ط2- 1999.

22- فاضل الأسود- السرد السينمائي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ط1- 1996.

23- لسان الدين بن الخطيب- أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام- تحقيق: ليفي بروفنسال- دار المكشوف- بيروت- 1956.

24- مُحَمَّد عزام- النص الغائب- اتحاد الكتاب العرب-دمشق- 2001.

25- مُحَمَّد غنيمي هلال- الأدب المقارن- دار العودة و دار الثقافة- بيروت- ط3- 1981.

26- مُحَمَّد يوسف نجم- المسرحية في الأدب العربي الحديث- دار الثقافة للطبع- بيروت-ط 2- 1967.

27- مُحَمَّد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص- دار التنوير- بيروت 1985.

28- مخلوف بوكروح- المسرح و الجمهور- دراسة في سوسيولوجيا المسرح الجزائري ومصادره- دط- دت.

29- منور أحمد- مسرح الفرجة و النضال في الجزائر- دار هومة- الجزائر- ط1- 2005.

30- وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد ، دمشق، ط1، 1996.

- المترجمة:

1- إيلام كير- سيمياء المسرح و الدراما- ترجمة: رئيف كرم- المركز الثقافي العربي- بيروت – لبنان- ط1- 1992

2- ألان روب جرنيه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، د.ط، د.ت.

3- أرسطو طاليس- فن الشعر- ترجمة: إبراهيم حمادة- هلا للنشر و التوزيع- ط1- 1999.

4- بينتلي جيرالدايدس، ميلليت فردب، فن المسرحية، ترجمة: صدقي الخطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، 1986.

5- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991.

6- ج. مونان، ج.جونيت، م. رفاتير- البنوية و النقد الأدبي- ترجمة: مُحَمَّد لقاح- أفريقيا الشرق- 1991.

7- جيرار جينيت- مدخل لجامع النص- ترجمة: عبد الرحمن أيوب- دار توبقال- الدار البيضاء- ط3- 1986.

8- رولان بارث، درس في السميولوجيا، ترجمة: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال، 1982.

9- رولان بارث- لذة النص- ترجمة: فؤاد صفا و الحسين سبحان- دار توبقال- المغرب- 1988.

10- مجموعة من الباحثين، في أصول الخطاب النقدي الحديث، ترجمة: المديني أحمد، دار عيون المقالات، ط2، 1989.

- المراجع الأجنبية:

1- ARLETTE Roth- Le théatre Algérien- Paris- MASPERO- 1968.

2- Allalou (Ali Sellali)- L'aurore du théâtre Algérien- C.D.S.H- Université d'Oran- 1982.

3- Anne UBERSFELD, Lire le théâtre I, Belin, 1996.

4- Bachetarzi Mohieddine- Mémoires(1919-1939)- S. N,ED- Tome I- Alger- 1968.

5- CHARLES Higounet, L'écriture, P.U de France, Paris, 1959.

6- CHRISTIAN Achour, BEKKAT Amina- Clefs pour la lecture des récits- Edition de Tell- Algerie- 2002.

7- Julia Kristiva, Semiotike, Recherche pour une sémanalyse, Seuil, Point n°96, Paris, 1970.

8- Mohamed Aziza- Regards sur le théatre Arabe- TUNIS Ate- 1970.

ج- الرسائل الجامعية

1- جدي قدور- النص الروائي و التجسيد السينمائي- رسالة ماجستير-إشراف: عشراتي سليمان- جامعة وهران- 2001/.2002

2- سوني رحمة- ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري: مسرح وهران نموذجا- رسالة ماجستير- إشراف: فرقاني جازية- جامعة وهران- .2005

3- كواري مبروك- وظيفة التناص في الرواية الجزائرية 1972-1982- رسالة ماجستير- إشراف:عبد الملك مرتاض- كلية الآداب و اللغات و الفنون- جامعة وهران- 1999.

4- منور أحمد- مسرح رضا حوحو(دراسة أدبية تحليلية مقارنة)- شهادة ماجستير في الأدب العربي، إشراف:عبد الله ركيبي- جامعة الجزائر- الجزء الثاني- 1409هـ/1989م.

5- ميراث العيد- أدب المسرحية العربية في الجزائر- رسالة ماجستير- إشراف: عبد المنعم تليمة و سيد البحراوي- جامعة القاهرة- 1988.

د- المجلات:

1- أحمد الوردني- نظرية النص عند رولان بارث(1915-1980)- مجلة الموقف الأدبي- اتحاد الكتاب العرب- العدد426-.2006

2- حمزة تلايلف- الاقتباس فن قائم بذاته- جريدة الشعب- العدد7720- 20/أوت/ 1988.

3- عبد الوهاب ترو، تفسير و تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد60/61 فيفري .1989

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد .201

5- محمود البرداوي- المجهول من أدب حوحو المسرحي- مجلة الثقافة- السنة الثالثة- العدد 17- رمضان، شوال 1393هـ/أكتوبر، نوفمبر 1973م.

6- وظفاء حمادة- في تأصيل المسرح العربي- مجلة الطريق- العدد4- 1993.

هـ - مواقع الأنترنيت

1- إيمان الشنيني- التناص(النشأة و المفهوم):
www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&new_topic=6

2- - ب.م.دوبيازي- نظري التناص- تعريب: المختار حسني:
Www.fikrwanakd.aljabriabed.net/21_30table.htm

3- عبد الستار جبر الأسدي- ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية):
Www.fikrwanakd.aljabriabed.net/indexl.htm

4- عز الدين المناصرة- التناص و التلاص:
www.jehat.com/jehaat/a/janatAltaaweel/makalatNakadeya/a_aldeen_almounasra.htm#1

5- فرحان بلبل- النص المسرحي الكلمة و الفعل- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2003:
Www.awu-dam.org/book/indx-study.htm

6- مُحَمَّد عزام- الكوميديا الساخرة في مسرح عبد الفتاح قلعه جي(مدينة من قش)نموذجا:
Www.awu-dam.org/book/indx-study.htm

7- مفيد نجم- الوعي و اللاشعور و التناص بين الاقتباس و التضمين:
Www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue55/ataque/3.htm

8- همدار جزيري- بين التصنع و الإبداع-(مقال نقدي تطبيقي)- مجلة أوراق كردية- سوريا- العدد7- 2003/02/01:
Www.amude.com/ewraq-Ewraqkurdiye/7/index.html

9- يحي هاشم- التناص ما بين السرقة و الاقتباس- منتديات واتا الحضارية- ديسمبر 2006:
Www.arabswata.org/forums/showthread.php?t=3337

10-Microsoft® Encarta® 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005

11- جمال عياد- مسرحة رواية (خشخاش)- أخبار مسرحية عربية- عمان-21/مايو/2007،
ينظر الموقع:
Www.taiftheater.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2196

الفهرس

الفهرس

الإهداء

كلمة شكر و تقدير

المقدمة أ

.....

المدخل **1**

.....

الفصل الأول

[الكتابة الدرامية بين التناص و الاقتباس]

المبحث الأول: التناص **27**

.....

1- النشأة و المفهوم **27**

- الحوارية عند باختين **28**

- التناص عند جوليا كريستيفا **32**

- التناص عند رولان بارث **35**

- المتعاليات النصية(جيرار جينيت) **37**

2- قوانين التناص **39**

3- التناص في النقد العربي(القديم و الحديث) **40**

المبحث الثاني: التناص في النص الدرامي **46**

.....

1- مفهوم التناص في النص الدرامي **47**

2- مظاهر التناص في الدراما اليونانية القديمة **50**

3- الحقول التناصية في النص الدرامي **52**

المبحث الثالث: الاقتباس **54**

.....
1- مفهوم الاقتباس 54
2- مصطلح الاقتباس 58
3- طبيعة الاقتباس في المسرح الجزائري 63

الفصل الثاني

[الكتابة الدرامية عند رضا حوحو]

المبحث الأول: محاور الكتابة الدرامية عند رضا حوحو 68
1- المحور التاريخي 68
2- المحور الإجتماعي 79
3- المحور الأدبي 85
المبحث الثاني: خصائص الكتابة الدرامية عند رضا حوحو 91
1- المزج بين الأنواع (التراجيكوميديا) 91
2- طابع الميلودراما 94
3- مسرحية الفصل الواحد 96
المبحث الثالث: مسرحة الرواية 100
- حاملة الخبز و بائعة الورد 104

الفصل الثالث

[آليات الكتابة الدرامية عند رضا حوحو]

المبحث الأول: آليات التناص في كتابات رضا حوحو 115
1- التناص مع التراث الشعبي 116
2- التناص الأدبي 121

3- معمارية النص وخاصية تداخل الأنواع 125
المبحث الثاني: آليات الاقتباس في كتابات حوحو 130
...
1- التناص في حدود الاقتباس 130
2- مصادر الاقتباس 132
3- رضا حوحو و الكوميديا المولييرية 134
المبحث الثالث: طبيعة الكتابة بين الأصل و الاقتباس عند حوحو 138
.....
1- سي عاشور و التمدن Le Bourgeois gentilhomme..... 139
أ- المضمون..... 139
- على مستوى بناء الأحداث 139
- طبيعة الموضوع 141
ب- الشكل 142
- على مستوى الفصول و المشاهد 142
- على مستوى الشخصيات 146
- على مستوى اللغة و الحوار 148
2- عنبسة Ruy Blas 152
- على مستوى بناء الأحداث 152
- الاقتباس على مستوى بناء الأحداث و الفصول 154
- على مستوى الشخصيات 158
3- طبيعة الشخصيات بين الأصل و الاقتباس..... 160
الخاتمة 165
الملحق 169
المصادر و المراجع 183
الفهرس 191