

جماليات الاقتباس من السردى إلى النص الدرامى، دراسة تطبيقية

*The aesthetics of quotation from the narrative to the dramatic text, an applied study*حورية بن علوش^{1*}، نادية موات²¹ مخبر الآداب واللغات، جامعة قلمة، 8 ماي 1945 (الجزائر).² مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة 8 ماي 1945 قلمة (الجزائر).

تاريخ الاستلام : 30 مارس 2024 ؛ تاريخ المراجعة : 10 جوان 2024 ؛ تاريخ القبول : 29 أكتوبر 2024

ملخص:

تحاول هذه الدراسة أن تكشف تطبيقاً عن عملية "الاقتباس" من النص السردى إلى النص المسرحى ضمن تجربة جزائرية وجدنا فيها ما يقال عن التغيير الواضح بين النصين ووجود بصمه ورؤية كل كاتب حسب بيئته وهدفه الإبداعي والفكري وهذا النوع من الكتابة زامن المسرح منذ القدم، كما أن هذه العملية الكتابية الموجودة تضعنا أمام نظرية تداخل الأجناس وحقيقة التوافق والاختلاف بين النص السردية والنص الدرامى في عملية البناء، ومدى تمكن المسرح من التعبير عن روح القصة وجلاء عناصرها، لنصل إلى وجود تقاطع واختلاف بين النصين على عدة مستويات منها الفكرة والشخصيات والمكان وغيرها، ووقع اختيارنا هنا على النص الدرامى "عزيزي طراز" لفتحي كافي والمقتبس من النص القصصى لعزیز نسين من المجموعة القصصية "حكاية عشق بغل" أحد رواد الرواية التركية.

الكلمات المفتاحية: الاقتباس؛ النص المسرحى؛ النص السردى؛ المسرحية.

Abstract:

This study attempts to reveal in practice the process of "quoting" from the narrative text to the theatrical text within an Algerian experience in which we found what is said about the clear change between the two texts and the presence of the imprint and vision of each writer according to his environment and his creative and intellectual goal, and this type of writing has synchronized with theater since ancient times. This existing writing process puts us before the theory of the intersection of genres and the reality of the agreement and difference between the narrative text and the dramatic text in the construction process, and the extent to which theater is able to express the spirit of the story and the clarity of its elements, so that we arrive at the existence of intersection and difference between the two texts on several levels, including the idea, characters, place, etc., and our choice occurred. Here is the dramatic text "Dear Tiraz" by Fathi Kafi, which is adapted from the short story text by Aziz Nesin from the short story collection "The Story of a Mule's Love," one of the pioneers of the Turkish novel.

Keywords: quotation; theatrical text; narrative text; drama.*Corresponding author: e-mail: benaallouche.houria@univ-guelma.dz.

1. مقدمة:

اختلفت التوجهات التي تتحدث عن تحديد مصطلح الاقتباس في عملية التحول من النص السردى إلى النص درامى باختلاف المصطلحات من مسرحية إلى إعداد، تكييف، تحويل، اقتباس.. وغيرها من التسميات التي ذهب إليها النقاد لتحديد طبيعة التحويل، ونركز في هذه الدراسة على الاقتباس كمصطلح يضيف إلى ظاهرة المسرحية إضاءة مختلفة، حيث نجد أن "الاقتباس" يقوم على تحويل النص السردى من حال إلى حال أخرى يختلف من حيث الخصائص والفنيات عن الرواية أو القصة، ورغم أن المفهوم النظري "للاقتباس" يفضي إلى حرية إبداعية للمقتبس في التعبير عن روح القصة وغيرها من النصوص الأدبية فإن ذلك الاختلاف الحاصل بينهما يفرض علينا التدليل إجرائياً على حدود الاستفادة أو الأخذ المسرحي واستغلال الجمال الفني الذي تملكه النصوص الأدبية المقتبسة، ونجد أن الكاتب التركي "عزيز نسين" يقدم في أعماله صورة صادقة ومعبرة عن بيئته وأهله وشخصيته وإنسانيته ويوجهنا إلى قضايا الكونية، ووقع اختيار كاتبنا فتحي كافي على المجموعة القصصية "عشق بغل" الذي أخذ منها نص القصة "من صاحب طرازان" ليكون بداية مخاض النص الجديد "عزيزي طرازان" كنص خضع لعملية الاقتباس المسرحي لينقل هذا النص من حال إلى حال أخر له شروطه وتقنياته، ويتبقى هذه العملية التحويل عدة صعوبات أساسها مدى الوفاء لنص الأول والتي لا تُستعصى على الاقتباس لأنه عملية إجرائية انسيابية تقوم على المرونة ولا يقوم على الحفاظ على الأصل السردى كما يتيح للكاتب حرية الأخذ والإبداع، ونركز في هذه الدراسة على الجانب التطبيقي لفعل الاقتباس عن القصة لتحديد الدلالات التي تعبر عن التحول الظاهر للنص في صورة مسرحية جديدة وتساؤل عن مدى تعبير هذا الأخير عن النص الأصلي وقدرته على محاكاة واقع جزائري جديد مختلف عن البيئة والواقع الذي كتب فيه النص الأول؟ وما مدى نجاح الكاتب في عملية الاقتباس كنوع من المسرحية؟

2. مفهوم الاقتباس:

1.2 المفهوم اللغوي:

"القبس: شعلة من نار، تقيسها وتقربها، وقبست العلم واقتبسته وأقبسته فلانا، وقبسته نارا وأقبسته نارا وعلمنا وقبست نارا: جئت بها، فإن طلبها قيل، أقبسته وفي المثل، ما أنت إلا كالقابس العجلان"، وهو طالب النار وهو فاعل من قبس والجمع أقباس، فالأقتباس هو أخذ الجزء من الكل، وأقبس علما استفاد منه "والقوابيس الذين يقبسون الناس الخير يعني يعلمون، وأتانا فلان يقبس العلم فأقتبسه أي علمناه" (أبو الفضل وابن منظور، 2001، الصفحات 202-203).

2.2 المفهوم الاصطلاحي:

يصعب تحديد مفهوم الاقتباس في المسرح كالمصطلح له تقنيات وأبعاد رغم أن الواقع التاريخي ينم عن ثراء ورصيد كبير من التجارب يحملها التراث المسرحي الأوروبي منذ عصر النهضة مثل التراث الإغريقي واللاتيني اللذان كانا أساساً للتحويلات الدرامية ورصيداً ضخماً من النصوص المسرحية والشعرية التي عبرت عن هذه العملية خاصة الملحمية منها وكذا النصوص التاريخية والأسطورية وفي القرن التاسع عشر، وأخذت الرواية كمادة حيوية للاقتباس المسرحي الأدبي والتمثيلي، ولقد امتدت هذه الظاهرة إلى الممارسة المسرحية العربية برمتها مشرقاً ومغرباً، ويجزم أغلب المؤرخين للحركة المسرحية العربية أن ظاهرة الاقتباس من التراث العالمي والعربي كما تُعد الأرضية التي انبثق وتبلور منها الفعل المسرحي الشرقي، ولقد تسابق كُتّاب الدراما والمخرجون المسرحيون في العالم العربي إلى جعل عملية الاقتباس مجالاً لإثبات القدرات والمهارات الفنية والجمالية، وقد خلق هذا الرصيد الهائل قيماً مركبة وعميقة حتى أصبح يصعب على الدارس التفريق بين الترجمة الصرفة والإبداع، بالإضافة إلى الأبعاد الجمالية والأبعاد الدينية والثقافية دون إهمال العوامل التاريخية والسياسية والاجتماعية والإيديولوجية (بلخير، 1999، صفحة 1).

يقصد بالاقتباس "adaptation" إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى المسرحية (مجدي، 1993، صفحة 296)، إن تحويل جنس أدبي ما إلى جنس آخر والقيام بعملية التكيف من أجل الحصول على توافق وتجانس وتجنب الفراغات التي من الممكن أن تحدث عن العملية تحتاج إلى تدقيق كبير لتجنب الاختلال، ويجب على الكاتب الذي يقوم بهذه العملية أن يمتلك أدوات تؤهله لذلك، وأن يكون على وعي ودراية كبيرة بالبناء الدرامي فالأقتباس "معناه أن أهداف الكاتب المسرحي قد تحل محل أهداف كاتب القصة أو المؤلف الأصلي، ولما كانت القصة قلما تصلح للنقل المسرحي نقلاً حرفياً، فقد كان الاقتباس أكثر إخلاصاً إلى حد ما في بعض الأحيان للمادة الأصلية، إلا أن الكاتب المسرحي قد يتيح لنفسه قدراً من الحرية إزاء العقدة والشخصيات والموضوع، وذلك بأسلوب الإمكانات والإجراءات المسرحية، والمقتبس له حرية التصرف بالنص المقتبس منه بفنية تجعل من النص المسرحي نصاً قائماً بذاته يصنع وجوداً للعبة المسرحية". (روجرم، 1963، صفحة 119).

تختلف وعملية الاقتباس في المسرح عن بقية الأنواع والأجناس الأخرى، كون هذا الأخير يمثل تزاوج وتكامل بين النص والعرض، فالمسرح عرض وبدايته نص مسرحي درامي بتقنيات محبوكة البناء تحمل فكرة وتعكس الواقع سواء كانت تراجمية أو كوميدية ساخرة قابلة للعرض والمشاهدة أكثر من القراءة، لأنه نتاج معرفة وخبرة واسعة بمجال الصورة وتقنيات فضاءات النص المقتبس عنه، نجد أن الاقتباس المسرحي هو "تلك القدرة على الخروج من بلد وزمان إلى بلد وزمان آخرين قد تفصلهما عشرات السنين وآلاف الكيلومترات، ونجاح عملية الاقتباس تتطلب ثقافة عالية وشاملة تجمع الماضي القديم بالحاضر الشاسع" (حفناوي، 2002، صفحة 102)

أي نقل أثر ما من فن إلى فن آخر بطريقة إبداعية توليدية، أو تحويله من حال لها خصوصياتها ومقوماتها الأدبية إلى فن له خصوصيات ومقومات مغايرة ومستقلة عن ذلك الأثر، بهدف الإبداع الفني وإيصال رؤى عالمية مختلفة عبر هذه النصوص الجديدة، لكن الكثير من النقاد الذين ذهبوا عند قضية تشكيل الكتابة للمسرح والملاحم الأولى، وكان الاقتباس هو الوقفة الأولى لتحديد الكتابة، وبحثوا لها عن مبررات لحضور هذه العملية الفنية من الحاجة الملحة لإرضاء متطلبات الجمهور ورغبته، وكان الاقتباس حلاً لوقوف المسرح العربي وحضوره في بداياته لنقل هذا الفن تأثراً بالغرب فكانت بدايته ترجمه واقتباس وتقليد للمسرح الغربي فباتت التجربة العربية هي الأخرى تزخر برصيد كبير من تجربة الاقتباس (دحروش، 1963)، فلم ير النقاد أن هذه الظاهرة هي جمال وإبداع بقدر ما رأوها هروب من الضعف الإبداعي وعدم التمكن الفني الواعي الذي يجعل من الكتاب قادرين على خلق نصوص متفردة وجديدة لا تمت بصلة للفن الغربي ومن بين أسباب توجه الفن المسرحي والكتابة المسرحية في مغربنا العربي وارتباطها الوثيق بالمسرح الغربي منذ بداياته واقتراحها بحركة الاقتباس عن الغرب، ومن المبررات التي ذهب إليها بعض الدارسين منهم: (محمد أديب السلاوي في كتابه المسرح المغربي من أين وإلى أين) أنها ضعف، وخلل وليس من باب الإبداع والتجديد وخلق جمالية جديدة تحاكي واقعنا، وإيجاد خلق فني.

3. أنواع الاقتباس في النص المسرحي:

1.3 اقتباس الفكرة: يجعل الكاتب نصه المقتبس في أسلوب موازنة أو أسلوب مقارنة، بما أنه يتعامل مع نصين مختلفين مثال: كفكرة الخلود أو الحساب أو العقاب. (أبو الحسن، 1993، صفحة 32)

2.3 اقتباس الصفة: ويتم باقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسمائها أو تسميتها كما فعل سالي علي في مسرحية "جحا" حيث اقتبس الاسم مع الصفات، وغالبا ما نجد في نصوص المسرحية الجزائرية شخصيات وأديب، هاملت وغير ذلك. (أبو الحسن، 1993، صفحة 60)

3.3 اقتباس الهيئة: ويكون باقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها ومسمياتها دون أن ننقص منها شيئا ونسقطها على الشخصية الجزائرية. (أبو الحسن، 1993، صفحة 61)

4.3 الاقتباس الهيكلية: نحافظ فيه على صيرورة الأحداث مع تغيير في الزمان والمكان والبيئة الاجتماعية وأسماء الشخصيات. (أبو الحسن، 1993، صفحة 61)

5.3 اقتباس الهيكلية الجزئي: هو تطعيم وتلقيح للإبداع المسرحي لكن إذا روعي فيه ما يلي:

- الفكرة الأساسية للنص الأصلي.

- المنطلق النظري والمعرفي.

- التعامل العقلي والفني مع الشخصيات.

- اللغة والحوارات المستعملة.

وبذلك لا يخرج النص المسرحي الجديد كلياً عن أصله، وكل هذا عن طريق الصياغة الجيدة، أي بإعادة صياغة النص الأصلي ليقدم ليس فقط عربي اللغة والجو أيضاً (حمومي، 2013).

ستركز هذه الدراسة على الفكر والقيم والعادات، نقدم عمل كتابيا مسرحيا ليس محلي الفكر والقيم والعادات، بل يتخطاها في بعض الأحيان، ولقد لجأ كتاب المسرح في الجزائر ومنذ نشأته إلى الاقتباس عن الآداب العالمية بمختلف مشاربها، وهذا ما جعلنا نستفسر عن اتخاذ هذا التوجه مبكراً.

4. جماليات الاقتباس في النص الدرامي "عزيزي طرزان" للكاتب "فتحي كافي":

أسس الكاتب البناء النصي لمسرحيته "عزيزي طرزان" بالارتكاز على العمل الأدبي "من هو صاحب طرزان" من المجموعة القصصية لـ "عزيز نسين" حكاية البغل العاشق، حيث يأخذ النص المسرحي استقلالته عن الأصل القصصي في العنوان والأحداث والشخصيات، غير أنه يستفيد من الإطار العام للفكرة بخلق عمل إبداعي جديد، ومن أجل معرفة التغيرات الناجمة على أساس "عملية الاقتباس" سنتطرق إلى المقاربة بين النصين من عدة جوانب للكشف عن أوجه التشابه والمفارقة بين النصين من خلال المنهج التحليلي بعقد موازنة بين العناصر الفنية المشكّلة لكل من النص القصصي النص المسرحي، وقوفاً بالتعليق والشرح لبعض القضايا الكبرى، البارزة والهامة التي من شأنها أن تقودنا لتحقيق هدفنا في معرفة مدى حفاظ "اقتباس" لفتحي كافي على الأصل القصصي "من هو صاحب طرزان" كما أننا سنورد الجدول يعتبر تلخيصاً لكل من القصة والنص المسرحي ومعظم ما سنورده تعليقا وشرحا من خلال التحليل إضافة إلى قضايا أخرى من شأنها توضيح صورة الاقتباس ويتم ذلك فيما يلي:

1.4 اقتباس الشكل:

إن أول ما يمكن الحديث عنه في تجربة الاقتباس هو الشكل، وهو ما يتعلق بالمظهر الخارجي للقصة المنشورة ضمن مجموعة قصصية بعنوان "حكاية البغل العاشق" بترجمة جمال درمش بغلاف خاص وحجم وتقسيم قصصي.. فتعامل المقتبس مع المنظر الخارجي للكتاب لم يكن ذا أهمية لاختلاف أهداف الكتابة، فالتحويل هنا مبني على امتصاص الفكرة أي المضمون بصفة عامة، والملاحظ أن الكاتب عمد إلى عدم جعل غلاف خاص للنص وكونه لا يرى ضرورة للغلاف لأن النص لم يكتب لينشر بل ليعرض، وإننا نجد هذه الرؤية النصية عند أندري لالاند "إن الدخان علامة النار وبالتالي فإن العرض علامة النص" (صمودي، 2000 ، صفحة 32)، الكاتب

اعتمد على الصفحة الرسمية للمسرحية كغلاف خارجي لنص، بمعلومات تحمل عنوان النص المسرحي والكاتب والمخرج المسرحي.

2.4 اقتباس العنوان:

يعد العنوان "العتبة الرئيسية التي تفرض على الدارس أن يتفحصها وستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص" (نهاد، 2002، صفحة 19)

1.2.4 عنوان القصة: "من هو صاحب طرازان"

كان الكاتب "عزيز نسين" منذ البداية حياديا، وهذا من العنوان الذي يحيل المتلقي لطرح التساؤل: من سيكون صاحب طرازان؟، يبعث هذا التساؤل إلى البحث عن الإجابة التي تكون بالقراءة وهذا أسلوب التشويق لتوجيه المتلقي لقراءة القصة للنهاية، وإن شخصية طرازان في حد ذاتها تبعث في المتلقي الفضول لحضور هذه الأخيرة في ذاكرتنا الخيالية، فقد وجدناها في أعمال سينمائية وسردية، وإدراج هذا العنوان بهذا الشكل سيفتح الباب الواسع لرمزية هذه الشخصية، والتي تكشف عن المتن القصصي والمسرحي بتوقعات تتمثل في أن تكون عاكسة لهذه الشخصية أو العكس.

2.2.4 عنوان النص الدرامي: "عزيزي طرازان"

يحدث الكاتب في عنوان النص الدرامي تغيير طفيف لكنه يضيف مفارقة بين النصين، حيث نجد هذا التغيير يحدد موقفا واضحا للكاتب، وهو من البداية يحيلنا إلى تحديد مكانة طرازان بالنسبة للكاتب المسرحي، فهو يكشف لنا عن شخصية خيالية واردة سابقا، فكلمة عزيزي في العنوان تعطينا طبيعة العلاقة الحميمة مع شخصية أخرى، وهذا ما ورد في "لسان العرب" "أنت عزيز علي: مكرم عندي، لك مكانة وتقدير"، كما يحيلنا العنوان إلى شخصية ثانية هي المتكلمة، فقد وضع الكاتب صاحب طرازان منذ البداية "عزيزي طرازان"، ولكن ما يلفت الانتباه هل سيحوي هذا النص حقا تلك المشاعر التي أوردها الكاتب من بداية العنوان "عزيزي"، أم سنجد شخصية طرازان الإنسان الذي عاش في الغابة وسط الحيوانات المتوحشة، والذي كان يتميز بتلك الصرخة المدوية والمرعبة لحيوانات الغابة الراضة للسيطرة والمناضلة ضد الشر، من هو عزيز طرازان هل هو شخصية أخرى في النص أم أنها معدومة.

وإن كل هذه التساؤلات تحيلنا للدخول في عالم النص وكشفها ومقارنتها مع العنوان حيث يرى أندريه مارتينييه "أن العنوان يشكّل مرتكزا دلاليا، وجب على فعل التلقي أن ينتبه عليه، بوصفه أعلى سلطة، وتميزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن." (قطوس، 2001، صفحة 39).

نجد أن اقتباس العنوان من البداية يطرح نوعية من الاختلاف يفرضه على المتلقي، حيث يتفقان في الشخصية الرئيسة من خلال العنوان ويختلفان في تحديد مكانة طرزان، وهذا فعلا ما يؤكد الاختلاف التركيبي والدلالي للعنوانين، فالأولى جاءت جملة اسمية مؤكدة، أما الثانية فهي استفهام موجه للعاقل مسبوق بأداة استفهام "من" وهذا ما يثير ويفتح شهية القارئ والمشاهد، كما يكشف عن بعض ملامح النص المسرحي، وهذا من أهداف الكاتب المسرحي، لأن العنوان عبارة عن رسالة تُبث للمرسل إليه، وهي مزودة بشفرة لغوية يحللها ليصل إلى علامات استفهامية تدفعه للبحث عن إجاباتها ودخول عالم النص بحثا عن إجابات بغية إسقاطها على العنوان.

3.4 اقتباس الموضوع:

1.3.4 موضوع النص القصصي:

يدور موضوع القصة حول الحيوان "طرزان"، وهو كلب يعيش في حي تركي له رمزية معينة يصارع من أجل وجوده ويقاوم للاستمرار متحديا أهل الحي، فهذه الفكرة تعكس واقعا معيناً يريد الكاتب إيصاله عبر النص السردي، يعكس طبيعة المجتمع التركي وكيفية التعامل مع القضايا السياسية والاجتماعية من طرف السلطة والمجتمع.

"طرزان" هو رمز يعكس الفرد التركي المهمش الذي تمارس عليه كل أنواع التعذيب النفسي والبدني والفكري، لذلك فإن الموضوع يحمل نوعاً من الكوميديا الساخرة للمجتمع التركي والسياسة والأمن الذي يخضع كليا لسلطة الصراع، يحتدم في هذا الموضوع بمجيء الأمريكي الذي يغير نظرة المجتمع لهذا الفرد، لكن يطالب بأخذ طرزان معه إلى أمريكا وتقديم حياة أفضل له، لكن الحي وطرزان يرفضون ذلك.

2.3.4 الموضوع في النص الدرامي:

تقوم الفكرة بالنسبة للعمل الدرامي كما يراها أرسطو على "القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة..." (أرسطو، 1974، صفحة 54)، وهي التي تبين قدرة الكاتب على الخوض في موضوع يخالف بنائيا النص الأصلي برؤية خاصة وإضافات أعمق مما احتوته، حيث نجد النص الدرامي يقوم على فكرة تقارب فكرة النص القصصي لكن تختلف عنه فهو يجعل الصراع يقوم على شخصية "طرزان" والصوت المجهول "الراوي" كطرف وفي مقابل شخصيات النص تتجسد وسط مجتمع مليء بالتناقضات، وهذا ينم عن ذكاء من الكاتب من خلال خيار فني ينسجم كثيرا مع روح الكوميديا الساخرة عبر الفكرة التي تدور بينه وبين بقية الشخصيات لإثبات هوية ووجود "طرزان" وحمايته، وأيضا وجود صراع قائم بين شخصيات المسرحية فيما بينها حول أمور أسبقية الوجود، وأمور الدين والعادات والتقاليد، فالكاتب تعمد وضع شخصيات متناقضة في ذاتها وفي ما بينها لاحتدام الصراع فيما بينها، ومحاولة "طرزان" البقاء وسط بيئته ووطنه هويته، ومسيرة حياته وهو الذي سبق

بوجوده الجميع في الحي وهو عبارة عن حيوان كلب، لكن صفاته رمزية في النص الدرامي فاقت الرمز الحيواني بكثير، إنه الرجل المناضل الثوري لكنه سلبي لأنه ضحى بنفسه من أجل الكل وذاق مرارة العيش في وطنه والتميش والدّل من أبناء حيّه (حي السلام)، كشفت شخصية "طرزان" خبايا المجتمع وما يخفيه أبناء حيّه.

4.4 اقتباس الأحداث:

1.4.4 الأحداث في القصة:

تبدأ أحداث القصة بمجيء الراوي للعيش في "حي ناتليه" المتواجد في إحدى مدن تركيا، ينطلق في البحث عن أسبقية الوجود في هذا الحي هل هو "طرزان" الموجود قبل كل سكان الحي، الكلب الذي يحمل صفات خاصة تقرب من صفات الانسان أكثر من صفات الحيوان، وهذا بإعطاء الراوي رمزية لهذا الحيوان وشرع في البحث عبر الحوارات التي دارت مع "الياس جاره" و"محمد أفندي" و"حارس السكة الحديدية" و"دريّة"، عن إجابة واحة وكانت النتائج والإجابات تعلن عن أسبقية طرزان في ذلك الحي، ولا أحد يستطيع تحديد عمر هذا الكلب الذي لقي الولايات من أهل حيه، إنها رمزية الفرد التركي الذي يحمل هويته ووجود وطنه في داخله، لكن الكاتب يعطي لهذه الأحداث نوعاً من الكوميديا الساخرة فحياة طرزان في هذا الحي هي رمز المعاناة الداخلية للفرد وسط مجتمعه وسياسة بلاده، فطرزان هو الأصل، فله الأحقية في حياة هادئة تتوفر فيها أبسط الحقوق، لكن السياسة والسلطة والمجتمع يرفض ويمزق هذا الوجود بما يعكس حياة الكاتب المليئة بالعثرات والمقاومة ضد النظام السياسي والأمني في تركيا، ورغم ذلك بقي وفيًا لكتاباتاته وطموحاته، وهذا ما عكسه على حياة "طرزان" من خلال الأحداث، فرغم التسمم والإصابات والمطارادات فقد شفي من تلك الجروح ويعود ليلقى ما يلقيه في كل مرة من أطفال الحي وسكانه، لكن مجيء الأمريكي غير الرؤية كلياً فاحتدام الصراع بين أهل الحي والأمريكي الذي جعل طرزان جزءاً من عائلته ووهبه معيشة وإيواء وقيمة لدرجة أن أهل الحي تغيرت معاملتهم كلياً له بعد ذلك.

لقد كان للكاتب بعد سياسي في الوجود الأمريكي فالخلفية مبنية على المجريات التي حدثت في تركيا وهي الوصاية والحماية الأمريكية لها، لكن هذه الحماية هادفة تريد قتل التوجه اليساري الذي كان ينتمي إليه الكاتب في تركيا، وسجن بسبب ترجمته لكتاب ماركس بطلب من أمريكا، وسجن أيضاً لانتقاداته لرئيس "هنري ترومان"، وكل هذا جعله يعطينا صورة للآخر المستوطن الذي يدخل من باب الحماية والأمن والتطوير، هذا الأخير الذي يحفظ نقاط الضعف ويلعب على وترها وينجح.

تغيرت حياة طرزان وأصبحت أفضل، حتى رؤية المجتمع له تغيرت، لكن رؤيته هو لم تتغير، لحظة وصول الصراع إلى ذروته بين أهل الحي الراضين أخذ الأمريكي لطرزان فقط بقي وفيًا فالمثقف في صراع دائم مع السلطة لكن الوطن لا صراع معه، "فعزيزنسين" بقي وفيًا لتركيا مصمماً على البقاء وعلى النضال رغم

السجون التي دخلها والنفي الذي تعرض له من طرف الأمن السياسي وملاحقته في كتاباته ومجلاته التي كانت تغلق ويعيدها، بأسماء جديدة، هذا طرزان الذي رغم أنواع المسامير التي دقت في جسده والآلات التي اخترقت أحشائه، لكن يرفض أن يكون مسائرا للآخر، فصرخة طرزان لم تخرج بل بقيت صرخات صامتة عبّر عنها الكاتب من خلال القصة.

2.4.4 الأحداث في النص الدرامي:

تدور أحداث النص الدرامي تقريبا حول الفكرة العامة نفسها التي وردت في القصة، إلا أن الرؤية الدرامية هنا مختلفة جزئيا عن رؤية السردية، نجد أن الحدث "ينشط في إظهار الكثير عند كل فن من الفنون، فهو في الملحمة شخصية روائية، أما في القصة تصبح الرؤية أكثر تحديدا وأعظم تعقيدا، وأوسع حرية في الزمان والمكان والحدث في الدراما يحلل جزئى المواقف يركز على الصراع ويختار من بين الأنواع الأدبية ما يروق له ومرتبطة بالتاريخ بالنظريات الدرامية كيفما بهوى" (كمال الدين، 2007، صفحة 26).

يبدأ النص بتحديد المكان والزمان بصوت المجهول من "حي السلام"، فهذه التسمية تدل على الهدوء والسكينة والنظام، لكن الكوميديّة الساخرة التي أطلقها الكاتب تصور النقيض للتسمية في شكل ومضات خاطفة، لكن ضوءها ينتشر في كل الأرجاء، يعكس تلك الحياة السريعة والمتداخلة في ذلك الحي الشعبي الذي يسكنه الغني والفقير والحديث والقديم، والتداخل العمراني والفكري وفي هذا يقول "كرطينا اسمو: حي السلام، (أصوات شجار وعويل نساء) يا سلام على حي السلام (أصوات جلبة وضوضاء وضرب)" يمس الكاتب كل الطبقات والفئات في الحي هي فكرة مقصودة ومرآة عاكسة تحمل نقدا كوميدى ساخر عبر الحوار الدرامي الذي يعد "أهم العناصر الفعالة والحيوية التي يقوم عليها بناء المسرحية، فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه، وإذا كانت الحبكة بمواقفها وأحداثها تمثل الهيكل العظمى للمسرحية، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرابين التي تملأ هذا الهيكل وتمده بالحياة، وعندما تعجز الحبكة عن الانطلاق والتطور يبرز دور الحوار لإسعافها وإطلاقها من عقالها مما ساعد على استمرار المسرحية" (راغب، 1996، الصفحات 20-24)، حيث لا يكشف الحوار الشخصيات فحسب بقدر ما يطرح التساؤلات عبر الصوت الجمهور لنلاحظه مع شخصية "المهاجي" حارس المسجد والجدال القائم بينه وبين صاحب البار "طاهر أرقاز" حول أسبقية الوجود للمسجد على البار، نجد أن الهدف أبعد من فكرة الكشف عن الشخصيات أو طبيعة الجدال بل إلى أسبقية الوجود في الجزائر لأن موضوع الاختلاف العرقي موجود منذ القدم وهو المطروح بين العرب والبربر والأمازيغ، يقول فتحي كافي: "عمي الطاهر مول البار يشوف في روح ومولى حق على خاطراره يقول بلي les anciens شاهدين كامل بلي البار أتبنى اسبق من الجامع، وبناء مسجد بمحاذاة الحانة هو استفزاز صارخ لمشاعر الزبائن وضرب عرض الحائط للحريات الفردية والممتلكات الخاصة، الحومة تقسمت على زوج:

- جماعة الدعوة لمقاطعة المشروبات الكحولية من جهة.

- جماعة الحرية الفردية في تناول المشروبات الروحية والصراع خذى أبعاد أخرى: كل واحد فيهم يقول أنا ولد حومة والحومة حومتي؛ تحت شعار: اللي سبق هو اللي عندو الحق." (كافي، 2012، صفحة 8)

وباعتبار الكاتب من منطقة تيارت التي تحوي نسبة كبيرة من الجزائريين العرب، يطرح هذا الاختلاف بين القبائل والعرب، وكأن الكاتب يخرج نوستالجيا الهوية في هذا الصراع لأن الهوية الوحيدة هي الجزائر، وهناك حوار أدرجه الكاتب بين طاهر أرقاز وزبير لبغل وخيرة البرق، وأجمع الكل على أن "طرزان" هو الأول هذا الحيوان الذي يعبر عن وجود الألم الهوية التأصيل، والبداية الأولى للتمهيش والاحتقار هذا ما أراد الكاتب قوله فهو "مرجع من مراجع تاريخ الكرتي" هذه الرمزية في العبارة توضح أن "طرزان" يعكس أيضا الذاكرة الشعبية وأهميتها في صنع تاريخ المجتمع الجزائري، والإجماع على "طرزان" يعني الإجماع على أن الذاكرة هي التي تحدد الأسبق وليس الأمازيغي ولا العربي ولا القبائلي بل صاحب الروح الوطنية الوفي للجزائر هو الأحق، وتمهيش هذه القيمة يعني تمهيش التاريخ.

تعكس الأحداث فكرة نمطية من الحياة البسيطة في الحي الجزائري، لأن جل اهتمامه هو لقمة العيش بتفكير محدود لا يتعدى فكرة من هو الأول وليس من الأفضل والمتفوق، مستوى التفكير السلبي الذي لا يبنى بالبناء والتطور ثم تشتبك الأحداث بين أهل الحي، هذا الوجود في اختيار الصوت الذي يمثل عزيز "طرزان"، والحيوان الكلب الذي يتصف بالفداء والمثابرة والنضال من أجل الوطنية، يعكس روح الكاتب التي تجاهد حتى تثبت وجودها، الحق البسيط في الاعتراف كونه حاضرا وله توجهاته واستقلالته، يمثل المثقف المبدع الفنان المهمش داخل دوامة السياسة ومسايرة التيار والرضوخ للبيروقراطية والمحسوبية في بلادنا، ثم يذهب بنا الصوت المجهول إلى وصف طرزان وحياته في الحي حياة الذل، الوجد، الجوع والاحتقار.

الكاتب أراد القول أنه لا يمكن تحت أي ظرف أن نفرط في انتمائنا الجزائري بوصفه لطرزان كأنه يقول إنه الذاكرة التي لا تنسى، فهو الشخص الذي شُرد وهُمّش وضرب وتألّم ولم يئن رغم قسوة المجتمع وما آل إليه على المستوى الأخلاقي، ثم تتوجه الأحداث إلى السلطة الأمنية التي تطلق الأوامر بكل روح وطنية حتى ضد المواطن نفسه، فالكاتب يطرح الأحداث بفكرة ساخرة من المجتمع والسلطة معا، كما أننا نجد أن "كافي" أضاف العديد من الأحداث منها حادثة الصحافة والإعلام في قوله "زويبر البغل يحلف ويصحف بلي خرج فيه يا كل في ربطة خرشف، اتصل بمراسل إحدى القنوات العربية اللي صور المشهد وبعثوا وجاز في أكبر البرامج التلفزيونية؛ القضية خذات أبعاد خطيرة؛ والحومة هاجت على "زويبر" وغاشها حبو يحوزوه من الحومة، مزية دخلت فيها منظمة حقوق الإنسان، علاه يا "زويبر" علاه؟ ما تخافش ربي؟ خليتنا نتعايرو بكلابنا وعلاه؟" (كافي، 2012، صفحة 10).

هي الحادثة التي اشتهر بها "طرزان" كونه يتناول عشبة الخرشف، والتغطية الإعلامية والضجة التي أحدثتها، لقد صور لنا بطريقة ساخرة جدا كيفية لجوء السياسة لتغطية عيوبها بمصداقية الإعلام، وكيف يتحول

مواطن بسيط مهمش وضال إلى شخصية مهمة إن تعلق الأمر بالصورة الخارجية للوطن، فالأهمية تكمن في صورة الوطن وليس في المواطن فكيف تجمل الصورة دون مصداقية.

يعتبر طرزان جزءا من المخطط الأمني في القضاء على الكلاب الضالة، لكن الكاتب أوصل فكرة أعمق عبر طرح التساؤل عن الضلال يقول "كلاب ضالة؟ واش معناها كلمة "ضالة"؟ نروح نسقي الإمام:

- يا شيخنا حبيت نسألك على معنى كلمة "ضالة"؟

- الضال هو عكس المهتدي يا ولدي ربي يقول: "من يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلن تجد له وليا مرشدا" صدق الله العظيم.

- (لوحده) نقدر حنا نكونو أولياء مرشدين لهاد الكلاب الضالة " (كافي، 2012، صفحة 16)

هل فعلا القتل والسجن لكل رافض لمسايرة التيار في تلك الحقبة هو الحل الأمثل، ودور جماعة الأمن الذي يخدم المواطن ويعطيه الأمان وليس العكس بالغائه من الوجود سواء جسديا أو فكريا، وإن قتل المبدع والمفكر والمثقف في طموحاته أيضا هو قتل لوجوده، عكس الذي يسير مع التيار هو فقط من يملك الحق في الديمقراطية والتعبير وهذا ما اختصره "الكاتب" في الومضة الرابعة حين قتل الكلب الكايش الذي له صاحب ذو واسطة، وأقيمت له الجنازة والمأدبة لروحه و الرمزية هنا تذهب إلى أن الروح والوطنية والديمقراطية لا يملكها المعارض والفقير والمهمش بل يملكها صاحب الطاعة والولاء للسياسة والسلطة، وله مكانة سياسية وواسطة وهي ممارسات سياسة الحزب الواحد في الجزائر، وهذا النقد الساخر يحمل السوداوية الموجودة داخل كل مواطن ظلم في تلك الحقبة السياسية المتناقضة، فقد اتخذت الإبادة أشكالا متعددة منها السلاح والسّم والإبادة الجماعية، تسمم أفكار الشعب وتوجهاته بطريقة غير مباشرة لقتل الموهبة وإسكات المثقف الذي يعري الواقع، بالترهيب والردع ليتعود على الطأطأة والمسايرة، هي سياسة تعمل على قتل الروح الوطنية بطريقة قانونية وراء ستار الأمن الذي يعتبر واجبا وطنيا.

يتحدث الكاتب بطريقة كوميدية وعبر حوار "عزيز طرزان" والأمني واصفا لنا الحماس والجدية في عملية الإبادة ضد طرزان وأمثاله، فقد صور لنا نظرة السلطة للمواطن البسيط المهمش، الذي كان ثوريا ومجاهدا ومناضلا مع الأمني في فترة الإرهاب فنجد يقول "الكلب هو الحيوان الوحيد اللي تجند في صفوفكم وأدى الواجب الوطني بكل تفاني وإخلاص، ضد المخدرات، ضد الإرهاب، صحيح "إلا أن صورة الضال تلبسه مهما كان تاريخه فكما قال الأمني: "لكن الكلب ويقعد كلب، وأولاد الكلبة قاع كلاب" (كافي، 2012، صفحة 14).

تنتقل الأحداث إلى الكشف عن فئات المجتمع "خيرة البرق" صاحبة الدبارة تصور المرأة المتمردة التي تكسر كل قيود الذكورة، وتفتح دبارة للعشاق من أجل التعارف والزواج، فالمجتمع الجزائري محافظ ورجولي لا يقبل

بالعلاقات العاطفية، فهو تقليدي بامتياز لذلك فهو رافض لشخصية خيرة الجريمة التي تقتل الذكورة في عقر دارها وترفض التسلط بكل أنواعه.

يقول "كافي" في ذلك "كما كان يتلاقا وفيه العرسان قبل ما يتزوجوا؛ يلا تفاهموا وعجبهم الحال ياللي فيك الخير، ويلا ما تفاهموش، اللي ماشرى يتنزّه، "تسلمنا وكلها دى شواربو"، شحال بزاف رومنسي هاذ المثل: "تسلمنا وكلها ادى شواربو" (كافي، 2012، صفحة 06)

يعري الكاتب المجتمع ويكشف نفاقه، إنه المجتمع نفسه الذي يرفض ويمقت العلاقات المشبوهة والمحرمة يمارسه في الخفاء عند خيرة، لكن التناقض الموجود هو أن السلطة التي تعاقب وتمثل القانون هي زبون من زبائن خيرة. لقد عفا القانون عن خيرة لأنه كان متورطا في هذه العلاقات، ومرة أخرى الواسطة والمحسوبية، وأهم حدث في هذه الومضة هو نجاة طرزان من الموت مرة أخرى بسبب سكر صاحب الحانة بعد تسممه، والصراع الذي حصل بينه وبين زبير البغل الذي أراد أن يأخذ حقه من البلاد من اللحم المسموم الذي أُعطي لطرزان، هذه المفارقة الساخرة التي قدمها النص في قمة الإبداع فكرة تهز العديد من الجوانب، الطمع والجشع حتى في السموم طبيعة الفرد الانتهازي لا يعرف الحق من الواجب، ولا يعلم من أي جهة يأخذ حقه، كما نجد في هذا الحوار "طلق؛ طلق ينعل والديك؛ أنت تدي وأنا ما نديش؛ أطلق ينعل والديك، حتى أنا نسال في حقي نتاع البترول"، كي وصلت باش نفرقهم كان "طرزان" نتم مرسوو وهرب، تلفت لزويبر وقتلو: طيش عليك، طيش، عمرك ما اديت حقا من هاذ البلاد وكي بغيت تدي، جريت وري هبرة مسمومة وتحاكت مع كلب زاوالي كيفك" (كافي، 2012، صفحة 22).

وتتأزم الأحداث ويتصاعد الصراع بمجيء "فرانسوا" الباحث الاجتماعي الفرنسي، نلاحظ أن شخصية فرنسوا من بلد المستعمر هي مقصودة، الآخر المستعمر يأتي في صورة جديدة لباحث اجتماعي يدرس ويحلل طريقة وحياة المجتمع يعتني بمعرفة ثغراته ونقاط ضعفه.

فيرونيك التي تمثل الجيل القادم ابنة فرنسوا التي اختارت طرزان لتكسب وده بمعاملتها الطيبة ليست من باب الإنسانية بقدر ما كانت هادفة، فهذه السياسة الجديدة في طرق الاستعمار، "طرزان" يمثل الوطنية والهوية لذلك قرروا أخذه معهم، إنه التاريخ الذي أراده الاستعمار أن يُمحى والذاكرة الوطنية التي يريد أن تُلغى، لذلك أقيم له عيد ميلاد جديد على يد الفرنسي ليكتب لنا تاريخنا الجديد، إقامة عيد ميلاد على شرف طرزان بتاريخ يكتبه المستعمر لأن "طرزان" لا يملك تاريخا لميلاده فحدده له الفرنسي فأقيمت الحفلة على شرف الوجود الجزائري المهمش، على شرف العرقية والتمييز، وعلى شرف المحسوبية والتناقض الاجتماعي وبحضورنا وغياب تاريخنا وما فعلته فرنسا بالشعب الجزائري من قهر وظلم وتعذيب واغتصاب.

لقد أصبح "لفرنسوا" الآخر القدوة في الإنسانية والمعاملة والأخلاق مكانة مهمة في الحي الكل يحترم ويقدر، يجذب المستعمر المواهب والمثقفين والمبدعين باحترامهم وإعطائهم مكانتهم وقيمتهم المستحقة هكذا ترحل الثقافة والإبداع والتطور، هنا وصلنا إلى الفارق إلى قمة الصراع في النص المسرحي رغم التسلط والتمهيش فإن حي السلام لم يستطع التخلي عن طرزان، عن هويته، ووجوده، عن تاريخه وحضوره، رفض تسليمه "لفرنسوا و فيرونك"، إن الصورة التي رسمها فتحي كافي للحي وهو في حالة رفض جماعي رغم التناقض والاختلاف كانت قوية، لكن أمنية طرزان والكاتب كانت العكس، فهو تمنى أن يعيش تلك الحياة التي قدمها فرنسوا ولكن في بلاده.

أحدث الكاتب في هذا النص صرخة مطولة صرخة طرزان التي هزت كل الطبقات وكل التوجهات، صرخة عرت كل مستور في مجتمع يملك كل شيء بطريقة كوميدية ساخرة.

5.4 اقتباس المكان والزمان:

يتسم مكان وقوع الأحداث في القصة بالوحدة، وهو حي "مالتيبه" الواقع بتركيا، الذي يتم فيه استحضار قصة طرزان، أما اقتباس "فتحي كافي" كان عبارة عن فكرة الحي "حي السلام"، ولكن مواصفات هذا الحي بعيدة عن طبيعة المكان الموجود في القصة، في المسرحية الحي له وصف خاص من جانب النظام العمراني، فهو يحوي تناقضا في وجود المرافق، فالمسجد يقابل البار، والمدرسة بجوار السجن وغيرها، وهذا الوصف له رمزية بعيدة تعري طبيعة النظام الفوضوي حتى في طريقة العمران، حيث يقول الكاتب "كرطينا ما عندي ما نقول فيه، الجامع حذى البار، المسيد حذى الحبس، والسبيطار حذى الجبانة، كلشي في بلاصتو" (كافي، 2012، صفحة 20)، كما يتسم الزمان سواء في القصة أو المسرحية بالوحدة، ورغم اتسام كل من مكان القصة والمسرحية وزمانهما بالوحدة، فإن المسرحية لا تخلو من استحضار أزمنة تاريخية للجزائر... وبين الحاضر والماضي، لكن طبيعة النصين القصصى والمسرحى تفرض على كل من الكاتبين مساحة الانتقال في المكان والزمان، ذلك أن المقصود من النص الدرامي هو التجسيد على خشبة وفق إمكانياتها.

6.4 اقتباس الشخصيات:

1.6.4 الشخصيات في النص القصصي:

تتميز الشخصية في النص السردي بصفات وملامح جسدية وأخرى معنوية، حيث يستطيع القارئ اكتشاف الصفات الأولى بسهولة لأن السارد يعتمد على التصوير الخارجى، القائم على الملاحظة، أما الصفات المعنوية فلا يتسنى لأي قارئ اكتشافها إلا من خلال العودة إلى أقوالها وأفعالها، وهو في هذه الحالة مجبر على الوقوف عند كل علامة تصدر عن الشخصية للبحث عن دلالتها الظاهرة والباطنة منها.

تورد قصة "من صاحب طرازان" الشخصية البطلة: "طرزان" التي سكنت الحي تواجدت قبل الجميع بالإضافة إلى الراوي.

الشخصيات الأساسية: جار الراوي العم ممدوح الذي سكن الحي قبل 21 عاما بعد وجود طرازان، البقال إلياس جاء قبل ثلاثين عاما، محمد أفندي حارس السكة فمجيئه كان من قبل 40 سنة. أما الحاجة درية فهي شابة أكثر من طرازان وهو أكبر منها.

الشخصيات الثانوية: الأمريكي، الطالب الجامعي، رئيس المخفر والأمن وغيرهم.

2.6.4 الشخصيات في النص الدرامي:

كان تناول الشخصيات في النص الدرامي مختلفا كثيرا عن القصة، لما يجمله الكاتب من رؤية مختلفة كلياً عن الرؤية السردية للكاتب في النص القصصي، وكل شخصية أدرجها لها خلفية معينة يحاكي بها شريحة اجتماعية بعينها متخذاً الشخصيات من واقعه وبيئته فهي مغايرة سواء في التسمية أو طبيعة الشخصية في المسرحية، وهذا لاختلاف الرؤية الاجتماعية والسياسية والثقافية للكاتب، على عكس القصة التي تأخذ الجانب السوسيو اجتماعي بطرح فكرة الهوية والوطنية وطبيعة التسييس التي تمارسها السلطة في صورة حياة طرازان المليئة بالمعاناة والقمع والإهمال، وما يقابله من صمت وخضوع من الشخصية البطلة ووقوف الراوي موقف المحاييد في السرد.

- الشخصية البطلة "طرزان":

شخصية طرازان شخصية معروفة في المؤلفات السابقة وكان أول ظهور لها في أكتوبر 1912م في رواية طرازان القردة للمؤلف الأمريكي – rice Edgard – (1875-1950)، وحققت هذه الرواية نجاحاً كبيراً، ويعتبر البعض شخصية طرازان واحدة من أشهر الشخصيات الخيالية، ظهر "طرزان" بعد نشر الرواية في أفلام السينما وكتب الأطفال والبرامج التلفزيونية والإذاعية، والدعاية والإعلان للبنزين ولعب الأطفال والملابس وماركات السيارات، وحتى الأحذية الرياضية، وتم إنتاج 88 فيلماً عن هذه الشخصيات من 1918 إلى 1999م، وقد اشتهرت شخصية طرازان بصرخة مدوية خاصة كانت ترعب جميع الحيوانات المتوحشة في الغابة، وتم إدخال هذه الصرخة لأول مرة في فيلم طرازان، والذي قام ببطولته الممثل جوني ويزمول johnny weissmuly (1904-1984م)، الذي كان فائزاً بأربعة ميداليات ذهبية أولمبية في الساحة، وقام جوني ويزمول بتجسيد شخصية طرازان في 12 فيلماً مختلفاً (Orz.).

الشخصية البطلة في هذا النص هي "طرزان" رغم أنه حيوان مفترس (كلب) يعيش وسط الإنس بطريق مدلولة وساذجة شخصية ضعيفة لا ترد الأذى عن نفسها ولا يرد ظلم بالعكس شخصية صبوراً، مغلوبة على

أمرها وكأن الكاتب تعمد هذا التناقض ليحدث خرقاً لأفق توقع المتلقي الذي ينتظر شخصية خارقة قوية وشجاعة مدافعة عن الحق وترد الظلم، جاءت مختلفة كلياً عن الإنتاجات السابقة التي تمثل إنساناً ضائعاً وسط الحيوانات، يقول الكاتب: "طرزان ديما كعوان، ما نعقلش مرة قعد سالم كثر من سمانة، ولا بد وملايكتنا يتفكرونه بكل أنواع الرجم المسيلة للدماء، حتى الفيزيوني نتاعو تبدلت، ظهوروا - تحاسبوني برّبي- يلا طوال كثر من الظهر نتاع الحمار، وذنیه كيف كيف، يركبوه عليه بالثلاثة بالربعة، رجعوه نقل جماعي، كعالتو...يا حزني على كعالتو" (كافي، 2012، صفحة 09)

- صوت الكاتب:

نلاحظ أن صوت الكاتب يتمهى أحياناً مع طرزان الحيوان الذي تدور حوله كل الحوارات والأحداث، هذه الشخصية التي لا تخرج تلك الصرخة التي تعودنا عليها في الإنتاجات السابقة بل على العكس بقيت في داخله وداخل الكاتب صرخة صامته وموجعة، هذه هي الرؤية التي أوصلها الكاتب في كل تفاصيل طرزان ل، حيث جعل الكاتب الصراع محتدماً بين الشخصيات وطرزان الشخصية المحورية ويقحم شخصية الكاتب التي تصبح البطلة دون منازع، وهو ما أدى إلى تغيرات في أطراف صراع الشخصيات بين القصة والمسرحية، في حين يخوض "طرزان" في النص القصصي القصة صراعه مع أهل الحي والوجود الأمريكي في المجتمع التركي، وفكرة الأنا والآخر قصد تعرية الجانب السياسي والنضالي، نجد أن أطراف الصراع في المسرحية تتغير، إذ يعيش طرزان والكاتب الظروف نفسها، وأحياناً يأخذ الصوت المجهول دور البطولة، ويعتبر الشخصية المحورية والتي بني عليها جل الحوار وصراع الأنا والآخر والمجتمع والسياسة والأمن، فهي شخصية ناقدة للواقع البراغماتي والسلطة الشككية والسياسة القاتلة.

- الشخصيات الأساسية:

عمي المهاجي: إمام المسجد الذي كان يمثل الرأي المتشدد في الجانب الديني، والذي يأخذ الدين شكلاً ومظهراً، وهو شخصية متناقضة، فرغم رفضه للطاهر أرقاز للمعاصي التي يقوم بها إلا أن مجيء فرنسوا غير رؤيته، هي شخصية غير لصارمة تتغير حسب الشخصيات، والحكم الديني مع طاهر أرقاز يختلف عن معاملة فرنسوا وعن موت الكاينش الذي يملكه أصحاب الواسطة، يقول الكاتب: حتى الإمام اللي كان في كل درس وخطبة يكرر الآية الكريمة: "ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم" هو نقزو الشاف دايرة، رجع طري طري كول وصبح يقول: "جادلوا أهل الكتاب بالتي هي أحسن". (كافي، 2012، صفحة 21)

الطاهر أرقاز: صاحب البار، وهو الشخصية التي تمثل الجانب الآخر في الحياة عكس عمي المهاجي، إنه الشخصية المنحرفة التي تقوم بالمعاصي علناً بإدمان الكحول، أما المهاجي فهو شخصية قبائلية تقدر المادة والكسب بجميع أنواعه وليست عنده رحمة أو شفقة أمام الربح والكسب.

خيرة الشلق: وهي المرأة التي تعيش في مجتمع محافظ بشخصية قوية تخرق كل العادات والأعراف، مدمنة على التدخين، لها قوة شخصية تملك الدبارة مفتوحة للعزاب للتعارف بين الجنسين وانطلاق مشاريع الغرام والزواج، خارقة للعادات والتقاليد والأخلاق بالنسبة للمجتمع، وهي شخصية مرفوضة كونها تمسك بأسرارهم وتعرف أقنعتهم المدمومة، حيث تلجأ كل الطبقات لدبارة خيرة لجأت لتداري سوءتها هناك وهي نفس الطبقات التي ترفض هذه الأعمال المخلة بالحياء، والتي تمس الجانب الرجولي بالنسبة للحي في العلن.

الزبير البغل: صاحب الدكان، وتمثل شخصيته الفئة الاستغلالية الانتهازية التي تتغذى على المصائب، يمارس الاستغلال بأنواعه وفي كل الفرص.

- الشخصيات الثانوية:

فرانسوا: تمثل هذه الشخصية الآخر الفرنسي، إنها صورة المستعمر في ثيابه الجديدة.

فيرونيك ابنة فرانسوا: الابنة التي تمثل صورة الأدب والرحمة والرفق، وتمثل الجيل الجديد والأساليب الجديدة لاستعمار المجتمعات دون سلاح وعنف.

الأمني: وهو الجانب الأمني الذي يعتمد على الذاتية والعاطفة بعيدا عن القانون في تسييره ويستعمل كواجهة تخفي الأعمال السياسية.

أستاذ اللغة: الطبقة المثقفة السطحية تأخذ العلم من باب الشكل والمظهر والاستزاق والاستغلال

نلاحظ هنا أن الشخصيات التي ذكرها "عزيز نسين" في القصة على هذه الشاكلة "ممدوح بيك" و"محمد أفندي" "دريّة" تصبح مرادفة للشخصيات في النص المقتبس، وهذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية والوجدان المحلي.

7.4 اقتباس النهاية:

يقدم لنا العمل الأدبي في النهاية رفض أهل الحي إعطاء طرزان للعائلة الأمريكية بطلب من المركز ورغبة طرزان في البقاء وسط أهله رغم الحياة الجميلة التي كانت تنتظره، ورغم معاملة الأهالي السيئة لطرزان من إهمال وتشريد وتعذيب، فإنهم اعتبروه جزءا من حياتهم ووجودهم ليجسد هذا النهاية المغلقة للقصة كما تمت الإشارة إليها، وتبدو الأحداث هنا تخيلية، تجعل "طرزان" شخصية مركبة يستعصي تشكيلها مسرحيا.

نجد أن "فتحي كافي" الذي يجد نفسه مقيدا بتقديم واقع اجتماعي تاريخي سياسي، يتعامل مع كيانه التخيلي بجعلها متوحدا مع حقيقة طرزان" في كيان واحد يصارع المجتمع، السياسة، الهوية، الوجود بغية التدليل على أحقية الوجود الفعلي والعلني في حياة الكاتب، وينتهي الصراع بين "فرانسوا" وأهل الحي الذين رفضوا إعطاء

طرزان: "كيف تأخذونه من عندنا طرزان ابن "حينا بل هو ابن لنا وسيبقى بيننا... وسيبقى بيننا... وسيبقى بيننا...". (كافي، 2012، صفحة 19).

نهاية مفتوحة على عكس القصة، وذلك بعودة طرزان إلى أهل الحي وهو يمتنى الرحيل، يتمنى تلك الحياة الجديدة، يريد الخروج وعدم الخضوع للتمييز والتحقيق، لكن يخرج من الصراع بصمت، هذا الذي ترجمه الكاتب في تحسره وتمنياته بذلك الاهتمام الذي أحيط بطرزان مما يفتح للمتلقى حرية التأويل، الكاتب هنا لا يفرض على شخصياته نهاية تحتم عليها مصيرها وترسم معالم واضحة لها مثلما تفعل القصة، بل جعل المتلقي ينخرط في أحداث المسرحية ويساهم فيها بافتراض الحل في هذا النص الذي يعتبر "هبوط الفعل بعد وصوله إلى ذروة التأزم إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة وعلي هذا فهو وقوع الفجيرة والمأساة وحدوث النهاية السعيدة أي هي المنظر الأخير الذي تفتت فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت" (حمادة، 1994، صفحة 100)، بقاء طرزان هو الحل النهائي وهو يضمن بقاء الوجود والهوية والتاريخ بقاء القيمة الوطنية.

تدخلت في عملية "الاقتباس" كذلك قناعات الكاتب ورؤيته الإيديولوجية التي تعرض تبني الآراء السياسية – بالخصوص – التي تعكسها أيضا القصة، وهو ما يعكس في حقيقة الأمر توجه كاتبها "عزيز نسين" وهي الأحداث التي يوردها "فتحي كافي" من منابعه المعرفية الخاصة بمرحلة ما بعد الاستعمار وفترة التسعينات، خدمة لهدف الاقتباس ورؤيته العالمية المستقلة التي يتفرد بها عن كاتب القصة.

5. الخاتمة:

لقد حاول فتحي كافي التغيير في القصة لجعلها متوافقة ومناسبة المسرحية من جهة، ومع تطلعات الجمهور الذي يطمح لمسرح معبر عن واقعه وبيئته من جهة ثانية، وقد وفق على هذا الأساس في اختيار القصة "من صاحب طرزان" لتجسيد الواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري في تسعينيات القرن الماضي، وأصاب في انتقاء الأحداث والمواضيع التي تتصل اتصالا وثيقا بقضايا المجتمع وواقعه، وقد كسب بهذا الرهان الذي يضعه المسرح سببا له في استمرارية وجوده، حيث أن "بقاءه مرتين بوفائه باحتياج الإنسان إلى وسيلة حاضرة التأثير في تعبيرها عنه وعن مجتمعه وعن فكره وفلسفات عصره وعالمه"، وبهذا فإن مسرحية "عزيزي طرزان" بصرف النظر عن وفائها للأصل القصصي أم لا؛ تعدّ – في اعتقادي – مسرحية رائدة في تجسيد واقع اجتماعي تاريخي وسياسي جزائري، كفيل بأن يعيد للمسرح مكانته لدى جمهوره، حيث إن الجمهور الجزائري تستهويه في الغالب مثل هذه القضايا المتعلقة بمجتمعه وسلطته وطريقة التسييس والتاريخ، وفي الأخير فإن ما يمكن إطلاقه كحكم إجمالي هو أن "نص المسرحية" كشف عن حسن اختيار الكاتب لمرادفات مسرحية لقصة على أكثر من مستوى سواء بيئيا أو حضاريا وثقافيا واجتماعيا، سواء من حيث الشخصيات، والأحداث، أو المكان والزمان.

تبدو إجادته ونظريته الاستشراافية عندما لا يدع لنا مجالاً لتوجيه كبير انتقادات له، حينما يطالعنا على غلاف المسرحية بالتزامه آلية "الاقتباس الحر" التي تعطيه مساحة واسعة من الحرية في اقتباسه للقصة، وتمنحه إمكانية إظهار قدراته الإبداعية وقراءته الخاصة للقصة، ومن ثم استقلاليته عن كاتب النص الأصلي من أهم النتائج التي توصلنا إليها:

- قدرة الكاتب على اقتباس أحداث القصة وإسقاطها على أحداث تختلف مكاناً وزماناً عن النص المسرحي وإضافة جمالية جديدة بنكهة اجتماعية مختلفة عن المجتمع التركي.
- جمالية اقتباس صرخة "طرزان" التي تعبّر عن الرّفّض والتّحدي بطريقة وجدانية صامتة تعبّر عنها أفعال وأحداث تعكس فكر وتوجه الكاتب.
- تبرز الشخصيات بتفاصيل أكثر في النص المسرحي في عملية الاقتباس، وهذا لضرورة الكتابة في النص المسرحي لأن النص سيذهب إلى العرض أكثر منه إلى القراءة، فعملية التفصيل تخدم المخرج المسرحي في إيجاد الشخصيات المناسبة لتمثيل، ولها طابع مختلف وتوجه فكري بعيد عن طبيعة الشخصيات في النص السابق فقد عمد الكاتب إلى تشكيلة تعكس تكوين الفرد الجزائري بكل مستوياته وتنقده بطريقة ساخرة وكوميديّة.
- يصور الكاتب المكان والزمان الذي يكشف طبيعة الحي الجزائري كمجتمع مصغر، يحمل في داخله كل أنواع الظواهر الاجتماعية والثقافية والاقتصادية.
- لقد استطاع الكاتب أن يصور جمال القبح عبر أهم شخصية في النص المسرحي التي تعكس الروح الوطنية.

6. قائمة المراجع:

- أرسطو. (1974). فن الشعر. (شكري عياد، المترجمون) القاهرة: دار الكتاب العربي لنشر والطباعة.
- إبراهيم حمادة. (1994). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (المجلد 3ط). مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
- أحمد بلخير. (1999). المصطلح المسرحي عند العرب. القنيطرة، المغرب: البوكلي للطباعة.
- أحمد حمومي. (1, 13, 2013). جريدة الجمهورية. وهران، الجزائر.
- أحمد دحروش. (1963). خمس سنوات في المسرح. القاهرة: مطبعة مصر.
- بسام قطوس. (2001). سيمياء العنوان (المجلد 1 ط). عمان- الأردن: وزارة الثقافة.
- بسفيلد روجرم. (1963). فن الكاتب المسرحي. (خشة دريني، المترجمون) القاهرة.

- بعلي حفناوي. (2002). أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر (المجلد ط3). الجزائر: منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين.
- جمال الدين أبو الفضل، ومحمد بن مكرم ابن منظور. (2001). لسان العرب (المجلد ط3). بيروت: منشورات دار الكتب العلمية.
- سالم أبو الحسن. (1993). حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف (المجلد ط2). مصر.
- صليحة نهاد. (2002). المسرح عبر الحدود. الجزائر: مكتبة الأسرة.
- عيد كمال الدين. (2007). أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي (المجلد ط1). دار الوفاء لدنيا للنشر والطباعة.
- فتحي كافي. (2012). نص عزيزي طرزان.
- مصطفى صمودي. (2000). قراءات مسرحية. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- نبيل راغب. (1996). موسوعة الإبداع الأدبي. لبنان: مكتبة ناشرون.
- وهبة مجدي. (1993). كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. لبنان: مكتبة لبنان.
- Orz., M. (s.d.). wikipedia. Org. Récupéré sur wikipedia: www.wikipedia. Org

كيفية الاستشهاد بهذا المقال حسب أسلوب APA :

علوش حورية بن، موات نادية، (2024). جماليات الاقتباس من السردى إلى النص الدرامى، دراسة تطبيقية ، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، المجلد 15 (العدد 1)، الجزائر: جامعة زيان عاشور الجلفة، ص.ص 147-129.