

"نساء كزانوفا" من الرواية إلى العرض المسرحي:

تراكم القراءات وغنائم التأويل

**"Casanova's Women" from novel to theatrical performance:
Accumulation of readings and the spoils of interpretation**كوسة مروة^{1*}، أ.د. حميد علاوي²¹ جامعة الجزائر 2، الجزائر، marewakoussa@gmail.com² جامعة الجزائر 2، الجزائر، hamid.allaoui@univ-alger2.dz

تاريخ الاستلام: 2023/09/16 تاريخ القبول: 2024/01/24 تاريخ النشر: 2024/01/26

ملخص: يبحث هذا المقال في العلاقة بين الرواية والمسرح، هذا الفن الذي له قدرة كبيرة على إقامة العلاقات مع مختلف الفنون وفرض أبوته وممارسة حضوره. حيث عمل على استلهام أعمال روائية كبيرة واستضافها على خشبته، ومن أهمية البحث والغوص في هذه العلاقة (الرواية/ المسرح)، ومعرفة مقتضياتها الفنية والجمالية. ونرى كيف يقرأ المسرح الرواية ويؤولها؟ وماذا تضيف العناصر الفنية مثل: اللغة المسرحية، الديكور والموسيقى بعد العبور من السرد إلى الدراما؟ وكيف تتحول الشخصية من كائن ورقي إلى شخصية حية تسعى على منصة العرض؟ وللإجابة على هذه الأسئلة سنعتمد على آليات القراءة والتأويل للتعامل مع النص الروائي "نساء كازانوفا لواسيني الأعرج والعرض المسرحي بالعنوان نفسه للمخرج علي جبارة عن نص مسرحي اقتبس عن الرواية الكاتب المسرحي مولاي ملياني مراد، وسنقارن عند الاقتضاء المنهجي بين طرح القضايا في كل من الرواية والعرض المسرحي.

كلمات مفتاحية: مسرحية، رواية، مسرحة، قراءة، تأويل، إخراج.

Abstract: This article examines the relationship between the novel and theatre, an art that has a great ability to establish relationships with various arts, impose its fatherhood, and exercise its presence. It worked to draw inspiration from great works of fiction and hosted them on his stage and It's important to research and delve into this relationship (the novel/theater), and to know its artistic and aesthetic requirements. Moreover, we see how theater reads and interprets the novel? What do artistic elements such as: theatrical language, décor and music add after crossing from narrative to drama. How does the character transform from a paper object into a living character striving on the exhibition stand?. To answer these questions, we will rely on reading and interpretation mechanisms to deal with the novel text "Women of Casanova" by "Wasni Al-Araj" and the theatrical performance with the same title by director Ali Jebara, based on a theatrical text adapted from the novel by the playwright "Moulay Meliani Mourad", and when necessary, we will systematically, compare the presentation of the issues in both the novel and the theatrical performance.

Keywords: Play; Novel; Theatricality; Reading; Interpretation; Directing

1. مقدمة:

يُعد المسرح والرواية من أكثر الفنون قدرة على التعبير عن التجربة الإنسانية، ولأنَّ اختلافت أدواتهما الفنية فإنهما يتبادلان التأثير وقيمان وشائج وعلاقات بينية، لاسيما وأن لهما روابط قوية وعناصر فنية مشتركة مثل: الحدث، الشخصيات، الزمان، المكان.

لا خلاف في أن المسرح هو أبو الفنون، والفنون تستدعي الموضوع الجمالي **le thème de l'esthétique**. ناهيك عن أدوار كثيرة: تربوية وأخلاقية واجتماعية، وهو إحدى مزايا تاريخ البشرية من الناحية الفنية، وهو إيقاعها ونبض ثقافتها وحضارتها، هذا في معناه الواسع، أما إذا حصرناه في معناه الدقيق، فالمسرح هو "مكان أداء المسرحيات، أي مكان المشاهدة، ويشمل هذا المكان منطقتين متميزتين نوعا ما، إحداها للممثلين، والأخرى للنظارة" 1 ، ويؤدي العرض المسرحي في هذا المكان المخصوص من خلال ممثلين يقومون بأدوار محددة من خلال نص مسرحي يشرف عليها مخرج يوجه العرض، ويقدم العرض المسرح لجمهور يأتي للمشاهدة والمتعة، وبذلك فإن المسرح " نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله وهو يحتاج إلى في الوقت نفسه إلى نشاط اجتماعي بشري متلقٍ له، فالمسرح إبداع تعبيرى معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا أو ذهنيا ومشاعر " ، فالتركيز على الأداء وكل ما هو سمعي ومشهد بصري (ديكورات ومناظر) والتلقي هو ما يصنع العرض المسرحي.

وقد سعى المسرح دوما إلى تطوير أدواته، والاستثمار في المنجز الأدبي ولاسيما الرواية، هذا الجنس الأدبي الذي لم يتوقف منذ نشأته عن التطور حتى أصبح من الصعب القبض على تعريف قار له مثلما يقول باختين: "هي عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول، إنها جنس سردي منثور " مستمر في التطور، وهو ما يزيد من أمر القبض على

جوهره عسرا ، نظرا لأهمية الأعمال الروائية وحضورها فإن المسرح حاول القيام بصفحة معها عبر ما يعرف بفعل "المسرحة" بالتحويل الدرامي للنصوص الروائية، أي الانتقال بالنصوص من حالة القراءة، إلى حالة العرض، وذلك راجع أيضا إلى كون بعض مقاطع الرواية ذات نفس درامي وتشارك مع المسرحية في "خصائص معينة، واستلهاها لبعض لوحاتها الخشبية، وشخصياتها الدرامية، ذلك لأن الرواية في أي طور من أطوارها، لا تستطيع أن تغلت من أهم ما تتميز به المسرحية، وهو الشخصية، والزمان والحيز واللغة، والحدث فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك"، ومن خلال ما سبق، نرى أنه من الضرورة تسليط الضوء على هذه الظاهرة لمعرفة أبعادها الفنية والجمالية، وننتقل من البحث عن الآليات المستخدمة من قبل المسرح لقراءة الخطاب الروائي وتوظيفه. ونتساءل أيضا عن مدى استفادة كل طرف من هذه العلاقة؟، ستكون عدتنا في الإجابة على هذه التساؤلات "نظرية القراءة والتأويل" ذلك لأننا سنعمد إلى وضع المسرح في مقام المتلقي للرواية، ونرى كيف تمكن المسرح من ملء الفجوات التي تركها له كاتب الرواية، عبر فعل "المسرحة" باعتباره خلقا جديدا للرواية؟ ثم نعبّر إلى فعل القراءة وكيف نتلقاه نحن المشاهدين للمسرحية؟، وغايتنا في ذلك أن يتولد لدينا ما يسمى "بتراكم القراءات" حتى يحصل الاستيعاب لفعل مسرحية راوية واسيني "نساء كازانوفا" من طرف كاتب النص مولاي ملياني مراد والمخرج علي جبارة ناهيك عن تلقي الممثلين (الممارسين) لذلك، وكل ذلك من منظور القراءة والتأويل.

2. قراءة في بطاقة مسرحية نساء كازانوفا

نلج إلى العرض من خلال بطاقة العرض المسرحي التي تعد من ضمن العتبات الأولى التي يقف عليها المشاهد وتلفت انتباهه، والتي يهتم بها الناقد باعتبارها مدخلا لفهم وقراءة العرض، وسنحاول استثمارها في فهم دلالات الخطاب التوجيهي الذي يشكل مدخلا فنيا

مهما لفهم المسرحية، وتبرز البطاقة التي صممها "موسى نون" الصورة البصرية للغلاف التي تحمل المعنى الحقيقي والمجازي في آن واحد، فعلى جهة اليسار كلمة "نساء" بخط عريض وباللون الأصفر، تظهر من بين حروفها نساء شقروا، تليها كلمة "كازانوف" بخط أصغر منها مع الاحتفاظ باللون نفسه، وتقابلها في الجهة اليمنى رسمة لـ"شبكة العنكبوت" باللون الأبيض بداخلها نساء شقروا، ويختلط فيها الأمر على القارئ ولا يفهم إن كن اللواتي نصبن الشبكة، أو هن الفريسة، مع إدراج أسماء الممثلين والمخرج، ومصمم الديكور، وواضع الموسيقى، كل ذلك في خلفية باللون الأسود.



ما يلفت النظر في الغلاف هو "شبكة العنكبوت" التي تمثل نسا بصريا تتداخل عبره العلامات الكاليجرافية، والتي هي حيلة ذكية من المصمم لإرباك القارئ وجذب انتباهه بحيث يجد نفسه في حيرة من أمره ويتساءل عن هوية الضحية والجلاد في هذه الشبكة، وهو ما يؤدي حتما إلى رغبته في تعزيد هذه الصورة والتعبير عنها برسالة لسانية، حيث يتوقف

البصر أمام "اللون" الذي هو علامة بصرية لها دورها في تكثيف دلالة العرض المسرحي، بما تثيره في نفسية الملتقي من زيادة إقباله على المرئيات، كذلك شأن لون الشبكة "الأبيض" الذي يحمل مفهوم القيمة النهائية لدى الشعوب القديمة، هو لون مثالي اختاره مصمم الغلاف لشبكة العنكبوت التي تحمل بين نسيجها فكرة الموت "هذا الأبيض الذي يمتص الإنسان ويدخله إلى العالم القمري البارد المؤنث الذي يفضي إلى الضباب، إلى الفراغ الليلي، إلى فقدان الوعي". هي دلالة على الموت البطيء ربما للإناث اللواتي داخل الشبكة، أو هي إشارة للمصيدة الجماعية التي نسجتها بإحكام لـ"كازانوفا" وهو في لحظات ضعفه.

وكان اختيار الأصفر الذهبي لونا لشعر النساء (داخل الشبكة) موقفا إلى حد كبير لأنه لون أحد أشهر العناكب في العالم "العنكبوت الذهبية" التي تخدر ضحيتها عصبيا إلى أن تموت، وهذا ربما إشارة إلى ما فعلته النساء مع "كازانوفا" وهو على فراش الموت، فكل واحدة ذكرته بقصتها وعصفت بأعصابه وقتلته تدريجيا، كما أن هذه العنكبوت هي الوحيدة التي تنتج الحرير في إشارة إلى أن زيجات "لوط" كانت زيجات مصلحة أتحن له توسيع تجارته، والشبكة دلالة على هشاشة والضعف لقوله تعالى ﴿وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبُيْتُ الْعَنْكَبُوتِ﴾ . وهي دلالة على هشاشة الأسرة التي بناها بطل المسرحية، حيث تأخذ خيوطها في الذوبان كلما شرعت واحدة من النساء في القول. وإن شبكة العنكبوت على الرغم من وهنها تخفي وراءها مجموعة من الأحداث العظيمة، مثلما أخفت خلفها النبي (صلى الله عليه وسلم) مع صاحبه أبي بكر (رضي الله عنه) وهما في الغار.

واختيار السواد كخلفية لم يكن عبثا، هذا السواد الذي "يمتص الضوء ولا يعيده، إنه يستحضر السديم والعدم، السماء الليلية، والظلمات الأرضية لليل، والسوء والغم والحزن، وعدم الإدراك، اللاشعور، والموت"، هذا السواد الذي تمثل في شخص "كازانوفا" القابع في الظلام، ويمتص من ضوء كل واحدة من النساء الواقعات في الشبكة.

وكتبت كلمة "النساء" باللون الأصفر الذي يرمز عند البعض إلى الكراهية، لذا يوصف

الحقد الشديد بـ"الضغينة الصفراء"، وعند تشارلز سوينبرن , **A. Charles Swinburne** "الغيرة الصفراء"، ومن المأثورات العربية نجد الوجه الأصفر الذي يرشح سما، والضحكة الصفراء" .

ولذلك نجد أن اختيار اللون الأصفر جاء للتعبير عن الضغينة والحقد والكراهية السائدة بين نساء كازانوفاء، وهو ما جسده أحداث المسرحية، ولكن من المفارقات أن نجد كمتلقين أن كلمة "نساء" هي التي جمعتهم كلهن في الغلاف، ضد عدو واحد تختزل فيه كل معاناتهن: "كازانوفاء"، وقد أحسن مصمم الغلاف حينما وضع الكلمة على هذه الشاكلة، لأنها اختزلت نهاية المسرحية، التي عبرت فيها النساء على أنه يمكن لهن أن يجتمعن، وفي مقدورهن أن يتسامحن ويتصالحن مع بعضهن البعض، بيد أنه لا يمكن أن يغفرن لكازانوفاء"، لذلك جاءت كلمة كازانوفاء منفردة، وهذا من حسن صنيع مصمم الغلاف، الذي يعتبر أيضا قارئاً للرواية وللمسرحية على حد سواء .

رحلتنا مع الغلاف لا تتوقف هنا، فقد عضده المصمم بنص يختصر الرواية "لواسيني الأعرج" محمل بالدلالات أو هو مدخل يمكن أن يحدد القارئ من خلاله كنه المسرحية بصورة أولية تفتح الشهية، يقول النص:

"كل شيء بدأ من اللحظة التي طلب فيها الزوج المحتضر كازانوفاء أن يتسامح مع زوجته الأربع وخادمته قبل الموت، في لحظة صفاء سيسمع ما لم ينتظره. تراكم قوى من الظلم تخرج في لحظة واحدة، فقد كانت شهرزاد هذه المرة أصدق وأعنف: من قال لك يا مدمن حزب النساء إن الإذلال ينسى بشهوة عابرة؟ كل شيء تغفره امرأة عاشقة بكل حواسها إلا أن يسرق منها يديها كتاب غفت عليه في ليالي الشتاء، وأن يباع جسدها لأول عابر، وأن

يسجن حلمها في ظلمة الغباوة، تريد يا كازانوفا أن تعرف كم أكرهك؟ لا أكرهك. أستكثر فيك هذا لقد انطفأت حتى من ذاكرتي".

أسهم هذا النص المكتوب في تقديم أول العتبات الجمالية التي تهىء المتلقي من خلال تقديم تصور أولي له عن المسرحية التي سيشاهدها، فهو يحمل تكثيفا لدلالاتها، ويختصر العلاقات القائمة بين شخصياتها ويقدم أيضا مفتاحا للقراءة، وهو تشابه حالة كازانوفا وشهريار في علاقتهما بالمرأة. ربما ما يؤخذ على تصميم الغلاف؛ أنه وظف مقطعا من الرواية، بينما كان سيكون من الأفضل أن يوظف نص الكاتب المسرحي أو كلمة المخرج لأننا بصدد عرض مسرحي لا بصدد قراءة الرواية. إذن ما يثير انتباهنا كمتلقين لهذا النص هو توظيف واسيني لإحدى شخصيات حكايات ألف ليلة وليلة "شهرزاد"، حيث يبدو أن "الأعرج" أصبح سجين شخصياته، إنه يشاهد طيفها في كل شخصية من متونه الروائية، بل إن القارئ سيبحث عن شخصيات حكايات الليالي كلما كان بصدد قراءة رواية من رواياته، فها هو "شهريار/كازانوفا" يتعرض للمحاكمة من قبل "شهرزاد/النساء" وهو على فراش الموت هذه المرة، إنها تقص عليه قصصا قبل النوم، -قصة ما قبل موته بالأصح- لقد لعب واسيني هذه المرة لعبته مع شخصيات الحكاية وجعل من "شهرزاد" الجلاذ، وقلب الأدوار على "شهريار" من سلطان على عرشه إلى ضحية يجري التلاعب بها، بعدما كانت تتلاعب بأقدار النساء، ها هو الحزب النسوي ينقلب ضده، ويجعله في محل الملعوب به.

3. لعبة السرد بين واسيني والأعرج ومولاي ملياني مراد

حظيت كثير من روايات "واسيني الأعرج" بالاهتمام من قبل المسرح، وتم الاحتفاء بها على ركحه، فكانت البداية مع اقتباس "وقع الأحذية الخشنة" في ليبيا في إطار المسرح التجريبي، ثم "حارسة الظلال" من اقتباس "حميد قوري" بعنوان "مزغنة"، ف"مملكة الفراشة"

المقتبسة في قطر، وبعدها "رمادة 19" مع شوقي بوزيد، وصولاً إلى "نساء كازانوفاً" من اقتباس "مولاي ملياني" وإخراج "علي جبارة"، وهي إضافة "نوعية كبيرة لروايته، حيث أمدتها بجمهور جديد لم يكن من جمهورها المؤلف، وأن المسرحية فتحت في وجهها عالماً كان مغلقاً، انعكس بالإيجاب على المقروئية، إذ يذهب جمهور المسرح نحو الرواية بعدما هزته أحداث العرض بعمق بحثاً عن الأسرار المتخفية في النص"، وهو اعتراف من "واسيني" بفضل سحر خشبة المسرح على منجزه الروائي. ونود أن نسلط الضوء على المتن الروائي عند "واسيني الأعرج" و"نص المسرحية" لمراد ملياني"، ومن وراء ذلك النص البصري للمخرج "علي جبارة" ونرى كيف تشكلت العوالم الفنية عند كل واحد منهم؟، وغايتنا هنا ليست المقارنة في حد ذاتها، بل أن نرى بفضل ذلك كيف يمكن للكاتب المسرحي والمخرج أن يخلقا نصاً إبداعياً آخر، وأن الرحلة لا تتوقف فقط عند عملية الاقتباس "أو تعديل أثر أدبي، ليصبح صالحاً للمسرح أو للسينما، أو تحويل فكرة أدبية إلى أثر موسيقي" أو درامي، بقدر ما هي إبداع وحياة جديدة للمتن الأدبي.

سنضع "مراد ملياني" في مقام المتلقي للرواية كما يصف هو نفسه في أحد الحوارات "إنني قارئ جيد للروايات، وأهتم بالنقد وكل ما يقال حول هذا العمل أو ذاك، بعدها أضع مسافة بيني وبين النص الذي أعجبت به، حتى أعود إليه مجدداً، لأحسن تفكيكه. وأمارس عملية الاختزال"، وهذا هو المطلوب في عملية "المسرحة" كاتب/قارئ حذق يستطيع أن يملأ الفجوات الموجودة لدى الروائي، وليس رياضياً يقوم بالاختزال والحذف فقط، وحتى لا يعيد الإنسان أيضاً إنتاج الرواية بالرواية ويكون النص فاشلاً"، فلكل كاتب رؤيته حتى وإن كان نصه مُقتبساً كما يقول واسيني.

تعالج المسرحية الموضوع نفسه الذي تناولته الرواية وهو "مسألة الصراع على السلطة والمال، بحيث يجد بطل الرواية/المسرحية نفسه يصارع الموت، فيدعو زوجاته ليطلب منهن العفو، ويكفر عن الخطايا التي ارتكبتها في حقهن، لتتصاعد أحداث السرد مع حضور زوجاته اللواتي يلعبن مع "كازانوفا" و"القارئ" لعبة التشويق والإثارة، عبر مجموعة القصص التي شكلت أحداث الرواية وعبرت عن التحولات النفسية للشخصيات ومعها تتحوّل الضحية إلى جلد والهامش إلى مركز، وفي الوقت نفسه يجري مع هذا البوح النسائي على نحو محتدم صراعٌ بين الأبناء حول خليفة "لوط" في إمبراطورية المال والنفوذ، وهنا يتحرك السرد بديناميكية غير متساوية القوة بين الشخوص، النساء والرجال، الآباء والأبناء، السادة والخدم.

ورغم اتفاق المسرحية والرواية ظاهريا في الخطوط العريضة، إلا أن جزئيات وتفاصيل أظهرت اختلافات مفصلية، فاستهلال العرض المسرحي جاء مختلفا كلياً عن بداية الرواية التي كان المشهد فيها نمطياً: "كابي" يوزع الجرائد أو بالأحرى ينشر خبر موت "كازانوفا" في الحي، بينما جاء المشهد عند "علي جبارة" مغايراً، كان مدخلا موسيقياً بحيث تظهر النساء في مشاهد متفرقة (تقنيات المسرح البrixتي) وكل واحدة منهن تؤدي مقطعا يختصر قصتها، مع استعمال صيغة التمني بالدارجة الجزائرية "لو كان" التي تعيد الحكاية إلى الصفر في حياة كل واحدة قبل أن يدخلها "لوط/كازانوفا". لقد كانت بداية نسوية عند "ملياني" وجبارة اختصرت كل شيء، بداية تؤكد أنهن المتحكّمات في أحداث السرد، وتتوالى الأحداث في العرض ويكشف التعبير عن معاناة النساء بشكل مقتضب، بالمقارنة مع مساحة السرد التي أخذتها كل واحدة في الرواية، وربما هذا يرجع إلى كون "الروائي في موقع أفضل فنيا قياساً إلى المؤلف المسرحي، لأنه يمتلك تلك الأداة السحرية التي تمكنه من تخطي كل الحواجز والسدود، وهي السرد".

ويتمثل التغيير الكبير بين الرواية والمسرحية، في أن العرض اختار أن يضع كل النساء في مواجهة كازنونا وفي مواجهة بعضهن بعضا، ولم يجعل كل واحدة تقابل كازنونا المحتضر على انفراد كما هو الأمر في الرواية، لقد كسر تلك السرية وكشف الغطاء عن الأحداث، وهو أمر أسهم في تغيير معطيات السرد، بحيث جعل إحدى شخصيات الرواية وهي "مباركة" تكتشف أن "عكاشة أو كابي" هو ابنها، عكس ما جاء في الرواية حيث ظل الأمر سرا مخفيا عنها، وقد قام ملياني أيضا بحذف مجموعة من الأحداث الروائية التي ربما رأى كقارئ (ونشدد على كلمة قارئ) أنها غير مهمة بحيث كان مهتما بإبراز الصراع بين النساء أكثر من التفاصيل الأخرى، مثل التبديل الذي قام به "كابي" بين الجنتين: جثة "كازنونا" وجثة "كلبه"، وهو حدث له مغزى بارز وحيز كبير عند واسيني ولكن العرض لم يتوقف عنده، مثلما كانت قراءته مختلفة لنهاية الرواية التي أبانت عن استقلالية النص المسرحي عن الرواية، لقد ختمت الرواية عند "واسيني" بوفاة "لوط"، وموت "كابي" الذي أكمل مسيرته مع "واسيني" بعد انضمامه إلى الجماعات المسلحة، ثم تراجع عن ذلك بعد أن فقد "ليان" الطفلة السورية، التي لا تظهر إلا في الفصل الأخير من الرواية لتنتهي بموته، وهو فصل يبدو لدينا كمتلقين للرواية إضافيا ومنفصلا عن أحداثها. لقد أفسد هذا الفصل حركية السرد، وتحس كأن الكاتب أراد أن يزيد من عدد الصفحات، وهو تقليد يتكرر في الكتابة عند واسيني بأن يقحم "قضية الإرهاب"، وربما هو ما أنتبه إليه "ملياني" فقام بتغيير النهاية وتوقفت الأحداث عندما أصبح "كازنونا" جثة هامدة، ليعلو في النهاية صوت النساء ويجتمعن على كلمة واحدة رغم العداوة الموجودة بينهن، ليكسرها صوت إيديولوجيا "مراد ملياني" التي ألقت اللوم على المرأة لأن "كازنونا" خرج من كرش مرا...ولي رباتو مرا ولي

حباتو مرا ... " وهو موقف مخالف لما أبرزه صاحب رواية "الأمير"، وجسد بذلك اللمسة الإبداعية للمقتبس/القارئ لهذه الرواية.

4. شبكة العلاقات بين الشخصيات

الشخصية من "أهم عناصر المسرحية، إذ تعد المصدر الذي تتبع منه جميع الأفعال وعلى تصرفاتها تقوم العقدة"، وفي تعامل الكاتب المقتبس مع الشخصيات الروائية يمكنه خلق شخوص جديدة لم تكن في المتن الروائي كما يمكنه أحيانا أخرى حذف شخصيات لا مبرر لوجودها. وما لاحظناه في العرض أنه لم يضيف سوى شخصية الشيخ زكرياء، وأبقى على الشخصيات نفسها مع تغيير في تقديمها للمشاهد. وسنتابع هذه الشخصيات في العرض المسرحي من خلال "التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حملتها الأيديولوجية والثقافية". لأن ما يهمنا أكثر هو الثوب الجديد الذي ألبسه لها الكاتب المسرحي، ولا نقصد هنا المظهر فقط على الرغم من أهميته، بل أيضا الأفكار التي ستحملها الشخصيات مع التركيز على أبعادها النفسية والاجتماعية، لنثبت مع "مراد ملياني" أن الكاتب الدرامي لا يقتصر دوره على نقل الشخصية من واقعها فقط، بل يتعداه لإخضاعها لعملية إعادة خلق وإنتاج"، مع التركيز على لغة الشخصيات التي تحاورت بالدارجة ذات القدرات التعبيرية التي جذبت اهتمام الجمهور الذي شاهد العرض.

صفاتها	مقارنتها بمثلتها في الرواية	علاقتها بباقي نساء كزانوفا	علاقتها بكازانوفا	حالتها النفسية
رحيمة بمثابة الأم للجميع	متزنة نفسيا	رغم ما فعل بها كازانوفا إلا أنها ظلت رؤوفا به	لا تظهر الغيرة والحقد على الضرائر . تصحهن بحسن المعاملة له	لم تختلف عن لالة كبيرة في الرواية
عنيفة حادة الطباع	. تعاني من أزمة نفسية بسبب	علاقة شائبا التوتر والرغبة في الانتقام	طيبة معهن بالرغم من المتاعب التي	. جعل العرض المسرحي منها

شخصية مختلفة مؤثرة في الأحداث	لقبتها منهن		تعرضها للاغتصاب . مسكونة برغبة الانتقام . مصابة بمرض النيكروفيليا	
لم تختلف زينا الراوية عن صورة زينا في العرض المسرحي	لها عالمها الخاص البعيد عنهن	. الوحيدة التي جعلته يسمو ويتذوق الفن تشعر بالمرارة تجاهه	متزنة	. فنانة من طبقة راقية زينا
. قدمه العرض المسرحي بطريقة مختلفة عن الرواية	واجه أخاه عليلو أمام كزانوفا وطالبه بحقه في الميراث	. أثبت جرأة كبيرة في مواجهه كازنوفا	متزن نفسيا وواضح الهدف جريء في تحقيقه	. شخصية قوية شجاعة ومواجهة
. أكثر حضورا في العرض منه في الرواية	. مقرب من كازانوفا . وقف إلى جانبه أثناء محاكمته	موالي لكازنوفا ساعده في كل غزواته ونزواته . وفي له، مدافع عنه ومبرر أفعاله	. متقلب الأطوار يلعب دور رجل الدين لكنه يساعد على فعل الشر	. شخصية متلونة . مرح وفكاهي

تلعب الشخصية دورا محوريا في المسرح ويتضاعف هذا الدور لما يتعلق الأمر بالعرض، حيث يتحرك الممثل ويشغل الحيز الفضاء ويصبح أمام المشاهد علامة بصرية توحى بكثير من الدلالات الإيحائية أو الضمنية Connotation ، وكذا الدلالات الصريحة أو الحقيقية . Dénotation .

وتكتسي العلاقات بين الشخصيات أهمية كبيرة لأنها هي التي تحرك مسار الشخصيات وترسم مآلاتها وتدفع الأحداث وتجز بفضلها الأفعال المهمة في العمل المسرحي.

وفي مسرحية (نساء كزانوفا) نكون أمام جلسة محاكمة بامتياز، تنتفض الضحايا ويجتمعن لمحاكمة الجلاد، وبالرغم من الهدف الواحد (الاقتصاص من الجلاد) إلا أنه بين الضحايا الكثير من الاختلاف وصراعات الماضي، بل وجود كل امرأة جديدة من نساء كازنوفا يعني الجرح والألم للنساء السابقات عليها، وهو ما يجعل شبكة العلاقات متوترة وحذرة لأن فيها معادلات كثيرة أولها الجميع ضد الواحد وثانيها كل امرأة ضد أخرى. ولم تكن نساء كزانوفا اللواتي يشتركن في الألم الذي يعترضهن من نمط واحد أو نسخا متطابقة، بل كانت لكل واحدة شخصيتها وبرنامجهما الإنجازي، ولعل قوة كازنوفا في حياته قدرته على جمع هذه الأنماط المختلفة، فهناك المرأة المتسامحة (لالة كبيرة) رغم أنها الأحق بالغضب والانتقام من كازنوفا لأنها المرأة الأولى ضمن طاقم نساءه فكانت كل وافدة جديدة هي مسمار يدق في قلبها وكيانها.

لقد كانت "أما" للجميع، وللرجل الذي قتل عائلتها وهو في لحظات ضعفه، كانت امرأة متزنة نفسيا متصالحة مع ذاتها.

وهناك المرأة التي تحمل الحقد الشديد ولا تسير خارج دائرة الانتقام، لقد تعرضت مباركة للإغتصاب من قبل كازنوفا وظلت حاقدة عليه تسعى للانتقام منه، وهي شخصية مهزوزة متذبذبة بين القوة والضعف تحركها قوة الحقد وتديرها. واجهت مباركة مصيرها مثل وحش ضار، وكانت بركاننا مشتعلا حصد معه أرواح العديد من الرجال "مازالني نقتل كل واحد قتل روح ولا قتل فرحة مرا، سمعت يا كازنوفا."

هي عبارات تتم عن الخلل النفسي. لقد كانت في بحث مستمر عن أمومتها المسلوبة من قبله، وقد عمل "ملياني" على تحرير هذه الشخصية من مرض نفسي نادر هو "نيكروفيليا" الذي هو اشتهاؤ الجثث وممارسة الجنس معها، جثث النساء بالخصوص، وقد كانت الرواية أكثر توغلا وجرأة في عقد هذه الشخصية.

ومن نساء كازنوفا من كان لسقوطها دوي كبير لأنها نزلت من علياء الفن إلى وحل محيط كازنوفا، كانت زينا عازفة موسيقية راقية حاولت أن ترفع لوط إلى عالمها السامي لكنه هوى بها إلى عالمه الموبوء، أتاحت له أن يتذوق الفن لكن طبعه شده شدا إلى واقعه وقادته عقده

إلى أن يفسد عليها حياتها وفنها. ولعل مرارة زينا أنها لم تستطع أن تصنع من لوط شبيها بكازنوبا الأصلي المتفتح على عالم الفلسفة والأدب والفن، الذي لم يكن زير نساء فقط بل كان فيلسوفا وموسيقيا ومدنوقا للفن، ولقد أورد مليوني مقطعا على لسانها وهي تتحدث عن "كازنوبا الأول": - "كم كانت ثقتك بنفسك يا لوط عالية، حتى الجوهر في كازنوبا لم تكن تعرفه، وأخذت منه سوى الصفة العادية فقط، أنت بعيد يا لوط، بعيد جدا، ونسيت أن الرجل كان في زمن التطرفات الكبرى حاضرا في التحولات الخطيرة التي غيرت وجه الأرض، وكان معاندا في الدفاع عن الحريات الفردية، حق الإنسان أن يكون مثلما يشاء أن يكون، وبالخصوص يا لوط المرأة... يكفي أنه كان صديقا لفولتير وكتب عن لقاءه به، "كازنوبا" في ضيافة فولتير، وتعرف على قوته، وجون جاك روسو، البابا فليمونت الثالث عشر وغيرهم .."

ولم يتوقف الجلاد كزانونفا عند حد اغتيال أحلام الفن، بل اغتال أيضا أحلام الحياة الاجتماعية حيث حرم روكينا من حلم أن تصبح طبيبة وحرمها أيضا من الزواج بابنه (عليلو)، الذي استمرت علاقتها به وأنجبا ابنا غير شرعي هو (يونس). وها هي تواجه كازنوبا بالحقيقة المرة: "كُنْتُ نظير هنا وهنا، حتى جيت أنت وسجنت الطير في سجنة مظلمة، وسرقت مني حياتي، أحلامي، وشعلت فيا نار، ومن رمادها تصنع حقد كل يوم يكبر ويكبر ويتشدد ..."

ولهذا كانت تعمل كل ما في وسعها للانتقام ممن نسف أحلامها، وتسعى أيضا لتمكين ابنها من الاستيلاء على ثروة والده (كازنوبا) الذي هو في الحقيقة جده أو والد والده عليلو. ولم يمنح العرض الفرصة لكازنوبا للدفاع عن نفسه (فمصيره الصمت والمحاكمة والموت والدفن مثل كلبه)، في حين أعطى لكابي دورا أكبر من دوره في الرواية، فقد قدمته في صورة رجل باهت ضعيف لا يقوى على مواجهة "كازنوبا" الذي رفض الاعتراف به كابن شرعي، ولم تكن له الجرأة ليطالب إخوته بالميراث بل حتى "مباركة" التي كانت أقرب الناس إليه لم يقو لسانه على إخبارها أنه ابنها، إنه شخص جبان نفذ انتقامه من "كازنوبا" في

الخفاء عندما استبدل جثته بجثة كلبه ورأى أن المجد للوفي دائما ثم انضم إلى الجماعات المسلحة، وهو أمر لم يذكر تماما في نص "ملياني" وعرض جبارة، حيث نجد كابي شخصية شجاعة لها القدرة على المواجهة والدعاء على كازانوفا بالشر في حضور الجميع، والأهم من ذلك أنه استطاع أن يواجه أخاه الأكبر "عليلو" ويطالب بحقه كونه ابنا شرعيا لـ "كازانوفا"، و يرتمي في أحضان "مباركة" ويخبرها الحقيقة.

راهن ملياني كثيرا على شخصية "الشيخ كريات" أيضا في إعطاء ديناميكية للأحداث المسرحية، لقد أخرجها من الورق ومنحها حياة على الخشبة، بعد أن أخذت حيزا ضيقا في المتن الروائي، بل كانت شخصية غير موجودة إلا من خلال لسان الشخصيات الأخرى، وصار جمهور العرض يتفاعل بإيجابية مع الشخصية التي جاءت في قالب فكاهي يخرج المشاهد من النمطية المتبعة في السرد.

وانسجم المخرج مع الفضاء الذي اختارته الرواية نسبيا حيث يعيدنا إلى القرون الوسطى، العهد الذي عاش فيه "كازانوفا" الحقيقي الفيلسوف والموسيقي، لقد اعتمد مخرج العرض على سينوغرافيا تتناسب ذاكرة المشاهد/القارئ، وتحترم إلى حد بعيد ما جاء في الرواية.



وجسد الديكور الأجواء النفسية التي يود العرض أن يضع فيها الشخصيات، وعكس توزيع الأثاث الطراز المعماري في العصر الفيكتوري، ستائر فخمة، مع الأثاث الخشبي ذي اللون الصارخ، ويطغى اللون الأصفر الذي هو سمة الرقي في ذلك العصر مع وجود شمعدانات ومصابيح توشي بجو القرون الوسطى، بالإضافة إلى لوحات عتيقة تتناسب الأثاث وتتسجم مع قصر "كازانوف" وتلخص الأرستقراطية، دون أن ننسى أزياء الممثلات والممثلين التي تقودنا إلى ذلك العصر الذي أحببت فيه النساء ارتداء قمصان الساتان والحريير، مع البلوزات ذات الياقات العالية، شال الرأس والعباءات والكورسيهات الخانقة، ويرتدي الرجال الأوشحة والسترات الخشنة والسرراويل، التي تطوى فوق الأحذية بكعوب قصيرة، إنه ديكور يوحي بالرقي والازدهار المادي الذي ساد في ذلك العصر، عصر "كازانوف". فهذا التأثير والتلبس يحتاج إلى إمكانيات مادية قد ترهق منتج العرض لكن تُسهّل الأمر على المخرج وصناع العرض.

واعتمد مصمم الديكور على مجسم فني (objet d'art) كان معادلا موضوعيا للبطل في المسرحية وهو مجسم الأخطبوط، الذي كان وسيلة بصرية للتواصل مع القارئ، ورمز القوة والجبروت التي مارسها كازانوف، فالأخطبوط يمتاز بذكائه في التعامل مع الموجودات التي بين يديه (مجساته)، وهو تماما ما يحسنه "لوط" أي الاستثمار في كل شيء، حتى مع زوجاته اللواتي كن أدوات ووسائل لتحسين تجارته. هذا بالإضافة إلى قدرة الأخطبوط الكبيرة على التمويه وتغيير لون جسده، وهي مهارة تمكنه من اصطيد فريسته، مثلما تمكن كازانوف من الإيقاع بكل النساء، يساعده في ذلك نفث كميات من الحبر التي تدل غالبا على الدبلوماسية الكبيرة والحنكة السياسية التي يمتاز بها بطل المسرحية قبل سقوطه ضحيةً بعد أن كان جلادا. وامتلاك الأخطبوط لثمانية أرجل علامة على يده التي تطال كل صعب وبعيد شان كازانوف الذي وصل على كل هدف ورغب فيه.

وأهم صفة يمكن أن يشترك فيها الاثنان (الأخطبوط وكازنوفا) هي امتلاك كليهما لعدة قلوب، وهي صفة مكنت "كازنوفا المزيف" خاصة أن يحتوي كل تلك النساء، يدخل النساء في حياته ويخرجهن كما يشاء، حتى صنع مأساة كل واحدة منهن، لقد كان لوط بمثابة أخطبوط بكل ما تحمله الكلمة من معنى ورمزية، حيث يمكن للمتلقي الحذق أن يستنتجها ويقيم العلاقة بين الاثنتين.

من خلال ما جاء في البحث فإنه يمكننا القول:

- إن مسرحية الرواية عملية تأويلية بامتياز، إذ يمكن أن نحقق ذلك التوافق الذي نرجوه من عملية المسرحية، عبر الربط بين العناصر الفنية التي يشترك فيها كل من المسرح والرواية مثل: الأحداث والشخصيات والمكان والزمان وغير ذلك.

-عملية مسرحية الرواية لا تعني بالضرورة إعادة ما جاء فيها وتكرار عناصرها، بل يمكن للكاتب المسرحي أن يخلق نصا جديدا وتكون له رؤيته الخاصة التي تضيف للرواية، فالقراءات المتعددة للعمل، تعمل على ملء الفجوات وترميم الفراغات وهي آلية يمكن الاعتماد عليها في تقديم صورة جمالية مختلفة لأعمال الروائية.

-تتم مسرحية النص الروائي وتجسيده في عرض مسرحي عبر سلسلة من التحولات الفنية تصاحبها قراءات وعمليات تأويلية نغم من-ها في النهاية، بالإضافة إلى الرواية نصا وعرضا مسرحيين.

- تمكن العرض المسرحي "نساء كازانوفا" متمثلا في مقتبسه ومخرجه من تقديم العمل الروائي على أحسن وجه، حيث وقفا على الخطوط العريضة للمتن الروائي، وأضافا إليه أشياء كثيرة من خلال ملامح التجريب التي لمسناها في العمل وهي دفعة قوية تمكن المسرح من الانفتاح على الأجناس الأدبية واحتوائها بقدرات ومؤهلات (أبي الفنون) الأب الجامع.

5. قائمة المراجع:

1. عيسى خليل، المسرح- نشأته وآدابه-، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص103.
2. أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد، والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب مصر، الطبعة 2، 1993، ص: 19
3. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص25.
4. المرجع نفسه، ص13
5. كلود عبيد، الألوان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص54.
6. سورة العنكبوت، الآية 41.
7. كلود عبيد، الألوان، ص69،68.
8. كلود عبيد، الألوان، ص112.
9. من بطاقة العرض المسرحي "نساء كازانوفاً". تصميم موسى نون

10. واسيني لعرج، ما جدوى أن تحول رواية إلى مسرحية؟، نشر يوم 2019/8/21، تم الاطلاع عليه على الموقع al-madina.com يوم: 2023/03/8، على الساعة: 22.00 .

11 . جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص30،29.

12 . نوال جاوت، الأعرج يدعو إلى جمع النصوص المسرحية الجزائرية، جريدة المساء، نشر في: 2022/12/31، تم الاطلاع عليه على الموقع [el-massa .com](http://el-massa.com)، يوم: 2023/03/8، على الساعة: 22.30 .

13. واسيني الأعرج، لا تحاكموا المخرج المسرحي والمؤلف له حرية الاقتباس، موقع الحوار، نشر يوم: 2022/12/27، تم الاطلاع عليه يوم: 2023/03/8، على الساعة: 23.00.

14 . عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان الثاني والثالث، جانفي، جوان، 2008، ص1

15. من العرض المسرحي "نساء كزانوفا "

16. غنيمي هلال، في النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط(1)، ص570.

17. ميلود بوشايد، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي (القراءة الدرامتولوجية للنص المسرحي)، نقلا عن : محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط1، 2006، الدار البيضاء، ص30.
- 18 . عبد العالي بوطيب، الشخصية بين الأمس واليوم، علامات في النقد، ج54، المجلد14، النادي الثقافي، جدة، السعودية، ديسمبر، 2004، ص365.
- 19 . العرض المسرحي "نساء كزانوفا "
- 20 . العرض المسرحي "نساء كزانوفا "
- 21 . العرض المسرحي "نساء كزانوفا "