



**الدراما السينمائية وعلاقتها بالأدب  
روايتا "رجال في الشمس" و"العجوز والبحر"  
نموذجا**

**الكاتبان**

**د. عيسى بن سعيد بن عيسى الحوقاني**

**الباحث / أحمد بن سعيد بن ناصر الأزكي**

**قسم الأدب والنقد - جامعة نزوى - سلطنة عمان**

الدراما السينمائية وعلاقتها بالأدب روايتا " رجال في الشمس " والعجوز والبحر " نموذجا

## الدراما السينمائية وعلاقتها بالأدب ، روايتا "رجال في الشمس" و"العجوز والبحر" نموذجا

\*عيسى بن سعيد بن عيسى الحوقاني ، أحمد بن سعيد بن ناصر الأزكي.  
قسم الأدب والنقد، جامعة نزوى، سلطنة عمان.  
\*البريد الإلكتروني للباحث الرئيسي : alhuqani@unizwa.edu.om

### المخلص:

تعنى هذه الدراسة بالبحث عن العلاقة بين الدراما السينمائية والأدب، وقد سعينا من خلالها إلى الكشف عن مفهوم الدراما، والتعريف بأقسامها، وبيان علاقتها بالأدب، متخذين من روايتي "رجال في الشمس" للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، و"العجوز والبحر" للكاتب الأمريكي أرنست هيمنجواي نموذجا لتحويل الدراما المقروءة في النص الأدبي إلى دراما مرئية في الفلم السينمائي.

**الكلمات المفتاحية:** الدراما، السينما، الأدب السينمائي، رجال في الشمس، العجوز والبحر.

## **Cinematic drama and its relationship to literature, the novels "Men in the Sun" and "The Old Man and the Sea" as a model**

Issa bin Saeed bin Issa Al-Hawqani\* and Ahmed bin Saeed bin  
Nasser Al-Azki.

Department of Literature and Criticism, University of Nizwa,  
Sultanate of Oman.

\*Corresponding Author Email: alhuqani@unizwa.edu.om

### **Abstract:**

This study deals with the search for the relationship between cinematic drama and literature, and we sought through it to reveal the concept of drama, define its sections, and clarify its relationship to literature, taking from the two novels "Men in the Sun" by the Palestinian writer Ghassan Kanafani, and "The Old Man and the Sea" by the American writer Ernest Hemingway. A model for transforming the readable drama in the literary text into a visual drama in the movie.

**Keywords:** Drama, Cinema, Cinematic Literature, Men In The Sun, The Old Man And The Sea.

## المقدمة:

الدراما في تعريفها الموجز والمكثف تعني الفعل والحركة، وتعدُّ جزءاً من المسرح حسبما جاء في تعريفها عند اليونان، وهي محاكاة للواقع وتقليد له، لأنها تسلط الضوء عليه، وعلى الحياة المعيشة للأفراد، فتهتمُّ بتفاصيل الأحداث السائدة، وتقدمها للمتلقّي بعد أن تتوشَّح تلك الأحداث بالصراع، فتجعل منه سربالاً لها، تتخذه في كافة أغراضها.

ولا شك في أنّ الدراما بما فيها من عناصر البناء الدرامي حاضرة في النصّ الأدبيّ عامة وفي النصّ السرديّ خاصة، سواء أكان ذلك الحضور كلياً أو جزئياً كالشخصيات والزمان والمكان والحوار والصراع غيرها من العناصر، وأضحت الدراما في العصر الحديث منتشرة في الإذاعة والتلفزيون والسينما، بعد أن كانت مقتصرة على المسرح فقط، وأضحت النصوص المقدّمة في تلك الأوعية الحديثة تجمع في شكلها وهيئتها بين الأدب الفن.

ويبقى التساؤل مشروحاً عن العلاقة بين الدراما والأدب: أخرجت الدراما من رحم الأدب، أم أنّ لكل منهما عالمه الخاص به؟ أليست الدراما وليدة المأساة والملهاة، أم أنّ الفنّ قد تمخّض فأنجب الدراما، فإن كان الأمر كذلك فمتى حصل ذلك؟ وكيف؟

والمنتبغ للدراما المسموعة والمرئية يلاحظ أنّ عدداً كبيراً من الأفلام والمسلسلات كانت في الأصل نصّاً أدبيّاً ثم تمت معالجته ليصبح سيناريو

لفيلم سينمائي أو لمسلسل إذاعيّ أو تلفزيونيّ، ونصا مسرحيّا، وهذا السيناريو أو النص المسرحيّ يستلمه المخرج فيتدخل فيه بما يتناسب مع رؤيته الإخراجيّة، ومهما كان نوع الوعاء الدراميّ الذي سيقدّم النص الأدبيّ من خلاله فإننا سنكون في حضرة ثلاثة نصوص على أقل تقدير، أوّلها النصّ الأدبيّ الأصليّ رواية كان أو قصة أو حكاية شعبيّة، وثانيها النصّ الدراميّ سيناريو كان أو مسرحًا، وآخرها النصّ الذي اشتغل عليه المخرج بوضع الملاحظات وتحريك الشخصيات مسرحيّا أو سينمائيّا، أو تحريك آلة التصوير التلفزيونية أو السينمائية بما يتناسب مع المشاهد وحركة الممثل.

ويبدو أنّ النصّ الأدبيّ قادرٌ على أن يصبح نصًّا دراميًّا، ويبقى التساؤل قائمًا عن قدرة النصّ الأدبيّ على الاحتفاظ بهويّته الأصليّة بعد أن يصبح نصًّا دراميًّا، وكذلك لنا أن نتساءل عن قدرة النصّ الدراميّ على أن يصبح هو الآخر نصًّا أدبيًّا، أتكون هذه العمليّة توافقيّة بين الفنين: الأدبيّ والدراميّ؟

وللإجابة عن تساؤلاتنا انتهجنا المنهج الوصفيّ التحليليّ مع الإفادة من نظرية التلقّي، وارتئينا أن نقسم الدراسة إلى أربعة محاور هي:

(١) مفهوم الدراما.

(٢) أقسام الدراما.

(٣) العلاقة بين الدراما والأدب

(٤) الرواية في الأفلام السينمائية.

## المحور الأول: مفهوم الدراما:

جاءَ في كتاب تشريح الدراما للكاتب مارتن إسلن (Martin aslant) قوله: "لقد أُلْفَتْ آلاف المجلدات عن الدراما، ومع ذلك لا يبدو أنّ الأمر استقرَّ على تعريفٍ مقبولٍ عموماً للمصطلح" (١) فمنذ عصر أرسطو مروراً بنشأة الدراما الحديثة حتى يومنا هذا والدراسات تترى في هذا المجال وذلك لخصوصية الموضوع وتطوره مع تطوُّر الحياة وحركتها، وطواعيته للتشكل من جديد، فالدراما لم تقف فقط على عتبات المسرح وحسب، بل انسلت من تحت عباءته وكواليسه إلى شاشتي السينما والتلفاز بل وإلى أثير الإذاعة، وعلى الرغم من كثرة الدراسات المتعددة عن الدراما، فلا يوجد تعريفٌ واحدٌ متفقٌ عليه في مفهوم الدراما كما أشار مارتن إسلن (Martin aslant) من قبل ، حتى وإنْ بدتْ بعضُ التعريفات متقاربةً، أو أنها تحمل الفكرة والمضمون ذاتهما على أقل تقدير "إلا أنّ استعمالها كعنوانٍ لنوعٍ معيّنٍ من الفن جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بضع كلمات أو جُمْلٍ" (٢).

ومن المهم جداً الوقوف بادئ الأمر على معرفة المعنى الحقيقي لكلمة دراما، فهذه الكلمة "مشتقةٌ من الفعل اليوناني (دراؤ) بمعنى اعمل" (٣) والعملُ هو الفعل اللازم للدراما "وعندما انتقلت كلمة الدراما إلى اللغة العربية انتقلت كلفظٍ لا كمعنى، فهي لفظٌ شائعٌ بدأ في اللغة اليونانية ثم انتقل إلى جميع اللغات" (٤) ويبدو أنّ المتمعن في مفردة الدراما يوقنُ

بأن لا أصل لها في اللغة العربية لا من حيث الاشتقاق، ولا من حيث التصريف، إلا أن بعض المعاجم العربية الحديثة أضافت هذه المفردة إلى موادها اللغوية، مثل معجم المنجد في اللغة والأعلام فإنه يعرف الدراما بأنها "رواية تمثيلية يختلط فيها المحزن بالمضحك، تُرجمت إلى العربية بلفظة فاجعة (لاتينية) (٥) وأما المعجم الوسيط فإنه يعرف الدراما بأنها "حكاية لجانب من الحياة الإنسانية يعرضها ممثلون يقلدون الأشخاص الأصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم و- رواية تُعد للتمثيل على المسرح" (٦) وجاء تعريفها في المعجم الوجيز بأنها "المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة أو ملهاة وفيها معالجة لمشكلة من مشكلات الحياة الواقعية" (٧) وبالنسبة لمعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للدكتور سعيد علوش فإنه يعرف الدراما بأنها: "١- تقليد أدبي، يختلف عن المأساة والمهابة. ٢- وتعالج الدراما ، مشكلة من مشاكل الحياة. ٣- (الدرامية) نزعة تلازم بنية عمل تخيلي ما، كتعارض مع الغنائي الملحمي" (٨) ويسرد المعجم المفصل في الأدب تعريفه الخاص عن الدراما فيقول "الدراما مصطلح يعني أدب المسرح، من كلمة إغريقية تعني الحدث، أو الحالة، أو العمل" (٩) فهذا التعريف قد أعطى المعنى بعداً زمنياً، والدراما "عرفها الإغريق وتبلورت في عهدهم، واختصت بعرض قصة بعد أن كان المسرح مقتصرًا على المسائل الدينية وطقوسها، وهي ليست تراجيديا كاملة، ولا كوميديا كاملة، بل تجمع بينهما تصويرًا للحياة بأفراحها وأتراحها ورسالتها ومبادئها" (١٠) ولم يكتفِ التعريف السابق عند ذلك الحد، بل كان أكثر شموليةً "فالدراما فن جامع لظرفي العمل المسرحي يفترض وجود مسرح وممثلين وجمهور" (١١).



الأمر الذي نركن إليه ونتفق معه من خلال التعريفات الآنفة عن الدراما وتشارك فيه جُلّها هو أنّ الحكاية سواءً في الرواية أو المسرحية أو القصيدة هي أساس الدراما، ولذلك نرى أنّ الدراما بذرة حدثٍ تتسرّب بعناصر البناء الدرامي ثم تتفرّع منه أحداثٌ وشخصياتٌ يحركها الصّراع فتعاطم معه وبه، فلا تقوم الدراما إلاّ على حكايةٍ لها أبعادها ومكوّناتها وأسسها سواءً كانت تلك الحكاية أو الرواية منشورةً أو غير منشورة، فلا تقوم الدراما إلاّ على حكايةٍ لها أبعادها ومكوّناتها وأسسها سواءً كانت تلك الحكاية أو الرواية منشورةً أو غير منشورة، وهي بحاجة إلى مَنْ يودّيها ويقدم موضوعها ورسالتها، فالدراما إذن "حكايةٌ تصاغ في شكل حدثٍ لا سرد، وفي كلامٍ له خصائص معيّنة، ويؤديها ممثلون للعرض على جمهور" (١٢) "وعندما يقوم فنّانٌ بصنع فيلمه اعتماداً على روايةٍ أدبيةٍ منشورةٍ فإنّ هذا لا يعني متابعته لكلّ ما يرد فيها، وليس هذا بإمكانه بالطبع، وإنما يقوم بخلق عالمٍ فنيٍّ آخر له مقوماته وخصائصه" (١٣) وسيبرز الدراما التي يمثلها الصّراع أجلّ تمثيل من خلال سير الأحداث وتصاعدها.

إنّ العملية الدرامية هي عمليةٌ فنيّةٌ مقنّنةٌ جداً سواءً أخذت مادتها لإنتاج عملٍ فنيٍّ - إبداعيٍّ بصريٍّ أو سمعيٍّ - من مرجعٍ أدبيٍّ بشكلٍ صريحٍ مثل بعض روايات الأديب العالمي نجيب محفوظ (رواية بين القصرين)، و(رواية اللص والكلاب) وغيرهما، إذ تحوّلنا فيما بعد إلى فيلمين مهمّين من أفلام السينما العربية، أو أخذت مادتها من واقع الحياة دون أن تكون روايةً مكتوبةً بأسلوبٍ أدبيٍّ، وما أكثر الأفلام والمسرحيات

التي كانت مادتها مستوحاةً من الحياة مثل (فيلم الرسالة) و(فيلم عمر المختار) للمخرج العالمي مصطفى العقاد (١٩٣٠ - ٢٠٠٥م) وغيرها من الأفلام "ولعلّ الإنتاج الأدبي للآخرين وبصفة خاصة كبار كتاب الرواية والقصة الطويلة والقصة القصيرة، بل والقصائد الشعرية من الآداب المحلية والعالمية يعتبر مصدراً هاماً من مصادر التأليف والإعداد الدرامي"<sup>(١٤)</sup>.

إنّ التقنين للحكاية وأحداثها يبدو واضحاً تمام الوضوح في الحكايات المستوحاة من المراجع الأدبية - كالروايات والقصص الطويلة والقصيرة والقصائد الشعرية - ، لأنّ لتلك الحكايات بدايةً ووسطاً ونهايةً، والأمر ذاته ينبغي أن يكون فيما إذا أخذت الحكاية من واقع الحياة فهي الأخرى يجب أن تقنن، لأنّ "الحياة بأحداثها ضخمةً فعلاً، وضخمةً ظاهراً، الحياة التي كلُّها دراما، ولكنّ الدرامات التي فيها لم تكتب، وتمسرح، وتمثّل"<sup>(١٥)</sup> فالحياة في حالة ديمومة بأحداثها وشخصياتها وأزمنتها وأمكنتها، فما يؤخذ من الحياة لا بدّ أن يكون مقنناً بشكلٍ صريحٍ وواضح.

إنّ للحدث الدراميّ زماناً ومكاناً، وإنّ للشخصيات قدراتٍ وطاقاتٍ محدودةً، ينبغي أن يستوعبها النصّ الدراميّ، ولا يعني هذا أنّ كلّ ما يحدث في الحياة من أحداثٍ يمكن أن يصنّف على أنه دراما، فليس من الدراما في شيءٍ أن نرى شخصاً ما يخرج من بيته في الصباح الباكر إلى مقرّ عمله فيدخل مكتبه وينجز ما يكلف به من عملٍ بكل هذوء ثم يعود إلى منزله ثانيةً بعد أن ينقضي وقت عمله الرسمي، وفي اليوم التالي يكرر الفعل ذاته بدون زيادةٍ ولا نقصان، أو مثل بائعٍ يبيع في دكانه ويقبل

نحوه زبائنه يشترون منه حاجياتهم، فجُلُّ ما يصنعه أن يبيع ما يحتاجه الزبائن ويقبض منهم النقود.

هاتان الصورتان النمطيتان مأخوذتان من الحياة، وهما تتكرران كلَّ يوم بالنمط نفسه وبالحال ذاته، وأشباههما كثيرٌ جداً، فهل يمكن أن ننفهما ضمن مفهوم الدراما لأنهما مأخوذتان من الحياة؟ بكل تأكيد لا يمكن ذلك، فثمة شيءٌ ينقصهما، لأنَّ للدراما أسساً وقواعد تنشأ منها وأهمُّها الصراع ، فلا يمكن أن تنشأ دراما حقيقية دون وجود كتل تتصارع فيما بينها لتحقيق هدفٍ أو تغيير مسار، لكنَّما الأحداث الدرامية في الحياة كثيرةٌ لا تعدُّ ولا تحصى، والكاتب الدرامي دائماً ما يبحث عن الموضوع الذي يثيره ويحرك كوامن نفسه حتى يصنع منه نصّاً درامياً متماسكاً، لاسيما تلك الموضوعات الجديدة المثيرة التي لم يتطرق لها كاتبٌ من قبل، فالأفكار ملقاةٌ على قارعة الطريق فهي كالتبر في التراب تحتاج إلى ذلك الخبير المتفحص الذي يعلم الجيد منها والرديء، فيتترك الأفكار المكررة وينسج من الأفكار الجديدة نصّه الدرامي العميق ليبعد فيه، وكذلك هو الحال فيما إذا كان نصّه في الأصل عملاً أدبياً، فينخبر من ذلك النصّ الأدبي ما يرى بنظرته الفاحصة الدقيقة بأنّه سيرتك أثراً عند المتلقي، فبه يستطيع إنجاز نصّه الدرامي متخذاً الإجراءات الضرورية والقواعد الأساسية لتحويل النصّ الأدبي إلى نصّ درامي، ثم يأتي دور المخرج ليضع رؤيته الفنية في ذلك النصّ الذي أبدعه كاتبه، وهنا يبدو لي أنّ الإجراء المفعول هو عدم تهميش أيّ جزءٍ من النصّ الدرامي، لأنّ عملية التمثيل أو الإخراج بصفة خاصة لا تعني تحويل العمل الأدبي إلى

واقع ملموس" (١٦) لأنّ الواقع لا يمكنُ تحويله إلى عملٍ دراميّ، وكلُّ الذي يمكن حدوثه هو نقل صورةٍ من الواقع إلى الوعاء الفني، مسرحاً كان أو تلفازاً أو سينما.

تجدر الإشارة إلى أنه ليس من الضروريّ أن يقومَ الكاتب ذاته بتحويل نصّه الأدبيّ إلى نصٍ دراميّ، فيما إذا كان المؤلف الأساسيّ لا يمتلك أدوات الحرفة الفنيّة التلفزيونيّة أو السينمائيّة، إنما يمكن القيام بها من قبل كاتب سيناريو متخصص في هذا المجال، فهو - أي المؤلف الجديد - سيصبح كاتب النصّ الدراميّ مع المحافظة بطبيعة الحال على القصة الأساسيّة وشخصيّاتها ويمكنُ أن يكون ثمة تعاونٌ بين الكاتبين فيما إذا أراد الخروج بعملٍ يحمل رؤىً مشتركةً بينهما.

ويجب" الاقتراب أكثر من تعريف الدراما من الزاوية التالية: لا توجد دراما بدون ممثلين، سواءً حضروا بلحمهم ودمهم، أو عرضوا كظلالٍ على الشاشة، أو كانوا من الدُمى" (١٧) وهذا معناه أنّ النصّ الدراميّ الذي لا يُجسّد ولا يُشخّص يبقى نصّاً جامداً لا حياة فيه حتى وإن كان مليئاً بالشخصيّات والأحداث والصراعات، لأنّ الحركة هي أصل الدراما لأنها فعلٌ والفعل يتطلّب الحركة، والجمود لا يتوافق مع الحركة ولا يسير في اتجاهها فهو لا يجعل للحكاية قيمةً من الناحية الفنيّة فهي تحتفظ بقيمتها الأدبيّة فقط، وهذه بطبيعة الحال حالة النصوص الأدبيّة كالروايات والقصص ونصوص المسرحيات إلّا إذا استطاع خيال القارئ تحريك شخصيات الروايات، وهنا تكون لكلّ قارئ وجهة نظر خاصة فيما قرأ وفيما تخيل ولا يمكنُ أن نعدّ تخيلَ القارئ عملاً درامياً "ورغمًا عمّا

قاله برناردو شو ( Bernard Shaw ) ضد العقدة فإنه استعمل في مسرحياته الكثير من الحركة، وحبك في عددٍ من أفضل مسرحياته عقداً شديدة الإحكام<sup>(١)</sup>، وأما بالنسبة للنصوص التي أعدت للعرض فإن الحركة يرسمها المخرج سواءً كان على المسرح أو على شاشتي السينما والتلفاز، وتلك الحركة ينفذها الممثلون كل حسب دوره، ولا أعني بالحركة هنا مجرد تحرك الممثلين على خشبة المسرح أو أمام آلة التصوير من مكان إلى آخر، وإنما أعني به أداءهم للشخصيات الموكلة لهم، وبث الحياة فيها، سواءً أكانت شخصيات أساسية أو فرعية أو هامشية، حتى ذلك الممثل الذي يؤدي شخصية رجل متوفى فإنه يتحرك بتوظيف صمته لأنه لا بد أن يصل إلى المتلقي بدرجة من الإقناع، وكذلك الحال مع الممثل الذي يؤدي شخصية مريض مقعد فإنه يتحرك بأحاسيسه ومشاعره، فإذا جئنا للواقع فإن ما نشاهده في الفيلم أو المسرحية أو المسلسل التلفزيوني بعد جاهزيته للعرض هو ما كُتب على الورق أصلاً أي ما كان نصاً درامياً أو مسرحياً، فالمشاهدون يشاهدون الممثلين وهم يؤدون الشخصيات الدرامية كما يشاهدون الصور والمناظر الطبيعية والمواقع التي تدور فيها تلك الأحداث المرسومة سلفاً على الورق ويستمتع المشاهد بالقصة وأحداثها والصراع بأنواعه المختلفة والأدوات المستعملة في كل مشهد التي نطلق عليها الإكسسوارات أو مكملات الشخصية.. ويستمتع المشاهد إلى الحوار الذي يدور بين الشخصيات، ومشاهدة أمكنة وأزمنة مختلفة ومتعددة.

هذا ما نشاهده عادةً في الأفلام السينمائية وكذلك

المسرحيات، وكل ما تتمُّ مشاهدته إنما هو مدوّن على الورق، وهذا الورق هو ما يطلق عليه تلفزيونياً أو سينمائياً (السيناريو) "فيعتبرُ السيناريو الخطّة العامة للفيلم تُنَبِّتُ فيه جميع تفاصيل الحدث بالإضافة إلى تصوير أشكالِ الحدث، وبدون السيناريو لا يمكنُ نسج أحداثِ فيلمٍ ما وذلك لاعتبارات فنية واقتصادية" (١٩).

وما ينبغي الإشارة إليه أنّ الفيلم السينمائي أو المسرحية لا ينقلان الواقع، إنّما الواقع تنقله نشرات الأخبار والبرامج المباشرة، أما الدراما فهي تحاكي الواقع "فالمحاكاة هي مصدرٌ من مصادر المتعة للإنسان" (٢٠) وثمة فرقٌ بينَ النقلِ والمحاكاة "فالدراما تشير إلى نوعٍ من الفنّ لا بد أن تتوفر له عدة مقوماتٍ وشروطٍ كي يمكن أن يطلق عليه اسم دراما" (٢١) التي لا تخرج عن النطاق الذي رسمه وحدّده لها أرسطو من قبل ، إذ يتلخّص معناها في الفعل ( اعمل ) فإنّ الفعل لا يتحقّق بذاته، بل لأبّد من وجود فاعل يحركه ، فالمبدعون "يحاكون أشياء كثيرةً بوساطة عمل صورٍ لها باستعمال الألوان والأشكال" (٢٢) وكذلك باستعمال الأصوات.

لقد وضع أرسطو طاليس الدراما ضمن فنون المحاكاة، فأثار هذا في عصر النهضة الرأي القائل بأنّ الجمهور يُضللُّ أو يُخدع لكي يدخل في روعه أنّ ما حدث على المسرح قد حدثَ (فعلاً) وأنّ الدراما يجب أن تتحد عملياً بالممكنات أو المحتملات في (الحياة الواقعية). (٢٣)

إنّ ما تقوم به الدراما هو محاكاةٌ لحدثٍ أو قصةٍ ما دون خداعٍ أو تضليل، فالكاتب يهذّب ويشدّب ذلك الحدث ويختزل زمنه ويحدد شخصياته

، ويقوم بإعادة كتابة معظم حوارات شخصيات ذلك الحدث تأليفاً وليس نقلاً، فهو لا يستطيع الإحاطة بكل الكلام الذي يقال في أي مكان على السنة ذات الشخصيات، ولكنه يؤلف الكلام الجديد للشخصيات حسبما يتوافق مع تركيبها وأدوارها وثقافتها، فالمحاكاة تبدأ أولاً من الكاتب ثم يجسدها الممثل "والسبب في هذا يرجع إلى أن المحاكاة وسيلة من وسائل المعرفة، والمعرفة في حد ذاتها متعة طبيعية للإنسان وليست مقتصرة على الفلاسفة بل هي عامة بالنسبة للناس أجمعين" (٢٤).

## المحور الثاني: أقسام الدراما.

لعل من الإيجاز جداً القول إنَّ الدراما هي الصِّراع، أو لنقل الصراع محوراً الرئيس، وعادةً ما يتمثل الصراع بين كتلتين مهما كانت أنواع تلك الكتل المتصارعة فيما بينها مثل شخصين أو أسرتين أو جماعتين أو دولتين أو حضارتين، ولا شك في أنَّ الحياة مصدر مهم للدراما وهي النبع الذي لا تنضب موضوعاته، فتجدد بتجدد الأحداث والظروف التي يعيشها البشر، فالنَّاس كلَّ يوم في شأن، وكلُّ شأن تصدر عنه حكايات وروايات وأخبار وأحداث درامية تغري كتاب الدراما، كما أنَّ مصادر الدراما تتنوع وتتعدد، وبطبيعة الحال فإنَّ الحياة فيها الكثير من المتضادات كالفرح والترح، والسرور والحزن، والصحة والمرض، والفقر والغنى، والجمال والقبح، والبكاء والضحك، وكثير من الموضوعات الأخرى التي تولد كذلك موضوعات مهمة للدراما وترفد كتاب هذا الفن بتلك القصص والحكايات الناتجة من المتضادات وغيرها، فالكاتب الواعي هو الذي لا يترك

موضوعات الحياة ومختلف قضاياها تمرّ سدىً من أمام ناظريه دون أن يتوقف عندها، فثمة فرقٌ بين الإنسان العادي وبين المؤلفِ الدراميِّ إذ يجدُ في حكايةٍ ما صوراً وخيالاتٍ كثيرةً ومتنوعةً تسمحُ له بأن ينسج على شاكلتها إبداعاً فنياً يؤثرُ في المتلقي مهما اختلفت وسيلة تقديم تلك الحكاية، فقد اعتادت المسارح والسينما وشاشات التلفاز وكذلك الإذاعة تقديم موضوعاتٍ مختلفة من الدراما مثل موضوعات الجريمة والحروب والملاحم والأعمال الاجتماعية والروايات التاريخية وقصص الرعب والخيال العلميِّ والدراما الوثائقية وغيرها الكثير، فكلُّ تلك الموضوعات الدرامية تنقسم "إلى عدة أشكالٍ كالتراجيديا والكوميديا والميلودراما والفارس وغيرها" (٢٥) وهناك أنواعٌ أخرى من الدراما كالتراجيكوميدي والمونودراما ، وسوف نعرّف بإيجاز بعضاً من أشكال الدراما.

### التراجيديا:

عرّفها المعجم المفصّل في الأدب بأنها: "المأساة والكارثة والحادث المفجّع، وهو عملٌ دراميٌّ شعريٌّ أو نثريٌّ يتتبع مصير شخصٍ نبيلٍ يندفع إلى خرق قانونٍ إلهيٍّ أو قاعدةٍ أخلاقيةٍ يسببه الكبرياء أو الغيرة أو الطموح المفرط، ينتهي به إلى الدمار بحادثةٍ مفاجئة، بل ينتهي أكثر أبطالها إلى الموت، فهي أفجعُ من الحزن، ولا يعبرُ عنها البكاء لأنّ المشاهد المرعبة، والأحداث الأليمة تذهل المشاهد" (٢٦).

أمّا أرسطو فتغلغل كثيراً في تفنيد المعنى وشرحه، فقد عرّف التراجيديا بأنها "محاكاةٌ لفعل، وإنّ الفعل يقضي بوجود بعض الأشخاص



كي يؤديه، وأنَّ لهؤلاء الأشخاص بالضرورة - بعض الخصائص المميزة في الشخصية والفكر" وهذان العنصران يحدّدان نوعيّة الفعل" فإنَّ الأمر يستتبع القول بأنَّ المسببين الطبيعيين بهذه الأفعال هما: الفكر والشخصيّة، وهذان المسببان يحدّدان نجاح أو اخفاق كلِّ إنسان"<sup>(٢٧)</sup> ومعنى هذا أنَّ التراجيديا تؤدي بالشخصيّة الرئيسيّة في العمل الدرامي إلى الدمار الشامل، الدمار النفسيّ أو الدمار الجسديّ أو الاثنين معاً، إذ لا يرتجى من ذلك أيّة بارقة أمل إيجابية لما يحدث لتلك الشخصيّة من العنف والقسوة والشدّة ، لاسيّما أنَّ الأسباب ستكون مجتمعةً لسحقها والقضاء عليها، وفي الغالب فإنَّ النتيجة في التراجيديا متوقّعة، أما النهاية في أغلب الأحيان فتكون غير معروفة لدى المتلقّي.

أمّا عن أصل التراجيديا عند أرسطو ويوافقه على ذلك عدد جَمٍّ من المؤرخين الثّقّات فيرجع "إلى الإيثرامبوس، وهو نوعٌ من الرقصات الغنائية تقوم بها الجوقة بمصاحبة الناي، وذلك في مهرجانات الإله ديونيسوس وكان أفراد الجوقة يرتدون أثناء قيامهم بهذا اللون من الأداء الغنائي الراقص جلود العنز (تراجوس) تشبهاً بأتباع ديونيسوس، ومن هنا أصبح يطلق على أفراد الجوقة (تراجودي) أي المغنين العنزيين، وأُطلق على الأغنية نفسها اسم (تراجوديا) أي الأغنية العنزية، وهي الأصل في كلمة (تراجيدي)<sup>(٢٨)</sup> لكنّ كلمة تراجيديا لم تقف عند هذا التعريف الذي حدّده ورسمه أرسطو قبل آلاف السنين، فقد تطوّر المعنى العام للكلمة، متجاوزاً موضوعات الأساطير التي كانت هي الأساس لهذه المفردة، فقد دخل في نطاق التعريف بالتراجيديا الكثير من المعاني،

كالأحزان والفواجع والآلام والمآسي" وينبغي أن نذكر أن المأساة بمعناها الصحيح إنما تتمثل عند كتاب الإغريق بالذات مثل (سوفوكليس) حيث يصور صراع الإنسان في اختياره بين المقادير والدافع الأخلاقي، بعكس (يوربيد) الذي كان متشائماً يرى الحقيقة في جوهرها في الشر، ولا يرى قيمة للصراع، ولم يتحقق المعنى التراجيدي فيما بعد، وإن ظهرت مسرحيات كثيرة تصنع الجديّة والخطورة<sup>(٢٩)</sup>.

## الكوميديا :

الكوميديا " مأخوذة من كلمة يونانية مركبة من لفظين، الأول منها: (كومكس) ومعناه (أكلة) ثم أُطلق على التنزه بعد الأكلة ، والثاني منها : ( أودي ) ومعناه (غناء) ولقد كان يراد بهذا المصطلح في الأصل نوعٌ من حفلات السخريّة كان يجري في المدن وضواحيها<sup>(٣٠)</sup> والسخريّة تقوم في الأصل على تضخيم الأمور بشكلٍ مبالغٍ فيه كالرسم الكاريكاتيريّ، أو استعمال الألفاظ المثيرة للضحك في وصف موقفٍ ما، وأصل الكوميديا أنّها "ملهاةٌ تنتهي نهايةً سعيدة، ويقفُ موضوعها سموّاً عن المأساة"<sup>(٣١)</sup> أي التراجيديا، وقد تحدّد معنى (الكوميديا) مع القرن ١٧، ليعني حبكة، تضمُّ شخصياتٍ ذات انتماءٍ طبقيّ متواضع، وتعرض مفاجآتٍ تكشف عن طبائع الناس، وعادات المجتمع، بطريقةٍ نقديةٍ ساخرة<sup>(٣٢)</sup> فقد دخلت في حياة الناس كافة، وناقشتُ جلّ المواضيع، حتى أنها لتوجد أحياناً في ثنايا الموضوعات الجادة أو تلك التي تحتوي على مسحةٍ حزينةٍ بل حتى المأساة قد تتخلّلها بعضُ الكوميديا من خلال شخصيةٍ من الشخصيات

يُؤتى بها لتخفيفِ حدة الحزن والمأساة والمعاناة في عملٍ من الأعمال الدرامية، أمّا من حيثُ النشأة فقد "نشأت الكوميديا في أوربة من الأغاني الصاخبة، أو من الحوار حول شعائر الخصوبة في أعياد الإله "ديونيسوس" في اليونان، ثم تطوّرت الكوميديا في الغرب حتى بلغت ذروتها في إنكلترا في العصر اليباباتي على يد شكسبير، وفي فرانسة على يد موليير، ثم ظهرت أنواعٌ للكوميديا منها الساخرة والكوميديا المُعْرِفة في العواطف والانفعالات والكوميديا الاجتماعية وعلى رأس كتابها "شو" و "موم" (٣٣).

باتت الكوميديا بغية المتلقي في أيّ وسيلةٍ من وسائل العرض سواءً المسرح أو السينما أو التلفاز، وهي من أهم مطالب الإنسان في زمنٍ شحّت فيه الابتسامة، حتى وإن كانت الكوميديا تعريّ واقع ذلك الإنسان ومجتمعه وتفضح خفاياه، ودائمًا ما تجعله يسخرُ من نفسه إذ يرى نفسه من خلال الشخصيات التي يجسدها ممثلو الكوميديا، فهو لا يتورّع أن يرى مشاكله وهمومه تعرضُ أمام العامة وبشكلٍ هزليٍّ مقنّنٍ ويضحك مع الضاحكين، فالضحك والسخرية على الذات نوعٌ من التطهير "ولهذا دأبت الكوميديا على السخرية من المظاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة سواءً في السلوك أو الطباع أو العلاقات التي تحكم بناء المجتمع" (٣٤).

وإذا ما خيّر المتلقي المعاصر بين عمليْن فنيين راقيين لمشاهدتهما، أحدهما تراجيديّ، والآخر كوميديّ، فإنه سيّتجه مباشرةً وبدون أيّ ترددٍ إلى العمل الكوميديّ، لأنّه يريدُ أن يطرح ما في حياته من همومٍ

ومنغصات جانباً فيسرّي عن نفسه بهذا العمل الكوميديّ أو ذاك، ولعلّ هناك من لا يرغب في مشاهدة همومه وأحزانه مجسّدة على خشبة المسرح أو السينما، والحقيقة التي ينساها المشاهد أو التي يتناساها حينئذ أنه لا يشاهد على خشبة المسرح أو السينما سوى مشاكله وهمومه وأوجاعه أو هموم غيره من الناس ولكن بشكلٍ مختلفٍ عمّا يعيشه في الواقع، يشاهدها بسخريةٍ فجّة فيضحك عليها ويستمتع بها " إذ إنّ الكوميديا تعتمد في جوهرها على إمكانية التوفيق بين العناصر المتضاربة والمتناقضة لحياة الإنسان وذلك فهي دائماً ما تبقى على الأمل والتصالح مهما حدث من تصارعٍ وتنازعٍ بين القوي التي تشترك في الحدث الدرامي، أي أنها تؤكد نزوع الإنسان إلى التقارب وتخطّيه الصّعب ونشده الدائب للتوافق من أجل الحياة" (٣٥).

إنّ فالكوميديا هي مطلبُ الجمهور، وحديثنا هذا لا يعني تلك الكوميديا الرخيصة المستهجنة التي لا تقدّم فكراً ولا تناقش قضايا ذات قيمة، فثمة فرقٌ شاسعٌ بين الكوميديا وبين التّهريج الفاحش الذي يستجدي الضحك، ويمكنُ الولوج إلى الأدب العربيّ لاستخراج موضوعاتٍ تثيرُ الضحك عند المتلقي وتتصف بالكوميديا، وكفى بالجاحظ وبخلاله شاهداً على ذلك.

## التراجيكونومي:

يدرك القارئ منذ الوهلة الأولى أنّ كلمة (تراجيكونومي) مفردةٌ منحوتةٌ من كلمتي التراجيديا والكوميديا، ونحت الكلمة له علاقةٌ وطيدةٌ

بنحتِ المعنى، فالتراجيكمودي "هي مزيجٌ من المأساة والملهاة، وهي نوعٌ مسرحيٌّ ازدهر خلال السنوات الأولى من القرن السابع عشر، وهي في أوج ازدهارها قد انقسمت إلى نوعين عامين: أما النوع الأول فقد كانت فيه القصةٌ جادة، وهي تتحركُ نحو نهايةٍ مأساوية، حتى إذا كان المشاهدُ أو المشاهدان الأخيران من المسرحية إذا بالحوادث تنتهي إلى نهايةٍ سعيدةٍ أو كوميدية" (٣٦) فهذا النوع الأول على كلِّ حال يمثِّلُ نصفَ المعنى للتراجيكمودي "أما النوع الثاني فيتمثل في المسرحية التي يمتزج فيها العنصران التراجيدي والكوميدي خلالهما، فالحادثة مأساوية برغم أنها تنتهي نهايةً سعيدة" (٣٧) وهذا هو المعنى الثاني وهنا يمكن أن نلخص التراجيكمودي ونقول عنها إنها البكاء حتى الضحك ، وقد قيل في المثل العربي القديم "شرُّ البلية ما يضحك".

إنَّ أنواع الدراما ليست محصورةً على ما تمَّ ذكره من التراجيديا والكوميديا والتراجيكمودي، بل هنالك أنواعٌ أخرى مثل الميلودراما والمونودراما والفارس، تتمايز فيما بينها من حيث موضوعاتها وطرق تناولها وتقديمها.

### المحور الثالث: العلاقة بين الدراما والأدب

أخرجتِ الدراما من رَحِمِ الأدب؟ أمْ أنَّ لكلِّ من الدراما والأدب عالمة الخاصَّ به؟ لربَّما يوجد مَنْ يؤكد أنَّ الدراما هي وليدة المأساة والملهاة، أو أنَّ الفنَّ قد تمخَّص فأنجب الدراما، ولكن متى كان ذلك؟ وكيف؟

"منذ انطلاق المسرح اليوناني برز فنُّ هجينٌ بين المأساة والملهاة

عُرف بالدراما الهجائية التي كان المؤلف يقوم عادةً بتقديمها للجمهور مستعيناً بشخصيات تقليدية معروفة الملامح تشاركه في الإلقاء والتمثيل<sup>(٣٨)</sup> والسؤال الجدير بإثارة عن حقيقة المأساة والمهارة، ألم يكونا في الأصل أدباً محضاً احتضنهما المسرح الإغريقي ثم بعد زمن ليس بالقصير عرفتهما السينما ونشرهما التلفاز في العصر الحديث؟

"إذا قلنا إنَّ الأدب هو فنُّ الكلمة، سواءً الكلمة المقرّوة والكلمة المسموعة"<sup>(٣٩)</sup> فإنَّ السؤال الذي يُثار دائماً أيتّمتل الأدب فيما نقرأ مكتوباً من شعرٍ مثلاً؟<sup>(٤٠)</sup> أم فيما نسمعه من الشعر؟

إذا كان السؤال عن القراءة والاستماع فقط فماذا عن الكتابة التي كُتِبَ بها ذلك الشعر هل تعدُّ هي الأخرى من الأدب في شيء؟ أي هل تكون "الحروف المنقوشة بالحبر على الورق جزءاً من القصيدة؟"<sup>(٤١)</sup>

يرى الكثير من النقاد أنَّ هذا لا يمكن الأخذ به، لأنَّ الشعر مستقلٌّ تماماً عن الحروف المكتوبة، وعن نوع الحبر الذي كُتِبَ به، وليست الكتابة في الواقع إلا نوعاً من التسجيل لهذا الشعر يضمن بقاءه في مكان ما، ولذلك يمكن أن يوجد الشعر غير مكتوب حين يتمثل في الذاكرة<sup>(٤٢)</sup> وقد وصلنا الكثير من الشعر منقولاً عبر الذاكرة قبل أن تسجّله الكتابة وتحفظه السجلات والدواوين.

وإذا كان الأدب هو فنُّ الكلمة مسموعةً كانت أو مقرّوةً، فالدراما هي فنُّ الفعل والحركة اعتماداً على الكلمة كمفردة أدبية أو إحساسٍ

وشعورٍ أو معنى، وهذا المعنى لن يصل إلى المتلقي إذا لم يجسّد مادياً ومعنوياً، والتجسيد يحتاج إلى وعاء - (خشبة المسرح - السينما - التلفاز - المذياع) - يُقدّم من خلاله، وبذا يتضح مفهوم الدراما من خلال الكلمة التي تمثّل الأدب، والفعل والحركة اللذان يمثلان الدراما "فالأدب إذن هو المعنى المبتكر في اللفظ الفصيح والتعبير المتين والأسلوب البارع والخيال" (٣) وتأكيداً على ما سبق فإنّ الأدب يتجسّد في المفردة المعبرة، وتتجسّد الدراما في الصورة والحركة والفعل "والفنّ الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلةً للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب، وباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكلٌ وهدف، وتلتزم بالخلفية التراثية والزمان والمكان" (٤) فليس من الغرابة في شيء أن تجتمع الدراما والأدب في نص واحد، فهذا ما نودُّ تأكيده.

إنّ الحديث عن الدراما عادةً ما يأخذ بُعداً متشعباً وعميقاً فقد أصبحت الدراما من خلال وسائل الإعلام الجماهيرية إحدى أقوى وسائل الاتصال بين البشر، بل أكثر قوةً من الكلمة المكتوبة" (٥) وكذلك الحديث عن الأدب يقودنا إلى مسارب شتى، فليس من اليسر في شيء سبر أغوارهما، لكننا نحاول إيجاز القول فيهما حتى نصل إلى تحديد هويّة العلاقة بين الدراما والأدب، وإنّ أضحى كلّ منهما علماً مستقلاً بذاته ولكل منهما أدواته وخصائصه وشروطه، فمن شروط الأدب أن تكون له بنية واضحة، هذه البنية وإن كانت تنهل من القصّ والشعر والصورة إلا أنّها في السيناريو تكتسب وحدتها عبر مصطلحات العرض وعبر التجسيد اللازم العياني" (٦) فالسيناريو صورةٌ بصريةٌ تكتسب مادتها الأساسية من

الكلمات المكتوبة "وعلى هذا فعبرة (فنُ الكلمة) لا تكفي للدلالة على الأدب إذا كان المقصود بها الكلمة، سواء المكتوبة والمنطوق بها" (٧) فهذه الكلمة أو تلك هي أساساً لا يستغني عنها الأدب والدراما، إذ يعملان بها، ويصلان إلى جماهيرهما من القراء والمشاهدين، وبالدراما يتطوران تطوراً متسارعاً .

فالأدبُ والدراما في تطورٍ دائمٍ ودؤوبٍ، ولم يتوقفاً عند حدٍّ معيّنٍ، من التطورِ الفكريِّ والفنيِّ والتقنيِّ، لأنَّ الابتكار في هذين المجالين متاحٌ جداً، ولكن على مَنْ ينشد الابتكار فيهما أن يكون مطلعاً على ما قدّمه الأوّلون، ومارسه أولئك المبدعون السابقون صنّاع الأدب والدراما حتى يستطيع الإتيان بالجديد المفيد، فما هو الابتكار والتجديد الذي ينبغي أن يأتي به المجدّدون في هذين المجالين؟ ليس الابتكار في الأدب والفنّ أن تطرق موضوعاً لم يسبقك إليه سابق، ولا أن تعثر على فكرة لم تخطر ببال غيرك.. إنّما الابتكار الأدبيُّ والفنيُّ، هو أن تتناول الفكرة التي قد تكون مألوفةً للناس، فتسكب فيها من أدبك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقاً جديداً يبهر العين ويدهش العقل، أو أن تعالج الموضوع الذي كاد يبلى بين أصابع السابقين، فإذا هو يضيء بين يديك، بروح من عندك" (٨) فالقضية إذن ليست قضية البحث عن الجديد الصّرف لكونه جديداً، فليس كلُّ جديدٍ يملك مقومات القديم، وهنا نوّكد على أنّه يمكن إعادة تجديد القديم ليصبح جديداً شكلاً ومضموناً، "ولن يتأتى للأديب مهما التزم أن يحقق الإنسانيّات وأن يتجاوز بفنّه حدود الزمان والمكان إلا إذا استطاع أن يحول كلَّ ما حوله مهما بلغت أهميّة الأحداث التي تحيط به أو



## الموضوعات التي يعالجها إلى فن رفيع" (٤٩)

فأياً كان أصل الدراما وأياً كانت حقيقتها فهي لا تنفصل عن الأدب، فإذا كانت الدراما هي وليدة المأساة والملهاة كما أسلفنا، فهذان العنصران هما أيضاً وليدا الأدب، فالأدب "علمٌ يشمل أصول فن الكتابة، ويعنى بالآثار الخطية، النثرية والشعرية وهو المعبر عن حالة المجتمع البشري والمبين بدقة وأمانة عن العواطف التي تعتمل في نفوس شعب أو جيل من الناس" (٥٠).

إنّ المأساة والملهاة شكلٌ من أشكال السرد الفني، ومنهما انبثقت الدراما التي عرّفت فيما بعد بأنّها "اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمّن تحليلاً عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل، أو أنّها مجموعة من مسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، وهي شكلٌ من أشكال الفن قائمٌ على تصوّر الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداثٍ معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، ويمكن عملياً تقديم قصة بهذا الشكل في عرض صامت خالٍ من الحوار" (٥١) والحقيقة أنّ الدراما يمكنها أن تنطوي على شخصية واحدة وليس كما جاء في تعريفها السابق أن تفترض وجود شخصيتين على الأقل، ففنّ (المونودراما) وهو قسمٌ من أقسام الدراما ينطوي على ممثل واحد فقط طول عرض المسرحية حتى وإن قام بتجسيد عددٍ من الشخصيات التي يتحدّث عنها النص .

إنّ فنّمة علاقةً وطيدةً تربط بين الأدب والدراما، لاسيّما أنّ الدراما

تنطوي على أي موقف أدبي كما جاء في تعريفها ، فاعتقادنا الجازم أنّ الدراما خرجت من رحم الأدب ثمّ عادت لتحتضنه من جديد، فهي بالنسبة له كالأمّ الرؤوم التي ترعى وليدها ثم يرهاها ذلك الوليد ليبرّ بها، والأدب بالنسبة لها كالأب الحنون الذي لا يبخل عليها بشيء مما لديه من الشعر والنثر فينعشها بنصوصه وأفكاره، فهي تأخذ منه لتعطيه وهو يعطيها ليأخذ منها "والدراما كمصطلح نقدي يسعى لتكوين أدوات منهجية في دراسة الشعر والمسرح والقصة معاً من أجل وضع نظام تشكيلي وصفي يخدم الأدب"<sup>(٥٢)</sup> وليس هذا وحسب فالدراما تنشئ علاقات وشائج كثيرة مع الفنون والعلوم الأخرى ، فلها علاقاتها مع التاريخ والطبيعة واللغة وعلوم الدين والخيال العلمي والوثائق والطب والصحة النفسية وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم.

وإذا مثلنا على علاقة الدراما بشيء من تلك العلوم لعلنا أنّها تلعب دوراً مهماً فيها، فعلى سبيل المثال الصحة النفسية، فإذا ما اقترنت الدراما بهذا العلم أطلق عليها (السيكودراما)، وهي "شكل من أشكال العلاج النفسي الذي يستخدم التمثيل لمعاونة العميل (المريض) في حلّ مشكلاته"<sup>(٥٣)</sup> وتتجسّد الدراما لقيام بدور البطولة في العمليّة العلاجيّة لذلك المريض النفسيّ، فالدراما وما تمثّله من صراعٍ تصبح هي ذاتها بطلاً حقيقياً في ذلك، وهذه البطولة تتجلّى في "العون الذي يقدمه الموجّه (المعالج) ومعالجون آخرون مدربون، يجسّد المريضُ المواقف التي تشكّل بالنسبة له أسباباً لاضطراب سلوكه"<sup>(٥٤)</sup> .

يمكن أن تتطوّر (السيكودراما)<sup>(٥٥)</sup> إلى ما يعرف عند علماء النفس

بـ(السوسيودراما) وهي "في شكلها المتطور تركّز بصفة خاصة على حلّ المشكلات الجماعية وذلك من خلال التأكيد على إعادة التدريب أكثر من تركيزها على التحرير والتخلّص من التوتر الانفعالي"<sup>(٥٦)</sup> فمن باب أولى أن تكون علاقة الدراما مع الأدب أقرب وأقوى من أيّ علاقةٍ أخرى، فالأدب المنطوي على الشّعْر والنثر ويحوي الحكايات والشخصيات والأمكنة والأزمنة فكلُّ هذه المعطيات مادةٌ خصبةٌ للدراما فهي تسبح في فضائها وتنسج مادتها الدرامية من خيوطها، فهي تشترك معه ومع تلك العلوم الأخرى لتقدّمها من خلال قصةٍ ما تناقش موضوعاتها وقضاياها بأسلوبها الدرامي، لأنّ الدراما هي الأسرع والأنسب في تحقيق الغايات والوصول إلى الأهداف التي تستهدف المتلقي.

ويرى مارتن إسّلن، أنّ "النظر إلى الدراما كشكلٍ من أشكال الفكر، عملية إدراك، وسيلةٌ نستطيع بواسطتها أن نترجم التصوّرات المجردة إلى علاقات إنسانية صلبة أو أن نوجدَ وضعاً ونعالج نتائجه"<sup>(٥٧)</sup> ولو تمعّنا في المادة الأدبية تمعّناً بيّناً لأيقننا أنّ "مادة الأدب في أيّ صورةٍ من صورهِ هي الحياة، وانتقال هذه الحياة يحدث في نفوسنا المتعة، وقد يشكّل حياتنا"<sup>(٥٨)</sup> والسؤال الذي لا بدّ أن يُثار: هل هذا الدور منوطٌ بالأدب وحده؟

لا شك أنّ الأدب يشتمل على عناصر أخرى، فإذا رجعنا إلى العبارة القائلة "إنّ الأدب تعبيرٌ عن الحياة وسيلته اللغة كان علينا أن نفهم أنّ الأدب لا ينقل إلينا الحياة كما هي، ولكنه يعبّر عنها، وقد يقال إنه يفسّرها، وقيل أيضاً إنه ينقدها"<sup>(٥٩)</sup> وفي حقيقة الأمر فالأدب يسهم في

نقل بضع مواقف من الحياة ولا ينقل الحياة كاملةً، فلا الأدب ولا غيره يستطيع ذلك "وقد نقول إنه ينقل إلينا فهم الأديب للحياة من خلال تجاربه الشخصية، وهنا نكون قد أدخلنا عنصراً جديداً يقوم عليه الأدب، فجاناب الحياة لا بد من (فهم) الأديب لها"<sup>(١٠)</sup> وكذلك الحال مع الدراما فهي تشترك مع الأدب في عدم نقل الحياة بواقعيتها كما هي وبكل تفاصيلها، لكنها تحاكي الحياة ولاسيماً أفعال الناس فيها، فالحياة كثيرة الشخصيات وتتطلب أزمنةً طويلةً تمتد لسنواتٍ من أجل متابعة حدثٍ واحدٍ أو شخصيةٍ واحدةٍ فقط، فليس من العقل أن تقوم الدراما بنقل مادة الزمن والشخص في العمل الإبداعي مثلما هي في الواقع بل إنها تقوم بعملية الاختزال لكل ذلك، أي أنها تقوم بعملية التقنين.

كم من الروايات الأدبية التي ملأت خشبات المسارح وشاشات السينما والتلفاز وحلقت عبر أثير الإذاعة، فكانت النبع الذي يغذي وسائل العرض من الكم المهول الذي يمتلكه الأدب من النصوص منذ أن عرف الإنسان الكتابة إلى آخر الكلمات التي سيكتبها المبدعون، وكم من الأشعار القديمة والحديثة العربية بشتى موضوعاتها السياسية والدينية والعاطفية و... التي تمّ توظيفها درامياً، فالكثير من النصوص الدرامية تصلح للتمثيل السينمائي والتلفزيوني في آن، والحال ذاته بالنسبة للروايات والقصص التي تمّت معالجتها فنياً وتطويعها لتصبح سيناريوهات لكل من السينما والتلفزيون "والأدب يعني ضمناً شيئاً مكتوباً، وبالتالي فالسيناريو قد يكون (أدباً) بالمعنى الأساسي جداً، لأنه نصّ مكتوب، ولكن نادراً ما يكون أدباً بمعنى كونه أدباً كلاسيكياً"<sup>(١١)</sup>

وليس الأمر بالمستحيل أن يصبح السيناريو أدباً كلاسيكياً إذا تمَّ الاشتغال عليه وتطويعه للقارئ بشكل صحيح، فقد أصبح بعضُ الكتاب ينشرون سيناريوهاتهم بعد أن نُفِذت سينمائيًا أو تلفزيونيًا "لقد طبعوا هذه السيناريوهات بكتب مطبوعة وأصبحت متداولةً من القراء أيضاً، مثل انجمار برجمان (Ingmar Bergman)"<sup>(١٢)</sup> أي أنها أصبحت أدباً مقروءاً، حتى وإن تباينت الآراء في هذا الأمر فقد وافق عليه بعض النقاد ورفضه آخرون، ونحن في هذه الدراسة قد حسنا أمرنا في هذا الشأن فهو ينضمُّ إلى الفريق الأول، لأنَّ السيناريوهات المطبوعة هي بمثابة محاضراتٍ علميةٍ للطلبة الراغبين في هذا العلم الحيوي المهم، إنها تجارب عمليةٌ حقيقية، ونؤكد على أن طباعة السيناريو الأصلي أفضل من طباعة السيناريو الذي اشتغل عليه مخرج الفيلم، حتى تكون استفادة المتلقي أكبر وأشمل وأعم، وهذا الرأي ذاته الذي ذهبت إليه الناقدة حنان شومان إذ ترى "أنَّ طباعة السيناريو في كتاب موجود في السينما العالمية منذ زمن بعيد، وأنَّ «أمهات الأفلام»، إن جاز التعبير، تحولت إلى كتب، فلهذه الخطوة قيمتان، الأولى أنها توثيقٌ لعملٍ فنيٍّ يوازي العمل الأدبي، والثانية أنها فرصةٌ لتعليم الأجيال أسلوب كتابة السيناريو"<sup>(١٣)</sup>.

وقام (محفوظ عبدالرحمن) بطباعة سيناريو فيلم (ناصر ٥٦) <sup>(١٤)</sup> وقد قال عن موضوع طباعة سيناريوهات الأفلام ككتب للقراء "انتابنتي حيرةً وتساءلتُ هل أنشر السيناريو الأول أم سيناريو الفيلم؟ فنصحتني أصدقائي بنشره كاملاً ليستفيد القارئ، إنما لا تغني قراءة السيناريو عن مشاهدة الفيلم بل هي مكملته له"<sup>(١٥)</sup> ويتضح من كلام المؤلف محفوظ

عبدالرحمن أن سيناريو الفيلم الواحد يمكن أن يتحوّل إلى سيناريو هين اثنين ، أحدهما ما كتبه المؤلف قبل إجراء أيّ تغييراتٍ عليه من قبل المخرج، والثاني هو السيناريو المعدّل بعد الأخذ بملاحظات المخرج العامة والخاصة "وإنّ أيّ ملاحظةٍ أجناسيةٍ للسيناريو تريدُ أن تجد له مكاناً في نظرية الأدب لابدّ لها أن توجه عنايتها إلى النصوص التي من الممكن أن نجدَ فيها ما يجعلها جيدةً لهذا المشروع" (٦٦) لأنّ السيناريو ممكنٌ قراءته كأبيّ كتابٍ أدبيٍّ آخر، وما قيل عن السيناريوهات يمكنُ أن يقال الكلام نفسه عن المسرح ولاسيّما الشعر المسرحي، فهذا النوع من الكتابة عُرف منذُ أيام الإغريق، فنصُّ الشعر المسرحيّ هو النصُّ المكتوب شعراً وإنّ كانت الغنائيّة فيه تهيمن على الحوار والصّراع والبناء الدراميّ، وحين نصل إلى المسرح الشعريّ يكون أماننا النصُّ المكتوب شعراً وهو القابل - في الوقت نفسه - للتمثيل، فمن المؤكّد هنا أنّ البناء الدراميّ البالغ الدقة فيه يهيمن على العناصر الغنائيّة ويسيرها لمصلحة الدراما" (٦٧)

ومهما كان نوع الوعاء الذي سيُقدّم العمل الفنيّ من خلاله فإنّه أمام ثلاثة نصوصٍ على أقلّ تقدير، أوّلها النصُّ الأدبيّ وهو النصُّ الأصليّ المراد تحويله كعملٍ فنيّ، ويعقبه النصُّ الدراميّ أو المسرحيّ الأوّل، ويليه النصُّ الذي اشتغل عليه المخرج بوضع ملاحظاته وتحريكه للشخصيّات مسرحياً أو سينمائياً، أو تحريك آلة التصوير التلفزيونية أو السينمائية بما يتناسب مع المشاهد وحركة الممثل، ولذا فإنّ النصّ الأدبيّ قادرٌ على أن يصبح نصّاً درامياً، وكذلك فإنّ النصّ الدراميّ يمكن أن يكون هو الآخر نصّاً أدبيّاً، فالعملية عمليةٌ توافقيةٌ بين الأدب والدراما.

وقد استطاع أصحاب النظرة الثاقبة من مبدعي الرواية الأدبية أن يجعلوا رواياتهم ترتدي ثوب الفنّ الجديد سواءً ثوب السينما أو التلفزيون أو حتى المسرح الحديث الذي كان البيت الدافئ بالنسبة لها، قبل أن تصبح فيلماً، أي قبل أن تتحول إلى صورٍ متحركة من خلال وعاء الشاشتين بل إن بعض الروائيين تحولوا من كتابة الرواية إلى كتابة السيناريو وحتى إلى إخراج أفلام خاصة بهم أمثال (كوكتو/Cocteau) و(أندريه مالرو/Andre-Malrau) و(آلان روب غرييه/Alain Robbe-Grillet)<sup>(٦٨)</sup> والمفارقات في هذه الجزئية كثيرة أيضاً وهناك من الكتاب من يكتب الدراما وكأنه يمارس عملاً واحداً مثل (روبرت بولت/Robert Bolt) الذي كتب الدراما الإذاعية (رجل لكل الفصول) وحوّلها إلى مسرحية ناجحة وسيناريو ناجح أيضاً<sup>(٦٩)</sup> فالكتابة في هذين الفنين معاً تحتاج إلى مهارة فائقة فلما يمتلكها كتاب الأدب، فليس كل الكتاب قادرين على الإبداع في هذين الجنسين (الأدب والدراما) في آن.

ويمكن أن يكون كل من الدراما والأدب إناءً للآخر فيستوعبه، بكل ما تحمله كلمة الاستيعاب من معنى، كماً وكيفاً، فالأدب يستوعب الدراما وهذا أمرٌ طبيعي؛ لأنّ الأدب يشمل النثر الأدبي والشعر، وهو بالنسبة للدراما معين لا يتضب، فإذا ما اجتمع الأدب والدراما في نص من النصوص فهما بهذا يشكّلان ما يُطلق عليه بالأدب الدرامي حيث "يتطلب الأدب الدرامي استجابةً، ليس من العقل وحده، بل من الجسد جميعاً"<sup>(٧٠)</sup> إذ إنّ الجسد يمثل الحركة، والحركة هي أساس الفعل الدرامي، فليست الدراما "ولا الخصائص الدرامية مقصورةً على ما يكتب للمسرح بشكل

تمثيلات، إلا أن إمكانية الشَّكل الدراميِّ القادر على تخطيِّ دراما المسرح بعمق لم تظهرْ حتى القرن التاسع عشر<sup>(٧١)</sup> وهو القرن الذي اخترعت فيه السينما "وشهد ميلاد أول وأقدم فيلم سينمائي في التاريخ ويحمل عنوان (مشهد حديقة رواندي) حيث تمَّ إنتاجه في عام ١٨٨٨م، ومدَّة الفيلم لا تزيد عن ثابنتين و تم تسجيله باستعمال ١٢ صورة في الثانية الواحدة...مخرج هذا الفيلم هو المخترع المهندس الكيميائي الفرنسيُّ لويس لي برنس (Louis Le Prince) <sup>(٧٢)</sup> ومنذ ذلك الوقت والدِّراما تنتقل من طَورٍ إلى آخر مسجَّلةً حضورها وتألقها بشكلٍ ملحوظ، فقد تكون أحياناً أقرب إلى قلب المتلقي من الأدب الذي خرجت منه.

إذا كانت الرواية تمثِّل جنس الأدب، والدِّراما تمثِّل جنس الفنِّ فلا بدُّ من الإشارة في البدء إلى أن لكلِّ من فنِّ الرواية وفنِّ السينما لغةً فنيةً خاصَّةً به ووسائل تعبيرٍ وبناءٍ معالجةٍ تميِّزه<sup>(٧٣)</sup> فالكلمة هي لغة الرواية، ولغة الدِّراما هي الحركة والصُّورة، ومن الكلمة والصُّورة يتشكَّل المعنى المراد توثيقه والتأثير به على المتلقي.

ستبقى العلاقة بين الأدب والدِّراما قويةً مهما تطوَّرت الدِّراما وتقدَّمت، حتى وإن وجدت لها أوعيةً أخرى في المستقبل، فالأدب بالنسبة للدِّراما هو عصب حياة وهي بالنسبة له الرئة الثالثة التي يتنفس من خلالها، وقد نتج عن هذه العلاقة بين هذين العنصرين اللذين يغذيان ذائقة المتلقي قارئاً كان أو مشاهداً مجموعةً من الروايات استأنست بها السينما والتلفزيون وتم تقديمها للمتلقي بأسلوبٍ عرضٍ يختلف عن أسلوب القراءة الذي يتطلَّب حضور خيال القارئ بشكلٍ مستمر، هذا الأسلوب



الجديد هو أسلوب المشاهدة والتوقع، لأنَّ المشاهد يُعدُّ أحيانا جزءاً من اللعبة الدرامية، فإذا اعتاد المتلقي قراءة رواية ما فالأمر يختلف بطبيعة الحال عند تجسيد ذات الرواية بواسطة الفنِّ السينمائيِّ أو التلفزيونيِّ، إذ إنَّ "هذا الفنُّ السريع يقوم على لغةٍ أخرى غير لغة الأدب المكتوب" (٧٤) فهو يعتمد على لغة الصُّورة أساساً في معالجة تلك الرواية المعدَّة أصلاً للقراءة، إذ تختلف لغة الصُّورة اختلافاً جذرياً عن لغة الكلمة، فالصُّورة كما يقال تعبرُ عن ألف كلمة، والأمثلة على ذلك كثيرة جداً، فإذا كتب مؤلفٌ وصفاً لمكتبٍ من المكاتب وفي هذا المكتب ستحدث جريمةٌ ما، فالكاتب هنا سيصف المكان وصفاً دقيقاً جداً بكلِّ ما في ذلك المكتب من أثاثٍ وديكوراتٍ ومقاعدٍ وطاولاتٍ وأبوابٍ وكتبٍ وأدواتٍ مكتبيةٍ وأجهزةٍ إلكترونيةٍ وغيرها، فهذا الوصف يتطلَّب منه جهداً كبيراً جداً، فلا بدَّ أن يختار كلماته لذلك الوصف، ويجمِّل عباراته بأساليبِ البلاغةِ والبيان، فهذه هي لغة الكلمة، أما في لغة الصورة فآلة التصوير التي سيضعها المخرج في زاويةٍ ما سوف تقوم بالتقاط مكوّنات ذلك المكتب في ثوانٍ معدودة، بل وستركّز بشكلٍ غير مباشرٍ أو مباشرٍ حسبما يتطلَّب النصُّ الدراميُّ على أداة الجريمة، أو أن يقوم المخرج بتقديم معلوماته البصريَّة عن تلك الأداة تمهيداً لما سيحدث لاحقاً، كلُّ هذا يجري في زمنٍ قصير جداً.

استطاعت لغة الصورة أن تختزل كلَّ ذلك الكمِّ الهائل من كلمات الوصف والصفحات المعبرة عن المكان، وفي هذا يقول توفيق الحكيم " فمن ألوان الفنِّ ما يمكن أن يقَدِّم إلى الناس إلا في وعاءٍ واحد، هو

الوعاء المتحرك، من ذلك فنُ الصُّور المتحرّكة(السينما) فهي فنُ السرعة التي تخطف البصر، وهي من أجل ذلك يجبُ أن تتجرّد من كلِّ ما يدعو إلى التمهّل" (٧٥).

يلاحظُ عشاقُ الدِّراما والمشتغلون فيها تلفزيونياً وسينمائياً بأنها قفزت بتطورها قفزاتٍ هائلة، شكلاً ومضموناً وتقنيّةً فنيّةً وصناعيّةً، فالدراما التلفزيونية على سبيل المثال هي شكلٌ من أشكال الدراما الحديثة "لذا فإنّ النصّ في الدراما التلفزيونية هو نتاج فكرٍ وتكنولوجيا جمعت فنوناً متعدّدة قديمةً وحديثةً وصناعيّةً في قالبٍ فنيٍّ وتقنيٍّ جديدٍ وحديثٍ" (٧٦) والجديد التكنولوجي لن يتوقف عند حدٍّ معيّن، فالتطوير الصناعي في هذا المجال دائماً ما يفاجئنا بالجديد.

وتساءلت عزة أحمد هيكل من خلال كتابها (الدراما التلفزيونيّة - رحلة نقدية - ) "هل بعد موت المؤلف وغياب النصّ كما في المدارس النقدية لمدرسة الحداثة غاب النصّ الدرامي؟" (٧٧) إنه سؤالٌ مهمٌ للمشتغلين في المجال الدرامي، وقد أجابت قائلةً: "لا أظن، لأنّ النصّ الدرامي هو المحركُ الفعّال وكود الاشتعال والحركة لهذا الفنّ، وأبرز مثالٍ لذلك النصوص المختلفة في فنّ الدراما التلفزيونية: النصّ القصير، النصّ السينمائي، النصّ الروائي، والنصّ الصحفي، النصّ المترجم، النصّ التلفزيوني" (٧٨) فالنصّ المرئيُّ تلفزيونياً كان أو سينمائياً لا يمكن الاستغناء عنه إذ هو العمود الفقري للعمل الفنيّ ولا نختلف مع مَنْ يظنُّ أنّ للفيلم السينمائيّ أكثر من عمودٍ فقريٍّ كالنصّ مثلاً والممثل وآلة التصوير.

هل تكون آلة التصوير قادرةً على إيصال فكرة النصّ الأدبيّ إلى المتلقي؟ ما من شكّ في قدرتها على ذلك ولكنّ يعتمدُ على مَنْ يدير دفةً تلك الكاميرا وحرفيّته فكراً ومهارةً حتى يستطيع إخراج مكونات ذلك النصّ الأدبيّ، وأشير هنا بطبيعة الحال إلى المخرج - ولربما سيكتشفُ مشاهدٌ محبّ للرواية تفاصيلَ لا حصر لها اشتقّها الفيلم من مصدره الأدبيّ<sup>(٧٩)</sup> ولا ننسى دور الممثل وأهميته في العملية الدراميّة، إذ يكونُ في الواجهة أمام المتلقي ويقومُ بنقل أفكار الكاتب وعرضها على الملأ.

### المحور الرابع: الروايات في الأفلام السينمائية

إنّ نماذج الروايات التي قُدِّمتُ للسينما أو التلفزيون كثيرةٌ جداً نكتفي منها بنموذجين اثنين: أحدهما من الأدب العربيّ، والآخر من الأدب الغربيّ، وهما يجسّدان معنى العلاقة الحميميّة والحقيقيّة بين الأدب والدراما.

### النموذج الأوّل: رواية رجال في الشمس، وفيلم المخدوعون

إنّ النماذج الأدبيّة التي حوّلت إلى أعمالٍ دراميّةٍ كانت سينمائيّةً أو تلفزيونيّةً أو مسرحيّةً كثيرةً جداً، والنموذج الذي اخترناه هو أحدها، فرواية (رجال في الشمس) هي الرواية الأولى للكاتب الفلسطينيّ غسان كنفاني، فقد صدرت عام ١٩٦٣ في بيروت، وتصف الرواية تأثيرات نكبة ١٩٤٨م على الشعب الفلسطيني من خلال نماذج من أجيالٍ مختلفة، وتحكي أحداث الرواية عن " توقّف قطارٍ يقلُّ عربية صهريج في الحرّ

اللاهب عند نقطة التفتيش لساعاتٍ طويلةٍ تأخرتُ بفعلِ حوارٍ سخيِّفٍ ومُسهبٍ راح يدور بين طاقم القطار ورجال التفتيش والجمارك، من دون أنْ يدري هؤلاء أنْ نَمَّةً أكثر من ستين عاملاً بائساً كانوا يحاولون التسلل بتلك الطريقة، مختبئين داخل العربة، فانتَهى الأمر باختناقهم وموتهم جميعاً تحت وقع حرارة الجو وفساد الهواء، وتراكمهم داخل العربة دون أنْ يجروا أيَّ منهم على طرق ميدانِ العربة التي تحوَّلتُ بذلك إلى قبرٍ جماعيٍّ مريعٍ"<sup>(٨)</sup>.

صوّر كنفاني معاناة الفلسطينيين الذين سلبتهم النكبة حقَّ الحياة الكريمة، ممثلةً في قصة ثلاثة فلسطينيين يمثلون أجيالاً عمريةً مختلفةً، تنكَّرت لهم الدنيا والناس، فسعوا وراء أملٍ بعيد، أو حلمٍ بسيط، دفعوا مقابلته حياتهم، لقد كانوا يحاولون الخروج من فلسطين إلى الكويت عبر العراق.

هذه الرواية مثَّلت الجانب الأدبيَّ بكلِّ تفاصيله ، فكان لموضوعها وكلماتها ووصفها تأثيرٌ كبيرٌ على المخرج السوريِّ توفيق صالح الذي وجد فيها رؤيةً بصريةً تحملُ فكراً عميقاً وقضيةً عربيةً مهمَّةً أرادَ إيصالها للمتلقى في كلِّ مكان، وقد استطاع المخرج أنْ يحقِّق من خلال الرؤية الدرامية ما أرادته الرواية الأدبية للموضوع والقضية، فكان التجانس بين الجانب الأدبيِّ والجانب الدراميِّ بيِّناً واضحاً، لكنَّ المخرج لم يستنسخ الرواية لفيلمه كما جاءت في جانبها الأدبيِّ بل كتبَ المخرج توفيق صالح نصّاً آخرَ مقتبساً من الرواية الأصليَّة (رجال في الشمس) وهذا تبيانٌ لوجود علاقةٍ وطيدةٍ بين الفنِّ والأدب، فالنصُّ الجديد الذي

كتبه المخرج لم يخرج عن إطار الفكرة الأساسية للرواية الأدبية، بل هو إعادة إنتاج لذات الأفكار من زاوية فنية محضة، فنص صالح إنما هو سيناريو بصري صرف تم تطويعه وتوظيفه بما يتناسب مع إمكانيات الجانب الفني السينمائي لتقديم تلك الرواية (رجال في الشمس) وآثر صالح أن يكون عنوان فيلمه المقتبس منها (المخدوعون).

هذا الفيلم العربي السوري (المخدوعون) هو من إنتاج المؤسسة العامة للسينما، أنتج سنة ١٩٧٢م وقد قام بدور البطولة فيه كل من: الفنان عبد الرحمن آل رشي، ومحمد خير حلواني، وبسام لطفي، وثناء دبسي، ويعدُّ أحد أهم مائة فيلم في تاريخ السينما العربية، كما يعدُّ واحداً من الأعمال التي تقترب من رؤية كنفاني للقضية الفلسطينية العربية، فيما يُشكّل الفيلم على الجانب الآخر، رائعةً من روائع المخرج الكبير توفيق صالح، الذي يُعدُّ مدرسةً إخراجيةً في تاريخ السينما العربية.

وفيلم (المخدوعون) "على فقر إنتاجه والظروف الصعبة التي تحكمت بصنعة مخرجه الذي كان منفياً خارج وطنه عرف كيف يكون فيلماً جيداً مفعماً بالأبعاد الفكرية العميقة والفنية التجديدية وهو الذي عرف كيف يدخل الأدب الفلسطيني إلى السينما"<sup>(١)</sup>.

إنّ الدور الذي لعبه المخرج توفيق صالح في فيلم (المخدوعون) لم يكن سهلاً أبداً، فإيمانه بالقضية الفلسطينية وحق تقرير المصير للشعب الفلسطيني كان السبب الرئيس الذي جعله يتناول رواية كنفاني الأدبية، وحوّلها إلى عمل فني يُعدُّ أحد أهم مائة فيلم في السينما العربية، وهذا

النموذج مازال مهماً ويحتذى به وهو من النماذج التي تمَّ الاشتغال عليها بكلِّ اقتدارٍ وإبداعٍ في تحويلِ العملِ الأدبيِّ إلى عملٍ فنيِّ سينمائيِّ، إذ استقبلَ فيلم (المخدوعون) بشكلٍ إيجابيٍّ من النقاد والجمهور وفاز بعدة جوائزٍ عربيَّةٍ وأجنبيَّةٍ.

## النموذج الثاني: رواية العجوز والبحر، وفيلم العجوز والبحر

رواية العجوز والبحر أو الشيخ والبحر ( The Old Man and the Sea Ernest Hemingway ) هي للكاتب الأمريكي أرنست هيمنجواي ( Ernest Hemingway ) قام بتأليفها في هافانا، كوبا في عام ١٩٥٢م وكانت إحدى روائعه، حاز هيمنجواي بفضل هذه الرواية على جائزة نوبل في الأدب، وجائزة بولتزر الأمريكية (Pulitzer Prize) "لأستاذيته في فنِّ الرواية الحديثة ولقوة أسلوبه".

وتتلخَّص الرواية في حكاية (سانتياغو) وهو صيادٌ عجوزٌ متقدِّمٌ في السنِّ ولكنه لا يزال متمتعاً بحيويته ونشاطه، كان لا يزال رابضاً في زورقه، وحيداً، ساعياً إلى الصيد في خليج غولد ستريم ( Gold Stream )، وأمضى أكثر من ثمانين يوماً ولم يظفرَ ولو بسمكة واحدة.

رافقه في الأيام الأربعين الأولى ولدٌ صغيرٌ كان بمثابة مساعدٍ له، لكنَّ أهل هذا الولد أجبروه على قطع كلِّ صلةٍ بالصيد، وذهب الغلام يطلب العمل في زورقٍ آخرٍ وأشدُّ ما كان يؤلم الغلام رؤية العجوز راجعاً إلى الشاطئ، في مساء كلِّ يوم، وزورقه خالٍ من أيِّ سمكة، ولم يكن يملك إلا

أن يسرع إليه ليساعده في جمع حباله، وحمل عدة الصيد وطيّ الشراع.

وفي يوم خرج العجوز إلى البحر لكي يصطاد، فعلقت بخيوطه سمكة كبيرة جداً، حجمها أكبر من حجم قاربه، وبدأ يصارعها فلم يتخلّ العجوز عن السمكة وظلّ يصارعها عدّة أيامٍ وليالٍ وتأخذه بعيداً عن الشاطئ، ثم تمكن منها وملأه السرور وربطها في المركب وبدأ رحلة العودة.

لقي في طريق العودة أسماك القرش التي جذبتها رائحة الدم من السمكة، فأخذ سانتياغو يصارع أسماك القرش وفي النهاية تنتصر أسماك القرش، فلا يبقى سوى هيكل السمكة العظيم، فقام بتركه على الشاطئ ليكون فرجةً للناظرين وعاد إلى منزله منهكاً متعباً، فعندما رأى الناس هيكل السمكة اندهشوا من كبرها وعظمتها فبقي اسم الصياد سانتياغو مرفوعاً ومفتخراً به حتى هذا اليوم. (٨٢)

لقد شدّت رواية العجوز والبحر انتباه صانعي السينما على مدار أربعة عقود، ولم يكن تحويلها إلى نصّ سينمائيّ سهلاً، فهي قصيرة وذات حبكة بسيطة ومحورها شخصية واحدة وسمكة، كما أن المكان فيها محدود: القرية والبحر.. والزمن قصير: ثلاثة أيام!.. لكنّ المخرج الأمريكي جون ستيرجيس (John Sturges) وجد في الرواية صورةً وحركةً فرسماها في مخيلته وقرّر خوض غمار التجربة الفنيّة، فطلب من الكاتب السينمائي بيتر فيرتل (Peter Viertel) كتابة سيناريو الفيلم.

يُقَدِّمُ فيلم (الشيخ والبحر) صيغةً واقعيةً للرواية الأصلية التي استند إليها، علماً بأنّ الكثيرين كانوا يعتقدون أنّ هذه الرواية لا تصلح للتحويل إلى فيلم سينمائيّ، لأنّها تعتمد أساساً على أفكار بطل القصة وتأمّلاته، وتختلف اختلافاً كبيراً عن روايات هيمنجواي الأخرى التي تحوّلت إلى أفلام ناجحةٍ للغاية بفضل الشخصيات المشوّقة الكثيرة، والأحداث المثيرة التي تخلّلتها. (٨٣)

ويَعْتَمِدُ فيلم (الشيخ والبحر) أساساً على ما يدور في رأس الصياد العجوز، وهو يصارع الأمواج بحثاً عن سمكة كبيرة، ويصوّر الفيلم الصّراع بين الإنسان وقوى الطبيعة، ويظهر قوّة الإنسان وتصميمه على نيل أهدافه، ويتميّز الفيلم بقوة إخراجهِ على يد المخرج جون ستيرجيس وبتجسيد الممثل سبنسر تريسي (Spencer Tracy) الواقعيّ لشخصيّة الصياد العجوز ، وهذا الممثل حائزٌ على اثنتين من جوائز الأوسكار، وهو واحدٌ من أقدّر الممثلين في تاريخ هوليوود.

فاز فيلم "الشيخ والبحر" بسبع جوائز سينمائية بينها جائزة الأوسكار لأفضل موسيقى تصويرية، وثلاث جوائز من المجلس القوميّ الأميركيّ لاستعراض الأفلام السينمائية لأفضل ممثلٍ وفيلمٍ وضمن أفضل عشرة من أفلام العام ١٩٥٨م.

تمّ تصوير مشاهد هذا الفيلم في عدّة دولٍ هي كوبا وكولمبيا والإكوادور وبنما وبيرو وجزر البهاما وولاية هاواي، بالإضافة إلى أستوديوهات هوليوود، ويتّضح لنا من خلال تنوّع أماكن التصوير أنّ



المخرج أرادَ تنويع المكان، حتى لا يبعث الفيلم على السآمة والملل، لأنَّ قصَّته البسيطة محدودة الحبكة، فقد أرادَ المخرج كسر ذلك الملل المحتمل من وحدة المكان بتنويع أمكنة التصوير.

الفيلم السينمائيّ (العجوز والبحر) والرواية التي تحمل العنوان ذاته يمثلان إحدى العلاقات القويّة بين الأدب والدراما، وهذا النموذج المهمّ الذي يُحتذى به، هو ليس الوحيد في هذه العلاقة، فهناك الكثير من الروايات العربيّة والغربيّة التي صنع منها المخرجون أفلاما سينمائيّة أو مسلسلاتٍ تلفزيونيّة، وأحيانا يمكنُ أن تتحوّل الرواية ذاتها إلى أكثر من عملٍ فنيٍّ كمسلسلٍ تلفزيونيٍّ وفيلمٍ سينمائيٍّ ومسرحيةٍ وأفلامٍ كرتونيةٍ، وهكذا قدّم في عام ١٩٨٩م مسلسلٌ تلفزيونيٌّ أوروبيٌّ لصالح التلفزيون البريطاني، مقتبسٌ عن رواية (العجوز والبحر)<sup>(٤)</sup>.

لقد تجلّت العلاقة واضحةً بين الأدب والدراما من خلال النموذجين السابقين، فكلاهما يثبت أنّ الأدب مصدرٌ رئيسٌ من مصادر الدراما، وكذلك أنّ الدراما ذات أهميةٍ قصوى بالنسبة للأدب ولاسيما في طريقة تقديمه وإيصاله إلى المتلقي مهما بلغت ثقافة ذلك المتلقي.

## الخاتمة

ومن خلال ما سبق نتوصل إلى أنّ كلمة الدراما انتقلت من اللغة اليونانية إلى جميع اللغات بما فيها العربية، إذ لا أصل لها في اللغة العربية، إلا أنّ بعض المعاجم العربية الحديثة أضافتها إلى موادها اللغوية، وأنّ الحكاية هي أساس الدراما سواءً أكانت في رواية أو مسرحية أو قصيدة، فلا تقوم الدراما إلا على حكاية تصاغ على شكل حدثٍ لا سرد، ويؤديها ممثلون أمام جمهور.

كما أنّ الدراما في النصّ الأدبيّ عامة والرواية خاصة ظاهرة أدبيّة وفنيّة في آنٍ معاً، إذ تقبل التحويل من النصّ المقروء إلى الصورة المرئية، وتعدّ النصوص الأدبيّة والروائيّة منها على وجه الخصوص مصدراً درامياً مهماً للأعمال الدراميّة، لانطوائها على الكثير من عناصر الدراما.

وتتسم النصوص الروائيّة بالكثير من الصبغة الدراميّة لتوفّر عناصر البناء الدراميّ فيها، ولكن لا يمكن عدّها نصوصاً دراميّة خالصة إذ إنّ السيناريو الدراميّ جنس فنيّ والرواية جنس آخر.

إنّ الدراما خرجت من رحم الأدب ثمّ عادت لاحتضانه، فهي له كالأمّ التي ترعى وليدها ثم يقوم هو برعايتها.

ولا شكّ في أنّ المتتبع لأعمال الدراميّة يدرك أنّ الكثير منها كانت في الأصل رواياتٍ أو قصصاً تمّت معالجتها وتطويرها فنياً لتصبح مسرحيات أو أفلاماً أو مسلسلات، إلّا أنّ المعالجة الدراميّة للنصّ الأدبيّ – كما يبدو لنا –

تنتج ثلاثة نصوص على أقل تقدير: أولها النصُّ الأدبيُّ الأصليُّ، وثانيها النصُّ الدراميُّ المعالج، وثالثها النصُّ الذي اشتغل عليه المخرج، وقد يتدخل الممثلون في النصِّ بالإضافة والحذف فنتج عن ذلك نصًّا رابعا بعد إنجاز العمل الدراميِّ المرئيِّ أو المسموع.

## الإحالات:

- (<sup>١</sup>) إسئن، مارتن: تشريح الدراما، ترجمة أسامة منزلي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن - عمّان ، ط ١ ، ١٩٨٧م، ص٩.
- (<sup>٢</sup>) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو التلفزيون: دار الفكر العربي ، مصر - القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص٣٥.
- (<sup>٣</sup>) سكر، إبراهيم، الدراما الإغريقية: المكتبة الثقافية، العدد ٢٠٣، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٨٦، ص٣.
- (<sup>٤</sup>) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الراديو التلفزيون، ص٣٥.
- (<sup>٥</sup>) المنجد في اللغة والأعلام، مادة (درم).
- (<sup>٦</sup>) المعجم الوسيط، مادة درم.
- (<sup>٧</sup>) المعجم الوجيز، مادة درم.
- (<sup>٨</sup>) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: دار الكتاب اللبناني، لبنان - بيروت، سوشيريس الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥. ص ٨٨
- (<sup>٩</sup>) التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط٢، ١٩٩٩م، ص ٤٣٦
- (<sup>١٠</sup>) نفسه، ص٤٣٧
- (<sup>١١</sup>) نفسه.
- (<sup>١٢</sup>) جمال الدين، مروة محمود، الدراما والمجتمع. قضايا الطفولة نموذجا: دار الفكر العربي ط ١ ، ٢٠١٥ ، ص ١٥ .
- (<sup>١٣</sup>) الطيار، رضا، الرواية العربية في السينما: منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الدراسات (٣٤٩) ، الجمهورية العراقية، ص٥.

- (<sup>١٤</sup>) شكري، عبدالمجيد: الدراما التلفزيونية. فن كتابة وإخراج التمثيلية التلفزيونية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ط ١ ٢٠٠٩ ، ص ٩٠.
- (<sup>١٥</sup>) بنتلي، أريك: الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان - بيروت، ط ٣ ، ١٩٨٢ ، ص ١٨.
- (<sup>١٦</sup>) بريتش، ديفيد: لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، مراجعة وتصدير: جمال عبدالناصر، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥ ، ص ٢٣.
- (<sup>١٧</sup>) إسطن، مارتين: تشريح الدراما، ص ١١.
- (<sup>١٨</sup>) بنتلي، أريك: الحياة في الدراما ، ص ١٥.
- (<sup>١٩</sup>) كوتبرود، كورت هانو: فن كتابة السيناريو ، كتاب الثقافة الأجنبية ، تر: إقبال أيوب - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - العراق - بغداد، ص ١١
- (<sup>٢٠</sup>) رشدي، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٠ م، ص ٥.
- (<sup>٢١</sup>) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الراديو التلفزيون، ص ٣٥.
- (<sup>٢٢</sup>) طاليس، أرسطو: فن الشعر.. ترجمة وتقديم وتعليق: دكتور إبراهيم حمادة... الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٥٦.
- (<sup>٢٣</sup>) داوسن، س.د: الدراما والدرامية ، تر: جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس، الطبعة ٢ ، ١٩٨٩ م ، ص ٢٢.
- (<sup>٢٤</sup>) رشدي، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط ١، مصر - القاهرة ، ٢٠٠٠ م، ص ٥.
- (<sup>٢٥</sup>) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الراديو التلفزيون: ص ٤٣.
- (<sup>٢٦</sup>) المعجم المفصل في الأدب.. مادة ( تراجيديا) .
- (<sup>٢٧</sup>) طاليس، أرسطو: فن الشعر، ص ٩٦.
- (<sup>٢٨</sup>) رضا، عدلي سيد محمد: البناء الدرامي في الراديو التلفزيون، ص ٣٧.

- (<sup>٢٩</sup>) عز الدين، إسماعيل: الأدب وفنونه ، "دراسة ونقد" ، درا الفكر العربي ، ط ٩ ، القاهرة ، ٢٠١٣ ، ص ١٣٨
- (<sup>٣٠</sup>) فينستنت: نظرية الأنواع، تر: حسن عون ، مطبعة رويال، الإسكندرية، ١٩٦٣م، هامش ص ٢٤٥ .
- (<sup>٣١</sup>) المعجم المفصل في الأدب.. مادة (كوميديا) ص ١٩٣ .
- (<sup>٣٢</sup>) نفسه، ص ١٩٣ .
- (<sup>٣٣</sup>) نفسه، ص ٧٣٠ .
- (<sup>٣٤</sup>) عناني، محمد: فن الكوميديا، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة ، ص ١٠٢ .
- (<sup>٣٥</sup>) نفسه ص ٤٩ .
- (<sup>٣٦</sup>) عز الدين، إسماعيل: الأدب وفنونه ، "دراسة ونقد" ، درا الفكر العربي ، ط ٩ ، القاهرة ، ٢٠١٣ م ، ص ١٣٨
- (<sup>٣٧</sup>) نفسه، ١٣٨ .
- (<sup>٣٨</sup>) عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي: دار العلم للملايين ، لبنان - بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٤ م ، ص ١٠٩ .
- (<sup>٣٩</sup>) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه دراسة ونقد: سبق ذكره، ص ١٠ .
- (<sup>٤٠</sup>) نفسه، ص ١٠ .
- (<sup>٤١</sup>) نفسه، ص ١٠ .
- (<sup>٤٢</sup>) نفسه، ص ١٠ .
- (<sup>٤٣</sup>) فروخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، ج ١: دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ١٩٨٤، ص ٤٤ .
- (<sup>٤٤</sup>) ترحيني، فايز: الدراما ومذاهب الأدب ، فايز ترحيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٨م، بيروت - لبنان ص ٦٨ .
- (<sup>٤٥</sup>) إسطن، مارتن، تشريح الدراما: ص ١٣ .

- (<sup>٤٦</sup>) الهاشمي، طه حسين عيسى: تجنيس السيناريو- موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية - الدار الثقافية للنشر- مصر - القاهرة، ط ١، ٢٠١٠، ص ١٤٠.
- (<sup>٤٧</sup>) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه دراسة ونقد: ص ١٠.
- (<sup>٤٨</sup>) الحكيم، توفيق، فن الأدب: دار مصر للطباعة ، مصر - القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص ١١ .
- (<sup>٤٩</sup>) العشموي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان ، ١٩٨٤ ، ص ٤١ .
- (<sup>٥٠</sup>) عبدالنور، جبور: المعجم الأدبي ، سبق ذكره، ص ١٠٩ .
- (<sup>٥١</sup>) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب: ص ٦٨.
- (<sup>٥٢</sup>) سعدون، نادية هناوي: التوظيف الدرامي وإشكالية التداخل الاجناسي ( مقدمة نظرية وتطبيق نقدي) ، رسالة ماجستير غير مطبوعة ، كلية التربية/ الجامعة المستنصرية .
- (<sup>٥٣</sup>) سليمان، عبدالرحمن سيد: السيكدراما ، مفهومها وعناصرها واستخدامها ، حولية كلية التربية - جامعة قطر ، العدد ١١ ، ١٥٤١٥ - ١٩٩٤م ، ص ٣٩٦.
- (<sup>٥٤</sup>) نفسه، ص ٥٨.
- (<sup>٥٥</sup>) يتكون مصطلح السيكدراما من كلمتين هما النفس (Psycho)، ودراما (Drama) ومعناها السلوك والتمثيل، فالسيكو دراما كلمة مركبة تعني الدراما النفسية، وهي تطلق على شكلٍ من أشكال المعالجة النفسية من خلال التقنيات المسرحية.. ص ١٤٩.
- (<sup>٥٦</sup>) سليمان، عبدالرحمن سيد، السيكدراما ، مفهومها وعناصرها واستخدامها: ص ٥٨
- (<sup>٥٧</sup>) إسّلمن، مارتن ، تشريح الدراما: ص ٢٦ .
- (<sup>٥٨</sup>) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه دراسة ونقد: ص ١٤.
- (<sup>٥٩</sup>) نفسه، ص ١٤.

(٦٠) نفسه، ص ١٤.

(٦١) ديك، ك برنارد ف: تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، الفن السابع (٢٣٤)، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما ، سوريا - دمشق ، ص ٤٢٧.

(٦٢) الهاشمي، طه حسين عيسى، تجنيس السيناريو- موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية: ص ١٤٠.

(٦٣) الجريدة / موقع إلكتروني <https://www.aljarida.com> بتاريخ ٢٥/١/٢٠١٣.

(٦٤) ناصر ٥٦ هو فيلم سينمائي مصري ولا يعد الفيلم تسجيلا روائيا لحياة الرئيس جمال عبد الناصر، لكنه استقطاع عدة شهور من حكمه فقط خلال عام ١٩٥٦ قبل وبعد تأميم قناة السويس، تناول الفيلم حياة عبد الناصر بين وزرائه ومكتبه وخطبه وعلاقاته بأعضاء مجلس قياده الثورة، ثم بوالده، وزوجته، وأولاده الصغار الأربعة.. أنتج هذا الفيلم سنة ١٩٩٦م وقام ببطولته الممثل الراحل أحمد زكي وتم عرضه بالألوان الأبيض والأسود. الفيلم من تأليف محفوظ عبد الرحمن وإخراج محمد فاضل.

(٦٥) الجريدة / موقع إلكتروني <https://www.aljarida.com>

(٦٦) الهاشمي، طه حسين عيسى، تجنيس السيناريو- موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية: ص ١٤٠.

(٦٧) عبد الغني، مصطفى، المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل): سلسلة عالم المعرفة (٤٠٢) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يوليو ٢٠١٣ ، ص ٢٢.

(٦٨) الهاشمي، طه حسين عيسى، تجنيس السيناريو- موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، ص ١٣٩.

(٦٩) نفسه، ١٣٩.



(<sup>٧٠</sup>) موسوعة المصطلح النقدي ج ٣، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: لبنان - بيروت ، ط ٢ ، ص ٣٠٨ .

(<sup>٧١</sup>) داوسن، س.و، الدراما والدرامية: ص ١٠٨ .

(<sup>٧٢</sup>) ويكيبيديا <https://ar.wikipedia.org/wiki>

(<sup>٧٣</sup>) الطيار، رضا، الرواية العربية في السينما: الجمهورية العراقية - بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الدراسات (٣٤٩) ، ص ٥

(<sup>٧٤</sup>) الحكيم، توفيق، فن الأدب: ص ١١ .

(<sup>٧٥</sup>) نفسه، ص ١٨٤ .

(<sup>٧٦</sup>) هيكل، عزة أحمد، الدراما التلفزيونية: رحلة نقدية ، ص ١١ .

(<sup>٧٧</sup>) نفسه، ص ١١ .

(<sup>٧٨</sup>) نفسه، ص ١١ .

(<sup>٧٩</sup>) روثمان، وليم، عين الكاميرا، مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجمالياتها: ترجمة وتقديم محسن ويفي، العدد ١٤٦٢ ، المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠ ، ط ١ ، ص ١٦٣ .

(<sup>٨٠</sup>) العريس، إبراهيم، السينما والمجتمع في الوطن العربي - القاموس النقدي للأفلام - مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان - بيروت، ط ١، ٢٠١٥، ص ٤٠٩ .

(<sup>٨١</sup>) العريس، إبراهيم، السينما والمجتمع في الوطن العربي - القاموس النقدي للأفلام - مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان - بيروت، ط ١، ٢٠١٥، ص ٤٠٩ .

(<sup>٨٢</sup>) جريدة البيان الإلكترونية (بتصرف)

<https://www.albayan.ae/books/eternal-books>

(<sup>٨٣</sup>) جريدة الدستور (بتصرف) <https://www.addustour.com/articles>

(<sup>٨٤</sup>) الشيخ والبحر، موقع ويكيبيديا: <https://ar.wikipedia.org/wiki>

### قائمة المصادر والمراجع:

- (١) إسبن، مارتن ، تشريح الدراما ، ترجمة أسامة منزلي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن - عمان ، ط١ ، ١٩٨٧م.
- (٢) عز الدين، إسماعيل: الأدب وفنونه ، دراسة ونقد ، درا الفكر العربي ، ط٩ ، القاهرة ، ٢٠١٣ م
- (٣) بريتش،ديفيد: لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، تر:ربيع مفتاح،مراجعة وتصدير: جمال عبدالناصر،المجلس الأعلى للثقافة٢٠٠٥م.
- (٤) بنتلي،أريك، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان - بيروت، ط٣ ، ١٩٨٢م.
- (٥) ترحيني، فايز: الدراما ومذاهب الأدب ، فايز ترحيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ط١، ١٩٨٨م
- (٦) التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط٢، ١٩٩٩م
- (٧) جمال الدين، مروة محمود، الدراما والمجتمع.قضايا الطفولة نموذجا، دار الفكر العربي ط١ ، ٢٠١٥ ، ص ١٥
- (٨) الحكيم، توفيق، فن الأدب: دار مصر للطباعة ، مصر - القاهرة ، ١٩٧٧م
- (٩) داوسن، س.د، الدراما والدرامية ، تر:جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس، الطبعة ٢ ، ١٩٨٩م
- (١٠) ديك، ك برنارد ف: تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، الفن السابع(٢٣٤)، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما ، سوريا - دمشق. د.ت.
- (١١) رشدي، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط١، مصر - القاهرة ، ٢٠٠٠م
- (١٢) رضا، عدلي سيد محمد، البناء الدرامي في الراديو التلفزيون، دار الفكر العربي ، مصر - القاهرة ، ١٩٨٨م

- ١٣) روثمان، ولیم، عين الكاميرا، مقالات في تاريخ السينما ونقدها وجماليتها، ترجمة وتقديم محسن ویدی، العدد ١٤٦٢، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٠ م
- ١٤) سعدون، نادية هناوي، التوظيف الدرامي وإشكالية التداخل الإجناسي (مقدمة نظرية وتطبيق نقدي)، رسالة ماجستير غير مطبوعة، كلية التربية/ الجامعة المستنصرية.
- ١٥) سكر، إبراهيم، الدراما الإغريقية، المكتبة الثقافية، العدد ٢٠٣، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٨٦ م
- ١٦) سليمان، عبدالرحمن سيد، السيكودراما، مفهومها وعناصرها واستخدامها، حولية كلية التربية - جامعة قطر، العدد ١١، ١٥٤١٥-١٩٩٤ م
- ١٧) شكري، عبدالمجيد، الدراما التلفزيونية فن كتابة وإخراج التمثيلية التلفزيونية، دار الفكر العربي، القاهرة ط١ ٢٠٠٩ م
- ١٨) طالیس، أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: دكتور إبراهيم حمادة... الناشر مكتبة الأنجلو المصرية.
- الطيار، رضا، الرواية العربية في السينما: الجمهورية العراقية - بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الدراسات (٣٤٩)
- ١٩) عبد الغني، مصطفى، المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل)، سلسلة عالم المعرفة (٤٠٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يوليو ٢٠١٣ م.
- ٢٠) عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان - بيروت، ط٢، ١٩٨٤ م
- ٢١) العريس، إبراهيم، السينما والمجتمع في الوطن العربي - القاموس النقدي للأفلام - مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان - بيروت، ط١، ٢٠١٥ م
- ٢٢) العشموي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، ١٩٨٤ م
- ٢٣) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان - بيروت، سوشيريس الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥ م

- ٢٤) عناني، محمد: فن الكوميديا، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة .
- ٢٥) فروخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، ج ١: دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ١٩٨٤م
- ٢٦) فينستنت: نظرية الأنواع، تر: حسن عون ، مطبعة رويال، الإسكندرية، ١٩٦٣م
- ٢٧) كوتبرود، كورت هاتو، فن كتابة السيناريو ، كتاب الثقافة الأجنبية ، تر: إقبال أيوب - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - العراق - بغداد .
- ٢٨) مجموعة مؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي ج ٣، ترجمة عبدالواحد لأولوة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان - بيروت ، ط ٢، ١٩٨٣م
- ٢٩) الهاشمي، طه حسين عيسى، تجنيس السيناريو - موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية - الدار الثقافية للنشر - مصر - القاهرة، ط ١، ٢٠١٠م
- ٣٠) هيكل، عزة أحمد، الدراما التلفزيونية، رحلة نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٦م.
- ٣١) اليسوعي، لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦م

## المعاجم

- المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة ط ١، ١٩٨٩
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط ٤، ٢٠٠٤م
- المواقع الإلكترونية:

١) <https://www.aljarida.com>

٢) <https://www.aljarida.com>

٣) <https://www.albayan.ae/books/eternal-books>

٤) [/https://www.addustour.com/articles](https://www.addustour.com/articles)

٥) <https://ar.wikipedia.org/wiki>