مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 24 العدد:4 السّنة: الثّلاثي الرّابع 2022 ص66-ص:79

آليات التّداخل الأدبي من خلال مَسْرَحَة الرّواية

(دراسة نموذجيّة لمسرحيّة "بائعة الورد" لأحمد رضا حوحو)

Mechanisms of literary interference through the play of the novel Exemplary study of the play "The Flower Seller" by Ahmed Redha Houhou.

كمال علوات♥

تاريخ الاستلام: 08-12-2021 تاريخ القبول: 21-12-2021

ملخّص: بالرّغم من أنّ الأدب وعاء يحوي الأجناس الأدبيّة المختلفة والمتنوّعة إلاّ أنّ الصّفة الأدبيّة والبعد الفنّي يجمعها من خلال التّفاعل الأجناسي عبر آليات وخصائص بحيث تجعل كلاًّ منها يأخذ من الآخر في إطار التّبادل من حيث البنى الفنيّة، هذا ما يساعد على حذف الحدود الأجناسيّة فيما بينها.

من هنا تأتي دراستنا مسلّطة الضّوء على حدود التّفاعل والتّعالق بين الرّواية والمسرحيّة، والكشف عن آليات هذه الخاصيّة، من خلال نموذج المسرح الجزائري مع الكاتب أحمد رضا حوحو، ومدى تحقّق التّداخل الأجناسي بين النّص الأصلي (الرّواية) والنّص المُمَسْرَح، وهنا يكمن الهدف من البحث.

كلمات مفتاحيّة: التّفاعل؛ المَسْرَحَة؛ المسرح الجزائري؛ أحمد رضا حوحو؛ التّداخل الأدبي.

Abstract: Although literature is a container that contains different and diverse literary genres, the literary quality and the

♥جامعة آكلي محند أولحاج البويرة، الجزائر، البريد الالكتروني:-k.alaouat@univ-bouira.dz (المؤلّف المرسل).

artistic dimension combine it through the gender interaction through mechanisms and characteristics so that each takes from the other within the framework of exchange in terms of artistic structures, and this helps to delete the gender boundaries between them.

From here comes our study shedding light on the limits of interaction and relationship between the novel and the play, and the detection of the mechanisms of this characteristic, through the Algerian theater model with the writer Ahmed Redha Houhou, and the extent to which the gender overlap between the original text (the novel) and the theater text, and here lies the goal of the research.

Keywords: interaction; theatricality; Algerian theater; Ahmed Redha Houhou; Literary overlap.

1. مقدّمة: تعدّ دراسة الظّواهر الفنيّة في الأدب من القضايا الشّائكة أثناء إعدادها أو تحويلها من نوع لآخر، ولأجل معرفة أبعادها الجماليّة وآثارها في بناء فضاءات متعدّدة ينبغي الوقوف على الظّروف الثّقافيّة والحضاريّة التي احتضنت مختلف الأجناس الأدبيّة والأنواع الفنيّة، وهذه الظّروف هي التي أوثقت الرّابط بين الفن المسرحي وهذه الأجناس، وغدا التّداخل والارتباط بينها واضحا وقويا لاحتشادها لعناصر جذابة تخدم بعضها البعض.

وإذا كانت الأنواع الأدبيّة خاصّة جنس الرّواية والقصّة من الظّواهر الأدبيّة التي تعبر عن الواقع بكل تناقضاته، فإنّها تقدّم بشكل عام امتلاكا للراهن الذي تصدر من خلاله وللواقع الذي يسعى إليه المؤلّف الرّوائي أو القصصي إلى اكتشافه وتقديم جوهره وفق تصوراته الذّاتيّة.

من هذا المنطلق تتجلى العلاقة الحميميّة والمتبادلة بين المسرح والأدب على مختلف ضروبه بالرّغم من أنّ "**لها طابع عام وأسس فنيّة بها يتوحد كل جنس في ذاته ويتميّز عمّا سواه**"[1] (غنيمي هلال، 1981، صفحة 137) وكل نوع يحاول التّعبير عن الواقع المعيش بوسائله المتاحة وبالطّريقة التي يمتلكها

وكلاهما يطمحان إلى صنع عالم نرغبه ونحن إليه، ولمّا كانت الرّواية والقصّة من الأشكال الأكثر مرونة لتجسيد الصّراعات الفكريّة التي ترمي إلى تغيير الرّاهن فإن المنطلقات الفكريّة للمتخيل الرّوائي والقصصي منذ البداية تسير وفق توجه فكري حدد إطاره الواقع السّياسي والاجتماعي.

وفي ظل هذه المنطلقات جاء طرح الإشكاليّة في هذا البحث على طبيعة تجربة تحويل الرّواية والقصّة إلى نص مسرحي كونها من القضايا الهامة التي فتحت المجال نحو التّوسع الفكري والفنّي من جهة وأسهمت في تجاوز مشكل أزمة النّص المسرحي ونقص الخيال المسرحي عند بعض الكتاب والمؤلّفين من جهة أخرى؟

والى أي مدى يمكن تحقيق التّفاعل الأجناسي بين هذه الفنون بالرّغم من اختلاف هياكلها الفنيّة والأدبيّة؟

2. مَسْرَحَة الرّواية: بدأت تجربة تحويل الرّواية إلى نص مسرحي منذ سنوات طويلة في مختلف دول العالم خاصّة العالم العربي وذلك "لاحتشاد الرّواية بعناصر مسرحيّة جذابة في حال وجود معد متخصّص يستطيع (تأليف) نص درامي آخر، خالٍ من الذّهنيّة والحوارات الطّويلة واختصار الشّخوص الثّانويّة، التي لا تؤثّر على المعنى في حال إزالتّها وإبراز الشّخوص المقارنة وصياغة عناصر التّمهيد والتّشويق والتّأكيد") [2]عياد،(2007 وغيرها من العناصر المسرحيّة الأخرى.

ولا شكّ في أنّ تحويل نص الرّواية إلى مسرحيّة طريقة ليست جديدة على مستوى المسرح العالمي "**فقد شهدت الكثير من روايات دوستويفسكي وفيكتور هيجو وغيرهما مثل هذا التّحول نحو المسرح**")[3]عياد،(2007 ولم يكن ذلك بدافع حل أزمة النّص المسرحي بقدر ما أنّ الرّواية تحوي في كيانها بذور المسرحة، وبقدر ما تحمله من ملامح مهيأة لتقديمها على الشّكل المسرحي فهي تمثل المادة الخام الجاهزة للعمل الدّرامي.

تعتبر الرّواية من الأجناس الأدبيّة النّثريّة الأكثر تعبيرا ومعرفة، وأوسعها انتشارا لأنّها مساحة واسعة للأحداث المتخيّلة يعبر فيها المبدع عن واقعه وتجربته الحياتيّة و"**الرّواية تسجل الانتقال من حالة البراءة، إلى حالة التّجربة ومن ذلك الجهل الذي يعد بركة إلى الإدراك النّاضج لسلوك العالم الفعلي**"[4] (مرتاض، 1998، صفحة 14) ومن هنا تتشكّل العلاقة المتبادلة بين الجنس الرّوائي–من حيث فضاءاته الواسعة للتخيل–مع النّص المسرحي، فالرّواية تحوي المادة الثّريّة التي "تسهم في إقامة نصوص أخرى توازيها، وتنتج أشكالا جديدة على أنقاضها، حيث اتخذت من عمليّة الاقتباس إبداعا ثانيا ينطلق منها"[5] (جدي، 2002/2001، صفحة 11) فيسهم بدوره في خلق نماذج نصيّة مختلفة من حيث الجنس والنّوع الأدبي.

غير أنّ الطّبيعة المشكلة للجنس الرّوائي والمسرحي تختلف بينهما من حيث وسائل التّعبير وطريقة التّصوير والتّخيل وكذا عرض الأحداث والشّخصيّات لأنّ "**الرّواية ليست وصفًا مصورا للحياة فحسب، وإنّما وصف للحياة في حركتها وهي على وجه الدّقة عرض للشخصيات على درجة من التّفرد تتحرك ضمن تجربتها الخصوصيّة، لتصل في نهاية معيّنة، وقد تسلم أنّها نهاية ذات هدف ومعنى**"[6] (روبرت، 2000، صفحة 120) ، والشّكل الرّوائي يتّخذ النّص مساحة معيّنة للأحداث المتشابكة حيث يصورها ويعبّر عنها بواسطة الكتابة(الكلمة)، أمّا الشّكل المسرحي فمساحته الإطار الذي تتحرّك فيه الأحداث وتظهر فيها انفعالات وأحاسيس الشّخصيّات.

على هذا الصّعيد تستدعي عمليّة مسرحة الرّواية وجود قواعد تحدّد اتجاهها في هذا الحقل، لأنّ عمليّة المسرحة تتسم بالصّعوبة والغموض أحيانا، وعامل الاقتباس يختلف عند الجنس الرّوائي عن الكتابة الدّراميّة فالمقتبس ينطلق من نصّ الرّواية بمراعاة حدود النّص وأخلاقيات الاقتباس، لأنّ المقتبس لا يستطيع

أن يستغني في كثير من الأحيان عن مقوّمات البناء السّردي (الحدث الشّخصيات، الزّمان والمكان، اللغة والأسلوب).

وتتحدّد هذه القواعد في بعض النّقاط التي يجب مراعاتها أثناء التّحويل والاقتباس وتشمل النّقطة الأولى في مراعاة طبيعة الموضوع المعالج بصفته المادة الأوّليّة للكتابة المسرحيّة، لأنّ الفكرة هنا بمثابة مرحلة انطلاق المقتبس نحو تكوين مادة القصّة المسرحيّة ثم يعمد المقتبس في المرحلة الثّانيّة إلى الحذف والإضافة والتّغيير مع مراعاة بعض المواقف والمشاهد في نص الرّواية التي يتوجّب على المقتبس حذفها لأنّه غير مطالب بالاهتمام بكل التّفاصيل الموجودة في الرّواية.

3. **حاملة الخبز(1882)* وبائعة الورد(1951)****: تبرز تجربة (رضا حوحو) في مجال مسرحة الرّواية من خلال مسرحيته "بائعة الورد" التي هي في الأصل مقتبسة عن رواية "حاملة الخبز La porteuse de pain " للرّوائي كزافيه دي موتوبين Xavier de Montepin"، وتتربع هذه الرّواية على ثلاثة أقسام تدور أحداث القسمين الأوّل والثّالث في فرنسا، أمّا القسم الثّاني فتجري أحداثه في أمريكا.

تتبني عقدة الرّواية على أحد المجرمين يدعى "جاك غارو" يعمل كرئيس للعمال في مصنع لإنتاج آلات الخياطة، كان يحبّ امرأة أرملة تدعى "جان فورتي" تعمل بوّابة في المصنع المذكور، فحاول إقناعها بالفرار معه مغريا إيّاها بالمال الكثير لكنّها رفضت طلبه فبعث إليها رسالة يحدّد فيها موعدا في منتصف الليل إن هي غيّرت رأيها، لكنّها أصرّت على الرّفض، فأقدم على قتل مهندس يعمل في المصنع يدعى "جول لابرو" وسرق له تصاميم ميكانيكيّة حول تطوير آلة الخياطة، ثم أحرق المصنع لإخفاء آثار جريمته وفرّ إلى أمريكا، تاركًا أصابع الاتّهام على الأرملة "فورتيي" بعد أن ثبتت التّحقيقات على وجود الأدلّة المدينة لها، فحكم عليها بالسّجن المؤبّد.

تعرّف "جاك غارو" في الباخرة التي فرّ على متنها وفي ليلة الجريمة، على رجل أعمال يدعى "مورتيمر" يملك مصنعًا لإنتاج ماكينات الخياطة، فعرض عليه التّصاميم التي سرقها للمهندس الذي قتله، واتفقا على التّعاون معًا وسرعان ما أصبح "غارو" شريك "مورتيمر" ثم صهرا له.

بعد مرور عشرين سنة عاد "غارو" إلى فرنسا متنكرا باسم مستعار هو "بول هارمان" ضانًّا أنّ فعلته قد نسيت وعفا عنها الزّمان، لكنّ الصّدفة شاءت أن تقع ابنته "ماري" في حبّ "لوسان" ابن المهندس الذي قتله ليلة الجريمة، غير أنّ "لوسان" يحب "لوسي" ابنة الأرملة "فورتيي" وما لبثت هذه العلاقة بين الأبناء أن بعثت بالماضي الأليم وانكشف أمر "غارو" إثر مواجهة بينه وبين الأرملة التي ثبتت براءتها وتنتهي الرّواية بانتحار "غارو" بعد أن وضع حدًّا لحياته بإطلاق الرّصاص على نفسه.

حافظ المقتبس أثناء مسرحته لنصّ الرّواية على الإطار العام لمجرى الأحداث وتسلسلها دون إجراء أي تغيير على مستوى الموضوع المعالج في النّص الأصلي، حيث قام المقتبس ببلورة أقسام الرّواية الثّلاثة وحولها إلى خمسة فصول مراعاة للتقسيم الهيكلي العام المتعارف عليه في الكتابة المسرحيّة، غير أنّ ما جاء تعدّيله في النّص المقتبس كان على مستوى العنوان فقدمها بعنوان "بائعة الورد" بدلا من "حاملة الخبز"، وبائعة الورد في النّص المقتبس هي شخصيّة الأمّ "زينب" التي هي في الحقيقة الأرملة المتّهمة باقتراف الجريمة" عائشة عبد الباقي" وانتحلت اسم زينب بعد فرارها من السّجن وأصبحت تبيع الورد وهي لم يذكرها المقتبس في نصّه إلاّ في الفصل الخامس والأخير على لسان ابنها لطفي:

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

لطفي: ما معنى هذا؟ إنّها الأمّ زينب بائعة الورد"[7] (منور، 1989، صفحة 259).

كما أجرى المقتبس بعض التعدّيلات على مستوى طبيعة الموضوع من حيث البيئة التي ينتمي إليها النّص الأصلي فقام بنقل بيئة الرّواية الفرنسيّة إلى بيئته الجزائريّة، وذلك بتغيير أسماء الشّخصيات وملامحها الأصليّة إلى أسماء وملامح جزائريّة فقدم في الفصل الأوّل من المسرحيّة شخصيّة "عائشة عبد الباقي" الأرملة التي توفي زوجها منذ شهور تاركا لها طفلين وهي تعمل بوابة في معمل كان زوجها عاملا فيه، وتتعرّف في المعمل على رئيس العمّال يدعى "عمّار" الذي يضايقها ويرغمها على الزّواج منه ولكنّها ترفضه وفاء لزوجها المتوفّى:

عمّار: وهل أستطيع أن أقرض على قلبي السّكوت فإنّ هذا فوق طاقتي عائشة أنّي أحبّك كثيرا ويجب أن تتعوّدي سماع عبارات حبّي وشكوى قلبي.

عائشة: وأنا أكرّر ذلك ألف مرّة بأنّ حبك هذا ما هو إلاّ جنون.

عمّار: جنون لماذا؟

عائشة: لأنّي لن أتزوج أبدًا [...] اسمع يا عمّار لقد أحببت زوجي كثيرا ولا أستطيع أن أحبّ غيره لقد أخذ قلبي وحبّي معه...."[8] (منور، 1989، الصفحات 233-234).

لكنّ عمّار يصرّ على ذلك وهي تبقى صامدة متمسكة بموقفها، فيحاول الانتقام منها بحرق المعمل وقتل صاحبه وولى هاربا من البلاد تاركا أصابع الاتهام توجّه إلى عائشة، وبعد مرور عشرين عامًا يعود إلى البلاد فيلتقي مع عائشة التي تكتشف أمره وسرّه أمام الجميع في الفصل الخامس والأخير:

عائشة: أنت عمّار، كما أنّي عائشة... عائشة التي قضت عمرها في الحبس والعذاب لتلخص الجريمة التي ارتكبتها أنت.

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

رجاء: لا.. أريد أن تتكلّم هذه المرأة.

عائشة: قبل عشرين عامًا، قتل هذا الرّجل وسرق وأشعل النّار وترك النّاس يعتقدون أنّه مات، تاركًا امرأة مسكينة تسجن بدله، بينما سرق أموال صاحبه وأوراقه وهرب..."[9] (منور، 1989، صفحة 260).

وتنتهي المسرحيّة بانهيار عمّار خاصّة بعد موت ابنته "رجاء" وقد آل به المطاف إلى الانتحار بإطلاق الرّصاص على نفسه.

لم يقم المقتبس بأي تغيير على مستوى الأحداث الأساسيّة للرواية ولم يحذف أي حادث أو أي شخصيّة، لكنّه قام باختزال الأحداث والمواقف القائمة على عنصر السّرد في النّص الرّوائي وحولها إلى حوارات أسندها إلى شخصياته المسرحيّة، وهذا ما أثر سلبا على مستوى تبرير بعض الأحداث والمواقف في النّص المقتبس، فهو لا يقدمها بشكل مقنع مقارنة مع النّص الرّوائي "لكزافيه".

ففي الفصل الأوّل يحاول المهندس "أحمد عبد الحق "عرض تصاميمه الجديدة على "عمّار" لدراستها، ولكن قبل أن يفعل ذلك وفي الوقت نفسه يكتب رسالة "لعائشة عبد الباقي "يقول فيها"**[...] ففي عدة أيام سأصبح من أرباب الملايين...وإنّني أعرض عليك أن تقاسميني العيش، فإن رضيت فإنّي انتظرك هذا المساء عند منتصف الليل أمام باب المصنع لنسافر معا، وإذا رفضت فاني قادر على القيام بعمل فضيع وإلى اللقاء يا عزيزتي عائشة.**"[10] (منور، 1989، صفحة 237) وخلافا لما جاء في النّص الأصلي حيث أن "جاك" لا يكتب رسالتّه للأرملة "فورتيي" حتى اليوم الثّاني، ثم يقوم بسرقة التّصاميم في اليوم الثّالث، وهنا يمهد الرّوائي بوصف ما طرأ على "جاك" من انشغال والتّغيير الذي بدا على وجهه بسبب السّهر وطول التّفكير في خطته (De Montepin, 1982, pp. 36-37)[11].

كما قدّم "كزافيه" تبريرا عن سبب قدوم "جاك" على قتل صاحب المصنع المهندس "جول لابرو" الذي أمسك به متلبّسا بسرقة تصاميمه، ولم يكن أمام "جاك" من خيار إلاّ بقتله "**فكان عليه أن يمضي إلى آخر الشّوط**"[12] (De Montepin, 1982, p. 57) وهذه التّفاصيل لم يتعرض لها المقتبس في نصه الدّرامي رغم أهميتها في التّبرير والإقناع.

وفي جانب آخر من الفصل الثّاني لم يعط المقتبس تبريرا معقولا لهروب "عائشة عبد الباقي" من بيتها بعد حادث إحراق المصنع وقتل صاحبه، فهي تجيب إمام القريّة الذي آواها في بيته عندما استجوبها عن سبب هروبها:

الامام: إن كنت بريئة.. لماذا الفرار إذن.

عائشة: لماذا أفر؟.. الحق معك.. نعم.. هذا هو الذي يجعل لي التّهمة حقيقيّة ومن العقاب أمرا محتما، أنا أفر لأني أحس بنفسي تائهة.."[13] (منور، 1989، صفحة 241) هذا الجواب غير مقنع بالمقارنة مع ما جاء في نص الرّواية، "فكزافيه" قدم سببا مبررا لهروب "جان فوربيي" من بيتها والسّير معه عبر الحقول والبراري وهو أنّ "جاك غارو" قد أرغمها على ذلك وهدّدها بقتل طفلها الصّغير إن هي فكّرت في عصيانه أو استنجدت بالنّاس[14] (De Montepin, 1982, p. 56)، وكان الغرض من فرارها هو الصّاق التّهمة بها انتقاما منها على عدم رضوخها لنواياه.

بالإضافة إلى ذلك فقد غلب على نص رضا حوحو عنصر المصادفة في بعض المواقف ممّا أثّر سلبًا على الحبكة الفنيّة للنص المقتبس وواقعيّة أحداثها ويتجلّى ذلك في شخصيّة "خذير" ابن عم قدور عبد المحسن سائق التّاكسي المتوفى("خذير" في نص الرّواية عامل ميكانيكي كان زميلا لـ"جاك غارو") والذي انتحل "عمّار" شخصيته، فعندما ينزل "عمّار" بالفندق بعد فراره من مسرح جريمته إلى أمريكا، ودون أي تمهيد تشاء الصّدفة أن يجلس بالقرب من "خذير" بمكتب الاستقبال حينما يتقدّم "عمّار" ليسجل نفسه في قائمة النّزلاء

ويسمعه وهو ينطق اسم ابن عمّه المتوفّى، فيثير الأمر شكوكه ويدفعه إلى التّحري عن حقيقة "عمّار":

"**صاحب الفندق: أي اسم من فضلك**

عمّار: قدور عبد المحسن

خذير: ((وحده)) .. ماذا؟ قدور عبد المحسن، هذا اسم ابن عمّي سائق السّيارة الذي مات منذ مدّة ..."[15]. (منور، 1989، صفحة 244).

والصّدفة نفسها هي التي تجمع –في الأمسيّة نفسها–بين السّيد "شميث" صاحب مصانع السّلاح في أمريكا و"عمّار" في الفندق ويعرض عليه تصاميمه المسروقة ويتم الاتفاق بينهما[16] (منور، 1989، صفحة 245)، لكن بالمقابل فإن الرّوائي "كزافيه"فقد قدم عنصر المصادفة في هذا الموقف بالتّبرير والإقناع حيث أنّه جعل ابنة السّيد "مورتيمر" صاحب مصانع الميكانيكا لآلات الخياطة تمهيدا مقنعا للتعارف الذي تم بينه وبين "جاك" حينما لفتت بجمالها نظره فتعرف عليها وقد تم ذلك على ظهر الباخرة التي نقلتهم إلى أمريكا.

أمّا عن شكوك "أوفيد سوليفو" الذي هو "خذير" في النّص المقتبس فقد اتخذ مسارا طبيعيا من مجرد اندهاشه وهو يسمع اسم ابن عمه المتوفى، حينما ناداه الضّابط المسئول عن ركاب الباخرة، ثم يحاول استفسار الأمر بالبحث عن هذا الشّخص الذي ينتحل اسمه وقد اتخذ البحث في نص الرّواية وقتا طويلا من التّفكير، وخلاف ما نجده في النّص المقتبس حيث أنّ شكّ "خذير" في معرفة حقيقة "عمّار لم يستغرق بضع ثوان سرعان ما يصبح شريكه في تقاسم أمواله مقابل كتمان سرّ جريمته.

أمّا في الفصلين الأخيرين من النّص المقتبس فتلعب المصادفة دورا أساسيا من خلال العلاقة الفجائيّة التي تنشب بين "رجاء" ابنة "عمّار" بعد عودته من أمريكا التي تقع في حب "كامل" وهو ابن الضّحيّة المهندس "أحمد عبد الباقي" الذي قتله أبوها "عمّار" ويكون "كامل" في الوقت نفسه متعلقا بحب"شافيّة" ابنة

الأرملة المتهمة "عائشة عبد الباقي"، وسرعان ما يكتشف "عمّار" أنّ "لطفي" – المحامي الشّاب الذي عينه مستشارا قانونيا عنده– هو في الواقع ابن الأرملة التي أُلْصَقَ بها جريمته "عائشة عبد الباقي[17]")منور، 1989، صفحة 262).

والملاحظ أنّ غياب عنصر الإقناع والتّبرير هو الذي دفع بالنّص المقتبس إلى عدم نضج المواقف وفقدان بعض الخصائص الهامّة من النّاحيّة الفنيّة للنص المسرحي خاصّة من جانب الموضوع المتناول فهو لا يتناسب مع طبيعة المجتمع الجزائري وكذلك مع مواقف الشّخصيات وأسمائها ممّا جعلها"**من أضعف المسرحيات المقتبسة بسبب ما حفلت به من أنواع المصادفات والمواقف غير المقنعة وغير النّاضجة**"[18] (لمباركية، 2005، صفحة 99)والبعيدة عن الواقع الجزائري والمجتمع العربي.

4. خاتمة: لكن الواضح أن رضا حوحو لم يكن يعني –أثناء اقتباسه لنص الرّواية وتحويله إلى نص مسرحي– بالجانب الفني والإطار الهيكلي لأحداث الرّواية بقدر ما اهتم أكثر بفكرتها الرّئيسيّة، لهذا فالجانب الذي ركز عليه المقتبس هو الموضوع الاجتماعي المتناول وقد بدا واضحا وهو تصويره للمرأة وواقعها في وسط المجتمع الذي دس حقوقها وهضمها، فرضا حوحو ينظر إلى المرأة نظرة حماية ودفاع، هذه النّظرة الإصلاحيّة والتّحرريّة التي نلمسها في جل أعماله القصصيّة منها خاصّة (غادة أم القرى وصاحبة الوحي، عائشة وغيرها) وكذلك في نصوصه المسرحيّة(بائعة الورد).

وكل هذه الأعمال ما هي إلاّ مظاهر من عناية الكاتب بالمرأة وشأنها فالمرأة عند حوحو "**ترتدي دائما الفضيلة وتمثل الحمل الوديع الرّاتع في حظيرة الذّئاب وتلعب في مسرحياته دور المجني عليه الذي لا حول له ولا طول**"[19] (البرداوي، 1973، صفحة 73) فهي ذلك المخلوق الضّعيف الذي يقع عليه ضغط المجتمع وظلمه وشتى أنواع العذاب، وهذا هو واقع المرأة في ظل مجتمع يسوده الجهل وسوء الاعتقاد.

. قائمة المراجع:

بين وارين رويرت تر: السّعداوي عبد اللطيف، ما نعني بقراءة الرّواية، المجلّة الثّقافيّة البحرين، السّنة السّادسة، أفريل 2000 .

صالح لمباركيّة، المسرح في الجزائر، دار الهدى، الجزائر،(2005).

عبد الملك مرتاض، نظريّة الرّواية(بحث في تقنيات السّرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (1998).

محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثّقافة، بيروت،(1981).

محمود البرداوي. (أكتوبر–نوفمبر, 1973). المجهول من أدب رضا حوحو المسرحي. مجلّة الثّقافة.

- الأجنبيّة:

De Montepin, X. (1982). La porteuse de pain. France: Col.de poche.

-رسائل جامعيّة:

أحمد منور. (1989). مسرح أحمد رضا حوحو. رسالة ماجستير. الجزائر، كليّة الأدب واللغة العربيّة، الجزائر العاصمة: جامعة الجزائر.

قدور جدي. (2002/2001). النّص الرّوائي والتّجسيد السّينمائي. رسالة ماجستير. وهران الآداب والفنون: جامعة وهران.

- مواقع الانترنيت:

جمال عياد، مسرحة رواية (خشخاش)، أخبار مسرحيّة عربيّة، عمان،21/مايو/2007 ينظرالموقع:
&file=article&Www.taiftheater.com/modules.php?name=News
.sid=2196

5.هوامش :

[1]. هلال محمّد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثّقافة، بيروت، ط3، 1981 ص137.

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

[3]. المرجع نفسه.

[4]. مرتاض عبد الملك، نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص14

[5]. قدور جدي، النّص الرّوائي والتّجسيد السّينمائي، رسالة ماجستير، إشراف: عشراتي سليمان، جامعة وهران، 2002/2001، ص11.

[6]. روبرت بين وارين، ماذا نعني بقراءة الرّواية، تر: عبد اللطيف السّعدون، المجلّة الثّقافيّة البحرين، السّنة السّادسة، أفريل 2000، ص120.

*. رواية مطولة للكاتب الرّوائي الفرنسي "كزافيه دي موتوبين Xavier de Montepin"كتبها سنة 1882 وقدمت على خشبة المسرح سنة 1889 كما ورد ذلك في مقدمة النّاشر-ينظر:
Xavier de Montepin, La porteuse de pain, col. De poche, France, 1982/ p : 1

**. دراما اجتماعيّة باللغة الفصحى في خمسة فصول وهي من أعماله المخطوطة قدمت بالمسرح البلدي بقسنطينة يوم 12 ماي 1951. أوردها أحمد منور في ملحق رسالتّه ينظر: منور أحمد، مسرح رضا حوحو، رسالة ماجستير، إشراف: ركيبي عبد الله، كليّة الأدب واللغة العربيّة، جامعة الجزائر، ج2، 1989، ص231.

[7]. منور أحمد، بائعة الورد، المصدر السّابق، ص259.

[8]. المصدر نفسه، ص233-234.

[9]. المصدر نفسه، ص260.

[10]. المصدر نفسه، ص237.

[11]. Xavier de Montepin, La porteuse de pain, ibid, p36/37.

[12]. La porteuse de pain, Op cite,p57.

[13]. بائعة الورد، المصدر السّابق، ص241.

[14]. La porteuse de pain, ibid,56.

[15]. بائعة الورد، المصدر السّابق، ص244.

[16]. المصدر نفسه، ص245.

[17]. المصدر نفسه، ص262.

[18]. صالح لمباركيّة، المسرح في الجزائر، دار الهدى، الجزائر ،(2005)، ص99.

[19]. البرداوي محمود، المجهول من أدب رضا حوحو المسرحي، مجلّة الثّقافة،ع17،(أكتوبر– نوفمبر, 1973)، ص73.