

إشكالية الخطاب المسرحي العربي: بين الاقتباس والتأليف

The problematic of Arab theatrical discourse between adaptation and Playwrighting

زبيدة بوغواص^{*1}

BOUGHOUAS Zebida^{*1}

¹ جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3 (الجزائر) Zebida.boughouas@univ-constantine3.dz

تاريخ النشر: 2022/06/18

تاريخ القبول: 2022/06/15

تاريخ الإرسال: 2021/05/15

Abstract :

The present article intends to scrutinize the adapting phenomenon and playwrighting in the Arabic theatre. Additionally, it poses the problem of adapting from world theatre that has been the destination of most of Arabic theatre directors in the absence of written dramatic texts. The later have been imposing itself in addition to other theatrical phenomenon events. Furthermore, it asks the question: Does the theatrical phenomenon refer to playwrighting frailty? Or to the authority of theatre directors that imposes itself and disclaims the dramatist existence?

Keywords: Theatrical discourse, Arab theater, Adaptation, Playwrighting.

ملخص:

يسعى هذا المقال للبحث عن ظاهرة الاقتباس ، والتأليف في المسرح العربي، وطرح إشكالية الاقتباس من المسرح العالمي ، الذي أضحي وجهة معظم المخرجين المسرحيين العرب، وغياب النص الدرامي المؤلف ، الذي يفرض وجوده إلى جانب باقي فعاليات الظاهرة المسرحية، والتساؤل: هل إن الظاهرة المسرحية تعود إلى ضعف التأليف للمسرح؟ أم أن سلطة المخرج هي التي أخذت تفرض نفسها ، وتتفني وجود المؤلف المسرحي؟

الكلمات المفتاحية : الخطاب المسرحي، المسرح العربي، الاقتباس، التأليف المسرحي.

* المؤلف المرسل.

1. مقدمة

إن الأكد أن بناء مسرح ليس بالشئ الهين، لأنه في جوهرة بناء حضارة، وبذلك فهو ليس مسؤولية شخص أو مؤسسة أو جيل...، إنه الإبداع في تراكماته، وتفاعلاته، وتصارع أفكاره، وأجياله، ومفاهيمه، مما يعني أنه تلاقح بين ما هو محلي أو قومي، وبين ما هو عالمي، مادام أنه صانع حضارة هي ملك لكل الشعوب، ويعد المسرح اليوناني خير شاهد على هذه الرؤية العالمية للظاهرة المسرحية، فقد كان نقطة انطلاق لمسرح حقيقي، استفادت منه جميع الشعوب، وزادت عليه، من خلال مختلف النظريات، والمذاهب المسرحية، التي ظهرت عبر فترات متلاحقة، أو متفرقة من الزمن، كان الهدف منها إثراء تلك الظاهرة، وجعلها تواكب كل ما هو جديد، هذا التلاقح بين الأجيال والثقافات، والأمم في بوتقة واحدة تحت اسم الفعل المسرحي، قد أنتج روائع عالمية، لا زالت تعيش بيننا، رغم تقادم الزمن عليها.

أمام المشهد المسرحي العالمي المتطور، نتساءل عن موقع الخطاب المسرحي العربي، حيث إن المتتبع لحركته، يوافقنا الرأي، أنه خطاب لا يزال يحدث جدلاً وضجيجاً، وهذا شيء صحي، وذلك لسببين: الأول أنه حديث النشأة، ولا يزال يبحث عن مكان له وسط هذا الثراء العالمي، أما السبب الثاني، هو بحثه عن مسرح خاص به، باعتباره يمثل أمة لها تاريخها وتراثها، وتقاليدها، وطموحاتها، وخطاب يؤمن بأنه لا يمكن الوصول إلى العالمية، ما لم يحترم هذه الخصوصية.

إن الممارسة المسرحية في البلاد العربية، قد برهنت في فترة سابقة مع مرحلة الرواد الأوائل، وفي كثير من الأعمال، على أنها تسعى لاستنباط هذا الفن في التربة العربية، وتوكيد خصوصيته الفكرية والفنية، وهو ما نجده في تنظيرات، وبيانات المسرحيين العرب، عند كل من يوسف إدريس في كتابه نحو مسرح عربي، وتوفيق الحكيم في قلبه المسرحي، وعبد

الكريم برشيد في مسرحه الاحتفالي ، وعبد القادر علولة في اغترافه من التراث المحلي ، وهذا من أجل "ربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي ، وتعبيرها عنه ، وتكوينها ظاهرة تحمل سمات هذا المجتمع ، وتمثل هويته في اللغة، والتاريخ، والتكوين الفكري، والحضاري والروحي"¹، خاصة ونحن في القرن الواحد والعشرين، حيث "إن النظام العالمي الجديد يقوم بتنميط سلوكيات البشر في المجتمعات كافة، كما يؤدي إلى طمس الفروق الحضارية ، وإخضاعها لمركزية نظام المفاهيم ، والقيم السائدة، إذ تكمن غاية النظام الشرق الأوسطي بتفتيت الخصوصية القومية ، والقضاء نهائيا على فكرة العروبة ، كإطار سياسي، واقتراح العولمة كإطار للدولة الصغرى، وهو يستهدف في حقيقته المستقبل"²، ومن جهة أخرى، لا يزال المسرح العربي واقعا تحت تأثيرات الجذب، في الانفتاح على الآخر عن طريق الاقتباس، الأمر الذي قد يسهم في إلغاء الذات، نتيجة المحاكاة المباشرة والحرفية.

وعليه، فإن إشكالية هذه الدراسة تنبع من حيث إن الاقتباس من المسرح العالمي أضحى وجهة معظم المسرحيين العرب، من خلال فعاليات الفعل المسرحي تأليفا وإخراجا ، الأمر الذي جعل الخطاب المسرحي العربي يعيش نوعا من المعاناة ، والغربة في أرضه، هذا إذا علمنا أنه من حق المتلقي العربي أن يتلمس واقعه، حتى يعيد تشكيله، من خلال ما تنتجه أخيلة عربية، وليس ما هو مستورد ، قد لا يحقق أفق توقعاته، وإن هذه الإشكالية تطرح عدة أسئلة تنتظر الإجابة عنها أهمها:

- هل الاهتمام بالاقتباس من المسرح العالمي، هو من باب قلة النصوص المحلية الجيدة؟
- أليست الأزمة هي أزمة تأليف، فيلجأ المسرح العربي إلى الاقتباس، سواء من النصوص العالمية القديمة، أو الحديثة؟

- هل يعني أن العمل على اقتباس، وإخراج المسرحيات العالمية، وإعدادها دراميا هو ضد العالمية نفسها، أليس تكرارا لما قدم؟ أليس مسحا لمسرحنا العربي؟

يهدف البحث للإجابة عن تلك الأسئلة ، لمعرفة حقيقة الظاهرة المسرحية العربية، والجدلية التي تسمها (الاقتباس/التأليف)، وهي الجدلية التي قد تتحكم في تميزه عن مسارح عالمية أخرى، بحكم الخصوصية التي يتميز بها الوطن العربي، للدفع بالفعل المسرحي العربي إلى الموازنة بين التأصيل والتجريب، حتى يجد له موقعا جديرا به في المسرح العالمي.

في البداية يعلن عنوان البحث عن عنصر أساسي هو: الخطاب المسرحي ، وجدلية الاقتباس والتأليف، ومما لاشك فيه أنها عناصر تحتكم إلى مفاهيم، ودلالات، لهذا فالخطوة الإجرائية الأولى، تقتضي الوقوف عند دلالة، ومعنى الخطاب المسرحي، لأنه المتغير الذي يحتكم إليه عنوان هذه الورقة البحثية، ثم بيان الثنائية التي تتحكم في هذا الخطاب (الاقتباس والتأليف)، لنطرح السؤال الجوهرى: هل المسرح العربي يعيش أزمة تأليف؟ أم أزمة إخراج؟ أم تلقى، حتى يلجأ إلى الاقتباس من المسرح العالمي؟

2. الخطاب المسرحي (جدلية النص والعرض)

يعد الخطاب المسرحي ذا طبيعة مزدوجة (النص/العرض)، مما يعني أنه يتقاطع مع بعض الأجناس الأدبية، كالقصة، والرواية، والشعر في أحد شقيه (الكتابة الدرامية/النص)، باعتباره يمكن أن يقرأ كما تقرأ الرواية ، على حد تعبير الباحثة آن إيرسفلد (Anne Ubersfeld) ³ على الرغم من الخصائص التي تميزه عنها كالحوار ، والإرشادات، فهما العنصران الأساسيان، اللذان يميزان الخطاب المسرحي عن غيره من الأجناس الأدبية، إذ تتساءل آن إيرسفلد: ما النص المسرحي؟ ثم تجيب : "إنه يتكون من جزأين محددين لا يمتزجان ، وهما الحوار والتعليمات"⁴، يقوم المخرج مع الدراماتورج بترجمتهما إلى أصوات وحركات وإيماءات، يؤديها الممثلون على خشبة المسرح، والجدير بالذكر أن "نصوص الكلاسيكيين الإغريق تعتبر إعدادا دراميا عن مادة سردية هي الملاحم ، والأساطير، كما أن مسرحيات الانجليزي

وليام شكسبير ، وعلى الأخص التاريخية منها ، هي إعداد درامي ، أو اقتباس عن وقائع المؤرخين القدماء، كذلك كان الكتاب في كثير من العصور يستلهمون أعمالهم من الروايات⁵، هذا التحويل الذي يسمح بنقل المادة الخام إلى ظاهرة مسرحية ، تتفاعل فيها مختلف الأدوات، بداية من النص إلى عناصر التشكيل البصري ، التي تتمثل في المؤشرات الحركية، والإيمائية، والديكور ، والإكسسوار ، وغيرها، وهذا لما يتضمنه مصطلح المسرحية (Theatricality)، من مفهوم يخرج به إلى خشبة المسرح بكل احتفالياتها ، وما تحمله من طابع الفرجة المسرحية.

بالإضافة إلى ما سبق، فلن التنظيرات الحديثة قد أظهرت أشكا لا جمالية في تأليف ، وإعداد النص المسرحي دراماتوريا، ومنحت عنصرا آخر أكثر ديناميكية، كان له دور كبير في ترسيخ ثقافة المشاهدة عند المتفرج، وقصدت بذلك مختلف فعاليات الظاهرة المسرحية (الإخراج، التمثيل، السينوغرافيا ...الخ)⁶، فأعطت بذلك الاعتبار لخصوصية الخشبة وخصائصها، والأشكال التي تجسدت في تلك العناصر مجتمعة ، وفي تقنيات التركيب والإعداد والمسرحية.

هذا يعني أن النص المسرحي ذو طبيعة خاصة، فهو مهياً ليعرض على الخشبة، يلتقي فيه السمع مع ما هو بصري ، فهو عمل في طور الإنجاز ، حتى وإن كان عبارة عن مدونة أدبية، لأنه يتسم بمكونات، تجعل القارئ يتخيل مسرحاً، تتدافع فيه الأحداث، وهذا يدل على اختلاف طبيعة الخطاب المسرحي، ولا غرو في ذلك فكلما تياترون (Theatron) الإغريقية "يحدد معناها المكان الذي منه تتم مشاهدة الحفل أو الفرجة، إنها تعني فضاء المتفرجين حيث يجلسون"⁷، على أساس أن النص المسرحي هو إنجاز غير مكتمل، يكتمل بـالمشاهدة والعرض، حيث يصبح هذا الأخير هو الذي يملك العمل المسرحي ككل، انطلاقاً من تأويله الخاص له.

إنه الأمر الذي أدى إلى إعادة تعريف المسرح ، مع أواخر القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين ، إذ أصبح مفهومه يقوم على الحركة ، والديكور ، والصوت ، ولم يعد يختزل في النص ، بل أصبح يتضمن أيضا مختلف عناصر تحقيقه المشهدي ، وتمكن بذلك من إلغاء الطريقة الكلاسيكية في بناء الأحداث ، وانتهاج كتابة أخرى ، تراعي انتقال النص المسرحي من حالة الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، وهذا النوع من الكتابة المسرحية يتيح فيه التفاعل بين الكتابة الدرامية والكتابة الركحية ، فالنص المسرحي لا يمكن أن يكتب من دون تصور مسرحي سابق ، وهذا يعني أن العرض المسرحي سابق بشكل ما على النص ⁸ ، لأن المتلقي حتى وهو يقرأ النص المسرحي ، يبني في الوقت نفسه عرضه الـ مـ تخيل على الركح (imaginary scene) ، وحتى مؤلف النص المسرحي ، الذي لا يكتب نصه إلا في حضور مسرحية سابقة ، فـ جان جيرودو (Jean Giraudou) عندما كتب مسرحية "حرب طروادة لن تقع"⁹ ، كان يعرف الكثير عن الممثلة التي ستقوم بدور "هيلين" ، وطريقة الإلقاء التي يتميز بها المخرج لوي جوفيه ، ¹⁰ ويؤدي بنا هذا إلى التسليم بوجود لحظة معينة مشتركة بين النص ، والعرض ، وهي التي تسمح بالتواصل بينهما ، من خلال العناصر التي يتوفر عليها النص المسرحي ، الذي يعد جزءا من الخطاب المسرحي العام .

يمكن إذن ملاحظة الطبيعة المزدوجة للخطاب المسرحي ، و إن الفصل بين النص والعرض يكون لضرورة منهجية ، ويبقى هذا النوع من الخطاب ، على حد قول مارتن إسلن (Martin Esslin) هو ثنائية (النص والعرض) من حيث إن : "النص الدرامي مخطط أولي لحدث محاكى [...] ، فالنص الدرامي غير المؤدى هو أدب ، ويمكن قراءته كقصة ، هنا يتداخل الأدب السردي ، والشعر الملحمي ، والدراما ، أما العنصر الذي يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية ، فهو بالتحديد "العرض" أو التمثيل... " ¹¹ ، على اعتبار أن هذا الخطاب يتكئ على النص ، ثم الانتقال به إلى مستوى الإنجاز ، أي العرض المسرحي ، يلعب فيه المؤلف ،

والمخرج دورا هاما في صناعة الفرجة المسرحية، في محاولة لبناء علاقة جديدة بين النص والعرض، يكون المزج بين ما هو نصي، وحركي، وسمعي، وبصري.

انطلاقا من هذا التعريف لمصطلح الخطاب المسرحي، فإن الباحث في الثقافة العربية الأدبية والفنية، يلاحظ أن مثل هذا الخطاب ، لا قبل للعرب به في العصور القديمة، مقارنة بباقي الأشكال كالشعر ، والقصة مثلا ، رغم بعض الآراء التي لا توافق هذا الرأي ، وتصر على وجوده في التراث العربي القديم، كشكل من أشكال الفرجة الشعبية ، التي أطلق عليها في معظم البحوث أشكال ما قبل المسرحية، والأسئلة التي تطرح نفسها علينا إذا وفي هذه اللحظة:

_ ما حقيقة الخطاب المسرحي العربي منذ نشأته؟ وما هي الثنائية التي كانت تتحكم فيه؟

3. المسرح العربي وثنائية الاقتباس والتأليف

وقع المسرح العربي في حيرة ، انتهت على ثنائية الاقتباس ، والتأليف، خاصة وأن هذا النوع من الفن جاء أول مرة اقتباسا، كمرحلة أولى سبقت مرحلة التأليف ، والإبداع، على اعتبار أن الفكر هو ملك للبشرية جمعاء ، يعبر القارات ، والأزمان ، والعصور، هذه البشرية تتميز بالديناميكية، لأنها دائمة الاتصال من أجل التثاقف ، وتبادل الخبرات ، والمعارف، والفنون بالدرجة الأولى، وهو ما يتفق وتعريف أحمد بيوض للاقتباس في كتابه "المسرح الجزائري نشأته وتطوره"، بأنه "ظاهرة تثاقف في الميادين العلمية والأدبية"¹²، وهو المفهوم الذي يفتح التأويل الإيجابي للاقتباس كظاهرة صحية، باعتباره تناسرا ثقافيا يقوم على التلاقح، والتبادل في إطار الإرث الثقافي الإنساني ، يلجأ إليه الأدباء ، والمثقفون، والفنانون في محاولة منهم لإثراء تجاربهم، والبحث عن فضاءات جديدة للانفتاح على الثقافات ، والفنون الأخرى من جهة، والتخلص من حالات الركود من جهة أخرى، وبالتالي يصبح للاقتباس هدف مزدوج:

الإثراء والانفتاح¹³، ومن هنا يجوز لنا طرح عدة أسئلة ، من مثل: هل الاقتباس في مسرحنا العربي، أو المحلي كان من باب الانفتاح والإثراء؟ أم ضرورة لاستتبات هذا الفن في التربة العربية؟ وهل أن الاقتباس هو قدر محتوم على هذا المسرح، الذي بقي ، ولا زال بجانب هذه العملية في كثير من إنتاجه؟

إن النظر إلى تاريخ المسرح العربي ، يشير إلى أن البداية الحقيقية لهذا المسرح كان عن طريق الاقتباس من المسرح الفرنسي ، لأول مسرحية تعرض في التربة العربية ، ف"أول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية مارون النقاش اللبناني، الذي اقتبسه من إيطاليا، حين سافر إليها سنة 1941م، وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدارجة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت مسرحية "البخيل" ، المعربة عن موليير ، وذلك في أواخر سنة 1947م¹⁴.

وعليه، فالأقتباس كان لدواعي البدايات، ومرحلة النشوء في المسرح العربي، مما يعني أن المسرح العربي بدأ اقتباساً من المسرح العالمي، وكان الهدف منه تيسير حضوره في الثقافة العربية، على اعتبار أنه حالة طارئة على هذه الثقافة، دعت الحاجة إلى الاستعانة بالمسرحيات الغربية، والأخذ عنها لقلّة المسرحيات المؤلفة ، أو لانعدامها، وصار الكتاب العرب يطلقون كلمة "اقتباس"، أو "تعريب" على أية ترجمة كيفما كان نوعها، وقد ارتبطت أكثر بالفرق التمثيلية في المقام الأول والأخير، حيث إنها كانت تقدم لها مسرحيات مترجمة، ومقتبسة لتمثيلها¹⁵.

هو الرأي الذي يذكره في المسرح الجزائري جروة علاوة وهبي، حين يتحدث عن ظاهرة التأليف الجماعي في كتابه "ملاحم المسرح الجزائري"، إذ يقول: "...هي الطريقة المتبعة من طرف جل الفرق المسرحية الشابة، وأمام التشكي من ندرة النصوص المسرحية المحلية، وأمام تصاعد عملية الاقتباس، والترجمة من الرباتوار المسرحي العالمي، التي عرفها المسرح

عندنا في فترة ما قبل السبعينيات، وأمام هذه الوضعية لجأ العدد الكبير من رجال المسرح إلى التأليف الجماعي، كحل للأزمة التي دخلها المسرح عندنا¹⁶، هكذا يستتق هذا الباحث واقع المسرح المحلي الجزائري -الذي يعد جزءا من المسرح العربي-، الذي بقي تابعا للمسرح العالمي، بالاقتباس منه من طرف الفرق المسرحية الهاوية، وحتى المحترفة.

رغم هذه التبعية للمسرح الغربي، فإن المسرحيين العرب كانوا في محاولة لإيجاد مسرح خاص بهم، وذلك بالبحث عن مضامين تلائم المجتمع العربي وهويته، باللجوء إلى التراث بشتى أشكاله، لكنها لم تخرج عن معطيات الشكل الأرسطي الأوروبي¹⁷، وبالفعل فقد ظهرت المسرحيات المكتوبة باللغة العربية الفصحى، أو الدارجة، تناولت موضوعات هي من صميم الواقع العربي، اختلط فيها التراث العربي بالمسرح العالمي، ابتداءً بالمسرح الشعري الكلاسيكي، الذي ولد على يد أحمد شوقي، وعلي أحمد باكثير، والمسرح الذهني لتوفيق الحكيم، الذي تأثر فيه كثيرا بالمسرح العالمي، خاصة مسرح "العبث أو اللامعقول" مثل مسرحيته "يا طالع الشجرة"، ثم المسرح السياسي التحريضي، الذي تأثر فيه أصحابه بشتى التيارات المسرحية الغربية، وفي مقدمتها المسرح التسجيلي، و المسرح الملحمي لبريخت، ونذكر سعد الله ونوس وعلي عقلة العرسان وغيرهم.

أما على مستوى الإخراج، فقد برز مخرجون عرب، اتخذوا من المسرح العالمي وجهتهم، تأثروا بمختلف مدارس الإخراج المسرحي: من مسرح العبث، إلى مسرح القسوة، إلى المسرح داخل المسرح، إلى المسرح الفقير... الخ، وللأمانة، فقد كان منهم من وضع بصمته على عروضه المسرحية، ويمكن أن نذكر زكي طليمات، يوسف وهبي، الطيب الصديقي، صلاح قصب وغيرهم.

هذا، وقد قسم مفيد حوامدية في كتابه "المسرح العربي ومشكلة التبعية" مسيرة المسرح العربي إلى ثلاث مراحل هي:

أ-الولادة والنشوء في دائرة التبعية.

ب-تحسس الذات القومية، إزاء تولد القوة الحيوية لثقافة التبعية.

ج- مجابهة التبعية، والسعي نحو التحرر، والانفلات من أطرها.

المرحلة الأولى امتدت حوالي قرن ، منذ 1847، وهي مرحلة الاقتباس ، والترجمة من المسرح العالمي، أما المرحلة الثانية فقد بدأت في الستينيات، عندما بدأت الدعوة إلى تأسيس مسرح عربي يقوم على التأصيل ، والاستنبات، ويكون متحررا من التبعية لما هو غربي، أما المرحلة الأخيرة فقد بدأت في السبعينيات ، وبمثلتها المسرح الاحتفالي في المغرب ، ومسرح الحكواتي في مصر ، والحلقة والقوال في الجزائر، وهي أشكال سرعت لبلورة الظاهرة المسرحية عربيا¹⁸.

مما لاشك فيه، أنه بإمكان الدارس أن يتبين من خلال هذا التقسيم ، أن المسرح العربي بدأ غربيا شكلا ومضمونا، وهذا ليس مطلقا، إذ نلاحظ أنه في المرحلة الأولى، كان هناك طموح نحو تحسس الذات العربية ، ويظهر هذا فيما قدمه مارون النقاش من مسرحيات ، استلهمها من التراث التاريخي العربي ، فقدم مسرحية عربية هي "أبو الحسن المغفل" عام 1849، معتمدا في شكلها، ومضمونها على حكايات "ألف ليلة وليلة"، ونهج أبو خليل القباني نهجه، حين استلهم مسرحياته "عنتره" ، و"سيف بن يزن" ، من الشخصيات العربية البطولية التي خلدها التاريخ.

أما في المرحلتين التاليتين، رغم تلك الأصوات التي اجتهدت للمناداة بمسرح عربي ، يقوم على قالب مسرحي ، أو على الاحتفالية ، والحلقة ، والقوال، والتجديد في الشكل والمضمون، لتحقيق استقلالية المسرح ، وتحرره من التبعية التي لازمته، لا شيء إلا لأنه يبقى ضيفا وافدا على الثقافة العربية، نقول رغم تلك الأصوات والاتجاهات، فلم تتخط في معظمها الجانب النظري، كما كان الشأن في "قالبنا المسرحي " لتوفيق الحكيم، وفي المرحلة الثالثة

بقيت التأثيرات الغربية على المسرح العربي ، كما هو الحال في احتفالية برشيد" ، ذلك لأن التقنيات الأساسية بقيت على حالها، وهي لا علاقة لها بالخصوصية القومية¹⁹.

الأكيد أيضا أن كل مرحلة من تلك المراحل في التجربة المسرحية العربية قد انخرطت، ولا زالت في التجارب المسرحية العالمية، حيث يستمر الخطاب المسرحي العربي في مرحلة متقدمة (الحديثة والمعاصرة) في التأثير بالنموذج الأول، وهو المسرح الغربي ومرجعيته، فقد ظل، ويظل المسرحيون العرب في بحث مستمر عن مسارات تجريبية، لإيجاد صيغة جديدة في أحد عناصر اللعبة المسرحية، أو جميعها، كالنص المسرحي، أو الإخراج، أو الأداء، وغير ذلك من مفردات العرض المسرحي، على أساس أن الخطاب المسرحي "فعل واع واضح القصد والفكر، مبني على رؤية فكرية، وجمالية جديدة للعالم"²⁰، تستهدف تحقيق التواصل الإيجابي مع الجمهور، الذي أضحي مشاركا في اللعبة المسرحية، وهو ما سعى إليه المسرح العربي، والمحلي الجزائري، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال في المسرح الجزائري هؤلاء المخرجين، الذين نقلوا النص المسرحي بصوره، ودلالاته إلى صورة مشهدة على الركب بفتيات، وجماليات بصرية جديدة، أسهم في صناعة أزمنتها كل من سيد أحمد أكومي، عمر فطموش، زباني الشريف، محمد بن قطاف، عبد الغني شنتوف، والفنانة صونيا وغيرهم²¹.

هكذا أضحي هدف معظم المؤلفين والمخرجين في المسرح العربي، إيجاد خطاب مسرحي يقوم على لغة جديدة سواء في الكتابة المسرحية، أو في العرض، أوفي تعدد الوسائط، والمهارات البصرية، والتقنية، فشكل هذا التطور الحديث في المسرح العربي مراجعة، وإعادة نظر في تجربة الرواد في المسرح العربي.

تأسيسا على ما تقدم، من تحليل لمراحل التجربة المسرحية العربية على مستوى التأليف والاقْتباس، والتأثر بالمسرح الغربي، والعودة إلى التراث، فإن القاعدة هي أن "المسرح فن

شمولي، وخصوصي: فهو شمولي لأنه يعالج قضايا الإنسان ، ومشاعره، وأفكاره في كل مكان، ولذلك نجد أن مسرحيات شكسبير ، وموليير تنتج في مختلف أقطار العالم، وهو خصوصي، لأنه يعالج أيضا مشكلات مجتمع بعينه، وشخصيات معينة في هذا البلد ، أو ذاك²²، من هذا المنطلق ، فلا غرابة أن نرى (هاملت) تعرض في مسارح طوكيو ، أو ستوكهولم، أو القاهرة ، أو بغداد، ولا عجب أن تترجم بعض المسرحيات إلى الألمانية والروسية، واللاتينية، وتعرض في مسارح أوروبا، ولا غرابة أيضا أن يعتمد نص (عطيل) على قصة "التفاحات الثلاث" من "ألف ليلة وليلة".

من ناحية أخرى لا يجب أن ينظر إلى الاقتباس على أنه الاتجاه فقط إلى كل ما هو أجنبي، قد يتجه المبدع المسرحي في الوطن العربي إلى الأثر الروائي ، الذي أنتجته أخيلة عربية، وقد دلت التجارب على نجاح هذا الاتجاه، ومن التجارب الرائدة في هذا المجال ، رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم التي مسرحها القمري بشير، ورواية "وجدتك في هذا الأرخيل" لمحمد السريغيني، و قد قام بمسرحتها محمد الكباط، ورواية "كازابلانك" لمحمد صوف، التي عرضتها على خشبة فرقة مسرح الصورة بالدار البيضاء، ثم رواية "الجوع" لكونت هامسون، التي أشار إليها يوسف فاضل في بداية مسرحيته المستتبّة "أيام العز" ²³، ومسرحية "نسيان" لعبد الإله بنهدار، التي اشتغل فيها على رواية "امرأة النسيان" لمحمد برادة، وكان حريصا على تجاوز اللغة الأدبية إلى اللغة البصرية في إطار رحلة دراماتورية، تهئ للنص أسباب العبور السلس إلى خشبة المسرح²⁴.

كما يطالعنا عقيل مهدي بمسرحيته الموسومة بـ"ماجد الدمشقي" التي أعدها دراماتورجيا ، وإخراجيا عن رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" للروائي عبد الرحمان منيف على طريقة سيناريو العرض المسرحي، بعد أن اختزل أحداثها ، لجعلها ملائمة للعرض المسرحي، والمسرحية تصور نضال الشعب العربي ضد الاستعمار الانجليزي من جهة، ومن جهة

أخرى صراع المواطن في مجتمعه، وعبر هذا العرض ، يمكن القول إن مهدي عقيل قد فتح آفاقاً جديدة في الكتابة ، وتأليف النص المسرحي، كما استعان عقيل بالتراث في كتابة ، وإخراج مسرحية للأطفال، وهي مسرحية "الصبي كلكامش"، هذا الاستلهام الذي ساعده على إضافة حقيقية إلى مسرح الطفل ، بنص مسرحي مستوحى من التراث، مستخلصاً منه العبر، وبرؤية معاصرة "فالزمن هنا موغل في القدم، ولكنه معاصر لنفسية المتفرج، أي أنه يلقي ظلاله على أحداث آنية"²³، ففكرة المسرحية تتمثل في تصدي "الصبي كلكامش" لمجموعة من اللصوص، والخونة الذين تعاونوا مع همجي من قبيلة النار ، في محاولة منهم الاعتداء على مدينة بابل، وتهديد أمنها.

ومن الروايات الجزائرية التي تم مسرحتها، يمكن أن نذكر على سبيل المثال، روايات الطاهر وطار "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، و"الولي الصالح يعود لمقامه الزكي"، وروايات واسيني الأعرج، منها "أنثى السراب" التي مسرحها مراد السنوسي، وأخرجها للمسرح بعنوان "امرأة من ورق"، ورواية "مملكة الفراشة" التي تم تحويلها إلى مسرحية "الحرب الصامتة".

بناء على ما سبق يمكن صياغة أسئلة أخرى نעدها من صميم بحثنا، مثل: لماذا يتم طرح إشكالية أزمة المسرح العربي دائماً على الرغم من الكم الكبير للاقتباس من المسرح العالمي، والتراث العربي، والروائي، على مستوى النصوص؟ أليس هو البحث عن فضاءات جديدة ، لضيق مجال الإبداع، أو الإنتاج العربي؟

إن الإجابة عن هذا الطرح قد تشترك فيها عدة تقديرات، قد تستند إلى الخوف من التغريب، أي من سيطرة الآخر الغربي على الأنا العربية فكراً ، وثقافة، وهو خوف مشروع، ولهذا ما فتئ النقد المسرحي العربي يبحث في قضية التأسيس، والتأصيل لمسرح عربي، انطلاقاً من قناعته بضرورة تجذر الكتابة المسرحية في الفعل المسرحي قبل كل شيء، ورغم هذا الاهتمام، فإن إشكالية هذه الكتابة لا تزال تشغل بال المشتغلين بالمسرح، وتحول السؤال بعد

التحقيق في واقع هذا المسرح إلى: هل هي أزمة تأليف؟ أم أزمة مخرج؟ على اعتبار أن هذا الأخير يريد ويرغب في الاستئثار بالعمل المسرحي ككل؟ هذا بالنظر إلى النصوص المسرحية المؤلفة، التي تحتل مساحة واسعة من الرفوف، والمكتبات، دون أن تجد الاهتمام من المخرج، الذي أصبح صاحب ذي سلطة عليا في هرم العمل المسرحي.

4. أزمة الخطاب المسرحي العربي بين التأليف والاقتباس

تحدثنا عن الاقتباس في المسرح العربي، و تمت الإشارة في بداية الحديث إلى أنه أصبح المسيطر على الخطاب المسرحي العربي، وقل الاحتفاء بالتأليف، وقاد هذا التوجه إلى إغفال النص، وإهماله، مما سبب أزمة لهذا النوع من الكتابة، وهو التأليف المسرحي، حيث يمكن القول إنه لم يحقق بعد شرعية التجذر في الكتابة العربية بشكل عام.

إن أزمة التأليف هي أزمة حادة في المسرح العربي، إذ أضحى التأليف الجماعي الارتجالي، هو السائد في الفعل المسرحي العربي، هذا النص الجماعي الذي يستوحى من الركح، وإيقاعاته، قد أصبح تقليدا سائرا، وهو تقليد ولدته التطورات الحاصلة على المستوى العالمي بفعل العولمة، وتداعياتها على الفن، والمجتمع، إذ تحول معها المسرح من غاية، تتلخص في قول أحد الفلاسفة "أعطني مسرحا أعطيك شعبا متحضرا"، إلى وسيلة ترفيه، تعرض مظاهر العنف، والانحلال الخلقي بكل تجلياته، وكانت الدعوة فيه إلى موت المؤلف، وهو الأمر الذي ضاعف منفي الكاتب المسرحي، وإبعاده عن ميدانه.

هذا بالإضافة إلى أن المؤلف المسرحي نفسه، لم يعد يملك قضية كبرى يدافع عنها بفعل قمع الحريات، فانحسر الصراع في المسرحية في الصراع النفسي للشخصيات في معظم الأحيان، وفي معالجة قضايا إنسانية عامة، ضعيفة، تخلو من كل بعد اجتماعي أو سياسي، فهي مجردة من موقف واضح من الواقع، والحياة، وهو الحال الذي تعيش فيه أغلب

النصوص المسرحية العربية، وهذا ما أدى إلى أزمة التلقي ، والجمهور في المسرح العربي، وفراغ المسارح إلا في المناسبات الثقافية.

إنها الظروف التي اجتمعت، لتكون العامل المشترك في تضائل دور المؤلف المسرحي، إذ أضحت العروض المسرحية تقدم دون نص ، ومؤلف، أو أنها تتشكل من مجموعة من النصوص يركبها المخرج، بحيث تحقق له ما كان يريده، وهو خروجه على سلطة النص بحرية، وربما هو الوضع الذي جعل النص المسرحي اليوم تجارة غير مربحة، دون أن ننسى أن المسرح أصبحت غايته الاهتمام بالشكل، وبما هو مرئي، أكثر بما هو لساني.

هكذا أضحى المؤلف المسرحي مهمشا، فلم نعد نقرأ نصوصا مسرحية لكتاب كبار، كما كان الأمر مع سعد الله ونوس، وألفريد فرج، وتوفيق الحكيم، وعز الدين المدني، ومحمد مسكين، والقائمة تطول، وتبقى أيضا إشكالية النص المسرحي تطرح نفسها بحدة في غياب الاهتمام بالكتابة المسرحية، هذه الكتابة التي تتبع من واقعنا، من لغتنا، ومن فكرنا، قد يقول قائل : هل هذا يعني الالتفات إلى ما هو محلي، وغلق الأبواب أمام الثقافات العالمية، حتى نحقق رؤية خاصة لواقعنا، ويكون التأليف تأليفا لا يخالطه ذلك التناقض، الذي يفرض نفسه علينا، على اعتبار أن العالم أضحى قرية صغيرة؟

إن الإجابة -في رأينا- نلامسها من خلال ما كتبه التونسي محمد عبازة ، في كتابة الموسوم بـ"تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب" ، الذي استطاع أن يلامس الأسباب الحقيقية لأزمة التأليف في المسرح العربي، وأهمها:

-مشكلة اللغة: إذ يرى أن أزمة النص المسرحي المقصود منها النص المكتوب باللغة العربية الفصحى، الذي يمكن أن ينشر، ويقرأ ويستمر به، ويلامس الأدب، الذي يعتبر تهمة بالنسبة إلى الكثيرين من المهتمين بالفعل المسرحي، الذين يرون أن الفن المسرحي ليس أدبا، والفعل المسرحي لا يمكن له أن يفعل نفسه، إذا اتكأ إلى نص مسرحي، هو من صميم الأدب، ويرد

محمد عبّازة على هذا الرأي ، بأن الأدب أفكار ، ومواقف عن العالم والأشياء ، ولا جدال في أنه يثري العرض، وليس تهمة تلصق بالمسرح، لأننا عرفنا المسرح اليوناني ، والفرنسي ، والإلزابيتي، باعتباره أدبا مسرحيا أساسا، فالنتيجة أن المسرح أدب وفرجة، ولا تناقض بين الاثنين، بل إنهما يمثلان ثلاهما ثراء للمسرح ، وعمقا فكريا ، لأطروحاتها الإيديولوجية والجمالية.

-المسألة المادية: يرى محمد عبّازة أن جلّ الفرق المسرحية تتبع سياسة التقتشف، فتكون النتيجة الهروب من النصوص المسرحية الجادة، التي تتطلب حقوق التأليف، ومصاريف معتبرة، فيتخذ التأليف الجماعي مطية لتجنب تلك المصاريف²⁵.

هكذا، ومع ظهور المسرح التجريبي الحديث في بداية العقد الأخير من القرن العشرين، هجر المخرجون، والممثلون النص المسرحي القوي بأركانه الدرامية، وتم هذا الهجران دفعة واحدة في جميع أنحاء العالم، وفي الوطن العربي على الخصوص، وظهر مصطلح مسرحي جديد هو موت الكاتب المسرحي²⁶، ولعل هذا التهميش للنص المسرحي الأدبي ، هو خروج عن المؤلف-المسرح الكلاسيكي-، لبناء العرض المسرحي، وإخراجه من قدسيته، والبحث عن عناصر بصرية، ومرتكزات جمالية يستند عليها العرض، فما عاد للنص هيمنته، حيث ظهر ميل لإيجاد معادل موضوعي للمنطوق نحو ما هو بصري، فظهر المخرج في تاريخ المسرح.

إضافة إلى ما سبق يمكن القول إنه لم يعد هناك مزايدات بخصوص التأثيرات الغربية في المسرح العربي، على اعتبار أن فن المسرح هو في الأصل فن غربي، إلا أن هذا الأمر لا يعني أيضا التجرد من الخصوصية، خاصة وأن تاريخ المسرح العربي قد أثبت قدرته على الاحتفاظ بها، فلو ألقينا نظرة على فترة الستينيات ، وبداية السبعينيات نجد أنها قد شكلت "منعطا فرجويا في المسرح العربي على مستوى صناعة الفرجة، من خلال الانفتاح على

آليات اشتغال الفرجة التقليدية ، وتكييف تقنيات السامر الشعبي ، والحكايات ، والحلقة ، من حيث هي فرجات شعبية محايثة للفن المسرحي الطارئ ، والوافد علينا من الغرب ، وقد شكلت مسرحيات ، مثل "الفراير" ليوسف إدريس [...] ، و"ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" للطبيب الصديقي ، أسس هذا المنعطف لحساسيات جديدة أثرت في الماضي القريب على الجسد المسرحي العربي برمته" ²⁷ ، ونضيف إلى ذلك التجربة المسرحية في الجزائر التي تعاملت مع التراث الشعبي عن "وعي نظري ونظرة فلسفية وجمالية ، انطلقت منها لإقامة احتفالات مسرحية تستحضر الذاكرة الجماعية" ²⁸ .

إنها الذاكرة التي عبرت عنها رموز مسرحية كانت لها القدرة على بلورة هذا الوعي وتجسيده ، ولعل الإشارة تكون لولد عبد الرحمان كافي ، وعبد القادر علولة ، من خلال أشكال عربية تراثية ممسرحة ، هي "المдах والقوال والقراقوز ، والحلقة ، كآليات شعبية تجمعت لتضيف رونقا ، وتعطي أبعادا جمالية ومستقبلية" ²⁹ ، إنها الظاهرة الفرجوية العربية ، والمحلية التي أضافت للشكل المسرحي العالمي ، من حيث إخراجها من الفضاء المغلق إلى المفتوح على المتلقي في فضاءات السوق ، والساحات العامة ، وفي هذا إشارة إلى إمكانية الاستغناء عن العلبة الإيطالية ، لأنه على حد تعبير بيتر بروك في كتابه "الباب المفتوح" : "المسرح هو حاجة إنسانية أصيلة ، بينما "المسارح" وأشكالها ، وأساليبها هي صناديق مؤقتة ، وقابلة للتبدل" ³⁰ ، إنه التأكيد على وظيفة المسرح الحقيقية ، دون تجاهل لعناصره وتقنياته مهما كانت بسيطة - خاصة في المسارح التجريبية المعاصرة - التي اعتمدت أكثر على أداء الممثل ، وما يصنعه من فرجة تقوم أكثر على الحركة ، والصوت ، والصمت ، ولغة الجسد ، وما تحمله من رموز وثغرات تتوارى خلفها المضامين التي تكون بحاجة إلى قراءة من طرف جمهور المسرح ، على اعتبار أن "الفراغ في المسرح يسمح للمخيلة أن تملأ الثغرات" ³¹ .

إن هذا الشكل المسرحي العربي القديم، والجديد في المسرح التجريبي العالمي المعاصر كان قد استأثر باهتمام المتلقي، وهو في الحقيقة لم يسقط من السماء، بل قد وجد في التراث، وكانت العودة إليه بغية استنطاقه، وتحويل بعض عناصره إلى مادة درامية، هذا التوجه له عدة مبررات، فعلى المستوى المحلي الجزائري مثلاً نجد أن أهم هذه المبررات هي: "تأكيد الذات أمام الآخر، واستعمال التراث الشعبي لتمرير خطاب سياسي، كان يصعب آنذاك تقديمه للشعب الجزائري"³²، وإن ظرف الزمان "آنذاك" يحيل إلى فترة الاستعمار، أما بعد الاستقلال، فقد كانت هناك رسائل أخرى أملت الظروف الفكرية، والثقافية، والسياسية والاجتماعية.

هكذا، يمكن استخلاص أن تجريب أشكال فرجوية هي من صميم التراث العربي، الذي توارثته الذاكرة العربية جيلاً عن جيل، وهو ثنائية جمعت بين التأصيل، والتجريب في المسرح، وذلك بالعودة إلى الثقافة الشعبية، والقطيعة مع المسرح التقليدي، الأرسطي، وتجريب المنهج البريختي، الملحمي، الذي يقوم على مبدأ المشاركة الإيجابية للمشاهد، وهذا ما ذكره علولة في "الحلقة": "...يدوم العرض من ساعتين إلى أربع ساعات، ويشارك فيه متفرجون من أعمار مختلفة، النص ناطق بالعربية الدارجة، ويستعمل دون مانع الشعر، والنثر، ويمكن للمتفرج أن يستوقف المداخ في أية لحظة لمساءلته، أو لطلب تعديل بيت شعر من أغنيته..."³³، إن هذا الفعل من طرف المتفرج لا يعد تدخلاً في تشكيل العرض، بل إنه الإسهام في فهمه، وتقديم رؤية جديدة له، ما دام أن الشكل "مؤقت وسيكون من الواجب تجديده"³⁴، وإعادة خلقه من جديد، من خلال عملية التفاعل بين العمل المسرحي والجمهور الذي يحدد طبيعة العملية التأويلية التي يضطلع بها هذا الأخير³⁵، وهي -في الوقت نفسه- شكل من أشكال الممارسة المسرحية وتنوعها.

إنها تلك الخصوصية ، التي اعتمدها المسرحيون العرب في وقت سابق ، كدرع واق من التغريب، على اعتبار أنهم ينتمون إلى أمة عريقة، لها تراثها، وتاريخها، وأهدافها، وتطلعاتها، وعاداتها، ولا يمكن أن يتقدم المسرح العربي، وينجح، وينافس المسارح العالمية ، إلا إذا انطلق من الخصوصية العربية، التي تنطلق بدورها من النص المسرحي ، باعتباره "اللبننة الأساس، والعمود الأساس الذي لا يقوم المسرح إلا عليه، وإن التغافل عن هذه الحقيقة لن يؤدي إلا إلى المزيد من الارتجال، والإحساس المتفاقم بالأزمة"³⁵.

من أجل الرد على هؤلاء الذين يرون في فكرة الاقتباس من المسرح العالمي إضافة جديدة لفكرة قديمة، نعود في البدء ونعيد القول: هل يعني هذا أن يظل المسرح العربي متأثراً بالمسرح الغربي، لا مؤثراً فيه؟ وقد كانت الإجابة جاهزة في تحليل سابق، وهي طبيعة نشأته، التي تعود إلى الجذور الغربية، وهذا صحيح، ولكن المسرح العربي رغم الجهود التي بذلت من حيث التنظير ، والتطبيق، وعلى حد قول هيثم خواجة في كتابه "إشكالية التأصيل في المسرح العربي": "يظل بحاجة إلى جواز مرور بطابع المسرح الأوروبي"³⁶، والمخرج هو الذي يكرس هذا الفعل، وهذا ما ينبئ به واقع الإنتاج المسرحي العربي ، على أساس أن المخرج يمثل "الشخصية الاعتبارية التي تمتلك كامل الحرية في صنع الشكل المسرحي ، الذي يريده على خشبة المسرح ، لتوصيل العرض إلى النظارة، لأن شكل العرض له دور كبير في نجاح المسرحية"³⁷، لأن العرض المسرحي لا يمكن أن يحقق وجوده ، إلا بتفاعل مجموعة من الفعاليات المسرحية، بداية بالنص المسرحي، والمخرج هو شريك المؤلف المسرحي، مروراً بعناصر العرض الأخرى (الممثل، الديكور، الإضاءة، الأزياء...الخ).

إن تأثير المخرج على النص المسرحي جدير بالاعتبار، ليس فقط لأن هذا النص يعاني بسبب المخرجين من التشويه، والتجاوزات التي قد تخل بالبناء العام للنص الدرامي، كتغيير الخاتمة، أو حذف مشاهد، بل الاستهزاء بأهميته في بعض الأحيان ، إلى درجة الاعتقاد

أنه في الإمكان تقديم عرض مسرحي دون نص، وبالتالي فإن مسألة التأليف المسرحي تصبح من الأعمال الثانوية المؤجلة، وهذا ما جعل بعض النقاد، والمؤلفين يلحون على دور الدراماتورج* في الفرق المسرحية، للحد من تسلط المخرج وإساءته للنص المسرحي، الذي يعد مرجعا أساسيا لباقي العلامات غير اللسانية، وعناصر الدراما التي تشكل في مجموعها الخطاب المسرحي، وتحقق ولادة النص العجيب المتمثل في العرض المسرحي، الذي يتطلب حقيقة تركيزا على النص، والحيز والمؤدين³⁸، ومن خلال ذلك يتم تحميل هذا الفعل إلى فرجة مسرحية تحقق المتعة وتلامس الواقع بكل تجلياته.

5. خاتمة

خلاصة لهذا العرض يمكن القول إن الوقوف عند الخطاب المسرحي العربي، والبحث في عمليتي: الاقتباس، والتأليف يبرز بجلاء أزمة المسرح العربي، الذي وقع بين ارتجال المخرج، الذي يريد أن يستأثر بالعمل المسرحي، وبين النزوع نحو الاقتباس من المسرح العالمي، والرواية العربية، وهي الصيغ التي طغت على المشهد المسرحي العربي في عمومها، نتيجة عدم الالتفات إلى النصوص المسرحية المحلية، التي لا تلقى القبول إلا فيما ندر، الأمر الذي قد جعل الشخصية العربية تبدو باهتة في الأعمال المسرحية، التي تعتمد الاقتباس، وعليه وجب التأكيد على ضرورة البحث عن الشخصية المسرحية العربية نصا، وعرضا، حتى ولو كان هذا الخطاب حديثا في نشأته، فالمهم أن يعبر عن الهوية، لا عن الآخر، الذي هو أيضا له خصوصيته، والإشارة تكون دائما إلى الآخر الأوروبي، في نظرياته، وتياراته، ومذاهبه، التي تفرضها ظروف الواقع للمواطن الغربي، وهذا انطلاقا من الاهتمام بالنص المسرحي، وتشجيعه، إذ يعد ذلك أهم خطوة في ترسيخ التقاليد المسرحية في الوطن العربي، من خلال التأليف، بالاتجاه نحو المؤلفين بطبع نصوصهم، وعرضها على خشبة.

حتى لا تكون النظرة متشائمة إلى هذا الواقع، يمكن القول أيضا إن الخطوات بدأت بالفعل تتجسد، والدليل على ذلك أن هناك من النصوص المسرحية على المستوى المحلي في الجزائر مثلا، قد أعيد طبعها ، من ذلك النصوص المسرحية للمؤلف عز الدين جلاوي ، الذي أثرى المكتبة الوطنية ، والعربية بكتابات الكبار والصغار ، وقد وجد بعضها طريقا إلى العرض، نذكر من ذلك مسرحية "البحث عن الشمس"، و"قلعة الكرامة"، و" غنائية أولاد عامر، في مسرح الكبار ، ومسرحية "سالم والشيطان" في مسرح الطفل.

يمكن التأكيد أيضا على أن التراث العربي ، لا يزال يخزن في طياته الكثير ، سواء على مستوى الحكاية الشعبية، أو على مستوى أشكال الفرجة الشعبية، وإن البحث في تلك الصيغ قد يسهم في خلق نصوص درامية عربية، تعبر عن وعي الشعب العربي ، وواقعه الاجتماعي، والثقافي، والروحاني أيضا، دون أن نغشط حق هذا الخطاب في التأثير بالتيارات الأجنبية، التي قد تطعم الظاهرة المسرحية العربية بعملية التجريب، ومن ثم الإبداع والتجديد والاستمرار.

6. الهوامش والمراجع

¹حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي، بين التطبيق والتنظير في سوريا ومصر، م رشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص55.

²حورية محمد حمو، مرجع سابق ، ص20.

³ ينظر عبد الرزاق الزاهر، الاقتباس المسرحي من النص إلى الركح، ترجمة، منشورات سينما وتلفزيون، مطبعة القيروان، 2011، ص9.

⁴Anne Ubersfeld ; Lire le théâtre, l'école du spectateur, tome2, Editions sociales, Paris, 1996, p82.

⁵Patric Pavice ; Dictionnaire du théâtre, Editions sociales, Paris, 1980, p44.

⁶حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، كلية الآداب، والعلوم الإنسانية، ظهر المهراس، فاس، 1994، ص72.

- ⁷ أحمد بلخير، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص 61.
- ⁸ مصطفى مشهور، عندما يتضاءل المسرح أو يندمج، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2007، ص 35.
- ⁹ Jean Giraudoux, la guerre de troie n'aura pas lieu, éd, Bernard Grasset, Librairie générale de France, 1991.
- ¹⁰ مشهور مصطفى، عندما يتضاءل المسرح أو يندمج، نصوص نقدية، مرجع سابق، ص 58.
- ¹¹ مارتين إسلن، مجال الدراما، ترجمة سباعي السيد، تقديم، أحمد سخسوخ، مراجعة نسيم مجلي، مطبعة هيئة الآثار المصرية، القاهرة، 1992، ص 35.
- ¹² أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ط2، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص 327.
- ¹³ أحمد بيوض، مرجع سابق، الصفحة نفسها.
- ¹⁴ عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ط1، دار الفكر العربي، مصر، 1998، ص 17.
- ¹⁵ أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007، ص 67.
- ¹⁶ مفيد حوامدية، المسرح العربي ومشكلة التبعية، مج 6، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، عدد فيفري، مارس، 1987، ص 61.
- ¹⁷ مفيد حوامدية، مرجع سابق، ص 63.
- ¹⁸ جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص 91.
- ¹⁹ سامي عبد الحميد، أضواء على الحياة المسرحية في العراق، ط 1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2010، ص 44.
- ²⁰ عبد الفتاح رواس قلعة جي، سحر المسرح، هوامش على منصة العرض، ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007، ص 68.
- ²¹ عبد القادر بن زيدان، التجربة المسرحية الجزائرية، صور تبني اختلافها جماليا في الزمن الجزائري، مجلة جماليات، العدد 1، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2014، ص 65.

- ²² محمد صولة، مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، 2014، ص-ص 99-100.
- ²³ ينظر عبد الإله بنهدار: مسرحية "تسطين" عن رواية "امرأة النسيان"، محمد برادة، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، 2017.
- ²⁴ سامي عبد الحميد، معالجة الفضاء المسرحي، مجلة أسفار، ع3، بغداد، 1988، ص244.
- ²⁵ محمد عبازة، الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس 2009، ص416.
- ²⁶ فرحان بلبل، التأليف المسرحي العربي المعاصر.. كما صار إليه، مجلة الكواليس، العدد 1، يناير 2010، ص37.
- ²⁷ فرحان بلبل، مرجع سابق، ص38.
- ²⁸ فتيحة الزاوي، بين العرض الأنثروبولوجي وصناعة الفرجة، عبد الرحمان كاكي، عبد القادر علولة، قراءات في المسرح الجزائري، مخبر البحث، أرشفة المسرح الجزائري، ط 1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، ص40.
- ²⁹ فتيحة الزاوي، مرجع سابق، الصفحة نفسها.
- ³⁰ بيتر بروك، الباب المفتوح، أفكار في المسرح والتمثيل، ط 1، تر، ناصر ونوس، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، 2007، ص86.
- ³¹ بيتر بروك، مرجع سابق، ص29.
- ³² فتيحة الزاوي، بين العرض الأنثروبولوجي وصناعة الفرجة، مرجع سابق، ص58.
- ³³ عبد القادر علولة، مسرحية الأقوال، مسرحية مخطوطة، المسرح الجهوي، وهران، د.ت، ص-ص 9-10.
- ³⁴ عبد القادر علولة، مرجع سابق، ص53.
- ³⁵ سوزان بينيت، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر، سامح فكري، مراجعة، نهاد صليحة، وزارة الثقافة، القاهرة، 1995، ص100.
- ³⁶ ممدوح عدوان، دفاعا عن النص المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، العدد 26، 27، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1986، ص58.

³⁷ هيثم خواجة، إشكالية التأصيل في المسرح العربي، ط 1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2000، ص75.

³⁸ هيثم خواجة، مرجع سابق، ص77.

* الدراماتورجيا وظيفة تقوم بتنظيم العلاقة بين النص والعرض، وكذا الانتقال بالنص إلى العرض، وضبط معاييرها، والDRAMATOURGE هو القائم على الممارسة المسرحية، فهو الذي يصاحب الفعل المسرحي منذ بدايته، فيحلل النص المسرحي، ويشرحه للممثلين، وينسق البناء الدرامي، ويجري تغييرات قد تكون ضرورية في النص، بعد أن اقتصر البعد الفني للمسرح على الأدب الدرامي، وعلى نصوص أدبية لا تراعي معايير الكتابة المسرحية، التي تجمع كل الفعاليات (إكسسوار، إضاءة، سينوغرافيا، إخراج، تمثيل،... الخ)، فبينما المخرج يقوم بالإعداد التقني للعمل المسرحي، يقوم الدراماتورج بالإعداد النظري لقصة المسرحية، وأحداثها، أي أنه يمارس نقد النص، ويستخرج إمكانات عرضه على الركح، للمزيد ينظر ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1997، ص206.

³⁹ كريستوفر ب. بالم، دراسات كامبردج في المسرح، ترجمة، محمود صفوت حسن، ط 1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014، ص204.