مسرحة الرواية في إطار التجريب المسرحي

مسرحية " خالتي صفية والدير نموذجا "

إعداد

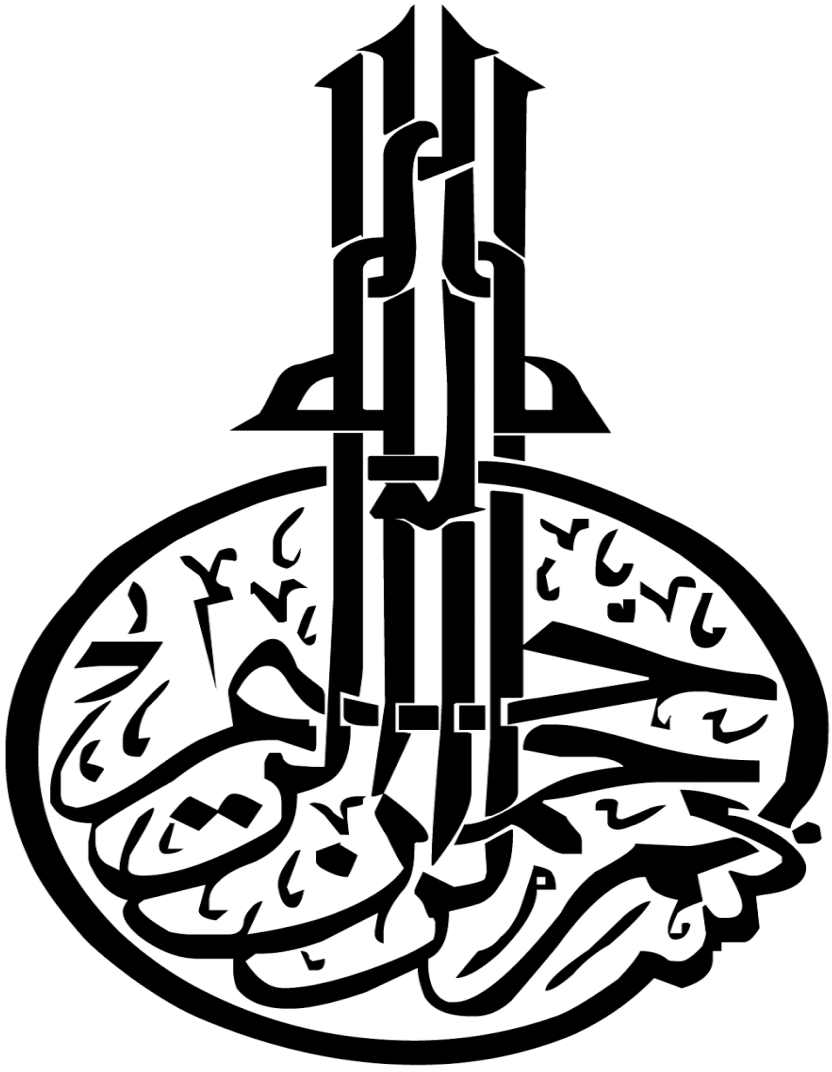
أ.د.م / ألفت عبد الحميد حسانين شافع

أستاذ النقد والدراما المساعد بقسم المسرح

في كلية الآداب – جامعة الاسكندرية

١٤٤٣هـ = ٢٠٢١م

ض



مسرحة الرواية في إطار التجريب المسرحي مسرحية "خالتي صفية والدير نموذجا"

أ.لفت عبد الحميد حسانين شافع
أستاذ النقد والدراما المساعد بقسم المسرح- كلية الآداب – جامعة الإسكندرية
البريد الإليكتروني:
O.hassaneen@alexu.edu.eg

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث دراسة مفهوم مسرحة الرواية، وأثره في إثراء العملية المسرحية، مع تطبيق هذا التصور النظري علىٰ مسرحة رواية_ خالتي صفية والدير_ للكاتب بهاء طاهر. وكان من ضرورات البحث أن نناقش علاقة مسرحة الرواية بالمفاهيم ذات الصلة كالإعداد المسرحي والتجريب، وكذلك تطور فكرة المسرحة ونشأتها، وقراءة تاريخية لتطورها في المسرح العربي.

فيما يهدف البحث إلىٰ دراسة عناصر الإبداع في تداخل الأجناس الأدبية المختلفة، مع التركيز بصفة خاصة علىٰ جنسي الرواية والمسرحية، وإنتاج عمل جديد يحمل خصائصهما، عبر وجود مخرج يمتلك أدوات التجريب المسرحي. وهو ما يتطلب ضرورة التمييز بين النص الروائي والدراما التلفزيونية ثم المسرح التجريبي، وهذه المقاربات إنما تستهدف الكشف عن دور الأثر الأدبي في تطوير أدوات التجريب المسرحي.

إن تداخل أكثر من جنس أدبي في قالب إبداعي واحد، هو نوع من الاشتباك المعاصر مع تطورات العصر، واستخدام التكنولوجيا في ترجمة المشاعر والانفعالات الإنسانية التي تم صياغتها في الفضاء الورقي إلىٰ نمط

آخر من التعبير ونعني به الفضاء الحركي، وبيان إلىٰ أي مدىٰ استطاع المخرج المسرحي بكل ما يمتلكه الآن من سلطة فنية وإبداعية أن يحقق قيمة مضافة لكل من المسرح والرواية علىٰ حد سواء.

الكلمات المفتاحية: مسرحة الرواية، التجريب المسرحي، السرد، الإعداد المسرحي، الإخراج المسرحي.

Theatrality the novel within the framework of theatrical experimentation The play "Khalty Safiya and the Monastery is a Model"

Olfat Abdel Hamid Hassanein Shafee Theater. Department, Faculty of Arts, Alexandria University, Egypt.
E-mail: O.hassaneen@alexu.edu.eg

Abstract

This research deals with the study of the concept of novel dramatization، and its impact on enriching the theatrical process، with the application of this theoretical conception to the dramatization of the novel of "Khalty Safiya and the Monastery" by Bahaa Taher. It was a necessity of the research to discuss the relationship of theatricalization of the novel with related concepts such as theatrical preparation and experimentation، as well as the development of the idea of dramatization and its emergence، and a historical reading of its development in the Arab theater.

While the research aims to study the elements of creativity in the overlapping of different literary genres، with a special focus on the genders of the novel and the theater، and to produce a new work that bears their characteristics، through the presence of a director who possesses theatrical experimentation tools. This requires the necessity of distinguishing between the fictional text and television drama and then experimental theatre. These approaches aim to reveal the role of literary influence in developing theatrical experimentation tools.

The overlap of more than one literary genre in one creative form، is a kind of contemporary engagement with the developments of the era، and the use of

technology to translate human feelings and emotions that were formulated in the paper space into another form of expression and we mean the kinetic space، and a statement to what extent the theater director was able With all his artistic and creative power he now possesses to achieve an added value for both theater and novel alike.

key words: Theatrical novel- Theater experiment- Theater experiment- Narration -Theatrical preparation- Theatrical direction.

المقدمة:

الفن _في جوهره_ له وظيفة إنسانية تعمل علىٰ تطهير النفوس والتعبير عن مكنوناتها، وجميع الفنون ولدت من رحم واحد: وهو التجربة الإنسانية التي تطوق إلىٰ الطمأنينة والاستقرار النفسي، والبحث عن قيم جمالية في الحياة؛ للحد من مساحات القبح، وظلال الحروب، والدمار البشري؛ ولذلك ظلت الفنون_ من حيث المصادر، والأهداف، والطموحات، والآمال تبحث عن قيم واحدة، ومن ثم فإن ما يجمعها أكبر كثيرا مما يفرقها كأجناس أدبية وفنية. والقدرة علىٰ استثمار تلك المقاربات الإبداعية بين الفنون هو ما يسهم في تعميق التجارب الإبداعية، وتوظيف وتوحيد طاقاتها التعبيرية في التأثير، ومن ثم في التغيير إلىٰ الأفضل.

وإذا كانت الرواية _كجنس أدبي_: أكثر اتساعا وشمولا في استيعاب التجارب الإنسانية، والتعبير عنها، فإن المسرح _بحكم قدرته التأثيرية المباشرة علىٰ الجمهور، وقدرته علىٰ صهر قوالب فنية مختلفة في إطار ابداعي واحد_ قادر علىٰ بناء علاقات فنية، تستثمر خصائص كلا الجنسين – المسرح والرواية –؛ لإنتاج حالة إبداعية عميقة ومثمرة في الوقت نفسه، من خلال دخول كل منهما في جوهر الآخر.

ولعل من أهم المصطلحات المسرحية التي شغلت النقاد والمبدعين _من حيث التعريف، والسمات، والخصائص_: هو مصطلح " مسرحة الرواية". إن تناوله بالدرس والتحليل قد يلقي بنا إلىٰ الشذرات الأولىٰ لميلاد المسرح؛ لأن الأصل في كل الكتابات المسرحية البدائية هو أصل روائي مأخوذ عن ملحمتي الإلياذة والأوديسية؛ لأنهما تأخذان الطابع

القصصي، وما النص المسرحي إلا الصورة الحوارية لهذا الطابع القصصي. ومن ثم فالمسرح يدين للروائية بعنصر القص، أو السرد الذي يعتبر أحد عناصر ومكونات البناء الدرامي للنص المسرحي.

أما لو انتقلنا بالمصطلح إلىٰ العصر الحديث فهو يشير إلىٰ العمل المأخوذ عن أصل روائي، وقد يعمد إلىٰ هذا الأمر_ في الغالب_ المخرج المسرحي الذي يقوم، _سواء هو أو فريق العمل في المسرحية_ بتحويل النص الروائي إلىٰ شكل حواري ذي بناء درامي؛ ليصلح كأداء مسرحي.

أما الأصل الروائي لدىٰ المؤلف فلدينا علىٰ سبيل المثال في تجربتنا المسرحية الحديثة مسرح روائي قدمه لنا يوسف إدريس: "جمهورية فرحات" في صورة قصة تارة، ومسرحية تارة أخرىٰ. أما الشكل الآخر من أشكال المسرح الروائي: فهو ما يسمىٰ بالمسرواية: وهي مزيج بين عمل روائي وحوار مسرحي قدمه لنا توفيق الحكيم من خلال مسرواية بنك القلق.

وعلىٰ مستوىٰ النوع الذي نتناوله الآن: وهو تحويل عمل روائي، كُتب كرواية فقط إلىٰ عمل مسرحي، فقد عرفه المسرح المصري، وقدم له العديد من النماذج _وخاصة _لأعمال نجيب محفوظ "كبداية ونهاية"، و"زقاق المدق" التي كانت باكورة إنتاج مسرح التليفزيون، وكذلك العديد من كتابات توفيق الحكيم كـ "الأيدي الناعمة"، و"يوميات نائب في الأرياف". وقد حفل أيضا المسرح التجريبي بتقديم أعمال ذات أصل روائي _سيما_ ذات الطابع الشعبي، ونذكر منها مسرحية "الطوق والأسورة" المأخوذة عن رواية يحيي الطاهر عبد الله التي قدمت في الدورة الخامسة لمهرجان المسرح التجريبي من إخراج ناصر عبد المنعم نال عنها

جائزة الإخراج المسرحي في المهرجان. ولعل العمل الذي نتناوله هنا: "خالتي صفية والدير" للكاتب بهاء طاهر هو النموذج التطبيقي الذي نناقش من خلاله مفهوم مسرحة الرواية.

وفي هذه الدراسة نحاول – من خلال طرح العديد من التساؤلات – الكشف عن مفهوم مسرحة الرواية، والمصطلحات ذات الصلة، وتطوره التاريخي، ومكوناته، وعناصره، وأهم سماته، وخصائصه. ثم نتناول _بالنقد والتحليل_ كيف استطاع المخرج المسرحي محمد مرسي تقديم تجربته المسرحية علىٰ هذا العمل الروائي في سياق تجريبي؟

مشكلة البحث وتساؤلاته:

تكمن مشكلة البحث في التساؤلات:

١- ما الأسباب الكامنة وراء مسرحة الرواية؟

٢- هل ثمة تغير علىٰ مستوىٰ الشكل من حيث التقنيات المسرحية؟

٣- هل ثمة تقيد بحرفية النص أم الاكتفاء بروح النص فحسب؟

٤- كيف يمكن للمخرج المسرحي _حينئذ_ أن ينقل السرد إلىٰ فعل؟ وما الحدود الملزمة له؟

٥- كيف يمكن للفضاء الورقي أن يخدم الفضاء الحركي؟ وهل يضفي الأخير علىٰ الأول قيمة مضافة؟ _أي هل مثول الرواية علىٰ خشبة المسرح يمثل إضافة لها_؟

٦- كيف استطاع المخرج (محمد مرسي) إنتاج عمل مسرحي من رواية (خالتي صفية والدير) في قالب من التجريب المسرحي؟

أهمية البحث:

١- تأتي أهمية الدراسة من أهمية الموضوع الذي تتناوله: مسرحة الرواية وعلاقته بالتجريب مع التطبيق علىٰ نموذج مسرحية (خالتي صفية والدير).

٢- إن البحث يمثل دراسة جديدة في مجال الأدب المسرحي، والدراسات الأدبية التي تتناول إحدىٰ أهم تجارب ما بعد الحداثة المسرحية _لا سيما_ وأن مصطلح" المسرحة"، يعبر عن حضور قوي في التجربة المسرحية المعاصرة.

٣- إنها دراسة ترصد كيف استطاع مخرج عرض "خالتي صفية والدير" أن يقدم تجربة إخراجية ثرية، كشفت عن قدرة المبدع العربي علىٰ مسرحة الرواية، لذلك جاءت الدراسة تطبيقية، واستخدمت المنهج النقدي؛ لبيان أوجه الإبداع في العمل. ومن ثم يمكن أن يستفيد منها العاملون بهذا المجال، والباحثون، والمهتمون بالدراسات المسرحية النقدية.

٤- قد تفيد نتائج الدراسة المجتمع، والقائمين علىٰ المؤسسات المعنية بالدراسات الثقافية ،والأدبية، والفنية نحو الاهتمام بالنصوص، والمسرحة التي تعتمد علىٰ احداث مقاربات بين الفنون المختلفة_ وخاصة_ الرواية،والمسرح.

أهداف البحث:

تكمن أهداف البحث في الكشف عن الفاعلية الإبداعية في تداخل الأجناس الأدبية المختلفة، وارتباطها بنسيج فني واحد. وقد كانت مسرحة الرواية هي النموذج التطبيقي أو العملي الذي يؤكد علىٰ تلك المقاربة النظرية

بين الرواية والمسرحية. ولذلك كان من الضروري أن تعمل محاور البحث علىٰ رصد واستقصاء الفعل المسرحي في حضوره المباشرة؛ للتأكيد علىٰ:

١- قدرة المخرج العربي علىٰ تقديم تجارب مسرحية مستلهمة أو" ممسرحة" من الرواية العربية، كنموذج لإمكان- بل وضرورة- احداث تغذية ارتجاعية بين الأجناس الأدبية الفنون المختلفة؛ لتصير خشبة المسرح تعبيراً حقيقيًا وواقعيًا عن وحدة المعارف الإنسانية، وانصهار الفنون والآداب في بوتقة إبداعية، تستطيع استيعاب التجربة الإنسانية بكافة زخمها، وتنوعها، وثرائها.

٢- بيان الفروق المختلفة والمتنوعة بين النص الروائي، والدراما التلفزيونية، والعرض المسرحي. والكشف عن مناط الإبداع في كل حالة إبداعية، ومدىٰ قدرة العرض علىٰ استيعاب فن الرواية، وتوظيفه مع مختلف الفنون البصرية؛ لإنتاج حالة إبداعية جديدة.

٣- تناول العرض المسرحي" خالتي صفية والدير" الذي عرض بمهرجان المسرح التجريبي، تناولا تحليليا يتضمن بحث كافة عناصره كالسينوغرافيا، والاضاءة، والموسيقي...الخ، ونقديا في مدىٰ قدرة المؤلف علىٰ التعامل مع النص الأصلي للرواية؛ لاستنتاج المقومات الأساسية للعرض، ومدىٰ نجاعته في توظيف السرد في المسرح أو مسرحة السرد.

مصطلحات البحث:

المسرحة: مصطلح يقصد به تحويل مادية أدبية، رواية، أو قصيدة، أو عمل فني إلىٰ عمل مسرحي؛ يثير إشكالات عدة، من حيث علاقته بالاقتباس أو النقل أو الترجمة أو الإعداد المسرحي. فيما أكدت بعض المعاجم الفرنسية الكبرىٰ علىٰ هذا المعنىٰ، فمعجم روبير **Robert** الفرنسي يعرف

المسرحة بأنها مواءمة عمل درامي أو موسيقي أو غيره، مع المتطلبات الأساسية للبناء المسرحي[1]، أما قاموس لاروس **Larousse** فيصف المسرحة بأنها: صفات مسرحية تعود فعاليتها لمقومات مشهدية أكثر من الطابع الأدبي للنص[2]

التجريب المسرحي: يشير التجريب المسرحي إلىٰ نزعة استمرارية في البحث عن مواطن بكر، كما أنه عمل مستمر؛ لتجاوز ما استقر وجمد، وتجسيد لإرادة التغيير، ورمز للإيمان بالإنسان، وقدرته غير المحدودة علي صنع المستقبل[3]. _أي أنه_ يقوم علىٰ مهمة الإتيان بعناصر، تبعد عن كل ما هو كلاسيكي.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: مسرحية" ولسة بسأل " او خالتي صفية والدير" المأخوذة عن رواية" بهاء طاهر" خالتي صفية والدير"

الحدود الزمنية: أجريت الدراسة خلال العام ٢٠٢٠/ ٢٠٢١

الدراسات السابقة:

هناك العديد من الدراسات الأكاديمية التي تناولت رواية (خالتي صفية والدير)، وكذلك المقالات الصحفية التي استوفت العرض المسرحي موضوع الدراسة. ولكن لم يتوفر لنا– بعد البحث والتنقيب– إمكانية الكشف عن دراسات أكاديمية، تناولت قراءات تحليلية ونقدية للعرض المسرحي" خالتي صفية والدير" الذي عرض بمهرجان المسرح التجريبي. ولذلك سوف نورد_ هنا _أهم الدراسات ذات الصلة بموضعنا:

١- (أسماء يحي الطاهر): مسرحة الرواية، دراسة في المسرح المصري، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة ٢٠٢٠.

٢- كريم علي: مسرحة الرواية في الجزائر، من رواية" فضلة الشرف" إلىٰ مسرحية "منين جاي.. ووين رايح؟" لعبد الوهاب بن منصور، رسالة ماجستير غير مطبوعة، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون ٢٠١٨.

٣- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، المغرب،٢٠٠٣.

الإجراءات المنهجية للبحث:

أ- **نوع البحث ومنهجه:** المنهج التحليلي كأداة؛ لتحليل رواية " خالتي صفية والدير" والمسلسل الذي حمل نفس الاسم من إنتاج التلفزيون المصري. والمنهج النقدي، كأداة؛ لتحليل كافة عناصر العرض المسرحي" خالتي صفية والدير" من إخراج المخرج المصري" محمد مرسي".

ب- **مجتمع البحث:** عرض مسرحية " خالتي صفية والدير"، الذي عرض بمهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة في ٢٠٠٨.

جـ - **عينة البحث:** عرض خالتي صفية والدير، مع إطلالة علىٰ الرواية والمسلسل اللذان يحملان نفس الاسم أيضا.

د - **عناصر البحث:** تنقسم الدراسة إلىٰ ثلاثة مباحث:

المبحث الأول :مسرحة الرواية، والتجريب المسرحي

المبحث الثاني: (خالتي صفية والدير)، بين السرد الروائي، والدراما.

المبحث الثالث: (خالتي صفية والدير): العرض المسرحي، رؤية تحليلية نقدية

المبحث الأول: مسرحة الرواية والتجريب المسرحي

نتناول في هذا المبحث المقصود بمسرحة الرواية والتجريب المسرحي، كمبحثين نظريين، يضعان البحث في إطاره المعرفي، والمنهجي بما يسهم في الإجابة عن تساؤلاته.

أولاً: المسرحة: المفهوم والدلالة

يقول باتريس بافي **Patrice Pavis** في قاموسه المسرحي: أن" المَسرَحَة". **Theatrality** مفهوم عصي علىٰ التعريف لا يمكننا إعطاء تعريف واحد لا يحتمل أي التباس، ولكنه يتحمل توصيفات متعددة من خلال أشكال تمظهره في العروض اليوم[٤]. أما ماري إلياس وحنان قصاب فتشيران إلىٰ أن مفهوم المسرحة كان ظهوره في الغرب في بداية القرن العشرين، حيث استخدم نيقولا أفرينوف **Evreinoff.N**، " ١٨٧٩-١٩٥٤" مصطلح المسرحة لأول مرة عام ١٩٠٨ في دراسة له بعنوان **Apologie de la theatralite** المشتقة عن الكلمة الروسية **teatralnost**.. للدلالة علي ماهية المسرح، وما يشكل جوهره، وتعبيراً عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الأدب والكلمة، وإعلانه كفن مستقل له خصوصيته التي تبرز في لغة العرض.[٥]

وفي دراسة أخرىٰ عام ١٩١٧ يشير أفرينوف _أيضا_ إلىٰ أن مصطلح المسرحة يحمل معنيين: الأول إنساني/ عام، حيث يميل البشر إلىٰ مسرحة سلوكيات اجتماعية في حياتهم اليومية، وتتبدىٰ تلك الممارسة _بصورة أوضح_ في الطقوس الدينية، وفي هذا الصدد يرفض الباحث البلجيكي جان ماري بييم أية إحالات لمعنىٰ المسرحة خارج حدود خشبة العرض، مؤكدا

أنه: مصطلح مسرحي حصري. أما المعنىٰ الثاني: المسرحي/ الخاص، فيؤكد فيه أفرينوف علىٰ خصوصية المسرح. وفي تلك الآونة _أيضا_ تحدث المخرج ميرهولد عن "العرف الواعي" أو "المسرح الممسرح"، وهذا التصور كان أحد أسباب صناعة مفهوم التغريب عند بريخت كما ترىٰ ماري إلياس.

في نفس الفترة الزمنية تقريبا، وتحديدا عام ١٩١٩، كانت مدرسة براغ School Prague_وبوجه خاص_ جاكوبسون Jacobson، منشغلة بمفهوم "الأدبية Litteralite " أي: دراسة تأثير الفعالية الأدبية علىٰ المادة الأدبية في سياق بحث تلك المدرسة عن ما هو أدبي، بحيث صار واضحا أن المسرحة والأدبية منظوران جديدان يخضعان في تلك الفترة إلىٰ البحث، والدراسة بصورة مكثفة.

وفي ذات السياق المعرفي، الذي يبحث في المفاهيم، والتصورات، استخدم رولان بارت Barthes.R.، مصطلح المسرحة في دراسة له عن بودلير في ١٩٥٤، واصفا إياه بأنه المسرح بدون نص. فيما وصف الممثل الذي يتجسد مع الدور الذي يمثله بأنه" يُمَسرِح". وهو ما فسره فيما بعد ميشيل كورفان Korvac.M.، بوضع عناصر ثلاثة للمسرحة وهي: حضور الممثل علي خشبة المسرح أي_ حضور الجسد– ،توجه الممثل لجمهور، استحضار الحالة التمثيلية في الأداء أي _تجسيد الشخصية_ وتلك العناصر الثلاثة، تشكل المشهدية في العرض.

بيد أن المسرحة – وفقا لقاموس لاروس، لا يعني تضمين النص الأدبي" شعرا كان أو رواية " داخل العمل المسرحي، بل إن الأمر يتعلق بتذويب هذه النصوص في كلية الإنجاز المسرحي، بحيث تفقد استقلاليتها الذاتية / الأدبية

باعتبارها قصيدة شعرية أو نصًا روائيًا، لتصير من جنس العمل المسرحي بكل خصوصياته الدرامية[٦]. ويؤكد باتريس بافي أن مسرحة حدث ما أو نص، هو شرح وترجمة مسرحية باستعمال خشبات وممثلين لإحلال الموقف[٧]

وفي دراسته الهامة التي نشرها كلود إميه في «مجلة تييتاتر»، الصادرة عن جامعة باريس الثامنة، دار نشر لاماتان "١٩٩٨"؛ قدم عرضا تاريخيا لفكرة المسرحة، مشيرا إلىٰ أنه أحد المفاهيم التي أسهمت في إحداث التحولات الكبرىٰ التي جرت علىٰ فنون العرض _بصفه عامة _والعرض المسرحي _علىٰ وجه الخصوص_. الأمر الذي جعل المسرحة، تشتمل علىٰ الكثير من نواحي الحياة، مع تطور التكنولوجيا والتقنيات، وليست حكرا علىٰ العروض المسرحية فحسب، وإنما شملت _أيضا_ مسرحة النشاطات الاجتماعية، والإعلامية مثل: مسرحة المناهج التعليمية، ومسرحة فصول من التاريخ ومسرحة الجريمة، ومسرحة نشرات الأخبار... إلخ، ومن ثم فالمفهوم متجذر في حياتنا اليومية المعاصرة بصور مختلفة تزامنا مع أفكار ما بعد الحداثة.

وتحدد ماري إلياس أربع خصائص للمسرحة:

١ –حرفية الشيء من خلال الوجود المادي للأشياء والأشخاص علىٰ الخشبة.

٢–هدف العرض وهذا الوجود وهو محاكاة الأشياء والأشخاص وهي تحاكي أو تقلد الواقع

٣– الشمولية الفنية، كل الفنون تلقي علىٰ الخشبة

٤ – علاقة المواجهة **la frontalite** المواجهة الجسدية وبالعين بين ما يُرىٰ ومن يرىٰ.[٨]

ثانيا: المسرحة والمصطلحات ذات الصلة

هناك من الباحثين من تناول مفهوم المسرحة، بوصفه تعبيرا عن مصطلحات قائمة وموجودة أو مستمد منها، وسوف نتناول _هنا_ أهم تلك المصطلحات؛ لبيان أوجه التقارب، والاختلاف مع مصطلح المسرحة.

التجريب experimentation: إذا كنا نقر بأن التجريب كان سمة الفعالية المسرحية طوال القرن العشرين، إلا أن تقدما كبيرا ،شهدته خشبة المسرح في الوطن العربي منذ البدايات الأولىٰ لانطلاقة مهرجان المسرح التجريبي في العام ١٩٨٨، من خلال تقديم عروض مسرحية ،اعتمدت علىٰ مادة أدبية غير مسرحية، كالشعر، والفن التشكيلي، والقصة القصيرة، والرواية التي كانت صاحبة الحظ الأوفر في الحضور علىٰ خشبة المسرح. وإن ظل النص المسرحي ذو طبيعة خاصة _رغم انفتاحه_ من حيث أدوات الكتابة والغايات علىٰ خصائص الأنواع الأدبية الأخرىٰ.

ولعل مكمن الاختلاف في أن تلك الأنواع الأدبية تقوم علىٰ محاكاة أسلوب السرد. بينما يقوم النص المسرحي علىٰ محاكاة الفعل وعرض شخصياته تتحرك أمام الجمهور[٩]، وهو ما يجعل المسرحة ضرورة لتكييف العمل الأدبي مع متطلبات الخشبة. وربما يوضح هذا الاختلاف لماذا ارتبطت المسرحة بالكتاب المسرحيين الذين لهم أصل روائي أو قصصي قبل أو بجوار الأصل المسرحي مثل تشيكوف ومكسيم جوركي ويوسف إدريس وتوفيق الحكيم، الذي قدم واحدة من أهم محاولات التجريب في المسرح العربي عبر المزاوجة بين المسرح والرواية في" بنك القلق" واطلق عليه مصطلح "المسرواية" وهي شكل أدبي تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية

والسردية وتتواليان، بإخراجهما الطباعي المميز[١٠]، وقد استلهمها الحكيم من أعمال هاردي وفلوبير وجويس، فيما تري الباحثة: أسماء بسام في دراستها "مسرح يوسف وهبي" بأنه سبق الحكيم في مسرحة الرواية.

١- **الاعداد المسرحي**: وهو إعادة صياغة نص مسرحي عن نص مسرحي آخر، أو عن قصة، أو عن رواية، أو قطعة موسيقية... الخ، من أجل أن تكون مهيأة لعرضها علىٰ خشبة المسرح.

وتجري عملية الإعداد وفقا لهدف أو أهداف معينة، كأن تكون عملية الإعداد متوافقة مع رؤية المخرج، أو المُعِد، أو لتحقيق غاية ما، تعليمية كما في مسرحة المناهج _مثلا_ وقد يكون الإعداد المسرحي بسبب تضمن القصة أو الرواية أو القصيدة لعناصر مسرحية. وقد يكون رغبة في نشر أكثر فعالية لمضمونها وفكرها بسبب الدور المباشر في التأثير في فن العرض المسرحي نفسه[١١].

أما عن علاقة الإعداد المسرحي بالمسرحة: فهو يمثل الخطوة الأولىٰ لها، _أي أن_ الإعداد المسرحي هو إعادة إنتاج النص بما يتناسب مع عناصر العرض، بحيث تدخل السينوغرافيا، والموسيقي، والحركة... الخ في صلب العمل الجديد، وبناء عليه يجب علىٰ المعد أن يتخلىٰ عن الكثير من مقومات العمل الروائي، ويعيد توظيفها لصالح العرض، مثلما فعل يوسف إدريس بنفسه في إعداد "جمهورية فرحات" للمسرح.

ويذهب إبراهيم حمادة في تعريفه للإعداد المسرحي بأنه هو نفسه عملية المسرحة، حيث يقول: "الإعداد بوجه عام هو إعادة كتابة شكل أدبي أو لا أدبي في شكل آخر. أو إعادة كتابة عمل أدبي سبق إعداده من قبل في شكل

جديد. وعادة ما يكون المقصود من الإعداد هو إعادة تنفيذ عمل طبقا لمتطلبات وسيلة أدائية جديدة غير الوسيلة التي خلق لها العمل المعد أصلاً. وعلىٰ هذا، يمكن إعادة صياغة رواية طويلة كتبت للقراءة في شكل مسرحية أو صورة تخطيطية درامية للتلفاز أو السينما. أو إعادة صياغة مسرحية خلقت أصلا لخشبة التمثيل في شكل رواية للقراءة أو حوارية للإذاعة.[١٢].

هذا، ويمكن أن يكون الإعداد الدرامي أو المسرحة" تحويل جنسي أدبي أو لا أدبي إلىٰ الشكل المسرحي المكتوب. أو هو يمكن أن يكون إعادة كتابة مسرحية قديمة في هيئة أو شكل مسرحي جديد. أو هو ترجمة غير حرفية لعمل مسرحي إلىٰ لغة أخرىٰ"[١٣]

الترجمة **Translation**: الترجمة ليست مجرد نقل لغوي منزه عن الهدف، بل هي عملية إبداعية، أو كتابة ثانية للنص، قد تحدث آثاراً مختلفة علىٰ الجمهور. وفي هذا الصدد يشير باتريس بافي إلىٰ أن ترجمة النص المسرحي ليست مجرد نقل كلمات وعبارات من اللغة الأم إلىٰ اللغات الأخرىٰ، بل عملية مواجهة واتصال مواقف منطوقة وثقافات متنوعة، منفصلة في الزمان والمكان[١٤]. وقد تأتي في صورة نقل كلمة بكلمة، أو عبارة بأخرىٰ، فهناك ترجمة حرفية، أو ترجمة المعنىٰ. وللترجمة مشكلات عديدة متعلقة بطبيعة النص المترجم، وغايته، ووظيفة الترجمة في نقل المعارف، والأفكار عبر عملية تثاقف كبرىٰ تتم بين الشعوب والحضارات.

وفي علاقة الترجمة بالمسرحة، سنجد أنه من الممكن مسرحة أعمال مترجمة، وفي تلك الحالة سيكون للترجمة دور كبير في نقل النص إلىٰ اللغة الأم. وبذلك يمكن تعريف الترجمة المسرحية **Translation Theater**

بأنهاعمل تفسيري كغيره: لمعرفة ما يريد أن يقوله النص– المصدر، يجب أن أطرح عليه وابلاً من الأسئلة العملية انطلاقا من لغة – هدف، ويجب أن أسأله: حيث أنا، في موقف التلقي النهائي هذا، وبعد النقل إلىٰ تعابير هذه اللغة الأخرىٰ التي هي اللغة– الهدف[١٥]

٢- **الاقتباس**: أما الاقتباس فله العديد من المعاني، لكنه بالمعنىٰ الذي يفيدنا هنا هو تعديل الأثر الأدبي وبخاصة الروايات الموضوعة للقراءة لتصبح صالحة للمسرح أو السينما، أو تحويل فكرة أدبية إلىٰ أثر موسيقي[١٦]، بمعنىٰ أن الكاتب هنا ينشئ نصا جديدا حيث يأخذ من النص المقتبس منه، الفكرة كلها، أو جزء منها، بعض الشخصيات أو شخصية واحدة...الخ. وعن علاقة المسرحة بالاقتباس، سنجد أنه من الممكن للمخرج أن يقتبس جزءاً أو فكرة من العمل الأصلي لبناء عرضه الذي يقدمه للجمهور وفق رؤية إخراجية قد تأتي مختلفة من حيث أحداثها ونهايتها عن ما قصده مؤلف العمل الأصلي.

❁❁❁❁❁

ثالثا: مسرحة الرواية

هناك العديد من الدوافع التي أدت إلىٰ مسرحة الرواية، منها كثرة الطلب علىٰ النصوص المسرحية بسبب زيادة الفرق من ناحية، ومن ناحية أخرىٰ قلة الكُتّاب المسرحيين المتخصصين في الكتابة للمسرح، إلىٰ جانب أهمية بعض الروايات١٧، فالفقر التقني في التأليف المسرحي خاصة في العقود الثلاثة الأخيرة، وغياب دور الدولة في دعم وتطوير مسارح القطاع العام؛ ترك

المساحة شاغرة أمام المسرح الخاص الذي اهتم بمسرح البطل الواحد أو عرض موضوعات استهلاكية.

هذه العوامل دفعت بعض المتخصصين في المسرح إلىٰ الاتجاه نحو الرواية- مناظرة للاتجاه القديم الذي اهتم بتمصير الأعمال الأجنبية -؛ للبحث عن قضايا إنسانية، وموضوعات درامية، يمكن تقديمها علىٰ خشبة المسرح، _أي_ تصلح لأن تنتقل من حالة السرد إلىٰ الفعل المسرحي بكل اشتراطاته فيما سمي : بمسرحة السرد **Narrative of theater**.

ولكن _في الوقت نفسه_ لا ينبغي أن نتجاهل عنصرا آخرا مهما: وهو ظهور مهرجان المسرح التجريبي، وفتح آفاق التجريب المسرحي علىٰ مصراعيه، الأمر الذي دفع باتجاه إحداث مقاربات مختلفة بين عناصر فنية، وأدبية في قالب إبداعي واحد، كان من بينها عملية مسرحة الرواية بوصفها: عملية منشغلة بالانفتاح علىٰ الأجناس الأدبية، التي طالما بحث عنها النقاد والمتخصصون طوال تاريخ الفنون.

إن استلهام المسرح للأعمال الروائية، أو الأساطير، والملاحم يضرب بجذوره في تاريخ المسرح، فقد كان المسرح الإغريقي القديم يستلهم موضوعات مسرحياته من الأساطير الملحمية في بلاد اليونان، ويقوم بإعدادها _شكلاً ومضمونـًا_؛ لتتناسب مع العرض المسرحي. إن الحكاية – سواء جاءت في صورة أسطورة أو ملحمة أو رواية – دائما ما تجذب العاملين في الحقل المسرحي.

وفي العصر الحديث كان المؤلف العربي يقتبس مسرحياته من الحكايات العربية التاريخية مثل ألف ليلة وليلة والسيرة الهلالية، حيث شهد القرن

العشرون العديد من كتاب المسرح المتخصصين أمثال توفيق الحكيم وميخائيل رومان وألفريد فرج ونعمان عاشور وسعد الدين وهبه وسعد الله ونوس وممدوح عدوان ولينين الرملي، وعشرات الأسماء اللامعة الأخرىٰ. وكانت الفرق المسرحية في تلك الفترة منتشرة بشكل كبير وفي حاجة دائما للعديد من مؤلفي المسرح الذين كتبوا خصيصا للمسرح أو قاموا بتحويل الروايات إلىٰ مسرحيات، ذلك أن العرض المسرحي يساعد علىٰ التكامل بين النظرية والتطبيق، فهو يجمع الخبرات النفسية/ العضلية والخبرات الوجدانية والمعرفية، ويوحِّد الفن والتكنولوجيا، ويوثق الروابط بين المؤدي وبين الجمهور. ولأن العرض المسرحي يتميز بتنوع معارفه وفنونه وبقدرته علي تحقيق التآلف والتكامل والاندماج بينها، فهو يعد بحق النموذج الكلاسيكي للنشاط الإنساني المتكامل[١٨]

ومع ظهور التلفزيون بدأت الدراما التلفزيونية، تستحوذ علىٰ ابداعات بعضهم، إضافة إلىٰ دخول السينما_ أيضا_ في عملية الاستحواذ علىٰ كتاب الدراما نتيجة رواج سوق السينما بشكل مطرد حتىٰ أواخر القرن العشرين. ومع انخفاض الإنتاج المسرحي، وتوقف مسرح التلفزيون بعد نكسة ١٩٦٧، بدأت عملية مسرحة الرواية، تأخذ منحني تنازليا تدريجيا حتىٰ عادت إلىٰ الظهور مرة أخرىٰ في الألفية الجديدة.

لقد تم مسرحة عشرات الروايات في النصف الثاني من القرن العشرين وفي العقدين الأخيرين من الألفية الثالثة، مثل مسرحة أعمال نجيب محفوظ "بداية ونهاية" التي عرضت في عام ١٩٦٠، والثلاثية، وكذلك "في بيتنا رجل" لإحسان عبد القدوس، ورواية "انثي السراب" لواسيني الاعرج التي

مسرحها المخرج الجزائري مراد سنوسي بعنوان "امرأة من ورق"، ورواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم التي مسرحها القمري بشير. والحرافيش لنجيب محفوظ التي قام عبد الرحمن شوقي بتحويلها الي مسرحية غنائية. وميرامار عن طريق نجيب سرور، ورواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي التي أعدها سعد أردش.. الخ. ولم تلتزم كل هذه المسرحيات بالمسار الدرامي للأعمال المأخوذة عنها، فعلي سبيل المثال قام الشاعر المصري علي سيد شحاته بمسرحة رواية "الجبل" للروائي فتحي غانم، التي صدرت في ١٩٥٩، بعنوان" المساخيط " نسبة إلىٰ تماثيل وجثث المصريين القدماء المحنطة التي يرىٰ الموروث الشعبي أنها ستعود للحياة من جديد، ولذلك فمن يقترب منها تحل عليه اللعنة. وقد اختلفت نهاية المسرحية عن الرواية، فالرواية تنتهي نهاية مفتوحة نسبة إلىٰ العهد الاشتراكي الناصري. وتدعو الرواية إلىٰ أن التنقيب عن الآثار ليس عملا مفيدا بل العمل والجهد والصناعة هي الفعل الحقيقي. أما المسرحية فقد ركزت علىٰ نهاية مختلفة حيث انهار الجبل نتيجة عمليات التنقيب وأغلقت المسرحية علىٰ أصوات استغاثة وفرار من الموت المحقق.

وفي المسرح الجزائري- علىٰ سبيل المثال- تم مسرحة العديد من الأعمال الروائية ومن أهمها رواية الطاهر وطار "الحوات والقصر" التي قدمت علىٰ المسرح في العام ٢٠٠٧، ورواية ياسمينة خضرا التي تم مسرحتها في العام ٢٠٠٩، ورواية " الأرض والدم" لمولود عمري التي عرضت في ٢٠١٣، وتحويل النص الروائي "الملكة " للكاتب الجزائري أمين الزاوي علىٰ يد المخرج الجزائري علي جبارة حيث قدمه المسرح الجهوي علىٰ

المسرح الوطني بالجزائر العاصمة بعنوان " سكورا". بل وتم تحويل روايات جزائرية مترجمة للفرنسية علىٰ مسارح فرنسا من أهمها روايات لعزيز شواقي وكمال داود ومايسه باي وأسيا جبار.

وقد حصلت العديد من الروايات الممسرحة علىٰ جوائز في مهرجانات مسرحية من بينها مسرحية البحث" خالتي صفية والدير" للمخرج محمد مرسي(*) في مهرجان المسرح التجريبي عام ٢٠٠٨، وسنعرض لها تفصيلا في المبحث الثالث من هذه الدراسة.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، لماذا الرواية هي الأكثر جاذبية للعاملين بالمسرح؟ والحقيقة هناك العديد من الأسباب وراء ذلك نرصد منها:

١- تتفق الرواية مع المسرح في أن كليهما يدور حول حبكة درامية وفق ثلاثة مستويات: بداية، ووسط، ونهاية؛ لذلك تعتبر الرواية أكثر الفنون اقترابا من المسرح. بينما يختلفان في أن الرواية حكي أو سرد مجاله الفضاء الورقي، بينما المسرحية فهي نص، وعرض معا، إذ يتشارك مع النص "الفضاء الورقي" فضاءات أخرىٰ: كالسينوغرافيا، والموسيقىٰ، والممثلين، والرؤية الإخراجية، والديكور، والملابس، ...الخ، وتلك العناصر تسهم في اتساع أفق النص، ومستوياته الدلالية، والتأثيرية علىٰ الجمهور.

٢- ومن خلال ذلك فالمسرح يحول الرواية إلىٰ آنية تُعرض علىٰ الخشبة في كل ليلة، ويستطيع المشاهد أن يعتبر نفسه متزامنا مع الأحداث، بخلاف الرواية التي يشعر معها القارئ أنه منفصل زمنيا ومكانيا عنها، ومن ثم فالمسرحي لديه حرية أكبر من الروائي في التحليق بالمشاهد/ المستمع إلىٰ آفاق وتخيلات أكبر من السرد الروائي. فيما يكون الروائي أكثر قدرة من

المسرحي وشخصياته الماثلة علىٰ الخشبة في التعبير عن مكنونات النفس البشرية وانفعالها الداخلي وطاقاتها التخيلية التي يستطيع الروائي بموهبته أن يصيغها بتؤدة ووصف دقيق. ويذهب المخرج المصري ناصر عبد المنعم إلىٰ أن تحول الرواية إلىٰ عمل مسرحي عملية شاقة لاختلاف الطبيعة الأساسية لكل منهما. مشيرا إلىٰ أن الرواية تعتمد تقنيات السرد، والمسرح يعتمد تقنيات الفعل، وبين السرد والفعل مسافة شاسعة تتطلب جهدا كبيرا، ببساطة يمكن التدليل علىٰ ذلك بأن السرد بوسعه التنقل الحرفي في الزمان والمكان، بينما المسرح فيستقر في زمن حاضر حضورا مباشرا داخل مكان محدد بـ " الآن وهنا"[١٩]

يقوم عنصر الحكي في الرواية علىٰ راو يطرح الأحداث ويقدمها للقارئ بينما يأتي الحكي في المسرحية من خلال المؤدين/ الممثلين الذين "يشخصنون" الحكي، أو يجسدون شخصيات النص. أي أن الحكي قائم في الرواية والمسرحية علىٰ حد سواء لكن الحكي في الرواية يقدم لنا من خلال السرد " Narration"، أي أن هناك راويًا يتكفل عبر السرد بإرسال الحكي، أما في المسرحية فالحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل Representation " أي أن الأحداث تصلنا مباشرة عبر الشخصيات وهي تقوم بتشخيص الحكي. قد نجد السرد في المسرحية والعرض في الرواية لكن الطابع المهيمن في الرواية هو السرد وفي المسرحية هو العرض [٢٠] أو التجسيد.

٣- الروائي ينقل الواقع لنا بصورة جاذبة، ولغة متمكنة، وقادرة علىٰ الوصف البليغ، وينسج الأحداث بحيث تضع أمامك وحدتي الزمان،

والمكان، والشخصيات في قالب لغوي جذاب، بينما المسرحي فهو الذي يتكفل بنقل الكلمات _أي اللغة_ إلىٰ حركة، وصوت، وانفعالات حية، تصدر عن أشخاص _ أي أن _الرواية تقوم علىٰ السرد، بينما المسرحية تقوم علىٰ الفعل.

وإذا كانت الرواية نصا يقرأ، فالمسرحية _كذلك _في إحدىٰ مراحلها نص يقرأ.. نعم نص ينقصه العرض، ووفقا لآن أوبرسفيلد **Anne Ubersfeld** فإن النص المسرحي _سواء كتب لمسرح أو مقتبس أو رواية يتم مسرحتها ستظل نصا منقوصا، وغير مكتمل؛ حتىٰ يأتي العرض المسرحي؛ ليملأ ما به من ثقوب، وفراغات دلالية.

٤- الخطاب الروائي محصور في اللغة، بقواعدها وشروطها وأحكامها ودلالاتها، بوصفها أداة تواصل، بينما يكون للخطاب في المسرح استخدام معين في حالة محددة" في النص وعلىٰ الأخص في العرض" لأنظمة اللغات المتعددة" المسموعة والمرئية" التي تكون اللغة المسرحية[٢١]، ذلك أن اللغة في المسرح لا تعتمد علىٰ الكلمات فقط بل وأيضا علىٰ عناصر أخرىٰ مختلفة، إيمائية وجسدية.. الخ. إضافة إلىٰ أن العمل المسرحي ذو وجه تركيبي معقد في قراءة الشخصيات والتفاعل معها والانفعال بها وبما تقوله وما تؤديه، ولذلك هناك من يؤكد علىٰ أن العمل المسرحي به أصوات يفوق عددها عدد شخصيات العمل الدرامي، وذلك باعتبار أن الشخصية الواحدة في جوهرها أصوات، ومن هنا كان التركيب هو الطابع الأساسي للكتابة الدرامية [٢٢]

المبحث الثاني: خالتي صفية والدير، بين السرد الروائي والدراما

أولاً: الرواية: "الفضاء الورقي"

أصدر الكاتب الكبير بهاء طاهر روايته الهامة " خالتي صفية والدير" في العام ١٩٩١ عن دار نشر الهلال بالقاهرة، والرواية تدور أحداثها في إحدىٰ قرىٰ الصعيد التي تطل علىٰ جبل، يحتضن ديرا قبطيا. حيث صفية الفتاة الصعيدية التي تحب حربي، الشاب الوسيم، ذي الأخلاق الراقية، والقيم الرفيعة، ولكنه لا يشعر بحبها له، إلىٰ درجة أنه يتوسط من أجل أن يتمم زواجها من خاله "البيك"، وهو رجل كبير تعدي الستين من عمره، ولكنه يملك نفوذا، وجاها.

استخدم بهاء طاهر كل قدراته البديعة علىٰ الحكي في رسم الشخصيات، والبيئة الحاضنة لها، وكذلك استعرض _من خلال التناول الروائي_ العادات، والتقاليد الحاكمة لتلك البيئة الريفية، ذات الجو المعبأ بقيم متوارثة عن الأجداد، كاشفا _في الوقت نفسه _عن القيم المتناقضة، والمشاعر المتنوعة في النفوس، مع تركيز خاص علىٰ قيم التسامح، والمودة، والتعاضد الاجتماعي الذي كان يظهر بوضوح وعبر عنه بهاء طاهر بأسلوب السهل الممتنع، ولغة درامية غير متكلفة. وينتقل بنا بهاء طاهر إلي الدير في تطور درامي طبيعي؛ نتيجة تطور الأحداث؛ ليصبح الدير هو مركز الحدث عندما صار ملجأ لحربي، فدار الصراع النفسي الداخلي لصفية التي تحاول الوصول إليه في الدير.

وشخصيات الرواية، بالإضافة إلىٰ حربي، وصفية، والقنصل؛ كانت _أيضا _والد الراوي، والمقدس بشاي، وفارس زعيم المطاريد، وحنين الذي لعب دورا مع القنصل ضد حربي لتحقيق رغبة صفية في الانتقام منه.

وتنتهي الرواية بموت حربي بعد عناء مع المرض ، وبعده _مباشرة _تموت صفية، بعد أن تعبر عما بداخلها من بقاء حبها لحربي في أحشائها رغم ما دار بينهما من تقلبات عاطفية، وإنسانية قائلة : نعم يا والدي، اعذرني، لا أستطيع أن أقوم ولكن إن كان حربي يطلب يدي فقل للبك إني موافقة، انت وكيلي يا والدي، وأنا موافقة علي أي مهر يدفعه حربي، لا تشغل بالك بالمهر، ثم أغلقت عينيها مرة أخرىٰ ودخلت بعدها في غيبوبتها الأخيرة[٢٣]

وقد ارتكز النص علىٰ إبراز عنصر الحكي، والارتكان علىٰ شكل الحدوتة في سياقها الزمني، وأعجوبة الانتقال في اللحظة الزمنية من الحاضر للماضي ومنه للحاضر مرة أخرىٰ، رغم أننا نتحدث من المستقبل حيث يرتدي الكاتب قناع البطل الحكاء.

العنصر الآخر الذي ظهر في الرواية: أن الكاتب معبأ بالكثير مما تحويه منطقية اللحظة الروائية من عناصر مثل: الارتكان علىٰ التوصيف الشعبي للبطل الروائي، وهو هنا "حربي" الذي اكتفىٰ بوضع توصيف شعبي متفق عليه سلفـًا: البطل النبيل، البريء الذي يعيش في غفلة بنبله، مما يعزله عن استشفاف أبسط البديهيات حوله.

وحربي_ أيضا _يجمع بين البطل الملحمي، أو الشعبي، ذي المرجعية في الديانتين، وفيه تبرز ملامح شخصية البطل الديني، الذي يقرر أن يفدي الآخرين بذاته، ويظهر ذلك من خلال مناطق في الرواية، تجمع بين هذين

التعريفين، فحربي في مرحلة: هو المسيح الذي يُصلب، ويتقبل الصلب والألم بنفس راضية حتىٰ لحظة الانفجار، وهو في مرحلة أخرىٰ، من تعرض لظلم أشبه بما حدث مع الحسن والحسين كما يقول المثل الشعبي، وهو ظلم غير مبرر لمن هو في منزلته، وسلوكه.

وفي المقابل أوجد بهاء طاهر بطلة اسطورية أخرىٰ، بها المواصفات القياسية للبطلة الأسطورية، إنها "صفية" التي نشعر معها بوجود ملامح من بطلات السير، والأساطير، ذات المزيج المتنوع من الصفات، فهي ست الحسن التي تنتظر الشاطر حسن في البداية، وهي الخنساء التي تستعذب المكوث لرثاء، ورعاية ذكورها في مرحلة أخرىٰ، وهي اليمامة التي تطلب الثأر المستحيل في مرحلة ثالثة، وهي ميديا عندما تقدم علىٰ الانتقام من الذات المحبة في مرحلة تالية.

أما العنصر الذي تمحورت حوله الرواية فهو: الموقف من الدير ورغم أن بهاء طاهر لم ينحز لهذا العنصر، أو يجعله التكئة الأساسية في العمل الروائي، _أي أنه _لم يصدر منه في الرواية ما ينبئ بصورة جلية أن هذا عمل في الوحدة الوطنية، وإنما تعامل مع المسألة بصورتها البسيطة، بل سنجده حاول أن يوجد هذه المساحة في التمازج بين المفهوم المسيحي للفداء، والمفهوم الإسلامي له، عن طريق فكرة المخلص الذي يحمل بمقدرة آثام الزمان، والمكان، وأفعال الإنسان.

ثانيا: المسلسل "الفضاء التلفزيوني"

تحول العمل إلىٰ مسلسل من إنتاج التلفزيون المصري في عام ١٩٩٦ من إخراج إسماعيل عبد الحافظ، وقد قامت الكاتبة يسر السيوي بكتابة

السيناريو والحوار. والمسلسل قد تحرىٰ دقة النقل الروائي حيث التزم بنقل روح الرواية وجوهر ما أراده الأديب بهاء طاهر منها كما صرح هو نفسه في أكثر من حوار صحفي[٢٤].وإن كان منطق العمل الروائي يختلف إلىٰ _حد كبير_ عن منطق الدراما التليفزيونية التي تغلب عليها التماثلية مع الواقع، وهي عناصر دأب عليها العمل التليفزيوني ،ومن الصعب أن يتم تجاوزها.

وقد نجحت يسر السيوي في الإمساك بخيوط الدراما، وغزلها علىٰ نحو دائري، يتيح لنا إدراك كافة عناصرها المنظورة، والمطمورة، ويتيح لها التحرك بين دوائر الفعل، ورد الفعل، مما يدخل في عالم النفس، مثل: دراما صفية الخاصة وهو ما ارتكن عليه المسلسل؛ حيت عني عناية كبيرة بتناول موضوع ثأر صفية، ومن خلاله أبرز المخرج صورة المرأة الصعيدية كحارسة علىٰ عادة الثأر، وزرع نزعة الانتقام لدىٰ الأجيال الجديدة، حيث يبدو الثأر _هنا في إطار الدراما_ لغزاً، لا حل له، وقدراً، لا فكاك منه.

ويوزع المسلسل أشكال من العلاقات فيما يشبه توزيع الكتل المشهدية من خلال الكثير من العناصر، التي برع فيها المخرج القدير إسماعيل عبد الحافظ.

بينما تبرز مناطق الاختلاف في تركيب الشخصيات، واضطراد نموها الدرامي بصورة مرحلية غاية في الدقة؛ إذ نرىٰ مقدار التبدل في تكوين شخصية صفية منذ انتقالها إلىٰ منزل القنصل حيث يتحول من مكان الأسر في البداية لتتحول هي، وبعد مقتل الزوج، إلىٰ السجين والسجان في نفس الوقت. والبناء التركيبي غير المتكافئ بين صفية والقنصل، تتوارثه الجدران بعد ذلك، ويبرز نموذجا مشوها، كعملية تشويه مدبرة، لنفس بشرية، قتلها العشق المستحيل.

وفي كتلة أخرى من العلاقات: كالعلاقة بين الشيخ إبراهيم وزوجته حسنية، فإن أصداء التكافؤ متحققة، رغم وجود هوة من اختلاف وجهات النظر بين الشيخ وزوجته فيما يتعلق بموضوع الثأر، حيث تعبر عنه الزوجة بتبني الحالة الشعورية لصفية كزوجة، وأم _بغض النظر_ عن الموقف الديني من موضوع الثأر، الذي يتبناه الشيخ إبراهيم.

كما نجد أن المسلسل يرتكن علىٰ إبراز جوانب أخرىٰ من ثنائية العدل، والظلم في مصر مثل: مشاهد السجن، واعترافات المساجين، وهي _بالرغم من كونها تدخل في نسيج الرواية_ إلا أنها كانت، ولا زالت من أهم عناصر الجذب التليفزيوني لمسلسلات الصعيد، والجنوب القروي.

وفي رأي الناقدة ماجدة موريس، إن شخصية المقدس بشاي كانت من أجدد النماذج الدرامية، حيث دخل إلىٰ نسيج الشخصية الداخلي، ومَثّل بطلاً دراميًا ربما كان أكثر فاعلية من بطل الرواية الأصلي "حربي". والجديد الذي قُدِم في هذه الشخصية أنها قدمت بقدر كبير من الحب، والاحترام، والبساطة، من ناحية أخرىٰ لم يركز علىٰ الشكل الكهنوتي المعتاد في تناول هذه الشخصية.

أما عنصر التمثيل: فكان من أقوىٰ العناصر التي أحاطت بهذا العمل الفني، وفيه يمكن أن يبرز المخرج مدىٰ مقدرته في إدارة أبطاله؛ وتوجيههم إلىٰ بلوغ الدرجة المثلىٰ، والقصوىٰ من المستوىٰ في الأداء.

وقد اكتفىٰ المسلسل_ إلىٰ جانب هذه العناصر_ بالتعامل مع النص المعد دراميا؛ لأن من سمات العمل التليفزيوني الارتكان علىٰ الصورة أكثر من عنصر الحكي.

المبحث الثالث:(خالتي صفية والدير): العرض المسرحي رؤية تحليلية نقدية

تم مسرحة هذه الرواية بأكثر من رؤية إخراجية لأكثر من مخرج، بل وبرؤيتين إخراجيتين لنفس المخرج، فقد قُدمت علىٰ مسرح الهناجر عام ٢٠٠٠ من إخراج ناصر عبد المنعم وبطولة داليا إبراهيم، وخالد صالح، كما قدمها المخرج محمد مرسي علىٰ مسرح مركز الإبداع بالإسكندرية بعنوان "ولسه بسأل"، ومن ثم رُشِحت من قبل المركز لمهرجان التجريبي في ٢٠٠٨. كما أعاد المخرج تقديمها _بصورة احترافية_ علىٰ المسرح القومي عام ٢٠٠٩، بطولة الفنانة صابرين التي عادت للمسرح بعد انقطاع دام عشر سنوات.

والعرض الذي نتناوله هنا هو: عرض المخرج محمد مرسي" خالتي صفية والدير" الذي قدمه في المهرجان التجريبي ٢٠٠٨ وحصل به علىٰ جائزة أفضل عمل جماعي من بين عروض من ٤٢ دولة.

حيث يطل علينا التجريب المسرحي في هذا العمل من خلال مسرحة رواية "خالتي صفية والدير" للروائي بهاء طاهر الذي أعده للفرقة الشاعر حمدي زيدان في أول نص مسرحي له مأخوذ عن أصل روائي. وقد حصل علىٰ جائزة أفضل نص معد عن جنس أدبي، غير مسرحي من المهرجان القومي للمسرح .وهذا الإعداد جعل المخرج يتحرر من محاذاة رؤية الكاتب الأساسية، عبر تحويل المعطىٰ السردي إلىٰ معطىٰ بصري. وهو أمر_ إن لم يكن مبررا أحيانا في تناول نص مسرحي_ فهو يكتسب الشرعية الكاملة، إن كان المخرج يعتمد علىٰ نص روائي، أو حتىٰ رؤية فنية، من خلال قصيدة

شعرية، أو فن تشكيلي_ كما أسلفنا القول_ وتلك سمة هامة من سمات التجريب.

١- الإخراج المسرحي للنص الروائي

الإخراج_ بالمعنىٰ العام للكلمة_ هو: تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقي وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة.. الخ، وصياغتها بشكل مشهدي. وهذه العملية يمكن أن تصل إلىٰ حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه.[٢٥] أما المخرج، فهو، وفقا لكازان، الذي يعمل علىٰ فرض أسلوبه الخاص والشخصي علىٰ النص[٢٦]، من خلال "إعداد وتنظيم خطة العمل الفني لمسرحية ما لتحويلها إلىٰ صورة العرض المسرحي"[٢٧]

فيما انقسم المتخصصون حول علاقة المخرج بالنص، سواء كان نصا مسرحيا، أو عملا أدبيا قصصيا، أو روائيا، أو فنيا شعريا، أو حتىٰ تشكيليا، يتم مسرحته. فيري المخرج الروسي سيرجي جينو فاتش أن علي المخرج الالتزام بكل كلمة، في الرواية من أجل بلوغ أقصىٰ درجات الصدق في نقلها إلىٰ جمهور المسرح، وهذا ما طبقه بالفعل في إخراجه لرواية "الأبله" لديستويفسكي عام ١٩٩٦ علىٰ مسرح برونيا الصغير بموسكو، وكذلك مسرحية "الأوهام" لكورني.

بينما يطالب المخرج الروسي أيضا أناتولي فاسيليف باللعب مع الرواية، وليس التعايش معها_ أي أن يؤدي الممثلون أدوارهم، وهم منغمسون تماما مع الأداء المسرحي، وليس مع النص الروائي_ حيث يخصص فاسيليف عددا كبيرا من البروفات لتحليل النص، وتقوم هذه البروفات بإرغام الممثلين

علىٰ إعادة النظر من جديد في أشياء كثيرة كانت تبدو بالنسبة لهم حقائق مدونة. وبالفعل تتغير أحيانا أفكارهم ووجهات نظرهم. وأحيانا يقوم فاسيليف بالعمل علىٰ المشهد الواحد عدة مرات من أجل الكشف عن دلالته ومعناه. ومن ثم يساعد الممثل علىٰ أن يكتشف في نفسه مصدر الطاقة اللازمة لأداء المشهد، ولكي يخرج أيضا فيما بعد إلىٰ خشبة المسرح ويؤدي دوره[٢٨].

ومن ثم، فمن البديهي أن العرض المسرحي المأخوذ عن رواية ما هو إلا عمل فني مستقل بذاته، وبالتالي فلا أحد يطالب المخرج المسرحي الآن بالالتزام بالمصدر الأول وتوثيق العرض المسرحي بالرواية الأدبية، بل أقصىٰ ما يطلب منه هو الوفاء والإخلاص لروح المؤلف[٢٩].

وقد تم تدعيم هذه الفكرة، خاصة بعد أن بدأ النص المسرحي يفتقد قيمته لصالح عناصر أخرىٰ من العرض وعلىٰ رأسها دور المخرج، ودور الفنون البصرية سيما بعد تطورها في العصر الحديث بتطور التكنولوجيات وتقنيات الخداع البصري التي تعتمد الوهم في السيطرة علىٰ المخيلة التي تؤثر في مضامين هذه الصور فتحاكيها وتتكلم لغتها!! وربما تمثل بعضا من أحلامها! إنها صناعة الخيال والوهم التي أمكنها أن تسير العالم وتأسر عقول البشر[٣٠]، وهذا ما أشار إليه الناقد الفرنسي باتريس بافي تأكيدا علي دعم صور الخيال، وفتح آفاق المتلقي، نحو بناء عالم جديد خاص به، وبالتالي فقد ينفصل جزئيا ، أو كليا، عن رؤية المؤلف.

وقد تمسك العرض بروح الرواية، وارتكز بداية علىٰ أخص ملامحها، وهو الشكل الحكائي، كأحد السمات المميزة للتجريب، حيث يتماس مع شكل المسرح التجريبي الغربي، الذي ارتكن_ بالضرورة _علىٰ عناصر

مستمدة من مسرح الشرق الأقصىٰ _خاصة_ الصيني، والياباني، في إبراز العناصر الملحمية، ووجود شخصية الحاكي للأحداث "الكورس قديما". وهي ضرورة، فرضتها طبيعة هذا المسرح في استناده علىٰ جانبي الحركة، والآداء الطقسي، فيصير وجود الحاكي جزءا من البناء الدرامي.

وفي عرض المخرج محمد مرسي نجد أن عنصر الحكي، قد اتفق مع الالتزام بالأصل الروائي، وهو ما غفله المسلسل التليفزيوني _كما سبق القول_ ولكن المخرج أضاف لعنصر الحكي شكلاً جديداً، وهو: وجود شخصية الحاكي، في أكثر من صورة، فلدينا الصبي الريفي، بزيه القروي، ولدينا الأفندي، بزي المدينة، بعد أن حصل علىٰ الشهادة الجامعية. وقد وفق المخرج في خلع صفة العفوية علىٰ الحكاء القروي، الذي يتبادل الضحك مع المقدس، ويتلقىٰ وصية الأم دون تذمر، بعكس الحكاء المدني، الذي يركز علىٰ الجوانب النفسية، ويبرز مشاعره، تجاه الآخرين، وتجاه وصايا الأم، كما يشي بشبه علاقة عشق تجاه صفية.

وقد كانت المشكلة الأكبر– وقد طرحناها في مشكلة البحث– التي تواجه المخرج محمد مرسي هي: هل ظل الحس الروائي غالبا علىٰ العمل المسرحي الذي قدمه؟ _بمعنىٰ آخر_ هل تغلب الحس السردي علىٰ الفضاء المسرحي بما يؤدي إلىٰ تصدع إيقاع العمل؟ أم نجح في توظيف السردي لصالح المسرحي؟ والإجابة علىٰ هذا السؤال. تكشف لنا عن قدراته وفريق العمل التجريبية.

بالفعل استطاع المخرج، وفريق العمل، أن يقدما عملاً، مسرحيًا، تجريبيًا، متحرراً _إلىٰ حد كبير_ من الهدر اللغوي، وتشعب الأحداث بغية؛

اختزال الحدث الدرامي، مع التركيز علىٰ الفعل المتشبث بحالة الاتقاد الشعوري لدىٰ المتفرج؛ حتىٰ لا تهرب منه مساحات الدهشة، والانفعال بالقيم الجمالية، التي تحكم الفرجة المسرحية.

واستطاع المخرج، وفريق العمل الانتقال بالعمل الروائي من آفاقه السردية_ بكافة خصائصها_ إلىٰ ثلاثية التمسرح المركزية وهي:" نص– عرض– تلق" مما يعني توافر قدر من الوعي بالتمييز بين خصائص الرواية وخصائص المسرح، بل والحدود الفاصلة بينهما. بما يؤكد علىٰ أن مفهوم النص اتسع ليشمل الكلمة والصورة "الثابتة –المتحركة" والصوت سواء اتصلت هذه العلامات أو انفصل بعضها عن بعض.[٣١]

كذلك وفق المخرج في دمج الحركة علىٰ المسرح مع شاشة العرض" السلايد " التي شكلت جزءا أساسيا من العرض. وقد قسمت جميع الصفات علىٰ كل شخصيات الحدث بالتساوي، فزوجة الشيخ تؤيد صفية، وفعل القتل مورس من كل الأبطال_ سواء عن قصد أو غير قصد_؛ فالقتل المعنوي الذي مارسه القنصل علىٰ رجولة حربي مارسه حربي؛ قهرا علىٰ جسد القنصل، وقتل الذات الذي مارسته صفية عندما قبلت الزواج من القنصل بدون قيد، أو شرط، بل وهي مشغوفة الفؤاد بحربي مارسه حربي– دون قصد _عندما لم يرها أبدا كما توقعت هي وكما انتظر الكل. فالجميع مارس القسوة،_بطريقة أو بأخرىٰ_ بل لاقت سهام القتل غمدها أمضىٰ، وأنفذ علىٰ يد الأبطال ،دون رغبة، وإرادة حرة اختيارية.

وقد قسم المخرج العرض إلىٰ مشهديات، محاولا الاستفادة في كل نقلة من مخزون المسرح الشعبي التقليدي: كرقص الحطابة، والحناء، واحتفالية

العرس، والسبوع. وقد جاءت نقلته في السبوع من احتفال بالمولود، إلىٰ بداية رحلة عذابات البطل، كما لو أن ميلاد الطفل الذي جاء من علاقة غير سوية علىٰ_ المستوىٰ العاطفي _؛ إيذانا بميلاد البغض، والكره، وبداية نهاية أبطاله، وهي مفارقة، تحسب للمخرج حيث انقلب حفل السبوع إلىٰ ما يشبه الجنائزية. وهذه النقلة قدمها_ أيضا_ في بداية مسرحيته، حيث أنهىٰ الصلوات الصباحية، وتكبيرات العيد بالتعديدة الشعبية الشهيرة، التي تميز البكائية الجنوبية، بل وقد أكد المخرج علىٰ ضلوع صفية في الكيد لحربي كانتقام أنثوي من طعنته الدامية، وغير المقصودة لأنوثتها، أكثر من كونه انتقاما لمقتل الزوج.

انحاز المخرج_ أيضا_ إلىٰ الوحدة الوطنية _كنوع من التواصل _مع اللحظة الآنية من عمر الوطن. وما اعتبره إضافة جيدة للعرض، هو توظيفه لصلاة الجماعة في مشهدية مسرحية حول قضية احترام الآخر دينيا، كما نجده اكتفىٰ بالاحتماء من مظلة التجريب بالعناصر المتواترة، كاستخدام "السلايد" وتبسيط المشهد من عناصر الديكور، والاكتفاء بأجساد الممثلين؛ لتقوم بهذا الدور، واعتبار الارتكان علىٰ قضية الوحدة الوطنية، هو طوق النجاة؛ لضمان الوجود، فما بالنا بالفوز؟

٢- السينوغرافيا:

السينوغرافيا: مفهوم عام، يجمع بين الديكور، وجميع المكونات البصرية، والسينمائية، التي تعرض علىٰ خشبة العرض، فيما تكون مهمة السينوغرافي هي: القدرة علىٰ تأكيد الرؤية الإخراجية، وطبيعتها.

وقد فق المخرج في دمج العرض الحي علىٰ المسرح، مع شاشة العرض "السلايد " التي شكلت جزءا أساسيا منه، كما تعمد تبسيط عناصر الديكور، واكتفىٰ بما تتطلبه الضرورة المشهدية: كالمكعبات التي استخدمها مقاعد للجلوس.

كذلك خيمت علىٰ خلفية المسرح ستارة كبيرة، تتموج طيلة العرض، فأضاف رؤية حية، ساهمت في إبراز توتر الأحداث. كما قام بتوظيفها- أيضا_ كخلفية، تقف عندها الشخصيات، بعد انتهاء مشاهدها، أو حياتها، وقد أوحت بشكل شاشة السينما، وهي متسقة مع فكرة أننا نستحضر قصة من الماضي كأننا استخرجناها من شاشة العرض السينمائي.

أما باقي عناصر السينوغرافيا، فقد سيطر علىٰ الحركة، طابع الثنائية، الذي وصل إلىٰ حد الانغماس في السيمترية، فقام بتقسيم الأفعال _في كل مراحل العرض_ إلىٰ ثنائيات، وبدأها بمجاميع المصلين_ سواء صلوات القداس لدىٰ الأقباط، أو صلوات الأعياد لدىٰ المسلمين_ فانتقلوا من رسم الصليب، إلىٰ التكبير في صلاة العيد، ومن مظاهر الاحتفال الكنسية، إلىٰ مظاهر الحفاوة الشعبية بالعيد، وحتىٰ في نهاية المسرحية ينقسم المشهد بين حربي وصفية، وتنتهي المسرحية وكلاهما ملقىٰ علىٰ أحد جانبي المسرح جثة هامدة.

علىٰ جانب آخر، أبقي المخرج علىٰ العناصر الأدائية للصلوات، وأدخل عليها هنة تجريبية، حاول أن يخضعها لعنصر الزمن، من خلال الإسراع من وتيرة الأداء الحركي لرسم الصليب، وربما قصد الدخول السريع في الحالة

الشعورية، أو التهيئة لها، أو تسريع الحدث داخل نفس الممثل؛ بتصدير هذه الحالة للجمهور.

ومن البداية هناك كتلة يعبئها لنا المخرج، تأخذ شكل ثالوث، فهو في بداية المسرحية، يوسط إطار الصورة المشهدية الأولىٰ: الثلاث مصليات لابسات السواد، مما يلقىٰ إلىٰ ذاكرتنا بفكرة المريمات الثلاثة، التي استهل بها مسرح العصور الوسطىٰ الديني بذوره الأولىٰ. ونفس التكوين الثلاثي النسوي جاء في مشهد اخر، حيث تحولن إلىٰ حكائيات عن حياة صفية بعد زواجها من القنصل، وقد أخذ أداؤهم شكل الثرثرة النسائية.

٣- الموسيقى والمؤثرات الصوتية

نقصد هنا الموسيقىٰ المصاحبة للدراما علىٰ خشبة المسرح – التي تسمىٰ بالموسيقىٰ التصويرية كخطأ شائع وفقا للدكتور كمال عيد- التي " تؤلف أو تُعد في الغالب لتصاحب بعض الحوار أو تفصل بين المشاهد وبعضها البعض. وهدف هذه الموسيقىٰ، هو خدمة التأثير بالوقوف إلىٰ جانب فن التمثيل وفن الممثل. وهي أحيانا ما تكون خلف الحوار التمثيلي، وأحيانا ما تكون قبل اسدال ستار الفصل بلحظات في محاولة لتصعيد الموقف الدرامي إلىٰ الأعلىٰ"[٣٢]، وقد حفل العرض بهذه الحالة الموسيقية الشاملة، حيث ارتكن المخرج علىٰ الجمل الموسيقية الشعبية واللحن المميز للصعيد الذي بالغ إلي حد ما في استخدامه، فكان من الضروري التنوع في الجمل اللحنية حتىٰ لو كانت من نفس الوزن اللحني.

في المقابل سنجده قد وفق_ إلىٰ حد كبير _في توظيف الأصوات الكنيسية، _وخاصة_ عندما مزجها بصوت التواشيح، الذي عبأ الأجواء،

وساد علىٰ كل الأصوات، بما فيها من جوانب القوة والتأثير، وبما أضاف_ في الوقت نفسه _من مسحة تصوفية إلىٰ أجواء العرض.

وعن الإنشاد السيري الذي تضمنه العرض، سنجد المخرج محمد مرسي يدخلنا إلىٰ شكل الحدوتة الشعبية من خلاله؛ حيث اختار نموذجين لعمل الإنشاد الشعبي حولهما، وهما المقدس بشاي والقنصل، _ربما_ لعمل مقابلة بينهما، فيؤكد علىٰ الثنائية مرة أخرىٰ، أو؛ لإلقاء الضوء علىٰ فاعلية شخصيتهما؛ لأن باقي شخصيات الرواية، تعبر عن نفسها بصورة مباشرة.

وبناء علىٰ ذلك؛ تعمقت دراميات المشاهد المسرحية مع التنوع في الموسيقىٰ، التي قام بإعدادها ،وتأليفها الموسيقىٰ "محمد مصطفىٰ" ؛حيث استخدم كل الموتيفات الشعبية ،من حزن، وفرح ،وألم ،ونواح ،واحتفال، وذكر، وسير، وقداس، لذا؛ أثرت الموسيقىٰ العرض، وكان لها دور رئيسي، وأكد هذا العرض علي أن الموسيقي لغة مستقلة، مكتفية بذاتها[٣٣]وقادرة علي التعبير تعبيرا ملائما عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو، فإن كلا من هؤلاء يتبدىٰ لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح، وبهذا تكون الموسيقي خير شارح ومفسر له[٣٤]

كذلك اعتمد علىٰ بعض الغنائيات، التي علقت علىٰ الأحداث، من نظم الشاعر، ومعد النص للمسرح حمدي زيدان فكانت إضافة للعرض، ولم تخرج عن السياق الشعبي، الذي ارتدته المسرحية من أول وهلة إلىٰ نهاية العرض.

لقد كانت المؤثرات الصوتية بمثابة بطل للعرض؛ حيث اعتمد المصمم علىٰ جمل الترقب المتكررة، التي غلبت علىٰ محور الأحداث، فكثفت اللحظة الشعورية للتوتر والقلق، الذي حملنا به العرض.

٤- الأزياء

تعبر كلمة "زي" بوجه عام، عن الملابس التاريخية التي ترتديها الشخصيات علىٰ المسرح، حيث يسهم في رسم أبعاد الشخصية المسرحية. وقد ظل هذا المعني ملزما في التقليد المسرحي لفترات طويلة، إلا أن "المسارح المعاصرة تتجه إلىٰ التخفيف من كلاسيكية وتقييدات الأزياء التاريخية قدر الإمكان[٣٥]، بل وتلجأ _أحيانا _بعض المسرحيات، ذات الصبغة التاريخية إلىٰ استخدام ملابس عصرية، وقد تكرر هذا في إخراج العديد من النصوص الشكسبيرية.

وملابس مسرحيتنا تنتمىٰ للزي الشعبي القروي، _وهو زي_ نادرا ما يمثل تحديا للمصمم، والمخرج، فهي من الحيادية، والثبات، وسيادة الألوان الواحدة، مما يجعل دور مصمم الأزياء ليس صعبا في اختيار أنماط الزي. أما عن ألوانها، فسنجد أن السياق الدرامي للأحدث، فرض سيطرة اللون الأسود_ بطبيعة الحال_ علىٰ الألوان.

وأهم ما يجذب الانتباه في الأزياء، هو: أن نجد صفية برداء يشبه ثوب الزفاف تحت ما يعرف "بالملس" في الرواية، وقد استبدل بعباءة سوداء، حققت نفس التأثير الدرامي حين خلعته، كأنها عروس، تستعد للزفاف الدامي، أو أنها رهنت عمرها كله، منذ هذا الزفاف الأشبه بالانتحار. فيما جاءت ملابس باقي الشخصيات مناسبة لكل شخصية.

ورغم الطبيعة الدينية للمقدس بشاي، إلا أن المخرج اختار له زيًا شعبيًا_ مثل الباقين_ ولم يميزه وجموع النصارىٰ في المسرحية إلا بالصليب. وكان لتشابه الملابس بين كل الرجال والنساء، نوع من التماهي، الذي يؤكد علىٰ فكرة: أن الكل واحد، ولا تفرقة في الشكل، أو الملبس، بين أهل الصعيد، حتىٰ وإن اختلفوا في الديانة. والمخرج _هنا_ يقدم سمة تجريبية واضحة؛ حينما لم يجعل من التراتبية الاجتماعية دليلا علىٰ التفرقة في الأزياء، ونوع الملابس.

٥- المكياج

ربما كان عنصر المكياج هو أقل العناصر حظا باهتمام المخرج وعنايته؛ إذ عمد إلىٰ التعامل مع المكياج بصورة واقعية، وهو ما أدخله في قصور كبير، –وخاصة _في مكياج التقدم في العمر لكل من المقدس والقنصل؛ لأننا نتقبل أن يصبغ كبير السن شعره الأشيب؛ ليبدو أصغر سنا. ولكن وشي مكياج ممثل دور القنصل عن الوضوح الشديد في أننا أمام ممثل صغير السن، يصبغ شعره بالأبيض؛ ليبدو أكبر. وقد كان الأفضل أن يستعين بممثل كبير السن، وهذا ليس بصعب؛ فالساحة المسرحية تعج بممثلين من كافة الأعمار.

كذلك كان يمكن أن يوحي لنا الممثل _عن طريق الأداء_ بتقدمه في السن؛ وليبدو مظهره شابا، فما العجيب؟! وسمات شخصية القنصل المتصابي توحي بذلك، ومع ذلك فقد تميز مكياج الشيخ إبراهيم كما أضاف الممثل الىٰ أدائه ما يوحي بجلال الكبر، إلىٰ جانب المشيخة.

٦- الإضاءة

لعبت إضاءة المصمم إبراهيم الفرن دورا حيويا، في توظيف عناصر السينوغرافيا؛ إذ اعتمد المخرج علىٰ عدد قليل من الديكورات، غير المسماة، واكتفىٰ ببعض مظاهر الإكسسوارات؛ تأكيدا علي مفهوم الإضاءة المسرحية بوصفها إنارة المسرح وفقا لنظام مدروس وهدف معين... ويراد باستخدامها توجيه ضوء خاص علي شكل معين وذلك باستخدام الضوء الصناعي[٣٦]

ولعبت أيضا الإضاءة دور الناقل الزمني والمكاني في العرض، والانتقال من مشهد إلىٰ آخر، حيث استخدمها المخرج في تأكيد المناظر والأزياء والماكياج، كما أنها تبرز شخصية ودور الممثل علي خشبة المسرحية، بل هي الخامة التي تجسد العمل الدرامي وتؤكد نوعيته، كما أنها تلعب دور الساحر الماهر علىٰ الخشبة المسرحية[٣٧] ومن ثم لم نجد مفاجآت في استخدام هذا العنصر.

كما عمل علىٰ تغليب اللون الأحمر لمشاهد صفية ومنذ البدء وبعد مقتل القنصل تحديدا، وغلب اللون السماوي لمشاهد حربي وخاصة في الدير، وقد كانت تسود مشهد المقدس بشاي وحربي في أخريات لحظاته المسرحية. واستغلال قدرات الضوء وتميزها حينما يسقط علي الأشياء ويميزها، فيثير حاسة البصر، ويقيم"بضم الياء الأولىٰ وتشديد الثانية وفتحها" في قدرته علي النفاذ في الأشياء لإخراج معانيها وعكس ما بداخلها إلىٰ الخارج. وهذا ما يتجلىٰ بوضوح علىٰ خشبة المسرح[٣٨]

وقد وفق المخرج في تكثيف العديد من لحظات الانتقال الفجائية؛ بالمزج بين حركة، ولون الإضاءة، مع الموسيقىٰ، وتعزز ذلك في مشهد الانتقال من فرحة حربي بمولد ابن خاله إلىٰ حالة الانكسار بسبب ؛انقلاب الخال _غير المبرر_ تجاهه .

٧- التمثيل

قُدِم العرض المسرحي_ قيد البحث_ بالأبطال، ريهام عبد الرازق في دور صفية، أحمد عسكر في دور حربي، وصال عبد العزيز في دور الراوي، وكذلك أحمد الروبي، وإسلام عوض، وعادل سعيد، ونادر محسن، وآية حمزة. في باقي الأدوار. وقد قدموا جميعا نماذج متنوعة في الأداء التمثيلي- رغم بعض الملاحظات التي سنعرضها بعد قليل-، فأكدوا علي أن الممثل هو سيد الخشبة، وهو الوسيط الفاعل بين فكرة الكاتب والمخرج من جهة، وجمهور المسرح من جهة ثانية. إنه تلك الطاقة التي يتم تشغيلها فتعمل علي إيصال محتوي الرسالة المسرحية، من خلال شكل الأداء الجسماني/ الحركي ، والصوتي[٣٩]

وشخصيات العمل حافلة بالتركيبات النفسية القوية، التي تمثل تحديا للممثل؛ ذلك أن القول: علي خشبة المسرح يعتبر فعلا بامتياز. ومن ثم تتحول المقولة الروائية إلىٰ فعل حال حضورها علىٰ خشبة المسرح، _منطوقة أو مؤداه_ علىٰ لسان الممثل. فكل شخصية بها مزيج من العناصر المتناقضة، وكل منهم مع نفسه، يعيش في حلبة صراع، مثل: شخصية المقدس بشاي، وهي شخصية محورية، بها من التحديات الكثير، رغم اتسامها بالهدوء، والتسامح، الذي يصل إلىٰ حد اليوتوبيا في أرقىٰ وأنقىٰ

صورها، ومراحلها، مما يشي بمقدمات حالة الجنون، التي ستنتابه في نهاية المسرحية.

ورغم ذلك لا يُغفر للمخرج وجود قصور في عنصر التمثيل، فكان لابد له أن يعني بهذا العنصر عناية فائقة، وقد حاول _وربما_ لم يحالفه التوفيق الكامل؛ لحداثة ممثليه، ومع ذلك فقد قُدِمت شخصية صفية بصورة أكثر ثباتا، وقوة من الشخصيات الأخرىٰ، وأجادت الممثلة" ريهام عبد الرازق" تلبس الحالة من حيث: الأداء، وإتقان اللهجة الصعيدية، أكثر من بقية الممثلين. ومن أقوىٰ مشاهدها: موافقتها علىٰ الزواج بالقنصل؛ حيث أظهرت مشاعر متناقضة في ذات اللحظة الشعورية.

أما أداء حربي "أحمد عسكر" فقد جاء باهتا، ومقولبا، _ربما _تأثرا بأداء ممدوح عبد العليم في المسلسل. كذلك لم نستشف أي ملامح هامة في شخصية المقدس بشاي، رغم أن شخصيته هامة ومحورية. فيما اجتهد ممثل شخصية الشيخ إبراهيم في تلبس الحالة الشعورية للشخصية، وتنقل بين الحالات بصورة منطقية، فهو الشيخ، الذي يعرف أمور دينه علىٰ أكمل وجه، ولذلك يلتمس الأعذار لكل الشخصيات، ويقدم الدرس الأخلاقي في التسامح ، والقصاص العادل، بعكس أداء القنصل، الذي جاء غير مشبع بتنامي الحدث، بل جاءت نقلاته مفاجئة، وتلك تحسب علىٰ المخرج، فعدم التمهيد أوقع الممثل في هذا الأداء الفاتر.

كما أجاد الراوي المدني، أو الراوي الكبير "وصال عبد العزيز"، الذي حمل عبئا كبيرا في ربط الأحداث بعضها ببعض منذ الوهلة الأولىٰ وحتىٰ ختام العرض، فقام بدور الرابط بإجادة تامة، ومشوقة.

لقد تعمد المخرج عدم إخراج الممثلين من الحدث بانتهاء دور الشخصية، وإنما استخدمهم كخلفية مسرحية، وشهود علىٰ الأحداث، مما يعني أن المخرج، والمعد لا يقران بانتهاء الأدوار بالموت؛ لأنه وصل الزمنين باعتبار أن قيمة التسامح هي التي تبقىٰ حتىٰ بعد موت أطراف النزاع.

النتائج:

١- عبر تفكيك النص، وإعادة انتاجه في لحمة جديدة، ومن خلال رؤية يتنباها، ويعمل عليها، قدم المخرج محمد مرسي منظوره الشخصي في تناول القضية المركزية في الرواية. فالرؤية الإخراجية التي تناول بها العمل استهدف منها تقديم جماليات جديدة، يمتلكها فن المسرح، بحيث تسمح بأن تحل روح المسرح في جسد الرواية، فتنحل إلىٰ عمل إبداعي، متعدد الدلالات، ومختلف عن النص الأصلي مهما بدا لنا أنه ملتزم بدراما الرواية. إنه لم يستهدف استكمال فصول الرواية، أو عرضها كنسخ مباشر لها بقدر ما أراد صنع جمالية جديدة، وتقديم محاولة تجريبية مستوحاة من مفهومه وتصوراته عن العمل. وقد عمد المخرج إلىٰ تقديم النص برؤية أقرب للسينمائية؛ حيث تخلىٰ عن تقسيم العرض إلىٰ أكثر من جزء _أي أنه_ لم يعتمد علىٰ تقطيع المسرحية بحيث يكون هناك استراحة، تخرج المتلقي من هذه الحالة المكثفة، وهي جرأة تحسب للمخرج. كما أنه استفاد من تقسيم خشبة المسرح إلىٰ ثلاثة مستويات، جعلت الانتقال بين المشاهد أكثر يسراً، ولا يحتاج الىٰ إعادة بناء المشهد الديكوري، وتلك سمة تجريبية، تقدم ما هو غير مألوف من العناصر المسرحية.

٢- استطاع محمد مرسي أن يوظف كل عناصر التجريب المسرحي من خلال الارتكاز علىٰ عنصر الصورة، التي استخدم فيها الصور السينمائية علىٰ شاشة عرض سينمائي، وظفت بشكل جيد، وتماهت مع التكوينات المادية الملموسة فوق خشبة المسرح، التي أُعدت بأدوات تبرز عنصر التجريب من خلال تجريد الديكورات، واستخدام الستائر المتحركة في الخلفية؛ لتبرز أن

هناك صراعا، تشارك فيه عناصر الطبيعة. كما وَظّف الكتل الجسدية لممثليه؛ لتمثل الخلفية في كل أحداث العرض. فكل العناصر تضافرت في يد المخرج؛ لتقدم رؤية تجريبية معاصرة لرواية خالتي صفية والدير من خلال إعادة ترتيب، وتوزيع العناصر الروائية، التي اتخذت شكلاً جديداً. وقد ركز المخرج علىٰ عناصر مثل: وجود الشخصيات الأساسية، والثانوية، ودور كل منها في تصاعد الأحداث، كما قام بحذف بعض العناصر الروائية مثل: موقف المطاريد من الدير، ومن حرب الاستنزاف.

٣- برز في الرواية دور الحكاء المتعدد، والثنائية بين الشخصيات وبعضها البعض، وبين الشخصيات فيما بين القبلية والبعدية، كل الشخصيات تبدلت بين دفتي المشاعر، ولكن الدوافع كلها من نفس المنبع: الحرمان المطلق بعد التوقع المبالغ فيه. وكان لفكرة الثنائية أثر بارز في الرواية_ أساسا _وفي المسرحية بعد ذلك. ويمكن أن تكون هذه المقابلة مقصودة؛ لإبراز الفارق بين صبر الإنسان، وطاقة المسامحة، التي يحملها المكان كمقابلة بين صفية المنتقمة وبين الدير، القابع في حضن الجبل، الذي يحمل بداخله طاقة من السماحة، والحيادية، وكونه ملجأً آمنًا لكل من لجأ إليه بداية من حربي وحتىٰ المطاريد_ أنفسهم_ فمثل قبلة أخيرة لكل من ظلم، أو عاد إلىٰ حظيرة الرب. وقد أضافت الأشعار الغنائية الكثير من القيمة الفنية للعرض؛ حيث أخذ الغناء شكل السيرة الشعبية في الأداء، وسلط الضوء علىٰ الشخصيات المسرحية غير المتكلمة عن ذاتها، مثل: المقدس بشاي والقنصل؛ فكانت من السمات المميزة للعرض.

٤- إذا كانت مسرحة الرواية تعبيرا عن أزمة في النص المسرحي _كما يذهب معظم الذين تناولوا فكرة المسرحة_ فهل _حقا_ الأمر يتوقف عند هذا السبب؟ واعتقد أنه يمكن تقديم إضافات أخرىٰ بخلاف هذا العنصر الوحيد، الذي تصدر تفسير المسرحة وهو: تلاحم الأجناس الأدبية، بما يتناسب مع معطيات العصر، الذي تداخلت فيه اليلكثير من العلوم، الطبيعية، والإنسانية. فرغم ما حققته الرواية من شهرة واسعة، إلا أن مسرحتها كان له _أيضا _مردود إيجابي عليها، كان للصدىٰ الكبير، الذي تركته مسرحة هذه الرواية أن لاقت نجاحًا، حث مسرح الدولة علىٰ إعادة تقديمها بصورة أكثر احترافية، فقدمت علىٰ المسرح القومي ببطولة الممثلة صابرين والممثلان هشام عبد الله وصلاح رشوان سنة ٢٠١٠. ذلك أن من أهم مميزات مسرحة الرواية: أنها تفيد الرواية من حيث أن عدد قرائها يزدادون، هذا بالإضافة إلىٰ الدور الذي تقوم به عملية المسرحة لأعمال روائية، أو موسيقية، أو شعرية بشكل عام، من المساهمة في حل أزمة النص المسرحي. ورغم التأكيد علىٰ أن هناك اختلافا تقنيا وبنيويا بين الرواية والمسرح، إلا أننا نجد أن الكثير من المخرجين يلجئون إلىٰ كتاب الرواية؛ لنقل أعمالهم السردية إلىٰ نصوص مسرحية. ذلك أن جمهور المسرح - سواء شاهدها مباشرة في القاعات المسرحية أو عبر وسائل التواصل الاجتماعي- أكثر اتساعا_ في أحيان كثيرة _من جمهور قراء الرواية، لذلك؛ غالبا ما تخدم مسرحة الرواية الرواية نفسها، وتسهم في مزيد من شهرتها عبر عرضها علىٰ جمهور أكثر اتساعا. وقد تكون الرواية أكثر شهرة، فتضيف إلىٰ أصحاب العمل المسرحي _أنفسهم_ حيث؛ تسهم شهرة الرواية في إقبال الجمهور عليها. ومن أهم

مميزات المسرحة_ أيضا_: أنها أدخلت الرواية في عالم المسرح، وبالتالي قدمت إضافة كبيرة للمسرح، من حيث اتساع قدرته علىٰ احتواء المزيد من الأجناس الأدبية.

٥- أما ما يمكن أن تضيفه المسرحة إلىٰ الأدب الروائي، فيمكن القول: بأن الفضاء الورقي يستطيع أن يعطي الفضاء الحركي الحياة، والحيوية إن جاز لنا التعبير الحيوية الدرامية من خلال تصوير شخوص عاشوا في وجدان المتلقي الروائي من قبل، والمخرج بوصفه متلقي روائي _هو الآخر_ يستطيع تجسيد هذا الفضاء بأدواته الملموسة ،والمادية كما يمكن لهذه الأدوات أن تحقق قيمة درامية متجسدة للعمل الروائي؛ ليستطيع المخرج المسرحي، والمعد الدرامي أن يقدما لنا قراءتهما النقدية، ومناطق الارتكاز في العمل الروائي، وهي هنا تتموضع في فكرة الثنائية، التي شغلت الكاتب الروائي ،وجسدها المخرج في عرضه المسرحي من خلال تكوينات مادية علىٰ خشبة المسرح، ومن خلال فكرة الماقبلية والمابعدية في تحور شخصيات العمل الروائي. وربما كان الهدف من رصد تحولات الرواية الدرامية في التلفزيون بيان إلىٰ أي مدىٰ يمكن للمسرح أن يقدم رؤية متميزة عن الرواية والدراما التلفزيونية؟ _وأيضا_ بيان مستويين من التناول الدرامي للرواية وهما: التلفزيوني والمسرحي.

٦- وفي النهاية نؤكد علىٰ أن العرض جاء_ في الإجمال_ موفقا؛ حيث نقل لنا روح الرواية من ناحية، كما وظفها لخدمة قضية الوحدة الوطنية كنوع من التواصل مع اللحظة الآنية من عمر الوطن، وناقش من خلالها أفكارا حول المواطنة، والتسامح، وكلها أفكار من القوة، بحيث تغفر للمخرج أية

هنات علىٰ مستوىٰ العرض، وربما لو اخضعه للتجريب _مرة أخرىٰ_ مع تلافي نواحي القصور، لأمكنه أن يعبئه بالعديد من العناصر الجمالية في إطار التجريب، وتلك هي روح التجريب الحقيقية حيث التجدد، وإعادة استخدام، وقراءة عناصر العمل الفني دون أن تستنفذ طرائقه. _وخاصة _أن النص الروائي_ نفسه _محمل بالكثير من الدلالات المفتوحة، التي لم تزل نحيا في كنفها حتىٰ اللحظة.

الهوامش:

[1]- ماري إلياس: مفهوم المسرحة، مجلة نزوى، مجلة الكترونية، أول اكتوبر ٢٠٠٨، https://www.nizwa.com

[2]- نفسه

[3]- الصديق الصادقي العماري: مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، مجلة طنجة الأدبية، العدد ٦٣، المغرب، ربيع ٢٠١٧، ص ٢٠

[4]- ماري إلياس: مفهوم المسرحة، مرجع سابق

[5]- نفسه

[6]- عبد الحميد شكير: جماليات الكتابة الدرامية المغربية، مقال الكتروني نشر بموقع فوانيس ٨ أكتوبر ٢٠٠٩،

[7]- باتريس بافي، ص ٥٣٦.

[8]- ماري الياس: مفهوم المسرحة، مرجع سابق.

[9]- عبد الحميد ختالة: مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟ مجلة (لغة- كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان/ الجزائر، المجلد ٦، العدد ٣- يونيو ٢٠٢٠. ص٤٢.

[10]- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٣، ص١١

[11]- أو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ط٢، ١٩٩٣، بدون دار نشر، ص ٨٢

[12]- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٢٤٦.

[13]- نفس المرجع والصفحة.

[14]- باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: ميشال، ف. خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،٢٠١٥، ص ٥٧٤.

[١٥]- باتريس بافي ص ص ٥٧٤،٥٧٣.

[١٦]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ص٢٩، ٣٠.

[١٧]- أسماء يحي الطاهر، مسرحة الرواية، دراسة في المسرح المصري، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة، ٢٠٢٠، ص ١٦

[١٨]- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٢٤٣

*محمد مرسي مخرج سكندري، خريج قسم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية. أخرج العديد من المسرحيات، من أشهرها "خالتي صفية والدير" التي قدمها بأكثر من رؤية مسرحية علىٰ مستوىٰ التجريب، وعلىٰ مستوىٰ الاحتراف. كما قدم مسرحية "أبو كبسولة" بطولة مصطفي أبو سريع، وقد لاقت نجاحا كبيرا في الإسكندرية.

[١٩]- هبه الورداني، مجلة مسرحنا، العدد ٦٥٦،٢٣ مارس ٢٠٢٠، https://www.gocp.gov.eg/Masr7na/articles.aspx?ArticleID=22904

[٢٠]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص ص٤٦،٤٧

[٢١]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٨٧، ص٥٤.

[٢٢]- حفناوي بعلي: أربعون عاما علي خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ٢٠٠٢، ص ٢٩١.

[٢٣]- بهاء طاهر: خالتي صفية والدير، دار الهلال ،القاهرة،١٩٩١،ص ١٣٦

[٢٤]- ماجدة موريس: خالتي صفية والدير، دراما الكشف عن طلاسم الشخصية المصرية، مجلة اليسار، العدد ٧٥، مايو ١٩٩٦، ص ٨٤.

[٢٥]- ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان، ناشرون،١٩٩٧، ص ٧

[٢٦]– نادر عبد الله دسه: الإخراج المسرحي، الاعصار لنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٦، ص ٩٨

[٢٧]–كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،٢٠٠٦، ص ٧٥٧.

[٢٨]– أولجا رومانتسوفا ومجموعة من الباحثين: السرد والمسرح، المجلس الأعلىٰ للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ترجمة: أشرف الصباغ، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٥

[٢٩]– ناتاليا ياكوبوفا ومجموعة من الباحثين: السرد والمسرح، المجلس الأعلىٰ للثقافة، المشروع القمي للترجمة، ترجمة: أشرف الصباغ، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٩

[٣٠]– صفية عليه: آفاق النص الأدبي ضمن العولمة، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥، ص ٢٧

[٣١]– سعيد يقطين: من النص إلىٰ النص المترابط" مدخل الي جماليات الابداع التفاعلي" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥، ص١٢٢

[٣٢]– كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرجع سابق، ص ٦٩٤.

[٣٣]– زكريا إبراهيم: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٢

[٣٤]– نفسه، ص١٦

[٣٥]– كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرجع سابق، ص ٧٦٢.

[٣٦]– محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٥، ص٨

[٣٧]– نفس المرجع والصفحة.

[٣٨]– جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٧

[٣٩]– مشهور مصطفي: اعداد الممثل أم المتفرج؟، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٦، ص ٩، ١٠.

مصادر البحث الرئيسية:

١. بهاء طاهر: خالتي صفية والدير، دار الهلال، القاهرة ،١٩٩١.
٢. عرض مسرحية خالتي صفية والدير، إخراج: محمد مرسي، مهرجان المسرح التجريبي، ٢٠٠٨.

المراجع المساعدة:

٣. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، دون تاريخ،
٤. أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ط٢، ١٩٩٣، بدون دار نشر
٥. أسماء يحي الطاهر، مسرحة الرواية، دراسة في المسرح المصري، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة، ٢٠٢٠
٦. اولجا رومانتسوفا ومجموعة من الباحثين: لسرد والمسرح، المجلس الأعلىٰ للثقافة، المشروع القمي للترجمة، ترجمة: أشرف الصباغ، القاهرة، ٢٠٠٠
٧. باتريس بافيس: معجم المسرح، ترجمة: ميشال، ف. خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،٢٠١٥
٨. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤
٩. جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢
١٠. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠
١١. حفناوي بعلي: أربعون عاما علي خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ٢٠٠٢
١٢. زكريا إبراهيم: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٥٦
١٣. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩
١٤. سعيد يقطين: من النص الي النص المترابط" مدخل الي جماليات الابداع التفاعلي" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥
١٥. الصديق الصادقي العماري: مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، مجلة طنجة الأدبية، العدد ٦٣، المغرب، ربيع ٢٠١٧

١٦. صفية عليه: آفاق النص الأدبي ضمن العولمة، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة محم خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥

١٧. عبد الحميد ختالة: مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟ مجلة (لغة- كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان/ الجزائر، المجلد ٦، العدد ٣- يونيو ٢٠٢٠.

١٨. عبد الحميد شكير: جماليات الكتابة الدرامية المغربية، مقال الكتروني نشر بموقع فوانيس ٨ أكتوبر ٢٠٠٩

١٩. علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٣

٢٠. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،٢٠٠٦

٢١. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،٢٠٠٦

٢٢. ماجدة موريس: خالتي صفية والدير، دراما الكشف عن طلاسم الشخصية المصرية، مجلة اليسار، العدد ٧٥، مايو ١٩٩٦.

٢٣. ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان، ناشرون،١٩٩٧.

٢٤. ماري الياس: مفهوم المسرحة، مجلة نزوى، مجلة الكترونية، أول اكتوبر ٢٠٠٨، https://www.nizwa.com

٢٥. محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٥

٢٦. مشهور مصطفي: اعداد الممثل أم المتفرج؟، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٦

٢٧. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٨٧

٢٨. ناتاليا ياكوبوفا ومجموعة من الباحثين: السرد والمسرح، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القمي للترجمة، ترجمة: أشرف الصباغ، القاهرة، ٢٠٠٠

٢٩. نادر عبد الله دسه: الإخراج المسرحي، الاعصار لنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٦.

٣٠. هبه الورداني، مجلة مسرحنا، العدد٦٥٦ ،٢٣ مارس ٢٠٢٠، https://www.gocp.gov.eg/Masr7na/articles.aspx?ArticleID=22904