الجمهورية الجزائرية الشعبية الديمقراطية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور طاهر مولاي سعيدة

كلية الاداب واللغات والفنون

قسم الفنون

تخصص دراماتورجيا العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون

تحت عنوان

الإعداد الدراماتورجي لمسرحية" الملك اوديب " لتوفيق الحكيم

من اعداد الطالبة :
شريفي فاطمة الزهرة

تحت اشراف الاستاذ
حدو نور الدين

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ : بواد مصطفى	رئيسا
الأستاذ سماح عبد الفتاح	مشرفا ومقررا
الأستاذ : بومدين أحمد	مشرفا ومقررا

لسنة الجامعية **2016/2017**

شكر و عرفان

قال الله تعالى﴿الحمد الله الّذي له ما في السموات وما في الأرض وله الحمد في الآخرة وهو الحكيم الخبير﴾

[سورةالنبأ: الآية01].

في البداية نتوجه بالحمد والشكر إلى المولى عزوجل الذي منحنا القدرة والإرادة لإنجاز هذا البحث

كما أتقدم بفائق الشكر والتقدير،إلى أستاذي الفاضل "بن حادو نور الدين "والذي تفضل بالإشراف على هذه المذكرة، كان معلما صبورا فربط شتات أفكاري و أنار دربي نحو طريق الانجاز و البحث،

وأتقدم بجزيل الشكر و التقدير،إلى أعضاء لجنة ا لمناقشة الذين تكرموا مشكورين بقراءة هذه المذكرة،ومناقشتها والذين بثوا فينا روح العمل و العزيمة و المواصلة

والشكر موصول إلى التي ساعدتني على إنجاز هذه المذكرة والوصول بها إلى صورتها النهائية و تحملت معي أعباء هذا البحث امينة

شريفي فاطمة

إهداء

نطقت بلغة الجمال ليكون ذلك نبع الحنان لأعز الأحباب قطفت

النظائر، بعمق الرياحين و عطر الزهور فكتبت الكلمات لأبر من من مرآى الخمائل بكل ما يزينه مما يصر نوى الروح التي لا يقوى على وصفها أي قلم بأن أهدي بها أشجى إمتناني و أسمى خفقات القلب لأترجم الأيام والأشهر المتواصلة عصارة جهديهي

إلى الذي زرع بداخلي حب العلم و كافح من أجلي حتى بلغت هذه اللحظة وكان لي العون و السند في كل شيء إلى الذي كان سببا في وجودي ولم يبخل علي يوما بالموجود

.إلى الوردة التي أعيش بعطرها و أرى النور بإبتسامتها التي أرتني شعاع الحياة...وحملتني في ظلمات بطنها و أحاطتني بعطفها و حنانها التي سهرت الليالي

وتعبت في سبيلي و سبيل سعادتي...إلى التي ضحت وبكت لأجلي...

إلى أمي ثم أمي ثم أمي أهدي لها عمري إذا كان العمر يهدى

إلى من شاركتني رحم أمي و تقاسمت معي حنان الأم وعطف الأب وقاسمتني أحزاني و أفراحي اختي العزيزة :~أمينة

إلى من تقاسمت معهم لحظات حياتي من الحب و ألم و الصداقة خديجة -

و الى كل القريبين من قلبي و الذين كانوا سندا لي في محني و افراحي خالاتي الاعزاء

الى كل الصديقات اللواتي هن زينة حياتي و بهجتها فاطمة –نوال –هوارية –فتيحة –عافية

إلى كل من نساهم قلمي ولكن لن ينساهم قلبي.

~ شريفي فاطمة ~

المقدمة

مقدمة :

المسرح هو فن أنساني غني بالحيوية و الحركة يؤدي وظيفة اجتماعية و إنسانية و جمالية و ثقافية و روحية في تاريخ البشرية و هو قبل كل شيء أدب و أرضية، متصل اتصالا وثيقا بالحياة ينبع منها و يصب فيها بهدف تطويرها من خلال رصد لمعاناة الضعيف و بذر الامل و محاربة الدنيء و فتح أفق التجدد ، ينبض برؤية الإنسان وهو يتحرك له القدرة على التجول في عالم الخيال و الأساطير فن يجسد أمام الناظرين و يؤثر فيهم اشد التأثير و هو ما يميزه عن باقي الفنون الأدبية الأخرى كالقصة و الرواية ومن هنا نجد الكثير من الروائيين و القصاصيين يرغبون كثيرا في تحويل أعمالهم و كتاباتهم الأدبية على الخشبة لكن من دون جدوى و بقدر ما تحمل الكثير من الأفكار العميقة و الممتعة التي تتضمن نواحي جمالية و أخلاقية بقدر ما تفتقد للفنيات و الأدوات المسرحية وهو ما استدعى لعملية تركيحها و مسرحتها شخصا متخصصا يلم بمختل الاطر التقنية و الأدائية للمسرح ليحول هدا النتاج الأدبي إلى عرض حي على خشبة المسرح ينتقي أجود الأعمال لمسرحتها سواء كانت رواية أو قصة أو مسرحية ليعيد إنتاجها في عرض جديد انطلاقا ما دام المسرح هو فن النتاج الواحد أو العرض الوقتي الذي يتغير من مخرج إلى أخر ومن عرض إلى أخر لنفس النص ومن هنا جاءت فكرة ما اصطلح عليه عند النقاد و المسرحيين ب "الإعداد الدراماتورجي "وهو تطويع أعمال أدبية قصصية أو روائية أو شعرية أو حتى مسرحية إلى إعمال فنية ركحية درامية يمكن تمثيلها على الركح يقوم بها صاحب خبرة فنية بالمسرح ومضامينه له خبرة في صناعة الفرجة و التأثير في المتلقي و انتقاء أجود الإعمال لمسرحتها وهو الدراماتورج الذي يقوم بالإعداد التقني و المشهدي للمسرحية فهو المسؤول عن العرض ومنسقه ينقل النص من ادبيته الى دراميته او يخلق موردا جديدا من أمهات المسرحيات لينسج بخياله وخبرته طريقا إلى الإبداع و الخلق. ويعود سبب اختيارنا لهدا الموضوع أن مسرحية **"صفوكليس "**مسرحية عالمية شغلت بال الكثير من المسرحيين مند عهد

الإغريق الى وقتنا هدا ، تعتبر أكمل نماذج المأساة التي عرفها الإنسان ،نص داع صيته و انتشر انتشارا مريعا في ميدان المسرح أدى إلى تنافس الكتاب عالميا على ترجمته أو محاكاته و إعداده فلونوه بألوان عصرية و أنية تلائم بيئتهم و طبائعهم وخلقوا منها عوالم أخرى منهم **"توفيق الحكيم** في مسرحيته **"الملك اوديب** "حيث انتخب اوديب موضوعا لتجربته الرائدة و الفريدة أبصر فيها جوانب أغفلها سابقوه قدم من خلاله قراءته الدراماتورجية التي زاوج فيها بين بيئته وبيئة عصر مضى و فات ه ذا من جهة ومن جهة أخرى لنكشف الحجاب عن ه ذه الشخصية الفذة- الدراماتورج - التي تستطيع بموهبتها وخيالها صنع عالم خاص يمس المتلقي و يؤثر في عواطفه و مشاعره ونستقصي أهم اللبنات التي يعتمد عليها في قراءته للنص و إعداده وه ذا ما حاولنا إبرازه في دراستنا التطبيقية.

وقد التمسنا ماهية الدراماتورج من خلال تشكيل مجموعة من الأسئلة التي ارتأينا أنها تفتح أفاقا لمعرفة عملية الإعداد المسرحي ومنها :

-ما هي الدراماتورجيا ؟

- ما هي مهامها ووظائفها ؟

- ما هي الآليات التي يعتمدها الدراماتورج في تأليفه لنصه ؟

- ما هي المهارات التي يجب أن يتحلى بها المستشار الأدبي ؟

-هل كان للعرب نصيب للنهل من ه ذا الحقل و تطبيقه في بيئتهم ؟

- هل حافظ الحكيم في إعداد لمسرحيته "الملك اوديب "على الخصائص الفنية التي اعتمدها الكاتب صفوكليس في "اوديب ملكا "؟

و لتحقيق ذلك اتبعت خطة كانت كالأتي : قسمت بحثي المتواضع إلى فصلين تتقدمها مقدمة مختصرة و هما كالتالي :

الفصل الاول عنونته ب: **"الدراماتورجيا الماهية والوظائف""**تناولت فيه التعريف بهذا المصطلح و استقصيت ظهوره وانتقيت أهم وظائفه ومهامه واهم المهارات التي تجعل من الدراماتورج ناقد ايجابيا و صانعا متقنا للعرض المسرحي .

أما الفصل الثاني و الاخير فحمل عنوان : **الإعداد الدراماتورجي لمسرحية الملك اوديب"لتوفيق الحكيم"**تطرقت فيه إلى ماهية الإعداد الدراماتورجي و إلية الاشتغال الدراماتورجي على نص مسرحي أو غير مسرحي كما قمت بالبحث عن الرؤية الدراماتورجية للحكيم في تناوله هدا النص المسرحي مستجلية أهم نقاط الإعداد والاختلاف عن النص الأصلي .و ختمت بحثي المتواضع **بخاتمة** حاولت فيها حوصلة النتائج التي توصلت إليها كما قمت بفهرسة مجمل المصادر و المراجع التي أمكنني الحصول عليها و التي كونت دعامة هدا البحث ومنها :

- الوظيفة الدراماتورجية و تمفصلات العلاقة بين النص و العرض ل يوسف رشيد و مثال غازي سلمان ، و قاموس أعلام و مصطلحات المسرح الاوروبي للدكتور كمال الدين عيد، كتاب فن الشعر لابراهيم حمادة، الدراماتورجيا و الترجمة لنهاد صليحة ،وابوالحسن عبد الحميد سلام حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التاليف، عمر حامد علي -د علي رضا حسين النص المسرحي العالمي بين قيم الإعداد و الاقتباس و المعالجة الاخراجية و غيرها من المراجع .

إما عن الصعوبات التي صادفت طريق بحثي فهي عدم توفر كتب المختصة في هدا المجال نظرا لكون الدراماتورجيا حقلا لايزال قيد الدراسة و الاستقصاء لما يحويه من تشعبات و تداخلات و التي كانت ستمد أي باحث بالرؤية الواضحة و الجلية و تعدد المفاهيم و تشابكها و التي توقع الباحث في مفترق طرق، متبعة في دلك منهجا تكامليا يجمع بين التاريخي والوصفي و التحليلي و المقارن لأنه يعد أفضل المناهج في الدراسات العلمية وفق ترتيب منطقي من خلال الانتقال من الاكثر عمومية الى مستوى

الأكثر مباشرة و تجسيدا لدلك سنقوم بتكوين ادوات التحليل و المقارنة قصد تحليل عناصر الإعداد الدرامي لتكون مرحلة تحليلية منقطعة النظير عما سبقها في الفصل الأول .و على الرغم من اجتهادي فلا لا مجال من الهروب من التقصير فالكمال لله متمنية أن يضيف إلى حقل الدارس و الباحث لبنات ليبني بها صرحه المعرفي و البحثي للدفع بعجلة البحث في حقل الدراماتورجيا إلى الامام وجعلها علما منتشرا ومتداولا في مجال المسرح مع تفعيل دورها و تثمينه في الميدان و على خشبة المسرح .

الفصل الأول

الدراماتورجيا الماهية

و الوظائف

مقدمة :

العرض المسرحي هو حالة ثقافية يعبر المخرج عنها من خلال ادواته المعرفية و الممثل الذي يجسد رؤيته على الخشبة فضلا عن عناصر العرض الأخرى مثل السينوغرافيا ،الديكور ،الإضاءة الأزياء و الماكياج و الدراماتورج ولا يمكن أن تكتمل

هذه الحالة مالم يكن هناك متفرج يستقبلها و يتفاعل معها كونه شريكا أساسيا في العملية الإبداعية لذلك نلاحظ ان نجاح أي عرض مسرحي يعتمد أساسا على قراءة المخرج للنص و تقاطعها مع الواقع الراهن و هي قراءة واحدة من مجموعة قراءات للنص المسرحي الواحد هذا الإشراف الكبير على العرض المسرحي استدعى وجود الدراماتورج الى جانبه ليعطي للعرض قيمه الفكرية و الجمالية و التاريخية و من هنا نطرح االاسئلة الاتية :

-من هو الدراماتورج ؟

-متى واين عرف؟

-ماهي مهامه ؟

المبحث الاول : الدراماتورجيا و اشكالية المصطلح:

ظهرت الدراماتورجيا كمصطلح في القرن السابع عشر ميلادي(17م) يوناني الأصل أطلق على **"فن تركيب النصوص المسرحية "**([1])**، حسب "ليتري "Littré**، أي أن المصطلح يطلق على مؤلِّف النصوص المسرحية، وذلك لتمييزه عن مؤلف النصوص الروائية أو النصوص الشعرية، بل يطلق لتمييز كتابات المؤلف الواحد عن بعضها البعض، ،وهذا تماما ما أورده ، قاموس المسرح الألماني **Theater Lexikon** إذ ميز بين ثلاثة مصطلحات تتعلق بالدراماتورج :

1- **Dramaturg** وهو الشخص القائم بالوظيفة نفسها.

2-Dramaturgi وهي الإجراءات التي يقوم بها الدراماتورج علي النص لتجهيزه لكي يقدم في عرض.

3-Dramatisierung وتعني حرفيا التدريم أو الإعداد الدرامي أو التحويل إلي دراما ، وهو يشير إلي تحويل أعمال فنية كالقصة والرواية إلي أعمال مسرحية من خلال تطويعها لقوانين الدراما.[2]

أما حديثا فعرفت الدراماتورجيا في القرن الثامن عشر(18م) و بالضبط سنة 1769 مع كتاب الناقد الألماني " **غوتولد ليسنج**" و المتتبع لمسار و تاريخ هذا المصطلح يجد تشعبا و تشابكا في تعريف المصطلح و سنحاول أن نورد بعض التعاريف المهمة لها من بينها :

ما اورده للمعجم المسرحي كلمة الدراماتورج **Dramaturge** مأخوذة من الكلمة **Dramaturgos** و *الدراماتورجية* ***Dramaturgie*** من **Dramaturgeo** وكلمة **Dramaturrgos** تتركب من **dermato و**

---

[1]–جميلة مصطفى الزقاي –التحليل الدراماتورجي ل(مولات اللثام)النقد المسرحي المعاصر الاشكالية و الممارسات و التحديات اعداد عبد الناصر خلاف اخراج و تصميم فتيحة مغزي بلقاسم –محافظة المهرجان الوطني للمسرح – الجزائر ص 180

[2] د ايمن الشيوي– الدراماتورج ودوره في الوساطة بين المؤلف و–اكتوبر 2011 جريدة مسرحنا رقم 220

ergo الأولى تعني العمل المسرحي أما الثانية تعني الصانع و عليه فان الكلمة المركبة تدل على صانع العمل المسرحي أي المبدع المسرحي و بالتحديد المؤلف[3] ، لكنها اكتسبت مدلولا جديد في العصر الحديث هذا المدلول ينعت بكونه ألمانيا ذلك أنها لم تعد تدل على مؤلف النص الدرامي و إنما على الشخص الذي يهيئ نصا دراميا ليغدو قابلا للمسرحة يضع في اعتباره العرض المسرحي لذلك يعتني بجميع الشروط التقنية و الفنية الأزمة ،وسواء تعلق الأمر بالمعنى الأول او بالمعنى الثاني فان الذي يهم المحلل و ليس الصانع و لكن صنعته هاته الصناعة المسرحية هي موضوع التحليل الدراماتورجي .[4]

إذن الدراماتورجيا هي خاصية أو تقنية تهتم بإنشاء المسرحيات و نقلها نحو الخشبة يقول **محمد الصديق** :"**هي كلمة من مقطعين الأولى (دراما) وهي كما هو مألوف خاصية الصراع في المأساة و الملهاة أما (تورج) فهو الضمير القائم على صناعة الدراما بمعنى أن المقطعين يعبران عن(صانع الدراما) للنص و العرض معا اي المهني الدرامي و من باب التجاوز المتخلق يمكن القول انه المعد** "[5]

كما قدمت الموسوعة البريطانية تعريفا لها : **فن dramatyrgy والفرنسية dramaturagie قد استعيرتا من الكلمة الألمانية dramaturgتلك الكلمة التي استخدمت من طرف الدرامي والناقد "غوتولد ليسنغ " في سلسلة من المقالات المعنونة ب "دراماتورجيا هامبورغ" ، وقد نشرت في الفترة الواقعة بين الأعوام 1767 -1769 .**

– ماري الياس و حنان قصب –المعجم المسرحي –مكتبة لبنان –ناشرون –بيروت –لبنان ط 1 1997 ص 207 [3]

[4]– المرجع السابق ماري الياس و حنان قصب حسن –المعجم المسرحي ص 207

[5] –السيد محمد الصديق –مدخل في علم الدراماتورج مجلة الاقلام العدد8 اب بغداد 1990 ص 43

الكلمة مشتقة من الاغريقية dramaturgia و تعني التأليف الدرامي او action play ofحدوث الفعل المسرحي "[6].

كما قدمت موسوعة ويكيبيديا تعريف لكلمة الدراماتورجيا بقولها: **ان الدراماتورجيا بشكل أوسع من خلال صياغة القصة أو أي مما يشبه عناصرها في شكل يسمح بتجسيدها الدراماتورجيا تعطي العمل أو العرض شكلا أكثر من الكتابة الفعلية ، عمل الدراماتورج يمكن تشبيهه بالتصميم "** و تعرف الدراماتورج **بأنه "مركز في المسرح يتعامل بشكل رئيسي مع البحث و التطوير "**.[7]

أما في قاموس **penguin** للمصطلحات الادبية- و النظريات الأدبية فتعرف الدراماتورجيا كما يلي **"يشير المصطلح الى مبادئ التأليف الدرامي و الفن المسرحي و الدراماتورغ هو الكاتب المسرحي أما في الألمانية فالدراماتورغ هو عضو في مؤسسة مسرحية يقوم باختيار الريبرتوار و يمكن ان يقدم المساعدة في تنظيم عملية الإنتاج المسرحي شيء من قبيل المستشار الأدبي "**.[8]

كما قدم قاموس أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي لدكتور **كمال الدين عيد** فعرفها قائلا : **" علم الدراماتورجيا عادة ما يطلق عليه علم فلسفة الفن المسرحي و هو العلم الذي يبحث في القوانين الداخلية للمسرحية و في القواعد البناء الدرامي ...تاريخها و اشكالها و انماطها و في عمليات التأثير المسرحي ...أسبابها و بواعثها و مبرراتها"** [9]

---

[6] .Dramaturgy encychopaedia . britannica .2008 encyclopaedia Britannica onlie. 11 nov2008 www.britannica.com/EBcheked/topic/171026/dramaturgy

[7] –http//en.wikipedia .org/wiki/Dramaturgy.

[8] –J.A.cuddon,the Penguin Dictionary of literary terms and literary theary ,fourth.Edition P241.Penguin Bookks ,London1998,

[9] كمال الدين عيد "قاموس الاعلام ومصطلحات المسرح الاوربي " م.ر ابراهيم حمادة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، اسكندرية ، ط1 ،2006 ، ص311.

تعرف **ان ابرسفيلد** الدراماتورجيا بانه :**"مساعد للمخرج عمله الأساسي هو التهيء اي الاختيار المحتمل للنصوص و البحث و التوثيق الأدبي و التاريخي لها و التفكير في معناها و في ايديولوجيتها كما انه يقوم أحيانا باقتباس النص مع إدخال تعديلات كبيرة أو صغيرة عليه كما انه يساعد في الإخراج كملاحظ غير مهتم "**[10]

ان جميع التعريفات من معاجم او غيرها تتفق في كونه الممهد او صانع العرض الحقيقي

ظهرت في العصر الحديث ارست قواعدها و اسسها في عالم المسرح .

المبحث الثاني : وظيفتهاو مهامها :

إن مصطلح الدراماتورجيا و اشتقاقاتها اللغوية كالدراماتورج التي تدل على عملية الممارسة الناجمة عن تطور و تحول و تبلور من مرحلة ما هو تنظيري نقدي يتعلق بصناعة القوانين و تأكيدها و تفسيرها و أحيانا اكتشافها الى ما هو وظيفي يرتبط بمهام تدخل ضمن نظام الفرقة وهذه الوظيفة لازالت متباينة في الفهم و التعريف فالمصطلح قديما كان يرتبط بالكاتب الدرامي ثم ارتبطت المفردة بالألمان الذين ثبتوا لهذه الوظيفة استقلاليتها و ارتباطها بناقد يمتلك المعرفة التنظيرية و التطبيقية تحت مسمى (**الخبير الدرامي** [11]) أو المستشار الدرامي، فالدراماتورج تدخل ضمنيا مع وظيفيتين رئيسيتين في المسرح الا وهي وظيفة المخرج و وظيفة المؤلف وهذه الوظيفة رغم أنها مستقلة إداريا إلا أنها وظيفة جامعة بين ما هو حسي و بين ماهو تنظيري معرفي من اجل خلق توازنات بين ما هو سمعي و مرئي داخل العرض المسرحي دون انحياز ما هو صوري على حساب ما هو فكري او العكس

---

[10] Anne ubersfeld– les termes cles de l’analyse du theatre –edition seuil –paris–1996–p 83

[11] رشيد يوسف –مثال غازي عمر – الوظيفة الدراماتورجية و تمفصلات العلاقة بين النص و العرض–مسرحية دزدمونة نموذجا – –مجلة كلية التربية الأساسية ص 290

باتجاه مرحلة التطور والممارسة ويبدأ ذلك مع كتاب" **دراماتورجيا هامبورغ لليسينغ"** .

حيث إن في ارتبط بنظام الفرقة مؤلفا مستشارا وناقدا قد جعل منه يساير عملية تحول المدلولات النصية الى علامات وأداء وأصوات مجسدة على الخشبة عن قرب ، وبالتالي أصبحت له شخصية مستقلة عرف على انه قارئ يتولى مهمة الإشراف الأدبي فهو عملية متلازمة متواصلة مع الإجراءات التي تبدأ بالنص وصولا إلى لحظة العرض مما اكسبهم وعيا بضرورة وجوده لذلك اكاديميات لتاكد هذه الوظيفة ومهامها فهناك ما يزيد عن أربعين (40) مدرسة عليا تمنح الدرجات والمراتب العلمية في تقنيات مهنة الدراماتورج ومنها :" **yale school of drama**"[12]فالدراماتورج كمهنة مستقلة ليست هي وظيفة المؤلف ولا المخرج ولكن بوعيه الشمولي وقدرته الفكرية لبحثية استطاع ان يلم بالبنى الفكرية والعملية التطبيقية لكلا الوظيفتين دون ان يتقاطع مع هذا او ذاك في حدود كل منهما ولقد تم توصيف هذه الحدود المتعلقة بالوظيفة الدراماتورجيا كما حدد البروتوكول المدون في (**فرقة مسرح موسكو الفني**) في إعطاء الحق ل" **دانشنكو**"حق فيتوا في المسائل الأدبية وفيتوا الفني "**لستانسلافسكي** "[13] وبذلك أعلن البروتكول التأسيسي للفرقة صلاحية كل منهما دون أن يحدث تقاطع في الصلاحيات .فحدود " **دانشنكو**" كدراماتورج هي حدود العمل على الإضاءة الفكرية للعرض كما هي مهمة السنوغرافي في العمل على الإضاءة البصرية للنص ، وهذا التحول في الوظيفة السينوغرافيا مرتبط بتطور الدراماتورجيا

---

[12] ينظر لينارد ، جون ماري وماري لوكهاسن" المرجع في فن الدراما تر محمد رفعت يونس مر اسامة مدني القاهرة ،2006، ص262

[13] ينظر ستانسلافسكي كونستانتن" حياتي في الفن " ت.ر مؤيد حمزة دار صور القاهرة ، 2006 ، ص146.

حيث يعدان ثورة مستقلة في الجمالية المسرحية وتحولا في عمق فهم وعرضه على الخشبة [14].

إن الإعداد الدراماتورجي يهتم بالنص فهو نتاج ثابت ومحاولة إعداد إنتاج ما سبق في حاجة إلى دراسة اثر من حيث مضامينه الاجتماعية التي تناسب ما لحق حيث يري **"برتشت"** انه "لا يمكن أن يوجد تواصل حقيقي ينطلق من الخشبة إلى القاعة إلا حين يكون العمل المسرحي قادرا على أن يبرز كأثر فني يهدف إلى الكشف عن اثر إيديولوجي "[15]

تقوم الدراماتورجيا بأداء مجموعة وظائف و مهام التي باتت حديثا تندرج تحت مسماها فهي قديمة قدم المسرح نفسه ،حيث يرى الدراماتورج الألماني" **فرانك رادتس"** إن مهمة الدراماتورج تقديم اضاءات و اقتراحات تضاف للعمل الكثير من خلال قراءة ما بين السطور[16].

ان المسرح يرتبط باستجابة الأخر أي استجابة المتلقي وهو الفضاء الأوسع فإعداد الدراماتورجي الخلاق يساعد على نقل المسرحة إلى الفضاء الأوسع فضاء المجتمع والتاريخ

و يعنى بالنقد إذ يعتبر كاتب مسرحي مقيم يعمل على توظيف الممثلين وتطوير مسرحيات الموسم المسرحي بحيث يكون هناك تناغم فيما بينها ، ومساعدة الكاتب المسرحي الزائر في إعداد المسرحيات الجديدة كما يضع الجدول المسرحي ويشارك في تقديم الخدمات التعليمية ومساعدة المخرج في البروفات والتنقيب في المراجع

---

[14]ينظر لوبني يونس " الدراماتورجيا وسينوغرافيا مقدس " مجلة الحياة المسرحية العدد 67-68 ، دمشق ،2009 ، ص13

[15] منيعي حسن " المسرح فن خالد " اصدارات امنية ، المغرب ، 2003 ، ص9

[16]–ينظر عمار ابو عايد مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجيا في ندوة بدمشق –جريدة الاتحاد 2016/03/1

التاريخية عند التعامل مع مواضيع تاريخية ويكون بمثابة متحدث الرسمي بلسان الكاتب المسرحي في حال غيابه ويمكننا ان نظيف مهمات اخرى ارتبطت بمهنة الدراماتورج وهي :

-التواصل مع كتاب مسرحيين اخرين التواصل و مع المؤلف – قدر الامكان ووضع خط زمني و مكان للاحداث المسرحية و مراعاة ان يتسق ذالك مع الديكور .
البحث عن اصالة الاعمال المسرحية

-اعداد النص والرؤية العامة له و الترجمة والاعداد المسرحي لنصوص غير مسرحية

-التشاور مع الكاتب المسرحي عند كتابته لنص مسرحي جديد [17] البحث والاستقصاء في الامور المتعلقة بالنص.

-انتقاء و اقتراح النصوص الدرامية النصوص التي تلامس الواقع [18] و تحيل الى اهتمامات انية و قضايا ملحة مما يضمن لها النجاح سواء كانت نصوص قديمة او حديثة محلية او اجنبية.

-يعقد الدراماتورج حلقات نقاش فيما يتعلق بتسويق العمل المنوي انتاجه

-تقييم النصوص وتكوين حلقات وصل بين المخرج والكاتب المسرحي

-يعتبر ممثلا لوجه نظر الجمهور عند المؤسسة المسرحية

-كتابة سيرة ذاتية مفصلة لمؤلف المسرحية

-الكشف عن معاني أسماء الشخصيات و توفير المعلومات عن الشخصيات الحقيقية أو التاريخية يدون الملاحظات على البرنامج المسرحي.

---

[17] ينظر مؤيد حمزة –تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الاوروبي ص – 866

[18] **ينظر نهاد صليحة – الدراماتورجيا و الترجمة للمسرح – مجلة الحياة المسرحية العدد 76-68- ص45-46-48**

-يقدم المشورة ليس للمخرج فحسب بل وللمصممين والممثلين والقائمين على كل أشكال التقنيات المسرحية .

-وفي حالة ما قبل الإنتاج النهائي يعمل الدراماتورج على قضايا التصحيح المشهدي والإخراج والعرض النهائي .[19]

-وعلى كل فان وظيفة الدراماتورج هي الاهتمام بالنص و العرض على السواء من خلال تقديم قراءات تاريخية و إيديولوجية و جمالية " **انه ليس من الضروري ايجاد تعريف واحد و متفق عليه لمصطلح الدراماتورجيا ،فثراء المسرح يكمن في تعدد و اختلاف مفاهيمه ،كما أن الدراماتورج وظيفته ان يكون رهن إشارة المخرجين و السينوغرافيين و الممثل حيث يقدم لهم توثيقا تاريخيا و فكريا و جماليا للنص الدرامي و يقترح عليهم مجموعة من القراءات و التأويلات فيصبح بإمكان فريق العمل الفني ان يختار احد التوجهات المختلفة** "[20]

- أما في الموسوعة المسرحية و هي الترجمة العربية لقاموس **penguin** للمصطلحات المسرحية " **... بقي يقاوم المحاولات المستمرة لأقلمته رغم فائدته كما هو عليه يعني قارئا يتولى مهمة محرر أدبي في فرقة مسرحية دائمة ، و كانت المسؤولية الأساسية اختيار المسرحيات لإنتاجها و العمل مع المؤلفين (عند الضرورة) في تنقيح نصوصها و إعدادها و كتابة الملاحظات عن البرامج و غير ذلك للفرقة**"[21] .

و بتعدد وظائف الدراماتورج يمكننا حصرها في ثلاث مستويات و هي :

---

[19] - ينظر المرجع السابق – مؤيد حمزة – ص 866

[20] –لولبي يونس –الدراماتورجيا وسينوغرافيا المقدس مجلة الحياة المسرحية العدد 67–68 الهيئة العامة السورية للكتاب 2009 ص23–24

[21] –مؤيد حمزة " تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الاوربي دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية قسم الفنون المسرحية المجلد 38 العدد 3 السنة 2011،عمادة البحث العلمي الجامعة الاردنية – ص 866.

-**دراماتورج الإنتاج**: عمله مرتبط مباشرة بالإخراج وينتهي دوره مع بداية التدريبات، لذلك فهو المسؤول عن تحديد الإطار الدرامي للعروض ورسم سياسة المسرح واختيار النص وتوثيقه وإجراء بحوث تاريخية ومسرحية حوله، وتحضير الدعاية له وكتابة النشرة التوضيحية التي توزع على المتفرجين (البروشور) وتوثيق العمل بعد العرض (إعداد ملف وصور عن العرض وما كتب عنه) وهذه العملية يمكن أن يقوم بها شخص واحد أو فريق عمل، كما يمكن أن يتولاها مساعد المخرج في غياب الدراماتورج.

-**دراماتورج المنصة**: ويدخل عمله في صلب العملية الإخراجية، ويتراوح ما بين ترجمة النص أو إعادة ترجمته لعرض معين أو نقله من اللغة الأدبية إلى اللغة المحكية وإعداد النص أو توليفه وتقديم قراءة محددة له، وهذا العمل يقوم به الدراماتورج بالتعاون مع المخرج والممثل والسينوغراف، وقد يقوم به أثناء التحضير للعمل فقط، أو يستمر به خلال التدريبات أيضاً .

وهناك حالات يقوم فيها الدراماتورج بكتابة النص انطلاقاً من تدريبات الممثلين الارتجالية في صيغة الإبداع الجماعي.[22]

-**دراماتورج الارتقائي :** و لعل هذه الوظيفة ترتبط بفتح افاق جديدة و اختيارات اوسع في افق الكتابة المسرحية في محاولة لمسايرة تطور العصر باكتشافات جديدة و افكار طليعية متقدمة و هكذا نوع من الدراماتورجية هم في الغالب اساتذة في فنون الكتابة المسرحية و على معرفة وثيقة بمختلف اساليب الكتابة باختلاف مدارسها و توجهاتها [23]

المبحث الثالث : المهارات التي يجب ان يتحلى بها الدراماتورج :

---

[22] ينظر محمود محمد كحيلة –وظيفة الدراماتورج في المسرح العربي –العدد 474 بتاريخ 10/27/ 2011

[23] ينظر مثال غازي عمر – يوسف رشيد –الوظيفة الدراماتورجية و تمفصلاتها بين النص و العرض مسرحية دزدمونة انموذجا مجلة كلية التربية الاساسية جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة العدد السبعون سنة 2011 ص 13

إن مهمة الإعداد الدراماتورجي مهمة صعبة فهو يحول تلك المفردات و الكلمات إلى أفكار تتراقص أمام ناظريه عن طريق تخيله يجسدها أمام المتفرج مهمة جليلة لا يستطيع أي شخص القيام بها بل هناك ملامح ومهارات و معايير يتمتع بها الدراماتورج تضمن صنعة موقفه و تحقق الفرجة و الرسالة القيمة و ليحقق التكامل فهو مزيج بين المؤلف و المخرج و الناقد و المعالج و المدرب و المصمم لذا يجب عليه ان يكون :

-ملما بالمعلومات و المعارف التاريخية و الثقافية و باحثا كفء و صاحب موهبة في الكتابة و القدرة على العمل ضمن فريق

-صبورا موضوعيا و دقيق الملاحظة و لديه مهارات تحليل البناء المسرحي

-لديه مهارات اتصال عالية يتمتع بالرؤية الفلسفية الواضحة و الدراية بفنون المسرح

-مطلعا بمهارات الأدوار الموازية و القدرة على التخطيط الحركي و الحيل الإخراجية مثقفا يتولى عملية تثقيف الفرقة [24]

يتمتع بملكة إبداعية قدرته على تدريب عناصر العمل خاصة من يؤدون على الخشبة من ممثلين و عازفين و راقصين و لديه خبرة مسرحية كافية

-متحكما و مراقبا لكل الأدوار معطي لمن يستحق منها فرصة للمشاركة في تشكيل الاداء و اعني هنا من يمتلك الخبرة و الموهبة و النبوغ في مجاله

أن يمتلك خيالا واسعا ورحابة نقدية و ان يتمتع باللياقة و الكثير من الصبر .[25]

المبحث رابع :تاريخ ظهور الدراماتورجيا و مرا حلها :

---

[24] ينظر منحة البطراوي –مترجم النص و مهيء العرض –مجلة الحياة المسرحية العدد 67-68 ص 23

1 ينظر - **نهاد صليحة –الدراماتورجيا و الترجمة للمسرح مجلة الحياة المسرحية العدد 67-68 ص** 48

وكما ذكرنا انفا فان الدراماتورجيا عريقة عرق المسرح أطلقت على مؤلف النصوص الدرامية ،تطورت بفعل عوامل عدة وتصبح تدل على الاستشارة الأدبية و بناء على ذلك نميز بين مرحلتين اثنتين هما .

المرحلة الاولى :الدراماتورجيا الكلاسيكية :

مرت الدراما المسرحية بمراحل متعددة منذ العصور الإغريقية إذ لم يقتصر على جوقة أو شاعر يلقي ما يستطيعه مما كتبه شعرا أمام مجموعة من عامة أو خاصة من النضارة فمثلا انسلاخ الشاعر عن نفسه الثورة الأولى من التغيير و ليحفر الانسلاخ نحو انشقاقات وظيفية تجسدت مع الرواد الغريق **"سوفوكليس وتسبس وإيسخيلوس** [26]" وأخيراً الكوميدي اليوناني ذائع الصيت" **أرستوفانيس"** وكان هؤلاء الشعراء يقومون جميعهم بأغلب الوظائف المسرحية، وكان كل واحد من هؤلاء يسمى دراماتورج،أي أنها أطلقت على مؤلف النصوص المسرحية الذي يحول البنى السردية و الشعرية المنضوية تحت مسميات (الشعر و الرواية و القصة القصيرة)إلى الحقل المسرحي عن طريق اختزال الإحداث السردية و تحويليها إلى أفعال درامية فضلا عن تضمينها الصراع الدرامي بين شخوصها [27].ان المسرح سواء في بداياته الشعبية في كل أنحاء العالم أو بداياته الرسمية في المسابقات الرسمية التي كانت تعقد في الاحتفالات الدينية الموسيمية في اليونان في القرن الخامس قبل الميلادي كان المؤلف المسرحي في اليونان القديمة كثيرا ما يتولى مسؤولية صياغة العرض المسرحي لنصه و يتولى مهمة تنظيم العمل و توزيعه بل و أيضا ترتيب جوق الممثلين و المنشدين و الراقصين ،إن ما جاء به **تسبس** عندما ادخل الممثل الأول على الجوقة بعد أن كانت هي التي تقوم وحدها بأداء

---

[26] ينظر التكريتي جميل ناصف – قراءات و تاملات في المسرح الاغريقي – منشورات وزارة الثقافة بغداد 1985 –ص –93

عبد المجيد شكير – الدراماتورجيا و انساق التواصل مجلة نزوى – عمان العدد 12 اكتوبر 1997 ص 251

[27]

الأناشيد الديثرامبية نتج عنه وجود لاعب يحاور الجوقة و قائدها وتغير شكل الأداء من مجرد رقص الى عرض تمثيلي ثم تواصلت الإضافات فجاء **اسخيليوس**[28] خالق التراجيديا فكان أول من رفع عدد الممثليين من واحد إلى اثنين و بذلك فسح المجال لوجود الحوار الذي يعتبر –بلا شك – جوهر وجود الدراما كجنس متميز كما قلل من حجم و أهمية الأناشيد الجماعية التي كانت تؤديها الجوقة كما كان أول من ربط الموضوعات التراجيدية بمشكلات أخلاقية و دينية كما ادخل المناظر المرسومة [29] إن أهم ما جاء به **اسخيلوس** من طرائق بغية إنجاح عروضه ابتكاره رسم المناظر و استخدام الموسيقى الفرنجية لأول مرة و جعل ممثليه يستعملون الأحذية العالية "[30]

و أمر ممثليه بان يجعلا الشخصية التي يؤديانها :" **نابضة بالحياة ....و أن تكشف عن دوافع الشخصية و عن الظروف التي دفعت أو دعت إلى تلك الدوافع و طلب من الممثل أن يدرس النص المسرحي و يحلله بغية كشف الدوافع و الظروف** "[31]

على تقديم إعماله المسرحية و كان يشترك في تمثيل مسرحياته و يدرب الممثليين و الجوقة فيها "[32]

و قد الزم ممثليه بالتقييد بتوجيهاته التي كانت تؤكد على خلق التنوع في الطبقات و النغمات الصوتية و إيجاد التلوين في المقاطع الحوارية .....و يمكن لأي قارئ لمسرحياته أن يلتمس بوضوح ملاحظاته و توجيهاته المنبثقة في سطورها [33]

---

[28] ينظر ابراهيم حمادة – كتاب فن الشعر –ترجمة و اعداد –مكتبة الانجلو مصرية ص 5 2

[29] ينظر ابراهيم حمادة المرجع نفسه – ص 85

[30] ابراهيم سكر –الدراما الاغريفية دار الكتاب العربي للطباعة و النشر د.ت ص 54

[31] سامي عبد الحميد –فن التمثيل نظريات و تقنيات لمسرح جديد ط 1 دار مكتبة البصائر ط1 11 2ص 26

[32] فردب ميليت وجيرالدايس بنتلي –فن المسرحية تر صدقي خطاب –بيروت دار الثقافة د.ت ص 75

[33] ينظر ادواين اديور فن التمثيل الافاق و الاعماق ج1 مركز اللغات و الترجمة القاهرة اكاديمية الفنون 1998 ص 39

وعليه نستنتج أن الدراماتورج هذا كان الشخص الأهم في إنتاج العروض المسرحية، وحتى يمكننا التدليل هنا على وجود مفهوم الدراماتورجيا منذ العصر الإغريقي والمسرح اليوناني القديم بأمثلة كثيرة ، حيث أن مفهوم دراماتورجيا المتلقي كان موجود بمفهومه فعلاقة المسرح بشكل عام ومنذ نشأته كانت ولا تزال مرتبطة بالمتلقي فمنذ مسرحيات **اسخيلوس** كان دور المتلقي واضحا وقد عبر **أرسطو** في كتابه (فن الشعر)عن ذلك من خلال طرحه لمفهوم (التطهير) بوصفه تعبيراً واضحاً عن عمق العلاقة بين المسرح والجمهور. فالدراماتورجيا على هذا الاساس لم تبتكر وإنما هي استمرار لمفاهيم قديمة تطورت بتطور المسرح وجميع عناصره.فالتواصل كان ولا يزال موجوداً إذ لا وجود لعرض مسرحي أو قارئ لمسرحية ، ولا يكون بينهما تواصل وإلا فما الذي يجعل ذلك المتلقي يستمر في المشاهدة وما الذي يلزم قارئ النص المسرحي على الاستمرار بالتواصل معه.[34]

ان ماجاء به ارسطو في نظريته حول المتلقي يعتبر ركيزة من ركائز قيام العرض "فنظرية ارسطو يمكن اعتبارها بحثا يحاول فيه صاحبه رسم المبادىء العامة لتحقيق الاستجابة الجمالية الخاصة بالفن المسرحي "[35]

أما **هوراس** فقد حقق في رسائله انتقاله في الممارسة الدراماتورجية من مرحلة الأبوية الدرامية الى مرحلة الإرشاد و التوجيه و النصح من خلال أسلوبه الذي يعتمد الخطاب الشعري و الذي مفاده مجموعة نصائح موجهة إلى ولده **هوراس** بطابعه النصحي لم يبتعد كثيرا عن قاعدة الكتابة الأرسطية فكانت نصائحه ترجمة و تفسير لما تضمنته القاعدة فهو يدعو إلى الاحتفاظ بوحدة الحدث كذلك يدعو إلى الالتزام بنظام الفصول الخمسة كذلك دعي إلى عدم ترك ممثل رابع في الحوار و أيضا أكد مثل **ارسطو** على أهمية الكورس و مجمل القول نجد أن معظم نصائح **هوراس**

---

[34] د كمال الدين عيد –قاموس اعلام و مصطلحات المسرح الاوروبي ص 311

رشيد يوسف و مثال غازي عمر الوظيفة الدراماتورجية و تمفصلات العلاقة بين النص و العرض – مسرحية دزدمونة انموذجا – مجلة كلية التربية الاساسية ص20–21 [35]

منطلقاتها أرسطية بحثة غير انه بدا متقدما عن **أرسطو** بعض الشيء لأنه أولى أهمية بالغة لما هو تجسيدي على الخشبة **"ان ما تسمعه الاذن اقل تاثيرا من ما تراه العين فالعين أكثر إخلاصا "**[36]

إن أعظم نصوص كتبت للمسرح لم يبدعها أدباء كانوا يعيشون في أبراج عاجية بل كتبها رجال مسرح انخرطوا في العملية المسرحية و عايشوا أدق تفاصيلها منذ كتابة النص و حتى عرضه أمام الجمهور فكان وليام شكسبير الانجليزي يؤلف لفرقته و يشارك في أداء شؤون الفرقة و إعداد النص للعرض و يساهم بالتمثيل أحيانا حيث كانت تتضمن مجموعة من الإرشادات و التوجيهات في بنية النص الداخلية ليتم ترجمتها على الركح كما دعى الى ضرورة انسجام الحوار مع الحركة و رفض بشكل قاطع ما كان سائدا في عصره من تمثيل افتعالي و خطابي وبدلا من ذلك فقد اكد على التمثييل الطبيعي [37] فلقد استطاع بممارسته الدراماتورجية الافتراضية التخييلية ان يوحد بين الفضاء الدرامي وهو لغة النص مع الفضاء المسرحي وذلك من خلال نصائحه و إرشاداته الموجهة الى خيال المتفرج ذاته[38]

لتظهر الكلاسيكية الفرنسية او الحديثة التي اتبعت منهج **ارسطو** في مجال الدراما –شعرية **ارسطو** - ظهرت في القرن السابع عشر أي مابين 1600-1670 من كبارها راسين و كورني ،خضعت لمجموعة من القواعد و الأسس منها :

–مراعاة الوحدات الثلاث ووحدة الإيقاع على مستوى عرض الأحداث أي المحافظة على الحدث و على تماسكه دون الانتقال من مستوى لغوي راو من جنس أدبي إلى أخر

---

[36] ينظر دريني خشبة –اشهر المذاهب المسرحية –الدار المصرية اللبنانية 1999 ص 23

ينظر نهاد صليحة –المسرح بين النص و العرض –مهرجان القراءة للجميع 99–مكتبة الاسرة 1999 ص 12 [37]

[38] ينظر–يوسف رشيد –مثال غازي سلمان – الوظيفية الدراماتورجية و تمفصلات العلاقة بين النص و العرض ص 13

-مراعاة وحدة وعي البطل بحيث يراقب فعله و مواقفه دون ان يتناقض مع نفسه

-الالتزام بالاعراف الاخلاقية و الادبية التي عرفت بعد ارسطو ان اهم قاعدة ارتبط بها كبار الكلاسيكية امثال راسين هي قاعدة ارضاء الجمهور و التاثير [39] .

و لعل أهم ما نتوصل إليه مما سبق ذكره ما يلي:

ان ما جاء به تسبس و اسخيليوس و صفوكليس كان البدايات الفعلية لتأسيس الدراماتورجيا الحديثة فلقد ظهرت فيما بعد نظرية ستانسلافسكي التي اهتمت أكثر بالممثل و أدائه

- ان التنظير الأرسطي للدراما في كتابه " **فن الشعر** " يقف عند شعرية الكتابة التراجيدية ولا يتعداه-الى ما ذكر عن رؤيته للمتلقي التطهير-الى ما هو تجسيدي وتكويني أي بعيد عن العملية التطبيقية في الميدان و هذه المرحلة تكاد تكون الأساس في النشأة و التطور في الممارسة الدراماتورجية بعدما جاء به الشعراء الإغريق من تغييرات في مجال الدراما خاصة ظهور الممثل
- ان هوراس في رسائله قد حقق انتقاله في الممارسة الدراماتورجية الافتراضية التخيلية بتوحيده بين الفضائين الدرامي و المسرحي .

أن الدراماتورجيا عرفت منذ القدم إلا إننا نجد أن المسرح عند مراحل تطور شهد الكثير من التغييرات التي غيرت من طريقة أدائه وفق قراءاته و نظرته الخاصة الملائمة لطبيعة البيئة و العصر الحديث فأضيفت عناصر جمالية و فكرية جعلته فن الحياة و لكن الشيء الذي يجب تأكيده ان الدراماتورجيا أخذت منحى جديد أخر في العصر الحديث فما هو جديدها ؟و كيف أصبحت وظيفتها ؟.

الدراماتورجيا الحديثة:

---

[39] ينظر حسن المنيعي – الدراماتورجيا و النقد المسرحي (المسرح الفرنسي نموذجا)-مجلة الحياة المسرحية العدد 68-87 سنة ص 22

اختفى تدريجياً هذا المسمى الوظيفي ليعود من جديد بعد مئات الأعوام مع تطور المسرح إثر تأثره بظروف العصر وزيادة عدد العناصر المسرحية من نص ومؤدي وجمهور ليعود في النصف الأول من القرن الثامن عشر على يد الكاتب الألماني (**غوتولد لسنغ**1729-1781) (G. lessing) تحت عنوان **"دراماتورجيا هامبورغ"** ،و قبل الحديث عن **ليسنغ** و جديده في هذا المجال لابد لنا أولا الكشف عن ملابسات هذا الظهور و معرفة حال المسرح الألماني آنذاك .

إن ما ميز هذه الحقبة والتي تعود الى القرن الثامن عشر في ألمانيا يعود إلى" **كارولينا نويبر** (1692-1760) التي عملت في العروض المسرحية المتجولة، واشتهرت خلال مدة قصيرة نسبيًا، وهي أول ممثلة في تاريخ المسرح الألماني .وقد اشتهرت بكونها ممثلة تتبع المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في الأداء التمثيلي[40].

في عام 1727 أسست **نويبر** في مدينة **لايبزغ** فرقة مسرحية .وكانت فرقة مسرحية ثابتة، لها ريبرتوار يحدده **يوهان كريستوف غوتشد**(1700-1766)الذي كان متعصبا للكلاسيكية الفرنسية قام **غوتشد** بإصلاح مسرح الفرق الجوالة بمساعدة **كارولينة نويبر** مديرة إحدى الفرق المسرحية في **لايبزغ** .ومنذ تلك اللحظة أصبح المسرح أخلاقيًا وجادً [41]، و كف المسرح الشعبي عن تقديم مسرحياته الشعبية والمساخر الشعبية كما قدمها **جرفيوس** مثلا من قبل إلا نادرًا، فقد فقد المسرح بعضًا من حيويته[42].

إن إخراج المظاهر الشعبية من المسرح الألماني أدى إلى تراجعه و منع تطوره وبالتالي احتضانه الكلاسيكية الفرنسية التي أصبح أسيرا لها، بوحداتها الثلاث

---

[40] ينظر مؤيد حمزة – تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الاوروبي ص 865

[41] ينظر باومان و اوبرله –عصور الأدب الألماني تحولات الواقع و مسارات التجديد تر هبة شريف عالم المعرفة العدد 278 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب الكويت 2002 ص 135

[42] "ينظر مؤيد حمزة –المرجع نفسه ص 136

الإلزامية ولأنماطها المسرحية لفترة طويلة، فأعاق نشوء وتطور هوية وطنية في المسرح وعلى الرغم من أن **ليسنغ** نفسه قد قدم ثلاث مسرحيات لهذا لمسرح، كتبها تبعًا لتوجيهات **غوتشيد** نفسه (على النمط الكلاسيكي)إلا أن **نوبير** اضطرت في عام 1750إلى إغلاق مسرحها الذي بدأ يتعثر قبل ذلك بعشر سنوات تبعًا للمصادر التاريخية [43]، و وّفرت هذه التجارب التي قدمها **ليسنغ** في مسرح **نوبير** (1747-1748) له لفرصة للإطلاع على هذا المسرح من الداخل ومعرفة أماكن القوة والضعف فيه، كما نمت لديه الحس النقدي الذي اشتهر به في الستينات من القرن الثامن عشر وهذه هي الفترة

(1759-1765) التي أصدر فيها**"ليسنغ"** مجموعة خطابات تمس الأدب الجديد" بالتعاون مع مسرحيين أخريين أمثال " **موسى مندلسون وفريدريش نيكولاي"**، حيث تبلورت فيها رؤية **ليسنغ** اتجاه المسرح، وما اعتبرها أهدافًا للمسرح الألماني[44]

من أبرز تلك الأهداف أنه كان يدعو إلى التأكيد على الهوية الوطنية الألمانية، وفي سبيل ذلك كان لابد له من التخلي، بل وحتى من محاربة الكلاسيكية الفرنسية السائدة في مسرح ألمانيا ذلك الوقت، وهكذا ظهرت القطيعة والخلافات مع **غوتشيد** يقول : **"إن الانجليزي يصل إلى هدفه من المسرحية التراجيدية حتى لو اختار طرقًا غير مألوفة، والفرنسي لا يصل لهدفه أبدًا رغم أنه يمشي دائمًا على نهج القدماء نفسه"**[45]، فلقد كان المؤلف الاليزابيتي على دراية بالكلاسيكية الفرنسية الا انه اختار ان يخرج عنهاخدمة للجمهور فرفض الوحدات الثلاث و لهذا تميزت نصوصه المسرحية بالانتقالات السريعة في الزمن و المكان من خلال المشاهد المتلاحقة القصيرة التي تخلق احساسا بالسيولة و التدفق في حركة الزمان و المكان و يستخدم

---

[43] ينظر بوياجيفا.براشوفايا تاريخ المسرح الغربي –دار التنوبر للنشر موسكو 1981 ص 303

[44] ينظر مؤيد حمزة –تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الاوروبي ص 868

[45] باومان و اوبرله عصور الادب الالماني ص 136

اللغة للاشارة اليه و و الاحساس به من خلال الوصف الايحائي و كان المتفرج يمتلك خيالا نشطا يقظا يشارك فيه مشاركة ابداعية في اكمال عناصر الدراما و المنظر المسرحي ،.[46]

كما كان ينهل ما يناسبه من التراث الكلاسيكي و يتجاهل ما لا يستسيغه الذوق الجماهيري العام

نلاحظ هنا الهجوم على مذهب الكلاسيكية، ومدح الأسلوب الانجليزي والشكسبيري تحديدًا كونه مثلا جيدًا لتأسيس أسلوب ذي طابع وطني – برأي ليسنغ- ، فبإعلانه الاستقلال عن النمط الفرنسي المسرحي سيقوم بتأسيس نمط وطني بطابع وهوية ألمانية.و بث أفكاره التحررية على المستوى الاجتماعي و الديني حيث دعا إلى نصرة البرجوازية و رفض و جهة نظر الكنيسة و اعتبر أن هدف الدراما يتمثل في أن تجعل من نفسها ساحة للنضال في سبيل الإنسانية، و أكد على أن الكلاسيكية تتناقض مع طبيعة الفن [47] ، " ان " **ليسنغ** " الدراماتورغ فعل نفس الشيء الذي فعله **ليسنغ**– المنظر : ناضل في سبيل حرية وتعددية الشخصية الإنسانية.وفي هذا السياق فإن فنه كان نقيضًا للطغيان في كل أشكاله" [48] ومن أجل بث هذه الأفكار سواء من خلال النص أو أداء الممثل أو حتى في سياق كامل الريبرتوار المسرحي، كان لابد من إيجاد مهنة الدراماتورجيا، ولكن الأمر لم ينته عند هذا

كل هذه الأسباب دعت إلى ظهور الدراماتورجيا مع **ليسنغ** أول دراماتورج في العصر الحديث. اذ قعد لهذا المبحث و لا تزال تقعيداته مستعملة في علم الدراماتورجيا حتى وقتنا هذا حيث ظهرت مجموعة من الرسائل في ألمانيا مابين (1729-1781) لليسنغ و

---

[46] نهاد صليحة –اضواء على المسرح الانجليزي – الهيئة المصرية العامة للكتاب –مهرجان القراءة للجميع –مكتبة الاسرة ص 131

[47] بوياجيفا– .براشوفايا –تاريخ المسرح الغربي ص 306

[48] مؤيد حمزة –تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الاوروبي ص 868

هي ليست كتابا مؤسسا للدراماتورجيا و لا مقالات مجتمعة للتنظير لهذه المهنة بل هي مجموعة من المقالات النقدية بلغ عددها اثنان و خمسون(52) مقالة لعروض مسرحية قدمت في مسرح هامبورغ على مدار سنتين(1767-1769) كما ميز فيها بين مؤلف النصوص المسرحية بالمعنى الذي كان سائدا و الدراماتورج لتعني المستشار الأدبي،ما يعطينا فكرة واضحة عن ماهية الدراماتورجيا و نشوئها و السبب الداعي لذلك و مدى ارتباطها بالقضايا المسرحية كتبها عندما دعي الى مدينة هامبورغ سنة 1767 ليكون المستشار الأدبي لأول مسرح قومي ألماني ومن هنا ولد هذا المصطلح ، و لعل السبب في إصداره هذه المقالات هو رغبته في إنشاء مسرح قومي ألماني قائم بذاته فلقد كانت معظم الفرق جوالة مما كما انتقد المسرح الألماني بقوة ليحرره من الهيمنة الكلاسيكية الفرنسية معتمدا في ذلك بشكل أساسي على الذوق الألماني و الروح الألمانية القومية،و حاول أن يربط العلاقات الدرامية المتشابكة في النصوص المسرحية بالبيئة الألمانية لأنه كان على علاقة قوية مع المحيط الذي يعيش فيه ليس ثقافيا فحسب بل و اجتماعيا و سياسيا و نفسيا .[49]

و هذه من مهام الدراماتورج إذ يقوم بتحليل النص و قراءته من وجهة نظر المتفرج الجديد و يطرح علاقة مختلفة مع الواقع ، تقدم أسلوبا مغايرا مما كان عليه بين النص و العرض من حيث التعامل معهما بما يتضمن استنباط أعراف و تقاليد جديدة متلائمة مع العصر و البيئة التي يعيش فيها المخرج و المتفرج معا.

وزاد المفهوم انتشارا الكاتب و المنظر الألماني **برتولد بريشت** (**B.Brecht**)(1898–1956) أول من طبق مفهوم الدراماتورجية فعلياً في تحليله للنص المسرحي وفي إعداده للكلاسيكيات المسرحية لتقدم الصورة العصرية،وقد صاغ نظرية مخالفة لنظرية التطهير التي جاء بها ارسطو سابقا لكنها ليست باقل اهمية بالمتلقي فاذا كان

---

[49] ينظر عبد الناصر حسو مفردات العرض المسرحي منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة دمشق 2010 ص6

ارسطو قد حاول ادماج المتفرج في التخيل و من ثم تطهيره من الانفعالات السلبية فان بريخت قد جعل همه ان يحافظ المتفرج على قدر من المسافة بينه و بين الخشبة كما يرفض اندماج الممثليين بالشخصية و بالتالي اندماج المتفرج بالعرض ليحدث بعدها التطهير و يرفض المتفرج السلبي المطاوع و المتاثر باحداث العرض بل يحرص على ابقاء المتفرج في حالة وعي و يقظة و فطنة تامة لتهيئته للمناقشة و الجدل ليقوم بفهم و تحليل ما يعرض عليه [50].

و هو ابرز مثال للمخرج المؤلف أعطى دفعا جديدا للدراماتورجيا و حد من سطوة قوانين الدراماتورجيا الكلاسيكية بشكل جذري حيث أصبحت الدراماتورجيا عنده و هي – الدراماتورجيا الملحمية اللاأرسطية – معنية بتمثيل العالم و عرضه عرضا ملموسا على خشبة الركح لا من خلال الايهام و المحاكاة بل من خلال استعراض الملموس و عبر آلية التغريب التي سمحت للمتفرج لأول مرة أن يكون الطرف الشاهد على ما ينشا أمامه من أطروحات و مقولات وزوايا نظر متعددة يقول **والتر بنجامين " بمسرحه الملحمي يعارض بريشت المسرح الدرامي في معناه الضيق الذي بلور أرسطو نظريته ومن اجل ذلك يقدم بريشت هذه الدراماتورجيا الملائمة كدراماتورجيا لا ارسطية ....و الشيء الذي اختفى في الدراماتورجيا البريشتية هو الكاتارسيس الارسطي و تطهير العواطف عبر التماثل مع المصير الفاجع للبطل إن فن المسرح الملحمي لا يكمن في إثارة التماثل عند المتفرجين بل في إثارة الاستغراب** "[51]

لقد جعل بريخت الدراماتورج أكثر أهمية من الكاتب ومن المخرج يعرف ذلك من يقرأ نصه (رائية النحاس) حيث اعتبر **بريخت** الدراماتورج مسؤولاً عن الجانب التقني

---

[50] ينظر بغداد احمد ابلية – سيميائيات الصورة – مقالات حول المتلقي بالمسرح و السينما و التلفزيون – منشورات دار الاديب وهران الجزائر 2008 ص 19

[51] عبد الحليم المسعودي –تجليات الحس التجريبي في الدراماتورجيا التونسية المعاصرة مجلة الحياة المسرحية ص36-37

والعملي للعرض وترك للمؤلف الجانب الفكري والفلسفي ،ففي سنة 1922قدمت مسرحيته الاولى في ميونخ و هي مسرحية (طبول الليل)التي تعرض فيها بريخت لحالة المجتمع الالماني المعاصر نالت جائزة كليست (kleist)عين دراماتورج مراجع و مترجم و معد نصوص العرض [52] و عمل بريخت كدراماتورج مع المخرج النمساوي **ماكس راينهارت (M.Reinhardt)** ومع الألماني **إروين بيسكاتور (E.Piscator)** يقول بيسكاتور :"ان العلاقة بين الانسان و المجتمع في عصرنا حلت بشكل نهائي محل العلاقة بين الانسان و القدر " [53] فهو يقر اقرارا صريحا باختلاف بيئته عما كان سائدا ، المهم في عمل **بريخت** أنه انطلق من خبرته العملية كدراماتورج عصامي بالفطرة، وأنه طبق فعلياً العمل الدراماتورجى على المسرح وعلى أسلوب التعامل مع الجمهور عندما صاغ نظرية المسرح الملحمي وعندما أسس فرقة **"البرلينر أنسامبل Berliner Ensemble ""** في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية و تأكد وجود الدراماتورج في المؤسسة الغربية54.

بريخت المخرج لم يكن وحيدا في العرض كان عليه أن يستفيد من وجهات نظر العاملين معه ليتمكن من إنتاج عرض يشد إليه المتفرج و يؤثر فيه .و طالما أن العرض نص يوازي النص الأصلي و يتضمنه من خلال رؤية دراماتورجية و رؤية إخراجية فمن الضروري أن يرتبط بالزمان و المكان و الفضاء الثقافي و البيئة الاجتماعية و الظروف التاريخية و الاقتصادية و السياسية التي افرزها العرض كونه يقدم لمتفرج معين في فترة معينة و في مكان معين تلك الفترة التي يعرفها المتفرج جيدا .[55]

---

[52] **سعد اردش المخرج في المسرح المعاصر عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية اصدارات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب الكويت 1998 ص 146**

[53] **- سعد اردش المخرج في المسرح المعاصر ص 144**

[54] ينظرمحمود محمدكحيلة –وظيفة الدراماتورج في المسرح العربي–المجلة العربية العدد 461 بتاريخ 2016/03/11

[55] عبد الناصر حسو –مفردات العرض المسرحي ص 7–8

ويشير **باتريس بافيس** انطلاقا من الدراماتورجيا البريشتية وما بعدها أنها أصبحت تعبر عن بنية إيديولوجية و شكلية في الوقت نفسه للعمل الفني كما أنها تمثل ذلك الرباط المتميز بين الشكل و المضمون و التعاضد بين عالم ذهني و بين بناء محسوس أي بين رؤية و شكل .يقول **بريشت "لايمكن ان يوجد تواصل حقيقي ينطلق من الخشبة الى القاعة الا حيث يكون العمل المسرحي قادرا على ان يبرز كأثر فني يهدف الى الكشف عن أثر ايديولوجي** "[56]

و لعل أهم خاصية لهذه الدراماتورجيا البريشتية هي كونها تتوخى أساليب التغريب الملحمي ومن أهم رهاناتها مواجهة الواقع عبر القدرة على وصفه و تفكيكه من زاوية النقد الاجتماعي و السياسي و الفلسفي و الايديولوجي و المساهمة في تغيير هذا الواقع بحث المتلقي من اجل امتلاكه لوعي قائم وليس وعيا مزيفا استغراقيا فقطع الرؤية الإيهامية للعالم في اتجاه رؤية قائمة على المعرفة العلمية و أصبحت الدراماتورجيا لا تعنى بالعملية التأليفية او الإخراجية في المسرح بل أصبحت تعنى بالمسرح كله في شموليته.[57]

إن الدراماتورج انتشر و تطور مع **بريخت** و مع شيوع المسرح الملحمي الهائل لوظيفة الدراماتورج في القرن العشرين و خاصة في دول أوروبا الغربية و الولايات المتحدة كان نتيجة مباشرة لتأثر هذه الدول بآلية عمل المسرح الملحمي داخل نظام الورشة التي قام فيها **بريشت** على تأسيس نص العرض بعيدا عن جو المكاتب و الغرف المغلقة باتجاه فضاء نظام الورشة فهو بذلك رسخ خلاصة عملية جديدة في تداخل النظرية و الممارسة معا [58]

و الى جانب **بريخت و ليسنغ** برزت أسماء على المستوى العالمي مثلان اوبر اسفيلد و باتريس بافيس و تادوز كوزان و الباحث الفرنسي **برناردورت** 1994الذي عمل بتدريس

---

[56] ينظر حسن المنيعي – المسرح فن خالد – اصدارات امنية – المغرب – 2003 ص 9

[57] عبد ال ص ناصر حسو –المرجع السابق ص37–38

[58] يوسف رشيد – مثال غازي عمر –الوظيفة الدراماتورجية و تمفصلاتها بين النص و العرض ص 292

المسرح و قام بإعداد نصوص لعرض و الألماني **هاينر موللر** 1995وهو كاتب مسرحي و دراماتورج في نفس الوقت و قام بإعداد الكثير من النصوص الكلاسيكية للمسرح و الألماني **لفغانغ فاينس** الذي شغل على التوالي وظيفة الدراماتورج والمخرجة الفرنسية **"آريان منوشكين "A.Mnouchkine""1939التي** بصياغة نص مسرحيتي (1789) و(العصر الذهبي) اللتين قدمتهما مع فرقة مسرح الشمس، وقام الكاتب "دا **فيد إدغارD.Edgard** " بنفس العمل مع فرقة شكسبير الملكية التي قدمت إعداداً لرواية "ن**يوكولاس نيكلبي**" لـ"**تشارلز ديكنزC.Dickens** " حيث قام بصياغة نص العرض من خلال متابعة دامت ثمانية شهور للعمل الارتجالي للممثلين. ويمكن أن نعتبر عمل المخرج الروسي **"قسطنطين ستانسلافسكي C.Stanislavski 1863-1938م"** على النص مع الممثلين قبل البدء بالتدريبات هو شكل من أشكال العمل الدراماتورجي الذي نتحدث عنه .[59]

و كانت هذه الرؤى للعرض تتنوع مع كل نظرية هدفها الاسمى هو المحلية يقول تايروف "انني أحاول ان استخرج من الكلاسيكيات كلما يساهم في تخليدها و عدم موتها ثم اركز بصفة رئيسية في العرض على هذه العناصر ومن ناحية اخرى فاني اهمل العناصر التي كانت ذات اهمية في عمرها لاسباب وقتية او محلية و اصبحت الان غير ذات الموضوع او - على الاقل –ادفع بهذه العناصر الى المستوى الخلقي تماما كما يقطع البستاني الفروع الميتة من الشجرة دون ان يجرح النبات لكي يمنحه قوة جديدة و مقاومة فنية "[60]

المبحث الخامس: الدراماتورجية و الإخراج:

من ناحية أخرى لابد من الإشارة الى التداخل الذي تحقق بين القراءة الدراماتورجية و الإخراج و بين وظيفتي الدراماتورج و المخرج علما أن الدراماتورج كان اسبق

---

[59] ينظر محمود محمد كحيلة –وظيفة الدراماتورجيا في المسرح العربي

[60] **سعد ارتش المخرج في العصر المعاصر ص 173**

في الظهور من المخرج بل إن علاقة المخرج بالدراماتورج تفضي وجود علاقات متعددة فإما أن يوفر الأول – الدراماتورج – للثاني جملة من الإمكانيات التي يمكنه أن يختار من بينها ما يساعده على إعداد عرضه و إما أن تعد الدراماتورجيا تبعا للتوجيهات الدقيقة التي حددها المخرج سلفا تمهيدا لتقديم العمل على الخشبة و فترتكز بذلك على موقف المخرج نفسه إما أن يتقبل و يطلب حضور الدراماتورج و إما أن يرفض بسبب فرضه لأبوية كاملة على عمله **"لا أريد مندوبا على فكرة العمل "** كما كان يقول **انطوان فيتز Antoine Vitez** في هذه الحالة لا تختفي الدراماتورجيا إطلاقا لكنها تصبح مجموعة دونية للعمل الإجمالي للإخراج .61

إن **فيتز** يلغي أو إن صح التعريف ينفي ضرورة وجود – الدراماتورج و المخرج معا - و يكتفي بوجود المخرج و هذا ما ذهب إليه أيضا المنصف السويسي حينما قال " **ان وظيفة الدراماتورج تدخل في كل مفاصل العمل المسرحي و هي على تعددها تكاد تكون غير موجودة فإذا كان الدراماتورج سيقوم بهذه الأعمال كافة فما هو عمل المخرج اذن ..ان مهمات المخرج في المفهوم المعاصر للعمل المسرحي تشمل عمل الدراماتورج لأنه يشكل رأس العمل و بالتالي فان الدراماتورج ينتفي عمله نهائيا"** .62

إن المنصف السويسي يرى أن المخرج المتمرس و الناجح هو الذي لا يحتاج إلى دراماتورج لان إعداد المسرحية وعرضها يدخل في نطاق و صلاحية المخرج.فهو يقوم بوظيفة الاعداد و الاخرج معا .

وعلى العكس من ذلك يمكن أن نعتبر القراءة الدراماتورجية التي كان يجربها بريشت على النص المسرحي و يثبتها فيما أطلق عليه اسم نموذج العرض مثالا على

---

[61] جميلة مصطفى الزقاي – التحليل الدراماتورجي ل(مولات اللثام)(لنقد المسرحي المعاصر الإشكاليات و الممارسات و التحديات) اعداد عبد الناصر خلاف محافظة المهرجان الوطني للمسرح –الجزائر ص 186

[62] ينظر عمار ابو عايد –مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجيا في ندوة بدمشق جريدة الاتحاد 2016/03/11

هذا التداخل بينهما و الواقع أن **بريشت** لم يعط للمخرج دورا مركزيا في العملية المسرحية لان نظامه المسرحي يقوم على دعامتين رئيسيتين بناء الحكاية و هو عمل الدراماتورج و بناء الشخصية و هو عمل الممثل و في هذه الحالة تطغى الدراماتورجية على الكتابة و الإخراج و يقتصر دور المخرج على إعادة كتابة الحكاية في العرض المسرحي لذلك نجد ان حواريته "**شرائية النحاس** "قد حدت من دور المخرج [63].

فبريشت يكتفي بوجود الدراماتورج باعتباره معد العرض ينقل النص من مجرد كلمات الى عرض حي بتقنياته المختلفة تجمع بين عمق و إحساس المخرج و بين صنعة و خبرة الدرماتورج .

وهناك من يرى ضرورة وجوده باعتباره جزء من فريق العمل المسرحي و في إيصال النص إلى عتبة العرض و تحقيق نجاحه باتحاد كل من الاخراج و القراءة الدراماتورجية يقول **محمد الكغاط "...هكذا نستطيع أن نشير الى القراءات التي يقوم بها كل من المخرج و الدراماتورج و السينوغراف و الممثل ومصمم الديكور ومصمم الملابس و تقني الإضاءة و كل هؤلاء يقرؤون النص قراءة دراماتورجية أي أنهم ينطلقون من الكتابة الدرامية بحثا عن الكتابة السينوغرافية او بصيغة أخرى يبحثون عن الكيفية التي تتيح لهم الانتقال من النص إلى العرض و عندما يتلقى الجمهور العادي العرض فانه يراه و يسمعه و يقرأه قراءته الخاصة به و لكنه قلما يلتفت إلى الكيفية التي تم بها هذا الانتقال "**[64]

بين تضارب الآراء و اختلافها حول أهمية الدراماتورج و امكانية الاستغنلء عنه غير ان الرأي الأرجح أن المخرج لا يمكنه أن يلم بكل شاردة وواردة و بكل صغيرة وكبيرة لذلك و جب ضرورة وجوده ليسير بجنب إلى جنب مع الدراماتورج في تفاهم

- [1]– د ماري الياس و د حنان قصاب حسن المعجم المسرحي ص 11

[64] – ينظر محمد الكغاط –المسرح و فضاءاته البويكاي للطباعة و النشر و التوزيع ط 1 –1996 ص 17

وود يتناسى فيها المخرج أبويته و سلطته المطلقة فإيمان المخرج بدور الدراماتورج و بالثراء الفكري و التاريخي و الجمالي الذي يمكنه أن يضيف للعمل ليحمل قيما جمالية و فكرية نظرا لإمكاناته التأويلية التي تؤهله لقيادة العمل التأويلي للنص الدرامي وتزويد المخرج به لذلك كان لزاما أن يطالب بحضوره و يستعين بخبرته فهو يعتبر مساعدا له".. **.كما أننا نجد في بعض التجارب المسرحية الأخرى أن عمل الدراماتورج ينطلق أساسا من توجيهات مضبوطة و محددة سلفا من طرف المخرج و فهكذا منذ سنوات لم يعد الدراماتورج هو البحث عن الخطاب الإيديولوجي داخل النص الدرامي و إنما أصبح هو مساعدة المخرج و السينوغرافي و الممثليين في بحثهم عن مختلف الدلالات و المعاني المكملة للعرض "**[65]

المبحث السادس :الدراماتورجيا في الوطن العربي :

ان الدراماتورج كما سبق و أن ذكرنا أنفا مصطلح غربي الأصل انتقلت إلى الوطن العربي مثلما انتقلت مصطلحات درامية أخرى منها المخرج ،غير أننا نلاحظ عدم وجود ترجمة لغوية عربية أو تعريف واضح الملامح لهذه المفردة فمنهم من سماه (المعد الدرامي)أو مساعد المخرج أو غيره ، لكن شيوع المصطلح وضبابية معناه جعل من الممكن شغله كما حدث مع مصطلح السينوغرافيا على سبيل المثال.

ان ظهور هذا المصطلح الجديد –الدراماتورجيا -في البيئة العربية خلف التباسا و صعوبة في التطبيق و الإعداد فراح المسرحيون العرب ينتسبون إليه و ينسبون أعمالهم بدون وعيهم و درايتهم به يقول **محمد الكغاط** :"...**لقد لاحظت من خلال متابعتي للمناهج التي يسلكها النقاد و الدارسون للمسرح العربي انهم في الغالب يعاملون النص المسرحي باعتباره نصا سرديا و يستعملون ادوات الخطاب السردي**

---

[65] Patrice Pavis –dictionnaire du theatre Armond colin Edition revue et corrigee paris 2002 p105

و الخطاب الروائي لمقاربته كما لاحظت ان هناك بعض الدارسين الذين يتجاوزون الادوات و يستعملون المناهج المعروفة كالتاريخية و النفسية او باقي المناهج السائدة،لقد تقدمت هذه الدراسات في الغرب مع ظهور البنيوية و السيميولوجيا و ظلت تسير عندنا بخطوات بطيئة جدا و لاحظت كذلك ان الذين يقاربون المسرح انطلاقا من النص عندنا ليسوا ممارسين في الغالب و لذلك فنحن لا نجد تحليلا فعليا لان باتريس بافيس يقول مثلا ان المسرح يجب ان يحلل انطلاقا من النص و العرض ولاحظت ان بعض الدارسين يقولون أنهم سيحللون المسرح انطلاقا من العرض و لكن نجد انهم يتكئون على النص بشكل أساسي ..."[66]

كما يلاحظ ظهور اسم الدراماتورج مع المخرج في بعض العروض المسرحية ، من دون أن يكون له جهد دراماتورجي حقيقي في التجربة ، إما بسبب عدم إدراك الدراماتورج لوظيفته ، أو بسبب دكتاتورية المخرج ، أو لجهل الطرفين العلاقة بين عمل المخرج وعمل الدراماتورج. أو بقيام المخرج بوظيفة الدراماتورج دون أن يعلم بذلك :" **إن اغلب المخرجين العرب قد مارسوا الدراماتورجيا دون أن يكونوا على وعي بها "**[67]

وفي الواقع أن الدراماتورجيا ، بوصفها ممارسةً ذهنيةً وعمليةً ، سادت في العملية المسرحية ، وأصبحت جزءاً من العمل الإخراجي حتى في حال غياب الدراماتورج ، فبات الكثير من المخرجين يقومون وحدهم بنوع من القراءة الدراماتورجية من أجل التحضير للعرض هذه القراءة يمكن أن نطلق عليها عملية (مسرَحَة) أو (تمسرح) ، ومن بين هؤلاء المخرجين ، في المسرح العربي ، تمثيلاً لا حصراً ، **صلاح القصب ، وقاسم محمد ، وكاظم النصار (العراق) ، والفاضل**

---

[66] www.aslimnet.free.fr/ress سليم حميد اتباتو –حوار مع الراحل محمد الكغاط موقع محمد اسليم

[67] اسانا –هل رهينة مسرحنا تستدعي ان يكون لدينا دراماتورج ؟لدراماتورجيا في ندوة فكرية لمهرجان دمشق المسرحيwww.discover-syria.com

الجعايبي، صميم حسب الله ، ومحمد إدريس (تونس) ، وسليمان البسام (الكويت) ، وحكيم حرب ، ومجد القصص ، ونبيل الخطيب (الأردن)و جواد الاسدي و غيرهم . لقد اتخذ هؤلاء المخرجون الخيار الدراماتورجي طريقةً في إبداعهم المسرحي ، على الرغم من اختلافهم في التجربة المسرحية منحى وأسلوباً ، **فصلاح القصب**[68] اجتهد (مخرجاً دراماتورجاً) طوال ربع قرن من خلال مسرح الصورة ونصوص عالمية ، أغلبها (هاملت ،الملك لير،ماكبث،العاصفة ،طائر البحر) ، معتمداً قراءةً تأويليةً تختزل النص ، وتعصف به أحياناًاي تجاوز النص الادبي كمتن وذهب نحو الصورة الشعرية و تفجيرها . واجتهد **قاسم محمد** في إطار التراث والثقافة الشعبية ، إلى جانب نصوص شرقية وعربية ، شاحناً إياها بدلالات إنسانية وقيم نبيلة مطلقة ، من خلال صوغ مسرحي يقوم على الطقس الشعبي ، والاحتفال ، واللعب ، والحكي ، وغير ذلك من أساليب التعبير المحلي. وتميز فاضل **الجعايبي**[69] **ومحمد إدريس** بإضفاء جمالية رفيعة على تجاربهما التي تنهل من الواقع موضوعات في غاية الحساسية والجرأة ، وأحياناً المسكوت عنها ، أو غير المفكُّر فيها بسبب هامشيتها من وجهة نظر المبدعين التقليديين. ويتصدر هذه التجارب عادةً أداء أخاذ وغير مألوف للممثلين من خلال حرفية عالية المستوى في استثمار طاقاتهم الجسدية والصوتية ، إضافة إلى التشكيلات البصرية المبهرة التي تسحر العين وتثقفها و من اعمال الجعايبي نذكر " يحي يعيش" " العوادة "و "عشاق المقهى المهجور "و سهرة وخاصة "و غيرها وعمد **البسام** "

---

[68] عواد علي –تجارب مسرحية رائدة لقامات عربية تالقت كتابة و اخراجا (صلاح القصب ثوابت وعي المتلقي المعرفية –فاضل الجعايبي يعري المسكوت عنه و يشرحه العرب العدد 10075 بتاريخ 23–10–2015

[69] ينظر علي عواد تجارب مسرحية رائدة لقامات عربية تألقت كتابة و اخراجا – فاضل الجعايبي يعري المسكوت عنه و يشرحه –العرب العدد 10075 بتاريخ 23–10–2015

على تشريح أشهر تراجيديات **شكسبير** (هاملت ، ماكبث ، ريتشارد الثالث) [70]، وحوّل شخصياتها الكلاسيكية إلى شخصيات منبوذة معاصرة (الإرهابي ، الطاغية ، وتاجر الحروب) متخذاً أسلوب الإسقاط السياسي من خلال ربط أحداث تلك المسرحيات بقضايا الساعة في الواقع العربي والدولي بما تحمله من سلبيات وآلام ومحن ، وإثارة تساؤلات حول الكثير من الأزمات والصراعات الإنسانية والسياسية.. وقد وصفت صحف بريطانية أحد عروضه (وهو مؤتمر هاملت) بأنه" أ**جرأ عمل سياسي يفضح الاستبداد والحروب ، وينتقد الدول المتسلطة المتاجرة بمآسي الشعوب** ." وكان عرضه الثاني "ماكبث 60 واط" قطعةً فنيةً هجينةً تقع في منتصف الطريق بين السرد الروائي والرسم التجريدي ، بين فن العرض الحيّ والمسرح ، فضلاً عن كونه لعبةً مثيرةً ،و تجارب جواد الاسدي المسرحية التي تنوعت و تارجحت بين التاليف المسرحي و الاعداد و الاعتماد الكلي على الاخراج و فن التمثيل بالدرجة الاولى و الاخيرة [71] أما فقد عمد **البسام** من خلالها إلى جعل الشخصيات في وضع تنسى فيه معظم حوارات المسرحية ، ولكنها تستمر في إدارة الأفعال الدرامية بنوع من التحريف المتكرر والمستمر.وبرز الجهد الدراماتورجي في تجارب المخرج **حكيم حرب** (المتمردة والأراجوز ، **كاليغولا** ، سيمفونية الدم ماكبث ، ومأساة المهلهل) التي ركز فيها على البعد الوجودي - الفانتازي للتراجيديا العالمية والمحلية ، جاعلاً أبطالها المستبدين يندفعون إلى الأمام ، دون تروٍّ ، لتحدي نواميس الطبيعة والقوى الميتافيزيقية ، وملاقاة أقدارهم المأساوية بلغة مشهدية بصرية شديدة الإيحاء ، تتداخل فيها مناخات وأطر تاريخية وحديثة ذات نزوع غرائبي يجمع الوهمي

---

[70] عواد علي –تجارب مسرحية رائدة لقامات عربية تالقت كتابة و اخراجا (صلاح القصب ثوابت وعي المتلقي المعرفية –فاضل الجعايبي يعري المسكوت عنه و يشرحه العرب العدد 10075 بتاريخ 23-10-2015

[71] ينظر محمد سيف – الدراماتورج و البحث الدراماتورجي في المسرح العربي –مجلة القدس العربي العدد 7833 السنة 26 بتاريخ 11 اغسطس 2014

بالواقعي ، والمعقول باللا معقول ، محفزاً ذهن المتلقي على نوع من التأويل الحر ، وفك الاشتباك بين البنى المتعارضة في الفعل الدرامي. واشتغل **نبيل الخطيب** بأفق دراماتورجي واضح في تجربته الإخراجية المتميزة " **قصة حب الفصول الأخيرة**" ، التي عُرضت في عمّان ، وشاركت في الدورة العشرين لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، من خلال تحويل نص ذي بنية سردية ، للكاتب الفرنسي جان لاغاس ، إلى أفعال وصور نابضة بالحيوية ، مبتكراً بنى مشهدية ، وتكوينات فضائية ، وعلاقات أدائية متشابكة بين الممثلين ذات منحى دلالي وجمالي مدروس بدقة.[72]

الى جانب تجارب المخرج العراقي **إبراهيم جلال** في تعامله مع المؤلف البغدادي عادل كاظم الذي كان يرافق العمل المسرحي بشكل يومي بل حاول المخرج **إبراهيم جلال** في الكثير من الأحيان أن يعد بطريقة اقرب إلى الدراماتورجيا الحديثة في الوقت الحاضر و لهذا جاءت عروضه متميزة و مدروسة مبنية على أسس مسرحية رصينة استطاعت أن تؤثر في أجيال كثيرة من المسرحيين العراقيين و العرب و هو أول من دشن و اشتغل على المسرح البريشتي في المسرح العراقي و ذلك بإخراجه لمسرحية "**بونتيلا و تابعه ماتي** "**البريشت** و قد كلف بإعدادها و تعريفها الشاعر العراقي " **صادق الصائغ** "و حملت عنوان " **البيك و السائق** " التي ضمنها اللهجة العراقية .[73]

لقد وعي المسرحيون العرب بأهمية الدراماتورجيا في العمل المسرحي فعمدوا إلى توطيدها في أواسط المسرح العربي تنظيريا و ممارسة أي من خلال اعتمادها

---

[72] يتسر بن يحي مدخلي –الدراماتورجيا الجديدة فبراير 2014 دار ناشري للنشر الالكتروني http//www.nashiri.net

[73] ينظر محمد سيف –الدراماتورج و البحث الدراماتورجي في المسرح العربي –جريدة القدس العربي –السنة 26العدد 7833–اغسطس 2014 ص13

كتقنية في العمل المسرحي تجسيدا على أعمالهم او تنظيرا لها من خلال عقد الندوات و الملتقيات للإشادة بأهميتها و ضرورة سلك نهجها ومنها عقد ندوة بدمشق تحت عنوان مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجيا بدمشق ،تجليات الحس التجريبي في دراماتورجيا التونسية المعاصرة من خلال تجربة المؤلف –أداها عبد الله فؤاد من المغرب - في الندوة الفكرية لمهرجان دمشق المسرحي الدورة الرابعة عشر '(14) سنة 2008 و مهرجان طنجة الدولي للفنون المشهدية الدورة (12) سنة 2016 و غيرها كما اصبحت تقدم كمادة دراسية في مختلف الجامعات العربية قسم الفنون المسرحية و إجراء الملتقيات و إنشاء المجلات الجامعية للمادة للتعريف بها و ليس هذا فحسب بل راح البعض من ممارسي العمل المسرحي او الباحثين الذين تلقوا دراساتهم بالخارج او اجروا بحثا في المصطلح إلى إجراء دراسات منهم" **د احمد بلخيري** "نحو تحليل دراماتورجي [74]**وعواد علي " المسرح و الممارسة الدراماتورجية " و بشير القمري "التحليل الدراماتورجي في النص "محمد أعراب "طرائق التحليل الدراماتورجي انتقالات النص الى الخشبة "ربيع عواد "الدراماتورجي و الكتابة "سعيد كريمي " الدراماتورجيا "**

لقد بدأت مرحلة إرساء هذه التقنية في عالم المسرح فسخرت جميع الوسائل و الإمكانيات بغية رؤية المسرح العربي في بؤرة نجاحه و هو يحتضن قضايا مجتمعه و مشاكله .

[74] ينظر عبد الحق ميفراني – بلخيري يبحث استفادة البحث المسرحي العربي المعاصر من السيميولوجيا – جريدة الوطن السنة 14 العدد5617 بتاريخ 19-01-2011

الفصل الثاني

الاعداد الدراماتورجي لمسرحية الملك

اوديب لتوفيق الحكيم

المبحث الاول : ماهية الاعداد الدراماتورجي و اليات اشتغال النص المعد :

ينتشر، وعلى نطاق واسع، مصطلح الإعداد في عالم المسرح، أكثر من أي مجال أدبي إبداعي آخر، وعملية الإعداد المسرحي يمكن القول عنها أنها قد خلقت منذ اللحظة الأولى التي وجد فيها التأليف المسرحي، لكنه يأتي في مرحلة لاحقة للتأليف و يمكن القول إنها عملية إبداعية فهي بمثابة خلق ثانٍ للنص المسرحي مع احترام حرمة النص الأصلي ولكن لاكتشاف جماليات جديدة في عوالم هذا النص المعدّ، وتخليص هذا النص من المطمطة والزوائد غير الضرورية التي تثقل كاهله ،لم يركز عليها المؤلف من قبل، إلى الدرجة التي يمكن أن تكون هناك إعدادات لا متناهية ،اذ يقوم الدراماتورج بتناول نص جاهز يعيد صياغته، حذفاً وتشذيباً وإضافة. يطلق عليه أسلوب الكتابة على الكتابة فهو بالمعنى الواسع للكلمة هو عملية تعديل تجرى على العمل الأدبي، أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد يلائم البيئة المحلية أو يخدما غرضا ما.

يرى **"باتريس بافيس"** أن الإعداد يعني تحويل نص من نوع إلى أخر (أي إعداد نص روائي للركح)وهدا النوع من الإعداد يعنى بترجمة المضمون الملحمي الى مضمون درامي فيه يبقى السرد كما هو بالإضافة إلى الرمز لكن الذي يتغير هو فاعلية المتن النصي و الخصوصية التقنية الفنية . فالاشتغال الدراماتورجي هو الانطلاق من نص سيوجه الركح من اجل إخراجه وتبقى كل المناورات النصية المتخيلة المسموح بها فهذا الاشتغال هي التقطيعات و إعادة تنظيم السرد و اختزال عدد الشخوص و التركيز الدرامي على بعض اللحظات القوية في الرواية و إضافة نصوص من خارج النص و

القيام بعمليات مثل المونتاج و اللصق و تعديل النهاية . أن تقوم بالإعداد معناه انك تعيد الكتابة الكلية للنص باعتباره مجرد مادة وهده الممارسة المسرحية جعلت الدراماتورج يكون على وعي بإعداد العرض .[75]

جاء في المعجم المسرحي للدكتورة ماري الياس والدكتورة حنان قصّاب حسن : "الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة هو عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد ...التطابق بين العمل الأصلي الذي يتم الإعداد منه والعمل الجديد ليس معياراً إلزامياً لكنه احد المعايير الجمالية التي ينظر من خلالها إلى العمل المعدّ, لان الإعداد يمكن أن يكون قراءة جديدة أو طرحاً جديداً يقول شيئاً مغايراً هو تقديم قراءة جديدة للعمل الأصلي تحمل إسقاطات مباشرة على الحاضر بحيث تكون أكثر فعالية وتأثيرا على الجمهور"[76].

وبالمناسبة كلمة إعداد في المسرح والدراما عموماً هي مرادف لكلمة تكييف التي تعني بالانجليزية والفرنسية Adaptationأي تعديل العمل الأصلي ليتناسب ويتكيّف مع الظروف والمعطيات التي يقدم فيها العمل ومع الجمهور الذي يقدم له[77].

-إن الإعداد هو إبداع جديد للنص، وهذا الكلام ينطبق على النصوص العالمية والعربية مسرحية كانت أو غير مسرحية كتحويل وإعداد قصة أو رواية إلى مسرحية وتلك هي العملية الأصعب، لأنها تحويل من جنس أدبي إلى جنس آخر. يمكن دائما تحويل مسرحية الى رواية كما أنه يمكن عكسيا، تحويل رواية إلى مسرحية: «يمكن أن نصنع مسرحا من كل شيء » هذا ما قاله انطوان فيتز VITEZالذي أخرج مسرحية كاترينCATHERINEكاترينCATHERINEمن اجراس بال Les cloches de

---

[75]- PatrisePavice -dictionnaire du theatre termes et concepts de l'analyse theatral P31-32

[76]-د ماري الياس حنان قصاب –المعجم المسرحي –ص 45

[77]ينظر -صلاح طافش -مسرحية اللؤلؤة بين التأليف و الإعداد-جمعية بسمة للثقافة والفنون نشر في: 10/06/06- http://basmaorg.org

Bàleلأراغون.ARAGON وترى ان ابرسفيلد * أننا نطبق على النص الروائي عملية تحويل نصي مشابهة لكن في منحى عكسي، للعملية التي نقوم بها، حين نسوغ حكاية المسرحية كنوع من الحكي الروائي بصرف النظر عن التمسرح فكل نص شعري أو روائي، لابد أن يعاد تكييفه حتى يراعي شروط الكتابة المشهدية ويتلاءم مع ظروف العرض فوق الخشبة.[78]

و الإعداد عملية إبداعية عرفت مند زمن بعيد حيث كانت كانت بعض الفرق المسرحية في العصر الاليزابيتي تعيد عرض مسرحيات شكسبير بنص اخر مختلف عن نص شكسبير كما كتبه بنفسه و تتصرف فيه بالحذف أو الإضافة بالتغيير في بعض الإحداث و في لغة الحوار [79]

ولهذا فإن قراءة النص المراد إعداده بشكل جيد، ومعرفة عوالمه، ومقوماته، بدءاً من مقدمته ومروراً بتصاعده الدرامي، وخيوطه، وطريقة طرحه، والقضايا المثارة، وهذا يتطلب عدم الاستعجال في التعامل مع النص المراد إعداده، والروية والحوار بين النص والمعد أمر جد مهم، ليتم تجنب أفكار مقحمة لا ضرورة لها، وللالتزام بالرسالة التي أراد النص إيصالها إلى المتلقي - وهو هنا النظارة - كما أن استقراء العامل التقني الفني في النص أمر لا يقل أهمية عن التعامل مع المضامين التي يقدمها النص، ومن بين ذلك كيفية التعامل مع الحبكة أو ترتيب العناصر .

تختلف آليات إعداد النص المسرحي باختلاف النص نفسه ، وباختلاف زمن الإعداد، والرؤية التي ترتكز عليها عملية الإعداد، وهذا التنوع والتغير في آليات ومصادر إعداد النص المسرحي يعطي النص المسرحي القدرة على خلق حياة أخرى متجددة عبر الرؤى والأزمان، إضافة للفضاء الجغرافي « واللساني» إذا ما اعتبرنا عملية تغيير الفضاء

---

[1] **ينظر -آن آبرسفيلد-النص -العرض ترجمة احمد الدفراوي (كاتب مسرحي ومترجم من المغرب) مجلة نزوى- العدد الثامن19-06-2009**

[2] ينظر -أبو الحسن عبد الحميد - حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس والإعداد و التأليف -مركز الاسكندرية للكتاب -مصر-ط1 -1993 - ص 81

المكاني واللساني للأعمال المسرحية إعداداً . أهم ما يجعل من النص المسرحي نصاً متحولاً ومتبدلاً ومتلوناً هو اختلاف الرؤى التي تشتغل فيه وعليه،يمكن أن تكون

هناك إعدادات لا متناهية

[80] وأهم هذه الرؤى التي تطور وتبدل وتغير النص المسرحي وتحوله إلى عرض مسرحي، هي رؤية المخرج المسرحي، الذي يمسك بالنص المسرحي في عملية حوار فني ليستبدله بالنص الخاص به، هو نص العرض المسرحي، وهنا يتعامل المخرج المسرحي مع النص كمادة أولية ضمن عدد من المواد ليشكل بها ومن خلالها نصه الخاص، وإن اختلفت الأفكار حول وظيفة المخرج وسلطته فإن من المسلم به أن أي مخرج يتنازل عن وظيفة « التوظيف» في العرض المسرحي، أي توظيف النص والممثل والسينوغرافيا وغيرها من الأدوات المسرحية» سيفشل بالتأكيد في تقديم النص الخاص أو العرض المسرحي الخاص به . وهذا « التوظيف» هو ما يعطينا مفهوماً واضحاً حول دور نص العرض المسرحي أو رؤية المخرج في عمليات التبدل والتحول المسرحي التي تشكل اللغة غير المستقرة للمسرح. ويلعب المخرج دائماً الدور الأبرز في تكوين هذه اللغة، حيث يصبح للنص المسرحي الواحد أكثر من روح وأكثر من لغة إن تناوله أكثر من مخرج أو إن تناوله مخرج واحد في أكثر من زمن .

إن للإعداد و الاقتباس وتحويل النصوص وتغير مساراتها أسبابا لا تخرج عن وعي القارئ أو المجتمع وإلا لما حصل الاتفاق عليها ولما أخذت مكانتها في العروض المسرحية ، وهي ما يمكن عدها ركائز ودعائم قومت الإعداد المسرحي وأعطته الفرصة للوجود والثبات ومن أهم تلك الأسباب التي ساعدت في تكون فاعلية الإعداد ووجودها. ما يلي:

---

[80]-ينظر -ابراهيم اليوسف -الإعداد المسرحي بين انتهاك النص واكتشاف جمالياته-جريدة الخليج تاريخ النشر: http://www.alkhaleej.ae-201-03-25

1 -تقريب جو النص من بيئته الأصلية إلى البيئة المحلية.

2 -تجنب التعقيد في النص الأصلي.

3 -تعميق بعض الشخصيات وتبسيطها.

4 -تفريغ بعض الاحداث.

5 -خلق تشابك في بعض العلاقات.

6 -اضافة وجهة نظر معاصرة.[81]

و الغرض من إعداد النص المسرحي هو أن نجعله يقدم رؤية جديدة ،نبرز ملامح معينة تخدم غرض المعد - وهو المخرج الدراماتورج غالباً - لأن النص يكون مملوءاً بالملامح، منها ما هو موارب ومنها ما هو واضح، وتأتي مهمة المعد أنه يقدم الملمح المراد إبرازه ونحن هنا أمام عملية إبداعية جديدة تخدم رؤية المؤلف .يترك المعد بصماته الجمالية، ليس على حساب الرؤية العامة للمؤلف، وكي يلاحظ من يقرأ النص، أو تابع عرضه من قبل، أن نقلة كبيرة تمت في عملية إعداده، أن يراه نصاً جديداً، يحقق الغرض الفني المطلوب، لمعد يقوم عادة بمعالجة جزئيات، أو لأقل مجرد ملامح من النص المسرحي، كي يطورها، ويسلط الضوء عليها، وهي ربما لم تكن من ضمن أولويات النقاط التي يقدمها المؤلف، إلا أنها ضمن سياق رؤيته، وليست مناقضة لها، وإن تقديم أية فكرة خارج هذا الإطار إنما تحدث خللاً، وعدم انسجام في بنية النص، وهو ما سينعكس ليس على مستوى النص، بل سينعكس سلباً على العرض وعلى مهنية التعامل مع نص المؤلف .فهو فن، ومسؤولية، وأمانة، ولابد له أن يكون مثقفاً، ومتابعاً، وخبيراً في عالم المسرح، إن من يطمح لمثل هذه المهمة عليه أن يكون صاحب تجربة في هذا المجال، وأن يمتلك أدواته اللازمة، ليأتي إعداده للنص ناجحاً، الإعداد يجعلنا أمام معالجة جديدة أمام حركة مختلفة، وهذا ما يدل على إعادة خلقه، على يدي المعد، من

---

[81] - ينظرابو الحسن عبد السلام -حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التاليف مركز الاسكندرية للكتاب مصر ط2 -1993 - ص 101-104

دون أي تكرار، حيث إن المعد الناجح يوظف كل مهاراته في خدمة النص الجديد الذي يحمل بعض آثار بصماته، كما يحمل رائحة أصابع مبدعه في الأصل .

جماليات النص المعد دراماتورجيا :

و اعداد النص المسرحي نعني الاشتغال على نصوص مسرحية كانت او غير مسرحية – الرواية او القصة- لانتاج نص مسرحي يحمل في طياته التزاوج الثقافي حيث يقوم المخرج الدراماتورجي العربي مثلا في معالجته للنص المسرحي الاجنبي بكتابة جديدة معاصرة تزاوج بين ثقافة النص الاجنبي و ثقافتنا العربية يحمل جماليات ادبية و فنية شرط ان يصبغها بصبغة محلية عربية تؤثر في نفسية المتلقي الدي يطمح الى رؤية اعمال عربية مميزة [82].فإن ما يميز طريقة جمالية الإعداد أنها عبارة عن مزاوجة متوازية بين الكتابة الدرامية للحوارات والكتابة الركحية للتصور الإخراجي، وما يزكي هذه الجمالية أن الإعداد يدمج كل الإشارات الخاصة بالديكور والإضاءة كما لو أنها إرشادات ركحية من جنس الكتابة الدرامية، الشيء الذي جعل من مفهوم نص العرض مفهوما مكتملا، وأكد، بالتالي، أن الإعداد الدراماتورجي هو مفهوم محكوم بتصور مسبق لخصوصية الخشبة وخصائصها.[83]

يتمّ أحيانا إعداد النص المسرحي حيث يتناسب ورؤية المخرج أو الجمهور الذي يقدّم له، وتالياً يكون الإعداد المبدع إلى حد تقديم قراءة جديدة للنص الأصلي تحمل إسقاطات مباشرة على الحاضر الذي نعيش فيه والأمثلة كثيرة على ذلك، ولو نظرنا تاريخياً إلى مسألة الإعداد في المسرح العربي لوجدنا أ «أبو الحسن المغفّل» معدٌّ من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، اقتبس أبو خليل القباني عام 1884مسرحية «لباب الغرام» أو «الملك ميتريدات» من مسرحية «ميتريدات» للمؤلف «راسين»، ثم حذا حذوهما عشرات

---

[82]ينظر -محمد بري العواني-إعداد النص المسرحي والشروط الواجب الالتزام بها من قبل المعدّ/ نضال بشارة- مجلة الفرجة العدد 37-تاريخ 23-02-2016

[83]- د عبد المجيد شكير – الاسس الجمالية للكتابة الدرامية –– مجلة الخشبة الفصلية – العدد 1بتاريخ 19يونيو 2013

الكتّاب المسرحيين العرب، فأعدّوا واقتبسوا مسرحيات كثيرة من نصوص وحكايات وروايات من التراث العربي أو العالمي ووصل البعض بهم وهنا أقصد المخرجين إلى القصيدة، ولذلك يبقى الإعداد ملاصقاً للتأليف، وخصوصاً في عصرنا الراهن مع موجة المسرح الجديد أو مسرح المخرج الذي لم يعد يعتمد على نص كلاسيكي من ثلاثة فصول أو فصلينكما يبقى الإعداد إشكالية بين انتهاك لحرمة النص الأدبي وتبيان لجمالياته فيكون الهدف الأول من الإعداد هو"تبييء النص الأصلي وتذويبه في معطيات خاصة تلتصق بالبيئة المحلية سواء على المستوى الموضوعاتي الذي يأتي في الاعتبار الأول حتى يكون نصا مستساغا من طرف المتلقي قادرا على أن يحقق تواصله التام معه، أو على المستوى الشكلي التقني الذي يسمح بتقديم فرجة متميزة معرفيا وجماليا"[84].

فكلنا نعرف أن النصوص الخالدة هي نصوص تمتلك في بناها المتعددة العديد من الخصائص التي تجعلها قابلة لإعادة الإنتاج في أزمنة وأمكنة مختلفة، وحتى إعادة تكييف أجوائها وشخصياتها في أطر مختلفة عما كانت عليه، حيث يل جأ بعض المخرجين إليها لأنهم يرون فيها آفاقاً جديدة في العملية الإخراجية التجريبية وأفقا أكثر وضوحاً "لتفسير مأساوية العالم وحالات الإحباط واليأس والقهر كي ينهض المشاهد نظيفاً من أدرانه من خلال وعيه المستفز بالمأساة [85]**وهو ما يحصل عادة في أعمال شيكسبير، فيكفي القول إن مسرحية مثل "روميو وجولييت" قد أعيد إنتاجها مئات المرات وفقا لبيئات مختلفة في الغرب والشرق، وذلك لما يمتلكه النص من قدرات كبيرة وموحية تجعل شهية المخرجين مفتوحة على إعادة إنتاجه وفقا لرؤية جديدة، بينما تظهر في كل عام نصوص تذهب أدراج الرياح بعد عرضها مباشرة** . فالنص المسرحي تمثيل لكاتبه واشارة اليه وتعبير عن رؤياه، وبهذاو نص المعد ايضا

84-حسن يوسفي -من المحاكاة إلى التمسرح: قراءة في مسار النص المسرحي بالمغرب، مجلة الثقافة المغربية، العدد الثامن (ملف المسرح المغربي)، ماي 1999، ص15

[85]-د.زينة كفاح الشبيبي-في تكاملية العرض- جريدةالمدى - العدد(3477) - بتاريخ 2015/10/12

يحمل تلك الصفات والمميزات الفنية التي لا تخلو من وجهة نظر مغايرة أو متفقة مع الاصل.[86]

هذه الكتابة المسرحية هي كتابة لا تهتم بالتقديم المباشر للحكاية أو الأحداث التي يقوم عليها مضمون النص، أي أنها غير منشغلة بالتقديم المباشر والجاهز للمعنى بقدر ما تسعى إلى ترسيخ أسس جمالية تتعلق بفنية الكتابة الدرامية وتقنيتها، ذلك أننا نلمس قصدية واضحة في هدم السير الطبيعي للحكاية والأحداث، وقطع الامتداد الخطي المنتظم للمعنى، بواسطة التورية الإيحائية والتجزيء/ التفكيك المقصود والمتعدد الذي يفترض توليفا ضروريا في ذهن المتلقي.

إن لجوء المسرحيين إلى الإعداد من مسرحيات أخرى ينتمون باسم التجريب الذي يتميز بخصوبة متخيله، وحركية بنائه الشكلي المفتوح، وحيوية لغته المؤشرة على الأحوال والمواقف الدقيقة، كما يتميز بعمقه الفكري، وغزارة مدلولاته، وجرأته في اختيار وإثارة القضايا والمشكلات ومعالجتها، على أساس أن المسرح، كما قال "يونسكو": " خير مكان تزدهر فيه الجرأة في الابتكار كما يطيب لها الابتكار في الأشكال والمضامين، بما يضيف من قيمة نوعية، وليس بتكرار الجاهز، أو التنويع عليه.[87]

---

[86] ينظر جيروم ستولنتيز –النقد الفني –تر فؤاد زكريا –مطبعة علي الشمس -القاهرة -1974 – ص 340.

[87]- انظر **د. لطفي محمد - المسرح الفرنسي المعاصر - الدار القومية للطباعة والنشر -1964- ص 224.**

الكتابة الدرامية..أشكال جديدة:

قد يكون الدراماتورج أيضا مؤلف ثاني خاصة في اشتغاله على النص الكلاسيكي أو من التراث العالمي الذي يقوم باختياره كمادة خام يقوم بتحويلها وتطويعها بإبداع ولكن بمشورة المخرج ورؤيته الإخراجية المسبقة الذكر، والشغل هنا يكون كإعداد أو اقتباس أو ترجمة أو عصرنة وتحيين. فالدراماتورج بعمله هذا "أصبح مؤلفا جديدا للنص، مع مراعاته ألا يخون روح المؤلف. عليه أن لا ينسى للحظة واحدة أنه لا يقوم بعملية "تأليف"أصيل، بل "توليف"مشروع يناسب المخرج، يتلائم مع شرطي الزمان والمكان."أي أنه حقا مؤلفا جديدا للنص ولكن أن يحتفظ بفكرة المؤلف وحقوقه المحفوظة، لأنه فقط يعيد كتابة على كتابة سابقة ولا ينسبها إلى نفسه باعتباره مؤلفا. وكذلك لابد للدراماتورج مراعاة رؤية المخرج وما يناسب فريق الإنتاج من ظروف معطاة مثل فضاء اللعب والفراغ المسرحي المتاح للعرض.

لكن المحافظة على النص كما هو لن تخلق حالة التماهي و الإدماج لأن المحلية و الآنية اللتين انقضى عصرهما ستقضيان على المعايشة التي تجعل المتفرج ما يشاهده هو

نفسه و حياته معروضين أمامه على خشبة المسرح . وسوف يتلقى ما يشاهده باعتباره شيئا غريبا عنه و يستقبله ببرود[88].

ولقد أدى البحث عما هو جديد إلى ابتداع مسرح تركيبي جمع بين الكلمة والحركة، والإنارة والموسيقى، كما أنه يقوم على الحدث المسرحي ضمن منظومات جمالية تأخذ شكل لوحات وتركيبات إيحائية (...) وهذا ما جعل النص يفيض بشتى الرموز، وينحو إلى التجديد المطلق أحيانا [89]بذلك استطاع النص المسرحي أن يحقق تميزه وامتلاكه للتصور الفني للكتابة الدرامية، ويقترح أشكالا جمالية جديدة تسهم في نوعيتها ومطواعيتها لخصوصية الفعل المسرحي. ومن أهم هذه الأشكال نجد:

التركيبSynthèse:

يمكن اعتبار خاصية التركيب في النص المسرحي مظهرا جماليا في الكتابة الدرامية من حيث كونه تجاوزا لنمط الكتابة الخطية التي تسير وفق التسلسل المنطقي للأحداث والوقائع، فالتركيب هو نوع من ممارسة الهدم والتفكيك لخطية الحكاية وسيرورتها الطبيعية التي تأخذ المتلقي ـ في العادة ـ إلى ممارسة فرجته بنوع من الاستهلاكية السلبية، أو التي تأخذه إلى الملل والمونطونية نظرا للحظات السقوط Chutesالتي تعتري، في الغالب، نمط الكتابة الدرامية التقليدية القائمة على التسلسل"المعمار أو البناء في الحادثة المسرحية . فهو يجمع بين المكونات بالعمل وبين كيفية تركيب هذه المكونات كي يتولد المعنى أمام الجمهور."[90]

إن التركيب يسمح بإدماج المتلقي في بناء مضمون/ حكاية النص، والإمساك ببنياته الكبرى، كما أنه يسمح بخلق إيقاعية متنامية انطلاقا من الانتقالات الدينامية بين اللحظات

---

[88]-فرحان بلبل ، ، النص المسرحي –الكلمة و فعل – ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق 2003، ص145-146 .

89-حسن المنيعي - هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس1990، ص 81.

90- ينظر قاسم مطرود: الجرافات لا تعرف الحزن "إتحاد و أدباء الإمارات ـ الشارقة. الطبعة الأولى ص 12

الدرامية والبنيات الصراعية دون مراعاة التوالي والتسلسل، وانطلاقا من القفزات المنتظمة بين تجزيئات النص التي تبدو ـ ظاهريا ـ مفكَّكة، لكنها تلتقي في التركيب النهائي الذي يراهن أساسا على مشاركة المتلقي في تجميع عناصر الحكاية وترتيب البنيات وإعادة توليف متواليات النص، وهي مشاركة تضع المتلقي بين لحظات الاسترخاء والتوتر حسب إيقاع العرض، وتجعله على مسافة متحولة بين الاقتراب والابتعاد من أجواء الحكاية. وهذه الثنائية في الاسترخاء والتوتر، والاقتراب والابتعاد هما ما يحفظ للمتلقي مكانته المركزية في إنتاج فرجة العرض، وهما أيضا ما يمنح الإنجاز المسرحي مقياس النجاح أو الإخفاق في تحقيق تواصل دلالي وأثر جمالي على مستوى التلقي.

الإعدادAdaptation:

يشكل الإعداد مظهرا آخر ينضاف إلى جماليات الكتابة الدرامية الحديثة، ويمكن اعتباره إفرازا لأشكال التطور والانتقال التي قطعها المسرح من سلطة المؤلف إلى سلطة المؤلف ـ المخرج وصولا إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بسلطة المخرج ـ المؤلف، بحيث ارتبط الإعداد بالتصور الذي ينجزه المخرج حول النص الدرامي قبل تقديمه على الخشبة، وقد أفرز هذا التصور في التعامل مع النص المسرحي لجعله قابلا للعرض، جهازا مفاهيميا في الاشتغال المسرحي يضم مفهوم الإعداد الدراماتورجي، ومفهوم[91] نص العرض، ثم مفهوم الكتابة الدرامية الذي يستجيب لهذا الاشتغال النصي أكثر من مفهوم النص المسرحي. وما يوحد هذه المفاهيم أن القاعدة النصية التي ينهض عليها الإنجاز المسرحي أصبحت ـ في إطار هذا التصور ـ عبارة عن ''كتابة درامية'' تعتمد الإعداد الدراماتورجي لتهيئ نص العرض إنها اشتغال على نص موجود سلفا تعتريه عوائق ما (تقنية أو موضوعاتية) تمنعه من أن يقدم بالشكل الأصلي الذي يوجد عليه على

91-ينظر عقيل جعفر مسلم الوائلي الاعداد المسرحي كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية جامعة بابل 2014-05-14

خشبة المسرح، لذلك يستوجب إعادة كتابته كتابة درامية تُعِدُّه إعدادا دراماتورجيا حتى يصير نصا قابلا للعرض.

وقد ازدهرت التجارب المسرحية التي راهنت على الإعداد أساسا في كتابتها الدرامية بتطور وحركية الإخراج وتوسع آفاق الرؤى الإخراجية التي لم تعد مجرد ترجمة للنص المسرحي، بل سعت لأن تكون رؤى إخراجية تمارس انزياحها الإبداعي على النص الأولي/ الأصلي

1.الإعداد عن نص مسرحي عالمي:

ويتجلى في الكتابات الدرامية التي تنطلق من نصوص مسرحية تنتمي إلى الريبيرتوار العالمي، "إن المسرحيان العظيمة في العصرين اليوناني و الروماني وفي العصر الاليزابيتي وفي أمثال تلك العصور المتناهية القدم ...كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر نسختها المكتوبة التي يعاد إخراجها و استنساخها "[92]فتعمد إلى إعدادها بطريقة تجعلها تستجيب للخصوصية المحلية، فيكون الهدف الأول من هذا النوع من الإعداد هو تبييء النص الأصلي وتذويبه في معطيات خاصة تلتصق بالبيئة المحلية سواء على المستوى الموضوعاتي الذي يأتي في الاعتبار الأول حتى يكون نصا مستساغا من طرف المتلقي قادرا على أن يحقق تواصله التام معه، أو على المستوى الشكلي التقني الذي يسمح بتقديم فرجة متميزة معرفيا وجماليا. لقد أصبحت كلاسيكيات المسرح اليوناني ذات الطبيعة الأسطورية والملحمية مادة خصبة لإبداعات متنوعة: (سينما- تلفاز- مسرح- إذاعة- مسلسلات مجلات ورقية.. الخ)، لأنّ تلك النصوص تنبع في أصولها من طقوس أسطورية دينية كما هي نصوص (أوديب- جلجامش- أنتيجون- إلكترا) وقد غدت جميعاً إرثاً عالمياً لعموميتها، وقد وجد مجموعة من المسرحيين ضالتهم المعرفية والجمالية في النص المسرحي العالمي، غير أنه مكتوب بمواصفات ومواضعات لا تستجيب دائما للخصوصية المحلية،فالنص "يعبر عن الثقافة التي ينشأ من

---

[92]- أ .اسماعيل بن صفية -النص المسرحي بين القراءة و التمثيل -مجلة العلوم الانسانية -محمد خيضر -بسكرة - العدد 7-جانفي 2005-ص7-8

داخلها ويؤثر في تلك الثقافة بحيث تصبح الوظيفة الاجتماعية جزءا لا يتجزأ من الإعداد الدرامي يأخذ في الاعتبار الأفكار الأيديولوجية السائدة وتراكيب القوة بالمجتمع وأغراض الفنون والتذبذب في الذوق العام أو في القيمة التي تتحلى بها الفنون مع دراسة العلاقة المتغيرة بين الفنان والمجتمع." [93]فيكون الإعداد هو التقنية المثلى لجعله كتابة درامية تلتقي مع رؤية المخرج وهو ما عمل عليه (اندريه جيد) الكاتب الفرنسي عند اشتغاله على مسرحية (أوديب) ذات المرجعيات الإغريقية والتي كتبها (سوفوكلس) ، و(جان انوي) عندما أعاد صياغة (انتيغون) في حين أن (جان كوكتو) ركز على الجوانب النفسية لشخصياته في (الالة الجهنمية) التي استوحى فكرتها من مسرحية (أوديب ملكا) ذاتها[94]

الإعداد عن نص مسرحي عربي :

كان للأسبقية الزمنية التي عرفها المسرح العربي بالمقارنة مع المسرح المغربي دور في افتتان المسرحيين المغاربة بأعمال مسرحية عربية عرفت تطورا ملحوظا وتشكلت باعتبارها تيارات وعلامات بارزة في الفن المسرحي العربي سواء بوصفها أسماء أو نصوصا. ولذلك كانت تمارس تأثيرها على المسرحيين المغاربة وتستفز قرائحهم الإبداعية للتعامل مع نصوص عربية تجد لنفسها صدى متميزا لدى المتلقي المغربي في حال إعدادها وتقديمها بتقنية تقربها من وجدانه. وفي هذا الإطار اشتغلت مجموعة من الفرق على نصوص عربية لمؤلفين من عيار سعد الله ونوس وممدوح عدوان وصلاح عبد الصبور ومصطفى الحلاج وعبد الغفار مكاوي وغيرهم من الأسماء التي شكلت مسرحياتهم قفزة مهمة في النهوض بالفرجة المسرحية المغربية. وكان دور الإعداد واضحا في تقريب نص مسرحي بمواصفات خاصة من بيئة ذات خصوصية أيضا، رغم ما تشترك فيه ثقافيا ولغويا مع بيئات أخرى، ومع ذلك استطاع أن يجد لنفسه موقعا

---

[93]-قاسم مطرود: الجرافات لا تعرف الحزن " -ص50

94-شكيب خوري -الكتابة و الية التحليل-ط1 -سنة2008-مطبعة بيسان للنشر و التوزيع و الاعلان -بيروت - ص39

مستساغا ضمن هذه البيئات (المغايرة).[95] لقد اصبحت كلاسيكيات مادة خصبة لإبداعات كثيرة مثل: (عنترة- الزير سالم- شهرزاد- - جحا.. الخ)، و من النماذج البارزة في هذا الصدد مسرحية "الليلة الأخيرة بعد الألف"من بين المسرحيات المستوحاة من القصص والأساطير والروايات التاريخية، وحسب البطاقة الفنية للمسرحية نجد هذا النص لـ "محمد مصطفاي"مستوحى من نص "الليلة الأخيرة وديك الجن"للكاتب فرحان بلبل، والتي هي بدورها مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة التي هي عبارة عن أساطير وحكايات قديمة في الزمن .

المَسْرَحَةُ Théâtralisation:

تعتبر المسرحة مظهرا آخر من مظاهر جمالية الكتابة الدرامية التي تؤكد سطوة المخرج ـ المؤلف، أي حضور الكتابة النصية التي تعتمد التصور المسبق للكتابة الركحية، فهي كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، وتعمد إلى تجاوز أدبية Littérarité هذه النصوص وتضمينها بخاصية التمسرح Théâtralité حتى تصير قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الإنجاز المسرحي. إنها كتابة تشتغل على النص الشعري والسردي بشكليه القصصي والروائي، وتحوله إلى نص مُمَسرح قابلٍ لأن يُعرض فوق الخشبة، وهذا 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 نصا روائيا، لتصير من جنس العمل المسرحي بكل خصوصياته الدرامية، فكل الفنون ـ كما يذهب إلى ذلك يان ميوكاروفسكي J.Mukarovsky ـ تفقد خصائصها الذاتية عندما تنتسب إلى المسرح، حيث قال: "حالما تدخل هذه الفنون المستقلة المسرح تتخلى عن

---

[95]- ينظر -د عبد المجيد شكير – الأسس الجمالية للكتابة الدرامية

استقلاليتها،(...) باختصار إنها تنحل مندمجة بفن جديد موحد تماما" [96]، والأدب واحد من الفنون، لذلك يسري عليه أيضا شرط التذويب والاندماج وفقدان الاستقلالية الذاتية/ الأدبية، يقول ميوكاروفسكي بصدد حضور الأدب في المسرح على وجه الخصوص: "أما فيما يتعلق بالفنون الأخرى كالأدب، فلها مكانة في المسرح (...) ولكن بذات الوقت حين يدخل في احتكاك مع المسرح يفقد شخصيته الحقيقية ويتغير جوهره.[97]

وتجدر الإشارة إلى أن المسرحة Théâtralisation هي في جوهرها شكل آخر من أشكال الإعداد الدراماتورجي كما سبق تحديده، لكنها تتميز بخصوصية الاشتغال على مواد نصية يحضر فيها العنصر الأدبي بقوة، ولم تكتب للمسرح في الأصل.

تقوم الأشكال الجمالية للكتابة الدرامية في العرض المسرحي باستحضار الخشبة في عملية الإنجاز النصي سواء على مستوى التأليف الخالص أو على مستوى الإعداد والمسرحة، بمعنى أنها كتابة درامية تقف وراءها معرفة عميقة بالخشبة وخصائصها واشتراطاتها، وهي بذلك كتابة درامية تقوم على وعي مسبق بأسس الكتابة الركحية أيضا.إن المهم في هذه المعالجة ، إنما هو ما تقوم به من عمل تركيبي حتى يصبح إلى جانب الإخراج بمثابة الكل . كذلك من خلال عملها ، ليس بالضرورة أن تبقى حيز التفسير ، بل بالإمكان ،و تستطيع ، أن تكون على نحو ما ، مبدعة . كأن تضيف إلى تفسير تفسيرا آخر جديدا ، كتقديم نوعية فكرية ، توضح أكثر الامتداد الاجتماعي[98].ومادام الأمر كذلك، فإن الأسس الجديدة للكتابة الدرامية تنتصر لمقولة المخرج ـ المؤلف، وتعطي موقعا للدراماتورج ودوره في بناء العرض وتهيئه بشكل قبلي عن طريق إعداد النص إعدادا دراماتورجيا. إن المهم في هذه المعالجة ، إنما هو ما تقوم به من عمل تركيبي حتى يصبح إلى جانب الإخراج بمثابة الكل . كذلك من خلال

---

[96] ينظر -ميوكاروفسكي (يان): حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح (عدد من المؤلفين)، ت: أدمير كورية-منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق 1997، ص 45.

[97]- ينظر المرجع نفسه ص 46 -47.

[98]- زياد فواز كرباج ،الإعداد الدراماتورجي ، كتابة نظرية ، منشورات إتحاد كتاب العرب،ط1، دمشق ، 1995ص 31 .

عملها ، ليس بالضرورة أن تبقى حيز التفسير ، بل بالإمكان أن تكون على نحو ما ، مبدعة . كأن تضيف إلى تفسير تفسيرا آخر جديدا ، كتقديم نوعية فكرية ، توضح أكثر الامتداد الاجتماعي.

الإعداد المسرحي عن رواية او قصة:

وهو تحويل عمل أدبي(قصة أو رواية) إلى نص مسرحي قابل للتجسيد على خشبة المسرح بغية إثبات قدرات مبدعه الأول على الصياغة المسرحية إذا كان هو نفسه المعد كما فعل "**يوسف ادريس** "حيث حول قصته "**جمهورية فرحات** "و **برتولد** بريخت الذي اعد رواية **"الأم** "ل "**مكسيم غوركي** "و رواية "بداية ونهار"ل"نجيب **محفوظ** "التي أعدها المسرح القومي وعرضها و رواية " **ميرمار** "ل " **نجيب محفوظ**"و التي أعدها للمسرح "نجيب سرور "و عرضت في مصر ومسرحية "الليلة الأخيرة "للكاتب السوري "بلبل فرحان"والذي استوحاها من قصص ألف ليلة وليلة و الأمثلة كثيرة .[99]

إن الإعداد يستند إلى ضروريات ستدعيه كما يستند إلى أساليب و مفردات جديدة "قد تصلح فكرة ما لقصة أو مسرحية ولكن الفارق ليس في الفكرة وإنما في طريقة معالجتها فتحويل الرواية إلى مسرحية يعادل ترجمة الشعر إلى لغة أجنبية فهو لا يحتاج فقط إلى الترجمة و إنما إلى خلقه من جديد "[100]

وقد يكون الإعداد بسبب تضمن القصة أو الرواية أو القصيدة لعناصر مسرحية أو رغبة في نشر فعالية مضمونها و فكرها بسبب الدور المباشر في التأثير في فن العرض المسرحي نفسه يقول الأديب الانجليزي " **الدوس هكسلي":"** الإعداد المسرحي او السينمائي ليس في حقيقته الا نوعا من الترجمة و لكنه ليس ترجمة من لغة الى اخرى بل

---

[99]- ينظر -ابو الحسن عبد الحميد سلام -حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التاليف ص 82

[100]-ينظر جيمس هاتس -مقومات التاليف المسرحي -مجلة المسرح -العدد2-السنة الاولى فبراير 1964(القاهرة مسرح الحكيم -الاهرام)تصدر عن التلفزيون العربي -ص42-51

من وسيلة تعبير إلى أخر انه تحويل رواية أو قصة قصيرة او سيرة او تاريخ الى مسرحية او فيلم سينمائي "[101]

تسمى هذه العملية بالتدريم ويقوم بها الدراماتورج المعد ، يقوم الدراماتورج بتعزيز درامية النصوص المكتوبة غير المسرحية، التي لم تكتب إلى الخشبة، والخالية من الخصائص الدرامية الكافية. فيقوم بالتحويل – من النص السردي إلى المسرحي- وفقا لآليات وشروط يتقيد بها الدراماتورج المعد ويجب الإلمام بها وهي:

1/ الموائمة: (أن يكون الجنس الأدبي قابل لمسرحته وغير مستعصي، وإلا سيصبح تناصا أو اقتباسا) –

2/التحويل: (إعادة إنتاج معنى وشكل النص وفقا لخصوصيات الكتابة المسرحية وجميع عناصرها البنائية)

-3/ الإختزال: (هي استنبات الدلالات والأفكار الذهنية وجعلها ضمن لغة حوار وارشادات مسرحية وترجمتها)[102].

ولكي يتم الاعداد من حقل أدبي الى المسرح لابد ان يشتمل الحقل الادبي على بعض الخصائص التي تجعله قابلا للتمسرح على سبيل التعداد لا الحصر ندكر :

-احتواء القصة على وحدة مكان او أمكنة محددة ومناظر يسهل أعدادها من حيث الوقت و التكاليف .

-اشتمال القصة على لغة حوارية و ليست سردية او نقاشية .

-ان يكون للحوار فيها دورا على كشف الأحداث و العلاقات و الدوافع و الشخصيات و المشاعر و تنمية الصراع .

---

[101] ينظر ابو الحسن عبد الحميد سلام - حيرة النص المسرحي بين الترجمة وقتباس و الاعداد و التاليف - ص82

[102] أنظر الموقع الالكتروني عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي،تجربة نجيب محفوظ نموذجا،أطروحة مرقنة،كلية الآداب،الرباط،1999-2000.
http://www.aljabriabed.net/n73_05mahfoud.(2).htm

-مباشرة الشخصيات لشؤونها بالقول و الفعل المكثفين للتعبير عن نفسها دون وسيط سردي .[103]

أما فيما يخص النص المسرحي فيعتمد الكاتب على عدة أسس كي ينشا نصا مسرحيا منها

- الاختيار لا الحشد في الشخصيات و الإحداث و الحوار و الأماكن و الأزمنة

التضمين لا الرجوع المباشر للماضي في الإحداث

عدم إلزام نفسه بشكل معين سلفا عند بدا الكتابة

- يحكم تقدير العلاقة الحقيقية بين الموضوع و الطريقة و بين الفعل الشخصية و دوافعها للفعل بين قولها و ملامته لمنطقها الحياتي بين لغة الشخصية و فعلها و ضروراته الحتمية أو المحتملة و يترك للشخصيات الدرامية تجسيد فكرة درامية يبدعها هو أو يختارها لتصبح فكرة الشخصية و ليست فكرة المؤلف إذ يرى الدكتور سمير سرحان أن الكاتب المسرحي الجيد يستبعد طريقة الأخبار المباشر لأنها تتنافى مع أهم مبادئ الفن وهو مبدأ الإيحاء غير المباشر فالتقرير لا يخلق فنا [104]

[103]-ينظر المرجع السابق -ابو الحسن عبد الحميد سلام -حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التاليف ص 87

[104] - ينظر المرجع السابق -ابو الحسن عبد الحميد سلام -حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التاليف ص 101-104

آلية اشتغال النص المسرحي المعد والمقتبس إخراجيا:

أن البناء النصي المعد والمحبوك يمنح العرض قوة وفعالية لاسيما أن الإخراج يستند إلى الإعداد لتبدأ العملية الإخراجية بإعداد الإعداد بمعنى تهيئة نص العرض من الكلمة المكتوبة ثم تتجسد تلك اللغة إلى لغة الجسد وصوت الممثل وتقنيات العرض والسينوغرافيا لذا فالعملية الإخراجية ليست خيال فحسب وإنما هي حرفية تعتمد على التبديل والتغير والحذف.

وبالنظر لوظيفة المخرج المسرحية ورغم ان تلك الوظيفة تأتي تالية لاكتمال النص المسرحي الم أو المعد، إلا أنها تعد أساسية في تحديد مسارات تلك الاكتمالية لأنها تأخذ وجوهاً عديدة في التعامل مع صنع النص عبر طرح اراء وافكار المخرج حول نص مسرحي ما، ولأن المخرج هو الذي يختار النص المسرحي للعمل على طرحه كعرض مسرحي وهي عملية تحويل المكتوب الى صورة درامية حركية حيوية، فان ذلك ما يمكن ان ليمنحه الصلاحيات في التحوير والتعديل على النص المسرحي المعد، لأن "المخرج هو الذي يختار النص المسرحي، وهو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي"[105]

ان العملية المسرحية برمتها قائمة على أساس النص ومن غير النص لا يوجد ما يسمى بالعرض، مع الاخذ بنظر الاعتبار تعدد شكل النصوص، فالعرض الذي يعتمد على الارتجال فهو بالمحصلة النهائية يبث من خلال العرض نصه المسرحي الذي اتفق على تسميته بنص العرض، وكل ما يقدم في العرض المسرحي هو نتاج بديهي لنص مرتجل أو مكتوب. "النص المسرحي من أهم العناصر الاساسية في العرض المسرحي، واختيار ناجح للنص يمثل النسبة الاكبر من نجاح العرض المسرحي"-[106]فاذا ما عرفنا ان الرؤية

---

[105]-- ينظر دسعد اردش-المخرج في المسرح المعاصر -ص 13

[106]- ينظر – نصيف جاسم محمد الدليمي -المسرح الجامعي في مصر -دار الكتب و الوثائق-ط1سنة2008 - ص 26

الاخراجية للمخرج المسرحي الذي يقوم باختيار النص المسرحي وفق مقاسات رؤيته التي يريد طرحها من خلال العرض المسرحي واختياره للنص المعد تتأسس على جانبين هما:[107]

1.التفسير الابداعي للنص.
2.الاختبار الامثل للمنهج والاسلوب.

والنقطتين السابقتين تتوزعان على الاعداد والاخراج فتفسير النص يرتبط بالإخراج الا ان تحديد اسلوبه ومنهجيته تقع على عاتق المعد او المقتبس أولا ومن ثم المخرج ثانيا، من اجل الوصول الى رؤية تتسم بالتوافق والانسجام.

يرى الباحثان ان العلاقة الترابطية بين التأليف(الاقتباس) والإخراج والإعداد كانتا متلازمتين منذ اقدم العصور، او منذ البدايات الاولى للمسرح عند اليونان وبداياته عند العرب، وقد اصبحت هذه المعلومات من بديهيات دراسة الفن المسرحي واشارة اليه الكثير من المصادر وعلى وجه التحديد كتاب المخرج في المسرح المعاصر لـ (سعد أردش) وكتاب نظرات في فن التمثيل لـ (عقيل مهدي يوسف)، وهي خير دليل على تلك الانسجامية، فنرى ان المؤلف هو مخرج العمل لانه يقوم بتنظيم العملية المسرحية وذلك بعد اكمال كتابة نصه المسرحي واستمرت هذه العملية حتى الظهور الرسمي للمخرج على يد (الدوق ساكس ماينغن)، وهنا ما يشكل لنا وعلى يد الدوق استقلالية المؤلف عن المخرج، واستقلالية العرض المسرحي اخراجا عن النص، لان العرض يمثل المرحلة النهائية بالنسبة للمعد أو المقتبس والمخرج معا.[108]

يعد العرض المسرحي الهدف الاسمي والنهائي لأفكار المعد أولا والمخرج ثانيا وقد يكون المخرج أولا لأنه أحيانا يكون صاحب أو لاعب دور المحفز للمعد في كتابة نصه،

---

[107] ينظر المرجع السابق - نصيف جاسم محمد الدليمي -المسرح الجامعي في مصر-ص 33

[108] -ينظر ابو الحسن عبد الحميد سلام -حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التاليف ص 87-88

فالاثنان يسعيان لطرح ذاتيتهما في العرض، كما يحدث هذا الأمر مع بقية العاملين في العرض المسرحي.

إن كل مخرج يؤسس لنفسه آلية خاصة به تشير وتوضح اهتمامه الخاص بنص مسرحي ما، ويتبنى ما ظهر من حركات وتيارات ومذاهب فكرية عملت على تدعيم الرؤية الاخراجية والنصية معا، كالرومانسية والواقعية والسريالية والرمزية الى غيرها من التيارات الفكرية فضلا عن تميز مدارس الإخراج المسرحي التي ارتبطت بأسماء مهمة امثال (أبيا ومن ثم بسكاتور وبرشت وارتو وبروك وكروتوفسكي) وكل ذلك يعني وجود آلية لتناول فكرة النص المسرحي بآخذه من المؤلف والعمل على تفكيكه وإعادة بناءه في العرض سواء عن طريق معد أو عن طريق ما يسمى بالدراما تورج الذي يقوم بإعداد نص العرض تماشيا مع التمرين المسرحي.

ان مسرح (أرتو) يمكن للجمهور الحاضرين في قاعة العرض ان يشاركوا فيه، لان هذا النوع من المسرح لا توجد فيه فواصل بين المسرح والواقع، لذلك فأنه يكون النص عرضه للأعداد حتى في زمن العرض أو اثناء عرض المسرحية، لأن مشاركة الجمهور رهينة بلحظة العرض نفسها فيكون في كل يوم مشاركة جديدة واعداد اخر للنص مع الحفاظ على السمات والخصائص العامة للفكرة بعينها.[109]

أما المسألة بالنسبة لـ(برشت) مختلف تماما عن سابقيه لانه لا يعتمد نصا من خارج منظومته لانه يقوم بكتابة نصوصه المسرحية بنفسه وهو يأخذ أفكاره من مرجعيات متعدده ودليل ذلك مسرحية (الأم شجاعة) المأخوذة عن مسرحية (الام) لـ (مكسيم غوركي)، وهو عندما يقوم بكتابة نصوصه يقف على عتبة صلبة من الوعي باستخدام الحوار لصالح خطاب العرض المسرحي، وهو يهدف الى جعل المتفرج كاشف للتناقضات المستقرة في مراحل الانتاج عبر المسرح، الخالق للوعي لكن ذلك النموذج

[109] ينظر عبد الوهاب -د فتحي التريكي -الحداثة وما بعد الحداثة -دار الفكر -دمشق -ط1-2003-ص 73

النص/ العرض الجديد والذي سيظهر فيما بعد في الكثير من التجارب الاخرى الذي تلت ظهور المسرح الملحمي.[110]

إن الية اشتغال النص المعد اخراجيا تعمل على اضفاء سمات وإمكانيات قد تكون جديدة لان الإخراج ينظر إلى الفكرة الأساسية في النص المعد على أساس تحديثها وتجديدها وبث روح فاعلة أكثر ملائمة لروح العصر كما فعل ذلك الشاعر (يوسف الصائغ) في مسرحية (دزدمونة) التي أخذها من مسرحية (عطيل) اذ يعمل الإعداد أحيانا على إطفاء شخصيات رئيسية وإحلال شخصيات أخرى قد تكون ثانوية فأصبحت (دزدمونة) هي مركز الثقل، وكذلك فعل (خزعل الماجدي) في تغييب الشخصية البطلة في مسرحية (هاملت بلا هاملت) بحيث لم يكن لها وجود مطلقاً إلا في عنوان المسرحية وهذا يعني ان للأعداد دوراً مهما في تغيير مناخ النص وإدخاله في مناخ أخر معاصر وهذا ما جعل المخرج (ناجي عبد الأمير) في إخراجه للنصين الذي سبق ذكرهما أكثر قرابة للواقع المعاصر وأرضية خصبة لآلية الاشتغال التي عمل عليها إخراجياً.

أن إعداد النص المسرحي مع بروز سلطة المخرج وتصوره الذي يسعى إلى نقل النص إلى فوق الخشبة جعل الدراماتورج يشتغل على النص ويعده إعدادا دراماتورجيا بمفهومه الحديث، ثم إن مفهوم "الكتابة الدرامية الذي يستجيب لهذا الاشتغال النصي أكثر من مفهوم النص المسرحي، وما يوحد هذه المفاهيم أن القاعدة النصية التي ينهض عليها الإنجاز المسرحي أصبحت في إطار هذا التصور، عبارة عن كتابة درامية تعتمد الإعداد الدراماتورجي لتهيء نص العرض" [111]إنه عملية تحويل النص القديم إلى نص جديد له القابلية للعرض، لأن النص المسرحي يكتب ليعرض وليس للقراءة، لذلك يستوجب إعادة كتابته كتابة درامية تعدّه إعدادا دراماتورجيا حتى يصير نصا قابلا للعرض .إلى

---

[110]ينظر -عمر حامد محمد -د علي رضا حسين -النص المسرحي العالمي بين قيم الاعداد و الاقتباس و المعالجة الاخراجية -قسم الفنون الجميلة -كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ص 16

[111]ينظر هانس روبرتياوس،جمالية التلقي: من أجل تأوي لجديد للنص الأدبي ،تر: رشيد بن حدو،ط1،المجلس الأعلى للترجمة،القاهرة،1994،ص146.

جانب دلك كله إن التأليف بالإعداد يعني عدم عدم الخضوع لشبكاته التركيبية و الدلالية و الحوارية و دلك باللجوء إلى الحذف و الإضافات و التلخيص سواء تعلق الأمر بحذف بعض الشخوص أو تعلق الأمر بإضافة بعض الشذرات النثرية أو بعض المقطوعات الشعرية الممسرحة التي يجد فيها المقتبس أو المعد حلا للغموض الذي يمكن تتسبب فيه بعض التضاربات في الكتابة نتيجة تفكك في الوحدة الموضوعية و العضوية وهدا ما كان يحفز المعد إثناء الكتابة بملء الفراغ الذي يكون قد أحدثه هدا الحذف و التعديل فيقوم بعملية الهدم ثم يعيد البناء الدرامي بمواد يتم تركيبها وفق الضرورة الفنية المتبناة فتتداخل مهمة المقتبس و المعد الدين يجمعهما هدا الفعل الكتابي الذي لا مناص من انه فعل يقرا و يمثل و يفهم .و يضع نصب عينيه اهتمامه و سياقاته بالمتلقي الذي سيستقبل نتاجه .[112]

وتشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة، حيث يجري من خلاله أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية، أو الفكرة، وخلق مواقف جديدة مختلفة تماما، وغالبا ما يهمل في هذه الحالة ذكر الأصل الذي أعد منه العمل الأدبي، وفي بعض الحالات يشار بشكل أو بآخر إلى الأصل.

فإن الإعداد قد يكون في حذف شخصية لا ضرورة لها أو حتى حذف أكثر من شخصية، أو جعله مونودرامياً، أو تقديم مشهد على آخر، أو حذف مشهد كامل لا لزوم له، أو تحويله من الفصحى للعامية،، إعادة وضع الشخصيات الرئيسية على هامش الإحداث و وضع الشخصيات الثانوية في مركز الحدث كما حدث في إعادة كتابة مسرحية الملك لير ل **"بوند"**او في مسرحية " **برلمان النساء"** في كتابة مغايرة وقد يتجاوز الامر دلك الى تغيير في الشخصيات كليا مثلما فعل (راسين) في مقدمة مسرحية (بريتانيكوس)

---

[112] ينظر عبد الرحمن بن زيدان-اختلاف المنظومات الدلالية للاقتباس لاشتغال معنى التحول الثقافي العربي -مجلة الخشبة الفصلية العدد 2 بتاريخ 13-01 -2016

عام 1969إلى الاعتذار عن تجاوزه الواقع التاريخي لبعض شخصياته المسرحية، وردا، في ذات الوقت، على تشدد المتزمتين من النقاد الذين ينزعون دائما إلى لوم بعض الشعراء حين يستسلمون إلى الخيال فيخلقون مواقف وشخصيات بعيدة عن الواقع أو إنها لم تراعِ التاريخ إن الإعداد غالباً ما يكون قراءة المخرج لنص المؤلف، وهو ضمن هذا الحد مقبول، أما أن تتم إضافة على النص القديم من قبل المعد، فهو يغير النص بشكل كامل. آو أن يعمد المعد إلى تغيير لغة النص من الفصحى إلى العامية آو العكس ، يبنى على تصور مسبق من لدن المخرج مستندا إلى أساس فكري سابق على عملية الإعداد، من حيث المستوى اللغوي أو من حيث المستوى التقني للكتابة الأصلية للنص، وهذا الإعداد قد يقوم به الدراماتورج لكونه أدبيا ضليعا باللغة وتقنيات الكتابة من جهة ومتمرسا مسرحيا ملما بتقنيات العرض بعد مشورة المخرج ومعرفة رؤيته الإخراجية.

في هذه المرحلة يعتمد الدراماتورجي على نسقية النص ويتجاوز بقراءته في وصفه السيميائي الأنساق الركحية ويركز على أفق التوقع للمتلقي، من خلال مقاربة العلاقة بين النص والعصر الذي أبدع فيه، وتاريخه وبيئته الاجتماعية ليضيء جانبا من عقدته وكشف النقاط الخفية وما بين السطور. وتسمح لنا هذه القراءة في إعدادها النص تصور مسبق وشامل لحركة الممثلين وشروط تلفظهم [113]، فالدراماتورج هنا يعتبر ناقدا وفي نفس الوقت المتلقي الأول للنص بعد المخرج ولهذا " le dramaturge "ذلك الذي يصاحب الفعل المسرحي منذ بدايته، فيحلل النص المسرحي، ويشرحه للممثلين، وينسق البناء الدرامي ويجري تغييرات قد تكون ضرورية في النص.

قد يكون الدراماتورج أيضا مؤلف ثاني خاصة في اشتغاله على النص الكلاسيكي أو من التراث العالمي الذي يقوم باختياره كمادة خام يقوم بتحويلها وتطويعها بإبداع أعطى "ريشارد مونو* Richard Monod"ثلاث تعريفات للدراماتورجيا إن الاشتغال

---

[113]-أنظر: عطاء الله الأزمي،قراءةفي مسرحية(طوق الحمامة لعبدالله شقرون)،نحوتحليل دراماتورجي مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء المغرب 2004 - ص79.

الدراماتورجي في أحد أبعاده تحليل لدلالة المسرحية المراد إنجازها، ولشعريتها وخطابها وإيديولوجيتها، تحليلا دقيقا يكشف عن الخطوط العريضة للعمل ولتفاصيل إبداعه وترتيبه، إنه اشتغال نقدي داخلي واشتغال تاريخي[...] ، يجب على كل هذه الأمور أن تتيح للمخرج أن يسند تأويله للعمل ويتحكم فيه، في قراءته للعمل من أجل مسرح وجمهور ينتميان إلى عصرنا، بعد ذلك يأتي اختيار العلامات (الفضاء، المادة السينوغرافية، التوزيع ولعب الممثلين)، الكفيلة بتوصيل المعنى المراد."[114] .

قراءة النص الدرامي في هذا السياق هي قراءة في جملة من العلاقات المعقدة ضمن النص. المستوى الأول من العلاقات هو الشكل الخارجي للنص. هناك كتلتين لغويتين متمايزتين: الحوار وإرشادات وتعليقات المؤلف السردية. أما المستوى الثاني فهو جملة العلاقات البنيوية التي تحددها شروط الكتابة المسرحية في عصر ما وفق الأعراف والحساسيات السائدة. وما يميز هذا المستوى هو أنه يرتبط بشكل جوهري بالخبرة والثقافة المسرحية للقارئ، وهنا تحديداً يمكن تمييز أحد النقاط التي تتقاطع فيها الخصوصية اللغوية-الأدبية للنص الدرامي مع مرجعيته الحتمية، أي تجربة العرض المسرحي.قد أكدت العديد من الدراسات أن الدلالة والمعنى في الدراما لا تتولد عن العلامات اللغوية فقط بل عن عملية إضافية خاصة بالدراما وهي تخيل النص ممسرحاً. وعملية التخيل هذه تخضع لشروط علاقة القارئ بالمسرح وبشرطه التاريخي. ومن هنا يمكن القول إن عملية القراءة ذاتها تتأثر بالصيغ والأساليب المسرحية السائدة في فترة ما.وكذلك لابد للدراماتورج مراعاة رؤية المخرج وما يناسب فريق الإنتاج من ظروف معطاة مثل فضاء اللعب والفراغ المسرحي المتاح للعرض.

---

[114]- Richarde monod : les textes de théâtre, Cedic, Paris, 1977, p.111.

بطاقة فنية للتعريف بالكاتب المسرحي توفيق الحكيم :

يُعد توفيق الحكيم أحد الرواد القلائل للرواية العربية والكتابة المسرحية في العصر الحديث؛ فهو من إحدى العلامات البارزة في حياتنا الأدبية والفكرية والثقافية في العالم العربي، وقد امتد تأثيره لأجيال كثيرة متعاقبة من الأدباء والمبدعين، وهو أيضا رائد المسرح الذهني ومؤسس هذا الفن الجديد؛ وهو ما جعله يُعد واحدا من المؤسسين الحقيقيين لفن الكتابة المسرحية، ليس على مستوى الوطن العربي فحسب وإنما أيضا على المستوى العالمي.

ولا ترجع مكانته إلى كونه صاحب أول مسرحية عربية- أهل الكهف- ناضجة بالمعيار النقدي الحديث فحسب وصاحب أول رواية بمفهوم الرواية الحديثة وهي رواية "عودة الروح"، اللتان

نشرتا عام 1932م وإنما في كونه أول مؤلف إبداعي استلهم في أعماله المسرحية و الروائية موضوعات مستمدة من التراث المصري.

ولد توفيق إسماعيل الحكيم بضاحية الرمل بمدينة الإسكندرية عام 1898م من أب دو أصل ريفي ، كان يعمل في سلك القضاء وأم من أصل تركي كانت ابنة لأحد الضباط الأتراك المتقاعدين، وترجع جذوره وأسرته إلى قرية "الدلنجات"بالقرب من "إيتاي البارود"بمحافظة البحيرة"،[1151].

عاش توفيق الحكيم في جو مترف، حيث حرصت أمه على أن يأخذ الطابع الأرستقراطي، وقد سعت منذ اللحظة الأولى إلى أن تكون حياة بيتها مصطبغة باللون التركي، وساعدها على ذلك زوجها الذي عمل على تحقيق هدا الجو المترف .

نشأ توفيق الحكيم، وتعلقت نفسه بالفنون الجميلة وخاصة الموسيقى، وكان قريبا إلى العزلة؛ فأحب القراءة وبخاصة الأدب والشعر والتاريخ، وعاش الحكيم أيام طفولته في عزبة والده بالبحيرة، وعندما بلغ السابعة عشرة من عمره التحق بمدرسة دمنهور الابتدائية حتى انتهى من تعليمه الابتدائي سنة 1915م انتقل إلى القاهرة لمواصلة الدراسة الثانوية في مدرسة محمد علي الثانوية، وحصل على شهادة البكالوريا عام 1921.و التحق بمدرسة الحقوق ، وفي هده الاثناء رأى محمد تيمور و كثيرا من الشباب حوله يقدمون لفرق مسرحيات يقومون بتمثيلها و عرضها على الجمهور وكانت الثورة المصرية قد انبثقت قبل ذلك ووجهت الممثلين و المؤلفين الشباب إلى العناية بالروح القومية لم يلبث توفيق أن ألف في سنة 1922مجموعة من المسرحيات مثلت بعضها فرقة عكاشة على مسرح الازبكية منها المرأة الجديدة و الضيف الثقيل و علي بابا وهي في مجملها محاولات ناقصة .[116]

فلما أنهى دراسته الجامعية قرر السفر إلى فرنسا لاستكمال دراساته العليا في القانون، ولكنه هناك انصرف عن دراسته، ليتردد على المسارح الفرنسية و دار الاوبرا و المتاحف واتجه إلى الأدب المسرحي الفرنسي و غيره ، ورأى أوروبا تؤسس مسرحها على أصول المسرح الإغريقي فاتجه إلى دراسة هدا المسرح و القصة الاوروبية ومدى تمثيلها لروح أقوامها وأحوالهم النفسية و

---

115 محمد مندور "مسرح توفيق الحكيم "دار النهضة مصر للطباعة والنشر –فجالك القاهرة ،ط 03، ص 09

116 ينظر المرجع السابق – محمد مندور–مسرح توفيق الحكيم –ص 9

الاجتماعية حيث وعى دلك وعيا دقيقا فاخذ يحاول كتابة قصة تصور معاناة الشعب المصري من اجل الحرية فكتب "عودة الروح"التي نشرها سنة1933.

عاش في فرنسا نحو أربعة أعوام حتى أواسط عام 1928م ثم عاد إلى مصر هناك تقلد العديد من المناصب أهمها : عمله في سلك النيابة ، ومندوبا دائما لمصر في منظمة اليونسكو بباريس مابين 1959-1960، و رئيسا لاتحاد كتاب مصر سنة 1974ومديرا لمصلحة الارشاد الاجتماعي ،و مديرا لادارة التحقيقات بوزارة المعارف و تفرغ للأدب و عمل كاتبا في دار أخبار اليوم (1943-1951)[117]

و مديرا لدار الكتب المصرية عام 1951كما اختير رئيسا شرفيا لمجلس إدارة مؤسسة الأهرام، انتخب عضوًا بمجمع اللغة العربية (1954)، وعضوًا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام 1956، و ،رئيس اللجنة العليا للمسرح بالمجلس الأعلى للفنون والآداب عام 1962، مقرر لجنة فحص جوائز الدولة التقديرية في الفنون ، رئيس للهيئة

العالمية للمسرح ، رئيس لمجلس إدارة نادي القصة ، رئيس للمركز المصري للهيئة العالمية للمسرح وغيرها من المناصب العليا .
نال أرفع الجوائز : قلادة الجمهورية عام 1957، ، ووسام الفنون من الدرجة الأولي ، ، الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون عام 1975،نال جائزة الدولة عن كتابه: «مسرح المجتمع» 1951، وحصل على جائزة الدولة التقديرية في الأدب 1960، ومنحه الرئيس السادات قلادة النيل العظمى1975.[118]

توفي توفيق الحكيم في 2من يوليو 1987م عن عمر بلغ تسعين عاما، وترك تراثا أدبيا رفيعا وثروة هائلة من الكتب والمسرحيات والقصائد التي بلغت نحو 100مسرحية و 62كتابا واهم هده المؤلفات مايلي :

أ- القصائد والمسرحيات :

---

117 أحمد العلاونة "ذيل الاعلام – قاموس تراجم لاشهر الرجال و النساء من العرب و المستعربين و المستشرقين "دار المنارة للنشر و التوزيع –جدة –السعودية ط1-1998ص 72

118 – المرجع نفسه – احمد العلاونة – ذيل الأعلام –ص72

له عدد من القصائد بالعربية والفرنسية جمعت في كتاب «أشعار الحكيم»، وكتاب «رحلة الربيع والخريف» أما المسرحيات فترجمت معظمها إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية والألمانية، منها: أهل الكهف 1933، شهرزاد 1934، براكسا أو مشكلة الحكم 1939، صلاة الملائكة، بيجماليون 1942، سليمان الحكيم 1943، الملك أوديب 1949، مسرح المجتمع (21مسرحية ذات فصل واحد) 1950، إيزيس 1955، المسرح المنوع (21مسرحية ذات فصل واحد) 1956، الصفقة 1956، أشواك السلام 1957، رحلة إلى الغد 1957، لعبة الموت 1957، الأيدي الناعمة 1959، السلطان الحائر 1960، يا طالع الشجرة 1962، الطعام لكل فم 1963، شمس النهار 1965، مصير صرصار 1966، الورطة 1966، [119]

الروايات و المؤلفات النقدية :

وله عدد من الروايات، منها: عودة الروح 1933، يوميات نائب في الأرياف 1937، عصفور من الشرق 1938، الرباط المقدس 1944، وله عدد من المؤلفات الفكرية، منها: عهد الشيطان 1938، تحت شمس الفكر 1938، تحت المصباح الأخضر 1939، راقصة المعبد 1939، سلطان الظلام 1941، من البرج العاجي 1941، حماري قال لي 1945، تأملات في السياسة 1945، وله كتاب زهرة العمر، سيرة ذاتية أدبية لمرحلة من حياته، فن الأدب 1952، عصا الحكيم 1954، التعادلية 1955، أدب الحياة 1959، قلت ذات يوم 1970، ثورة الشباب 1977، شجرة الحكم السياسي في مصر (1919 - 1979) 1985[120]، وله عشرات المقالات متنوعة الموضوعات نشرت في عدد كبير من الدوريات العربية والأجنبية

المقاربة الدراماتورجية –اوجه الاختلاف بين النص الاصلي ونص الاعداد

لمسرحية "الملك اوديب "لتوفيق الحكيم :

شغل الأدباء فى الغرب والشرق بالأساطير الإغريقية وبما كتبه الشعراء والكتّاب

المسرحيون اليونانيون كسوفوكليس واريبدوس واسخيلوس وارستوفان، لروعتها الفنية

---

119 – ينظر توفيق الحكيم –الملك اوديب– دار مصر للطباعة – مكتبة مصر –ص 3-5

120 – ينظر أحمد العلاونة – "ذيل الاعلام"ص 72

من جهة، وبدافع من المحاكاة الأدبية من جهة أخرى. وقد حظيت أسطورة أوديب – التي عني بها شعراء اليونان أنفسهم – بعناية الأدباء العالميين منذ زمن بعيد؛ فشغل بها الرومان من أمثال سنيكا وأوفيد ويوليوس قيصر، كما شغل بها الأدباء الأوربيون من أمثال جون دريدن وهو جو فون هوفمانستال وجوستاف موروا وكورني ويتس وسان جورج دى بوهلييه وم.د.شنيه وفولار وستيف بيركوف وسالي فيكرز وفرانك أوكونر، وحاكاه من الأدباء الفرنسيين وحدهم ما يقرب من الثلاثين من بينهم فوليتر وجان كوكتو وأندريه جيد. كذلك شغل بها عدد من الأدباء العرب من أمثال توفيق الحكيم تحت عنوان "الملك اوديب "وعلى أحمد باكثير وعلى سالم ووليد إخلاصي.

ق.م) مسرحيته "أوديب ملكاً"ومثلت على المسرح في أثينا 406-490كتب سوفوكليس (قبل الميلاد، وهي المسرحية الثانية من "ثلاثية طيبة"بالرغم من أنها تأتي فى 429سنة مقدمتها من حيث التسلسل التاريخي، وتعد "أوديب ملكاً"أفضل المسرحيات الإغريقية من الناحية الفنية، وقد عدها أرسطو في كتابه "فن الشعر"مثالاً للمأساة المسرحية.

وتتجلى موهبة سوفوكليس في رسم الشخصيات وتطورها والصراع الدائر بينها، كما تتميز هذه المسرحية ببراعة التحقيقات التي تشد المشاهد والقارئ لهذا العمل المسرحي.

ومن المحتمل أن سوفوكليس كتب هذه المسرحية في مدة تتراوح بين ست وثلاثين إلى أربعين سنة أو أكثر قليلاً.

وتدور مسرحية "أوديب ملكاً"حول أسطورة إغريقية قديمة وتتضمن موضوعات عدة كالقدر والوحي والنبوءة وحرية الإرادة والحكم والمحاكمة والجريمة والعقاب والبصر والعمى. وتحكي المسرحية مأساة إنسان حاول تحدي نبوءة المعبد بأنه سيقتل أباه ويتزوج بأمه وفشل في مسعاه ومغزى المسرحية أن الإنسان محدود القدرات؛ فهو قد يتمكن من حل لغز أبي الهول ويصرعه، بيد أنه يعجز عن معرفة أو مقاومة الأقدار والقوى الخفية، وأن محاولاته التصدي للغيب أو الفرار منها يوقعه فى ارتكاب أفظع الأعمال وينتهي به إلى الهزيمة والإنكسار امام القدر القاسي المحتوم الذي لا اختيار فيه ولا مرد والذي يجثم بكل وطأة ثقله على امريء من قبل ميلاده، قاضياً عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه، ويجتهد المرء ما يستطيع للخلاص من هذا القدر المحتوم فلا يستطيع إلا ارتكاب هذين المنكرين الفظيعين اللذين كتب له ارتكابهما .

عكف الحكيم وقتاً ليس بالقصير على دراسة "سوفوكليس"وانتهى إلى انتخاب "أوديب"موضوعاً لاختياره فاعدها ،إذا أبصر فيها شيئاً لم يخطر على بال سوفوكليس، أبصر فيها صراعاً ليس بين الإنسان والقدر، كما رأىالإغريق، ومن جاء بعدهم أبصر تحدياً من الإنسان للإله، أو القوى الخفية فأظهر هذا التحدي من الإنسان ، أو عواقب ه **ذا** التطاول لأنه ما شعر قط يوماً أن الإنسان وحده في هذا الكون. هذا الشعور هو أساس عمله كله، ومن يطالع الثلاثين كتاباً التي نشرها دفعه واحدة، ربما أحس هذه الفكرة تخيم عليها كلها . وتظهر هذه الفكرة في وضوح في روايته "عصفور من الشرق"، وفي

مسرحياته الأسطورية التي سبقت "الملك أوديب"ومن بينها "أهل الكهف، و "شهرزاد و "بيجماليون"، كما نجدها في أعماله التالية لمسرحية "الملك أوديب"كمسرحية "إيزيس"

.

ان الحكيم صاحب المسرح الدهني الدي اخد ينتشر في اعماله و الدي يراه الحكيم سمة ضرورية من سمات المسرح الحديث الدي ينهض الصراع فيه على الفكر و الدي يتحدى فيه الرجل المفكر الدي ينظر الى المسرح على انه مجال للصراع الاعمق حيث يطرح حضارة الشرق و يعالج قضايا المجتمع و الحياة و على الرغم من اهتمام الحكيم و تاثره بالمسرح الاغريقي و بالصراع التراجيدي الميتافيريقي فان الحكيم راى ان الانسان يخوض صراعا اقوى و افظع حين يصارع قوى مرتبطة بوجوده المادي و المعنوي مثل ان يكون الانسان سجين الغرائز و الطبائع و حين ترتطم ارادته احيانابهده العوامل وهو يحاول المروق منها وقد ينهزم او لا ينهزم يقول الحكيم :"القدر او الالهة عند الاغريق كانت لهم اهواء البشر لقد احسوا بالغيرة من اوديب لتكبره و اعتزازه وهده الفكرة التراجيدية لا تصلح للقرن العشرين لان انسان القرن العشرين اصبحت مسؤلياته اكبر و اخطر "[121]

ان الحكيم لاينكر حبه و شغفه بالدراما الاغريقية ولكن يرى ضرورة ان يلتزم الانسان المعاصر بقضايا تلائم عصره فقام بتاليف مسرحيته "الملك اوديب "عن نص سفوكليس اعداد يختلف عن تلك الحقبة التاريخية وهدا ما يقوم به المعد الدراماتورجي لتحيين عمله

121

المسرحي و صبغه بالصبغة المحلية فحول الصراع من صراع بين الانسان و قوى اخرى اكبرمنه هي الالهة الى صراع بين الانسان و الحقيقة .

توفيق الحكيم له طريقة خاصة به، في تصويره لمحاكاة القديم و النسج على منواله ، فهو لا يعرض للنموذج في ظاهر مبناه، بل بتعديل أو بتبديل، إلا بالقدر الذي يقتضيه المعنى الجديد، المراد صبه في هذا القالب، ولكنه يتوفر على المسائل القديمة إلى أغراض حديثة عصرية، وأن يجعلها أقرب إلى الإنسانية، ويردها إلى نطاق أكثر عموماً ، انطلق الحكيم في اعداد مسرحيته من فكرة البحث عن الحقيقة بوصفها فكرة انسانية تتعدى الإطار واستثمرها بخصوصية البيئة المصرية ، وأعاد صياغة الصراع في الإعداد من منطلق جعلهما إطارا لمناقشة قضية تبدو عامة وكونية وأعمق من صراع الانسان مع الالهة . وبالتالي، تقديم هذه الفكرة ضمن صوغ فني يتواصل مع المتلقي وينفذ إلى وجدانه، وعلى هذا الأساس تم المحافظة على العنوان الأصلي مع تغيير طفيف(اوديب ملكا) بعنوان (الملك اوديب)، و قلص فصول المسرحية من خمسة(5) فصول الى ثلاثة (3)فصول و الإعداد طال الاشتغال التقني أيضا، وذلك بإعادة صياغة الفضاءات وترتيبها، حيث هدّم الإعداد الترتيب الأصلي للمشاهد وفضاءاتهاو اعاد ترتيبها وفق معطيات النص جديد (المعد) الذي قام على حذف كل ما من شأنه أن يجعل المتلقي يحس وكأنه أمام نص بعيد عن وجدانه، لم تكن مجرد ترجمة لكلام النص الأصلي، بل لغة تنبض بالمحلية وتحتوي على المقومات التي ترسخ النص في وجدان المتلقي ،

شخصيات المسرحية و ابعادها :

تعتبر الشخصية المحرك الرئيسي للأحداث مما يجعلها تحتل الريادة في **ال** عملية المسرحية اذ تمثل حاملة للفعل الدرامي و المؤججة للصراع و المترجمة للفكرة و يجب ان يكون تحريكها للاحداث نابعا من كون صاحبها يريد ذلك و لان الحاجة و الضرورة تجبره على ذلك فاوديب في مسرحيته "اوديب ملكا ""لسوفوكليس يصر على اكتشاف قتلة الملك لايوس ملك طيبة و ابوللو هو الذي يحرك فيه روح العدائية فينزل الدمار على طيبة بتسليط الطاعون لكي يدفع اوديب للاسراع بمعرفة قاتل الملك وهنا يجد اوديب نفسه مرغما لان يصبح شخصية لا تعرف الرحمة او الحنان ولا تعرف المساومة لمصلحة البلاد و سعادة اهلها تدفعه الى البحث عن قاتل الملك و القصاص منه لانقاذ المدينة

و الملاحظ ان الحكيم في عمله الدرامي هذا حافظ بشكل مطلق على نفس الشخصيات الموجودة في النص الاصلي

احتفظ الحكيم بالشخصيات الرئيسية في "أوديب ملكاً"لسوفوكليس وهي أويديبوس ويوكاستيه (أو جوكاست أو جوكاستا) وكريون وتريسياس، كما احتفظا بالجوقة.

واحتفظ الحكيم بالرسول والخـادم والكاهن لان المشاهد يرى في الشخصيات التاريخية و لااسطورية حقائق مسلم بها.

شخصية أوديب :

حاول الحكيم التغيير في هيكل الاسطورة و في شخوص الماساة القديمة فانزل اوديب وهي الشخصية المحور من هالته و عظمته التي كانت له فلم يعد عند الحكيم هدا البطل الماساوي الدي صرع الحيوان الضخم الرابض على ابواب طيبة بل صار عند الحكيم الفتى السادج الدي قبل بالدور الدي لعبه الداهية ترسياس فقد لفق ترسياس هده القصة الخيالية (الحيوان الضخم)ليستفيد منها في تنفيد سياسته و تحقيق الاعيبه و قد قبل اوديب هده الاكدوبة طمعا في الحكم فكان عليه ان يتحمل نتائج هده المؤامرة التي حاكها ترسياس.الى جانب ان اوديب عند الحكيم بشري تماما فرد عادي من البشر فلق جرده من الاهيته فهو نصف اله عند صفوكليس ليضفي شرعية على احقيته للملك .

-تبدو شخصية اوديب عند الحكيم اكثر تعقيدا من صفوكليس فهو دائم البحث عن حقيقة اصله ،مهموم شديد الهم بالمرض الدي اصاب المدينة و يبدو في اجزاء عديدة من الحوار انه شاعر بالدنب تجاه الملك فالشعور بالدنب لا يتبدى في ما حدث له من مصير ققدر عليه كما هو عند صفوكليس بينما هو يشعر بالدنب اتجاه تلك الاكدوبة الكبرى .

فلقد كان ملكا غير مؤمن بالآلهة، لجأ إليها ليعلم ما ينبغي أن يصنع وهو محب لمعرفة الحقيقة، حريص على معرفة أصله مهما كلفـه ذلك من جهد أو ما ترتب عليه من آثار، كما أنه مستعد لتحمل مسئوليـة أخطائـه. وهو يوقع بنفسه العقاب فيفقأ عينيه لأنه لا يريد أن يرى بهما أبويه في دار الموتى أو أبناءه في هذه الحياة أو المدينة والأسوار وأصنام الآلهة المقدسة. كما يطلب من كريون نفيه من البلاد.

اوديب الحكيم رجل سياسي يدخل في صراع مع كهنة المعبد ويتحول على يديه من بطل أسطوري، كما هو الحال عند سوفوكليس، إلى إنسان مخادع كاذب غير قادر على مواجهة المشاكل النفسية ولا خلاق له، يقبل أن يستمر في علاقته مع جوكاستانا على الرغم من معرفته أنها أمهلا يقر بأنه مذنب بل يحاول جهده أن يتنصل من جرائمه ويجبن عن مواجهة الموت ويغلّب العقل على الروح ويفقأ عينيه لا لأنه استبشع الآثام والمخازي التي ارتكبها، بل لأنه أراد أن يبكي جوكاستانا بدموع من دم فاوديب عند الحكيم يجادل في الحقيقة ولا يؤمن بالوساطة بين الالهة و البشر فكما قال له الكاهن : ان وحي السماء عندك موضع فحص و تنقيب .و تلك هي طبيعته كما اجاب اوديب نفسه ومما يدل على انهيؤمن بالسماء قوله : ان السماء لا تظلم ابدالانها ميزان لا يعرف الخلل و لا الميل ولا الانحراف وهو هنا يعارض صفوكليس المؤمن بالوساطة و الكهانة .

ان شخصية اوديب التي ليست على اي حال محرومة من النبل هي شخصية تعرض كل شيء في حياتها الخاصة بجانب اطفال يحيطون بها بثرثراتهم اللطيفة وقد تجردوا من اية رفعة كنهوية الهية فهم ليسوا سوى بشر عاديين وهكدا يظهر اوديب الشخص العادي يشبه عددا من الناس بما فيهم من الفة ومحبة لابنائهم ويظهر مرة اخرى كدمية بيدي الكهنة خاصة ترسياس يقع على عاتقها عبء التعبير عن ارتياب السياسي .

ان مصدر الدي يقلق شخصية اوديب عند الحكيم اكثر من سبب فهو دائم القلق مند الفصل الاول و دلك يضيف على الشخصية تعقيدا فنجده مثلا يرد على جوكاستانا : انقباض لا ادري له علة لكان شرا مستطيرا يتربص بي .فهناك قلق لا يدري سببه وهناك قلق بسبب المرض الدي يجتاح المدينة وهناك قلق يشعر به اوديب ليس مصدره داخلي فقط وانما هو وضعه القائم في المدينة فبالرغم من ان الشعب يحبه ولا يرون غيره منقدا لهم من الهلاك الا انه كما قال عنه ترسياس :" فالكهنة لا يحبون تفكيرك و يضيقون بعقليتك و يأنسون بمثل كريون و الظروف في طيبة ظروف انقلاب "

شخصية جوكاستانا :

تبدو شخصية جوكاستانا في مثل قوة حضور اوديب وهي الزوجة الوفية التي كان لها حضورا قويا عند الحكيم وكانت مليئة بالعاطفة و يتبجى دلك في قولها : من الظافر لا بالوحش بل بقلبي ليضفي الحكيم مجموعة من المشاعر و الاحاسيس انعدمت عند صفوكليس

شخصية مؤمنة بالوحي بعكس اوديب تقول :"اعلم انني مدينة بسعادتي للاله "كما استطاع يجسد بصورة اوضح مشاعر الاثم فهي بمجرد ان علمت قتلت نفسها تكفيرا عن الدنب في النص الاصلي بينما عند الحكيم كان اكثر من دلك فها هي تتالم بمجرد تدكرها حقيقة ابنائها من اوديب تقول :'' اولادنا اولادنا يا لبشاعةما تقول "فكل دلك يجسد الاثم اكثر اكثر عند الحكيم ، و ما حافظ عليه الحكيم في هده الشخصية هو صوت العقل ودلك فيما يخص الاله الى جانب انها تخشى معرفة الحقيقة وتفضل الواقع قبل انكشاف الامور .

شخصية ترسياس:

جرد الكاهن ترسياس من شخصيته المقدسة ليزيح عنها الصفة الالهية و جعلها شخصية مثلها مثل سائر الناس مليئة بالتامر و الخداع يتورط في الخطأ.

جعله الحكيم شخصية مركبة فهو المتامر على عرش لا يوس و هو المتحكم في القدر و الساخر منه وهو المحبوب عند الشعب شخص له قييمة كبرى يوحى اليه من السماء وهو الامر عند صفوكليس .و تتجسد على لسانه سخرية القدر ومعاونا

لاوديب في اموره يقول ترسياس "انه لمن الحمق يا لوديب ان تخشى من جانبي امرا "وهو الدي كان بينهما عداوة عند صفوكليس مشحون بحوار متوتر .

شخصية كريون :

هو شخص مرموق محبوب من الجميع مغيرطامع في العرش حيثانه **ت**نازل عن العرش انقادا للمدينة ،ولقد كان كريون في تصوير هده الشخصية ارفق على اوديب حيث لم تهن عليه نهاية اوديب ولم يرد ان يقطع في امره رأيا حاسما الا بعد ان يستشير الالهة مع شعوره بعظمة اوديب .بينما نجدها تاكد على دناسة اصل اوديب وعلى وجوب ظهوره للعيان .

الزمان و المكان :

ان الحكيم قد خرج على قاعدة الزمان و المكان و يبدا مثلما بدا سفوكليس بجموع الشعب امام جموع الشعب الجاثية امام قصر الملك و الرافعة ايديها بالضراعة الى اوديب لينقذها من الوباء المهلك لكن الحكيم وجد نفسه مضطرا الى ان يقدم الاحداث بتلخيص ما يجري لاوديب قبل بدأ الماساة مع رغبته في اظهار جو الاسرة و تاثيره في حياة اوديب .

الصراع :

لقد سار اوديب في هذه المسرحية سيرا دقيقا خلف سوفوكليس لكنه شكل الصراع تشكيلا جديدا فلم يعد الامر موضوع القدر الذي ينزل على المرء من قبل ولادته و القدر المحتوم

الذي لا مرد له القدر الذي يقع على ضحية بريئة لا ذنب لها صراع بين الالهة و ارادة الانسان هذا الصراع الذي ينتهي الى تاكيد سلطة القوى الالهية بغض النظر اذا كان عدلا او ظلما و انما صراع بين الحقيقة و الواقع هذه الحقيقة التي دفع ثمنها اوديب الثمن غاليا اودى بحياة زوجته جوكاستانا و تشتت عائلته السعيدة .

يتركز الصراع في "أوديب ملكاً"لسوفوكليس حول ما تريده الآلهة وما يريده البشر لقد كتبت الآلهة على الملك لايوس أن يقتل على يد ابنه وأن يتزوج هذا الابن من أمه الملكة جوكاست، ولم تستطع جهود الملك ولا جهود أوديب الابن عندما كبر أن تمنع وقوع هذا القدر المكتوب. لقد ألقى لايوس ابنه على قمة جبل لتأكله الوحوش، ولكن راعياً يعثر على الطفل ويحمله إلى ملك ليعيش عنده. ويترك أوديب قصر ليبحث عن أبويه الحقيقيين، فيصطدم بأبيه، دون أن يعرفه، ويجهز عليه. ثم يمضي إلى ثيبة ويصرع الوحش ليكافأ على بطولته بالزواج، دون علمه أيضاً، بأمه الملكة جوكاست. وعندما تتكشف الحقيقة تنتحر جوكاست، ويفقأ أوديب عينيه وينفى خارج البلاد. وهكذا يعاقب **ل**ايوس وجوكاست وأوديب جميعاً على معارضتهم للآلهة،والمغزى من ذلك كله هو عجز الإنسان أمام الأقدار وفشله في تغيير ما قدر له من مصير. ولعل في اسم أوديب نفسه والذي يعنى ورم القدمين الذى نتج عن تقييدهما عند إلقائه بالجبل وهو طفل ما يدل على القيد القدري الذي يكبل الإنسان فلا يستطيع أن يسير على هواه. وفي "الملك

أوديب"للحكيم يتحول الصراع من الصراع بين الإنسان والآلهة إلى الصراع بين الإنسان (أوديب) وكهنة المعبد، وهذا هو ظاهر الصراع في المسرحية إلا أن جوهر الصراع بين الإنسان وقوى عليا خفية هي أكثر من الإنسان وهي الحقيقة فأوديب وجوكاستانا تحابا فأفسد ما بينهما علمهما بحقيقة احدهما بالنسبة للآخر

كما نظر الحكيم الى اوديب و جوكاستانا فوجد بينهما عين الصراع ان الحب الدي الف بين اوديب وجوكاستانا لا يستطيع ان ينهض امام الحقيقة البشعة التي اكتشفها كل منهما في النهاية وهي ان اوديب قتل اباه وتزوج امه ليس هدا الحب وحدهلب الصراع ولقد وجد الحكيم اشياء لا يتقبلها العقل الشرقي الحديث ولا الفكير الاسلا مي الدي يؤمن به الحكيم نفسه فهو لايؤمن بالقدر المطلق المحتوم المدبر لادية الانسان تدبيرا سابقا دون مقتضى او ضرورة ومن هنا لم يشأ الحكيم ان يجعل القدر المنطوي على الكيد و الشر هو الموجب لكارثة اوديب وانما جعل الموجب للكارثة طبيعته المحبة للبحث في اصول الاشياء الممعنة في الجري خلف الحقيقة فهو قد ترك "كورنثه"باحثا عن اصله ومولده فجرته رغبته في العلم بالحقيقة الى قتل ابيه.

يساير الحكيم الاحداث و الوقائع و يصل حدا بعيد المدى حيث تنعدم الحركة الخارجية تقريبا لكن الصراع الداخلي ممثلا في الحركة النفسية يصل دزوته وفي دلك امكانية درامية اعظم من الامكانيات التي توفرها الحركة الخارجية و يصبح

الصراع لا بين الشخصيات بعضها ببعض ولا بين الشخصيات و شيء اخر خارجي عنها كما تجسده مسرحية صفوكليس بل يتركز داخل الشخصية نفسها بين العقل و القلب بين الحقيقة التي يدركها العقل بمقاييسه و بين الحقيقة الوجدانية التي يدركها القلب بمنطقه الخاص متمركز في المشهد الدي تعلم فيه حقيقة زوجها و ابو ابنائها وحقيقة وقوعها في زواج محرم ومنبود من المجتمع .

الحدث :

ان المتامل لقصة اوديب يجدها تضم عدة احداث او لقاءات منها اللقاء بالملك لايوس ثم اللقاء بجوكاستانا رسمت حوادث كبرى اعطت مشاهد درامية عظيمة ، و شكلت مسار المسرحية من بدايتها الى نهايتها ،حاول فيها المؤلف ان يخرج عن المسار الدي رسمه لها صفوكليس ومنها :

1-**لغز ابو الهول**: ان اوديب عند الحكيم جرده من حادثة اللغز و الحيوان الضخم وجعلهما اكدوبة احاكها ترسياس طمعا في الملك فملك اوديب عند الحكيم غير شرعي فهو مغتصب لهو للقب البطل الدي يطلقه عليه من حوله وهي نقطة تحسب للحكيم لتجنبه الدخول في متاهات الخرافة و الاساطير لانها لا تلائم عصره ولن يصدقها المتلقي لدا وجب عليه الاستغناء عنها رغم انها كانت تمثل جوهر الاسطورة جعلت من اوديب فيما مضى بطلا اسطوريا خارقا حل اللغز الدي عجز القوم عن فهمه رغم ان اجابته هي الانسان داته ، فاضحت رمزا للخداع السياسي

ويرمز الى سلطنة الكهنة باعتبار ان ترسياس هو من احاك هده الخدعة و الى سرعة تصديق الرعية لحاجتهم الى خارق يغير حياتهم نحو الافضل وهدا هو حال الشعب المصري الدي يطمح الى وجود رئيس يغير حال البلاد الى الافضل .وهي ليست سوى دريعة استعملها المؤلف لتكوين ماس اتباعية اخرى جديدة و طريقة من طرق التصوير الساخر .

2-العقاب : ثمة لحظة في حياة أوديب يظهر فيها اختلاف صفوكليس والحكيم في تناولها وتفسيرها، وأعنى بها لحظة إيقاع أوديب العقاب الرهيب بنفسه بفقأ عينيه بمشابك ثوب جوكاستا الذهبية. ولم يعمد سوفوكليس إلى توضيح سبب فقأ أوديب لعينيه، لأن الخرافة التى ارتكز عليها – في قوتها وعنفها – تعفيه من أيّ إيضاح. فشعور أوديب بأنه تلقى هذه الضربة من الآلهة العاتية، ومن أبولون علىالأخص، ذلك الحاقد عليه، جعله يرى الحادث لعنة حقيقية، لم يجد لدفعها سبيلاً إلا أن ينـزل بنفسه تلك الفظاعة، التي قد تستدر عطف السماء او كي يعاقب نفسه على هدا الدنب.و ما تنازل عنه الحكيم بلمسة دكية حيث جعل اوديب يفقع عينيه لفقدانه من يحب و لحبه على زوجته جوكاستانا حيث يقول اوديب : لن ابكيك الا بدموع من دم . كان السببادن معروفا وواضحا هو شدة التعلق بأسرته، وعمق حبه لـ"جوكاستا". كانت لحظة جنون طارئة، عصفت برأسه من غير شك، فلم يشعر فيها بنفسه، وهو يضرب عينيه، ويصيح بالملكة "لن أبكيك إلا بدموع من دم" .

3-مصدر مأساة أوديب لم يجعلها نابعة عن إرادة الآلهة باعتبار أن الله لا يمكن أن يكون مصدراً للشر الذي جعل أوديب يقتل أباه ويتزوج أمه، وإنما أرجع هذا الشر إلى عمل البشر وإلى دسائس الكاهن ترسياس.

4- قتل الملك لايوس : حقيقة مقتل الملك "لايوس "هي عند الحكيم قتل غيرعمدي لان الدين الاسلامي يوصي بالوالدين خيرا فجعل قتله حادثةغيرمقصودة وخطأحيث يقول اوديب :ولكن ضربة من هراوتي فيما يبدو طاشت فأصابت راس من كان في المركبة ليبعد الحكيم اوديب عن قضية قتل ابيه التي هي محل نكران و اشمئزاز عند المسلمين ليخرج من الاطار الدي وضعه صفوكليس عند قتله لابيه عن قصد ووعي .

4-سخرية القدر : نجد الحكيم يجسد القدر على لسان اوديب "اني بطل لاني قتلت وحشا زعموا ان له اجنحة و اني مجرم لاني قتلت رجلا اثبتوا انه ابي الدي جئت من صلبه وما انا بالبطل ولا بالمجرم "،اما في النص الاصلي فهو متحمل للدنب تماما .

زنى المحارم :

الحوار :

جاءت حوارات المسرحية بلغتها البسيطة التي يفهمها العام قيل الخاص حملت الكصير من المشاعر و الاحاسيس المشحونة بعواطف غلب عليها ليطابع الدهشة و الحيرة و الالم الاشمئزاز خاصة عندما علم ان زوجته هي في الاصل امه و ان ابناؤه هم اخوته ليحل العقاب على نفسه بيده تخللته بعض الحوارات الداخلية منها

اوديب كالمخاطب نفسه :ان السماء لا تظلم ابدا لانها ميزان لا يعرف الخلل و لا الميل ولا الانحراف ولا الهوى وما نراه منها جورا ليس الاعجزنا عن رؤية ما توارى في الضمائر و لهونا عن تدكر ما علينا من حساب انها تضيف الى الدنب الظاهر وزر الذنب الخفي لقد كذبت على الشعب لقد خدعت الشعب . وتخللت حواراته الفاظ دينية اسلامية عبرت عن بيئته العربية

د ـ البنية الفنية للمسرحية :

وإذا انتقلنا إلى الشكل الفني في المسرحيتين نلحظ أنه بينما نجد عند سوفوكليس أن أوديب مشغول بالحادثة التى يحركها ويعيش فيها، فلا وقت عنده للتأمل في مصيره، وهي قوة درامية منبعثة من ذلك التكتيل للحركة، والتكديس للحوادث، في تلك الوحدة الوثيقة، والحيز الضيق

الحكيم فقد حرص كل الحرص على أن يحتفظ لمأساة أوديب بكل قوتها الدرامية، ومواقفها التمثيلية، وكان عناؤه كله في أن يعفي كل أثر لتفكير، يظهر في الحوار،

حتى لا يطغى على المواقـف أو يضعف من الحركة. كان جهده أن يخفى الفكرة في تلابيب الحركة، وأن يطوي اللب في أعطاف الموقف .وثمة أمران آخران يتصلان بالشكل الفني أولهما اللغة، والثاني الرمز، وهما أمران متداخلان ببعضهما بشكل ملفت للنظر، وكلاهما يميلان بسبب الأسطورة ذاتها إلى الإبهام والغموض. وأشد ألغاز الأسطورة غموضاً هو اللغز الذي كان يلقيه أبو الهول على كل من كان يقدم على طيبة : ما الحيوان الذي يمشي على أربع في أول النهار، ويمشي على قدمين في منتصفه، ويمشي على ثلاث في آخره. ولم يعرف أحد منهم حل اللغز فكان الوحش يصرعهم حتى يقبل أوديب ويحل اللغز بأنه الإنسان، فيلقي الوحش بنفسه من أعلى الهضبة ويموت. وأما "أوديب"الحكيم فقد اكتشف متأخراً أنه بحله للغز لم يكشف إلا عن ماهية الإنسان فحسب، وأنه لم يكشف عن حقيقته أي حقيقة كونه أشد الحيوانات شراسة وإثماً، إذ أنه يرتكب أفظع الجرائم التي لا يرتكب مثلها الحيوانات المفترسة بأسرها. واللغز بهذا رمز لجهل الإنسان لحقيقة نفسه. وثمة رمز آخر في اسم "أوديب"نفسه الذي يعني القدم المتورمة، وهو رمز لتقييد حركة الإنسان منذ ولادته وعجزه عن الفعل؛ فهو يحمل من مكان إلى مكان دون إرادة أو رغبة منه. ويضاف إلى هذين اللغزين الأساسيين ألغاز أخرى كلغز الوباء الذي حل بطيبة ولغز للنسب أوديب، ولغز مقتل لايوس. وثمة أيضاً النبوءات الغامضة كنبوءة ميلاد أوديب وقتله لأبيه، ونبوءةزواجه من أمه، ونبوءة

المعبد حول سبب الطاعون وطريقة دفعه من المدينة، وكذلك الخفاء الذي يتمثل في عدم إخبار الملك بوليب بأبيه الحقيقي.

ان الحكيم ابتعد عن التلاعب الدي ملأ المسرحية الاغريقية فاجتنب اللعب بغرض اللعب .

تميز لغة المسرحيتين بالغموض في مواضع عديدة، تتسم بعض أحاديث المسرحيتين بالخفاء والإلغاز، كالحديث الذي جرى بين أوديب والكاهن وكريون في مسرحية الحكيم :

الكاهن : (يستوقفه..) أين تذهب يا "أوديب"؟.. قاتل "لايوس"ليس بعيداً عنا !.

كريون : إنه ليست بعيداً عن هذا القصر !!.

الكاهن : إنه، كما نعلم، في هذا القصر الآن .. لم يبتعد عنه خطوة !.

أوديب : في هذا القصر .. الآن ؟ .. ماذا تقصدان ؟.

الكاهن : إنك تعرف يا "أوديب"ماذا نقصد، ومن نقصد !.

أوديب : أفصحا !.

الكاهن : يا للويل ! .. أو كنت تجهل طوال الوقت ما نعني ؟ .. من كنا نتهم إذا غيرك يا "أوديب"؟!

أوديب : غيرى ؟!.. ماذا أسمع منك ؟

الكاهن : عجباً .. أما كنت تعرف أنك أنت يا "أوديب"قاتل "لايوس"؟!.

ان توفيق الحكيم، وإن أفاد من إطلاعه على مسرحيات سبقته ، فحاول أن يتفادى الأخطاء الفكرية والفنية التي وقع فيها من سبقه وتحرك – كعادته في مسرحياته – في عالمين، وأقام تفكيره على عمودين، ولا يرى الإنسان وحده في هذا الكون، إنه يؤمن ببشرية الإنسان، ويرى عظمته في أنه بشر، يوحى إليه من أعلى كما حرص كل الحرص على أن يحتفظ لمأساة "أوديب"بكل قوتها الدرامية ومواقفها التمثيلية بيد أن الحكيم، رغم ذلك كله، لم يسلم من تناقض، وذلك أن الخرافة هنا أقوى من المؤلف الذي يستخدمها. فلا غرو إذا كان توفيق الحكيم وقد توخى استخدام الموضوع القديم، للتعبير عن أفكار نفسانية وسياسية، لم يستطع أن يمنع مسألة القدر المحتوم، من معاودة الظهور في أكثر من موضع. فقد بلغ من قوة هذه الخرافة أنها لا تدع لمن أراد استخدامها، إلا النزر القليل من حرية التصرف وبعبارة أخرى لم يستطع الحكيم قبول الخرافة كما هي، ولم يستطع في عين الوقت تناول قصة أوديب بغير الخرافة اوتناقض آخر وقع فيه الحكيم، أنه في حين أنه حاول أن يوفق بين الإسلام وأحداث هذه الأسطورة وأن يعالجها وفقاً لتعاليم الإسلام وروحه، وأنه قد غير لهذا السبب مصدر مأساة أوديب فلم يجعلها نابعة عن إرادة الآلهة باعتبار أن الله لا يمكن أن يكون مصدراً للشر الذي جعل أوديب

يقتل أباه ويتزوج أمه، وإنما أرجع هذا الشر إلى عمل البشر وإلى دسائس الكاهن ترسياس.

كما حافظ الحكيم على كنه الماساة التراجيدية خاصة ما يعرف بالعرض الاسترجاعي حيث ظل ماضي اوديب مبهما حتى اكتملت الماساة و اكتشافه بانه هو من ارتكب الجريمة الى في وقت متاخر ،استطاع ان يتير عاطفة الشفقة و الخوف ببناء درامي وترتيب للاحداث اختلف فيه عن صاحبه فبدا من نقطة النهاية و هي انتشار الوباء لتبدا عملية التحقيق و البحث التي ي=تؤدي في نهاية المطاف باكتشاف جميع الاحداث من مقتل الملك لايوس الى زواجه بامه .

الخاتمة

الخاتمة

نخلص إلى القول بأن الدراماتورج هو حالة فنية فكرية و مهنية قادرة على بناء افضل شكل من التواصل بين افراد الفريق العمل وبين العرض و الجمهور و صاحب مكانة مفصلية في معظم العروض المعاصرة و اصبح من الصعب في زمن التخصص الاستغناء عن مهارات الدراماتورج و يكون مهما للفرق المسرحية ان تضم الى فريقها شخصا قادرا على القيام بهده الادوار لما فيه من من مصلحة على النص و العرض .ومن خلال بحثنا هدا توصلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن إبرازها في شكل نقاط:

- الإعداد الدراماتورجي هو فن إعادة الكتابة المسرحية بآلياتها وأشكالها لم تبتكر وانما هي اشتمرار لمفاهيم قديمة تطورت بتطور المسرح و عناصره فالمفهوم الدراماتورجي قد عرف مند ارسطو و حتى الان تطورا دلاليا ملحوظا و صار يشير اليوم الى ابعاد اخرى من العمل المسرحي تكرس نفسها جميعها الى دراسة الكتابة المسرحية و شاعرية العرض و لم تعد تشير الى وظيفة الكاتب المسرحي و انما تنطبق في كثير من الاحيان على شخص ليس هو بمؤلف النص يسمى المستشار الادبي اوة المسرحي يكون ضمن فريق العمل و اقرب المعاونيين للمدير او المخرج حيث يتقاسم معه عملية انجاز العمل المسرحي

- للدراماتورج وظائف متعددة و متنوعة لا تكمن فقط في قدرته على تقديم رؤية فنية جمالية للمخرج و انما في امور اخرى مهمة و منها على سبيل المثال لا الحصر قدرته على تقديم نقد بناءللنص نفسه فهو ناقد في الاساس و نقده موجه الى العلائق لمختلفة للنص كما انه موجه الى الرؤية الفكرية التي يتبناها النص نفسه فقد تنطوي الكثير من النصوص على افكار عظيمة لكن طريقة صياغة تلك الافكار قد تكون بحاجة الى اعادة صياغة اويص ال يكون النص مملوء بافكار مهمة لكنها كثيرة تشكل عبئا على النص و تاليا على العرض او يحمل في طياته افكارا لا تناسب البيئة و العصر الحديث المشحون

بافكار عصرية وهنا يكون على الدراماتورج تخليص النص من الافكار الزائدة و تحيين عمله المسرحي و تكثيف العرض.

- ان الدراماتورجيا لم تبتكر و انما هي استمرار لمفاهيم قديمة تطورت بتطور المسرح قدعرف مند ارسطو و حتى الان تطورا دلاليا ملحوظا وصار يشير الى ابعاد اخرى من العمل المسرحي تكرس نفسها جميعها الى دراسة الكتابة المسرحية و تجهيز العرض فيمكننا الحديث عن دراماتورجيا العرض و دراماتورجيا النص حيث تفيد القراءة الدراماتورجية للنص الى فهم الطابع الاجمالي للنص وفهم طبيعة الشخصيات و سماتها العامة و تناقضاتها وغيرها و يفترض ان يكون الدراماتورج صاحب معرفة كبيرة تتوزع بين نعرفته للتاريخ و علم جماليات المسرح و الكتابة المسرحية .
ان الدراماتورج بمهامه المتعددة و التي يسهر من خلالها على تقديم رؤية جمالية للمسرح لا يتعارض مع المخرج بل يعمل بمشورته و تحت اشرافه .

- يقوم الإعداد الدراماتورجي على أشكال يتبعها المعد على النص ومن بين هذه الأشكال: التركيب، الإعداد، و المسرحة.
- يقوم الإعداد بممارسة لطرائق متعددة، فقد يكون الإعداد من الحقل المسرحي عن نص مسرحي عالمي او **عن نص مسرحي عربي يركز الدراماتورج على بعض المبادىء الدراماتورجية مثل الفصل و الحوار و تصوير التوير الدرامي وصف حركات الشخصيات و الصراع ، اومن مواد اخرى خارج الحقل المسرحي تشكل مرجعا في الاشتغال الدراماتورجي .**
- قام توفيق الحكيم بتاليف نصه "الملك اوديب "الدي هو في حقيقة امره اعداد من مسرحية "صفوكليس "الشهيرة "اوديب ملكا " لما تحمله في كنهها من خصائص فنية

كالاسطورة و الخرافة جعلت الكثير من المؤلفين ينسجون و يالفون على منوالها منهم توفيق الحكيم .

-قام الحكيم في اعداده للنص بتغيير طفيف لعنوان المسرحية من "اوديب ملكا "الى " الملك اوديب " فاعاد الهيكل العام للمسرحية وغير كنه المسرحية وهو صراعها فجعله بين الانسان و الحقيقةبدلا من الصراع بين الانسان و الالهة لان اللانسان العربي في العصر الحديث لم يعد يؤمن بالاساطير و الخرافات و لا يؤمن بوجود الالهات لان الدين الاسلامي يرفضها .كما قام بتجريد الشخصيات من برجها العاجي بصفتهم انصاف اله الى كيانها البشري بما تحمله من افعال شريرة

قائمة المصادر والمراجع

1 - **المصادر :**

احمد العلاونة – ذيل الاعلام – قاموس التراجم لاشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين دار المنارة للنشر والتوزيع جدة –السعودية ط1 – 1998.

- توفيق الحكيم – الملك اوديب – مكتبة مصر – دار مصر للطباعة
- كمال الدين عيد "قاموس الاعلام ومصطلحات المسرح الاوربي "م.ر ابراهيم حمادة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، اسكندرية ، ط1،2006
- ماري الياس و حنان قصب –المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض) –مكتبة لبنان –ناشرون –بيروت لبنان ط1 – 1997

2. المراجع :

- ابراهيم حمادة – كتاب فن الشعر –ترجمة و اعداد –مكتبة الانجلو مصرية
- ابراهيم سكر –الدراما الإغريقية دار الكتاب العربي للطباعة و النشر د.ت
- ادواين اديور فن التمثيل الافاق و الاعماق ج 1مركز اللغات و الترجمة القاهرة اكاديمية الفنون 1998
- اضواء على المسرح الانجليزي – الهيئة المصرية العامة للكتاب –مهرجان القراءة للجميع –مكتبة الاسرة

- باومان بربرا "عصور الادب الالماني "ت.ر هبة شريف م.ر عبد غفار مكاوي "عالم المعرفة 78"الكويت.
- التكريتي جميل ناصف – قراءات و تاملات في المسرح الاغريقي – منشورات وزارة الثقافة بغداد 1985
- جميلة مصطفى الزقاي – التحليل الدراماتورجي لمولات اللثام من النقد المسرحي المعاصر الاشكالية و الممارسات و التحديات اعداد عبد الناصر خلاف و تصميم فتيحة مغزي بلقاسم – محافظة المهرجان الوطني للمسرح –الجزائر
- جيروم ستولنتيز – النقد الفني – تر فؤاد زكريا – مطبعة علي الشمس – القاهرة 1974
- حسن المنيعي – المسرح فن خالد – اصدارات امنية – المغرب – 2003
- رشيد يوسف –مثال غازي عمر – الوظيفة الدراماتورجية و تمفصلات العلاقة بين النص و العرض–مسرحية دزدمونة نموذجا – –مجلة كلية التربية الاساسية
- سامي عبد الحميد –فن التمثيل نظريات و تقنيات لمسرح جديد ط 1دار مكتبة البصائر ط1
- ستانسلافسكي كونستانتن"حياتي في الفن "ت.ر مؤيد حمزة دار صور القاهرة ، 2006.

- السيد محمد الصديق –مدخل في علم الدراماتورج مجلة الاقلام العدد 8اب بغداد 1990
- عبد الناصر حسو مفردات العرض المسرحي منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة دمشق 2010
- فردب ميليت وجيرالدايس بنتلي –فن المسرحية تر صدقي خطاب –بيروت دار الثقافة د.ت
- فتحي التريكي – الحداثة و ما بعد الحداثة – دار الفكر – دمشق – ط1 2003
- عمر حامد محمد – د علي رضا حسين النص المسرحي العالمي بين قيم الاعداد و الاقتباس و المعالجة الاخراجية – قسم الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- لطفي محمد المسرح الفرنسي المعاصر – دار القومية للطباعة و النشر 1964.
- لينارد ، جون ماري وماري لوكهاسن"المرجع في فن الدراما تر محمد رفعت يونس مر اسامة مدني القاهرة ،2006،
- محمد الكغاط –المسرح و فضاءاته البويكاي للطباعة و النشر و التوزيع ط 1 – 1996
- محمد مندور – مسرح توفيق الحكيم – دار النهضة للطباعة و النشر – فجاك القاهرة ط3

- منيعي حسن "المسرح فن خالد "اصدارات امنية ، المغرب ،2003،
- نهاد صليحة : المسرح بين النص و العرض –مهرجان القراءة للجميع 99–
مكتبة الاسرة 1999غ ن بوياجيفا ا .غ.براشوفايا تاريخ المسرح الغربي –دار التنوبر للنشر موسكو 1981
- **المجلات والجرائد**
- –السيد محمد الصديق –مدخل في علم الدراماتورج مجلة الاقلام العدد 8اب بغداد 1990
- باومان و اوبرله –عصور الادب الالماني تحولات الواقع و مسارات التجديد تر هبة شريف عالم المعرفة العدد 278المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب الكويت 2002–
- جيمس هاتس –مقومات التاليف المسرحي –مجلة المسرح العدد 2السنة 1 فبراير 1964 القاهرة – مسرح الحكيم الاهرام تصدر عن التلفزيون العربي .
- حسن المنيعي – الدراماتورجيا و النقد المسرحي (المسرح الفرنسي نموذجا)–مجلة الحياة المسرحية العدد 67–68الهيئة العامة السورية للكتاب 2009
- رشيد يوسف –مثال غازي عمر – الوظيفة الدراماتورجية و تمفصلات العلاقة بين النص و العرض–مسرحية دزدمونة نموذجا – –مجلة كلية التربية الاساسية

- زينة كفاح الشيبني – في تكاملية العرض – جريدة المدى – العدد 3477 بتاريخ 2015-10-12
- عبد الحليم المسعودي –تجليات الحس التجريبي في الدراماتورجيا التونسية المعاصرة مجلة الحياة المسرحية العدد 67-68الهيئة العامة السورية للكتاب 2009
- عمار ابو عايد مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجيا في ندوة بدمشق – جريدة الاتحاد 11/03/2016
- عبد الرحمن بن زيدان – اختلافات المنظومات الدلالية لاقتباس و اشتغال معنى التحول الثقافي العربي – مجلة الخشبة العدد 2 بتاريخ 13-01-2016
- لوبي يونس "الدراماتورجيا وسينوغرافيا مقدس "مجلة الحياة المسرحية العدد 67-68، الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق 2009
- مثال غازي عمر – يوسف رشيد –الوظيفة الدراماتورجية و تمفصلاتها بين النص و العرض مسرحية دزدمونة انموذجا مجلة كلية التربية الاساسية جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة العدد السبعون سنة 2011
- محمد سيف –الدراماتورج و البحث الدراماتورجي في المسرح العربي –جريدة القدس العربي –السنة 26العدد 7833-اغسطس 2014

- محمود محمد كحيلة –وظيفة الدراماتورج في المسرح العربي –العدد 474بتاريخ 2011 /27/10
- منحة البطراوي –مترجم النص و مهيء العرض –مجلة الحياة المسرحية العدد 67–68الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق 2009
- مؤيد حمزة "تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الاوربي – مجلد38دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية العدد 3السنة 2011،عمادة البحث العلمي الجامعة الاردنية
- يوسف رشيد –مثال غازي عمر الوظيفة الدراماتورجية و تمفصلات العلاقة بين النص و العرض –مسرحية دزدمونة نموذجا –مجلة كلية التربية الاساسية

المصادر و المراجع باللغة الفرنسية :

Richarde monod : les textes de théâtre, Cedic, Paris, 1977,

Dramaturgy encychopaedia . britannica .2008 encyclopaedia Britannica onlie. 11 nov2008 www.britannica.com/EBcheked/topic/171026/dramaturgy –

J.A.cuddon,the Penguin Dictionary of literary terms and literary theary ,fourth.Edition P241.Penguin Bookks ,London1998

Anne ubersfeld– les termes cles de l’analyse du theatre –edition seuil –paris– 1996–

paris[1] Patrice Pavis – [1] Patrice Pavis –dictionnaire du theatre

Armond colin Edition revue et corrigee paris.

المواقع الالكترونية :

- سليم حميد اتباتو –حوار مع الراحل محمد الكغاط موقع محمد اسليم www.aslimnet.free.fr/ress
- يتسر بن يحي مدخلي –الدراماتورجيا الجديدة فبراير 2014 دار ناشري للنشر الالكتروني http//www.nashiri.net
- اسانا –هل رهينة مسرحنا تستدعي ان يكون لدينا دراماتورج ؟لدراماتورجيا في ندوة فكرية لمهرج ان دمشق المسرحي www.discover-syria.com
- موسوعة ويكبيديا .http//en.wikipedia .org/wiki/Dramaturgy–

- **المذكرات :**

- عبد اللطيف محفوظ – اليات انتاج النص الروائي نجيب محفوظ انموذجا – اطروحة مرقنة – كلية الاداب – الرباط – دفعة 1999–2000

الفهرس

الرقم	العنوان	رقم الصفحة
1	**كلمة شكر**	
02	**مقدمة**	**أ-د**
03	**الفصل الاول : الدراماتورجيا الماهية و الوظائف**	**37-01**
04	**المبحث الاول : الدراماتورجيا و اشكالية المصطلح**	**05-02**
05	**المبحث الثاني: الدراماتورجيا وظيفتها ومهامها**	**11-06**
06	**المبحث الثالث:المهارات التي يجب ان يتحلى بها الدراماتورج**	**13-12**
07	**المبحث الرابع :تاريخ ظهور الدراماتورجيا و مراحلها**	**28-13**
08	**المبحث الخامس:الدراماتورجية و الاخراج**	**31-28**
09	**المبحث السادس:الدراماتورجيا في الوطن العربي**	**37-31**
10	**الفصل الثاني الاعداد الدراماتورجي لمسرحيةالملك اوديب لتوفيق الحكيم**	**37 -**
11	**المبحث الاول : ماهية الاعداد الدراماتورجي و اليات اشتغال النص المعد**	**-**
12	**الفصل الثاني :** المبحث الثاني : بطاقة فنية للتعريف بالكاتب المسرحي توفيق الحكيم	**-**
13	**المبحث الثالث : الاعداد الدراماتورجي لمسرحية الملك اوديب لتوفيق الحكيم**	
14	**الخاتمة**	

15	قائمة المصادر و المراجع	