Journal Of the Iraqia University (74-6) October (2025)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

مسرحة التاريخ في نصوص سلطان القاسمي المسرحية

م.م. أمير نعمة محمد / وزارة التربية – المديرية العامة لتربية واسط

أ.د. رياض موسى سكران / جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة

Dramatization of History in Sultan Al - Qasimi's Theatrical Texts

Amir Naeamah Mohammad / Ministry of Education - General Directorate of Education in Wasit
alfdlyamyr16@gmail.com
Prof. Dr. Riyadh Musa Sakran / University of Baghdad - College of Fine Arts
riad.mousa@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Abstract:
History is a source for producing influential dramatic visions that have an emotional and cognitive impact on the recipient, due to the credibility it carries in events and facts. In Arab theatrical practice, this (theatricalization) is evident in its historical and aesthetic concept in a prominent cultural format in the texts that constitute a phenomenon that cannot be underestimated or ignored without shedding light on it in terms of its impact and influence on the current situation that the Arab world is going through in terms of intellectual and political fluctuations, in terms of the impact on contemporary dramatic discourse, and in terms of celebrating this (theatricalization) of historical facts and events.Therefore, the current research sheds light on the theatricalization of history in the theatrical text, taking the texts of the Emirati writer Sultan Al Qasimi as a model, starting from the question about the concept of theatricalization and its means in the literary and artistic field.**Keywords: Theatricalization, History, Theater, Text, Sultan Al-Qasimi.**

ملخص البحث

يعد التاريخ مصدراً لإنتاج رؤى درامية مؤثرة تمتلك تأثيرها الوجداني والمعرفي في المتلقي, لما تحمله من مصداقية في الأحداث والوقائع، وفي الممارسة المسرحية العربية, تتضح تلك الـ(مسرحة) في مفهومها التاريخي والجمالي بنسق ثقافي بارز في النصوص التي تشكل ظاهرة لا يمكن الاستهانة بها او تجاوزها دون تسليط الضوء عليها من حيث تأثيرها وتأثرها في الوضع الراهن الذي يمر به الوطن العربي من تقلبات فكرية وسياسية، من حيث التأثير في الخطاب الدرامي المعاصر, ومن حيث الاحتفاء بتلك (المسرحة) للوقائع والأحداث التاريخية.لذا فالبحث الحالي يسلط الضوء على مسرحة التأريخ في النص المسرحي متخذا نصوص الكاتب الاماراتي سلطان القاسمي إنموذجًا ، منطلقًا بذلك من التساؤل حول مفهوم المسرحة ووسائلها في الحقل الادبي والفني. **الكلمات المفتاحية: مسرحة، التأريخ، المسرح، النص، سلطان القاسمي.**

الفصل الاول / الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث والحاجة الية:

إعادة إنتاج التأريخ درامياً يكون على وفق معطيات وأسئلة الحاضر وإشكالاته المتجددة, اذ تتداخل قيم الماضي بقيم الحاضر كضرورة حتمية من أجل الحفاظ على وحدة الهوية الثقافية العربية, مع تكريس مبدأ التنوع داخل إطار الوحدة, وهو بذلك يشير ويقترح إجابات عميقة لأسئلة فلسفية وتاريخية أساسية عبر قراءته للتأريخ، وإعادة إنتاجه نصاً مسرحياً يرتبط في علاقة جدلية بالراهن من إشكاليات الواقع, أسئلة مثل: لماذا نقرأ التأريخ..؟ كيف نقرأ التأريخ..؟ متى نقرأ التأريخ..؟بذلك يكسر النمط التقليدي للتعاطي مع حقائق التأريخ, وما يراد من هذه الحقائق عبر مسرحة الأحداث والوقائع التاريخية بطريقة تتجاوز الطرق والأساليب المتبعة في كتابة المسرحية التاريخية, وإعادة إنتاج التاريخ ضمن منظومة الخطاب المسرحي. لذا وجد الباحث ان تكون مشكلة بحثة:**(ما هي وسائل مسرحة التأريخ في النص المسرحي؟)**

ثانياً: أهمية البحث:

يسلط الضوء على أهمية مسرحة التأريخ في عملية كتابة النص المسرحي العربي المعاصر.

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث للتعرف على الكيفية التي جرت فيها عملية مسرحة التأريخ في النصوص المسرحية العربية المعاصرة من حيث الخطابات المضمرة داخل تلك الاحداث التاريخية التي تحوي قراءة لصورة المعاصرة وخبايا المستقبل .

رابعاً: حدود البحث:

١. الحدود الزمانية: ١٩٩٧-٢٠٠٢ .

٢. الحدود المكانية: الامارات العربية المتحدة.

٣. الحدود الموضوعية: دراسة مسرحة التاريخ في النص المسرحي العربي المعاصر .

خامساً: تحديد مصطلحات:

١. المسرحة

أ. **لغة:**في اللغة العربية يصعب التعبير عن مضمون هذه الكلمة بمصطلح محدد لأن كلمة (المسرحة) في اقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح، مشتقة من الفعل مسرح الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل واعداد مادة ادبية او فنية او حدث من الحياة اليومية للمسرح، وهو ما يطابق باللغات الاجنبية كلمتي (Theatralisation) و(Dramatisation). (قصاب، ٢٠٠٦، صفحة ٤٦٢)

ب.**اصطلاحاً:**عرف الناقد الفرنسي (رولان بارت) عام ١٩٥٤م المسرحة على انها (المسرح بدون النص) اي بدون الجانب الادبي في النص المسرحي، وبأنها مجموعة العلاقات التي تتشكل على الخشبة انطلاقا من مخطط الحدث المكتوب، وبالإضافة اليه، مع كل ما يحمله ذلك من تأثير على المتلقي. انطلاقا من هذه المعطيات فإن المسرحة بمعناها الدقيق هي كل ما يحمل طابع الفرجة، وكل ما يحمل طابعا مصطنعا(بمعنى اختلافه عما يوجد في الحياة العادية) في النص والعرض، وكل ما يفترض الازدواجية(الممثل والشخصية التي يؤديها، الديكور والمكان الذي يوحي به... الخ). من هذا المنطلق فإن كل عمل مسرحي مهما كان اسلوبه يحمل نوعا من المسرحة تتفاوت نسبتها من نوع الى آخر. (قصاب، ٢٠٠٦، صفحة ٤٦٣)وقد عَرَّف المسرحة (باتريس بافي) في معجم المسرح هي " اقتباس نص ملحمي او شعري وتحويله الى نص درامي، او الى مواد خاصة بالمسرح وابتداءً من القرون الوسطى أصبح بالإمكان الحديث ، مع مسرح (الاسرار)، عن مسرحة (الانجيل). كما وانّ المسرح الاليزابثي يهوى اقتباس حكايات المؤرخين، او كتاب الحوليات. وفي القرنين الثامن والتاسع عشر، تمسرحه الروايات الناجحة لأمثال (ديكنز) و (سكوت) وغيرهم..." (بافي، ٢٠١٥، صفحة ١٩٣).

٢.التأريخ

أ . **لغة:**قد عرف ابن منظور في كتابة (لسان العرب) على انه من الفعل "(أرخ) أو(ورخ) بمعنى تعريف الوقت" (منظور، ١٩٧٠، صفحة ١٢٦).

ب . **اصطلاحاً:**يعرفه (ابن خلدون) "ان من التاريخ فن عزيز المذهب جمُ الفوائد شريفُ الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم والانبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم" (خلدون، ١٩٨١، صفحة ٧)، كما ويؤكد "ان التاريخ فن من الفنون التي تتداولها الأمم والأجيال، وتشد اليها الركائب والرحال" (خلدون، ١٩٨١، صفحة ٢).عرفه (هيلين جيلبرت) "ان التاريخ ليس الماضي، وانما هو وعي يوظف لأغراض الحاضر" (تومكينز، د.ت، صفحة ١٥٣).**تعريف اجرائيا:** ومن خلال استعراض بعض التعاريف يمكن تعريف مسرحة التاريخ بنه عملية إبداعية تشمل وسائل متعددة تقوم بقراءة المادة التاريخية ومسرحتها، وتجعلها تحمل طابع درامي برؤيا آنية معاصرة ، فتبتعد رؤية المؤلف المسرحي في قراءة التاريخ عن رؤية المؤرخ.

الإطار النظري

المبحث الأول مفهوم المسرحة : (أصل وجذور):

يعُد الفن المسرحي من اغلب الفنون صعوبةً من حيث التعريف وتحديد مفهومه الاصلي ، لكونه يحمل جملة من الفنون الاخرى المتداخلة منها: الفنون اللغوية والفنون السمعية والفنون البصرية، حيث بدأ الفن المسرحي منذ البداية الاولى على شكل حركة، وجسد، واداء ،وصوت، وموسيقى ، دون معرفة الفن الادبي لتكوين العرض فيه ، والمقصود من التعريف بمصطلح المسرح يقصد بها البناء المشهدي أو المعمار المكاني للعرض المسرحي ؛ أي أن المسرح عُرف في الحضارة الإغريقية من خلال اهتمامهم الكبير بالتشييد المعماري للمسرح ,حيث لا تخلو ايّ مدينة من المدن

الاغريقية آنذاك من ان تشيد بها عمارة مسرحية، وبفضل تلك الحضارة العمرانية مهدت لنا نوعين من المسرح (التراجيدي والكوميدي)وهناك بعض التعاريف التي تفند مفهوم المسرح من حيث التأثير، فنجد (هند قواص) تتحدث وتقول ان كلمة المسرح مشتقة من الفعل (سرح) فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح ، كما أن فكرُ المشاهدين يأخذ جانبا من السرح عند مشاهدة التمثيلية، والمسرح بهذا المعنى يكون: هو المكان الذي يحدث فيه الفعل الدرامي للعرض المسرحي. (قواص، ١٩٨١، صفحة ٢٥)عن طريق تلك المفاهيم التي قدمت على أن المسرح هو: منظومه جمالية وفكرية ، جاء تكوينها من تلاحم العناصر الشكلية (البصرية) التي تتضمن في داخلها عناصر تتفاعل مع بعضها وتنسجم , و ذلك من أجل صورة متكاملة ينمو في داخلها الحدث الدرامي للعرض المسرحي, وأما المنظومة الأخرى التي تشمل الادب المسرحي وهو العنصر الجمالي المتمثل بالنص , وهو اصل بنية المسرحية ,لأنه يحمل اصل الدراما وهو (الفعل) وهذا ما يميزه عن باقي فنون الادب الاخرى فالمسرح أخذ شكله النظري والفلسفي والجمالي من خلال نظرية(ارسطو) الفلسفية لمفهوم (المحاكاة) ,التي بلورت مفهوم المسرح من خلال مصطلح (الدراما) وهي كلمة (إغريقية) قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي الى الفعل، الذي كان يعني عند الاغريق ,(التصرف) أو (السلوك) الانساني بوجه خاص، وتتضمن كلمات اخرى عديدة ذوات معاني قريبة من معنى الفعل الآنف الذكر مثل (الحدث، الصنع ، وغيرها)، ذلك مما لا علاقة لها بالمعنى، لذلك استخدم الاغريق كلمة الدراما بمنطوق الفعل بعينه لدلالته على كل الفنون المتعلقة بالمسرح ، حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل، فالدراما اذن تعني الفعل , ولا اقول الحدث لان الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده , ولأن ما يتحكم في الفعل هو الارادة الانسانية وحدها ,أما الحدث فليس بالضرورة من افعال البشر ولا ناتجا عن ارادتهم الانسانية ، فالفعل من خصائص الانسان وحده ، لأنه يتميز عن سائر الموجودات بالحس والعقل. (ابراهيم، ١٩٩٤، الصفحات ٩-١٠) لقد بسطت لفظة (المحاكاة) الحال مع شرح (أرسطو)، حين فَسروا المحاكاة على أنها(تقليد-imitation) للطبيعة الظاهرة ونقل للواقع نقلاً (حرفياً أو حسياً)، غير أن الكلمة اليونانية الأصل (mimesis) لا يمكن أن يكون معناها النسخ من الطبيعة فحسب؛ إذ أن الكلمة اليونانية (mimesis) لا علاقة لها عند (أرسطو) بمفهوم نسخ مثال خارجي، بل هي تعني إعادة الإبداع أو الخلق من جديد, وأما الطبيعة فليس المقصود منها عنده مجموعة الأشياء المخلوقة، بل مبدأ الأبداع في حد ذاته. (بوال، ١٩٨٧) بتطور المنجز الفني الإبداعي شكلت تلك المنطلقات جوهراً لطروحات جمالية جديدة ، لذا فقد تراجعت معظم الطروحات التي فسرت المحاكاة عند قدماء الفلاسفة سلبياً ، مستندة في ذلك الى تفسير وتحليل المفهوم على وفق متغيراته الجمالية ما بين فكرة (التقليد والتعبير) بوصفه محوراً أساس لصياغة وتحديد المفهوم.كانت الدراما الاغريقية التي صنفها (ارسطو طاليس) في كتابة (فن الشعر) الى ثلاثة اقسام التراجيديا (المأساة)،(الكوميديا)،(المسرحية الساتيرية)، ومن اهمها التراجيديا التي كانت تعني اغنية العنز التي كانت تؤدى للإله(دينسيوس) فالتراجيديا عبارة عن موضوع جاد ذات طابع حزين يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع الإله ، حيث يكون فيها البطل ساميا متميزا عن الاخرين متفردا في سلوكه, فكانت التراجيديا تسلط الضوء على مأساته وافعاله مثل كتابات (اسخيليوس) ، وادخل تعديلا وتغييرات على الفن الدرامي فاعتبر خالقا للتراجيديا فهو الذي ادخل الممثل الثاني وطور الاقنعة والملابس وعدل في دور الجوقة واعطى للتراجيديا جلالا وصوفية خلابة. و اما (سوفوكليس) اضاف للتراجيديا دفعة قوية الى الامام بإضفاء الممثل الثالث وكذلك حسن توظيف الجوقة داخل الاطار الدرامي حتى انه اعجب المعلم الاول بكثير من الامور من خلال تكنيكها بموضوعات التراجيديا، اما (يوربيدس) الذي كتب ما يقارب تسعين مسرحية، انتجت تلك المسرحيات اعلى ذروة الفن الدرامي حيث اوجد وابتكر موضوعات تتعلق بالصراع العميق داخل النفس للبشرية من خلال معظم اعماله الدرامية. (ابراهيم، ١٩٩٤، الصفحات ١١-١٥) مما سبق يتضح بأن مفهوم المسرح والدراما والتراجيديا كانت هي أسس ونظرية المسرح الغربي من خلال ما توصل اليه ارسطو في كتابه (فن الشعر) الذي احاط في منظومة العرض المسرحي ، من خلال دراسة العروض والطقوس الاغريقية التي قدمت من قبل الكتاب الثلاث الذين تم ذكرهم آنفا ، حيث قام (ارسطو) بدراسة وتفسير شكل الظاهرة المسرحية من خلال العروض التي قدمت، فكان تفصيله خاضعا الى ما يراه ويسمعه ، فأوجد في ان الدراما هي محاكاة للواقع وهي صوره منقولة من الواقع ، ففصل الدراما على عناصر سداسية تبدأ بالفكرة والشخصية، واللغة، والصراع، والزمان ،والمكان، والمرئيات، والجوقة، هذه التفصيلات احاطت برؤية: ان ارسطو فصل شكل العرض بين مفهومين اساسيين هما (المنظومة البصرية والمنظومة السمعية) ،وحدد المعالم الرئيسية للتراجيديا بوصفها عرضا بغض النظر عن النص ، وبما ان غاية التراجيديا هي (التطهير) فالتطهير يتم عبر وجود المشهد والفضاء الداعم بالعناصر السمعية والبصرية , نستنتج من ان النص في المسرح الاغريقي جاء لنا من خلال العرض فقط.تشكل قضية (المسرحة) من المفاهيم الحديثة نسبيا, بدأت البوادر الاولى لظهور هذا المصطلح في النصف الاول من القرن العشرين, وكان هذا المفهوم قد شكل دورا مهما في بلورة كل ما هو ادبي ومسرحي , حيث اخذ بتفصيل كل من ينتمي الى النص الادبي والى المسرح (عالم العرض) ، وان هذا المفهوم (المسرحة) بدء بجذور الاولى قبل تنظيرات ارسطو بالأصل ، كونه الشكل الاول لدراما التراجيديا قد جاء من الشعراء

الذين قاموا بكتابة العديد من النصوص المسرحية مستلهمين من (التراث) الأدبي الإغريقي والمتمثل بالأساطير والملاحم الشعرية الإغريقية المشهورة (الإلياذة والأوديسة) مادتهم الرئيسة في كتابة نصوصهم الدرامية, وقد نجح هؤلاء الكتاب في (مسرحة) نصوص الميثيولوجيا الإغريقية القديمة وتحويلها إلى نصوص درامية تنبض بالحياة ، عن طريق تجسيد شخصياتها وأحداثها على خشبات العرض , وبهذا يكون إيذاناً ببدء (الفن المسرحي) , وقد شهد هذا الفن (المسرحة) على مختلف مراحله تطورات مهمة على مستوى مسرحة وإنتاج النصوص دراميا على اعتبار أن النص هو المنطلق الرئيسي لعملية الدراما المسرحية , وقد سلط (فن الشعر) الضوء بشكل مباشر على عملية (المسرحة) لكتابة الدراما والجوانب المتصلة بها , كما مثل هذا (فن الشعر) المصدر الذي اعتمد عليه لفترات طويلة من قبل المختصين بالشأن المسرحي في فهم وتفسير النظرية الدرامية منذ زمن الإغريق وحتى زمننا الحاضر , وتبرز أهمية هذا (فن الشعر) أيضاً ليس فقط من كونه أول عمل ساعد على الفهم في تفسير(التراث) الاغريقي , وان مفاهيمه الرئيسية وخطوط محاوراته ظلت دائما مؤثرة في تطور النظرية المسرحية عبر كل العصور ,فالنظرية المسرحية الغربية تبدأ بالضرورة بأرسطو. (كارلسون، ٢٠١٠، صفحة ١٥) ومما سبق القول فقد تشكل مفهوم المسرحة من خلال المعالجة الفكرية والجمالية الى الاحداث الاسطورية والملاحم الشعبية والافكار الايدلوجية التي كانت تزدهر بها الحضارة الاغريقية من قبل كتّاب التراجيديا على شكل خاص , مما انتج ذلك صورا شعرية درامية تحمل في داخلها محاكاة لصور الاساطير والملاحم .

المبحث الثاني: اليات اشتغال المسرحة في النص المسرحي

قيمة ووظيفة الوسيلة الادبية تعتمد في الاساس على علاقاتها مع الوسائل الادبية الاخرى في داخل النظام الأدبي الذى يمثله النص بصورة عامة ,اذ كانت هنالك صرخة ادت الى توحيد الشكلانيين فهي دعوتهم الى ضرورة دراسة الادب على انه علم مستقل وقائم بذاته له مناهجه وإجراءاته الخاصة به , وحتى يصبح ذلك ممكنا فان كل علم يحتاج الى تحديد طبيعة الموضوع الذي سيتناوله وذلك حتى يكون قادرا على توصيف نوع العلم الذي يعبر عنه والمجال الذي يدور حوله وذلك مادى بالشكلانين الى استخدام مفهوم (الادبوية). (عوض، ١٩٩٤، صفحة ١٧)

ورأى (دافيد كارتر) أن الشكلانية الروسية قد عرفت ثلاث مراحل أساسية. وفي هذا، يقول: "إن ثمة ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية، والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعارات. تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من (الآلة) له تقنيات مختلفة، وله أجزاء تعمل. وعدت المرحلة الثانية الأدب على أنه (كائن حي) ، أما المرحلة الثالثة، فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة. (كارتر، ٢٠١٠، صفحة ٣٠) الاهتمام بخصوصيات الأدب والأنواع الأدبية، أي البحث عن الأدبية ، وما يجعل الأدب أدبا، التركيز على شكل المضامين الأدبية والفنية، ودراستها في ضوء مقاربة شكلانية ، استقلالية الأدب عن الإفرازات والحيثيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية (دراسة الأدب باعتباره بنية مستقلة عن المرجع)، التركيز على التحليل والمحايثة ، قصد استكشاف خصائص العمل الأدبي. التوفيق بين آراء (بيرس وسوسير) حول العلامة (أعمال ليكومستيف) مثلا استعمال مصطلح (السيميوطيقا)، بدل توظيف مصطلح السيميولوجيا، الاهتمام (بالسيميوطيقا الإبستمولوجية)، والتركيز على الأشكال الثقافية .التشديد على خاصية الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر، الإيمان باستهلاك الأنظمة وتجددها وتطورها باستمرار من تلقاء ذاتها. عدم الاكتفاء بالأعمال القيمة والمشهورة في مجال الأدب أثناء التطبيق النصي، بل توجهت الشكلانية الروسية إلى جميع الأجناس الأدبية، مهما كانت قيمتها الدنيا. مثل: أدب المذكرات، وأدب المراسلات، والحكايات العجيبة... القصد معرفة مدى مساهمتها في إثراء الأعمال العظيمة. كما فعل ميخائيل (باختين) مع الأجناس الشعبية الدنيا في كتابه (شعرية دوستويفسكي). (باختين، ١٩٨٦، صفحة ٣٧)اذ يعد المسرحي الروسي (نيقولاي ايفرينوف) اول من استخدم هذا المصطلح (المسرحة) وقد اشتق من صفة مسرحية بالروسية (Teatrainost) للدلالة على ماهية المسرح وما يشكل جوهره وكذلك ما يرى (بيترفيس) ان مفهوم المسرحة قائم على الارجاح على الشكل مبدأ الى التعارض بين الادب والادبية كما يرى بان المسرحة لحدث ما، او نص ما، هو ترجمة لاستعمال خشبات وممثلين لاحتواء الموقف فالعنصر المرئي للخشبة وتموضع الخطابات هما سمات المسرحة. (خيرة، ٢٠١٧، صفحة ١٣٨)فان مفهوم المسرحة قد ارتبط بين اشكاليتين منهم مَن يعدونه تركيبة بين النص الادبي و العرض المسرحي وقد وصف (رولان بارت) بأن (المسرحة) زخم من العلامات ويضيف هنالك اسئلة كثيرة منها: اين يتحدد موقف المسرحة؟ وقد اجاب في كتابه (مقالات نقدية) هل من الواجب اقصاؤها من النص والبقاء عليه في العرض فقط؟ وهل النص هو محض نشاط كتابي محكم بقراءة ادبية او المسرحة هي من فعل العرض؟ واذا كان ذلك؛ فان كل سيميائية النص المسرحي ليس لها اي معنى وكل سيميائية العمل المسرحي يجب ان تتعلق بالعرض المسرحي وحده. (خيرة، ٢٠١٧، صفحة ١٣٩)ظهور مفهوم المسرحة في القرن العشرين تعبيرا عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الادب والكلمة، واعلانه كفن مستقل له خصوصيته المشهدية التي تبرز في لغة العرض وهذا يندرج ضمن رد لفعل على المسرح الايهامي المغلق الذي يخفي اعرافه ليطرح نفسه كمحاكاة تصويرية للواقع وتعطي (آن اوبرسفيلد) مفهومين

للمسرحة الاول : يتضمن تحويل عنصر غير مسرحي (رواية او ملحمة) الى نص من اجل الخشبة. واما المفهوم الثاني: فيكون مجموعة من العلامات على الخشبة توحي على اننا في المسرح، وبحسب المفهومين تتقارب بالمفهوم الاخير مع (بارت) بأن المسرحة هي المسرح بدون النص، اي بدون الجانب الادبي في النص المسرحي، وبأنها مجموعة العلامات التي تتشكل على الخشبة انطلاقا من خطط الحدث المكتوب، وانطلاقا من هذا المعطيات بان المسرحة بمعناها الدقيق هي كل ما يحمل طابع الفرجة وكل ما يحمل طابعا مصطنعا في النص والعرض، ومن هذا المنطلق فان كل عمل مسرحي مهما كان اسلوبه يحمل نوعا من المسرحة تتفاوت نسبتها من نوع الى آخر. (خيرة، ٢٠١٧، صفحة ١٤١)نستنتج من كل ما سبق بأن المسرحة هي عملية تتم من خلال وسائل عديدة تقوم بتحويل اي شيء يمكن عرضه على خشبة المسرح ، كما في الاشكال الاتية:

أولاً: المسرحة عن طريق الاعداد:هذا المفهوم من المفاهيم الاساسية التي تدخل في عملية المسرحة للنص المسرحي ، فيتم من خلال هذه الوسيلة ، بتحويل أي منتج أبداعي ، سواء أكان (اسطورة ، ملحمة ، موروث قصصي ، مسرحية ، رواية) الى نص درامي من خلال بعض الوسائل الفنية . فالأعداد " عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد" (قصاب، ٢٠٠٦، صفحة ٤٤) هو يفسر بأن وسيلة الأعداد تقوم بمسرحة المنتج الادبي او الفني الى قيمة جمالية مغايرة عن الاصل ، فتحويل المنتج الابداعي الادبي الى منتج مسرحي يحمل فلسفة جديدة تختلف عَمّا تم أعداده ، وهو أيضا " تعديل اثر أدبي , وبخاصة الروايات الموضوعة أصلاً للقراءة لتصبح صالحة للمسرح أو للسينما , أو تحويل فكرة أدبية إلى اثر موسيقي " (جبور، ١٩٨٤، صفحة ٢٩)إذ تمت المسرحة على النص المسرحي ، بوسيلة الاعداد من المنتج الاسطوري , والاسطورة تعتبر واحدة من المواد التي تتم عليها وسيلة الاعداد من اجل مسرحتها ، وتتم من خلال إعداد درامي عن مادة سردية وهي الملاحم والأساطير ، كما في النص المسرحي الاغريقي لـ(اسخيلوس) بتحويل أسطورة (بروميثيوس) إلى نص مسرحي حمل اسم (بروميثيوس مقيدا). (ديتيان، ٢٠٠٨، صفحة ٤٥)وهنالك طريقة اخرى تتم من خلالها عملية المسرحة من خلال الاعداد أو تحويل (النص المسرحي الى نص مسرحي جديد) مختلف او متقارب منه ، تتم من تقريب جو النص من بيئته الاصلية الى البيئة المحلية، وكذلك تجنب التعقيد في النص الاصلي، وتعقيد بعض الشخصيات وتبسيطها، من خلال تفريع بعض الاحداث، وخلق تشارك في الصراع وفي بعض العلاقات، من خلال حذف بعض اجزاء الحوار الطويل، دون حتمية درامية واضافة وجهة نظر معاصرة وكذلك اختصار بعض المشاهد من النص الاصلي وفق ضرورة العرض والمتلقي، واضافة مشاهد وفق الضرورة الدرامية للعرض المسرحي الجديد او المُعَد كما في نص (مكبث) الذي أُعدَّ من قبل (يوجين يونسكو) مضافاً اليه الجذور التاريخية او ماضي شخصية (ليدي) تلك التي تجعلها حاقدة على الملك (دنكان) مما يدفعها دفعا لحث زوجها القائد (مكبث) على قتله وهو ضيفه فالملك (دنكان) كان قد قتل الملك زوج (ليدي مكبث) السابق وتربع بعده على عرش (اسكتلنده). (سلام، ١٩٩٣، الصفحات ٨٩-٩٠)وكذلك هنالك طريقة في عملية المسرحة بوسيلة الاعداد ، من خلال اعداد نص قصصي أو روائي الى نص مسرحي ، " فالرواية تحديدها: نوعاً أدبياً خالصاً ، وهي القصة النثرية من عالم الخيال ضمن إطار تصوير الأخلاق " (فنسان، ٢٠٠٩، صفحة ٢٢٩)وهو تحويل عمل ادبي الى نص مسرحي بغية اثبات قدرة المبدع اولاً على الصياغة المسرحية كما هو ما تعامل معه (برشت) من تحويل قصة (اوبرا بثلاث بنسات) التي تم اعدادها من اوبرا (الصعلوك) لـ (جوني جي) وكما فعل (يوسف ادريس) حيث حول قصة (فرحات) الى مسرحية. (سلام، ١٩٩٣، صفحة ٨٢) وعملية إعداد النص الروائي ليكون نصاً مسرحياً يقوم بها عادة الكاتب الروائي نفسه الذي يحول مادته الروائية إلى مسرحية كما هو في المثال أعلاه , أو أن يتولى المهمة شخص آخر كأن يكون كاتباً مسرحياً وجد ضالته في أحد النصوص الروائية وأعجبه أن يعدها للمسرح أو أي أحد آخر من المشتغلين في المجال المسرحي , وعملية مسرحة القصة أو الرواية عن طريق الإعداد تتطلب معرفة دقيقة بالفروق الجوهرية بين طبيعة النص الروائي المعد أصلاً للقراءة والنص المسرحي المعد للتمثيل.

ثانياً: المسرحة من خلال الاقتباس:اما الوقوف عند ظاهرة الاقتباس في عملية المسرحة للنص المسرحي ، فالاقتباس يختلف تماما عن وسيلة الاعداد ، فهو" إدخال المؤلف كلاماً ما منسوباً للغير في نصه بقصد التحليل أو الاستدلال ، وفق شروط معينة ، بصفة عامة ، أو تضمين الكلام ، نثرياً كان أو شعرياً، شيئاً من القران الكريم أو الحديث الشريف مع السماح بقليل من التغير فيهما في البديع العربي بصفة خاصة" (وهبة، ١٩٧٠، صفحة ٢٤٣).أما الاقتباس في المسرح يقف عند حدود اخذ ثيمة مسرحية او فكرة من الافكار التي توجد في الادب او في الملاحم او في القصص الدينية ، فنجد " الاقتباس هو آلية من آليات الكتابة المعتمدة في كتابة النصوص المسرحية ، وهو آلية معروفة منذ القدم مارسها الكتاب والشعراء والمؤلفون على حد سواء بكثرة وبطرق مختلفة ومتنوعة , ويتحدد الاقتباس بشكل حرفي أو مضموني أو بالفكرة بتحويل خطابي , عبر أعادة سبك العمل الأدبي وتكييفه مع وسط اجتماعي وأدبي أما اقتباس حرفي ومضموني" (علوش، ١٩٨٥، صفحة ١٧٢).

إنَّ منظومة النص المسرحي في الفترة المعاصر تتشكل عبر مجموعة من الاقتباسات ، حيث يكون النص "عبارة عن نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة والمعاصرة التي تخترقه بالكامل" (بارت، ١٩٨٩، صفحة ١١٥)على ضوء ما تقدم من آراء أن نستخلص قيمة الاقتباس ودوره في حركة النص المسرحي ، فالاقتباس يعطي حرية التصرف ، اذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص ، مع أنه يغير في الحوار، وفي الشخصيات تغييراً يجعلنا أمام مسرحية محلية ، ويقف عند حدود الاستفادة بـ(ثيمه) واحدة من العمل الاصلي المقتبس عنه أو بشخصيته أو أكثر بحيث يقتبس صفاتها أو بعض صفاتها قد تخضع المادة المقتبسة الى اقتباس (فكرة) كفكرة الخلود والثواب والعقاب ، كما في نص(الضفادع) لـ(أرستوفانيس) عن (هوميروس) أو الكوميديا الإلهية لـ (دانتي) عن الإلياذة وعن الأوديسيا , وكذلك قصة الإسراء والمعراج، وكذلك اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية ، كشخصية (عطيل في المطبخ) لـ(سامي عبد الحميد) من(لشكسبير) في مسرحية (عطيل)، وكذلك اقتباس ذات وهيئة ، اقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها ومسماها، ويكون اقتباس (الذات) كاقتباس شخصية (أوديب) أو (دون كيخوته) او (هاملت) دون مسماه كـ(كريون) في (أنت اللي قتلت الوحش) أو(أوديب) لعلي سالم بدلا من (كريون) عند (سوفوكلس) او عند (جان انوي) او كـ(ابي العلا البشري) بدلا من (دون كيخوتة) او (ياسين) عند (نجيب سرور)، وكذلك هنالك اقتباس هيكل تام مثل اسلوب كتابة او تجسيد فني ، مثل أسلوب كتابة (مأساة الحلاج) واسلوب كتابة (بيكت) أو(شرف الله) لـ(جان أنوي) ، وهنالك اقتباس (هيكل جزئي) في مسرحية (الأرانب) لـ(لطفي الخولي) ، وكذلك اقتباس (ناقص) ما تعامل به (بريشت) بأسطورة (سليمان الحكيم) في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) التي حقق فيها مغزى مغاير للمغزى الذي قصده (سليمان الحكيم) في الأسطورة القديمة ، و اقتباس (معنى) وهو: اخذ جملة او عبارة معينة من حيث معناها ، او أخذ فقرة من فكرة او من موضوع دون بقية الموضوع، وكذلك هنالك اقتباس (تفسيري) ،وهو اخذ جملة او فقرة او بعض مهما اخذ فهم مفسر ، اي بتفسير ناتج عن فهم التفسير ، وهذه انواع الاقتباس كما واقع للنصوص المسرحية المقتبسة. (سلام، ١٩٩٣، الصفحات ٦٧-٦٩)

ثالثاً: المسرحة من خلال الدراماتورجيا.الدراماتورجيا هي في ابسط معانيها ، حسب راي (ليتري) " فن تركيب النصوص المسرحية" (Pavis, 1980, p. 135)، فالمصطلح يطلق على كتاب النصوص الدرامية والمسرحية , لهذا المصطلح ارتباط في (لسنج) وهو مؤلفا ومستشاراً وناقدا ، قد جعلت منه يساير عملية تحول المدلولات الفكرية النصية إلى علامات وأداء وأصوات مجسدة على الخشبة عن قرب وجعله يشخص بدقة حتمية تطور المسرح الألماني أولا في محاولة للبحث عن الهوية الألمانية من خلال التخلص من تأثيرات رواد الكلاسيكية الحديثة والتي من روادها(راسين وكورني) وثانيا: من اجل خلق مسرح جديد بعيدا عن هيمنة الطروحات الكلاسيكية. ولذلك فإنّ المسرح الألماني أبدى وعياً مبكراً اتجاه الدراماتورج بحيث جعل منه شخصية مستقلة تتولى مهمة الاشراف الأدبي على النّص المسرحي إلى لحظة العرض ، ولذلك ظهرت أكاديميات لتأكيد هذه الوظيفة ومهامها. (لوكهارسن، د.ت، صفحة ٢٦٢)اذ تكوّن لدى(بريخت) جانب نظري وجانب تطبيقي ،وبذلك صارت شخصيته مزدوجة جامعة لما هو معرفي وما هو تطبيقي وهذا هو جوهر الوظيفة الدراماتورجية التي تميّز بها المسرح الحديث.لذلك فهو يفكر بأن يضع النص ضمن سياق الثقافة الوطنية وتياراتها المعاصرة ، هذه المهمة الجديدة للدراماتورجيا تزيده أعباء وتحمّله مسؤوليات البحث عن أفق جديد للدراما، إنّ هذا المدلول يحيل على وظيفة الدراماتورج التي تشتغل على النص المسرحي وتقوم بتحليل عميق له على مستويين:**المستوى الأول زمني** : عندما يكون النص قد ألف في زمن بعيد، مما يلزم الدراماتورج تكييفه مع متغيرات الزمن الحاضر، وهذا يتم في حالة الإنجاز المسرحي.**المستوى الثاني فكري وجمالي** : والمقصود هنا إحداث انسجام بين دلالات النص وبين دلالات الاخراج ، بحيث يسهل الانتقال بالنص إلى العرض المسرحي الذي يتوجّه إلى متلقي يبحث فرجة تلامس قضاياه. (الناجي، ٢٠٠٤، صفحة ٥٤) إذ نستنتج من كل ما سبق بان المسرحة هي عملية تتم من خلال وسائل تتيح الى اي موقف تاريخي ادبي شخصي افتراضي خيالي .... الى مالا نهاية ، يحمل في تكوينه البنائي شيء من الاحداث ، يمكن مسرحتها على الخشبة ، والمسرحة تمت أولا في النص ، واصبحت في ما بعد عملية تشاركية تتضمن كل منتجي العمل المسرحي ، تحمل فيها صفة روح الجماعة ، كما هو الان في ادراما ما بعد الحداثة ، التي تعمل على مسرحة كل شيء.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث عدد من النصوص المسرحية بين العامين (١٩٩٧-٢٠٠٢م) للكاتب الاماراتي سلطان القاسمي.

ثانياً: عينة البحث

لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه وفقاً للمسوغات الآتية:

١. النص المسرحية تغطي الفترة الزمانية والمكانية للبحث بصورة تحقق أهداف البحث المتوخاة, وتساعد في اظهار النتائج الحقيقية للبحث.

٢. اختار الباحث هذا النص لارتباطها بموضوع مسرحة التأريخ.

وبناءًا على ما تقدم تضمن نموذج عينة البحث نص مسرحية (الواقع صورة طبق الأصل) (٢٠٠١) للكاتب الاماراتي سلطان القاسمي .

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على الملاحظة كأداة لتحليل نموذج العينة.

رابعاً: منهجية البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة بحثه.

خامساً: تحليل العينة:

مسرحية: الواقع صورة طبق الأصل للكاتب : سلطان محمد القاسمي السنة: ٢٠٠١

ملخص المسرحية:يعد هذا النص من أهم النصوص المسرحية التي قدمها الكاتب والمفكر العربي الاماراتي (سلطان محمد القاسمي)، حيث كان هذا النص واحداً من أهم النصوص التاريخية العديدة التي ألفها، قدمها بأسلوب وبإحساس يمتلك الجرأة في طرح القضية العربية التي كانت زاخرة في الماضي، ويجب الافتخار بهذا النص لكشفه خبايا التأريخ عن احتلال القدس ، بأسلوب درامي يمسرح الاحداث التي كانت تجري في النص، حيث تكون من ثلاثة فصول دارت احداث فصولها بين (بغداد) المتمثلة في الدولة العباسية في فترة الخلفية (المستظهر بالله) وبين الدولة (الفاطمية) في (القاهرة) المتمثلة بـ (المستعلي بالله) ومدينة (القدس)، وكذلك في المجمع الكنائسي في جنوب ايطالية المتمثلة في الدولة الرومانية (الفرنجة)، وكذلك مدينة (حلب)، حيث دارت الاحداث في الفترة الزمنية الممتدة بين (١٠٩٣ –١٢٤٤) حيث مسرحة الاحداث التاريخية بفترة (١٥١عام) صراعاً خاضه العرب مع (الفرنجة) من خلال احتلال (القدس)، فأخذت الاحداث تتشكل من قبل دخول (الفرنجة) الى (القدس) وحتى تحريرها واحتلالها مرتين، فالفصل الأول يحوي مشهدين : الأول قبل احتلال القدس، والثاني ذهاب (بطرس) الى (ايطاليا) وارسال رساله مضمونها الخداع بما يجري من اليهود في القدس: أما الفصل الثاني الذي يحوي اربع مشاهد: المشهد الاول غزو (الفرنجة) وبطشهم للمسلمين في (القدس) ، وقدوم (ابو سعد الهروي) الى (بغداد) للخليفة (المستظهر بالله) لكي ينقذ اهل الاسلام من بطش (الفرنجة) لكن يفشل في ذلك، أما المشهد الثاني :الذي جرت أحداثه في القاهرة الدولة (الفاطمية) أبان الخليفة (المستعلي بالله) المتمثل بموت الخليفة وتولي (الأفضل) دكة الحكم بالدولة (الفاطمية) بعد تولي الطفل (أبو علي المنصور ابن المرحوم المستعلي بالله) حيث قاده ثلاث حملات في تحرير (القدس) لكن بائت بالفشل ، أما المشهد الثالث الذي نقل معاناة اللاجئين الفلسطينيين في (جبل لبنان) الى الخليفة العباسي في (بغداد) من قبل (ابن الخشب) ، اما المشهد الرابع الذي مثل تحرير اجزاء من (وادي حلب) في معركة (نهر العاصي) ، أما الفصل الثالث الذي مثل تحرير (القدس) من قبل (صلاح الدين الايوبي) والذي مثل اتفاقية في تسليم (القدس) و تحريرها ثانية.**تحليل النص:**اوجد المؤلف علاقة بين التاريخ والمسرح فكلاهما يشكلان موقف مصير فرد او مجتمع او حالة يتقرر بها، لان "المجتمعات تمتلك عادات وتقاليد وقيما بمستويات مختلفة عن الآخر وإن هذه القيم تستند في طبيعتها للعامل الاجتماعي والبيئي المهيمن وتخضع لدراسات تاريخية وفلسفية ودينية ومثيولوجية وادبية وغيرها; فهي تتشكل في اعمال المبدع بوصفه الصورة العاكسة لثقافته" (الاسدي، ٢٠٢٤، الصفحات ٣٩٠–٣٩١)، وقد برز في استلهام المادة التاريخية ظهور شخصيات ومواقف تحمل قيما ودلالات ورموز، ويكون في المادة التاريخية التي يتم مسرحتها تحوي احداثا وصورا مختلفة يتم استثمارها من خلال الكاتب المسرحي، فهنالك ثمة فرق بين الاحداث التاريخية والمسرح عند المؤلف، ففي مسرحة التاريخ في مسرحية (واقع صورة طبق الاصل) والتي حملت جدلا فنيا و قيميا استثمره المؤلف من ان يخلق علاقة فيها شيء من الحدس العالي، وقراءته في الحس التاريخي فقد بنى هذا النص على قراءته التاريخية وتخصصه الذي كان يمارس صفة الباحث في ميادين التاريخ وتشكيل علاقة بين المسرح و ميادين التاريخ، فنجد عند قراءة هذا النص ان قيمة المؤلف المعاصر بانه كان عارفا بكل محددات ومقومات التاريخ العربي، فتجده موسوعة تاريخية تنطق بتلك الاحداث التاريخية بشكل احداث درامية ممسرحة تحمل صورتين مميزتين فالأولى: منها يروي الاحداث ويسردها كما وقعت فعلا دون اي افتراضات كونه مدون للتاريخ وناقلا للحقيقة بصدق وتمعن، اما الصورة الثانية: هو يروي الاحداث التي يمكن ان تقع ويفترض الاحداث التي تم وقوعها، فهنا يتشكل الموقف الحدسي الابداعي الافتراضي الذي يختلف به المؤلف الدرامي عن المؤرخ.هنا صور المؤلف في تلك الصورتين قيمة الابداع الذي يمتلكه صورا جمالية وفكرية جسد بها المسرحة وعلاقتها بالتاريخ وارتباطها الجوهري في المعتقدات الفكرية التي تتشكل داخل المنظومة الاجتماعية العربية، ان مسرحة التاريخ هنا هي معالجة او اعادة صياغة لأحدى المواقف التاريخية او محاكاة شخصية من الزمن القديم تصبح تاريخا متمثلا بمرجعٌ لأمته او قومية، ويتم ذلك من انتقاء

المؤلف حالة او موقف او حدث تاريخي تصلح معالجتها ومسرحتها في شكلٍ درامي ومسرحي، فوضع او ارسل فيها المؤلف رؤيا خاصة او رؤيا عامة اجتماعية تمثل مرجعياته القومية او الفكرية او السياسية، فيطرق تلك الرؤيا بروح العصر من اجل الارث الفكري وديمومته في الحاضر، فيقوم المؤلف بان يربط بين رؤيته الدرامية والحدث التاريخي من اجل اضفاء صورة فنية جديدة تحمل عبق التاريخ و اسقاطات الحاضر.هنا تشكلت رؤيته الخاصة بانه باحثا في جوهر الاحداث التاريخية التي تمكن النص الدرامي (الواقع صورة طبق الاصل) من ان يستغل ويستفيد من الحوادث التاريخية وما تحويها من احداث ومواقف انسانية يمكن اسقاطها بأفكار درامية ممسرحة تحمل بداخلها قوة خارقة من الخيال الذهني للمؤلف ورؤيته للواقع المعاصر، دون اي مناقضات واي مساومات للحقائق والمضامين التاريخية او دون سلخ الشخصيات التاريخية من تأثيرها الروحي والاجتماعي الذي كانت تحمله في الماضي والحاضر، فنجد مسرحة التاريخ هنا في هذا النص ليس الا برهان واطار فكري ومواقف تثبت برهان المؤلف في لوحته المسرحية الخاصة التي ارسل من خلالها رسائل تشمل خطابات متعددة تضيء الواقع المعاصر في رؤيا فنية وجمالية متماسكة واصلية، من خلال افصاحه عن القيم والمبادئ والاحداث بأسلوب دقيق اخذت منه خطابا سياسيا وفلسفيا واجتماعيا، حملت تلك الخطابات وفق توقعاته الفكرية ومرجعاته السياسية دلالات و رموز وايحاءات والتي تتضمن فيها المادة التاريخية. فمن خلالها عمد الى ارسال رسائل وايقونات بصورة اخبارية مباشرة للمستقبل، فالمادة التاريخية الهمت المؤلف بمساحات حقيقية اتاحت له الحرية في التعبير وايجاد مضامين لتلك الاحداث بإسقاطاتها المعاصرة، فان مسرحنا وبالتحديد العربي كان يحمل خطابات مضمونها سياسي واجتماعي، ففي هذا النص اجاد المؤلف افتراضات ودلائل ورموز عن هذا النص بمادته التاريخية وبان يخلق مسرحية تحمل اشكالا سياسيا من عنوانها في البدء فكان عنوانها (واقع: صورة طبق الأصل)ان الخطاب السياسي والمسرح السياسي هنا في هذا النص ليس بالمسرح السياسي التحريضي المتعارف عليه بل هو مسرح ذات خطاب سياسي مضمر، يحوي خلقا ومفاهيم عالية توعوية وتذكير وبرهان الى القارئ العربي والعالمي وما يحدث بطيات التاريخ هو صورة لواقع طبق الاصل لما يحدث في الفترة المعاصرة للوطن العربي، فكانت مسرحته فيها ولع كبير وحب الانتماء الى القومية العربية وما تعرضت له من كبوة اصبحت عالقة في الذهن العربي من جراء نكسات ومواقف كانت تضرب الصميم العربي، فلذلك نجد المؤلف قد اخذ من كل العوامل البنائية في هذا النص هي خطاب سياسي ليس غايته التحريض والتعصب لقوميته بل هو طرح وقراءة فكرية الى العرب بعدم تكرار صورة الواقع القديم.من الواضح أنَّ المؤلف من عنوانه الاول للنص كان يبرهن بما يحدث بالعالم العربي والاسلامي بالتحديد، هو اشتراطات وصور من الماضي القديم، فكانت مسرحته طرح استفهاما وتساؤلا بأسلوب التعجب هل هنالك من يتعظ من التاريخ العربي ويأخذ موقف الجد ويأخذ من مواقفها انذار وعلامة عما يحدث، فصورة طبق الاصل كانت جوابه عن الواقع التاريخي، فان مسرحته هذه كانت تحمل اشتراطات الماضي ومقاربتها بأحداث الحاضر، بما يجري للأمه الاسلامية غير مكتنفة الى ما يجري من سفكٍ لدماء ابنائها وحياة سكانها المهددة دوما بالأخطار الخارجية، فنقف موقفا بان المؤلف جمع بين رؤيتين رؤية مؤلف ابداعي قرأ تاريخه واخرج لنا مسرحة تحاكي تاريخه ورؤيته الثانية رؤية قائد سياسي امتلك حسا وخطابا وجاها سياسيا في شبه الجزيرة العربية، فاسقط رؤيته السياسية للواقع السياسي العربي برؤية قريبة جدا كونه قريب من اللعبة السياسية التي تحدث في الوطن العربي. فان هذا النص عند كتابته في عام ٢٠٠١م كان في تلك الفترة يعاني ابناء جلدتنا العرب المسلمين في فلسطين من سلطة التطبيع التي مارسها الاحتلال الصهيوني على المدن الفلسطينية، فكانت رؤيته السياسية اكثر جدية واكثر جرأة من طرح القضية، فكان يصور الكيان العربي كيانا مريضا بهوس الملذات و مرض الصراع بينهم، وكانوا يعانون من ازمات حادة تشوبها قرارات خاطئة، فكانت رؤيته السياسية ادعمت وقوت رؤيته الدرامية.لم يكن المؤلف قارئاً للتاريخ فقط، بل هو مفكر وفيلسوف معاصر حمل معرفة تامة وخبايا التاريخ العربي والاسلامي، وكانت ايضا خبرته السياسية ادعمت قراءته للتاريخ فيمكن لنا ان نقول ان هذا النص هو من النصوص الجريئة التي الفها في نفس الموقف، فنجد في (عودة هولاكو) وفي (القضية) هنالك تناصية في خطابه السياسي، فنجده في تلك المسرحيات الثلاث اوجد عجز السلطة السياسي الحاكمة آنذاك في تغيير الموقف على الارض، فأصبحت هذه النصوص وخاصة نص (واقع صورة طبق الاصل) هو رساله التحذير الثالثة للامة العربية والاسلامية، بما يجري على ارض العرب وفلسطين بالتحديد، فسلط المؤلف بمسرحيته هذه على مرحلة مهمة من التاريخ العربي الاسلامي هي مرحلة الحروب الصليبية حيث كان يحمل المؤلف رؤية دراماتورجيا من حيث تفصيلاته للمكان وحدوث المشاهد المسرحية تفصيلا دقيقا، فكان يعتمد على الاسلوب الارشادي المتمثل بالإرشادات الاخراجية، فكان يوصف تلك اللوحات والمشاهد بأسلوب صوري معتمدا على خبرته الفنية، فقد ادخل في ارشاداته المسرحية الكثير من التفاصيل التي تحمل دلالات ومفاهيم مهمة توصف مكان الحدث وزمانه وادخل تقنيات حديثة ومعاصرة على النص المسرحي فكان هنالك مخبرا للمكان والزمان واسماء الهاتف.هاتف (١): " هلكت جموع بطرس الناسك.جيوش الحملة الصليبية تزحف نحو القسطنطينية.الصليبيون يجتاحون سورية الشمالية..خليفة مصر يرسل سفراء الى الصليبيين، ويطلب عقد معاهدة معهم، ويسعى الى كسب

ودهم.الصليبيون يحتلون إنطاكية، على نهر العاصي..الصليبيون يزحفون الى القدس .حاكم طرابلس يرسل وفداً لمباشرة مفاوضات السلام.السلام بين طرابلس والصليبيين.يوم الجمعة في ٢٢من شهر شعبان من عام ٤٩٢هـ، الموافق يوليو عام ١٠٩٩م: الصليبيون يحتلون القدس" (القاسمي، ٢٠٠١، الصفحات ٢٨-٢٩)اعتمد المؤلف على اسلوب تقني حديث في عملية مسرحة الحادثة التاريخية بطريقة الدراماتورج الكتابية الحديثة من ان يستخدم شخصية الهاتف وبشكل ارقام (١ و٢) ليلعب صفة الراوي او الحكواتي قديما، فتجد هذه الشخصية الآلية التي لم تظهر الا بشكل هاتف آلي ينطق بأحداث تاريخية، كما في الحوار السابق على شكل رنات تليفونية تحمل دلالات ورموز واشارات الى المتلقي، بان هذه الرنات والمنبهات هي لحظات تنبيه الى القارئ والمتلقي في بنية النص والعرض، فالاستعارة الدراماتورجيا من استخدام الهاتف استعارة ذكية من قبل المؤلف من ان تشكل صورة الهاتف دلالات تغير من النمط التاريخي القديم الذي كان يستخدم بمرسل الرسائل بين الشعوب والأمم قديما الى استعارة معاصرة حملت دلالات سياسية، وكذلك دلالات ارشادية استعرضها المؤلف من ان يختصر كثير من المواقف التاريخية والاحداث على شكل رنات هاتف يتوسط خشبة المسرح، وكأن المؤلف يجعل من هذا الهاتف راويا للأحداث بشخصية آلية تحمل رؤيا خطابية فيها شكلا جماليا وتقنيا حرفيا حديثا.كانت تجربة المؤلف الدراماتورجية من ان يمسرح المسرح بطريقة مستعارة ومجربة في المسرح السياسي عند (بسكاتور وبريخت) لان (بريخت) هو اول من كتب في اسلوب المسرحة الكتابية، فكتب نصوصا سياسية تحمل رؤيا دراماتورجية تقنية من ان يدخل صور وشاشات عرض داخل بنية النص كي تدعم الموقف السياسي التاريخي الذي تم مناولته، فالمؤلف ادخل الستارة الخلفية المستخدم فيها طريقة (الفلاش باك) لبعض المشاهد التي استدعى بها الذاكرة التاريخية بأحداث جرت في فلسطين من قبل الصليبيين .سليمان :" .... هنا تفتح ستارة خلفية لتظهر مدينة القدس والجنود يقتلون كل من لاقوه، حتى إذا خلت الشوارع يتجمع الجنود.. وأحدهم يقول:أحد الجنود: لنحتفل بالنصر.جندي آخر: انتظروا.. انتظروا، سآتيكم بمن يجب أن نحتفل به.يذهب الجندي ويأتي ببطرس راكباً حماره، حاملاً بيده زجاجة نبيذ، يشرب منها، ويقول:بطرس: افرحوا، واشربوا من هذا النبيذ.. مثلما شربتم من دمائهم هنا. تتحرك جثة كانت ملقاة على طرف المسرح. فيقوم أحد الجنود ويدحرجها بقدمه، ويشاركه الآخر، والجنود يفقهون" (القاسمي، ٢٠٠١، الصفحات ٣٠-٣١). ان تدعيمه التقني للمشهد بصورة اكثر دلالية، فقد اعتمد على المؤثر الصوتي في توصيف مشاهد خارج خشبة المسرح، فكانت تلك المؤثرات الصوتية والتي اراد ان يختزل فيها الكثير من امور تاريخية كالحروب والمعارك فاستخدم اسلوب المجاميع التي اخذت تشكل حراك مؤثر في النص المسرحي، فهذا العدد من المجاميع كان يدعم النص ويشكل قضيتهم وآراءهم حول ما يحصل الى ابناء القدس، فاطلق عليهم اسم اللاجئين وهذه تسمية اطلقت على ابناء فلسطين الذين نزحوا الى المدن السورية اثر القصف والتهجير القسري الذي جرى لهم من قبل الاحتلال الصهيوني.هنا تكمن جوهر قراءة التاريخ وكيفية قراءته والهدف من قراءته فان التساؤل الذي طرح من قبل (متى وكيف ولماذا نقرا التاريخ) فهذه العبارة (اللاجئين)هي جوهر عملية مسرحة التاريخ من ان تمكن وقوع حادثة تاريخية و تصبح خطابا سياسيا على خشبة المسرح متاح الى لغات العالم والى كل ابناء هذه المعمورة من ان المسرح يمكن الدلائل والرموز والاشخاص من ان تكون هي لغة جمعية تشاركية خاضعة الى معيار الجمال ومعيار الرسائل الفكرية والسياسية المراد ارسالها، فالمؤلف وقف عند هؤلاء الحشود ليشكلوا ثقلا على خشبة المسرح و يرسلوا رسائل الى المتلقي العالمي بما يحصل للفلسطينيين من انتهاك روحهم واراضيهم وانسانيتهم من قبل الكيان الصهيوني، فهذه القراءة الرائعة والالتفاتة من ان يقحم النص بحشود وكتل بشرية على خشبة المسرح بشكل غير متجانس من اطفال ونساء ورجال وكبار تدخل بثقلها على الخشبة، فانا استعرت لفظة خشبة وليس النص في هذا التعليق كون المؤلف كان كاتب دراماتورجيا فعند قراءتك للنص وتمعنك لحوادثه التاريخية تجد ما يحدث امامك على الورق هي خشبة تلاعبت بها الشخصيات التاريخية بمضامين سياسية معاصرة مثقلة بكثير من الدلالات والمعاني الرمزية التي تشكل رؤيا المؤلف الدراماتورج من أن يختزل (١٥٢ عام) من الحوادث التاريخية بأسلوب مشاهد مسرحية فكان مشهده الاول الذي اخبر به احوال الوطن العربي من مغربه الى مشرقه.الرجل: " انا شيخ محمد متعهد المغاربة زوار بيت المقدس، وأنتما؟أحمد: أنا أحمد من المغرب، وهذا رفيق سفري من تونس.

الشيخ محمد: كيف أحوال المسلمين في المغرب؟أحمد: نحن في المغرب ولله الحمد في عزة وانتصارات دائمة. يوسف بن تاشفين عبر الى الأندلس بخمسة وعشرين ألف مقاتل، وانضم إليه ملوك الطوائف بخمسة وعشرين ألف مقاتل، والتقت تلك القوات مع قوات ملك قشتالة.. وانتصر المسلمون في معركة الزّلاّقة.علي: يا شيخ محمد.. كيف حال المسلمين في المشرق؟الشيخ محمد: عندنا الحال لا يسرّ.. نحن نعيش في حالة من الفوضى السياسية والاقتصادية والعقائدية.. عندنا خلافتان.. واحدة في بغداد ، والثانية في القاهرة، وهما في صراع دائم.. والأحوال الداخلية سيئة.. والخلفاء محكوم عليهم من قبل الجند.. يقاتلون من اجل الفتن والاستغلال والتسلط على سدة الحكم، وليس للدفاع عن شعوبهم ضد الظلم والعدوان الخارجي.احمد: لماذا لا يتقدم الحكماء من المسلمين لإصلاح ذات البين بين الخلافتين؟" (القاسمي، ٢٠٠١، الصفحات ١٢-١٣).ان هذا المشهد

هو مشهد استعراضي فيه رؤية للتاريخ العربي بطريقة درامية يدخل بها المؤلف الى الجو العام للنص فكان الزمان والمكان هو اشبه بمكان يوحي الى افتراض تعامل معه المؤلف برؤية تقنية ذات طابع اخراجي، فحملت ارشاداته المسرحية قراءة دراماتورجيا الى شكل العرض، فطريقة المؤلف باختزال الزمن واشتراطاته الفرضية عمل على استخدم الاسلوب التقني الالكتروني في دعم خطابة الجمالي الفلسفي والتاريخي، فنجد هذا المشهد اشبه بصاله او محطات المطارات، فخلق من المكان الخيالي الافتراضي مكانا مشترط ان يحصل وهذا اشبه كثيرا فيما استخدمه العرب المسلمين من استخدام مكانات ودور للحجيج الى مكة المقدسة ،فاعد القدس هي بيت للحجيج المسلمين العرب، فيحج بها من مشرقها الى مغربها هذا التصور اختزله في لوحة مكتوب عليها حاره المغاربة، فكان قاموسه الفكري والفلسفي والتاريخي امكنه من ان ينتج تلك الخبرة بقراءة معاصرة تحمل اسلوبا دراماتورجيا عارفا بكل خبايا العرض، فتجده عارفا في اضاءة المسرح واسقاطاتها وما تحمله من دلائل وعلامات أيقونية ورمزية، وكذلك عمل على ان يوظف المؤثر الصوتي.كل شيء يضيفه المؤلف في هذا النص يضيف من التاريخ صبغة ومن الحادثة التاريخية المعاصرة ترابط وثيق فنجده يقحم المكان المشهد هذا بكثير من الدلالات والمعاني والتفاسير الى المتلقي من كون المكان يوحي بشكل معاصر بمعناه لكن بمحتواه هو شكلا ومكانا تاريخيا ،فأن الابواب التي نقش عليها باب المغرب وباب المشرق وباب الشام ..الخ، كأنك في محطة بها مفترق طرق و تكون هذه المحطة مركز للانطلاق ومركز لقدوم العرب اليها، فكأن المؤلف يرى القدس هي بيت الله ويوفد الحجيج من كل صوب وبقاع، لذلك اخذ المكان في هذا المشهد من ان يفسر معناه ودلالته بهذا التفسير على الرغم من ان لم يكن واقعا في الحادثة التاريخية آنذاك، لكن براعة المؤلف من ان يخلق مكان وزمان للتاريخ لكي يصبح هذا التاريخ مادة ممسرحة غايتها التمثيل على خشبة المسرح. لقد اراد المؤلف ان يظهر الحالة الاجتماعية والسياسية التي كانت تشكل بهرجةً عاليةً وخداعاً، فكانت السلطة في (بغداد) تهتم في البهرجة والمتعة والجواري." تمر مجموعة من الخدم والغلمان والجواري والحواشي، تحمل الملابس الفاخرة والأثاث والآلات والجواهر.. من خلف شبابيك المسجد.. بالزغاريد والاغاني والتصفيق.. بحيث تطغى على صوت الخطيب.أحد المصلين: (لمصل آخر) ما هذا؟؟ المصلي الآخر: هذه هي السيدة خاتون، أخت السلطان، وزوجة الخليفة، وصلت من أصفهان.هنا يطرح ابن الخشاب الحرس ارضاً، ويندفع الى المنبر الخشبي المزين بالنقوش والآيات القرآنية لينزل الخطيب، لكن المنبر ينكسر ويهوي بالخطيب.. الحلبيون يصرخون في وجه السيدة خاتون ومن معها" (القاسمي، ٢٠٠١، الصفحات ٤٣-٤٤)فكان هذا التوصيف من قبل المؤلف بأن الخلافة في (بغداد) كانت محض ضعف كونها باءت بأمور النساء والجواري، فهذه رساله تدل على ان الحكم السياسي والاجتماعي السائد في (بغداد) وخلافتها هو نظام سياسي يشوبه الكثير من الضعف وعدم القدرة على ادارة حكم المسلمين فهي فترة ازدهرت بها بعض الفتوحات في بداية التاريخ للدولة الاسلامية العباسية، لكن الايدي الخفية التي تدير الحراك السياسي داخل الخلافة في بغداد شابها بعض من آراء وقرارات التي اخذت من السن نساء كانت تدير دفة الحكم بشكل خفي فهذه رسالة مفاده سياسي بأن سلطة الحكم بين القديم والحديث تتشابه بالكثير من هذه المواقف الخليفة:" انا لست غاضباً لما اعترض زوجتي من إزعاج.. ولكنني غاضب لسبب الشعار الذي يتعالى في شوارع بغداد :(ملك الروم أكثر إسلاما من أمير المؤمنين).السلطان محمد: الناس يقصدون الرسالة التي وصلت للديوان من ملك الروم قبل بضعة أسابيع .. والتي كما تعلمون يطلب الإمبراطور الرومي فيها الاجتماع لحرب الإفرنج واقتلاعهم من هذه الديار.ابن الخشاب: يا أمير المؤمنين، قُتل الرجال وسُبي الأطفال والنساء.. على مدى سبعة عشر شهراً احتلوا وخرّبوا ثلاثاً من اشهر مدن الشام.. طرابلس وبيروت وصيدا.. فأية قوة بعد تمنعهم من أن يكونوا قريباً في دمشق او القاهرة.. او ولم لا في بغداد؟!الخليفة : متسائلا بغداد؟" (القاسمي، ٢٠٠١، الصفحات ٤٤-٤٥).كان المؤلف يرى بان هنالك رؤية مستقبلية الى القادة العرب الذين كانوا يدافعون عن القدس، فضرب مثالا في الامير (مودود) امير الموصل، حيث قتل خيانته عند تحريره (القدس) ابن الخشاب: " (يصرخ وهو يقول) قتلوه؟ إن أمة قتلت عميدها.. في يوم عيدها.. في بيت معبودها.. لحقيق على الله أن يبيده" (القاسمي، ٢٠٠١، الصفحات ٤٨-٤٩).ان هذا الحوار يفسر؛ بان تكون هنالك خيانة من القادة العرب الذين كانوا يحاولون الدفاع عن الامة العربية ومقدساتها، لكن يجابهوا بالقتل من قبل السلطات الحاكمة، فأوجد في هذا الحوار بأن ما يصيب الامه العربية بأنها تخون قادتها العرب من ان تشكك بقدرتهم ، فهذا الحوار فسر مسرحة التاريخ بصورة معاصرة لقادة داروا سلم الحكم في فترات بلدان العربية حدث لهم ما حدث الى القائد(مودود).سلط المؤلف الضوء على شخصية (صلاح الدين الايوبي) والتي تمتلك القيادة والقوة والشجاعة والخلق الاسلامي، فنجد هذه التصرفات في مبادئ الاسلام وتوصياته.صلاح الدين: " عليكم بالحفاظة على كل بيت من النهب، وألاّ يصيب أي إنسان أذى.. وعليكم حراسة الطرق وأبواب المدينة.. وعليكم حماية المسيحيين من اي اعتداء قد يصيبهم وعلى قادة الفرق توزيع المال والدواب على المرضى والمسنين والمحتاجين من الفرنجة.. أوصيكم برعاية الضعفاء وإكرام النساء والرأفة بالأطفال..ما إن ينتهي صلاح الدين من حديثه حتى يسمع صوت:البطريرك: اتركني، اتركني، ماذا تريد مني؟قائد المجموعة: إنها أوامر صلاح الدين.. لن نتركك تخرج بجميع هذه الاموال.يدخل قائد

المجموعة دافعاً البطريرك اللاتيني إيراكلوس، وكان اول من غادر القدس، عندما هم بعض القادة بأخذ الأموال والجواهر التي كان يحملها.أحد القادة: لن نتركه يخرج بجميع تلك الأموال.صلاح الدين: ماذا يجري هنا؟أحد القادة: ايها السلطان.. هذا هو البطريرك ايراكلوس يريد الخروج من القدس وهو يحمل معه اموالا وجواهر.. أرى يا مولاي ان تأخذ ما معه لتقوى به المسلمين.صلاح الدين: لا لا اغدر به" (القاسمي، ٢٠٠١، الصفحات ٥٩-٦٠).كانت هذه جملة ما توصل اليه المؤلف من قراءته الى ان مسرحة الاحداث التاريخية تحتاج الى قارئ دراماتورجي، ومفكر تاريخي، يمتلك معرفة بكل خبايا التاريخ، فتلك قراءته خاضعه الى اسقاطات حاضرة من التاريخ العربي الاسلامي القديم، فأن المؤلف تعامل مع الاحداث التاريخية وجسدها بمعالجات واساليب ممسرحة على شكل نصٍ دراميٍ يمتلك الرؤية والطرح المعاصر بأسلوب فيه الكثير من الجرأة من تقصي احداث مسكوت عنها من الكتاب العرب.

الفصل الرابع

اولاً: نتائج البحث وتفسيرها:

١. تمت عملية هذه المسرحة بأسلوب نقل بعض الاحداث التاريخية متفاوتة الزمان والمكان، فهي اقتصرت(١٥١عام) من صراع بين العرب والفرنجة في القدس.

٢. اوجدت هذه المسرحة علاقة متناسقة بين التاريخ والمسرح ،فقد تمكن المؤلف من ان يشكل صور جمالية لتلك المواقف.

٣. امتلكت هذه المسرحة الجرأة الكبيرة من خلال ارسال خطاب سياسي واضح ،كون المؤلف هو رجل سياسة وعارفا بكل الخبايا السياسية في الوطن العربي بالفترة المعاصرة.

٤. تشكل هذه المسرحة تقارب كبير بين ما حدث بالماضي من صور تاريخية تمت مسرحتها وما يحدث لأبناء الشعب الفلسطيني من نزوح بسبب الاحتلال.

٥. اعتمدت هذه المسرحة على الشكل والطرح بالمسرح السياسي، فقد اشار المؤلف باستخدام شاشات كبيرة تصور ما قام به الفرنجة لاحتلال القدس، وهذه اساليب تقنية يستخدمها المسرح السياسي.

٦. عالجت المسرحة الجموع الغفيرة على شكل كتل بشرية على خشبة المسرح، ترسل رسائل مفادها انساني وسياسي، بما يتعرض اليه العرب في فلسطين سابقا وحاضراً.

٧. شملت هذه المسرحة رسائل تحذير الى ابناء المجتمع العربي، بما يحدث لهم هو صورة طبق الاصل لما حدث لأجدادهم في التاريخ .

٨. مكنت الكتابة الدراماتورجيا التي استخدمها المؤلف، لبعض الوسائل التقنية كالهاتف وشاشات العرض والمؤثرات الصوتية التي كان يوحي لها في النص بالإرشادات المسرحية، مكنت هذا النص من ان يكون قابل للعرض على خشبة المسرح.

ثانياً: الاستنتاجات:

١. ان مسرحة التاريخ في المسرح العربي هي نتاج لتفسير المضامين المعاصرة ، والتوثيق من خلال الرجوع الى الاحداث التاريخية ومسرحتها دراميا، للأحداث التي تقترب من تفسير الحاضر.

٢. ان عملية المسرحة تتم من خلال وسائل منها الاعداد والأقباس والدراماتورج وهذه الوسائل التي تقوم بمسرحة الحدث التاريخي، وتمكنه للعرض على خشبة المسرح .

٣. تحوي عملية المسرحة في النص المسرحي العربي المعاصر على الكثير من المضامين ورسائل منها رسائل سياسية ومنها اجتماعية ومنها قراءة الموروث التاريخي للافتخار بالماضي كونه يشكل الوعي للجميع .

٤. ان الحس التاريخي يتشكل في روح الحدس العبقري عند المؤلف المسرحي كون المؤلف المسرحي يحاكي الماضي ويختزل منه ما لا ينتمي الى المسرح ، فيعوم بين اطباق التاريخ ويختزل منها ما يدعم رسالته الدرامية التي يسعى لإرسالها.

٥. ان المؤلف في المسرح العربي كان يحاكي الذاكرة التاريخية للأحداث في الوطن العربي من خلال مرجعياته الفكرية التي تعكس الكثير من إسقاطاتها على منتجة المسرحي .

٦. ان المؤلف العربي يحاكي التاريخ بأنه مادة خام ، يحاكيها بأسلوب مسرحة ويضمن في داخلها خطاب سياسي مضمر ، فلذلك نماذج العينة تحمل في داخلها خطاب سياسي مضمر ، يتضمن هذا الخطاب رسائل من التاريخ تحمل براهين تضيء الحاضر.

٧. ان مسرحة التاريخ تنتج من الحس التاريخي داخل المبدع وخاصة المؤلف المسرحي ، كون الكاتب المسرحي العربي ينتج أبداعاً يحاكي فيه الاحداث التاريخية للمجتمع العربي .

٨. ان الحدس التاريخي عند المبدع هو حدس جوهري ، ينتج أبداع يختلف عن الآخرين، فالمبدع المسرحي يمتلك حدس جوهري ، ويمسرح الأحداث التاريخية ويتم إنتاجها بأسلوب معاصر.

٩. ان الاحداث التاريخية في مجتمع العربي كانت تشكل دوراً في كيان الامة العربية ، كون تلك الاحداث تحمل خلفية فكرية وسياسية واجتماعية ، وهذا ما أنعكس على المسرح العربي الذي كتبَ تلك الاحداث التاريخية التي نبعت من احداث القريبة من الامة العربية المعاصرة.

١٠. ان المسرح الغربي بالتحديد الاغريقي، شهد البدايات الاولى لجذور مفهوم المسرحة فتمت من خلال الاعداد الكتابي من قبل الكتاب الثلاث من مسرحة الاسطورة الاغريقية الى شكل درامي متاح للعرض والمشاهدة.

١١. ان الحراك النقدي الشكلاني الروسي له تأثير واضح في بلورة هذا المفهوم (المسرحة) من خلال الفصل ما هو ادبي وغير ادبي من خلال طرح مفهوم الادبوية.

١٢. ان مسرحة التاريخ تتشكل بوسائل متعددة منها تقنية كتابية خاضعة الى اعداد واقتباس وتوليف وتضمين ودراماتورجيا المعاصرة التي تتيح للمادة التاريخية سبل العرض.

١٣. ان اغلب الكتاب العرب كانوا ينتجون المادة التاريخية ومسرحتها من خلال مسرحة شخصية او جزء من حادثة او موقف يحمل الطابع التاريخي ، فكانت تخفي الكثير من المواثيق التاريخية المهمة التي تظهر جوهر الموروث التاريخي من التاريخ العربي.

١٤. ان مسرحة التاريخ هي ليس تنقل بين اسطر الحداث التاريخية بل منتج أبداعي ذات أسلوب أرقى وكثر تأثير من ما كان يسر عند المؤرخين.

□□□□□□□

Pavis, P. (1980). Dictionnaire du theatre . eds Sociales Paris.

ابن خلدون. (١٩٨١). في مقدمته. بيروت: دار العودة.

ابن منظور. (١٩٧٠). لسان العرب المحيط (المجلد ١). بيروت: دار المعارف.

أبو الحسن عبد الحميد سلام. (١٩٩٣). حيرة النص المسرحي بين الاقتباس والاعداد والتاليف والترجمة. الاسكندرية: دار الكتاب.

اوجيست بوال. (١٩٨٧). التراجيديا ونظامها الاكراهي عند ارسطو (المجلد ٢٨). (محمد المديوني، المترجمون) القاهرة: مجلة الحياة المسرحية.

باتريس بافي. (٢٠١٥). معجم المسرح. (ميشال ف. خطار، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

بو عتو خيرة. (٢٠١٧). الدراماتورجيا وتقنيات الاخراج المسرحي. الجزائر: جامعة وهران احمد بين يلة.

دافيد كارتر. (٢٠١٠). النظرية الأدبية. (باسل المسالمه، المترجمون) دمشق: دار التكوين.

رولان بارت. (١٩٨٩). من الأثر الأدبي إلى النص (المجلد ٢٨). (عبد السلام بن عيد العالي، المترجمون) بيروت: مجلة الفكر العربي المعاصر.

سعيد الناجي. (٢٠٠٤). قلق المسرح العربي. الجزائر: منشورات دراما بعد الحداثة.

سعيد علوش. (١٩٨٥). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

سلطان بن محمد القاسمي. (٢٠٠١). الواقع صورة طبق الاصل. دولة الامارات العربية المتحدة: منشورات القاسمي.

عبد النور جبور. (١٩٨٤). المعجم الأدبي. بيروت: دار العلم للملايين.

ك. فنسان. (٢٠٠٩). ظرية الأنواع الأدبية. (عبد الرزاق الأصفر، المترجمون) دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

لينارد جون وماري لوكهارسن. (د.ت). في فن الدراما. (محمد رفعت يونس، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للترجمة.

مارسيل ديتيان. (٢٠٠٨). اختلاق المثيولوجيا. (بسام بركة، المحرر، و مصباح الصمد، المترجمون) بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

مارفن كارلسون. (٢٠١٠). نظريات المسرح (المجلد ١). (وجدي زيد، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

ماري الياس وحنان قصاب. (٢٠٠٦). المعجم المسرحي– مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

مجدي، وهبة. (١٩٧٠). معجم مصطلحات الادب. بيروت: مكتبة لبنان.

محمد حمدي ابراهيم. (١٩٩٤). نظرية الدراما الاغريقية. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.

ميخائيل باختين. (١٩٨٦). شعرية دويستفسكي. (جميل نصيف التكريتي، المترجمون) المغرب: دار توبقال للنشر، الدار البيضا.

هند قواص. (١٩٨١). المدخل الى المسرح العربي. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
هيلين جيلبرت وجوان تومكينز. (د.ت). الدراما مابعد الكولونيالية النظرية والممارسة. (سامح فكري، المترجمون) القاهرة: مركز اللغات والترجمة،
يوسف نور عوض. (١٩٩٤). نظرية النقد الادبي الحديث. القاهرة: دار الامين للطباعة والنشر.
ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري. ((ب, ت) , ص٢٣١). لسان العرب. القاهرة: لدار المصرية للتأليف والترجمة.
انطوان ارتو. (١٩٧٣,ص٥٣). المسرح وقرينه. (سامية احمد، المترجمون) القاهرة: دار النهضة، مؤسسة فرانكلين للطباعة.
توبي كول واخرون. (١٩٩٧,ص٨٩). الممثلون والتمثيل. (ممدوح عدوان، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافه–المعهد العالي للفنون
ج.ف. كريستي. (٢٠٠٢, ص٩٤). تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكس. الدوحة: دار الكتاب الجديد المتحدة.
جميل صليبا. (١٩٧١,ص٥٣). المعجم الفلسفي ج/١. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
جوزيف شايكن. (٢٠٠٥,ص١٣). حضور الممثل. (سامي صلاح، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
جوليان هلتون. (٢٠٠٠,ص٢٠٠). نظرية العرض المسرحي. (نهاد صليحة، المترجمون) القاهرة: هلا للنشر والتوزيع.
جون لان. (٢٠٠٢,ص٦). التقنية والعلم – بحث في الإشكاليات . (محمود عباس، المترجمون) المغرب – الدار البيضاء: دار كازبلانكا للنشر
جيرالد برنس. (٢٠٠٣, ص١٨٢.). قاموس السرديات. (السيد إمام، المترجمون) القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.
داخل حسن جريو. (٢٠٠٦, ص٥). : تطور التقانة عبر العصور. بغداد: منشورات المجمع العلمي العراقي، دار الكتب والوثائق العراقية.
سالم محمود العامري. (٢٠١٧, ص١٢). تقنيات الاداء بين الممارسة والتنظير. منشورات مدينة العلم الجامعة.
سامي عبد الحميد. (١٩٨٢, ص٤١). مدخل الى فن التمثيل . بغداد: وزارة التعليم العالي / جامعة بغداد / مطبعة الجامعة .
سامي عبد الحميد. (١٩٨٢, ص٤٢).
سعد صالح. (٢٠٠١, ص١٤٧). الانا والاخر ازدواجية الاداء التمثيلي. الكويت : المطابع السياسة .
سونيا مور. (٢٠١٢, ص٥٤). تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي. (سامي عبد الحميد، المترجمون) بغداد: مكتبة المصادر للطباعة.
شريف شاكر. (١٩٨١,ص١٠٥). سناتسلافسكي بين النظرية والتطبيق. دمشق: اتحاد الكتاب العربي.
عقيل مهدي. (١٩٨٨, ص٢٣١). نظرات في فن التمثيل. الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر.
كامل المهندس مجدي وهبة. (١٩٨٤, ص١٦.). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (المجلد ٢). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
مارتن اسلن. (٢٠٠١ ,ص١٧٤). انطونين ارتو الرجل واعماله. (سعيد احمد الحكيم، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
ماري الياس و حنان قصاب حسن. (١٩٩٧, ص٣٣٨). المعجم المسرحي. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
ماري الياس وحنان قصاب حسن. (١٩٩٧, ص١٤.).
مصطفى، ابراهيم. (٢٠١٩, ص١٣). التقنية بين العلم والتطبيق. القاهرة: مكتبة العلم نور للطباعة والنشر والتوزيع.
محمد علي ابراهيم الاسدي م. (٢٠٢٤). المرجعيات الثقافية ومعالجاتها الدرامية في النص المسرحي العراقي – مسرحية الصرير أنموذجاً. لارك, ١٦(٣ /٢Pt1), 414–390. https://doi.org/10.31185/lark.353

References

Pavis, P. (1980). Dictionnaire du theatre . eds Sociales Paris.
Ibn Khaldun. (1981). In his introduction. Beirut: Dar Al-Awda.
Ibn Manzur. (1970). Lisan Al-Arab Al-Muhit (Volume 1). Beirut: Dar Al-Maaref.
Abu Al-Hassan Abdul Hamid Salam. (1993). The confusion of the theatrical text between adaptation, adaptation, composition and translation. Alexandria: Dar Al-Kitab.
Auguste Boal. (1987). Tragedy and its coercive system in Aristotle (Volume 28). (Mohamed Al-Madyouni, translators) Cairo: Al-Hayat Al-Masrahiya Magazine.
Patrice Pavy. (2015). Dictionary of Theatre. (Michel F. Khattar, translators) Beirut: Arab Organization for Translation.
Bou Atou Kheira. (2017). Dramaturgy and the techniques of theatrical directing. Algeria: University of Oran Ahmed Bin Yilla.
David Carter. (2010). Literary Theory. (Basil Al-Masalmeh, Translators) Damascus: Dar Al-Takween.
Roland Barthes. (1989). From Literary Work to Text (Volume 28). (Abdul Salam bin Eid Al-Ali, Translators) Beirut: Journal of Contemporary Arab Thought.
Saeed Al-Naji. (2004). The Anxiety of Arab Theater. Algeria: Post-Modern Drama Publications.

Saeed Alloush. (1985). Dictionary of Contemporary Literary Terms. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
Sultan bin Mohammed Al-Qasimi. (2001). Reality is an exact copy. United Arab Emirates: Al-Qasimi Publications.
Abdul Nour Jabbour. (1984). Literary Dictionary. Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.
K. Vincent. (2009). The Theory of Literary Genres. (Abdul Razzaq Al-Asfar, Translators) Damascus: General Syrian Book Authority.
Leonard John and Mary Lockharson. (n.d.). In the Art of Drama. (Mohamed Refaat Younis, translators) Cairo: Egyptian General Authority for Translation.
Marcel Detienne. (2008). The Invention of Mythology. (Bassam Baraka, editor, and Misbah Al-Samad, translators) Beirut: Arab Unity Studies Center.
Marvin Carlson. (2010). Theater Theories (Volume 1). (Wagdy Zaid, translators) Cairo: National Center for Translation.
Mary Elias and Hanan Qassab. (2006). Theater Dictionary - Concepts and Terminology of Theater and Performance Arts. Beirut: Lebanon Library Publishers.
Magdy, Heba. (1970). Dictionary of Literary Terms. Beirut: Lebanon Library.
Mohamed Hamdy Ibrahim. (1994). The Theory of Greek Drama. Cairo: Egyptian International Publishing Company Longman.
Mikhail Bakhtin. (1986). Dostoevsky's Poetics. (Jamil Nassif Al-Takriti, translators) Morocco: Toubkal Publishing House, Casablanca.
Hind Qawas. (1981). Introduction to Arab Theater. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
Helen Gilbert and Joan Tomkins. (n.d.). Postcolonial Drama Theory and Practice. (Sameh Fikry, Translators) Cairo: Languages and Translation Center, Academy of Arts.
Youssef Nour Awad. (1994). Theory of Modern Literary Criticism. Cairo: Dar Al-Amin for Printing and Publishing.
Ibn Manzur, Jamal Al-Din Muhammad bin Makram Al-Ansari. ((B, T), p. 231). Lisan Al-Arab. Cairo: Dar Al-Masryia for Authorship and Translation.
Antoine Artaud. (1973, p. 53). Theater and its Companion. (Samia Ahmed, Translators) Cairo: Dar Al-Nahda, Franklin Printing Foundation.
Toby Cole and others. (1997, p. 89). Actors and Acting. (Mamdouh Adwan, Translators) Damascus: Publications of the Ministry of Culture - Higher Institute of Dramatic Arts.
J. F. Christie. (2002, p. 94). The Actor's Education in the Stanislavsky School. Doha: Dar Al-Kitab Al-Jadeed United.
Jamil Saliba. (1971, p. 53). The Philosophical Dictionary, Vol. 1. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
Joseph Shaiken. (2005, p. 13). The Actor's Presence. (Sami Salah, Translators) Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater.
Julian Hilton. (2000, p. 200). The Theory of Theatrical Performance. (Nihad Saliha, Translators) Cairo: Hala Publishing and Distribution.
John Lane. (2002, p. 6). Technology and Science - A Study of Problems. (Mahmoud Abbas, Translators) Morocco - Casablanca: Casablanca Publishing and Distribution House.
Gerald Prince. (2003, p. 182). Dictionary of Narratives. (Sayyid Imam, Translators) Cairo: Merit Publishing and Information.
Dakhil Hassan Jeryo. (2006, p. 5). : The development of technology through the ages. Baghdad: Publications of the Iraqi Scientific Academy, the Iraqi Library and Documents House.
Salem Mahmoud Al-Amiri. (2017, p. 12). Performance techniques between practice and theory. Publications of the University City of Science.
Sami Abdul Hamid. (1982, p. 41). Introduction to the art of acting. Baghdad: Ministry of Higher Education / University of Baghdad / University Press.
Saad Saleh. (2001, p. 147). The self and the other, the duality of acting performance. Kuwait: Political Printing Presses.
Sonia Moore. (2012, p. 54). Training the actor using the Stanislavsky method. (Sami Abdul Hamid, translators) Baghdad: Sources Library for Printing.
Sherif Shaker. (1981, p. 105). Stanislavsky between theory and application. Damascus: Arab Writers Union.
Aqil Mahdi. (1988, p. 231). Views on the Art of Acting. Mosul: Directorate of Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.
Kamel Al-Muhandis Majdi Wahba. (1984, p. 16). Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature (Volume 2). Beirut: Library of Lebanon Publishers.
Martin Eslin. (2001, p. 174). Antonin Artaud, the Man and His Works. (Saeed Ahmed Al-Hakim, Translators) Baghdad: General Cultural Affairs House.
Mary Elias and Hanan Qassab Hassan. (1997, p. 338). Theatrical Dictionary. Beirut: Library of Lebanon Publishers.
Mustafa, Ibrahim. (2019, p. 13). Technology between Science and Application. Cairo: Library of Science Noor for Printing, Publishing and Distribution.
Mohammad Ali Ibrahim Al-Asadi M. (2024). Cultural References and Their Dramatic Treatments in the Iraqi Theatrical Text - The Squeak Play as a Model. Lark, 16(3/Pt1), 414-390. https://doi.org/10.31185/lark.3532