الفن المعاصر

فصلية- علمية- محكمة

العددان (29 -30) صيف 2023

ملف العدد:
خارطة التراث الشعبي في مصر

العددان (29 - 30)

مجلة الفن المعاصر

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (29 - 30)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رقم الإيداع
6269 - 2011
الترقيم الدولي
3639 - 1110

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د. غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
د. الشريف منجود

الغلاف بريشة
الفنان إسلام النجدي

شروط وأحكام النشر في المجلة

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتّابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

ترحب المجلة بأي مداخلات أو تعليقات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد.

يراعي الباحث القواعد العلمية في كتابة البحث.

أن يكون البحث متناسبًا مع طبيعة المجلة البحثية.

أن يكون البحث كاملًا، وجميع أركانه متناسقة مع بعضها البعض.

يتحمل الباحث المسؤولية الكاملة تجاه كل الأمور الواردة في بحثه المقدم، وأن يكون مسؤولًا عن البيانات والمعلومات المرفقة خلاله، وجميع الحقائق العلمية المرفقة داخل البحث.

يرسل المواد إلى المجلة إلكترونيًا بصيغة **word** ما مراعاة تنسيق البحث وتنسيق هوامشه بصورة سلمية.

للمجلة الحق في مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية.

المسرح

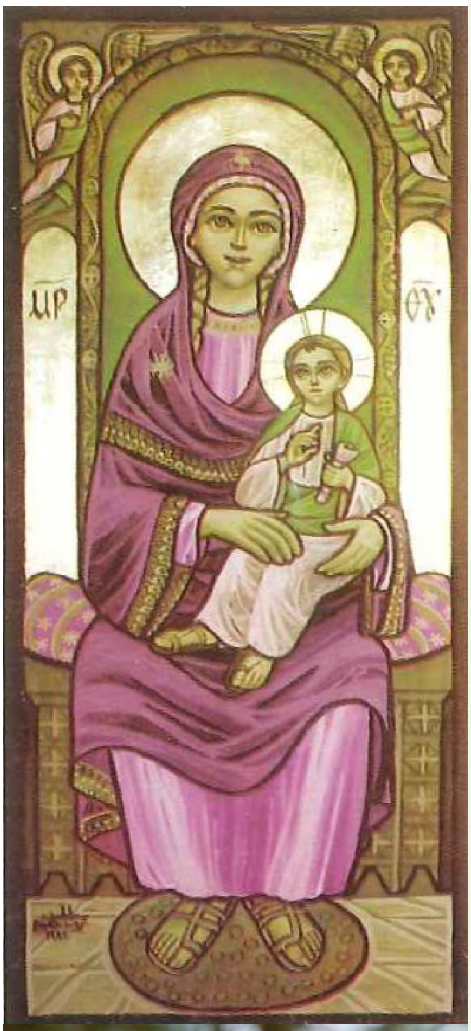
- نظرية التلقى وإشكالية المعالجة الدرامية — د / أمانى يوسف 11
- دراما العبث عند أرابال — د / عماد العكارى 23
- ملامح التجريب فى المسرح الكويتى — د / عبد الله العابر 41
- دور الوسائل الإعلامية فى الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية للش باب — د / نجم راشد 55

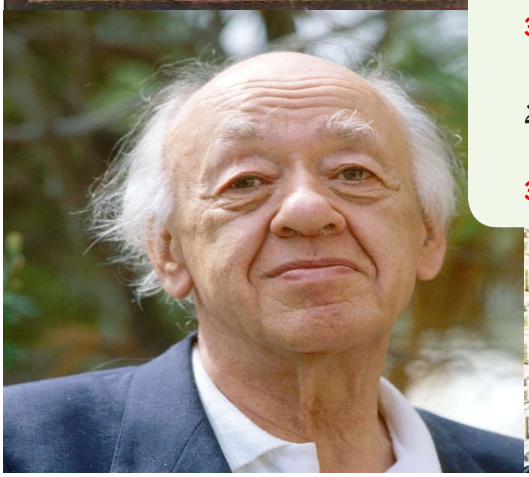
السينما

- أثر توظيف الحركة على المحتوى البصرى للفيلم السينمائى — د / شريف عبد الفتاح 73
- الذكاء الصناعى ومستقبل شريط الصوت فى مصر — د/أشرف أحمد 95
- أثر عمارة المكان فى تصميم الفيلم السينمائى — د / سمر بهاء 113
- عمارة منازل القدماء المصريين فى الأفلام الأمريكية — د / دعاء الديب 153
- الدور الإبداعى المتميز للمرأة الأفريقية كمنتجة ومخرجة فى صناعة الفيلم السينمائى — د / نيفين عبد الحميد 201

ملف العدد

- خارطة التراث الشعبي في مصر أ.د. مصطفى جاد 237
- موسيقى أغانى السبوع بمدينة اسنا فى صعيد مصر د / نهلة أبسخرون 265
- فن الأيقونة النشأة والتطور عبر الفنون المسيحية د / نرمين الحوطى 275
- القيم الجمالية للمفردة الحركية ودورها فى بناء الصورة التعبيرية د / محمود صبرى 293
- صياغة معاصرة للألعاب الشعبية على مسرح الطفل د / فادى النبراوى 303
- الدلالة الرمزية للون فى سيرة الأميرة ذات الهمة د / شيماء السنهورى 313
- فن الرقص وارتباطه بالدراما والمسرح فى مصر القديمة د / محمد صلاح الدين 333
- المسرح الإفريقى وإشكاليات الهوية د / سعداء الدعاس347
- تأثيرات الأبعاد الميثولوجية للشخصية الخرافية د / جاسم حسن 375





التراث والهوية

أ.د/ غادة جبارة
رئيس التحرير ورئيس أكاديمية الفنون

تهتم الكثير من الجامعات والمؤسسات العلمية بدراسة التراث بوصفه علما يناط به التمثل بمعطياته في بناء ما يعرف بالهوية **Identity** ، والتي يتلخص مفهومها في جعل الشيء هو ذاته وليس غيره –وفقا لتعريف الفيلسوف الفرنسي "أندريه لالاند" في كتابه (العقل والمعيارية)– ومن ثم يمكننا القول بأن الهوية تعزز ترسيخ العلاقة بين الفرد ومجتمعه المحيط وإرثه الإبداعي الذي يمتد إلى تاريخ بدايات الحضارات الإنسانية، وهو ما تتبناه منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونيسكو). وفي مصر الحديثة، وهي في مرحلة بناء الدولة الحديثة، اهتمت الدولة منذ عام **1959** بإنشاء مركز الفنون الشعبية، والذي تغير مسماه إلى مركز دراسات الفنون الشعبية كمركز بحثي ميداني يسجل تراث الثقافة المصرية بمختلف أشكاله وصوره. وفي عام **1981** آلت تبعيته إلى أكاديمية الفنون متزامنا مع صدور قرار إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية، وهو ما يدل دلالة قاطعة على وعي الدولة بأهمية التراث في حياة الشعوب، ليتحول المعهد والمركز إلى منارة تهدي السبيل إلى الاهتمام بالتراث من أجل تأكيد هويتنا المتفردة، والآن ونحن في بدايات إعادة بناء وتجديد دماء الدولة يزداد اهتمامنا بحفظ التراث وإثارة القضايا البحثية حوله، ويجيء ذلك الاهتمام إيمانا بأهمية التراث بوصفه شاهدا على إبداعات الماضي السحيق، والذي يشكل المصدر الذي يستلهم منه الفن المعاصر إبداعاته، بما تحمله من لغات فنية تعبر عن هويتنا كما تعبر عن تفردنا الحضاري والإبداعي، مما يمكن معه الزعم بأن فنوننا المعاصرة هي امتداد طبيعي للفنون التي تجلت في مهد الحضارات وعبقرية الزمان والمكان اللذين حظيت بهما مصر.

وفي إطار سعينا الدؤوب للحصول على جودة التعليم في مجالاتنا الإبداعية شديدة الخصوصية والتميز قياسا لنظم التعليم الأخرى، فإن لدينا خطة طموحة نسعى لتحقيقها في أكاديمية الفنون بمعاهدها المختلفة، مستندين إلى ما تملكه من بنية تحتية تتمثل في مركز دراسات الفنون الشعبية الذي سيشهد تطويرا ملحوظا ليقوم بدوره كمركز بحثي علمي وميداني وتوثيقي في هذه اللحظات الفارقة في عمر مصرنا الغالية، إلى جانب متحف أكاديمية الفنون للفنون الشعبية الذي يبدأ هذا العام في استقبال الزوار من داخل مصر وخارجها بما يحتوي عليه من محاكيات لتاريخ مصر عبر العصور بين الريف والحضر، والعادات والتقاليد، والحرف اليدوية والطقوس الشعبية، لينقل إلى الأجيال الجديدة إبداعات الماضي ليفخروا به، ولتترسخ في وجدانهم معاني الوطنية والهوية.

التراث والفنون المعاصرة

أ.د/ مدحت الكاشف
مدير التحرير

ثروة كبيرة من الآداب والفنون والقيم الجمالية والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية والثقافة المادية توارثتها الأجيال عبر حضارات موغلة في القدم، وقد خلت واندثرت تلك الحضارات مخلفة وراءها تراثا لا يزال شاهدا على التاريخ والزمان والمكان. فنذ وطأت قدماه الأرض، يعمل الإنسان على تعميرها وبناء حضاراتها مسجلا كل تفاصيل حياته وآماله وآلامه وصراعاته من أجل البقاء، ليصبح ما دونه بمثابة لغة التواصل بينه وبين كل الموجودات من حوله، وكتعاويذ طوطمية يناهض بها تلك الظواهر الطبيعية التي لم يصل إلى تفسير محدد لحدوثها، فشكلت اللبنة الأولى لمعتقداته وطقوسه. ولم يكف عن اتخاذ الكهف مكانا يحتمي فيه من كل مخاوفه ممارسا فيه إبداعه التشكيلي عندما حول ذلك الكهف إلى معرض لإبداعاته التشكيلية يؤرخ فيه كل أحداث حياته ليصبح فيما بعد الثروة التي ورثتها الأجيال تلو الأجيال يحاول كل جيل أن يستلهم منها ويضيف إليها، وهو الأمر الذي جعل من التراث عنوانا ودليلا على حضوره الحي وتجليات حياته وإبداعاته، ليكون أيضا بمثابة الحبل السري الذي يربطنا مع إبداعات الأسلاف الذين أخذوا على عاتقهم بناء هويتنا بما تركوه من تراث إبداعي أصبح مرجعا لممارساتنا الإبداعية نستلهم منه فنوننا المعاصرة. لم يقف الأمر عند حد الاستلهام فحسب، بل أيضا التمثل بالأفكار والتصورات التي تترسخ في وجداننا للتمسك بتلابيب هويتنا أكثر وأكثر، خاصة في الأوقات التي نجد فيها أنفسنا في مواجهة تعقيدات حضارتنا المعاصرة التي تحاول بناء أسوار شاهقة تكاد تفصلنا عن ماضينا وتستهلكنا بأشكال تنتمي

للتكنولوجيا أكثر مما تنتمي لإنسانيتنا وتطمس وجودنا، وتحول بيننا وبين تواصلنا مع بعضنا البعض، بل بيننا وبين ماضينا السحيق، تحت دعوى التطور والمدنية والعصرية وتختلط أمامنا الصور والأشكال، وتذوب الحضارات المتباينة في بعضها البعض تحت شعار العالم قرية صغيرة، تسعى بآلياتها لأن تطمس ذلك الجانب المتعلق بجذورنا، وتجعلنا شرهين نهمين في عالم افتراضي لا نعرف فيه أفقا ولا برا نصل إليه لنعيش في متاهات ليس لها بداية أو نهاية، الأمر الذي يصيبنا بالخوف والرعب، لا نجد إلا محاولة الاختباء بالكهف لنجد ثمة أشياء تنتمي للتراث تشد بأيدينا، وتأخذنا إلى بر الأمان. تأتي الفنون في صدارة تلك الأشياء التي تعد بمثابة حائط صد نحتمي فيه من هذا العالم المخيف.

فالفنان المعاصر يجد نفسه مدفوعا إلى اقتفاء أثر القيم الجمالية والمضامين الفكرية والفلسفية والرموز والتكوينات التعبيرية التي تجلت في فنون الأولين وباتت تراثا إبداعيا مؤثرا في كل ما تلاه من إبداع، لما يتمتع به من ثراء وخبرة مؤسسة ومذهلة وعاكسة تلقي بظلالها على كل ممارسة إبداعية لاحقة، الأمر الذي يثير العديد من القضايا والإشكاليات، بل والتحديات التي تواجه الممارسة الإبداعية المعاصرة من جانب، والبحوث الأكاديمية في مجال الإبداع الفني من جانب آخر. وانطلاقا من تلك الإشكالية جاء تركيزنا في هذا العدد على الملف الرئيسي الذي يحوي مجموعة متفردة من البحوث العلمية حول التراث بأشكاله المختلفة، تحاول إثارة القضايا والإجابة على التساؤلات المسكوت عنها في ظل هذا الركام من التطور التكنولوجي الذي يحاول جاهدا قطع الحبل السري الذي يربطنا بتراثنا وماضينا في ظل عالم متغير تداخلت فيه الثقافات وامتزجت بشكل صادم يسعى حثيثا إلى إخفاء الحضور المميز لكل حضارة من الحضارات الإنسانية.

المسرح

نظرية التلقي وإشكالية المعالجة الدرامية

أ.م.د/ أماني يوسف سليم

دراما العبث عند أرابال

د. عماد محمد العكاري

ملامح التجريب في المسرح الكويتي

أ.م. د.عبد لله محمد العابر

دور الوسائل الإعلامية في الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية للشباب

أ.م. د. نجم عبد الله راشد

نظرية التلقي وإشكالية المعالجة الدرامية

أ.م.د/ أماني يوسف سليم*

إن "المعالجة الدرامية عبر الثقافات" ما هي إلا عملية يكون فيها المحتوى الثقافي هو المتحكم في معنى النص المعد. وهذا ما يمكن توضيحه من خلال اختيار كتاب مسرحيين وعروض مسرحية تنتمي لثقافات مختلفة والتي تم إعداد نصوصهم المسرحية التي اعتمدوا عليها للعرض على خشبة المسرح مع إلقاء الضوء على مدى تأثير المحتوى الثقافي على الاختيارات التي تمت في الإعداد المسرحي ومدى تدخله في عملية اختيار ما يمكن نقله، وتشير تلك العملية أيضا إلى مدى تأثير المحتوى الثقافي على استيعاب أو تلقي النص.

لقد قامت "ليندا هوتشون" في كتابها المعروف باسم "نظرية الاقتباس" بمناقشة "المعالجة الدرامية عبر الثقافات". وأكدت على أنه قبل التعامل مع العمل المقتبس لا بد من أن نضع في اعتبارنا العناصر الأساسية لهذا العمل؛ تتضمن تلك العناصر الزمن، أي الوقت الذي يتم فيه تقديم العرض، ومكان العرض، وثقافة المتلقي لأن المشاهد أو المتفرج هو أحد العناصر الجوهرية للعملية المسرحية، ويعد أيضا أحد العناصر الأساسية للمسرح حيث إنه هو المستهلك للمنتج الفني مثله كمثل القارئ بالنسبة للنصوص والكتب، فغياب القارئ أو المتفرج يمكن أن يجعل أي عمل فني كائن بلا حياة.

ذكر "مارك فورتريه" في مقدمة كتابه المعروف باسم: "النظرية/ المسرح: "تهتم استجابة القارئ ونظرية التلقي بكيفية فهم

* الأستاذ المساعد بقسم التمثيل والإخراج المعهد العالي للفنون المسرحية– أكاديمية الفنون

المتلقي (مع استبعاد الكاتب والمؤلف كمتلقين) للمعنى ومغزى العمل الفني (صفحة 132).

لذلك، فقبل أن يبدأ في عملية الكتابة يفكر كل كاتب في من سيقرأ أو سيشاهد هذا العمل الفني، ويحاول الكاتب جاهدا أن يكيف عمله لكي يكون أكثر مناسبة لعقيدة وعادات وتقاليد القارئ. بعبارة أخرى، إنه يحاول جعل العمل الفني مناسبا لثقافة المتلقي. لذا، فإن الكاتب يقوم باختيار علامات يمكن للقارئ استيعابها أو ترجمتها. لقد أكد بعض النقاد أنه لكي يتطابق ذلك مع الظروف الراهنة يجب أن يعيد القارئ كتابة وإعادة فهم وتفسير الأعمال الثقافية.

لقد ميز "رونالد بارثز" Ronald Barthes بين نوعين للتلقي: أحدهما يرتبط بالنص "المقروء" والآخر بالنص "المكتوب"؛ ففي النص المقروء يجب على القارئ أو المتلقي تقبل المعنى كما هو دون أية تفسيرات. من ناحية أخري، فإن القارئ أو المتلقي للنص المكتوب يتم تشجعيه لإبداع نص خاص به منبثق من خلال العمل الفني المعروض.

ويمكن اعتبار "مرايا إلكترا" للمؤلف متولي حامد و"الواغش" للكاتب "رأفت الدويري خير مثال على كيفية إدراك المؤلفين أن القارئ والمتفرج في العالم العربي ما هو إلا نتاج لظروف ثقافية ودينية وغيرها من الظروف المختلفة. وهكذا فإنهم حاولوا ضبط النص الأصلي لكي يناسب ثقافة المتلقي عن طريق خلق نسخ عربية جديدة من "إلكترا".

علاوة على ذلك، هناك طريقتان لتلقي الأعمال الثقافية: فالطريقة الأولى تحاول أن

توفيق الحكيم

توضح أسلوب تلقي العمل الفني، وهو ما يفسر لماذا يقوم بعض الناس بالحكم على بعض الأعمال بالصواب والخطأ، ذكر "توفيق الحكيم" في مقدمته لمسرحيته المعروفة باسم "الملك أوديب": أنا لا أعرف كيف تعاملت مع هذا العمل التراجيدي، وهل كنت على حق عندما استكملت هذا العمل على هذا النحو أم جانبني الصواب؟ وهل سيتقبل الأدب العربي هذا العمل بهذا الشكل؟ (صفحة 40).

تحاول الطريقة الأخرى لتلقي العمل الثقافي استقبال العمل بكل حرية، وتسمح أيضا بإحداث بعض التغييرات لكي تتواكب مع زمن تقديم العمل الفني. فعلى سبيل المثال، إن نص "إلكترا" لسوفوكليس يمكن أن يترجم للغة العربية في شكل نثر أو شعر، حيث يقوم المترجم بتوضيح المعاني وتبسيطها للقارئ العربي، ويمكن أن يقوم أيضا بإضافة بعض الملامح والأفكار

يوسف إدريس

العربية والإسلامية. وعند ترجمة أي نص يتم إضافة بعد جديد من التلقي. ويرجع السبب في ذلك إلى أنه بعد ترجمة أي نص مسرحي قد يفقد بعض خصائصه الموجودة في لغته التي كتب بها. ويمكن للقارئ أيضا أن يقرأ هذا النص المترجم من وجهة نظر المترجم. بعبارة أخرى، فبعد قراءة النص الأصلي، يضيف المترجم، كمتلقٍ للنص ما تلقاه لنسخته المترجمة، وهو ما يوضح السبب وراء أن القارئ يمكن أن يجد اختلافات بين الترجمات المختلفة للنص نفسه. وبالمثل، فإن الكتاب المترجم قد يفقد المعنى أو المغزى عندما يتم إضافة مرادفات للمعنى الأصلي بديلة عن الكلمات الأصلية الموجودة في النص الأم.

أكدت "هوتشون" أن العمل المقتبس لا يقل أهمية عن النص الأصلي. وطبقا لهذه النظرية فإن هناك الكثير من الدوافع وراء فكرة المعالجة الدرامية التي تحتاج إلى الدراسة. كما أنه إذا ما كان المتفرج على دراية بالنص الأصلي فإنه يقارن بينه وبين النص المقتبس، لذلك يجب دراسة العمل المقتبس في ظل السياق الجديد (المكان والزمان والثقافة والمجتمع)، وهذا ما يفسر السبب في أنه يمكن معالجة القصة نفسها بأشكال مختلفة في أزمنة وأماكن مغايرة لتقدم لمتلقين ينتمون لثقافات مغايرة.

لا تعتبر عملية المعالجة الدرامية تيارا جديدا، حيث يمكن رؤيتها في أعمال "شكسبير": لقد استعار "شكسبير" أفكاره وقصصه من أعمال أدبية سابقة. فعلى سبيل المثال، قد أخذت مسرحية "هاملت" عن مصادر عديدة مثل أنها قد اقتبست عن عمل "لفرانسودي بيلفورست" "قصص تراجيدية" أو "التاريخ اللاتيني للدنمارك في القرن الثاني عشر" للكاتب "ساكسو جراماتيكس""Saxo Grammaticus". ولقد استمر "شكسبير" في الإشارة إلى قصص مختلفة تنتمي لعصره مستخدما ذلك كأمثلة لتوضيح وجهة نظره. فقد رأى "شكسبير" أن دور المسرح يكمن في كشف الأسباب الحقيقية وراء الكوارث التاريخية بالنسبة للعامة وللمواطنين والمتفرجين. فلقد توسل "هاملت" "لهوراشيو""Horatio" لكي يروي قصته، ولقد سأل "هوراشيو" "فورتينبراس""Fortinbras" أن يساعده في رفع الجثث عاليا على خشبة المسرح، ويؤكد ذلك على أن دور المسرح يمكن أن يكون إعادة سرد القصص التاريخية من وجهة نظر جديدة لكي تلقي الضوء على المعلومات الخفية.

وهناك أيضا عدد من الإصدارات المختلفة لمسرحية "إلكترا": أولها "حاملات القرابين" التي كتبها "أسخيليوسAeschylus"« أما عن المسرحية الثانية والثالثة فهي تحمل الاسم نفسه "إلكترا" وقد كتبهما "سوفوكليس« ويوربيدس". وقد كتب يوجين أونيل"الحداد يليق بإلكترا"، وبالإضافة إلى ذلك، فقد أعاد "راسين" تقديم العديد من القصص المعروفة بأشكال جديدة مثل "أندروماك" "Andromache" وهناك الكثير من الأمثلة التي لا تحصى من الأعمال المقتبسة.

وإذا ما أطلق الكاتب اسم العمل الأصلي على العمل المقتبس، يبدأ المتفرج في الربط بين العملين. فمن ناحية أخرى، عندما نذكر كلمة اقتباس فيبدأ المتلقي بمقارنة هذا العمل بنظيره الأصلي، ولكن مدى القرب والتشابه بين العمل المقتبس والنص الأصلي أو الاختلاف عنه لا يعتبر وسيلة لتقييم العمل على أنه سيء أو جيد. فهنا يظهر شيء يعرف باسم التكرار مع الاختلاف ويعد هذا المفهوم خطير، لأن المتفرج غالبا لديه توقعات مسبقة من العمل الأصلي. لقد أكدت "هوتشون" على ذلك قائلة: إن المعالجة الدرامية عملية تكرار ولكن دون نقل النص الأصلي كما هو. إن المعنى القاموسي للكلمة: هو التكيف أو التغير أو أن يجعله مناسبا (المواءمة). ويمكن أن نعرف ظاهرة المعالجة الدرامية من ثلاثة منظورات متميزة ولكن مترابطة: المنظور الأول يرى عملية المعالجة الدرامية على أنها وحدة سابقة أو منتج، فإن المعالجة الدرامية ما هو إلا عملية

> ومثل "أوديب" فإن كبرياء "بيجماليون" جعله يتحدى الآلهة، ولكن في هذا النص قام الكبرياء بتشجيع "بيجماليون" أن يتحدى قدرة الآلهة في خلق تمثال مثالي مخلد

معلنة وشاملة لنقل عمل ما أو عدة أعمال. المنظور الثاني: إن المعالجة الدرامية هي عملية إبداعية حيث تتضمن عملية المعالجة الدرامية؛ التفسير وإعادة التفسير والإبداع وإعادة الإبداع؛ أي ما يعرف باسم التخصيص والإنقاذ بالنسبة لوجهة نظر من يقوم بالمعالجة الدرامية. فإن معالجة الأفلام الأفريقية للأساطير الشفهية التقليدية يمكن أن ننظر إليها كعملية حفظ للتراث الثري بأسلوب سمعي وبصري. أما عن المنظور الثالث: ينظر إلى عملية المعالجة الدرامية على أنها عملية تلقي، فإننا نرى عملية المعالجة الدرامية (كعملية اقتباس) وكأنها شيء محفور في الذاكرة للأعمال الأخرى، والتي يتم التأكيد عليها من خلال التكرار والتنوع. (7-8)

وإذا ما وضعنا في اعتبارنا تعريف

> وفي مسرحية "بيجماليون «توفيق الحكيم لم يتغاضَ عن الصراع مع الآلهة كما فعل في مسرحيته "الملك أوديب" حيث يعد من المحرمات في الإسلام أن تخالف إرادة الله

"هوتشون" للمعالجة الدرامية وقمنا بتطبيق ذلك على معالجتين دراميتين مختلفتين للأسطورة نفسها، وهما مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم (1942) و"بيجماليون" لبرنارد شو (1912)، فسنجد أن تلك المسرحيتين مستوحتين من الأسطورة نفسها. علاوة على ذلك، فإن مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم قد كتبت بعد مشاهدته لفيلم مأخوذ عن مسرحية "بيجماليون" لشو. فإن "توفيق الحكيم" قد تأثر بالأسطورة أكثر من "شو" في مسرحيته، فالمسرحية التي كتبها "الحكيم" تتكون من أربعة فصول كلها تدور في مكان واحد –بيت "بيجماليون"–. ولعبت النافذة في بيت "بيجماليون" دورا كبيرا في المسرحية، حيث إنها كانت همزة الوصل فيما بين الكورس (الراقصون) وما يحدث في داخل البيت، وفي أوقات أخرى كانت النافذة بمثابة الجسر بين الآلهة والبشر. ومن خلال النافذة أيضا كان كل من "أبولو " وفينوس "يتجسسان على "بيجماليون" من وراء النافذة.

ومثل "أوديب" فإن كبرياء "بيجماليون" جعله يتحدى الآلهة، ولكن في هذا النص قام الكبرياء بتشجيع "بيجماليون" أن يتحدى قدرة الآلهة في خلق تمثال مثالي مخلد، وفي الوقت نفسه حاولت الآلهة إقناع» بيجماليون" بأنهم يستحقون إيمانه بهم ولكنهم فشلوا في إقناعه. فلقد طلب "بيجماليون" زوجة" حيث أراد أن يصبح التمثال كائنا حيا، ولكنه أصيب بالملل من الاتصال المادي معها، فقد شعر "بيجماليون" بالقلق وخشي أن يفقد التمثال الذي أبدعه جماله بمرور الوقت أيضا لأن تلك المرأة، زوجته، سوف تفقد جمالها وتتقدم في العمر وتموت في وقت ما. لقد طلب مرارا وتكرارا من الآلهة أن تستبدل زوجته بالتمثال، ولقد ساعدته الآلهة كثيرا ولم يكن ذلك مألوفا في النصوص الإغريقية. ويوضح ما حدث أن الآلهة دائمة العطاء أو تعطي بسخاء كلما تسأل، ولكن الإنسان لا يقنع دائما بما يحصل عليه.

لقد عرف "الحكيم" بأنه عدو المرأة مثل "شو"؛ فهو لم يتزوج وكان يخفق في علاقته بالنساء، كذلك تزوج "شو" من "شارلوت بان تاون" وقيل إنه لم يلمسها. ويوضح ذلك أسباب اقتباس ذلك النص من الكاتبين المسرحيين. فلقد ختم "الحكيم" مسرحيته بأن جعل "بيجماليون" يحطم تمثاله قبل وفاته.

وهكذا في مسرحية "بيجماليون" لشو، فإن "هيجنز" لم يستطع الزواج من "إليزا" لأنه كان يراها كشيء من إبداعه أو صنعه ووقع في غرامها لهذا السبب وليس لكونها امرأة.

لقد استبدل "توفيق الحكيم" الصراع في نصه من كونه صراعا طبقيا كما فعل "شو" حيث رأى أن الصراع هنا يكمن ما بين الفن وقدرته على الإبداع والخلق والحياة والواقع. ونجد أن الصراع هنا يتمثل أيضا فيما بين قدرة الآلهة على الخلق وبين ما يستطيع أن يصنعه الإنسان. وفي مسرحية "بيجماليون «توفيق الحكيم لم يتغاضَ عن الصراع مع الآلهة كما فعل في مسرحيته "الملك أوديب" حيث يعد من المحرمات في الإسلام أن تخالف إرادة الله، لذا فقد استعاض عن ذلك بخلق آلهة متعددة بديلة عن الإله الواحد الذي يؤمن به المسلمون وقام بتحويل تلك القوى الخفية لشخصيات تظهر على خشبة المسرح بقوى محدودة وكأنهم أشخاص عاديون يمكن للإنسان التغلب عليهم. فلقد صنع "توفيق الحكيم" شخصية "بيجماليون" كمبدع، وعلى الرغم من أنه سوف يموت ككل البشر وستنتهي حياته فقد ذكر أن "بيجماليون" سيظل حيا من خلال أعماله مثله كمثل الآلهة في هذه المسرحية. ومن ناحية أخرى، فإن الآلهة لا تموت لكونها مخلدة، فهي لا تخلق أشياء تعيش للأبد ولكن تخلق كل ما هو فان. وهكذا، فإن الصراع في نص "توفيق الحكيم" يكمن في الصراع فيما بين الآلهة والإنسان، كما هو الحال في النصوص الإغريقية. فلقد كرر "توفيق الحكيم" القصة نفسها ولكنه أضاف شخصيات جديدة مثل " فينوس" و"أبولو"، وهو ما يوضح معنى التكيف أو المعالجة لمسرحية ما وجعلها مناسبة للسياق الثقافي المصري. وفي مثل هذه الحالة، فإن التكيف أو المعالجة الدرامية تسمح للمعد أن يغير أو يواءم عن طريق الإحلال والتبديل لكي يجعل ذلك مناسبا للثقافة الجديدة. لذا، فإن مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم يمكن اعتبارها وكأنها مقتبسة عن العمل الأصلي "بيجماليون «لبرنارد شو" أو يمكن أن تكون بمثابة تفسير وتوضيح أو إعادة تفسير أو إحياء للأسطورة الأصلية للمسرحية. ويمكن أن يرى آخرون أنها عملية تلقي، بحيث نجد أن المتفرج الذي على دراية بالنص الأصلي يكون لديه توقعات مسبقة قبل مشاهدة أو حتى قراءة المسرحية.

"فإن مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم يمكن اعتبارها وكأنها مقتبسة عن العمل الأصلي "بيجماليون «لبرنارد شو" أو يمكن أن تكون بمثابة تفسير وتوضيح أو إعادة تفسير أو إحياء للأسطورة الأصلية للمسرحية."

> حالة "بيت من لحم" فإن الأخذ من النص الأصلي يعد شيئا مهما من أجل تحويل القصة القصيرة إلى نص مسرحي. وكما ذكرت "هوتشون": فنحن ننخرط في الزمان والمكان في ظل سياق مجتمع ما أو ثقافة ما.

ويعتبر "بيت من لحم" مثالا آخر، فهو معالجة مسرحية معتمدة على قصة قصيرة كتبها الكاتب المصري المعروف "يوسف إدريس". وعند معالجة القصة القصيرة ونقلها إلى عرض مسرحي يتم عرضه أمام الجمهور فإن العالم الخيالي يتحول من عقل القارئ إلى عرض مسرحي مرئي وحي، لذا فإن تلك القصة القصيرة قد تحولت من "حالة السرد" إلى "حالة العرض" كما تسميهم "هوتشون".

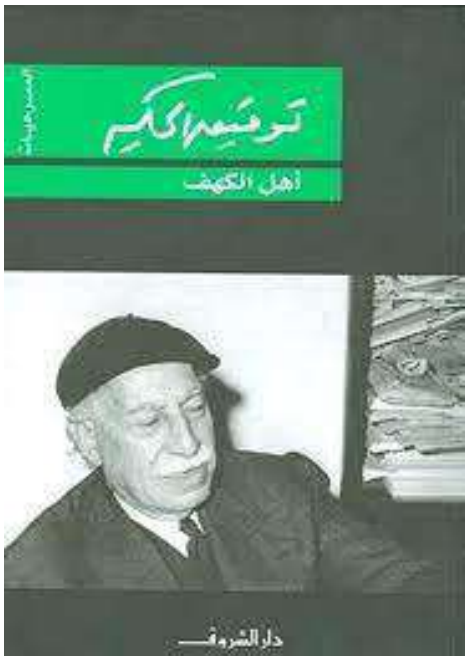
علاوة على ذلك، فقد تم عرض هذا العرض أمام ثلاثة أنواع من المشاهدين يحملون ثقافات مختلفة في بلدين مختلفين. فلقد تم عرضها باللغة العربية للمشاهد المصري. كما عرضت باللغة الإنجليزية محتفظين بالأغاني العربية للمشاهد الأمريكي. كذلك قد تم عرضها أمام المشاهدين الأمريكيين من أصول عربية مستخدمين اللغتين العربية والإنجليزية في الحوار المسرحي مصحوبة بالأغاني باللغة العربية. ويمكن أن نجد هذا الحوار -ثنائي اللغة- في أي "بيت تختلف فيه الثقافات والجنسيات" كما أطلقت عليه دينا أمين "hyphen house» مثل العرب- الأمريكيون. لذا، فإن تحديد المتلقي للعرض يعد شيئا مهما، لأن ذلك سوف يؤثر بدوره على ماهية العرض لكي يصل للمشاهد. فعلى سبيل المثال، العرض أمام المشاهد الأمريكي يمكن اعتباره عملية للتبادل الثقافي. فإن هذا العرض قدم للمشاهد الأمريكي الحياة اليومية المصرية بمشكلاتها الاجتماعية وقضايا المرأة. ومن ناحية أخرى، فإن عرض هذا العمل أمام المشاهد المصري يعد بمثابة تحديد ونقد للمشاكل الاجتماعية.

إن المعالجة الدرامية "كمنتج" يختلف عن المعالجة الدرامية "كعملية إبداع وتلقي". فإننا دائما ما نقارن بين عملية المعالجة الدرامية والترجمة لكي نعرف ونحدد الفرق فيما بينهما ونصيغ المعالجة الدرامية كمنتج إبداعي. هناك نقاط جوهرية في الاختلاف كالتالي: أن الترجمة تقترب من العمل الأصلي أنا المعالجة الدرامية "كمنتج" فهي عملية أكثر تعقيدا.

وهكذا، على الرغم من أن الاختلاف فيما بينهما ليس مجرد عملية واضحة ومعلومة، ففي حالات كثيرة، يضطر المترجم إلى استخدام المرادفات أو يقوم بمواءمة بعض الجمل لكي تناسب ثقافة المتلقي، وهذا ما أجبرت أنا و"ميلندا ماكليمنز" "Melinda MacClimans" على القيام به من أجل تفسير

ومواءمة بعض الأمثال والمصطلحات المصرية للمشاهد الأمريكي في ترجمة «بيت من لحم» التي أعدته للمسرح رشا خيري أما في حالة المعالجة الدرامية «كعملية» فإن المقتبس يقوم في بادئ الأمر بالترجمة والتفسير ثم الإبداع عن طريق الحذف أو الإضافة للنص الأصلي لكي يحصل على نسخته الخاصة. وهكذا ففي حالة "بيت من لحم" فإن الأخذ من النص الأصلي يعد شيئا مهما من أجل تحويل القصة القصيرة إلى نص مسرحي. وكما ذكرت "هوتشون": فنحن ننخرط في الزمان والمكان في ظل سياق مجتمع ما أو ثقافة ما. فإن سياق كل من الإبداع والتلقي يكون ماديا وعلنيا واقتصاديا، وفي الوقت نفسه ثقافيا وشخصيا وجماليا. (28)

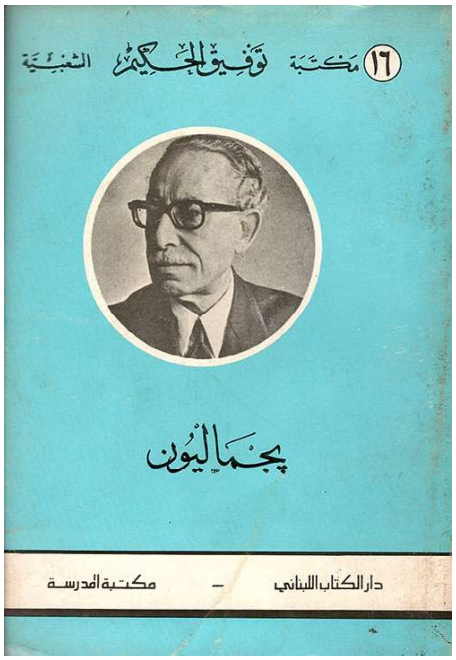
ولقد أوضح "مارفين كارلسون" في كتابه "المسرح المسكون: المسرح كآلة للذاكرة" مدى عمق وتعقيد العلاقة فيما بين المسرح والثقافة. فقد أوضح أنها علاقة أخذ وعطاء. فإن المسرح هو الذاكرة الحافظة للثقافة، وبالإضافة إلى ذلك، فإن العروض المسرحية يمكن أن تفسر بأساليب مختلفة عندما يتم عرضها أمام مشاهدين مختلفين ينتمون لثقافات مختلفة. وقد يحدث هذا لأشخاص مختلفين ينتمون للثقافة نفسها ولكن يختلفون في المضمون والظروف، فعلى سبيل المثال، إن الانتماء لزمن معين أو مناطق مختلفة في البلدة ذو الثقافة الواحدة نفسها قد يخلق نوعا من الثقافة الفرعية أو الثانوية والتي تتفق بطريقة ما وقد تختلف بطريقة أخرى عن الثقافة الرئيسية. فإن الثقافة العربية الأمريكية تختلف



تماما عن الثقافة العربية أو الأمريكية. ففي داخل المجتمع الأمريكي نجد الكثير من الثقافات المختلفة والثقافات الثانوية على حد سواء.

يرى "كارلسون" أن كل الألوان الأدبية مسكونة بقصص سابقة. ومن ناحية أخرى، فإن الدراما هي أكثر الأشكال المسكونة بالأشباح لارتباطها بفكرة إعادة السرد للقصص نفسها والتي تحمل مغزى سياسيا واجتماعيا ودينيا لمشاهديها، فقد ذكر قائلا: لقد جادل "دريدا" وغيره موضوع أن كل النصوص في حقيقة الأمر مسكونة بغيرها من النصوص، ويمكن أن تفهم بأسلوب أفضل وكأنها نسيج من النصوص السابقة، وأن عملية التلقي تعتمد على ديناميكية تناصية. (صفحة 17)

ويدل ذلك على أن كل النصوص ذات علاقة واضحة أو أحيانا خفية مع النصوص السابقة، أو كما ذكر «كارلسون» حيث أطلق على تلك العلاقات علاقات «أدبية» أو «غير أدبية».



فيمكن أن نضع في اعتبارنا أن الترجمة والمعالجة الدرامية كأمثلة واضحة لعلاقة الأشكال الأدبية بالنصوص السابقة. فهم عادة ما يحملون العنوان نفسه والشخصيات والحبكة الدرامية نفسها لحد ما. وقد يكون هناك فروق كبيرة ولكن العلاقة فيما بين النص السابق دائما ما يتم الإفصاح عنها أو تكون معروفة قبل قراءة أو مشاهدة العمل الفني. فبالإضافة لذلك استلهم الكاتب المسرحي «توفيق الحكيم» من مصادر عدة أثناء كتابته لمسرحيته، فعلى سبيل المثال، قد استلهم من القرآن الكريم عندما كتب «أهل الكهف» (1933) وتأثر بالثقافة الغربية والمسرح الغربي عندما كتب «بيجماليون» (1942) و«الملك أوديب» (1949). ومن ناحية أخري، فإن المشاهد قد يجد تشابها بين المسرحية المعروضة وبين مسرحيات أخرى شاهدها من قبل أو قد يجد علاقة بين هذه المسرحية وخبراته في الحياة، ويمثل ذلك علاقة الأشكال غير أدبية بالعمل المعروض.

وقد يكون للمعرفة السابقة بنصوص أخرى بعض المزايا، تتمثل أولى تلك المزايا في أن الكاتب يقضي وقتا قليلا في التفكير في الحبكة الدرامية وكيفية تطور الأحداث، ولكنه يركز على النقاط المهمة التي جذبته لإعادة كتابة أو تدوير ذلك النص أو القصة بصورة عامة. وعلاوة على ذلك، فإن المشاهد سوف يتلقى العمل بسهولة لأنه على دراية بالقصة الأصلية. وهناك سبب آخر يحفز الكتاب المسرحيون على إعادة كتابة القصص المعروفة، حيث إن هؤلاء الكتاب يفضلون فكرة أن يتنافسوا مع غيرهم من الكتاب المسرحيين الذين يكتبون نسخا مختلفة لهذا العمل ينتمون إلى أزمنة وأماكن أخرى وثقافات مختلفة في بعض الأحيان، ويلتفت المشاهد في هذه الحالة إلى كيفية معالجة القصة فضلا عن القصة نفسها.

وفي النهاية، يمكن القول بأنه قبل عملية المعالجة الدرامية فإن الكتاب المسرحيون لا بد أن يكونوا على دراية بعدة عوامل، أولها يجب أن يضعوا في اعتبارهم المشاهد الذي سيتلقى العرض، وثانيها المكان والزمان الذي سيتم عرض المسرحية فيه، بالإضافة إلى أن المعالجة الدرامية ليست ظاهرة جديدة، فهي تعطي الكاتب المسرحي أسبابا كثيرة لإعادة كتابة النص. وفي النهاية، وبما أن ثقافة المتلقي تلعب دورا جوهريا في اقتباس النصوص المسرحية من ثقافات مختلفة فيجب أن نضع في اعتبارنا قبل تقديم أي عرض ينتمي لثقافة مختلفة أنه من المهم أن نأخذ بعين الاعتبار ثقافة المشاهد الجديد.

المراجع

Abd-Allah, Mustafa. Odeibus's Myth in The Modern Theatre: Andre Gide, Jean Cocteau, Tewfiq Al-Hakim, Ali Aḥmad Bakathir, and Ali Salim (Usṭurat Udib Fi Al-masraḥ Al-mu'asir: 'inda Andrih Zhid, Jan Kuktu, Tawfiq Al-Ḥakim, 'Ali Aḥmad Bakathir, 'Ali Salim.) Cairo: Al-Hay'ah Al-Miṣriyah Al-'Ammah Lil-Kitab (General Egyptian Book Organization,) 1983. Print.

Aeschylus, and Richmond Lattimore. Aeschylus I: Oresteia: Agamemnon, the libation bearers, Eumenides. New York: Classic America, 2009. Print.

Al-Ḥakim, Tawfiq. "King Oedipus by Tawfiq Al-Hakim." The Arab Oedipus: Four Plays from Egypt and Syria. Ed. Marvin Carlson. New York: Martin E. Segal Theatre Center Publications, 2005. Print.

Barthes, Roland, and Richard Howard. Roland Barthes. New York: Hill & Wang, 2010. Print.

Carlson, Marvin A., Tawfiq Ḥakim, Bakathir Ali Aḥmad, Ali Salim, and Walid Ikhlaṣi. The Arab Oedipus: Four Plays from Egypt and Syria. New York: Martin E. Segal Theatre Center Publications, 2005. Print.

Carlson, Marvin A., Tawfiq Ḥakim, Bakathir Ali Aḥmad, Ali Salim, and Walid Ikhlaṣi. "Editor's Introduction: The Arab Oedipus." Introduction. The Arab Oedipus: Four Plays from Egypt and Syria. New York: Martin E. Segal Theatre Center Publications, 2005. Print.

Carlson, Marvin A. The haunted stage: the theatre as memory machine. Ann Arbor: U of Michigan Press, 2011. Print.

Edris, Yousuf. House of Flesh. Ed. Rasha Khairy. Trans. Amany Seleem and Melinda McClamins. 2010.

El-Enany, Rasheed. "Tawfīq Al-Ḥakīm and the West: A New Assessment of the Relationship." British Journal of Middle Eastern Studies, Vol.27, No.2. Taylor & Francis, Ltd, Nov. 2000. Web. Nov. 27 2010. <http://www.jstor.org/stable/826090>.

El-Dwary, Raafet. Al-Waghesh.

Etman, Ahmed. Al-Masader Al-Clasikia Li Masrah Tawfiq Al-Hakim (The Classical Sources of Tawfiq Al-Hakim's Theater). Giza: Al-Sherka Al Misria Al-'Alamia Lle Nasher- Longman (The Universal Egyptian For Publication-Longman, 1993.Print.

Euripides, and Martin J. Cropp. Electra. Oxford: Oxbow, 2013. Print.

Fortier, Mark. Theory/theatre: an introduction. London: Routledge, 1997. Print.

Hakīm, Tawfīq. Pygmalion. Place of publication not identified: Maktabat al-Adaab, 1981. Print.

Hamada, Ibrahim M, Tawfīq Ḥakim, Bakathir Ali Ahmed, and Sophocles. Treatments of Sophocles' Oedipus the King in Contemporary French and Egyptian Drama: Submitted ... for the Degree Doctor of Philosophy ... Indiana University ... 1968.Print.

Hamed, Metwali. Electra's Mirrors. Print.

Hamid, Mohamed A. B. Oedipus, Pygmalion, and Arabic Theatre: A Critical Study.

Hashim, Watfaa Hamady. Heritage: Its Impact and Employ in The Theater of Tawfiq Al-Hakim (Al-Turath Atharoho We Tawzifoho Fi Masrah Tawfiq Al-Hakim). Cairo:Supreme Council for Culture (Al-Maglis AlA'Ala Lel-Thakafa), 1998. Print.

Hill, Holly, and Dina A. Amin. Salaam, peace: an anthology of Middle Eastern-American drama. New York: Theatre Communications Group, 2010. Print.

Hutcheon, Linda. A Theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006. Print.

Hutchins, William M. Tawfiq Al-Hakim: A Reader's Guide. Boulder, CO: L. Rienner, 2003. Print.

O'Neill, Eugene. Mourning becomes Electra. London: Nick Hearn, 1992. Print.

Shakespeare, William, and George Richard Hibbard. Hamlet. Oxford: Oxford U Press, 2008. Print.

Selaiha, Nehad. "Manifold Oedipus (Dec. 2-12, 2001)." Al-Ahram Weekly Online. N.p., 2-12 Dec. 2001. Web. 12 Sept. 2012. <http://weekly.ahram.org.eg/2001/563/cu1.htm>

Shaw, Bernard. Pygmalion. United States: Createspace, 2015. Print.

Sophocles, and Frank McGuinness. Electra. London: Faber & Faber, 2014. Print.

Sophocles. Oedipus the King. Trans. Bernard Knox. New York: Washington Square, 1994. Print.