الاقتباس المسرحي عن الرواية: قراءة في مسرحية أنا ماشي حمار لعبد اللطيف فردوس

Theatrical Adaptation From The Novel :A Reading in Abd Allatif Firdous Play "I am not a Donkey"

إيمان هنشيري[1]، د.إسماعيل بن صفية [2]

[1] جامعة الحاج لخضر باتنة1، imene.hanchiri@univ-batna.dz

[2] جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، ismail.ben-sfia@univ-annaba.dz

مختبر بحث الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار عنابة

تاريخ الاستلام: 2020/09/03 تاريخ القبول: 2020/10/19 تاريخ النشر: 2020/12/31

ملخص:

يهدف هذا المقال الوقوف عند ظاهرة الاقتباس من الرواية إلى المسرح، والكشف عن تقنيات التحويل الفني التي تطال النص الروائي بعد تحويله إلى نص مسرحي صالح للعرض، وذلك من خلال تناول مسرحية **أنا ماشي حمار** للمغربي **عبد اللطيف فردوس**، والتي تعدّ من أنجح المسرحيات المقتبسة في تاريخ المسرح المغربي، ذلك أن صاحبها تمكن بفضل براعته وعبقريته في مجال الاقتباس أن ينقل النص من طبيعته السردية المجسدة في رواية **سيرة حمار** ل**حسن أوريد** إلى طبيعة درامية تستجيب لمتطلبات الركح وتطلعات الجمهور المغربي.

كلمات مفتاحية: المسرح؛ الرواية؛ الاقتباس؛ النص؛ العرض؛ الأدب.

Abstract:

The goal of this article is to debate the phenomenon of quotation from the written play and, then to uncover the techniques adopted in the artistic transfer and theatrical text. We take as an example the play "I am not a donkey" written by the Moroccan playwright **Abdel Latif Firdous**, as it is one of the most successful adaptation experiences in Moroccan theater. The writer with his talent in theatrical quotation was able to transform the

narrative model in novel of **"biography of donkey"**of the novelist **Hassan Aourid** into a dramatic form that responds to the nature of theatrical run and aspirations of the audience.

Keywords: Theater; Adaptation; Text, Display ; Literature.

✶ **المؤلف المرسل : إيمان هنشيري،** imene.hanchiri@univ-batna.dz

1. مقدمة:

يعتبر الاقتباس من أهم التقنيات التي اعتمدها المسرحيون في صياغة أعمالهم الإبداعية، فكثيرة هي المسرحيات التي اقتبست فكرتها عن مصادر أدبية وفنية أخرى، وقد كانت الأعمال الروائية من أكثر الأعمال اقتباسا لجنس المسرح، فبمجرد إلقاء نظرة على ريبرتوار الأعمال المسرحية المقتبسة تجعلنا ندرك أن حظ الرواية من الاقتباس المسرحي كان معتبرا، وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن مفهوم الاقتباس المسرحي؟ وهل يمكن التوافق بين الرواية والمسرح من خلال تقنية الاقتباس ؟ ثم كيف تتم عملية الاقتباس المسرحي عن الرواية ؟

تعد إشكالية الاقتباس من الرواية إلى المسرح من أهم الاشكاليات المطروحة بين الدارسين والمهتمين بالبحث في الظاهرة، إذ لطالما أثير النقاش حول إمكانية الاقتباس من الرواية إلى المسرح، فنخبة من الدارسين أقروا بإمكانية الاقتباس المسرحي عن الرواية، في حين اعتبرها آخرون أمرا مستحيلا ومبررهم في ذلك هو عدم وجود انسجام بينهما.

وبناء على ما سبق يحاول هذا المقال إثارة مجموعة من العناصر أهمها : مفهوم الاقتباس المسرحي، وعلاقة الرواية بالمسرح، وإجراء مقارنة بين رواية **سيرة حمار** ل**حسن أوريد** ومسرحية **أنا ماشي حمار** للتعرف على كيفية الاقتباس من المسرحية إلى الرواية.

2. مفهوم الاقتباس المسرحي :

جاء في **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ل**حمادة إبراهيم** بأن الاقتباس هو "عملية تكوين نص مسرحي عن عمل روائي، أو أقصوصي، أو مسرحي، أو غير ذلك، وتتضمن هذه العملية الحديثة عناصر بنائية، وأخرى فكرية وردت في الأصل المقتبس، ولا يمكن تحديد مدى تصرف المقتبس في المصدر الذي قد يكون محليا أو أجنبيا، لأن عملية الاقتباس والتصرف فيها بالحذف أو الإضافة تتفاوت من كاتب لآخر"[1].

وإذا كان الاقتباس يشير في أحد معانيه إلى تحويل أثر أدبي إلى جنس المسرح، فإنه يتداخل مع المسرحة، ذلك أن هذه الأخيرة تفيد "معنى التحويل وإعادة مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح"[2]، ولكن بالرغم من توافق المصطلحين من حيث اشتغالهما على تحويل الأعمال الأدبية إلى المسرح إلا أنهما يختلفان من حيث الوظيفة، فـ «مسرحة حدث ما أو نص، هو ترجمة ركحية باستعمال خشبات وممثلين لاحتواء الموقف، فالعنصر المرئي للخشبة، وتموضع الخطابات هما سمتا المسرحة"[3]، في حين أن الاقتباس "يتم على عنصر واحد أو عنصرين من الأصل أو عن الأصل دون أن يظهر هذا العنصر أو ذاك في النص المقتبس بحيث لا يشعر من يشاهده أنه غريب عن البيئة التي تشاهده فكرا أو مشاعر أو عادات"[4].

هكذا إذا فالمسرحة مقيّدة بمقياس الأمانة/الخيانة، ذلك أن وظيفتها لا تتعدى ترجمة الأعمال الأدبية ترجمة ركحية تقوم على تظافر العديد من العناصر كالشخصيات والديكور والاكسسوار، والاضاءة ... الخ، في حين تقوم عملية الاقتباس على عنصر أو عنصرين فقط من الأصل مع السماح في تغيير باقي عناصر النص الأصلي سواء بالحذف أو الإضافة أو التغيير، مما يعني أن المسرحة مقيّدة بمقياس الأمانة/ الخيانة بعكس الاقتباس الذي يتيح قدرا من الحرية والدينامية في التعامل مع النص الأصلي، إذ قد يكون "اقتباسا عن

أصل، وقد يكون اقتباسا من أصل، والاقتباس عن لا يأخذ من الأصل سوى عنصر أو أكثر ويصوغه صياغة فنية وقد تكون موضوعية أيضا في شكل جديد ومختلف عن النص الأصلي، أما الاقتباس من فيأخذ إلى جانب ما يأخذ فقرة أو أكثر من أقوال أو أحداث، أو أفعال في نطاق محدود"[5]، وبالتالي فالاقتباس يختلف عن المسرحة من خلال الحرية التي يسمح بها في التصرف في باقي عناصر النص الأصلي.

3. العلاقة بين الرواية والمسرح :

رغم أن طبيعة الرواية تختلف عن المسرح باعتبارها فنا مقروءا وليس تمثيليا مثل المسرح، إلا أنه يمكن حدوث التوافق بينهما، وذلك من خلال تقنية الاقتباس، حيث يمكن للاقتباس أن يجمع بين الرواية والمسرح من خلال العناصر التي يشتركان فيها كالشخصيات والصراع والزمان والمكان...وغيرها من العناصر الفنية الأخرى، إضافة إلى اشتراكهما في المرجعية الملحمية نفسها، فالشعر ولد من رحم الشعر الملحمي، والرواية "تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص، وذلك من حيث إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الانسان وتجسد ما في العالم، أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل، ذلك لأن الرواية تتميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا"[6].

وإذا كانت الرواية تشترك مع الملحمة في جملة من الخصائص منها تناولها لأحداث واقعية تعبر عن موقف الانسان تجاه قضاياه المختلفة، فإنها تشترك مع المسرحية في هذا الجانب أيضا لأن من أهم أهداف الفن المسرحي هو التعبير عن قضايا الانسان ومشاكله، مما يعني امكانية اقتباس المسرحية لبعض خصائص الرواية، كما يمكن اقتباس الرواية لبعض خصائص المسرحية، وكذا "استلهامها لبعض لوحاتها الخشبية، وشخصياتها المهرجة،

فلأن الرواية هي أيضا شيء قريب من ذلك، لأن الرواية في أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تتميز به المسرحية وهي الشخصية والزمان والحيز واللغة والحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك"[7].

وأولى العناصر التي تشترك فيها الرواية مع المسرح هو وجود الفكرة، إذ لا يمكن أن تبنى الرواية من دون فكرة، لأن الفكرة هي بمثابة المخطط الذي تبنى عليه باقي عناصر النص، إذ يتم من خلالها مناقشة قيمة معينة من القيم التي يتبناها الكاتب، كما أنه لا يمكن اكتمال المسرحية من دون وجود فكرة يتبناها الكاتب المسرحي فتحدد موقفه تجاه موضوع ما، فالفكرة هي روح العملية الدرامية وجوهرها، ومن هنا يعتبرها **أرسطو** بأنها أحد أهم العناصر المكونة للدراما، حيث عرفها بأنها : "القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة"[8]، بمعنى أن فكرة المسرحية تتجلى من خلالها رؤية الكاتب وموقفه من القضايا التي يطرحها، لذلك تعتبر "العنصر المحوري الارتكازي في تركيب المسرحية إذ تدل على الهدف العام والجانب العقلي والانفعالي في المسرحية، وأي مسرحية مهما كانت لا تخلو من وجود آراء ووجهات نظر، ومواقف تفصح عنها، أفعال الشخصيات وأقوالها ويهدف تأكيد الموضوع (الفكرة) المعالج المتغلغل في ثنايا النص، فالفكرة الأساس أو الموضوع أو الهدف أو اللغة"[9].

وثاني العناصر التي تشترك فيها الرواية مع المسرح هو وجود شخصيات، فلا يمكن الاستغناء عن الشخصيات بكل من المسرحية والرواية، والشخصيات لابد من تحديد أبعادها الثلاثة : المادية أو الجسدية، والاجتماعية والنفسية، فالشخصية في المسرح لابد لها من هذه الأبعاد حتى تكون قادرة على الانتقال إلى الحياة فوق الركح، وبالتالي فهي أنها "نموذج للشخصية البشرية، الذي لا يكتمل وجودها إلا إذا اكتملت جميع أبعادها، لأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي البعد الفسيولوجي والسوسيولوجي، والسيكولوجي، ونحن إن لم نعرف هذه الأبعاد

لا يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره"[10]، كذلك في الرواية عموما يتطرق الروائي إلى وصف هذه الأبعاد وتحديدها حتى تكون الشخصية أكثر وضوحا وحيوية واقناعا.

وثالث العناصر التي تشترك فيها الرواية مع المسرح هو توفر عنصر الصراع الذي يعتبر من أهم العناصر التي تبنى عليها كل أشكال الأدب، وذلك لأنه يعطي حياة وحركية للعمل الأدبي مما يجعله مقبولا ومشوقا للقارئ أو المتفرج الذي يترقب تطور أحداثه بشوق كبير، حيث "ينمو "الصراع" مع نمو "الحركة" في القصة حتى نصل إلى أقوى الحوادث إثارة، وهي عادة تتمثل في أشد المواقف تعقيدا في عملية البناء، أي فيما يسمى بذروة التعقيد، ثم تبدأ الأشياء في مرحلة "التنوير dénouement، وهذه المرحلة تفتح طرقا مختلفة الى نهاية القصة"[11]، كما يعتبر السمة الأساسية بالنسبة **للمسرحية** و"بدونه لا يتحقق البناء ولا تكتمل الصورة الحقيقية للمسرحية، وهو التدفق الحركي المتصاعد الذي يعمل على تجميع العناصر الدرامية المتفرقة والمتباعدة، فإذا هي تتقارب وتتشابك وبعد ذلك تصطرع ثم تبلغ الذروة في العنف ثم تنحدر إلى الحل، حل الأزمة التي يعقبها سلام واسترخاء يؤدي إلى النهاية، ومن ثمة كان الصراع من أهم عوامل تماسك البناء الدرامي، فهو خط الفعل المتصل بكل جوهره، وهو الرباط المحكم الذي يصل بين الأجزاء ويوحد بينها"[12].

ولا ننسى عنصر الفضاء سواء كان زمانيا أو مكانيا، إذ تتوافق الرواية مع المسرح في عنصر الفضاء بنوعيه الزماني والمكاني، فلابد من توافر العمل الروائي على مكان وزمان محددين تجري خلالهما الأحداث، وهما عنصران يحددهما الروائي من خلال اعتماده عنصر السرد، حيث يعد المكان "مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تطور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك إن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان محدد"[13]، ولا تقل قيمة الزمن عن قيمة المكان، فالزمن محور الرواية وعمودها

الفقري، لذلك فإن الكثير من الدارسين يؤكدون على "أن الرواية هي تشكيل الزمان بامتياز"[14]، وتحتاج المسرحية بدورها لفضاء زماني ومكاني من أجل أن تتجسد أحداثها وتتطور، ولكن الفضاء الزماني والمكاني فيها مقيد ومحصور بديكور محدد، فلا يمكن للمسرحي أن يغير المكان في لحظة: فالديكور والحركة يجب أن يتلاءما مع الفصول والمشاهد المحددة في المسرحية، بعكس الروائي الذي تمنحه تقنية السرد امكانيات زمانية ومكانية هائلة، إذ يمكنه الانتقال داخلهما إلى الماضي أو المستقبل من مكان إلى مكان.

4. الاقتباس من رواية "سيرة حمار" لحسن أوريد إلى مسرحية "أنا ماشي حمار لعبد اللطيف فردوس:

1.4. ملخص الرواية :

تقوم عقدة رواية **سيرة حمار**(2014) ل**حسن أوريد** على موضوع الإنسان وقضاياه الوجودية، وتجري حوادثها في مدينة موريطانيا إذ تصور قصة الشاب **آذربال** ابن **بوكود بوليوس** ابن مدينة "أليلي" عاصمة موريتانيا الطنجية، الذي انتقل إلى مدينتي روما وقرطاج ليكمل تكوينه العلمي، فنال حظا وافرا من الفلسفة والمعارف اللاتينية والإغريقية، ثم عاد إلى بلاده وانخرط في شؤونها السياسية، غير أن وقوعه في حب **تيوزيس** وهي زوجة حاكم المدينة جرّه إلى ارتكاب أمرا خطيرا تمثل في تجرعه شرابا سحريا ظنًا منه أنه سيحوّله إلى طائر ليهرب هو وحبيبته التي ستتجرع الشراب نفسه، ولكن حدث ما لم يكن في الحسبان إذ وجد نفسه تحوّل إلى حمار؛ وبعد أن تحول **آذربال** إلى حمار يواجه العديد من المشاكل، فيعيش وضعا مضطربا موزعا بين حالة إنسانية تستطيع أن تفكر وأخرى حيوانية لا تستطيع البوح بما يدور في خلجات نفسها، كما أنه يتعرّض للكثير من المخاطر في العديد من المرات وتتغيّر حياته من حال إلى أخرى، فتارة يصيح ذا شأن عظيم ويتحوّل إلى معبود في إحدى القبائل التي تحب الحمير، وتارة أخرى يتحوّل إلى حمّال للحوائج عند قبيلة تكره

الحمير، وفي أثناء مغامراته بين الأدمية والحيوانية يعيش علاقة جنسية مع "أتانا" التي هي ليست إلا الخادمة **حاتبوت** التي شربت من الشراب السحري نفسه الذي شرب منه **أذربال** لأنها كانت تحبه وترغب في استدراجه، فتثمر تلك العلاقة مولودا جديدا يتمكن **أذربال** من العثور عليه في النهاية[15].

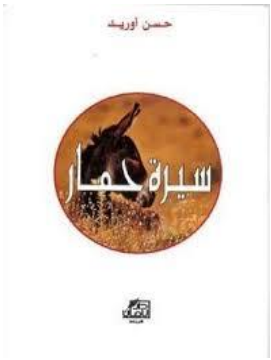
2.4. ملخص المسرحية:

اتكأ **عبد اللطيف فردوس** في مسرحية **أنا ماشي حمار** (2015) على تقنية المسرح داخل المسرح، حيث تتجلى الأحداث من خلال مسرحيتين متداخلتين تقود الأولى إلى الثانية، ولا يمكن أن تكتمل الثانية إلا بالأولى، وتتجسد أحداث المسرحية الأولى في مقهى شعبي أين يجتمع رواده الذين ينتظرون الراوي بشغف ليحكي لهم حكاية عن ماضي أجدادهم، إلا أن الراوي يرفض ذلك ويختار لهم حكاية تتعلق بواقعهم وتعبر عنه وهي حكاية **الحمار الذهبي** لـ **أفولاي الأمازيغي**[16]، والتي اقتبسها عنه صاحب رواية **سيرة حمار** وهو **حسن أوريد**، وهنا تبدأ أحداث المسرحية الثانية التي تتمحور حوادثها حول قصة الشاب **آذربال** الذي اضطر بسبب وقوعه في غرام زوجة حاكم المدينة أن يحتسي شرابا سحريا ظنا منه أنه سيحوّله إلى طائر ويتمكن من الهرب مع حبيبته التي ستتجرع من الشراب نفسه، ولكنه يفاجأ بأنه تحوّل إلى حمار، فيحاول أن يخبر الجميع بأنه ليس حمارا ولكنه لا يستطيع، وفي كل مرة يحاول أن يتحدث يجد نفسه ينهق مثل الحمير، فيعيش وضعا مضطربا بين عالم الحيوان وعالم الإنسان، كما يواجه العديد من الصعاب والمشاكل من جراء وضعه الحيواني، فأحيانا يصبح ذا شأن عظيم ويتحوّل إلى معبود عند إحدى القبائل التي تحب الحمير وتعبدها، وأحيانا أخرى يتحوّل إلى كائن منبوذ ووسيلة لتحميل الحوائج عند إحدى القبائل التي تكره الحمير، وفي أثناء مسيرته الحيوانية يعيش علاقة حميمية مع

أنثى الحمير التي تستدرجه إليها، وتثمر تلك العلاقة مولودا جديدا يتمكن **آذربال** من لقائه في النهاية ويعرف أنه ابنه الذي أنجبه عندما كان حمارا، وتنتهي المسرحية باجتماع **آذربال** و**حاتبوت** في مشهد رومانسي[16].

3.4. تحليل المسرحية:

1.3.4. الشكل:



الشكل1: غلاف رواية "سيرة حمار" لحسن أوريد

يعد الشكل الملمح الأول للمقارنة بين العمل المقتبس والعمل الأصلي، ويشمل المظهر الخارجي من غلاف وحجم وتقسيم...الخ، ونلاحظ بهذا الصدد أن المقتبس لم يحافظ على المظهر الخارجي للرواية، إذ لم يعتمد على غلاف الرواية نفسه وإنما أورد غلافا جديدا مختلفا، ولكنه يتشابه مع غلاف الرواية من حيث المعاني التي يوحي بها، فإذا كان غلاف الرواية يحمل صورة حمار، فإن غلاف المسرحية يظهر شخصا وهو على هيئة حمار، وبالتالي يمكننا القول إن غلاف المسرحية وغلاف الرواية يتقاربان من حيث دلالة العنوان.

ويتعلق الشكل كذلك بحجم العملين وتقسيمهما، فرواية **سيرة حمار** تزيد صفحاتها عن مائة وعشرين صفحة تصبح بفعل الاقتباس ضمن ثنايا كتيب لا تتعدى مائة صفحة، حيث يختزل **عبد اللطيف فردوس** في صفحات قليلة، لتتغير بذلك بنية النص الأصلي لتتفق مع

متطلبات الجنس الجديد، فإذا كانت الرواية تسمح بقدر كبير من السرد، فإن المسرحية مطالبة بالاقتصاد والتكثيف قدر الإمكان.

الشكل2: غلاف مسرحية "أنا ماشي حمار" لعبد اللطيف فردوس

2.3.4. العنوان: يعدّ العنوان العتبة الرئيسة التي تفرض على الدارس أن يتفحصها قبل الولوج إلى أعماق النص، وقد جعله المقتبس **أنا ماشي حمار** بدلا من **سيرة حمار**، غير أن تغييره للعنوان لا يعني ابتعاده عن معنى العنوان الأصلي، ذلك أن كلا العنوانين يرصدان قصة واحدة تدور حول حمار، غير أن أهم ما يلاحظ على العنوان الجديد هو أنه جاء بصيغة النفي، ولعلّ السبب في ذلك قد يعود إلى رغبة المقتبس في نفي صفة الحمير عن حماره بعكس العنوان الأصلي، ولكنه في الوقت ذاته حافظ على الدلالات التي حملها العنوان الأصلي، مما قد يفتح مجالا لتساؤلات قد يطرحها المتفرج مثل تلك التي يطرحها المتلقي في الرواية، وبالتالي فإن النصين متقاربين إلى أبعد الحدود من خلال العنوان.

3.3.4. الموضوع والأحداث : تتناول المسرحية الموضوع نفسه الذي تناولته الرواية وهو مسألة الوجود الانساني، كما أنهما يعرضان الأحداث نفسها، ويسيران على الترتيب نفسه

والتدرج نفسه في عرضها، حيث تتمحور الأحداث في كلا العملين حول قصة الشاب **أذربال** الذي اضطر بسبب حبه ل**تيروزيس** زوجة **أوكتافيو** أن يشرب من الشراب السحري الذي أعدته الخادمة **حاتبوت** ليتحوّل إلى طائر، ولكنه يتفاجأ أنه تحوّل إلى حمار كامل الأوصاف؛ وبعد تحوّله إلى حمار واجهته العديد من المشاكل والأزمات النفسية، فهو في شكله حمار، ولكنه يحمل عقلا بشريا، وطوال كل الفترة التي قضاها وهو يسعى لاستعادة آدميته يتعرف على عالم الحمير ويعيش وضعا حيوانيا، كما يصادف أجناسا بشرية تختلف في طريقة تفكيرها ومعتقداتها، فنراه يتحوّل عند إحدى القبائل التي تقدس الحمير وتعبدها إلى معبود، في حين يصبح عند بعض القبائل التي تكره الحمير إلى حمّال للحوائج، في ولكنه في نهاية المطاف يلتقي بأنثى من الحمير فيعيش معها علاقة جنسية تثمر مولودا وفي الحقيقة أن تلك الأنثى ما هي إلا **حاتبوت** التي كانت تحب **آذربال** وترغب في وصاله، لكن تحوّله إلى حمار حال دون ذلك، مما جعلها تتجرّع من الشراب نفسه لتتحوّل إلى حمارة وتتمكن من استدراج **أذربال.** وعلى الرغم من اتفاق العملين في الخطوط الكبرى إلا أنهما يختلفان في الأحداث الثانوية، فالروائي يورد بعض الحقائق التاريخية المتعلقة بتاريخ المغرب، في حين أن المسرحي يركز أكثر على الجانب الفني وذلك من خلال اعتماده لتقنيات فنية معينة تنتمي للتراث المسرحي كالحلقة والراوي والمجموعة.

4.3.4. الشخصيات: تطلبت عملية خلق الحوار في المسرحية خلق شخصيات جديدة لم تكن موجودة في النص الروائي، وذلك من أجل خلق فضاء أوسع للحوار، كما استدعى الأمر أيضا إلغاء بعض الشخصيات التي لم يكن داع لوجودها بسبب دورها الذي لا يؤثر في الأحداث الكبرى ولا يخدم رؤية المسرحي واستبدالها بشخصيات جديدة تساهم في خدمة معنى المسرحية، ومن الشخصيات التي أضافها المقتبس : "القهواجي، والرواد، والرجل، الممثل 1، والممثل 2، والمرأة، والمرأة 1، والمخرج...الخ"، أما الشخصيات التي أبقى عليها

فهي : "اذربال، تيوزبس، ايزة، حاتبوت، الشيخ"، فهذه الشخصيات لم يدخل عليها المقتبس أي تغييرات، حيث حافظ على أسمائها وفوق ذلك أبقى على طباعها، ولعل حفاظه على أسماء الشخصيات وطباعها كما وردت في الرواية يعود إلى طبيعة النص الروائي الذي اقتبس عنه العمل المسرحي، فرواية **سيرة حمار** هي رواية مغربية تحمل خصوصيات البيئة المغربية، لذلك لم يجد المقتبس داع لتغيير أسماء شخصياتها وطباعها، فهو لم يقم بنقل نص من بيئة إلى بيئة مغايرة، وإنما نقله من صيغة روائية إلى صيغة مسرحية ضمن البيئة نفسها.

5.3.4. الصراع: حافظ المقتبس على عنصر الصراع ولم يجر عليه أي تعديل، بحيث تولد في النص المسرحي من خلال صراع **آذربال** مع عقله الذي أوقعه في مراتب الانحدار إلى صفة الحيوانية دون أن يحقق ما كان يصبو إليه من وراء مستواه التعليمي، ويتجلى الصراع في الرواية من خلال قول بطلها : "**بل إن كثيرا من الحماقات مصدرها العقل حين يخضع للهوى نحكمه لتسويغ ما تهوى النفس وتبريره**"، ويتضح ذلك أيضا من خلال الديباجة الواردة في الغلاف الخلفي للعمل والتي يلخص من خلالها الروائي عقدة الرواية "**نظرت في مرآة، فإذا أنا حمار كامل الأوصاف، لا أختلف عن الحمير إلا في شيء أضحى مصدر معاناتي هو قدرتي على التفكير، إذ كان الأمر سيهون لو حرمت التفكير وعشت حياة الحمير لا أختلف عنها في شيء**"، وهذا ما نجده أيضا في المسرحية حيث يصارع **اذربال** منذ بداية المسرحية إلى نهايتها من أجل استرجاع أدميته والتخلص من هيئة الحمار، غير أن المسرحية تختلف عن الرواية من خلال موقف **آذربال**، فإذا كان في الرواية يحمل نظرة تشاؤمية فإنه في المسرحية كان متفائلا رغم وضعه الحيواني.

6.3.4. المكان: أبقى المقتبس على الأمكنة التي وردت في الرواية، ولكنه لم يقدم لها وصفا إلا في القليل النادر بعكس الروائي الذي قدم لها وصفا دقيقا منذ بداية الرواية إلى نهايتها، وذلك لأن تقنية الوصف التي يستعملها الروائي بكل حرية لا يمكن للكاتب المسرحي أن يوظفها بكل حرية لأنه ملزم بالوقت والاقتصاد في حواره، بالإضافة إلى أنه يضع في حسبانه عند كتابته للنص المسرحي أن نصه موجه للعرض، وبالتالي فإن مواصفات المكان سيتم تكملتها من خلال الديكور الذي يستعمله أثناء العرض والذي على المتفرج أن يشاهده وليس عليه أن يقرأه، وهذا يعني أن المكان في المسرحية مجسد بوسائل مادية ملموسة على الركح، وهذا ما لا يتوفر للروائي الذي يجد نفسه ملزما بتقديم وصف لمكان وقوع الأحداث.

7.3.4. الزمان: يتصف الزمان بالوحدة في كلا النصين، حيث أبقى المقتبس على الأزمنة التي وردت في الرواية، غير أن الروائي كان أكثر حرية من حيث الانتقال بين الأزمنة لأنه يستخدم تقنية الاسترجاع على العكس من المسرحي، إذ يتقيّد بالحوار الذي يفرض عليه التقليل من الانتقال بين الأزمنة، لأن المقصود من النص الدرامي هو التجسيد على خشبة، وفق إمكانياتها المتاحة.

5. خاتمة:

من خلال ما سبق يمكن القول بإمكانية الاقتباس المسرحي عن الرواية، إذ يمكن أن يتم التوافق والانسجام بين الرواية والمسرح، وذلك من خلال العناصر الموضوعية والفنية التي يشتركان فيها كتوفرهما على الأحداث والشخصيات والزمان والمكان... الخ، فمن خلال هذه العناصر تمكن **عبد اللطيف فردوس** من اقتباس رواية **سيرة حمار** وتحويلها إلى نص مسرحي ناجح .

6. الهوامش:

1- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1994، ص.47.

2- إلياس ماري وقصاب حنان، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط.1، 1997، ص.462.

3- بافيس باتريس، معجم المسرح، تر: ميشال خطار، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط.1، 2015، ص.70.

4- عبد الحميد سلام أبو الحسن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2007، ص.73.

5- المرجع نفسه، ص.59

6- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، 1998، ص.12.

7-المرجع نفسه، ص.13.

8- طاليس أرسطو، فن الشعر، تر : ابراهيم حماد، مصر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ت، ص.54.

9- الصالحي فؤاد، علم المسرحية وفن كتابتها، ليبيا، تالة للطباعة والنشر، ط.1، 2006، ص. 71.

10- بينتلي إريك، الحياة في الدراما، تر : ابراهيم جبرا ابراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، 1968، ص.50

11- إسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، لبنان، دار الفكر العربي، ط.9، 2013، ص.104.

12- العشماوي محمد زكي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، مصر، دار المعرفة الجامعيّة، 2005، ص. 260.

13- عزيزة محمد، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2010، ص.99.

14- حسن القصراوي مها، الزمن في الرواية العربية، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 2004. ص.36.

15- أوريد حسن، سيرة حمار، المغرب، منشورات دار الأمان، ط.1، 2014.

16- ينظر : لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، أول رواية في تاريخ الإنسانية، تر: أبو العيد دودو، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2001.

17- فردوس عبد اللطيف، أنا ماشي حمار، المغرب، مؤسسة أفاق للدراسات والنشر والاتصال، مراكش، ط.1، 2015.

7. قائمة المصادر والمراجع:

1.7. المصادر:

1- أوريد (حسن)، سيرة حمار، المغرب، منشورات دار الأمان، ط.1، 2014.

2- فردوس (عبد اللطيف)، أنا ماشي حمار، المغرب، مؤسسة أفاق للدراسات والنشر والاتصال، مراكش، ط.1، 2015.

2.7. المراجع:

1- أبو الحسن (عبد الحميد سلام)، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2007.

2-حسن القصراوي (مها)، الزمن في الرواية العربية، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.

3- الصالحي (فؤاد)، علم المسرحية وفن كتابتها، ليبيا، تالة للطباعة والنشر، ط.1، 2006.

4- عز الدين(إسماعيل)، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، لبنان، دار الفكر العربي، ط.9، 2013.

5- عزيزة (محّمد)، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2010.

6- العشماوي (محمّد زكي)، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، مصر، دار المعرفة الجامعيّة، 2005.

7- مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، 1998.

3.7. المراجع المترجمة :

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر : ابراهيم حماد، مصر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ت.

2- بينتلي (إريك)، الحياة في الدراما، تر : ابراهيم جبرا ابراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، 1968.

4.7. المعاجم:

1- إلياس (ماري) وقصاب (حنان)، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.

2- حمادة (إبراهيم)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1994.

3- زيتوني (لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية، لبنان، ناشرون، 2002.

5.7.المعاجم المترجمة :

1- بافيس (باتريس)، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطّار، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر والتوزيع، ط.1، 2015.