التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

رسالة الماجستير

إعداد:

ركينا أوليا زين

الرقم الجامعي : ٢٢٠٣٠١٢٢٠٠٠٢

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية الدراسات العليا

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٥

التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

رسالة الماجستير

مقدمة إلي جامعة مولانا مالك إبرهيم الإسلامية الحكومية مالانج

لاستيفاء شرط من شروط الحصول على درجة الماجستير

في قسم اللغة العربية وأدبها

إعداد:

ركينا أوليا زين

الرقم الجامعي : ٢٢٠٣٠١٢٢٠٠٠٢

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية الدراسات العليا

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٥

التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

إعداد:

ركينا أوليا زين

الرقم الجامعي : ٢٢٠٣٠١٢٢٠٠٠٢

المشرف الأول:

الدكتور سوتامان

رقم التوظيف : ١٩٧٢٠٧١٨٢٠٠٣١٢١٠٠٢

المشرف الثاني:

الدكتور حليمي زهدي

رقم التوظيف : ١٩٨١٠٩١٦٢٠٠٩٠١١٠٠٧

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية الدراسات العليا

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٥

إستهلال

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

اَلَّذِيْنَ اٰمَنُوْا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوْبُهُمْ بِذِكْرِ اللّٰهِ ؕ اَلَا بِذِكْرِ اللّٰهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوْبُ ؕ

(سورة الرعد : ٢٨)

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

يٰٓاَيُّهَا الَّذِيْنَ اٰمَنُوْٓا اِذَا قِيْلَ لَكُمْ تَفَسَّحُوْا فِى الْمَجٰلِسِ فَافْسَحُوْا يَفْسَحِ اللّٰهُ لَكُمْ ۚ وَاِذَا قِيْلَ انْشُزُوْا فَانْشُزُوْا يَرْفَعِ اللّٰهُ الَّذِيْنَ اٰمَنُوْا مِنْكُمْ ۙ وَالَّذِيْنَ اُوْتُوا الْعِلْمَ دَرَجٰتٍ ؕ وَاللّٰهُ بِمَا تَعْمَلُوْنَ خَبِيْرٌ ﴿١١﴾

(سورة المجادلة : ١١)

إهداء

أهدي وأقدم هذه الرسالة الماجستير إلى :

من يحبني ويشجعني وينصرني ويدعمني بجميع الدعم،

أبي المحبوب "زين العارفين"

أمي المحبوبة "نوى فسفيتا ساري"

أخي الصغير "محمد ذكي القلب"

أخي الأصغر "محمد بحر الدين ثقف وفي"

لعلنا النجاح والتوفيق، آمين

إقرار أصالة البحث

أنا الموقعة أدناه، وبياناتي كالآتي:

الاسم : ركينا أوليا زين

الرقم الجامعي : ٢٢٠٣٠١٢٢٠٠٠٢

عنوان الرسالة : التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

تحريرا بمالانج، ٥ مايو ٢٠٢٥م

أقر بأن هذه البحث الذي أعدته لتوفير شرط للحصول درجة الماجستير في اللغة العربية وأدبها كلية الدراسات العليا بجامعة مولانا مالك إبرهيم الإسلامية الحكومية مالانج، حضرته وكتبته بنفسي وما زورته من إبداع غيري أو تأليف الآخر. وإذا أدعى أحد استقالا أنه من تأليف وتبين أنه فعلا ليس من بحثي فأنا أتحمل المسؤولية على ذلك، ولن تكون المسؤولية على المشرف أو على كلية الدراسات العليا بجامعة مولانا مالك إبرهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

هذا، وحررت هذا الإفرار بناء على رغبتي الخاصة ولا يجبرني أحد على ذلك.

باتوا، ٥ مايو ٢٠٢٥م

الباحثة،

ركينا أوليا زين

الرقم الجامعي: ٢٢٠٣٠١٢٢٠٠٠٢

موافقة المشرف

بعد الاطلاع على رسالة الماجستير التي أعدّتها الطالبة:

الاسم : ركينا أوليا زين

الرقم الجامعي : ٢٢٠٣٠١٢٢٠٠٠٢

عنوان الرسالة :التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

وافق المشرفان على تقديمها إلى لجنة المناقشة.

مالانج، ٨ مايو ٢٠٢٥ م

المشرف الأول،

الدكتور سوتامان،

رقم التوظيف: ١٩٧٢٠٧١٨٢٠٠٣١٢١٠٠٢

مالانج، ٨ مايو ٢٠٢٥ م

المشرف الثاني،

الدكتور حليمي زهدي

الرقم التوظيف: ١٩٨١٠٩١٦٢٠٠٩٠١١٠٠٧

اعتماد

رئيس قسم اللغة العربية وأدبها

الأستاذ الدكتور ولدانا وركادیناتا

رقم التوظيف: ١٩٧٠٠٣١٩١٩٩٨٠٣١٠٠١

اعتماد لجنة المناقشة

إن رسالة الماجستير بعنوان "التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية"، التي أعدتها الطالبة:

الاسم : ركينا أوليا زين

الرقم الجامعي : ٢٢٠٣٠١٢٢٠٠٠٢

قد قدمتها الطالبة أمام لجنة المناقشة وقررت قبولها شرطا للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وأدبها، ذلك في يوم الإثنين بتاريخ ٢٦ مايوا ٢٠٢٥ م. وقد صححت بناء على إقتراحات لجنة المناقشة، وقررت بقبولها ومواصلتها إلى الخطواة التالية لعملية البحث.

تتكون لجنة المناقشة من السادة:

الأستاذ الدكتور أوريل بحر الدين — المناقش الأساسي

رقم التوظيف : ١٩٧٢٠٥٠٩٢٠٠٣١٢١٠٠٣ ( )

الدكتور عبد المنتقم الأنصاري — رئيس المناقش

رقم التوظيف : ١٩٨٤٠٩١٢٢٠١٥٠٣١٠٠٦ ( )

الدكتور سوتامان — المشرف الأول والمناقش

رقم التوظيف : ١٩٧٢٠٧١٨٢٠٠٣١٢١٠٠٢ ( )

الدكتور حليمي زهدي — المشرف الثاني والمناقش

رقم التوظيف : ١٩٨١٠٩١٦٢٠٠٩٠١١٠٠٧ ( )

اعتماد

عميد كلية الدراسات العليا

الأستاذ الدكتور واحد موريني

رقم التوظيف: ١٩٦٩٠٣٠٣٢٠٠٠٠٣١٠٠٢

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات. أحمده حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا فيه يكافئ نعمه ويوافي مزيده. وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، له الملك وله الحمد وهو على كل شيئ قدير.

وفي هذه المناسبة المباركة، اسمحوا لي أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لكل من كان يدًا ممتدة من الله سبحانه وتعالى في إتمام هذا العمل العلمي:

١. فضيلة الأستاذ الدكتور محمد زين الدين، مدير جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج، الذي أتاح لي فرصة طلب العلم في هذه الجامعة.
٢. فضيلة الأستاذ الدكتور واحد موربي، عميد كلية الدراسات العليا، الذي قدم التوجيه والدعم طوال فترة الدراسة.
٣. فضيلة الأستاذ الدكتور ولدانا وركادیناتا، رئيس قسم اللغة العربية وأدبها للدراسات العليا، الذي قدم الإرشاد والتحفيز خلال المسيرة الأكاديمية.
٤. فضيلة الدكتور سوتامان والدكتور حليمي زهدي، المشرفين على الرسالة الماجستير الذَين بذلا وقتهما وفكرهما وجهدهما في الإشراف على الباحثة بكل صبر وإخلاص. كل مناقشة وتوجيه قدماه فتح آفاقاً جديدة في الفهم العلمي.
٥. جميع الأساتيذ والأستاذات في قسم اللغة العربية وأدبها، كلية الدراسات العليا المحترمين، سيظل العلم الذي غرسوه زادًا ثمينًا في الحياة.
٦. والديَّ الحبيبين، زين العارفين وناوا فوسفيتا ساري، الذَين لم يتعبا أبدا من الدعاء وتقديم الدعم المستمر. وإلى أخوتي الصغار المحبوبين الذَين كانا دائما مصدر إلهام في كل خطوة
٧. الأصدقاء من المعهد المودة الإسلامية للبنات الثانية اللآتي رافقوني من عام ٢٠١٠ حتى الآن، جهان ماي ودوي يونحا ودوي مدومة ويوليا كرسنا ورتنا كوسما، شكرا على دعائكن. وصديقتان من قسم اللغة العربية وأدبها جامعة سونان كاليجاكا يوجياكارتا، أمي ألفية الرحمنية ونور خليفة أكرم، التين يقدمان الدعم دائما

٨. زملاء الدراسة في ماجستير اللغة العربية وأدبها دفعة ٢٠٢٢، الذين شاركوا الأفراح والأحزان خلال مسيرة التعليم . أتمني أن تستمر هذه الأخوة إلى الجنة.

٩. وأخيرا، إلى نفسي التي كافحت بإصرار، ولم تستسلم، وظلت صامدة رغم محاولات العواصف زعزعتها. كل دمعة وشك وتعب شعر به شكل شخصية أكثر قوة.

هذا، وأسأل الله أن تكون أعمالهم مقبولة ومثابة، ويكون هذا البحث نافعا ومفيدا للجميع، امين.

باتو، ٥ مايوا ٢٠٢٥م

الباحثة،

ركينا أوليا زين

رقم الجامعي: ٢٢٠٣٠١٢٢٠٠٠٢

مستخلص البحث

زين، ركينا أوليا. ٢٠٢٥. التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية. رسالة الماجستير. قسم اللغة العربية وأدبها لمرحلة الماجستير، كلية الدراسات العليا بجامعة مولانا مالك أبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج. المشرف الأول: الدكتور سوتامان، والمشرف الثاني: الدكتور حليمي زهدي.

الكليمات الرئيسية: نظرية النقلية، الإكرانيساسي، كامل كيلاني، لباموسوك إنيستي، دمونو

في عصر ما بعد الحداثة، شهد الأدب تطورًا سريعًا، حيث لم يَعُد مقتصرًا على الشكل المكتوب فقط، بل امتد ليشمل الوسائط البصرية والإلكترونية. ويُعد تحويل الأعمال الأدبية إلى عروض مسرحية أحد أشكال هذا التحول. تركز هذه الدراسة على عرض مسرحي بعنوان "علي بابا واللصوص" كمثال لتحويل القصة القصيرة "علي بابا" لكامل كيلاني إلى عرض مسرحي. وتهدف الدراسة إلى تحديد وتحليل أشكال التغيرات التي طرأت على العناصر السردية خلال عملية النقل، وكذلك الكشف عن العوامل التي أثرت في هذا التحول.

أُستُخدم في هذه الدراسة منهج نوعي يعتمد على تحليل النصوص، مستندًا إلى مقاربة النقل الأدبي ونظرية الإكرانيساسيون كما قدمها دامونو وباموسوك إنستي. ركز التحليل على التغيرات التي طرأت على العناصر السردية الثلاثة: الشخصيات، الحبكة، والخلفية، من خلال تحويل القصة القصيرة إلى عرض مسرحي. وقد تم تحليل البيانات من نص القصة القصيرة وتوثيق العرض المسرحي المنشور على منصة يوتيوب.

تشير النتائج الشكلية إلى أن التغيرات في العناصر السردية شملت ثلاثة أوجه: التقليص، الإضافة، والتغيير المتنوع. في عنصر الشخصيات، تم تقليص عدد اللصوص وحذف شخصية الحمار، وإضافة شخصيات مثل المسافر وعبد قاسم، إلى جانب إعادة تصوير شخصية بابا مصطفى. أما في الحبكة، فتم حذف فكرة زعيم اللصوص، وإضافة مشاهد جديدة مثل المونولوج لعلي بابا، مع تغييرات في بداية ونهاية القصة. وفي الخلفية، تم تقليص الأماكن غير الضرورية، وإضافة أماكن جديدة مثل السوق ومدخل المغارة، وتغيير الخلفية الاجتماعية لبعض الشخصيات. تتوافق هذه الأنماط مع تصنيفات التغيير حسب نظرية باموسوك إنستي.

نظريًا، يتبين أن هذه التغيرات لم تكن عشوائية، بل تأثرت بثلاثة عوامل رئيسية: العامل الإبداعي (رؤية المخرج والنص المعدل)، العامل التقني (قيود المسرح والوسائط المرئية)، والعامل الاجتماعي (تكييف الرسالة مع الجمهور والسياق الثقافي المعاصر). وبناءً عليه، فإن عملية التحويل لم تكن مجرد انتقال في الوسيط، بل إعادة تفعيل للمعنى والقيم بما يتناسب مع احتياجات العرض المسرحي المعاصر.

ABSTRACT

Zen, Regina Aulia. 2025. *The Adaptation of the Short Story "Alibaba" from One Thousand and One Nights by Kamil Kailani into the Theatrical Performance "Alibaba and the Forty Thieves" Based on the Theory of Ekranisasi***.** Thesis, Master's Program in Arabic Language and Literature, Postgraduate School, Maulana Malik Ibrahim State Islamic University of Malang.
Supervisors: (I) Dr. H. Sutaman, M.A. (II) Dr. H. Halimi Zuhdy, M.Pd.

Keywords: Ekranisasi, Kamil Kailani, Pamusuk Eneste, Damono, Adaptation.

In the postmodern era, literature has experienced rapid development, expanding beyond written forms to include visual and electronic media. One of the manifestations of this transformation is the adaptation of literary works into stage performances. This study focuses on the theatrical performance *Ali Baba and the Thieves* as a representation of the adaptation of the short story *Ali Baba* by Kamil Kailani. The research aims to identify and analyze the narrative changes that occur during the adaptation process and to explore the factors influencing this transformation.

This study employs a qualitative method based on textual analysis, using the adaptation and ekranisasi theories proposed by Damono and Pamusuk Eneste. The analysis centers on the changes in three main narrative elements: character, plot, and setting, in the adaptation of the short story into a theatrical performance by Teater Aswad of the Faculty of Adab and Humanities, Sunan Kalijaga State Islamic University, Yogyakarta. The data were analyzed from the short story text and documentation of the performance uploaded on YouTube by Teater Aswad.

Formally, the findings show that narrative changes in the adaptation include three primary aspects: reduction, addition, and varied transformation. In terms of character, there is a reduction in the number of thieves and the elimination of the donkey character; additions include new characters such as a traveler and Qasim's servant; and a reimagining of the character Baba Mustafa. The plot underwent the removal of the thieves' leader's revenge theme, addition of scenes such as Ali Baba's monologue, and structural differences in the beginning and ending. The setting saw the reduction of non-essential locations, inclusion of new settings like the market and cave entrance, and changes in social background. These patterns align with Pamusuk Eneste's classification of adaptation changes.

Theoretically, the study finds that these transformations are influenced by three major factors: creative factors (director's interpretation and adapted script), technical factors (limitations of stage and visual media), and social factors (adjustments to audience and cultural context). Therefore, the adaptation of *Ali Baba and the Thieves* is not merely a shift in medium, but a recontextualization and reactivation of meaning and values suited to contemporary theatrical needs.

ABSTRAK

Zen, Regina Aulia. 2025. Alihawahana Cerpen Alibaba dalam Kisah dari Seribu Satu Malam Karya Kamil Kailani kedalam Pentas Teater Alibaba dan Para Penyamun oleh Teater Aswad berdasarkan Teori Ekranisasi . Tesis, Program Magister Bahasa Dan Sastra Arab, Pascasarjana Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang. Pembimbing: (I) Dr. H. Sutaman, M. A. (II) Dr. H. Halimi Zuhdy, M. Pd.

Kata Kunci: Ekranisasi, Kamil Kailani, Pamusuk Eneste, Damono, Alihawahana

Pada era postmodern, sastra mengalami perkembangan pesat, tidak hanya terbatas pada bentuk tulisan, tetapi juga merambah ke media visual dan elektronik. Salah satu bentuk transformasi ini adalah alih wahana dari karya sastra ke dalam bentuk pertunjukan, seperti teater. Studi ini mengangkat pertunjukan teater "Ali Baba dan Para Penyamun" sebagai representasi alih wahana dari cerpen "Ali Baba" karya Kamil Kailani. Penelitian ini bertujuan untuk mengidentifikasi dan menganalisis bentuk-bentuk perubahan unsur naratif dalam proses alih wahana, serta mengungkap faktor-faktor yang memengaruhi proses transformasi tersebut..

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif berbasis analisis teks dengan pendekatan alih wahana dan teori ekranisasi dari Damono dan Pamusuk Eneste. Fokus utama kajian ini terletak pada perubahan tiga unsur naratif utama, yaitu tokoh, alur, dan latar, dalam proses adaptasi cerpen menjadi pementasan teater oleh Teater Aswad dari Fakultas Adab dan Humaniora Universitas Islam Negeri Sunan kalijaga Yogyakarta. Data dikaji berdasarkan teks cerpen dan dokumentasi pementasan di Youtube oleh Teater Aswad dari Fakultas Adab dan Humaniora Universitas Islam Negeri Sunan kalijaga Yogyakarta.

Secara formal, hasil penelitian menunjukkan bahwa perubahan unsur naratif dalam alih wahana ini mencakup tiga aspek utama: reduksi, penambahan, dan perubahan bervariasi. Dalam unsur tokoh, terjadi pengurangan jumlah penyamun dan penghilangan tokoh keledai, penambahan tokoh seperti musafir dan budak Qasim, serta penggambaran baru terhadap tokoh Baba Mustafa. Unsur alur mengalami penghilangan ide pemimpin penyamun, penambahan adegan seperti monolog Ali Baba, dan perubahan struktur awal dan akhir cerita. Pada unsur latar, terjadi pengurangan latar yang tidak esensial, penambahan latar seperti pasar dan depan gua, serta perubahan dalam latar sosial karakter. Pola-pola ini sejalan dengan kategori perubahan menurut teori ekranisasi yang dikembangkan oleh Pamusuk Eneste.

Secara teoritis, ditemukan bahwa perubahan-perubahan tersebut tidak terjadi secara acak, melainkan dipengaruhi oleh tiga faktor utama: faktor kreatif (interpretasi sutradara dan adaptasi naskah), faktor teknis (keterbatasan panggung dan media pertunjukan), serta faktor sosial (penyesuaian dengan audiens dan konteks budaya kontemporer). Oleh karena itu, proses alih wahana dalam pementasan *Ali Baba dan Para Penyamun* tidak hanya merupakan perpindahan medium, tetapi juga bentuk reaktualisasi makna dan nilai cerita sesuai dengan kebutuhan pertunjukan masa kini.

محتويات البحث

صفحة الغلاف ..... أ

صفحة المتطلبات الأساسية ..... ب

إستهلال ..... ج

إهداء ..... د

إقرار أصالة البحث ..... هـ

مواقفة المشرف ..... و

إعتماد لجنة المناقشة ..... ز

الشكر والتقدير ..... ح

مستخلص البحث ..... ي

محتويات البحث ..... م

الفصل الأول: الإطار العام **١**

أ. مقدمة ١

ب. أسئلة البحث ٦

ج. أهداف البحث ٧

د. أهمية البحث ٧

ه. تحديد المصطلحات ٧

و. الدراسات السابقة ٨

الفصل الثاني: الإطار النظري **١٥**

المبحث الأول: التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية..... ١٥
١. تعريف التحويل الخطابي ١٥
٢. تعريف أيكرانيساسي الأدبي..... ١٨
المبحث الثاني: العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية ٢٧
١. العوامل الإبداعية ٢٧
٢. العوامل التقنية..... ٢٩
٣. العوامل الإجتماعية ٣٠
الفصل الثالث: منهجية البحث ٣٢
أ. مدخل البحث ونوعه ٣٢
ب. البيانات ومصادرها ٣٣
ج. طريقة جمع البيانات..... ٣٤
د. طريقة تحليل البيانات..... ٣٥
الفصل الرابع: عرض البيانات وتحليلها..... ٣٨
المبحث الأول: التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية..... ٣٨
أ. تغيير الأشخاص ٤٠
ب. تغيير الحبكة ٥٦
ج. تغيير الخلفية ٧٧

المبحث الثاني: العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية ٨٦

أ. العوامل الإبداعية ٨٩

ب. العوامل التقنية ٩٧

ج. العوامل الإجتماعية ١٠٠

الفصل الخامس: مناقشة نتائج البحث ١٠٣

أ. مناقشة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية ١٠٣

ب. مناقشة العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية ١١٥

الفصل السادس: الإختتام ١٢٨

أ. ملخص البحث ١٢٨

ب. الإقتراحات ١٢٩

قائمة المراجع ١٣١

قائمة الجدول ١٣٦

سيرة الذاتية ١٣٧

الفصل الأول

الإطار العام والدرسات السابقة

أ. مقدمة

هناك وسائل يعبر بها الشبان عن كيانهم. وقد أثبت البحث أن الشبان يستخدمون وسائل التواصل الاجتماعي كوسيلة يعبرون بها عن كيانهم الذاتية للدلالة على هويتهم[١]. فالرايسا، مثلا، مغنية شهيرة، وهي تبدأ حياتها المهنية من وسائل التواصل الاجتماعي. وهي ترفع أغنيتها لأول مرة في يوتيوب[٢]. وهناك عيسى جرابا، شاعر عربي معاصر، وهو ينشر شعره في تويتر و يوتيوب [٣]. ومع ذلك، فإن الفن المسرحي كالمسرح و فرقة موسيقى وفن الرقص وغيرها لايزال الشبان يرغبون فيها ليعبروا بها عن كيانهم. لأن العديد من الجامعات في إندونيسيا لديها مكان لهذا الوجود في شكل UKM (وحدات النشاط الطلابي) وهي مرافق تقدمها الكلية. أحد مرافق UKM المتوفرة هو المسرح. إحداها هي جامعة سونان كاليجاغا الإسلامية الحكومية التي أطلقت مسرح الأسود عام ٢٠١٨ ضمن برنامج دراسة اللغة العربية وآدابها[٤].

إن المسرح هو نشاط يتطلب الشجاعة للتعبير عن الذات ولإظهار الذات أمام الجماهير وللعب الدور لعبا تاما. إضافة إلى ذلك، إن المسرح تم تعريفه بفن الآداء الذي يتضمن على عناصر مختلفة كالنص والديكورات والأزياء والإضاءة التي تستخدم لتصوير القصص أو الأفكار في عرض مباشر. المسرح العربي دخل إلى الشرق الأوسط في القرن التاسع عشر.

---

[١] Soraya Fadhal and Lestari Nurhajati, "Identifikasi Identitas Kaum Muda di Tengah Media Digital (Studi Aktivitas Kaum Muda Indonesia di Youtube)" 1, no. 3 (2012).

[٢] Revi C Rantung and Andi Muttya Keteng Pangerang, "Raisa Bicara Soal Karier Bermusik Dan Ungkap Pernah Menangis Di Java Jazz 2008," *Kompas.Com* (blog), November 17, 2020, https://www.kompas.com/hype/read/2020/11/17/123108166/raisa-bicara-soal-karier-bermusik-dan-ungkap-pernah-menangis-di-java-jazz?page=all.

[٣] إبراهيم يحي محمد هجري, "الإتساق في قصيدة (الراحل الحبيب) للشاعر: عيسى بن علي جرابا," *مجلة الآدب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآدب؛ جامعة ذمار* ٥ .no ,١) ٢٠٢٣.(

[٤] Sholehatul Inayah, "TEATER ASWAD: PERANG SALIB DAN KEPEKAAN TERHADAP SESAMA," *LPM Arena* (blog), 2019, https://lpmarena.com/2019/07/24/teater-aswad-perang-salib-dan-kepekaan-terhadap-sesama/.

إذا كانت الشعور تنبع من الفطرة الإنسانية، ويصور تاريخ الشعور الإنساني فإن المسرح يعبر عن الفكر، ويصور تاريخ الحضارة. وفن المسرح يقوم عند أرسطو – على نظرية "المحاكة" (Imitation) أي أن الشاعر يحاكي الحياة، ولكنها ليست المحاكة الحرفية، فيجب على الشاعر أن يحسن الاختيار والربط حتى يكون العمل له معنى و يرى أرسطو أن تعتمد المسرحية على "حكاية" لها بداية ووسط ونهاية، تترابط أجزاؤها بطريق الاحتمال أو الضرورة، لا بفعل المصادفة أو تدخل الآلهة أو القدر.[٥]

والمسرحية أو التمثيلية هي وسائل اتصال فعالة للتعبير عن فكرة أو مفهوم أو شعور معين. وهي تعتمد في ذلك على اللغة وحركات الجسم وتعبيرات الوجه والإشارات وأسلوب الكلام. وكل ذلك يجعل وسيلة ذات قوة اجتماعية هائلة للإعلام والتثقيف والتأثير والتوجيه في الآخرين إلى جانب الترويح والتسلية الهادفة.[٦]

المسرحية هي شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، حيث يقوم ممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام جمهور في مسرح أو أمام آلات تصوير تلفازية ليشاهدهم الجمهور في المنازل. المسرحية لا تصل إلى تأثيرها الكامل (في أغلب الأخيان) إلا حينما تمثل، أما القصة فهي تصيح عملا متكاملا ككتب مطبوعة أو كتب ألكترونيا. والأولى تشاهد من الجمهور، والثانية تُقرأ، لكن كلاهما تتضمن شخصيات، تروي بالحركة والحوار. يكمن سر المسرحية في قدرتها على التصوير المنظم والواضح للتجربة البشرية، وتتضمن المسرحية: المشاعر، والرغابات، والنزاعات، والمصالحات و عنصر الصراع. وكلما زادت القصة في احتواتها على هذه المكونات، زادت قدرتها على أن تتحول إلى مسرحية[٧]. أشكل المسرح نوعان مسرح الكبار و المسرح التربوي التعليمي. المسرح التربوي التعليمي مثل مسرح الطفل "Child Theater" والمسرح المدرسي "School Theater" و المسرح في التعليم "Drama in Education". [٨]

---

[٥] يوسف حسن نوفل, *بناء المسرحية العربية: رؤية في الحوار* (دار المعارف, ١٩٩٥).

[٦] جوهرة, "المسرحية العربية لتنمية مهارة الكلام لدى الطالبات في المعهد دار اللغة والدعوة بانجيل باسوروان,"*لحجتنا* ١ , no.١) ٢٠٢١).

[٧] طه بونيني, "مقدمة حول المسرح ونبذة حول كيفية تحويل القصة الى مسرحية, learning Gulf, 2021 ", https://learningulf.com/2021/03/22.

[٨] طه بونيني.

مسرح "الأسود" هو من مسرح المدرسي، ملتقى لطلاب اللغة العربية وآدابها في جامعة سونان كاليجاكا الإسلامية الحكومية في جوكجاكارتا لدراسة الأعمال الأدبية العربية. وتم إنشاء هذا المسرح بهدف تشجيع الطلاب لدراسة الأعمال الأدبية العربية وزيادة رغتهم فيها. وتعود بداية تشكيل هذا المسرح إلى وجود درس دراماتورجيا الذي قام بتدريسه أنينغ كوسوما واتي، محاضر اللغة العربية وآدابها بجامعة سونان كاليجاكا الإسلامية الحكومية. ونشأ هذا المسرح في منتصف أكتوبر سنة ٢٠١٨ مع عرضه الأول، الحروب الصليبية والحساسية تجاه الآخرين التي تم تكييفها عمل شريف الشوباشي. وقام بهذا العرض طلاب قسم اللغة العربية وآدابها سنة ٢٠١٦. وبعد ذلك، يستمر هذا الأداء المسرحي كل عام حتى الآن من خلال اقتباس قصص الشرق الأوسط كقصة شهرزاد ومامو زين ومقهى الكرنك وحكاية علي باب[٩].

والعرض المسرحي لعلي بابا والحرامي الذي يسرده مسرح الأسود هو عمل نقلي من حكاية علي بابا. ويقال إنه نتيجة نقلية لكونه متغير الوسائل من الأعمال المكتوبة إلى الأعمال المسرحية الحديثة. ويقول دامونو إن التحويل في حد ذاته يحتوي على جانب أوسع، وهو التحويل من فن إلى آخر. وباصطلاح أوسع، ينقسم التحويل إلى أنواع مختلفة، وهي التحويل وإضفاء الموسيقى والتمثيل الدرامي وتشكيل الرواية. وتشير هذه الأنواع من إلى وظيفة واحدة وهي تغيير شكل العمل الأدبي.

ويمكن أن يساوي مصطلح التحويل الخطابي بإيكرانيساسي ولكن مصطلح التحويل أكثر استعمالا للدلالة على التحويل بين الفنون والآداب كالتحويل الشعر إلى القصة القصيرة أو عكسه. وأما مصطلح إيكرانيساسي فو يتركز على التحويل الشكل الشفهي أو الكتابي إلى الشكل المرئي كسلسلة أو فيلم كالتحويل القصة القصيرة إلى الفيلم القصير. ومن أحد أنواع النثر الذي يمكن أن يتعرض له التحويل هو القصة القصيرة. وهي من الأعمال الأدبية التي تكتب بأقل من عشرة آلاف كلمة أو أقل من

[٩] Inayah, "TEATER ASWAD: PERANG SALIB DAN KEPEKAAN TERHADAP SESAMA."

الكلمات الموجودة في الرواية[١٠]. ويمكن للقصة القصيرة أن تكون موضوعا للنقل إلى دراما الذي يمكن الاستفادة منه للحاجات المتنوعة كالجمالية والترفيه أو دعم التعلم. وكثير من الكتاب يكتبون القصة القصيرة وقتا بعد وقت. وقد تطور توزيعها تطور الزمان ودور التطبيق الرقمي بدءا من توزيعها من الجريدة حتى توزيعها من خلال وسائل الإعلام الرقمية. ومن القصص القصيرة التي تم نقلها إلى مسرح علي بابا والحرامي الذي قام به مسرح الأسود هو قصة علي بابا الموجودة في كتاب *القصص من ألف ليلة*.

كتاب *القصص من ألف ليلة* هو مجموعة القصص من العالم العربي التي كتبها كامل الكيلاني. وتصف هذه القصص حياة الشرق الأوسط وثقافته وحوله. كامل الكيلاني: كاتب وأديب مصري، وقد اتخذ أدب الأطفال كطريقه. وقد أطلق عليه لقب "رائد أدب الأطفال". وقام الكيلاني بعرض الأعمال الرائعة الموجهة للأطفال، وترجمت أعماله إلى عدة لغات[١١].

وتعتبر حكاية علي بابا من القصص المشهورة في كتاب *القصص من ألف ليلة* ولها جاذبية قوية. وتحكي هذه القصة عن رجل فقير أصبح غنيا بعد العثور على كنز من الذهب الذي خبأه لصوص الصحراء[١٢]. وهذه أدت إلى قصة مغامرات علي بابا حتى تحرر من ملاحقة الحرامي. وتحتوي هذه القصة على المغامرة والكيد وبراعة الشخصية والدروس الأخلاقية والتأثيرات الثقافية والقيمة التاريخية. لذلك، فإن هذه حكاية جذابة للباحثة باعتبارها موضوعا للبحث.

والبحث في التحويل قد قام بها كثير من الباحثين الإندونيسين. ومنها رسالة الماجستير سنة ٢٠٢٢ تحت الموضوع "*Perubahan Hikayat Aladdin dalam Kitab Alfu Laylah Wa Laylah menjadi Film Aladdin (Kajian Ekranisasi)*

[١٠] Agni Dhea Andini and Darni Darni, "Alih Wahana Teks Kidung Sudamala ke dalam Pentas Teater Kidung Sudamala," *JOB (Jurnal Online Baradha)* 18, no. 2 (June 18, 2022): 508–27, https://doi.org/10.26740/job.v18n2.p508-527.

[١١] مكتبة نور, "علي بابا," ١٥-١٠-٢٠٢٣.

[١٢] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢.(

Perdana"[١٣]. ويشير هذا البحث إلى أن إيكرانيساسي يؤدي إلى التغييرات المتنوعة من الشخصية والخلفية (الزمان، المكان، اجتماعية–ثقافية) و الحبكة. والبحث الآخر بحث الدراسي تحت العنوان "قصة مغامرة سندباد في حكاية ألف ليلة وليلة وتحويلها إلى نص مسرحي لمستعن أحمد" من تأليف صاحب الهداية (٢٠١٩)[١٤]. يهدف هذه الدراسة أن تصور عصر التطور التكنولوجي وحرية التعبير والتعبير عن أفكاره الخاصة. كشف هاذان الرسالتان عن أوجه التشابه فيما يتعلق بالاختلافات في الأعمال التي فيها لنقل أو إيكرانيساسي. وهذه الاختلافات تكمن في الزيادة والحذف والتغييرات المتنوعة. الزيادة تعني أن هناك إضافات على العمل المنقول غير موجودة في العمل الأصلي. والحذف يعني أن هناك جوانب من العمل الأصلي تمت حذفها أو غير موجودة في العمل المنقول. وأما التغييرات المتنوعة فهو تغييرات تم إجراؤها، بحيث يكون هناك فرق جوهري بين العمل الأصلي ونتيجة التحويل[١٥]. مما سبق بيانه، يمكن الاستنتاج أن الزيادة والحذف والتغييرات المتنوعة هي الجوانب التي تفارق بين العمل الأصلي والعمل المنقول.

بالرغم من ذلك، فإن البحث في نقل النثر أو القصة القصيرة إلى مسرح لم يقم به كثير من الباحثين. إن مثل هذه البحث تم القيام به من خلال القصة القصيرة الإندونيسية التي تحت الموضوع *" Alih Wahana Teks Kidung Sudamala ke dalam Pentas Teater Kidung Sudamala (2022)"*[١٦]. ويكشف هذه البحث النقل التوحويلي لوجود زيادة وحذف الحبكة والشخصية.

مما سبق بيانه، وبناء على الشرح أعلاه، فإن سبب اختيار نقل القصة القصيرة إلى المسرحية هو قلة البحوت التي تم القيام بها. لذلك، فإن هذه البحث لا يستخدم لأغراض الترفيه والإنجازات الفنية فحسب، وإنما يمكن استخدامه كوسيلة للتعلم الدرامي

---

[١٣] Dyah Adila Perdana, "Perubahan Hikayat Aladdin Dalam Kitab Alfu Lailah Wa Lailah Menjadi Film Aladdin (Kajian Ekranisasi)" (Yogyakrta, Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga, 2022), https://digilib.uin-suka.ac.id/id/eprint/52824/.

[١٤] صاحب الهداية, "قصة مغامرة سندباد في حكاية ألف ليلة وليلة وتحويلها إلى نص مسرحي لمستعن أحمد" (جوجاكرتا, جامعة سونن كاليجاكا الإسلامية الحكومية, ٢٠١٩.(

[١٥] P. Eneste, *Novel Dan Film* (Nusa Indah, 1991), https://books.google.co.id/books?id.

[١٦] Andini and Darni, "Alih Wahana Teks Kidung Sudamala ke dalam Pentas Teater Kidung Sudamala."

ومساهمات الخطاب. ولهذه البحث خاصيات ومميزات، وهي من جهة موضوعه. فإن موضوع هذه البحث هو التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح علي بابا واللصوص الذي قام به مسرح "الأسود"[١٧] الذي لم يقم بالبحث أحد من قبل. إن اختيار مسرح "أسود" هذا اعتمادا على أن قسم اللغة العربية وآدابها قد نشأ من الجامعة التي تولد مسرح الجامعة الأقدم، وهو مسرح "ESKA " الذي نشأ سنة ١٩٨٠[١٨]. بالطبع، هناك العديد من التجارب التي يمكن مشاركتها حتى يكون لديه عرض مسرحي مثير للاهتمام. مما يجعل الباحثة تعتقد أن مسرح "أسود" يمكن أن يساعد هذه البحث[١٩].

وحداثة هذه البحث تكمن في دراسة التحويل بالمسرحية الناشئة من القصص القصيرة العربية كموضوع للدراسة. وأما الفرق بين البحوث السابقة التي أوضحتها الباحثة هو أن هذه البحث له خصائصه الخاصة، وهي أن الموضوع هو التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية. مما يجعل هذه البحث له أهمية للبحث.

ب. أسئلة البحث

انطلاقا من خلفية البحث، فأسئلة البحث كما يلي:

١. ما التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية؟

٢. ما العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية؟

---

[١٧] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.

[١٨] UIN Sunan Kalijaga, "Profil UKM Teater Eska," *Kemahasiswaan UIN Sunan Kalijaga* (blog), accessed November 29, 2023, https://kemahasiswaan.uin-suka.ac.id/profil-ukm-teater-eska.

[١٩] Kamilia Nur Azizah, Muhammad Nur Kholis, and Rumpoko Setyo Jatmiko, "NARRATIVE TRANSFORMATION IN THE ECRANISATION OF KAMIL KILANI'S ALI BABA AND THE 40 THIEVES," *Jurnal CMES* 17, no. 2 (December 30, 2024): 149, https://doi.org/10.20961/cmes.17.2.90932.

ج. أهداف البحث

١. كشف أشكال التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية.

٢. كشف العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية.

د. أهمية البحث

مع وجود هذه البحث ترجو الباحثة أن تقدم هذه البحث توضيحا نظريا وتطبيقيا.

١. من الناحية النظرية، يرجى أن يكون هذه البحث مساهمة في فكر البحث الأدبي، وهو تحليل الأسطورة التي تم نقلها إلى دراما وتوسيع المعرفة عن إيكرانيساسي، حكاية على بابا الموجودة في كتاب *قصص من ألف ليلة* على وجه الخصوص.ويرجى أن يكون هذه البحث بمثابة الإعلام والاقتراح في سياق ترقية جودة تعليم اللغة العربية وآدابها، وتطبيق القصص القصيرة التي تم نقلها إلى دراما على وجه الخصوص.

٢. من الناحية التطبيقية، زيادة التقدير على العمل الأدبي، وحكاية على بابا الموجودة في كتاب *قصص من ألف ليلة* ومسرح علي بابا مع اللصوص على وجه الخصوص.وأن يكون هذه البحث بمثابة الاقتراح الفكري في سياق ترقية جودة التعليم الأدبي، وخاصة نظرية إيكرانيساسي في حكاية علي بابا في كتاب *قصص من ألف ليلة* ومسرح علي بابا واللصوص.

ه. تحديد المصطلحات

فتحديد المصطلحات الذي ستقدمه الباحثة :

١. مسرح : مسرح "علي بابا واللصوص" التي أُقيمتها فرقة المسرح "أسود" في جامعة الإسلامية الحكومية سونان كاليجاجا يوجياكارتا التي تم تسجيلها

وتحميلها على منصة يوتيوب للمسرح الأسود في ٦ فبراير ٢٠٢٢ بمدة تصل إلى ١ ساعة و ٢٧ دقيقة

٢. قصة : هذه البحث سيقتصر على جمع البيانات المتعلقة بالكلمات والعبارات والجمل في قصة علي بابا المأخوذة من كتاب "قصص من ألف ليلة" للكاتب كاميل كيلاني، الذي يتكون من خمسة عشر فصلا. بناء على الموضع "التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية". تبحث الباحثة من البدية إلى النهاية الفصل نظرية نقلية.

٣. نظرية نقلية : وفقًا لنظرية إيكرانيساسي إنيستي من خلال الاهتمام بالأجزاء التي قطعت (الانقباض)، وأضيفت (الزيادة)، وتغيرت (تغيرات متنوعة).

و. الدراسات السابقة

وجدت الباحثة من الدراسات السابقة تبحث عن نقل قصة إلى الأفلام و نقل قصة إلى مسرح ولكن لا يستخدم بنظرية إيكرانيساسي، منها:

١. بحث بشكل المقالة بعنوان "بناء الشخصية في قصة علاء الدين أبو الشامات لنجيب محفوظ وفيلم ديزني علاء الدين: دراسة نقل المركبات" (٢٠٢٤) من تأليف عفيفة عملية فترى[٢٠] طالبة قسم اللغة العربية وأدبها لكلية العلوم الإنسانية بجامعة مولانا مالك إبرهيم الإسلامية الحكومية مالانج في السنة ٢٠٢٤. تشير الباحثة هذه الدراسة أن هناك تغييرات في التوصيف تحديث في عملية الانتقال من فيلم إلى فيلم جديد. التغييرات التي تحدث تشمل توصيف قصة علاء الدين في الرواية، وتوصيف قصة علاء الدين في الفيلم، بناء وتوصيف قصة علاء الدين في الرواية لقصة علاء الدين في الفيلم. وجدت الباحثة من الشحصيات في الرواية : ١ الشحصية الرئيسية و ١٥ الشحصية الداعمة. أم في الفيلم هناك الشحصيات: ٤ الشحصية الرئيسية و ١٢ الشحصية الداعمة. و هناك ٧ التغييرات في التوصيف

[٢٠] عفيفة عملية فترى, "بناء الشخصية في قصة علاء الدين أبو الشامات لنجيب محفوظ وفيلم ديزني علاء الدين: دراسة نقل المركبات" (مالانج, جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج, ٢٠٢٤.(

تحديث قصة علاء الدين أبو الشامات وعلاء الدين (٢٠١٩)، وهي: أ) توصيف شخصية علاء الدين أبو الشامات يصبح علاء الدين، ب) توصيف شخصية سنجام وزرنبها يصبح جن/ماريني، ج) توصيف شخصية السلطان سيحريار يصبح سلطان أغربة، د) توصيف شخصية الوزير دندان يصبح جعفر، هـ)توصيف شخصية فاضل سناء يصبح أبو، و) توصيف شخصية درويش عمران يصبح حكيم، و ز) توصيف شخصية زبيدة يصبح ياسمين. الفرق بين هذه البحث وبحثي هو أنه يدرس تغيرات الشخصية فقط من خلال نظرية النقلية.

٢. بحث بشكل المقالة بعنوان "عملية نقل من قصة علاء الدين في ألف ليلة و ليلة إلى فيلم رسوم متحركة علاء الدين: دراسة إكرانيساسي[٢١] (٢٠٢١)" من تأليف أنيس ثمرة ممتاز طالبة قسم اللغة العربية وأدبها لكلية العلوم الإنسانية بجامعة مولانا مالك إبرهيم الإسلامية الحكومية مالانج في السنة ٢٠٢١. نتائج هذه الدراسة كالتالي: (١) تغييرات في هيكل قصة علاء الدين عام ١٠٠١ مالام الأميرة على عبد الصادق في فيلم رسوم متحركة علاء الدين من إنتاج فريق فن المصري ، وتحديداً في شكل: نقص ، إضافة ، وتغيير الاختلاف (٢) التحول بين قصة علاء الدين في ١٠٠١ ليلة الأميرة على عبد الصادق وفيلم الرسوم المتحركة الذي يحمل نفس العنوان من إنتاج فريق إف إن إيجيبت ١٩ مرة ، منها : (١) إهلاك ٣ مرات ، (٢) إضافة ٧ مرات ، (٣) تغيير التباين ٥ مرات. ، يرى الباحث أن الفيلم أكثر إثارة من قصة علاء الدين في الرواية. القصة في الفيلم أكثر تفصيلاً بحيث يمكن الخيال الجمهور أن يلتقط بشكل صحيح الأحداث المهمة في القصة التي لم يتم نقلها بشكل جيد من قصة الدراء خلال الرواية.

٣. بحث جامعي تحت العنوان "قصة مغامرة سندباد في حكاية ألف ليلة وليلة وتحويلها إلى نص مسرحي لمستعن أحمد" من تأليف صاحب الهداية، طالبة لشعبة اللغة العربية وأدبها لكلية الآدب والعلوم الثقافية بجامعة سونان كاليجاكا الإسلامية

[٢١] أنيس ثمرة ممتاز, "عملية نقل من قصة علاء الدين في ألف ليلة و ليلة إلى فيلم رسوم متحركة علاء الدين: دراسة إكرانيساسي" (مالانج, جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج, ٢٠١٩.(

الحكومية جوكجاكرتا (٢٠١٩)[٢٢]. يهدف هذه الدراسة أن تصور عصر التطور التكنولوجي وحرية التعبير والتعبير عن أفكاره الخاصة. أدى موستان أحمد إلى ظهور حفلات استقبال تحتوي على نقد اجتماعي للتنمية ونوعية الحرية التي يتبناها الإنسان وقد حدثت تغييرات في حفلات الاستقبال من جيل إلى جيل إلى جانب تغير الأزمنة والتغيرات في أفق توقعات قرائهم. لم يكن هناك اختلاف كبير في الخلفية، لأنه في كتابه لم يشرح موستين أحمد الوقت والمكان بالضبط في السيناريو الدرامي في نهاية القصة، أضاف موستين أحمد رواية صغيرة إلى مادة التفكير لكل قارئ، والتي ألمحت إلى "هل هذا هو الحال بالفعل؟

٤. بحث جامعي تحت العنوان "" *Perubahan Hikayat Aladdin dalam Kitab Alfu Laylah Wa Laylah menjadi Film Aladdin (Kajian Ekranisasi)"* من تأليف دية عديلا بيردانا، طالبة قسم اللغة العربية وأدبها مرحلة الماجستير كلية الدراسة العليا بجامعة سونان كاليجاكا الإسلامية الحكومية جوكجاكرتا في السنة ٢٠٢٢. يهدف هذه البحث إلى إظهار أن عملية التحول إلى الشاشة تؤدي إلى تغييرات متنوعة فيما يتعلق بالشخصيات والخلفية (الوقت، والمكان، والاجتماع والثقافة)، وكذلك في الحبكة القصصية. كما توصلت نتائج هذه البحث إلى وجود عدة أشكال من التغييرات التي يمكن أن تكون مفيدة للمخرج، مثل المساواة بين الجنسين، والتنوع الثقافي، والتنوع العرقي والديني.

٥. بحث جامعي تحت العنوان *"Perbandingan Film Mugamarat Sinbad dengan Film Life Of Pi. Hasil Ekranisasi dari Hikayat Sinbad Fi Qissah Alfu Lailah Wa Lailah dan Kitab Life of Pi (Kajian Sastra Bandingan)"* (٢٠٢١)، من تأليف تري أنا إتيكا ساري، طالبة قسم اللغة العربية وأدبها مرحلة الماجستير كلية الدراسة العليا بجامعة سونان كاليجاكا الإسلامية الحكومية جوكجاكرتا في السنة ٢٠٢١. يهدف هذه البحث إلى العثور على التشابهات والاختلافات والارتباطات بين عملين فنيين، وهما فيلم *"Mugamarat Sinbad"*

[٢٢] الهداية, "قصة مغامرة سندباد في حكاية ألف ليلة وليلة وتحويلها إلى نص مسرحي لمستعن أحمد".

وفيلم *"Life Of Pi"*. تظهر نتائج هذه البحث أن التحول إلى الشاشة أو التكيف السينمائي يؤدي إلى تغييرات متنوعة. وتشمل هذه التغييرات ١) الضيق أو الاختزال، ٢) الإضافة أو التوسيع، و ٣) التغيير المتنوع أو التغيير بمجموعة من التفاصيل.

الجدول ١.١ملخص الدرسات السابقة

رقم	اسم الكاتب، العام، العنوان	التشابه	الإختلاف	الأصالة
١	عفيفة عملية فترى، (٢٠٢٣)،"بناء الشخصية في قصة علاء الدين أبو الشامات لنجيب محفوظ وفيلم ديزني علاء الدين: دراسة نقل المركبات"	في النظرية، تستخدم نظرية نقلية والإكرنيساسي. وهذا النوع، هو بحث نوعي وصفي مع نهج هيكلي.	في الموضوع، وهو تحويل من رواية "علاء الدين الخلد" لنجيب محفوظ إلى فيلم "علاء الدين ٢٠١٩" المملوك لشركة والت ديزني بيكتشرز في توصيف الرواية و الفيلم، وبناء توصيف الرواية والفيلم. في حين أن البحث الحالى التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف	دراسة البنيوبة للعثور على العناصر الجوهرية، في شكل توصيف، أما دراسة النقل والإكرانيساسي لتحليل التغييرات التى تحدث في عملية الإنتقال من الرواية إلى الفيلم.

			ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد، في شكل التقليص، الإضافي و تغيير المتنوعة و العوامل المؤثرة.	
٢	أنيس ثمرة ممتاز، (٢٠٢١)، "عملية نقل من قصة علاء الدين في ألف ليلة و ليلة إلى فيلم رسوم متحركة علاء الدين: دراسة إكرانيساسي"	في النظرية، تستخدم نظرية الإكرنيساسي. وهذا النوع، بحث نوعي	في الموضوع، وهو تحويل من رواية "علاء الدين" في ١٠٠١ ليلة إلى فيلم الرسوم المتحركة علاء الدين لفريق فن مصر. في حين أن البحث الحالى التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد	دراسة إكرانيساسي لوصف عملية التغيير ودراسة هوبرمان ومايلز.
٣	صاحب الهداية، (٢٠١٩)، "قصة مغامرة سندباد في حكاية ألف ليلة	في الموضوع، أي تحويل من قصة ألف ليلة وليلة إلى المسرح	في النظرية، الإستقبال الأدبي وأساليب الإستقبال غير المباشرة. في	دراسة تغيير استقبال القراء لقصة بيتالانغان سندباد والمغامرة السابعة.

	وليلة وتحويلها إلى نص مسرحي لمستعن أحمد"		حين أن البحث الحالى بنظرية النقلية دمونو والإكرانيساسي لبموسوك إنستي	
٤	دية عديلا بيردانا ، (٢٠٢٢) *Perubahan " Hikayat Aladdin dalam Kitab Alfu Laylah Wa Laylah menjadi Film Aladdin (Kajian "Ekranisasi)*	في النظرية، تستخدم نظرية الإكرنيساسي لبموسوك إنستي. وهذا النوع، بحث نوعي بطريقة المقارنة	في الموضوع، وهو تحويل من قصة "علاء الدين" في كتاب ألف ليلة وليلة إلى فيلم "علاء الدين". في حين أن البحث الحالى التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد	دراسة إلى نقد عملية إكرانيساسي الشخصيات،والإعداد الزمان،والمكان،والثقافة الاجتماعي والمؤامرة على شكل فئات من الانكماش، وإضافة وتنوع جوانب التغيير
٥	تري أنا إتيكا ساري ، (٢٠٢١)، *Perbandingan " Film Mugamarat Sinbad dengan Film Life Of Pi. Hasil Ekranisasi dari Hikayat Sinbad*	في النظرية، تستخدم نظرية الإكرنيساسي لبموسوك إنستي. وهذا النوع، بحث نوعي بطريقة المقارنة	في الموضوع، وهو مقارنة فيلم إلى فيلم وإكرانيساسي من حكاية إلى الرواية بدراسة أدبية مقرنة. في حين هذا البحث الحالى	دراسة مقارنة باستخدام النسخة الفرنسية، وإكرانيساسي لأجاد أوجه التشابه والاختلاف والعلاقت الموجودة في العناصر

	Fi Qissah Alfu Lailah Wa Lailah dan Kitab Life of Pi (Kajian Sastra Bandingan)"	بإستخدام النسخة الفرنسية	التحويل من قصة إلى المسرح	الهيكلية بين الروايتين و الفيلمين.

استنادًا إلى ما سبق، يختلف هذا البحث عن خمسة الدرسات السابقة في عدة جوانب. تركز الدراسات رقم ١ و٢و٤ على التحويل من قصة "علاء الدين" إلى فيلم "علاء الدين" باستخدم نظرية نقلية وإكرانيساسي على شكل تقليص وإضافي وتغييرات متنوعة، بينما يبحث هذا البحث على التحويل من قصة "علي بابا" لكامل كيلاني إلى مسرح "علي بابا واللصوص" لمسرح الأسود. الإختلاف من هذا البحث هو في مصادر البيانات الأساسي. وتضيف هذا البحث أيضًا العوامل المؤثرة على مسار التحويل من قصة "علي بابا" لكامل كيلاني إلى مسرح "علي بابا واللصوص" لمسرح الأسود. وبينما تركز رقم ٣ و٥ على مقارنة فيلم إلى فيلم من حكاية إلى الرواية بدراسة أدبية مقرنة. ومصادر البيانات الأساسي المستخدمة هي أفلام "حكايات سندباد" و"حياة باي" والقصة القصيرة "حكايات سندباد" وكتاب "حياة باي". لذلك فإن الاختلاف في هذا البحث يكمن في مصادر البيانات الأولية وكذلك النظرية المستخدمة.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

أ- التحويل الخطابي

من المؤكد أن معنى التحويل الخطابي يختلف عن الترجمة. فالترجمة هي نقل الأعمال الأدبية من لغة إلى لغة آخر، بينما التحويل الخطابي هو نقل الأعمال الأدبية أو الفنية إلى نوع آخر من الفن[٢٣]. وكما هو المذكور سابقا، يمكن أن تحدث عملية التحويل من القصص الخيالية إلى رقص أو دراما أو فيلم. ليس هذا فحسب، وإنما يمكن أيضا أن تحدث عملية التحويل من الفيلم إلى الرواية. وفي الواقع، الشعر يولد من الرسم أو الأغاني وعكسه. يتم إعادة إنشاء الأعمال التي تم نقلها نقلا مختلفا مع تغييرات في وجهة النظر، أو وضعها كأساطير أو حكاية شعبية، أو أداءها بشكل متكرر من قبل الفرق المسرحية التقليدية أو الحديثة، أو نسخها في شكل نص أو مخطوطة، أو استخدامها أيضا كأسماء لأنواع المشروبات والأطعمة.

والتحويل في حقيقته، عند موسى، لا يمكن فصله "الكون" البشري طوال حياته، وكذلك عن علاقاته مع وسائل الإعلام المحيطة به. اتفق موسى مع قول ساباردي دجوكو دامونو الذي قال ذات مرة أن المركبة هي وسيلة يتم استفادتها أو استخدامها للتعبير عن شيء ما. والمركبة هي أدوات لحمل أو نقل شيء ما من مكان إلى آخر. وقد يكون "الشيء" فكرة، أو رسالة، أو شعور، أو مجرد جو[٢٤].

---

[٢٣] Saprdi Djoko Damono, *Alih Wahana* (Jakarta: PT Gramedia Pusaka Utama, 2018).

[٢٤] Ferdinandus Moses, "Alih Wahana Dalam Sastra," *Badan Pengembangan Dan Pembinaan Bahasa (KEMENDIKBUD RISTEK)* (blog), November 29, 2023, https://badanbahasa.kemdikbud.go.id/artikel-detail/855/alih-wahana-dalam-sastra.

وإذا نظرنا إلى محاولة التحديث في الأعمال الأدبية، وخاصة التعديل ونقل، فإن هذه الظاهرة هي خطاب ذو خصائص خاصة، وهو الخطاب الذي يكمن في معلومات أو شرحها المتعين التي تحتوي على معرفة ثقافية عن الممثل وعالمه.

وتعتبر ظاهرة تحديث الأعمال الأدبية دراسة مثيرة للاهتمام. وفي هذا السياق، يعتبر العمل الأدبي المعدل والمنقول بمثابة خطاب ينطوي على تفاعل عدة مصادر سيميائية مثل اللغة (المنطوقة والمكتوبة أو النص والحوار)، والإيماءات، والملابس، والهندسة المعمارية، وتأثيرات الإضاءة، والحركات، والآراء. والزوايا وعرض الكاميرا وما إلى ذلك[٢٥].وهذا يعني أن تحديث الأعمال الأدبية يمثل ثقافة مجتمع معين في الدفاع عما ملكه القيم كما أنه يمثل بعض النواحي الأيديولوجية السائدة في ذلك المجتمع. فالعرض المسرحي المعاصر، مثلا، الذي يتم تقديمه في مسرح فخم وحديث ويشاهده جيل الشباب، لا يمكن قراءته فقط على أنه عرض وظيفي؛ ويحمل أيضا علامات جميع الوظائف العملية التي صمم المؤدي الأداء من أجلها. وعلى الأقل، يمثل الأداء معنى معينا، وهو نجاح الفن الأدبي في شكل مسرح قادر على اختراق الأجيال والاجتماعية[٢٦].

وحتى الآن، في إندونيسيا، الشكل الأكثر شيوعا للنقل هو التحويل من الأعمال الأدبية إلى الفيلم أو العكس. ويسجل أن الكثير من الروايات أو الأفلام قد تم تغيير شكلها الشكل، خاصة الأعمال التي تميل إلى تصنيفها ضمن الأعمال المشهورة. ومع ذلك، فإن التحويل الخطابي من الأعمال الأدبية، وخاصة الحكاية الشعبية، إلى الفيلم، بدأت بالفعل منذ سنة ١٩٢٠كـ Loetoeng Kasaroeng، أول فيلم يتم إنتاجه في إندونيسيا. ويعتمد هذا الفيلم على القصة الموجوة في الشعر الذي يحمل نفس العنوان، وهو قد اشتهر في مجتمع سوندا، حيث كانت الشخصية الرئيسية تشبه القرد. وتم إصدار هذا الفيلم الصامت سنة ١٩٢٦ من قبل شركة

[٢٥] Kay. I O'Halloran, *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-Fungsional Perspectives* (London-New York: Continuum, 2004).

[٢٦] Moses, "Alih Wahana Dalam Sastra."

NV Java Film Company وأخرجه اثنان من الهولنديين، وهما جي كروجر (G. Kruger) وإل هيوفيلدورب (L. Heuveldorp.)[٢٧].

إضافة إلى ذلك، فإن عملية التحويل المرغوب فيه هو تغيير من قصة قصيرة أو رواية إلى عرض مسرحي. وقد تم استخدام هذا التحويل استخداما كثيرا. على سبيل المثال، أصبحت رواية "مقهى الكرنك" لنجيب محفوظ عرضا مسرحيا[٢٨]، وقصة ليلى مجنون أصبحت عرضا مسرحيا ليلى مجنون[٢٩]، وغيرها. لم تكن القصة القصيرة في البداية إلا في شكل كتابة على ورق ثنائي الأبعاد، ولكن بعد أن مرت أو تعرضت لعملية التحويل، ثم تحولت القصة القصيرة إلى شكل ثلاثي الأبعاد. ويقال إنه ثلاثي الأبعاد لأن العرض المسرحي يؤديه عدد كبير من الأشخاص. ويمكن اعتبار العرض المسرح بمثابة محاولة لتقريب القصص القصيرة المعروضة إلى الجمهور. ومن المأمول، أن تصبح معروفة مورغوبة لدى جميع مستويات المجتمع. بالإضافة إلى هذا الهدف، من المتوقع أن يكون هذا الأداء شكلا من أشكال وسائل التعلم ومساهمة في الخطاب.

عملية التحويل بالتأكيد تتضمن تغييرًا. الأعمال الأدبية بأي شكل من الأشكال، إذا مرت بعملية التحويل، تحتاج إلى التكيف. و يجب إجراء هذه التغييرات لأنها بالطبع ناتجة عن شيء ما، لتلبية احتياجات الأداء، مثلا. وفقًا لتيو مما ذكره برادوبو (٢٠١٣:١٠٦)، فإن الأعمال الأدبية الجديدة لن تكون لها معنى يمكن فهمه وأن تصبح موضوعًا جماليًا إلا بعد أن يتم تفسيرها من قبل الإنسان كقارئ للأعمال الأدبية، لأن الأعمال الأدبية هي آثار فنية، أي شيء غير حي. لذا، من الطبيعي أن تحدث تغييرات أثناء التحويل الوسائط بسبب هذا التكيف.

---

[٢٧] Moses.

[٢٨] Nailul, "Karnak Kafe: Antara Cinta Dan Ideologi," *Albayaanaat.Com* (blog), November 29, 2023, https://www.albayaanaat.com/2023/02/karnak-kafe-antara-cinta-dan-ideologi.html.

[٢٩] BSA UIN Sunan Kalijaga, "Kreasi Drama Prodi BSA: Layla Majnun Reborn," *Bahasa Dan Sastra UIN Sunan Kalijaga* (blog), November 29, 2023, https://bsa.uin-suka.ac.id/id/video/detail/249/blog-post.html.

ويتأثر هذا التكيف بالنقاد الذين يقومون بتقديم تقييمات على تلك الأعمال الأدبية، مما يؤدي إلى إضافة أو حذف جوانب معينة.

التركيز الذي يتمحور حوله الفكرة المناقشة في التحول الوسائط هو تغيير شكل عمل فني (وسيلة) إلى عمل فني آخر، مما يؤدي إلى عدة أنشطة تُعرف بإيكرانيساسي (تحويل الفن أو الأدب إلى فيلم)، الموسيقنة (تحويل الشعر إلى موسيقى)، التمثيل (تحويل العمل الفني إلى دراما)، والرواجة (تحويل الفيلم إلى رواية).

ب- إيكرانيساسي الأدبي

إيكرانيساسي هو شاشة بيضاء أو نقل الرواية إلى فيلم (وكلمة "ecran" في اللغة الفرنسية تعني شاشة)[٣٠]. ونقل الرواية إلى شاشة بيضاء يؤدي إلى وجود التغيير بالتأكيد[٣١]. إيكرانساسي الأدبي هو دراسة تشهد التغيرات من الأعمال الأدبية المكتوبة إلى عمال الأدبية المسموعة والمرئية. إيكرانساسي هو مصطلح يشمل أشكالا مختلفة من انتقال المركبات، وقد اقترح بلوستون هذا المصطلح في عام ١٩٥٧. ثم أشاعها باموسوك إنيستي عام ١٩٩١ في كتابه الذي عنوانه "رواية وفيلم " ردا على روايات مختلفة عاشت ظاهرة السينما[٣٢]. في التعلم، يعتبر إكرانساسية أدبية بمثابة نقل للتعلم. نقل المركبات هو شكل من أشكال التغيير الذي يحدث من نوع عمل إلى نوع عمل آخر. يحدث هذا التغيير في الشكل لتحسين جودة العمل عن شكله الأصلي. تحويل الأدبي تم تنفيذ عملية كثيرة. يمكن لهذا تحويل أدبية أن يغير الشكل من الرواية إلى الفيلم، ومن القصة القصيرة إلى الفيلم القصير، أو من الشعر إلى الفيلم.

---

[٣٠] Heru S. P Saputra, *Tranformasi Lintas Genre : Dari Novel Ke Film, Dari Film Ke Novel*, 1st ed., vol. 21 (Yogyakarta: Humaniora, 2009).

[٣١] Eneste, *Novel Dan Film*.

[٣٢] يوسف أكبر, "تحويل العناصر الداخلية في رواية 'الأجنحة المتكسرة' لخليل جبران إلى فيلم 'الأجنحة المتكسرة' ليوسف معلوف (دراسة إكرانيساسية أدبية)" (مالانج, جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج, ٢٠٢٤.(

وأما دامونو فهو يرى أن إيكرانيساسي كعملية التحويل، وهو يتضمن على جانب أوسع، وهو تغيير من فن إلى فن آخر. فالقصة القصيرة، مثلا، يمكن نقلها إلى دراما أو الرقص أو فيلم. و يمكن أيضا نقل الشعر إلى الأغنية أو الرسم أو عكسه، وهو يمكن كتابة القصة القصيرة انطلاقا من دراما أو فيلم ويمكن أيضا كتابة الشعر من الأغنية أو الرسم[٣٣].

إن الفيلم هو أحدث أنواع الفن. وهو في اللغة الإنجليزية "movie" أو " pictures moving" (الصورة المتحركة). وقد تطور الفيلم من نشاط نشأ من الصورة المتحركة الصامتة والأبيض–الأسود، إلى نشاط ملأ بجميع أنواع الأصوات والألوان. وفي نشاط صناعة الفيلم، يتطلب تجميع النص أو السيناريو في صورة. فيجب وجود المخرج والممثل والمصور، ومصمم الإضاءة، والمهن الأخرى المتعلقة به.

وعلاقة الفيلم والأدب، عند سافردينقلا عن كتاب (Bluestone 1957, Carmell, 1999, dan Hayward, 2000)، يمكن للفيلم أن يعتمد مصادره على الرواة والقصص القصيرة والمسرحية وحتى الشعر. والفرق بين الفيلم والأدب هو أن الفيلم هو شكل من أشكال الفن الذي يستخدم جميع أنواع الفن الأخرى، بينما الأدب يعتمد على الحروف المكتوبة فقط. لا يمكن أن يصنع الرواية أو القصص القصيرة فيلما دون المرور بعملية كتابة السيناريو. و السيناريو هو الشكل النهائي للعلاقة بين الفيلم والأدب. ثم يواجه كل منهما أشياء مختلفة، وهي أن الأدب يواجه القارئ، بينما يواجه الفيلم المشاهدين. ولم يكن كثير من المخرجين يعتمدون على النص ولا يقرأون المصدر على الإطلاق، وهو لا يزال يعتبر صحيحا[٣٤].

---

[٣٣] Nabila Huda, Sudirman Shomary, and Noni Andriyani, "Ekranisasi Novel Surga yang Tak Dirindukan karya Asma Nadia ke dalam Film Surga yang Tak Dirindukan karya Sutradara Kuntz Agus," *J-LELC: Journal of Language Education, Linguistics, and Culture* 1, no. 1 (February 1, 2021): 14–26, https://doi.org/10.25299/j-lelc.2021.6064.

[٣٤] Damono, *Alih Wahana*.

والذي تقوم الباحثة بالتحليل هو العناصر الداخلية للكتاب والفيلم. ثم قامت الباحثة بالتحليل باستخدام نظرية إيكرانيساسي، أي من خلال الاهتمام بالأجزاء التي قطعت (الانقباض)، وأضيفت (الزيادة)، وتغيرت (تغيرات متنوعة).

في عملية التحويل، ستحدث تغييرات. وعملية التغيير من شيء يتم إنتاجه بشكل فردي إلى شيء يتم إنتاجه بشكل جماعي. لذلك، في عملية التحويل الخطابي سيكون هناك التقليص والزيادة و تغييرات متنوعة[٣٥].

١. التقليص

وهو عملية لا يتم التعبير عما يتضمن عليه العمل يتم التعبير عنه في العمل الإخرى. قال إنيستي إن ما يتم الاستمتاع به لساعات أو أيام يجب أن يتغير إلى ما يتم الاستمتاع به أو مشاهدته في دقائق، سواء شئنا أم أبينا، يجب أن تقطع أو تختصر الرواية حين نقلها إلى فيلم[٣٦].

وأما الأسباب التي قد تكون عوامل وراء االتقليص فهي كما يلي[٣٧]: أولا، وجود مشاهد غير مهمة: قد يقوم المخرج بحذف بعض المشاهد الذي يعتبر غير مهمة أو لا يساهم مساهمة كبيرة في حبكة القصة من أجل الحفاظ على طول الفيلم المناسب. ويمكن القيام بذلك حتى يستمر عرض الفيلم بأجل جيد وليس لفترة طويلة جدا. ثانيا، اختيار الشخصيات: في بعض الحالات، لن تظهر جميع الشخصيات الموجودة في العمل الأصلي في الفيلم. وإنما يمكن الاحتفاظ على الشخصيات التي لها دور مهم في القصة أو تساهم في تطوير الشخصية الرئيسية. وثالثا، قطع الخلفية: عند تحويل الأعمال الأدبية إلى فيلم، غالبا ما يتم تقليص خلفية القصة. وإنما يتم الاحتفاظ بالخلفية التي تعتبر مهمة لفهم القصة أو التي لها تأثير كبير على الحبكة.

---

[٣٥] Nanda Saputra, *Ekranisasi Karya Sastra Dan Pembelajarannya* (Surabaya: Jakad Media Publishing, 2020).

[٣٦] Saputra.

[٣٧] Eneste, *Novel Dan Film*.

ويتم القيام بكل هذا حتى يتمكن الفيلم من الحفاظ على التركيز على جوهر القصة، ويمكن للمشادين أن يبقون في اشتراكهم، والحفاظ على الفيلم من أن لا يكون طويلا جدا. بالإضافة إلى ذلك، يمكن لاعتبارات مثل ميزانية الإنتاج والترفيه أن تؤثر أيضا على قرارات التقليص في عملية تكييف الأعمال الأدبية في الفيلم[٣٨].

وفقا لإناستي يعتمد التخفيض أو الانكماش على عدة أسباب أولا، افتراض أن هذه العناصر ليست مهمة وليست هناك حاجة لعرضها في الفيلم أو المسرح، بالإضافة إلى أنه لا يمكن نقل جميع العناصر إلى الفيلم. ثانيا، هناك احتمال تشويش السيناريو أو القصة إذا قدم هذه العناصر. ثالثا، هناك اختلافات بين الأفلام والقصة، حيث يكون للأفلام قيود فنية ومتوسطة رابعا للفيلم مدة تؤثر على الجمهور أو الجمهور.

في الختام في عملية إكرانيساسي، يعني الانكماش إزالة بعض العناصر التي تعتبر غير ضرورية. هذا يعني أنه لن يتم العثور على كل شيء في القصة في الفيلم ، والعكس صحيح. يشمل الحذف عناصر مختلفة مثل الحكبة، القصة، التوصيفات، الإعداد وما إلى ذلك[٣٩].

٢. الإضافة

وهي عملية التحويل التي ستحدث مع الزيادة والإضافات لعناصر العمل[٤٠]. وفي عملية إيكرانيساسي، بغض النظر عن التقليص أو القطع، تعد الإضافاة أيضا جزءا شائعا في تكييف الأعمال الأدبية إلى الفيلم. وفي كثير من الأحيان، يملك كاتب السيناريو والمخرج الإبداع لتقديم تفسيرات شخصية للعمل الأصلي، مما قد يؤدي إلى إضافة عناصر جديدة.

---

[٣٨] Eneste.

[٣٩] محمد الفاتح, "إكرانيساسي الرواية 'الفيل الأزرق' لأحمد مراد إلى الفيلم 'الفيل الأزرق' لمخرج مروان حامد" (مالانج, جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج, ٢٠٢٢.(

[٤٠] Saputra, *Ekranisasi Karya Sastra Dan Pembelajarannya*.

وبعض الأسباب الشائعة للإضافات في عملية التحويل هو: ١) شرح إضافي: قد تحتاج بعض جوانب القصة في العمل الأدبي إلى شرح إضافي في الفيلم حتى يتمكن المشاهدون الذين ليسوا عالمين بالقصة الأصلية من فهم الفيلم فهما جيدا. ٢) تطوير الشخصية: يمكن أن تساعد إضافة المشاهد أو الحوار في تطوير الشخصية بشكل أعمق، حتى يتمكن المشاهدون من التواصل معهم بشكل أكبر. ٣) رفع الحبكة: يمكن أن تساعد إضافة مشاهد أو أحداث جديدة الحفاظ على حبكة القصة أكثر إثارة للاهتمام أو الحل للمشكلات التي قد تنشأ عند تكييف القصة إلى الفيلم. ٤) الإبداع الفني: في كثير من الأحيان، يرغب المخرجون وكاتب السيناريو في إضافة لمسة شخصية أو فنية في العمل الذي يقومون بتكييفه. قد يتضمن ذلك إضافة مشاهد أو عناصر جديدة لم تكن موجودة في العمل الأصلي. ٥) الخلفية والرئي: يمكن أن تؤدي إضافة الخلفية أو عناصر مرئية جديدة إلى إثراء التجربة المرئية للمشاهدين، خاصة في الأفلام الخيالية أو الخيال العلمي.

غالبا ما، تكون الزيادة والإضافة في عملية التحويل محاولة لنقل الفيلم إلى عمل فني مستقل وتقديم القصة بطريقة فعالة بشكل مرئي. ومع ذلك، يجب أيضا أن يتم ذلك بعناية حتى لا يتغير جوهر القصة الأصلية أو يخيب آمال المعجبين للعمل الأصلي[٤١].

٣. تغييرات متنوعة

وهو عملية التحويل التي تحدث عن طريق تغييرات مع اختلافات متنوعة معينة ولكن مع الاعتماد على المحتوى الأساسي للعمل[٤٢]. يتم القيام بهذه التغييرات لإنشاء عمل فعال في شكل فيلم يمكن أن يختلف اختلافا كبيرا عن العمل الأدبي الأصلي. ومع ذلك، في كثير من الأحيان، يمكن لهذه التغييرات أن تثير جدلا بين محبي العمل الأصلي للمادة المصدر.

---

[٤١] Eneste, *Novel Dan Film*.

[٤٢] Saputra, *Ekranisasi Karya Sastra Dan Pembelajarannya*.

وللدراما لها قيود تقنية ولها وقت عرض محدود للغاية. ولذلك، فإنه من المستحيل التحويل محتويات القصة القصيرة بأكملها إلى دراما. شئنا أم أبينا، يضطر صناع المسرحية أو الأفلام إلى تقليل أو قطع أجزاء معينة من القصص القصيرة في درام. ولهذه الاعتباة المعينة، كثيرا ما يضطر صناع السرحية أو السينما إلى إضافة أجزاء معينة إلى المسرحية، رغم أن هذه الأجزاء غير موجودة في القصة القصيرة.

وأما بالنسبة لإضافة أو انقباض العناصر، تقتصر الباحثة على العناصر الداخلية، وهي ١) الشخصية والتشخيص، ٢) الحبكة، ٣) والخلفية.

١) الشخصية

يقول إيبرام أبرامز (Abrams) إن الشخصية هي فرد يظهر في القصة، ويمكن بعد ذلك تفسيره على أنه يملك بخصائص وميول أخلاقية معينة التي تنعكس من خلال الطريقة التي يتحدث بها ويتصرف بها في القصة[٤٣]. الشخصية هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية .وينقسم الشخص إلى أنواع متعدد هي[٤٤]:

أ) أن الشخص الرئيسي و الثانوي

الشخص الرئيسي هو الذي فضل على قصته في القصة وله اتصال مع الشخص الأخرى. أما الشخص الثانوي هو أقل ظهوره، أو يظهر مرة واحدة أو بعض ورات في قصة وفي وقت قصيرة للشخص الثانوي علاقة مع الشخص الرئيسي بشكل مباشرة أو غير مباشرة

ب) الشخص البطل والشخص الخصم

الشخص البطل هو الذي نحبه القرأ ومناسبة بما أرادهم. أما الشخص الخصم هو الذي يسبب الصراع في القصة و يستطيع أن يقال المعارضة بالشخص الباطل.

---

[٤٣] Burhan Nurgiyantoro, *Teori Pengkajian Fiksi*, 12th ed. (Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 2019), ٢٤٧.

[٤٤] Nurgiyantoro, ١٧٧.

ج) الشخص البسيط والجولة

الشخص البسيط هو الذي يعرض طبيعة واحدة فقط، ومستمر في العمل الخيالي. أما الشخص الجولة هو الذي لديه طبيعات معينة، وأوضحت جوانب من حياته وشخصيته. وقد يكون متناقض حتى يمكن أن ينبؤا بالقرأ.

ويمكن أن يوجد في الشخصة والتشخيص تغييرات: ١) تغيير طبيعة الشخصية: ويمكن أن يتغير الطبيعة في الشخصية والخلفية أو علاقتهم بالشخصية الأخرى لتلبية حاجات الفيلم. ٢) تأكيد المرئي: في الفيلم، يكون العنصر المرئي مهم جدا. ويتضمن هذا على الإضافة أو تعديل الخلفية والأزياء والمؤثرات الخاصة ومشاهد الحركة. ٣) التعبير عن العواطف: في الفليم، يمكن أن تبرز تعبيرات العواطف بشكل أفضل من خلال لغة الجسم وتعبيرات الوجه والموسيقى الخلفية. قد تتطلب هذه العملية إضافة أو تغيير في كيفية تعبير الشخصيات عن مشاعرهم.

٢) الحبكة

إن الحبكة، أهم عناصر السرحية وهي سلسلة من الأحداث وعلى أساسها تقشم المشاهد. عند ستانتون (Stanton) ، هي القصة التي تتكون على ترتيب القصة. وللوصول إلى هذا الغرض، ينبغي القيام به قياما إبداعيا تابعا باتباع التسلسل المستمر والمنهجي[٤٥]. معنى الحبكة هي تسلسل الأحداث التي تشكل قصة ما، حيث تكون جميع الأحداث ذات صلة وثيقة ببعضها البعض وغير متناقضة وذلك من أجل بناء وترك أثر عاطفي أو فني لدى المتابع. ويمكننا وصف تلك الأحداث التي تكون القصة بعناصر الحبكة.

أنواع الحبكة في القصة القصيرة خمسة أنواع[٤٦]. **أولا**، الحبكة المتوازنة :يعرف هذا النوع من الحبكة على أنَّه عبارة عن حبكة اعتيادية، يبدأ فيها الأديب أو الكاتب للقصة القصيرة ببدء الأحداث إلى أن تبلغ ذروتها، ومن ثم تتأزم وتتعقد،

---

[٤٥] Nurgiyantoro, ١١٣.

[٤٦] لورانس بلوك, *الرواية من الحبكة الى الطباعة* (مصر: كتاب الجمهورية, ٢٠٠٩).

وأخيراً تشرع في التفكك بشكل تدريجي إلى أن يتم الوصول إلى نهاية القصة. **ثانيا،** الحبكة النازلة :يعتمد كاتب القصة القصيرة عند استخدام هذا النوع على الإطاحة بالبطل في سلسلة من الإخفاقات حتى نهاية القصة. **ثالثا،** الحبكة الصاعدة :وهي الحبكة التي يصل فيها الشخصية البارزة "البطل" في القصة القصيرة إلى نهاية القصة عبر مجموعة من النجاحات المتتالية، والتي لا تعقبها إخفاقات حتى نهاية القصة. **رابعا،** الحبكة الناجحة في النهاية :يلجأ الأديب أو الكاتب للقصة القصيرة عند استخدامه لهذا النوع من الحبكة إلى إبراز البطل وهو يواجه العديد من الإخفاقات والمصاعب والتحديات، ولكنه في النهاية ينتصر عليها ويغلبها. **خامسا،** الحبكة المقلوبة :وهو ذلك النوع من الحبكة التي يحقق فيها البطل الكثير من الإنجازات والانتصارات المزيفة حتى إذا بلغت القصة ذروتها سقط فجأةً إلى الحضيض.

وفي عملية إيكرانيساسي، يمكن أن يوجد فيه تغيير الحبكة. ويمكن للمخرج أن يغير حبكة القصة الأصلية لخلق مفاجأة أفضل أو رحلة شخصية أقوى. ويمكن أن يشترك فيه تبديل ترتيب القصة أو تطوير الحبكة بشكل أعمق.

٣) الخلفية

وهذا العنصر، عند أبرامز (Abrams)، الأساس الذي يوفر فهما للمكان والزمان والسياق الثقافي الذي يحدث فيه أحداث القصة[٤٧].

وتقترح خلفية المكان موقع الأحداث التي تم سردها في عمل خيالي. وقد تكون عناصر المكان المستخدمة عبارة عن أماكن تحمل أسماء، والأحرف الأولى، وربما أيضا مواقع معينة بدون أسماء واضحة. ويتوقع من المؤلف أن يلم بالوضع الجغرافي الذي يتعلق بخصائص الأحداث وصفاتها تعلقا كاملا[٤٨].

يميز برهان نورجيانتورو (Burhan Nurgiantoro) الخلفية إلى ثلاثة أنواع[٤٩]:

---

[٤٧] Nurgiyantoro, *Teori Pengkajian Fiksi*, ٢١٦.

[٤٨] Huda, Shomary, and Andriyani, "Ekranisasi Novel Surga yang Tak Dirindukan karya Asma Nadia ke dalam Film Surga yang Tak Dirindukan karya Sutradara Kuntz Agus."

[٤٩] Nurgiyantoro, *Teori Pengkajian Fiksi*.

أ) خلفية المكانية، أي موقع الحدث في عمل خيالي. وله أهمية كبيرة في الرواية، لأن الأحداث تجري فيه وتتحرك الشخصيات خلاله، وكل حادثة لابد أن تقع في مكان معين وترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالمكان الذي وقعت فيه[٥٠].

ب)الخلفية الزمانية، والذي يرتبط بمشكلة الأحداث التي يتم سردها في عمل خيالي. والزمان يعتبر عنصرا بنائيا هاما في جميع فنون القصص منها الرواية، فعليه تترتب عناصر التشويق واستمرار الأحداث الروائية المتتابعة، ومن منظومة لغوية معينة تعتمد على الترتيب والتواتر والدلالة الزمانية[٥١]

ج) الخلفية الاجتماعية، والتي تشير إلى الأشياء المتعلقة بسلوك الحياة الاجتماعية للناس في مكان يروي في الخيال[٥٢]

وقد ترتبط خلفية الزمان بالزمان الفعلي أو الزمان المرتبط بالأحداث. ويعد تحديد الوقت في الأعمال الخيالية وظيفيا.

ويقترح الخلفية الاجتماعية أشياء مرتبطة بالسلوك الاجتماعي للأشخاص في مكان ما الموجودة عمل خيالي. وتكون الخلفية الاجتماعية عادات وعادات وتقاليد ومعتقدات ونظرة الحياة وطرق التفكير أو غيرها. وترتبط الخلفية الاجتماعية أيضًا بالحالة الاجتماعية للشخصية، على سبيل المثال منخفضة أو متوسطة أو عالية. وعادة ما يوجد بين الاثنين اختلافات في السلوك أو وجهات النظر أو طرق التفكير وغيرها أو المواجهة.

---

[٥٠] عزيزة مريدن, *القصة والرواية* (بيروت: دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع, ١٩٨٠), ٢٨.

[٥١] مراد عبد الرحمن مبروك, *بناء الزمن في الرواية المعاصرة* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب السلسلة: دراسات أدبية, ١٩٩٨), ١٠.

[٥٢] أمليا أولى فطربان تيانا, "الحبكة والشخصية في رواية الفراشة الزرقاء لربيع جابر (دراسة تحليلية أدبية)" (تولونج أجونج, جامعة تولونج أجونج الإسلامية الحكومية, ٢٠٢٠.(

ويمكن أن تحدث عمليات نقل الخلفية أثناء عملية إيكرانيساسي. وفي كثير من الأحيان، يتم تعديل مكان القصة وزمانها القصة ليناسب مع رؤية المخرج أو لتلبية احتياجات الإنتاج. ويمكن لهذا أن يوفر وجهة الظر المختلفة للقصة.

المبحث الثاني: العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

أ- العوامل الإبداعية

تُعد العوامل الإبداعية في اقتباس قصة قصيرة إلى عرض مسرحي جوهر عملية التحويل السردي. يتعاون الفريق الإبداعي، الذي يتألف من عناصر فنية متنوعة مثل كاتب النص، والمخرج، ومصمم الديكور، ومصمم الأزياء، وفنان المكياج، ومصمم الموسيقى، ومصمم الإضاءة، وحتى مصمم الرقصات إذا لزم الأمر، لترجمة عالم القصة القصيرة الخيالي إلى لغة بصرية وسمعية وحركية على خشبة المسرح. تتجاوز هذه العملية مجرد نسخ الحوار والمشاهد؛ بل إنها تنطوي على سلسلة من القرارات التأويلية والتحويلية التي تهدف إلى إحياء جوهر القصة مع الاستفادة من تفرد وسيط المسرح.

الفرقة الفنية هي مجموعة من الأشخاص المكلفين بإعداد احتياجات العرض المسرحي، سواء كانت احتياجات العرض نفسه أو احتياجات الممثلين والمخرج. يذكر سوروسو[٥٣] أن الفن يتعلق بحضور جمال الجوانب البصرية والسمعية في الأداء.

في عملية التحويل من قصة قصيرة إلى خشبة المسرح، يتجلى خيال وابتكار الفريق الفني كعمود فقري لنجاح العرض. إنهم رواة القصص البصريون والسمعيون، الذين يواجهون تحدي تحويل العالم المجرد في كلمات القصة القصيرة إلى تجربة حقيقية للجمهور. تخيل قصة قصيرة غنية بأوصاف الخلفيات، والأجواء، والشخصيات. هنا، يستلم الفريق الفني، بقوة خياله، دور المترجم. يجب أن يكونوا قادرين على

[٥٣] Rudi Karma and Andi Saadillah, "Ekranisasi dan Relevansinya dalam Pembelajaran Bahasa Indonesia di Sekolah" 7, no. 2 (2021).

الرؤية أبعد من سطور الكلمات، واستشعار جوهر الجو، ثم ترجمته إلى عناصر مرئية ومسموعة على خشبة المسرح. خذ مثال مشهد كهف الكنز؛ كيف يمكن تقديم عظمته وغموضه بمجرد ترتيب الديكور، ولعب الإضاءة، ورنين الصوت؟ يكمن الجواب في الإبداع اللامحدود لمصمم الديكور، ومصمم الإضاءة، ومصمم الصوت.

لكن، خشبة المسرح ليست لوحة قماشية بلا حدود. إنها تمتلك قيودًا في المكان والزمان تختلف عن حرية السرد في القصة القصيرة. وهنا يُطلب من الفريق الفني أن يكون مهندسًا لحلول إبداعية. فعندما ترسم القصة القصيرة خلفيات متنوعة وواسعة، يجب على مصمم الديكور أن يُعمل فكره لإيجاد تمثيل فعال، ربما من خلال ديكور بسيط متحول أو رمزية بصرية قوية. وفي الوقت نفسه، يجب على مصمم الأزياء أن يأخذ في الاعتبار وظائف متعددة، مصممًا ملابس لا تعكس الشخصية فحسب، بل ربما تمتلك القدرة على التحول للإشارة إلى تغييرات سردية. علاوة على ذلك، فإن الشخصيات التي تُبنى في القصة القصيرة من خلال مونولوج داخلي ووصف الكاتب، يجب أن تُحيى على خشبة المسرح بشكل مرئي من خلال أزياء ناطقة، ومكياج مُؤكد، وتسريحات شعر ذات طابع، والأهم من ذلك، من خلال حركة وتعابير الممثل التي يوجهها تخطيط حركي ذكي.

أما الجو والعواطف، التي تُبنى في القصة القصيرة من خلال اختيار الكلمات وإيقاع الجمل، فتتجلى في المسرح من خلال تضافر العناصر البصرية (الديكور، الأزياء، الإضاءة)، والسمعية (الموسيقى، المؤثرات الصوتية)، والحركية (حركة الممثل). يصبح مصمم الإضاءة ومصمم الصوت مايسترو ينسجان الجو المناسب لكل مشهد، ويعززان نبض العواطف المراد إيصالها. وغالبًا ما تخبئ القصة القصيرة معاني ورمزيات خفية بين سطورها. مهمة الفريق الفني هي ترجمة هذه الطبقات من المعنى إلى لغة بصرية وسمعية بديهية للجمهور، دون الحاجة إلى إملاء لفظي. يصبح اختيار الألوان، والأشكال، في تصميم الديكور والأزياء، بالإضافة إلى تناغم الموسيقى والمؤثرات الصوتية الدقيقة، رموزًا بصرية وسمعية تُعمق رسالة القصة

أخيرًا، غالبًا ما يصطدم الإبداع الفني بواقع ميزانية الإنتاج المحدودة. وهنا يُختبر إبداع الفريق الفني حقًا. يُطلب منهم الابتكار في ظل القيود، وإيجاد حلول فعالة ومؤثرة بصريًا وسمعيًا على الرغم من الموارد الضئيلة. يجب أن يجرؤوا على التفكير "خارج الصندوق"، والاستفادة من مواد أو تقنيات غير تقليدية، وتحويل القيود إلى فرص لإنتاج حلول فنية فريدة. فبدون اللمسة السحرية لإبداع الفريق الفني، فإن تحويل قصة قصيرة إلى مسرحية سيقتصر على مجرد قراءة نص درامي، يفقد الجاذبية البصرية والسمعية والحركية الضرورية لإحياء عالم القصة على خشبة المسرح وإبهار الجمهور بطريقة مسرحية مميزة.

ب- العوامل التقنية

العوامل التقنية هي الأساس الذي يسمح للعناصر الإبداعية بالتألق. إن عملية اقتباس قصة علي بابا القصيرة إلى مسرحية علي بابا والأربعين لصًا تطرح سلسلة من التحديات التقنية الهامة، والتي لا تقل أهمية عن الجوانب الإبداعية في تحديد نجاح الأداء. أحد التحديات الرئيسية هو تصوير عالم القصة الغني والمتنوع ضمن حدود مساحة المسرح. تحتوي قصة علي بابا على عدة مواقع رئيسية مثل الغابة، ومنزل علي بابا، ومنزل قاسم، وأمام الكهف، والكهف نفسه. من الناحية التقنية، يجب على فريق الإنتاج إيجاد طرق فعالة ومؤثرة لتمثيل هذه الخلفيات، ربما باستخدام ديكور بسيط متحول، أو إسقاطات بصرية، أو رمزية تصميمية. كما أن الانتقال السلس والسريع بين المشاهد يعتبر اعتبارًا تقنيًا مهمًا للحفاظ على إيقاع الأداء[٥٤].

يقع التحدي التقني التالي في خلق الجو والمؤثرات الدرامية من خلال تصميم الإضاءة والصوت. يتطلب كهف الكنز، ووصول اللصوص، ومشاهد الحركة تصميم إضاءة قادر على خلق أجواء غامضة أو متوترة أو درامية. يجب التخطيط بعناية لاختيار الألوان والشدة وحركة الضوء. وبالمثل، يلعب تصميم الصوت دورًا حاسمًا في بناء الواقعية

[٥٤] Kamilia Nur Azizah, Muhammad Nur Kholis, and Rumpoko Setyo Jatmiko, "NARRATIVE TRANSFORMATION IN THE ECRANISATION OF KAMIL KILANI'S ALI BABA AND THE 40 THIEVES," *Jurnal CMES* 17, no. 2 (December 30, 2024): 149, https://doi.org/10.20961/cmes.17.2.90932.

(مثل صوت خطوات الأقدام، ووقع الخيول)، وخلق تأثيرات سحرية (عندما يفتح باب الكهف)، وتعزيز العواطف (الموسيقى الخلفية التي تدعم المشاهد). يتطلب التزامن الدقيق بين الإضاءة والصوت وحركة الممثلين تخطيطًا تقنيًا مفصلًا وتنفيذًا دقيقًا.

بالإضافة إلى ذلك، فإن إدارة المسرح ولوجستيات الإنتاج تمثل تحديات تقنية لا يمكن تجاهلها، لا سيما مع العدد المحتمل الكبير للممثلين (بما في ذلك أربعين لصًا، على الرغم من أنه قد يتم تمثيلهم بشكل إبداعي بعدد أقل من الممثلين). يتطلب ترتيب جداول التدريب، والتنسيق بين الأقسام التقنية المختلفة (الديكور، والأزياء، والإضاءة، والصوت)، وإدارة الدعائم المتنوعة (بما في ذلك نماذج الكنز والأسلحة)، وضمان سلاسة كل تغيير في المشهد واستخدام العناصر التقنية أثناء الأداء تخطيطًا دقيقًا وتواصلًا فعالًا من مدير المسرح وفريق الإنتاج بأكمله. كما أن جانب السلامة، خاصة فيما يتعلق باستخدام الديكور، والدعائم، والمؤثرات الخاصة (إذا وجدت)، يمثل أولوية تقنية يجب التأكد منها.

ج- العوامل الاجتماعية

يرى سيبتياراني ونوركين[٥٥] أن العامل الاجتماعي في سياق الفرد يشير إلى استيعاب قيم ثقافية من الجماعات المرجعية والاتفاقيات الشخصية التي يعقدها الفرد مع الآخرين في مواقف معينة. يمتلك هذا العامل الاجتماعي القدرة على التأثير في أفكار وسلوك الفرد في تقبل القيم الثقافية من جماعات أخرى. وعندما يتم التحويل من قصة "علي بابا" القصيرة إلى مسرح "علي بابا واللصوص"، يمكننا أن نرى كيف يلعب العامل الاجتماعي دورًا في عملية التحويل هذه.

أحد الأمثلة على التأثير الاجتماعي في التحويل "علي بابا" هو كيفية تفسير القيم الثقافية المتضمنة في القصة الأصلية وتمثيلها في سياق اجتماعي جديد، وهو خشبة المسرح وجمهوره. تمتلك قصة "علي بابا" نفسها جذورًا ثقافية شرق أوسطية بقيم مثل

[٥٥] A Septiarani and A Nurkhin, "ANALISIS FAKTOR-FAKTOR YANG MEMPENGARUHI USE BEHAVIOR GO-PAY DENGAN BEHAVIORAL INTENTION SEBAGAI VARIABEL INTERVENING (Studi Pada Mahasiswa Universitas Negeri Semarang)" (Semarang, Universitas Negeri Semarang, n.d.).

أهمية الأسرة والولاء والعدل وعواقب الجشع. وعندما يتم اقتباسها إلى مسرحية، يتخذ الفريق الإبداعي (كاتب السيناريو والمخرج وغيرهم) قرارات بشأن كيفية نقل هذه القيم إلى جمهور المسرح الذي قد يمتلك خلفيات اجتماعية وثقافية مختلفة.

على سبيل المثال، يمكن إعادة تفسير تصوير الوضع الاجتماعي للشخصيات مثل علي بابا الفقير ولكن الأمين، وقاسم الغني ولكن الجشع، ومرجانة الذكية والمخلصة، ليكون ذا صلة بالقضايا الاجتماعية المعاصرة. كما أن العرض المسرحي هو حدث اجتماعي بحد ذاته، حيث يجتمع مجموعة من الأشخاص لمشاهدة ومشاركة تجربة سردية. ستتأثر ردود فعل الجمهور تجاه الشخصيات والموضوعات في مسرحية "علي بابا" بخلفياتهم الاجتماعية، والقيم التي يؤمنون بها، والاتفاقيات الاجتماعية السائدة في المجتمع الذي يقام فيه العرض. وهكذا، فإن التحويل "علي بابا" إلى مسرحية ليس مجرد نقل للقصة، بل هو أيضًا تفاعل اجتماعي وثقافي بين النص الأصلي والفريق الإبداعي والجمهور.

الفصل الثالث

منهجية البحث

منهجية البحث هي شرح شامل لعملية البحث. ومنهج البحث هي إجراءات أو تقنيات أو خطوات يستخدمها الباحث في تنفيذة البحث. وأما منهج البحث الأدبي هي المنهجي التي يختارها الباحث مع مراعاة شكل ومحتوى وطبيعة الأدب كموضوع للدراسة. بدون منهج، تكون البحث الأدبي مجرد قراءة للتمتع باللحظة، بينما تتجاوز البحث الأدبي ذلك. أما منهجية البحث المستخدمة، فهي كالتالي:

أ. مدخل البحث ونوعه

للوصول إبل إجابة صياغة المشكلة، تتطلب الباحثة أسلوب منهج البحث المكتبي و النوعي و الأدبي. البحث المكتبي هو بحث يستخدم البيانات في شكل كتابة ومذكرات وتقارير من المؤلفات والكتب والدراسات السابقة والتاريخ و نتائج البحث السابقة. التفسريات على النحو التالي:

١. البحث النوعية

تأتي البحث النوعي من الملاحظات النوعية دون أي حسابات عددية[٥٦].

تستخدم البحث الأساليب النوعية وتحليل البيانات الاستقرائي. هذا البحث يلاحظ كل تفاصيل عملية البحث ويستخدم النظرية الأساسية تعني نظرية النقلية و إيكرانيساسي عند دامونو[٥٧].هذه الدراسة يعتبر العمل الأدبي المعدل والمنقول بمثابة خطاب ينطوي على تفاعل عدة مصادر سيميائية مثل اللغة (المنطوقة والمكتوبة أو النص والحوار)، والإيماءات، والملابس، والهندسة المعمارية، وتأثيرات الإضاءة، والحركات، والآراء[٥٨]. والزوايا وعرض الكاميرا وما إلى ذلك. في حين أن موضوعية

---

[٥٦] C. R. Kothari, *Research Methodology: Methods & Techniques*, 2nd rev. ed (New Delhi: New Age International (P) Ltd., 2004).

[٥٧] Damono, *Alih Wahana*.

[٥٨] O'Halloran, *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-Fungsional Perspectives*.

البيانات في هذه الدراسة هي الكلمات والجمل والخطاب الموجود في الأعمال الأدبية دون استخدام الحسابات العددية، لذلك هذه البحث هو بحث نوعي.

٢. البحث الأدبية

في سياق علم الأدب، تأتي بيانات البحث من العمل الأدبي نفسه، وتتألف هذه البيانات من الكلمات والجمل والخطاب الذي يتواجد في العمل الأدبي ذاته[٥٩]. البحث الأدبية هو نشاط بحثي ضروري لإحياء العلوم الأدبية. يستخدم المنهج الأدبي كمعيار لمراقبة وتقييم موضوع البحث. ترتبط البحث الأدبية بمفاهيم أدبية عالمية. في هذه البحث الأدبية تسعى لاكتشاف التغييرات في شكل الإضافة والتقليص والتغييرات المتنوعة باستخدام نظرية التحول في التحويل القصة القصيرة علي بابا إلى مسرحية علي بابا. ثم يتم تحليل هذه البحث باستخدام نظرية الهيكلية الديناميكية. يُستخدم هذا التحليل للعثور على العلاقات التي تحدث بين التغييرات التي تحدث في العناصر الأساسية مثل الحبكة، والإعدادات، وتوظيف الشخصيات، والموضوع.

ب. بيانات ومصادرها

تنقسم مصادر البيانات في هذه الدراسة إلى قسمين، و هما مصدر البيانات الأساسية و مصدر البيانات الثانوية. والتفسريات كما يلى:

١. مصدر البيانات الأساسية

وفقًا لـ سيسوانتورو، تعتبر مصادر البيانات الأساسية هي المصادر الرئيسية للبحث المستخدمة مباشرة دون وسيط[٦٠]. مصدر البيانات الأساسية في هذه البحث هو قصة القصيرة "علي بابا" في كتاب "قصص من ألف ليلة" ومسرحية "علي بابا واللصوص" التي أُقيمتها فرقة المسرح "أسود" في جامعة الإسلامية الحكومية سونان كاليجاجا يوجياكارتا التي تم تسجيلها وتحميلها على منصة يوتيوب للمسرح الأسود في ٦ فبراير ٢٠٢٢ بمدة تصل إلى ١ ساعة و ٢٧ دقيقة.

[٥٩] Nyoman Kutha Ratna, *Teori, Metode Dan Teknik Penelitian Sastra* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2009), 46–47.

[٦٠] Siswantoro, *Metode Penelitian Sastra: Analisis Psikologis* (Surakarta: UMS, 2005), 54.

٢. مصدر البيانات الثانوية

مصادر البيانات الثانوية في هذه الدراسة هي مصادر أخرى متنوعة تتكون من المقالات، والأوراق العلمية، ولمجلات العلمية، و المذكرات، ونتائج الدراسة، والأطروحات، والوثائق الرسمية من مختلف الوكالات الحكومية، و المنشورات من منظمات الرسمية، وما إلى ذلك الذي يتعلق الموضوع ونظرية و إيكرانيساسي عند دامونو.

ج. طريقة جمع البيانات

طريقة جمع البيانات يعتبر الخطوات لجمع البيانات المهمة لغاية البحث. يجب أن تكون الباحثة ماهرة في جمع البيانات من أجل الحصول على بيانات صحيحة[٦١]. كانت تقنيات جمع البيانات في هذه الدراسة هي التوثيق وتكون الخطوات فيه هي طريقة القراءة وطريقة المشاهدة وطريقة الكتابة، والتفصيل كما يلي:

١. طريقة القراءة

تتم طريقة القراءة من خلال قراءة موضوع الدراسة بدقة وتعميق لفهم محتويات الجملة التي هي محور المناقشة في موضوع البحث[٦٢]. والخطوات في هذه المرحلة هي:

أ) قراءة حكاية "علي بابا" في كتاب "قصص من ألف ليلة" بعناية والحصول على فهم حول الشخصيات، والسياق (المكان، الوقت، والاجتماعي)، والسياق السردي الذي يتم وصفه.

ب) إعداد وصف للبيانات التي تم الحصول عليها بحيث يتم الحصول على فهم حول الشخصيات، والسياق (المكان، الوقت، والاجتماعي)، والسياق السردي الذي تم وصفه، ثم تصنيفه في جوانب الإنقباض، الزياذة، والتغييرات المتنوعة.

٢. طريقة المشاهدة

---

[٦١] Jim McKinley and Heath Rose, eds., *The Routledge Handbook of Research Methods in Applied Linguistics*, 1st ed. (New York : Taylor and Francis, 2020. | Series: Routledge handbooks in applied linguistics: Routledge, 2019), 337, https://doi.org/10.4324/9780367824471.

[٦٢] W Gulo, *Metodologi Penelitian* (Jakarta: Graedia Widiasarana Indonesia, 2002), 116.

أ) مشاهدة عرض مسرحي "علي بابا والحرامي" على تطبيق يوتيوب بعناية لفهم محتوى البحث، وهو العناصر التي تُصوَّر في المسرح.

ب)تفسير البيانات، وإعداد وصف للبيانات المحصلة بحيث يتم الحصول على فهم حول العناصر الموصوفة وتصنيفها في جوانب الإنقباض، الزياذة، والتغييرات المتنوعة.

٣. وطريقة الكتابة

طريقة الكتابة هي تقنية تستخدم لجمع البيانات التي تم الحصول عليها من نتائج تسجيل البيانات بعد جمعها[٦٣]. تقوم الباحثة بعدة خطوات وهي: تكتب الباحثة مصادر البيانات، من حكاية "علي بابا" في كتاب قصص من ألف ليلة ومسرحية "علي بابا والحرامي"، من خلال الشخصيات والتشخيص، الخلفية (الزمان، والمكان، والاجتماعي–الثقافي)، وحبكة القصة. ثم تصنيفها في جوانب الإنقباض، الزياذة، والتغييرات المتنوعة.

د. طريقة تحليل البيانات

طريقة تحليل البيانات هي عملية تفسير البيانات بطرق مختلفة مثل تصنيف البيانات، وتمييزها، وتصنيفها، وتقسيمها، وفقا لمجموعات معينة لتركيز المشكلة والإجابة عليها[٦٤]. قال فاروق إن تحليل البيانات يبدأ أولاً بتحليل المصادر وفقًا للنظرية المستخدمة. ثم يتم تفسير العمل المدروس ومن ثم مقارنة الهيكلين للعملين[٦٥]. في عملية تحليل البيانات الكيفية، قال ميلز وهيوبرما (٢٠١٤) تظهر البيانات على شكل كلمات وليس مجرد سلسلة من الأرقام. يتم جمع البيانات بطرق متنوعة (المراقبة، المقابلات، ملخصات الوثائق، التسجيلات الصوتية)، والتي عادة ما تتم معالجتها قبل الاستخدام، ولكن يظل التحليل الكيفي يستخدم الكلمات التي عادة ما تكون منظمة في نصوص موسعة. يتضمن التحليل في هذا السياق ثلاثة خطوات رئيسية، وهي تقليل البيانات،

---

[٦٣] Gulo, ١١٩.

[٦٤] Mudjia Rahardjo, *Metodologi Penelitian Kualitatif Untuk Ilmu–Ilmu Sosial Dan Humaniora Dari Teori Ke Praktik Malang* (Malang: Republika Media Publishing, 2020).

[٦٥] Faruk, *Metode Penelitian Sastra* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2012), 56.

وتقديم البيانات، واستخلاص النتائج[٦٦]. لذا، الخطوات التي تم اتخاذها في عملية تحليل البيانات في هذه البحث، وهي كما يلي:

أ) تركيز البيانات

الحد من البيانات في البحث النوعي ليس في الشكل الحساب الاسمى بيانات نوعية في شكل هذا السردتم تصغيرها وتغييرها بحيث تكون البيانات سهلة القراءة والفهم الخطوات التي يستخدمها الباحثة في هذا النشاط هي:

١) قراءة قصة قصيرة "علي بابا" في كتاب قصص من ألف ليلة و مراقبة مسرح علي بابا والحرامي للحصول على فهم للموضوع حتى يتم الحصول على فهم الشخصيات والتشخيص، الخلفية (الزمان، والمكان، والاجتماعي–الثقافي)، وحبكة القصة;

٢) إجراء تحليل تفصيلي لقصة قصيرة "علي بابا" في كتاب قصص من ألف ليلة و إجراء تحليل تفصيلي لعرض مسرحي "علي بابا والحرامي" ثم تقسيمها إلى فئات الموضوع ، ثم يتم تحليلها عن طريق تقسيمها إلى فئات تشمل الشخصيات والتشخيص، الخلفية (الزمان، والمكان، والاجتماعي–الثقافي)، وحبكة القصة،

٣) صنفت الباحثة من الشخصيات، الخلفية (الزمان، والمكان، والاجتماعي–الثقافي)، وحبكة القصة الموجودة في قصة القصيرة "علي بابا" في كتاب قصص من ألف ليلة وفي مسرح "علي بابا والحرامي"، ثم تصنيفها في جوانب الإنقباض، الزياذة، والتغييرات المتنوعة.

ب) تقنيات عرض البيانات

عرض البيانات هو نشاط يتم فيه تجميع مجموعة من المعلومات بحيث يمكن استخلاص النتائج. يمكن أن يتم عرض البيانات النوعية في عدة أشكال، وهي السردية الملاحظات الميدانية، والمصفوفات، والرسوم البيانية والشبكات

[٦٦] Sirajuddin Saleh, *Analisis Data Kualitatif* (Bandung: Pustaka Ramadhan, 2017).

والجداول والرسوم البيانية يصف عرض البيانات نمطا أو شكلا من البيانات بدلاً من وصف البيانات. هذا التعرض تساعد الباحثة على فهم ومراقبة أشكال مختلفة من البيانات، أو لاتخاذ القرار تحليل إضافي وخطوات يجب اتخاذها. تشمل الخطوات التي تستخدمها الباحثة ون في هذا النشاط ما يلي:

١) كتبت الباحثة نتائج البيانات وتجمعها في شكل جدوال

٢) تصفت الباحثة البيانات التي تم جمعها في شكل جدول في النتائج و المناقشة

ج) واستخلاص النتائج

رسم الخاتمة هو شكل من أشكال مراجعة نتائج البيانات في شكل حقائق ودليل لكل ظاهرة وكذالك نتائج منطقية تعتمد على تصورات أحد الباحثين وآخر يقوم بتعديل مبدأ الاستنتاج (مريم) ٢٠٠٩، ص. (٣٩) استخلاص النتائج يسمى أيضا التحقق، وتنتج المرحلة الأخيرة من تقنية تحليل البيانات هذه استنتاجات من البيانات التي تم الحصول عليها منذ بداية الدراسة الخطوات التي يستخدمها الباحثة في هذا النشاط هي[٦٧]:

١) عادت الباحثة قراءة جميع بيانات البحث.

٢) بعد قراءة جميع البيانات استخلص الباحثة استنتاجات من البيانات.

٣) استنتجت الباحثة نتائج البحث.

[٦٧] ممتاز, "عملية نقل من قصة علاء الدين في ألف ليلة و ليلة إلى فيلم رسوم متحركة علاء الدين: دراسة إكرانيساسي".

الفصل الرابع

عرض البيانات وتحليلها

يتضمن هذا الفصل على عرض البيانات وتحليلها، إنطلقت الباحثة من أسئلة البحث في هذا البحث التي تتضمن على: (١) ما التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية؟ و (٢) ما العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية؟.كما يلي:

الميجث الأول: التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

جدول ٤.١. جوانب التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح على بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية

صور تغيرات	التغييرات الموجودة في القصة والمسرح	التغييرات الموجودة على أساس نظرية النقلية
تغيير الأشخاص	١. تغيير اللصوص ٤٠ إلى ٣ ٢. ثلاثة حمير ٣. ابن قاسم أو ابن أخ علي بابا ٤. المسافر ٥. عبد قاسم ٦. بابا مصطفى	**وجه التقليص: ١) ٤٠** لصًا. ٢) ثلاثة حمير، ٣) ابن قاسم أو ابن أخ علي بابا.
		وجه إضافي: ١) مسافر، و ٢) عبد قاسم
		وجه التغيير المختلف: ١) تصوير بابا مصطفى

تغيير حبكة	١. من فكرة زعيم اللصوص ٢. تغيير ظهور اللصوص ٣. ظهور خياط الأحذية ٤. مونولوج على بابا ٥. تزويج مرجانة بابن أخيه ٦. التغيير الخلفية بداية القصة والمسراحى ٧. التغيير الخلفية اختتام القصة والمسراحى	**وجه التقليص: ١)** فكرة زعيم اللصوص، ٢) انتقام زعيم اللصوص
		وجه إضافي: ١) ظهور المسافر واللصوص، ٢) ظهور خياط الأحذية وسط علي بابا وزوجته، ٣) مونولوج علي بابا
		وجه التغيير المختلف: ١) الاختلافات بين بداية قصة "علي بابا" ومسرحية "علي بابا واللصوص"، ٢) حضور خياط الأحذية، ٣) الاختلافات في نهاية القصة،
تغيير الخلفية	١. تغيير الخلفية المكانية بين القصة والمسرحية ٢. تغيير الخلفية الاجتماعية ببابا مصطفى	**وجه التقليص** : وجدت الباحثة ٢ صور التقليص من تغيير الخلفية التي تظهر في المسرح هي في منزل علي بابا وقاسم و داخل المغارة
		وجه إضافي: ١) الخلفية: السوق، ٢) الخلفية: أمام المغارة
		تغيير المختلف: ١) الاختلاف في الخلفية الاجتماعية لشخصية بابا مصطفى

أ- تغيير الأشخاص

صور تغيرات	التغييرات الموجودة في القصة والمسرح	التغييرات الموجودة على أساس نظرية النقلية
تغيير الأشخاص	١. تغيير اللصوص ٤٠ إلى ٣ ٢. ثلاثة حمير ٣. ابن قاسم أو ابن أخ علي بابا ٤. المسافر ٥. عبد قاسم ٦. بابا مصطفى	**وجه التقليص: ١) ٤٠** لصًا. ٢) ثلاثة حمير، ٣) ابن قاسم أو ابن أخ علي بابا.
		وجه إضافي:١) مسافر، و ٢) عبد قاسم
		وجه التغيير المختلف: ١) تصوير بابا مصطفى

١. تغيير اللصوص ٤٠ إلى ٣

يقال في نص "علي بابا" أنه كان التقى ب ٤٠ لصًا عندما ذهب إلى الغابة. رأى أربعين لصًا يركبون الخيول ثم يقفون أمام المغارة. وهذا ما ورد في قصته القصيرة في باب "في الغابة"

"ثُمَّ صَعِدَ إِلَى أَعْلَاهَا، وَاخْتَبَأَ بَيْنَ أَغْصَانِهَا حَتَّى لَا يَرَاهُ أَحَدٌ. ثُمَّ رَأَى الْفُرْسَانَ يَنْزِلُوْنَ عَنْ خُيُولِهِم بِالْقُرْبِ مِنْهُ.وَعَدَّهُمْ فَوَجَدَهُمْ أَرْبَعِيْنَ فَارِسًا

يَتَقَدَّمُهُمْ رَئِيسُهُمْ. وَعَرَفَ مِنْ كَلامِهِمْ أَنَّهُمْ عِصَابَةُ لُصُوصٍ. ثُمَّ وَقَفَ شَيْخُ اللُّصُوصِ -وَعَلِى بَابَا يَرَاهُ-" [٦٨].

الترجمة يعني "ثم صعد إلى الشجرة. فاختبأ بين أغصان الشجرة حتى لم يره أحد. ورأى علي بابا من هناك الفارس ينزل من حصانه. أحصهم علي بابا ووجد أن هناك أربعين فارسًا بقيادة الزعيم. وسمع علي بابا من حديثهم أنهم مجموعة من اللصوص".

٤٠ شخصا من اللصوص ليست موجودة على مسرحية "علي بابا واللصوص". في هذه المسرحية هناك ٣ لصوص فقط، وهم عمر (زعيم اللصوص)، عزام (مرؤوس)، بهلول (مرؤوس)[٦٩]. إن العديد من روايات علي بابا تستخدم ٤٠ لصًا. في الواقع، هذا الشخص لم يختف حقًا، لقد قلّص ما كان في الأصل ٤٠ إلى ٣ أشخاص فقط.

٢. ثلاثة حمير

في نص "علي بابا"، من المعروف أن علي بابا لديه ثلاثة حمير في منزله يحملها كل يوم في الغابة. هذه الحمير الثلاثة تساعده في حمل الحطب كل يوم من الغابة. كما في اقتباس النص.

مِنْ كِبَارِ الْأَغْنِياءِ. أَمَّا أَخُوهُ عَلِى بَابَا فَكَانَ مُتَزَوِّجًا بِأِمْرَأَةٍ فَقِيرَةٍ جِدًّا . وَلَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ مِنَ الدُّنْيَا إِلَّا بَيْتًا حَقِيرًا يَسْكُنُهُ ، وَثَلَاثَةَ حَمِيرٍ يَذْهَبُ بِهَا كُلَّ يَوْمٍ إِلَى الْغَابَةِ ، وَيُحَمِّلُهَا مَا يَقْطَعُهُ مِنَ الْخَشَبِ ، ثُمَّ يَبِيعُهُ وَيَشْتَرِي بِثَمَنِهِ مَا يَحْتَاجُ إِلَيْهِ مِنَ الْقُوتِ [٧٠].

[٦٨] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*.
[٦٩] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.
[٧٠] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*.

المقصود من هذه العبارة وهي علي بابا، تزوج من امرأة فقيرة لم يكن لديه سوى البيت الفقير ويعيش فيه مع الحمير الثلاثة التي كان يذهب بها إلى الغابة كلّ يوم.

ظهرت هذه الحمير أيضًا عندما كان علي بابا في الغابة والتقى بـ ٤٠ لصًا. حيث ترافقه الحمير كل يوم في الغابة وتظهر مرة أخرى في باب "في الغابة". وكانت الحمير مربوطةً بالشجرة التي يسلقها علي بابا عندما رأى اللصوص.

فَخَافَ عَلَى نَفْسِهِ، وَأَسْرَعَ إِلَى حَمِيْرِهِ الثَّلَاثَةِ، فَرَبَطَهَا فِي شَجَرَةٍ كَبِيْرَةٍ مِنْ أَشْجَارِ الغَابَةِ[٧١]

بالإضافة إلى ذلك، رافقت الحمير علي بابا عندما كان يبحث عن جثة قاسم. علي بابا يحمل حميره للبحث عن جثة قاسم في المغارة. ثم وضع جثة قاسم على حماريه وحمل الحمار الآخر ثروة كافية.

ذَهَبَ إِلَى الْكَنْزِ ، وَمَعَهُ حَمِيرُهُ الثلاثَةُ ، وَلَمَّا دَخَلَ الْكَنْزَ رَأَى جُثَّةَ قاسِمٍ، فَتَأَلَّمَ أَشَدَّ الْأَلَمِ ، وَبَكَى عَلَى أَخِيهِ وَلَكِنَّهُ عَلِمَ أَنَّ الْجَزَعَ لَا فَائِدَةَ مِنْهُ ، فَحَمَلَ جُثَّةَ أَخِيهِ عَلَى حِمارٍ ، وَحَمَلَ الْحِمَارَيْنِ الْآخَرَيْنِ مَا أَمْكَنَ أَنْ يَحْمِلاهُ مِنْ نَفَائِسِ الكَنْزِ، وَعَادَ بِهَا إِلَى البَيْتِ[٧٢].

[٧١] كيلاني.
[٧٢] كيلاني, ١٤.

فيما خلا مسرحية "علي بابا واللصوص" يغاير نص القصة، تمت إزالة هذه الحمير.

في المسرحية، علي بابا رجل فقير ومتزوج من امرأة فقيرة وليس لديه المال سوى بيت. يذهب علي بابا كل يوم إلى الغابة وحده للبحث عن الحطب.

٣. ابن قاسم أو ابن أخ علي بابا

في هذه القصة، توجد شخصية ابن أخ علي بابا أو ابن أخيه قاسم. تظهر شخصية ابن قاسم في أواخر القصة، حيث يلتقي لاحقًا برئيس اللصوص الذي يتظاهر بصداقته من أجل تنفيذ خطته لقتل علي بابا. في نص القصة، يغير رئيس اللصوص مظهره وملابسه ثم يفتح متجرًا بالقرب من منزل علي بابا. ثم يقترب رئيس اللصوص من ابن قاسم بتقديم هدايا قيمة. ولشعوره بالقرب منه، يدعو ابن قاسم اللص يومًا ما إلى منزله. ويستقبل علي بابا ضيف ابن أخيه بحفاوة. ويتعزز هذا بالنص التالي:

"فَغَيَّرَ زِيَّهُ وَهَيْئَتَهُ، وَفَتَحَ دُكَّانَ تِجَارَةٍ بِالْقُرْبِ مِنْ بَيْتِ عَلِي بَابَا، وَصَارَ يَتَوَدَّدُ إِلَى وَلَدِ قَاسِمٍ وَيُهْدِي إِلَيْهِ أَنْفَسَ الْهَدَايَا. فَدَعَاهُ يَوْمًا إِلَى بَيْتِهِ، وَرَحْبَ بِهِ عَلِي بَابَا لِأَنَّهُ ضَيْفُ ابْنِ أَخِيهِ" [٧٣].

ثم تظهر شخصية ابن قاسم مرة أخرى في نهاية القصة أو الخاتمة. والأساس هو أنه نظرًا لأن مرجانة قد أنقذت حياة علي بابا، فقد ثبت أنها عبدة جيدة جدًا. لذلك، زوج علي بابا مرجانة بابن أخيه كمكافأة على لطفها وذكائها.

وَلَمْ يَنْسَ عَلي بَابًا فَضْلَ مَرْجَانَةَ عَلَيْهِ، فَزَوَّجَهَا ابْنَ أَخِيهِ مُكَافَأَةً لَهَا عَلَى مَعْرُوفِهَا وَذَكَائِهَا [٧٤]

[٧٣] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢)
[٧٤] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢), ١٥.

٤. المسافر

في بداية مسرحية "علي بابا واللصوص". هو يسافر ثم يستريح في مدينة فارس. لكنّه مؤسف، أنه التقى باللصوص وثروته مغتصبة. وبتواضعه واستسلامه غنّى قصيدة الرثاء.

المسافر هو الشخص الوحيد الذي يغنّي قصيدة الرثاء. يتم غناء قصيدة الرثاء في بداية المشهد. قال المسافر:

"آه! أيها الأشجار // اعتبروا أن روحي تأتي منك // أن ذكرى رغباتي لن تنطفئ أبدًا! //وأنا؟ لا ترددوا، اعتبروا أنكم تأتون مني // يا أشجار // لا، لا تتذكروني بعد الآن // ما أنا إلاّ صنم اليأس في شكل البشر // ليس لدي سوى أنقاض الشوق // وبقايا حزني الأبدي. (السعال) يجزيكم الله على أعمالكم، فالثروة التي تم الحصول عليها بوسائل الحرام لن تعطيكم أي بركات (السعال). انسوني //حقًا لقد ذهبت بعيدًا بخطاياي // ها أنا أغرق في قلب الشفق"[٧٥].

٥. عبد قاسم

في المسرحية علي بابا واللصوص، يوجد شخصية عبد قاسم[٧٦]. عبد قاسم يتبع قاسم أينما ذهب. ملابس هذا العبد رثة جداً. كان صوته بطيئا جدا. هذا العبد له طبيعة مطيعة تجاه سيده قاسم. وقد ثبت ذلك عندما استدعاه قاسم. جاء العبد على الفور وقدم الخضوع كشكل الإخلاص والاحترام. كما نفّذ العبد أوامر قاسم بمرافقته إلى كهف اللصوص لنيل الثروة. وأخبر العبد سيدته أن قاسم لم يخرج مرة أخرى بعد دخوله إلى كهف اللصوص.

هذا العبد يقول صادقًا دائما. ويمكن ملاحظة ذلك من حواره مع سيدته سميرة، زوجة قاسم حول خبر مقتل زوجها.

سميرة: لا لا! لا بد أنك تكذب!

---

[٧٥] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

[٧٦] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

(العبد يسقط على ركبتيه)

العبد: حقا، كيف أجرؤ على الكذب على سيدتي.

سميرة: هل رأيته مباشرة؟

العبد: لا سيدتي، لكني رأيت اللصوص يدخلون ثم يخرجون بملابس ملطخة بالدماء. إن لم يكن دم السيد قاسم، لمن يا سيدتي؟.[٧٧]

٦. بابا مصطفى

في هذه القصة تم تصوير شخص بابا مصطفى على أنه خياط ماهر ويحب المال كثيرًا. ويمكن ملاحظة ذلك في الاقتباس التالي:

فَقَالَتْ لَهُمَا: "أَنَا أُحْضِرُ لَكُمَا مَنْ يَخِيْطُ جُثَّتَهُ" . ثُمَّ ذَهَبَتْ مُسْرِعَةً إِلَى دُكَانٍ خَيَّاطٍ مَاهِرٍ اسْمُهُ : "بَابَا مُصْطَفَى" وَأَعْطَتْهُ دِيْنَارَيْنِ[٧٨].

وتوضح هذه القصة أن مورجيانا ذهبت إلى خياط ماهر وأقنعته لإتباعها بإعطائه دينارين. ثم بعد قيامه بعمله وهو خياطة الجثة، أعطت مورجانا بابا مصطفى مرة أخرى ثلاثة دنانير وقيل إن بابا مصطفى كان سعيدًا بهذا.

أما بالنسبة في مسرحية "علي بابا واللصوص" فقد تم تغيير اسم بابا مصطفى إلى عزيز خياط الأحذية[٧٩].

بعد شرح التغييرات في الشخصيات أعلاه، سنناقش فيما يلي هذه التغييرات في ثلاثة جوانب.تغيير الأشخاص هو عملية تحويل أو تكييف شخصية من عمل أدبي (مثل قصة قصيرة

---

[٧٧] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.
[٧٨] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ١٨.
[٧٩] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

أو رواية) إلى شخصية في دراما أو وسائط بصرية أخرى[٨٠]. يحدث هذا بسبب أمرين: اختلاف الوسائط والاختلاف الناتج عن عملية التفسير. تتكون عملية التجسيد الشخصي التي حدثت في قصة علي بابا في مسرحية علي بابا والأربعون لصا من جوانب التقليص والإضافي والتغيير المختلف[٨١]

أ. وجه التقليص

في عملية تحويل القصة "علي بابا إلى المسح علي بابا واللصوص بنظرية النقلية إكرانيساسية لباموسوك انيستي[٨٢]، وجدت الباحثة ٢ صور التقليص من تغيير الأشخاص. في قصة "علي بابا" هناك ٩ أشخاص منهم علي بابا، زوجة علي بابا، قاسم، زوجة قاسم، ثلاثة حمير، ٤٠ لصًا (الزعيم ومرؤوس واحد)، مورجيانا وبابا مصطفى. أمّا في مسرحية "علي بابا واللصوص" هناك ١٠ أشخاص و هم: علي بابا، ليلى (زوجة علي بابا)، قاسم، سميرة (زوجة قاسم)، عمر (زعيم اللصوص)، عزام (مرؤوس)، بهلول (مرؤوس)، العبد، المسافر، عزيز (خياط الأحذية) ومورجيانا. لا يُظهر الأشخاص في قصة "علي بابا" على مسرحية "علي بابا واللصوص" لبعض الأسباب، هي[٨٣]:

١. ٤٠ لصًا

يقال في نص "علي بابا" أنه كان التقى ب ٤٠ لصًا عندما ذهب إلى الغابة. رأى أربعين لصًا يركبون الخيول ثم يقفون أمام الكهف. وهذا ما ورد في قصته القصيرة في باب "في الغابة"

"ثُمَّ صَعِدَ إِلَى أَعْلَاهَا، وَاخْتَبَأَ بَيْنَ أَغْصَانِهَا حَتَّى لَا يَرَاهُ أَحَدٌ. ثُمَّ رَأَى الْفُرْسَانَ يَنْزِلُوْنَ عَنْ خُيُولِهِم بِالْقُرْبِ مِنْهُ.وَعَدَّهُمْ فَوَجَدَهُمْ أَرْبَعِيْنَ فَارِسًا

---

[٨٠] Damono, *Alih Wahana*.

[٨١] Saprdi Djoko Damono, *Alih Wahana* (Jakarta: PT Gramedia Pusaka Utama, 2018).

[٨٢] Eneste, *Novel Dan Film*.

[٨٣] Nuratul Muntahana and Ma'rifatul Munjiah, "Tahwiil Ar-Riwayah Al-Fata An-Nabiil Ila Al-Fiilm: Dirasah Ikranisasiah Li Pamusuk Eneste," *Buletin Al-Turas* 30, no. 1 (April 30, 2024): 67–92, https://doi.org/10.15408/bat.v30i1.32325.

يَتَقَدَّمُهُمْ رَئِيسُهُمْ. وَعَرَفَ مِنْ كَلامِهِمْ أَنَّهُمْ عِصَابَةُ لُصُوصٍ. ثُمَّ وَقَفَ شَيْخُ اللُّصُوصِ –وَعَلِى بَابَا يَرَاهُ–" [٨٤]

المقصود **أعلاه** وهو"ثم صعد إلى الشجرة. فاختبأ بين أغصان الشجرة حتى لم يره أحد. ورأى علي بابا من هناك الفارس ينزل من حصانه. أحصهم علي بابا ووجد أن هناك أربعين فارسًا بقيادة الزعيم. وسمع علي بابا من حديثهم أنهم مجموعة من اللصوص".

٤٠ شخصا من اللصوص ليست موجودة على مسرحية "علي بابا واللصوص". في هذه المسرحية هناك ٣ لصوص فقط، وهم عمر (زعيم اللصوص)، عزام (مرؤوس)، بهلول (مرؤوس). إن العديد من روايات علي بابا تستخدم ٤٠ لصًا. في الواقع، هذا الشخص لم يختف حقًا، لقد قلّص ما كان في الأصل ٤٠ إلى ٣ أشخاص فقط. ومن الممكن أن يكون هذا التقليص بسبب وجود عراقيل مثل نقص اللاعبين، لذا كان لا بد من تنفيذ التقليص حتى تسير المسرحية كما ينبغي.

الصورة ٦. ١ اللصوص على المسرح

[٨٤] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ٤.

التقليص من ٤٠ إلى ٣ أشخاص لا يغير القصة على هذا المسرح ككلّ. لأنه كما هو موضح في النص، لم يُشاهد ٤٠ لصًا إلا أثناء الحادث أمام الكهف. في الحادث الآخر، سيتم إرسال شخص واحد فقط للبحث عن جثة قاسم.

الصورة ٦. ٢ أحد اللصوص يؤمر للبحث عن جثة

٢. ثلاثة حمير

في نص "علي بابا"، من المعروف أن علي بابا لديه ثلاثة حمير في منزله يحمله كل يوم في الغابة. هذه الحمير الثلاثة تساعده في حمل الحطب كل يوم من الغابة. كما في اقتباس النص.

> *مِنْ كِبَارِ الْأَغْنِياءِ. أَمَّا أَخُوهُ عَلِي بَابَا فَكَانَ مُتَزَوِّجًا بِأَمْرَأَةٍ فَقِيرَةٍ جِدًّا . وَلَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ مِنَ الدُّنْيَا إِلَّا بَيْتًا حَقِيرًا يَسْكُنُهُ ، وَثَلَاثَةَ حَمِيرٍ يَذْهَبُ بِها كُلَّ يَوْمٍ إِلَى الْغَابَةِ ، وَيُحَمِّلُهَا مَا يَقْطَعُهُ مِنَ الْخَشَبِ ، ثُمَّ يَبِيعُهُ وَيَشْتَرِي بِثَمَنِهِ مَا يَحْتَاجُ إِلَيْهِ مِنَ الْقُوتِ*[٨٥].

يمكن المقصود اقتباس النص على النحو التالي:

[٨٥] كيلاني, ٢.

"علي بابا، تزوج من امرأة فقيرة لم يكن لديه سوى البيت الفقير ويعيش فيه مع الحمير الثلاثة التي كان يذهب بها إلى الغابة كلّ يوم".

ظهرت هذه الحمير أيضًا عندما كان علي بابا في الغابة والتقى بـ ٤٠ لصًا. حيث ترافقه الحمير كل يوم في الغابة وتظهر مرة أخرى في باب "في الغابة". وكانت الحمير مربوطةً بالشجرة التي يسلقها علي بابا عندما رأى اللصوص.

فَخَافَ عَلَى نَفْسِهِ، وَأَسْرَعَ إِلَى حَمِيْرِهِ الثَّلَاثَةِ، فَرَبَطَهَا فِي شَجَرَةٍ كَبِيْرَةٍ مِنْ أَشْجَارِ الغَابَةِ[٨٦]

بالإضافة إلى ذلك، رافقت الحمير علي بابا عندما كان يبحث عن جثة قاسم. علي بابا يحمل حميره للبحث عن جثة قاسم في الكهف. ثم وضع جثة قاسم على حماريه وحمل الحمار الآخر ثروة كافية.

ذَهَبَ إِلَى الْكَنْزِ ، وَمَعَهُ حَمِيرُهُ الثلاثَةُ ، وَلَمَّا دَخَلَ الْكَنْزَ رَأَى جُثَّةَ قاسِمٍ، فَتَأَلَّمَ أَشَدَّ الْأَلَمِ ، وَبَكَى عَلَى أَخِيهِ وَلَكِنَّهُ عَلِمَ أَنَّ الْجَزَعَ لَا فَائِدَةَ مِنْهُ ، فَحَمَلَ جُثَّةَ أَخِيهِ عَلَى حِمارٍ ، وَحَمَلَ الْحِمَارَيْنِ الْآخَرَيْنِ مَا أَمْكَنَ أَنْ يَحْمِلاهُ مِنْ نَفَائِسِ الكَنْزِ، وَعَادَ بِهَا إِلَى البَيْتِ[٨٧].

فيما خلا مسرحية "علي بابا واللصوص" يغاير نص القصة، تمت إزالة هذه الحمير. في المسرحية، علي بابا رجل فقير ومتزوج من امرأة فقيرة وليس لديه المال سوى بيت. يذهب علي بابا كل يوم إلى الغابة وحده للبحث عن الحطب[٨٨].

---

[٨٦] كيلاني, ٣.
[٨٧] كيلاني, ١٤.
[٨٨] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

الصورة ٧. ١ يبحث علي بابا عن الحطب

وفي المشهد الذي يبحث فيه علي بابا عن جثة قاسم، لا يرافقه إلا عبد قاسم.

الصورة ٧. ٢ علي بابا والعبد يحملان جثة قاسم

عدم القدرة على تقديم الحمير قد يشكل عائقًا على المسرح. إن تقديم الحمير الحقيقية ليست من أمر سهل، فقد يستغرق وقتًا طويلاً ويجعل هذا الأداء غير فعّال. ومن ثمّ، لا تقدر اللجنة أن تُظهِر نسخة طبق الأصل من الحمير، لوجود مشقّة المال والإبداعية[٨٩].وفقًا لإنيستي، فإن هذا الاختصار أمر طبيعي، بل إن تقديم أربعين لصًا وثلاثة حمير سيستغرق الكثير من الوقت والجهد، وهذا العرض هو عرض متوسط، لذا لا يمكن تقديم كل شيء في القصة[٩٠].

[٨٩] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

[٩٠] Prastika Aderia, Hasanuddin Ws Hasanuddin Ws, and Zulfadhli Zulfadhli, "EKRANISASI NOVEL KE FILM SURAT KECIL UNTUK TUHAN," *Jurnal Bahasa dan Sastra* 2, no. 1 (March 6, 2013): 46, https://doi.org/10.24036/89290.

٣. ابن قاسم أو ابن أخ علي بابا.

صوّر شخصية ابن قاسم في نهاية قصة علي بابا فقط. وقد وُصف بأنه طيب القلب، يحبّ المخالطة ويُظهر المحبة لجيرانه. ويُثبت ذلك في المقطع الذي يُذكر فيه أن ابن قاسم كان سهل المعاملة مع الغرباء، مثل زعيم اللصوص الذي تَنَكَّرَ كشخص جديد في الحي. ويتعزز هذا بالنص التالي:

"فَغَيَّرَ زِيَّهُ وَهَيْئَتَهُ، وَفَتَحَ دُكَّانَ تِجَارَةٍ بِالْقُرْبِ مِنْ بَيْتِ عَلِي بَابَا، وَصَارَ يَتَوَدَّدُ إِلَى وَلَدِ قَاسِمٍ وَيُهْدِي إِلَيْهِ أَنْفَسَ الْهَدَايَا. فَدَعَاهُ يَوْمًا إِلَى بَيْتِهِ، وَرَحُبَ بِهِ عَلِي بَابَا لِأَنَّهُ ضَيْفُ ابْنِ أَخِيهِ" [٩١]

ثم تظهر شخصية ابن قاسم مرة أخرى في نهاية القصة أو الخاتمة. والأساس هو أنه نظرًا لأن مرجانة قد أنقذت حياة علي بابا، فقد ثبت أنها عبدة جيدة جدًا. لذلك، كان علي بابا وزوجته يرغبان بشدة في تزويج مرجانة بابن أخيه ومنحها هدية بسيطة من كنزه الذي عثر عليه.

وَلَمْ يَنْسَ عَلي بَابَا فَضْلَ مَرْجَانَةَ عَلَيْهِ، فَزَوَّجَهَا ابْنَ أَخِيهِ مُكَافَأَةً لَهَا عَلَى مَعْرُوفِهَا وَذَكَائِهَا [٩٢]

ولكن في المسرحية، لم يظهر دور ابن قاسم على خشبة المسرح. ولهذا السبب، تعرّضت شخصيته للتقليص تَمَّ استبدالُ دورِ ابنِ قاسمٍ بـ "ذاكرٍ"، ابنِ علي بابا. في هذهِ المسرحيةِ، ورَدًّا لجميلِ مرجانةَ، أصرَّ علي بابا وزوجتُهُ على تزويجِها بابنهِما "ذاكرٍ". ومع ذلكَ، فإنَّ دورَ "ذاكرٍ" يُلفَظُ في الحوارِ فقط، ولا يُمَثَّلُ بواسطةِ ممثلٍ.

[٩١] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢), ١٨.
[٩٢] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢), ١٩.

الصورة ٧. ٣ علي بابا كافأَ صنيعَ مرجانة.

ب. وجه إضافي

تهدف إضافة شخصيات في عملية التغيير إلى تعزيز وإثراء المسرحى، أو لتلبية الاحتياجات البصرية. ولكن إضافة الشخصيات يجب أن تتم بحذر حتى لا تعيق القصة بأكملها والشخصية الرئيسية. في عملية تحويل القصة "علي بابا إلى المسح علي بابا واللصوص بنظرية النقلية إكرانيساسية لباموسوك انيستي[٩٣]، وجدت الباحثة ٢ صور إضافي من تغيير الأشخاص[٩٤]، إضافة الشخص من نصّ "علي بابا" إلى مسرحية "علي بابا واللصوص" يعني المسافر وعبد قاسم. والشرح كما يلي:

١. مسافر

كان شخص المسافر شخص إضافي في بداية مسرحية "علي بابا واللصوص". هو يسافر ثم يستريح في مدينة فارس. لكنّه مؤسف، أنه التقى باللصوص وثروته مغتصبة. وبتواضعه واستسلامه غنّى قصيدة الرثاء.

[٩٣] Eneste, *Novel Dan Film*.

[٩٤] Muntahana and Munjiah, "Tahwiil Ar-Riwayah Al-Fata An-Nabiil Ila Al-Fiilm."

الصورة ٤. المسافر يغنّي قصيدة الرثاء

المسافر هو الشخص الوحيد الذي يغنّي قصيدة الرثاء. يتم غناء قصيدة الرثاء في بداية المشهد. قال المسافر:

"آه! أيها الأشجار // اعتبروا أن روحي تأتي منك // أن ذكرى رغباتي لن تنطفئ أبدًا! //وأنا؟ لا تترددوا، اعتبروا أنكم تأتون مني // يا أشجار // لا، لا تتذكروني بعد الآن // ما أنا إلاّ صنم اليأس في شكل البشر // ليس لدي سوى أنقاض الشوق // وبقايا حزني الأبدي. (السعال) يجزيكم الله على أعمالكم، فالثروة التي تم الحصول عليها بوسائل الحرام لن تعطيكم أي بركات (السعال). انسوني //حقًا لقد ذهبت بعيدًا بخطاياي // ها أنا أغرق في قلب الشفق[٩٥]".

٢. عبد قاسم

العبد هو شخص إضافي في مسرحية "علي بابا واللصوص". عبد قاسم يتبع قاسم أينما ذهب. ملابس هذا العبد رثة جداً. كان صوته بطيئا جدا. هذا العبد له طبيعة مطيعة تجاه سيده قاسم. وقد ثبت ذلك عندما استدعاه قاسم. جاء العبد على الفور وقدم الخضوع كشكل الإخلاص والاحترام. كما نفّذ العبد أوامر قاسم بمرافقته إلى كهف اللصوص لنيل الثروة. وأخبر العبد سيدته أن قاسم لم يخرج مرة أخرى بعد دخوله إلى كهف اللصوص.

[٩٥] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

الصورة ٥. قاسم يدعو العبد للذهاب إلى الكهف

هذا العبد يقول صادقًا دائما. ويمكن ملاحظة ذلك من حواره مع سيدته سميرة، زوجة قاسم حول خبر مقتل زوجها.

سميرة: لا لا! لا بد أنك تكذب!

(العبد يسقط على ركبتيه)

العبد: حقا، كيف أجرؤ على الكذب على سيدتي.

سميرة: هل رأيته مباشرة؟

العبد: لا سيدتي، لكني رأيت اللصوص يدخلون ثم يخرجون بملابس ملطخة بالدماء. إن لم يكن دم السيد قاسم، لمن يا سيدتي؟[٩٦].

وفقًا لإنيستي (١٩٩١: ٦٤)[٩٧]، يذكر أن للمخرج أسبابًا معينة لإجراء إضافات في فيلمه لأن هذه الإضافات مهمة من الزاوية الفيلمية. ومن هذا الرأي، فإن إضافة المسافر والعبد الذكر لقاسم التي أُجريت في هذا العرض المسرحي مناسبة دون أي إكراه. وقد حُددت هذه

[٩٦] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.
[٩٧] Eneste, *Novel Dan Film*.

الإضافات بناءً على عدة أمور مثل جوهر الغموض واحتياجات العرض من أجل ربط الأحداث[٩٨].

ج. وجه التغيير المختلف

في عملية تحويل القصة "علي بابا إلى المسح علي بابا واللصوص بنظرية النقلية إكرانيساسية لباموسوك انيستي، وجدت الباحثة ١ صور التغيير المختلف من تغيير الأشخاص. والشرح كما يلي:

١. تصوير بابا مصطفى

في هذه القصة تم تصوير شخص بابا مصطفى على أنه خياط ماهر ويحب المال كثيرًا. ويمكن ملاحظة ذلك في الاقتباس التالي:

فَقَالَتْ لَهُمَا: "أَنَا أُحْضِرُ لَكُمَا مَنْ يَخِيْطُ جُثَّتَهُ" . ثُمَّ ذَهَبَتْ مُسْرِعَةً إِلَى دُكَانِ خَيَّاطٍ مَاهِرٍ اسْمُهُ : "بَابَا مُصْطَفَى" وَأَعْطَتْهُ دِيْنَارَيْنِ. [٩٩]

وتوضح هذه القصة أن مورجيانا ذهبت إلى خياط ماهر وأقنعته لإتباعها بإعطائه دينارين. ثم بعد قيامه بعمله وهو خياطة الجثة، أعطت مورجانا بابا مصطفى مرة أخرى ثلاثة دنانير وقيل إن بابا مصطفى كان سعيدًا بهذا.

أما بالنسبة في مسرحية "علي بابا واللصوص" فقد تم تغيير اسم بابا مصطفى إلى عزيز خياط الأحذية. في هذه المسرحية، علي بابا التقطه من السوق نفسه[١٠٠].

---

[٩٨] S Itafarida, "Adaptasi dari Karya Sastra ke Film: Persoalan dan Tantangan," n.d.

[٩٩] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ١٨.

[١٠٠] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

الصورة ٥. عزيز

وهذا يختلف عما هو موضح في النص في قصة "علي بابا". ولذلك نجد هنا تغيرات في الاختلافات في شخص بابا مصطفى. حدث هذا التغيير المتنوع بسبب قيود الوسيط، حيث كان يجب تقديم شخصية بابا مصطفى بمتجر، وهو ما لم يكن ممكنًا، لذلك تم تغييره إلى شخصية عزيز مصلح الأحذية المتجول[١٠١].

ب-تغيير الحبكة

صور تغيرات	التغييرات الموجودة في القصة والمسرح	التغييرات الموجودة على أساس نظرية النقلية
تغيير حبكة	١. من فكرة زعيم اللصوص ٢. تغيير ظهور اللصوص ٣. ظهور خياط الأحذية ٤. مونولوج على بابا ٥. تزويج مرجانة بابن أخيه ٦. التغيير الخلفية بداية القصة والمسراحى	**وجه التقليص: ١)** فكرة زعيم اللصوص، ٢) انتقام زعيم اللصوص
		وجه إضافي: ١) ظهور المسافر واللصوص، ٢) ظهور خياط الأحذية وسط علي بابا وزوجته، ٣) مونولوج علي بابا
		وجه التغيير المختلف: ١) الاختلافات بين بداية قصة "علي بابا"

[١٠١] JH Fahrizal Nur Rizky and Moh Fikri Zulfikar, "KONSEP ALIH WAHANA CERPEN KE NASKAH DRAMA: KAJIAN PUSTAKA" 4, no. 2 (2024).

	٧. التغيير الخلفية اختتام القصة والمسراحى	ومسرحية "علي بابا واللصوص"، ٢) حضور خياط الأحذية، ٣) الاختلافات في نهاية القصة،

١) من فكرة زعيم اللصوص

أما في نص علي بابا، فشل أحد اللصوص في قتل علي بابا يثير غضب زعيم اللصوص. ثم كان لدى هذا الزعيم المارق فكرة رائعة. الفكرة تحتوي على الأمر التالي

ثُمَّ أَحْضَرَ شَيْخ اللُّصُوصِ أَرْبَعِينَ خَابِيَّةً ، وَمَلَأَ خَابِيَتَيْنِ مِنْهَا زَيْتاً ، ووَضَعَ فِي كُلِّ خَابِيَةٍ مِنَ الْخَوَابِيْ الْبَاقِيَةِ لِصًا مِنْ عِصَابَتِهِ ، وَاتَّفَقُوا عَلَى الانْتِقَامِ مِنْ أَعْدائِهِمْ مَتَى رَمَى شَيْخُهُمْ حَجَرًا. ثُمَّ نَزَلَ ضَيْفًا فِي بَيْتِ عَلِي بَابَا بَعْدَ أَنْ أَوْهَمَهُ أَنَّهُ تَاجِرُ زَيْتٍ[١٠٢].

أحضر زعيم اللصوص ٤٠ برميلًا. سيتم ملء اثنين من البراميل بالزيت وسيتم إدخال الباقي بواسطة ٣٨ لصًا. سيقوم الزعيم بإلقاء الحجارة لاحقًا كعلامة على أنهم يخرجون لقتل أعدائهم. وسيتعاون الزعيم مع مورد الزيت الذي يعد الموزع لعلي بابا. هكذا سيتم وضع البراميل على شرفة بيت علي بابا. ومع ذلك، تم اكتشاف هذا التنكر من قبل مورجيانا. في ذلك الوقت، كانت أضواء منزلهما مطفأة، وكان مورجيانا ينوي أخذ الزيت من البرميل. لكن سمعت صوتًا خافتًا في البرميل. بعد أن شعرت بشيء غريب، قامت مورجيانا أخيرًا بفحص جميع البراميل. اتضح أن برميلين فقط ليس لهما صوت. من أجل ذكائها، ألقت براميل النار حتى أُحرقوا جميع اللصوص. عرف زعيم اللصوص ذلك بعد أن ألقى الحجارة عدة مرات. رأى أن جميع مرؤوسيه ماتوا في البراميل.

فشلت خطة رئيس اللصوص الأولى، ثم ظهرت خطة ثانية. غيّر مظهره وافتتح محلًا تجاريًا قريبًا من بيت علي بابا. وبدأ يقترب من أبناء قاسم ويقدّم لهم الهدايا. وفي

[١٠٢] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ٢١.

أحد الأيام، دعاه ابن قاسم إلى منزله، ورحّب به علي بابا كضيف لابن أخيه. ومع ذلك، كانت مورجيانا الذكية مترددة عندما رأت سكينًا كبيرًا على خصرها. وحين نظرت بعناية، عرفت هويته وفهمت ما يعنيه.

ارتدت مورجيانا أفضل الملابس التي كانت ترتديها ورقصت أمامه متنكرة كعلامة الفرح بالترحيب بها. ثم أخذت سكينًا من خصره سارعةً وطعنته في قلبه، قتلته على الفور. كان علي بابا وابن أخيه غاضبين جدًا مما حدث.

فَغَيْرَ زِيَّهُ وَهَيْئَتَهُ، وَفَتَحَ دُكَّانَ تِجَارَةِ بِالْقُرْبِ مِنْ بَيْتِ عَلِي بَابَا، وَصَارَ يَتَوَدَّدُ إِلَى وَلَدِ قَاسِمٍ وَيُهْدِي إِلَيْهِ أَنْفَسَ الْهَدَايَا. فَدَعَاهُ يَوْمًا إِلَى بَيْتِهِ، وَرَحَّبَ بِهِ عَلِي بَابَا لِأَنَّهُ ضَيْفُ ابْنِ أَخِيهِ. وَلَكِنْ مَرْجَانَةُ الذَّكِيَّةُ ارْتَابَتْ حِينَ رَأَتْ فِي حِزَامِهِ سِكِّينًا كبيرة. وَلَمَّا أَنْعَمَتِ النَّظَرَ فِيهِ عَرَفَتْهُ وَأَدْرَكَتْ غَرَضَهُ. فَلَبِسَتْ أَفْخَرَ مَا عِنْدَهَا مِنَ الثِّيَابِ وَرَقَصَتْ أَمَامَهُ مُتَظَاهِرَةً بِالْفَرَحِ لِقُدُومِهِ. ثُمَّ غَافَلَتْهُ وَأَخَذَتْ سِكِّينًا مِنْ وَسَطِهَا بِرَشَاقَةٍ، وَضَرَبَتْهُ بِهَا فِي قَلْبِهِ، فَقَتَلَتْهُ لِلْحَالِ، وَغَضِبَ عَلِي بَابَا وَابْنُ أَخِيهِ مِمَّا حَدَثَ أَشَدَّ الْغَضَبِ[١٠٣].

٢) تغيير ظهور اللصوص

ظهور اللصوص في بداية المسرحية. تبدأ بدخول مسافر يستريح ويضطرب من قبل اللصوص ويتم اغتصاب ثروته النفيسة. ثم غنّى المسافر قصيدة الرثاء[١٠٤]. وهكذا يتم تعريف اللصوص في افتتاح القصة قبل الدخول في بداية القصة نفسها. يتم تعريف اللصوص في بداية القصة قبل بدء القصة الأساسية. أمّا في نص قصة علي بابا، يظهر

[١٠٣] كيلاني, ٢٣.
[١٠٤] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

اللصوص عندما يذهب علي بابا إلى الغابة بحثًا عن الحطب، وهناك يجدهم علي بابا قادمين في جماعات.

وَلَمَّا أَرَادَ أَنْ يَحْمِلَ عَلَيْهَا مَا جَمَعَهُ مِنَ الْخَشَبِ رَأَى فُرْسَانًا يَقْتَرِبُونَ مِنْهُ. فَخَافَ عَلَى نَفْسِهِ، وَأَسْرَعَ إِلَى حَمِيرِهِ الثَّلَاثَةِ، فَرَبَطَهَا فِي شَجَرَةٍ كَبِيرَةٍ مِنْ أَشْجَارِ الْغَابَةِ، ثُمَّ صَعِدَ إِلَى أَعْلَاهَا، وَاخْتَبَا بَيْنَ أَغْصَانِهَا حَتَّى لَا يَرَاهُ أَحَدٌ. ثُمَّ رَأَى الْفُرْسَانَ يَنْزِلُونَ عَنْ خُيُولِهِمْ بِالْقُرْبِ مِنْهُ. وَعَدَّهُمْ فَوَجَدَهُمْ أَرْبَعِينَ فَارِسًا يَتَقَدَّمُهُمْ رَئِيسُهُمْ وَعَرَفَ مِنْ كَلَامِهِمْ أَنَّهُمْ عِصَابَةُ لُصُوصٍ[١٠٥].

ظهور اللصوص في نص قصة علي بابا كان في بداية القصة، حيث بينما كان علي بابا يبحث عن الحطب في الغابة مع حميره الثلاثة، ظهرت مجموعة من الفرسان الذين عرف أنهم لصوص.

٣) ظهور خياط الأحذية

في المسرح ظهور خياط الأحذية بوسط علي بابا وزوجته. في حماوة النهار، يقوم علي بابا بتشقيق الحطب. نظر علي بابا إلى كومة الحطب الكبيرة وتنهّد. جلس علي بابا ووجهه كئيب. ثم جاءت زوجته، ليلى وهي تحضر المشروبات. رأت وجه زوجها كئيبًا وسألت ليلى بقلق. لا يريد علي باباب أن يجعل قلب زوجته قلقًا. واختار علي بابا أن لايخبرها. لكن بعد أن دفعته ليلى قليل، أخبر علي بابا عن سبب حزنه. لقد كان مذنباً بزوجته. كان يشعر أنه لا يستطيع أن يجعل زوجته سعيدة مثل أخيه

[١٠٥] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ٦.

الغني. عندما سمعت ذلك، حاولت ليلى تسلية زوجها، وقالت إنها كانت سعيدة بما كان زوجها طالما كانت معه دائمًا. كم كان علي بابا ممتنًا لسماع ذلك، وأخيراً عانقا علي بابا وزوجته.

ليلى : لا، لقد تأثرت.

(عزيز، خياط الأحذية، دخل للمشهد ومرّ بعلي بابا وليلى)

عزيز : خياطة الأحذية!!! خياطة الأحذية!!! عذرًا، هل يمكنكما أن تكونا لطيفًا بخياطة حذائكما؟

(غضب علي بابا لانزعاج عاطفهما)

علي بابا : آسف يا سيدي، في المرة القادمة

عزيز : حسنًا. عذرا سيدي.

علي بابا : باه! قد أزعجت اللحظة! [١٠٦].

لكن في نص علي بابا، فإن ظهور الخياط يكون عندما يبحث علي بابا عن خياط ليخيط جثة قاسم ويطلب من مرجانة أن تجده. عندها فقط تم تقديم خياط ماهر يدعى بابا مصطفى.

فَقَالَتْ لَهُمَا: "أَنَا أُحْضِرُ لَكُمَا مَنْ يَخِيطُ جُثَّتَهُ" . ثُمَّ ذَهَبَتْ مُسْرِعَةً إِلَى دُكَانِ خَيَّاطٍ مَاهِرٍ اسْمُهُ : "بَابَا مُصْطَفَى" وَأَعْطَتْهُ دِينَارَيْنِ [١٠٧].

[١٠٦] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

[١٠٧] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢), ١٨.

٤) مونولوج على بابا

مونولوج علي بابا في إختتم المسرحية. المشهد الختامي في مسرحية "علي بابا واللصوص" مزين بمونولوج علي بابا. حيث يتحدث علي بابا لفترة وجيزة في المغارة. قال:

"في النهاية، ما أنا إلاّ الذي يعرف سر هذا المكان. سأتأكد من أن الجميع في هذه المدينة يعيشون مزدهرين" [١٠٨]

إن مونولوج علي بابا في نهاية هذه القصة يعتبر حبكة إضافية عن النص الأصلي. ويُقال ذلك لأنه في النص الأصلي لم يكن مونولوج علي بابا موجودًا في حبكة القصة.

٥) تزويج مرجانة بابن أخيه

هذه الحبكة هي الحبكة الختامية أو نهاية قصة علي بابا القصيرة. هذه الحبكة هي الحبكة التي يكافئ فيها علي بابا مرجانة التي أنقذته عدة مرات، فيوافق في النهاية على زواج ابن أخيه بمرجانة. تُعتبر هذه المكافأة مستحقة وعظيمة جدًا لأن تحرير العبيد في العصور القديمة كان سُنّة لها أجر عظيم وشكل من أشكال العبادة لله عز وجل.

[١٠٨] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

وَلَمْ يَنْسَ عَلِي بَابَا فَضْلَ مَرْجَانَةَ عَلَيْهِ، فَزَوَّجَهَا ابْنَ أَخِيهِ مُكَافَأَةً لَهَا عَلَى مَعْرُوفِهَا وَذَكَائِهَا. وَأَصْبَحَ الْكَنْزُ[١٠٩].

إن حبكة تحرير مرجانة بعد إنقاذها لعلي بابا عدة مرات موجودة في نص قصة علي بابا القصيرة، ولكن المشهد الذي تتزوج فيه مرجانة بابن أخيه لم يُدرج في مشاهد المسرحية.

٦) التغيير الخلفية بداية القصة والمسراحى

في نص قصة علي بابا و هناك الإختلاف في بداية القصة ويتم تقديم، و الإختلاف في نهاية القصص بالمسرح على بابا والحرامى. أولا، في بداية قصة "علي بابا" في كتاب *قصص من ألف ليلة*، تم تقديم حياة الإخوة، علي بابا وقاسم. تبدأ المقدمة بحياة الإخوة. كان علي بابا متزوجًا ويعاني من الفقر، أما أخوه قاسم كان متزوجًا ويتخبط في الثروة. وقد ثبت ذلك في النص.

كَانَ فِي قَدِيْمِ الزَّمَانِ، أَخَوَانِ شَقِيْقَانِ، يَعِيْشَانِ فِي بَلَدٍ مِنْ بِلَادِ الْفُرْسِ، أَحَدُهُمَا غَنِيٌّ جِدًّا، وَالآخَرُ فَقِيْرٌ جِدًّا. وَاسْمُ الأَوَّلِ : قَاسِمٌ، وَاسْمُ الثَّانِي: عَلِي بَابَا[١١٠].

بينما في مسرحية "علي بابا واللصوص"، يبدأ المشهد بدخول مسافر يستريح ويضطرب من قبل اللصوص واغتصبت ثروته النفيسة. ثم غنّى المسافر قصيدة رثائه.

[١٠٩] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ٢٥.
[١١٠] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*.

هذه التغييرات لتكييف القصة مع متطلبات الشاشة، أو لزيادة إثارة القصة، أو لتقديم تفسير جديد للعمل الأصلي.

في إحدى الأمسيات، كان مسافرًا يقوم برحلة. دخل وهو يحمل قماشًا يحتوي على أشياء ثمينة ثم وقف صامتًا في منتصف المسرح عندما سمع صوت صراخ عشوائي. الإضاءة تتجه نحو المسافر. ثم دخل اللصوص، كانوا يركضون نحو المسافر ويحيطون به[١١١]

إذًا، افتتاحية المسرحية تتضمن مشهدًا إبداعيًا حيث لا تبدأ القصة مباشرة بالشخصية الرئيسية، بل تتضمن إبداعًا فنيًا يتمثل في إدخال شخصية المسافر واللصوص في بداية القصة.

٧) التغيير الخلفية اختتام القصة والمسراحى

في نهاية هذه القصة، يوجد اختلاف في الحبكة بين نص القصة القصيرة والمسرحية أيضًا. فالحبكة التي تحدث في النص في نهاية القصة هي فصل الختام. ويحتوي فصل الختام هذا على مكافأة علي بابا لمرجانة بتزويج مرجانة لابن أخيه. ثم يوزع علي بابا أيضًا جزءًا من ثروته عليهما. ومنذ ذلك اليوم، عاشا حياتهما بسعادة وراحة.

....، وَعَاشُوا جَمِيعًا طُولَ الْحَيَاةِ وَهُمْ عَلَى أَسْعَدِ حَالٍ وَأَهْنَا بَالِ[١١٢].

[١١١] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

[١١٢] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ٢٠.

بينما في مسرحيته الدرامية، فإن نهاية القصة هي مشهد إبداعي يتمثل في مونولوج لعلي بابا، حيث يناجي علي بابا نفسه داخل الكهف. ويتعهد بأن يعيش جميع سكان المدينة في رخاء تام.

نهاية

الخلفية: الكهف (يدخل علي بابا)

علي بابا : (مناجاة) في النهاية، أنا وحدي من يعرف سر هذا المكان. سأتأكد من أن جميع سكان هذه المدينة يمكنهم العيش في رخاء .

علي بابا : ألكازام، افتح !يفتح باب الكهف ويدخل علي بابا إلى الداخل[١١٣].

إذا يراجع من منظور تأليف حبكة قصة "علي بابا" ومسرحية "علي بابا واللصوص"، يبدأ كلاهما من المرحلة الأولية والمرحلة الوسطى (الصراع أو الذروة) والمرحلة النهائية أو التسديد[١١٤].

ومع ذلك في التصوير، تم العثور على عدة اختلافات بين قصة "علي بابا" ومسرحية "علي بابا واللصوص". وتأتي هذه الاختلافات في وجه التقليص، أو وجه إضافي، أو وجه التغيير المختلف. فيما يلي إخطار تحويل حبكة القصة من خلال وجه التقليص، و وجه إضافي، و وجه التغيير المختلف[١١٥]:

---

[١١٣] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.

[١١٤] بلوك, *الرواية من الحبكة الى الطباعة*.

[١١٥] Saputra, *Ekranisasi Karya Sastra Dan Pembelajarannya*.

أ. وجه التقليص

في عملية التحويل من القصة "علي بابا إلى المسح علي بابا واللصوص بنظرية النقلية إكرانيساسية لباموسوك انيستي[١١٦]، وجدت الباحثة ٢ صور التقليص من تغيير الحبكة في هذا البحث، وهما فكرة زعيم اللصوص وانتقامه.

١. فكرة زعيم اللصوص

أحد المشاهد التي لم يتم أداءها في مسرحية "علي بابا واللصوص" كانت فكرة زعيم اللصوص. أما في نص علي بابا، فشل أحد اللصوص في قتل علي بابا يثير غضب زعيم اللصوص. ثم كان لدى هذا الزعيم المارق فكرة رائعة. الفكرة تحتوي على الأمر التالي

ثُمَّ أَحْضَرَ شَيْخ اللُّصُوصِ أَرْبَعِينَ خَابِيَّةً ، وَمَلأَ خَابِيَتَيْنِ مِنْهَا زَيْتاً ، وَوَضَعَ فِي كُلِّ خَابِيَةٍ مِنَ الْخَوَابِيْ الْبَاقِيَةِ لِصًا مِنْ عِصَابَتِهِ ، وَاتَّفَقُوا عَلَى الانْتِقَامِ مِنْ أَعْدائِهِمْ مَتَى رَمَى شَيْخُهُمْ حَجَرًا. ثُمَّ نَزَلَ ضَيْفًا فِي بَيْتِ عَلِي بَابَا بَعْدَ أَنْ أَوْهَمَهُ أَنَّهُ نَاجِرُ زَيْتٍ[١١٧].

أحضر زعيم اللصوص ٤٠ برميلًا. سيتم ملء اثنين من البراميل بالزيت وسيتم إدخال الباقي بواسطة ٣٨ لصًا. سيقوم الزعيم بإلقاء الحجارة لاحقًا كعلامة على أنهم يخرجون لقتل أعدائهم. وسيتعاون الزعيم مع مورد الزيت الذي يعد الموزع لعلي بابا. هكذا سيتم وضع البراميل على شرفة بيت علي بابا. ومع ذلك، تم اكتشاف هذا التنكر من قبل مورجيانا. في ذلك الوقت، كانت أضواء منزلهما مطفأة، وكان مورجيانا ينوي أخذ الزيت من البرميل. لكن سمعت صوتًا خافتًا في البرميل. بعد أن شعرت بشيء غريب، قامت مورجيانا أخيرًا بفحص جميع البراميل. اتضح أن برميلين فقط ليس لهما صوت. من أجل ذكائها، ألقت براميل النار حتى

[١١٦] Eneste, *Novel Dan Film*.
[١١٧] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ٢١.

أُحرقوا جميع اللصوص. عرف زعيم اللصوص ذلك بعد أن ألقى الحجارة عدة مرات. رأى أن جميع مرؤوسيه ماتوا في البراميل.

تم حذف هذا المشهد في المسرحية. لأنه يحتاج الكثير من المعدات التي لا يمكن تقديمها على المسرح. ولذلك تم استبدال هذا المشهد بحفلة في منزل علي بابا حيث دعا صديقه القديم (الذي تبين أنه لص) ليأتي إلى منزله ويعلّمه كيفية القيام بالأعمال التجارية. ثم علمت مورجيانا بهذا الأمر، فأعطتهم السم في مشروبهم.

٢. انتقام زعيم اللصوص

المشهد التالي في القصة هو انتقام الزعيم.[١١٨] وجاء في النص أنه بعد فشل فكرته، شعر زعيم اللصوص بالحزن لوفاة زملائه. ومرت عدة أشهر، وأصبح كالمجنون بحزن عميق. ثم أدرك أن الحزن لن يساعد، لذلك كان مصمِّماً على الانتقام.

غيّر مظهره وافتتح محلًا تجاريًا قريبًا من بيت علي بابا. وبدأ يقترب من أبناء قاسم ويقدّم لهم الهدايا. وفي أحد الأيام، دعاه ابن قاسم إلى منزله، ورحّب به علي بابا كضيف لابن أخيه. ومع ذلك، كانت مورجيانا الذكية مترددة عندما رأت سكينًا كبيرًا على خصرها. وحين نظرت بعناية، عرفت هويته وفهمت ما يعنيه.

ارتدت مورجيانا أفضل الملابس التي كانت ترتديها ورقصت أمامه متنكرة كعلامة الفرح بالترحيب بها. ثم أخذت سكينًا من خصره سارعةً وطعنته في قلبه، قتلته على الفور. كان علي بابا وابن أخيه غاضبين جدًا مما حدث.

فَغَيْرَ زِيَّهُ وَهَيْئَتَهُ، وَفَتَحَ دُكَّانَ تِجَارَةٍ بِالْقُرْبِ مِنْ بَيْتِ عَلِي بَابَا، وَصَارَ يَتَوَدَّدُ إِلَى وَلَدِ قَاسِمٍ وَيُهْدِي إِلَيْهِ أَنْفَسَ الْهَدَايَا. فَدَعَاهُ يَوْمًا إِلَى بَيْتِهِ، وَرَحَّبَ بِهِ عَلِي بَابَا لِأَنَّهُ ضَيْفُ ابْنِ أَخِيهِ. وَلَكِنْ مَرْجَانَةُ الذَّكِيَّةُ ارْتَابَتْ حِينَ رَأَتْ فِي حِزَامِهِ سِكِّينًا كبيرة. وَلَمَّا أَنْعَمَتِ النَّظَرَ فِيهِ عَرَفَتْهُ وَأَدْرَكَتْ غَرَضَهُ. فَلَبِسَتْ أَفْخَرَ مَا عِنْدَهَا مِنَ الثِّيَابِ وَرَقَصَتْ

[١١٨] كيلاني, ٢٣.

أَمَامَهُ مُتَظَاهِرَةً بِالْفَرَحِ لِقُدُومِهِ. ثُمَّ غَافَلَتْهُ وَأَخَذَتْ سِكِّينًا مِنْ وَسَطِهَا بِرَشَاقَةٍ، وَضَرَبَتْهُ بِهَا فِي قَلْبِهِ، فَقَتَلَتْهُ لِلْحَالِ، وَغَضِبَ عَلِي بَابَا وَابْنُ أَخِيهِ مِمَّا حَدَثَ أَشَدَّ الْغَضَبِ[١١٩].

لم يجد هذا المشهد في مسرحية "علي بابا واللصوص". ولم يتم ذلك لأن اللصوص قتلوا في الحفلة التي كان يقيمها علي بابا في منزله. لذلك ليس من الضروري إظهار هذا المشهد في المسرحية. يُستخدم تقليص الحبكة هذا لكي لا يكون زمن العرض طويلًا جدًا، وكذلك لتقديم الدعائم فيه بتكلفة قليلة جدًا، لذا كان من الضروري إجراء هذا التقليص. ويتفق هذا مع نظرية إنيستي التي تنص على ضرورة إجراء التقليص لكي لا يعيق سير الأحداث[١٢٠].

ب. وجه إضافي

إضافة الحبكة في التغيير هي عملية إضافة أجزاء معينة من حبكة القصة غير الموجودة في العمل الأصلي، مثل إضافة حبكة فرعية جديدة، وتطوير شخصيات لم يتم تطويرها، وإضافة صراعات، وتغيير نهاية القصة، وإضافة خلفية أو تاريخ للشخصيات. تهدف إضافة الحبكة إلى نفس الهدف وهو جعل القصة أكثر جاذبية وتعقيدًا وإرضاءً للجمهور .في عملية التحويل من القصة "علي بابا إلى المسح علي بابا واللصوص بنظرية النقلية إكرانيساسية لباموسوك انيستي[١٢١]، وجدت الباحثة ٣ صور إضافي من تغيير الحبكة وهي ظهور المسافر واللصوص، وظهور خياط الأحذية، ومونولوج علي بابا.

١) ظهور المسافر واللصوص

تبدأ قصة "علي بابا" في كتاب *قصص من ألف ليلة* بتقديم شخص علي بابا وأخوه قاسم. تبدأ المقدمة بحياة الإخوة. كان علي بابا متزوجًا ويعاني من الفقر، بينما كان أخوه قاسم متزوجًا ويتخبط في الثروة. وقد ثبت ذلك في النص.

---

[١١٩] كيلاني, ١٩.

[١٢٠] Muhammad Afifur Rahman, "تحويل الرواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ إلى الفيلم اللص والكلاب لكمال الشيخ: دراسة التناص.(Malang, UIN Maulana Malik Ibrahim, 2015) "

[١٢١] Eneste, *Novel Dan Film*.

كَانَ فِي قَدِيْمِ الزَمَانِ ، أَخَوَانِ شَقِيقَانِ ، يَعِيشَانِ فِي بَلَدٍ مِنْ بِلَادِ الْفُرْسِ، أَحَدُهُمَا غَنِيٌّ جِدًا ، وَالْآخَرُ فَقِيرٌ جِدًّا ، وَأَسْمُ الأول : « قاسم ، ، وَاسْمُ الثاني : علي بابا[١٢٢] .

وهذا يختلف عن مسرحية "علي بابا واللصوص" التي تبدأ بدخول مسافر يستريح ويضطرب من قبل اللصوص ويتم اغتصاب ثروته النفيسة. ثم غنّى المسافر قصيدة الرثاء.

الصورة ١. اللصوص يغصبون ثروة المسافر

مشهد دخول المسافر الذي يزعجه اللصوص بعد ذلك حتى يغنّي قصيدة الرثاء ليس موجودًا في قصة علي بابا القصيرة في كتاب *قصص من ألف ليلة*. يعد هذا الاسهاب إبداعًا للمؤلف لجعل افتتاح المسرحية مثيرة للغاية[١٢٣].

تبدأ الحبكة الأولى في هذه القصة القصيرة بقصة علي بابا وأخوه قاسم. تزوّج علي بابا امرأة فقيرة. علي بابا يبحث عن الحطب في الغابة كل يوم لاستبداله في السوق بضروریاته لأنه

[١٢٢] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ١.
[١٢٣] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

ليس لديه المال سوى ثلاثة حمير. وهذا يختلف عن قاسم الذي تزوج امرأة غنية جداً كانت تتخبط في الثروة من ميراث والدها المتوفى.

٢) ظهور خياط الأحذية وسط علي بابا وزوجته

في حماوة النهار، يقوم علي بابا بتشقيق الحطب. نظر علي بابا إلى كومة الحطب الكبيرة وتنهّد. جلس علي بابا ووجهه كئيب. ثم جاءت زوجته، ليلى وهي تحضر المشروبات. رأت وجه زوجها كئيبًا وسألت ليلى بقلق. لا يريد علي باباب أن يجعل قلب زوجته قلقًا. واختار علي بابا أن لا يخبرها. لكن بعد أن دفعته ليلى قليل، أخبر علي بابا عن سبب حزنه. لقد كان مذنباً بزوجته. كان يشعر أنه لا يستطيع أن يجعل زوجته سعيدة مثل أخيه الغني. عندما سمعت ذلك، حاولت ليلى تسلية زوجها، وقالت إنها كانت سعيدة بما كان زوجها طالما كانت معه دائمًا. كم كان علي بابا ممتنًا لسماع ذلك، وأخيراً عانقا علي بابا وزوجته.

علي بابا : كم جعلك الله زوجة صالحة يا ليلى، أنا سعيدة أن أعيش معك، أنا ممتن جدًا.

ابتسمت ليلى وعيناها دامعة

علي بابا : لا ليلى، لا تبكي.

ليلى : لا، لقد تأثرت.

(عزيز، خياط الأحذية، دخل للمشهد ومرّ بعلي بابا وليلى)

عزيز : خياطة الأحذية!!! خياطة الأحذية!!! عذرًا، هل يمكنكما أن تكونا لطيفًا بخياطة حذائكما؟

(غضب علي بابا لانزعاج عاطفهما)

علي بابا : آسف يا سيدي، في المرة القادمة

عزيز : حسنًا. عذرا سيدي.

علي بابا : باه! قد أزعجت اللحظة! [١٢٤]

الصورة ٢. عرض خياط الأخذية خدماته

هذا المشهد ليس موجودًا في قصة "علي بابا" القصيرة. في قصة "علي بابا" القصيرة، تم ذكر الخياط فقط. ولم يلتق الخياط بمورجيانا إلا عندما كان ينوي خياطة جثة قاسم لاحقًا. وعرضت مورجيانا البحث عن خياط اسمه بابا مصطفى

فَقَالَتْ لَهُمَا: "أَنَا أُحْضِرُ لَكُمَا مَنْ يَخِيطُ جُثَّتَهُ" . ثُمَّ ذَهَبَتْ مُسْرِعَةً إِلَى دُكَانِ خَيَّاطٍ مَاهِرٍ اسْمُهُ : "بَابَا مُصْطَفَى" وَأَعْطَتْهُ دِينَارَيْنِ[١٢٥].

٣) مونولوج علي بابا

المشهد الختامي في مسرحية "علي بابا واللصوص" مزين بمونولوج علي بابا. حيث يتحدث علي بابا لفترة وجيزة في الكهف. قال:

---

[١٢٤] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

[١٢٥] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ١٨.

"في النهاية، ما أنا إلاّ الذي يعرف سر هذا المكان. سأتأكد من أن الجميع في هذه المدينة يعيشون مزدهرين"[١٢٦]

الصورة ٣. المشهد الختامي لمونولوج علي بابا

ويعد اختيار هذا المشهد الختامي حكمة في هذه القصة. نصح علي بابا بأن حياة الإنسان يمكن أن تتغير إذا كان مجتهدًا وصبورًا ويستسلم دائمًا لله. وإذا كان أحد قد حصل على حياة كريمة، أن لا ينسى أبدًا مانح الحياة، أي الله، واستمروا في مشاركة المحتاجين.

هذا المشهد الختامي غير موجود في نص علي بابا. لم يتم اختتام هذه القصة إلا بعد أن أعطى علي بابا مورجيانا على براعتها وإنقاذ حياته عدة مرات. وقد ثبت ذلك في النص.

(١٤) خَاتِمَةُ الْقِصَّةِ

وَلَمْ يَنْسَ عَلِي بَابَا فَضْلَ مَرْجَانَةَ عَلَيْهِ، فَزَوَّجَهَا ابْنَ أَخِيهِ مُكَافَأَةً لَهَا عَلَى مَعْرُوفِهَا وَذَكَائِهَا. وَأَصْبَحَ الْكَنْزُ – مُنْذُ ذَلِكَ الْيَوْمِ – مِلْكًا لِعَلِي بَابَا بَعْدَ قَتْلِ اللُّصُوصِ، فَقَسَمَهُ بَيْنَهُ وَبَيْنَهُمَا بِالسوية، وَعَاشُوا جَمِيعًا طُولَ الْحَيَاةِ وَهُمْ عَلَى أَسْعَدِ حَالٍ وَأَهْنَا بَالِ[١٢٧].

[١٢٦] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.
[١٢٧] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ٢٤.

الترجمة هي "لم يوبخ علي بابا مورجيانا على أفعالها. وبدلاً من ذلك، كهديةً على لطفها وذكائها، تزوجها بابنة أخيه. ومنذ ذلك اليوم أصبح الكنز لعلي بابا بعد مقتل اللصوص، وقام بتقسيمه عادلا. إنهم جميعًا يعيشون بسعادة وازدهار طول حياتهم.

إن إضافة حبكة ظهور اللصوص، وظهور مصلح الأحذية، ومونولوج علي بابا هي إضافة لإثراء جوهر القصة. ويمكن أن يضيف هذا فكاهة لكيلا يشعر المشاهد بالملل أو يضيف مضمون الرسالة إلى الجمهور دون تغيير الموضوع المركزي للقصة الأصلية[١٢٨].

ج. وجه التغيير المختلف

قد تشمل التغييرات المختلفة في الحبكة أحيانًا تغيير ترتيب الأحداث، وتغيير نهاية القصة، وتغيير دوافع الشخصية أو العلاقات بين الشخصيات، والموضوع أو الرسالة التي يتم نقلها، وتغيير الصراع. يمكن إجراء هذه التغييرات لتكييف القصة مع متطلبات الشاشة، أو لزيادة إثارة القصة، أو لتقديم تفسير جديد للعمل الأصلي.

في عملية التحويل من القصة "علي بابا إلى المسح علي بابا واللصوص بنظرية النقلية إكرانيساسية لباموسوك انيستي، وجدت الباحثة ٣ صور التغيير المختلف من تغيير الحبكة. تتضمن بعض أوجاه التغيير المختلف ما يلي:

١) الاختلافات بين بداية قصة "علي بابا" ومسرحية "علي بابا واللصوص"

في بداية قصة "علي بابا" في كتاب *قصص من ألف ليلة*، تم تقديم حياة الإخوة، علي بابا وقاسم. تبدأ المقدمة بحياة الإخوة. كان علي بابا متزوجًا ويعاني من الفقر، أما أخوه قاسم كان متزوجًا ويتخبط في الثروة. وقد ثبت ذلك في النص

[١٢٨] Faiza Fitria, "تحويل رواية 'ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت' لأحمد خالد توفيق إلى فيلم 'ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت' لعمرو سلامة: دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي.(Malang, UIN Maulana Malik Ibrahim, 2022) "

كَانَ فِي قَدِيْمِ الزَّمَانِ، أَخَوَانِ شَقِيْقَانِ، يَعِيْشَانِ فِي بَلَدٍ مِنْ بِلَادِ الفُرْسِ، أَحَدُهُمَا غَنِيٌّ جِدًّا، وَالآخَرُ فَقِيْرٌ جِدًّا. وَاسْمُ الأَوَّلِ : قَاسِمٌ، وَاسْمُ الثَانِي: عَلِي بَابَا[١٢٩].

بينما في مسرحية "علي بابا واللصوص"، يبدأ المشهد بدخول مسافر يستريح ويضطرب من قبل اللصوص واغتصبت ثروته النفيسة. ثم غنّى المسافر قصيدة رثائه. ويمكن رؤية ذلك في المشهد التالي:

الصورة ١. قصيدة الرثاء للمسافر

لذلك هناك اختلافات في بداية قصة "علي بابا" وأداء مسرحية "علي بابا واللصوص". تبدأ القصة بحياة علي بابا وأخوه قاسم. تزوّج علي بابا امرأة فقيرة. كان علي بابا يبحث عن الحطب كل يوم في الغابة، بينما تزوج قاسم من امرأة غنية جدًا كانت تتخبط في الثروة من ميراث والدها المتوفى. وأما في بداية المسرحية، تم تقديم الاختلاف وهو دخول المسافر بقصيدة رثائه[١٣٠].

[١٢٩] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*, ١.

[١٣٠] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.

٢) حضور خياط الأحذية

في نص قصة "علي بابا"، تم تقديم بابا مصطفى كالخياط في الباب التاسع. ويقال هنا أن بابا يعرَّف بمورجيانا ويُدعى لخياطة جثة قاسم في منزل قاسم[١٣١]. عرضت مورجيانا العثور على شخص لخياطة جثة قاسم. ثم قدّمت مورجيانا بابا مصطفى إلى منزل قاسم بإقفال عينيه. ففعل ذلك حتى لا يعرف بابا مصطفى مكان بيت قاسم، ولا يعرف من أمره. وقد ثبت ذلك في النص التالي:

فَرِحَ بِهِما ، وَسَارَ مَعَهَا حَتَّى اقْتَرَبَ مِنَ الْبَيْتِ ، فَوَضَعَتْ مِنْدِيلًا عَلَى عَيْنَيْهِ حَتَّى لا يَعْرِفَ الْبَيْتَ ، ثُمَّ سَارَتْ بِهِ إِلَى الْغُرْفَةِ الَّتِي فِيْهَا جُثَّةُ قاسم، وَرَفَعَتِ الْمِنْدِيلَ عَنْ عَيْنَيْهِ حَتَّى خَاطَ الْجُثَّةَ وَأَعادَها كَمَا كَانَتْ . فَأَعْطَتْهُ دينارًا ثالثاً، فَزَادَ فَرَحُهُ، ثُمَّ وَضَعَتِ الْمِنْدِيلَ عَلَى عَيْنَيْهِ ثانِيَةً، وَعادَتْ بِهِ مِنْ حَيْثُ أَتَى[١٣٢].

وهذا يختلف عما يتم تنفيذه في مسرحية "علي بابا واللصوص" بمسرح أسواد، التقى علي بابا بعزيز، خياط الأحذية نفسه. طلب علي بابا من عزيز خياطة الجثة. وبعد خياطته حذّر علي بابا عزيز من إخبار أحد.

الصورة ١. عزيز ولصا

[١٣١] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢.(
[١٣٢] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢.(

لكن خان عزيز إلى علي بابا، فأخبر أحد اللصوص الذين التقى بهم وأخبره بمكان منزل علي بابا. وهذا ما تثبته الصورة حيث التقى عزيز بأحد اللصوص. إذن هنا يوجد الاختلاف المستخدَمة في حبكة خياط الأحذية[١٣٣].

٣) الاختلافات في نهاية القصة،

تبين أن نهاية قصة "علي بابا" في النص مختلفة عمّا عرض على مسرحية "علي بابا واللصوص".

(١٤) خَاتِمَةُ الْقِصَّةِ

وَلَمْ يَنْسَ عَلِي بَابَا فَضْلَ مَرْجَانَةَ عَلَيْهِ، فَزَوَّجَهَا ابْنَ أَخِيهِ مُكَافَأَةً لَهَا عَلَى مَعْرُوفِهَا وَذَكَائِهَا. وَأَصْبَحَ الْكَنْزُ - مُنْذُ ذَلِكَ الْيَوْمِ - مِلْكًا لِعَلِي بَابَا بَعْدَ قَتْلِ اللُّصُوصِ، فَقَسَمَهُ بَيْنَهُ وَبَيْنَهُمَا بِالسوية، وَعَاشُوا جَمِيعًا طُولَ الْحَيَاةِ وَهُمْ عَلَى أَسْعَدِ حَالٍ وَأَهْنَا بَالِ[١٣٤].

يوضح في هذا النص نهاية هذه القصة. ولم ينس علي بابا خدمة مورجيانا. زوّج مورجيانا من ابن أخيه كهدية من خدمتها وذكائها. أمّا الكنز لعلي بابا مطلقًا وقد قسّمه أيضًا مع الآخرين. وأخيراً عاش علي بابا وزوجته حياة سعيدة وخالية من الهموم.

وأمّا نهاية القصة في مسرحية "علي بابا واللصوص" تمّت بمونولوج علي بابا. حيث يتحدث علي بابا لفترة وجيزة في الكهف. قال:

---

[١٣٣] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.

[١٣٤] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢).

"في النهاية، أنا الوحيد الذي يعرف سر هذا المكان. سأتأكد من أن الجميع في هذه المدينة يعيشون مزدهرين"[١٣٥]

الصورة ٣. المشهد الختامي لمونولوج علي بابا

ويعد اختيار هذا المشهد الختامي وصيّةً في هذه القصة. نصح علي بابا بأن حياة الإنسان يمكن أن تتغير إذا كان مجتهدًا وصبورًا ويستسلم دائمًا لله. وإذا كان أحد قد حصل على حياة كريمة، أن لا ينسى أبدًا مانح الحياة أي الله، أن يستمرّ في المشاركة مع المحتاجين.

إن التغييرات المتنوعة التي تحدث في بداية القصة ونهايتها لكليهما ناتجة عن حاجة القصة لترك انطباع أول جيد وإيصال الرسالة المطلوبة .تهدف التغييرات في بداية ونهاية القصة في اقتباس مسرحية "علي بابا" إلى خلق تأثير درامي أقوى، وإيصال الرسالة الموضوعية بشكل أكثر فعالية في وسيط المسرح، وتكييف حبكة القصة لتكون أكثر ملاءمة لشكل الأداء المسرحي[١٣٦].

[١٣٥] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.

[١٣٦] Kamilia Nur Azizah, Muhammad Nur Kholis, and Rumpoko Setyo Jatmiko, "NARRATIVE TRANSFORMATION IN THE ECRANISATION OF KAMIL KILANI'S ALI BABA AND THE 40 THIEVES," *Jurnal CMES* 17, no. 2 (December 30, 2024): 149, https://doi.org/10.20961/cmes.17.2.90932.

ج- تغيير الخلفية

صور تغيرات	التغييرات الموجودة في القصة والمسرح	التغييرات الموجودة على أساس نظرية النقلية
تغيير الخلفية	١. تغيير الخلفية المكانية بين القصة والمسرحية ٢. تغيير الخلفية الاجتماعية ببابا مصطفى	**وجه التقليص** : وجدت الباحثة ٢ صور التقليص من تغيير الخلفية التي تظهر في المسرح هي في منزل علي بابا وقاسم و داخل المغارة
		وجه إضافي: ١) الخلفية: السوق، ٢) الخلفية: أمام المغارة
		تغيير المختلف: ١) الاختلاف في الخلفية الاجتماعية لشخصية بابا مصطفى

١) تغيير الخلفية المكانية بين القصة والمسرحية

الخلفية في نص القصة علي بابا وهي الغابة، ومنزل علي بابا وقاسم، ودكان الإسكافي بابا مصطفى، والمغارة[137]. هذه الخلفيات المكانية هي جميع الخلفيات الموجودة في نص قصة علي بابا القصيرة. وقد طرأت بعض التغييرات على هذه الخلفيات في المسرحية.

إن جانب التقليص في الخلفية ضمن هذا البحث متنوعة، حيث إن الخلفيات التي تم إظهارها في عرض "علي بابا واللصوص" اقتُصرت فقط على مكانين، وهما:

[137] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*.

منزل علي بابا وقاسم، وداخل المغارة. وقد تم هذا التقليص نتيجةً لعدم توفر المساحات الكافية ومحدودية الميزانية، مما اضطر القائمين على العرض إلى تقليص عدد الخلفيات بشكل كثير.

إضافة الخلفية في عملية الإكران هي عملية إدخال عناصر خلفية لم تكن موجودة في العمل الأصلي، وذلك بهدف إثراء القصة، وتعزيز التأثير البصري، وتقوية السرد الدرامي. وفي هذا البحث، تم تصنيف جانب الإضافة في الخلفية من خلال إدخال مشاهد مثل السوق وأمام المغارة .ومع ذلك، لم تُعرض هذه المشاهد في الأداء المسرحي بشكل فعلي، بل تم التعبير عنها فقط من خلال مونولوج الراوي.

٢) تغيير الخلفية الاجتماعية ببابا مصطفى

تغيير الخلفية الاجتماعية التي يؤديها دور الخياط. يوجد اختلاف كبير في الخلفية الاجتماعية في دور بابا مصطفى كخياط يملك متجرًا عندما يُستبدل بعزيز، وهو مصلح أحذية متجول. سيؤثر هذا الاختلاف على تصور الجمهور للشخصية، ومكانتها الاجتماعية، وحتى ربما على مسار القصة بأكمله.

يُرتبط الخياط الذي يملك متجرًا عمومًا بمكانة اجتماعية أكثر استقرارًا، يتميز بامتلاك رأس المال، ومكان عمل دائم، وعملاء أكثر ثباتًا، مما يؤدي إلى استقلالية اقتصادية أكبر. يعملون في بيئة مغلقة مع معدات أكثر اكتمالًا ويتفاعلون مع العملاء بشكل رسمي أكثر، كما يُنظر إليهم كجزء من مجتمع الحرفيين أو التجار المحليين ذوي السمعة المحددة. في المقابل، يميل مصلح الأحذية المتجول إلى امتلاك مكانة اجتماعية أقل استقرارًا بسبب محدودية رأس المال وعدم وجود مكان عمل دائم، مما ينتج عنه استقلالية اقتصادية أقل وقابلية للتأثر بالظروف الخارجية. يعملون في بيئات مفتوحة بمعدات بسيطة وتفاعلات غير رسمية ومتنقلة مع العملاء، مع تصور مجتمعي متنوع يتراوح بين اعتبارهم مكافحين وقابلين للانكشاف.

وَلَمَّا جَاءَ وَقْتُ الْفَجْرِ، رَأَى بَابَا مُصْطَفَى جَالِسًا فِي دُكَّانِهِ، فَسَلَّمَ عَلَيْهِ وَسأَلَهُ.....

في سياق "علي بابا"، فإن استبدال الخلفية الاجتماعية للخياط من صاحب متجر (بابا مصطفى) إلى مصلح أحذية متجول (عزيز) يحمل آثارًا كبيرة[١٣٨]. يمكن أن يتغير وصول الشخصية إلى المعلومات، حيث قد يمتلك مصلح الأحذية المتجول شبكة معلومات مختلفة بسبب تفاعلاته مع مختلف شرائح المجتمع في الشوارع، مما يمكنه من سماع شائعات قد تفوت صاحب المتجر. يمكن أن تختلف دوافع الشخصية أيضًا، حيث قد يكون مصلح الأحذية المتجول مدفوعًا بشكل أكبر بالاحتياجات الاقتصادية اليومية الملحة. بالإضافة إلى ذلك، فإن التفاعل مع الشخصيات الأخرى، مثل مرجانة عند وضع علامات على منازل اللصوص، يمكن أن يُظهر ديناميكيات قوة أو مساومة مختلفة أيضًا.

بشكل عام، لا يؤثر هذا التغيير في الخلفية الاجتماعية على طريقة تفاعل الشخصية وحصولها على المعلومات فحسب، بل يجلب أيضًا رمزية جديدة تتعلق بالطبقة الاجتماعية والكفاح من أجل الحياة. يمكن أن يؤدي هذا التحول إلى إحداث اختلافات كبيرة في الخلفية الاجتماعية للقصة، مما قد يؤثر في النهاية على توصيف الشخصيات، وديناميكيات العلاقات بين الشخصيات، وحتى تفسير موضوع القصة ككل في اقتباس "علي بابا."

الخلفية القصصية هي عملية تكييف أو تحويل خلفية القصة من عمل أدبي إلى تصور بصري مناسب للعرض على الشاشة، مثل الأفلام أو المسرحيات. وقد تتضمن هذه العملية عدة مراحل، مثل اختيار الموقع، وتصميم الديكور، وبناء المشهد، والتزيين، والإضاءة، والتصوير. وتهدف هذه العملية إلى خلق خلفية مناسبة تتماشى مع القصة وتعزز التأثير

[١٣٨] كيلاني, ١٨.

البصري لدى المشاهدين. إلا أن تقديم العرض في ظل ظروف محدودة يتطلب أخذ عدة اعتبارات بعين الاعتبار، مثل الميزانية، والوقت، والتقنيات المتوفرة، والموارد البشرية. ولهذا، يتم اللجوء إلى عملية التقليص أو الإضافة أو التغيير بشكل متنوع بناءً على اعتبارات متعددة. ومن ثم، فإن تأقلم الخلفية القصصية في ظل التحديات والقيود يتطلب إبداعاً وابتكاراً، فضلاً عن القدرة على التغلب على الصعوبات، من أجل إنتاج عمل عالي الجودة وفعّال في إيصال القصة والشخصيات.

أ. وجه التقليص

في عملية التحويل من القصة "علي بابا إلى المسح علي بابا واللصوص بنظرية النقلية إكرانيساسية لباموسوك انيستي، وجدت الباحثة ٢ صور التقليص من تغيير الخلفية التي تظهر في المسرح.

الخلفية الأولى، في منزل علي بابا وقاسم[١٣٩]. في هذا العرض المسرحي، تم إنشاء منزل علي بابا من ألواح الخشب (الخشب المضغوط) التي وُضعت بجانب بعضها البعض لتُمثل منزل قاسم أيضًا. وقد صُمم منزل الأخوين بأسلوب لوني بني يُشبه إلى حد كبير طراز المنازل في الشرق الأوسط في العصور القديمة. معظم مشاهد القصة تم تنفيذها أمام منزلي علي بابا وقاسم. ومن بين المشاهد التي جرت في هذه الخلفية: وصول المسافر الذي كان في رحلة وتوقف أمام منزل علي بابا وقاسم، وانشغال علي بابا بترتيب الحطب الذي جمعه من الغابة، دخول الإسكافي، لقاء علي بابا مع قاسم، وكذلك إقامة الحفل. ويُلاحظ أن هذا يختلف كثيرًا عن النص الأصلي، حيث إن كل مشهد في القصة الأصلية له خلفيته الخاصة، مثل: الغابة، أمام دكان مصطفى الإسكافي، منزل علي بابا وقاسم وغيرها من المواقع.

[١٣٩] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

الخلفية الثانية، داخل المغارة[١٤٠]. أما في الخلفية الثانية، فقد تم تمثيل عدة مشاهد، منها: مشهد إخفاء اللصوص لكنوزهم داخل المغارة، دخول علي بابا إلى المغارة، دخول قاسم إليها، المعركة الشديدة بين قاسم واللصوص، وأخيرًا المشهد الختامي الذي يتمثل في مونولوج (حديث داخلي) علي بابا. وقد صُممت هذه الخلفية بطريقة تُساعد الجمهور على الإحساس بسير القصة وفهم أحداثها كما تُعرض على المسرح.

ب. وجه إضافي

وفي هذا البحث، تم تصنيف جانب الإضافة في الخلفية من خلال إدخال مشاهد مثل السوق وأمام المغارة .ومع ذلك، لم تُعرض هذه المشاهد في الأداء المسرحي بشكل فعلي، بل تم التعبير عنها فقط من خلال مونولوج الراوي .ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

١) الخلفية: السوق

يتميّز السوق في بلاد فارس، الواقعة في الشرق الأوسط، بطابعه الفريد وجاذبيته الخاصة. فعند دخول السوق، يستقبل الزائرون بهندسة معمارية تقليدية مميزة، تُستخدم فيها مواد مثل الحجر والخشب والسيراميك. ويضم السوق مجموعة متنوعة من المنتجات الحرفية الجميلة مثل السجاد والمنسوجات والمجوهرات. ويعرض التجّار، الذين يتمتعون بالود والحيوية، بضائعهم بأسعار تنافسية. أثناء التجوّل في السوق، تنتشر في الأجواء روائح الأطعمة الفارسية الشهية مثل الكباب، وقورمه سبزي، وسلطة شيرازي. وتوفّر المطاعم المنتشرة في السوق فرصة لتذوق هذه الأطباق التقليدية.

كما يشتهر سوق فارس بوجود التحف النادرة والفريدة، التي تتضمن مصنوعات يدوية ومجوهرات وأشياء قديمة ذات قيمة تاريخية وثقافية. وتتميّز أجواء

---

١٤٠. *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

السوق بالحيوية والازدحام، حيث ينادي البائعون على بضائعهم بصوت عالٍ، مما يمنح الزائرين إحساسًا بأنهم يعيشون الحياة اليومية للشعب الفارسي.

ومع ذلك، فإن مشهد السوق في هذا العرض المسرحي لم يتم تقديمه على خشبة المسرح، وإنما تم التعبير عنه فقط من خلال المونولوج في بداية القصة. في هذا المشهد، تقع الأحداث بعد مقتل قاسم وقيام اللصوص بتقطيع جسده إلى أجزاء. ولكي يتمكن علي بابا من دفنه بشكل لائق، حاول إعادة تجميع جسد أخيه ليتم تغسيله وتكفينه ودفنه حسب التقاليد. وبتوجيه من مرجانة التي اقترحت خياطة الجثة، ذهب علي بابا إلى السوق للبحث عن خياط يكون مستعدًا لخياطة جسد قاسم. ويمكن إثبات ذلك من خلال الحوار التالي:

علي بابا: "جسده مُقطع إلى عدة أجزاء، سأذهب إلى السوق لأبحث عن إسكافي ليخيطه. انتظري قليلاً، واعتني بالجثة يا ليلى". ثم غادر علي بابا إلى السوق ليُحضر الإسكافي[١٤١].

إن خلفية السوق هذه لم ترد في النص الأصلي .ففي النص المستخدم، المشهد يحدث أمام دكان بابا مصطفى، وليس في السوق. وبالتالي، فإن في هذا العرض المسرحي حصلت إضافة في خلفية المكان لم تكن موجودة في النص المكتوب[١٤٢].

[١٤١] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.

[١٤٢] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢).

٢) الخلفية: أمام المغارة

تحدث مشاهد خلفية "أمام المغارة" عندما يرافق العبد قاسم الذي ينوي أخذ كنز اللصوص. في تلك اللحظة، أمر قاسم العبد أن ينتظره أمام المغارة أثناء دخوله إليها، وكان الغرض من ذلك أن يُعطي العبد إشارة في حال قدوم اللصوص.

وصل قاسم والعبد ووقفا أمام المغارة. قاسم (يبتسم بغرور): "*إذًا هذه هي المغارة التي أشار إليها علي بابا. دعنا نرى إن كانت تحتوي فعلًا على كنز وفير. إن كان قد كذب عليّ، فلن أتركه يعيش بسلام. (موجهاً كلامه للعبد) أنت! اختبئ خلف تلك الشجرة!*" [١٤٣].

ولكن بسبب انشغال قاسم الشديد داخل المغارة، وانبهاره بكمية الكنز الكبير، لم يسمع إشارة العبد، فتم قتله على يد اللصوص. ثم خرج اللصوص من المغارة وهم مغطّون بالدماء، فشاهَدهم العبد.

العبد: "*لماذا ثيابهم مغطّاة بالدم؟! يا إلهي! لا تقل إن السيد قاسم قد قُتل*"! [١٤٤]

إن خلفية "أمام المغارة" لم تكن موجودة في النص الأصلي، بل تُعتبر من الإضافات التي تم إدخالها في العرض المسرحي حتى يتمكن الجمهور من الإحساس بسير القصة بشكل أعمق. وقد تم اختيار المغارة كموقع بسبب ملاءمتها لمسار

[١٤٣] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.
[١٤٤] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.

الأحداث. تتميّز المغارات في الشرق الأوسط القديم بطابعها الفريد والجذّاب. فالبنية المعمارية البسيطة المعتمدة على الحجر والطين هي السمة الغالبة، وتغلب عليها الزخارف الهندسية والرموز القديمة.

لم تكن هذه المغارات فقط أماكن للاختباء، بل كانت تستخدم أيضًا كمواقع للعبادة والدفن. وتظهر على جدرانها رسومات ونقوش تصوّر الحياة اليومية، والصيد، والطقوس الدينية، ما يجعلها شاهدًا صامتًا على حضارة الشعوب القديمة.

تُضيف التشكيلات الطبيعية مثل الهوابط والصواعد إلى جمال تلك المغارات. ومن أشهر الأمثلة على ذلك: مغارة قمران في فلسطين، التي عُثر فيها على مخطوطات البحر الميت، ومغارة البتراء في الأردن التي شيّدها الأنباط، ومغارة مغارة الورد في سوريا، التي تحتوي على رسومات جدارية قديمة[١٤٥].

تُعد هذه المغارات شاهداً حياً على التاريخ والثقافة الغنية والمتنوعة لمجتمعات الشرق الأوسط في العصور القديمة.

ج. تغيير المختلف

يُلاحظ تغيير متنوع في الاختلاف في الخلفية الاجتماعية لشخصية بابا مصطفى في قصة علي بابا القصيرة وعزيز الذي يؤديه في مسرحية علي بابا واللصوص الأربعين. فشخصية بابا مصطفى في القصة القصيرة هي خياط يملك متجرًا، بينما شخصية عزيز في المسرحية هي مصلح أحذية متجول لا يملك متجرًا[١٤٦]

يُرتبط الخياط الذي يمتلك متجرًا عمومًا بمكانة اجتماعية أكثر استقرارًا. فملكية المتجر تدل على وجود رأس مال للعمل، ومكان عمل ثابت، بالإضافة إلى احتمالية وجود زبائن أكثر استقرارًا. تساهم هذه العوامل في تحقيق استقلالية اقتصادية أكبر

---

١٤٥ Isyqie Firdausah, "Struktuk Dongeng Qashash Min Alfi Laylah: 'Ali Baba (Sebuah Analisis Naratologi Vladimir Propp)," in *Bunga Rampai BAHASA, SASTRA,& BUDAYA*, 1st ed. (Yogyakarta: Suka Press, 2021), 71–96.

١٤٦ *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

مقارنةً بمصلح الأحذية المتجول. وعادةً ما تكون بيئة عملهم في مكان مغلق، مما يتيح استخدام معدات أكثر اكتمالًا، كما أن تفاعلهم مع الزبائن يميل إلى أن يكون أكثر رسمية. وفي نظر المجتمع، غالبًا ما يُعتبرون جزءًا من مجتمع الحرفيين أو التجار المحليين الذين يتمتعون بسمعة معينة.

في المقابل، يميل مصلح الأحذية المتجول إلى الارتباط بمكانة اجتماعية أقل واستقرارًا. فالعمل في الشوارع يعكس محدودية رأس المال، وعدم وجود مكان عمل دائم، ودخل قد يكون غير منتظم. تؤدي هذه الظروف إلى استقلالية اقتصادية أقل وقابلية أكبر للتأثر بعوامل خارجية مثل الطقس أو اللوائح المحلية. أما بيئة عملهم فهي فضاء مفتوح، مع معدات قد تكون أبسط ومحدودة، بالإضافة إلى تفاعل مع الزبائن يكون أكثر عفوية وغير مرتبط بمكان محدد.

يمكن أن يكون تصور المجتمع لمصلح الأحذية المتجول متنوعًا. فقد يُنظر إليهم على أنهم أفراد مجتهدون في كسب لقمة العيش، ولكن قد يُعتبرون أيضًا جزءًا من فئة العمالة غير الرسمية المعرضة للخطر. وصورتهم في المجتمع ليست موحدة مثل صورة الخياط الذي يمتلك متجرًا.

لذلك، فإن بابا مصطفى هو خياط يملك متجرًا، مما يعني ضمنيًا مكانة اجتماعية أكثر استقرارًا. ومع ذلك، في المسرحية، عندما يتم استبدال هذه الشخصية بعزيز، وهو مصلح أحذية متجول، يحدث تحول في الخلفية الاجتماعية إلى مستوى أقل استقرارًا. يمكن لهذا التغيير أن يؤثر على تصور الجمهور للشخصية، ودوافعها، وتفاعلاتها مع الشخصيات الأخرى، بالإضافة إلى الرمزية المرتبطة بالطبقة الاجتماعية والكفاح من أجل الحياة في القصة التي تم اقتباسها.

ومن التفسير أعلاه يمكن الاستنتاج أنّ التغييرات الموجودة التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح على بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية ، وهي تغيير الأشخاص، تغيير الحبكة،

وتغيير الخلفية. أما التغير الأشخاص هناك ثلاثة جوانب منها: التقليص (عدد اللصوص، ووجود الحمير)، والإضافي (ظهور المسافر، وظهور عبد قاسم)، والتغيير المختلف (تصور بابا مصطفي). أما في تغيير الحبكة هناك ثلاثة جوانب منها: التقليص (فكرة زعيم اللصوص، وانتقام زعيم اللصوص)، والإضافي (ظهور المسافر واللصوص، وظهور حياط الأحذية، ومونولوج علي بابا)، والتغيير المختلف (الإختلاف البدية بين القصة علي بابا والسرحية علي بابا واللصوص، حضور حياط الأحذية، والإختلاف الإختتام بين القصة علي بابا والسرحية علي بابا واللصوص). وأما في تغيير الخلفية هناك ثلاثة جوانب منها: التقليص (كل الخلفية المكان إلا منزل علي بابا و قاسم، وداخل المغارة)، والإضافي (الخلفية المكان هو السوق وأمام المغارة)، والتغيير المختلف (الخلفية الإجتماعية بابا مصطفي).

المبحث الثاني: العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

جدول٢.٤. العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح على بابا واللصوص

العوامل	العوامل الرائسية عند دمونو	يربط بالقصة و المسرحية
العوامل الإبداعية	التفسير والرؤية الفنية	مونولوج علي بابا الذي يلمح إلى رسالة الاستمرار في الكرم والمساعدة المتبادلة مع الآخرين.
	إعادة هيكلة السرد للخشبة	مشهد قاسم المحاصر داخل الكهف الذي ربما يكون موضحًا فقط في القصة القصيرة، سيتم تصويره في

		المسرح بتفاعل الممثل مع دعائم الكهف وإظهار ذعره
	تصوير الشخصيات والعلاقات	الأزياء: تصوير فقر علي بابا بملابس بسيطة وبالية، بينما يمكن إظهار ثراء وبخل قاسم بملابس فاخرة وباهظة الثمن (ربما مع الكثير من المجوهرات أو الملابس البراقة)
	استخدام العناصر المسرحية	مثال مناجاة علي بابا: (بهمس) "افتح يا سمسم"، يظهر الديكور أن يكون شق الكهف عبارة عن باب مخفي أو آلية منزلقة تفتح بشكل درامي
	إضافة وحذف عناصر من القصة	قد يهدف إضافة شخصية المسافر إلى خلق عنصر من الغموض أو ليكون وكيلًا لتفجير الصراع الذي لا يوجد في القصة الأصلية.
العوامل التقنية	قيود المكان والزمان	غالبًا ما يتم اختزال رحلة علي بابا من منزله إلى الغابة وإلى كهف اللصوص، والتي قد تستغرق وقتًا ومسافة كبيرين في القصة.
	تمثيل العناصر الخيالية	يتم تمثيل العناصر الخيالية بثلاثة أشخاص فقط. ثم، يتم تحقيق مشهد فتح باب الكهف بكلمة

		"افتح يا سمسم" من خلال مزيج من الإضاءة الدرامية، والمؤثرات الصوتية المدوية والغامضة، واستخدام تكنولوجيا الإسقاط.
	تصميم وصنع الدعائم	صنع الذهب من قطع البلاط المطلية باللون الذهبي بحيث تحدث صوت خشخشة، وسيوف لعب تبدو مشابهة قدر الإمكان للسيوف الحقيقية دون تعريض اللاعبين للخطر. كما أن الإبداع في تحويل الأشياء اليومية إلى دعائم مسرحية هو المفتاح.
	تصميم الإضاءة والصوت	يتضمن ذلك تصميم إضاءة دقيق من مسرح أسود ذي خبرة لتحقيق أقصى قدر من التأثير البصري بكمية محدودة من المصابيح
	تغيير الأزياء والمكياج	مظهر علي بابا قبل العثور على الكنز وبعد أن امتلك ثروة طائلة.
العوامل الأجتماعية	السياق الثقافي	في قصة علي بابا يوجد خلفية أصبحت رمزًا ثقافيًا. هذه الخلفية هي الكهف وكلمة السر

	اهتمامات وتفضيلات الجمهور	يمكن أن تصبح العناصر البصرية عاملًا لجذب اهتمام الجمهور بالمسرحية.
	مشاركة المجتمع	مشاركة المجتمع أن تعزز التعاون بين مسرح أسود وكلية الآداب والعلوم الإنسانية والمجتمع المحلي

أ) العوامل الإبداعية

١. التفسير والرؤية الفنية: تُبرز العملية الإبداعية في التحويل من قصة علي بابا القصيرة إلى مسرحية علي بابا واللصوص الأربعين إضافة مشهد مونولوج علي بابا في نهاية القصة كأحد الابتكارات الهامة. هذا المونولوج[١٤٧]، الذي لا يوجد في نص القصة القصيرة الأصلي، يصبح مساحة لشخصية علي بابا لتوصيل رسالة ضمنية إلى الجمهور حول قيم الكرم وأهمية مساعدة بعضنا البعض. هذه الإضافة ليست مجرد إضافة سردية، بل هي قرار فني يهدف إلى تقديم خاتمة أكثر تأثيرًا ومعنى للعرض المسرحي. في مونولوجه، علي بابا، الذي مر بتغيير جذري في حياته من حطاب فقير إلى رجل ثري، يتأمل سر الثروة التي يمتلكها الآن. لكن، بدلًا من الاحتفاظ بهذه الثروة لنفسه، يكشف هذا المونولوج عن نية علي بابا النبيلة في ضمان أن الرخاء الذي وجده يمكن أن يشعر به جميع سكان مدينته. من خلال الكلمات التي يتحدث بها في وحدته داخل كهف الكنز، يقطع علي بابا وعدًا ضمنيًا باستخدام ثروته بحكمة ومشاركتها مع المحتاجين. تُعد إضافة هذا المونولوج وسيلة فعالة لتوصيل الرسالة الأخلاقية

[١٤٧] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.

للقصة بشكل مباشر إلى جمهور المسرح[١٤٨]. فعلى الرغم من أن موضوع الكرم والإحسان كان ضمنيًا في أفعال علي بابا طوال القصة، إلا أن المونولوج في النهاية يقدم تأكيدًا قويًا ويترك انطباعًا عميقًا. كما أنه يضفي بُعدًا نفسيًا أعمق على شخصية علي بابا، مما يدل على أن ثروته لم تغير وضعه الاقتصادي فحسب، بل عززت أيضًا قيمه الإنسانية. وهكذا، يصبح هذا المونولوج مساهمة إبداعية تُثري تفسير قصة علي بابا في شكل مسرحي[١٤٩].

٢. إعادة هيكلة السرد للخشبة: يعد إعادة هيكلة السرد للمسرح أحد الجوانب الحاسمة في العملية الإبداعية لتحويل قصة قصيرة إلى مسرحية. يتطلب الاختلاف الأساسي بين وسيط السرد المكتوب والأداء الحي تعديلات كبيرة في طريقة تقديم القصة. في القصة القصيرة[١٥٠]، قد يتم وصف مشهد مثل قاسم المحاصر داخل الكهف فقط من خلال سرد الكاتب، وتصوير خوف الشخصية ويأسها داخليًا. ومع ذلك، في وسيط المسرح، يصبح هذا النهج أقل فعالية لأن الجمهور لا يملك وصولًا مباشرًا إلى أفكار الشخصية[١٥١].

لذلك، في الاقتباس المسرحي، يخضع مشهد قاسم المحاصر في الكهف لإعادة هيكلة ليصبح مرئيًا ودراميًا. سيتفاعل الممثل الذي يلعب دور قاسم جسديًا مع دعائم الكهف، مثل الجدران الضيقة، وأكوام الكنز التي أصبحت سجنه الآن، وربما عناصر أخرى تخلق شعورًا بالخوف من الأماكن المغلقة. من خلال تمثيله، سيعبر عن الذعر والإحباط والمحاولات اليائسة للهروب. سيساهم استخدام تصميم الإضاءة والصوت أيضًا في هذا المشهد، مما يخلق جوًا متوترًا ومروعًا. وهكذا، فإن إعادة هيكلة السرد هذه تحول المشهد الذي يتسم

---

[١٤٨] P. Eneste, *Novel Dan Film* (Nusa Indah, 1991), https://books.google.co.id/books?id.

[١٤٩] Shania Ikramah, Pementasan Drama Alibaba dan Para Penyamun, January 20, 2025.

[١٥٠] كامل كيلاني, *قصص من ألف ليلة* (القاهرة: دار المعارف, ٢٠٠٢.(

[١٥١] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.

بالوصف في القصة القصيرة إلى تجربة بصرية وعاطفية يشعر بها جمهور المسرح بشكل مباشر، مما يزيد من حدة الدراما وتفاعلهم مع القصة.

٣. تصوير الشخصيات والعلاقات: في العملية الإبداعية لتحويل قصة قصيرة إلى مسرحية، تلعب الأزياء دورًا مهمًا في تصوير الشخصيات والعلاقات بينها. في اقتباس "علي بابا"، وجدت الباحثة أن تصوير الأزياء أصبح إحدى الطرق الفعالة لتوصيل الوضع الاجتماعي وشخصية الشخصيات دون حوار صريح. فعلى سبيل المثال، تم تصور أزياء علي بابا بسيطة وبالية، مما أعطى الجمهور على الفور معلومات عن فقره. إن اختيار المواد الخشنة والألوان الباهتة والقصات غير الفاخرة يبني بصريًا صورة رجل ذي موارد محدودة[١٥٢].

على النقيض من ذلك، صُممت أزياء شخصية قاسم لتعكس الثراء، وحتى البخل. إن استخدام مواد باهظة الثمن مثل الحرير أو الديباج، والألوان الزاهية أو الغنية، بالإضافة إلى إضافة إكسسوارات مبالغ فيها مثل المجوهرات اللافتة للنظر، يؤكد بصريًا الوضع الاقتصادي المرتفع لقاسم. وأكثر من مجرد ملابس، لاحظت الباحثة أنه يمكن تصميم أزياء قاسم للإشارة إلى شخصيته البخيلة، ربما من خلال تفاصيل مفرطة أو اختيار ألوان متناقضة وغير متناسقة[١٥٣]، مما ينقل دون وعي انطباعًا عن قلة الذوق أو التركيز على التباهي بالثروة فقط. وهكذا، من خلال تصميم الأزياء بعناية، تمكن الفريق الإبداعي من توصيل معلومات مهمة حول الخلفية الاجتماعية وشخصية الشخصيات بصريًا لجمهور المسرح[١٥٤].

---

[١٥٢] محمد الفاتح, "إكرانيساسي الرواية 'الفيل الأزرق' لأحمد مراد إلى الفيلم 'الفيل الأزرق' لمخرج مروان حامد" (مالانج, جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج, ٢٠٢٢.(

[١٥٣] يوسف أكبر, "تحويل العناصر الداخلية في رواية 'الأجنحة المتكسرة' لخليل جبران إلى فيلم 'الأجنحة المتكسرة' ليوسف معلوف (دراسة إكرانيساسية أدبية)" (مالانج, جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج, ٢٠٢٤.(

[١٥٤] Monica Dyah Ajeng Sekar Ayu, Wawancara dengan Penulis Naskah Pementasan Drama Alibaba dan Para Penyamun, n.d.

٤. استخدام العناصر المسرحية: ينطوي استخدام العناصر المسرحية في العملية الإبداعية لتحويل قصة علي بابا القصيرة إلى عرض مسرحي على الاستفادة الفريدة من وسيط المسرح لإحياء القصة. يستخدم الفريق الفني بشكل إبداعي تصميم المسرح (الديكور)[١٥٥] لتمثيل مواقع مثل منزل علي بابا وقاسم والكهف، وأحيانًا بحلول بسيطة ورمزية بسبب قيود الميزانية. تُستخدم الإضاءة لخلق أجواء مختلفة في كل مشهد، على سبيل المثال الإضاءة الخافتة والغامضة في كهف الكنز أو الإضاءة الدرامية عند وصول اللصوص. يعزز تصميم الصوت[١٥٦]، بما في ذلك الموسيقى الشرقية التي تتغير وفقًا للجو والمؤثرات الصوتية مثل صهيل الخيول أو رنين العملات المعدنية، العواطف والواقعية الصوتية. ينقل التمثيل والرقص، مثل رقصة مرجانة الهادفة، الشخصيات والسرد بصريًا. حتى الحوار مصمم للكشف عن الشخصيات وإثارة فضول الجمهور، مما يدل على كيفية دمج كل عنصر مسرحي بشكل إبداعي لتوصيل جوهر القصة وتعزيز التجربة الدرامية للجمهور.

فيما يلي أمثلة على العناصر التي حدثت في اقتباس "علي بابا واللصوص الأربعين":[١٥٧]

جدول ٤.٣ أمثلة على العناصر التي حدثت في اقتباس

المشاهد	النص/ نص القصة القصيرة	العناصر المسرحية

[١٥٥] Kamilia Nur Azizah, Muhammad Nur Kholis, and Rumpoko Setyo Jatmiko, "NARRATIVE TRANSFORMATION IN THE ECRANISATION OF KAMIL KILANI'S ALI BABA AND THE 40 THIEVES," *Jurnal CMES* 17, no. 2 (December 30, 2024): 149, https://doi.org/10.20961/cmes.17.2.90932.

[١٥٦] Dyah Adila Perdana, "Perubahan Hikayat Aladdin Dalam Kitab Alfu Lailah Wa Lailah Menjadi Film Aladdin (Kajian Ekranisasi)" (Yogyakrta, Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga, 2022), https://digilib.uin-suka.ac.id/id/eprint/52824/.

[١٥٧] Azka Purnama El Fatih, Wawancara dengan Sutradara Pementasan Drama Alibaba dan Para Penyamun, January 31, 2025.

اكتشاف كهف الكنز	)علي بابا، بتعابير صدمة وإعجاب، يقف أمام شق صخري مفتوح فجأة. ضوء خافت بلون ذهبي يشع من الداخل.) علي بابا: (بهمس) "افتح يا سمسم" (ينزلق الشق الصخري أو ينفتح بآلية ببطء، ويكشف عن أكوام من العملات الذهبية، والجواهر المتلألئة، والتحف الثمينة الأخرى(.	**الديكور:** قد يعرض المسرح تمثيلًا بسيطًا لجبال صخرية. يمكن أن يكون شق الكهف عبارة عن باب مخفي أو آلية منزلقة تفتح بشكل درامي . **الإضاءة** :في البداية مظلمة، ثم يظهر فجأة ضوء بلون ذهبي أو أصفر يشع من داخل الشق عند قول عبارة "افتح يا سمسم"، مما يخلق تأثيرًا بصريًا مذهلاً ويدل على الكنز المخفي. **المؤثرات الصوتية :** صوت هدير منخفض عند تحرك الصخور لفتح الكهف، يتبعه رنين خافت للعملات الذهبية، مما يبني جوًا سحريًا وثراءً. **التمثيل** : تعابير وجه علي بابا (مفاجأة، تردد، ثم

		دهشة) وحركات جسده (يخطو بحذر إلى الداخل) تنقل هذا الاكتشاف غير العادي دون الحاجة إلى سرد مطول.
وصول اللصوص	يُسمع صوت حوافر الخيل وصيحات مبهمة من بعيد. يختبئ علي بابا بخوف. يدخل خمسون ممثلًا يرتدون زي اللصوص الموحد وسيوفهم مسلولة إلى المسرح في تشكيل ينم عن التهديد.	**الديكور** :كهف مفتوح أو يعرض العناصر الموجودة داخل الكهف. **المؤثرات الصوتية** :صوت خطوات الأقدام المقتربة، وصيحات اللصوص الخشنة، وصليل الأسلحة يخلق إحساسًا بالخطر والتهديد. **الإضاءة** :إضاءة أكثر قتامة ودرامية عند وصول اللصوص يمكن أن تزيد من الجو المرعب.
رقصة بطن مرجانة	ولكن مرجانة الذكية ارتابت حين رأت في حزامه سكّينا كبيرةً. ولما أنعمت النظر فيه عرفتْه وأدركت غرضه.	**التمثيل والرقص** : يجب أن تكون رقصة مرجانة (حتى لو كانت بسيطة إذا كانت الميزانية محدودة)

	فلبستْ أفخر ما عنْدها من الثياب ورقصتْ أمامه متظاهرة بالْفرحِ لقدومه. ثمَ غافلتْه وأخَذتْ سكّينا من وسطها برشاقة وضربته بها في قلبه، فقتلتهُ للحال.	آسرة ومليئة بالهدف. يجب أن تنقل حركاتها الحذرة وحملها الخنجر على خصرها نيتها. **الإضاءة** :إضاءة خافتة مع تسليط الضوء على مرجانة أثناء الرقص يخلق تركيزًا وجوًا غامضًا. **الموسيقى** :الموسيقى الشرقية التي تبدأ آسرة تتحول تدريجيًا إلى أكثر تهديدًا عندما تنفذ مرجانة خطتها. **المؤثرات الصوتية** :صوت الأنين وصيحات الألم للصوص الذين أصابتهم الخناجر يعطي تأثيرًا دراميًا
إستعارة جرة	فقالت لزوجها "اشتغل أنت بحفر الأرض حتى أعود إليك". فسألها "أين تذهبين؟". فقالت له "أنا ذاهبة إلى منزل أخيك،	**التمثيل** :الاختلاف في نظرات سميرة يوحي لليلى باستعارة الجرة لكنها تتبع ليلى ببطء إلى منزلها للتأكد مما تخفيه.

	لأستعير من زوجه مكيالا نكيل به هذه الدنانير، لنعرف مقدار ما نملك من ثروة".	**الإضاءة:** قد تكون الإضاءة في منزل قاسم أكثر سطوعًا ورسمية، على عكس الإضاءة الأكثر دفئًا وبساطة في منزل علي بابا . **الحوار** :يُبنى الحوار للكشف عن شخصية كل طرف، وإثارة فضول الجمهور حول السبب الحقيقي وراء استعارة زوجة علي بابا للجرة، وزرع بذور صراع قادم.

٥. إضافة وحذف عناصر من القصة: يعد إضافة وتقليل عناصر القصة جزءًا لا يتجزأ من العملية الإبداعية للتحويل، مما يؤثر بشكل كبير على كيفية تقديم قصة "علي بابا" على خشبة المسرح. حددت الباحثة العديد من الأمثلة الرئيسية لهذه العملية، بما في ذلك تقديم شخصية المسافر وحذف شخصية ابن أخ علي بابا. لم تتخذ هذه القرارات بشكل عشوائي، بل استندت إلى اعتبارات درامية واحتياجات الأداء المسرحي.

على سبيل المثال، يعد تقديم شخصية المسافر في بداية المسرحية إضافة إبداعية تهدف إلى جذب انتباه الجمهور مباشرة وبناء التوتر منذ بداية القصة. يصبح هذا المسافر محفزًا يقدم تهديد اللصوص قبل ظهور علي بابا نفسه كشخصية

رئيسية. يخلق وجوده غموضًا وصراعًا محتملًا غير موجود في السرد الأولي للقصة القصيرة. وفي الوقت نفسه، فإن حذف شخصية ابن أخ علي بابا، الذي تزوج مرجانة في القصة القصيرة كمكافأة، ربما تم لتسهيل حبكة القصة وتركيز الانتباه على الشخصيات الرئيسية والموضوعات المركزية مثل الجشع والعدالة والكرم. ترى الباحثة أن هذا التقليل يساعد في الحفاظ على مدة الأداء فعالة وتجنب حبكة فرعية قد تبطئ إيقاع الدراما.

ب) العوامل التقنية

١. قيود المكان والزمان: تؤثر قيود المكان والزمان في العرض المسرحي بشكل كبير على كيفية تمثيل حبكة القصة، بما في ذلك رحلة الشخصيات. وجدت الباحثة أن رحلة علي بابا من منزله إلى الغابة وكهف اللصوص، والتي قد تستغرق وقتًا ومسافة طويلين جدًا في القصة الأصلية، غالبًا ما يتم اختصارها في اقتباس المسرحية. ويرجع ذلك إلى أن المسرح لديه حدود مادية واضحة، كما أن مدة العرض محدودة أيضًا. إن عرض رحلة طويلة بشكل واقعي سيستغرق وقتًا غير فعال وقد يقلل من التركيز على المشاهد الرئيسية الأكثر درامية.

لذلك، سيبحث الفريق الإبداعي، مع الأخذ في الاعتبار هذه العوامل التقنية، عن طرق أكثر رمزية وكفاءة لنقل تلك الرحلة. يمكن القيام بذلك من خلال حوار الشخصيات الذي يشير إلى الرحلة، أو تغيير طفيف في تصميم المسرح أو الإضاءة للدلالة على الانتقال بين الأماكن، أو حتى سرد موجز من قبل الراوي (إذا وجد). ترى الباحثة أن تبسيط هذه الرحلة لا يعني إزالة جوهر القصة، بل هو بالأحرى تكييف مع وسيط المسرح الذي يعطي الأولوية للحركة والحوار في مساحة وزمان محدودين[١٥٨]. يتم تحويل التركيز إلى هدف الرحلة (العثور

[١٥٨] Azka Purnama El Fatih, Wawancara dengan Sutradara Pementasan Drama Alibaba dan Para Penyamun, January 31, 2025.

على الحطب أو الوصول إلى الكهف) وعواقب تلك الرحلة، بدلاً من عرض كل تفاصيل الرحلة نفسه.

٢. تمثيل العناصر الخيالية: يتم تمثيل العناصر الخيالية بثلاثة أشخاص فقط. ثم، يتم تحقيق مشهد فتح باب الكهف بكلمة "افتح يا سمسم" من خلال مزيج من الإضاءة الدرامية، والمؤثرات الصوتية المدوية والغامضة، واستخدام تكنولوجيا الإسقاط. المشهد الخيالي الذي يحدث في هذا التحويل من وسيط إلى آخر هو مشهد فتح الكهف. في عملية تنفيذه خلف الكواليس، يساعد شخصان في سحب باب الكهف لفتحه. هذا مثال على كيفية التغلب على القيود التقنية للمسرح (في هذه الحالة، ربما عدم وجود آلية أوتوماتيكية متطورة أو حجم باب الكهف الكبير الذي يصعب على الممثل تحريكه بمفرده) بحلول عملية وتعاون خلف الكواليس. على الرغم من أن الجمهور يرى وهم فتح باب الكهف بطريقة سحرية عند نطق التعويذة، إلا أن الواقع التقني يتضمن تعاون فريق خلف الكواليس. وهذا يدل على مدى ترابط الجوانب التقنية والفنية في خلق تجربة مسرحية مقنعة للجمهور.

٣. تصميم وصنع الدعائم: عامل تقني آخر هو صناعة الدعائم. من هذا التحويل وهو صنع الذهب من قطع البلاط المطلية باللون الذهبي بحيث تحدث صوت خشخشة، وسيوف لعب تبدو مشابهة قدر الإمكان للسيوف الحقيقية دون تعريض اللاعبين للخطر. كما أن الإبداع في تحويل الأشياء اليومية إلى دعائم مسرحية هو المفتاح. غالبًا ما يتطلب إنتاج الدعائم في العروض المسرحية، خاصةً الاقتباسات ذات الميزانيات المحدودة[١٥٩]، الابتكار والبراعة. في حالة "علي بابا"، وجد الباحث مثالًا مثيرًا للاهتمام لكيفية تحويل مواد بسيطة إلى تمثيل مرئي فعال. يُعد استخدام البلاط المطلي بالذهب لإنشاء وهم العملات الذهبية التي تُصدر صوتًا عند سقوطها أو احتكاكها حلاً ذكيًا. إنه ليس فقط اقتصاديًا ولكنه فعال أيضًا لأنه ينتج تأثيرًا صوتيًا مقنعًا.وإن صنع سيوف لعب

[١٥٩] Shania Ikramah, Wawancara dengan Penulis Naskah Pementasan Drama Alibaba dan Para Penyamun, January 20, 2025.

تشبه السيوف الحقيقية دون تعريض الممثلين للخطر يدل على الاهتمام بجانب السلامة في الإنتاج. يجب على فريق الديكور أن يكون مبدعًا في اختيار مواد خفيفة الوزن ولكنها تبدو كالمعدن، بالإضافة إلى تقنيات التصنيع التي تنتج أشكالًا وأحجامًا مناسبة لاحتياجات مشاهد القتال.

٤. تصميم الإضاءة والصوت: يلعب عامل الإضاءة دورًا مهمًا للغاية في عملية تحويل الوسيط هذه. على سبيل المثال، في النص الذي يستخدم تبديل الليل والنهار، يجب أن يكون هناك فهم واضح لحدوث هذا الاختلاف بصريًا للجمهور. وإذا لم يُستخدَم فني إضاءة ذو خبرة للتعامل مع هذا الجانب، فقد يكون الفرق بين الليل والنهار غير واضح، مما قد يقلل من اهتمام الجمهور وفهمه لسير الأحداث. في العملية التقنية لإضاءة مسرحية "علي بابا"، كان الاستعانة بفني إضاءة ذي خبرة من مسرح أسود، وهو مسرح الحرم الجامعي لجامعة سونان كاليجاغا الإسلامية الحكومية، أمرًا بالغ الأهمية. تسمح خبرة فني الإضاءة بتفسير المشاهد في القصة القصيرة التي تتطلب تغييرًا في الوقت وتحويلها إلى صور مرئية فعالة على خشبة المسرح. لديهم فهم عميق لاستخدام الألوان والشدة والاتجاه والتركيز لخلق وهم أوقات مختلفة. يمكن أن يشير الانتقال السلس والدرامي للإضاءة إلى تغيير الليل إلى النهار أو العكس، مما يخلق الجو المناسب لكل مشهد ويعزز المشاعر المراد إيصالها. وهكذا، تساهم خبرة فني الإضاءة بشكل كبير في تحسين الجودة البصرية وجاذبية العرض[١٦٠]

٥. تغيير الأزياء والمكياج: إن وجود عامل تغيير الأزياء والمكياج هذا يمثل عنصرًا مهمًا في تصور تحولات الشخصيات والمكانة الاجتماعية في الأداء المسرحي. على سبيل المثال، فإن مظهر علي بابا الذي وُصف في البداية بأنه رث وفقير قبل العثور على الكنز، شهد تحولًا بصريًا كبيرًا بعد أن حصل على ثروة طائلة. ففي نهاية مونولوجه، انعكس هذا التغيير في أزياء أكثر لائقة ووجه مشرق، مما يشير بصريًا إلى تغير مكانته وسعادته.

[١٦٠] Azka Purnama El Fatih, Wawancara dengan Sutradara Pementasan Drama Alibaba dan Para Penyamun, January 31, 2025.

مثال آخر بارز هو شخصية مرجانة. فبصفتها عبدة، لا بد أن يكون تصويرها الأولي من خلال الأزياء والمكياج بسيطًا وربما رثًا، بما يتناسب مع وضعها الاجتماعي. ومع ذلك، عندما طُلب منها الرقص أمام اللصوص، حدث تغيير جذري في أزيائها ومكياجها. صُممت أزياء رقص مرجانة لتكون لافتة وجذابة، بهدف أساسي هو خطف انتباه اللصوص وتحويل تركيزهم عن خطة مرجانة الماكرة. هذا التغيير البصري لا يدعم السرد فحسب، بل يضيف أيضًا بُعدًا دراميًا وتكتيكيًا لشخصية مرجانة.

ج) العوامل الاجتماعية

١. السياق الثقافي: يعد العامل الاجتماعي المؤثر في هذا التحويل من وسيط إلى آخر من حيث السياق الثقافي. في هذا المشهد، يوجد في قصة علي بابا خلفية أيقونية ثقافية. هذه الخلفية هي الكهف وكلمة السر الخاصة به.

إن الكهف وكلمة السر "افتح يا سمسم" أو في المسرحية "ألكازام" ليسا مجرد عنصرين سرديين في قصة علي بابا، بل يحملان أيضًا حمولة اجتماعية وثقافية كبيرة. ففي سياق ثقافة الشرق الأوسط، غالبًا ما يرتبط الكهف بمكان غامض ومخفي وربما يخزن قوى سحرية أو ثروات خفية. أما كلمة السر، من ناحية أخرى، فلها القدرة على فتح أو إغلاق الوصول إلى ذلك المكان[١٦١]، مما يعكس أهمية المعرفة والأسرار في التفاعلات الاجتماعية والسلطة. في عملية التحويل إلى المسرح، يجب على الفريق الإبداعي أن يأخذ في الاعتبار كيفية تمثيل هذه الرموز الثقافية واستقبالها من قبل جمهور قد يكون له خلفيات اجتماعية وثقافية مختلفة. إن تصور الكهف، والتصميم الفني لمدخله، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والبصرية عند نطق كلمة السر، يمكن أن يتأثر بتفسير الفريق الإبداعي للأهمية الثقافية لهذه العناصر. علاوة على ذلك، فإن فهم الجمهور

[١٦١] Azka Purnama El Fatih, Wawancara dengan Sutradara Pementasan Drama Alibaba dan Para Penyamun, January 31, 2025.

للقوة والغموض الكامنين في الكهف وكلمة السر سيتأثر أيضًا بخلفياتهم الاجتماعية والثقافية. لذلك، يصبح تمثيل هذه الرموز الثقافية في الأداء المسرحي نقطة مهمة يلتقي فيها السياق الثقافي للقصة الأصلية بالسياق الاجتماعي للجمهور[١٦٢]

٢. مشاركة المجتمع: يعد العامل الاجتماعي المؤثر في هذا التحويل من وسيط إلى آخر هو مشاركة المجتمع. ففي هذا التحويل، ستؤدي مشاركة المجتمع إلى تعزيز التعاون بين مسرح أسود، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سونان كاليجاغا الإسلامية الحكومية، والمجتمع المحلي[١٦٣].

إن مشاركة المجتمع في عملية تحويل قصة علي بابا القصيرة إلى عرض مسرحي ليست مجرد مشاركة عادية، بل هي عامل اجتماعي له تأثير كبير. فالتعاون بين فرقة المسرح الجامعي (مسرح أسود)، والمؤسسة التعليمية (كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سونان كاليجاغا الإسلامية الحكومية)، والمجتمع المحلي يخلق تآزرًا يثري الإنتاج من جوانب مختلفة. فمن الناحية الاجتماعية، يبني هذا التفاعل جسرًا بين الأكاديميين والفنانين والجمهور المحتمل، ويعزز الروابط الاجتماعية من خلال نشاط ثقافي مشترك. علاوة على ذلك، يمكن أن تمنح مشاركة المجتمع وجهات نظر متنوعة حول تفسير قصة "علي بابا". قد يمتلك المجتمع المحلي فهمًا وتقديرًا فريدين للقيم الثقافية المتضمنة في القصة، مما يمكن أن يوفر رؤى جديدة للفريق الإبداعي. إن مشاركة أفراد المجتمع في جوانب الإنتاج، مثل صنع الأزياء أو الديكور أو حتى ككومبارس، لا تساعد فقط في تقليل عبء الإنتاج ولكنها تغرس أيضًا شعورًا بالملكية والفخر تجاه هذا المشروع المسرحي. يمتد التأثير الاجتماعي لمشاركة المجتمع هذه إلى ما وراء خشبة المسرح، مما

[١٦٢] Kamilia Nur Azizah, Muhammad Nur Kholis, and Rumpoko Setyo Jatmiko, "NARRATIVE TRANSFORMATION IN THE ECRANISATION OF KAMIL KILANI'S ALI BABA AND THE 40 THIEVES," *Jurnal CMES* 17, no. 2 (December 30, 2024): 149, https://doi.org/10.20961/cmes.17.2.90932.

[١٦٣] مكتبة نور, "علي بابا," ١٥-١٠-٢٠٢٣.

قد يزيد من تقدير فن المسرح بين الجمهور ويعزز دور المؤسسات التعليمية كمراكز لأنشطة ثقافية شاملة.

ومن خلال شرح العوامل المذكورة أعلاه، يمكن ملاحظة أن العوامل التي تؤثر في تحويل قصة علي بابا إلى مسرح علي بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية في قصص من ألف ليلة لكامل كيلاني وهي العوامل الإبداعية (التفسير والرؤية الفنية، إعادة هيكلة السرد للخشبة، تصوير الشخصيات والعلاقات، استخدام العناصر المسرحية، إضافة وحذف عناصر من القصة، واختيار الأسلوب والنوع الفني للعرض)، العوامل التقنية (قيود المكان والزمان، تمثيل العناصر الخيالية، تصميم وصنع الدعائم، تصميم الإضاءة والصوت، وتغيير الأزياء والمكياج)، والعوامل الاجتماعية (السياق الثقافي، اهتمامات وتفضيلات الجمهور، ومشاركة المجتمع)

الفصل الخامس

مناقشة نتائج البحث

يتضمن هذا الفصل على مناقشة البحث، إنطلقت الباحثة من أسئلة البحث في هذا البحث التي تتضمن على: (١) ما التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح على بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية؟ و (٢) ما العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح على بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية؟. كمايلي:

المبحث الأول: مناقشة التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

أ- تغيير الأشخاص

أما التغير الأشخاص في التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح على بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية هناك ثلاثة جوانب منها: التقليص (عدد اللصوص، ووجود الحمير)، والإضافي (ظهور المسافر، وظهور عبد قاسم)، والتغيير المختلف (تصور بابا مصطفي). تُعدّ التغييرات في شخصيات القصة من العناصر الأساسية التي تعكس ديناميكية السرد وكذلك التكيّف مع السياق وهدف السرد. وفي هذا السياق، قُسّمت التغييرات إلى ثلاثة جوانب رئيسية: التقليص، والإضافة، والتغيير المختلف[١٦٤]. فالتقليص، مثل تقليل عدد اللصوص وغياب الحمير، قد يُعبّر عن محاولة لتبسيط القصة لجعلها أكثر تركيزًا وأسهل فهمًا من قبل القارئ أو المشاهد. أما إضافة شخصيات مثل المسافر وعبد قاسم، فقد تهدف إلى إثراء الصراع أو توسيع منظور القصة[١٦٥]. في حين أن التغيير في تصور شخصية مثل بابا مصطفى يُظهر كيف يمكن للشخصية أن تخضع

[١٦٤] Kamilia Nur Azizah, Muhammad Nur Kholis, and Rumpoko Setyo Jatmiko, "NARRATIVE TRANSFORMATION IN THE ECRANISATION OF KAMIL KILANI'S ALI BABA AND THE 40 THIEVES," *Jurnal CMES* 17, no. 2 (December 30, 2024): 149, https://doi.org/10.20961/cmes.17.2.90932.

[١٦٥] العزيز أسعد أحمد هبة, "تغير مفهوم الصورة الشخصية في الفن الحيوي" ٢٣ .no ,٣.(n.d.)

لإعادة تفسير بما يتوافق مع القيم أو الرسائل التي يُراد إيصالها في النسخة المختلفة من القصة. وتُبيّن هذه التأملات أن تغيير الشخصيات ليس مجرد تعديل سطحي، بل هو جزء من عملية إبداعية واستراتيجية تهدف إلى إيصال معانٍ أكثر صلة وعمقًا.

تحتوي العبارة المتعلقة بتغيّر الشخصيات في القصة على معنى أعمق من مجرد انتقال أو تبدّل في الأدوار. إن الجوانب الثلاثة للتغيّر المذكورة—التقليص، والإضافة، والتغيير المختلف—تُبيّن أن كل عنصر من عناصر السرد الأدبي قابل للتعديل، وذلك لخدمة أهداف معينة، سواء كانت فنية، أو أيديولوجية، أو مرتبطة بالسياق العام. فالتقليص، كحذف بعض اللصوص أو الحمير، لا يقتصر على تبسيط الحبكة، بل يشير أيضًا إلى تركيز متعمَّد على شخصيات أو أحداث تُعدّ محورية في البناء السردي. وقد يُعدّ هذا نوعًا من الاستراتيجية التي تهدف إلى تعزيز الرسالة الأخلاقية أو الفكرة الرئيسية التي يسعى الكاتب أو مُعِيد الصياغة إلى إبرازها.

وفي المقابل، فإن إضافة شخصيات مثل المسافر وعبد قاسم تُضفي بُعدًا جديدًا على بنية السرد. فوجود هذه الشخصيات قد يوسّع نطاق القصة، ويُثري الصراع، بل وقد يُغيّر اتجاه تفسير الأحداث التي تقع فيها. وغالبًا ما تُؤدي الشخصيات الجديدة دورًا رمزيًا يُجسّد فكرة أو قيمة أو نقدًا اجتماعيًا معينًا، ولذلك لا يمكن اعتبار ظهورها مجرد إضافة عشوائية، بل هو جزء من عملية التكيّف السردي مع متطلبات العصر أو جمهور مُعيّن[١٦٦]

أما التغيير المختلف، مثل تغير التصوّر تجاه شخصية بابا مصطفى، فإنه يُؤكد أن معنى الشخصية في القصة ليس ثابتًا، بل هو ديناميكي وقابل للتغيّر. إذ يمكن تقديم شخصية بابا مصطفى بتفسيرات متعددة، بحسب زاوية نظر القارئ، والسياق الثقافي، أو القيم التي يُراد تسليط الضوء عليها. وهذا يُبيّن أن الشخصيات في النصوص الأدبية

[١٦٦] Galang Alwasilah, Dadan Rusmana, and Myrna Nur Sakinah, "PERSONIFICATION IN KALILA WA DIMNA AND METAPHOR IN 1001 NIGHTS WITHIN ABBASID ERA," *CALL* 5, no. 2 (December 29, 2023), https://doi.org/10.15575/call.v5i2.27559.

ليست جامدة، بل منفتحة على إعادة التأويل وفقًا لتطور الزمن وأهداف السرد. وبالتالي، فإن التغييرات التي تطرأ على الشخصيات في القصة لا يمكن اعتبارها مجرد تنويعات تقنية، بل هي جزء من إستراتيجية إبداعية تُسهم في إثراء المعنى القصصي والحفاظ على صلته وفاعليته أمام جمهور دائم التغير.

على الرغم من أن البيان حول الجوانب الثلاثة لتغيير الشخصيات — التقليص، الإضافة، والتغيير المختلف — يقدم تصورًا منظّمًا إلى حد ما للديناميكية الشخصية في القصة، إلا أن هناك مجالًا للتساؤل أو النقد لهذا النهج. يبدو أن البيان يركز بشكل مفرط على هيكل التغيير دون النظر بعمق في التعقيدات النفسية والعلاقات بين الشخصيات التي قد تتغير بشكل كبير أيضًا. فعلى سبيل المثال، تقليل عدد اللصوص لا يؤثر فقط على بساطة القصة، بل يمكن أن يغير التوتر، والمنطق السردي، وتطور البطل. بالإضافة إلى ذلك، فإن إضافة شخصيات مثل المسافر وعبد قاسم لا تعني بالضرورة إثراء القصة إذا لم يصاحبها بناء شخصية متقن[١٦٧]. وبالمثل، يجب ألا يُفهم التغيير في تصور بابا مصطفى كإعادة تفسير فقط، بل ينبغي أيضًا نقد ما إذا كان هذا التغيير يتوافق مع القيم التي يُراد إبرازها أو أنه يضعف المعنى الأصلي للشخصية. لذلك، بالرغم من أن تصنيف الجوانب الثلاثة للتغيير مفيد كإطار أولي، إلا أن هذا النهج يحتاج إلى تحليل أكثر شمولية وتأملًا.

غالبًا ما يعكس تغيير الشخصيات في القصة كيفية تطور السرد وتكيفه مع متطلبات السرد القصصي. إذا ما قورن ذلك، يُظهر التقليص في الشخصيات داخل القصة، مثل تقليل عدد اللصوص واختفاء الحمير، محاولة لتبسيط السرد. بالمقارنة مع النسخ الأكثر تعقيدًا، يجعل هذا التقليص الحبكة أكثر تركيزًا وسهولة في الفهم[١٦٨]. من

[١٦٧] Faiza Fitria, "تحويل رواية 'ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت' لأحمد خالد توفيق إلى فيلم 'ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت' لعمرو سلامة: دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي.(Malang, UIN Maulana Malik Ibrahim, 2022) "

[١٦٨] Ahmad Syafa'at Junaidi and Suma Riella Rusdiarti, "Marriage and Women's Subalternity in the Ecranisation of Layla Majnun's Story," *Buletin Al-Turas* 29, no. 2 (October 31, 2023): 171–84, https://doi.org/10.15408/bat.v29i2.33838.

خلال حذف العناصر التي تُعتبر غير أساسية، يمكن للقصة أن توجه انتباه القارئ أو المشاهد نحو جوهر الصراع وتطور الشخصيات الرئيسية. ومع ذلك، فإن هذا التقليص يحمل خطر فقدان الديناميكية أو الألوان التي قد تضفي على القصة تميزًا وتثري التجربة السردية.

على النقيض من ذلك، تضيف الشخصيات الجديدة مثل ظهور المسافر وعبد قاسم بُعدًا جديدًا إلى القصة. بالمقارنة مع النسخ التي تخلو من هذه الشخصيات، تساهم الإضافة في إثراء الصراع وإضافة وجهات نظر جديدة. إن وجود هذه الشخصيات لا يقتصر على زيادة عدد الشخصيات فقط، بل يفتح آفاقًا لتطوير المواضيع والرسائل بطريقة أكثر تعقيدًا. ومع ذلك، إذا لم يتم تطوير هذه الشخصيات بشكل متقن، فقد يؤدي ذلك إلى إرباك القارئ وجعل القصة مزدحمة[١٦٩].

يشير التغيير المختلف الذي يحدث في تصور شخصية بابا مصطفى إلى إعادة تفسير ديناميكية للشخصية. بالمقارنة مع الفهم الأولي لبابا مصطفى، يُظهر هذا التغيير كيف يمكن أن تتغير معاني ودور الشخصية حسب السياق الثقافي والاجتماعي أو وجهة النظر الجديدة. يضيف هذا التغيير عمقًا للقصة ويتيح للقارئ رؤية الشخصية من زوايا متعددة. ومع ذلك، قد يثير هذا التغيير جدلاً إذا تعارضت التفسيرات الجديدة مع المعنى الأصلي الذي يعتنقه بعض القراء أو المشاهدين[١٧٠].

في مواجهة التغييرات التي تطرأ على الشخصيات والتي تشمل التقليص، الإضافة، وتغيير التصور، من المهم أن يختار الكاتب أو معدّ القصة هذه العناصر بعناية ويُعدّلها بما يتناسب مع أهداف السرد. فعلى سبيل المثال، يمكن تقليص عدد اللصوص واختفاء الحمير بعد تقييم مدى دعم هذه العناصر لجوهر القصة أو ما إذا كانت تشتت

---

[١٦٩] Galang Alwasilah, Dadan Rusmana, and Myrna Nur Sakinah, "PERSONIFICATION IN KALILA WA DIMNA AND METAPHOR IN 1001 NIGHTS WITHIN ABBASID ERA," *CALL* 5, no. 2 (December 29, 2023), https://doi.org/10.15575/call.v5i2.27559.

[١٧٠] أحمد عبد العظيم محمد علي, "توظيف الشخصية التراثية في النص المسرحي : دراسة تحليلية," *مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)* ١ (٢٠٢٤).

التركيز. من جهة أخرى، يجب أن يصاحب إضافة شخصيات مثل المسافر وعبد قاسم تطوير متقن للشخصيات حتى تتمكن من إثراء الصراع وتوسيع وجهات نظر القارئ. أما بالنسبة لتغيير التصور تجاه بابا مصطفى، فينبغي التعامل معه بحذر لضمان أن تظل إعادة تفسير الشخصية متوافقة مع الموضوع الرئيسي والقيم التي يراد إبرازها. بهذا الشكل، فإن الإدارة الاستراتيجية لتغييرات الشخصيات تعزز من جودة القصة وجاذبيتها للجمهور[١٧١].

ب- تغيير الحبكة

أما تغيير الحبكة في التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح على بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية هناك ثلاثة جوانب منها: التقليص (فكرة زعيم اللصوص، وانتقام زعيم اللصوص)، والإضافي (ظهور المسافر واللصوص، وظهور حياط الأحذية، ومونولوج علي بابا)، والتغيير المختلف (الإختلاف البدية بين القصة علي بابا والسرحية علي بابا واللصوص، حضور حياط الأحذية، والإختلاف الإختتام بين القصة علي بابا والسرحية علي بابا واللصوص).

في التحويل من قصة "علي بابا" إلى مسرح "علي بابا واللصوص" يعكس عملية تكييف معقدة ومبدعة. يشمل هذا التغيير ثلاثة جوانب رئيسية، وهي: التقليص، والإضافة، والتغيير المختلف. يتمثل التقليص في حذف بعض العناصر من القصة الأصلية، مثل شخصية زعيم اللصوص ودوافع انتقامه. أما الإضافة فتتجلى في إدخال عناصر جديدة مثل شخصية المسافر، وظهور لصوص إضافيين، وحضور حوّاط الأحذية، والمونولوج الخاص بعلي بابا الذي يُغني السرد. أما التغيير المختلف فيظهر في اختلاف بنية بداية ونهاية القصة، بالإضافة إلى وجود شخصيات جديدة لم تكن موجودة في النسخة الأصلية. وتدل هذه الجوانب الثلاثة على أن عملية التكييف لا

[١٧١] Betharia Sembiring Pandia and Berlin Sibarani, "Event Modification in EFL Learners' Narration: A Case Study on Retelling Alibaba Story," *JAMI: Jurnal Ahli Muda Indonesia* 5, no. 1 (June 30, 2024): 1–9, https://doi.org/10.46510/jami.v5i1.297.

تقتصر على نقل القصة فقط، بل تتضمن أيضًا إعادة تفسيرها بما يتماشى مع السياق الجديد وأهداف العرض المسرحي[١٧٢]

إن تغيير الحبكة في عملية التحويل من القصة "علي بابا" إلى المسرح "علي بابا واللصوص" يعكس ديناميكية إبداعية في عملية التكييف الأدبي. إن تقليص عناصر مثل شخصية زعيم اللصوص ودافع الانتقام يدل على تبسيط القصة لتتناسب مع متطلبات العرض المسرحي ومدة التقديم. كما أن إضافة عناصر مثل المسافر، وحائك الأحذية، والمونولوج الذي يقدمه علي بابا، تُغني القصة وتضفي عليها طابعًا جديدًا يعزز الرسائل أو المشاعر في العرض. ومن ناحية أخرى، فإن وجود تغييرات مختلفة، كاختلاف بداية ونهاية القصة، يُظهر أن التكييف ليس مجرد نقل للشكل، بل هو أيضًا عملية إعادة تفسير لمضمون القصة. وتعكس هذه التأملات أن التكييف هو فعل إبداعي يسمح للعمل الأدبي بأن يظل حيًا وملائمًا ضمن وسائط تعبير مختلفة.

يُظهر تغيير الحبكة في التحويل من قصة "علي بابا" إلى مسرحية "علي بابا واللصوص" أن العمل الأدبي ليس ثابتًا، بل هو منفتح على إعادة التأويل بما يتناسب مع وسيلة العرض والجمهور المستهدف. إن تقليص بعض العناصر يدل على محاولة لتبسيط القصة كي تكون أكثر تركيزًا وتوافقًا مع مدة وطبيعة العرض المسرحي. أما إضافة الشخصيات والمشاهد الجديدة، فهي تضفي طابعًا مختلفًا وتوسع مجال التفسير. كما أن التغيير في بنية الحبكة يُعبّر عن حرية إبداعية في إيصال الرسالة بطريقة أكثر ملاءمة وسياقية. تعكس هذه التأملات أن التكيف لا يُعد فقط وسيلة للحفاظ على العمل، بل هو أيضًا مجال لتجديد القيم السردية وجعلها حية وذات مغزى عبر الأزمان والوسائط المختلفة.

[١٧٢] أمليا أولى فطربان تيانا, "الحبكة والشخصية في رواية الفراشة الزرقاء لربيع جابر (دراسة تحليلية أدبية)" (تولونج أجونج, جامعة تولونج أجونج الإسلامية الحكومية, ٢٠٢٠.(

يعكس تغيير الحبكة في عملية التحويل من قصة "علي بابا" إلى مسرحية "علي بابا واللصوص" الديناميكية التناصية المتأصلة في ممارسة التكييف الأدبي. وبناءً على إطار نظرية التكييف، فإن هذه العملية لا تقتصر على تحويل الشكل من نص سردي إلى عرض درامي، بل تشمل أيضًا تكييفًا للمضمون يحمل طابعًا تأويليًا. إن تقليص بعض عناصر القصة، كحذف شخصية زعيم اللصوص ودافع الانتقام، يمثل استراتيجية تبسيط شائعة تهدف إلى ملاءمة السرد مع القيود الزمنية ومتطلبات العرض المسرحي. وفي المقابل، فإن إضافة شخصيات جديدة، مثل المسافر وحرفي الأحذية، وكذلك إدراج مونولوج علي بابا، تُعد توسيعًا سرديًا يُثري البعد الدرامي والعاطفي للقصة[١٧٣]، ويتيح إعادة التأكيد على رسائل موضوعية معينة. أما التغييرات الهيكلية، مثل الاختلاف في بداية ونهاية القصة، فتُشير إلى أن التكييف ليس مجرد تحويل شكلي، بل هو عملية إعادة تأطير للمعنى تتم عن وعي من قبل المبدع استجابةً للتوقعات الجمالية والاجتماعية الثقافية للجمهور الجديد. ومن ثمّ، يمكن فهم التكييف في هذا السياق كممارسة إبداعية ونقدية تلعب دورًا مهمًا في توسيع آفاق استقبال العمل الأدبي وضمان استمرارية حضوره عبر وسائط وأشكال تعبير مختلفة.

إن التغيرات التي طرأت على الحبكة في عملية التحويل من قصة "علي بابا" إلى مسرحية "علي بابا واللصوص" لا تُظهر فقط نجاح التكييف في خلق شكل جديد، بل تثير أيضًا تناقضات تستحق الدراسة النقدية. فعلى الرغم من أن تقليص الشخصيات مثل زعيم اللصوص ودافع الانتقام يمكن فهمه كنوع من تبسيط السرد لتلبية متطلبات العرض المسرحي، إلا أن هذا الإجراء قد يؤدي إلى تقليص عمق الصراع والتوتر الأخلاقي الذي يشكل جوهر القصة الأصلية. وبالمثل، فإن إضافة عناصر مثل المسافر،

[١٧٣] Sabilla Husnul Kusnaini and Rahayu Pujiastuti, "HIPOGRAM DAN TRANSFORMASI PADA NOVEL AYAT-AYAT CINTA DAN NOVEL SURGA YANG TAK DIRINDUKAN: KAJIAN INTERTEKSTUAL: HIPOGRAM DAN TRANSFORMASI PADA NOVEL AYAT-AYAT CINTA DAN NOVEL SURGA YANG TAK DIRINDUKAN: KAJIAN INTERTEKSTUAL," *Buana Bastra* 8, no. 1 (August 10, 2021): 79–88, https://doi.org/10.36456/bastra.vol8.no1.a4139.

وحرفي الأحذية، ومونولوج علي بابا قد تُثري البنية الدرامية، لكنها قد تُحدث أيضًا انحرافًا في تركيز السرد من الصراع الأساسي إلى تجزئة الأحداث، مما قد يُضعف ترابط القصة. كما أن الاختلاف في البداية والنهاية بين النسخة القصصية والنسخة المسرحية قد يؤدي إلى انحراف في المعنى يؤثر على فهم الجمهور للرسالة الأصلية للنص. ولذلك، وعلى الرغم من أن التكييف يحمل قيمة إبداعية وابتكارية، فمن الضروري دراسة مدى وفاء هذه التغييرات لجوهر السرد والقيم الموضوعية في العمل الأصلي.

في عملية التحويل من قصة *علي بابا* إلى مسرح *علي بابا واللصوص*، حدث تقليص في بعض العناصر الأساسية في القصة الأصلية. ومن أبرز مظاهر هذا التقليص هو حذف شخصية زعيم اللصوص ودافع انتقامه، وهي عناصر كانت تمثل جوهر الصراع في النص الأصلي. في القصة، كان هذا الزعيم يمثل الخصم الرئيسي الذي يُحرّك الحبكة ويخلق التوتر. أما في المسرحية، فقد تم إقصاؤه، وربما يعود ذلك إلى الرغبة في تبسيط الحبكة لتتناسب مع متطلبات العرض المسرحي من حيث الزمن والإخراج. ومع أن هذا التبسيط قد يسهل الفهم على الجمهور، إلا أنه قد يؤدي إلى فقدان بعض العمق الدرامي والمعاني الأخلاقية التي كانت بارزة في القصة الأصلية.

وفي مقابل التقليص، أضافت المسرحية عناصر جديدة لم تكن موجودة في القصة الأصلية. من بين هذه الإضافات: شخصية المسافر، وظهور اللصوص في بداية الأحداث، وشخصية الإسكافي، بالإضافة إلى المونولوج الذي يؤديه علي بابا. هذه العناصر المضافة أغنت البناء الدرامي ومنحت الشخصيات أبعادًا جديدة، كما أسهمت في تعميق الفهم النفسي لعلي بابا وتوسيع التفاعل بين الشخصيات على خشبة المسرح. كما أن هذه الإضافات زادت من جاذبية العرض المسرحي وأتاحت للمشاهدين تجربة بصرية وعاطفية أكثر ثراءً[١٧٤].

[١٧٤] Rudi Karma and Andi Saadillah, "Ekranisasi dan Relevansinya dalam Pembelajaran Bahasa Indonesia di Sekolah" 7, no. 2 (2021).

إلى جانب التقليص والإضافة، برزت أيضًا تغييرات جوهرية في البنية السردية، لا سيما في بدايات ونهايات القصة. ففي حين تبدأ القصة الأصلية مباشرة باكتشاف علي بابا لمغارة اللصوص، نجد أن المسرحية تبدأ بأحداث وشخصيات إضافية تُمهّد للأحداث الرئيسية. كما أن نهاية المسرحية تختلف أيضًا عن نهاية القصة من حيث الأحداث والدلالات. هذه التغييرات تُبرز أن التكييف ليس مجرد نقل للمحتوى من وسيط إلى آخر، بل هو عملية إعادة تفسير وإعادة صياغة تستجيب لحاجات السياق الجديد والجمهور المستهدف، مما يجعل من التكييف فعلًا إبداعيًا يحمل في طياته رؤى جديدة للنص الأدبي الأصلي[١٧٥].

إنّ التغير في بنية الحبكة ضمن عملية التحويل من قصة *"علي بابا"* إلى مسرحية *"علي بابا واللصوص"* يشير إلى أهمية الفعل التكييفي الذي يتسم بالنشاط والإبداع من قبل القائم على عملية التحويل. فمن خلال آليات التقليص، والإضافة، والتغيير البنيوي[١٧٦]، يتّضح أن نقل العمل من وسيط سردي إلى وسيط مسرحي لا يُعدّ عملية آلية أو مباشرة، بل يتطلب تدخلاً تفسيرياً واعياً ومخططاً له. على سبيل المثال، فإن حذف شخصية زعيم اللصوص ودافع انتقامه يمكن فهمه كنوع من إعادة تركيز القصة على التوترات الداخلية للشخصية الرئيسية، فضلاً عن تسريع وتيرة السرد بما يتناسب مع متطلبات الزمن المسرحي. من ناحية أخرى، تمثل الإضافات مثل شخصية المسافر، والإسكافي، والمونولوج الداخلي لعلي بابا، خطوات واضحة تهدف إلى إثراء البنية الدرامية ونقل العمق العاطفي إلى الجمهور بشكل أقوى. كما أن التغيير في افتتاحية القصة ونهايتها يعبّر عن جرأة المؤلف في إعادة تفسير مغزى القصة، مع الحفاظ على صلتها بالقيم الجوهرية التي تحملها. وبذلك، لا يُعدّ التكييف مجرد تغيير في الشكل، بل

---

[١٧٥] Dyah Adila Perdana, "Perubahan Hikayat Aladdin Dalam Kitab Alfu Lailah Wa Lailah Menjadi Film Aladdin (Kajian Ekranisasi)" (Yogyakrta, Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga, 2022), https://digilib.uin-suka.ac.id/id/eprint/52824/.

[١٧٦] Saprdi Djoko Damono, *Alih Wahana* (Jakarta: PT Gramedia Pusaka Utama, 2018).

هو فعل إبداعي يُعيد تقديم العمل الأدبي إلى الجمهور من خلال رؤية معاصرة وسياق تعبيري جديد أكثر تواصلاً وملاءمة.

ج- تغيير الخلفية

إنّ التغييرات التي طرأت على الخلفية في عملية التحويل من قصة *علي بابا* إلى مسرحية *علي بابا والصوص* تُظهر نهجاً انتقائياً ووظيفياً في التكييف. فاختزال الخلفيات المكانية، مثل حذف المواقع باستثناء منزل علي بابا ومنزل قاسم وداخل المغارة، يعكس محاولة لتبسيط فضاء العرض المسرحي وجعله أكثر تركيزاً وفعالية. وفي المقابل، فإن إضافة أماكن مثل السوق وأمام المغارة أسهمت في توسيع السياق البصري وإثراء التفاعل الدرامي بين الشخصيات. أما التغيير في الخلفية الاجتماعية، كإدخال شخصية بابا مصطفى، فقد أضفى بُعداً اجتماعياً جديداً وأضاف طبقة من المعنى على مستوى العرض المسرحي[١٧٧]

إنّ تحويل الخلفية في هذا التكييف لا يقتصر على نقل المكان، بل يُعدّ شكلاً من أشكال إعادة تفسير البيئة السردية بما يخدم تطور الحبكة وبناء الشخصيات. فاختيارات الحفاظ على بعض الخلفيات، أو إضافة أخرى، أو تغييرها، لا تنفصل عن اعتبارات جمالية وتقنية وأيديولوجية يتبناها القائمون على التكييف. وهذا يدلّ على أن الخلفية ليست عنصراً سلبياً، بل هي عنصر فعّال يسهم في تشكيل تجربة السرد المسرحي. ومن هنا، فإن هذا التكييف لا يُحيي القصة الكلاسيكية فحسب، بل يمنحها سياقاً ومعنى جديدين يتناسبان مع الوسيط الفني والجمهور المستهدف.

إنّ التغيير في الخلفية ضمن تكييف قصة *علي بابا* إلى الشكل المسرحي يُظهر عملية إبداعية تهدف إلى مواءمة السرد مع متطلبات العرض المسرحي. فاختزال الخلفية إلى أماكن محورية مثل منزل الشخصيات الرئيسية والمغارة يُعدّ استراتيجية للحفاظ على

[١٧٧] Hetty Susanti, "PERANAN LATAR SOSIAL DALAM MENDUKUNG PENOKOHAN PADA NOVEL BATAS KARYA AKMAL NASERY BASRAL," n.d.

جوهر القصة دون إثقال العرض بمواقع غير أساسية. في المقابل، فإن إضافة أماكن مثل السوق وأمام المغارة يوسّع السياق البصري والاجتماعي ويمنح تفاعلات الشخصيات بعداً أعمق. كما أنّ التغيير في الخلفية الاجتماعية من خلال إدخال شخصية مثل بابا مصطفى يضيف لوناً جديداً وعمقاً إضافياً إلى بنية السرد المسرحي.

ومع ذلك، فإن تقليص الخلفية المكانية قد يثير القلق بشأن فقدان غنى عالم القصة الأصلي الذي كان واسعاً ومليئاً بالتفاصيل. فحذف المواقع الثانوية التي كانت تدعم الحبكة وتطوير الشخصيات قد يؤدي إلى تقليص تعقيد السرد وخيال القارئ فيما يخص فضاء القصة. هذا النقص قد يعطي انطباعاً بأن النسخة المسرحية أصبحت أكثر ضيقاً ومحدودية في تمثيل العالم السردي مقارنة بالقصة الأصلية.

علاوة على ذلك، رغم أن إضافة عناصر مكانية مثل السوق وشخصيات اجتماعية مثل بابا مصطفى قد تثري المشاهد، إلا أنها قد تؤدي أيضاً إلى تشتيت التركيز عن جوهر القصة إذا لم يتم توظيفها بتوازن. إذ إنّ وجود هذه العناصر الجديدة قد يغير من تصور الجمهور للرسالة الأصلية للقصة[١٧٨]. لذلك، ينبغي أن تتم معالجة تطوير الخلفية بعناية سردية حتى لا تؤدي إلى تحريف المعنى الأساسي للعمل الأدبي المكيّف.

في الدراسات السابقة المتعلقة بتحويل الحكايات الشعبية إلى شكل مسرحي، كان التركيز غالباً على تحويل الحبكة والشخصيات، لكن هذا البحث يُظهر أن التغيير في الخلفية يلعب أيضاً دوراً مهماً. فعلى سبيل المثال، في تكييف قصة *سندريلا* إلى المسرح، تم الحفاظ على خلفية القصر ومنزل زوجة الأب للحفاظ على جو القصة. بينما في تكييف *علي بابا واللصوص*، تم تقليص الأماكن بشكل كبير، واقتصرت على

[١٧٨] Siqoh Nurul Mujiati, Dedi Mardiansyah, and Yopi Novanda, "Ekranisasi Latar pada Novel dan Film Sabtu Bersama Bapak Karya Adhitya Mulya," n.d.

المواقع الأساسية مثل المنزل والمغارة. وهذا يدل على أن تكييف قصة *علي بابا* يركز أكثر على الكفاءة البصرية والسردية[١٧٩].

إنّ إضافة الخلفية في تكييف *علي بابا* تتشابه مع ما ورد في الدراسات حول تكييف *ألف ليلة وليلة* للمسرح، حيث أُضيفت أماكن مثل السوق والطريق العام لتقوية أجواء الحياة اليومية للمجتمع العربي. كما أن إضافة السوق وأمام المغارة في مسرحية *علي بابا واللصوص* تهدف إلى إثراء التفاعل بين الشخصيات وخلق ديناميات جديدة لم تكن موجودة في النص الأصلي. وهذا يُظهر أن إضافة الخلفية ليست تجميلاً فقط، بل تؤدي دوراً في توسيع المعنى الاجتماعي والدرامي للنص.

فيما يتعلق بالتغيرات في الخلفية الاجتماعية، تُشير بعض الدراسات إلى أنّ الشخصيات الثانوية مثل التاجر أو الخادم تُضاف أحياناً لتقديم وجهات نظر جديدة حول السرد الرئيسي. فحضور شخصية بابا مصطفى في مسرحية *علي بابا واللصوص* يُعدّ أحد أشكال الابتكار المماثلة، التي لا تقتصر فقط على إثراء الخلفية الاجتماعية، بل أيضاً على إدخال قيم محلية وعنصر من الحياة اليومية للمجتمع. ويختلف ذلك عن بعض التكييفات الأخرى التي تميل إلى الحفاظ على البنية الاجتماعية الأصلية دون تغييرات كبيرة.

استناداً إلى هذه النتائج، ينبغي إجراء دراسات إضافية تُركّز على الوظيفة الدرامية لتغييرات الخلفية في تكييف الأعمال الأدبية. يمكن للبحث المستقبلي أن يستقصي كيف تؤثر عناصر الخلفية، سواء المكانية أو الاجتماعية[١٨٠]، على تصورات الجمهور حول القيم الأخلاقية والثقافية والرسائل الأساسية للقصة. وبهذا، لا يصبح

---

[١٧٩] Ferdinandus Moses, "Alih Wahana Dalam Sastra," *Badan Pengembangan Dan Pembinaan Bahasa (KEMENDIKBUD RISTEK)* (blog), November 29, 2023, https://badanbahasa.kemdikbud.go.id/artikel-detail/855/alih-wahana-dalam-sastra.

[١٨٠] Hetty Susanti, "PERANAN LATAR SOSIAL DALAM MENDUKUNG PENOKOHAN PADA NOVEL BATAS KARYA AKMAL NASERY BASRAL," n.d.

التكييف مجرد تحويل في الشكل، بل أيضاً أداة تأويلية تفتح المجال لإعادة فهم النص بشكل سياقي ومعاصر.

المبحث الثاني: مناقشة العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية

أ- العوامل الإبداعية

عملية التكيف من القصة القصيرة علي بابا إلى المسرحية علي بابا "أو علي بابا واللصوص" تشمل سلسلة من العوامل الإبداعية[١٨١] التي تبرز في هذا التحويل. الفريق الفني، الذي يتكون من كتّاب النصوص، والمخرجين، وفناني الماكياج، والموسيقى، والإضاءة، يتخذون مجموعة من القرارات التفسيرية والتحويلية لإحياء القصة الكلاسيكية على خشبة المسرح. وفيما يلي بعض العوامل الإبداعية الرئيسية التي تؤثر في هذا التحويل:

١. التفسير والرؤية الفنية: كل تكيف يبدأ بتفسير شخصي للقصة القصيرة. يضع كتّاب النص والمخرج رؤيتهم الخاصة حول الموضوع المركزي[١٨٢]، والشخصيات الرئيسية، والرسالة التي يرغبون في توصيلها للجمهور في المسرح. هذه الرؤية ستوجه جميع القرارات الإبداعية التالية. الموضوع الذي تم اختياره في مسرحية علي بابا واللصوص يدور حول الحظ، والطمع، والعدالة. الشخصية الرئيسية هي علي بابا، وقاسم، ومورجيانا، واللصوص. الرسائل التي يُراد إيصالها للجمهور في هذه المسرحية هي: أولاً، سخاء وفضيلة علي بابا. رغم أن علي بابا يصبح غنياً بفضل اكتشافه للكنز، إلا أنه لا يُصوَّر كشخص بخيل، بل

[١٨١] لاجوس اجري, *فن كتابة المسرحية* (وكالة الصحافة العربية, ٢٠٢٠.(

[١٨٢] Sarwo Nugroho, *Teknik Kreatif Produksi Film (Publikasi Media Sosial)* (Semarang: Yayasan Prima Agus Teknik, 2021).

يشارك ثروته ويُظهر طيبة قلبه. هذه الرسالة تُظهر أهمية السخاء والفضيلة، خاصة عندما يُرزق الإنسان أكثر. وثانياً، ذكاء مورجيانا، جارية قاسم، التي تنقذ حياة علي بابا بشكل مستمر، وتُظهر ولاءً وشجاعةً في اتخاذ مخاطر كبيرة من أجل سلامة علي بابا[١٨٣]. وثالثاً، تحذير من خطر الطمع والشر، وكيف أن شر اللصوص في النهاية يعاقب بالعقاب المناسب. هذه الرؤية ستوجه جميع القرارات الإبداعية التالية[١٨٤].

٢. إعادة هيكلة السرد للخشبة: هيكل السرد في القصة القصيرة، الذي قد يكون خطياً أو يحتوي على سرد وصفي طويل، يحتاج إلى التكيف مع شكل المسرحية الذي يعتمد على الحوار والحركة البصرية. تم اختيار وتطوير مشاهد رئيسية في القصة القصيرة لتصبح وحدات درامية مع بداية ووسط ونهاية واضحة. كما يتم تنظيم وتيرة القصة للحفاظ على اهتمام الجمهور طوال مدة العرض. على سبيل المثال، في مشهد قاسم العالق في الكهف[١٨٥] الذي قد يُشرح في القصة القصيرة، سيتم تمثيله على المسرح بواسطة الممثلين الذين يتفاعلون مع ديكورات الكهف ويُظهرون هلعهم. كما أن رحلة اللصوص إلى منزل علي بابا التي تم شرحها بتفصيل في القصة القصيرة، قد يتم تمثيلها على المسرح فقط بواسطة بعض الممثلين الذين يطرقون الباب بطريقة تهديدية. يتم ذلك بناءً على احتياجات الخشبة. من خلال هذا التعديل السردي، يسعى الفريق الإبداعي إلى ترجمة جوهر قصة علي بابا إلى لغة وشكل مسرحي فعّال، مع الحفاظ على جاذبية الرسالة الأساسية للعمل الأصلي.

---

[١٨٣] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*.

[١٨٤] Mohd Saberi Muda and Mas Rynna Wati Ahmad, "PUISI KE TEATER: TRANSFORMASI KARYA MARZUKI ALI," *Jurnal Melayu* 1 (2017).

[١٨٥] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*.

٣. تصوير الشخصيات والعلاقات: في المسرح، يجب تجسيد الشخصيات بشكل مادي من قبل الممثلين. العامل الإبداعي هنا يتضمن كيفية استكشاف سمات الشخصية، والدوافع، والعلاقات بين الشخصيات، وكيفية نقلها من خلال التمثيل، والأزياء، والمكياج، ولغة الجسد. قد يقوم كاتب النص بتوسيع خلفية الشخصية أو إضافة لمسات لم يتم استكشافها بشكل كبير في القصة القصيرة. إن تصوير الشخصيات على خشبة المسرح له دور بالغ الأهمية في العرض المسرحي. فبشكل فوري، توفر المظاهر المادية والإيماءات للممثلين معلومات أساسية للجمهور حول الشخصية، والمكانة الاجتماعية، وحتى النوايا الخفية للشخصية التي يؤديها الممثل. أكثر من مجرد نقل المعلومات، فإن التصوير الفعّال قادر على بناء استجابة عاطفية، حيث تثير تعابير الوجه ولغة الجسد لدى الممثلين التعاطف أو التوتر المروع أو حتى الخوف العميق لدى الجمهور. بالإضافة إلى ذلك، فإن تصوير الشخصيات لا يتم في عزلة، بل يجب أن يكون مترابطًا ويدعم سير الرواية وتطور الشخصية من بداية المسرحية حتى نهايتها. إن اللمسة الفنية من خلال تصميم الأزياء والمكياج الجذاب تساهم بشكل كبير في تعزيز الجماليات العامة للعرض، مما يخلق تجربة بصرية مدهشة. من خلال الجمع بين اختيار الممثلين المناسبين، وتصميم الأزياء والمكياج بعناية، وإرشادات التمثيل المفصلة والمدروسة، يتمكن الفريق الإبداعي من تصوير شخصيات القصة القصيرة علي بابا بشكل فعال، وبالتالي إحيائها على خشبة المسرح وتقديم القصة بقوة أكبر للجمهور[186].

٤. استخدام العناصر المسرحية: تقدم وسيلة المسرح مجموعة من العناصر التعبيرية التي لا توجد في النص السردي البحت. يستفيد الفريق الإبداعي من هذه العناصر لإثراء السرد:

---

[186] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

- الحوار: تحويل السرد الوصفي إلى محادثات بين الشخصيات تكشف المعلومات والعواطف والصراعات.
- الحركة ولغة الجسد: نقل القصة والعواطف من خلال حركات الممثلين على المسرح.
- الإعداد والديكور: خلق بيئة بصرية تدعم الخلفية والمزاج العام للقصة، وغالبًا ما يتم ذلك باستخدام حلول إبداعية لقيود الميزانية.
- الإضاءة: استخدام الضوء لخلق أجواء معينة، وتسليط الضوء على الفوكوس، وتحديد تغييرات المشاهد.
- الموسيقى وتأثيرات الصوت: إضافة بعد عاطفي وخلق واقعية سمعية في المشهد.

تُظهر هذه الأمثلة كيف أن العناصر المسرحية (التمثيل، الإعداد، الإضاءة، الموسيقى، تأثيرات الصوت، الأزياء، الديكور) لا تقتصر على كونها خلفية بصرية وسمعية، بل تسهم بنشاط في السرد، وبناء العواطف، وتعزيز التأثير الدرامي لتحويل القصة القصيرة علي بابا إلى المسرح. إن القرارات الإبداعية في استخدام هذه العناصر ضرورية لإحياء القصة على خشبة المسرح بطريقة جذابة ومؤثرة للجمهور.

٥. إضافة وحذف عناصر من القصة: غالبًا ما تشمل القرارات الإبداعية في تحويل القصة القصيرة علي بابا إلى مسرحية إضافة وحذف عناصر قصة هامة. قد تتم إضافة عناصر جديدة، مثل مشاهد إضافية تعمق دوافع الشخصيات أو فرعي القصة التي تثري الصراع، لتلبية احتياجات المسرح الدرامية أو لتقديم تفسير أكثر صلة للجمهور المسرحي. على سبيل المثال، قد يهدف إضافة شخصية المسافر إلى خلق عنصر من الغموض أو ليكون وكيلًا لتفجير الصراع

الذي لا يوجد في القصة الأصلية[١٨٧]. من ناحية أخرى، قد يشمل تغيير أدوار الشخصيات، مثل تحويل بابا مصطفى إلى عزيز الحائك، محاولة لتبسيط عدد الشخصيات، وتقديم وظيفة درامية مختلفة، أو خلق ديناميكيات جديدة في التفاعل بين الشخصيات. بالمقابل، قد يتم حذف بعض العناصر السردية من القصة القصيرة بسبب القيود الزمنية في العرض المسرحي أو للحفاظ على التركيز السردي الأكثر تحديدًا على جوهر القصة التي ترغب المسرحية في إيصالها. إن هذا الاختيار الانتقائي يعكس كيفية سعي الفريق الإبداعي إلى تعظيم الإمكانيات الدرامية للقصة في الوسيلة المسرحية، أحيانًا على حساب الالتزام التام بكل التفاصيل في القصة القصيرة من أجل خلق تجربة مسرحية أقوى وأكثر تكاملًا. تفسير الموضوع والرسالة لجمهور المسرح: يأخذ الفريق الإبداعي في اعتباره كيفية تكييف الموضوع والرسالة في قصة علي بابا بشكل يتناسب مع جمهور المسرح المعاصر. قد يبرزون جوانب الأخلاق، والعدالة الاجتماعية، أو الديناميكيات السلطوية بطريقة أكثر وضوحًا أو سياقية في العرض.

٦. اختيار الأسلوب والنوع الفني للعرض: إن القرار المتعلق بأسلوب العرض (الواقعية، السريالية، الكوميديا) والنوع الفني (دراما تقليدية، مسرح غنائي، مسرح الدمى) له تأثير بالغ على كيفية تجسيد قصة "علي بابا" على خشبة المسرح. يؤثر اختيار الأسلوب بشكل مباشر على التمثيل، والتصميم البصري، واستخدام العناصر المسرحية الأخرى. يمتلك القرار بشأن أسلوب ونوع العرض تأثيراً كبيراً في عملية تحويل القصة القصيرة "علي بابا و الأربعون لصًا "إلى عرض مسرحي بعنوان "علي بابا". إن اختيار النوع الأدبي في هذه المسرحية هو الأسلوب الواقعي؛ حيث يُعرض مشهد السرقة في الكهف مع التركيز على

[١٨٧] كيلاني, *قصص من ألف ليلة*.

التفاصيل الجسدية والنفسية للصوص[١٨٨]، مما يخلق جوًا متوترًا وخطيرًا يشعر به الجمهور وكأنه حقيقي. ويبدو الحوار طبيعيًا، ويحاول التمثيل تقليد السلوك البشري اليومي في المواقف المتطرفة .وهي عملية إبداعية تشمل التفسير، وإعادة الهيكلة، والتصوير، والاستفادة من العناصر الفريدة لوسيلة المسرح. تهدف القرارات الفنية التي يتخذها فريق الإنتاج إلى خلق تجربة مسرحية جذابة، ذات مغزى، وتمنح منظوراً جديداً لهذه القصة الكلاسيكية.

ب-العوامل التقنية

عملية التحويل من قصة "علي بابا" القصيرة إلى مسرحية "علي بابا والأربعون لصا" لا تقتصر على الجوانب الإبداعية فحسب، بل تنطوي أيضًا على سلسلة من التحديات التقنية الهامة. يعتمد نجاح هذا التكييف بشكل كبير على قدرة فريق الإنتاج على التغلب على القيود واستغلال إمكانات الوسط المسرحي بفعالية. فيما يلي سرد لبعض العوامل التقنية الرئيسية التي تتم مواجهتها والحلول الممكنة لتطبيقها:

١. قيود المكان والزمان

تتمتع القصة القصيرة بحرية في تصوير مواقع متنوعة وفترات زمنية ممتدة. وعلى النقيض من ذلك، يرتبط المسرح بفضاء خشبة المسرح المحدود ومدة العرض القصيرة نسبياً. يتمثل التحدي التقني هنا في كيفية تمثيل الخلفيات المتعددة (مثل منزل علي بابا، الغابة، الكنز المخفي، السوق) والمسارات الزمنية المضمنة في القصة ضمن هذه القيود. يتضمن الحل استخدام تصميم مسرحي مرن ورمزي، حيث يمكن تغيير عناصر الديكور بسرعة للإشارة إلى مواقع مختلفة. في التمثيل المرئي، غالبًا ما يتم اختزال رحلة علي بابا من منزله إلى الغابة وإلى كهف اللصوص[١٨٩]، والتي قد تستغرق وقتًا ومسافة كبيرين في القصة. ومع ذلك، في الأداء المسرحي، تُستخدم انتقالات إضاءة سلسة وتغييرات

---

١٨٨ *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

١٨٩ *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

طفيفة في العناصر الأساسية واستخدام مؤثرات صوتية دقيقة (مثل صوت خطوات متغيرة أو نفخة رياح) للإشارة إلى تحولات الموقع ومرور الوقت[١٩٠].

كما يساعد استخدام الإضاءة والإسقاط في خلق وهم بالمساحة وتغييرات المشهد دون الحاجة إلى إنشاءات مادية معقدة. تعتبر الانتقالات الفعالة بين المشاهد واختيار اللحظات المحورية من القصة الأصلية أمرًا بالغ الأهمية للحفاظ على تدفق سردي متماسك وجذاب ضمن الإطار الزمني المتاح.

بالإضافة إلى ذلك، يتم عرض تغيير الإعداد السريع أيضًا في الانتقال بين المواقع، مثل الانتقال من أمام الكهف إلى منزل قاسم، والذي يمكن تحقيقه من خلال استخدام تقنية التعتيم (إطفاء جميع الأضواء)[١٩١]، ونقل الحد الأدنى من الدعائم أو عناصر المجموعة بواسطة طاقم عمل مدرب في الظلام، ثم إعادة تشغيل الأضواء في تكوين مختلف. يمكن أن يكون استخدام الإسقاطات البسيطة للصور على الشاشة الخلفية أيضًا حلاً فعالاً من حيث التكلفة لعرض خلفيات مختلفة بسرعة، مثل صورة ظلية للمدينة أو تصميم داخلي للمنزل، مما يساعد الجمهور على فهم التغيرات في المكان والزمان دون إنشاء مجموعات معقدة ومكلفة.

٢. تمثيل العناصر الخيالية

تتضمن قصة "علي بابا" عناصر خيالية مثل كهف يفتح بكلمة "افتح يا سمسم" وعدد كبير من اللصوص (أربعين لصًا). التحدي التقني هو كيفية تحقيق هذه العناصر بشكل مقنع على خشبة المسرح بموارد قد تكون محدودة. قد يكون الحل استخدام مؤثرات صوتية خيالية لباب الكهف، وإضاءة درامية لخلق جو غامض، واستخدام الرمزية (على سبيل المثال، تشكيل الممثلين أو الدعائم البسيطة) لتمثيل عدد اللصوص دون الحاجة إلى وجود أربعين شخصًا

---

١٩٠ Damono, *Alih Wahana*.
١٩١ Moses, "Alih Wahana Dalam Sastra."

فعليًا. يمكن أن تكون تقنيات مسرح الظل أو استخدام الوسائط المتعددة أيضًا خيارات إبداعية لتصوير المشاهد التي يصعب تحقيقها مباشرة[١٩٢].

في هذه الحالة، يتم تمثيل العناصر الخيالية بثلاثة أشخاص فقط. ثم، يتم تحقيق مشهد فتح باب الكهف بكلمة "افتح يا سمسم" من خلال مزيج من الإضاءة الدرامية، والمؤثرات الصوتية المدوية والغامضة، واستخدام تكنولوجيا الإسقاط. يمكن أن يخلق تسليط الضوء الأخضر أو شعاع ينبعث فجأة من شق في الصخر عند نطق الكلمة، يتبعه صوت هدير منخفض ورنين خفيف لكنوز، وهمًا بقوة سحرية تفتح الطريق إلى ثروات مخفية. وبالتالي، من خلال التكامل الدقيق للإضاءة والصوت وتكنولوجيا الإسقاط، تستطيع العوامل التقنية في المسرح تجاوز التمثيل الواقعي ونقل الجمهور إلى البعد الخيالي لقصة علي بابا والأربعين لصًا.

٣. تصميم وصنع الدعائم

هناك حاجة إلى دعائم متنوعة لإحياء القصة، بدءًا من العملات الذهبية والسيوف وصولًا إلى أكياس النقود والخناجر. التحدي التقني هو تصميم وصنع هذه الدعائم بحيث تبدو متوافقة مع سياق القصة ولكنها تظل آمنة وعملية للاستخدام على خشبة المسرح، غالبًا بميزانية محدودة.[١٩٣]

لذلك، يتضمن الحل في هذا الأداء استخدام مواد ميسورة التكلفة ومعاد تدويرها، والتركيز على التفاصيل المهمة التي يراها الجمهور، وإعطاء الأولوية للدعائم التي لها وظيفة سردية مهمة[١٩٤]. على سبيل المثال، صنع الذهب من قطع البلاط المطلية باللون الذهبي بحيث تحدث صوت خشخشة، وسيوف لعب تبدو مشابهة قدر الإمكان للسيوف الحقيقية دون تعريض اللاعبين

---

[١٩٢] Rizky and Zulfikar, "KONSEP ALIH WAHANA CERPEN KE NASKAH DRAMA: KAJIAN PUSTAKA."

[١٩٣] Sarwo Nugroho, *Teknik Kreatif Produksi Film (Publikasi Media Sosial)* (Semarang: Yayasan Prima Agus Teknik, 2021).

[١٩٤] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

للخطر. كما أن الإبداع في تحويل الأشياء اليومية إلى دعائم مسرحية هو المفتاح.

٤. تصميم الإضاءة والصوت

يلعب تصميم الإضاءة والصوت دورًا مهمًا في خلق الجو، والإشارة إلى تغيير المشاهد، وتعزيز المشاعر في الأداء المسرحي. التحدي التقني هو تصميم نظام إضاءة وصوت فعال بموارد متاحة، وتشغيله بدقة أثناء العرض.

في هذا الأداء، يتضمن ذلك تصميم إضاءة دقيق من مسرح أسود ذي خبرة لتحقيق أقصى قدر من التأثير البصري بكمية محدودة من المصابيح، واستخدام الألوان وشدة الإضاءة بشكل رمزي، واختيار المؤثرات الصوتية والموسيقى التي تدعم السرد. يعد التشغيل الفني المدرب والتنسيق الجيد بين الفريق أمرًا بالغ الأهمية لسلاسة الأداء.

٥. تغيير الأزياء والمكياج

تمتلك الشخصيات في "علي بابا" خلفيات اجتماعية وأدوارًا مختلفة، تنعكس في ملابسهم وملابسهم[١٩٥]. التحدي التقني هو تصميم وتوفير أزياء مناسبة للشخصيات والفترة الزمنية للقصة، مع إجراء تغييرات سريعة وفعالة للأزياء خلف الكواليس. يتضمن الحل تخطيطًا لتصميم الأزياء يأخذ في الاعتبار الميزانية وسهولة التغيير، واستخدام عناصر أزياء يمكن دمجها، وفريق ملابس منظم جيدًا. كما أن تصميم المكياج الفعال والموفر للوقت ضروري لتعزيز التجسيد[١٩٦].

---

[١٩٥] *Ali Baba Dan Para Penyamun* (Teater ASWAD, 2022), https://youtu.be/jd4yyMucwqg?feature=shared.

[١٩٦] عفيفة عملية فترى, "بناء الشخصية في قصة علاء الدين أبو الشامات لنجيب محفوظ وفيلم ديزني علاء الدين: دراسة نقل المركبات" (مالانج, جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج, ٢٠٢٤.(

في مشهد الانتقال بعد أن أخذ علي بابا بصمت كمية كبيرة من الذهب من الكهف، يمكن أن يحدث تغيير طفيف ولكنه فعال في الأزياء خلال مونولوج نهاية القصة. خلف الكواليس، بعد أن كان علي بابا يرتدي ملابس بسيطة من قطع الخشب سابقًا، تتم إضافة عناصر ملابس أفضل أو إكسسوارات تشير إلى ثروته المكتشفة حديثًا، مثل حزام ذهبي أو مجوهرات بسيطة ولكنها ثمينة. هذا التغيير، على الرغم من أنه لا يحدث أمام أعين الجمهور، سينعكس بصريًا في ظهوره في المشهد التالي، مما ينقل التغير في وضعه الاقتصادي دون حوار صريح. وبالمثل، فإن المكياج الذي ربما أظهر في البداية وجه علي بابا متعبًا وباهتًا، سيتغير ليصبح أكثر نضارة وإشراقًا مع ازدياد ثروته. كما أن تغيير أزياء الشخصيات الأخرى مثل مرجانة التي بدأت كخادمة ثم تحولت إلى راقصة جميلة في حفل منزل علي بابا مع ملابس براقة تشير إلى راقصة مدفوعة الأجر.

بشكل عام، يقدم التحويل من قصة "علي بابا" إلى مسرحية "علي بابا والأربعون لصًا" العديد من التحديات التقنية التي تتطلب حلولًا إبداعية وعملية. من خلال التخطيط الدقيق، والاستخدام الذكي للموارد، والتعاون الفعال بين فرق الإنتاج، يمكن التغلب على القيود التقنية لخلق تجربة مسرحية خيالية ومدهشة للجمهور.

ج- العوامل الاجتماعية

وفقًا لسيبتياراني ونوركين[١٩٧]، تُعرَّف العوامل الاجتماعية بأنها استيعاب الفرد للثقافة الذاتية للمجموعة المرجعية، والاتفاقات الشخصية المحددة التي يعقدها الفرد

[١٩٧] Septiarani and Nurkhin, "ANALISIS FAKTOR-FAKTOR YANG MEMPENGARUHI USE BEHAVIOR GO-PAY DENGAN BEHAVIORAL INTENTION SEBAGAI VARIABEL INTERVENING (Studi Pada Mahasiswa Universitas Negeri Semarang)."

مع الآخرين في موقف معين. يمكن أن تؤثر العوامل الاجتماعية على الفرد من خلال أفكاره وسلوكياته في تقبله للقيم الثقافية التي تتبناها مجموعة أخرى. يُظهر التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح علي بابا وجود تأثير اجتماعي.

١. السياق الثقافي

في قصة علي بابا، تدور الأحداث في بغداد، العراق، التي تعتبر مدينة مهمة في التاريخ الإسلامي والثقافة العربية. في هذه القصة، اللغة المستخدمة هي اللغة العربية، وهي اللغة الرئيسية في الشرق الأوسط. تحتوي القصة أيضًا على عناصر دينية واستخدام للمصطلحات العربية المتعلقة بالدين. والقيم المتضمنة في هذه القصة مثل قيم الصدق والأمانة والشجاعة هي قيم مهمة في الثقافة العربية والإسلام.

علاوة على ذلك، في قصة علي بابا يوجد خلفية أصبحت رمزًا ثقافيًا. هذه الخلفية هي الكهف وكلمة السر. الكهف الذي وجد فيه علي بابا الكنز يمكن تفسيره كرمز للثروة والازدهار المخفي. كلمة السر: الكلمة السرية "افتح يا سمسم" يمكن تفسيرها كرمز للقوة والسلطة التي لا يمكن الوصول إليها إلا من قبل الأشخاص المستحقين[١٩٨].

٢. اهتمامات وتفضيلات الجمهور

يمكن أيضًا ملاحظة العوامل الاجتماعية من خلال اختلاف اهتمامات وتفضيلات الجمهور الذي يشاهد القصة القصيرة ثم يتم تحويلها إلى مسرحية. يمكن أن تتأثر اختلافات اهتمامات وتفضيلات الجمهور بعوامل اجتماعية مختلفة مثل العمر والجنس والخلفية الثقافية والتعليم والخبرات الحياتية. يمكن أن يساعد ذلك في تكييف القصة لتلبية احتياجات واهتمامات الجمهور،

[١٩٨] *Ali Baba Dan Para Penyamun*.

وتطوير استراتيجيات تسويق فعالة وجذابة، وكذلك تحسين جودة وملاءمة القصة لاحتياجات الجمهور.

بالنسبة لمحبي القصص القصيرة، قد يفضل قراء القصص القصيرة التفاصيل الصغيرة في القصة، مثل أوصاف الشخصيات والخلفيات والحبكة المعقدة. القصص الطويلة والمعقدة لها جاذبية خاصة لقراء القصص القصيرة. قد يعجب القراء بشدة بالشخصيات الأكثر عمقًا وتطورًا والحبكة الأكثر تعقيدًا وغير المتوقعة. توجد اهتمامات القراء أيضًا في مواضيع ومعاني القصة. يمكن أن تؤثر اللغة وأسلوب الكتابة أيضًا على اهتمامات قراء القصص القصيرة[١٩٩].

بينما قد يفضل جمهور المسرحيات الحركة والحوار والتصور الأكثر ديناميكية وتفاعلية للقصة. من المؤكد أن القصص الأقصر والأكثر إيجازًا والحركة والحوار التفاعلي أكثر جاذبية للجمهور. علاوة على ذلك، فإن تصور القصة الأكثر جاذبية وإثارة للإعجاب سيكون بالتأكيد نقطة بيع أعلى في عروض المسرحيات. تجربة مشاهدة تفاعلية وممتعة[٢٠٠].

٣. مشاركة المجتمع

المشاركة في العملية الإبداعية: يمكن لأفراد المجتمع المشاركة في العملية الإبداعية، مثل تقديم مدخلات حول النص أو تصميم الأزياء أو مفهوم العرض. أداء الأدوار: يمكن لأفراد المجتمع أن يلعبوا دور الممثلين أو فريق العمل أو طاقم الإنتاج في المسرحية. الترويج والنشر: يمكن للمجتمع المساعدة في الترويج للمسرحية من خلال وسائل التواصل الاجتماعي أو المنشورات أو الفعاليات المجتمعية. تطوير التعاون: يمكن لمشاركة المجتمع أن تعزز التعاون بين

[١٩٩] أنيس ثمرة ممتاز, "عملية نقل من قصة علاء الدين في ألف ليلة و ليلة إلى فيلم رسوم متحركة علاء الدين: دراسة إكرانيساسي" (مالانج, جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج, ٢٠١٩.(

[٢٠٠] أمليا أولى فطربان تيانا, "الحبكة والشخصية في رواية الفراشة الزرقاء لربيع جابر (دراسة تحليلية أدبية)" (تولونج أجونج, جامعة تولونج أجونج الإسلامية الحكومية, ٢٠٢٠.(

مسرح أسود وكلية الآداب والعلوم الإنسانية والمجتمع المحلي. تطوير المواهب والقدرات: يمكن لمشاركة المجتمع أن تساعد في تطوير مواهب وقدرات أفراد المجتمع في مجال المسرح والفنون[٢٠١].

من هنا، توجد بالتأكيد فوائد يمكن الحصول عليها أيضًا مثل: زيادة الوعي والمشاركة: يمكن لمشاركة المجتمع أن تزيد من وعي ومشاركة المجتمع في الأنشطة الفنية والثقافية. بناء الشبكات والتعاون: يمكن لمشاركة المجتمع أن تبني شبكات وتعاونًا بين المجتمعات المحلية ومسرح أسود وكلية الآداب والعلوم الإنسانية. تطوير الإبداع والابتكار: يمكن لمشاركة المجتمع أن تطور الإبداع والابتكار في عملية التحويل من القصة القصيرة إلى مسرح[٢٠٢].

[٢٠١] Fresti Yuliza, "Creativity Of Art In Sendratari Ramayana As An Example Of Transformation Process," *Jurnal Ekspresi Seni* 22 (2020).

[٢٠٢] BSA UIN Sunan Kalijaga, "Kreasi Drama Prodi BSA: Layla Majnun Reborn," *Bahasa Dan Sastra UIN Sunan Kalijaga* (blog), November 29, 2023, https://bsa.uin-suka.ac.id/id/video/detail/249/blog-post.html.

الفصل السادس

الخاتمة

يحتوى هذا الفصل على قسمين وهو ملخص نتائج البحث من البيانات ومناقشتها والتوصيات والإقتراحات من الكاتبة إلى الأطراف المشاركة في البحوث المستقبلة.

أ. خلاصة نتائج البحث

صيغت الخلاصة التالية بناء على نتائج البحث المعروضة سابقا. يجب هذا البحث على مسألتين رئيسيتين وهي: (١) التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا في كتاب "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية، (٢) العوامل المؤثرة في التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح على بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية.

١. التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح علي بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية في قصص من ألف ليلة لكامل كيلاني على العناصر الداخلية، وهي الشخصية والتشخيص، الحبكة، والخلفية. أما التغير الأشخاص هناك ثلاثة جوانب منها: التقليص (عدد اللصوص، ووجود الحمير)، والإضافي (ظهور المسافر، وظهور عبد قاسم)، والتغيير المختلف (تصور بابا مصطفي). أما في تغيير الحبكة هناك ثلاثة جوانب منها: التقليص (فكرة زعيم اللصوص، وانتقام زعيم اللصوص)، والإضافي (ظهور المسافر واللصوص، وظهور حياط الأحذية، ومونولوج علي بابا)، والتغيير المختلف (الإختلاف البدية بين القصة علي بابا والسرحية علي بابا واللصوص، حضور حياط الأحذية، والإختلاف الإختتام بين القصة علي بابا والسرحية علي بابا واللصوص). وأما في تغيير الخلفية هناك ثلاثة جوانب منها: التقليص (كل الخلفية المكان إلا منزل علي بابا و قاسم، وداخل المغارة)، والإضافي

(الخلفية المكان هو السوق وأمام المغارة)، والتغيير المختلف (الخلفية الإجتماعية بابا مصطفي)

٢. العوامل التي تؤثر في التحويل من قصة علي بابا إلى مسرح علي بابا واللصوص على أساس نظرية النقلية في قصص من ألف ليلة لكامل كيلاني وهي العوامل الإبداعية (التفسير والرؤية الفنية، إعادة هيكلة السرد للخشبة، تصوير الشخصيات والعلاقات، استخدام العناصر المسرحية، إضافة وحذف عناصر من القصة، واختيار الأسلوب والنوع الفني للعرض)، العوامل التقنية (قيود المكان والزمان، تمثيل العناصر الخيالية، تصميم وصنع الدعائم، تصميم الإضاءة والصوت، وتغيير الأزياء والمكياج)، والعوامل الاجتماعية (السياق الثقافي، اهتمامات وتفضيلات الجمهور، ومشاركة المجتمع)

ب. الإقتراحات

على الرغم من أن هذا البحث قد نجح في الإجابة على أسئلة البحث المطروحة، إلا أن هناك بعض أوجه القصور التي يجب أن يأخذها الباحثون اللاحقون في الإعتبار. ترتبط هذه النقائص يشكل رئيسي بنطاق البيانات، وأسلوب التحليل، والجوانب السياقية التي لم يتم استكشافها يشكل كامل. وفيما يلي بعض الإقتراحات و التوصيات للبحوث المستقبلية.

١. إنَّ تحويلَ قصةٍ قصيرةٍ كلاسيكيةٍ مثل "علي بابا والأربعين حرامي" إلى شكلٍ مسرحيٍّ يقدِّمُ فرصًا جذابةً للاستكشافِ الدراميِّ، لكنَّهُ يتطلَّبُ دقةً في جوانبَ عديدةٍ. أولًا، يجبُ التفكيرُ في كيفيةِ ترجمةِ جوهرِ السردِ القصصيِّ، وخاصةً الحواراتِ الداخليةِ والوصفِ المكانيِّ، إلى حوارٍ وحركةٍ على خشبةِ المسرحِ. يستطيعُ طلابُ الأدبِ تحليلَ فعاليةِ استخدامِ العناصرِ المسرحيةِ مثلِ الإضاءةِ والموسيقى والأزياءِ في بناءِ الجوِّ ونقلِ المعاني الضمنيةِ في النصِّ الأصليِّ. بالإضافةِ إلى ذلكَ، سيكونُ التركيزُ على تطورِ الشخصياتِ، وخاصةً تحوُّلِ علي بابا من العجزِ إلى شخصٍ أكثرَ جرأةً ودهاءً، نقطةً مهمةً يجبُ الانتباهُ إليها في التكييفِ الدراميِّ.

٢. تفسيرُ الموضوعاتِ المركزيةِ في القصةِ القصيرةِ، مثلَ الجشعِ والعدالةِ والذكاءِ، من خلالِ وسيطِ المسرحِ يستحقُّ النقدَ أيضًا. هلْ تمَّ إيصالُ الرسالةِ الأخلاقيةِ للقصةِ بفاعليةٍ من خلالِ الحوارِ وأفعالِ الشخصياتِ على خشبةِ المسرحِ؟ يستطيعُ طلابُ الأدبِ تقديمَ وجهةِ نظرٍ حولَ كيفيةِ تمثيلِ الرمزيةِ والاستعارةِ في القصةِ القصيرةِ في تصميمِ المسرحِ وتفاعلاتِ الممثلينَ. ستكونُ المناقشةُ حولَ الخياراتِ الفنيةِ للمخرجِ في إعادةِ تفسيرِ هذا العملِ الأدبيِّ الكلاسيكيِّ قيمةً للغايةِ لفهمِ عمليةِ التكييفِ واستقبالِ الأعمالِ الأدبيةِ في أشكالٍ مختلفةٍ.

قائمة المراجع

المراجع العربية

أكبر، يوسف. (٢٠٢٤). " تحويل العناصر الداخلية في رواية "الأجنحة المتكسرة" لخليل جبران إلى فيلم " الأجنحة المتكسرة" ليوسف معلوف (دراسة إكرانيساسية أدبية)". :جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

الفاتح، محمد. (٢٠١٩) "إكرانيساسي الرواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد إلى الفيلم "الفيل الأزرق" لمخرج مروان حامد". :جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

الهداية، صاحب. (٢٠١٩). ‘‘قصة مغامرة سندباد في حكاية ألف ليلة وليلة وتحويلها إلى نص مسرحي لمستعن أحمد.’’ :جامعة سونن كاليجاكا الإسلامية الحكومية.

بلوك، لورانس. (٢٠٠٩). الرواية من الحبكة الى الطباعة. مصر: كتاب الجمهورية.

تيانا، أمليا أولى فطربان. (٢٠٢٠). ‘‘الحبكة والشخصية في رواية الفراشة الزرقاء لربيع جابر (دراسة تحليلية أدبية).’’ :جامعة تولونج أجونج الإسلامية الحكومية.

جوهرة. (٢٠٢١). " المسرحية العربية لتنمية مهارة الكلام لدى الطالبات في المعهد دار اللغة والدعوة بانجيل باسوروان". لحجتنا ١, نمرة. ١.

طه بونيني. ‘‘مقدمة حول المسرح ونبذة حول كيفية تحويل القصة الى مسرحية.’’ learning Gulf, 2021. https://learningulf.com/2021/03/22.

علي, أحمد عبد العظيم محمد. ‘‘توظيف الشخصية التراثية في النص المسرحي : دراسة تحليلية.’’ *مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)* ١ (٢٠٢٤

عملية فترى، عفيفة. (٢٠٢٤). ‘‘بناء الشخصية في قصة علاء الدين أبو الشامات لنجيب محفوظ وفيلم ديزني علاء الدين: دراسة نقل المركبات.’’ جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

كيلاني، كامل. (٢٠٠٢). قصص من ألف ليلة. القاهرة: دار المعارف.

مبروك، مراد عبد الرحمن. (١٩٩٨). بناء الزمن في الرواية المعاصرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب السلسلة: دراسات أدبية.

مريدن، عزيزة. (١٩٨٠). القصة والرواية. بيروت: دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع.

ممتاز، أنيس ثمرة. (٢٠١٩). ‘‘عملية نقل من قصة علاء الدين في ألف ليلة و ليلة إلى فيلم رسوم متحركة علاء الدين: دراسة إكرانيساسي.’’ جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

نجم، محمد يوسف. (١٩٥٥). فن القصة. بيروت: دار بيروت.

نور، مكتبة. ‘‘علي بابا.’’ .Accessed October 15, 2023

نوفل، يوسف حسن. (١٩٩٥). " بناء المسرحية العربية: رؤية في الحوار". القاهرة: دار المعارف.

هبة, العزيز أسعد أحمد.(٢٠٢٢) ‘‘تغير مفهوم الصورة الشخصية في الفن الحيوي’’ ٢٣ نمرة ٣

هجري، إبراهيم يحي محمد. (٢٠٢٣) ‘‘الإتساق في قصيدة (الراحل الحبيب) للشاعر: عيسى بن علي جرابا.’’ مجلة الآدب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآدب؛ :جامعة ذمار ٥, نمرة ١.

فتريا، فإزا" .تحويل رواية 'ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت' لأحمد خالد توفيق إلى فيلم 'ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت' لعمرو سلامة: دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي ." جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج ,٢٠٢٢.

الرحمن، محمد عفيف، "تحويل الرواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ إلى الفيلم اللص والكلاب لكمال الشيخ: دراسة التناص جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج , ٢٠١٥

المراجع الأجنبية

Andini, Agni Dhea, and Darni Darni. “Alih Wahana Teks Kidung Sudamala ke dalam Pentas Teater Kidung Sudamala.” *JOB (Jurnal Online Baradha)* 18, no. 2 (June 18, 2022): 508–27. https://doi.org/10.26740/job.v18n2.p508-527.

Aderia, Prastika, Hasanuddin Ws Hasanuddin Ws, Zulfadhli Zulfadhli. "EKRANISASI NOVEL KE FILM SURAT KECIL UNTUK TUHAN". *Jurnal Bahasa dan Sastra* 2, 46: (6 Maret 2013) Vol 1. https://doi.org/10.24036/89290.

Alwasilah, Galang, Dadan Rusmana, and Myrna Nur Sakinah. “Personification In Kalila Wa Dimna And Metaphor In 1001 Nights Within Abbasid Era.” *Call* 5, no. 2 (December 29, 2023). https://doi.org/10.15575/call.v5i2.27559.

Azizah, Kamilia Nur, Muhammad Nur Kholis, Rumpoko Setyo Jatmiko. "Narrative Transformation In The Ecranisation Of Kamil Kilani’s Ali Baba And The 40 Thieves". *Jurnal CMES* 17, 149: (30 Desember 2024) Vol 2. https://doi.org/10.20961/cmes.17.2.90932.

BSA UIN Sunan Kalijaga. “Kreasi Drama Prodi BSA: Layla Majnun Reborn.” *Bahasa Dan Sastra UIN Sunan Kalijaga* (blog), November 29, 2023. https://bsa.uin-suka.ac.id/id/video/detail/249/blog-post.html.

Damono, Saprdi Djoko. *Alih Wahana*. Jakarta: PT Gramedia Pusaka Utama, 2018.

Eneste, P. *Novel Dan Film*. Nusa Indah, 1991. https://books.google.co.id/books?id.

Fadhal, Soraya, and Lestari Nurhajati. “Identifikasi Identitas Kaum Muda di Tengah Media Digital (Studi Aktivitas Kaum Muda Indonesia di Youtube)” 1, no. 3 (2012).

Faruk. *Metode Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2012.

Gulo, W. *Metodologi Penelitian*. Jakarta: Graedia Widiasarana Indonesia, 2002.

Huda, Nabila, Sudirman Shomary, and Noni Andriyani. “Ekranisasi Novel Surga yang Tak Dirindukan karya Asma Nadia ke dalam Film Surga yang Tak Dirindukan karya Sutradara Kuntz Agus.” *J-LELC: Journal of Language Education, Linguistics, and Culture* 1, no. 1 (February 1, 2021): 14–26. https://doi.org/10.25299/j-lelc.2021.6064.

Inayah, Sholehatul. “Teater Aswad: Perang Salib Dan Kepekaan Terhadap Sesama.” *LPM Arena* (blog), 2019. https://lpmarena.com/2019/07/24/teater-aswad-perang-salib-dan-kepekaan-terhadap-sesama/.

Junaidi, Ahmad Syafa’at, and Suma Riella Rusdiarti. “Marriage and Women’s Subalternity in the Ecranisation of Layla Majnun’s Story.” *Buletin Al-Turas* 29, no. 2 (October 31, 2023): 171–84. https://doi.org/10.15408/bat.v29i2.33838.

Kothari, C. R. *Research Methodology: Methods & Techniques*. 2nd rev. ed. New Delhi: New Age International (P) Ltd., 2004.

McKinley, Jim, and Heath Rose, eds. *The Routledge Handbook of Research Methods in Applied Linguistics*. 1st ed. New York : Taylor and Francis, 2020. | Series: Routledge handbooks in applied linguistics: Routledge, 2019. https://doi.org/10.4324/9780367824471.

Moses, Ferdinandus. "Alih Wahana Dalam Sastra." *Badan Pengembangan Dan Pembinaan Bahasa (KEMENDIKBUD RISTEK)* (blog), November 29, 2023. https://badanbahasa.kemdikbud.go.id/artikel-detail/855/alih-wahana-dalam-sastra.

Muntahana, Nuratul, و Ma'rifatul Munjiah. "Tahwiil Ar-Riwayah Al-Fata An-Nabiil ila Al-Fiilm: Dirasah Ikranisasiah li Pamusuk Eneste". *Buletin Al-Turas* 30, Vol 1, (20 April 2024) 67 - 92. https://doi.org/10.15408/bat.v30i1.32325.

Nailul. "Karnak Kafe: Antara Cinta Dan Ideologi." *Albayaanaat.Com* (blog), November 29, 2023. https://www.albayaanaat.com/2023/02/karnak-kafe-antara-cinta-dan-ideologi.html.

Nurgiyantoro, Burhan. *Teori Pengkajian Fiksi*. 12th ed. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 2019.

Nugroho, Sarwo. *Teknik Kreatif Produksi Film (Publikasi Media Sosial)*. Semarang: Yayasan Prima Agus Teknik, 2021.

O'Halloran, Kay. I. *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-Fungsional Perspectives*. London-New York: Continuum, 2004.

Pandia, Betharia Sembiring, and Berlin Sibarani. "Event Modification in EFL Learners' Narration: A Case Study on Retelling Alibaba Story." *JAMI: Jurnal Ahli Muda Indonesia* 5, no. 1 (June 30, 2024): 1–9. https://doi.org/10.46510/jami.v5i1.297.

Perdana, Dyah Adila. "Perubahan Hikayat Aladdin Dalam Kitab Alfu Lailah Wa Lailah Menjadi Film Aladdin (Kajian Ekranisasi)." Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga, 2022. https://digilib.uin-suka.ac.id/id/eprint/52824/.

Rahardjo, Mudjia. *Metodologi Penelitian Kualitatif Untuk Ilmu–Ilmu Sosial Dan Humaniora Dari Teori Ke Praktik Malang*. Malang: Republika Media Publishing, 2020.

Rantung, Revi C, and Andi Muttya Keteng Pangerang. "Raisa Bicara Soal Karier Bermusik Dan Ungkap Pernah Menangis Di Java Jazz 2008." *Kompas.Com* (blog), November 17, 2020. https://www.kompas.com/hype/read/2020/11/17/123108166/raisa-bicara-soal-karier-bermusik-dan-ungkap-pernah-menangis-di-java-jazz?page=all.

Ratna, Nyoman Kutha. *Teori, Metode Dan Teknik Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2009.

Reihansyah, Muhamad. "Teater: Media Pelampiasan Ekspresi." *Kumparan.Com* (blog), November 29, 2023. https://kumparan.com/user-07062023140109/teater-media-pelampiasan-ekspresi-20etZgFJQDM/3.

Rizky, JH Fahrizal Nur, Moh Fikri Zulfikar. "Konsep Alih Wahana Cerpen Ke Naskah Drama: Kajian Pustaka" 4, 2024 Vol 2

Saleh, Sirajuddin. *Analisis Data Kualitatif*. Bandung: Pustaka Ramadhan, 2017.

Saputra, Heru S. P. *Tranformasi Lintas Genre : Dari Novel Ke Film, Dari Film Ke Novel*. 1st ed. Vol. 21. Yogyakarta: Humaniora, 2009.

Saputra, Nanda. *Ekranisasi Karya Sastra Dan Pembelajarannya*. Surabaya: Jakad Media Publishing, 2020.

Siswantoro. *Metode Penelitian Sastra: Analisis Psikologis*. Surakarta: UMS, 2005.

Soliman, Iman A, and Saeed Alwakeel. *Mastering Arabic through Literature (Drama Ar-Rubaa Volume 2)*. Vol. 2. Kairo: AUC Press, 2015.

UIN Sunan Kalijaga. "Profil UKM Teater Eska." *Kemahasiswaan UIN Sunan Kalijaga* (blog). Accessed November 29, 2023. https://kemahasiswaan.uin-suka.ac.id/profil-ukm-teater-eska.

Yuliza, Fresti. "Creativity Of Art In Sendratari Ramayana As An Example Of Transformation Process." *Jurnal Ekspresi Seni* 22 (2020).

قائمة الجدول

جدول ١.١ملخص الدرسات السابقة..... ٩٣

جدول ٤.١ التغييرات الموجودة في التحويل من قصة علي بابا في "قصص من ألف ليلة" لكامل كيلاني إلى مسرح علي بابا واللصوص لمسرح الأسواد على أساس نظرية النقلية . ٣٨

جدول٤.٢ العوامل المؤثرات في قصة علي بابا إلى مسرح على بابا واللصوص ٨٦

جدول ٤.٣ أمثلة على العناصر التي حدثت في اقتباس ٩٣

السيرة الذاتية

ركينا أوليا زين، ولدت في باليتار تاريخ ٢٠ مايوا ١٩٩٨م. تخرجت من المدرسة الإبتدائية نور الهدى في باليتار سنة ٢٠١٠م، ثم التحقت بالمدرسة المتوسطة الإسلامية في المعهد المودة الإسلامية للبنات باليتار سنة ٢٠١٣ م، ثم بالمدرسة الثانوية الأهلية في المعهد المودة الإسلامية للبنات باليتار سنة ٢٠١٦ م، ثم التحقت بالجامعة سونان كاليجاكا الإسلامية الحكومية يوجياكرتا في سنة ٢٠١٨ م حتى حصلت على درجة البكالوريوس في قسم اللغة العربية وأدبها سنة ٢٠٢٢ م.