ترجمة المسرح أدائياً: رؤية نقدية

أ. د. فؤاد عبد المطلب*

تاريخ وصول البحث: ٢٠٢١/٨/٢٥م تاريخ قبول البحث:٢٠٢١/١١/١٧م

الملخَّص

يدرس هذا البحث موضوع ترجمة المسرح من خلال رؤية نقدية وما يتصل به من قضايا نظرية وتطبيقية مختلفة. وتكمن أهم تلك القضايا في الصعوبات المنهجية والنظرية التي تعتري تلك العملية وقلة الأعمال الصادرة على هذا الطريق المتعرّج المسار. وينقسم البحث إلى مقدمة تعرّف مفردات العنوان وتحددها لفتح باب النقاش، وأقسام ثانوية ذات عناوين فرعية تتناول تلك القضايا تتضمن: ترجمة المصطلحات النقدية الأدبية والمسرحية، قضية العلاقة بين النص المسرحي والعرض، وجوانب مختلفة للعلاقة بين الترجمة والمسرح. وفي أثناء ذلك يتطرق البحث إلى تاريخ هذه العلاقة فيما يخص المسرح العربي، ويقدّم نقاطاً نظرية تتعلق بترجمة النصوص المسرحية، وطبيعة هذه الترجمة وصعوباتها، واختلاف هذه الطبيعة من أعمال إلى أخرى، مع الإشارة إلى أعمال عربية وعالمية. ويتمحور النقاش حول العلاقة بين النص الأدبي المسرحي والعرض الحي وتشعباته الفنية، والعمليات الناشئة إثر كتابة النص ونشره وتقديمه على خشبة المسرح بما يحمله ذلك من تقويمات وأحكام ونقد نظريّ وعمليّ، وغيرها من القضايا الخاصة الناجمة عن عملية ترجمة المسرح. يتبع هذا البحث طريقة وصفية وتحليلية لا تخلو من أبعاد تاريخية في بعض جوانبها. ويخلص إلى نتيجة مفادها أن قراءة النص المسرحي لا تكتمل إلا من خلال ترجمته عرضاً مسرحياً على الخشبة.

كلمات مفتاحية: المسرح، الترجمة الأدبية، الترجمة والمسرح، النص والعرض المسرحي، المصطلح النقدي المسرحي.

* أستاذ دكتور، عميد البحث العلمي، جامعة جرش.

Translating Drama: A Critical Outlook

Abstract

This research studies the topic of translating drama through a critical lens and related theoretical and applied issues. The most important of these issues lie in the methodological and theoretical difficulties facing this process and the lack of works produced on this winding path. The research is divided into an introduction that defines and denotes the vocabulary of the title to open the discussion, and sub-sections with sub-headings dealing with the following issues, respectively: translation of literary and dramatic terminology, the issue of the relationship between dramatic text and presentation, and aspects of the relationship between translation and drama. In the meantime, the research refers to the history of this relationship with regard to Arab drama and provides theoretical points related to the translation of dramatic texts, the nature and difficulties of this translation, and the difference in this nature from one work to another, with reference to Arab and world plays. The discussion revolves around the relationship between the literary-dramatic text and the live performance and its technical ramifications, and the processes that arise after writing, publishing, and presenting the text on stage, with what it holds in terms of evaluations, judgments, theoretical and practical criticism, and other special issues arising from the drama translation process. This research follows a descriptive and analytical method that is not without historical dimensions in some aspects. It concludes that the reading of a dramatic text is only completed by translating it into a stage performance.

Key words: Drama, Literary Translation, Translation and Drama, Text and Dramatic Performance, Dramatic Critical Term.

مقدمة:

يثيرُ هذا العنوانُ للوهلة الأولى مجموعةً من القضايا: أولُها العلاقةُ بين الترجمةِ والمسرحِ وتاريخُ هذه العلاقةِ، محلياً وعالمياً؛ وثانيها طبيعةُ ترجمةِ الأعمالِ المسرحيةِ ومشكلاتُها التطبيقيةُ والنظريةُ، واختلافُ هذه الطبيعةِ من أعمالٍ إلى أخرى؛ وثالثُها العلاقةُ بين النص الأدبيّ المسرحي والعرضِ الحيّ وتشعباتُها الفنيةُ، ورابعُها العملياتُ الناشئةُ إثرَ كتابةِ النص ونشرِه وتقديمِه عرضاً مسرحياً بما يحمله ذلك من تقويماتٍ وأحكامٍ ونقدٍ نظري وعملي، وغيرِها من القضايا الناجمةِ عن عملية ترجمةِ المسرح. وأهمُّ تلك القضايا الصعوباتُ المنهجيةُ والنظريةُ التي تعتري تلك العمليةَ وقلةُ الأعمالِ الصادرة على هذا الطريقِ المتعرج المسارِ. وترسم سوزان باسنيت صورةَ هذا الطريقِ أوِ المجالِ على نحوٍ وافٍ عبر خبرتها في الكتابة عنه منذ بداية الربعِ الأخيرِ من القرنِ العشرينَ حتى بدايةِ القرن الحالي، قائلةً: "لا أزال أرى أنَّ صورة التيهِ مناسبةٌ لهذا المجالِ من مجالات البحثِ في دراسات الترجمةِ، والذي يمثل إشكاليةً كبرى ويتعرضُ للتجاهل الشديدِ، وما كُتبَ عن مشاكلِ ترجمةِ النصوصِ المسرحية يَقِلُّ عما كُتبَ عن ترجمة أيّ نمطٍ نصيّ آخرَ."[1] ومن الصعب عملياً تناولُ هذه القضايا كلِّها دفعةً واحدةً، فكلُّ واحدةٍ منها تتطلب حقيقةً معالجةً مستقلة في ذاتها، ولكن يمكنُ التطرقُ إلى جوانبَ رئيسةٍ مشتركةٍ فيما بينها لتكوين صورةٍ كافيةٍ عنِ الموضوع الذي يعبرُ عنه عنوانُه. وربما كان من الأفضل التمهيدُ بتعريفاتٍ أوليةٍ دقيقةٍ لمفردات العنوانِ بحيث تتيحُ لنا الولوجَ في هذا الموضوعِ وذلك من جوانبه الأساسيةِ. فقد كان العنوانُ وما زال يُعدُّ مؤشراً مُعَرّفاً ومحدداً لأي عملٍ، فهو يؤدي وظيفةَ المفتاح لباب النقاشِ الموصدِ.

المسرحُ تعريفًا هو المنصةُ، الخشبيةُ أوِ الحجريةُ، التي يُعرض عليها نصٌّ سردي من نوع معينٍ؛ وكلمةُ مسرحية مشتقة أصلاً من المسرح وتتضمن بين دفتيها نصاً أدبياً مميزاً، يشكل في ذاته نوعاً خاصاً من الأنواع الأدبيةِ. ويقوم أفرادٌ بتمثيل هذه المسرحيةِ التي تثير مشكلةً أو مسألةً أو حالةً أو واقعة إنسانية، يحاكون أطوارَها بحواراتهم وحركاتِهم وتعابيرهم وإيماءاتِهم، وقد يكون هذا المحتوى واقعياً جزءًا أو كلاً، ومن المحتمل أن يكون جزءٌ منه أو كلُّه من الخيال. والغايةُ من هذا الفنّ الأدبي المسرحيّ المتعةُ الجمالية مع التثقيف أوِ النقدِ أوِ الدرسِ الأخلاقي أوِ الترويجِ لفكرةٍ تقوم عليها المسرحيةُ أساساً. إذ لا بد من وجود فكرةٍ رئيسةٍ فيها، وإلى جانبها أفكارٌ ثانويةٌ، يستمدها الكاتبُ المسرحي من الواقع المعيشِ أو من التاريخ. وتؤدي فيها كلُّ شخصيةٍ دورَها الخاصَّ بها من خلال كلامِها وحركتِها وصفتِها وزيّها المميز، وتتكشفُ تلك الأدوارُ والحركاتُ والصفاتُ والمواقفُ بالتدريج. وتقوم المسرحيةُ أساساً على صراعٍ بين طرفين أو أكثرَ، ومن خلاله تتشكل عقدةُ المسرحيةِ على نحوٍ طبيعي وبسيطٍ، ثم تكبرُ وتشتدُّ لتبلغَ الذروةَ؛ ويأتي الحلُّ في نهاية المسرحيةِ أو قد تظلُّ المشكلةُ معلقةً ومفتوحةً من دون حلٍّ. ويجب أن تكون حركةُ الشخصياتِ من دخولٍ وخروجٍ وتصرفاتٍ

متوافقةً مع أحداثِ المسرحية. ويتجلى الحوار وتضميناتُه من الكلمات التي تنطقُ بها الشخصياتُ في أثناء العرض، ثُمَّ تظهر الأحداثُ والصراعُ والأفكارُ متتابعةً. ويتنقل الحوارُ عادةً برشاقةٍ ورويةٍ بين الشخصيات متجنباً الحشوَ والاستطرادَ، لكي لا يتحولَ إلى خطاباتٍ مملةٍ، وتُستعملُ فيه عباراتٌ وألفاظٌ دقيقةٌ تتماشى مع طبيعةِ الشخصيات ومكنوناتِها النفسيةِ، ومهاراتِها الفنية. وتنتظم المسرحيةُ في بنيةٍ فنيةٍ يتطلب بناؤُها مهارةً وعنايةً من الكاتب، فتنقسمُ شكلاً ومضموناً إلى فصولٍ ومشاهدَ يختلفُ عددُها بحسب طبيعةِ الموضوع والتقليدِ المسرحي، الكلاسيكيّ أوِ الحديثِ الذي تنتمي إليه المسرحيةُ.

والبناءُ المسرحيُّ عبارةٌ عن حصيلةٍ جماليةٍ لتفاعلاتِ عناصرِ المضمون وحركةِ جزيئاتِه وذراتِه. وبقدر ما يكون المضمونُ الفكريُّ مرتبطاً بخطٍّ رئيسٍ في بناء العملِ الفني، وتضطلعُ بقيةُ الخطوطِ بدورِ التنويعاتِ الجانبية والتشعباتِ الأدقّ لتجسيد الخطّ الرئيسِ وإبرازِه، سيسهمُ ذلك في إخراج الشكلِ المسرحيّ بالأسلوب الفني المطلوبِ. ويجعلُ ذلك العنصرَ المسرحيَّ (الدرامي- الحركي) قضيةً فنيةً في المقام الأول. ويفيدنا ذلك أيضاً أن الشكلَ المسرحي الناجح نتيجةٌ مباشرةٌ لنجاح الكاتبِ المسرحي، ثم المؤلفِ بلغةٍ أخرى أيِ المترجمِ، في استيعاب مضمونِ نصّهِ الفكري، وإخضاعِهِ للمقومات المسرحيةِ التي تتخذ من الأدوات الفنية المتنوعة سبيلاً للوصول إلى جمهور المتذوقين والتأثيرِ فيه. ومن المعروف أن هذه الأدواتِ تختلفُ من فنٍّ إلى آخرَ وفقاً لطبيعته ووسيلتِه وغايته، فهي الحبكةُ والشخصية والحوارُ والصراعُ والحدثُ والموقفُ والأرضيةُ (الزمان والمكان) والأدواتُ الفنيةُ الضرورية للعمل المسرحي من أزياءٍ وديكورٍ ومؤثراتٍ صوتيةٍ وغيرِها. لذلك كانت دراميةُ- حركيةُ الشكلِ تقوم على مدى ارتباطِه الوثيق بالمضمون الفكريّ المتفاعلِ في داخله ومعه. وكلما كانت هذه العلاقةُ حيويةً ومؤثرةً ، فإنها تؤكدُ نجاحَ العملِ الفني درامياً.[٢] ولذلك كلّه كانت دراسةُ العلاقةِ بين النص المسرحي المكتوبِ وبين وضعِه على المسرح، وتحديداً وصفُ أو تحليلُ ما يحدث في أثناء نقلِ النص التمثيلي الداخلي المكتوبِ إلى لغة أدائيةٍ مختلفةٍ في النص الهدفِ، توسعُ من نطاق تقصّيْ صعوباتِ العلاقةِ بين المسرحيةِ وبين أدائِها ويزيد مشكلاتِها تعقيداً. وستحاول هذه الدراسةُ تقديمَ بعضِ الأفكار والتوضيحاتِ والمقترحاتِ بخصوص تلك الصعوباتِ والمشكلاتِ.

ويثيرُ التفكيرُ في عملية الترجمة، بغيةَ التعمقِ فيها لتعريفها، تساؤلاتٍ عدّةً تظهرُ على السطح خلال ذلك، غيرَ مكتفٍ بمساءلة أساسياتِها بل تفرعاتِها وهوامشِها، متقصيًا في الآن نفسِهِ شخصيةَ المترجم ومهامَّهُ، وأدواتِهِ في أثناء هذه العمليةِ. ويتحرّى النصوصَ في أصلها ومآلِها، لا من منظور الممارسةِ الترجميةِ فحسب، إنما بالتأمل في هذه الممارسةِ وفق رؤيةٍ عميقةٍ وشاملةٍ. وعمليةُ الترجمة، تقديريًا، ومن زاوية معرفيةٍ ليست أداةً للتثَاقُف والتواصُلِ فقط، بل إن رسالتَها الأهّمَّ تكمن في كونها بوابةً للانفتاح على الغير، وأداةً لإزالة الحواجز، وللتفاهم مع الآخرِ، بفضل ما تستندُ إليه من

أخلاقيات القبولِ والتسامحِ، وبفضل الاستضافةِ اللغوية والثقافيةِ للآخر قبل أن تتحول عملياً إلى واقعٍ حقيقيّ. الترجمةُ، بهذا المعنى العميقِ، رؤيةٌ لفعل التواصلِ والتفاهمِ والتعاونِ في غاياته وجمالياتِه وأخلاقياتِه، وهي أيضاً صورةٌ لواقعِ وآفاقِ هذا الفعل في يومياتنا وفي تنامي حاجتِنا للترجمة، ليس من منطلق الاختلافِ اللغويّ والثقافي الذي نعترفُ به واقعاً ماثلاً بيننا أو على تخومنا فحسبُ، إنما من منطلق حاجتِنا الثقافيةِ والعمليةِ لفعلٍ لا يمكن لحياتنا أن تستمرَّ من دونه. فعمليةُ الترجمة، في شكلها ومضمونها، ذاتُ وجوهٍ شتَّى أبرزُها الوجهُ الأخلاقيُّ الإنساني. ففي عالمٍ يعجُّ بالتعدّد الثقافيّ والتنوّعِ اللغوي والتشاركِ العملي حتى داخلِ المجتمعِ الواحدِ، لم تعد فيه الترجمةُ مجرّدَ جسرٍ بين ضفافِ هذه الجُزرِ الثقافيةِ واللغويةِ والبشريةِ، إنما تصبحُ لُغةً عالميةً للمجتمع الإنساني بأسره.

وبمزيدٍ من التخصيص والتفصيلِ: الترجمةُ الأدبية نقلُ نصّ أدبيّ، مكتوبٍ أصلاً بلغةٍ، إلى لغة أخرى. فمن جهةٍ تبرزُ طريقةُ الترجمةِ الحرفيةِ للعمل، كلمةً فكلمةً أو جملةً فجملةً، من دون إعارة انتباهٍ للاختلافات الأساسيةِ في المصطلحات والصورِ والتعابيرِ بين اللغتين. وتُقابلُها من الجهة الأخرى طريقةُ الترجمةِ الحرة أوِ المتصرفةِ بالعمل، أي محاولةُ تكييفِهِ عبر استيعابِ روحِ النصّ ومعناه ونقلِهما؛ ويعني ذلك تطويعَ تقاليدِه ومصطلحاتِه وصورِهِ إلى مثيلاتها في اللغة الهدفِ. وتكمنُ بين الطريقتين المذكورتين طريقةٌ ثالثةٌ يمكن للمترجم فيها أن يحققَ نوعاً من التوازن بين مختلفِ مكوناتِ نصيِ اللغتين، المصدرِ والهدفِ. وفي هذا السياقِ، يبرزُ رأيٌ وثيقُ الصلةِ لأحد الباحثين حين يقول: "المترجمون والناسُ ليس لديهم خيارُ الأمانةِ فحسب، بل مجردُ 'أساليبَ' مناسبةٍ تقريباً. إن الترجماتِ محاكاةٌ. ومهمةُ المترجمِ إفساحُ المجالِ للعمل المترجم في اللغة الجديدة، وهناك أنواعٌ كثيرةٌ من المجالات للاختيار بينها."[٣] وثمة ترجماتٌ أدبيةٌ حازت شهرةً كبيرةً بفضل صفاتِها المُتْقَنةِ والمتوازنةِ مثلِ الترجماتِ التي تمت إلى اللغة الإنجليزيةِ: *الكتابُ المقدسُ للملك جيمس*، *وألفُ ليلةٍ وليلةٍ* (عدة ترجمات)، وترجمةُ صموئيل بوتنام *لدون كيشوت* لسيرفانتس، وجون درايدون *لإنياذةِ* فيرجيل، وإدوارد فيتزجرالد *لرباعياتِ عمرِ الخيام*، ومايكل ميير *لمسرحياتِ إبسن*، وجاك أميوت *لحيواتِ* بلوتارك إلى الفرنسية، وشارل بودلير لإدغار آلان بو، وسليمان البستاني *للإلياذةِ هوميروس* إلى العربية، وغيرِها.

وكثيراً ما نعطي أمثلةً عنِ الاختلاف والتَغيّرِ في الترجمة، أو عنِ الدقة والتوازنِ في التعامل مع النص الأصلِ في دروسنا الجامعيةِ حول الترجمة: بأننا إذا كلفنا خمسةَ طلابٍ كلٌّ على حدةٍ بترجمة نصّ معينٍ، فلا بد أن نحصلَ في النهاية على خمس ترجماتٍ متغايرةٍ للنص نفسِهِ. وقد أُثيرتْ هذه المسألةُ على نحوٍ آخرَ يتعلقُ بترجمة النصّ المسرحي بكونه نصاً أدائياً يقرؤُهُ المخرجُ والممثلون والفريقُ الفني حَدْساً في أثناء عرضهمُ المسرحيةَ. وأتى هذا المثالُ على النحو الآتي:

وإذا كان لدينا خمسُ نسخٍ مختلفةٍ من النص التمثيليّ نفسِهِ، فالمفترضُ أن يكون لدينا خمسةُ نصوصٍ حركيةٍ مختلفةٍ. فكيف يتسنى لنا التيقنُ من أن النصَّ الداخليَّ الذي يفك شيفرتَه الممثلون في الثقافة المصدرِ سوف يتفقُ مع النصّ الذي سوف تُفكُّ شيفرتُهُ في الثقافة المستهدفةِ؟ الواقعُ أن المذاهبَ المسرحية متفاوتةٌ، والأعرافُ المسرحيةُ تتفاوت تفاوتاً شديداً بين الثقافات المختلفةِ، وقراءةُ ستانسلافسكي لمسرحية *عطيل*، على سبيل المثال، التي تقول أن دزدمونةَ كانت تستحقُّ صفعةً من زوجها بسبب تدخلِها فيما لا يعنيها، تُعتبر اليومَ انحيازاً غيرَ مقبولٍ ضد المرأة[٤].

ولعل أحدَ الأمثلةِ اللافتةِ للنظر عنِ الطريقة المتوازنةِ في ترجمة المسرح الترجمةُ الألمانيةُ لأعمال شكسبيرَ التي تُعرف عادة بترجمةِ شليغل وتيك. فقد نشر أوغست ويلهلم شليغل في الفترة الممتدةِ بين عام ١٧٩٧ وعام ١٨١٠ سبعَ عشرةَ مسرحيةً من مسرحيات شكسبير، وترجم بقيةَ المسرحياتِ الكونت فون بوديسن ودورثي تيك بإشراف والدها، لودفيغ تيك، وبالتعاون معه. واعتمدت هذه الترجماتُ على مبدأ الأمانةِ. وحافظَ شليغل على أشكال شكسبيرَ الشعريةِ بإدراكه ولعَ شكسبيرَ في مزج عناصرَ شعريةٍ ونثريةٍ، وفَرَق بين النثرينِ البلاغيّ والمحكيّ وحاول بطرق مختلفةٍ أن يقدم نسخةً عنِ النص الأصلِ. وجعلتْ ترجمةُ شليغل وتيك شكسبيرَ شاعراً ألمانياً كلاسيكياً يُقرأُ ويُمَثلُ ويُستشهدُ به مثلُهُ مثلُ الأدباء الألمانِ الكبارِ. وذكرَ ألوا براندل في محاضرته "شكسبيرُ وألمانيا" إحدى صفاتِ هذه الترجمة بأنها "الكلماتُ المنبوذةُ القديمة والمعاني الغريبةُ لكلمات شكسبيرَ التي حيّرت قُرّاءَه الإنجليزَ، وتطلبتْ أحياناً تعليقاتٍ، استُبدلتْ بكلمات رائجةٍ". ويضيف براندل قائلاً: "ففي ترجمتنا الكلاسيكيةِ التي قام بها شليغل وتيك، يظهرُ المعنى ظهوراً واضحاً حتى إنه كان عليَّ أن أعيد نشرَ الترجمةِ في طبعة شعبيةٍ، ولم يكن هناك أحياناً مقطعٌ واحدٌ في المسرحية كلّها بحاجة إلى شرحٍ، فعلى نحوٍ مثالي تمت صياغةُ الكلماتِ التيوردورية القديمةِ بلغة ألمانيةٍ واضحة وعصريةٍ". لهذا كان القارئُ والمشاهدُ الألمانيان أقربَ من الشخص اللندني إلى فهم شكسبيرَ، "الذي ليس لديه خيارٌ آخرُ إلا أن يفهمَه عبر الأصلِ". فقد قدمت موهبةُ شليغل الشعريةُ عملاً فنياً، مع أنه كان أميناً للنص الأصلِ، الذي غدا في ذاته عملاً أصيلاً. فقد كان شاعراً قادراً على استعمال قوى مخيلتِهِ بحريةٍ وفي الوقت نفسِهِ كان راغباً في تقبل الكاتبِ الإنجليزي بكونه أستاذاً له[٥].

ويضربُ لنا الشاعرُ الأمريكي بايارد تيلر مثلاً جيداً في ترجمته لرائعةِ غوته *فاوست* التي اشتُهرَ بها أكثرَ من شهرته بكتاباتِه. فقد قام تيلر بدراسة الشاعرِ الألماني دراسةً حقيقيةً قبل أن يشرع بإنجاز مهمتِهِ الضخمةِ بترجمة جُزأي *فاوست* من الألمانية إلى الإنجليزية، فكان بذلك أولَ أمريكيّ يحاول ترجمةَ الجزءِ الثاني. ولكي يكون منصفاً حيالَ النص الأصلِ، تعمق تيلر في دراسة الأسطورةِ اليونانيةِ القديمةِ، واطلع على بعض النظرياتِ الجيولوجية، ووسع قراءتَهُ في الطبعات المختلفةِ للعمل والأعمالِ النقديةِ الصادرة حول العملِ في جميع بلدانِ العالم. وكان الفهمُ الواضحُ للعلاقات بين

جزأي *فاوست*، مصدرَ ابتهاجِ تيلر بالجزء الثاني وذلك بسبب "غناه بالأمثلة، وبسببِ تنوعِ أشكالِهِ الإيقاعيةِ وجمالِها الذي لا حدودَ له تقريباً". وكان تيلر، مثلُ شليغل من قبله، مؤمناً بالإخلاص الكاملِ لمعنى العملِ الفني الأصلي وبترجمةِ الأشكالِ الشعريةِ والإيقاعِ والقافيةِ إن أمكن. وقد كان شاعراً في ذاته، راغباً في تسخير قواه الشعريةِ لمصلحة عملِ أستاذه، لذلك أوجدَ عملاً معيارياً استمر ردحاً طويلاً بعد أيامه. ولم يُعترفْ بترجمته *فاوست* لكونها نتاجاً مهماً في أيامه فحسبُ بل غدتْ هذه الترجمةُ أيضاً مثالاً احتذته ترجماتٌ كثيرةٌ لاحقاً.

ويشير النقدُ الأدبيُّ عموماً والمسرحيُّ خصوصاً إلى الدراسات التي تتناول الأعمالَ الأدبيةَ والمسرحيةَ وصفاً وتحليلاً وتسويغاً وفق رؤيةٍ نقديةٍ متسقةٍ؛ وتشملُ هذه الدراساتُ مؤلفي النصوص وسيرَهمُ الإبداعيةَ، أوِ الأنواعَ الأدبيةَ، أوِ الحركاتِ والاتجاهاتِ الفنيةَ، والقراءاتِ الفاحصةَ للنصوص والتجاربَ والعروضَ المسرحيةَ من الناحيتين النظريةِ والعمليةِ. ويُقَدِّمُ أحدُ المُنَظّرين تعريفاً للنقد أنه: القيامُ بتحليل النصوصِ والأفلامِ والصورِ الأدبية، والأشكالِ والظواهرِ الثقافيةِ وتقويمِها. فإن أنواعَ النقد عديدةٌ وتمتدُّ على الأقل رجوعاً إلى كتاب أرسطو *فنّ الشعر*[٦]. ولعله من المفيد أيضاً أن نشيرَ إلى تعريف الناقدِ الإنجليزي ماثيو أرنولد للنقد حين يقولُ إنه "محاولةٌ نزيهةٌ لتعلم أفضلِ شيءٍ معروفٍ وأفضلِ فكرٍ في العالم ونشرِهما."[٧] ولا يتضمنُ هذا التعريفُ أن الأدبَ قوةٌ روحيةٌ ومخلصةٌ في العالم، بلِ النقدُ نشاطٌ منهجي يرمي إلى وصف العملِ الأدبيّ وتفسيرِهِ وتحليلِه وتقويمِه. وعليه، يناقش أرنولد أن هذا النشاطَ المعرفيَّ يحاول دائماً أن يصوغ مبادئَ جماليةً ومنهجيةً يستطيع الناقدُ أن يستند إليها في فهمه وتقويمِهِ للنص.[٨] ولا بد في هذا المجالِ أن يلتفتَ الدارسون العربُ إلى مدى تفاعلِ النقد ومفرداتِه مع ترجمة أدبياتِ النقدِ المسرحي، وتأثيرِ المقولاتِ والمفاهيمِ الجديدةِ في الخطاب النقديّ العربي ومقاربتِه للنصوص والعروضِ المسرحية، وصعوباتِ المثاقفةِ وانتقالِ الأفكار والمفاهيمِ من الثقافات المصدرِ إلى ثقافة الهدف.

١. ترجمةُ المصطلحات النقديةِ الأدبيةِ والمسرحيةِ

يمكننا تصنيفُ النصِّ المسرحي بأنه نص أدبيٌّ عموماً، وحين الحديث عنِ الأنواع الأدبيةِ فإن النص المسرحيَّ ينماز بوضوحٍ عنِ النص الشعريّ أوِ النثري. ويمكننا القولُ إن بناء ثقافةِ المترجم وخصوصاً في حقل الترجمة الأدبيةِ إنما يتم على أساسٍ تواصليٍّ مزدوجٍ ومعقدٍ، وذلك بوصف المترجم حائزاً كفايتين لغويتين: كفايةً تلقي خطاباً فنياً مصوغاً بلغة المصدر، وكفايةَ إنتاجِ خطابٍ فني مصوغٍ بلغة الهدفِ المختلفة، وثمة كفايةٌ ثالثةٌ ثقافيةٌ مقارنةٌ مرهفةٌ تساندُ الكفايتين اللغويتين في إيجاد العلاقاتِ أوِ التكافؤاتِ أوِ الملاءَماتِ المنشودةِ، وتحدّدُ على نحوٍ حاسمٍ الوصفة المثاليةَ لترجمة النصِّ الأدبي. ويفيد ذلك أن المترجمَ قارئٌ أولاً وناقدٌ ثانياً ومقارنٌ ثالثاً؛ ويشرح أحدُ الباحثين هذه النقطةَ قائلاً: "إن الترجمة حكمٌ أدبي مقارِنٌ دائماً. واختيارُ كلمةٍ أو نموذجِ جملةٍ أو لهجةٍ أو نوعٍ أدبي

أو غيرِ ذلك، هو عرضُ تناظرٍ بين مجالين للثقافة والمعنى. ومثلُ أيّ تناظرٍ، يمكن أن يخفقَ في بعض النواحي، لكنَّ قيمةَ التناظر هي ما ينجحُ في اقتراحه."[٩] وعليه يتخذ النصُّ الهدفُ سبيلَهُ في طبع توجهاتِه ومقاصدِه الواضحةِ والخفيةِ فيه بتحقيق التوازنِ بين الطابعينِ الأجنبيّ والوطني، اللذينِ يحققانِ بدورهما أكبرَ التأثيراتِ بإدخالهما عملاً أجنبياً باللغة المحلية إلى الثقافة الوطنيةِ. وتجدرُ الإشارةُ هنا إلى أنَّ قراءةَ المترجم النقديةَ الواعيةَ للنص الأصلِ ضروريةٌ أيضاً ومهمةٌ في هذا المجال، ولا تستقيم عمليةُ القراءة الأولى ثُمَّ الترجمةُ إلا بها. ويقول بعلي حفناوي في هذا السياقِ:

إن الطور الذهنيَّ للتأويل يُعنَى بترجمة المعاني الغامضةِ، والمخبأةِ في ثنايا النصّ ووفقاً لشبكات القراءات المختلفةِ من قبل المترجمِ. وذلك لأن النصَّ الأدبي لا يمنح معناه ورؤيتَه بوضوح لأيّ كان، فهو يتميز في الواقع بأنه أكثرُ هروبيةً – زئبقيٌّ – وتعدُّدٌ من الصور، فهو يضمُّ في نفس الوقت ما يقال وما يرادُ قولُه، وما لم يُقلْ، وهو الذي يعمل كُتّابُ المسرحياتِ جاهدينَ، للإيحاء به بأنواعٍ من الصمت. هذا بالإضافة إلى المترجم الذي يحوكُ بدوره العملَ الأدبي كصاحبِه الأصلي.[١٠]

وفي قراءة المسرحيات قراءةً نقديةً نصادف المصطلحاتِ النقديةَ الأدبيةَ وتحديداً المسرحيةُ المشتقةُ في معظمها من اللغات الأوروبيةِ خصوصاً، والثقافاتِ الأجنبيةِ الأخرى عموماً، والتي حَمَلتِ المصطلحاتِ في أحشائها، ثم تطورتْ وتحولتْ ضمنَها. وتتضمن تلك المصطلحاتُ المصطلحاتِ الأرسطيةَ كلَّها مثلُ: Imitation – Mimesis (المحاكاةِ)، Purgation – Catharsis (التطهيرِ)، Tragic Flaw – Hamartia (الضعفِ المأساوي)، Pride – Hubris (الكبرياءِ)، Art of Poetry – Poetics (فنّ الشعر)؛ والمصطلحاتِ التي طُوّرتْ لاحقاً مثلُ Decorum (اللياقةِ أو تناسبِ الشكلِ مع المضمون)، Three Unities (الوحداتِ الثلاثِ: الزمانِ والمكانِ والحدثِ أوِ الطريقةِ)، Sublimity – Hypsos (السموّ أوِ الجلالِ)؛ والكثيرِ من المصطلحاتِ الأحدثِ مثلِ Organic Unity (الوحدةِ العضويةِ)، Objective Correlative (المعادلِ الموضوعي)، وNarrativity – Narrative (السردِ – السرديةِ) وAlienation – Estrangement (التغريبِ) وSpace (الحيزِ أوِ الفضاءِ أوِ المكانِ) وMeta-drama (الميتا-دراما أوِ الحديثِ عنِ الدراما) وFeminist Literature/ Drama (الأدبِ/ المسرحِ النسوي) و Woman/ Literature Drama (الأدبِ/ المسرحِ النسائي) وسواها من المصطلحات المسرحيةِ والأدبيةِ والنقديةِ المستجدةِ التي ارتبطت بأعمال أدبيةٍ ومسرحيةٍ معينةٍ وتطورتْ واختلفت في دلالاتها وترجماتِها إلى العربية بحسب الحقب والتياراتِ التي أنتجتها، والتي لا يمكن فهمُها أو تطبيقُها ضمن آدابٍ معينةٍ أحدثَ إلا بالعودة إلى مصادرها الأساسيةِ في اللغات الأصلِ. ومن الطبيعي أن يؤديَ استعمالُ المصطلحات بصورة عامةٍ أو غيرِ دقيقةٍ في الممارسات النقدية إلى غياب الدقة في تقويم التجاربِ المسرحيةِ، أو في اكتشاف أبنيتِها الفنيةِ والدلاليةِ، أيِ الخصائصِ التي تجعلُها مميزةً، الشيءُ الذي يجعل تلك المصطلحاتِ مجردَ ألفاظٍ من دون محتوًى أو قيمةٍ أو تاريخٍ[١١]. وينطبق هذا على المذاهبِ

الأدبيةِ والفنيةِ والمسرحيةِ نفسِها في مصطلحاتها وتسمياتِها القديمةِ والجديدةِ مثلِ: الكلاسيكيةِ والرومانتيكيةِ والانطباعيةِ والتعبيريةِ والرمزيةِ والطليعيةِ والمستقبليةِ والحداثويةِ والنسويةِ والتاريخانيةِ الجديدةِ والماديةِ الثقافيةِ وغيرِها من المذاهب الفنيةِ والأدبيةِ التي حفزتها اتجاهاتٌ فكريةٌ وفلسفيةٌ وألهمتها في مبادئها ومعاييرِها مثلُ: الداروينيةِ والماركسيةِ والفرويديةِ والوجوديةِ وغيرِها، وعبر عمليةِ مثاقفةٍ متعددةِ الجوانبِ بين الثقافات الأجنبيةِ والثقافةِ العربية، على سبيل المثال، جرت عمليةُ تكييفٍ لتلك المصطلحاتِ الواردة فتطورتْ وتنوعت بحسب مصادرها واستعمالاتها.

وبالمقارنة، لم تفلحْ كلُّ المحاولاتِ التي رمت إلى رد المسرحِ العربي إلى أصولٍ عربيةٍ قديمةٍ إطلاقاً، وظلتِ الأشكالُ المسرحيةُ العربية الجادةُ تلتفتُ إلى المصدر الأساسِ لها وهو "نصوصُ هذا النموذج الغربيّ الأصيلِ للمأساة والملهاةِ وما بينهما من دراما وميلودراما بتنويعاتها المختلفةِ، وأقصى ما أشبعَ حسَّنا القوميَّ في شبابنا ما تم اكتشافُه من فضل المسرحِ الفرعوني على الإغريقي في إطاره الدينيّ ودلالاتِه الميثولوجيةِ، لكن ذلك تاريخٌ موغلٌ في القدم قد انقطعت عُراه ولم يعد موصولاً بالثقافة العربية. وظلت ترجمةُ المسرح الأوروبي في مطلع عصر النهضةِ العربيةِ المنبعَ الحقيقي لتنشئةِ هذا الفن واستزراعِه في تربتنا بشروطه وصفاتِه. واعتمد توليدُه كجنسٍ أدبي على التفكير الجماعي، وابتكارِ المكانِ المخصصِ له، واعتبارِ الستارة الفاصلةِ بين الخشبةِ والجمهورِ بمثابة الجدار الرابعِ المفترض"[١٢]. ولفهم التقاليد المسرحيةِ والنقدية التي خلَّفتْها العلاقةُ مع المسرح الأوروبي يمكننا تسليطُ الضوء على إحدى عملياتها التي بدأت تقريباً منذ منتصف القرن التاسعَ عشرَ في بلادنا. فقد سار المسرحُ العربي في بداياته على طريق الترجمةِ والاقتباسِ والتقليد، وعلى طريق التوجيهِ نحوَ المثلِ القديمةِ والبطولاتِ المثالية وتعميقِ الشعورِ الدينيّ أوِ الوطني. ومع انتهاء الحرب العالميةِ الأولى اتخذ المسرحُ اتجاهاً جديداً له نحو الواقعيةِ الاجتماعية بتأثيرٍ من المسرح الأوروبي الحديثِ. واتخذتْ عمليةُ الترجمة والتعريبِ للنصوص الإنجليزيةِ والفرنسيةِ والإيطالية ووضعِها على المسرح من الواقع المحلي منطلقاً له، فاختارت ما تلاءمَ معه وعبَّرَ عنه. ومما ساعد على ذلك أن مَنْ قام بهذه العمليةِ الكتّابُ الكبارُ الذين أسسوا لهذا الفنّ ونقدِه. فبدأ شعراءُ الإحياء بتأليف مسرحياتٍ شعرية مستلهمينَ موضوعاتِهمْ من التراث العربيّ وتجاربه، والسياقِ العربيّ في أشكاله وبنيتِه. وكان أحمد شوقي أبرزَ المؤسسين بأعمالٍ وعروضٍ ناجحةٍ مثلِ *مصرعِ كليوباترا* و*عنترةَ* و*قمبيزَ* و*مجنون ليلى*، وكان الشعر يحدُّ من الخروج على النصوص والارتجالِ، وتبعه عزيز أباظة وباكثير والشرقاوي، فوصلتِ المسرحيةُ الشعرية إلى ذروتها عند صلاح عبد الصبور. ثُمَّ تحولَ المسرحُ إلى النثر عبر المسرحياتِ التي كتبها محمد تيمور وتوفيق الحكيم وعكست هذا الفنَّ بأشكاله وبمفرداتِ نقدِه الأوروبيةِ المؤثرة.

كانتِ الترجمةُ وما زالت تحظى باهتمامٍ كبيرٍ في عملية بناء الثقافةِ في أيامنا هذه بوجهيها الإبداعيّ والنقديّ؛ مع العلم أنَّ العلاقة بين الثقافةِ وعمليةِ بنائها من طرفٍ والترجمةِ والتعريبِ من طرفٍ آخرَ من نتاج العلاقةِ التاريخية بيننا وبين الأممِ الأخرى والتي تمتد طويلاً في عمق التاريخ. فعلى سبيلِ المثال، تعود ترجمةُ النقدِ المسرحي إلى حقبة الخمسينياتِ من القرن العشرينَ لأسبابٍ كثيرةٍ لعل أهمَّها أن المسرحيين العربَ كانوا مشغولين في مرحلة التأسيسِ بالنصّ المسرحي وبالكتابة المسرحيةِ وسدِّ الفراغِ الذي تعاني منه المكتبةُ والمسرحُ العربيان من نصوصٍ مسرحيةٍ عربية سواءٌ المترجمةُ منها أوِ المقتبسةُ. ونلمسُ هذا الاهتمامَ مثلاً في سلسلةٍ من المقالات تدور حول سُبُلِ تأليف الرواياتِ التمثيليةِ وقضايا ترجمةِ المسرحيات وتعريبها. وذلك بالنظر إلى أن ترجمة النصوصِ المسرحيةِ في البدايات، لم تكن ترجماتٍ بالمعنى الدقيقِ، بل كانت مزيجاً من الترجمة والإعدادِ والاقتباسِ.[١٣] وكان المسرحُ العربيُّ نفسُهُ يعاني من ندرة النقادِ المتخصصين، لذلك كثيراً ما نجدُ كتّابَ المسرحِ يقومون بدورهم في النقد والتنظيرِ للمسرحِ العربي كمحمد تيمور وتوفيق الحكيم. واضطلع المثقفون الكبارُ بأعمالٍ نقديةٍ بارزةٍ إلى جانب ترجماتِهم لأعمالٍ مسرحيةٍ عالمية مثلُ طه حسين ولويس عوض وعبد الرحمن بدوي، هذا بالإضافة إلى أعمال محمد يوسف نجم وعباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، وخصوصاً الدرسُ الأكاديمي للمسرح الذي بدأ على يد محمد مندور ومحمد عوض محمد ودريني خشبة ورشاد رشدي وآخرين.[١٤] وانتقلت حركةُ ترجمة النقد في نهاية الخمسينياتِ وبدايةِ الستينياتِ إلى الاهتمام بالاتجاهات المعاصرةِ في المسرح، وذلك مع ظهور "سلسلةِ روائعِ المسرح العالمي" التي بدأت بإصدارها وزارةُ الثقافة والإرشادِ القومي في مصر عام ١٩٥٩، بالإضافة إلى سلسلةٍ "من المسرح العالمي" التي أصدرها لاحقاً المجلسُ الوطنيُّ للثقافة والفنونِ والآدابِ في الكويت فأثْرَتا المكتبةَ العربية بالنصوص المسرحيةِ المترجمة وبمقدماتٍ وتعليقاتٍ مضيئةٍ.

لقد ظلتِ الترجمةُ المعينَ الرئيسَ لتطور الأعمالِ الجديدةِ عند المؤلفين الكبارِ، ولتوليد المزيدِ من المصطلحات النقديةِ المرافقةِ، واستندت عمليةُ الترجمةِ هذه إلى مبدأ أساسٍ هو اختيارُ ما يتناسبُ مع ذائقة العصرِ ولغتِه، وإشباعُ الحاجاتِ الجماليةِ والفكريةِ بالتوازي مع التأليف الإبداعي. ويقول أحدُ المترجمين معلقاً حول هذه النقطةِ :"ترجم خليل مطران مسرحيةَ *عطيل* لشكسبيرَ، وأعاد ترجمتَها جبرا إبراهيم جبرا وعبد القادر القط ومقارنةُ الترجماتِ الثلاث تظهر تطورَ اللغةِ العربية ومزاجَ العصر، وكذلك ترجمَ سامي الدروبي دوستويفسكي عنِ اللغة الفرنسية، فأغنى العربيةَ والخيالَ العربي، وعندما تمت ترجمة دوستويفسكي عنِ الروسية بقلم خيري الضامن، استلم العربُ دوستويفسكي جديداً هو دوستويفسكي خيري الضامن لا دوستويفسكي الدروبي. فكلُّ ترجمةٍ تحمل طابعَ صاحبِها واستجابةَ عصرِه."[١٥]

ومثلُ المسرح، استمدَّ النقدُ المسرحيُّ نسغَه من الترجماتِ ومن المناهجِ النقديةِ الغربية، وعبر ذلك

تدفقتِ المفاهيمُ والمصطلحاتُ والمفرداتُ المسرحيةُ بأنواعها، وراح الدارسون والنقادُ يستعملونها في كتاباتهم ومقارباتِهمُ النظريةِ والتطبيقيةِ على حد سواءٍ. ونجم عن ذلك أحياناً تعددٌ في المعاني نظراً للتعميمِ أو غيابِ الدقةِ لدى عملية نقلِ تلك المصطلحاتِ ومعرفةِ دلالاتِها، والتداخلِ بين مصطلحٍ وآخرَ، علماً أن أيَّ مصطلحٍ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحقل أوِ المنهجِ الذي وُلدَ فيه، ويفقد دلالتَهُ الأساسيةَ عند توظيفِه في غير مجالِه. وكثيراً ما يكون غيابُ الدقةِ بسبب ضعفِ المترجمِ أو عدمِ تخصُّصِهِ أو محدوديةِ خبرتِه في المجال الذي يترجمُ فيه. لذلك كانتِ المترادفاتُ حتى أسماءُ الشخصياتِ والمسرحياتِ والمؤلفين المسرحيين تتعددُ وتصلُ أحياناً إلى درجة الاختلاف. وتتجلى هذه الفروقُ في المسرحيات المترجمةِ من لغاتٍ مختلفةٍ أو من لغاتٍ وسيطةٍ، وفي أثناء استعمال المصطلحاتِ النقديةِ لتقويم النصوصِ أوِ العروضِ أوِ التجاربِ المسرحيةِ المختلفة. وتناول هذه المشكلةَ عددٌ غيرُ قليلٍ من الدراسات والكتبِ ومعاجمِ المصطلحاتِ الأدبيةِ والمسرحيةِ.

ومن المعروف أن الكثيرَ من المصطلحاتِ النقديةِ والمسرحيةِ في الأدب العربي وخصوصاً المسرحُ الحديثُ لم تنشأ نشأةً طبيعيةً من حاجات المبدعين والنقادِ العربِ، بل دخلتْ كما هي قبل ولادة الأعمالِ الأدبية والنقديةِ الجديدةِ أو معها، والتي تتماهى معها على نحوٍ معينٍ. وهذا جعلَ قضيةَ المصطلحات والتياراتِ النقديةَ الحديثةَ قضيةَ نقلٍ وتكييفٍ في الخط الأول، واتخذت هذه المصطلحاتُ والتياراتُ في أيامنا هذه، شكلَ دفعاتٍ سريعةٍ وافدةٍ من الغرب والشرق، وكلُّ دفعةٍ تحمل معها مجموعةً من القيم والمعاييرِ والمفاهيمِ، التي تطوّرُ مثيلاتِها السائدةَ أو تفسّرُها من جديد أو تحلُّ محلَّها. ويفيدنا أحدُ الدارسين في هذا الإطارِ معلقاً:

إن معظم المصطلحاتِ التي ضمَّها معجمُ جبور موجودةٌ في معجم وهبة، وكثيرٌ من المصطلحات الواردةِ في معجم علوش موجودةٌ في معجم وهبة، ومنها ما نقلَ تعريفَه حرفياً، ومنها ما وقع فيه التصرفُ، ومعظمُ المصطلحاتِ التي يشتمل عليها معجمُ إبراهيم فتحي موجودةٌ في معجمي وهبة وعبد النور. وكلُّ المصطلحاتِ والتعريفاتِ المندرجةِ في الدراسات الأدبيةِ الحديثةِ، وتصنيفاتِها المضمونةِ بين دفتي معجم التونجي مأخوذةٌ من وهبة وعبد النور وفتحي. أما معجمُ محمد عناني، فيتميزُ بعرض مصطلحاتٍ متصلةٍ بنظريات الأدبِ الحديثِ بدءاً من الشكلانيين الروسِ حتى التفكيكيةِ ولكنه إذا قيس بتجربةِ مجدي وهبة، من حيث صناعةُ المعجمِ ومتطلباتِهِ ففيه تراجعٌ.(١٦)

ومن الملاحظ أنه منذ الربعِ الأخيرِ من القرن العشرينَ بدأ النقدُ الأدبي والمسرحيُّ الحديثانِ يشهدانِ تحولاً ملموساً وحقيقياً من حيث الممارسةُ وصفاً وتحليلاً وتناولاً لقضايا جديدةٍ. والحقُّ، أنَّ ما أنجز في هذا المجالِ يشكل مادةً غنيةً لعملية التصنيفِ في معاجمَ تقومُ بجمعِ المصطلحاتِ الجديدة وتصنّفُها وتعرّفُها فتقدمُ خدمةً كبيرةً للنقد والمقارنةِ، بيد أن ذلك لم يتمَّ على النحوِ المرجوّ منه لأسبابٍ عدةٍ، أهمُّها تراجعُ المؤسساتِ الرسميةِ عن دعم الثقافةِ وسيادةِ النشرِ التجاري الخاصّ.

ومن دون شكٍّ التبادلاتُ الأدبيةُ والنقديةُ والمسرحيةُ ذاتُ الصلةِ بالنقل والترجمةِ والتعريبِ وأنساقِها الوسيطةِ المختلفة تتماثل مع أوصافِ الأحوال الاقتصاديةِ والسياسيةِ العالمية وتقلباتِها. وغالباً ما تعطي فكرةً تنبثقُ أو تتماشى مع الاستراتيجياتِ الثقافيةِ على المستوى العالمي، وذلك عبر دراسةِ التأثيراتِ والتفاعلاتِ بين الآداب العالميةِ والقوميةِ، ولأن فكرة الأدبِ العالمي تدفعنا دائماً إلى دراسة الظواهر الأدبيةِ المحليةِ. وههنا، ندرك أهميةَ الدورِ الحيوي الذي يضطلع به المترجمُ المثقفُ في بداية الألفيةِ الجديدةِ، وهي مليئةٌ بالإنجازات الثقافيةِ والعلميةِ والمعرفيةِ الجديدة، وذلك بالإشارة إلى خطورة مسؤوليةِ المترجم الناقدِ والمقارِنِ، ومدى تعاظمِ مهمة إعدادِه وتأهيلِه، من أجل أداء رسالتِه على الوجه الأكملِ.

إن نظرةً إلى واقع الدراساتِ الأدبيةِ والنقديةِ والمسرحيةِ العربية المتوزعةِ حول وضعِ التطويرِ والتكييفِ في الخطاب النقديّ العربي، تُظهرُ حجمَ الفروقِ بين معاني المصطلحاتِ الأصليةِ ومقابلاتِها العربيةِ، وذلك يوحي بأن عمليةَ التطويرِ والتكييفِ والتأقلمِ لم تدخل طورَ الاستقرارِ الراسخِ بعدُ، وأنها ما تزال في طور التمثل والتشكل. ولعل الحضورَ الدائمَ لهذه القضيةِ في الخطاب النقديّ الثقافيّ العربي بإطارها الاصطلاحيّ والمفاهيمي والفكريّ من طرف، وحداثةَ الاهتمام بقضيةِ النقلِ والتحويلِ والاستيعابِ وبناءِ رؤيةٍ نقديةٍ عربيةٍ جديدة بكلّ ما تحملُهُ من وجوهِ التركيبِ والتعقيدِ من طرفٍ آخرَ، أدى بصورة واضحةٍ إلى تحديد المعالم الراهنةِ لتطورات المصطلحاتِ والمفرداتِ النقديةِ الغربية، وهي معالمُ قائمةٌ على المراوغة والمنازعةِ والمراوحةِ. فما زال الكثيرُ من الدراسات الأدبية والنقديةِ والمسرحيةِ يراوح بين استعمال الصيغِ الأصليةِ أوِ المُعَرّبةِ غالباً باستعمال مصطلحاتٍ إنجليزية أو فرنسيةٍ أو غير ذلك.

ولذلك كلِّهِ تعددتِ المصطلحاتُ والتعريفاتُ والرؤى، وتوزعت بين النظرية والفنّ والعلمِ والفلسفةِ والتيارِ والتطبيقِ. بيد أن هناك مصطلحاتٍ تم تداولُها واستُعملت على نطاق واسعٍ في الخطاب النقدي العربيّ ووجدَ فيها أصحابُها الكثيرَ من الفصاحةِ والدلالةِ الأصيلة أكثرَ مما يوجدُ في الصيغ الدخيلةِ الثقيلةِ، مثل مسرح اللامعقول بدلاً من مسرح العبث أو المسرح العمالي للدلالة على المسرح ذي التوجهات اليسارية المختلفة. ووُجدتْ أحياناً دلالاتٌ أصيلةٌ إلى جانب مصطلحاتٍ منقولةٍ لفظاً، مثل الكوميديا والتراجيديا والميلودراما، وكثيراً ما تُستعملُ المصطلحاتِ الأرسطيةَ في الدراسات الأدبية والنقديةِ والمسرحيةِ معاً على سبيل الترادفِ والاستبدالِ وهذا ما يوجِدُ بعض الاختلافَ بينهما.

٢. قضيةُ النصّ المسرحي والعرضِ

لم يعرفِ المسرحُ في بداياته الصراعَ الذي راح يتصاعدُ منذ نهاية القرنِ التاسعَ عشرَ وبدايةِ القرنِ العشرينَ وصولاً إلى الربع الأخيرِ منه بين مؤلفِ النصّ المسرحي ومخرجِهِ، أيِ الشخصُ الذي يقرؤُهُ ويحولُه إلى عرضٍ مسرحيّ تمثيليّ أمام الجمهور، وذلك بسبب الفصلِ الشديدِ الذي كان

يحدثُ بين النصّ والعرضِ. فكان المسرحُ دائماً نشاطاً تكاملياً يبرز منِ اتحادِ وتناسقِ عنصرينِ أساسيين، يمثلُ النصُّ اللغوي الحواريُّ المكتوبُ أحدَها، وتمثلُ جهودُ المخرجِ والممثلين وتضافرُ عناصرَ فنيةٍ مثلِ الصوتِ والضوءِ والديكور والأزياء وغيرِها لتحقيق التجربة المسرحية على المنصة. وكانت هذه حالَ المسرحِ في العالم الذي عَرَفَ المسرحَ سواءٌ في مظاهره الشعبيةِ أم في مظاهره الرسميةِ الاحتفاليةِ كما في اليونانِ في القرن الخامسِ قبلَ الميلاد. فكان مؤلفُ النصّ المسرحي في اليونان القديمِ، مثل سوفوكليس وإسخيلوس ويوربيدس، يتولى أمورَ العرضِ المسرحي الحيّ للنص الذي وضعَه، وتنظيمَ العملِ، وتدريبَ الممثلينَ، وجوقةَ المنشدين والراقصين؛ أي أنه كان أيضاً مخرجاً مسرحياً بالمعنى الحديثِ الذي لم يكن معروفاً آنذاك[١٧]. وكذلك كان الممثلون في الفرق الشعبيةِ الجوالةِ مثلَ عروضِ خيالِ الظل في مصرَ، أو فرقِ الكوميديا ديلارتي (الكوميديا الفنية) في إيطاليا، أوِ الفرقِ المسرحيةِ الجوالة الذين يؤلفون النصوصَ لعروضِهمُ الخاصةِ ويرتجلون الحوارَ حسبما يناسبُ المواقفَ النمطية، كما يُطلِعنا شكسبيرُ في مسرحية "هاملت"، سواءٌ في الدنمارك أو إنجلترا[١٨]. وفي الواقع، لا تتوافرُ نصوصٌ كلاسيكيةٌ أو من عصر النهضةِ تتحدث عن مؤلفٍ ومخرجٍ والخلافُ بينهما على فهم النصّ المسرحي أو إخراجِه بطريقةٍ معينة.

وتُظهرُ مسيرةُ المسرحِ في الشرق والغرب بأن النصوصَ المسرحيةَ المعروفة إنما أبدعها أدباءُ انخرطوا في العملية المسرحيةِ وعايشوا تفاصيلَها من ولادة النص إلى وقت عرضِه على خشبة المسرح. ففي عصرِ النهضة، كان الكاتبُ الإنجليزيّ وليام شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) يكتب لفرقتِه ويساهمُ بإعداد النصّ للعرض وإدارةِ شؤونِ الفرقةِ وفي التمثيل أيضاً؛و كان الكوميديُّ والشاعرُ الفرنسي موليير (١٦٢٢-١٦٧٣) يكتب ويخرجُ ويمثلُ مسرحياتِه. وعلى الرغم من بروزِ شخصيةِ المخرج ومديرِ المسرح والفنيين الذين عملوا في مختلفِ جوانب المسرح في النصف الثاني من القرن التاسعَ عشرَ وذلك مع بروز المسرحيةِ الحديثةِ بعناصرها الفنيةِ المتنوعة، والتي انمازت عنِ المسرحيةِ في القرنين السابعَ عشرَ والثامنَ عشرَ، نجد كتَّاباً مسرحيين في القرن العشرينَ يؤلفون مسرحياتِهم ويخرجونَها ويمثلون فيها كالشاعر الألمانيّ برتولت بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦) والكاتبِ الإيطالي لويجي بيرنديللو (١٨٦٧-١٩٣٦) والإنجليزيّ هارولد بنتر (١٩٣٠-٢٠٠٨) والذي بدأ حياته ممثلاً، وكُتّاباً آخرين ممن قاموا باختبار صلاحياتِ نصوصِهمْ بعرضها أمامَ الجمهورِ أولاً، وقاموا بتعديلها وتطويرِها وبلورتِها بعد اختبارها على أيدي المخرجِ والممثلين ومصممي الديكورِ والملابسِ والصوتِ والإضاءة وغيرِ ذلك في العروض الأولى قبلَ نشرِها. وفي العالم العربيّ نجدُ بعضَ الأمثلة ، فقد عملَ نجيب سرور مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً، ومارسَ علي سالم الكتابةَ والإخراجَ والتمثيلَ، وكان سعد الدين وهبة يستوحي شخصياتِه من ممثلي فرقةِ المسرحِ القومي الذين عايشَهم عن قربٍ، وقام فنانُ المسرحِ العراقي يوسف العاني بالشيء نفسِهِ،و أخرج رأفت الدويري كلَّ مسرحياتِه بنفسه. ولو نظرنا إلى العواصم

العربيةِ التي تشهدُ نشاطاتٍ مسرحيةً لوجدنا أن أنجحَ التجاربِ المسرحيةِ ما يتبنَّى أسلوبَ العملِ الجماعي أو مبدأَ التعاونِ المثمرِ الخلاقِ بين جميع المشاركين في العمل المسرحي، أو بين ثنائيٍّ إبداعيٍّ من مخرجٍ ومؤلفٍ (مثلُ محمد صبحي ولينين الرملي) أو مؤلفٍ وممثلٍ (مثلُ بديع خيري ونجيب الريحاني أو ألفريد فرج وعبد المنعم إبراهيم)، وتحاول هذه التجاربُ أن تنأى بنفسها عن ذلك "الصراعِ المفتعَلِ" بين المؤلفِ والمخرجِ وبين النصِّ والعرضِ[١٩].

إن الصراعَ الآنفَ الذكر الذي بدا مُفْتَعَلاً لم يكن من صنع المؤلفينَ المسرحيين أوِ المخرجين والممثلين، بل مردُّهُ إلى عاملٍ حقيقي آخرَ برز في المسرح العالمي الحديثِ وهو الرؤيةُ النقديةُ التأويليةُ التي أضافها فنانو المسرح وممارسوه وفي طليعتهم المخرجون والممثلون. وبرزتِ النظريةُ المسرحيةُ التي قدمها أرسطو في كتاب *فنِّ الشعر* في القرن الرابعِ قبل الميلاد وانتشرت منذُ عصرِ النهضةِ الأوروبي، ثم سادت في الأوساط المسرحيةِ الحديثة حتى بلادِنا مع نفاذ التأثيرِ الثقافيِّ الأوروبي. فقد فصلَ أرسطو عموماً النصَّ المكتوبَ عنِ العرض المرئيِّ والمسموع، فوصفه بذلك في مرتبةٍ أعلى بكونه شعراً (صنفه شعراً غنائياً وملحمياً ومأساوياً) يقرؤُهُ المثقفون في عزلتهمُ الهادئةِ بعيداً عن صخب العامةِ، وعُدَّ العرضُ المسرحيُّ لهذه النصوصِ الأدبيةِ عنصراً ثانوياً، يحتل مرتبةً أدنى في عناصر المسرحية. فالنصُّ المسرحيُّ عند أرسطو مُؤَلَّفٌ أدبيٌّ لغويٌّ قائمٌ في ذاته، ينتمي أولاً إلى تقاليدِ الكتابةِ الأدبية التي تتوجهُ إلى القارئ، ولا يحتاجُ شيئاً من خارجه، وهو ليس أساساً مشروعاً لعرضٍ مسرحي يتضمنُ فناني المسرحِ من إخراجٍ وتمثيلٍ وتصميمٍ كي يتحققَ وجودُهُ وتكتملَ قراءتُهُ. وفرقَ أرسطو بين أنواع الشعرِ الرئيسةِ الثلاثةِ التي عرفها اليونانيون القدماءُ ، وهي الملحمةُ والشعرُ المسرحي (المأساويُّ والملهاتي) والشعرُ الحماسيُّ أوِ الغنائيُّ، مميزاً بينها، من خلال أنواع "المحاكاةِ" أوِ التقليدِ التي يقدمونها. وشغلتِ المأساةُ اهتمامَ أرسطو، واختار التركيزَ عليها أكثرَ من الملحمة، لأن عناصرَ الملحمةِ كلَّها توجد في المأساة، ولا توجد خصائصُ المأساةِ في الملحمة. ويعرضُ في نهاية كتابه تحليلاً موجزاً عنِ الملحمة، لكنه يختمُ نقاشَهُ في النهاية أنَّ المأساةَ هي الشكلُ المتفوقُ. ويَعِدُ أن يدرسَ الملهاة، لكنه لا يفعلُ، إما لأنهُ لم يَبَرَّ بوعده، أو أنَّ ما كتبه اندثر. ويُعدُّ ذلك من أبرز المحذوفاتِ وأهمِّها في تاريخ النقدِ الأدبي. ويدرس أرسطو العناصرَ التي تؤلفُ شكلَ المأساةِ النموذجيةِ: وهي الحبكةُ، والشخصياتُ، والألفاظُ الشعريةُ، والفكرةُ، والمشهدُ، والأغاني. ويؤكد أنَّ الحبكةَ أهمُّ هذه العناصرِ ويجب أن تتوازنَ أقسامُ العملِ المسرحي كلُّها، بصورة أساسيةٍ، لئلا يُزاحَ أيُّ جزءٍ من دون حدوثِ خللٍ في الكلِّ؛ أو يجب ترتيبُ أجزاءِ العمل كلِّها بالشكل المناسبِ، لتترابطَ منطقياً فيما بينها إلى حد كبيرٍ.[٢٠]

وقد تبنّتِ الكلاسيكيةُ المحدثةُ بعد عصر النهضةِ نظريةَ أرسطو عبر الفهم الفرنسيِّ لأصولِ المسرح اللاتيني الذي يعتني كثيراً بمبادئ الشكلِ واللياقةِ. لذلك كانوا يعدّون شكسبيرَ "همجياً" لخرقه أصولَ النظريةِ الأرسطية، وخصوصاً الوحداتُ الثلاثُ، ومبدأُ اللياقة، ومزجُ الكوميديِّ

بالتراجيدي، واستعمالُ النثرِ في الشعر، وأعطى اهتماماً كبيراً للعرض المسرحيّ وعناصرهِ المؤثرة، واضعاً إياه فوق التقاليدِ الأدبيةِ. وقد انتقد شكسبيرَ لذلك الأمرِ أدباءُ ونقادٌ ومسرحيون إنجليزُ كبارٌ من أمثال جون درايدن (١٦٣١-١٧٠٠) ودكتور صموئيل جونسون (١٧٠٩-١٧٨٤). ولم يكن شكسبيرُ يهتم لطباعة أعمالِهِ فقد كان وضعُ النصّ على المسرح هو الهدفَ، ولم تُنشرْ أعمالُهُ إلا بعد سنواتٍ عشرٍ من وفاته. فقد كان شكسبيرُ يعرض ما يكتبه للجمهور بإفساح المجالِ لإبداعاتِ الممثلين وللمؤثراتِ السمعيةِ والبصريةِ، فيثير الجمهورَ العريضَ، ويخاطبُ واقعَه، ويدمج معاً أحلامَهُ ومخاوفَهُ ومشكلاتِهِ وقضاياه.

و العملُ المسرحي أُغْفِلَ بكونه عرضاً بكافة جوانبِهِ على نحوٍ واضحٍ منذُ أن سادتِ النظريةُ المسرحيةُ الكلاسيكية التي كانت تُعلي شأنَ النص، وترفعُه إلى مصافِّ الأدبِ الرفيع المكتوبِ للقراءة أولاً وأخيراً. وبقي النقدُ المسرحي حتى وقتٍ متأخرٍ نقداً للنصوص الأدبيةِ في الاعتبار الأولِ، ويعطي أهميةً ثانويةً أو يتجاهلُ العرضَ المسرحي، لذلك بقيت جهودُ المبدعين وتأويلاتُهمْ عبر سنينَ عديدةٍ من مخرجين وممثلين ومصممي المشاهدِ والموسيقى والإضاءةِ والديكور والحركةِ طيَّ النسيانِ، تقبعُ في الظل، ولا تحظى بشرف التحليلِ أوِ التقويمِ أوِ التقدير، وربما فُقدَ معظمُ تلك الإبداعاتِ ولم يُوثَّقْ بصورة مناسبةٍ. ولعلنا لا نعرفُ عن بعضها شيئاً، فقد عَبَرَتْ ومضتْ ولن تتكررَ، لأن العرضَ المسرحيَّ يتغيرُ من حيث فهمُهُ وتذوقُهُ وتحولُهُ من عرضٍ إلى آخرَ، ومن سنةٍ إلى أخرى، ومن مسرحٍ إلى آخرَ، ولو كان العرضُ للنص نفسِهِ وللمخرج والممثلين والفنيين أنفسِهم. وقبل وجودِ أجهزةِ التوثيق، كان الناقدُ أوِ المشاهدُ هو المرجعَ الوحيدَ القادرَ على حفظ ذكرى تلك العروضِ، فمن شأن الوصف فحسبُ أن يُبقيَ العروضَ الضائعةَ في ذاكرة المسرح. ولذلك كثيراً ما يتمُّ اللجوءُ إلى مصادرَ أخرى غيرِ النقدِ، مثلِ الكتاباتِ التاريخيةِ والمذكراتِ الشخصيةِ والسِّيرِ والرسائلِ وفنِّ العمارة والأزياءِ والحياةِ، بغية الوصولِ إلى تكوين صورةٍ تقريبيةٍ لما حدثَ من عروض مسرحيةٍ وكيف كانتْ حالُ تلك العروضِ آنذاك. وهذا النوعُ من المسرح تراهُ آن أوبرسفيلد "مسرحاً يعطي الأولويةَ للنص ولا يرى في العرض إلا تعبيراً وترجمةً للنص الأدبيّ، وذلك يجعلُ دورَ المخرج ينحصرُ في ترجمة نصّ إلى لغةٍ أخرى، ما دام واجبُهُ الأولُ احترامَهُ. وهذا موقفٌ يفترضُ فكرةً أساسيةً ألا وهي التطابقُ الدلاليُّ بين النص المكتوبِ والعرضِ".[٢١] فإنَّ ترجمةَ النصّ المسرحي ليست ترجمةَ إبداعٍ أدبي من أنواع الإبداعاتِ الأخرى، وإنما هي تعاملٌ مع نصّ له خصوصيتُهُ في مضمونِهِ وشكلِهِ، ولا يمكن أن ننظرَ إليه بكونه جنساً أدبياً يُكتب ليُقرأ أو ليوضَعَ على رفوف المكتباتِ، إنه نصٌّ يحتوي عرضاً ينسلُّ من بين أصابع الكاتبِ المسرحيّ إلى المنصة كي يتحولَ عبر المكانِ والزمانِ من خطابٍ مكتوبٍ إلى خطابٍ شفهي ينطلقُ للتأثير في النظارة مباشرةً. وتؤكد ناقدةٌ مسرحيةٌ هذا المفهومَ على نحو مُعبّرٍ قائلةً:

لطالما أُعتبرَ المسرح جنساً أدبياً خارقاً للأجناسِ، والتصنيفُ الأجناسي الذي تجاوزَ التحديدَ

الصارمَ للمعلم الأولِ "أرسطو"، جعلَهُ بؤرةً تلتحم فيها مختلفُ الأشكالِ الفنيةِ. فقد كُتبَ المسرحُ ليلقى حياةً أخرى على خشبة العرضِ، وعندما يخضعُ لفعل الترجمة لا يمكنُ الفصلُ بين النصّ وبين العرضِ على اعتبار أنَّ العرضَ مُتَضَمَّنٌ في النص ومُشَكِّلٌ لأحد مكوناته، فلا تُترجَمُ الكلمةُ بكونها لفظاً، وإنما يُنظرُ إليها باعتبارها فعلاً، الكلمةُ في حالة الفعلِ[٢٢].

وفي أيامنا هذه تغيرَ حالُ المسرح على نحوٍ ملحوظٍ بفضل مناهجِ النقدِ المسرحي، وظهورِ النقدِ الفنيّ والتأويليّ، ودراساتِ الترجمةِ التي طرحت نفسَها بدائلَ للنظرية المسرحيةِ الكلاسيكية. وأصبح العرضُ المسرحي موضعَ اهتمامٍ دراسي لدى تياراتِ النقدِ المسرحي التي تستعملُ أدواتٍ نقديةً جديدةً تتناولُ العروضَ وفقَ رؤًى جديدةٍ. والفكرةُ التي تشترك فيها هذه النظراتُ والرؤى النقديةُ تقول:

إن المسرحيةَ ليست نصاً كاملاً في ذاته، يتطلّبُ بعداً مادياً لتحقيق إمكانياتِهِ الكاملة. وقد شُغلَ أحدُ مناهج البثِّ في سيميوطيقا المسرحِ بالعلاقة بين النصّ المكتوبِ وتجسيدِهِ المنتظرِ على خشبة المسرح، ووَضعتْ نظرياتُ التمثيلِ، من ستانسلافسكي إلى بريخت، فكرةَ وجودِ نصٍّ حركي مُشفّرٍ في النص المكتوبِ، ويمكن للممثل أن يفكَّ شيفرتَه على خشبة المسرح.[٢٣]

وأصبح النقدُ المسرحي الآن يجتهدُ في تحليل العرضِ المسرحي قدرَ اجتهادِهِ في تحليل النصّ الأدبي، ويهتم بإبداعِ المخرج والممثلين مثلَ اهتمامِهِ بإبداع المؤلفِ، بل ينعمُ النظر في الحوار والجدلِ والإشاراتِ والرموزِ بين النص والعرضِ وما ينتجُهُ ذلك من غنًى وتنوعٍ في دلالات التجربةِ المسرحية وجوانبِها الفنيةِ الإبداعية. فأصبح الهدفُ الآن تحقيقَ التوازنِ بين تحليلِ النصوصِ المكتوبة وفهمِها وبين تحليلِ العروض التي تترجمُها، أو تعيدُ فهمَها وصوغَها بلغةِ المسرحِ المركبة. وقد سمحتِ الرؤيةُ النقديةُ الحديثةُ للعلاقة بين النصّ والعرض بتقويمٍ جديدٍ للعرض الفنيّ بكونه ضرباً من ضروب النقلِ والتفسيرِ والترجمةِ.

ولما صار العرضُ عملياً ضرباً من الفهم والتأويلِ والترجمةِ للنص المسرحي، فإن هذه المقالة تَستعملُ على نحوٍ واضحٍ مصطلحَ "ترجمة" للدلالة على عملية تحويلِ النصّ المكتوب إلى نصٍّ أدائي، كما هي الحال باللغة الإنجليزيةِ. واستعمالُ هذا المصطلحِ يمكن أن يؤديَ حقيقةً إلى خلطٍ معينٍ، إذ سوف يعني أن أداءَ نصٍّ مترجمٍ على خشبة المسرح في إطار الثقافةِ المستهدفةِ يُعدُّ ترجمةً للترجمة. ويمكن شرحُ هذا الاستعمالِ في ضوء افتقارِ اللغةِ الإنجليزية إلى المصطلحات الخاصةِ بها في هذا المجالِ، بخلاف اللغاتِ الأوروبيةِ مثلِ الفرنسيةِ والإيطالية، فقد جعلتْ تخلطُ بين ترجمةِ النصّ التمثيلي من لغةٍ إلى أخرى، وبين عمليةِ نقلِ النصّ المكتوبِ إلى خشبة المسرح، ومناقشةُ مشكلاتِ ترجمةِ النصوص المسرحيةِ تتسمُ بالخلط بين هاتينِ العمليتينِ المنفصلتين. وتشير سوزان باسنيت إلى أحد جوانبِ هذا الخلطِ في استمرار تأكيدِ فكرةِ ما يسمى "بقابلية الأداءِ" أو إمكانِ النطقِ بالألفاظ، وهو الذي عموماً يُعدُّ شرطاً أساسياً للترجمة المسرحيةِ. وتعزو باسنيت هذا الخلطَ، في جانبٍ منه،

إلى قلة الدراساتِ الخاصةِ بالعلاقة بين النصّ المكتوبِ وبين الأداءِ، والافتقارِ إلى تعريفٍ واضحٍ للنص القابلِ للأداء. ويأتي بعد ذلك الافتقارُ النسبيُّ للكتابة النظريةِ حول الترجمةِ والمسرحِ[٢٤].

ونسوقُ مثالاً من تاريخ المسرحِ العالمي، في هذا الجزءِ من البحث، وثيقَ الصلةِ بموضوع النقاشِ لأنه ما زال يُرخِي بظلالِهِ على العلاقة بين النصّ والعرضِ، والمؤلفِ والمخرجِ أيضاً. ففي أكتوبر عام ١٨٩٦ قام مسرحٌ في سانت بطرسبورغ بتمثيل مسرحيةِ الكاتبِ الروسي أنطون تشيخوف (١٨٦٠ – ١٩٠٤) *النورس*، وهي مسرحيةٌ كتبتْ في العام ١٨٩٥. وكان العرضُ كارثةً بالنسبة للمؤلفِ والمسرحِ والجمهورِ، وعلى إثر ذلك كتبَ تشيخوف رسالة آسفاً إلى أحد أصدقائه: " لن أكتبَ مسرحياتٍ بعد الآن أو أضعَها على المسرح".[٢٥] وفي العام ١٨٩٧ تأسس مسرحُ موسكو الفنيُّ وبرز فيه الممثلُ والفنانُ كونستنتين ستانسلافسكي (١٨٦٣- ١٩٣٦) الذي تبنى مسرحيةَ *النورس* ووضعَها على المسرح وفقَ رؤيتِهِ وإخراجِهِ فأحرزت نجاحاً باهراً، وحققت لتشيخوف إنجازاً جديداً بكونه مسرحياً روسياً جاداً. وكان هذا العرضُ المسرحي بدايةَ نجاحٍ للمسرح وعلاقةَ صداقةٍ بين المؤلفِ المسرحي والمخرجِ الممثلِ استمرت حتى النهايةِ. وقام المسرحُ بعدها بإدارة ستانسلافسكي بعرضِ مسرحياتِ تشيخوف الرئيسة: *الخالُ فانيا* و*الشقيقاتُ الثلاثُ* و*بستانُ الكرز* فحققت نجاحاً باهراً. ولكن كان هناك دائماً خلافٌ واضحٌ في وجهتي النظرِ بين المؤلفِ والمخرجِ فيما يخصُّ عرضَ تلك المسرحياتِ. ولعل السببَ في ذلك الطريقةُ الواقعيةُ الجديدةُ التي اتبعَها ستانسلافسكي في إخراج مسرحياتِ تشيخوف وتمثيلِها. وشرحَ ستانسلافسكي هذه الطريقةَ فيما بعدُ قائلاً: " إن برنامجَنا المسرحيَّ ثوريٌّ، بمعنى أننا نثورُ ضدَّ الطريقةِ القديمةِ في التمثيل، والتكلفِ، والعواطفِ المزيفةِ، والخطابةِ، والمبالغةِ البوهيمية ، والاتجاهِ التقليديّ الرديء في الإخراج والتصميم، ونظامِ الممثلِ النجمِ الذي يعطلُ عملَ الفرقة كاملةً"[٢٦].

إن الآراء مختلفةٌ جداً حول قراءة مسرحياتِ أنطون تشيخوف. وهو نفسُهُ لم يرَ أياً من مسرحياتِهِ مأساويةً أبداً. فأُطلقَ على *إيفانوفَ* و*الشقيقاتِ الثلاثِ* اسمُ 'دراما'، وعلى *النورسِ* و*بستانِ الكرز* 'كوميديا'، واعتُبرت *الخالُ فانيا* 'مشاهدَ من الحياة الريفيةِ'. وفسَّرَ العديدُ من الكتاب والمنتجينَ كلامَ تشيخوف حرفياً واتبعوا أوصافَهُ للمسرحياتِ. ويقول جورج شتاينر: "كلُّ ما أريدُ تأكيدَه هنا حقيقةُ أن تشيخوف يوجدُ خارجَ مجال التراجيديا. وهو نفسُهُ أصرَّ على أن مسرحياتِهِ كانت كوميديا ... فقد كان تشيخوف طبيباً، ويعرفُ الطبُّ الحزنَ حتى اليأسَ في الحالاتِ الخاصةِ، إلا المأساةَ".[٢٧] ومع ذلك أشار بعضُ النقادِ إليها على أنها مسرحياتٌ مأساويةٌ. وترى دوروثيا كروك، على سبيل المثال، "أنَّ *النورسَ* و*بستانَ الكرز* أكثرُ إنجازاتِ تشيخوف تميزاً بكونهما مسرحيتين تراجيديتين".[٢٨] واقترح آخرون صيغةَ تسويةٍ مثلِ 'الكوميديا التراجيديةِ' أوِ 'التراجيديا الكوميديةِ' لتأكيد تشابكِ السماتِ الكوميديةِ والتراجيدية في ظل توقفِ الكوميديا والتراجيديا عن كونهما جنسينِ أدبيين تقليديينِ. ويعتقد ألفريد شوورتس أن "تشيخوف يُظهر وعياً معاصراً وهو نقطة البدايةِ للأشكال المختلفةِ التي

كان على الكوميديا التراجيديةِ أن تتخذَها على المسرح المعاصر".[٢٩] ويقول فالنسي إنَّ: "*بستانَ الكرز* مسرحيةٌ تراجيدية تشكلت كلياً تقريباً من مشاهدَ كوميدية".[٣٠] ويعتنقُ كالديرون رأياً مماثلاً بأن "مسرحياتِ تشيخوفَ تراجيدياتٌ بتركيبٍ كوميدي".[٣١] وتوحي الفكرةُ الأساسيةُ هنا أنه، على الرغم من سمتها الكوميديةِ فعلاً، من الخطأ النقديّ اعتبارُ المسرحياتِ كوميدياتٍ أو كوميدياتٍ تراجيديةً؛ إنها بشكلٍ أساسي تراجيدياتٌ بملامحها المتميزةِ الخاصةِ.

وأصرَّ تشيخوف، في رسائله، على أن مسرحياتِهِ الأخيرةَ كوميدياتٌ مرحةٌ:

"لو أن [*بستانَ الكرز*] لم تظهر على أنها دراما، بل كوميديا، بل هزليةٌ في بعض المواضع، فإن الفصلَ الأخير سيكون مرحاً. وفي الحقيقة المسرحيةُ كلُّها، [*بستانُ الكرز*] مرحةٌ وعابثةٌ".[٣٢]

ورأى كونستنتين ستانسلافسكي خلافَ ذلك، وهو أولُ مقدمٍ ناجحٍ لمسرحيات تشيخوف الرئيسة الأربع، التي كان بين أعظمِ إنجازاته *النورسُ* عام ١٨٩٨، *الخال فانيا* عام ١٨٩٩، و*الشقيقاتُ الثلاثُ* عام ١٩٠١، و*بستانُ الكرز* عام ١٩٠٤، مؤكداً أن مسرحياتِ تشيخوف تراجيدياتٌ حزينةٌ. وكتبَ في *حياتي في الفن* (١٩٢٤) أنَّ تشيخوف "كان مقتنعاً بأنه كتب كوميديا مرحةً، ولكن عند القراءة رأى الجميعُ أن مسرحيةَ [الأخواتِ الثلاثِ] دراما وبكَوا وهم يستمعون إليها".[٣٣]

ولم يبدُ أن تشيخوفَ نفسَهُ على وفاقٍ مع قراءة ستانسلافسكي للتراجيديا فعبَّرَ كلٌّ منهما عن رأيٍ دقيقٍ جداً حول الموضوع لكن بحسب رؤيتِه. ومن شأن قراءةٍ جديدةٍ أو مختلفةٍ لهاتين المسرحيتين أن تثبتَ أنهما ليستا كوميديا أو تراجيديا بالمعنى المقبولِ لكلٍّ من الكلمتين، وليستا بشكلٍ خاصٍّ مرحتين أو حزينتين بالصورة المعروفة، وأنهما تنتميانِ إلى نوعٍ خاصٍّ من المسرحيات. فقد سمح اللقاءُ بين المؤلفِ والمخرجِ للنص بالتعددية في الرؤى النقديةِ: أي نصٌّ واحدٌ وتفسيراتٌ وتأويلاتٌ عدةٌ، وعرضٌ واحدٌ ورؤًى فنيةٌ متباينةٌ بل متعارضةٌ.[٣٤] ويخدمُ هذا المثالُ المسرحيُّ التاريخيُّ النقطةَ التي نحن بصددِ توضيحِها ويؤسسُ للنقاش اللاحقِ حول ترجمةِ المسرحياتِ ونقدِها وتفسيرِها في أثناء وضعِها على المسرح فتصبحُ قراءتُها مكتملةً.

وأشارت سوزان باسنيت إلى تلك الحالةِ المتمثلةِ في صعوبةٍ بل في استحالةِ استنباطِ النصِّ التمثيلي الباطنِ من النصِّ المصدرِ كما هو في النصوص المستهدفةِ، معلقةً على مثال تشيخوف – ستانسلافسكي الذي نحن بصددِهِ قائلةً بأن ذلك التساؤلَ:

كانت نقطةُ انطلاقي أنا أيضاً في مقالٍ مبكرٍ أن أحاولَ جاهدةً مناقشةَ فكرةِ النصِّ الباطنِ عند ستانسلافسكي من حيث ترجمةُ هذا النصِّ (باسنيت ١٩٧٨). وكانتِ الإجابةُ، بطبيعة الحال، إن ذلك محالٌ: فإذا كان ما يسمى بالنصِّ الباطن موجوداً على الإطلاق، فلا بد أنَّ فكَّ شيفراتِه سيتفاوتُ بتفاوتِ مَنْ يؤدون هذا النصَّ على خشبة المسرح، فمن المقطوع به عدمُ وجودِ قراءةٍ واحدةٍ وثابتةٍ ومرجعيةٍ لأيِّ نصٍّ، على الرغم من أن بعضَ المؤلفين يرون ضرورةَ وجودِها. وكان تشيخوف مثلاً

يتمنى منعَ ترجمةِ مسرحياتِهِ وأداءَها خارجَ روسيا؛ لأن الجماهيرَ الأجنبيةَ لن تتمكنَ من فهم الشيفراتِ الروسيةِ الخاصةِ الكامنةِ في كتاباته. ولو كانت أمنيتُهُ قد تحققت لحُرِمنا من التقاليد التشيخوفيةِ ذاتِ الطابعِ الإنجليزي القُحِّ والتي وصلتنا من منظور النظامِ الطبقيّ الإنجليزي[٣٥].

ومن الجليّ هنا أننا لا نؤيدُ فكرةَ أنَّ المؤلفَ وحدَهُ يملكُ حقَّ الرؤيةِ النقديةِ للنص، ولكننا يجب أن نُقِرَّ بأنه لا تتوافرُ نظريةٌ متماسكةٌ تخولنا رؤيةَ العلاقةِ بين المسرحيةِ والأداءِ من زوايا جديدةٍ، وتقديمَ موقفٍ معارضٍ صلبٍ عنِ الفكرة التي تقول بخيانة النصّ في أثناء الترجمةِ أوِ التمثيلِ. وعلى أية حالٍ، يمكننا التعمقُ في دراسة الموضوعِ أكثرَ وبمزيدٍ من التخصيص وذلك في ضوء فكرةِ أن الخيانةَ هنا تنقلبُ إلى نقيضِها، في عملية ترجمةِ النصّ المسرحي، إذ تحلُّ محلَّها فكرةُ أن النصَّ المكتوبَ يظل ناقصاً في ذاته حتى يتجسدَ معروضاً على المسرح: بمعنى أنَّ قراءة المسرحيةِ لا تكتملُ حتى تكتسبَ صورتَها المادية مُمثلةً. وتؤكد أن أوبرسفيلد هذه النقطةَ استناداً إلى فكرة أنَّ النصَّ التمثيلي مُثقّبٌ، أي أنه مليءٌ بالفجوات التي لا يمكن سدُّها إلا مادياً[٣٦].

والحق، إن قراءة النص المسرحي نقدياً لا تكتمل إلا من خلال ترجمته عرضاً مسرحياً على الخشبة. فقد كانت هذه القضية وماتزال بحاجة إلى المزيد من التقصي والمناقشة على الصعيدين النظري والتطبيقي ، لأن ثمة نقص واضح يدعو إليها. ولا بد أن نوصي في نهاية نقاشنا هذا إلى ضرورة نقل الأعمال المسرحية العالمية الجديدة والمناسبة إلى القراء والجمهور الذي يرتاد المسرح في بلادنا استمراراً للجهود العربية السابقة في نقل الإبداعات المسرحية العالمية، وأن نركز في اختيار المناسب من الأعمال النقدية المسرحية وتعريبها وبخاصة تلك التي تعنى بترجمة المسرح. ويظل ذلك، كما كان سابقاً، من المهمات الأساسية للجهات الثقافية الفاعلة وصاحبة القرار، بالمسؤولين فيها وكتّابها ونقّادها وفنييها، المعنية بهذا الميدان من الإنجاز اللغوي الترجمي، والإبداع الفني، والبحث الأدبي النقدي آملين أن تكون العُشرية الثّالثة من القرن الواحد والعشرين بداية اهتمام بهذه القضية.

قائمة المراجع

١.إسلين، مارتن. *تحليلُ الدراما* (نيويورك: هيل أند وانغ، ١٩٧٧). (بالإنجليزية).

٢.إملجانيو، فيكتور. إعداد، *تشيخوف: الإرثُ النقدي*، (لندن: روتليدج وكيغان بول، ١٩٨١). (بالإنجليزية).

٣.السيد، سباعي. "ترجمةُ النقد المسرحي إلى اللغة العربية – مقاربة أولى"، ورقة مقدمة إلى مؤتمر الهيئة العربية للمسرح المنعقد بالدار البيضاء، أيلول/سبتمبر، ٢٠١١.

٤.المنيعي، حسن. المسرح المغربي بين التأسيس إلى صناعة الفرجة، (الرباط: دار الأمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢).

٥.باسنيت، سوزان، لوفيفر، أندريه. *بناءُ الثقافات: مقالاتٌ في الترجمة الأدبية*، ترجمة محمد عناني (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥).

٦.ب. ستالكنخت، نيوتن. وفرنز، هورست. تحرير، *الأدب المقارن: المنهج والمنظور* (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠١١).

٧.بعلي، حفناوي. *الترجمةُ النقديةُ التأويلية: ترجمةُ الكتب المقدسة* (عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦).

٨.داتون، ريتشارد. *مقدمةٌ لدراسة النقد الأدبي الإنجليزي* (عمان: دار زهران، ٢٠١٩).

٩.دوشي، أمير. "الترجمةُ ونقدُ الترجمة"، *مجلة رؤيا*، العدد الحادي عشر – السنة الثالثة، ٢٠١٩/١٢/١.

١٠.دومينغيز، سيزر، سوسي، هاون، فلانويفا، داريو. *تقديم الأدب المقارن: اتجاهاتٌ وتطبيقاتٌ جديدة*، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠١٧، عالم المعرفة – عدد ٤٥١).

١١.راغب، نبيل. *النقدُ الفني* (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨١).

١٢.سلونيم، مارك. *المسرح الروسي من الإمبراطورية إلى السوفييت* (لندن: مثيون، ١٩٦٣). (بالإنجليزية).

١٣.سوزان باسنيت، *دراساتُ الترجمة*، ترجمه وقدم له د. فؤاد عبد المطلب (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠١٢).

١٤.شتاينر، جورج. *موتُ التراجيديا*، (لندن: فابر وفابر، ١٩٨٢). (بالإنجليزية).

١٥.شفارتس، ألفريد. *من بوخنر إلى بيكيت* (أوهايو: مطبعة جامعة أوهايو، ١٩٧٨). (بالإنجليزية).

١٦.صليحة، نهاد. *المسرح بين النص والعرض* (القاهرة: مكتبة الأسرة، ١٩٩٩).

١٧.عبد الغني حسن، محمد. *فنُّ الترجمة في الأدب العربي* (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦).

١٨.عبد المطّلب، فؤاد. "الترجمةُ والبحثُ العلمي". *مجلة التعريب*، العدد ١٥، حزيران ١٩٩٨.

١٩.عبد المطلب، فؤاد، " نظرةٌ حول قضية المأساةِ الحديثة: مسرحياتُ تشيخوف مثالاً"، *مجلة جامعة جرش للبحوث والدراسات*، المجلد السادس عشر – العدد الثاني، ٢٠١٥. (بالإنجليزية).

٢٠.علي، عواد. "النقدُ المسرحي العربي يعاني فوضى المصطلحات"، *جريدة العرب*، عدد الأربعاء ٢٠١٩/١٠/١٩.

٢١.فالنسي، موريس. *الخيطُ المقطوع* (نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٦٦). (بالإنجليزية).

٢٢.فريد لاند، لويس. اختيارٌ وتحريرٌ، *رسائلُ حول القصة القصيرة، والمسرحِ، وموضوعات أدبية أخرى*، (لندن: فيجن، ١٩٦٥). (بالإنجليزية).

٢٣.فرقاني، جازية. "ترجمة النص، ترجمة العرض، مسرح علولة بين ضفتين"، مداخلة ضمن فعاليات الملتقى الدولي حول "مسرح عبد القادر علولة (١٩٩٤-١٩٣٩): بين النص والخشبة"، (مارس/آذار ٢٠١٤)، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، كراسك – وهران، ٢٠١٨.

٢٤.فضل، صلاح. "ترجمةُ المسرح"، *الملحق الثقافي*، عدد ١٢ يناير ٢٠١١.

٢٥.كروك، دوروثيا. *عناصرُ التراجيديا* (نيو هافن ولندن: مطبعة جامعة ييل، ١٩٦٩). (بالإنجليزية).

٢٦.هينغلي، رونالد. *في تشيخوف أكسفورد، الجزء ٣* (لندن: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٦٤). (بالإنجليزية).
٢٧.ولفريز، جوليان، وآخرون. *مبادئ تأسيسيةٌ في النظرية الأدبية* (إدنبرة: منشورات جامعة إدنبرة، ٢٠٠٦). (بالإنجليزية).

الهوامش:

(١) سوزان، باسنيت، أندريه لفيفر، *بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية*، ترجمة محمد عناني (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥)، ص١٧٥.

(٢) انظر، نبيل راغب، *النقد الفني* (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨١)، ص٣٥.

(٣) سيزر دومينيغيز، هاون سوسي، داريو فيلانويفا، *تقديم الأدب المقارن: اتجاهات وتطبيقات جديدة*، ترجمه وقدم له فؤاد عبدالمطلب، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠١٧، عالم المعرفة – عدد ٤٥١)، ص١٤٣.

(٤) سوزان باسنيت، أندريه ليفيفر، *بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية*، ص١٧٨.

(٥) انظر، هورست فرنز "فن الترجمة" في كتاب، نيوتن ب. ستالكنخت وهورست فرنز، *الأدب المقارن: المنهج والمنظور*، ترجمه وقدم له فؤاد عبد المطلب، (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠١١)، ص٩٤-٩٥.

(٦) جوليان ولفريز وآخرون، *مبادئ تأسيسية في النظرية الأدبية* (إدنبرة: منشورات جامعة إدنبرة، ٢٠٠٦)، ص٢٦. (بالإنجليزية).

(٧) اقتباس من كتاب ريتشارد داتون، *مقدمة لدراسة النقد الأدبي الإنجليزي*، ترجمه وقدم له فؤاد عبد المطلب، (عمان: دار زهران، ٢٠١٤)، ص٨٠.

(٨) لمزيد من التفاصيل، انظر، المرجع السابق، ص٨٠-٨١.

(٩) سيزر دومينغيز، هاون سوسي، داريو فلانويفا، *تقديم الأدب المقارن: اتجاهات وتطبيقات جديدة*، المعطيات السابقة، ص١٤٢.

(١٠) حفناوي بعلي، *الترجمة النقدية التأويلية: ترجمة الكتب المقدسة* (عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦)، ص٢٦٢.

(١١) لمزيد من التفاصيل، انظر، على سبيل المثال، عواد علي، "النقد المسرحي العربي يعاني فوضى المصطلحات"، *جريدة العرب*، عدد الأربعاء ٢٠١٩/١٠/١٩.

(١٢) د. صلاح فضل، "ترجمة المسرح"، *الملحق الثقافي*، عدد ١٢ يناير ٢٠١١.

(١٣) انظر، سباعي السيد، "ترجمة النقد المسرحي إلى اللغة العربية – مقاربة أولى"، ورقة مقدمة إلى مؤتمر الهيئة العربية للمسرح المنعقد بالدار البيضاء، أيلول/سبتمبر، ٢٠١١، ص٤-٥.

(١٤) انظر، المرجع السابق، ص٦-٧.

(١٥) أمير دوشي – حاوره عقيل هاشم، "الترجمة ونقد الترجمة"، *مجلة رؤيا*، العدد الحادي عشر – السنة الثالثة، ٢٠١٩/١٢/١، ص١٦٦.

(١٦) بعلي حفناوي، *الترجمة النقدية التأويلية: ترجمة الكتب المقدسة*، المعطيات السابقة، ص٢٦٣.

(١٧) انظر، د. نهاد صليحة، *المسرح بين النص والعرض* (القاهرة: مكتبة الأسرة، ١٩٩٩)، ص١١.

(١٨) يخبرنا د. نهاد صليحة أن "محمد بن دانيال الموصلي (١٢٤٨-١٣١١) وهو من أقدم فناني خيال الظل في العالم العربي يؤلف نصوص عروضه التي يقدمها، مثل طيف الخيال وعجيب وغريب والمتيم – وهي النصوص (أو البابات كما تسمى أحياناً) التي حفظها لنا التاريخ من أعماله". انظر، المرجع السابق، ص١٢.

(١٩) انظر، المرجع السابق، ص١٣.

(٢٠) انظر، ريتشارد داتون، *مقدمة لدراسة النقد الأدبي الإنجليزي*، ص٣١-٣٤.

(٢١) اقتباس وارد في كتاب، حسن المنيعي، *المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة*، (الرباط: دار الأمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢)، ص٢١.

(٢٢) جازية فرقاني، "ترجمة النص، ترجمة العرض، مسرح علولة بين ضفتين"، مداخلة ضمن فعاليات الملتقى الدولي حول "مسرح عبد القادر علولة (١٩٩٤-١٩٣٩): بين النص والخشبة"، (مارس/آذار ٢٠١٤)، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، كراسك – وهران، ٢٠١٨، ص٩٩.

(٢٣) سوزان باسنيت، أندريه ليفيفر، *بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية*، ص١٧٧-١٧٨.

(٢٤) انظر، المرجع السابق، ص١٨٢-١٨٣.

(٢٥) رسالة إلى أ.س. سوفورين، ١٨ أكتوبر ١٨٩٦، في كتاب، *رسائل حول القصة القصيرة، المسرح، وموضوعات أدبية أخرى*، اختارها وحررها لويس فريدلاند (لندن: فيجن، ١٩٦٥)، ص. ١٤٧. (بالانجليزية).

(٢٦) اقتباس وارد في كتاب، مارك سلونيم، *المسرح الروسي من الإمبراطورية إلى السوفييت* (لندن: مثيون، ١٩٦٣)، ص١٠٩. (بالانجليزية).

(٢٧) جورج شتاينر، *موت التراجيديا*، (لندن: فابر وفابر، ١٩٨٢)، ص٣٠١-٣٠٢. (بالإنجليزية).

(٢٨) دوروثيا كروك، *عناصر التراجيديا* (نيو هافن ولندن: مطبعة جامعة ييل، ١٩٦٩)، ص ١٢٤. (بالإنجليزية).

(٢٩) ألفريد شفارتس، *من بوخنر إلى بيكيت* (أوهايو: مطبعة جامعة أوهايو، ١٩٧٨)، ص ٢٠. (بالإنجليزية). ومن زاوية عملية، يزعم مارتن إسلين أيضاً: "إن الحقيقة ذاتها بأن مسرحيات تشيخوف العظيمة يمكن اعتبارها تراجيديات وكوميديات معاً تشير إلى طبيعتها الفعلية بأنها كوميديا تراجيدية." انظر مارتن إسلين، *تشريح الدراما*، (نيويورك: هيل ووانغ، ١٩٧٧)، ص ٧٥. (بالإنجليزية).

(٣٠) موريس فالنسي، *الخيط المقطوع* (نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٦٦)، ص ٢٨٤. (بالإنجليزية).

(٣١) "جورج كالديرون يحلل طريقة تشيخوف"، في *تشيخوف: الإرث النقدي*، إعداد فيكتور إملجانيو (لندن: روتليدج وكيغان بول، ١٩٨١)، ص ١٠٠. (بالإنجليزية).

(٣٢) اقتباس رونالد هينغلي في تشيخوف أكسفورد، الجزء ٣ (لندن: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٦٤)، ص ٨. (بالإنجليزية).

(٣٣) المرجع السابق، صفحة ٨.

(٣٤) لمزيد من التفاصيل حول إشكالية العلاقة بين المؤلف والمخرج، النص والأداء، انظر، فؤاد عبد المطلب، "نظرة حول قضية المأساة الحديثة: مسرحيات تشيخوف مثالاً"، *مجلة جامعة جرش للبحوث والدراسات*، المجلد السادس عشر – العدد الثاني، ٢٠١٥، ص٤٦١-٤٩٢. (بالإنجليزية).

(٣٥) سوزان باسنيت، أندريه لوفيفر، *بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية*، ص١٧٦. وقد كان بيراندييللو، على غرار تشيخوف، ينتقد ما كان يَعدّه خيانة لمسرحياته، لا من المترجمين فحسب، بل من الممثلين أيضاً. ولمزيد من التفاصيل حول ذلك، انظر، ص١٧٦-١٧٧.

(٣٦) لمزيد من التفاصيل، انظر، المرجع السابق، ص١٧٧-١٧٨.