مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية عدد (6) لعام 1417 هـ 1996 م عدد خاص بندوة التعريب وصلته بشخصيتنا الوطنية والقومية

المصطلح المسرحي في اللغة العربية، ولادته وتطوره

د.حنان قصاب حسن*

عرف المصطلح المسرحي باللغة العربية تطوراً ارتبط بمدى معرفة المسرح كفن، وبظهوره كممارسة جديدة في الحياة الاجتماعية، وبتبلوره كظاهرة إبداعية تشكل أحد أبعاد الحياة الفكرية في مجتمعنا الحديث. ولقد أخذت ترجمة المصطلحات المسرحية بعداً إشكالياً منذ القرن العاشر ميلادي مع ترجمة كتاب أرسطو "فن الشعر" إلى اللغة السريانية ومنها إلى اللغة العربية. ومعروف أن كتاب "فن الشعر" لأرسطو هو المرجع الذي استندت عليه نظريات المسرح الغربي منذ ولادته، وعنه انبثقت في القرن السابع عشر قواعد الكلاسيكية الحديثة التي سيطرت على الفكر النقدي الغربي حتى يومنا هذا. فقد وضّح أرسطو فيه قواعد التأليف المسرحي وقواعد الأنواع مستنداً إلى مشاهداته للعروض المسرحية التي كانت تتم بدعم من المدينة الديمقراطية في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد.

لقد كان لضياع النسخة الأصلية لكتاب أرسطو في القرون الوسطى دوره في سوء فهم أحاط بكثير من المصطلحات اليونانية التي استعملها ارسطو، واستمر على مدى القرنين السادس عشر والسابع عشر حين تم العثور على مخطوطات منسوخة وغير كاملة للنص الأصلي الذي ما يزال مفقوداً حتى اليوم. والمعروف أن أوروبا القرون الوسطى لم تعرف بوجود هذا الكتاب إلا من خلال الترجمة التي قام بها في القرن السادس عشر الألماني هرمن لملخص ابن رشد لهذا الكتاب، مما نبه إلى وجود كتاب غير معروف لأرسطو وضرورة البحث عنه[1]. لكن ابن رشد لم يكن الأول في تناوله لكتاب أرسطو فقد سبقه إلى ذلك أحد لمترجمين إلى اللغة السريانية، وعنها قام أبو بشر متى بن يونس القنائي المتوفى عام 940 بترجمته إلى العربية، ثم علق عليه وشرحه الفارابي (873-950) وابن سينا (980-1037) وابن رشد (1126-1198).

* الدكتورة حنان قصاب حسن مدرسة في قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة دمشق - دمشق - سورية.

لا شك في أن أبا بشر بن متى ومن أتى بعده من الفلاسفة العرب لم يعرفوا المسرح، و لم يفهموا ما تعنيه تسميات استعملها أرسطو مثل التراجيديا والكوميديا، وهذا يفسر حيرتهم أمام هذه الأنواع التي اعتبروها من أنواع الشعر وحاولوا مقارنتها بما يوجد لدى العرب.

وأما ابن متى فقد حل الإشكال بسرعة إذ أطلق على هذه الأنواع تسمية شعر المديح وشعر الهجاء معتمداً في ذلك على مضمون التراجيديا الذي شرحه أرسطو بأنه "محاكاة للأخيار وللأعمال الفاضلة"، والكوميديا بأنه "محاكاة للأشرار وللعمال الرذيلة". وقد جاء في ترجمة ابن متى للموضع الذي يتحدث فيه أرسطو عن التراجيديا والكوميديا: فكل شعر، وكل نشيد شعري ينحى به إما مديحاً أو هجاءً. ولا يقف الأمر عند هذا الحد، إذ أن ابن متى عبّر بكلمة المديح عن أنواع أخرى مسرحية مثل البارودي Parodie وهي نوع من المحاكاة الهزلية لموضوع جدي يعتبر هيجيمون الثاسوسي أول من ألف فيها حسب قول أرسطو في كتابه[2].

أما الفارابي ومن بعده ابن سينا، فكانا أكثر حذراً من أبي بشر بن متى. إذ لم يتسرعا في إيجاد معادل لمصطلحات ومفاهيم لم يعرفا كنهها، و لم يجدا حرجاً في الاعتراف في هذا النقص، ولذلك نجد الفارابي يقول في مقدمة رسالته في قوانين صناعة الشعراء "قصدنا في هذا القول إثبات أقاويل وذكر معانٍ تفضي بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبته الحكيم في صناعة الشعر، من غير أن نقصد إلى استيفاء جمع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة وترتيبها، إذ الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلاً عن القول في صناعة الشعر، ولو رمنا إتمام الصناعة التي لم يَرُم الحكيم إتمام -مع فضله وبراعته- لكان ذلك مما لا يليق بنا. فالأولى بنا أن نومي إلى ما يحضرنا في هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التي ينتفع بها هذه الصناعة، ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدده الحكيم في أقاويله في صناعة الشعر ونومئ إلى كل نوع منها إيماءً فنقول إنَّ أشعار اليونانيين كانت مقصورة على الأنواع التي أعدها وهي طراغوذيا وديثرمبي وقوموذيا وإيامبو ودراماطا، وساطوري....الخ. أما طراغوذيا فهي نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها، ويمدح بها مدبرو المدن. وكان الموسيقاريون يغنون بها بين يدي الملوك فإذا مات الملك زادوا في أجزائها نغمات أخرى، ناحوا بها على أولئك الملوك. وأما قوموذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر في الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المزمومة وسيرهم غير المرضية. وربما زادوا في أجزائه نغمات ذكروا فيها الأخلاق

المذمومة التي يشترك فيها الناس والبهائم والصور المشتركة القبيحة أيضاً. أما دراماطا فهذا الصنف بعينه، إلا أنه تذكر فيه الأمثال والأقاويل المشهورة في أناس معلومين وفي أشخاص معلومة. وأما ساطوري فهو نوع من الشعر له وزن أحدثه علماء الموسيقاريين ليحثوا بإنشادهم حركات في البهائم، وبالجملة في جميع الحيوان، مما يتعجب منها بخروجها عن الحركات الطبيعية".

وكذلك يفعل ابن سينا الذي يعترف بتواضع العلماء أن هناك مواضع لم يفهمها في كتاب فن الشعر. فهو يقول في كتابه الشفاء: "واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة. فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوذيا....الخ"[3]. ثم يعلق في الفصل الثاني، وبعد استعراض الأنواع قائلاً: والآن فإنا نعبر عن القدر الذي أمكننا فهمه من التعليم الأول، إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم، ومتعارفة بينهم يغنيهم تعارفهم إياها عن شرحها وبسطها، وكانت لهم عادات في كل نوع خاص بهم كما للعرب من عادة ذكر الديار والغزل وذكر الفيافي وغير ذلك فيجب أن يكون هذا معلوماً مفروضاً".

ومن الواضح كما يعلق عبد الرحمن بدوي أن ابن سينا قد استند إلى تقسيمات الفارابي وليس إلى كتاب أرسطو نفسه، فهو مثله يحافظ على التسميات اليونانية للأنواع ويربطها بالمديح والهجاء.

في كتاب ابن رشد نجد عودة للمصطلحات التي استعملها ابن متى وإلى تسميات شعر المديح وشعر الهجاء، فهو يقول فيما يعادل الفصل الأول من كتاب فن الشعر: قال-أي أرسطو- فكل شعر، وكل قول شعري فهو إما هجاءً وإما مديح. وذلك بيّن باستقراء الأشعار. ومن الواضح كما يقول عبد الرحمن بدوي في عرضه للترجمات والتعليقات المختلفة أن الصفة البارزة في تلخيص ابن رشد محاولته تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي، وقد أضلته ترجمة متى للتراجيديا أنها المديح، وللكوميديا بأنها هجاء، فخاله أن الأمر كما في الشعر العربي، وهو نفسه قد شعر بإخفاق هذه المحاولة، فكان يعتذر عنها كلما التاث عليه الأمر والتوى به التطبيق[4].

وإذا انتقلنا من تسمية النوع إلى مكونات التراجيديا والكوميديا وعناصرها، نجد في النصوص العربية ارتباكاً واضحاً أمام كل ما يتعلق بالعرض المسرحي وبالتمثيل ومكونات المكان. ففي الموقع الذي يتحدث فيه أرسطو عن تهيئة المناظر (أي الديكور) نجد ابن متى يستعمل تعبير "النظر"، وفي موقع آخر "البصر". كما أنه يقول عن الممثلين "المنافقين" وفي موضع آخر "المرائين". وعن

تحضير المناظر يقول "عمل صناعة الأوثان". أما الخشبة Skênê فيستعمل ابن متى للتعبير عنها كلمة :المسكن" وفي موضع آخر "الخيمة"، وهي الترجمة الحرفية للكلمة اليونانية التي تعني الخيمة والكوخ والحانوت. بالمقابل، فإن النصوص العربية لا تخلو من استعمال دقيق لمصطلحات تقترب كثيراً من المعنى الأصلي الذي رامه أرسطو، خاصة حين يخرج الأمر عن نطاق فن العرض إلى فن التأليف والمضمون. فقد ترجم ابن متى ومن بعده الفلاسفة العرب مصطلح Mimesis بكلمة "المحاكاة". وهي ترجمة أكثر دقة من تعبير التقليد Imitation المستخدم بالفرنسية لنفس المصطلح. فالمحاكاة تعني مضاهات الشيء بشيء له مقوماته الخاصة، في حين أن التقليد يعني النسخ دون إبداع، وفي هذا ابتعاد عن جوهر هذا المفهوم الذي جعله أرسطو معياراً للعمل الفني الإبداعي. وقد أعاد الفرنسيون النظر لاحقاً في ترجمة هذه الكلمة، ولذلك اقترحت النصوص الحديثة لكتاب فن الشعر مصطلح Re-Présentation الذي يعني إعادة تصوير الشيء وإعادة عرضه بدلاً من التقليد. وهناك أمثلة كثيرة عن ترجمة دقيقة للمصطلحات اليونانية في نص ابن متى الذي يستعمل تعبير التنقية والتنظيف والتطهير مقابل مصطلح كاثارسيس Catharsis، والخطأ والذلل مقابل مفهوم الهارماثيا Harmatia والإدارة مقابل مفهوم التحول والانقلاب Peripetie و الرباطات والانحلال مقابل مفهومي العقدة والحل.

ولئن كان ابن متى قد اضطر لإيجاد معادل بالعربية للمصطلح اليوناني لأنه يترجم ترجمة، فإن ابن سينا والفارابي وابن رشد كانوا يشرحون ويعلقون فحسب، ولهذا السبب نجدهم يغيّبون في نصونهم المفاهيم التي تتعلق بالعرض المسرحي، أو يقربونها مما تعرفه العرب وهو الإنشاد والرقص. وفي حالة واحدة نجد ابن سينا يتطرق إلى التمثيل معبراً عنه تعبيراً غامضاً هو "الأخذ بالوجوه"، ولعله انطلق في ذلك من تعبير pros-opon اليوناني الذي كان يستخدم للدلالة على الوجه والقناع والدور الذي يلعبه الممثل في التراجيديا، ومنها انحدرت كلمة Personnage بالفرنسية. وقد أتى ذلك في سياق الحديث عن نشأة التراجيديا حيث يقول: "ثم لما نشأ الطراغوذيا لم تترك حتى أكملت بتغيرات وزيادات كانت تليق بطباعها. ثم أضيف إليها الأخذ بالوجوه (ويقصد به التمثيل) واستعملها الشعراء الذين يخلطون الكلام بالأخذ بالموجود، حتى صار الشيء الواحد يفهم من وجهين: أحدهما من حيث اللفظين والآخر من حيث هيئة المنشد".

المصطلح المسرحي في العصر الحديث:

بعد هذه المحاولة المتعثرة في ترجمة نص أرسطو والتعليق عليه، يغيب أي ذكر

للمسرح في كتابات العرب حتى نهاية القرن الثامن عشر حين دخل المسرح إلى العلم العربي مع حملة نابوليون على مصر، بالإضافة إلى مشاهدات بعض الرحالة والمسافرين لعروض مسرحية في بلاد أوروبا[5]. وتتبع ظهور المصطلحات الخاصة بالمسرح فيما كتب بالعربية منذ القرن الماضي أن هناك مراحل ثلاث في هذا التطور:

المرحلة الأولى:

وهي مرحلة التعرف على فن المسرح كما هو موجود في الغرب ومحاولة التعريف به. وفيها يستعمل الكتاب للحديث عن المسرح نفس المصطلحات الأجنبية مكتوبة بالحروف العربية مع طرح تساؤلات حول إمكانية تعريبها.

أقدم نص متوفر بالعربية عن فن المسرح هو نص لمحمد بن عثمان المكناسي كُتب حوالي عام 1780 يصف فيه عرضاً مسرحياً شهده في أسبانيا، وفيه يقول: "وقد هيؤوا لنا موضعاً في إحدى الطبقات مقابلاً للموضع الذي يكون فيه لعبهم وطربهم. وشاهدنا من العجب في تلك الدار ما لا يمكن وصفه من أنواع التصاوير والبناءات والحيوانات". وكلمة اللعب التي وردت في هذا النص قد تكون ترجمة عن كلمة Jeu الفرنسية، و Play الإنكليزية التي استعملت في القرون الوسطى للدلالة على المسرحية. وقد تكون استمراراً لمصطلح "اللعبة" الذي كان يُستخدم للدلالة على عروض خيال الظل، وهو فن عرفته البلاد العربية منذ القرن الثامن عشر ميلادي. وقد استمر اللعب للدلالة على التمثيل واللاعب للممثل والملعب للمسرح شائعاً في كثير من النصوص في تلك الفترة إلى جانب التسميات الأجنبية التي تدل على المسرح والمسرحية مكتوبة بلفظها الأجنبي.

في عام 1800 نجد نصاً لعبد الرحمن الجبرتي يحتوي على تعابير لها نفس الاشتقاق اللغوي وهي "اللعب" و "الملاعب". ولكن دقة المؤرخ تجعل الجبرتي يذكر ما يُطلق على هذا الفن في لغته الأم. فهو يقول واصفاً المسرح المخصص للفرنسيين في حديقة الأزبكية في القاهرة: "وفيه كمل المكان الذي أنشأووه بالأزبكية /..../ وهو المسمى في لغتهم بالكمدي، وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشرة ليالي ليلة واحدة يتفرجون على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل وذلك بلغتهم ولا يدخل أحد إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة".

وكما يستعمل الجبرتي لفظ الكمدي، نجد رفاعة الطهطاوي يستعمل التسميات الأجنبية بلفظها الأجنبي الأصلي فيتحدث عن التياتر والسبكتاكل. فقد كتب في 1834 نصاً فيه منتزهات مدينة باريس

يقول فيه: "فمن مجالس اللهو عندهم محال تسمى التياتر بكسر التاء المشددة وسكون التاء الثانية، والسبكتاكل، وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع. وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل...". وفي وصف البناء المسرحي يقول الطهطاوي: "وصورة هذه التياترات أنها بيوت عظيمة لها قبة عظيمة، وفيها عدة أدوار كل دور له أود موضوعة حول القبة من داخله، وفي جانب من البيت مقعد (يقصد به الخشبة)متسع يطل عليه من سائر هذه الأود /..../ وتحت ذلك المقعد مكان للآلاتية، وذلك المقعد لايتصل بأروقة (كواليس) فيها سائر آلات اللعب". وفي وصف التمثيل والممثلين تقول محاولاً تقريب الأمر من أذهان قرائه العرب: " ثم أن النساء اللاعبات والرجال يشبهون العوالم في مصر /..../ واللعبة التي تكتب في ورقة وتلصق في حيطان المدينة وتكتب في التذاكر اليومية (يقصد الصحف) /..../ وأعظم السبكتاكلات في مدينة باريس المسماة الأوبرة بضم الهمزة وتشديد الباء المكسورة وفتح الراء. وفيها أعظم الآلاتية وأهل الرقص، وفيها الغناء على الآلات والرقص، وفيها الغناء على الآلات والرقص بإشارات كإشارات الأخرس تدل على أمور عجيبة".

ثم يحاول الطهطاوي أن يحدد مضمون مصطلح التياتر والسبكتاكل فيقول: "ولا أعرف اسماً عربياً يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر، غير أن لفظ السبكتاكل معناه منظر أو منتزه أو نحو ذلك، ولفظ التياتر معناه الأصلي كذلك، ثم ما سمي به اللعب ومحله (أي المسرح كفن ومكان العرض)، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خيالياً، بل الخيالي نوع منها، وتشتهر عند الترك باسم كمدية، وهذا الاسم قاصر، إلا أن يتوسع فيه، ولا مانع أن تترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ "خيالي"، ويتوسع في معنى هذه الكلمة". نستنتج من ذلك أن الطهطاوي قد وجد في الطابع المتخيل لعمل المعيار الأكثر أهمية فاقترحه ترجمة للمسرح، وإن هذا الاقتراح لم يلق صدى عند أحد على حد علمنا، وحسب النصوص الموجودة، فقد ظلت كلمة تياتر مستعملة طويلاً ونجدها في نصوص لعلي مبارك عام 1882 ولعبد الله النديم عام 1893 ولعثمان صبري في عام 1919، بل وفي كتابات عدد من رجال المسرح حتى الخمسينات من هذا القرن،

المرحلة الثانية:

وفيها بدأ الرواد منذ منتصف القرن التاسع عشر بتقديم العروض المسرحية باللغة العربية في لبنان وسورية ومصر. ولقد كانت المرحلة منعطفاً هاماً في تاريخ تعريب وترجمة المصطلح المسرحي فرضته الممارسة وضرورة إيجاد أسس محلية لهذا الفن على صعيد التعبير اللغوي. وهكذا بدأت تظهر بشكل عفوي

ودون اجتهاد لغوي مصطلحات كالمسرح والمرسح والرواية والممثل والجوق، وغير ذلك من المصطلحات التي نجدها في نصوص كالذي كتبه حفني ناصف حوالي عام 1882، وفيه تحدث عن النقاش في عام 1884، وفيه استعمل مصطلح التشخيص حين تحدث عن "قاعات التشخيص المعروفة بالتياترو".

ولا يعني أن المشكلة قد حلت بسهولة فتلمس خصوصية هذا الفن تواكبت بوعي لضرورة الدقة في التعبير عنه، وفي هذا بوادر بحث حقيقي في مضمون المصطلح ومدلوله. ففي "بحث في فن التمثيل" وضعه عثمان صبري في مقدمة مجموعة رواياته التمثيلية، يستعمل كلمة تياترو ويضيف في الحاشية معلقاً عليها: "أقصد هنا دائماً بكلمة تياترو أوسع معانيها أي Théêtre و Art dramatique فهي تشمل إذاً الروايات التمثيلية بأنواعها ومؤلفاتها والتمثيل والممثلين ونظام المسرح ودور التمثيل والنقد التمثيلي إلخ. وقد اضطررت إلى استعمال هذه الكلمة غير العربية الأصل ليس في اللغة العربي كلمة تدل على هذه المجموعة رغم الكلمات التي وضعها بعض العصريين في هذا الباب. وكيف يمكن وجود مثل هذه الكلمة في العربية والعرب كانوا يجهلون هذا الفن تماماً. أما اصطلاح فن التمثيل في هذا الموضع فغير واف بالغرض لأن التمثيل يفهم منه في اللغة العربية فن الإلقاء المصحوب بالإشارات والحركات أي ما يؤديه الممثل على المسرح فقط وهو ما يسمى بالفرنسية Declamation، وبالإنكليزية Acting. وما أهمية أن تكون الكلمة عربية أو عربية ما دامت مستعملة في لغة عصرية يفهمها قراءنا بينما هي أليق كلمة في تأدية معناها وما دمنا لا نكتبها في قاموس أو في متن لغة مدعين أنها عربية الأصل".

وفي نص لأحمد فارس الشدياق كتب عام 1850 نجد محاولة لإيجاد مرادف عربي لما يتعلق بمكونات العرض والأنواع المسرحية. فهو يتحدث عن الآلات والأدوات والمناظر للدلالة على الديكور والأكسسوار، كما استعمل الحجاب والسجف للدلالة على الستارة. وعن الملقن يقول: "وقد يوارون شخصاً بيده الكتاب الذي تحفظ منه تلك الحكايات في مكان حتى إذا ذهل المتكلم عن شيء رده، ولكن وقوع ذلك نادر". ثم يضيف الشدياق متحدثاً عن الأنواع فيقول "ثم إن التمثيل عندهم على نوعين الأول تمثيل ما يحزن من نحو الحروب والأخذ بالثأر ويقال له عندهم "تراجيدي" والثاني وهو عكسه ويقال له "كوميدي". وفي موضع آخر يتحدث عن "تمثيل المحزنات والمضحكات". ثم يقول "ومن أنواع هذه الألعاب اللعب الذي يقال عنه بنطوميم وهو لعب بالإشارة من دون محاورة". كما ترد في نصه للمرة الأولى كلمة "تمثيلية" حين يقول: "ونقلت من كتاب معجم الأوقات أن مبدأ هذه التمثيلات في

بلاد الإنكليز كان روحية دينيـة، وأول تمثيلية جرت متقنة كانت في عهد الملكة اليصـابت". وفي نـص لسليم الخـوري يستعمل الروايـات التياترية شـارحاً أنـه يقصـد بهـا الروايـات التمثيلية، وذلـك في مقالـه الـذي نشـره عـام 1899 في مجلة الضياء.

في قاموس الصناعات الشامية لسعيد القاسمي، وكتبه في أواخر القرن التاسع عشـر، يعتبر المؤلف التمثيل حرفـة ويصفهـا كـإحدى الصناعـات الشـامية. وقـد اسـتعمل القـاسمي للدلالة على الفرقـة تعبير "شـركة مؤلفـة مـن جملـة أشـخاص تستعد لوجـود مـا يـلزم إلى التمثيل". كما أنه يطلـق علـى حرفـة المسـرح تسمية القوميدا".

المرحلة الثالثة:

البحث الأكاديمي في مجال المسرح.

هذه المرحلة تتداخل فعلياً مع الثـاني، والمنظرين على ما كُتب حول المسرح باللغات الأجنبية، فكان ذلـك مؤشراً لـولادة المنظـور الأكـاديمي للمسـرح ومكوناتـه، ولتاريخـه، ولمقومات الأنواع فيه، ولـولادة المصطلحـات المتعلقـة بـالأنواع والمكونـات الدراميـة للنـص باللغة العربية[6].

يُعتبر بطرس البسـتاني أول مـن اهتـم بتثبيت مصطلحات تدل علـى المسـرح باللغـة العربية إذ أورد في قاموسه "محيط المحيط" الذي صدر بين 1866-1869 كلمتي "مسـرح" و "خشبة" وشـرح معناهـا بأنهـا مكـان الرقـص واللعب. ولعل أول نص ورد فيه ذكر أرسطو والقواعد المسرحية هو ذلك الذي كتبه نجيـب حبيقة مدرس البيان في كليـة القديـس يوسـف ونشره على ست حلقات في مجلة المشرق عـام 1899. وهو بحث أكاديمي حقيقي يسـتعرض بفكر نقدي نظرية أرسطو والترجمات المختلفة التي قام بها الفلاسفة العرب لها إذ يقـول "أمـا العـرب فقـد نقلـوا عـن اليونـان جـل العلـوم وعرب بعضهم كابن سـينا وابـن رشـد وأبـي بشر متى مقالة أرسطو في التمثيل فلم يحسنوا. ولا أخالهم أتوا على تعريبها إلا اتباعاً لسـواها مـن المقـالات. فلـم يعيروهـا جـانب العنايـة. فجاءت سقيمة عقيمة لا تحـل رموزهـا. فلـذا أعـرض عنهـا العـرب و لم يفطنـوا لهـذا الفـن الكريم. ولو صرفوا إليه اهتمامهم لنبغـوا فيـه. كيف لا وهم المعروفون بقوة الخيـال وحسـن التصويـرات الشـعرية وحـدة الفـؤاد وسـرعة الخاطر والمقدرة على إبراز الأفكار والعواطـف بأقوال رشيقة وأسـاليب تسـحر القلـوب". في هـذا البحـث يبـدو لنـا كيـف بـدأت تتبلـور المصطلحـات الـتي نعرفهـا اليـوم لمكونـات المسـرح. ففـي حـين يسـتعمل حبيقـة المرسـح للدلالة على مكان العـرض، والملعـب للدلالـة على الخشبة أو مكان التمثيل، والفترة للدلالـة على الاستراحة بـين الفصـول، نجـده يسـتعمل تسمية الأشخاص للدلالة علـى الشـخصيات، والمناظر والزينة للدلالة على الديكور، وجوقـة

المغنيين أو خورس للدلالة على الجوقة. ولعله أول من استعمل مصطلح مشابه للحقيقة الذي درج فيما بعد ومازال يستخدم للتعبير عن مفهوم Vraisemblance الذي يعتبر حجر الزاوية في نظرية أرسطو. وفي تسمية الأنواع يستعمل حبيقة التراجيدية ويشرح أنه يعني بها المأساة، والكوميدية ويعني بها الهزلية، والتهريجات ويعني بها الفارس. كذلك يتحدث عن إيجاد المواد التي يتطلبها موضوع المسرحية ثم تنسيق تلك المواد (ويعني بذلك مفهوم الحكاية والحبكة دون أن يسمي هذين المصطلحين). ويعدد حبيقة أنواع الخطاب فيطلب تسمية المناجاة على المونولوغ، والمحاور على الحوار، والخلوة على الحيث الجانبي Aparté والمؤتمن على كاتم الأسرار. أما على الوحدات فهو يتحدث على وحدة الواقعة ووحدة الزمان ووحدة المكان. كما يتحدث عن وحدة العقدة Intrigue ثم يعود فيستعمل كلمة العقدة لمصطلح Noeud. وحين يعدد حقيبة مراحل المسرحية يقول بأنها المقدمة أي Prologue، وبيان المقصد Exposition، بالإضافة إلى العقدة والخاتمة. كما يتحدث ملياً عن التنسيق الداخلي والخارجي أي البنية السطحية والبنية العميقة. ويبدو من هذا النص الهام تأثير الثقافة اليسوعية التي كانت وراء الاهتمام بالمسرح على الصعيد النظري وعلى صعيد الممراسة في لبنان وفي أنحاء العالم كافة.

والواقع أننا نجد الاهتمام بمكونات العمل المسرحي لدى سليم النقاش الذي حمل رسالة المسرح عن عمه مارون النقاش. فهو يتحدث عن أنواع المسرح قائلاً: "فقسموا الروايات إلى أنواع اشهرها التراجيدية والدراما والكوميدية"، كما أنه يتطرق للوحدات الثلاث حين يتحدث عن وحدانية الوقت والمكان والعمل. كذلك فإن عثمان صبري حاول أيضاً تعريب مصطلحات الأنواع حين تحدث عن المأساة واضعاً بين قوسين أمامه كلمة (التراجيدية)، وعن المسلاة وأمامها كلمة (الكوميدي).

وهكذا كانت المصطلحات الأجنبية والعربية تتجاوز ويغطى بعضها على بعضها الآخر، فمنها ما شاع استخدامه حتى يومنا هذا، ومنه ما استبدل بمصطلحات عربية مع كل التحفظات التي يمكن إدراجها على هذه الترجمات. فترجمة التراجيديا بالمأساة لا تغطي كافة أبعاد النوع، فهي تتعلق بنوعية الخاتمة فقط. أما تسمية المسلاة أو الملهاة فقد تم اختيارها لتوافق وزنها مع المأساة، وهي تتعلق بطابع المسرحية وتأثيرها على الجمهور. أما بقية الأنواع كالدراما، وهي تسمية مأخوذة من فعل Dran اليوناني الذي يعني الفعل والعمل، فلم تظهر لها أية ترجمة باللغة العربية، وما زالت تستعمل بلفظها الأجنبي حتى يومنا هذا. لا بل أننا نجد تسميات لبعض التفرعات التي انبثقت عن الأنواع الأساسية مكتوبة

بلفظها الفرنسي، رغم إمكانية ترجمتها إلى العربية كتسمية الكوميدي هيروييك (أي الكوميديا البطولية) التي نجدها في نص لمحمد تيمور كتب في العشرينات من هذا النص:

وقد جاء في مجلة المقتطف عام 1926 نص طريف يطرح إشكالية التسميات المستعملة لفن المسرح وترجماتها المتعددة، وفيه يجيب المحرر (مجهول الاسم) على سؤال أحد القراء : "ما قولكم في كلمة مسرح وكلمة مرزح للتياترو وأيتهما أصلح لترجمة تياترو؟ يقول المحرر: لم نسمع كلمة مسرح إلا منذ عهد قريب. أما كلمة مرزح فكنا نستعملها في صبانا ويعني بها مجتمع للغناء والرقص، وعلى المجاز لاجتماع فيه الهزل أكثر من الجد ثم شاعت كلمة مرسح، ولعلها تحريف مرزح. هذا وفي الإمكان أن تترجم تياترو بمشهد أو بملعب. وملعب ترجمة حرفية لكلمة Playhouse الإنكليزية. وكلمة مشهد تدل على معنى تياترو اليونانية فإن معناها أشاهد. ولا ندري ما جريمة كلمة تياترو أو تياتر فإن لها أسوة في كلمة أستاذ التي عمت كل صاحب قلم، وكلمة دكتور وكلمة وزير ومئات الكلمات التي دخلت العربية من عصر الجاهلية إلى الآن من المصرية واليونانية واللاتينية والعبرانية والسريانية والفارسية /..../ ثم إن الملاعب أو المشاهد على نوعين الأوبرا والتياترو. وقد شاعت كلمة أوبرا في مصر لن الذي بناه لها الخديوي اسماعيل سماه أوبرا حيث الروايات شعرية موسيقية. ولو ينى مكاناً لتمثيل الروايات النثرية لسماه تياترو، ولشاعت هذه كما شاعت تلك. ونمو لغتنا باقتباس الكلمات الأجنبية أمر لا بد منه أردنا أو لم نرد. وقد حاولنا نحن وغيرنا منع هذا النمو ولكننا لم نفلح إلا إذا وجدنا مرادفاً لكل كلمة أجنبية استعملناها قبل شيوعها. ولكنها إذا شاعت حتى يفهم كل أحد المراد بها فأقلام كل أدباء العصر تمحوها ولا تبطل استعمالها. ولا نرى ما يوجب هذا الإبطال لأنها تصير حينئذٍ حقيقة بالبقاء مثل سائر كلمات اللغة، وإذا سهلت ترجمتها بكلمة عربية بعد استعمالها كالبرق للتلغراف أو بكلمة قديمة التعريب كالبريد للبوسطة والفندق للأوتيل فلرجال الأدب الإستمساك بالكلمة الأولى إذا أرادوا ولكن لا يحق لهم أن يحرموا الجمهور من كلمة ألفوها ويرونها أقرب ما يكون للتعبير عما يريدون، ولا بد حينئذ من تنازع البقاء وقلما يفوز الخاصة على العامة. ومتى قضينا ما يفرض علينا من حفظ وجودنا بين الأمم لا يتعذر علينا الاهتمام بالنوافل".

تثبيت المصطلحات المسرحية وتوحيدها:

لقد كانت إشكالية المصطلح في صلب اهتمامنا حين قمنا أنا وزميلي الدكتورة ماري الياس بتأليف معجم نقدي للمصطلحات المسرحية والدرامية وفنون

العرض. لم نحاول في هذا المعجم أن نثبت مصطلحات معينة، ولم نقترح ترجمات جديدة، لكننا استعرضنا في كل مدخل من المداخل تطور المصطلح المستخدم للتعبير عن مفهوم معين، والترجمات المختلفة التي تُستعمل له. لكن تسميات المداخل في المعجم كانت بحد ذاتها خياراً لم نتوصل إليه إلا بعد مناقشات طويلة مشتركة. فقد ارتأينا أن نستخدم بعض المصطلحات المترجمة لأنها واضحة الدلالة عن المضمون المراد بها، وهذا ما فعلناه بالنسبة لمفاهيم مثل Dénégation. فقد اخترنا له الترجمة العربية المعتمدة في مصطلحات علم النفس وهي الإنكار، مع التزامنا بشرح مضمون هذا المفهوم الذي ما يزال استعماله في النقد المسرحي جديداً. وهذه أيضاً حالة مفاهيم أخرى مثل التمثيل Identicatiom والتغريب Distanciation وهي مصطلحات شاعت في النقد المسرحي ولم تعد تثير أية إشكالية. بالمقابل اخترنا أن نستبقي اللفظ الجنبي لبعض المصطلحات المعبرة عن مفاهيم خاصة أنها تستعمل في كافة أنحاء العالم كذلك، أو لعدم وجود مرادف دقيق باللغة العربية، وهذه حالة مفهوم "الغستوس" الذي تستعمل اللغات الفرنسية والألمانية للتعبير عنه اللفظ اللاتيني Gestus وذلك للدلالة على الحركة Geste عندما تفسر بسياقها التاريخي والاجتماعي. وقد ذكرنا في مقدمة المدخل الخاص بهذا المفهوم أن بعض نقاد المسرح يستعملون باللغة العربية كلمتي "لفتة" و "حركية" لكننا لم نلتزم بهذه الترجمات لأنها كانت برأينا قاصرة عن الإحاطة بهذا المفهوم.

والواقع أن المشكلة اليوم لم تعد ترتبط بإيجاد مرادفات لمكونات فن المسرح وحده، إذ أن إشكالية ترجمة المصطلح المسرحي إلى العربية لم تعد معزولة عن إشكالية فهم واستيعاب وترجمة وتعريب مصطلحات العلوم الإنسانية التي تطورت في الغرب بشكل كبير وتستعمل لتحليل المسرح، كعلم النفس والسوسيولوجيا والأنتروبولوجيا وغيرها. فلهذه العلوم مفرداتها الخاصة التي ما تزال لغتنا العربية قاصرة عن التعبير عنها بدقة، وهذه ليست حالة العربية فقط إذ نجد عدداً كبيراً من المصطلحات المختصة في النصوص الفرنسية والإنكليزية والألمانية بلفظها اليوناني أو اللاتيني ككلمة ابستمولوجيا وكلمة فيولوجيا إلخ. ولعلنا نمر بنفس مرحلة البحث التي ميزت كتابات القرن التاسع عشر حول المسرح، فنجد أنفسنا نستعمل كلمة الباراديغم والسانتاغم ولراغماتية، أو نستعمل للحديث عنها بعض التعابير التي تعبر عن معناها كالمحور الاستبدالي ومحور التتالي والتداولية، وذلك بانتظار أن يحل اليوم الذي تصبح فيه المفاهيم التي تعبر عنها هذه المصطلحات واضحة كفاية، وتتوحد استعمالاتها بحيث لا يعود القارئ مضطراً للبحث عن مدلولاتها ليفهم المقصود منها لكن رهن بمشاركتنا الفعالة في التطور العلمي واستيعابنا له بشكل واسع، وبجهد اللغويين لتوحيد المصطلحات المختصة في كل مجال من هذه المجالات.

هوامش البحث

(1)- لمزيد من المعلومات التفصيلية عن المخطوطة الأصلية لكتاب "فن الشعر" لأرسطو، يمكن العودة إلى المقدمة التي كتبها عبد الرحمن بدوي لكتاب "أرسطو طاليس، فن الشعر، م ع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد"، دار الثقافة، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.

(2)- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، لبنان ص9.

(3)- في شرحه لمضمون تسميات الأنواع يقول ابن سينا: "فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوذيا، له وزن ظريف، يتضمن ذكر الخير والمناقب الإنسانية، ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه. وكانت الملوك فيهم يغني بين أيديهم بهذا الوزن وربما زادوا فيه عند الملوك للنياحة والمرثية. ومنه نوع يسمى قوموذيا وهو نوع يذكر فيه الشرور والرذائل والأهاجي، وربما زادوا فيه نغمات لتذكر القبائح التي تشترك فيها الناس وسائر الحيوانات. ومنه نوع يسمى دراماطا، وهو نوع مثل إيامبو إلا أنه يراد به إنسان مخصوص أو ناس معلومون /.../ ومنه نوع يسمى ساطوري وهو نوع أحدثه الموسيقاريون في إيقاعه والتلحين والمقرون به. وزعم أنه يحدث في الحيوان حركات خارجة عن العادة". إلخ.

(4)- عبد الرحمن بدوي، فن خارجة عن العادة، 55-56.

(5)- لقد استندنا في محاولة تتبع ولادة المصطلحات الخاصة بالمسرح إلى غالنصوص التي أوردها محمد كامل الخطيب في كتابه "نظرية المسرح"، وهو صادر بجزئيه عن وزارة الثقافة، دمشق 1994.

(6)- لم تظهر مصطلحات متعلقة بفن الإخراج في اللغة العربية إلا في وقت متأخر جداً لأن الإخراج كوظيفة مستقلة وكعملية إبداع توازي الكتابة لم يُعرف في العالم إلا في بداية القرن العشرين. ولذلك نجد أن النصوص التي كتبت في بداية القرن تذكر مدير التمثيل كما في نص لجرجي زيدان عام 1906، ورئيس الجوق كما في نص لكامل الخلعي كُتب في نفس الفترة. ولعل أول نص ترد فيه كلمة إخراج بمعناها الحديث هو نص لمحمد تيمور كتبه في العشرينات وقال فيه عن سلامة حجازي: "ولكنه لجهله بالروايات الفنية لم يخرج على مسرحه روايات تختلف عن رواياته الأولى التي كان يمثلها في عهده مديره السابق" وفي موضع آخر من نفس المقال يقول: "ولو كنا نعلم أن بين الممثلين من يفكر بإخراج هذا النوع إلخ...." وهذه المقالة معاصرة لأعمال عزيز عبد الرحمن عيد الذي يعتبر أول مخرج بالمعنى الحديث للكلمة في المسرح العربي.