دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform

المجلد:08 العدد: 01..**(2022)** **ص..305../315**

الجهود التنظيرية الأولى بين ثنائية التنظير وترجمة النص المسرحي العربي وصعوبة الترجمة المسرحية العربية

The first theorizing efforts between the dualism of theorizing and translating the Arabic theatrical text and the difficulty of Arabic theatrical translation

بحري قادة[1]،

[1] جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس/الجزائر kada.bahri@univ-sba.dz

تاريخ الارسال: 2022-09-02 تاريخ القبول:2022-11-18 تاريخ النشر:29-12-2022

معلومات المقال

تاريخ الارسال: 2020/...../.....
تاريخ القبول: 2020/..../...

الكلمات المفتاحية:
- ✓ الترجمة المسرحية
- ✓ المسرح العربي
- ✓ ملامح التجديد
- ✓ النص المسرحي
- ✓ المسرح الغربي

الملخص: (لا يتجاوز 10 اسطر)

يتناول هذا البحث أهم جهود ترجمة النص المسرحي العربي من حيث ذكر مفهوم الترجمة المسرحية، وتتبع بداياتها عند العرب بالاعتماد على تقنيات وتجارب معينة في ترجمة النص المسرحي العربي، ناهيك عن الوقوف عند الصعوبات التي واجهتهما.

وتركز هذه الورقة البحثية أيضا على أهمية الترجمة السمعية البصرية ، والهدف من البحث هو الكشف عن ملامح التجديد في آليات التعامل مع ترجمة النص المسرحي وتتبع جهود الرواد الأوائل، للوصول إلى أهم المحطات التي عرفها المسرح العربي وتأثره بالمسرح الغربي من خلال سرد تاريخي مفصل.

Article info

Received ……..
Accepted ……..

Keywords:
- ✓ *the Arabic theatrical text*
- ✓ *theatrical translation*
- ✓ *the Western theater*
- ✓ *audiovisual translation.*

Abstract : (not more than 10 Lines)

This research deals with the most important efforts of translating the Arabic theatrical text in terms of mentioning the concept of theatrical translation, It traces its beginnings to the Arabs by relying on certain techniques and experiences in translating the Arabic theatrical text Not to mention the difficulties they faced, this research paper also focuses on the importance of audiovisual translation.

The aim of the research is to reveal the features of renewal in the mechanisms of dealing with the translation of theatrical text and to follow the efforts of the first pioneers, to reach the most important stations known to the Arab theater and its influence on the Western theater through a detailed historical narrative

المؤلف المرسل: بحري قادة

1.مقدمة:

يشتمل الإبداع المسرحي على عناصر متكاملة، إذ نجد العرض الذي يقدم إلى المتلقي في صورة موظفة فنيا وتقنيا من طرف المبدع المسرحي لإيصال خطابه لجمهور المسرح، ولهذا يعتبر النص العنصر الأساسي في أغلب الحالات الذي يمثل منطلقا رئيسيا لتحقيق فرجة فنية تحمل أبعادا فكرية وجمالية، ذلك لأن المسرحية تكتب لكي تمثل. ولقد مر المسرح العربي بمسارات عديدة إذ عكف المسرحيون أو رجال المسرح على تطوير الثقافة العربية وتنميتها بترسيخ هوية للمسرح العربي بشكل عام، ومن المسلمات أن الإبداع المسرحي الحقيقي يستمد من الهوية القوة والدافع لترسيخ معالمه وذلك من خلال الجمع بين النظرية والتطبيق أي الممارسة.

ولتتبع مراحل تطور بنية النص المسرحي في الجهود التنظيرية للمسرح العربي لابد من ربط ذلك بالخطاب والتنظير المسرحي، كونه المجال الواسع الذي اخترقه كثير من المبدعين والرواد الأوائل للمسرح العربي الذين انطلقوا في إبداعاتهم الفنية والنقدية من حيث انتهى الآخرون، وذلك بالعودة إلى نشأة المسرح العربي فنجده قد ظهر مع مارون النقاش سنة 1848 بمسرحية البخيل بعد إطلاعه على المسرح الغربي وبخاصة مسرح موليير.

شكلت ترجمة النص المسرحي العربي حلقة بحث مستمر ودائم، كونها خلقت منذ نشأة المسرح العربي جدلا واسعا بين رواده والمشتغلين في مهنه، ولعل الإشكالية التي تطرحها هذه الورقة البحثية هي كيف كانت الإنطلاقة الأولى لعملية ترجمة النص المسرحي العربي، وماهي الآليات التي اعتمدت عليها في مسايرة صعوبة ولوج هذا الفن للساحة العربية؟

وقد حاولنا تتبع أهم مراحل الترجمة المسرحية للنص المسرحي منذ النشأة عند العرب، مركزين على ذكر أهم العراقيل والصعوبات التي واجهت الرواد الأوائل في حقل الترجمة المسرحية على صعيد المغرب العربي أو المشرق.

2.موقع النص في الجهود التنظيرية الأولى للمسرح العربي:

إن المحاولات الأولى لتأصيل المسرح العربي انطلقت من استلهام التراث العربي باعتباره إرثا مسرحيا ثريا بإمكانه المساهمة في إيجاد صيغة مسرحية عربية تمكننا التخلص من التبعية للثقافة الغربية.

يعتبر يوسف إدريس أول من وضع التنظير لأجل خلق مسرح عربي جديد بعيد عن قيود المسرح الإغريقي، وطالب بتجاوز الشعرية الكلاسيكية على مستوى النص المسرحي، وذلك من خلال مقالاته الثلاث (نحو مسرح عربي)، بحيث اتجه –يوسف

إدريس- بالدعوة إلى الاهتمام بالأشكال التعبيرية واعتبرها أشكالا مسرحية وجدت لتحاكي وجدان الأمة العربية، ولقد دعا إلى مسرح يمتد إلى وجدان شعبنا من خلال تبني شكل مسرح السامر، الذي يعد أحد الاشكال التراثية في ثقافتنا العربية.

ولقد ارتبط هذا النوع من أنواع التمثيل أشد الارتباط بمنطقة الأرياف المصرية، وتدل كلمة السامر على السمر، وعلى السهر، وعلى الليل، وهي تعني القوم الذين يسمرون كما أنها تدل على المكان أو الحلقة التي يتحلق حولها السامرون في ليالي الصيف المقمرة، ويمثل مسرح السامر شكل من أشكال الممارسة الشعبية للفنون القولية والأدائية، إلى جانب اعتبارها نوع من أنواع العرض المفتوح يغلب في بينة النص طابع الارتجال ولغة الحوار تتميز بالبساطة وتستعمل العامية ذات طبع اللهجة المحلية، وكان يوسف إدريس يهدف بذلك إلى البحث عن الشخصية العربية عن طريق الدعوة إلى الالتزام بالتنكر لحالات التمسرح البدائية، ويرى نبيل راغب بأن مسرح السامر هو "حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة، سواء كانت أفراحا أم موالد ولكن الملاحظ أن عدد المحترفين فيه قليل جدا لا يتعدى فرقة الموسيقى وراقصة الفرقة والمغني..." (راغب، 1980).

بالإضافة إلى ذلك، ومن خلال القول يظهر لنا أن شكل مسرح السامر يرتبط بالحياة اليومية والاجتماعية والسياسية، وذلك من خلال المزج بين الملهاة المرتجلة والسامر الشعبي المصري لتحقيق حالة تمسرح تمتاز بجودة في تركيبية سياق النص المسرحي عن الفرجة العادية، وهي لا تعبر بجد عن مسرح قائم من حيث الشكل والمضمون. ويتسم النص عموما بالمحلية ولا يخرج في تكوينه الدرامي عن الاتجاه الملحمي البريختي الذي يتحقق من خلال تبني الحلقة، وكسر الجدار الرابع وتحقيق خاصية التغريب.

وقد جسد يوسف إدريس هذه التقنية في مسرحيته الفرافير سنة 1964م، التي تتكون من فصلين يمكن أن يجمعا في فصل واحد، ويذكر علي الراعي أن يوسف إدريس جعله موضوعه الأساسي في المسرحية: "كيف ينبغي أن يحكم الناس أنفسهم، وكيف تكون العلاقات بين الأفراد والجامعات والدول..." (الراعي، 1989).

وتمثل دعوة يوسف إدريس الانطلاقة الأساسية لتبني الكتاب المسرحيين المعاصرين الظواهر المسرحية لأجل خلق مسرح يختلف في بنية النص وطريقة الإخراج عن المسرح الأرسطي الكلاسيكي. وتتلخص نظرية يوسف إدريس في دعوته إلى ضرورة المشاركة الجماعية بين المؤدي والمتلقي. وبالعودة إلى الأشكال التراثية لعروض الفرجة الشعبية لغرض خلق مسرح مصري عربي، ولم يعتمد السامر على نصوص مكتوبة، واقتصر الأمر على الارتجال (مواضيع متوازية).

ويقول في هذا الشأن:" ...لإيجاد مسرحنا المصري أن نعثر على الموضوع المسرحي وإنما يجب أن تخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحي النابع منه والملائم له..." (حمو، 1999)، وهذا ما يؤكد دعوة يوسف إدريس إلى محاولة خلق تكامل في نظريته المسرحية بين الشكل والمضمون، ولكن سعى هذا الأخير- إلى إيجاد شكل مسرحي عربي متميز بمضمون محلي- لم يتحقق إذا باستثناء مسرحية الفرافير وبالضبط في شخصية "فرفور" لم يستطيع التأثير والانتشار واعتبرت في دراسة النص المسرحي ظاهرة

اجتماعية موجودة في كل مكان ومنطقة، وكل الأزمنة وهو بذلك لم يتمكن من التخلص من قيود الكلاسيكية الغربية التي ارتبط بها المسرح المصري وأساسها تقبل الأشكال الغربية بكل ما تحمله من تركيبة درامية.

والباحث هنا يؤكد على الثورة التي أحدثتها مسرحية الفرافير في عملية تناول وتطور البناء الدرامي للنص المسرحي العربي والذي فتح المجال لمحاولات أخرى على غرار توفيق الحكيم واجتهاده من خلال (قالبنا المسرحي) لغرض تجاوز الشعرية الكلاسيكية الأرسطية، والذي رأى أن عملية البحث عن الهوية أو الأبعاد القومية العربية من خلال مسرح عربي متفرد بميزات تنبع من الذات العربية، كانت تعنى بربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي، واستعان توفيق الحكيم بالعناصر الشعبية المحلية ومزجها بالعناصر الدرامية لتجسيد قالب مسرحي عربي جديد. ويذكر توفيق الحكيم في هذا الصدد:" إن الشرط الأساسي كما يمكن أن نسميه قالبنا العربي هو أن يستطيع الأوربيون بدورهم هم وغيرهم من مؤلفي العالم أن يصيبوا في قالبنا العربي أفكارهم وموضوعاتهم" (الحكيم، 1988).

وإذ أردنا إبراز مدى إدراك توفيق الحكيم لمكانة النص نجده يولي أهمية لكل عناصر العملية الإبداعية، وحتى الظروف المصاحبة لكتابة النص لها نصيب من خلال تركيز على مجال الموضوع والفكرة التي تحمل مجمل عناصر البناء الدرامي، ولم تخرج محاولته عن دعوة يوسف إدريس، إذ دعا إلى العودة إلى ما قبل السامر في صورة الفلكلور والدعوة إلى التجريب، وبالعودة إلى تنظيره سنة 1967م، في كتاب قالبنا المسرحي الذي يتألف من تقديم لخص فيه مجموعة من المقترحات بغية إيجاد شكل مسرحي عربي، والجزء المتبقي خصصه لتطبيق تنظيره على عينة من المسرحيات الأوروبية.

ولقد كان سبب رفض توفيق الحكيم لشكل مسرح السامر الشعبي أنه فن عرف بمصر مع حملة نابليون بونابرت سنة 1798م على مصر من ناحية، ومن ناحية ثانية رغبته في إيجاد شكل مسرحي مختلف عن سابقه، وهذا ما يؤكده بقوله:" ...في تنظير جديد يخالف ما نظر له يوسف إدريس، وتحسب هذه المحاولة التنظيرية، كما حسبت من قبل ليوسف إدريس، وأيضا يؤخذ عليه الفشل في التطبيق" (إسماعيل، 2000). يتضح لنا من خلال هذه المقولة أن توفيق الحكيم مثله مثل يوسف إدريس، إذ لقت دعواتهم الكثير من الرفض ويرجع ذلك إلى عدم تطابق دعواتهم للتنظير مع أعمالهم المسرحية، وبعيدا عن الحكم على التجربة التي قدمها توفيق الحكيم تمثل الخلفية الفكرية التي استند عليها بمثابة المرجعية فهو حين عمد إلى تقديم تنظيره جعلنا نكتشف ذلك الإلحاح لاستلهام ذوق يحاكي رغبات الإنسان المعاصرة مثله مثل رجوع رواد المدارس الحديثة في الفن بصفة عامة على غرار الفنون التشكيلية والموسيقى إلى المنابع البدائية أو الأصول الأولية.

تمثل هذه الأشكال دعوة صريحة إلى تأصيل المسرح العربي والعمل على تحريره من قيود التبعية للنموذج الغربي، وبعد كل من يوسف إدريس وتوفيق الحكيم جاء الدور على سعد الله ونوس من خلال بيانات لمسرح عربي جديد، ولقد حاول طرح طريقة مغايرة وجديدة، وتظهر دعوته جليا من مجموعة البيانات التي نشرت لأول مرة في مجلة المعرفة السورية سنة 1970م، وقد أشار

إلى سعيه للبحث عن مسرح عربي أصيل يعبر عن البيئة العربية وما تحمله من تراكمات اجتماعية، وثقافية، وفكرية وعقائدية (ونوس، 2004).

بحيث استفاد سعد الله ونوس كثيرا من أعمال الرواد الأوائل في صورة مارون النقاش و أبو خليل القباني ويعقوب صنوع، وخاصة في محاولاتهم التعبير عن إيجاد مسرح يحاكي المتفرج العربي، ويعود السبب المباشر في هذه الدعوة حسب الباحث إلى تركيز هذا الأخير على اعتبارهم الجمهور (المتلقي) اللبنة الأساسية في العملية المسرحية ككل. واعتبر أيضا (سعد الله ونوس) الكتابة المسرحية مجرد مشروع لا يحقق تكاملا بدون عرض، وكذلك هي العلاقة بين الكتابة التنظيرية والممارسة المسرحية العملية.

3. **ظهور ترجمة النصوص المسرحية عند العرب:** لقد برزت ترجمة النصوص المسرحية كثقافة جديدة في الوطن العربي على يد مجموعة من النقاد البارزين أمثال مارون النقاش وآخرون، ولا يختلف اثنان على أن المسرح العربي واجه صعوبات كبيرة في الانتشار، ويعود السبب في ذلك كون الفنون الأدبية الأخرى(كالرواية والقصة والشعر) هي فنون فردية، وعلى النقيض من ذلك يتطلب فن المسرح جهدا وعملا جماعيا كبيرا، وهذا ما يؤكده إبراهيم حمادة في مؤلفه طبيعة الدراما، إذ يقول:"إن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص، وليس هو المنظر ولا الرقص، ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء: من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمية، والكلمة التي هي جسم المسرحية، والخط واللون وهما خير ما في المنظر، والإيقاع الذي يعد جوهر النص" (حمادة، 1977).

مما سبق يظهر لنا أن الإبداع المسرحي يشتمل على عناصر متنوعة، تجسد العرض الذي يقدم إلى الجمهور في فضاء موظف فنيا وتقنيا من طرف المبدع(مهما كان مجال ممارسته- مؤلفا، ممثلا، مخرجا، سينوغراف، موسيقي، ...الخ)، لإيصال خطابه المسرحي للمتلقي، وبهذا يعد النص المسرحي في أغلب الأحيان العنصر المهم في العملية المسرحية كونه يشكل منطلقا لإعداد الفرجة الفنية بكل ما تحمله من أبعادا فكرية وجمالية، رغم مناداة العديد من المخرجين المعاصرين التخلص من النص، واعتباره عنصرا ثانويا.

ولم يعد النقد المسرحي العربي مقتصرا على مساءلة النص الدرامي وتحليل عناصره فحسب، بل أصبح يهتم في التعامل مع الظاهرة المسرحية في أوسع نطاق لها، و"أصبحت الثقافة المسرحية كلا متكاملا لا يمكن أن نفصل فيها الممارسات الإبداعية من الحلقة الأولى في التأسيس، والمتمثلة في إنتاج نص المسرحية بصيغته الأدبية، ومرورا بالتحول الإبداعي من النص المكتوب إلى العرض الدرامي المرئي" (عائشة، 2011).

يتضح من القول أن ترجمة النص المسرحي العربي حين تصدر من مؤلف ومبدع مسرحي بكل ما يمتلك من رؤى فكرية وفنية تجسد أحد أهم أنواع الخطاب النقدي، وهو ما يتحقق مع الصورة البصرية في العرض المسرحي، وهذا ما يفرض في مجال

ترجمة النصوص المسرحية ضرورة التزام القائمين بمثل هذا العمل الفني بقواعد وأصول الترجمة الأدبية، والسعي على إعادة صياغة وخلق الإبداع المسرحي المترجم، ومراعاة طرق تأويله وتفسيره بما لا يتعارض وأسس الإبداع والتأليف الدراميين.

ويؤكد محمد مدني:"أن الناقد المسرحي حينما يقدم على ترجمة نص مسرحي ما فإن ترجمته لهذا النص- بوصفها عملا تحليليا تركيبيا في وقت واحد- سوف تحمل بعضا من ملامح رؤيته النقدية ووعيه الفني، أو على الأقل ستتأثر في جزء منها ببعض ملامح هذه الرؤية المنهجية، وبعض مكونات هذا الوعي" (محمد، 1997)، يقودنا هذا القول للحديث عن مدى نجاح المترجم في اختيار النص المسرحي المحدد من حيث الشكل والبناء، أو الفترة الزمنية التي يحاكيها النص الأصلي وصدر فيها، إلى مدى رؤيته الفنية للنص أثناء القيام بترجمته، ناهيك عن الاهتمام الذي يوليه بأدوات فن الترجمة المسرحية وجمالياتها.

ومن بين التجارب في مجال ترجمة النص المسرحي نذكر تجربة "عبد الرحمن بدوي"، حيث يؤكد "نبيل الحفار"أن بدوي :"ترجم ما ينوف عن العشرين مسرحية معظمها عن المسرح الألماني، كمسرحيات غوته، وشيللر، وبرتولد بريشت، لكن هذه المسرحيات المترجمة لم تجسد على خشبة المسرح لأسباب متعددة" (نبيل، تجارب في الفن المسرحي من الألمانية إلى العربية ، 2000)، ولعل أهم هذه الأسباب حسب رأينا هي عدم استعمال الأسلوب المسرحي الجيد، ناهيك عن عدم القدرة في المحافظة على الشحنات الدرامية التي رسمها الكتاب في النصوص الأصلية، والتقارب الكبير في التراجم نتيجة لتطابق لغة شخصيات النصوص المترجمة، دون مراعاة الانتماء الاجتماعي والثقافي في أبعاد الشخصيات الدرامية التي رسمها المؤلفين الأصلين في نصوصهم.

وإذا سلمنا أن الحوار في النص المسرحي هو"الوسيلة الوحيدة أمام المؤلف لخلق أجواء الأحداث وكل ما يحيط بها من التفاصيل المرتبطة بالشخصيات وعوالمها في الزمان والمكان، لأدركنا مدى الإجحاف الذي تلحقه الترجمة القاصرة بالأصل، ولفهمنا أيضا السبب في ابتعاد المخرجين المسرحيين عن كثير من النصوص المترجمة" (نبيل، تجارب في الفن المسرحي من الألمانية إلى العربية ، 2000).

مماسبق، يظهر أن النص المسرحي المترجم قد يعيق الممثلين من تمقص أدوارهم، وبالتالي لا يستطيع المخرج صناعة العرض المسرحي، وتقديم اللغة البصرية للجمهور، وعلى النقيض من ترجمة بدوي نجح الشاعر، والكاتب المسرحي "عبد الغفار مكاوي" في ترجمة بعض مسرحيات بريشت، ولقت تألقا غير مسبوق أثناء تجسيدها على خشبة المسرح، نتيجة لفهمه العميق للغة المسرح من جهة، ولمتطلبات الحوار ومستوياته المختلفة حسبما ما يمليه منطق الشخصيات، ويؤكد "نبيل الحفار" في حديثه عن أمانة المترجم تجاه فكر المؤلف قائلا أن:"ترجمة المسرح، مقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى، كانت مرضية نوعا ما، فالمصريون، ومنذ الستينيات اهتموا بهذا الجانب، وترجموا المسرح الألماني عن اللغة الانجليزية، أو الفرنسية، لأن العارفين بالألمانية كانوا قلة، وانتبهوا إلى أهمية هذا المسرح والأسماء الكبيرة المبدعة فيه، ولاسيما في القرن العشرين، فقدموا ترجمات هامة من روائع سلسلة المسرح العالمي.

ونجد بعض المحاولات القليلة التي قدمت في سوريا" (نبيل، على المترجم المسرحي أن يفكر أولا في العرض، ومن ثم بالترجمة الأدبية، 1970) ، يدل هذا القول على وجوب مراعاة مترجم النص المسرحي العربي عن المسرح الغربي، ضرورة التفكير في حوار الممثل، لذا لابد أن تتسم لغة الترجمة بالدقة، والوضوح ، والبساطة ليفهمها المتلقي، وتتعدد النماذج في مجال ترجمة النص المسرحي العربي عموما، وفي هذا السياق سنحاول الوقوف على ترجمتين مسرحيتين لنص "يرما" لكاتبه الاسباني "لوركا"، لكل من المصري "وحيد النقاش"، والتونسي"توفيق عاشور"، على مستوى الإرشاد الافتتاحي:في ترجمة الأول(وحيد النقاش) عند ارتفاع الستار تبدو يرما نائمة، وعند قدميها توجد سلة عمله، في حين في ترجمة الثاني(توفيق عاشور) عند رفع الستار تبدو يرما نائمة وعند قدميها سلة خياطة، تبدو حسب وجهة رأيي الترجمة الثانية أدق، وأكثر وضوحا من الأولى، نتيجة لمعرفتنا نوع عمل شخصية "يرما"، ولوضوح الترجمة، على عكس الترجمة الأولى التي فيها لبس وغموض يؤثر على متلقي النص المسرحي المترجم، وبالتالي فالهدف الأساسي الذي يعكف المترجم المسرحي على تحقيقه هو أن يجسد هذا النص نجاحا أمام الجمهور، مما يجعله يركز على الأفعال والأدوار التي سيقوم الشخصيات بتقمصها، وليس الأوصاف، أو التوضيحات التي تتصل بالنص، وهذا الخطأ يقع فيه كثير من المؤلفين أثناء الترجمة المسرحية، إذن كانت هذه نظرة حول الصعوبات التي يواجهها المخرج المسرحي في تعامله مع النص المترجم، والذي لاتكتمل إنتاجيته إلا من خلال الانتقال إلى مرحلة إبداعية ثانية، تستعمل فيها وسائل فرجوية بصرية وسمعية أثناء العرض.

4.بدايات الترجمة المسرحية العربية:

إن الحديث عن الترجمة المسرحية بوصفها إبداعا فيه شيء من المبالغة أحيانا لدور المترجم، بقدر ما فيه أيضا نوع من التقصير في حق المؤلف الأصلي، إذا ما تم النظر إلى الجهد الذي يقوم به أثناء مرحلة التأليف والإبداع، و"لقد بدأت حركة الترجمة عن المسرح العالمي في الوطن العربي نشاطها مع أواسط القرن التاسع عشر" (محمد م.، 2003)، حيث شكلت الأسلوب المتفرد في ترسيخ النشاط المسرحي؛ وتتضارب آراء النقاد وتختلف حول أول من قام بترجمة أول نص مسرحي عربي، بين من يرجعونه لرائد المسرح العربي مارون النقاش، وعلى رأسهم أبو الحسن عبد الحميد سلام إذ يقول:"يعود الفضل في أول عرض مترجم بتصرف عن المسرح الفرنسي والأوروبي بشكل عام للبناني مارون النقاش، الذي قدم في حديقة منزل الأسرة مسرحية(البخيل) للكاتب الكوميدي الفرنسي الشهير"موليير"، ثم تبعها ببعض العروض المقتبسة والمعدة عن قصص عربية" (عبد الحميد، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، 1993).

ونشير هنا أن هذا العرض المسرحي كان نتيجة لانفتاح العرب على المشهد الغربي بكل تفرعاته، حيث وجد المثقف العربي أن الحاجة تدعوه إلى استيراد هذا الفن، ومحاولة تعريبه في مجتمعنا لترسيخ الهوية العربية بشكل عام.

وعلى النقيض نجد "محمد مندور" يؤكد أن ظهور:" حركة الترجمة الأمينة كان في أوائل هذا القرن(يقصد القرن العشرين20م)، وكان رائدها في عالم المسرح الشاعر الكبير خليل مطران، وإن يكن قد أدخل بعض التعديلات التي رأى في إدخالها ما يتفق مع

إمكانيات مسرحنا العربي، وتبعه أو شاركه في هذه الحركة إبراهيم رمزي، وطه حسين، وغيرهم من كبار أدبائنا" (عبد الحميد، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، 1993).

يظهر من القول، أن هدف الكتاب والمبدعين تمثل في نشر الفن المسرحي في البيئة العربية بكل ما تحمله من مقومات وجذور تراثية مثلما قام به الرواد الأوائل الذين حاولوا التأصيل للمسرح العربي أمثال: سعد الله ونوس، توفيق الحكيم، علي عقلة عرسان، أبو خليل القباني،...الخ، وبالعودة للحديث رواد الترجمة المسرحية يذكر لنا تاريخ المسرح العربي مجموعة من المؤلفين والكتاب الأوائل لترجمة النصوص المسرحية الأوروبية، عكفوا على نقلها من لغتها الغربية إلى لغتنا العربية منهم:أديب إسحاق، عبد الرحمن بدوي، لويس عوض، محمد عوض محمد، حسين مؤنس، فايز إسكندر، فتحي العشري، جلال العشري، أنيس منصور، صلاح عبد الصبور، عبد الغفار مكاوي، وحيد النقاش، إسماعيل محمد إسماعيل، كمال ممدوح حمدي، نعيم عطية، إلى جانب خليل مطران، ومارون النقاش، وطه حسين، وإبراهيم رمزي، إذ لم تكن هناك طريقة غير الترجمة ينقل بها الإبداع المسرحي، باعتباره وافد إلينا من بيئته الأوروبية اليونانية أصل نشأته بأسلوب النقل.

ولابد من الإشارة هنا إلى نقطة مهمة، ألا وهي أن جل هذه الأسماء برزت في كل: مصر، والعراق، والكويت، في الفترة ما بين الستينيات إلى الثمانينات، ويعود السبب في ذلك لتطور ونهضة الطباعة والنشر في المجال الثقافي عامة، ومنه المسرحي، على عكس دول المغرب العربي الذي عرف بروز فئة قليلة نذكر منهم: "توفيق عاشو"ر، و"عز الدين المدني" في تونس، و"كاتب ياسين"، و"مصطفى كاتب" في الجزائر، و"مصطفى القباج" في المغرب، ولا يمكننا الجزم أن رواد الترجمة المسرحية العربية الأوائل قد نجحوا في اكتساب الوسائل الكافية التي تمكنهم من إتقان العملية المسرحية الإبداعية، خاصة على صعيد الكتابة الدرامية.

ويتطرق" محمد يوسف نجم" للحديث عن تقييم المحاولات الأولى في الترجمة المسرحية العربية قائلا:"تؤكد المصادر التاريخية وجود بعض المحاولات المبكرة في بدايات المسرح المصري لترجمة النصوص المسرحية العالمية، ترجمة أدبية جادة ورصينة، لكن هذه المحاولات لم يكتب لها النجاح وقت ذاك، لأن الجمهور لم يكن مهيأ بعد لتلقي هذا الشكل الجاد من الدراما، لاسيما في ظل تسيد الفنون الغنائية والاستعراضية على المسرح" (حمادة، 1977)

ومع تطور جهود الترجمة المسرحية المعاصرة، فقد أدت دورا حضاريا وعلميا فعالا عبر التاريخ، كما أدت دورا أساسيا في الربط بين الماضي والحاضر، كون تراث الحضارات تم تناقله عبر السنين بفعل رافد الترجمة، وكون جهودها حول "فن المسرح كان أكثر أهمية وأقوى تأثيرا، إذا ما قورن بدورها تجاه الفنون، فبهذا حققت حركة الترجمة المعاصرة ما لم تتمكن من تحقيقه أختها الأولى "حركة الترجمة الكبرى"، وقت ازدهار الحضارة العربية في ظل الدولة العباسية" (محمد م.، 1997).

وبهذا الدور الذي لعبته فقد تجاوزت الترجمة المسرحية المعاصرة عقبات نقل هذا الفن واستحداثه في بيئتنا العربية؛ وبالتالي تجاوزت الآراء التي تقول بعدم تقبل البيئة العربية لأي فن جديد وافد إلينا، ذلك أن الترجمة المسرحية شكلت همزة الوصل والرابط بين الأمة العربية وبين المسرح العالمي، إلا أنها لم تصل مرحلة النضج والابتكار، ولم تبلغ مرحلة الازدهار إلا في أواسط النصف

الثاني من القرن العشرين، لتنتقل من مرحلة البدايات الركيكة والعشوائية إلى التطور في صور مختلفة من الاقتباس، والإعداد، حتى وصلت إلى الصورة النموذجية للترجمة الأدبية الراقية، ومن ناحية أخرى لم تقتصر جهود الكتاب في الترجمة المسرحية المتعلقة بالنصوص الأجنبية، بل امتد الأمر إلى ترجمة أمهات الكتب العالمية في الأدب المسرحي، حتى يستفيد دارسي هذا الفن من مواكبة التطورات التي تطرأ على العملية الإبداعية في كل تخصصاتها، من كتابة، وإخراج، وتلقي، ...الخ.

5.النتائج:

توصلنا من خلال هذه الورقة البحثية إلى أهم النتائج التالية:

-تمثل العملية المسرحية حدثا بارزا وفعالاّ، إذ تشكل ظاهرة اجتماعية، وذلك لأنها تجسد حركة مسرحية تمتاز بجملة الخصائص التي تناولناها في متن الورقة البحثية، والتي تحقق للمسرح العربي بشكل عام تقدمه وتفرده، وتعمل أيضا على ترسيخ هوية عربية في أبعادها القومية والاجتماعية والثقافية والإيديولوجية ككل.

- رأى رواد المسرح العربي وعلى رأسهم سعد الله ونوس أن الهوية الحقة لا تترسخ في العمل المسرحي إلا من خلال التواصل مع الجمهور، وقد سعى إلى تقديم مسرح فاعلا وفعالا إذ نجده يرجع إلى الأسطورة والتراث التاريخي وكل صور التراث مجتمعة لاستلهام مواضيع مسرحياته قصد إيجاد شكل مسرحي مميز.

-حققت تجربة ترجمة النص المسرحي العربي مرحلة هامة في تاريخ المسرح العربي، حيث شكلت الترجمة المسرحية عاملا أساسيا في مرحلتي التأسيس والتأصيل لمسرحنا القومي العربي، وجعله يواكب تيارات المسرح العالمي.

-من خلال تعدد نماذج الترجمة المسرحية وتنوعها في مجال الكتابة الإبداعية عند رجالات المسرح العربي، نستطيع القول أنها حققت نجاحا مهما في ترسيخ معالم الفن المسرحي.

-لعبت استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية دورا هاما في تحقيق التكامل والتناسق بين مفردات العرض المسرحي البصري لدى المخرج والدراماتوج من جهة، وبين مرتكزات البناء الفني والفكري لدى المؤلف من جهة ثانية، خاصة في تأثر المسرح العربي برواد المسرح العالمي كما رأينا في الدراسة.

- يبقى الجانب السلبي الذي يؤثر في مسايرة مسرحنا العربي للتجارب العالمية المعاصرة يكمن في نقص الدراسات والمحاولات الكفيلة بصنع مجد لتراثنا.

ومن باب التوصيات التي نقترحها هو ضرورة تشجيع محاولات الترجمة المسرحية وحتى على جميع مستويات فنون العرض على صعيد التكوين الأكاديمي من جهة، وعلى صعيد الممارسة الاحترافية من جهة ثانية.

6. قائمة المراجع:

توفيق الحكيم. (1988). *قالبنا المسرحي*. مصر: مطبوعات مكتبة مصر.

حورية محمد حمو. (1999). *تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر*. مصر : منشورات اتحاد الكتاب العرب.

سعد الله ونوس. (2004). *الأعمال الكاملة*. ط1-مجلد3-بيروت لبنان: ذار الآداب .

سيد علي إسماعيل. (2000). *أثر التراث العربي في المسرح المعاصر*. الكويت: دار قباء للطباعة والنشر- القاهرة، دار المرجاج .

علي الراعي. (1989). *المسرح في الوطن العربي*. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

نبيل راغب. (1980). *فن المسرح عند يوسف إدريس*. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

إبراهيم حمادة. (1977). *طبيعة الدراما*. دار المعارف: القاهرة.

الحفار نبيل. (06 جوان, 2000). *تجارب في الفن المسرحي من الألمانية إلى العربية* . تاريخ الاسترداد 06 جوان, 2020، من www.new.reefnet.sy.

الحفار نبيل. (02 ماي, 1970). *على المترجم المسرحي أن يفكر أولا في العرض، ومن ثم بالترجمة الأدبية*. تاريخ الاسترداد 2020، من wwwalwatan.com.

سلام أبو الحسن عبد الحميد. (1993). *حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف* (المجلد 3). مركز الاسكندرية للكتاب: مصر.

سلام أبو الحسن عبد الحميد. (1993). *حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف*. مركز الاسكندرية للكتاب: مصر.

ليلى بن عائشة. (30/29/28 ماي, 2011). المقاربات النقدية المسرحية المعاصرة بين انتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات. (المهرجان الوطني للمسرح المحترف، المحرر) *النقد المسرحي المعاصر- الإشكاليات والتحديات-* ، صفحة 281.

مدني محمد. (1997). *النقد وترجمة النص المسرحي، دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة المسرح العالمي*. دار الهدى للنشر والتوزيع: القاهرة.

مندور محمد. (2003). *في المسرح المصري المعاصر*. دار نهضة مصر: القاهرة.

الحفار نبيل.(2020) . *alwatan* على المترجم المسرحي أن يفكر أولا في العرض، ومن ثم بالترجمة الأدبية