

دور الترجمة والإقتباس في المسرح العربي

The role of translation and adaptation in Arab theatre

سعاد بن ترانتي

جامعة مصطفى اسطنبولي معسكر (الجزائر)

Souad.benterranti@univ-mascara.dz

إشراف: بن براهيم إميمون

تاريخ النشر: 2025/06/07	تاريخ القبول: 2025/06/04	تاريخ الإرسال: 2025/05/07
-------------------------	--------------------------	---------------------------

الملخص:

يقصد هذا البحث التعرف على دور وأهمية الترجمة و الإقتباس في التأسيس للمسرح العربي وكذا تطوره، محاولاً أن يكشف محاولات المسرحيين العرب في التعريف بهذا الشكل الفني، ثم إيجاد نوع مسرحي عربي يلئم البيئة العربية، وخاصة يستجيب الى تطلعات المتلقي، خاصة وأن بدايات المسرح العربي جاءت جد محتشمة، بسبب جهل البلاد العربية لهذا الفن الدخيل على بيئته وتقاليده وحتى دينه.

تتناول البحث جهود المسرحيين العرب في كل من سوريا ومصر في ترجمة النصوص المسرحية الغربية، من الكلاسيكية الى غاية النصوص الحديثة، وتعرض البحث الى تتبع مسيرة هذا المسرح المترجم الذي بدأ بمرحلة بدائية، ليتطور مع الجهود الجبارة للقائمين على المسرح ليصل الى المرحلة الناضجة، حيث امتلك رواده الوعي والأدوات المطلوبة للترجمة، فأدركوا مايناسبها من صياغة فنية في البيئة الجديدة.

و في الختام يؤكد البحث أهمية الترجمة في التعريف بالمسرح العربي ودورها في تحقيق النهضة المسرحية في ثقافتنا، وكذلك ضرورة مواكبة التطورات العالمية والنهل منها من أجل خلق شكل مسرحي جديد يستجيب لمتطلبات الجمهور وآماله، مستمداً من تراثه وعاداته وتقاليده.

الكلمات المفتاحية:

الترجمة والمسرح العربي – الإقتباس والمسرح العربي – الترجمة والإقتباس في المسرح العربي – دور الترجمة في تأسيس المسرح العربي.

Abstract

The present paper explores the important role of translation and adaptation in the emergence and evolution of Arab theater. It sheds the light on the efforts of Arab playwrights who tried to introduce and shape a theatrical tradition that suits with Arab cultural values and audience expectations.

Focusing on the experiences of theater dramatists in Syria and Egypt, the research examines their work in translating Western theatrical texts—ranging from classical to modern drama. It traces the developmental stages of these translations, showing how early efforts evolved through sustained dedication by professionals in the field. Over time, as translators gained deeper awareness of dramatic structure and cultural context, accordingly, they could adapt these works for Arab audiences.

In conclusion, the study confirms the significance of translation, not only as a main mechanism in the birth of Arab theater, but also as a catalyst for its ongoing renewal. It demonstrates the importance of engaging with global theatrical developments to enrich and revitalize local dramatic traditions.

كانت الترجمة منذ القدم إحدى الوسائل لتبادل المعارف و الخبرات و الابداعات بين الشعوب وبين الحضارات، وقد تكون عملية التبادل هذه بين ثقافتين أو أمتين متفاوتتين في درجة تطورهما، واحدهما بحاجة الى الأخرى سواء في المجال الفكري و العلمي و الفني من أجل النهوض بإمكاناتها.

إن فعل الترجمة ينشط ويزدهر حال وقوع احتكاك بين شعبين أو ثقافتين كما حدث على سبيل الإشارة في العالم العربي، عندما أصبحت المنطقة العربية مجموعة من مستعمرات تابعة الى عدة دول أوروبية، أقواها وأبرزها إنجلترا وفرنسا. وبذلك حلت لغتا هاتين الدولتين محل العربية على جميع الأصعدة فقط إذا ما استثنينا المستوى الديني الذي حافظ على الفصحى حاملة تراث حضارتنا وتاريخنا العربي الاسلامي. إن هذا الاحتكاك المباشر بين الحضارة العربية و الحضارة الأوروبية الممثلة في إنجلترا و فرنسا، هو الذي دفع أغلب المفكرين و المترجمين العرب للاهتمام بهاتين اللغتين و التركيز على نتاجهما الفكري و الأدبي أولاً، ثم العلمي ثانياً.

أما إذا تعلق الأمر بترجمة النصوص المسرحية الغربية، الى اللغة العربية، فكادت تكون من الأمور الحتمية، للنهوض بالمسرح العربي الذي كانت بداياته وليد الحاجة، وليس وليد الموروث الثقافي، فالعرب لم يعرفوا المسرح بشكله المعروف كتابة وتمثيلاً إلا في أواسط القرن 19 م، أي بعد أن نقلوه من أوروبا نقلاً حرفياً، ثم تعريباً لتقريبه من ذوقهم. فأبرز ملامح المسرح العربي في هذه الفترة أنه تقليد للغرب.

وباعتبار المسرح وجهاً من وجوه النهضة وسلاحاً في تطوير المجتمع، راح الكتاب العرب ينقلون هذا الشكل الفني الأوروبي رغم معرفتهم القليلة به، بغية الإصلاح الاجتماعي و الأخلاقي وحتى السياسي.

إن المتتبع لمسيرة المسرح العربي يلاحظ جلياً دور الترجمة والتعريب في التعريف بأصول المسرح في الوطن العربي، حيث أصبح التوسع في الترجمات المسرحية وكذا العروض المسرحية جزءاً من الحياة الفكرية العربية آنذاك.

وبناءً على ما سبق شرعت في طرح بعض الفرضيات منها:

- هل ترجمة النصوص المسرحية، تعني النظر الى المعارف الغربية كوسائط شكلية نهائية جاهزة؟ أم أن هذه الترجمة هي عملية إبداع جديدة؟
- الى أي مدى توفق المترجمون العرب في أخذ بعين الاعتبار الذاتية الثقافية للجمهور المتلقي، وهل استطاعوا ايصال الرسالة الكامنة في النصوص المسرحية الغربية كما هي دون أن يضيفوا انطباعاتهم إليها، أو أن يحرفوها لتتماشى وتطلعاتهم الفكرية؟
- هل استطاع المترجمون العرب أن يبحثوا في الرموز الخفية الموجودة في النصوص المسرحية الخاصة بتلك اللغات ونقصد هنا اللغتين الفرنسية والإنجليزية دون غيرها، وأن يدققوا في جزئياتها وإستعمالاتها التي تختلف عن إستعمالاتهم لغتهم الأصلية؟
- هل ترجمة هذه النصوص، أخذت بعين الاعتبار الإختلافات الثقافية الموجودة بين اللغة الأصل ولغة الهدف؟ وإن كان كذلك هل وصلت هذه النصوص المسرحية المترجمة الى طبقات الجمهور والى طرق تفكيره، فحلت واقعه وظواهره الثقافية؟

ومن هذا المنطلق كان هدفنا من هذا الموضوع هو إبراز دور الترجمة في إرساء القواعد المسرحية في البلاد العربية ، وكذا التعريف بأصول الدراما وتطورها من الكلاسيكية الى آخر الاتجاهات المعاصرة، حيث لم تقف الترجمات عند التراث المسرحي القديم بل واكبت أحدث المسرحيات الأجنبية.

وقصد الإسناد العلمي والمنهجي إعتمدت في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي لتناسبه مع طبيعة هذا البحث، التي تقوم على رصد ظاهرة الترجمة في الأعمال المسرحية العربية.

« فتاريخيا مرت حركة ترجمة الأعمال المسرحية الأوروبية واقتباسها وتعريبها على يد الرواد بمرحلتين: الأولى كانت فيها الترجمة و الاقتباس عن المسرح الفرنسي، فقد حدث الالتقاء الأول للعالم العربي مع الغرب على إثر حملة نابليون على مصر، وما تلا ذلك من بعثات محمد علي العلمية الى فرنسا، أما في المرحلة الثانية، فقد بدأ المسرح العربي يقتبس عن الأدب المسرحي

الانجليزي وغيره من الآداب العالمية»¹.

أما بالنسبة لباقي الحضارات على اختلاف مستوياتها كالروسية و الألمانية أو الهندية واليابانية، فقد اختلف الأمر معها لأسباب متعددة، نذكر منها عدم توفر الاحتكاك المباشر بهذه الحضارات كما حصل مع اجلترا و فرنسا، و بالتالي غياب وجود تأثيرها في الوطن العربي، وكذلك وجود حواجز لغوية حالت دون ذلك. لكن اللغتين الانجليزية و الفرنسية شكلتا نافذة هامة للتعرف الى بعض منجزات هتين اللغتين.

من هذا المنطلق تحولت هاتان اللغتان الى عامل وسيط بين ايدي مترجمينا و مفكرينا لنقل ما تسنى لهم من تلك الحضارات، بغية التعرف اليها و التفتح بالتالي على آفاق أرحب و تجارب أكثر غنى وتنوعا مما تقدمه الحضارة الغربية متمثلة في انجلترا و فرنسا.

هكذا لعبت الترجمة في المسرح العربي دورا كبيرا في تعريف الجمهور العربي بالمسرح العالمي، فكانت الوسيلة الأهم في تعريفنا بأصول هذا الفن خارج حدود الوطن العربي، بحيث تعرفنا على "دوستوفسكي" و "تولستوي" عبر اللغة الفرنسية، والى الرواية و المسرح اليابانيين عبر اللغة الانجليزية، والى آخر الترجمات التي ظهرت في مختلف أقطار الوطن العربي لأن القائمة طويلة وبشكل أساسي في مصر، ولبنان، وسوريا.

أما بالنسبة للحضارة الألمانية تحديدا، التي تشمل جغرافيا ألمانيا و النمسا و جزءا من سويسرا... فان الأمر مختلف لقد أنجبت ألمانيا على امتداد مراحل تطورها و ازدهارها عددا كبيرا من العلماء و المفكرين سواء في مجال الفن أو العلم ممن ساهموا في تطوير الحضارة العالمية المعاصرة التي نعيش انعكاساتها في حياتنا في جميع بلدان العالم، حيث تعرفنا على انجازات هذه الحضارة عبر طريقين اثنين، أولهما كان عبر اللغتين الوسيطتين الانجليزية و الفرنسية، و الثاني عبر اللغة الألمانية ذاتها، ولكن بصورة أقل بما لا يقاس مقارنة بالطريق الأول وذلك راجع الى ما يلحق بالأصل المترجم من آثار سلبية في جوانبه المضمونية و الأسلوبية من جراء إتباع لغة الوسيط.

« أي ترجمة الترجمة ومن هنا لم تستق هذه الفلسفة و هذا الأدب من المنبع الأصلي، وإنما عاد إليها المترجمون عبر لغة أخرى ترجمت الأدب الألماني و الفلسفة الألمانية لأمتها»².

الترجمة اذن كانت منذ البدايات الأولى للمسرح العربي الوسيلة الأفضل و الأنجح للاطلاع على المسرح الأجنبي الغربي « فقد ثبت بالدليل القاطع أن المسرحيين منذ أيام "خليل القباني" عرفوا شكسبير و موليير وراسين و كورنيه و شيلر (...) فقد قام القباني نفسه باخراج احدى مسرحيات كورنيه، لكن هذا الاطلاع على نصوص المسرح الأجنبي اتخذت شكلا غريبا، فهم لم يعرفوا هذه النصوص على ما هي عليه ولم يطلعوا عليها مباشرة بأنفسهم، بل كانوا ينقلون نسخا مترجمة ومعدة عنها»³.

كما جرت العادة أيضا أن بعض المترجمين عادة ما كانوا يقومون بحذف ما يرونه غير مناسب لطبيعة العرض المسرحي العربي، ضف الى ذلك أنهم كانوا يخضعون أسلوب الترجمة لأسلوب البلاغة و السجع الذي كان سائدا في ذلك الوقت فيؤدي ذلك الى تغيير و تشويه النص الأصلي، فيقول " محمد يوسف نجم " عن ماكبث التي ترجمها " عبد الملك ابراهيم " و اسكندر جريس عام 1900

« وإذا ذهبنا نحاسب المترجمون على مقتضيات هذه الفكرة السامية التي دفعتها الى الترجمة، وجد أنهما شوها هذا الأثر النفسي وعبثا به كل العبث حتى خرج من بين أيديهما وكأنه لا يمت الى الأصل بصلة تذكر»⁴.

فلربما السبب كان أن هؤلاء الاثنين متخصص من حيث دراسته لفرع من فروع الدراسات غير المسرحية، الى جانب القدرة على معايشة كل شخصية مسرحية على حدة، بحيث يجد لها الصورة اللغوية والحركية الملائمة لصورتها في النص.

« يقدم كثير من المترجمين أساليبهم الخاصة و تعبيراتهم اللغوية الخاصة أو التي اشتهرت في أوطانهم من شخصيات، و يبالغ البعض في اصطناع الأسلوب البياني و ألوان البديع بما يضر بالشخصية و يصيبها بالترهل اللفظي و الانفتاح اللغوي فتظهر على غير حقيقتها، وعلى ما يحيط بها من عناصر بيئية و مشاركة اجتماعية فيها موضوعية تقضي الى الاقتناع عبر الامتاع»⁵. لكن هذه الترجمات التي اتخذها المسرح العربي كتجارب من أجل شد الجمهور و امتاعه، ليست شبيهة بالأشكال الأصلية، وإنما في أغلبها انحرفت عنها وعن هدفها. وقبل الغوص أكثر في خصوصية الترجمة في المسرح العربي و التعرض لأهم النصوص التي تمت ترجمتها في المسرح العربي الحديث لابد لنا أن نعرف من أين بدأت، ومن هم الأوائل الذين بادروا بها.

1. الترجمة و التعريب و الاقتباس في المسرح العربي

1.1 المرحلة الأولى للترجمة البدائية:

أ. سوريا

« اتصل السوريون بالآداب الفرنسية بطريقة الهجرة وبتأثير الرسائل في سوريا ذاتها، وقد بدأت حركة التعريب السورية المسرحية مشوقة بروح لبنان و لهجتها وبروح كتابها ومن رواد هذه الحركة " مارون نقاش " (1817-1855)، وأن مقارنة بين تعريب مسرحية " البخيل " لموليير، وقد مثلها أمام ضيوفه في منزله وبين أصلها الفرنسي لتظهر فروقا مرجعها اختلاف البيئتين بين الكاتبين»⁶ لقد أثير عنوان مسرحية " البخيل " الكثير من الجدل و التساؤل حول علاقة نص " نقاش " بمسرحية " موليير " حول ما اذا كانت مقتبسة أو معربة.

« يرى " لاندو " أن " نقاش " قد أمسك عن أن يزع بأي تعديل أساسي في الحبكة الرئيسية لمسرحيته، ولكنه راح يضيق أو يفسح في الكوميديا كما يشاء، لتوائم ذوقه وتنفذ الى افهام المتفرجين، و لهذا السبب ذاته راح أيضا يعرب أسماء أشخاص الرواية»⁷.

فالأكد أن نقاش نقل هذا الفن من الغرب بغض النظر إن كانت مسرحية البخيل مقتبسة عن موليير أم لا ولكن ما هو مؤكد أنه نهل من هذه الحضارة و حاول ادخال هذا الفن في بوتقة الذوق العربي و جعله وجها من وجوه التمدن و الحضارة، فهو من أجل هذا أدخل الفكاهة ليمد الحبل الى قلب المشاهد العربي، و« أضاف مقاطع موسيقية و أغاني حولتها الى عرض يشبه نوعا من الأوبريت فهي أقرب الى " غولدوني " منها الى " موليير "»⁸.

ويؤكد مرة ثانية محمد يوسف نجم الى أن مسرحية « البخيل المعربة مؤلفة من ألفها الى يائها، وأن نقاش وضعها بعد قراءته لمسرحية موليير، لكنه لم يقتبس شيئا من الموضوع»⁹.

وعلى هذا يمكن اعتبار مسرحية موليير نفسها، ما هي إلا صدى لمسرحية الكاتب الروماني بلوتوس التي تحمل إسم " aulularia " التي كتبها حوالي 194 ق.م. فالبخلاء الذين ترددوا على خشبة المسرح كثيرون منذ الأدب الكوميدي في عصر النهضة و الكوميديات المرتجلة في الكوميديا ديلارتي، يشق جميعهم من النموذج البلاوتي.

أما "السليط الحسود" فقد اختلف النقاد فيما اذا كانت مقتبسة عن "ترتوف" أم عن "لبرجوازي النبيل" لموليير، ولكن مهما يكن من اختلاف بين هؤلاء فان تأثير " موليير " خاصة و الكوميديا الفرنسية عامة وكذا تأثير الأوبرا الايطالية من جهة أخرى، كنا بارزين في مسرحيات نقاش، فعروضه المسرحية المؤلفة منها أو المقتبسة أو المعربة و المكيفة كلها استطاعت أن تضمن استمراريتها- سلبا أو ايجابا- في ريبيرتوار المسرح العربي الى اليوم. فأهمية نقاش لا تعود الى القيمة الابداعية و الفنية لمسرحياته ولا الى ما سنه من أهداف ووظائف سياسية و اجتماعية لمسرحه، بل ترجع الى مشروعه في تأسيس جنس من أجناس الأدب الذي هو المسرح و ارساء اسسه الأولى. فهو من رواد المسرح العربي و رواد النهضة العربية المتميزين الى جانب "سليم البستاني" و"بطرس البستاني" و "أديب اسحاق" و "جرجي زيدان" و "خليل اليازجي" وغيرهم ممن أسسوا للثقافة العربية الحديثة.

فترك أبناء "بطرس البستاني" أكبر الأثر في تاريخ المسرح العربي، « حيث اشتهر سليم البستاني كداعية للأفكار التنويرية الغربية، واتجه الى ترجمة أعمال شكسبير ترجمة دقيقة تلتزم حرفية النصوص الأصلية»¹⁰.

« نجد كذلك أديب اسحاق (1856-1885م) يتعلم العربية و الفرنسية في دمشق و في معهد اليسوعي في بيروت حيث التقى ب سليم نقاش و اشتغلا باقتباس أعمال كتاب المسرح الفرنسي " راسين " و " كورناي " و " أوبينيكا " لكنهما انتقلا بعد ذلك الى مسرحيات موليير»¹¹.

كما جرت العادة تتبعا الى التقليد الذي سار عليه المسرح العربي آنذاك وهو النهل من الكوميديات الفرنسية - كما سبق الذكر - " (فقدما مسرحية أندروماك عام 1875 م تبرعا بدخلها على يتامى بيروت »¹².

ب. مصر

« إن موت نقاش المفاجئ ترك أثرا عميقا في تطور المسرح العربي، فتحوّلت القاعة التي بناها نقاش كنيسة وتوقفت العروض المسرحية و تراجع أهميتها، كما أن التحولات الاقتصادية والسياسية التي عرفتتها الشام من تغلغل رؤوس الأموال الأوروبية في سوريا ولبنان و كذا التطاحنات الدموية بين المارونيين* المرتبطين بعلاقات وثيقة مع إيطاليا وفرنسا وكذا احكام تركيا قبضتها على البلاد وتعاضم سلطة المشايخ ورجال الدين كلها عوامل استحالت استمرار المسرح وتقدمه في بلاد الشام»¹³.

ففي ظل هذه الظروف خاصة مهاجمة رجال الدين لهؤلاء، متهمين إياهم بالاستخفاف بالعقائد الدينية و الأخلاق، اضطر هؤلاء الى الهجرة و البحث عن مستقر آخر، فكانت الوجهة الى مصر، فكان من الطبيعي أن يكون مستقر المسرح و المسرحيين الجديد هو بلاد مصر. فقد شرعت مصر منذ بداية القرن التاسع عشر في التحول الى دولة مستقلة انفصلت تدريجيا عن الهيمنة العثمانية و ارتبط هذا التحول تاريخيا باسم "محمد علي" الذي امتد حكمه ما بين (1805-1848م)، ففضى على الممالك وحق الاستقلال السياسي، فغير طبيعة الحياة المصرية و أدخل تجربة التحديث في جميع الميادين الاقتصادية و الفنية و الأدبية وغيرها...

«تابع حفيده " اسماعيل " نفس النهج التحديثي، فشجع الثقافة و الفنون و أنشأ المسرح الكوميدي بحديقة " الأزبكية " في يناير من سنة 1869م ودار الأوبرا في نفس السنة، وتميز حفل الاحتفال بعرض أوبرا للموسيقار الايطالي " فيردي " وزامن كل ذلك احتفالات افتتاح قناة السويس»¹⁴.

كان من الطبيعي اذن، أن تثير مصر فضول رجال الفن و المسرح واهتماماتهم، فكانت أول فرقة تخطت الحدود و أدخلت فن المسرح الحديث الى مصر هي فرقة " أديب اسحاق " و "سليم نقاش" و الممثل السوري القدير "يوسف الخياط"

« أعاد أديب اسحاق كتابة أندروماك اقتباسا عن " راسين"، وألف مسرحية مقتبسة أيضا بعنوان "غرائب الاتفاق" واقتبس "فيدرا" ل "راسين" وهوراس ل "كورناي" و "زنوبيا" ل "أوبينيكا"»¹⁵. لكن ما يمكن ملاحظته حول هذه المسرحيات أنها لم تلقى النجاح المطلوب

لكن الميلاد الحقيقي للمسرح العربي في مصر ارتبط باسم " يعقوب صنوع " (1912-1939)، الذي ألف اثنين و ثلاثين عملا مسرحيا، تراوحت ما بين المسرحيات الدرامية والكوميدي والغنائية اقتباسا

وترجمة وتأليفها، فكان مسرحه مناهض ومعارض لحكم الخديوي حيث اكتشف صنوع أثناء إقامته بفرنسا ما للمسرح من أهمية في انهاض الشعوب بحيث جعله منبرا لنشر أفكاره التوعوية الوطنية و الاجتماعية.

« أسس صنوع مسرحه في حديقة الازبكية سنة 1870م، ودرب الممثلين وقدمهم الى الجمهور، فتقمص الأدوار و الشخصيات خصوصا شخصية الفلاح المصري في سخريته وحسه النقدي اللاذع، وقد استطاع أن يخلق مسرحا نال اعجاب كل الفئات الاجتماعية، ولقبه الخديوي اسماعيل ب "موليير مصر"»¹⁶.

لقد كان صنوع يقتبس بعض المواضيع و الأساليب و التقنيات الدرامية، فكان يكييفها ويعدلها بما يتلائم مع الواقع المصري، كما كان يبسط اللغة المسرحية مقتربا من العامة المصرية ليحقق التواصل و الاستجابة مع الجمهور، فقد قدم مجموعة من المسرحيات التي عالج فيها مشاكل اجتماعية، مثل زواج المنفعة، ضغط العادات و التقاليد و معاناة المحبين، إلا أنه تبقى مسرحيته " موليير مصر وما يقاسيه" أنضج مسرحياته بحيث يمكن اعتبارها خلاصة عصارة تلك التجارب الأولى وهي الوثيقة التاريخية الوحيدة و المرجع الوحيد عند تحدثنا عن مسرح صنوع، الذي لم تصلنا عنه الكثير.

« لقد كان صنوع رائد المسرح العربي في مصر وحتى خارجها فكان من أبرز مؤسسي الصحافة، بحيث اليه يرجع الفضل في انشاء جمعيتي (محفل التقدم) و (محفل محبي العلم) عام 1872م ، وقد كانتا نواة الحزب الوطني القديم»¹⁷.

هكذا صار صنوع مثالا يحتذى به من قبل المسرحيين الذين أتوا من بعده بحيث اعتبرت مسرحياته من قبل السلطة الحاكمة بأنها تهدف الى قلب النظام القائم، فالوعي السياسي والاجتماعي بقضايا المجتمع و الأمة، قد بدأت تحتل نفوس أغلب المؤلفين العرب آنذاك فعبروا عن حقوق الشعب و حريته.

« لهذا حاول الخديوي أن يغتاله مرتين كما أغلق مسرحه ونفاه من مصر الى فرنسا سنة 1878م أين واصل عمله الصحفي و السياسي طوال اثنتين و ثلاثين عام حتى وافته المنية ببائيس سنة 1912م و انطوت صفحة مشرقة لرائد خلاق من رواد المسرح العربي»¹⁸.

فأحد أسباب مهاجمة المسرح ومطاردة رواده، ذلك الطابع الاجتماعي للظاهرة المسرحية، فالرواد الأوائل تميزوا بادراكهم العميق لشروط البيئة، وكذا ذهنية المتفرج الذي يتوجهون إليه، فمسرحتهم بالرغم من شكله الأوروبي لم يمنع هذا من استمراره بحيث حاولوا أن يطوعوه ويكسبوه نكهة بيئتهم، لهذا شكلت أعمالهم المسرحية ذلك العامل المقلق و المخيف لدى السلطات الحاكمة، لما حققته من تجاوب و قبول فاعل للمتفرج.

« فاتجه المسرح العربي مع هؤلاء الرواد الأوائل - ونقصد هنا نقاش والقباني وصنوع - في نفس المسارات و الاتجاهات التي سوف تتحكم في صيرورته وتطوره فيما بعد. فقد حاول نقاش أن ينطلق في مشروعه التأسيس من النص الأدبي، واتجه قباني الى الغناء والموسيقى و الرقص، أما صنوع فقد تراوحت تجربته ما بين الكوميديا الانتقادية و الأوبريت»¹⁹.

كان اذن كل من " مارون نقاش " و "أبي خليل القباني" و "يعقوب صنوع " الرواد الثلاثة الأوائل للمسرح العربي الناشئ لتتطوي معهم مرحلة التأسيس المسرحي الأولى، لتأتي مرحلة جديدة نتيجة التحولات التي عرفها المجتمع المصري مع التدخل الاستعماري البريطاني عام 1882م والتطورات التي شملت الميادين الاقتصادية و السياسية و الفكرية، فانعكس ذلك طبعاً على الفن المسرحي سواء من حيث الانتاج أو من حيث تزايد الجمهور المتردد على العروض. فكان أول ممثل

ينهض بتكوين فرقة مسرحية في هذه الحقبة من أصل سوري أيضاً هو "سليمان القرداحي" (1882-1909) « فقام القرداحي بتقديم مسرحيات مقتبسة عن المسرح الكلاسيكي محاولاً تكييفها مع ذوق الجمهور، ثم اتجه بعد ذلك الى الكوميديا و المسرحية الموسيقية»²⁰.

« الى جانب القرداحي نجد " اسكندر فرح" الذي كون في مصر فرقة سماها " الجوق العربي المصري" وقد قدم مع فرقته مسرحيات منها " السيد " ل كورناي و " البرج الهائل"، و " الطواف حول الأرض " المقتبسة عن "J. Verne" و " هاملت " لشكسبير، و " عابدة "... وكل هذه المسرحيات إما مترجمة أو مقتبسة »²¹.

ثم يظهر "سلامة حجازي" (1852-1909م) لينفصل عن الفرقة ليؤسس فرقة جديدة وكانت موهبة حجازي الصوتية المدهشة أثر كبير في تكريس الاتجاه الغنائي في المسرح العربي في هذه الفترة، فكان الشيخ سلام منشداً وهو أول مسلم انخرط في حقل المسرح. فساعد هذا على تجاوز جماهير المسلمين مع هذا اللون الجديد من ألوان الانشاد الذي غلفه بأسلوب التمثيل.

الى جانب سلامة حجازي ظهر كل من " نجيب الريحاني" و " سيد درويش" فمثلوا المنحى الكوميدي الغنائي. أما الاتجاه الدرامي فمثلته كل من " جورج أبيض" و " فرح أنطوان " و " الأخوين تيمور ". لكن يمكن اعتبار تجربة "جورج أبيض" اختصاراً لكل التجارب الدرامية لما طرحته من مشاكل، فيكون الحديث عنها بمثابة الحديث عن كثير من تلك التجارب، وكذلك بالنسبة لنجيب الريحاني بالنسبة للتيار الكوميدي.

إن إقامة "جورج أبيض" 1880-1959م في فرنسا ودراسته للمسرح الفرنسي في باريس على يد الممثل الفرنسي الشهير " Sylvain " الذي كان له الأثر الكبير في تكوينه الفني. « فبعد عودته الى

مصر سنة 1910م استقبله الخديوي بحفاوة في قصره وشجعه على المسرح، فشرع بذلك " جورج أبيض " بعرض مسرحياته بالفرنسية وهي " شارل السابع " ل " اسكندر دوما " و "لويس الحادي عشر " ل " cassimin delavigne "، كما أسس فرقة ظمت كل من قرداحي، وحجازي، واسكندر فرح. فتوالى أعمال الفرقة فقدمت " أوديب " من ترجمة " فرح أنطوان " ومسرحية "لويس الحادي عشر" التي ترجمها "إلياس فياض"، و "عطيل" التي ترجمها " خليل مطران " ²².

حققت مسرحيات جورج أبيض نجاحا في أوساط النقاد و الجماهير على السواء، وكان له الفضل في تطوير الذوق الفني للجمهور وتعريفه بروائع المسرح العالمي. ولكن من جهة أخرى يلاحظ "زكي طليمات" « أن القاء أبيض سواء أكان عربيا فصيحاً أو اقليمياً خاصاً، كان يجنح الى شيء من الغرابة بسبب الايقاعات الموسيقية غير مألوفة للأذن العربية، وهي ايقاعات وموسيقى اللغة الفرنسية » ²³.

وهذا طبعا أمر طبيعي فهو درس المسرح الفرنسي و تشبع بالثقافة الفرنسية التي كانت المنهل الوحيد فاستقى من الريبورتوار الفرنسي جل أعماله المسرحية.

يجتمع أبيض بعد هذا مع "الشيخ حجازي" فكونوا فرقة جديدة ولكن هذه الفترة لم تثمر كثيرا من الأعمال بل اكتفت باجتراح ما انجز من قبل، « ليقدم جورج أبيض بع هذا مسرحيات ميلودرامية بالعامية كما يتبع هذا بترجمات "عثمان جلال" و كوميديات مقتبسة عن "موليير" وهو اللون الذي أكثر منه بعد ذلك » ²⁴.

لقد اضطر أبيض أن يضمن مسرحياته التراجيدية بفصول من الفودفيل vaudeville وهذا بسبب ميول الجماهير الى الكوميديا، فمهما يكن فتجربة أبيض كانت أول خطوة حقيقية وناضجة نحو ايجاد فن مسرحي صحيح مبني على قواعد أساسية ومتصل بتراث المسرح الأوروبي العريق، ويعود له الفضل أيضا في التعريف بالمسرح في جميع الأقطار العربية من خلال جولاته المسرحية العديدة في كل من سوريا، ولبنان و فلسطين و تونس والجزائر...

« أما نجيب الريحان 1895-1949م الذي مثل الاتجاه الكوميدي في المسرح العربي فظل يصف واقع المجتمع المصري بسخرية مرة ويصور عيوبه ومفاسده » ²⁵. بعدما ارتقى بهذه الكوميديا من مستوى الفصل المضحك (السكيتش) الى مستوى الكوميديا الاجتماعية النقدية.

في سنة 1919م أسس الريحاني فرقته الخاصة وبدأ في عرض مسرحياته الكوميدية التي اقتبسها عن موليير وعن مسرح الفودفيل و " مارسيل بانويل"، فابتكر الشخصية المسرحية الشهيرة "كشكش بيك" أي العمدة الريفي كما ابتكر ما يعرف باسم كوميديا franco arab ، وهي عبارة عن مسرحية من فصل واحد ذات طابع أوروبي تتخللها عناصر الموسيقى أكثر من عناصر الدراما.

« بعد هذه المرحلة قدم الريحاني في أعماله حوادث هامة كانت تمر بها البلاد فعرضها منتقدا إياها ساخرا منها، فلم يتوقف عن هذا الصنف من العروض إلا بعد أن أنتج أول كوميديا غير موسيقية عام 1931م وهي " الجنيه المصري " و التي اقتبسها عن topaz ل مارسيل بانيول، وكانت أولى خطواته الى طريق الكوميديا النقدية، فركز في اقتباسه على معالجة موضوعات أخلاقية اجتماعية »²⁶.

على الرغم من المضمون الاجتماعي الذي اتخذ الريحاني في مسرحياته إلا أن النقد اعتبره مجرد ناقد مسالم لمجتمع فلم يكن ثوريا ولا حتى ثائرا فاكفى بالدعوة الى تحسين حالة العامة وفتح باب الأمل أمام الفقراء.

ما نستخلصه حول الترجمة في هذه المراحل الأولى من تأسيس المسرح العربي أنها كانت غير مكتملة ضعيفة و عشوائية إلا أنها كانت النافذة الوحيدة التي تطل على آفاق المسرح، فهي لم تصل الى النضج و الاكتمال لعدة أسباب نذكر منها: عدم امتلاك رواد هذه المرحلة للوعي و الأدوات المطلوبة للترجمة، وكذا جهلهم لمتطلبات هذا الفن عند ترجمته - كمل سبق و أن ذكرنا - ، فكان غالبيتهم من غير المتخصصين في هذا الفن. و السبب الثاني طبيعة المرحلة التاريخية التي ظهر فيها الفن المسرحي، فلم يلقى الترحيب من طرف الجمهور الذي يجهل هذا الفن الغريب عن بيئته وثقافته و لغته، خاصة وأنه قدم له تراجميات عالمية لم تعبر عن وجدانه ولا عن طموحه وهمومه. فانعكس هذا على طبيعة متطلبات الجمهور ونوعية الأشكال المسرحية المترجمة و المقدمة له

أنداك، فجاءت بطبيعة الحال ركيكة و ضعيفة، تراوحت ما بين التعريب و الاقتباس وحتى التمصير

فكل ذلك كان من أجل ارضاء أذواق الجماهير، لهذا راح رواد هذه المرحلة الى الحذف و التلخيص وحتى تغيير النهايات التراجيدية الى نهايات سعيدة. كما أقحموا مقاطع غنائية، وكل ذلك من أجل جذب انتباه الجمهور. فالواقع أن هذه الظواهر و الاشكال غير الصحيحة التي انتشرت - وقتذاك - كانت تعبيراً عن طبيعة الفعاليات و الرؤى الفكرية و الفنية التي سادت المجتمع تجاه ذلك الفن المستحدث، الذي لم يكن قد تأصل بعد حتى يمارس وظائفه ودوره الحقيقي.

2.1 المرحلة الثانية للترجمة الناضجة:

بعد هذه المرحلة البدائية من ترجمة النصوص العالمية تأتي المرحلة الثانية للترجمة الناضجة، فتجاوز رواد هذه المرحلة عشوائية الجيل الأول، حيث امتلكوا الوعي، والأدوات المطلوبة للترجمة، وكان ذلك بعدما « قامت الدولة في محاولة منها لتدارك الأوضاع بتأسيس الفرقة القومية للتمثيل المسرحي عام 1935 م »²⁷.

حيث كلفت مجموعة من الأدباء و النقاد و الأساتذة الذين كانوا بدورهم يمثلون أهم رواد الترجمة الأدبية في مصر في تلك الفترة ليشرفوا اشرافا فنيا كاملا على عمل هذه الفرقة بوصفهم لجنة اشراف عليا، فكانت مسؤوليتها توجيه الحركة المسرحية في مصر و إعادة قيمة و مكانة هذا المسرح التي افتقدتها مع أشكال تلك الترجمة البدائية، ثم ترجمة النصوص العالمية الجيدة من طرف اخصائيين دارسين لأصول الفن المسرحي مالكين لرؤية فنية مكتملة وفهم واع له.

« وبقدر ما اتاحت هذه الخطوة الفرصة لظهور بعض النصوص المسرحية العالمية التي قام بترجمتها في صورة راقية أدباء و نقاد و رواد مثل: خليل مطران ، طه حسين، ابراهيم رمزي، فقد أتاحت كذلك الفرصة لظهور بعض المترجمين الشباب الجدد»²⁸، الذين سيشكلون رواد المرحلة الثالثة، أو الجيل الثالث بعد ثورة يونيو.

لقد قدمت هذه الفرقة مجموعة من المسرحيات: « أهل الكهف لتوفيق الحكيم، وتاجر البندقية و الملك لير لشكسبير ترجمة خليل مطران، وأندروماك لراسين ترجمة طه حسين، ثم مسرحية السيد لكورني ترجمة خليل مطران، و اختتمت موسمها بمسرحيتي نشيد الهوى لروبيردي فلير ومجرم »²⁹.

على الرغم من الجهود المبذولة من طرف هذه الفرقة في تقديم أعمال مسرحية مترجمة ترجمة راقية، ومحاولتها تدارك الانحراف الأدبي الذي تقش في النصوص المترجمة السابقة، إلا أنها لم تسلم هي الأخرى من الانتقادات وعزوف الجمهور، بسبب اللغة التي قدمت بها تلك العروض، فكانت لغة عربية فصحي لا يفهمها غالبية الشعب إلا من هم من الفئة المثقفة، ضف الى ذلك أنها قدمت قالب مسرحي جاهز لا يعبر عن هموم الشعب و تطلعاته، فهي تراجيديات قدمت غير مناسبة لأذواق الجماهير، فهي بعيدة عن بيئته و ثقافته، وحتى ديانته، كما أنها لا تشبه الأشكال التمثيلية التي كانت موجودة في تراثه، والتي ألف مشاهدتها، فهذا الجمهور كان يأمل أن يرى نفسه في هذه المسرحيات، خاصة أن يجد فيها متنفسا، فهو مل من رؤية المآسي في ظل الاحتلال، فعانى من الفقر و الحرمان و الظلم و الاستبداد، فكل ذلك أهلك نفسيته وزاد من همومه. لهذا كان لابد على المؤلفين ايجاد شكل مسرحي جديد يؤدي وظيفته الجوهرية التي تتمثل في دفع الجمهور للالتفاف حوله و الاحتفاء به.

«لم تنضج الترجمة في المسرح العربي إلا بعد ثورة يوليو 1952م و تغير المناخ العام في المجتمع المصري على جميع الأصعدة، السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية، و الثقافية، ففي هذا السياق وظهرت انجازات هائلة، خاصة في الميدان الثقافي و التعليمي، منها انشاء أكاديمية تضم المعاهد العليا للمسرح و السينما و النقد و الباليه و الأوبرا و الموسيقى و الفنون الشعبية، وكذا رعاية الآثار والمتاحف، و انجازات تعليمية منها: مجانية التعليم العام و التعليم العالي، ومضاعفة ميزانية التعليم العالي، انشاء عشر جامعات

متوزعة في جميع أنحاء الوطن و انشاء مراكز البحث العلمي وتطويره. فكل هذه العوامل مجتمعة مع ازدهارات أخرى أفرزتها هذه الثورة على جميع الأصعدة»³⁰.

وفي ضوء توفر كافة العوامل المساعدة على قيام نهضة مسرحية حقيقية، نذكر منها ظهور المؤلف المسرحي المصري الذي تبنى قضايا وطنه وهموم شعبه من ناحية، و ظهور جيل جديد من الشباب الممثلين و المخرجين الدارسين لأصول الفنون المسرحية وغيرهم من المتخصصين في التقنيات الفنية للعرض المسرحي، مثل الموسيقى، و الديكور، و الاضاءة، و الملابس من ناحية ثانية، و تفجر طاقات تلك الكوكبة الممتازة من النقاد و المفكرين المصريين في متابعتهم النقدية لمختلف الأشكال المسرحية من ناحية ثالثة، وكذلك ظهور جيل جديد آخر من المترجمين المتلهفين للفن المسرحي، و الذين تميزوا بالوعي الفني في اختياراتهم لترجمة نصوص مسرحية عالمية، و انبثاق ترجماتهم عن متطلبات فنية وتاريخية و انسانية، لا عن دوافع ذاتية، ودوافع منفعية كالربح المالي دون احترام عقلية وذوق المتلقي.

«كانت الدولة من جانبها قد اهتمت أيضا بتنمية هذه الطاقات البشرية، كما خصصت ميزانية من أجل انشاء مسارح جديدة، و الاهتمام بإصدار و توزيع كل ما يختص بمطبوعات الثقافة المسرحية المترجمة عن كتاب أجانب، و المؤلفة من قبل الكتاب المصريين، وسواء أكانت الأعمال المترجمة نصوصا مسرحية، أم كتب ومراجع علمية تعني بالتراث المسرحي، أو حتى الاتجاهات الجديدة و المعاصرة»³¹.

كل هذه العوامل متضافرة حققت نهضة مسرحية شاملة ارتقت بفن المسرح و القائمين عليه، بوصفه سلاح في يد أصحابه للرقى و التقدم الحضاري. كما ارتقت بالنص المسرحي المترجم ليصبح النص العالمي أداة في يد المتخصصين لخوض تجربة الكتابة و التأليف في هذا المجال.

لقد وجد المسرح فرصته المناسبة، فيما صنعتها متغيرات المجتمع المصري وقتذاك من مناخ مسرحي ناضج، فهذا المناخ هو الذي خلق المسرح الناهض في كل مكان ظهر فيه في العالم، من الأمثلة على ذلك، في أثينا أيام بيريكليس، حيث انتصر الأثينيون على الفرس، ظهر المسرح الاغريقي العظيم و ازدهر، وفي إنجلترا أيام "أليزابيث الأولى"، حيث انتصر البريطانيون على الأرمادا، حيث اشتهرت تلك الفترة بازدهار الدراما الانجليزية، بزيادة عدد من الكتاب المسرحيين

مثل "وليم شكسبير" و "كريستوفر مارلو"، وفي فرنسا إبان عصر لويس الرابع عشر ومع تسيد فرنسا على أوروبا، وحب لويس الرابع عشر للفن، ظهر في المسرح "كورني"، "وراسين"، "وموليير". إنه ذلك المناخ الذي تقف فيه أمة كبيرة عند مفترق الطرق، تفكر أي الطرق تسلك؟ هذه اللحظة المتسائلة، التي تشمل الماضي بالتحليل، وتتنظر الى الحاضر بجدية وثورية، وتتطلع الى مستقبل زاهر و واعد.

وكان من الطبيعي - في هذا السياق ومع التطورات و التغيرات العامة- أن تأتي جهود الترجمة عن المسرح العالمي بثمارها الطيبة، حيث أصبحت تصدر عن جيل متميز من النقاد و الأدباء والأساتذة الأكاديميين الدارسين للأدب العالمي في جميع لغاته، الذين توحدت توجهاتهم وتطلعاتهم مع متطلبات المرحلة، فقدموا للساحة الثقافية العربية نصوصا مسرحية عالمية كلاسيكية ومعاصرة، نذكر منها ما ترجم لسوفوكليس، ويوريديس، وأرسطوفانيس، وشكسبير، ومارلو، وكورني، وراسين، وموليير، وما ترجم لهنري إيبسن وجورج برناردشو، وشيكوف، وفيدريكو غارسيا لوركا، وبرتولد بريخت، وتيتسي ويليامز، وبيتر بروك...، كما قام هؤلاء المترجمين بنقد كل العروض سواء مترجمة، أو مؤلفة في دوريات متخصصة وعلى أوراق الصحف، وأصبحت هذه الدراسات النقدية مع النصوص المسرحيات العالمية، مادة ثقافية مطبوعة ومتاحة للقارئ.

إن هذه الكوكبة من المترجمين شكلوا واجهة الساحة الثقافية في مصر في تلك الفترة، وإن حصر هؤلاء المترجمين وتصنيفهم لا يدخل ضمن نطاق دراستنا، وإنما ما يهمنا تتبع حركة الترجمة التي لازمت مسرحنا العربي منذ بداياته الأولى. ولكن هذا لا يمنعنا من ذكر بعض النماذج المهمة التي كان لها بالغ الأثر في هذا الحقل في هذه الفترة مثل: « لويس عوض، دريني خشبة، علي الراعي، عبد القادر القط، رشاد رشدي، محمد غنيمي هلال، عبد الحليم البشلاوي، عبد الغفار مكاوي، محمد حامد شوكت، صلاح عبد الصبور، علي أحمد محمود، نعمان عاشور، وآخرين مترجمين شباب ألحقوا بهم مثل: محمد عناني، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة، أمين الغيوطي، ماهر شفيق فريد، فاروق عبد الوهاب، فاروق عبد القادر، فاطمة موسى، جلال العشري، علي شلش، نعيم عطية، يسرى خميس، فتحي العشري، أنيس منصور... »³².

و المتأمل في هذه القائمة من المترجمين، يلاحظ أن أغلبهم من الأساتذة الجامعيين، وممن اهتموا بالبحث العلمي الأكاديمي في تخصصات مختلفة، تدور في فلك العلوم الانسانية خاصة الأدب ولغاته المختلفة، و النقد الأدبي و الفلسفة.

و أخيرا ما يمكن استخلاصه مما سبق أننا لاننكر أبدا دور الاقتباس بوصفه ظاهرة قربت فن المسرح العالمي الى الجمهور العربي، بغض النظر، إن تمت عملية الاقتباس هذه بشروط الفن الجيد، ووفق قواعد وأصول لا تقصد هذا الفن، فهذه الجودة تأتي بطبيعة الحال بعد عدة محاولات فاشلة لتعوضها محاولات ناجحة، بعد جهود مبذولة متضافرة ومجتمعة، ودراسات جادة في هذا الميدان -وهذا ما رأيناه- خلال تتبعنا لمراحل الترجمة في المسرح العربي. كما نشيد بدور الترجمة في نقل وتأسيس فن المسرح في الثقافة العربية، ودورها كذلك في تحقيق النهضة المسرحية في ثقافتنا.

و على الرغم من بداياتها العشوائية و الركيكة، إلا أن تضافر الجهود لأولئك المتربعين على عرشها- خاصة للذين أتوا بعد ثورة يوليو- من أدباء وأساتذة ونقاد ومترجمين، فقد قدموا نصوص مسرحية عالمية على النحو الأمثل، والتفسير و الصياغة الأقرب له في الثقافة العربية. فلقد تجاوزوا أخطاء الترجمات السابقة، ولم يخرجوا بالنص عن حقيقته الفنية، ولا عن هدفه الأصلي، ولم يقحموا عليه ما ليس فيه، فهم اكتسبوا الوعي بالعمق التاريخي و المعرفي للنصوص المسرحية، وأدركوا ما يناسبها من صياغة فنية في البيئة الجديدة.

فبداية معرفتنا للمسرح، كانت بداية لقيام تجارب مسرحية مختلفة الاتجاهات و المدارس، تستند في أصولها الى نصوص مسرحية منقولة عن المسرح الغربي، بهدف إدخال هذه الظاهرة الفنية الغربية في بنية ثقافتنا المحلية، وقد تم نقل هذه النصوص عن طريق الترجمة و الاقتباس- كما أشرنا- منذ مارون النباش، وجورج أبيض، وسلامة حجازي، ويعقوب صنوع، لتستمر حتى الأربعينيات منه، وصولاً الى مرحلة الستينيات، أي مرحلة ازدهار المسرح العربي، خاصة المصري و السوري، واللبناني، و العراقي، والكويتي، والتونسي، والمغربي، والجزائري.

خاتمة:

وفي الأخير ومن خلال ما أوردنا حول الترجمة في المسرح العربي يتضح لنا ما يلي:

1. إن المسرح العربي من ولج الى بلاد الغرب ومن هناك نهل من مسرحهم، وكان ذلك من خلال البعثات الرسمية التي كانت تقوم بها الدولة و المؤسسات الرسمية في البلاد العربية بشكل خاص في مصر - كما رأينا- في إطار إتفاقيات ثقافية أو خارجها.

2. من خلال المسرحيات التي أنتجت في تلك الفترة، كان لابد من البداية التعرض الى عنصر الترجمة وكذا الاقتباس، لما لهذين العنصرين من تداخل مع عنصر النشأة و التأصيل و التطور للمسرح العربي، فلا يمكن التحدث عن بدايات المسرح العربي وكذا تطوره دون التعرض لهما.

3. لا ننكر أبداً دور الاقتباس بوصفه ظاهرة قربت فن المسرح العالمي الى الجمهور العربي، بغض النظر إن تمت عملية الاقتباس هذه بشروط الفن الجيد وفق قواعد وأصول لا تفسد هذا الفن، فهذه الجودة تأتي بطبيعة الحال بعد عدة محاولات فاشلة لتعويضها محاولات ناجحة، بعد جهود مبذولة متضافرة ومجموعة كما رأينا ذلك. كما نشيد بدور الترجمة في نقل و تأسيس فن المسرح في الثقافة العربية وكذلك دورها في تحقيق النهضة المسرحية في ثقافتنا.

4. لقد تبين لنا أن تأثير المسرح الغربي في المسرح العربي، هو ما أدى إلى اقتباسه ونقله وتعريبه، بعد الافتتان بهذا الفن الجديد الطارئ الذي لم يكن معروفاً قبلاً في المجتمعات العربية، فوصل المسرح إلى العرب مقتبساً ومترجماً منذ البدايات الأولى شكلاً ومضموناً.

5. المسرح الأوروبي هو من ألهم الكتاب العرب في كل من سوريا ومصر وجميع الأقطار العربية، فشرعوا في ابتكار شكل جديد من النشاط الدرامي، منسلخين عن الدراما العربية التقليدية أو الممارسات الشبه مسرحية التي كانت موجودة في التراث العربي، فحاولوا بذلك تقديم عروض عربية الجو والفكر والقيم والعادات والتقاليد، على الرغم من أنهم لم يستطيعوا التحرر التام من النموذج الفني الأوروبي الذي كان السبب الأول - كما ذكرنا - في تجاهل بعض المسرحيات من طرف المتلقي، هذا المتلقي الجاهل لهذا الشكل الفني الجديد عن بيئته وثقافته وعاداته وحتى دينه، وهذا طبيعي في هذه المرحلة المتقدمة من هذا النشاط الأدبي إلى جانب الأنواع الأخرى من الآداب كالشعر والقصة والرواية.

6. على الرغم من البدايات العشوائية والركيكة للترجمة، إلا أن تضافر الجهود لأولئك المترجمين على عرشها - خاصة الذين أتوا بعد ثورة يوليو - من أدباء وأساتذة ونقاد ومترجمين، قدموا نصوص مسرحية عالمية على النحو الأمثل والتفسير والصياغة الأقرب له في الثقافة العربية.

فلقد تجاوزوا أخطاء الترجمات السابقة ولم يخرجوا بالنص عن حقيقته الفنية، ولا عن هدفه الأصلي، ولم يقيموا عليه ما ليس فيه، فهم اكتسبوا الوعي بالعمق التاريخي والمعرفي للنصوص المسرحية، وأدركوا ما يناسبها من صياغة فنية في البيئة الجديدة.

7. نحن كباحثين نرى أولئك الكتاب كانوا أعلاماً في الحياة الثقافية والاجتماعية آنذاك وكانوا نجومًا تعج بإنتاجاتهم خشبات المسارح في جميع ربوع الوطن العربي، وتبقى نصوصهم تلك مادة ثرية للبحث، لكن اليوم يجب أن نعمل جاهدين ونفتش عن أساليب جديدة وعن مسرح جديد يفكك العناصر الأولية للمسرح العربي، لنصوغ منها نوعاً جديداً مختلفاً عنه في البناء والأشكال ومتفقاً معه في الحق والخير والجمال.

قائمة المصادر والمراجع:

- ¹ - ابن ياسر عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح الغربي الحديث، جامعة القاضي عياض، مراكش، ط1، 2007، ص124.
- ² - فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجاً، م س، ص114.
- ³ - بلبل فرحان، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، م س، ص 52.
- ⁴ - نجم محمد يوسف، المسرحية فالأدب العربي الحديث 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2: 1967، ص 233.
- ⁵ - عبد الحميد سلام ابو الحسن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط2: 1993، ص35.
- ⁶ - انظر نجم محمد يوسف، المسرحية فالأدب العربي الحديث 1847-1914، م س، ص 197-198.
- ⁷ - بيبيرس أحمد سمير، المسرح العربي في القرن 19، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، 1985، ص 117.
- ⁸ - عساف روجيه، أعلام وأعمال جدول تاريخي للمسرحيين والمسرحيات العصور القديمة، دار الآداب، بيروت، ط1: 2009، ص246.

- ⁹ - ابن ياسر عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح الغربي الحديث، م س، ص 94.
- ¹⁰ - م س، ص 95.
- ¹¹ - م ن، ص 96.
- ¹² - بوتيتيسيفا تمارا، ألف عام وعام على المسرح العربي، م س، ص 154.
- ¹³ - م س، ص 130.
- ¹⁴ - م ن، ص 138.
- ¹⁵ - ibid, jacob m landau, études sur le théâtre et le cinéma arabes, paris, maison neuve et la rose , 1956, p127-130.
- ¹⁶ - أنظر نجم محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847-1914، م س، ص 132 - 133.
- ¹⁷ - ابن ياسر عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، م س، ص 100.
- ¹⁸ - أنظر عانوس نجوى، مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص (مفقودة).
- ¹⁹ - أنظر ابن ياسر عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، م س، ص 104.
- ²⁰ - أنظر لاندو، م س، ص 136، و نجم محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، م س، ص 106.
- ²¹ - تيمور محمد، طلائع المسرح العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، دت ، ص 153.
- ²² - أنظر ابن ياسر عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح الغربي الحديث، م س، ص 110.
- ²³ - طليمات زكي، فن المسرح العربي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1965، ص 52.
- ²⁴ - يعقوب لاندو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر، أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 150.
- ²⁵ - ابن ياسر عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح الغربي الحديث م س، ص 175.
- ²⁶ - أنظر ليلي نسيم أبوسيف، الريحاني نجيب وتطور الكوميديا في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1972، ص 151.
- ²⁷ - م س، ص 63.
- ²⁸ - م س، ص 65.
- ²⁹ - م ن، ص 66.
- ³⁰ - لمزيد من التفاصيل حول متغيرات الواقع المصري في تلك الفترة، وأثر ذلك على المسرح، راجع مدني محمد، اتجاهات نقد الأدب المسرحي في مصر، في الفترة (1952-1967)، دار أنوس للطباعة والنشر والتوزيع، المنيا 1997، ص 18-24.

³¹ - أنظر م س، ص 69.

³² - أنظر م س، ص 72.