

## السرديات الكبرى وأثرها على الترجمة وكتابة تاريخ أصول المسرح المصريّ والعربيّ

استاذ دكتور  
أريج إبراهيم

كلية العلوم والدراسات الانسانية - جامعة عفت  
جدة - المملكة العربية السعودية

### الخلاصة

أثرت السرديات الكبرى على تداول قضية تاريخ أصول المسرح المصريّ وترجمته، فمن الملاحظ أنّ التأريخ والتنظير لبدايات المسرح في مصر وعند العرب ارتبط بسرد هذا التاريخ بطريقتين، إحداهما تزعم أنّ المسرح لم يُعرف في العالم العربيّ إلا بعد تأثره بالغرب عن طريق الترجمة، والأخرى تؤكد أنّ المسرح بدأ منذ قديم الزمان، حتى وإن لم يكن تحت مسمى المسرح. ومن الملاحظ أنّ النظريات الحديثة التي تتناول كتابة التاريخ باتت تشكك في إمكان الكتابة الموضوعية للتاريخ من دون أيديولوجيات أو تحيز يرتبط بعصره. ويبدو أنّ كتابة تاريخ المسرح العربيّ ارتبطت بالفكر المهيمن الذي كان المسيطر في وقت ما على صناعة الثقافة والمعرفة، وبالتالي على تداول سرديات كبرى بعينها، تختص بالتفوق المعرفيّ للغرب. تتناول هذه المقالة علاقة السرديات الكبرى بترجمة المسرح و أثرها على صناعة المعرفة وتداولها حول قضية منشأ المسرح في مصر وعند العرب منذ القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن الحادي والعشرين، في محطات توضح تأثير الفكر الإستعماري المهيمن على القراءة النقدية لتاريخ المسرح، و تغيير النظرة التاريخية بتغيير النظرية المعرفية المركزية الماثرة بالغرب.

# The Impact of Grand Narratives on the Translation and Writing of the History of the Origins of Egyptian and Arab Theatre

**Prof. Dr. Areeg Ibrahim**

College of Science and Humanities – Effat University  
Jeddah - KSA

## ABSTRACT

Certain grand narratives appear to have influenced the circulation of the debate around the history of the origins of Egyptian and Arab theatre. It is noteworthy that the writing of history and the theorizing about the origins of theatre in Egypt and the Arab world were associated with the way the narrative of this history was written, as in two ways. One narrative claims that the theatre was not known in the Arab world except through Western influences by translation. This view neglects that theatre started in Egypt from ancient times, even though it was not under such name. It is noteworthy that modern theories dealing with the writing of history are questioning the possibility of the substantive writing of history without ideologies or bias. Historiography of the Arab theatre seems to have been affected by the hegemonic thought that once dominated the making of culture and knowledge, and thus the circulation of certain meta-narratives, or grand narratives, which are concerned with the superiority of Western knowledge. This article performs metacriticism of the critical discourse about the history of theatre in the Arab world and the way in which it was affected by certain grand narratives. The research deals with the relationship between the grand or meta-narratives and the translation of the theatre and its impact on the production and circulation of knowledge about the origin of the theatre in Egypt and the Arab world from the nineteenth century.

## المقدمة

لعبت السرديات الكبرى دوراً في تداول قضية تاريخ أصول المسرح المصري وترجمته، مما أثر على صياغة وإعادة صياغة الجدل المتعلق بتلك القضية في ضوء الخطاب الثقافي السائد والمهيمن على الحياة الثقافية في كل وقتٍ بعينه؛ ومن الملاحظ أن التأريخ والتنظير لبدايات المسرح في مصر وعند العرب ارتبط بسرد هذا التاريخ بطريقتين، إحداهما تزعم أن المسرح لم يُعرف في العالم العربي إلا بعد تأثره بالغرب عن طريق الترجمة، والأخرى تؤكد أن المسرح بدأ منذ قديم الزمان في مصر واستمر في صور عدة، حتى وإن لم تكن تحت مسمى المسرح. ومن الملاحظ أن النظريات الحديثة التي تتناول كتابة التاريخ باتت تشكك في إمكان الكتابة الموضوعية للتاريخ من دون أيديولوجيات أو تحيز يرتبط بعصره.

ويبدو لي فيما يتعلق بالمسرح العربي أن كتابة تاريخه ارتبطت بالفكر المهيمن الذي كان المسيطر في وقت ما على صناعة الثقافة والمعرفة، وبالتالي على تداول سرديات كبرى بعينها، تختص بالتفوق المعرفي للغرب. وأمام هذا الفكر كان في تأكيد الدراسات النقدية على قيام المسرح العربي على كثرة الترجمات و الاقتباسات من المسرح الغربي ما يشير إلى تقبل فكرة تبعية الشرق للغرب، على وفق الفكر الاستشراقي، كما أورده إدوارد سعيد Edward Said في كتابه الشهير الاستشراق *Orientalism*. في محاولة لنقد النقد، تتناول هذه المقالة علاقة السرديات الكبرى بترجمة المسرح و أثرها على صناعة المعرفة وتداولها حول قضية منشأ المسرح في مصر وعند العرب منذ القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن الحادي والعشرين، وذلك في محطات توضح تأثير الفكر الاستعماري المهيمن على القراءة النقدية لتاريخ المسرح، و تغير النظرة التاريخية بتغير النظرية المعرفية المركزية المتأثرة بالغرب.

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على أثر السرديات الكبرى على الرؤية النقدية لتاريخ المسرح العربي وعلاقته بالترجمة. وتكمن أهمية هذه الورقة البحثية في ارتياد مجال نقد النقد لدراسة تأثير السرديات الكبرى على الفكر النقدي في العالم العربي، بالأخص عند دراسة تاريخ المسرح. فقد تشربت العقليّة العربية النقدية كثيراً من الأساطير الغربية عن التفوق الثقافي الغربي، مما أثر في رؤية العرب لتاريخ مسرحهم، و مع تطور نظريات النقد الغربية و سردياته، تغير معها التوجه النقدي و تقبل اختلاف الآخر.

## الأيديولوجيات المهيمنة تخلق السرديات الكبرى والعامّة

يبدو أن رؤية تاريخ المسرح عند العرب لم تنفصل عن فكر الهيمنة الذي كان يسود كتابة تاريخ العالم وتاريخ الأدب. تشير ليندا هتشيون إلى أنه "يمكن النظر إلى ذلك النوع من تاريخ الأدب على أنه النظر الكلي للرؤية الجغرافية للعالم من قبل الإمبراطوريات، كما يظهر على خرائط العالم" (1) (Hutcheon، ص 404) [1].

إذا فكتابة تاريخ الأدب أو قراءته لا تخلو من أبعاد أيديولوجية لثقافة ما. و كما توضّح سماح سليم، أن كتابة تاريخ الأدب "عادة ما تدعم المزاعم الثقافية عند جماعة عرقية أو لغة معينة أو هيمنة قومية ما" (2) (Selim، ص 20). وفي مقالة سايكس مايشير إلى أن كتابة التاريخ تتضمن صناعة لأساطير ما (3) (Sikes، ص 16). إذاً، تتطرق هذه المقالة لارتباط كتابة التاريخ -وبالأخص تاريخ المسرح- بأيديولوجيات مهيمنة صنعت أساطير أو حكايات أو سرديات أثرت على صناعة المعرفة وتداولها في الساحة النقدية.

وعليه، فباستخدام المرجعية المنهجية لنظرية السرد (المتأثرة بالدراسات الاجتماعية ونظريات ما بعد الكولونيالية) وبالأخص المتعلقة بكتابة التاريخ، يمكننا تحليل تأثير تداول سرديات بعينها على كتابة تاريخ بداية المسرح في مصر وعند العرب. ترى نظرية السرد أن رؤيتنا للعالم ومفاهيمنا المعرفية تنبثق من الحكايات التي نتداولها. ولا يخفى علينا أن الفكر الاستعماري كان يقوم بنشر حكايات أو سرديات حول تفوقه. تقول سارة ميلز "تسمح قوى الاستعمار بصناعة المعرفة، كما أنها ترسم مواقف القوة التي يمكن التحدث من خلالها" (4)

(Mills، ص116). أي أن الوجود في موقع القوة بالنسبة للمستعمر يجعله يُملئ حكاياته وسردياته على الآخر، ويجعله يصنع المعرفة، بل ويخلق الشرق على هواه ومن اختراعه، كما ورد لدى إدوارد سعيد (5) (Said، ص1)، والذي أوضح أن الغرب قد رسم علاقته مع الشرق على غرار ثنائيات مثل الحضارة/التخلف، أي أن الشرق -من وجهة نظر الاستشراق- كان في الغالب في وضع التبعية والتقليد، وليس الريادة والإبداع. تقول فريدة الحوامدة أن الثقافة العربية "دخلت في إطار التبعية للثقافة الغربية. وأخذت الثقافة الغربية ضمن هذا الإطار دور المهيمن والمركز والسلطة والملقن وصارت هي المثال للثقافة العربية التي أخذت دور التابع والمقلد والملقن" (6) (ص62). إذاً، صارت التبعية الثقافية للغرب نوعاً من المسلمات المعرفية المتداولة، حتى بين العرب أنفسهم.

تم تداول الأفكار السائدة حول التفوق المعرفي عند الغرب، وهي أيديولوجيات يمكن اعتبارها من السرديات العامة *public narrative*، أو السرديات التي تتسع عن الأفراد لتشتمل المؤسسات الثقافية (7) (Somers & Gibson، ص31)، والسرديات هي "حكايا تسوقها وتداولها الأنظمة الاجتماعية والمؤسسية التي تتجاوز الفرد لتشتمل الأسرة والمؤسسات التعليمية والدينية والسياسية، أو المجموعات الناشطة سياسياً والمؤسسات الإعلامية ومؤسسات الدولة"، كما ورد عن مئي بيكر في شرحها لأنواع السرديات عند سومرز و جيبسون (8) (Baker، ص5). فالسرديات هي "الحكايا التي نخبر بها أنفسنا، وأيضاً هي تلك التي نخبر الآخرين بها بشكل صريح، عن العالم الذي نعيش" (ص5). إذاً فإننا نتواصل عن طريق هذه السرديات التي نقصها عنّا وعن الآخرين، وتصبح سرديات عامة، عندما يتم تداولها مع الآخرين. ولذا فإن سردية أن تاريخ المسرح المصري بدأ بالاقتراب من الغرب أصبحت سردية عامة، يعتقد فيها كثير من النقاد.

والملاحظ أن بعض هذه السرديات العامة انبثقت مما يمكن أن نطلق عليه السرديات الكبرى أو الميتا-سرديات *Metanarrative* أو *Masternarrative* أو *Grand Narrative*، باستخدام مصطلح المنظر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار *Liotard*، وهي سرديات تعتمد على تنميط معين لرؤية ما لمجتمعات بعينها (9) (Somers & Gibson، ص32). فمثلاً رؤية أن الشرق عادة ما يُفقد الغرب، وأن الشرق لا يصنع المعرفة ولكن يتبناها، هي سردية كبرى تناولها الفكر الاستعماري وتداولها بعض المستشرقين ومن ثم سهلت لتداول سرديات أخرى عامة عن تاريخ المسرح عند العرب. وحيث إن بعض هذه السرديات العامة نتداولها ليس مع الآخرين فحسب ولكن مع أنفسنا أيضاً، فإن السرديات الكبرى حول سيادة الغرب تحولت إلى سرديات عامة يتناولها معظم المثقفين، أي، يتبناها حتى الشرق عن نفسه.

### قضية البحث في أصول المسرح المصري والعربي

إن قضية تاريخ أصول المسرح المصري بشكل خاص، والمسرح عند العرب بشكل أعم، كانت محلاً للجدل منذ زمن. فقد كان الفكر السائد في عهد الاستعمار وبعدها بزمن أن منشأ المسرح في العالم العربي كان مع مقدم المسرحيات الفرنسية إلى مصر، وتأثراً بعرض المسرح الفرنسي في مصر في القرن التاسع عشر، مع قدوم الحملة الفرنسية. "يرى الكثير من النقاد أن حملة نابليون بونابرت على مصر 1797-1801م حملت النبتة الأولى التي نما منها المسرح العربي بسبب احتكاك الثقافة العربية المباشر مع الثقافة الفرنسية، ويؤكد هذا الفريق أن التمثيل لم يعرفه العرب من قبل، وأنه جاء مع حملة نابليون على مصر" (9) (عبدالهادي، ص140)، ويرى هذا الفريق أن المسرح بدأ في العالم العربي بعرض مسرحية البخيل للمسرحي الشامي مارون النقاش عام 1847. ويُنكر هذا المنطق السائد، أو يُسقط صفة المسرح عن العديد من أشكال الفرجة الشعبية وما يسمى بالناظر المسرحية المحلية [2]، مثل السامر والمحيطين والكُرج والمقامات وخيال الظل [3] أو حتى الشكول المسرحية عند المصريين القدامى مثلما وجد عن أوزوريس في معابد أبيدوس، أو حجر شباكا (كما ورد عند

(Bodie) (10)، أو طوقس بردية الرامسيوم التي يتخللها عرض مسرحي [4]، أو مسرحية انتصار حورس (التي أوردها فيرمان Fairman في كتابه) (11)، وأيضاً نصوص التعزية عند الشيعة كما يُضيف بعضهم.

### أثر السرديات الكبرى للفكر الكولونيالي (أو الاستعماري) على قضية أصول المسرح عند العرب و ترجمته

من الملاحظ أنّ العديد من المستشرقين افترضوا أنّ بدايات المسرح عند العرب كانت بتقليد الغرب والترجمة عن مسرحه. ولا يخفى أن السرديات الكبرى عن الغرب أنه منارة الحضارة، قد أثرت على التداول المعرفي لمثل هذا الفكر. يقول أوجت حول التأريخ الكولونيالي، أنّ كتابة التاريخ كانت تتمحور حول كتابة الوجود الأوروبي في المستعمرات (12) (Ogot، ص71). يبدو أنّ تلك الرؤية للتاريخ أثرت على فكر كثيرين ولا سيما غالبية الباحثين العرب، فصارت مثل السرديات العامة التي يتداولها الجميع، ولا يشدّ عنها إلا القليل. فقد نحا عديد من النقاد والمستشرقين، أمثال لنداو وغيره، إلى أنّ المسرح عند العرب بدأ في القرن التاسع عشر [5]، باقتباس الشكل المسرحي من المسرح الغربي، وبالأخص المسرحين الفرنسي والإيطالي، و تداول الفكرة نفسها الكثير من النقاد العرب مثل محمد مصطفى بدوي، ومحمد يوسف نجم، وحسن محسن وغيرهم. يقول لنداو أنه لم يوجد مسرح عربي منظم حتى القرن التاسع عشر (13) (Landau، ص1).

ويذهب عديد من النقاد العرب إلى أنّ عالماً عربيّ لم يعرف المسرح حتى القرن التاسع عشر، كما يؤكّد محمد مندور (14) (ص5). ورغم إيمان الكاتب المسرحي توفيق الحكيم (1898-1987) بضرورة وجود شكل أصيل للمسرح وبحثه المُنصني عنه، إلا أنه يبدو متأثراً بالفكر النقدي السائد حيث يقول إنّ "الفن المسرحي لدينا بدأ من النقل والاقْتباس عن المسرح الأوروبي... وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداءً من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقْتباس إلى أنّ وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل" (15) (ص11). ويزعم أيضاً خليل موسى أنه "لم يُعرف المسرح ولا المسرحية بمفهومها المعاصر قبل منتصف القرن الماضي في الوطن العربي" (16) (ص14). ويتناول خليل موسى باستفاضة آراء فريقيين في القضية الجدلية حول وجود مسرح عند العرب قبل مسرحية البخيل لمارون النقاش (1817-1855). بينما يؤكّد بدوي انتفاء وجود الدراما عند العرب بمفهومها الغربي الذي يُفسّره ليعني وجود ممثلين بشريين على خشبة المسرح لنقل الأحداث عبر الخطاب المسرحي (17) (Badawi, Early Arabic Drama، ص3).

تداول الرأي نفسه (حول بدايات المسرح عند العرب بالنقل عن المسرح الغربي) العديد من نقادنا العرب البارزين أمثال محمد يوسف نجم (1925-2009). يقول نجم "لم يكن للمسرح العربي، بشكله المعروف اليوم في مصر، وجود في القرن الثامن عشر، ولكننا عثرنا في بعض المراجع، على إشارات تفيد وجود نشاط تمثيلي كما ورد عن أحد الرحّالة عام 1780" (18) (نجم، ص73)، والعبارة تناقض نفسها، حيث يُفيد الكاتب بوجود تمثيل، وإن لم يكن بشكله المنتظم (ص74)، ولكنه يُنكر وجود المسرح. إذاً فما اهتمّ به الكاتب هو تأكيد فكرة أنّ المسرح ليس امتداداً للتراث العربي، ولكنه ظهر مع النهضة، و تحت تأثير الاتصال بالثقافة الأوروبية (ص12).

والغريب أنّ الرأي انتقل كالنار في الهشيم فتداوله آخرون، ومتفقون لهم ثقل في العالم العربي. فعلى سبيل المثال تقول الناقدة فاطمة موسى (1927-2007):

وقد أخذ روّاد المسرح العربيّ هذا الفنّ عن الغرب كما يعرف الدارسون لتاريخ المسرح العربيّ، واعتمد أصحاب الفرق المسرحية الأولى من أمثال قرداحي والحداد وإسكندر فرح على المترجمات. وكان المسرح الفرنسيّ أوّل مآثرجم وُقِّد على المسرح العربيّ، ثمّ تبعه بعض مسرحيات من شكسبير، وهذه تُرجمت في كثير من الأحيان عن ترجمة فرنسيّة لا عن الأصل الإنجليزيّ، لأنّ عدداً من المترجمين الأوّل كانوا من المسيحيين الشوام ممّن يتقنون اللغة الفرنسيّة أكثر من الإنجليزيّة (19) (ص81).

ومما سبق نرى أنّ الكاتبة تعدّ أنّه من المسلمّات أن المسرح العربيّ تمّ نقله عن طريق الغرب، ممّا يؤكّد أنّ المعرفة تنتقل ويتم تداولها حتّى تصبح مسلماً عند الثقافات، حتّى عند أصحاب الثقافات المستعمرة أنفسهم الذين تشبّعوا بالفكر المهيمن فكرّوا وتداوله.

ونلاحظ انتشار مثل هذا الفكر الاستشراقي ذي المرجعيّة الكولونياليّة بين العديد من نقادنا العرب البارزين، فمثلاً يورد بدويّ في كتابه لعام 1988 أنّ العرب لم يعرفوا الدراما بشكلها الغربيّ إلاّ نقلاً، ورغم تأكّده أنّ ذلك لايعني دونيّة العرب، فإنّه يُعدّد أسباب انتفاء وجود هذا النوع من الأدب في الثقافة العربيّة، بل ويستعين بمقولة الشاعر و الناقد الإنجليزيّ الشهير تي إس إليوت T. S. Eliot عن أن المسرح هو هبة، لا تتسوّى لكلّ الشعوب، حتّى أكثرها رُقيّاً (*Badawi, Early Arabic Drama*، ص5). ورغم أنّ مقولة إليوت كانت تعني المسرح الرومانيّ، فإنّها تبدو لي محمّلة بفكر نخبويّ، أو على الأقلّ بمركزيّة معرفيّة أوروبّيّة، تطوّرت مرجعيّتها المعرفيّة لاحقاً لتتقبّل تطوّر الثقافات الأخرى بأشكال مختلفة، وظهور فن الأداء لامحالة في جميع الثقافات، واعتبار أنّ المسرح من أدوات التعبير الإنسانيّة وحقّ للجميع، وإن اتّخذ أطواراً وأشكالاً مختلفة.

ولم يتمّ تبنيّ الفكر المهيمن من قبل أبناء الثقافة العربيّة فحسب، بل امتدّ إلى تبرير انتفاء المسرح في الثقافة العربيّة والإسلاميّة. يُورد خليل موسى رأي أدونيس (1930-) [6] الذي ينكر تماماً وجود المسرح عند العرب بسبب طبيعة ثقافتهم ومرجعيتهم الدينيّة (الموسى، ص 7-8). ويذهب باحثون ومستشرقون آخرون إلى أبعد من ذلك ويزعمون أنّ البيئة العربيّة الإسلاميّة لم تسمح طبيعتها بنموّ فنّ المسرح [7].

والظاهر هو أنّ نفي صفة المسرح عن بعض نظائره، يعكس وجهة نظر لا ترى تاريخ المسرح عند العرب بشكلٍ متّصل، كما فعل الغرب. فمثلاً يتعجّب لنداو من ضعف تأثير خيال الظلّ على المسرح العربيّ، ويشير إلى أنّ تأثير مسرحيّات خيال الظلّ على المسرح العربيّ كان ضعيفاً مقارنة بالتأثير بالمسرح الأوروبيّ، "في حين كان لمسرح خيال الظلّ و مسرح العرائس في بعض الدول الأوروبيّة الغربيّة أثراً واضحاً على الكوميديا الحديثة، ولكنّ لم يكن ذلك هو الحال في الشرق الأدنى" (Landau، ص49). يشير خليل موسى إلى أنّه "إنما عرفت أشكال مسرحيّة تنتمي إلى ما قبل المسرح العربيّ، وهي أشكال إشكاليّة تحتاج إلى دراسات موسّعة" (الموسى، ص14). ويقول الناقد محمد يوسف نجم "إذا أردنا الحديث عن المسرح بوصفه فناً له أصوله وآدابه، علينا أن نسقط من حديثنا ألوان الملاهي الشعبيّة التي قد تحوي مشابهاً مع هذا الفنّ ولكنّها تختلف عنه اختلافاً جذرياً" (ص17). أمّا عن مندور فهو لايعنّد بما يسميه فنون المسرح الشعبيّة ويقول "وهكذا نخلص إلى أنّ الفنون الشعبيّة التي قد تشبه فنّ المسرح لم تخلق أدباً ولاخلقت تراثاً أدبيّاً ولكنّها لا شكّ قد مهّدت العقول والحواس للإقبال على فنّ التمثيل والسينما اللذين أخذناهما عن الغرب بعد أن اتّصلنا به وتأثرنا بثقافته و فنونه" (ص25).

يؤكد الناقد المسرحي مصطفى بدوي الرأي نفسه. ففي كتابه الصادر عام 1987 يقول "إنّه من الحقائق الراسخة أنّ الدراما العربيّة الحديثة قد استعيرت من الغرب ... على الرّغم من وجود بعض الصور الدراميّة الأصليّة في العالم العربيّ، يعود بعضها للعصور الوسطى للإسلام" (20) (*Badawi, Modern Arabic Drama in Egypt*، ص1). ويؤكد بدوي في كتاب آخر صدر عام 1992 أنّ فنون الترفيه التقليديّة الدراميّة تختلف عن المسرح عند الغرب، وأنّه "على الرّغم من محاولات عديدة بقصد حسن لإثبات العكس، فإنّ الأدب العربيّ الكلاسيكيّ لم يعرف الدراما كما صاغها الغرب منذ عهد الإغريق القدامى و حتى الوقت الحاضر" (21) (*Badawi, Modern Arabic Literature*، ص329). وبالرغم من إصراره، فإنّ بدوي يُورد في الكتاب نفسه فصلاً كاملاً عمّا يُسميه البدايات الأولى للدراما العربيّة، وتتضمّن المقامة وخيال الظلّ والسيرة الهلاليّة والفصل المضحك والأراجوز والتعزية (ص329-330).

و يدلّ إصرار بدوي وغيره من النقاد على استبعاد هذه الشكول على نظرة محدودة عن المسرح، تستبعد فنون الأداء غير الدرامي. وفي كتابه لعام 1988 (*Early Arabic Drama*، ص10) وأيضاً في مقدمته لكتاب لاحق عام 1995 يخفّف بدوي من استبعاده لمثل هذه الشكول فيقول "مما لا يدع مجالاً للشك، فإن التاريخ المتصل، بشكل ما، لسبب الترفيه الشعبية الدرامية وأنصاف الدرامية في تلك البلد من خيال ظل في بدايات العصور الوسطى إلى عروض أراجوز هزلية مبتذلة صاخبة في العصر الحديث، قد مهد لخلق جمهور أكثر تقبلاً في مصر" (22) (*Modern Arabic Drama: An Anthology*، ص1). إذا يبدو بدوي أكثر تقبلاً للاعتراف بالتاريخ المتصل للمسرح المصري وتضمنين مثل هذه الأشكال المسرحية، حيث إن الغرب أيضاً لم يستبعدها من تاريخ مسرحه.

### الترجمة والاقتباس أو الإبداع المسرحي؟

ومما عضد من فكرة عدم وجود مسرح عند العرب قبل الاستعمار هو أنّ المسرحيات السائدة فيما يسمّى بمرحلة البدايات في القرن التاسع عشر التي يُطلق عليها بعضهم مرحلة الترجمة والاقتباس، كما ورد في كتاب محمد مصطفى بدوي (*Badawi, Modern Arabic Literature*)، كان كثير منها ترجمات تدرج تحت مفهوم "التمصير" أو "التعريب". تستشهد الناقدة فاطمة موسى بحديث الناقد محمد يوسف نجم في هذا الصدد أنّ الترجمة تمت أولاً عن الفرنسية ثم الإنجليزية، ثم لغات أخرى مثل الإيطالية والتركية (موسى ص82)، وتضيف أنّ ترجمات مايسمى بالجيل الأوّل كانت عن مسرحيات فرنسية لكورني (*Corneille* 1606-1684) وراسين (*Racine* 1639-1699) وفكتور هوجو (*Hugo* 1802-1885) وإلكسندر دوما الابن (*1824-1895*) *Dumas*، وأيضاً شكسبير (*Shakespeare* 1564-1616). وقد ظلت الصورة الأكثر انتشاراً عن تلك الحقبة هي فكرة الترجمة والاقتباس.

تذكر الناقدة فاطمة موسى أنّ بعض المترجمين كانوا يعالجون النصّ الأصليّ بشكلٍ حر لإرضاء ذوق الجماهير، وتذكر على سبيل المثال نجيب الحداد (*1867-1899*) و طانيوس عبده (*1869-1926*). ولعلّ ذبوع ذلك النوع من الاقتباسات الحرّة التي لايرقى بعضها لأن يُصنّف من الترجمات هو الذي عضد من فكرة أنّ العرب ناقلون لا مبدعون، وأنّ المسرح لم يعرف طريقه إلى العرب قبل اطلاعهم على ثقافة الغرب.

إنّ اهتمام كثير من النقاد بتصوير تلك الحقبة على أنّها "مرحلة الترجمة والاقتباس" هو في رأيي تعميم يجانبه الصواب، فمثلاً يرى كثير من النقاد أنّ مسرحية البخيل لمارون النقاش (*1817-1855*) هي ترجمة أو اقتباس عن مسرحية البخيل *L'Avare* للكاتب الفرنسيّ موليير *Molière*. والغريب أنّ مسرحية مارون النقاش التي عادة ما يتمّ الإشارة إلى أنّها مُقتبسة عن مسرحية موليير، تختلف اختلافاً كبيراً عن مسرحية الكاتب الفرنسيّ، كما يؤكد كلاً من محمد يوسف نجم و خليل موسى. يقول موسى إنها "مستوحاة" عن الأصل الفرنسيّ، "ولكنّها ليست ترجمة ولا اقتباساً، بل هي من تأليفه، فلم يستطع موليير أن يستلّب النقاش، ولا أن يحوّل فاعليته وشخصيته الذاتية والقومية، فقد غير المكان وأعاد صياغة الشخصيات خالفاً عليها سمات عربية" (الموسى، ص38). ويؤكد الناقد محمد يوسف نجم "والحقيقة التي لايرقى إليها شك، أنّ هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى ياتها. بيد أنّ النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية، واستيعابه لبعض شخصياتها، ولمقومات الإضحاك فيها، إلّا أنه لم يقتبس شيئاً من المادة (الموضوع) أو التنسيق الفني بنوعه الخارجي والداخلي" (نجم، ص416). أي أنّ قضية اقتباس مارون النقاش من الغرب هي قضية واهية، بالأخصّ أنّ مسرحياته الأخرى كانت من تأليفه، وإحداها، وهي **أبو الحسن المغفل** مستوحاة عن **حكايات ألف ليلة و ليلة**، والأخرى أيضاً من تأليفه، وهي **الحدود السليط**، وهناك مسرحيتان من تأليف أخيه نقولا النقاش (*1825-1894*).



ولعل ما جعل مسرحية البخيل للنقاش ترتبط في الأذهان بالاقتراب من الغرب، هو الخطبة الشهيرة لمارون النقاش التي أشار فيها إلى أنه يُقدّم للحضور، أو "الأسياذ المعترين"، "مسرحاً أدبياً و ذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً" (وردت في الموسيقى، ص 40).

إذاً يتضح من حديث النقاش، أنّ الثقافة السائدة في ذلك الوقت كانت تستحسن كلّ ما هو "إفرنجي"، لهذا أراد النقاش أن يُقدّم لجمهوره من النخبة، أو "الأسياذ"، ذلك الفنّ الوارد عن "الأسياذ" الغربيين. يُفيد الناقد على الراعي أنّ رواد المسرح، مثل النقاش والقبايني وصنوع اعتقدوا

أنّ الفنّ الذي ينقلونه إلى بلادهم العربيّة هو الشكل المسرحيّ الوحيد الذي عرفته البشريّة، وهو إلى هذا شكل راق، وباعت على التمدّن والإصلاح. وهو كذلك ممارس ومعترف به في أوروبا، التي كانت آنذاك تبهر أنظار المثقفين العرب بما تقدّمه من مظاهر الحضارة المختلفة. (23)(ص66)

أي أنّ صناعة المعرفة في ذلك الوقت كانت تُمدّد الفكر الاستعماريّ، ممّا أثر على العرب وعلى رؤيتهم لذاتهم ولثقافتهم، بإيثار التشبّه بالغرب، بدلاً من التيقّن أن المسرح وسيلة تعبير قديمة قدم الأزل.

والحقيقة أنّ للترجمة تأثيراً كبيراً على الأنظمة الأدبيّة، ولوفيفر يعدّ أنّ الترجمة هي إعادة كتابة، وأنّ أحد أدوارها هو إظهار أهميّة كاتب بعينه أو العكس (24) (Lefevre، ص38). والترجمة، كما تضيف سماح سليم، هي أحد العوامل الجوهرية التي تعمل عن طريقها سرديات الهيمنة، وهي أيضاً تشارك في صناعة الأجناس الأدبيّة الجديدة وتداولها (ص22). وفي حالة المسرح العربيّ، فقد أثر إظهار دور الترجمة في مرحلة ما على إضفاء تبعيّة المسرح العربيّ للمسرح الغربيّ. ففي المرحلة نفسها، تم اقتباس العديد من المسرحيّات الغربيّة وتعريبها، ولكنّ تمّ أيضاً تأليف بعض المسرحيّات، واستلهام مصادرها من التراث. أمّا عن الترجمات، فكان أغلبها عن مسرحيين فرنسيين مثل كورني وموليير وراسين وهوجو، و أيضاً عن أعمال المؤلف المسرحيّ الإنجليزيّ الشهير وليام شكسبير، من قبل مسرحيين كثيرين، كان بعضهم في الغالب من الشاميين الذين نزحوا إلى مصر مثل سليم النقاش، وأبو خليل القبانيّ (1833-1903) وسليم البستانيّ (1848-1884)، وأديب إسحق (1856-1885)، ونجيب الحداد (1867-1899)، وفرح أنطون (1874-1922). وهناك أيضاً محمد عثمان جلال (1828-1898) وهو مصريّ، قام بتمصير خمس مسرحيّات لموليير، منها مسرحيّة **طرطوف** أو **تروتوف** *Tartuffe* لموليير لتصبح **الشيخ متلوف**، ويعقوب صنوع (1839-1912) المولود بالقاهرة الذي قدّم مسرحيّات كثيرة بالعاميّة المصريّة، أكثر ممّا قدّم مسرحيّات مترجمة.

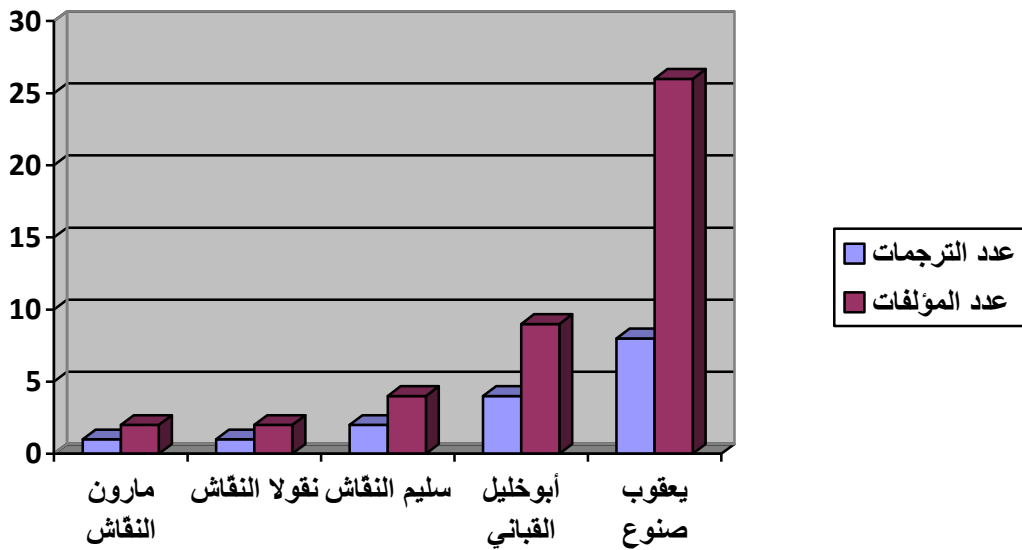
والجدير بالذكر أنّ صنّاع المسرح في ذلك الوقت لم يقوموا بالترجمة والاقتراب فحسب، بل قاموا أيضاً بالتأليف، وأنهم عندما قاموا بالاقتراب، لم يقوموا بالاقتراب من المسرح الغربيّ فحسب، بل أيضاً من ألف ليلة و ليلة و من الحكواتي وغيرها من المصادر الشرقيّة الأصيلة. فيقول الموسى أنّ مسرحيّات تلك الحقبة استمدّت مصادرها - بالإضافة للترجمة - من الواقع التاريخيّ، والواقع الأسطوريّ، والتراث الأدبيّ، والتراث الشعبيّ والواقع الاجتماعيّ (ص 60-61). أي أنّ اتهام صنّاع المسرح في ذلك الوقت بأنهم قاموا بالنقل عن الغرب فحسب، هو رأي مغلوّط، ينبع من ارتباط صناعة الثقافة بالغرب، وبالتالي إصباغ رؤية بعينها على التاريخ وعلى كيفية قراءة تاريخ المسرح.

وإذا نظرنا نظرة كمية للمسرحيّات المترجمة مقارنة بالمسرحيّات التي تمّ تأليفها في تلك الحقبة، نجد أنّ عدد ما تمّ تأليفه أكثر من عدد ما تمّ ترجمته. فمثلاً مارون النقاش ترجم مسرحيّة وألف اثنين، ونقولا النقاش قد ترجم مسرحيّة **الشيخ الجاهل** (هي عن الطبيب الجاهل لموليير) وألف اثنين، وهما: **ربيعة بن زيد المُكدم والموصي**. أما عن سليم النقاش فقد ترجم مسرحيتين: **الكذوب وعابدة**، وألف أربعة: **المقامر و غرائب الصدف و الظلوم و مي** [8].



و يتضح من الجدول التالي العدد التقريبي للمؤلفات و الترجمات في تلك الحقبة:

الكاتب المسرحي	عدد الترجمات	عدد المؤلفات
مارون النقاش	1	2
نقولا النقاش	1	2
سليم النقاش	2	4
أبو خليل القباني	4	9
يعقوب صنوع	8	26
نجيب الحداد	7	6
فرح أنطون	1	5



أي إنّ عدد المسرحيات التي ألفها أغلب هؤلاء المسرحيين تفوق عدد ما ترجموه، ما عدا في حالة نجيب الحداد حيث التأليف مع الترجمة جنباً إلى جنب، ويصعب في بعض الحالات تحديد النصّ اقتباساً أم تأليفاً، هذا بالإضافة إلى أنّ بعض المسرحيات لم تصل إلينا، كما أنّ النشاط المسرحي تضمّن العديد من الفرق المسرحية (ورد ذكر العديد منها في كتاب سيد علي إسماعيل) التي قدّمت نصوصاً إبداعية وأخرى مُقتبسة (25)، والأهم هو عدم الاهتمام في ذلك الوقت بالفصل بين الاقتباس والإبداع، شأن حضارات أخرى، فمثلاً لا يخفى علينا المصادر المختلفة التي استلهم منها وليام شكسبير كثيراً من أعماله المسرحية. إذا فالمشكلة تكمن في طريقة قراءة التاريخ.

إنّ تسليط الضوء على الترجمات بالذات من دون غيرها، ومحاولة تصوير تلك المرحلة على أنها مرحلة الترجمة والاقتباس، هو منطوق يشوبه التعميم، لمجرد تحويل تاريخ المسرح إلى مراحل سهلة التصنيف، أو هو منطوق تشوبه المغالطة التي تخدم رؤية أيديولوجية بعينها، أو على الأقلّ التأثير بها.

وكما يتضح فقد تم تداول ذلك الفكر السائد -- والمتأثر بالسرديات الكبرى بأنّ المسرح لم يبدأ في مصر و العالم العربيّ إلا عن طريق الاقتباس و الترجمة من الغرب، ممّا يؤكّد الخطاب الثقافيّ السائد حول أن الشرق يقوم بتقليد الغرب المهيمن، وأن الترجمة، كما يقول لوفيفر و آخرون، هي عملية لا تنفصل عن صراعات الهيمنة في المجتمعات. أي أنّ "الترجمة لم تكن أبداً نشاطاً منعزلاً، يتمّ تنفيذه بشكلٍ مستقلّ عن الصراعات على السلطة في المجتمعات" (26) (Lefevre et al، ص 153). والغريب أنّ ناقداً كبيراً مثل محمد مندور يفتي أنّ العرب و المصريين القدامى عرفوا المسرح، لأنّ طبيعة ثقافتهم لا تهتمّ بمحورية الإنسان، ويمضي مندور يُمجّد الحضارة الإغريقية في المقابل؛ فيقول: "والواقع أن العقلية اليونانية قد تميّزت بشيء خطير هو جماع ما يُسمّى بالمعجزة الإغريقية، التي جعلت من ثقافتهم الأساس العام للحضارة الحديثة. وهذا الشيء هو الولع بالإنسان واتخاذها محوراً للحياة كلها بل و للآلهة نفسها" (ص 11). وهذا التبرير غير مُقنع، حيث إنّ المسرح شأنه شأن الفنون الأخرى لا يرتبط بمركزية أو لا مركزية الإنسان في الكون. إنّ مثل هذا الفكر نابع من أيديولوجية ترى أنّ الثقافة الإغريقية (وهي مهد الحضارة الغربية) هي المركز الثقافيّ الذي نقل فنونه للعالم، وهو فكر متأثر بأراء مستشرقين مثل أربري A. J. Arberry. أي أنّ سردية بدء تاريخ المسرح المصريّ والعربيّ بالاقتباس من الغرب انتقلت من كونها سردية عامة، يعتقد فيها الناس، مستمدة من سرديات كبرى حول ثقافات بعينها، لتصبح أيضاً سردية مفاهيمية conceptual narrative (Somers & Gibson، ص 32)، تتعلق بتخصّص و مجال بعينه، لأنّه يتناولها العديد من النقاد و المثقفين العرب والغربيين في مجال المسرح.

وفيما يتصل بقضية وجود المسرح بوصفه نوعاً أدبياً فإنّ السرديات التي استندت إلى عدم وجوده كانت قائمة على جهد تنظيريّ يبنّي على الأنواع الأدبية الأوروبية، كما يؤكّد علاء عبدالهادي. وأنّ تلك الرؤية الثقافية الغربية قد فرضت "شروط تجلياتها، وجماليّاتها على الثقافات الأخرى" (ص 19). أي إنّ المرجعية المعرفية، أو السردية الكبرى، لمثل هذا الافتراض كانت تحكم على المسرح من منظور ضيق لا يستوعب شكول مسرحية بعينها موجودة عند ثقافات مغايرة.

وعادة ما يرتبط تداول السرديات العامة بخصائص معينة، و منها الانتقائية selective appropriation. فوفقاً لسومرز و جيبسون تُعدّ هذه الخاصية جزءاً لا يتجزأ من طبيعة السرديات. وكما توضح مني بيكر، "إظهار سرد متماسك، لا بدّ من استبعاد بعض عناصر التجربة و إثارة بعضها الآخر" (Baker، ص 9). فكما يتضح من سردية أنّ المسرح العربيّ بدأ في العموم بترجمات عن مسرحيات فرنسية، لاحظ نوعاً من الانتقائية في عرض النصوص، بالتركيز على النصوص المترجمة، وإهمال أنّ العديد من النصوص في تلك المرحلة

كانت أيضاً نصوصاً إبداعية، أو كانت مأخوذة عن مصادر غير أجنبية.

وترتبط خاصية أخرى بتداول السرديات العامة والكبرى، وهي خاصية التراكم *narrative accrual*، والتي ورد ذكرها لدى برونر (27) (Bruner، ص18). تشرح موني بيكر هذه الخاصية بأنها "التعرض المتكرر لسردية ما، أو مجموعة من السرديات، مما يؤدي إلى تشكيل الثقافة والتقاليد، أو التاريخ" (Baker، ص9). فلا يخفى علينا أنّ أفكاراً استشرافية قديمة نظرت إلى الشرق والعقل المسلم نظرة دونية [9]. هذه الأفكار صاغت سردياتها الكبرى التي تبناها العالم لمواكبة الفكر الحضاري، وبتكرارها أدت إلى تشكيل الفكر و صناعة المعرفة حتى عند الآخر نفسه.

### التحول الأيديولوجي تجاه الآخر وعلاقته بالترجمة وقضية أصول المسرح عند العرب

لا يخفى علينا انحسار الفكر المتأثر بالكولونيالية، وبالأخص مع النصف الثاني من القرن العشرين، وازداد في المقابل الاهتمام بالآخر والمهمشين وأصوات من تمّ استعمارهم. وربما تكون العولمة أحد أسباب الاهتمام بثقافات وآداب ما بعد الكولونيالية (28) (Barker, Hulme and Iverson، ص1). ولكنّ المهمّ أنّه قد صحب تداول مثل هذا الفكر تراجع في الاعتقاد بالسرديات الكبرى. يقول المنظر الفرنسي ليونارد أنّ ثقافة ما بعد الحداثة فقدت الإيمان بالسرديات الكبرى بسبب أنّ العلم أصبح في الصدارة. ويؤكد "و بالتبسيط إلى أقصى الحدود، يمكنني أن أزعّم أنّ ما بعد الحداثة تتسم بفقدان الثقة في السرديات الكبرى" (29) (Lyotard، صxxiv). أي أنّ هناك تغييراً في طبيعة المعرفة، كما يقرّ ليونارد، حيث إنّ "التحوّلات في طبيعة المعرفة يمكن أن يكون لها تداعيات على القوى العامة الموجودة" (Lyotard، ص6). وبالتالي فمن الطبيعي أن يعكس هذا التغيير على صناعة المعرفة وتداولها، فقد بدأت أساطير الغرب المهيمن تنزوي، أو على الأقلّ ازداد الوعي بزيف تلك الادعاءات و اتسع الأفق تجاه الثقافات الأخرى، وتجاه تقبل اختلافها.

أمّا عن التأريخ لبيدات المسرح المصريّ والعربيّ، ففي البداية كانت بعض الأصوات التي توصلت لتاريخ المسرح المصريّ خافتة، تقترح كتابة بديلة للسرديات المهيمنة، فمثلاً اهتمّ الناقدان علي الراعي و أحمد شمس الدين الحجاجيّ Al-Haggagi (30) بالأدب الشعبيّ وبالشكول المختلفة للمسرح العربيّ. ولاتخفى جهود الكاتب المسرحيّ يوسف إدريس في تأكيد الأصول الشعبيّة للمسرح المصريّ والعربيّ. أمّا عن سميّر سرحان، فرغم إقراره أنّ العرب لم يعرفوا المسرح إلا نقلاً (31) (ص27)، فإنّه يوافق على أنّ العرب عرفوا أشكالاً مما أطلق عليه "التمسرح" (ص15). ورغم إصرار بدوي على أنّ الدراما و المسرح بدأ بالاتصال مع الغرب (وربما كان يقصد المسرح الدراميّ أو الأرسطيّ، رغم عدم استخدامه للمصطلح)، فإنّه يتطرّق و بالتفصيل لما يسميه "الأشكال الدرامية الأصلية" عند العرب، وينفي عن العرب أية دونية عن الغرب (Badawi, Modern Arabic Drama in Egypt، ص5). أي أنّ مرجعيّته الأيدولوجية هنا لم تتأثر بالسردية الكبرى عن تفوق الغرب، وإن تبيّنت السردية المفاهيمية بنفي وجود المسرح عند العرب، وهي سردية نابعة عن تداول فكر معين عن العرب والإسلام، وعن نظرة مركزية للثقافة، ترى النوع الأدبيّ الغربيّ بوصفه المقياس الذي تُقاس عليه الثقافات الأخرى. يقول أبوزيد إنّ فكرة "إنكار وجود المسرح في الحضارات والمجتمعات الأخرى السابقة على الإغريق، إنّما تصدر كلّها من نظرة ضيقة لاتخلو من التحيز لكلّ ما هو غربيّ" (32) (ص6).

وربما كان أحد أسباب ذبوع ذلك النوع من المعرفة عند النقاد العرب، هو خاصية التراكم، التي أوردها برونر. فقد تعرّضت ثقافتنا بشكلٍ منكرّ لتلك السردية المفاهيمية ولسرديات حضارية كبرى أثرت في الفكر الثقافيّ لشعوبنا بأكملها. إنّ الجهد التنظيريّ لكتاب مثل بدوي و نجم و غيرهما لاخلاف عليه، فقد تركوا إرثاً أثريّ مكتبة المسرح العربيّ، ولكن كتاباتهم عند وضعها تحت المجهر تعكس أيضاً واقعنا الثقافيّ السائد في ذلك الوقت،

وهو واقعٌ كان يتخذ من الثقافة الغربية مرجعاً له.

وفي مقابل الأصوات النقدية التي أيدت المرجعية الغربية لتاريخ المسرح العربي، اهتمت بعض الأصوات النقدية عند العرب بإعادة كتابة تاريخ المسرح العربي. ويتضمن هذا الاهتمام إعادة النظر في بعض الشكول المسرحية المهضوم حقها عند العرب. فمثلاً يؤكد السيوفي أنه لم يعد هناك شك في وجود مسرح مصري قديم، كما ورد لدى العديد من الباحثين الغربيين (33) (ص 143). كما يخصص خالد المبارك فصلاً كاملاً في كتابه عن خيال الظل بوصفه نوعاً أدبياً تم تجاهله، وإن تم الالتفات إليه من قبل نقاد ألمان في مطلع القرن العشرين، حتى قام إبراهيم حمادة بنشر بابات خيال الظل باللغة العربية (34). يؤكد المبارك أن "المزاعم أن تاريخ المسرح العربي بدأ في القرن التاسع عشر ظهر عدم دقتها، على أقل تقدير" (35) (AI-Mubarak ، المقدمة).

والمثير للجدل هو أن الأصوات النقدية الأعلى كانت تلك التي تؤيد الفكر الغربي، فمثلاً يشير المبارك إلى أن إصرار بعض النقاد العرب مثل محمد مندور و محمد يوسف نجم على نفي وجود مسرح عند العرب قبل ذلك التاريخ، لا بد و أنه قد أثر في أجيال، "وحيث إن هذين الأكاديميين كانا أستاذين في مصر وبيروت، فإن آراءهما قد أثرت في أجيال في جميع أنحاء العالم العربي، ويمكن منطقياً أيضاً أن يُعزى إليهما ذلك الزخم من الكتب و المقالات التي تشرح أفكاراً مماثلة" (ص4).

وانعكس الخطاب الثقافي الآخر المختلف على توجهات الترجمة أيضاً، فالترجمة هي إعادة لرؤيتنا عن العالم، كما ورد لدى منى بيكر (Baker، ص159). فمثلاً فيما يشير إلى الابتعاد عن مركزية الغرب، ورغم انكار الغرب لوجود مسرح قديم في مصر، قام بعض النقاد بإظهار فضل المسرح الفرعوني حيث قام إثنين دريوتون بنشر كتاب عن المسرح المصري عام 1938 (36). واتفق دريوتون مع نقاد آخرين "فيما يتعلق بمعرفة المصريين القدماء بفن المسرح وأنه وجد عندهم منذ ما يقارب خمسة آلاف سنة" (37) (صالح بك، ص15). كما قام الباحثون الألمان عام 1928 بالترجمة من الهيروغليفية للمسرحيات المصرية القديمة الموجودة على حجر شباكا و بعض البرديات. وقام فيرمان بترجمة المسرحية الفرعونية انتصار حورس عن الهيروغليفية وأصدر ترجمتها الإنجليزية عام 1974، وصدرت ترجمتها للعربية لعادل سلامة في سلسلة "من المسرح العالمي" بالكويت عام 1977، ونشرتها أيضاً الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1996 في القاهرة، والمسرحية تؤكد وجود مسرح فرعوني ينفصل عن الطقوس الدينية.

ظهر الاهتمام بالتحول المفاهيمي حول المسرح العربي بإعادة الاهتمام بخيال الظل فرغم جهود المحقق إبراهيم حمادة بنشر أعمال ابن دانيال بالعربية، إلا أنها صدرت تحت عنوان خيال ظل أو "تمثيلات" ولم تكن تُسمى مسرحاً. ولكن في أوائل العقد الحالي قام الناقد المسرحي الأمريكي مارفن كارلسون Carlson بالاعتراف بخيال الظل بوصفه من الأصول الشعبية للمسرح المصري، و صدر له ترجمة لمسرحيات خيال الظل التي كتبها ابن دانيال في القرن الثالث عشر، والكتاب تحت عنوان: **من مسرح العصور الوسطى في القاهرة**. يقول الناقد و المسرحي الأمريكي مارفن كارلسون "بدأ ابن دانيال، المؤلف المسرحي المصري بالقرن الثالث عشر، يحظى أخيراً باهتمام الغرب، بوصفه أحد أهم مسرحي القرون الوسطى" (38) (Carlson، د.ص.). ويوضح مما سبق، أن كارلسون يُسمي ابن دانيال بالمؤلف المسرحي، أي أنه يعدّ فنّ خيال الظل، الذي اشتهر به ابن دانيال، من الفنون المسرحية، بل ويطلق على ابن دانيال لقب "أرسطوفانيس العرب"، نسبة للمؤلف المسرحي الإغريقي الشهير بمسرحياته الكوميديّة. ويشير كارلسون إلى أن اهتمام الغرب بأعمال ابن دانيال جاء متأخراً، وأن الغرب والعرب لم يهتموا بفنّ خيال الظل، وأن كثيراً من نقاد الغرب لم يعتقدوا في وجود مسرح عند العرب قبل مرحلة الاستعمار (Carlson، د.ص.). وعليه فإنّ كارلسون يدحض الخطاب المعرفي الذي كان يسود زمنًا، ممّا

يشير إلى أنّ السرديات العامة والكبرى الخاصة بمنشأ المسرح عند العرب، هي سرديات نسبية، و محكومة بزمنها، و بالأيدولوجية الفكرية السائدة في ذلك الوقت. واهتمام كارلسون (بالاشتراك مع صافي محفوظ Safi Mahfouz) عام 2013 بترجمة مسرحيات ابن دانيال (39)، [10] يعكس أنّ توجهات الترجمة هي في العادة انعكاس للفكر السائد الذي أثر على تداول خطاب معرفي معين، وبالأخص فيما يتعلق بقضية أصول المسرح في مصر وعند العرب، فإن تحول الخطاب الثقافي الذي اهتم بمركزية الغرب، أدى إلى زيادة الاهتمام بالترجمة والبحث في أصول المسرح اللاعربي.

ومما عصد من ازدياد الأصوات التي تعارض السردية المفاهيمية عن أصول المسرح العربي عند الغرب، هو قلة الاتجاه للاقتباس في القرن العشرين وفي أثناء ما يسمّى بمرحلة الرواد في تاريخ المسرح الدرامي المصري، وهي مرحلة تتضمن الكتابات المسرحية لمحمود تيمور وعلي أحمد باكثير وتوفيق الحكيم وغيرهم، وصار هناك ترجمات ليس من النصوص الأجنبية إلى العربية فحسب، ولكن أيضاً من العربية إلى اللغات الأخرى، ممّا يثبت بداية اهتمام الغرب بفكر "الأخر"، وتراجع أهمية سردية تفوق الغرب. وبدأت بعض السرديات الكبرى المسلم بها تنزح عن مكانتها، ممّا سمح بوجود سرديات أخرى موازية.

والحقيقة أنّ النزاع حول قضية بدايات المسرح عند العرب ربّما قد تمّ حسمه ببزوغ علم مثل دراسات الأداء Performance Studies في النصف الثاني من القرن العشرين، وهو علم جعل مفاهيمنا عن المسرح والأداء أكثر رحابة لتشتمل فنون الأداء والفرجة المختلفة، وخارج إطار المرجعية الغربية. فقد كان الغرب يرفض الوجود السابق للمسرح عند العرب من نظرة ضيقة تستبعد فنون الأداء والفرجة كنوع من المسرح. وربّما كان الكاتب والأديب المصري يوسف إدريس سابقاً لعصره عندما أكد أنّ المسرح له أشكال عديدة وأنه جزء لا يتجزأ من حياة كلّ الشعوب (40). وفي هذا ما يتسق مع التوجهات الحديثة في دراسات الأداء والفرجة والمسرح. وممّا سبق يتضح أن التحول الثقافي للمشهد العالمي، وانحسار السرديات الكبرى كما سبق ذكره، وتراجع الفكر الكولونيالي كان لا محالة له دور في تغيير السرديات، واختلاف الخطاب النقدي العربي والغربي، وتخلخل المفاهيم حول صناعة المعرفة وتداولها.

## الخاتمة

وباختصار، سمحت الساحة النقدية العربية بوجود رأيين مختلفين حول أصول المسرح العربي، و لكن الرأي الذي اتخذ من الفكر الغربي مرجعية له، كان أعلى صوتاً في وقت ما، و مع اختلاف الزمن وتغير التوجهات، يمكنني أن أزعّم الآن أن الرأي الآخر، الذي يحترم الخصوصية التاريخية للمسرح عند العرب، صار أكثر اقناعاً.

وفي الختام، لا يبقى سوى أن نتسم بالوعي تجاه خطاب القوة، فكما يقول ليوتار أنّ القوة تقوم بإضفاء شرعية ما (ص47). في وقت ما كانت القوى المهيمنة على العالم العربي هي قوة المستعمر التي فرضت ثقافتها على الفكر العربي الذي أعاد تدوير تلك الأفكار على أنها مسلمات. أمن معظم العقل العربي أنه لم يكن يعرف المسرح قبل قدوم الغرب، واستسلم للتبعية و تدوير المعرفة بدلاً من التمسك بصناعتها، وبالأعداد بشكول مسرحية تابعة من البيئة والثقافة العربية. أخذ العديد من النقاد العرب والمؤرخون مرجعيتهم المعرفية عن الغرب، وبالتالي كرّروا سردياته الكبرى والعامة و المفاهيمية، وارتأوا في الترجمة تبعية، ونظروا فرأوا الترجمة وحدها، ولم يروا إبداعاً موازياً ولم يلحوا مسرحاً سبق للقاء مع الغرب. ومع تغيير المشهد الثقافي العالمي، تغيرت نظرنا لصناعة المعرفة، وظهر دور مختلف للترجمة، بل وتغيرت مفاهيمنا تجاه كتابة التاريخ وتجاه قضية جدلية مثل تاريخ أصول المسرح المصري والعربي.

## الهوامش

- [1] الترجمة عن المراجع باللغة الإنجليزية قامت بها كاتبة المقالة.
- [2] للمزيد عن هذه الشكول المسرحية ولإثبات ارتباطها بالمسرح بوصفه نوعاً أدبياً، يمكن مراجعة كتاب علاء عبد الهادي.
- [3] للمزيد عن خيال الظل، يمكن مراجعة مسرحيات أو بابات محمد بن دانيال (1248-1311).
- [4] للمزيد عن المسرح المصري القديم، يمكن مراجعة كتاب إتيين دريوتون. كما يمكن مراجعة صالح بك (ص 36-39) ومصادر أخرى مثل Bodie عن حجر شباكاً، لما عليه من نصوص يمكن اعتبارها دراما، ويمكن أيضاً مراجعة كتاب رشدي صالح (41) ومقالة سايكس Sikes.
- [5] في الواقع، فإن القائمة كبيرة للنقاد العرب الذين تبثوا ذلك الفكر، وتتضمن أعلاماً بارزين، مثل طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد غنيمي هلال ومحمد مندور ومحمد مصطفى بدوي، وغيرهم، كما ورد لدى شموئيل موريه (Moreh، صix)(42)، الذي كان أكثر اهتماماً بإبراز أصول المسرح عند اليهود بما يتفق ومرجعياته الأيدولوجية، ورغم أنه يُفرد كتاباً للظواهر المسرحية والدرامية عند العرب في العصور الوسطى، إلا أنه يرى أن العرب أخذوا المسرح من الغرب عند الاتصال الثقافي معه، مرتين: مرة مع الثقافة الإغريقية واليونانية قبل الميلاد، ومرة مع الثقافة الأوروبية في القرن التاسع عشر (ص 3).
- [6] هو الشاعر السوري علي أحمد سعيد إسبر، الشهير بأدونيس.
- [7] للمزيد عن الأسباب المختلفة التي ساقها أولئك المستشرقون والنقاد العرب لنفي وجود المسرح عند العرب قبل القرن التاسع عشر، يمكن مراجعة كتاب عبد الهادي (ص 150-156)، الذي يذكر مستشرقين مثل جرينباوم و ماسينيون ورينان، ويضيف مثقفين عرب مثل زكي طليمات ومحمود تيمور وزكي نجيب محمود وسهير القلماوي. كما يمكن مراجعة كتاب بدوي (*Early Arabic Drama*، ص4-5).
- [8] للتفاصيل عن المسرحيات المترجمة والمؤلفة، يمكن مراجعة الملحق.
- [9] للمزيد عن النظرة الاستشراقية للشرق والإسلام، يمكن مراجعة أعمال المستشرق الفرنسي إرنست رينان (1823-1892). (43)
- [10] ومن قبل، نشر بول كيل Paul Kahle مقتطفات من الترجمة الإنجليزية لمسرحيات ابن دانيال.

## المصادر والمراجع

1. Hutcheon, L. "Interventionalist Literary Histories: Nostalgic, Pragmatic, or Utopian?" *Modern Language Quarterly* 59 (4), (December 1998): 401-417.
2. Selim, S. "Pharaoh's Revenge: Translation, Literary History and Colonial Ambivalence". In *The Making of the Arab Intellectual: Empire, public sphere and the colonial coordinates of selfhood*, edited by Dyala Hamzah. London & New York: Routledge, 2013: 20-40.
3. Sikes, A. "Theatre History, Theatrical Mimesis, and the Myth of the Abydos Passion Play." *Theatre History Studies* 2015 Volume 34. Ed. Elizabeth Reitz Mullenix. Alabama: University of Alabama Press, 2015: 3-15.
4. Mills, S. (1997). *Discourse*. London & New York: Routledge.
5. Said, E. (1994). *Orientalism*. NY: Vintage Books.
6. مفيدة الحوامدة، المسرح العربي ومشكلة التبعية، عالم الفكر، العدد رقم4، 1 أبريل 1987، ص ص61-

7. Somers, M. R. and G. D. Gibson. "Reclaiming the epistemological 'Other': Narrative and the Social Constitution of Identity." *TRANSFORMATIONS: a comparative study of social transformations*. Ann Arbor: CSST, 1993: 1-77.
8. Baker, M. "Narratives in and of Translation." *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 1, January 2005.
9. علاء عبد الهادي، مقدّمة إلى نموذج النوع النووي: نحو مدخل توحيدٍ إلى حقلّ الشعريّات المقارنة، "المسرح نموذجاً"، مركز الحضارة العربيّة للإعلام و النشر والدراسات، الجيزة، 2008.
10. Bodie, J. "The Shabaka Stone: An Introduction." *Studia Antiqua*, Volume 7, Number 1 (2009): 1-21.
11. Fairman, H. W. (1974). *The Triumph of Horus: An Ancient Egyptian Sacred Drama*. Berkeley: University of California Press.
12. Ogot, B. A. African Historiography: From colonial historiography to UNESCO's general history of Africa. *Groniek: Historisch Tijdschrift*. Nr 122 (1993): 70-80. <rhj.ub.rug.nl/groniek/article/view/16429/13919>.
13. Landau, J. (1958). *Studies in the Arab Theatre and Cinema*. Preface by H. A. R. Gibb. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
14. محمد مندور، المسرح، دار المعارف، القاهرة، 1963.
15. توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1962.
16. خليل موسى، المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث (تأريخ - تنظير - تحليل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
17. Badawi, M. M. (1987). *Early Arabic Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
18. محمّد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث: 1847 - 1914، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1956.
19. فاطمة موسى، البدايات في ترجمة شكسبير وترجمة شاعر القطرين خليل مطران، الترجمة: دراسات محكمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2009، ص ص 81-90.
20. Badawi, M. M. (1988). *Modern Arabic Drama in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
21. Badawi, M. M. (1992). *Modern Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
22. Badawi, M. M , intro (1995). *Modern Arabic Drama: An Anthology*. Eds. S. K. Janyusi and R. Allen. Bloomington and Indianapolis: A PROTA Book.
23. علي الراعي، المسرح في الوطن العربيّ، عالم المعرفة، الكويت، 1979.
24. Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge.
25. سيّد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1998.
26. Lefevere, A. et al. (1995). In *Translators through History*, edited and directed by J. Delisle and J. Woodsworth. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
27. Bruner, J. "Narrative Construction of Reality." *Critical Inquiry* 18 (1): 1-21.
28. Barker, F., Peter H. and Margaret I. (1994). *Colonial Discourse/ Postcolonial Theory*. Manchester & New York: Manchester University Press.



29. Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. Manchester: Manchester University Press.
30. Al-Haggagi, A. S. (1981). *The Origins of Arabic Theater*. Cairo: General Egyptian Book Organization.
31. سمير سرحان، المسرح والتراث العربي، دار الشؤون الثقافية العامة "أفاق عربية"، بغداد، 1989.
32. أحمد أبو زيد، ما قبل المسرح، عالم الفكر، العدد رقم 4، 1 أبريل 1987، ص ص 5-22.
33. مختار السويفي، خيال الظل والعرائس في العالم، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة، 1965.
34. إبراهيم حمادة (تحقيق)، خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1961.
35. Al-Mubarak, K. (1986). *Arabic Drama: A Critical Introduction*. Khartoum: Khartoum University Press.
36. إتيين دريوتون، المسرح المصري القديم، ترجمة دكتور ثروت عكاشة، مراجعة دكتور عبد المنعم أبو بكر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
37. مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002.
38. Carlson, M. "The Arab Aristophanes." *Arab Stages*, Volume 1, Number 1 (Fall 2014): n.pag..
39. Mahfouz, S. and M. Carlson, eds. & tran. (2013). *Theatre from Medieval Cairo: The Ibn Daniyal Trilogy*. NY: Martin E. Segal Theatre Center Publication.
40. يوسف إدريس، نحو مسرح عربي، الوطن العربي للنشر، بيروت، 1974.
41. رشدي صالح، المسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبوعات الجديد القاهرة، يونيو 1972.
42. Moreh, S. (1992). *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*. NY: New York University Press.
43. Renan, E. "Islam and Science." Trans. S. P. Ragep. *mcgill.ca*. Accessed April 6, 2017:  
[https://www.mcgill.ca/islamicstudies/files/islamicstudies/renan\\_islamism\\_cversion.pdf](https://www.mcgill.ca/islamicstudies/files/islamicstudies/renan_islamism_cversion.pdf).

## ملحق

## المؤلفات والترجمات في المسرح العربي في القرن التاسع عشر واول القرن العشرين

المسرحيات المتروجة	المسرحيات المؤلفة	المؤلف/المترجم
البخيل عن مسرحية مولير	- أبو الحسن المفضل أو هارون الرشيد - الحسود السليط أو السليط الحسود	مارون النقاش (١٨٥٥-١٨١٧)
الشيخ الجاهل (ربما عن مسرحية الطبيب الجاهل لمولير)	- ربيعة بن زيد المكتم - العوصي	نقولا النقاش (١٨٢٥-١٨٩٤)
- الكذوب عن مسرحية لكورني - عابدة	- المقامر - غرائب الصنف - الظلوم - مي	سليم النقاش (ت ١٨٨٤م)
الإسكندر المقدوني - ترجمة	- ابن زيدون مع ولادة - أبو نواس مع جنان - جميل بثينة وكثير عزة - عروة بن حزام مع محبوبته عذراء - قيس ولبنى - مجنون لبلى - المعتد بن عباد - المنخل اليشكري مع المتجردة	إبراهيم علي الأحذب (١٨٩١-١٨٢٤)
- الأربع روايات من نخب التيارات (الشيخ متلوف والنساء العالمات ومدرسة الأزواج ومدرسة النساء) - الروايات المفيدة في علم	- الثقلان - المخدمين	محمد عثمان جلال

التراجيدية (أستير وأفجينيا والإسكندر الأكبر) - الفخ المنصوب للحكيم المغصوب عن الطبيب الجاهل لموليير -الشيخ متلوف		(١٨٢٨-١٨٩٨)
- عفيفة وهي مستوحاة من مسرحية جنيفاياف - لباب الغرام أو الملك متريدات وهي من تكليف جان راسين ترجمها سليم النقاش، ثم اقتبسها القباني - حيل النساء الشهيرة ب لوسيا - عابدة	ألف و ترجم حوالي ١٥ مسرحية، منها: - هارون الرشيد مع الأمير غاتم بن أيوب وقوت القلوب - هارون الرشيد مع أنس الجليس - الأمير محمود نجل شاه العجم - عفتربن شداد - ناكر الجميل أو نكران الجميل - نفح الرئى - الخل الوفي - ولادة - الأمير محمود و الشيخ وضاح	أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٣)
-الأخوات- اللاتينية -الزوج الخائن - الإيطالية -السلامل المحطمة - الفرنسية -طرطوف لموليير ترجمة -فاطمة -الإيطالية والفرنسية والعربية -مقالب سكانبان -البخيل	- أنسة على الموضة - غندورة مصر - الضرتان - أبو ريذة البربري - البنت العصرية - البورصة أو بورصة مصر - الحشائش - رأس ثور وشيخ البلد والقواص - الوطن والحرية - موليير مصر ومايقاسيه	يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢)

- مدرسة النمام	- زبيدة - زوجة الأب - الطويل - أبو رضا ومعب الخير - الأميرة الإسكندرانية - الصداقة - حكم قراقوش - النخاسني - شيخ الحارة - شيخ البلد - زمزم المسكينة - سلطان الكنوز - الوطن والحرية - الجهادية - القرداتي - السواح والحمار	سليم بطرس البيستاني (1884-1848)
- شارلمان لكتور هوجو - أندروماك لراسين	- غرائب الاتفاق في أحوال العشاق	أديب إسحق (1885-1856)
	- المروعة والوفاء - الخنساء وكيد التماء	خليل البارجمي (1889-1856)
- أوديب الملك لسوفوكليس - البخيل لمولير - شهداء الغرام عن مسرحية لشكسبير، وهي مسرحيته روميو وجوليت - حتم الملوك، سنا أو عدل القيصر لكورني - الطبيب المرغم لمولير - السيد أو غرام وانتقام لكورني - بييرثيمن لراسين	- الرشيد والأمير غاتم - المهدي وفتح السودان - ثارات العرب - الرجاء بعد اليأس - صدق الوداد - عمرو بن عدي	نجيب الحداد (1899-1867)
ابن الشعب	- أبو الهول يتحرك - بنت الشوارع وبنت الخدور - السلطان صلاح الدين الأيوبي ومملكة أورشليم - مصر الجديدة ومصر القديمة - الفراعنة ساهرون	فرح الطون (1922-1874)

المصدر: كتب خليل الموسى ومحمد مصطفى بدوي (الادب العربي الحديث *Modern Arabic Literature*) وسيد علي اسماعيل.