

تعريب المصطلح المسرحيّ والسؤال الهويّ

رمضان العوري⁽¹⁾

"الألفاظ حصون المعاني" (صليبيا، 1971، ص. 8)
"الهويّة قلعة حصنها الثقافة وسياجها اللغة"
(المسديّ، 2014، ص. 259).

مقدّمة

حين يُقدّم اللِّفاظي المتخصّصُ على الترجمة الاصطلاحية عموماً وعلى ترجمة المصطلح المسرحي تحديداً، تنشأ لديه أسئلةٌ عدة قد تبدو في ظاهر بعضها بديهية أو مستهلكة، ولكنها من الأهمية الإجرائية بمكان؛ إذ إنّها إذا ما تواردت في الذّهن وتضافرت فإنّها تؤدي إلى خلخلة الساكن وصياغة مرجعيّات معرفية تساعد على إعادة طرح الأسئلة وتعميق النظر في فعل الترجمة وما يتضمّنه من مقصديّات وإيديولوجيا، وتعمل على إيجاد بعض الحلول لما أُغضِل.

من هذه الأسئلة: لماذا نعرّب وما الغايات والرّهانات؟ وكيف نعرّب وما العوائق والانعكاسات؟ وهل فعلُ الترجمة أو التعريب فعلٌ أبيض بريء أم يتوفّر على مواقف وإيديولوجيات؟ وإن كان كذلك فما هي؟ وما منطلقاتها؟ ثم ما طبيعة العلاقة مع الآخر الكامن في شفرة المصطلح المسرحي المترجم كما سنتبيّن؟ وهل يستطيع اللِّفاظي المُعرّب من خلال فعل الترجمة صياغة ثقافة حقيقية ضمنية قائمة على التوازن والاعتراف

⁽¹⁾ Université de Jendouba, Tunisie.

المتبادل أم أن هنالك نظرة دونية تحقيرية في مقابل علوية نرجسية تؤدي إلى تعطيل الحوار الثقافي المفترض المأمول وإلى عطالة في التفاعل والتأثير والتأثر؟

هذه الأسئلة وغيرها كثير تتكاثف بإلحاح وتروم إجابة، وهذا ما سندعى إليه في معرض هذه المداخلة بعد أن نكون قد قدمنا معاناة أو كسفا لوضع الترجمة الاصطلاحية المسرحية وما آلت إليه في الوقت الراهن ولو على عجل.

لإن تطوّر المشغل الاصطلاحي ونشطت الحركة المعجمية المسرحية العربية بما ظهر من معاجم خاصة في أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين باعتماد الترجمة ونحت المصطلحات وتأليف المداخل وهذا مجهود محمود لا يستهان به، فإن الترجمات تشوبها في جزء منها ظاهرةً نعتبرها غريبة لكي لا نقول شاذة، وقد شكلت ولا تزال مادة للجدل ألا وهي العُجمة. ونحن إذ ننتقل منها فلأنها على صلة وُتقى بالأسئلة المطروحة في صدر هذه الورقة، ثم إن الدخيل نموذج منفرد في الترجمة يطرح إشكالات متنوعة، ما يتوجب التوقف عنده وفحصه.

الترجمة وطفرة العجمة والغثاء الاصطلاحية المسرحية

إن ما يلفت الانتباه في ما تيسّر لنا من قراءات في بعض مكونات المدونة المعجمية العربية المسرحية-أكانت كتباً نقدية أو معاجم- هو تسرب مصطلحات مترجمة فيها -وعلى نحو لافت-، كثير من العجمة والرطانة؛ إذ حافظ واضعوها على الألفاظ الأجنبية كما هي وإن ألبسوها لباس حروف عربية. ولهذه العجمة أسباب يرتكز عليها من يتوسل بها لعل أهمّها:

- سبب ذاتي يتمثل في الافتتان بالمصطلح الأجنبي وبجرسه وإيقاعه، وفي الهوى الذي يجده في نفس المتلقي، وغالبا ما يفضي ذلك إلى ضرب من التيمية الاصطلاحية (fétichisme terminologique) وإلى نوع من التصنيم المرضي.

- سبب موضوعي مضاعف أو مزدوج يجد تفسيره أولا في شيوع الاستعمال ويُسرّ الفهم، فاستجلاب المصطلحات الدخيلة هو في نظر المدافعين عنها توجه يبرره التعود عليها في أصلها، وهو ضمان لسهولة استيعابها لكثرة ما تداولتها الألسن. "لكأنها - في رأيهم - توائم تفتح الطلاسم وتؤمن نجاعة التعريف" (العُوري، 2017، ص. 5).

بالإضافة إلى ذلك فالاستجلاب على هذا النحو تفرضه طبيعة المصطلح وتشعبه، فهو كما بينا في مداخلة لنا بعنوان "في عنت تعريب المصطلح المسرحي" (العروي، 2018) (والمقام لا يستجيب للإفاضة في ذلك) مركب ومتراكب ومنفتح ومتوالج ومصطلحات أخرى رحلت إليه. وهو إلى ذلك منغلق مناكف ...

هذا التشعب الذي أومأنا إليه يجعل عملية التعريب أمرا عسيرا إلى حدّ ما ؛ لذلك يُحجم هؤلاء على تعريب المصطلحات المستعصية ويسقطون في الاستسهال، فيستنبتون الألفاظ كما هي.

سيرورة الغثاة والعجمة

والمأمل في ظاهرة الرطانة هذه يتبين أنّ لها سيرورة وأتّها ضاربة بجذورها عند العرب منذ القديم في أعمال الشراح والمترجمين القدامى "لفن الشعر" لأرسطو أمثال متى بن يونس والفارابي وابن سينا وابن رشد (بدوي، 1973). ولقد رصد الكثير من النقاد هذه العجمة في شروحهم، ومنهم محمد عزيزة ومحمد غنيبي هلال ومحمد مندور. فلقد أبقى أولئك الشراح على سبيل الذكر على مصطلحي "طراغوديا" و"قوموديا"، ولم يستعملوا الألفاظ الأرسطية فحسب بل حافظوا أيضا على كيفية النطق.

وكان لذلك مسوغاته؛ فالمسرح كان وقتها غير معروف تماما، والمفاهيم كانت غائمة وضبابية خاصة وهي متأتية من ترجمة عن ترجمة؛ إذ أخذ الفلاسفة الشراح عما ترجمه الراهب متى بن يونس من كتاب أرسطو الأنف الذكر إلى السريانية. والتّوسل بالدخيل في هذه الحالة هو الحلّ الآمن؛ وحتى حينما حاولوا إعطاء بدائل في العربية فقد أخطأوا، وهذا سنعود إليه في حينه. لكنّ ذلك لا يُنقص في رأينا من قيمة هؤلاء الفلاسفة المترجمين في شيء؛ إذ لا يجب أن ننسى أنهم قاموا بمهمة جلييلة، فهم رواد التعريب المسرحي والانفتاح على الحضارات والتفاعل والتأثير والتأثر. كما أنهم مكّنونا من الاطلاع على أثر رائد في جمهورية الأدب ألا وهو "فن الشعر" لأرسطو ومن ثمة بداية معرفة المسرح ولو نظريا.

علاوة على ذلك فإنهم - وهذا شيء يحسب لهم - قاموا بدور خطير في تيسير نقل المعارف الأرسطية لاحقا إلى الغرب الذي لم يتسن له معرفة كتاب "فن الشعر" (كما أثبتته الدارسون الغربيون أنفسهم) إلا بنقل ما ترجم الشراح من مصطلحات ومحتويات وذلك من العربية إلى اللغات الغربية، وفي ذلك يكمن تلاقح الحضارات والحوار الثقافي والتأثير البيّن.

أمّا بخصوص المحدثين من اللفاظيين والمترجمين فالعجمة أعتى وأشدّ، وهي حاضرة وبقوة، والمساحة التي تحتلّها في المدونة المعجمية أضعافٌ مضاعفة دون مبالغة للأسباب التي ذكرنا آنفاً، وهي تتبوأ مكاناً مميّزاً في معاجم البعض منهم مثل : المعجم المسرحي (إلياس وقصاب، 2006) لماري إلياس، وحنان قصاب من سوريا، ومعجم المصطلحات المسرحية (2006) لأحمد بلخيري من المغرب. ولولا خشية المضنات لقلنا إنّها تكاد تتحول في بعض الأحيان من فرط الافتتان بالدخيل إلى ردود فعل أو انعكاسات شرطية بمنطق أهل العلم. فالدارس تستوقفه ألفاظ كثيرة مثل : "أكسسوار" و"تراجيديا" وكوميديا بتفرعاتها الأجناسية وتراجي كوميديا وكمارس، وميلودراما، ومونولوج وبناتوميم وبروكسيميا وسينغرافيا وكاتارسيس، وغير ذلك كثير.

وحتى لا يؤخذ الكلام على عواهنه أجرينا مقارنة إحصائية في هذا الصدد بين معجم بلخيري ومعجم اللغة المسرحية لرمضان العوري والتيجاني الصلعاوي من تونس، فتبيننا أن حضور الدخيل فاقع في الأثر الأوّل في حين أنه أقل حضوراً ووطأة في الأثر الثاني بالنظر إلى عدد المصطلحات المترجمة كما تبينته النسب المئوية في الجدول التالي :

عناوين المعاجم	عدد المصطلحات المترجمة	عدد الألفاظ الدخيلة	النسبة المئوية
معجم المصطلحات المسرحية	231	44	5.25
معجم اللغة المسرحية	927	15	0.016

إن الدارس ليستهجئ الدخيل ولا يجد مبرراً له خاصة إذا ما كانت البدائل ممكنة، فيكون الإحجام عن نحتها غير مقبول أصلاً.

واللافت للانتباه والمثير للدهشة والاستغراب أن العجمة والغثاثة طالت حتى بعض المصطلحات الأدبية والتشكيلية التي ارتحلت إلى الحقل المسرحي ووظّفت فيه، وهي لا تطرح البتة إشكالا في التعريب لوضوح مفاهيمها والمرجع الذي تحيل عليه، من ذلك مصطلحا باروديا وكاريكاتور.

هذه النماذج والأمثلة المأخوذة عن المترجمين القدامى والمحدثين يمكن تلخيصها في الجدول التالي الذي يشمل الدخيل وما نقترح من بدائل نزعّم أنّها مُيسرة وأنها شافية ضافية تُغنينا عن الدخيل وتجنّبنا العُجمة.

تعريب المصطلح المسرحي والسؤال الهوي

العجمة عند القدامى			
الأسباب	المترادف العربي	اللفظ الدخيل	
مفاهيم هلامية، ضبابية بالنسبة إليهم وذلك ناجم عن ترجمة على ترجمة	مأساة ملهاة	طراغوزيا قوموزيا	
الافتتان بالدخيل واستساغته وتصنيمه بدعوى إحاطته بالدلالة وشيوع الاستعمال	العجمة عند المحدثين		
	متمم ركحي مأساة ملهاة الملهاة الأيمائية القُرْبِيَّة التصميم الركحي	أكسسوار تراجيديا كوميديا بنتوميم بروكسيما سينغرافيا	ألفاظ مسرحية
	محاكاة ساخرة تصوير تحريفي	باروديا كاريكاتور	ألفاظ أدبية أوفنية تشكيلية

سيقول المناكفون الذين لا يبعون عن الدخيل حولا ويرومون الجدال : وما الضير في استعمال الألفاظ الأعجمية ؟ إلا أن يُعد ذلك إثراء للغة العربية وانفتاحا لها على اللغات الأخرى الإغريقية والفرنسية والإنجليزية وغيرها في نطاق حوار لغوي يُفضي إلى المثاقفة ؟

إلى هؤلاء نقول مع الاعتذار ودون رغبة في السّجال المجاني، هذه مقارنة للأشياء تبسيطية إذا ما غيرنا زوايا النظر؛ والتلاقح الحاصل إنما هو السمّ في الدّسم؛ إذ هو إثراء في ظاهره ولكنه في جوهره إفقار للغة العربية، بل إنه يؤدي إلى تكليسها وتجميدها إذا ما تواصل على هذه الشاكلة. وتحصين، اللغة الأم واجب. ذلك ما نستشفه من سعي المجمع والهيئات الأكاديمية العالمية المحموم في الذود عن لغاتها بتكريس مصطلحاتها والانفتاح بشكل غير سالب.

ثم إننا لسنا ضد الدخيل في المطلق، فله منافع وفوائده وأدناها أنه أولا يفتح الباب على المعارف التي نجعل والتي سبقنا إليها غيرنا (مثل المسرح) فاجتهد واستنبط وألّف. وثانيا أنه يكون في بعض الأحيان الشكل الاصطلاحي الوحيد للولوج إلى هذه المعارف إذا ما

استحال إيجاد بدائل لفاظية في العربية. وفي هذه الحال يُمسي السبيل الأُوحد للانفتاح على الآخر.

ولكن نكون ضده إذا ما لاحظنا أن البعض يُسرف في استعماله بفعل المجهود الأدنى، في حين أن إمكانات نحت البدائل متاحة وميسورة في اللغة العربية ؛ نكون ضده أيضا إذا كان عنوانا للغزو الثقافي والمكائد وتهديد الهوية، وقد أفرط في اللجوء إليه غرٌّ أو ماکرٌّ متواطئٌ يُضمر سوءا للغة الأم. والتصدي له في هذه الحالة يصبح واجبا حضاريا وثقافيا.

هذا دون أن ننسى أن التوسل بالدخيل يطرح إشكالات تكشف طبيعة التوجه والخلفية الفكرية التي تسنده، وكذلك الإستراتيجية المنتهجة ومدى انعكاسها على المدى القريب والبعيد، كما أنه يُغيب عن وعي أو غير وعي المقاصد من فعل الترجمة الكامنة في غور المصطلح، فما هذه المقاصد يا ترى ؟

المصطلح المسرحي المترجم وتجليات الهوية

حين تُترجم أو نعرّب يتنازعنا هاجسان في حقيقة الأمر

* هاجس معرفي صرف يحدو بنا إلى ولوج حقول معرفية وعلوم نجهلها مثل علوم المسرح، نروم الإحاطة بها ومعرفتها في دقائقها وتملكها بعد الإلمام بها والتفاعل معها بغية إثراء معارفنا ولغتنا وثقافتنا وحضارتنا وفتح آفاق من شأنها تطوير المنسوب الإبستيمي والفكري بصفة عامة. هذه حقائق بديهية أضحت من باب المسلمات والممارسات التي دأبت عليها الشعوب منذ سالف العصور، وبها حصل التراكمُ المعرفي والحضاري، فقد أخذ العرب على سبيل المثال في ميادين مختلفة عن الحضارات السريانية والآرامية والهندية والفارسية والإغريقية... وعرفنا قفزة نوعية على كافة الأصعدة حين شجع الساسة والخلفاء أمثال المأمون في العصر العباسي على الترجمة، ورسدوا لها الأموال الطائلة وجنّدوا لها المترجمين الأفاضل، فتطورت الحركة الفكرية والفلسفية والرياضيات والطب والبصريات والفيزياء والتاريخ والجغرافيا وعلوم الفلك وخيال الظل... واستحدثت المصطلحات الملائمة. وكذلك فعل الأوروبيون حين ترجموا الكتب العربية والإغريقية وغيرها وتملكوا أسباب النهضة.

ومربطُ الفرس في هذه المقصدية المعرفية هو المصطلح، "فالألفاظ حصون المعاني" على حد تعبير جميل صالحيا، وهي السبيل إلى المعرفة الدقيقة التي لا تتحقق مالم تتم

الترجمة المستوفية لكل الشروط العلمية وما لم يحصل إجماعٌ عليها ويتم تكريسها فعليا في النقد والتواصل ؛ وهي شبيهة إذا لم تُوحّد بالعملة غير قارة القيمة، ذلك أن "التفاهم بألفاظ متبدلة المعاني أصعب من التعامل بنقود متبدلة القيم، فلا بد للعلماء إذا من الاتفاق على قيمة الألفاظ، ولا بد لهم من تثبيت الاصطلاحات العلمية (والأدبية) حتى لا تتبدل الحقائق بتبدل الألفاظ التي أفرغت فيها" (صاليبا، 1971، صص. 8-9).

وما يقال عن ترجمة المصطلح عموما يسحب على المصطلح المسرحي الذي وجب تثبيته حتى لا تتغير المعاني والمحتويات أو تُحرّف، خاصة وأن فن المسرح غريب عنا بالمفهوم الغربي كما أسلفنا، وإن كانت لنا ظواهرنا الفرجوية الحبلى بالأبعاد الدرامية منذ القديم، فقد استنبت استنباتا، ولم نتعرف عليه إلا بداية من القرن التاسع عشر عن طريق مارون النقاش من خلال الاقتباس والترجمة ثم جاءت مرحلة الكتابة الدرامية والركحية لاحقا.

* هذا ملمح تاريخي، مقتضب ومعروف في مُعظمه لدى الباحثين، ولكن ما لم نُمعن فيه النظر في الدراسات العربية المتعلقة بترجمة المصطلح المسرحي هو الهاجس الإيديولوجي، فتعريب الألفاظ عموما والمسرحية منها بالخصوص ليس فعلا أبيض بريئا أو محايدا كما يمكن أن يتبادر للذهن، وإنما هو مرتبط بمقصدية إيديولوجية يمكن اختزالها في الهوية ببعدها الثقافي والحضاري، أي : بعناصر متوارثة قارة أو ثابتة تميزية تخالفية تحدد الانتماء لدى مجموعة أو شعب. وهذه الحقيقة توصل إليها الناقد هنري ميشونيك Henri Mechonnic، وهو من هو في دقة التحليل والعمق والتحميص. وقد عبّر عن ذلك بطريقة قطعية في مؤلفه في شعرية الترجمة الذي يعد علامة فارقة في هذا الميدان حين قال : إنَّ الثابت "أن وراء كل فعل ترجمة تكمن لا فقط إيديولوجيا خاصة بالمترجم، ولكن أيضا أنا تاريخية تحضر هويتها في الترجمة بالتأكيد" (Meschonnic, 1999, p. 32).

فأما إيديولوجيا الآخر فهي تظهر في السياقات الثقافية والحضارية الحافة بالمصطلح المترجم والتي لا يمكن فصلها عنه. وأما "الأنا التاريخية" فهي سرورة المصطلح في لغته أو لغاته الأولى المتواشجة، وما اكتسب في ترحاله عبر التاريخ من دلالات حافلة ناجمة عن تلوينه بالأبعاد الهوية التي ذكرنا. وبخصوص إيديولوجيا المُعرب فهي تبرز في ما نرى بواسطة موقفه من المصطلح في اللغة المنطلق ومن المصطلح في اللغة الهدف، ونعني بها اللغة العربية في مقامنا هذا، وكذلك من خلال الأبعاد الفكرية وغيرها التي يضمتها بالضرورة في ما يقترح من بدائل في لغته هو عنوان هويته. والأمثلة الدالة على حضور هذا الرصيد الهوي إن جاز القول كثيرة في باب المصطلح المسرحي المترجم، فهو حافل بالأبعاد

الأنثروبوثقافية والفكرية والسياسية ونحوه. فلو أخذنا على سبيل المثال مصطلحي *place aveugle et œil du prince* الذين أوردتهما أنياس بيارون Agnes Pierron في معجمها (Pierron, 2002) وترجمناهما تباعا آخذين في الحسبان بهذه السياقات بـ "عين الأمير" و"مكان الغشاوة"، لتبيننا أن هذين اللفظين المتعارضين راشحان اجتماعيا بدلالات كثيرة، تتصل ببنية مجتمعية إقطاعية يحكمها التفاوت الطبقي ويغطي فيها النبلاء على العامة، ما ينعكس سلبا على العلاقات بين الأفراد وعلى بنية المعمار المسرحي ذاته، وذلك في فترة تاريخية محددة في الزمن هي القرن السابع عشر؛ فالمصطلح الأول الذي اجترحه وطرحه للتداول نيكولا صاباتيني المهندس ومصمم الزخارف الإيطالي، يعني مكان مشاهدة أو فرجة صُمم خصيصا وبغناية فائقة في المسرح الملكي داخل قصر فارسي للملك لويس الرابع عشر، وذلك وفق قوانين هندسية مضبوطة من حيث المنظور والقرب من الركح وزاوية النظر ليتمكن من مشاهدة مريحة لجلالته. إنه عبارة عن "نقطة فرجة" خيالية لمتفرج مفترض، توجد في المحور الأوسط المركزي لمقاعد المتفرجين الأمامية، على علو 0.60م من الركح وعلى مسافة خمسة عشر مترا منه، أي : إنها تتوسط محور المنظور، وتفصل فضاء القاعة إلى نصفين بالتساوي. وقد كتب صاباتيني... عن مزايا هذا الموقع، فبين أنه يمكن من مشاهدة كل الأشياء وكل الممثلين على الركح بوضوح أفضل من أي موقع آخر. وكان يجلس في هذا المكان الملوك والأمراء فسعي استعاريا بعين الأمير (العوري، 2017).

وأما المصطلح الثاني "مكان الغشاوة" فهو على طرف نقيض ؛ لأنه على العكس من عين الأمير يعني موقعا بعيدا عن الركح غير مريح للمشاهدة يُخصص للعامة الذين يجدون تبعا لذلك عنقا في الفرجة...

الأبعاد ذاتها نرصدها في مصطلح "préciosité" الذي ترجمناه بالحدلقة، وهو يحيل إلى ضرب من الفكر والممارسة ونمط في العيش والتخاطب في أوساط النبلاء الفرنسيين في القرن السادس عشر، ذلك أنهم كانوا يستنكفون عن استعمال تعابير لغة العامة، ويتصورون أنها تحط من مقامهم، فاستعملوا لذلك طرائق في التعبير مقعرة خاوية (العوري، 2017) إبرازا للهرج والفخامة.

هنالك سياقات أخرى قيمة هذه المرة حاضرة بقوة في بعض المصطلحات دون غيرها، موصولة من ناحيتها بالهوية؛ فلو وقفنا عند لفظ "bienséance" والذي عربنا باللياقة،

لتبيننا أنه يحيل على منظومة قيمية أفرزت قاعدة أساسية في جمالية المسرح الكلاسيكي تتمثل في احترام المواقف السائدة في المجتمع والأعراف التي كانت محل إجماع مسبق وضمني بين المؤلف المسرحي والجمهور. وبموجب هذا العقد سعى المؤلف المسرحي إلى تطابق مضمون المسرحية مع ذائقة الجمهور وإلى تفادي كل ما من شأنه أن يחדش حيائه (كالتعري على الركح) أو يثير فيه الرعب (لذلك أقصيت من المأساة كل مشاهد القتل والدماء وأتت سردا).

هذه بعض العناصر الهوية على سبيل الذكر لا الحصر الكامنة في جذرية المصطلح المترجم والمحددة لذات الآخر والتي نستحضرها ونحن نترجم.

أما في ما يتعلق بالعناصر الهوية للمعرب فهي راسحة في ما يختار من مرادفات أو بدائل يتجلى فيها إرثه الحضاري والثقافي (العقدي والمعرفي واللساني وغيره...)، فلفظ "زخرف" مثلا الذي اقترحنا لتفادي عجمة ديكور تحضر فيه أنا تاريخية تضرب بجذورها بعيدا حتى تصل إلى نشأة النص الديني القرآني حيث تستعمل دلالات عديدة منها "زخرف القول"¹. وهذه الأبعاد والمرجعيات حاضرة فيه ترتحل معه، حتى وإن قُصرت سياقاته في باب المسرح (في ذهن من يترجم ومن يتلقى لاحقا هذه الترجمة)، على التصميم الركيح المرادف للسينوغرافيا، وحتى وإن حضرت فيه أنا الآخر تُخبر عن نشأة معنى اللفظ الغربي في السياقات المختلفة بدأ بالزخارف الثابتة في عهد الإغريق ثم الدوّارة فالزخارف المتواقفة، فالمتابعة في العصر الوسيط...

لفظ هُرْجَة المقابل لـ "Farce" طافح من جهته بأبعاد تاريخية حضارية وقيمية واجتماعية ولسانية عربية صرفة، فاللفظ متأصل في لغة الضاد في مادة هـ- ر-ج يحترم الصيغ الصرفية الخاصة بها (فهو على وزن فِعْلة) ويكْرَس مدلولها نابعا منها. بالإضافة إلى ذلك فهو يحيل دلاليا واشتقاقيا على لفظ المهرج المرادف لـ "Fou" والذي لا يمكن ترجمته لا بالمخبول ولا بالمضحك؛ لأن كلمة مهرج أبلغ وأوفى للمعنى وهي إلى ذلك محفوفة بسياقات ومرجعيات تجعلنا نستحضر أجواء بلاطات الخلفاء والسلاطين والملوك العرب حيث تُزهر هذه الشخصية الساخرة أمثال السّماجة في العصر العباسي وما كانوا يأتونه من سمج الأقوال والأفعال في عهد المعتصم، من نكات جريئة وتقليد لبعض الشخصيات والحيوانات

¹ القرآن الكريم، سورة الأنعام، من الآية : 112.

كما بين الجاحظ. وكانوا يُبدعون في المحاكاة والتمثيل حتى إن بعض النقاد عدّهم أول الممثلين عند العرب.

ومصطلح «المهرج» لا يلفت الانتباه إلى هذه المرجعيات فقط، وإنما يختزل أيضا الصورة النمطية المتعارف عليها عن هذه الشخصية عند العرب وغيرهم على حدّ السواء؛ إذ يُشترط أن يكون مظهرها الخارجي مضحكا، وكذلك هيئتها وخطابها؛ فغالبا ما يكون المهرج قزما يرتدي لباسا مزركشا بألوان زاهية ومتنافرة وقلنسوة محلاة بنواقيس ترنّ كلما تحرك دلالة على حمقه وبلاهته أو هكذا يخيل؛ لأنه في واقع الأمر شديد الفطنة، ولكنه يتصنع الحمق بل ويبالغ فيه ليضحك ويتأذى في بعض الأحيان، يتعرض للاستيلاء ويضحّي ليُخرج سيده من الدائرة المساوية على حدّ تعبير رولان بارط.

هكذا نتبين من خلال هذه الأمثلة وغيرها متعدد أن المصطلح المسرحي المترجم لا يُنحت من فراغ. وهو ليس مجرد وعاء للدلالة في علاقتها بتسمية الأشياء والمرجع؛ بعبارة أخرى هو لا يمنح فقط محتوى دلاليا ومعرفيا للمفهوم لينزع عنه غلالة التجريد وينزله من علياه الرمزية في تعاضد الدال بالمدلول، وإنما يكشف أنّ صياغته فعل ثقافي قصدي تتجسد فيه أبعاد إيديولوجية وجب التفطن إليها والإلمام بها وتضمينها في علامة المصطلح المعرب قدر ما أمكن.

والأسئلة التي تطرح بقوة من منظور الإفادة: هل أن كل من يترجم أو يعرّب على وعي بهذه الأبعاد أم هي غائبة ومطموسة لديه؟ وكيف ينعكس ذلك على المنهجيات والطرائق المتبعة؟ واستتباعا لذلك نُضيف: هل التعريب على ضوء ما توصلنا إليه مجرد توفيق إلى مرادفات باردة صماء أم أن المسألة ليست بهذا الشكل وهذه السهولة وإنما يُفترض أن يجتهد المعرب حتى يتوصل إلى حصر طاقة تفرضها الإكراهات التي أشرنا إليها، طاقة تجمع بين زخم لفظ اللغة الأصل واللفظ المرادف وتكون حارة ثرية ودافقة وعميقة دون أن يتقلص المعنى أو يجتزأ؟

الراجع أن الأجوبة ليست باليسيرة، ولكن ما هو ثابت أن المسألة تختلف باختلاف توجه المعرب وبالغايات التي تسند هذا التوجه، وهذا ما سنتبين في استعراضنا لطرائق التعريب.

الطرائق المتبعة في تعريب المصطلح المسرحي وانعكاس المقصديات

لقد ذكرنا استئناسا بما ذهب إليه ماشونيك أن لكل مُترجم إيديولوجيا حاضرة في فعل الترجمة وأن ذلك يستوجب التوصل إلى طاقة تحويرها الكلمات. ويعني ذلك أن على المعرب ألا يقتصر في البدائل المختارة، على الدلالات الأصلية وإنما يتعداها وجوبا إلى الدلالات الحافة التي تندرج في مستوى نسقي أعمق في علاقة بما تحويه العلامة الاصطلاحية من وشم ثقافي وفكري وحضاري ومن مواقف للمترجم أو المعرب، وذلك أيا كانت طرائق الترجمة والتي يمكن حصرها في ثلاث:

تعريب اللا تعريب والضمور الهوي

هو منهج حصرناه في الدخيل الذي تحدثنا عنه في البداية وهو تعريب دون، أو تعريب بدون تعريب (version sans version) أو قل هو تعريب درجة صفر في حقيقة الأمر، بما أنه يحافظ على المصطلح الأجنبي.

إن هذه الطريقة في رأينا، عطالة وتعطيل للتعريب وانتصار للتغريب، وهي غير منتجة تماما، كما أنها مضرة بالعربية، وإن من يُقدم عليها غير واع بما تُسببه لها من تكليس وتدمير ممنهج عوض العمل على تطويرها وإغنائها بمفردات مستحدثة نابعة منها، فاللغة العربية مثلها مثل كل اللغات على اختلافها، كائنٌ حيٌّ ينتعش وينمو؛ وهي تتطور بما يُضخّ فيها من مصطلحات تُنحت من داخلها حتى تتأصل؛ وما لم يتم ذلك يكون مصيرها الهجر والتحجر والموات كالسريانية، والآرامية واللاتينية وغيرها.

ويُضمر هذا التوجّه إقرارا بقصور اللغة العربية على نحت المصطلحات الرديفة، والحال أن الأمر ليس كذلك فهي لغة اشتقاقية طيبة الصيغ الصرفية، ما يؤهلها إلى استنباط مصطلحات كثيرة في شتى الميادين، وفي المسرح بالخصوص وإغناء المدونة المعجمية مصطلحات قادرة على هيكلة المفاهيم وتثبيت المعاني، وجعلها مستساغة بعد احترام أشراط الترجمة السليمة طبعاً. وعليه فلا بد من تنشيط قابليتها الاشتقاقية بدل غزوها ثقافيا واصطلاحيا أيا كانت قيمة المصطلح الدخيل.

إن ما يتهدد العربية هو الإفراط في العُجمة التي يمكن إن تواصلت أن تجعل منها لغة هجينة مثلما هو حال اللهجات المحلية الدارجة في الأقطار العربية المنمنمة بكلمات فرنسية أو إنجليزية محشورة حشرا بلا مبرر بدعوى تيسير التواصل ومسيرة إيقاع العصر و"الحدائث" حسب زعمهم، وما تفرضه وسائط التواصل الاجتماعي أو الرقمي من غثائفة.

أما على المستوى الإيديولوجي فذلك يؤدي حتما إلى ما يمكن تسميته بالضُمور الهوي للمعرب الذي ينساق وراء افتتانه بالدخيل، فيستجلب معه المحتويات الثقافية والحضارية للآخر، ويطمس في المقابل رصيده الهوي بما أنه لا يستعمل مرادفات متأصلة في لغته معجميا، والنتيجة الحتمية هي هيمنة ثقافة الآخر وما تفرزه من استيلااب.

تعريب التمثل والتورم الهوي

وأما الطريقة الثانية وقد وسمناها بتعريب التمثل، (version assimilation) فقد استلهمناها من تعبير "ترجمة التمثل" (Koustas, 1988) الذي طرحته للتداول دجاين كوستاس Jane Koustas، ولو أنها تقترح ذلك لترجمة النصوص الدرامية وليس للألفاظ. وقد أعطينا المصطلح معنى مخصوصا يكمن في استبطان المصطلح المطروح للتعريب وتمثله في محاولة لتقريب الهوية بينه وبين المرادف العربي حتى وإن كانا متباعدين وإخراجه في لفظ أصيل ومعروف موجود مسبقا في الرصيد اللغوي، ما يبطل عملية الترجمة التي تبدو وكأن لا طائل من ورائها. ويؤدي ذلك في بعض الأحيان إلى نوع من التعسف بفصل المصطلح المترجم عن سياقه السوسيو ثقافي الذي أنتجه وتنزله في سياق آخر في نظام اللغة العربية، ما يفضي إلى فقدان توازن نظامه المعجمي والبلاغي والدلالي لفائدة نظام المصطلح المقترح مرادفا في اللغة العربية، وينجر عن ذلك كآلة قصور في الدلالة ومحدودية في مردودية المصطلح. وبعبارة أخرى وتيسيرا للوضوح تُستعمل ألفاظ يجد فيها المعرب ذاته فيحصل ما يسمى بالتعريف؛ لأنها ضاربة بجذورها في لغته رمز هويته، ولو أن بعضها مهجور وغير مواكب لتطور الذائقة كلفظ "التطرية" الذي نجده في شعر أبي الطيب المتنبي والذي يقترحه البعض في مقابل كلمة ماكياج. وحتى وإن كانت هذه الألفاظ غير مهجورة فإنها لكونها غير دقيقة، تقلص من دائرة المعنى كمصطلح المماثلة مثلا الذي يُستعمل مرادفا لـ "suspens" (المنيعي، 1974) في حين أنه يعني طرائق تمطيطية "procédés dilatoires".

ويكون هذا التمثل في بعض الأوجه بمثابة المرآة المحرّفة للأصل التي وإن تعكس بعض الدلالة فهي تشوّه عناصر أخرى وتطمسها، وهذا ما لمسناه مثلا عند الشراح والمترجمين القدامى لفن الشعر عند أرسطو والذين تعرضنا إليهم سابقا في معرض هذه الدراسة، وستتوقف عند بعض الأمثلة في هذا المضمّار.

إن التحريف الذي شاب بعض ما يقترحون في ترجماتهم ناجم في رأينا .فضلا عما ذكرنا من قبل. عن عجز في الفهم والإدراك لطبيعة المسرح، وهذا ما يفسره اعتمادهم على منهج خاطئ لا علاقة له بهذا الفن؛ إذ استعملوا مناويل وأدوات البلاغة والنقد العربيين القديمين في مقارباتهم، وانجرّ عن ذلك تفسير مغلوط إن لم نقل غير منطقي، فالفارابي وابن سينا وابن رشد يوردون "المديح" كمرادف "لطاراغوديا"، ذلك أن كليهما "يتعلق بالفعل الفاضل النبيل". يقول الفارابي "أما طراغوديا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يُذكر فيه الخير والأمور المحمودّة المحروص عليها ويُمدح به مديرو المدن" (العلوي، 1986، ص. 90).

إن هذا التصوّر يُظهر بجلاء أن هنالك خلطا في المفاهيم والأغراض والأجناس، فالمديح في البلاغة غرض من أغراض الشعر العربي القديم، يتحدّد بالنفس والمُعجم المنتخب ويُتوسل به لمدح شخص مرموق أو قبيلة ما إلى غير ذلك. أما المأساة وإن تشمل مقاطع مدحية فهي ليست غرضا وإنما هي جنس أدبي مسرحي قائم الذات له مقوماته وقواعد بنائه ونفسه الخاص (وهو المأساوي) ولا يمكن في هذه الحال أن يكون مرادفا للمديح أو صناعته.

وفي ما يتعلق بالقوموديا فقد ترجمها الشراح بالهجاء، ما يخلق لبسا فظيعا، ولو أنهم تفتنوا وهذا يُحسب لهم، إلى كونها تتوفر على مقومات أو خصائص داخلية وطرائق تعبيرية تُبديها مناقضة من حيث الغائية والنفس للطاراغوديا؛ فالقوموديا حسب ابن سينا "ضرب من الشعر يُجى به هجاء مخلوطا بطنز وسخرية، ويقصد به إنسان وهو مخالف لطاراغوديا" (بدوي، 1973، ص. 169).

والسبب الثاني المتأتى من قصور في الإدراك هو اكتفاء هؤلاء الشراح في بعض الأحيان بالمعنى الظاهر المُسوَّغ اشتقاقيا، ما دفعهم إلى تقديم ترجمات حرفية تُغيب المحتويات الدلالية للمصطلح في لغته الأصلية، فكلمة "comédien" التي ترجمها النقاد المغاربة بالمبسّط نسبة إلى هرجة البساط وسلطان طلبية كان الشراح القدامى ترجموها بالمنافق ذلك أنهم اعتمدوا في ترجماتهم على الجذر اليوناني هيبوكريتا "hypocrita" الذي يتشارك لفظيا مع الأصول الاشتقاقية لكلمة "hypocrite" ذي المعنى المخصوص، ومنها "jouer la comédie" أي : خادع، أو مرائي وقد ترجم متى بن يونس نتيجة لهذا الخلط

اللفظ بـ "المراثي" (بدوي، 1973، ص. 238). والمنافقون أو المراءون هم الذين يتقمصون الأدوار على الركح.

إن حصر الممثل بكل أبعاده السيميائية (بما هو علامة متعددة) والدلالية في لفظ ذي معنى أخلاقي لهو تشويه كبير للدلالة.

الطرح ذاته يمكن أن نسوقه بخصوص بعض المصطلحات عند المحدثين من المعجميين الدراميين، فثمة من استعمل (بلخيري، 2006) لفظ "الحركة" مرادفاً أو بديلاً عن الجاستوس البرشتي "gestus" ليدلل عن المعنى الذي يتعلق باستعمال الجسد بطريقة معينة بغية إبراز موقف اجتماعي تجاه الآخر بواسطة هيئات في مجال حركي معلوم (هيئات جسدية، صوتية وألعاب بتعابير الوجه أو السحنة محددة بحركة موقف اجتماعية).

والجدير بالملاحظة أن لا علاقة أصلاً بين معنيي الحركة والجاستوس، وإن ما ورد من تبريرات في هذا السياق بدا لنا اعتباطياً وغير سليم، فلفظ الحركة يعني في لسان العرب لابن منظور "الحرقفة، والجمع هو الحراقف أو الحراكك والحراكيك وهي رؤوس الوركين" (1968، ص. 411)، ولا ندري كيف تم الربط بين هذا المعنى والمعنى الإيديولوجي للحركة الموقف؛ إذ ما علاقة رؤوس الوركين بالجاستوس؟ ألاّتهما يشتركان في بعض الحروف كما ذكر بلخيري في معرض تحليله مسوغاً هذا الاستعمال بقوله "الحركة والحركة تشتركان في عدد من الأصوات وكذلك الشأن بالنسبة geste و gestus وعليه يمكن ترجمة gestus بالحركة التي يصير لها انطلاقا من هذا الاستعمال الجديد معنيان: معنى لغوي حدده ابن منظور، ومعنى اصطلاحي هو المتعلق بتحديد جاستوس في معجم بافيس"؟ (بلخيري، 2006، ص. 74).

إن هذا الطرح على ما فيه من اجتهاد بعيد كل البعد عن الحقيقة الدلالية مجاف لها مُحرف لا مُعرب، وهو شبيه تماماً ببعض طروحات شراح أرسطو في ما أرادوا.

مرادفات تعريب التمثل	المصطلح الأصلي
صناعة المديح	طراغوديا
صناعة الهجاء	قوموديا
المسكن	سكاناي
المنافق	الممثل
الحركة	الجاستوس

نخلص ههنا إلى أن تعريب التمثيل بناءً على ما أوردنا من أمثلة، طريقة غير محسوبة العواقب، وهو إلى ذلك مناقض للتعريب بدون تعريب (وبضدها تتميز الأشياء)، فإذا كان المنهج الأول يقوم إيديولوجيا (وربما عن قلة وعي) على الشعور بالنقص والخواء فالمنهج الثاني، ونعني بها تعريب التمثيل، ينهض في جوهره على الامتلاء والصلف والعُجب والادّعاء والفخفة. وهو إلى ذلك نابع من إنّيّة مفرطة أو قل شوفينية لغوية تسندها نظرة استعلائية وما يمكن أن ننعته بالتورم الهوي الذي يؤدي إلى الحط من الآخر ورفضه، خاصة إذا ما كانت المرادفات العربية مسقطة إسقاطا بتعلة التأصيل وبنّيّة إحياء الفاظ عربية قديمة واكسابها معاني اصطلاحية ليس لها ما يبرّرها على مستوى المعنى اللغوي.

التعريب الشامل و"مولدات الترجمة"

وفي ما يتعلق بالطريقة الثالثة والتي وسمناه بالتعريب الشامل "version totale"، فإننا نحبذها وننصح بها لما لها من نجاعة وجدوى في التعريب، فهي فضلا عن كونها جامعة تأخذ في الحسبان كل ما تطرقنا إليه، وتعمل على إبرازه، فإنها تحرص في كل مرة على توازن المصطلح المترجم في كل مستوياته وكذلك على توازن المصطلح في اللغة الهدف، فهي تحترم ما يلي:

- أولا: المستوى المعجمي في اللغتين (من أس لفظي وسوابق ولواحق وجذور ... ودلالة كل ذلك في تحديد المعنى الذي على ضوئه يتشكل المصطلح).

- ثانيا: المستوى الدلالي برصد المدلول الملائم بعد ترجمة المحتويات الدلالية التي تمثل مدار المصطلح في علاقته بتسمية الأشياء.

- ثالثا: المستوى البلاغي من إنشاء وصيغ ملائمة في التعبير التي تنصب في القوالب المعجمية الصرفية والتي تؤثر في تشكل المعنى وذلك حسب المقام والسياق الذين يفرضان انتخاب مصطلح مرادف دون غيره.

ولا تكتفي هذه الطريقة بذلك بل تساعد المترجم أو المعرب على رصد وتحويل ما تسميه أني بريساي بمولدات الترجمة "matrices de traduction" (Brisset, 1988, p.14) وهي فرضيّة مؤداها إذا ما عرفناها بالقياس إلى مولّدات العرض (والتأويل من اجتهادنا النقدي؛ لأننا أعطيناها معنى آخر)، أنّ كل مصطلح مسرحي يحمل في داخله عناصر كثيرة صامتة متصلة في ما تتصل بالإيديولوجي والهوية، وهي إذا ما وقع التوفيق إليها ونقلها أو الإيحاء به في المرادف العربي فإن ذلك يمكن من التوصل إلى الحيز الدلالي الأسلم وإلى ترجمة منتجة.

هذا وإن لكل مصطلح أو مرادف من المرادفات التي أوردنا سياقاته الفكرية والثقافية والحضارية المسوغة له والمحددة في ظهوره، وهذا يفصح عن وجود بعد هوي وحضور للآخر في ما نترجم، وفي ذات الوقت فإن هذه المرادفات تمكن من رصد البصمات الإيديولوجية للمترجم النابعة من اختياراته.

نحو مناقفة حقيقية وحوار قائم على التكافؤ

والآن وبعد هذا التطواف في أعطاف المصطلح المسرحي في اللغة المصدر وفي اللغة الهدف (العربية) ماذا نستنتج؟ وما الرهانات المتعلقة بالثالوث المحوري لهذه الندوة الفكرية ونعني به: الترجمة/الهوية/التأثير والتأثر؟

يمكن من كل ما سبق أن نخلص في البداية إلى بروز ثنائيتين أولاهما المصطلح/الهوية، فهما في ما نزعم عنصران متلازمان لا ينفصلان؛ لأن المصطلح "مكون حسي مادي للغة" واللغة عنوان الهوية وما يسري عليها وينطبق يسري على المصطلح. وقد أوما عبد السلام المسدي إلى هذا التلازم (رغم اختلاف العنصرين من حيث الماهية) في تحديده لعلاقة اللغة بالهوية حين قال: "إن اعطاف الهوية على اللغة في عبارة تركيبية واحدة يتضمن تباينا في الجوهر أعانت على إخفائه العادة من حيث هي طبع ملازم وأكدته الأعراف البحثية في معظم تجلياتها، فاللغة ظاهرة اجتماعية وهي اصطلاحية بامتياز تُستمد من مكونين متلازمين مكون مادي حسي ومكون ذهني غير مادي، أما الهوية فظاهرة رمزية مجردة ليس لها أي تحقّق مادي لعوالم الحس الوجودية، الهوية انتماء بينما اللغة اكتساب" (المسدي، 2014، ص. 259). ونظرا لهذا التواشج والترابط، فإن هنالك تجليات للانتماء في شفرة حياميل المصطلح عموما والمصطلح المسرحي تحديدا. وبعبارة أخرى إن زوجي المصطلح المسرحي/الهوية، وإن تعارضا من منطلق الحقائق الجوهرية فإنهما متضايقان ينعطف أحدهما على الآخر.

وأما الثنائية الثانية والتي تستتبعها الأولى من باب الاستقراء والمنطق فهي ثنائية الأنا/الآخر، ذلك أن فعل التعريب الاصطلاحي المسرحي يندرج في عملية تواصل خفية قطباها أنا المترجم وأنا الآخر الحاضر بقوة في ما يترجم بالأبعاد الهوية التي ذكرنا. والجلي للعيان في ما بيننا من مسوغات وطرائق في الترجمة وفي المتناقض منها بالخصوص، أن العلاقة بين القطبين مأزومة وهي لو أمعنا النظر علاقة صراعية بامتياز، تندرج دون مغالاة في الحرب اللغوية الحضارية الطاحنة المفروضة على الشعوب النامية ومن ضمنها العرب ولغتهم. وقد

دارت رحاها منذ عقود ولا تزال تتواصل حتى الآن. إنها حقيقة لا مراء فيها إلا لمن أراد أن يغيب وعيه أو يستغشى. ومدار الصراع هو الهيمنة على الأمة العربية من قبل القوى الاستعمارية لنهب ثرواتها الهائلة وإلغاء قرارها السيادي، والسبيل إلى ذلك هو إضعاف رموز الهوية وأولها اللغة، والتكثيفُ من المصطلحات الغازية التي يبارك الكثيرون من العرب المتفرغين بكلمات فضفاضة براقية كالحداثة، استعمالها واستمراءها. واللافت للانتباه أن هنالك انفصاما بين آليات التعبير وآليات الإدراك، فالمتقنون أنفو الذكر يعبرون بما لا يعون، ويسعون جاهدين إلى الانفتاح على اللغات والحضارات الأخرى في حين تغيبُ عنهم الخصائص السلبية الواسمة لهذا الانفتاح، وكذلك ما آلت إليه العربية من وهن وما تردت فيه من ضعف في زمن طغت فيه عولمة فاحشة نهمة تستبيح كل شيء بدعوى الانفتاح على الكوني.

والعلاقة مع العربية علاقة مأزومة داخليا فضلا عن الخارج، وليس ذلك على المستوى الفكري فقط، وإنما أيضا على المستوى السياسي، فالساسة وهم أصحاب القرار يعيشون بدورهم انفصاما ويعملون دون وعي منهم على ضياع هوية العربية كما بينه بإسهاب عبد السلام المسدي. وقد قال في هذا الشأن: "كثيرا ما يحار المتأمل في علاقة العرب بلغتهم، كيف يُصار بالخيارات الجوهرية في الحياة الاجتماعية إلى مثل هذه الأوضاع التي وكأنما يتحول فيها الفاعل عدوا على نفسه. والأوجع أن أصحاب القرار يتبنون حول المسألة اللغوية خطابا يستوفي كل أشرط الوعي الحضاري ثم يأتون سلوكا يجسّم الفجوة بين الذي يفعلونه والذي قالوه" (العوري، 2017، ص. 262). وهو توجه إن تواصل سيفضي إلى موات اللغة العربية. على أن العرب في جلمهم بمتقفيهم وسياسيهم مخدرون بطمأنينة زائفة خلّب، كما قال المسدي، فالانقراض حسب رأيهم لا يمسّ إلا لغات الأقليات المعزولة التي لا حول لها ولا قوة، ويزعمون أن لا خوف على العربية وعلى مصيرها؛ إذ تتبوأ المرتبة السادسة عالميا وتستخدم كلغة علمية في لوائح مؤسسات الأمم المتحدة، فضلا عن كونها ينطق بها حوالي أربعمائة مليون نسمة من العرب ويتعاطف معها مليار ونصف المليار من المسلمين؛ لأنها اللغة التي نزل بها القرآن؛ ويُردف هؤلاء أن من يدقون أجراس الخطر يعانون من فوبيا وجب علاجها أو رهاب لا يستند إلى حقائق في الواقع، وفاتهم أن الوقائع مخالفة وأن المخططات جهنمية، وأنّ تفتت العربية وتفككها قد بدأ بعد، وقد نجم لا عن أخطار متأتية من الخارج ومن العولمة فقط وإنما بتفجير بدأ يصيها من الداخل بالاستعاضة عنها أولا باللهجات المحلية المتفرعة عنها، والتي تكتسح مجالها الحيوية

على مستويات عدة كالإعلام والومضات الإشهارية والمسرحيات والمسلسلات وسيناريوهات السينما والأغاني وغير ذلك. والأنتكى من ذلك أن العامية بدأت تكتسح آخر معاقل الفصحى ألا وهو المجال الإبداعي الروائي، فهناك من ألف أخيرا رواية بالدارجة التونسية استهجانا للعربية وإقرارا بأنها غريبة عن المجتمع وأنها غير صالحة لا للإبداع ولا للتواصل. والانفلاق الداخلي يتأتى أيضا من استجلاب الدخيل، ولن نتعب أو نمل من تكرار ذلك وإن بدا الأمر ممجوجا، كما بينا في مجال ترجمة المصطلح المسرحي، ما يُجهز على العربية ليذهب بِرِجْها. وهو تكريس سمته الاستسهال ولولا المضنات وانفلات التأويل لقلنا إنّه استسهال يؤدي إلى إسها.

الخطر داهم إذن، والغزو يتسرب من شقوقنا ومن خياراتنا اللسانية وممارساتنا الهوجاء غير محسوبة العواقب التي يتحول بموجبها فاعل التعريب وهو الموكول له مع غيره الحفاظ على اللغة العربية، إلى مناوئ يُعمل فيها معول الهدم دون وعي منه ربما، أو باستخفاف هجين؛ ويستحيل بذلك إلى حليف موضوعي لإرادات دولية نافذة تَعْمَل على السيطرة من خلال اللغة.

والأخطر من هذا كله في المخططات الكيدية المستشرية أن هذه الإيرادات الدولية البغيضة قد حركت نعرات عرقية للسكان الأصليين للأقطار العربية، فبدا الشرخ وأصبح بعضهم لا يستهين فقط بالعربية، وإنما يعتبرها لغة غازية جاءت مع ما يسمونه- دون حرج- الاستعمار الإسلامي، ووجب لفظها كما تلفظ النواة، لذلك يستعدون عليها اللغات الأخرى ومصطلحاتها وهم لا يدرون أنهم يسقطون في فخاخ المؤامرات التي دُبرت لبيل والتي خططت لها القوى الاستعمارية الجديدة بإحكام، وأنهم أكلوا يوم أكل الثور الأسود.

هذه هي الغابة الرهيبة التي تخفيها شجرة الترجمة، فأين موقع المترجم أو المعرب من كل هذا؟

إنه باختصار شديد قطب الرحي في المسألة، بيده تتحدد طبيعة العلاقة مع الآخر ولو في مضمار محدود، فهو المترجم والمعرب، وهو صاحب الموقف والإيديولوجيا والإرادة وهو بذلك ليس بوسعه أن يكون محايدا، فإن شاء شرخ للاستيلاّب وإن شاء شرخ للتقوقع والانكفاء، وإن شاء وازن بين متطلبات المعرفة ومتطلبات الأمن الثقافي والهوي بإرادة هوية تحريرية.

عليه أن يكون واعيا بدوره المحوري الخطير هذا، وهو سادن معبد اللغة العربية وألا يدعن للاستيلاء الثقافي الذي تحدث عنه فرانز فانون في كتابه بشرة سوداء وقناع أبيض (Peau noire et masque blanc (Fanon, 1952)، والذي يستشري بصيغ مختلفة بعد رحيل الاستعمار؛ ذلك أن بعض المثقفين الذين تربوا في حضنه وتكيفوا بفكره الغازي يستمرئون التبعية وهيمنة الآخر ولا يبغون عنها حولا؛ لأن ثقافته أصبحت لديهم مثالا أعلى ورمزا.

ولكن في المقابل عليه وهو ينزع إلى التأصيل الاصطلاحي ألا يستعمل خطابا قصويا وأن يتحاشى في ما يعرب التقوقع والإسقاط اللفظي المتأرجح بين المهجور من الكلام وحوشية يدعو الاكتفاء الاصطلاحي، وعليه كذلك أن يرفض استعمال ألفاظ قديمة لا علاقة بين معناها اللغوي ومدلولها الاصطلاحي. وهو توجه محكوم بنزعة مغرقة في الصفوية ما يمنع الانفتاح على الآخر والاستفادة من ثقافته.

على المعرب أيضا ألا تغيب عنه المسألة اللغوية والرهانات الحضارية، وأن يكون ممن يحملون رؤية ومشروعاً لغوياً متناسقا واضح المعالم، مشروعا استشرافيا واعداء، يحيي ولا يهدم، يفتح على الآخر ولا يلغي، فيتصدى بذلك ولو جزئيا إلى الطوفان.

في كلمة عليه أن يكون متيقظا حتى لا يسقط، وهو يعرب المصطلح المسرحي في المزالق والمطبات وألا يتسريل لا بخطاب المهادنة والضعفة ولا بخطاب نضالوي أجوف. تلك هي الصورة الناصعة المأمولة للمعرب الواعي بخطورة اللحظة الحضارية واللسانية.

خاتمة

وخلاصة ما ننتهي إليه :

- أن التعريب فعل قصدي موصول بالإيديولوجيا والهوية حتى إنه يصدق فيه القول التالي: "قلي كيف تعرب وأقول لك من أنت".

- أن فعل التعريب عموما والاصطلاحي المسرحي خصوصا على غاية من الأهمية وأنه يفضي إذا ما توفرت فيه الأشرط المعرفية والحصانة ورجاحة العقل والوعي المتجذر بالرهانات إلى ضرب من المثاقفة العادلة والحوار الثقافي المبني على التكافؤ والتوازن.

- أن الأمن الثقافي لا يتعزز إلا بتحسين اللغة بما هي ركن أساسي من أركان الهوية وبالعامل على إحيائها وتنشيط حركيتها الاشتقاقية واستحداث المصطلحات اللازمة من داخلها تلبية لأفق انتظار مستعملها.

- أن إعادة الوزن الاعتباري للعربية لدى الناشئة والمترجمين على حد سواء أمر ضروري مع تبني مشروع يعيد إليها إشعاعها يجعلها أداة للتداول في كافة المجالات الحيوية، وتفادي السقوط في بهرج "الكونية الثقافية" التي تكتسح أسوار الهوية المسيجة بالمصطلح واللغة. ولا يذهبن الظن ببعضهم أننا نزايد ههنا عازفين على ما يسمى بالنعرة الحضارية، وأننا نتمترس وراءها مختزلين علل العربية في ما عرضنا من مخاطر، وأننا نرمي إلى عطالة المثاقفة، فما ذلك نقصد وإنما ديدنا التحفيز على الوعي بكل ما من شأنه أن ينتظم في شكل حملات كيدية ممنهجة، تأتي طوراً مقنعة وطوراً آخر سافرة للعمل على طمس الهوية وتهديد الأمن الثقافي واللغوي العربي، فالحوار الكوني مناوئ مخاتل، جذاب في ظاهره ولكنه مقوض في داخله للتكافؤ وباعث على الهيمنة الطاحنة التي جاهدت أدبيات الخطاب الكوني في إخفاءها حتى يتم التنميظ والتعليب والفكري والثقافي.

- أن على المثاقفة التي إليها ندعو ألا تكون ضبابية وإنما تنضبط إلى الأعراف والمواثيق الدولية بدءاً بمؤتمر المكسيك سنة 1981 (الذي يشدد على مبدأ حوار الثقافات والمحافظة على "التنوع الخلاق" وعلى أحقية الشعوب في التمسك بلغاتها وتحسينها) ووصولاً إلى "وثيقة الحقوق اللغوية" (معاهدة اليونسكو، 2005) التي أضيفت إلى ميثاق التنوع الثقافي وصوغت ديباجته، وقد جاء فيها "إن اللغة ليست أداة للاتصال واكتساب المعرفة فحسب بل هي أيضاً مظهر أساسي للهوية الثقافية ووسيلة لتعزيزها سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة" (معاهدة اليونسكو، 2005).

بيبليوغرافيا

- ابن منظور، (1968). لسان العرب. (ج.10). بيروت-لبنان: طبعة دار صادر.
- إلياس، ماري وقصاب، حنان (2006). المعجم المسرحي. بيروت-لبنان: ناشرون.
- بدوي، عبد الرحمان (1973). فن الشعر لأرسطوطاليس. (وهو مؤلف يتضمن شروحات متى بن يونس والفارابي وابن سينا وابن رشد، تح. ت.). بيروت: دار الثقافة.

- بلخيري، احمد (1999). *المصطلح المسرحي عند العرب*. القنيطرة-المغرب : البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع.
- بلخيري، أحمد (2006). *معجم المصطلحات المسرحية*، (ط. 2). الدار البيضاء : مطبعة النجاح الجديدة.
- صاليبا، جميل (1971). *المعجم الفلسفي*، (ج.1). بيروت : دار الكتاب اللبناني، صص. 8-9.
- العلوي، جمال الدين (1986). *المتن الراشدي*، (ط.1). الدار البيضاء-المغرب : دار توبقال.
- العوري، رمضان (2017). *معجم اللغة المسرحية*. (عمل مشترك)، الرياض المملكة العربية السعودية : مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لتنمية اللغة العربية، صص. 5، 109، 183، 262، 331).
- العوري، رمضان (2018، 26-27-28 سبتمبر). *ترجمة مصطلحات الفنون*. "في عنت تعريب المصطلح المسرحي"، [مداخلة قُدمت في إطار فعاليات الندوة الدولية]، تونس : المعهد الوطني للترجمة.
- القرآن الكريم، سورة الأنعام. آية 112. لبنان-بيروت : دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- المسدي، عبد السلام (2014). *الهوية العربية والأمن اللغوي*. بيروت : المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسية.
- معاهدة اليونسكو الصادرة في 26 أكتوبر 2005.
- المنيعي، حسن، (1974). *المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة*. فاس-المغرب: منشورات كلية الآداب ظهر المهرز.
- Brisset, A. (1988). Le public et son traducteur, profil de la traduction théâtrale au Québec, *T.T.R*, 1(2), 14, deuxième semestre.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire et masque blanc*. Paris : Seuil, (coll. Point).
- Kouostas, J. (1988). Traduire ou ne pas traduire le théâtre ? Approche sémiotique. *TTR*, 1(1), 128, érudit.org.
- Meschonnic, H. (1999). *La poétique du traduire*. Paris : Verdier, p. 32
- Pierron, A. (2002). Dictionnaire de la langue du théâtre. Dans *le Robert*, Paris.