

النص الأدبي والهوية بين الترجمة والاقْتباس – مسرحية محبة الحكمة كنز "الديانات الثلاثة" نموذجاً –

(1) ليلى كواكي

(2) فاطمة الزهراء هبيري

مقدّمة

النص المسرحي جنس أدبي وهو مدونة إبداعية تتجسد أولاً في "كتاب مطبوع يتيح إمكانية القراءة مثلما تقرأ الرواية"⁽¹⁾ (ميراث، 2012، صص. 30-31) من حيث مستوياته الفنية: الحكاية، والحبكة، وحوار الشخصيات، والاعتماد على عنصر التشويق...، وعرف توفيق الحكيم بقوله: "إنّ المسرح فن من فنون القول وواحد من الأنواع الأدبية، ولذلك وجب أن يكون جميلاً بصياغته وحسن سبكه وقوة بيانه وأن يستطيع أن يهز نفوسنا ويشبع رغبتنا في قراءة أو سماع الكلام الجميل" (تقوي، 2013).

ولكن على الرغم من أنه يكتب حواراً ويحمل إرشادات المؤلف؛ إلا أنه يختلف عن الفنون السردية من حيث الغاية "فالرواية تكتب للتأريخ والمسرح يكتب للمعايشة" (بن نكاع، 2012، ص. 56)، وكذلك عناصره الفنية التي تجعل القارئ يتخيل مسرحاً تتدافع فيه الأحداث، فهو "نص مهياً سلفاً ليقدم على الركح بواسطة تقنيات ووسائل تعبيرية كون الخطاب المسرحي سمعياً وبصرياً" (بن نكاع، 2012، ص. 56)، مما يدل على طبيعة النص الذي هو صوت له وجود مزدوج: كتابة وعرضاً، فهو العنصر الأول الذي ينطلق فيه الإعداد للعرض المسرحي بدءاً من اختيار مستوى اللغة إلى ملامح الشخصيات،

(1) Unité de Recherche en Traduction et Terminologie / CRASC, 31000, Oran, Algérie.

(2) Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle, 31 000, Oran, Algérie.

¹ عن: Ubersfeld, A., p. 65، بتصريف.

وصولا إلى أدق عناصر العرض المسرحي، وتلك خاصية الكتابة المسرحية (بن نكاع، 2012، ص. 32).

ولأن المسرح أيضا هو شكل من أشكال التعبير وأداة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء الجنس البشري، فقد برزت الحاجة إلى ضرورة أن يأخذ المسرح دوره على الساحة العربية بعيدا عن الاستسلام والهيمنة التي يفرضها الشكل الأوروبي للمسرح؛ ذلك أن هيمنة شكل المسرح الواحد وعملية النقل الحرفية دون دراسة واستيعاب تجعل من المسرح سلطة ليس من السهل الفكك منها (قطاية، 1972).

ونص مسرحية "محبة الحكمة كنز-الديانات الثلاثة"- الصادرة عن دار أبي رقرق للطباعة والنشر سنة 2010 بالرباط؛ مقتبس عن مسرحية "ناتان الحكيم" «Nathan der Weise»، لجوتهولد إفرائيم ليسينغ² التي ألفها سنة 1779 باللغة الألمانية القديمة، اقتبسها الكاتب والمترجم المغربي د. مراد علي³، وليسينغ بدوره اقتبسها من كتاب "الديكاميرون" للكاتب الإيطالي "جيوفاني بوكاشيو" الذي كتبها سنة 1348 (بوكاشيو، 2006) في مجموعة قصصية، وقد ورد مضمون المسرحية السابقة الذكر في القصة الثالثة من كتاب "الديكاميرون" والتي تعرف ب: قصة "الخواتم الثلاث". لتصبح نصا مسرحيا يمثّل على الرّكح، وتمّ تناقل هذه القصة عبر الأزمنة بدءا ببوكاشيو في العصر الوسيط في أوروبا عندما كتبها، وأعاد ليسينغ إحياء النص في عصر التنوير، ليعرفنا بها مراد علي

² ليسينغ، جوتهولد إفرائيم: (ت 1781) كاتب، وفيلسوف، وكاتب مسرحي، وناقد فني ألماني، هو أحد أهم ممثلي عصر التنوير، كتب مسرحية "ناتان الحكيم" للتنديد بظلم الكنيسة واستبدالها ودعوتها للدموية لأنها تؤمن بأحقية دينها. (المصدر: موقع ويكيبيديا الإلكتروني)

<https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%81%D8%B1>

³ د. علي، مراد، مترجم وأستاذ جامعي مغربي، درّس الآداب واللغة الألمانية بجامعة محمد بن عبد الله، فاس، في بدايات الثمانينات، نقل في إطار عمله كمترجم محترف لمدة فاقت 35 سنة أكثر من 300 مؤلف علي، اقتصادي وقانوني من اللغة الألمانية إلى العربية (أكثر من 100) أو الفرنسية (حوالي 80 كتاب). ومن العربية والفرنسية إلى الألمانية أكثر من 120 مؤلف، كما قام بتأليف أكثر من 250 قصيدة باللغة الألمانية، نشر البعض منها في مجلات ألمانية متخصصة، ثم قام بترجمة "ذاكرة ملك" للراحل الحسن الثاني من اللغة الفرنسية إلى الألمانية، 1996، كما له كذلك 7 أعمال خاصة باللغة المغربية: "حكايات عالمية" مقتبسة من اللغة الألمانية، بحروف لاتينية، 2009، "محبة الحكمة كنز، الديانات الثلاثة" 2010، "مرتبات دوينو"، ترجمة، شعر، راينار مارية ريلكه، 2010، "لغات المغرب الحية: المغربية والأمازيغية"، دراسة، 2011، "حكايات عالمية" مقتبسة من اللغة الألمانية، بحروف عربية، 2011، "الرحيل، دمة مسافرة، أوت"، رواية، 2012، "نكت عالمية بالمغربية". (المصدر: موقع يا بلادي الإلكتروني)

<https://ar.yabiladi.com/articles/details/22211/>

في نص مسرحي مغربي معاصر، بلهجة محلية جمعت بين الأصالة والمعاصرة، يعيد الذاكرة إلى زمن الحروب الصليبية بلغة مخترعات القرن الواحد والعشرين، في نصّ فيه من عناصر الإبداع ما يجعل القارئ المغربي يظن أن هذا النص كتب للمرة الأولى.

من خلال دراستنا لهذا النص المسرحي يبرز إشكالان: الأول يتمثل في نقل النص المسرحي بين الترجمة والاقْتباس، في "محبّة الحكمة كنز-الديانات الثلاثة-"، ومستقبلاتها في الثقافة الهدف، ولماذا نقل المترجم هذه المسرحية العالمية إلى اللهجة المغربية وليس للغة العربية الفصحى؟ وما هدفه من نقل هذه المسرحية التي تعود إلى القرن 18 إلى المسرح المغربي المعاصر؟ وبالتالي؛ يطرح إشكال ثان وهو علاقة النص المسرحي بالهوية من حيث توظيف الموروث الشعبي والتاريخي في النص المسرحي بهدف البحث عن هوية المسرح العربي عموماً والمغربي على وجه الخصوص.

إنّ أي عمل هو إعادة كتابة أو إعادة تأليف، وكأتما يصبح المترجم المؤلّف الثّاني للنصّ أو على أقلّ تقدير مؤلّف مشارك للنصّ؛ لأنّ النصّ المترجم إذا ما سألنا عن أي جهة يعود فإننا سنقول إنه يعود إلى شخص المؤلّف الأوّل "الأصلي" صاحب الأفكار لغة وموضوعاً، وإلى المترجم الذي لا تعود الملكية الفكرية له، وإتما تعود "الملكيّة اللّغوية" له.

النصّ المسرحي بين الترجمة والاقْتباس

يصعب التفريق بين ثنائي الترجمة والاقْتباس من حيث الاصطلاح الدلالي، فهما مصطلحان متداخلان فيما بينهما ومكملان لبعضهما، إلا أنّ كلّ واحد منهما يتفرّع إلى أساليب ومناهج خاصّة به. فنحن نقتبس عندما نترجم، ونترجم عندما نقتبس وهذا ما يعرف في عالم الترجمة بالتصرّف. فكلاهما يفيد النقل من لغة إلى لغة ثانية مختلفة، ومن عمل أدبي إلى عمل أدبي من جنس آخر (سلام، 2007)، إلا أنّ الترجمة تبقى أكثر وفاء للنصّ الأصل وأكثر تقيّداً به من حيث الالتزام بالمكان والزّمان، والأحداث والشخصيات، وقد يكون الهدف منها التعريف بأداب وفنون الآخر أو إعطاء الصبغة العالميّة للإنتاج المسرحي، أمّا الاقْتباس فإنّه يتيح حريّة التصرّف؛ إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنصّ مع أنّه يغيّر في الحوار، وفي الشخصيات تغييراً يجعلنا أمام مسرحيّة شبه محلية. وهذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة محلياً (سلام، 2007)، فالهدف الأساسي من الاقْتباس هو إيصال النصّ إلى المسرح وليس العودة إلى النصّ الأصلي باعتبار أن عملية الاقْتباس هي إعادة إنتاج نص موجود أصلاً، والنصّ المسرحي الأصلي إذا لم

يكتب بهذه اللّغة التي ترجم إليها، يكون المترجم "شريكاً"؛ لأنّه قدّم النصّ بلغة أخرى وبأسلوب آخر وبصياغة أخرى تختلف عن الصّياغة الأصليّة (حديد، 2013). ومن النقاد من لا يعتبر هذه "المسرحيات المترجمة أو المقتبسة أدبا مقروءاً؛ لأنها كانت تقدّم إلى الفرق لتمثيلها، ولم يفكّر أصحابها في تقديمها إلى القراء" (حديد، 2013، ص. 67). ولا يولون للاقتباس أهمية بالغة؛ لأنّه تسرّ وراء إبداع الآخر، ولا يمكن أن تفرز سوى أعمال ضعيفة بدورها" (الكفاط، 1986، ص. 56)، كما يندّد محمد أديب السولامي بالاقتباس وممارسيه فيقول: "إن أغلب المسرحيين المغاربة يلجؤون إلى الاقتباس؛ لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني، ويعجزون عن استكمال شروط التأليف المسرحي" (السلوي، 1975، ص. 111).

ولم يقتصر هذا النّبذ للاقتباس عند رواد المسرح فقط بل تعدّى إلى رواد التّرجمة وهو ما يعرف عندهم بالتصرّف، نذكر منهم لادميرال الذي يعتبره الحدّ التّشاؤمي التّقريبي لتعدّر التّرجمة (بيوض، 2003)، أمّا "فيني وداربلي" فيعرفانه بأنّه الحدّ الأقصى للتّرجمة، فهناك بعض المعطيات الثقافية في اللغة المتن يصعب نقلها بحذافيرها إلى اللغة المستهدفة (بيوض، 2003)، فهو يرقى لمستوى الإبداع، ويلجأ إليه المترجم في حالة الاختلاف الكبير بين ثقافتی اللغة المتن واللغة المستهدفة، وعندما تكون الغاية من ترجمة المسرحية هي إعدادها لخشبة المسرح، وليس عرضها على جمهور القراء، خاصة بالنسبة إلى الذين يعيشون "ازدواجية أحادية اللغة" كالعرب الذين يقرؤون ويكتبون باللغة الفصحى ويتكلّمون لهجات دارجة تختلف من منطقة إلى أخرى. ولا يزال الجدل قائماً بين مؤيدي كتابة المسرحية باللغة الدارجة (اللهجة) وبين معارضيهما الذين يطالبون بتوظيف اللغة الفصحى للخروج بالمسرح من الحيز الضيق للمحلية ولنشر اللغة العربية بين أوساط الجماهير الأقل حظاً في التعليم وكذا توحيد العرب وجعل اللغة العربية لغة حب وعمل معاً (بيوض، 2003). نذكر منهم محمد مصاييف الذي يقول: "إنّ التعبير بالفصحى في طليعة ما يجب أن يلتزم به المسرحيون، فالفصحى تحمل من خصائص القوة ما أعانها على استيعاب الثقافات المتباينة في شتى عصور التاريخ، ولذلك نعدها- فيغير تردد- لغة البقاء والاستقرار في التعبير عن شؤون الحضارة ومطالب الفن" (مصاييف، 1981، ص. 76). ونذكر طه حسين - وهو من أشدّ المناصرين للكتابة باللغة العربية- إذ يقول في هذا الصّدّد: "إنّك إذا كتبت باللغة الفصحى فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلّم العربيّة، ولكنك إذا كتبت بلهجة من اللهجات فلم يفهمك إلا أصحاب هذه اللهجة" (معلا، 1995، ص. 12). أمّا أنصار

اللهجة يسعون بذلك أن يمسّ العرض المسرحي الفئة الشعبية من الجمهور وأن لا يقتصر ذلك على النخبة فقط، وربط النصّ المسرحي بمتلقّيه؛ لأنّ "الغاية التي ينشدها هذا العمل هو الربط بين الكلمة والحركة في بعدهما الزمني والفضائي وبين متلقيهما في كلّ أبعاده السياسية والاقتصادية والثقافية وخاصة التّوصيلية، أي: الولوح في ذهن المتفرج وقلبه من خلال اللغة التي يتواصل بها يومياً" (بيوض، 2003، ص. 122)؛ كما أنّ اللهجة تحقّق ذائقة الفهم والوعي، كما أنّها أكثر واقعية وقابلية على التعبير؛ إذ تحقّق الشرط الاجتماعي وتجسّد الوظيفة الاجتماعية للغة (حمو، 2018). كما يجب أن يتوخى المترجم السلاسة والإمتاع والانسائية والتبسيط، وهو ما يشبه عملية التفسير لجعل الحوار سهل النطق. "إذ يجب أن تكون الترجمة مقبولة ومستساغة في اللغة الهدف، ولا يتحقّق ذلك إلاّ بالتجانس والتناغم والتوافق اللّغوي، وهو ما يعرفه المنظر الأمريكي "أوجين نايدا" بنظرية التّبادل الديناميكي، والتّفور من التّرجمة الحرفية، وتكييف النصّ الأصلي وتعديله ليخدم ثقافة المتلقي والتكييف يتم من خلال تغيير كل ما لا يتناسب مع ثقافة وفكر المتلقي" (فاسي، 2017، صص. 81-82).

عرض مدوّنة البحث

تناول مسرحية "محبة الحكمة كنز، الديانات الثلاثة" قصّة اليهودي جاكوب الذي سافر للتجارة، وأثناء غيابه شبّ حريق بيته كادت ابنته سارة أن تهلك فيه؛ لكن أنقذها الشاب المسيحي كريستيان والذي نال عفو السلطان صلاح الدين لتوّه ونجا من القتل بسبب الشبه الكبير الذي بينه وبين أخ السلطان المفقود، عندما رجع جاكوب من السفر أخبرته مربية ابنته المسيحية مارية ما حدث أثناء غيابه، فدعا جاكوب الشاب المسيحي ليشكره ويكافئه؛ لكن هذا الأخير رفض وطلب فقط معطفا بدل معطفه الذي مسته النيران أثناء عملية الإنقاذ. يتبادل اليهودي والمسيحي أطراف الحديث حول التسامح بين الناس مهما اختلفت ديانتهم، فأعجب اليهودي بشهامة المسيحي وحكمته وعرض عليه صداقته. ثمّ يقع كل من سارة و كريستيان في العشق؛ لكن جاكوب يرفض تزويجها. أرسل البابا رسولا للمسيحي، ليأمره بقتل السلطان المسلم صلاح الدين ووعده بالجنة في حال ما نقذ الأمر؛ لكن كريستيان رفض؛ لأنّ ضميره وإنسانيته تمنعانه من ارتكاب هذه الجريمة، خاصّة وأنّه تعلّم درسا من صلاح الدّين وهو العفو والتّسامح.

عرف السّلطان صلاح الدّين فترة عصيبة وضائقة مالية، فتنصحه أخته سلوى بالاستدانة من جاكوب اليهودي الحكيم، فيفعل ذلك ويختبره بسؤاله عن ما هو الدّين الصّحيح؟ هل هو الإسلام أو المسيحيّة أو اليهوديّة؟ فيجد جاكوب نفسه في مأزق أمام هذا السؤال، فيجيب صلاح الدين بقصّة رمزية عرفت بالخواتم الثلاثة، والتي في مغزاها تعني أنّ كلّ هذه الدّيانات السّماويّة من عند الله ولا يختلف بعضها عن بعض.

عناصر الهوية في نص مسرحية "محبّة الحكمة كنز-الدّيانات الثلاثة"

اللغة

تلعب اللغة دور الوسيط بين العُرف والإنسان، أو بين الثقافة والفرد؛ فالكلمات والعبارات هي رموزٌ للأوضاع الثقافية، وللرمز في اللهجة المحلية وقع أقوى من اللغة الفصحى؛ لأنّ ثمة ضرورة ثقافيةً اجتماعيةً للهجة وهي الحفاظ على وَحْدَةِ الجماعة، ومتى أنّضحت أهمية الجماعة المحليّة في حياة الأمة الأكبر، تُصبح اللهجة رمزاً لنوع من الاعتزاز المعكوس، فهي تُعدُّ رمزاً للقيم الثقافية التي تميّز الجماعة؛ فتتمسّك بها، وتعمل على حمايتها في إطار اللهجة الخاصة بها؛ لأنها جزء لا يتجزأ من الهويّة الثقافية للجماعة الناطقة بها⁴ (محمد، 2012).

ويزخر نص "محبّة الحكمة كنز" الذي كتب باللهجة المغربية بمصطلحات تقدّم تعبيراً مختصراً عن التنظيم السياسي والديني والقبلي والعرفي في المنطقة فكلمة "سيدي" أو "السلطان" مثلاً إنما هي مصطلحات متداولة محلياً ما يجعلها قادرةً على إعطاء دلالة يفهمها المتلقي.

نقل هذه المسرحية د. مراد علمي إلى اللهجة المغربية بدل اللغة العربية، وهو من أشدّ المتمسّكين بعناصر الثقافة المحليّة، حتّى أنّه سعى لترجمة معاني القرآن الكريم إلى اللهجة المغربية، وقد رقى لهجته المغربية إلى مصاف اللغة. زاعماً بذلك أنّ الفصحى لا تؤدّي وظيفتها مثل اللغة الأم (اللهجة)؛ لأنّ اللغة الأم أساسية في استيعاب المعارف؛ بقدر ما تدخل في بناء الهويّة الفرديّة الاجتماعيّة على حدّ سواء. ونقول "بناء" الهويّة؛ لأنّها في الواقع تكتسب مع الثقافة وتتغيّر وتتشكّل من خلال مجابهة الفرد مع الجماعة والتّماهي معها والانفلات منها، ثمّ العودة إليها (بركة، 2012). ولعلّ غاية مراد علمي هي ترسيخ قيم

⁴ بتصرف.

التسامح ومبدأ "العيش معا في سلام" في الجمهور المغربي معلا ذلك في مقال كتبه باللهجة المغربية في قوله : "علاقة اللغة بالسمع وطيدة، إيلا كان الدرّي ما كيسمعش ميزان، ما يمكنش ليه يتكلم ميزان، ولاكن حتى الحواس لوخرين عندهم وظيفة معينة اللي كتساعد على ستوعاب جميع المعلومات اللي كتبهجّ كيان الناشئة" (علي، 2014). والذي يقصد به بأن علاقة اللغة بالسمع وطيدة ومشابهة لتلك التي بين الصم والبكم، فاستيعاب المعارف يرتبط بمدى فهمنا لمدلولاتها، وهذا ما يؤكّد عليه في المقال نفسه في قوله : "اللغة اللي كنتستعملوا كولا نهار بلا ما نكونوا واعيين عندها تأثير كبير علينا، لا من الناحية الاجتماعية، الثقافية، الاقتصادية ولا من الناحية السياسية ؛ لأن اللغة كتشكل ديما مرآة ولا ظواهر اجتماعية اللي كيكترسوا، إبرزوا ولا كيعزّزوا بعض الأفكار، التصورات أو التوجهات" (علي، 2014). يلتمس بذلك مراد علي أن تكون عملية نشر المعارف والعلوم والفنون شاملة وتمسّ جميع أفراد المجتمع ولا تبقى حكرا على النخبة فقط التي تفقه اللغة العربية الفصحى وهذا ما يذكره في مقال آخر عنوانه بـ "اللغة العربية" فيقول : "اللغة العربية لغة جميلة، ولاكن بلاصتها الطبيعية في الجوامع أو الجامعات، فاين غادي أدّرس كلغة فنون، في المغرب كولو ما كاينش اللي كيهضر بها، أو اللغة اللي ما كتستعملش كولا نهار كتموت، كتبقى ذات بلا روح. هاد الناس في عوض ما حبّوا أو إحبّوا لينا العلوم، إبسطوا عالم المعرفة باش إكون في متناول جميع المواطنين أو المواطنين وإسّعوا رقعة الديمقراطية أو التعدد، باعين لينا التخلف أو الصراعات الإيديولوجية العمياء، هاد الناس ما كرهوش إردّوا المملكة جامع واحد أو إسدّوا علينا فيه حتى نتخنقوا بكتر الزمت أو قلة الهواء الطلق والحريات الفردية" (علي، 2015).

توظيف المثل الشعبي

وبما أن الأدب المسرحي المغربي لم يكن هو الآخر بمعزل عن البحث عن هوية عربية للمسرح تستمد مقوماتها من التراث العريق للعرب والمسلمين؛ فإنّ العودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال، والتراث الشعبي يفرض نفسه على خيال الفنان الذي يجد فيه ضالته، ليشكل بذلك رافدا حيويا للفنون المختلفة، من شأنه بلورة رؤية الفنان الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته، وفي هذا السياق يؤكّد الكاتب المسرحي الألماني غوتولد افرام ليسنغ : "إن الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبية، ولكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى

الأشكال البدائية للإبداع الفني فالفنان يجب أن يجمع عناصر الإبداع الشعبي، والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية، وعليه-وهو يصوغ المواضيع الشعبية- استخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة التي صيغت من خلال مجرى الفن، رافعا بذلك الشعبية إلى أرقى درجاتها" (زيدان، 1987، ص. 53-54)، وما يميز هذه النصوص الأدبية بنيتها وطريقة كتابتها وتعدد مواضيعها التي لا يمكن فصلها عن مختلف الجوانب الاجتماعية والفكرية والثقافية والحضارية لمجتمع ما له ماضٍ ويعيش حاضره لبناء مستقبله. فاستحضار الأمثال والحكم وعناصر التاريخ وتوظيفها فنيا بطريقة تحقق التفاعل الفني "بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية، وحتى لا يصبح الخطاب التراثي خطابا ضبابيا لا يحقق التواصل؛ ينبغي أن يكون ذا دلالة إيحائية نابعة من قدرة المصادر التراثية على الإيحاء والتعبير"⁵ (رمضاني، 1987، ص. 88). وتظهر محاولة مراد علمي في استنطاق التراث الأدبي من خلال توظيف اللغة العامية واستحضار الأمثال الشعبية، والحكم المغربية المحضنة والتي تدخل في خضمّ التراث الشعبي اللامادي المحلي والذي يعدّ جزءا لا يتجزأ من مقومات الهوية، فعندما يعدّ المؤلف أو يترجم المترجم أو يقتبس عملا أدبيا فإنه يسكب فيه من روحه، وبالتالي من ثقافته وهويته وخصوصياته، "فحين يتحدث المترجم أو دارس الترجمة عن ترجمة المعنى لا اللفظ، وإنما يضع في ذهنه تصورات مستقاة من تراثه ومن مجتمعه" (عناني، 2003، ص. 46)، وقد يلجأ الأديب أو المبدع لتوظيف تراثه الشعبي في عمله الإبداعي ليضع بصمته الثقافية في نصّه وإيضاح طابع الأصالة عليه، بروح جديدة ورؤية معاصرة، تتلاءم مع المستوى الحضاري، وتؤسس لمنظومة ثقافية وفكرية وتربوية وأخلاقية من شأنها أن تخلق هوية أصيلة للمسرح العربي. فيستلهم منه الحدائثيون، بحيث "يكمن وراء هذا الاستلham غالبا هدف تأصيلي يتمثل في اللجوء إلى هذا التراث من أجل تحقيق الذات." (حاج سعيد، 2002).

ومن الأمثال الشعبية التي استوقفتنا في الدراسة :

- "إلا شفتي الحنش غليض، عرفوا صارط خوه". (ص. 20) و هذا للدلالة على جور

الملوك ونهبهم لحقوق الشعب واستلاهم على ثرواته.

- "الزؤاق أو النفاق، أو عندك المشتاق إلا فاق" (ص. 22)، للحذر من الكاذب

والمنافق وحديث النعمة الذي يتكبر ويتعالى على الناس.

⁵ بتصرف

- "الملك بالتّاج وكايحتاج" (ص. 38) وهذا يعني أن كلّ إنسان هو في حاجة أخيه حتى وإن كان سلطانا، وليس فقط الفقير أو من ليس له سلطة، فالعلاقة بين الإنسان وبين أخيه الإنسان متكاملة وهذا ضروري للتعايش معا.

- "الإطغى الجوع، السبع كما يتعلّم من الدّيب" : (ص. 70)، وهو ما يدلّ على الانصياع والانكسار وقت الحاجة، ما يقابله "للضرورة أحكام" واستعملت هذا المثل سلوى أخت صلاح الدين لإقناعه بالاستدانة من اليهودي، وليتحايل عليه وهذه الطباع ليست من شيمه.

- "اللّي جال وشاف، أحسن من اللّي عاش بزّاف"، (ص. 73) والذي يقصدُ به أنّ من يسافر ويحتكّ بالنّاس، يكتسب خبرة أكثر من الذي يعمّر لكنّه يلبث في مسقط رأسه، بحيث لا تتعدّى معرفته وخبرته في الحياة ذلك الحيز الذي يعيش فيه.

إنّ أكثر ما يثير اهتمام المتلقي هو التلاعب اللفظي واللّغوي والزّمني في نص "محبّة الحكمة"، فهو لم يقف عند توظيف التراث الشعبي من مثل وحكمة؛ بل سعى إلى ربط الأصالة بالمعاصرة في مسرحيته؛ إذ إنّه أقحم ألفاظا تنمّ عن الحدائث وهي مخترعات عصرية لم تكن في زمن السّلطان صلاح الدّين الأيوبي، نذكر منها: "بوبية باربي" (ص. 47)، وهي دمية غربية لم تعاصر زمن الحروب الصليبية، وطرحت في الأسواق لأوّل مرّة سنة 1959. و"سي دي" (ص. 89)، و"ديسك" (ص. 118) واللّتان تعنيان الأسطوانة أو القرص المضغوط واستعملها المقتبس كناية عن ثرثرة "مارية"، علما أنّها اختراع حديث. واللّذي لم يعرفه العالم إلّا في ثمانينات القرن العشرين؛ و"سينما" وهي اختراع حديث ظهر سنة 1895. وأمّا في ذكر علمي "كائنات" البابا (ص. 98)، وهي سيارة رباعية الدّفع، فهل كان للبابا سيارة يتجول بها في زمن الفرسان والجياد؟

أسماء الشخصيات وعلاقتها بالتّاريخ والدّين

تبيّن لنا أنّ د.مراد علمي عندما اقتبس مسرحية "ناتان الحكيم" غير أسماء الشّخصيات في المسرحيّة، باستثناء شخصية "صلاح الدين" التي أبقاها على نفس الاسم، بوصفها شخصية تاريخيّة وجدت فعلا في زمن الحروب الصليبية والتي امتدت من أواخر القرن الحادي عشر حتى الثلث الأخير من القرن الثالث عشر (1096-1291)، وهذه الشخصية تعدّ رمز البطولة والشجاعة والشهامة والكرم في التراث العربي.

أما بالنسبة لاختيار أسماء الشخصيات الأخرى لم يكن اعتباطيا، بل كان مقصودا، فاسم ناتان الحكيم استبدل بجاكوب نسبة إلى نبيّ الله يعقوب، وداجا المريية المسيحية أصبحت في مسرحية مراد علمي "ماريّة" نسبة إلى أمّ المسيح عيسى بن مريم؛ أما الشاب المسيحي سُمّي في المسرحية المقتبسة "كريستيان" ما يعني المسيح، أمّا ريشا (في مسرحية ناتان الحكيم) ابنة جاكوب اليهودي سمّاها علمي بـ "سارة" (وهو اسم زوجة النبي يعقوب). وظفت مسرحية "محبة الحكمة كنز" شخصيات من التاريخ، فتندمج معها لتعرفنا بجوانبها النفسية والأحداث التي تعيشها ومصيرها في وسط مفعم بالعادات والتقاليد، ما جعل من حضور التراث في هذا النص المسرحي عنصرا مهما، كما أن هؤلاء الشخصوس يستعملون في حياتهم لغة تحدد هويتهم وانتماءهم، ولهم فكر نابع من تراثهم ومتأصل فيهم (طرشي، 2016). فهي كما يقول عبد الرزاق عيد حكاية الأمس البعيد لجيل ليس جيل الكاتب، ليستحضرها عبر مخزون الذاكرة والتجربة المعاشة ... فالكاتب. والأمر كذلك.. يستند إلى مرجعية ثقافية في الإطلال على المرحلة التي يريد تصورها أدبيا.. والمرجعية الثقافية تعتمد على المكتوب والشفوي "13... فيعيد صياغته ويضيف إليه أبعادا جديدة من شأنها أن تعيد إليه الحياة، بحيث ينسجم مع العصر ويستجيب لطبيعة الهموم التي يعانها إنسان العصر الحديث" (حمادي، 1980، ص. 20).

المغزى من اقتباس هذه المسرحية

كما سبق وذكرنا ظهر مضمون هذه المسرحية في كتاب "الديكاميرون" مؤلفه "بوكاشيو" سنة 1348 في شكل قصة ضمن مجموعة قصصية، ثم اقتبسها منه "ليسينج" في شكل مسرحية بعنوان "ناتان الحكيم" سنة 1779، وهو الوقت الذي بلغ فيه التعصب الديني ذروته في أوروبا، وتنامت أحقاد الكنيسة على الديانات السماوية الأخرى، وهو ما يظهر في النص المسرحي من تعصّب البابا وعدم تسامحه مع جاكوب اليهودي الذي أنشأ سارة المسيحية على الديانة اليهودية، ودعوته لقتل صلاح الدين، أراد المفكر المسيحي "ليسينج" من خلال هذه المسرحية وهو أحد ممثلي عصر التنوير، أن يَنوّر العقول ويبعدها عن التعصّب والتطرّف الديني، الذي لا يقود إلا للدموية والضّغينة.

وقد لاقت مسرحية "ناتان الحكيم" الرفض والحظر من طرف الطبقة الحاكمة آنذاك، نظرا لهجوم ليسينج الشرس على رجال الدين، وأمّا النازيون الألمان فقرروا حرقها وإبادتها

ببساطة ؛ لأنه حسب تصورهم الاثني العرقي والعنصري كيف يمكن اتخاذ "يهودي" كنموذج إنساني ؟

أعاد د. مراد علي اقتباس هذه المسرحية إلى اللهجة المغربية المحلية لتمثل على الرّكح وليناشد الفئة العامّة من الشعب المغربي وليس فقط النّخبة التي تفقه الفصحى، بغية توطيد الفكر المتسامح والقيم النبيلة وتنقية المشاعر من الأحقاد والتطرّف، وتنمية القدرة على الحكم على الأشياء والأفكار بالعقل، وقد ردّد في مسرحيته لأكثر من مرّة عبارة "الدّين المعاملة"، وهو من داعي "نهج التفتح، ومبدأ التعددية والتنوّع، ورسخ معاني التّسامح والإنسانية" (زمان، 2004، ص. 25)، وهو ما صرّح به في إحدى مقالاته باللهجة المغربية: "يمكن لنا نقرنوا الاعتراف بالآخر بالتسامح، الحياد، الاحترام أو التنويه، أو هاد الشي ضروري إيلا بغينا نتعايشوا مع بعضياتنا" (علمي، 2014).

فلطالما عاش المسلم ولازال يعيش إلى يومنا هذا الاضطهاد والإقصاء في ديار الغرب، وقد أودت بالبعض للقتل العمدي وهدر الدّماء مثل ما حدث في مسجد بنيوزيلاندا مؤخراً، بحيث لقي 49 شخصا حتفهم أثناء تأديتهم لصلاة الجمعة. واستشهد الفلسطينيون يومياً بأرض المقدس، والهجوم الشرس للمتطرفين باسم الجهاد على أقباط مصر وعلى المسيحيين بالدول الغربية. فالمسلم من سلم النّاس من بطشه وأذاه، وقد أتبع الله أعظم آية في القرآن الكريم وهي آية الكرسي مباشرة، بآية "لا إكراه في الدين"⁶ ومعناها أنّه لا يجب إكراه أحد على الدخول في دين الإسلام ؛ لأن اعتناقه يجب أن يكون على قناعة شخصيّة.

خاتمة

لم يكن الاختلاف أبداً منافياً لمبدأ التعايش معاً في سلام، فمهما اختلفت الجنسيات والديانات يجب ترسيخ فكرة التسامح والتعايش السلمي والتلاقح بين الشعوب، فكل الديانات السماوية تجتمع في مبدأ واحد وهو التّوحيد والسعي للقيام بصالح الأعمال. ووضع كرامة الإنسان فوق كل اعتبار.

وإنه لمن الحضارة أن نفتح باب الحوار بين الأجناس مهما اختلفت عقيدتهم، ونسعى لغرس قيم الإنسانية والتعايش السلمي مع الآخر ومحاربة الإرهاب والتطرف الديني بطرق

⁶ الآية 256 من سورة البقرة، القرآن الكريم.

عقلانية ذكية، وسلمية تقوم على مبدأ الحضارة و المدنية وذلك عن طريق الفنون الجميلة والمسرح، والموسيقى، واقتباسها أو ترجمتها لتعميم الفائدة.

وقد كانت الجزائر سبّاقة في تطبيق مبدأ "العيش معا في سلام"، وجعلت من هذا الشّعار يوما عالميًا؛ حيث ظهر فكرةً خلال مؤتمر بوهران سنة 2014، بادرت بها مؤسسة "جنّة العارف" التي يرأسها "الشّيخ خالد بن تونس" والذي يعرّف هذه المبادرة بأنها "قبول الآخر والتعدد وكذا القيم الكفيلة بتحقيق مصالح البشرية والعمل على تحقيق عالم يسوده السلم"⁷ (بن تونس، 2018).

ثمّ سعت الجزائر لتطبيق هذا المبدأ على أرض الواقع، وقُدّم على ركح المسرح الوطني الجزائري، عرض مسرحية "ناتان الحكيم" يوم 14 فيفري 2019، فرقة جمعية "الصداقة بين الديانات" بفرنسا، أدّى فيها الإمام دور الدرويش الورع، وأب الكنيسة دور المفتش الكنسي، وتشربت من روح مدينة القدس مدينة السلام، لتذكرنا بأن الديانات يمكن لها أن تتعايش بسلام (غريب، 2019) وقد لقيت هذه المسرحية المقتبسة إعجابا وترحيبا من لدن الجمهور الجزائري، الذي عايش قمع وتسلب الإهاب والتطرّف لعشرية من الزّمن.

بييليوغرافيا

بركة، بسام (2012). الترجمة إلى العربية : دورها في تعزيز الثقافة وبناء الهوية. مجلة تبيين، 96-90. قطر : إصدار المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

بن نكاع، بن ذهبية (2012، جوان).الجمهور وطبيعة التلقي في المسرح. مجلة فضاءات المسرح. (1)، 56. الجزائر (بتصرف).

بوكاشيو، جيوفاني (2006). الديكاميرون. (علماني صالح، ت.). (ط.1). سورية : دار المدى للنشر.

بيوض، إنعام (2003). الترجمة الأدبية مشاكل و حلول. (ط. 1). لبنان : دار الفارابي، صص. (118-119، 122) (بتصرف).

⁷ مقتبس من محاضرة ألقاها الشيخ "خالد بن تونس" بمركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، بوهران يوم: 2018/12/09 في الساعة 14:00.

تقوي، رسول (2013). لغة المسرح العربي بين العامية والفصحى، ص. 6، آخر تصفح بتاريخ 18 مارس 2019 على الموقع الإلكتروني http://alarabiahconference.org/uploads/conference_research-690080296-1406203254-143.pdf

حاج سعيد، سعاد (2002). التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس [رسالة ماجستير، جامعة وهران، قسم اللغة العربية (غير منشور)].

حديد، حسيب إلياس (ترجمه وأعدّه) (2013). أصول التّرجمة-دراسات في فنّ التّرجمة بأنواعها كافة. لبنان: دار الكتب العلميّة، ص. 124 (بتصرف).

حمادي، صبري مسلم (1980). أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة. لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

حمو، عبد الكريم (2018). إشكالية اللغة في أعمال عبد القادر علولة بين الفصحى والعامية، محمد داود (تحت إشراف). أعمال الملتقى الدولي مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، أيام 10 و 11 مارس 2014. وهران: منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، ص. 89.

رمضاني، مصطفى (1987). توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، (مج. 17)، (ع. 4). الكويت: وزارة الإعلام

زمران، محمد (2004). الترجمة في الوطن العربي: إكراهات الواقع وتصورات المستقبل، مقال ضمن كتاب جماعي لوقائع ندوة وطنية بالمجلس الأعلى للغة العربية موسوم بـ أهمية الترجمة وشروط إحيائها، الجزائر: المجلس الأعلى للغة العربية.

زيدان، عبد الرحمن (1987). أسئلة المسرح العربي، (ط. 1). المغرب: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

سلام، أبو الحسن (2007). حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف. مصر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، صص. (69، 72).

السلواي، محمد أديب (1975). المسرح المغربي من أين وإلى أين، سوريا: وزارة الثقافة.

طرشي، زهية (2016). تشكيل التراث في أعمال محمد مفلح الروائية [رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة]، صص. 21-22.

علمي، مراد (2014، 25 فبراير). دور اللغة، مقال نشر في موقع "يا بلادي" اطلع عليه يوم 2019/01/24 في الساعة 08:30 صباحا على موقع الإلكتروني <https://ar.yabiladi.com/articles/details/23606/%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%AF->

علمي، مراد (2014، 27 جانفي). الاعتراف بالآخر والتطرف الديني. مقال نشر في موقع "يا بلادي" 2019/03/20 في الساعة 13:00 اطلع عليه يوم على موقع الإلكتروني <https://ar.yabiladi.com/articles/details/22751/>

علمي، مراد (2014، 25 فبراير). دور اللغة، مقال نشر في موقع "يا بلادي" اطلع عليه يوم 2019/01/24 في الساعة في الساعة 08:45 صباحا على موقع الإلكتروني <https://ar.yabiladi.com/articles/details/35213/%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A>

عناني، محمد (2003). نظرية الترجمة الحديثة. (ط. 1). مصر : الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.

غريب، حبيبة (يوم الجمعة 15 فيفري 2019). مقال ورد في يومية "الشَّعب"، <http://www.echchaab.com/ar/>

فاسي، ليلي (2017). قضية الهوية بين الهيمنة الثقافية وأخلاقيات الترجمة. مجلة دفاتر الترجمة، (8). الجزائر

قطاية، سلمان (1972). المسرح العربي من أين وإلى أين؟. سوريا : منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الكفاط، محمد (1986). بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات. (ط. 1). المغرب : دار الثقافة للنشر و التوزيع.

محمد، محمد حسن (2012، 9 جوان). اللهجة والهوية الثقافية. تصفح يوم 14 مارس 2019 على الموقع الإلكتروني <https://www.alukah.net> (بتصرف)

مصايف، محمد (1981). فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. (ط. 2). الجزائر : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

معلا، نديم (1995). قضايا مسرحية. سوريا : مطبعة الكاتب العربي.

ميراث، العيد (2012، جوان). خصوصيات الخطاب المسرحي. مجلة فضاءات المسرح. (1)، 30-31. الجزائر.