إشكاليّة «التعبير المسرحيّ» لدى المسرحيّين الروّاد في المشرق:
تركيا العثمانيّة وبلاد الشام وإيران

THE THEATRICAL PIONEERS' PROBLEM OF «THEATRICAL EXPRESSION» IN THE EAST: OTTOMAN TURKEY, THE LEVANT AND IRAN

Fatemeh Parchekani*

Abstract

Expressing a new art or literary genre is a problematic and challenge faced by all those who perform that for the first time, since they should find methods and terminology to express that. This is what the pioneer play writers and dramatists faced in East when they tried to set up theater shows or write plays in the nineteenth century.

People of those countries knew the art of theatre and brought it into their countries, and they had to find new words and terms that reflect this new art. Therefore, in order to recognize this problem and the ways to treat it, it was necessary to study in depth between the eastern countries; Turkey, the Levant and Iran, which were the pioneers of theatre launching in Ottoman Turkish, Arabic and Persian languages.

Keywords: theatre, Turkey, Levant, Iran.

الخلاصة

التعبير عن الفنّ أو النوع الأدبيّ الجديد هو إشكاليّة وتحدّ يواجههما من يقوم بممارسته لأوّل مرّة، إذ إنّ عليه إيجاد أساليب ومصطلحات للتعبير عنه. هذا ما واجهه المسرحيّون الروّاد في بلدان المشرق عند قيامهم بممارسات مسرحيّة أو تأليف مسرحيّ في بدايات دخول هذا الفنّ بالمعنى الحديث في تلك البلدان في القرن التاسع عشر.

وكان أبناء هذه البلدان تعرّفوا على فنّ المسرح وأدخلوه إلى بلادهم، ووجب عليهم إيجاد كلمات ومصطلحات جديدة تعبّر عن هذا الفنّ الجديد. لذلك، ومن أجل إدراك هذه الإشكاليّة وكيفيّة معالجتها من قبل المسرحيّين، من الضروري القيام بدراسة معمّقة في هذا المجال بين بلدان المشرق، وهي تركيا وبلاد الشام وإيران التي كانت رائدة في إدخال فنّ المسرح، وذلك من خلال اللغات التركيّة العثمانيّة والعربيّة والفارسيّة.

الكلمات المفتاحيّة: المسرح، التعبير المسرحي، تركيا العثمانيّة، بلاد الشام، إيران، المسرحيّون الروّاد

* Dr., Ph.D in theatre from Saint Joseph University, Beirut, Lebanon, and Ph.D in Arabic literature from Beirut Arab University. (fparchegani@gmail.com)

مدخل

عندما يشهد شعب فنًّا أو نوعًا أدبيًّا جديدًا لم يسبق له أن شاهده، فإنّ من أولى وأبرز الإشكاليّات التي يمكننا أن نتصوّر أن يواجهها هذا الشعب هي طريقة التعبير عن هذا الفنّ أو الأدب، حيث إنّ على القائمين به أن يجدوا طرقًا وتعابير ومصطلحات من أجل أن يعبّروا عمّا يمارسونه، ولكي يكون بإمكانهم تعريف الشعب بفنّهم وممارساتهم.

بالنسبة إلى بلدان المشرق كان الأمر كذلك فيما يخصّ نشأة المسرح الأوروبيّ في تلك البلدان في القرن التاسع عشر، إذ إنّ أبناء هذه البلدان شاهدوا فنًّا جديدًا يدخل عليهم بوساطة عدد من المثقّفين الذين تعرّفوا على هذا الفنّ وأحبّوه وأرادوا إدخاله إلى بلدهم. وكان على المسرحيّين أن يجدوا طرقًا للتعبير عن المسرح، من ناحية التعبير اللغويّ أوّلاً، حيث إنّهم لم يسبق لهم أن اختبروا هذا الفنّ أو طبّقوا كلمات ومصطلحات عليه، لذلك شكّل هذا الأمر تحدّيًا بارزًا أمامهم.

لذلك كلّه كانت إشكاليّة التسمية والتعبير عن المسرح إشكاليّة حقيقيّة وتحدّيًا كبيرًا في كلّ من تركيا العثمانيّة وبلاد الشام وإيران في فترة بدايات نشأة المسرح فيها، حيث إنّ الكلمات والمصطلحات المتعلّقة بفنّ جديد، كالمسرح الذي دخل المشرق، لم تكن موجودة في لغات بلدان المشرق، لذلك نجد أنّ أبناء المشرق، الذين دُهشوا أمام فنّ جديد اتّخذ طريقه إلى بلدانهم، حاولوا التعبير عن هذا الفنّ من خلال استخدام بعض الكلمات الموجودة في لغتهم للإشارة إلى المسرح وعناصره، أي قاموا بإطلاق بعض الكلمات، التي كانت تُستخدَم لمعانٍ أخرى أو للإشارة إلى التمثيليّات التقليديّة السائدة في بلدهم، على المسرح الجديد، أو قاموا بمحاولة ترجمة الكلمات والمصطلحات الأجنبيّة المتعلّقة بالمسرح إلى لغتهم، كما أنّهم استخدموا الكلمات الأجنبيّة نفسها في بعض الأحيان. وهنا سنحاول دراسة هذه الإشكاليّة في البلدان المذكورة استنادًا إلى المصادر والوثائق المتوفّرة في هذا المجال.

التعبير المسرحيّ في بدايات المسرح

أوّلاً: تركيا العثمانيّة

في تركيا العثمانيّة، قبل دخول المسرح الأوروبيّ إليها كانت هناك نماذج تمثيليّة تُعرض في مناطق شتّى من هذا البلد، لكن لم تكن هناك خشبة مسرح في منطقة منها. وعندما دخل المسرح الأوروبيّ، أقيمت الخشبة، وفي هذه الفترة، اعتمد الأتراك تسميتين للتمييز بين نوعين مسرحيَّين، فقيل للتمثيليّات القديمة «سوفلورسيز تياترو» أي «المسرح من دون السوفلور[Souffleur] أو الملقّن»، وسمّي المسرح الجديد بـ "سوفلورلي تياترو" أي "المسرح مع سوفلور أو الملقّن"[1].

كلمة «اويون» بمعنى «اللعب» كانت تُستعمل للإشارة إلى المسرح والنصّ المسرحيّ، كما أنّ عبارة «تياترو اويوني» (لعبة التياترو) كانت سائدة أيضًا، فضلاً عن كلمة «تمثيل». وعبارة «آجيكلي تياترو اويوني» أي «المسرحيّة المحزنة» وكلمة «فاجعة» كانتا تشيران إلى الدراما والتراجيديا، وكلمة «مضحكة» وعبارة «مضحك تياترو اويونو» كانتا تُستخدمان للإشارة إلى الكوميديا، كما أنّ كلمتي «كومديا» و«كومدي» قد استُعملتا أيضًا. وعبارة «منظوم كومديا» وكلمة «مقفّى» استُعملتا للكوميديا الشعريّة[2]. وأخيرًا استقرّت مصطلحات «تياترو» و«أويون» و«تياترو أويوني»، حيث تُستَعمل اليوم للإشارة إلى المسرح كعرض[3].

كذلك في عناوين بعض المسرحيّات في الفترة العثمانيّة نقرأ عبارات تدلّ على نوع المسرحيّة، منها «عبرت آميز اويون» أي «المسرحيّة ذات العبرة»، و«اوّليسي گولونج، سونو آجيكلي[4]» أي «أوّلها مضحك، وآخرها محزن»، و«اَخْلاَقَه خِدْمَتْ ايدَرْ تيَاْتُرُو» أي «المسرحية التي تخدم الأخلاق»، و«بير فاجعه تاريخيه» أي «فاجعة تاريخيّة[5]»، و«اساسي تاريخ صحيحه مستند درام» أي «الدراما ذات الأساس التاريخيّ الصحيح»، و«مضحك اويرا" أي "الأوبرا المضحكة"، و"رقص و شرقيلر ايله مزين مللي درام"

1. Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839- 1908)*, s 18.
2. Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro tarihi,* s 98.
3. Haldun Taner, *Tiyatro terimleri sözlüğü*, s 77, 107, 108.
4. Evvelisi gülünç, sonu acıklı tiyatro.
5. Bir facia-i tarihiyye.

أي "الدراما الوطنيّة المزيّنة بالرقص والموسيقى"[6].

أمّا للإشارة إلى الممثّل، فقد استُعملت في البدايات بعض الكلمات، منها «بازنده [7]» و«أويونجي[8]»، وهذه الأخيرة هي التي تُستعمل اليوم أيضًا.

هذه التسميات المتعدّدة وردت في بعض النصوص المتعلّقة بالمسرح، منها ما كتبه «چلبي محمّد أفندي" سفير الدولة العثمانيّة في فرنسا عن المسرح، حين استعمل كلمة "بازنده لر" للإشارة إلى الممثّلين. كما أنّه في الإشارة إلى أوركسترا في المسرح لم يستعمل كلمة معيّنة، بل كان يقول: "... أمامنا في مكان حضور العازفين[9]، كان قد عُلِّق ستار كبير...»[10].

يكتفي الرائد المسرحيّ في تركيا إبراهيم شناسي باستعمال كلمة «كوميديا» في الإشارة إلى مسرحيّته «زواج شاعر»[11]، كما أنّ نَامِق كمال يستعمل كلمة «تياترو» ومصطلح «تياترو أويوني» في مسرحيّاته.

أمّا فيما يتعلّق بالتقطيع المسرحيّ[12]، فإنّنا نشهد أيضًا استعمال كلمات ومصطلحات متعدّدة.

يستعمل إبراهيم شناسي مثلاً في مسرحيّته «زواج شاعر» كلمة «فصل[13]» المأخوذة من العربيّة للإشارة إلى الوحدة الكبرى في مسرحيّته أي ما يقابل «الفصل» في العربيّة، وهو ما يسمّي اليوم في التركيّة « پَرده[14]»[15] وهي كلمة فارسيّة تعني «الستار». ويستعمل شناسي كلمة «فقرة[16]» للإشارة إلى الوحدة الصغرى في مسرحيّته أي المشهد، والتي تسمّى اليوم في التركيّة «صحنه» وهي كلمة مأخوذة من الفارسيّة أيضًا. وهاتان الكلمتان أي «پرده" و"صحنه" مشتركتان في التعابير المسرحيّة اليوم في تركيا وإيران، كما سنرى في التطرّق إلى التعبير المسرحيّ في إيران في هذا القسم. كذلك إنّ مصطلح "صحنه" يُستعمل اليوم للإشارة إلى خشبة المسرح في تركيا وإيران.

كذلك استعمل نامق كمال أيضًا كلمة "فصل" للإشارة إلى الفصل، إلاّ أنّه وخلافًا لشناسي، استعمل كلمة "مجلس" للإشارة إلى المشهد في مسرحيّته "وَطَنْ يَاخُودْ سِيلِيسْتَرَه"[17].

يحافظ نامق كمال في إعتماده على تقطيع المسرحيّة على الفصل والمجلس في معظم مسرحيّاته، إلاّ أنّنا نراه يعتمد على نوع آخر من التقطيع في مسرحيّته «كُلْ نِهَالْ" أي على ثلاث وحدات، يسمِّي الوحدة الكبرى "فصل"، والوحدة الصغرى "پَرده"، والوحدة الأصغر "مجلس"[18].

---

6 - Metin And, age, s 98- 99.

7 - "بازندة" كلمة أصلها فارسيّ، مركّبة من "باز" من "بازي" أي اللعب، ولاحقة "-نده" الدالّة على اسم الفاعل. (علي اكبر دهخدا، **لغت نامه**، ج 10، ص 398.)

8 - Oyunçu، كلمة مركّبة من "اويون" أي "اللعب" ولاحقة "چي" بمعنى "صاحب" أو الذي يقوم بـ"، وتعني اويونچى «الممثّل" (Haldun Taner,*Tiyatro terimleri sözlüğü*, s 77.)

9 - يَستعمل كلمة "سازنده" التي أصلها فارسيّ، ومركّبة من "ساز" أي آلة موسيقيّة، ولاحقة "-نده" الدالّة على اسم الفاعل.

10 - İbrahim Şinasi, *Şair evlenmesi*, Has. Özön, Mustafa nıhat, S 30.

11 - İbrahim Şinasi, *Bütün eserleri*, Haz. İsmail Parlatir, s 79.

12 - التقطيع (Segmentation)، هو الشكل الذي يَنتظم فيه العمل المسرحيّ بحيث تتحدَّد المفاصل الرئيسيّة للحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات مثل الفصل (Act) والمشهد (Scène) واللوحة (Tableau)، وغير ذلك من أنواع التقطيع المستخدَمة في المسرح. (ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، **المعجم المسرحيّ**، ص 141.)

13. İbrahim Şinasi, *Bütün eserleri*, Haz. İsmail Parlatir, s 79.

14. Perde. (Haldun Taner,*Tiyatro terimleri sözlüğü*, s 77.)

15. بهرام بيضائى، **نمايش در ايران**، ص 214.

16. İbrahim Şinasi, *Bütün eserleri*, age, s 81.

17. نامق كمال، **وطن يا خود سيليستره**، ص 5.

18. نامق كمال - Namık Kemal, *Gülnihal*, yayına Haz. Ayşe demir. **گُل نهال**؛

ثانيًا: بلاد الشام

كذلك كان الأمر بالنسبة إلى بلاد الشام، والبلدان العربيّة بشكل عامّ، فيما يتعلّق بإشكاليّة التعبير عن المسرح في البدايات، إلى أن استقرّ مصطلح «المسرح» بعد أن شهد عدّة تغييرات، فأُطلق بداية على المسرحيّة اسم «الرواية»[19]، ومن ثمّ من أجل تفريق المسرحيّة عن الرواية السرديّة، أضيفت كلمة «التشخيصيّة»، وسمّيت «الرواية التشخيصيّة»، ثمّ قيل: «تمثيليّة» و»رواية تمثيليّة»، وبعد ذلك استعملت الكلمة الإيطاليّة «تياترو»، فقيل «تياترات» أي مسرحيّات، كما استُعملت كلمة «اللعبة»، وأيضًا كلمة «دراما» المأخوذة من اللفظ الإنكليزيّ للكلمة. ثمّ كما يشير بعض المصادر والمراجع بدأ مصطلح المسرحيّة والمسرح يستقرّ منذ الخمسينيّات من القرن العشرين[20].

كذلك شهد مصطلح «المسرح» للدلالة على مكان العرض تغيّرات عدّة، فأطلق عليه أوّلاً «تياتر»، ثمّ عُرّب بـ «المرسح»، وهو الساحة الواسعة التي تجري فيها الاحتفالات والأعياد والألعاب في القرى العربيّة، ثمّ استُخدم المصطلح الإيطاليّ «تياترو». كما استُعمِلت كلمة «الملعب»[21].

وعن المصطلحات التي كانت دارجة في اللغة العربيّة منذ القدم، فضلاً عن فترة بداية انطلاقة المسرح في بلاد الشام في القرن التاسع عشر، كتبت الكاتبة «خالدة سعيد»: «مسرح، مرسح، مشهد، عرض، احتفال، فرجة، عيد، تمسرح، مسرحة، مجلس، ديوان، هذه جميعها تسميات صالحة للإشارة إلى العمل أو العرض المشهديّ. فهذا العرض يستمدّ شرعيّته من مضمونه الشامل (النصّيّ- البصريّ- الحركيّ- الإيقاعيّ) ومن شعريّته؛ وهذا المضمون هو ما يمنح التسمية دلالتها وصدقيّتها»[22].

كذلك عن كلمة «مرسح» كتبت: «في اللغة المحكيّة، هي التسمية التي استعارها مارون نقّاش، محتفظًا برنينها الشعبيّ المحلّيّ، وأعطاها مضمونها الجديد وسمّى بها الفنّ الذي اقتبسه وتملّكه وأصّله. و»المرسح» اسم وظيفيّ للمكان، سابق للفنّ المقتبَس، ويعني حلبة الرقص والغناء والاحتفال. وهو مكان مفتوح يتمّ التحرّك فيه بحريّة والمساهمة في ألعابه بحريّة. حتّى المتفرّج فيه لاعب بشكل ما، يمتلك حريّة التدخّل والمشاركة في أيّ لحظة. ولا يسمّى المكان مرسحًا إلاّ عند حضور الجمهور المحتفل وقيام الاحتفال وانطلاق التعبيرات الجمعيّة من رقص أو عزف أو لعب أو عرض مهارات وغير ذلك. حتّى العازف لا يقف جانبًا لأنّ مكانه وسط المرسح»[23].

واعتبرت مصادر تاريخ المسرح العربيّ أنّ بطرس البستانيّ هو أوّل من اهتمّ بتثبيت مصطلحات تدلّ على المسرح، إذ أورد في معجم «محيط المحيط» الذي صدر بين سنتَي 1866 و1869 كلمتَي «مسرح» و»خشبة»، وشرح معنَيَيهما بأنّهما مكان الرقص واللعب[24].

كذلك استُعملت بعض التسميات الأخرى للتعبير عن المسرح والأمور المتعلّقة به من قِبل الذين عرفوا المسرح الأوروبيّ، والذين اهتمّوا بإدخال هذا الفَنّ إلى بلدانهم، وسنكتشف هذا الأمر من خلال الإشارة إلى بعض الوثائق.

وبما أنّ بلاد الشام تُعتبر من ضمن البلدان العربيّة عامّة، فمن المفيد الإشارة إلى بعض ما كتبه العرب فيما يتعلّق بالمسرح، منها ما كتبه «رفاعة الطهطاوي» المصري مقالاً وصف فيه المسرح في فرنسا، واستعمل فيه كلمة «التياتر» و»السبكتاكل». كما أنّه استعمل مصطلح «الضحكات» للإشارة إلى المسرحيّات الكوميديّة، و»المبكيات» للإشارة إلى المسرحيّات التراجيديّة. واستعمل أيضًا كلمة «لعب» للإشارة إلى التمثيل، و»اللاعب» مشيرًا إلى الممثّل.

---

19. درج مصطلح الرواية في أوساط مؤرّخي الأدب العربيّ أيضًا، حتّى النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، حيث إنّ الأب لويس شيخو في كتابه "الآداب العربيّة في القرن التاسع عشر" الذي نشره سنة 1924، استخدم مصطلح الرواية للإشارة إلى المسرح، حتّى أنّه يسمّي موليير "الراوية". (لويس شيخو، **الآداب العربيّة في القرن التاسع عشر**، ص 106.)
20. محمّد كامل الخطيب، **نظريّة المسرح**، ج 1، ص 7؛ ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، **المعجم المسرحيّ**، ص 424؛ خليل الموسى، **المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث**، ص 13.
21. محمّد كامل الخطيب، **م.س.**، ج 1، ص 7؛ ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، **م.س.**، ص 424.
22. خالدة سعيد، **الاستعارة الكبرى**، ص 11.
23. خالدة سعيد، **م.ن.**، ص 11.
24. ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، **م.س.**، ص 424.

«... فمن مجالس الملاهي عندهم محالّ تسمّى التياتر.. والسبكتاكل (Spectacle)، وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع... فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها من المبكيات... وفي الليلة يلعبون لعبات، وبعد فراغ كلّ لعبة تُرخي الستارة... فإذا أرادو مثلاً لعب شاه العجم ألبسوا لاعبًا لبس ملك العجم، وأحضروه وأجلسوه على كرسيّ. وهكذا... وأعظم السبكتاكلات في مدينة پاريس المسمّاة بالأوبرة... فيها أعظم الآلاتيّة وأهل الرقص وفيها الغناء على الآلات والرقص بإشارات كإشارات الأخرس تدلّ على أمور عجيبة...»[25].

في هذا الكلام، يقصد الكاتب بـ «السبكتاكل» العرض (المشهد)، ويقصد بـ «الآلاتيّة» الآلات الموسيقيّة، ويشير بالحركة والتمثيل على المسرح بقوله «إشارات الأخرس تدلّ على أمور عجيبة».

كذلك يعترف الطهطاوي بأنّه لا توجد كلمات ومصطلحات عربيّة للدلالة الدقيقة على التياتر، وهكذا يسوّغ استعماله الكلمات الأوروبيّة، يضيف:

«... ولا أعرف اسمًا عربيًّا يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر، غير أنّ اللفظ سبكتاكل معناه منظر أو متنزّه أو نحو ذلك، ولفظ تياتر معناه الأصليّ كذلك، ثمّ ما سمّي بها اللعب ومحلّه، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمّى خياليًّا، بل الخياليّ نوع منها، وتشتهر عند الترك باسم كمدية، وهذا الاسم قاصر، إلاّ أن يتوسّع فيه، ولا مانع أن تترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ خياليّ، وبتوسّع في معنى هذه الكلمة...»[26].

ويقترح الطهطاوي في مقاله استعمال كلمة «خياليّ» للإشارة إلى التياتر، وأن يتوسّع معنى هذه الكلمة كي يشمل ما يجري في التياتر. كما أنّ كلامه يدلّ على تأكيده أنّ الأتراك يستخدمون كلمة «كمدية» للمسرح الكوميديّ.

كما أنّ الأديب اللبناني «أحمد فارس الشدياق» في مقاله الذي كتبه سنة 1850 عن المسارح في لندن استعمل لفظ «ثياطر» للإشارة إلى المسرح كملهى، واستخدم كلمة «اللاعبين» ليشير إلى الممثّلين. كما أنّه حاول أن يعطي معلومات عن الديكور في المسرح، باستخدامه كلمات «الآلات والأدوات والمناظر»، فيقول: «... وفي هذه المواضع من الآلات والأدوات والمناظر ما يحيّر الناظر، لأنّه على قدر اختلاف الوقائع والحوادث ينبغي أن يكون اختلاف الأدوات اللازمة لتمثيلها...»[27].

أمّا بالنسبة إلى المسرحيّين الروّاد في بلاد الشام، فنرى أنّ مارون نقّاش وأبا خليل القبّاني استخدما كلمة «رواية» للإشارة إلى المسرحيّة، وكلمة «مرسح» للمسرح كمكان، وأيضًا للمسرح كالنصّ. حيث قال نقّاش في خطبته: « ومبرزًا لهم مرسحًا أدبيًّا، وذهبًا إفرنجيًّا مسبوكًا عربيًّا،...»[28]. كما أنّهما يضيفان بعض الأوصاف إلى كلمة «الرواية». فمثلاً نقّاش كتب في عنوان مسرحيّته «البخيل»، «رواية مضحكة كلّها ملحّنة»[29]، كما أنّه يصف مسرحيّتيه «أبو الحسن المغفّل» و»السليط الحسود» بـ «رواية مضحكة ملحّنة»[30].

أمّا القبّاني فيضيف أيضًا أوصافًا إلى كلمة «الرواية»، فمثلاً في مسرحيّة «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيّوب وقوت القلوب» أورد عبارة «تاريخيّة غراميّة أدبيّة تلحينيّة تشخيصيّة»[31]، وفي مسرحيّة «عفيفة» كتب عبارة «تاريخيّة أدبيّة أخلاقيّة تمثيليّة تلحينيّة»[32]، وفي مسرحيّة «عنتر بن شدّاد» كتب «تاريخيّة أدبيّة غراميّة حربيّة تلحينيّة تشخيصيّة»[33].

وبالنسبة إلى التعبير عمّا يتعلّق بالمسرح، نرى أنّ أبا خليل القبّاني يسمّي «المشهد» بال»منظر» في بعض مسرحيّاته منها: «الأمير محمود نجل شاه العجم» و»عنتر بن شدّاد» و»حيل النساء» و»ناكر الجميل» خلافًا لباقي مسرحيّاته التي يسمّى فيها

25. عن: محمّد كامل الخطيب، **نظريّة المسرح**، ج 1، ص 17- 25.
26. عن: محمّد كامل الخطيب، **م.ن.**، ج 1، ص 19- 20.
27. عن: محمّد كامل الخطيب، **م.ن.**، ج 1، ص 17- 25.
28. مارون نقّاش، **أرزة لبنان**، مقدّمة نقولا نقّاش، ص 15.
29. مارون نقّاش، **م.ن.**، تحقيق نبيل أبو مراد، ص 110.
30. مارون نقّاش، **م.ن.**، ص 188، 353.
31. أبو خليل القبّاني، **المسرح العربيّ**، ص 1.
32. أبو خليل القبّاني، **م.ن.**، ص 129.
33. أبو خليل القبّاني، **م.ن.**، ص 189.

المشهد بـ «الجزء».

وفي مسرحيّة «لباب الغرام» أو «ملك متريدات» يختار القبّاني تسمية أخرى للمشهد وهي «الواقعة» ويتألّف كلّ فصل من عدّة واقعات.

أمّا بالنسبة إلى الإشارة إلى الممثّل، فنجد أنّ نقّاشًا والقبّاني يستخدمان كلمة «المشخّص»، وللدلالة على التمثيل يستعملان «التشخيص».

ثالثًا: إيران

ويأتي دور إيران كي نتحدّث عن إشكاليّة التعبير عن المسرح فيها في بدايات دخول هذا الفنّ إليها. في إيران، كما في البلدان الأخرى، واجه أولئك الذين تعرّفوا على المسرح الأوروبيّ والمسرحيّون الروّاد إشكاليّات في هذا المجال، وحاول كلٌّ بطريقة ما أن يعبّر عن هذا الفنّ الجديد الذي بدأت البلاد تشهده.

وشهدت الكلمات والمصطلحات المعبّرة عن المسرح والعناصر المتعلّقة به تغيّرات في الفترات اللاحقة وصولاً إلى اليوم الذي تمّ تثبيت كلمة «نَمايش[34]» للإشارة إلى المسرحيّة والعرض المسرحيّ، كما أنّ كلمة «تئاتر» دارجة أيضًا. وكلمة «نمايش نامه[35]» تدلّ على النصّ المسرحيّ. أمّا المكان المسرحيّ فيسمّى عادة «تئاتر».

وهنا سنشير إلى بعض الوثائق لبيان التعابير المستخدمة فيها.

«ميرزا صالح الشيرازيّ»، أحد الإيرانيّين الذين سافروا إلى أوروبا وشاهدوا مسارح وحضروا مسرحيّات، ومن ثمّ كتبوا عنها بعد عودتهم إلى بلدهم محاولين تعريف المسرح، وضع تقريرًا عن المسرح في مدينة پطرسبرغ الروسيّة، واستعمل فيه كلمة «تَماشا خانه[36]» للإشارة إلى المسرح كمكان العرض. كتب: «تماشاخانه [المسرح] من المباني الموجودة في پطرسبرغ. لم يكن موجودًا في روسيا قبل ستّين سنة، واستقدمت إمبراطورة روسيا إليزابيث قبل خمس وخمسين سنة عدّة أشخاص من «تماشاخانه» [المسرح] في فرنسا والنمسا والسويد كي يؤسّسوا «تماشاخانه» [المسرح] في موسكو...»[37].

أمّا بالنسبة إلى الدلالة على الممثّل، فاستعمل في تقريره، عن مسرح «كاونت غاردن» في لندن، كلمة «بازي گَر" أو "بازيگر[38]» التي تُستعمل اليوم أيضًا للممثّل. ويدلّ استعمال هذه الكلمة على أنّ الكاتب كان يعرفها من طريق التمثيليّات التقليديّة السائدة في إيران سابقًا، إذ يشير بعض المصادر والمراجع إلى أنّ هذه الكلمة كانت تُستعمل سابقًا للدلالة على كلّ من يلعب في أنواع الفرجة والتمثيليّات[39].

وفي إشارة إلى التمثيل، يستعمل الكاتب «بازي[40]» و«شبيه[41]»، كتب: «وفي لندن، تنتشر عشر تماشاخانه [مسرح] كبيرة وصغيرة، فيها عدد كبير من الموظّفين وبازي گران [الممثّلين]، ويقصدها الناس عند الليل... في جانب من تماشاخانه [مسرح] يغنّي المطربون وفي جانب آخر يقوم بازيگران [الممثّلين] ببازي وشبيه [التمثيل]..."[42].

34. كلمة مركّبة من "نما" ولاحقة "يش"، تعني العرض. (علي اكبر دهخدا، **لغت نامه**، ج 47، ص 778؛ بهرام بيضائى، **نمايش در ايران**، ص 224.)
35. كلمة مركّبة من "نما" ولاحقة "يش" و"نامه". (علي اكبر دهخدا، **همان**، ج 47، ص 778.)
36. كلمة مركّبة من "تماشا" أي التفرّج، و"خانه" أي الدار. وكانت تُستَعمل أيضًا للإشارة إلى المعنى نفسه كلمة "بازيگَر خانه" وهي مركّبة من "بازي" ولاحقة "گر" و"خانه" أي الملعب والمسرح والتياتر. (علي اكبر دهخدا، **همان**، ج 10، ص 413؛ ج 16، ص 928.)
37. ميرزا صالح شيرازي، **سفرنامه**، ص 125- 126.
38. كلمة مركّبة من «بازي» بمعنى اللعب و لاحقة «گر". (علي اكبر دهخدا، **لغت نامه**، ج 10، ص 413.)
39. بهرام بيضائى، **نمايش در ايران**، ص 214.
40. "بازي" أي "اللعبة" بمعنى التمثيل، وهي كلمة كانت ولا تزال تُستعمل للتمثيل. (علي اكبر دهخدا، **همان**، ج 10، ص 404.)
41. "شبيه" كلمة كانت تُستعمل للتمثيل في التمثيليّات التقليديّة الإيرانيّة، واستعملها ميرزا صالح في الإشارة إلى التمثيل في المسرح الأوروبي.
42. ميرزا صالح شيرازي، **سفرنامه**، ص 315- 316.

ويذكر بعض مؤرّخي المسرح في إيران أنّ الشيرازيّ هو أوّل من استعمل كلمة «شبيه» بمعنى التمثيل في المسرح، وهي كلمة في التمثيليّات التقليديّة الإيرانيّة خصوصًا «التعزية[43]»، وتُستَخدم هذه المرّة في توصيف المسرح على الطريقة الأوروبيّة[44].

كذلك يستعمل الشيرازيّ كلمة «صحن» العربيّة للإشارة إلى قاعة المسرح، وكلمة «الحجرة» العربيّة للإشارة إلى المقصورات في المسرح. «... من يجلس في «صحن» [القاعة] يدفع ثلاثة شيلنغات ونصف شيلنغ، ومن يجلس في «حجرات» [المقصورات] سبعة شيلنغات، ومن يجلس فوق الحجرات، شيلنغَين... «[45].

كذلك كتب «ميرزا مصطفى أفشار» تقريرًا عن مسارح في روسيا، استخدم فيه كلمات متعدّدة للإشارة إلى المسرح وعناصره، وهذا التقرير مليء بكلمات ومصطلحات يحاول بها الكاتب التعبير عن الفنّ الجديد.

«بنوا مباني طياتر [تياتر] الذي هو بمعنى «تماشا خانه» في كلّ الولايات الروسيّة لتسلية الناس.... يعمل في كلّ مسرح خمسمائة موظّف وموظّفة على الأقلّ، وجميعهم من المتعلّمين والمتبحّرين في فنون المحاورة والرقص والغناء،... منهم من يعمل في المحاورات المنظومة والمنثورة، ومن يدخل إلى «بازي» [المسرحيّة] في «مطايبات» و»مضحكات»، ومن يقوم بالغناء والأناشيد، وجماعة تقوم بـ «بازي» [التمثيل] والرقص، والبعض يقوم بأداء الرغبة والحبّ بـ «اشاره» [إشارة] و»ايما» [إيماء]، منهم يعمل في الشعوذة... هناك غرف يدخل فيها «تماشائيان[46]» [المُشاهدون] ما بين «بازي» [المَشاهد]... ... تُعرض «بازي ها»ي (لُعَب، مسرحيّات) غريبة وشعوذات عجيبة في مسرح بطرسبرغ...»[47].

استعمل الكاتب كلمة «طياتر» الأجنبيّة، ويترجمها بـ «تماشاخانه»، كما أنّه يستخدم «تماشائي» للإشارة إلى المشاهدين. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الكلمة شهدت تغيّرات، واليوم تُستعمل كلمة «تماشاچي[48]» لتدلّ على المُشاهد.

ومن اللافت أنّ الكاتب يستعمل كلمة «بازي» أي اللعب بشكل عشوائيّ، ليشير إلى المسرحيّة حينًا، وإلى التمثيل أحيانًا، وإلى مَشاهد المسرحيّات أحيانًا أخرى.

كما أنّ الكاتب استعمل لفظَي «مطايبات» و»مضحكات» العربيَّين، ويقصد بهما المَشاهد الكوميديّة، كما أنّه يشير إلى الحركات المسرحيّة باستخدام كلمتَي «إشارة» و»إيماء» العربيَّتَين، وربّما قصد بهما حركات الميم أيضًا.

كذلك نورد تقريرًا آخر كتبه «حسين خان آجودانباشي نظام الدولة»، من رجال الحكومة القاجاريّة، عن المسرح في ڤيينا في كتاب رحلاته، لنرى التعابير المستَعملة فيه للإشارة إلى ما يتعلّق بالمسرح.

«نظرًا لوجود الكثير من «تماشاخانه» [المسرح] في جميع ممالك الإفرنج، ولأنّ الأمراء والأعيان يملكون حجرة [مقصورة] فيها حسب مراتبهم، يبقى المفتاح مع صاحبها، يدخل إليها لمشاهدة «تماشا» وقتما يشاء،... في الليلة التالية ذهبنا مع آجودانباشي ومحمد رضا بيك والحكيم الإنكليزيّ ودخلنا إلى الحجرة [المقصورة] الخاصّة للإمبراطور، ورجعنا إلى المنزل بعد انتهاء المجلس [العرض]...»[49].

بعض الكلمات والمصطلحات التي استعملها الكاتب مشتركة بينه وبين آخرين ممّن كتبوا عن المسرح، منها «حجرة» و»تماشاخانه». كما أنّه استعمل كلمة «تماشا»، والأرجح أنّه يقصد بها «العرض»، إلاّ أنّه يعود ويستعمل كلمة «مجلس» العربيّة ليدلّ على العرض نفسه.

43. هي تمثيليّة تُقام على أساس الروايات المتعلّقة بحياة آل النبيّ محمّد، خصوصًا ما جرى لحفيده الإمام "الحسين" في كربلاء سنة 61 للهجرة. (بهرام بيضائى، **همان**، ص 113).
44. جمشيد ملك پور، **ادبيات نمايشى در ايران**، ج1، ص 74.
45. ميرزا صالح شيرازي، **همان**، ص 315- 316.
46. "تماشائيان" جمع "تماشائي" وأيضًا كلمة "تماشاچي" كانتا تُستعملان بمعنى "المشاهِدون" أو "المتفرّجون" آنذاك. (علي اكبر دهخدا، **همان**، ج 16، ص 928، 929.)
47. مصطفى بن نصرالله أفشار، **احوالات سفر ميرزا مسعود**، ص 257- 260.
48. كلمة مركبّة من "تماشا" بمعنى التفرّج، ولاحقة "چي" التركيّة.
49. عبد الفتاح گرمرودى، **شرح مأموريت آجودانباشي**، ص 297- 298.

وهكذا نرى أنّه لا يوجد دقّة كبيرة في استعمال الكلمات في مكانها. وأحيانًا يُستَعمل كلمة واحدة ليدلّ على أكثر من معنى، وأحيانًا يُستَخدم كلمات متعدّدة ليدلّ على معنى واحد.

في تقارير كتبها ناصرالدين شاه عن المسارح في أوروبا، يستعمل الكلمات والمصطلحات السابقة للإشارة إلى المسرح وما يتعلّق به، إلاّ أنّه يبدا باستعمال كلمات ومصطلحات لم تكن سائدة سابقًا.

كتب عن مسرح مدينة موسكو في رحلته الأولى إلى أوروبا التي تمّت سنة 1873:

«كانت الشمس لا تزال ساطعة، فذهبنا إلى «تماشاخانه» [المسرح] بناه الإمبراطور نيقولا. عندما وصلنا صعدنا على السلّم وجلسنا في «لوج- Loge» أمام "سن- Scène" أي أمام مكان "بازي" [التمثيل]... وفي كلّ مرّة تظهر الراقصات بثياب مختلفة، ويرقصن بشكل جميل ويصفق لهنّ المشاهدون ويقولون "Pois" يعني أيضًا. وبعد انتهاء "مجلس" [مشهد] يُسدل الستار ثمّ يُزاح، بعد ربع ساعة من استراحة الناس، للبدء بـ "مجلس" [مشهد] آخر. ذهبنا بعد الدفعة الأولى من التمثيل الذي يسمّى كلّ منه "اكت- Acte" [مشهد] إلى مكان جلوس آخر كان مشرفًا على مكان الرقص، وجلس الأمراء والآخرون في لوج [مقصورة] الأولى. أزاحوا الستار خمس مرّات وعرضوا خمسة أنواع من "بازي" [التمثيل] حتّى منتصف الليل...»[50].

استخدم ناصرالدين شاه بعض الكلمات الفرنسيّة للإشارة إلى المسرح وعناصره، فمثلاً استخدم كلمة «لوج» الأجنبيّة للإشارة إلى المقصورة في المسرح، في حين أنّ الآخرين كانوا قد اختاروا كلمة «حجرة» العربيّة لهذا المعنى. كما أنّه يشير إلى كلمة «سن» للخشبة، وكلمة «اكت» للمشهد المسرحيّ. كما أنّه استعمل كلمة «مجلس» للإشارة إلى مشهد من العرض، في حال أنّه في بعض التقارير السابقة كانت هذه الكلمة قد استُعملت للعرض. كذلك استخدم كلمة «pois" التي سمعها من المشاهدين، ويبدو أنّ الأصحّ هو "Bis" التي تُستخدم للإشارة إلى "أيضًا".

واعتبر مؤرّخو المسرح الإيرانيّ أنّ هذا التقرير هو الأوّل بين التقارير المسرحيّة الإيرانيّة التي تُستخدم فيها كلمات صحيحة فرنسيّة لتوضيح المسرح وعناصره مثل "سن" و"اكت"، وهكذا دخلت هذه الكلمات إلى المعجم المسرحي الإيرانيّ[51].

ويُعيد الشاه استعمال كلماته المختارة في تقاريره اللاحقة أيضًا، منها ما كتبه عن المسرح في مدينة بطرسبرغ:

«عند الغروب جاء صاحب الجلالة الإمبراطور إلى منزلنا وجلسنا معًا في العربة وذهبنا إلى «تماشاخانه» [المسرح]... كان الطريق طويلاً... بعد إسدال الستار الأوّل ذهبنا إلى غرفة أخرى... وبعد ذلك ذهبنا مع الإمبراطور إلى «لوج» [المقصورة] السفليّة التي كانت قريبة من مكان «تماشا» [العرض]، وشاهدنا «دو اكت» [مشهدَين] هناك أيضًا»[52].

لكنّ ناصر الدين شاه في رحلته الثالثة إلى أوروبا التي تمّت سنة 1888، أي بعد خمس عشرة سنة من رحلته الأولى، استعمل كلمة «تياتر» للإشارة إلى المسرح بدلاً من كلمة «تماشاخانه» التي استخدمها سابقًا. كتب عن آمفي تياتر في وارشو:

«... علينا أن نذهب إلى «تياتر» [المسرح] عمارة لارنسكي... هذا التياتر بدون سقف... بنوا أمام «سن» [الخشبة] بشكل نصف هلال له مدرّجات يجلس الناس عليها... كانوا قد وضعوا لنا كراسي أمام «سن»، وكان بيننا وبين «سن» مسافة خمسة أو ستّة أذرع من الماء في البحيرة... كان المكان جميلاً جدًّا. أُزيح الستار وظهر الممثّلون بدأوا بالرقص...لقد عرضوا «دو پرده" [مشهدَين] رائعَين خلال هذه الليلة..."[53].

وهنا يستعمل كلمة «پرده" بمعنى الستار، للإشارة إلى المشهد، خلافًا لتقريره السابق الذي اختار فيه كلمة "اكت" الفرنسيّة للإشارة إلى المعنى نفسه. وقد يكون في فترة كتابة تقريره هذا ساد مصطلح "پرده" الذي يُستعمل اليوم أيضًا.

أمّا الفرق الثاني في تقاريره المكتوبة في رحلته الثالثة، فهو أنّ الشاه يستعمل كلمة "شبيه" للإشارة إلى التمثيل، بدلاً من "بازي"

50. ناصر الدين شاه، **روزنامه سفر فرنگستان**، ص 25.
51. جمشيد ملك پور، **ادبيات نمايشى در ايران**، ج1، ص 90.
52. ناصر الدين شاه، **روزنامه سفر فرنگستان**، ص 29.
53. ناصرالدين شاه، **سفرنامه، سفر سوم**، ص 78- 79.

التي استخدمها سابقًا. وذكرنا سابقًا أن مصطلح "شبيه" كان يُستعمل منذ القدم للإشارة إلى بعض التمثيليّات التقليديّة في إيران منها التعزية.

كتب ناصرالدين شاه عن مسرح ادن:

"حضرنا ليلاً في "تماشاخانه" [مسرح] ادن Eden[54]. إنّه جميل. صعدنا على سلالم صغيرة وجلسنا في «لوج» [مقصورة] واسعة أمام (سن) [الخشبة]... ثمّ قاموا بـ «شبيه» [تمثيل] نفق سُنستي في ايطاليا الذي أُنشئ بعد حفريات داخل الجبل يبلغ عمقها سبعة فراسخ... ثمّ قاموا بـ «شبيه» [تمثيل] قناة السويس،..»[55] «.

كذلك هناك تقارير أخرى عن المسرح الأوروبيّ كتبها «ميرزا إبراهيم صحّافباشي» وهو تاجر سافر إلى أوروبا. استخدم في تقاريره معظم المصطلحات والكلمات التي سبق وتحدّثنا عنها، إلاّ أنّه في إحدى المرّات يقع في عشوائيّة استعمال الكلمات، كما سنرى. كتب عن مسرح في لندن:

«ذهبت ليلة البارحة إلى «تماشا» الحمراء. سعر الكرسيّ الذي يمكن المشاهدة منه يتراوح بين تومان وخمسة عشر قرانًا، وهو ليس مبلغًا كبيراً وليس قليلاً...»[56].

إنّ كلمة «تماشا» تعني المسرحيّة، وليس المسرح، إلاّ أنّ الكاتب هنا يخلط بين الكلمتين والمعنَيَين، ويستعمل «تماشا» بدلاً من «تماشاخانه» التي تعني المسرح. فضلاً عن ذلك، يلفت قوله: «الكرسيّ الذي يمكن المشاهدة منه»، وهنا يقصد الكاتب «الكرسيّ القريب من الخشبة»، إلاّ أنّه لا يشير إلى الخشبة، ما قد يدلّ على عدم معرفته بمصطلح يشير إلى هذا المعنى.

وفي تقرير آخر لصحّافباشي نرى كلمة «حكاية» للإشارة إلى المسرحيّة، في حال أنّ معظم من كتبوا عن المسرح الأوروبيّ اختاروا كلمة «بازي» أي اللعب للإشارة إلى هذا المعنى. كتب:

«كنت في «تماشاخانه» [المسرح] ليلاً. كانت «حكاية» [مسرحيّة] الجيش الإنكليزيّ،... هكذا «محافل» [مسرحيّات أو عروض] تساعد على توعية المشاهدين»[57].

في هذا التقرير، يستعمل الكاتب كلمة «محافل» العربيّة للإشارة إلى المسرحيّات أو العروض المسرحيّة.

أمّا فيما يتعلّق بالتعبير عن «النص المسرحيّ»، فقد وجدنا إعلانًا نُشر في جريدة «اختر» الإيرانيّة، يستعمل عبارة «رساله تياتر» (رسالة تياتر)[58].

بعد الانتهاء من التطرّق إلى تقارير ومذكّرات مكتوبة عن المسرح الأوروبيّ واستعمال كلمات ومصطلحات مختلفة للتعبير عن فنّ المسرح وكلّ ما يتعلّق به، سيكون من المفيد أن نشير إلى بعض التعابير التي وردت في ما كتبه المسرحيّون الروّاد في إيران. وهذا الأمر يظهر من خلال إلقاء نظرة على مسرحيّات الروّاد وما كتبوه عن المسرح.

عند التطرّق إلى هذا الأمر لدى ميرزا فتح علي آخوندزاده، أوّل كاتب مسرحيّ إيرانيّ كتب مسرحيّاته باللغة التركيّة الآذريّة، يلفت عنوان مجموعة مسرحيّاته التي أسماها بـ «تمثيلات» للإشارة إلى المسرحيّات أو النصوص المسرحيّة. كما أنّه يستعمل بعض الكلمات والمصطلحات في حديثة عن فوائد المسرح:

«... في الشعوب الإسلاميّة، حتّى الآن، كان نقل المصيبة دارجًا، وهو بوساطة «تشبيه» و»تقرير» وفي غاية النقص والقصور.... فبناء لذلك، كيفيّة «تشبيهات» التي هي من ألذّ نعَم العالم، تظهر بشكل ركيك. مثلاً لم يجدوا حلاً كي لا يظهر «شبيه» [الممثّل] في حالة التكلّم كالقارىء. إنّ «شبيه» [الممثّل] يجب أن يحفظ ويقوم بالحوار، لكن ترى أنّه يمسك ورقة ويقرأ بالعبارات الغليظة. في هذه الحال، كيف سيؤثّر «شبيه» [التمثيل أو الممثّل] على طبيعة الإنسان. أمّا نقل البهجة بوساطة

54. أوديون Odeon.
55. ناصرالدين شاه، **سفرنامه، سفر سوم**، ص 305- 307.
56. إبراهيم صحّافباشى تهرانى، **سفرنامه**، ص 38.
57. إبراهيم صحّافباشى تهرانى، **همان**، ص 52.
58. **اختر**، شماره دهم، 1291؛ عن: جمشيد ملك پور، **ادبيات نمايشى در ايران**، ج 1، ص 108.

«تشبيهات» [المسرحيّات] ليس سائدًا...»[59].

استعمل الكاتب بعض الكلمات التي كانت تُستعمل سابقًا في التمثيليّات التقليديّة خصوصًا التعزية، فمثلاً استعمل كلمة «تشبيه» للإشارة إلى المسرحيّة، وكلمة «شبيه» للإشارة إلى الممثّل. إلاّ أنّه يقع أيضًا في عشوائيّة وغموض في استعمال المصطلحات، حيث إنّ في قوله: «كيف سيؤثّر شبيه على طبيعة الإنسان» لا يتّضح تمامًا هل يقصد التمثيل أو الممثّل.

وفي مسرحيّاته استعمل آخوندزاده كلمة «مجلس» للإشارة إلى «المشهد»، وعند الإشارة إلى الشخصيّات استعمل عبارة «افراد اهل مجالس» ليشير إلى أسمائها.

أمّا ميرزا آقا تبريزي، أوّل كاتب مسرحيّ إيرانيّ باللغة الفارسيّة، فكتب:

«... قام هذا العبد الحقير بتقليد هذا الأسلوب الميمون وكتب كتابًا باللغة الفارسيّة يشمل أربع «حكايت» [حكايات]، وكلّ حكاية تحتوي على أربعة «مجلس» [مشاهد]...»[60].

إنّ اللافت في هذه الرسالة أنّ تبريزي بالرغم من إنهاء كتابة أربع مسرحيّات لا يزال يمتنع عن استعمال لفظ المسرحيّة أو المسرح أو المشهد المسرحيّ، بل يلجأ إلى عبارات كانت موجودة سابقًا في الإشارة إلى الكتابات القصصيّة، فيذكر لفظ «حكايات» في قوله: «... يشمل أربع حكايات...» وهو يقصد به «مسرحيّات». كما يكرّر ذكر كلمة «حكاية» في «... وكلّ حكاية...» ويقصد بها «المسرحيّة». ويستعمل لفظ «مجالس» في قوله: «... تحتوي على أربعة مجالس...» ويقصد به «مشاهد».

كذلك يكرّر تبريزي كلمتَي «حكايت» و«مجلس» للإشارة إلى المسرحيّة والمشهد، في مسرحيّاته. وأيضًا يستعمل المرادف الفارسيّ لكلمة الحكاية وهو «سرگُذَشْت" في عناوين بعض مسرحيّاته. مثال ذلك مسرحيّته "سرگذشت اشرف خان" (حكاية أشرف خان)، التي أورد فيها: "...هذه الحكاية تنتهي في أربعة مجالس"[61].

الخاتمة:

وجدنا في هذه الدراسة أنّ الكلمات والمصطلحات الدقيقة المتعلّقة بفنّ المسرح الجديد في المشرق لم تكن موجودة في لغات بلدان المشرق التي ندرسها هنا، أي تركيا العثمانيّة وبلاد الشام وإيران، إلاّ أنّ المسرحيّين كان عليهم أن يعبّروا عن الفنّ الجديد، لذا حاولوا استخدام بعض الكلمات الموجودة في لغتهم للإشارة إلى المسرح الأوروبيّ وعناصره، الكلمات التي كانت تُستَعمل سابقًا للإشارة إلى معان أخرى أو إلى التمثيليّات التقليديّة والقديمة السائدة في تلك البلدان.

وفي بعض الأحيان، قام المسرحيّون بمحاولة ترجمة الكلمات والمصطلحات المسرحيّة الأوروبيّة إلى لغتهم، كما أنّ البعض استخدم الكلمات الأجنبيّة نفسها.

والحق أنّ المصطلحات المتعلّقة بالمسرح منذ انطلاقتها على ألسنة المسرحيّين في تركيا العثمانيّة وبلاد الشام وإيران، مرّت بمراحل مختلفة، وتغييرات كثيرة حتّى وصلت إلى تثبيت بعض الكلمات التي تُستخدَم اليوم في كلّ من تلك البلدان.

في تركيا العثمانيّة، حاول المسرحيّون بدايةً إيجاد مصطلحات تخرج التمثيليّات القديمة الموجودة في البلد والمسرح الأوروبيّ الذي دخل إليه حديثًا، فاستخدموا عبارة «سوفلورسيز تياترو» أي «المسرح من دون السوفلور أو الملقّن» للإشارة إلى التمثيليّات القديمة، و«سوفلورلي تياترو» أي «المسرح مع سوفلور أو الملقّن» للإشارة إلى المسرح الأوروبيّ.

كذلك تمّ استخدام كلمات وعبارات أخرى منها «اويون» بمعنى «اللعب» و«تياترو اويوني» (لعبة التياترو) و«تمثيل» فضلاً عن بعض الكلمات التي تشير إلى أنواع المسرحيّات الكوميديّة والتراجيديّة وغير، كما استُخدمت كلمة «بازنده» للإشارة إلى الممثّل. ووردت الكلمات والعبارات والمصطلحات المختلفة في النصوص المسرحيّة أو في المقالات التي كُتبت عن المسرح وتُدوول استعمالها

59. ميرزا فتح علي آخوندزاده، **تمثيلات**، ص 28.
60. ميرزا آقا تبريزي، **چهار تياتر**، ص 1- 2.
61. ميرزا آقا تبريزي، **همان**، ص 9.

بين المسرحيّين والناس. وفي النهاية تمّ تثبيت مصطلحات «تياترو» و»أويون» و»تياترو أويوني» التي تُستخدَم اليوم للإشارة إلى المسرح، وكلمة «اويونجي» التي تعني الممثّل.

وفي بلاد الشام أيضًا كان الأمر كذلك، إذ إنّ مصطلح «المسرح» استقّر في تلك البلدان والبلدان العربيّة بشكل عامّ، بعدما شاهد تغييرات عدّة، فمثلاً في البداية استخدم بعض المسرحيّين كلمة «الرواية» للإشارة إلى المسرح، كما أنّ هناك كلمات وعبارات أخرى درجت منها «التشخيصيّة» و»الرواية التشخيصيّة» و»تمثيليّة» و»الرواية التمثيليّة» و»اللعبة» و»تياترو» و»دراما» و»المرسح».

واختار كلّ من أبناء بلاد الشام، ممّن عرفوا المسرح الأوروبيّ أو اهتمّوا بإدخال هذا الفنّ إلى بلدهم، تلك الكلمات والعبارات وفقًا لذوقه أو لما يراه مناسبًا. وبعد تلك التغييرات، استُعملت كلمة «المسرح» وتمّ تعميم هذه الكلمة وصولاً إلى اليوم، حيث تُستعمَل هذه الكلمة في البلدان العربيّة جميعًا.

وحاول المسرحيّون في إيران أيضًا إيجاد كلمات ومصطلحات معبّرة عن المسرح وعناصره، واستعمل كلّ منهم كلمة خاصّة كان يراها مناسبة للإشارة إلى هذا الفنّ الجديد، منها «تماشا» للإشارة إلى المسرح كفنّ للعرض، و»تماشا خانه» للإشارة إلى المسرح كمكان للعرض. كما أنّهم استعملوا كلمات أخرى، منها «بازي» أي اللعب، أو «شبيه» واللتَين كانتا تُستعمَلان للإشارة إلى التمثيليّات التقليديّة، و»طياطر».

ووردت الكلمات والعبارات المشيرة إلى المسرح، في البداية، في المذكّرات والتقارير التي كتبها الإيرانيّون الذين سافروا إلى بلدان أوروبيّة وكتبوا عن المسرح لدى عودتهم إلى البلد، كما أنّها استُخدمت في المقالات والنصوص المسرحيّة في تلك الفترة. وفي النهاية ترسّخت كلمة «نَمايش» للإشارة إلى المسرح، وهي تُستخدَم اليومَ، كما أنّ كلمة «تئاتر» درجت أيضًا، و»نمايش نامه» تُستعمَل للنصّ المسرحيّ.

دراسة محاولات التعبير عن المسرح في بدايات دخول هذا الفنّ إلى المشرق تُبيّن أنّ استعمال الكلمات المعبّرة عن المسرح لم يتمّ بدقّة كبيرة، إذ إنّه في بعض الأحيان كانت تُستخدَم كلمة واحدة للدلالة على أكثر من معنى، وأحيانًا أخرى استُخدِمت كلمات متعدّدة لتدلّ على معنى واحد.

ومن الأمور البارزة في مجال التعبير عن المسرح عمليّة التأثير والتأثّر بين لغات بلدان المشرق، أي التركيّة العثمانيّة والعربيّة والفارسيّة، حيث إنّ الكلمات والمصطلحات المستخدَمة في مجال المسرح تشير إلى هذه العمليّة. وبما أنّ اللغات المشار إليها كانت قد وقعت تحت عمليّة التأثير والتأثّر، فقد انتقل ذلك إلى المسرح أيضًا، ودرجت بعض العبارات المسرحيّة المشتركة بين تلك البلدان، واستمرّ بعضها إلى يومنا هذا. فمثلاً في مجال التقطيع المسرحيّ، استعمل المسرحيّون في تركيا العثمانيّة وإيران كلمات عربيّة، منها «فصل» و»مجلس» و»فقرة» في التقطيع المسرحيّ، كما أنّ بعض الأتراك استخدموا عبارات فارسيّة منها «پَرده" بمعنى الستار للإشارة إلى المشهد.

يشير هذا الأمر إلى وجود تفاعل بين البلدان الشرقيّة المختلفة في ما يخصّ الكثير من تفاصيل الحياة اليوميّة والفنّيّة والأدبيّة، حيث إنّ اللغات التركيّة العثمانيّة والعربيّة والفارسيّة كانت قد تداخلت ببعضها إلى حدّ كبير ودخلت كلمات كثيرة من كلّ لغة إلى اللغات الأخرى. ولا ينحصر تفاعل تلك البلدان بتفاعلها مع البلدان الأوروبيّة، فإذا كانت قد أخذت المسرح من أوروبا، إلاّ أنّها شاهدت عمليّة التأثير والتأثّر فيما بينها، ما أنتج الاشتراك في اللغة المسرحيّة.