مؤلّفات المركز، 2022، ص. 265-278

دور المترجم في مدى تلاشى الفوارق الزمانية على خشبة المسرح : مسرحية تينيسي وليامز "تماثيل الحيوانات الزجاجية" نموذجا

فايزة بوخلف[1]

مقدّمة

يعتبر المسرح جسرا لنقل الثقافة بمختلف أشكالها بين المجتمعات و الشعوب ؛ إذ تسهم ترجمته في إغناء الحالة الثقافية للمجتمعات المستقبلة لتلك الترجمات، غير أن ترجمة النص المسرحي تطرح جملة من الصعوبات المتعلقة بالترجمة بشكل عام واختلاف الأنظمة اللغوية، أو المترتبة تحديدا على خصوصية تلك النصوص ؛ إذ تندرج النصوص المسرحية ضمن النصوص الأدبية من النوع الخاص، فهي تكتب وتؤلف بهدف العرض، وتتجلى مهمة مترجم هذا النوع من النصوص في تقديم نص مسرحي جديد بهدف العرض أيضا. فخصوصية النص المسرحي الكامنة في بعدية المكتوب والمنطوق تجعل من فهمه وترجمته نموذجا نصيا وترجميا خاصا.

إن الغاية الأساسية من هذه الأوراق البحثية هي الكشف عن الخصائص الجوهرية التي تجعل من ترجمة النص المسرحي مهمة في غاية الصعوبة، هذا من جهة ومن جهة أخرى تسليط الضوء على الأهمية البالغة التي يكتسيها دور المترجم بصفته متصرفا في مدى تلاشي الفوارق الزمانية والمكانية وكذا الثقافية أثناء تناوله للنص المسرحي موضوع الترجمة؛ حيث نتخذ من مسرحية تماثيل الحيوانات الزجاجية للكاتب الأمريكي تينيسي وليامز و ترجماتها المختلفة إلى العربية نموذجا لهذه الدراسة.

[1] Université Hassiba Ben Bouali, 02000, Chlef, Algérie.

خصائص النص المسرحيو أثرها على الترجمة

إن أهم ما ينفرد به المسرح من خصائص هو الجمع بين الأدبية النصية من جهة وجمالية العرض المسرحي من جهة أخرى.فأول ما يصنع الفرق بين النص المسرحي والنصوص الأدبية الأخرى هو أن هذا النص لا يبقى مجرد حبر على ورق، بل إن شخوصه سيلقون حياة أخرى على الركح ؛ إذ يتميز النص المسرحي عن باقي النصوص الأدبية كونه يكتب ويؤلف بهدف العرض، وكل كلمة فيه تحمل بعدا منطوقا، "فالمسرحية ليست أدبا خالصا كما يقول أحمد أمين بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي و الإخراج المسرحي والأداء التمثيلي" (أمين، 1992، ص. 148).

إن اللغة المسرحية أو ما يصطلح على تسميته باللغة الدرامية هي لغة أدبية، لكن تختلف عن اللغة الروائية فهي لغة تحدث فعلا أو حركة تكمل الفعل بل تستمد قوتها من قوة الفعل الذي تمثله، حيثتتميز اللغة الدرامية بكونها لغة مسموعة في المقام الأول ولكي نتذوقها ونحكم على وظيفتها لابد أن نسمعها و نلتمس إيقاعها و إيحاءاتها ودلالتها على غير اللغة المكتوبة التي تتعامل مع البصر أساسا. فاللغة الدرامية تجعل هدفها الأذن فتؤثر فيها بطريقة أو بأخرى. و تؤثر هذه الخاصية بشكل كبير في الترجمة، يقول موريس غرافيه "يقع نقل الدراما من لغة إلى أخرى من سياق حضاري إلى سياق حضاري آخر متباين كل التباين في وسط الطريق بين الترجمة والترجمة الفورية ويقصد غرافييه بذلك أن الكلمة المكتوبة في المسرحية تحمل ضمنيا وجودا منطوقا، فلا يترجم المترجم إلا وقد وضع في عين الاعتبار الممثل و هو ناطق الكلمة (فرقاني،2001).

تتحكم خاصية العرض بدورها في طول النص المسرحي وعدد الأمكنة التي قد تدور فيها أحداث القصة. إذ يكتفي مؤلف المسرحية بأقل عدد ممكن من الشخصيات و إلى غربلة الأحداث وتكثيفها، بحيث تحسم على المسرح في ساعة أو ساعتين صراعات إنسانية كبيرة معقدة يتطلب حسمها في الواقع فترة طويلة من الزمن. مما يجعل النص المسرحي يتميز أيضا عن باقي النصوص الأدبية الأخرى بضيق أبعاده الزمانية والمكانية. وبينما يعتمد المؤلف المسرحي على الإيجاز ؛ لأن زمن الكلام يحدد نفس الممثل و طريقة نطقه ومن ثمة تأديته للدور. يتحتم على المترجم أن يتحلى هو الآخر بالإيجاز في ترجمة النصوص المسرحية ويحافظ على نفس عدد الكلمات، فترد ترجمته شبه تقنية حيث يقول نيومارك "يظهر أن

ترجمة النص المسرحي تتصف بالإيجاز المحكم ولا تحتمل أية ترجمة مزيدة over-translation" (نيومارك،2019).

تنضاف إلى هذه القيود الزمانية خاصية أخرى وهي غياب عنصري الوصف والتحليل في المسرح. إن كثافة النص المسرحي وعتمته صادران عن كونه يخلو من التعليقات والتفسيرات. فالكاتب المسرحي لا يقحم ذاته في الحدث المسرحي و لا يميل إلى الاعتراف والتصريح، ويتجنب التعليق على الحدث المسرحي أو شرح طبيعة العلاقات بين الشخوص وتفسيرها أو توضيح دوافع سلوكاتهم. لهذا يتضمن كل نص مسرحي شيئا من الغموض واللبس والكثير من الأسئلة التي تظل معلقة و التي تصعِّب عملية الترجمة أكثر فأكثر.

فالمؤلف المسرحي لا يستطيع أن يغوص إلى دخائل شخصياته ليكشف لنا عن أحاسيسها ودوافعها، كما يفعل كاتب الرواية أو القصة، ولا يستطيع أن يصف لنا ماضي هذه الشخصيات مثلاً، إلا إذا وضع هذا الوصف على لسان أحد أبطال المسرحية. ولهذا فالمصدر الأهم الذي نستمد منه معلوماتنا عن الشخصية المسرحية -عادةً- هو فعلها الدرامي الذي يكشف عنه الحوار، ويعتبر الحوار في النص المسرحي هو الوسيلة الأدبية للتفاهم، والتخاطب بين الممثلين على خشبة المسرح، وبالتالي نقل الأفكار، وسرد الحوادث للجمهور والذي يظل الناظم لمضامين الصيغة المسرحية، بشتى أجزائها، العرض، التأزم، الموقف، والحل (بن ذريل، 1996) وسواء وجه الحوار إلى المتفرج، والمسرحية تعرض وتمثل، أو وجه إلى القارئ بين دفتي كتاب، فهو الذي يطور موضوع المسرحية، ويكشف سرائر شخصياتها، ويجذب الانتباه إلى فنيتها..

يرى بيتر نيومارك أنه بخلاف مترجم النصوص الروائية، ليس بمقدور مترجم النص المسرحي أن يلجأ إلى التعليق على التوريات والعبارات الغامضة أو الإشارات الثقافية أو إيضاحها أو أن ينقل المفردات واضعا نصب عينيه نقل الصبغة المحلية، فنصه مسرحي في جوهره يركز فيه على الأفعال verbs وليس الأوصاف أو التوضيحات ذات الصلة بالنص ويشير بيتر نيومارك في هذا السياق إلى مقولة. تي.راتيكان T. Rattigan التي اقتبسها عنه مايكل مير "Michael Meyer" القائلة إن المفردة المنطوقة تتفوق خمس مرات في قوتها وأثرها على نظيرتها المكتوبة، أي أن ما يطرحه الكاتب الروائي في حوالي ثلاثين سطرا يدبجه الكاتب المسرحي في خمسة أسطر (نيومارك،2019). رغم أن نيومارك لا يوافق على العملية الحسابية في حد ذاتها، إلا أنه يعترف بضرورة الإيجاز والتكثيف.

إن النص المسرحي وبخلاف كل النصوص الأدبية يؤلف ويعرض من أجل التأثير على الجمهور، فوظيفة هذا النص ليست تعبيرية محضة على حد تصنيف كاترينا رايس، بل هي إلى جانب كونها تعبيرية، ترمي أيضا إلى التأثير على جمهور المتلقين، وترجمة النص المسرحي ينبغي لها أن تحدث نفس الأثر على جمهور في لغة الهدف و في ثقافة الهدف ؛ إذ يقاس نجاح الترجمة المسرحية بمدى تحقيق ذات الأثر.

إن ترجمة النص المسرحي لا تركز على مضمون المسرحية فقط، والتعبير عنه بشكل أدبي، بل يتعين على المترجم أن ينقل ذلك المضمون أو الفكرة التي عبر عنها مؤلف النص الأصلي في وعاء مسرحي يستجيب إلى كل العناصر الفنية التي يقوم عليها التأليف المسرحي، فنقل الأثر المسرحي في الترجمة يقوم على "الجمع بين الرؤى الفكرية التي يحملها النص في حد ذاته والشكل الفني الذي يقولب فيه هذا المضمون، ثم نقل هذه الكلمات المتراصة والعبارات الحوارية إلى عرض مسرحي تتألف فيه السينوغرافيا والكوريغرافيا والنص المكتوب لينتج عن هذا الكل عرضا مسرحيا" (فرقاني،2001، ص. 102 ؛ ص. 104).

إن كيفية ترجمة النص المسرحي يحددها المترجم من خلال معرفته لخصائص النص المسرحي وعناصره. فبعد نشوء علاقة حميمية بين المترجم والنص المسرحي الأصلي تكون عملية القراءة والتفسير قد بدأت من أجل الوصول إلى فهم صحيح يتماشى مع العصر الجديد الذي يعيش فيه المترجم، ومع الجمهور الذي سيتلقى هذا النص المسرحي الجديد في صورته المعروضة في أجواء ثقافية و اجتماعية مغايرة، وكل هذا الاختلاف في البعد الزماني والمكاني والثقافي يتم تجاوزه بتقريب التأثير وإيصاله للجمهور. فالتفسير هو الذي يمسح الفوارق الزمانية و المكانية والاجتماعية والفكرية بين النصين.

نخلص من ذلك إلى أن الترجمة المسرحية التي تنجز بغرض العرض و إحداث ذات الأثر على جمهور المتلقين تتم عادة عبر مرحلتين أساسيتين. تشمل المرحلة الأولى إعداد النص المترجم و تكون عادة عبارة عن ترجمة حرفيه، أما المرحلة التي تليها فتنطوي على الكثير من التصرف، حيث تتضمن إدخال جملة من التعديلات بحسب متطلبات الإخراج المسرحي، الأمر الذي يستدعي من المترجم أن يكون مدركا لخصوصيات المسرح، أو أن يعقد شراكة مع المخرج المسرحي.

إن ما يعرف بالكفاءة النصية للمترجم Textual Competence على حد تعبير نوبيرت (Neubert, 2000) يصبح ذا أهمية بالغة في عملية ترجمة المسرح والتي تعني معرفة

الضوابط و الخصائص التي تحكم كل نوع من أنواع النصوص أو الأجناس الأدبية وتصنع الفرق بين هذا النص وذاك. فكل نوع من أنواع النصوص يتطلب نوعا خاصا من الترجمة بحسب وظيفته. فالمترجم الذي يهم بترجمة عمل مسرحي، عليه أن يلم إلماما وافيا بعناصر المسرح وتقنياته، وأن يتحول طواعية من مترجم إلى مؤلف مسرحي. حيث يحتاج المترجم تلك التقنيات لتلقي النص الأصل وفهمه، فهي بمثابة آليات تساعده على عملية الفهم ومن ثمة تفسيره ليتمكن في الأخير من نسج خيوط النص الجديد بما يتوافق مع الجمهور الهدف.

نبذة عن مسرحية "تماثيل الحيوانات الزجاجية"

مما لا شك فيه أن مسرحية "تماثيل الحيوانات الزجاجية" "Glass Menagerie" للكاتب الأمريكي تينيسي وليامز (1911-1983) تعد من روائع المسرح العالمي لما نالته من إعجاب الجمهور والنقاد على حد سواء؛ حيث دفعت بكاتبها إلى مركز الصدارة في المسرح الأمريكي في القرن الماضي وتحصل بموجبها على جائزة رابطة نقاد نيويورك المسرحية 1945/1944 مماشجع على ترجمتها إلى العديد من اللغات وعرضها على خشبة العديد من المسارح عبر العالم، ومن بين ما ترجمت إليه هذه المسرحية من اللغات اللغة العربية. بل الأهم من ذلك هو وجود أكثر من ترجمة في العربية، فإلى ما يعزى اختلاف النسخ العربية للمسرحية. و أيها الأنجح ؟

تعد مسرحية "تماثيل الوحوش الزجاجية" من المسرحيات التذكارية التي يسترجع الكاتب عبر مشاهدها جزءا من ذكرياته المأساوية. فهي تحكي عن جزء مظلم من حياة الكاتب، سيطرت عليه الصراعات الداخلية والعائلية ونتجت عنها المعاناة النفسية. كما تعكس المسرحية تداعيات الكساد الاقتصادي و آثاره الوخيمة على المجتمع الأمريكي وما كان يعيش فيه من تناقضات (Williams, 1944).

إن الموضوع الأساسي الذي يثيره الكاتب في هذه المسرحية من خلال مشاهدها السبعة هو مشكلة نساء الجنوب الضائعات في دوامة العالم الجديد، الباحثات عن الفردوس المفقود، فقد كن ينعمن بالأمن الاقتصادي و بمنزلة اجتماعية راقية. ولم يعد هناك شيء في متناولهن بعد الأزمة الاقتصادية التي عصفت بأمريكا وألقت بظلالها على العالم بأسره. فهي تركز على الأحلام أو الأوهام التي يشيدها الإنسان حينما يعجز عن معايشة ظرف من الظروف، و يكون الانهيار والخيبة والدمار حينما يصطدم الواقع بتلك الأوهام.

لقد اتخذ الكاتب من عائلته الحقيقية، مجسدة في عائلة وينجفيلد عينة عن الأسرة الأمريكية آنذاك وما تجرعته من مرارة العيش وقسوة الحياة جراء انفلات الوضع الاقتصادي وتدني أوضاعهم المعيشية؛ حيث يعمل بطل المسرحية توم وينجفيلد في مستودع للأحذية، وقد اختاره تينسي ليكون الراوي. يعيش توم يومياته على وقع الصراع المرير بين واقعه المقيت الذي يأسره والرغبة في تحقيق أحلامه المتحررة. فحلم الفن والإبداع يراوده باستمرار ؛ لكن واجب مساعدة وإعالة عائلته التي هي في أمس الحاجة إليه بعدما تخلى الأب عنها وهجرها يحول دون تحقيقه لحلمه.

الشخصية الثانية في المسرحية التي يعتبرها الكثير من النقاد هي الشخصية المحورية التي تحرك دواليب الأحداث الدرامية هي الأم أماندا التي تحلم بغد أفضل لها ولابنتها، أماندا في الواقع هي نموذج لنساء الجنوب اللاتي يقدرن النفائس والمقتنيات. ولأنها لا تتقبل الواقع و تأبى الاستسلام، فهي تفضل أن تغوص في ماضيها المجيد وتعبق البيت طول الوقت بعبق ذكرياتها، فهي لا تنفك تروي وتذكر ولديها بالخطابين السبعة عشر الذين طرقوا بابها في يوم واحد.

إن أكثر ما يشغل بال آماندا ويستحوذ على تفكيرها هو إيجاد عريس لابنتها، بل إن الأمر قد تحول بالنسبة لها إلى هوس، فهي تريد لابنها توم أن يجد لأخته عريسا يخلصهم من الفقر و يحقق لهم أحلامهم. هذا هو الثمن الذي اشترطته الأم على ابنها والذي لن تسمح له بدونه أن يسعى وراء تحقيق أحلامه، و لم يكن في وسع توم إلا أن يساير أمه التي تبدو ذات شخصية قوية تصل أحيانا إلى درجة السيطرة على جميع الشخصيات الأخرى في المسرحية.

أما الشخصية الثالثة فهي الابنة لورا، الفتاة العرجاء التي يبدو أنها تعاني من أزمة نفسية بسبب إعاقتها، تنسحب من الواقع ببراعة، فهي تفضل العزلة طيلة الوقت لتهرب من الحياة القاسية، تفضل اقتناء الحيوانات الزجاجية وتأملها لتتحول في نهاية المطاف إلى قطعة ضمن مجموعتها الزجاجية، فهي رقيقة المشاعر، سريعة الكسر، هشة تماما مثل حيواناتها الزجاجية، تنهار في نهاية المطاف حينما يباغتها الشاب جيم الذي أحبته وتعلقت به أنه مرتبط بفتاة أخرى، فبعدما انتشلها من عالمها الاعتزالي القاتل، ها هو يهوي بها من على الرف لتتحطم كما تحطم وحيد القرن الذي هو رمز لتفردها.

الشخصية الرابعة هو الشاب جيم أوكونور الذي كان صديق توم، أحضره هذا الأخير إلى منزله ليعرفه بشقيقته لورا من أجل تحقيق الصفقة التي كان قد أبرمها مع أمه في هذا

الشأن، ولكن من الواضح أن لورا كانت تعرف جيم من قبل، فقد كان زميلها أيام الدراسة الثانوية، و كان يعني لها الكثير. إن رؤيتها لجيم مجددا واعتقادها بأنه سيكون زوجها قد أيقظ فيها كل المشاعر الرقيقة وبعث لديها الرغبة في الحياة؛ لكن سرعان ما تحول ذلك الأمل إلى خيبة حينما أخبرها أنه خاطب...

من بين الشخصيات الأخرى الحاضرة الغائبة في المسرحية شخصية السيد وينجفيلد الأب الذي هجر عائلته وتخلى عن مسؤولياته اتجاهها وكان يبعث لأفراد عائلته من وقت لآخر بطاقات من أمكنة بعيدة ليقول لهم مرحبا ووداعا لا أكثر.

تقوم هذه المسرحية على التفاعل الحواري بين شخصيات المسرحية الرئيسية ؛ إذ تحمل كل شخصية من تلك الشخصيات رؤية وموقفا معينا للعالم الذي يعيش فيه وتبرز كيفية تعامله مع الأزمة. كما تجسد في طياتها الصراع القائم بين الإنسان و نفسه بين إرادة الحياة و إرادة الموت.

ترجمة المسرحية إلى اللغة العربية

لقد ترجمت هذه المسرحية ـ كما سلفت الإشارة إلى ذلك ـ إلى مختلف اللغات بما فيها اللغة العربية لما حققته من نجاح في موطنها الأم، شأنها في ذلك شأن مختلف النصوص الأدبية العالمية التي تتناقلها الشعوب لما تحرزه من إعجاب، بل إن هذه المسرحية قد استمالت أكثر من مترجم عربي، فهناك العديد من النسخ العربية المختلفة التي ترجمت لأغراض متباينة. وما سنعمل على إبرازه في هذه الورقة البحثية هو الطريقة التي نقلت بها هذه المسرحية إلى اللغة العربية، والصلة الوثيقة بين الغرض من الترجمة وطريقة الترجمة في حد ذاتها. و هو ما يحلينا إلى المبدأ الأساسي الذي تقوم عليه المقاربة الوظيفية و تحديدا النظرية الغائية Skopos theory للترجمة ؛ حيث ترتبط استراتيجية الترجمة ارتباطا وثيقا بالغرض من الترجمة (Vermeer, 1989).

وقد اخترنا لإجراء هذه الدراسة المقارنة نسختين :

1-الترجمة الأولى قام بها محمد يوسف رجب باشا، وصدرت هذه الترجمة في النسخة الورقية عن دار القلم العربي بحلب سوريا سنة 1989، وراجعها وقدم لها محمد كمال وجاءت بعنوان : "تماثيل الوحوش الزجاجية" (وليمز، 1989).

2- النسخة الثانية قام بها حسين الحوت، بعنوان "اللعب الزجاجية"، أخرجها كامل يوسف في مسرحية مسموعة بثتها إذاعة ما يعرف بالبرنامج الثقافي القاهرة، وامتد العرض على مدار ساعتين من الزمن (حسين الحوت، الإذاعة المصرية على اليوتيوب، سبتمبر 2017)

والواقع أن هذه المسرحية وإن كتبت أساسا لوصف واقع المجتمع الأمريكي (الحلم الأمريكي) في ظرف زمني محدد وهو الفترة التي عقبت الكساد، إلا أنه يمكن إسقاطها إلى حد ما على واقع المجتمع العربي اليوم ؛ لأن الكثير من القضايا الإنسانية والاجتماعية التي طرحها تينيسي في هذه المسرحية خلال القرن الماضي تؤرق الفرد العربي اليوم. خاصةتدهور الأوضاع المادية لغالبية الشعب، صراع الأجيال واختلاف رؤى الآباء والأبناء وكذا ظاهرة العنوسة وغيرها من القضايا المشتركة الأخرى التي تسهل عملية تلقي هذه المسرحية في الأوساط العربية. بعبارة أخرى إن هذه المسرحية تتميز بقابلية الترجمة إلى اللغة العربية دونما الحاجة إلى التصرف على الصعيد الموضوعي، أو اللجوء إلى الاقتباس.

يبدو الفرق شاسعا بين النسختين العربيتين منذ الوهلة الأولى لتلقي كل منهما قراءة أو سماعا، فبعد تفحص الترجمتين المختارتين ومقارنتهما بالنسخة الأصلية المكتوبة بالإنجليزية خرجنا بجملة من الملاحظات التي يمكن إيجازها فيما يلي :

يبدأ اختلاف الترجمتين من العنوان؛ حيث جاءت المسرحية في النسخة الأولى بعنوان "تماثيل الوحوش الزجاجية" أما في النسخة الثانية فجاءت بعنوان" اللعب الزجاجية" مع العلم أن العنوان الأصلي هو Glass Menagerie تعني Menagerie في اللغة الإنجليزية حديقة حيوانات، وتعني Glass الزجاج، فبما أن الحديقة التي يعنيها الكاتب ليست حقيقية، وارتبط وجود الحيوانات بالزجاج، فإن تلك الحيوانات تبقى مجرد تماثيل أو لعب ؛ لكن الترجمة الأولى اختارت وحوشا عوض حيوانات مع أن صفة الوحشية لم تكن تنطبق على المجموعة الحيوانية موضوع الحديث. ومن جهة أخرى أغفل مترجم النسخة الثانية ماهية تلك اللعب، فاكتفى بذكر اللعب دون تحديد طبيعتها إن كانت حيوانات أم شيئا آخر.

مع أن مترجم النصوص المسرحية يوصف بالمتصرف في الغالب، لما يحدثه من تعديلات وتحويرات في البيئة الزمانية، وبعض الأجزاء المفصلية في النص لتقريب الأثر وما يلجأ إليه

من أساليب غير مباشرة في نقل كلمات النص المصدر و عباراته وجمله إلى النص الهدف، لينقلها في ثوب يليق بمقاس المتلقي الهدف، غير أن مترجمي النسختين موضوع الدراسة، فضلا الإبقاء على نفس المكان والزمن وأسماء الشخصيات مع أن الترجمة جاءت بعد أزيد من أربعة عقود من إصدار النسخة الأصلية و تمثيلها وهو ما يجعلنا نفكر مليا في الغرض من ترجمة هذه المسرحية.

تقول سيزا قاسم : إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط و يصاحبه و يحتويه (1985). فالمكان هو الذي يحدد البيئة الداخلية التي يحتويها موضوع المسرحية. ومن شأن المكان في المسرحية أن يحدد الشخصيات وأنماطها الحياتية ومستوياتها الاجتماعية ومن خلال المكان أيضا يحدد نوع الانتماء للأشخاص أي: بواسطة المكان يستدل على ثقافة الشخصية إدراكها و وعيها وبذلك يصبح المكان هوية، وقراءة المكان قراءة صحيحة تدل على فهم الشخصية.

تدور أحداث مسرحية "تماثيل الحيوانات الزجاجية" في شقة بحي سانت لويس، فالمكان الذي اختاره تينيسي لاحتواء أحداث مسرحيته هو البيت. و"البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار الإنسانية و ذكرياتها و أحلامها و مبدأ هذا الدمج و أساسه هو أحلام اليقظة ليمنح الماضي و الحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة..." (ميردونيد، 1996، ص. 65).

من الواضح أن الغرض من الترجمة في كلتا الحالتين ليس إحداث الأثر نفسه على المتلقي العربي- بقدر ما هي محاولة لاستضافة ثقافة الآخر كما هي والتعريف بها، دونما خدش خصوصياتها وتحريف طقوسها. وهو ما نلمسه بوضوح في المشهد الأخير من خلال الإبقاء على كافة تفاصيل المسرحية الأصلية أثناء الترجمة كمقطع مناولة جيم للورا كأس النبيذ، واختلائه بها و هي في منزلها وأيضا تقبيلها...

من بين الأجزاء الأساسية في النص المسرحي الأصلي والتي غيبتها الترجمة الحرفية، فخسرها النص المترجم ذلك الجزء المتعلق باسم الزهرة الزرقاء الذي أطلقه جيم على لورا.

ففي النص الإنجليزي هناك خلفية منطقية لإطلاق ذلك الاسم؛ حيث اعتقد جيم خطأ أن لورا ذكرت اسم الوردة الزرقاء Blue Roses بينما كانت تخبره أنها تغيبت عن المدرسة ؛ لأنها كانت مصابة بمرض التهاب البلورا Pleurosis، إن التشابه النسبي في نطق الكلمتين

السالفتين في اللغة الإنجليزية يؤسس لتلك الصورة الجمالية في النص الأصلي، بينما يفتقر النص المترجم لذلك بحيث لا يوجد هناك ما يربط صوتيًا بين الوردة الزرقاء والتهاب البلورا.

مع أن كلتا الترجمتين تقيدتا بالنص الأصل من حيث الأفكار التي تناولتها المسرحية والتفاصيل التي جسدت من خلالها تلك الأفكار، لكن هناك فرق جوهري و واضح بين النسختين العربيتين يتمثل في التباين الشديد في مستوى اللغة المسرحية (اللغة الدرامية).

لقد بقي مترجم النسخة الأولى (الورقية) ملتصقا حرفيا بالنص الأصل إلى درجة نقل المبنى على حساب المعنى في مواضع عديدة. لينتج عن ذلك مجرد ترجمة لفظية جوفاء تخلو من الأحاسيس و المشاعر التي تصنع قوة لغة المسرح. وقد أثرت هذه الطريقة على المستوى اللغوي للنص المترجم والذي يبدو غير قابل للعرض أو بعبارة أخرى غير قابل لإحداث نفس الأثر الذي حققه النص الأول.

أما النسخة الثانية (المسموعة)، وإن تقيدت بالإطار العام للمسرحية الأصلية، إلا أنها أولت عناية خاصة للمعنى دون أن تفلت المبنى، ولم يقف المترجم عند حدود الكلمة المفردة بمعزل عن السياق الذي جاءت فيه كما هو الشأن بالنسبة للنسخة الأولى، بل ترجم الأفكار أو المعاني التي تحملها تلك الكلمات في اللغة الأصل واختار بعناية خاصة ما يقابلها في اللغة العربية، ليحصل في نهاية الأمر على لغة درامية.

تتميز اللغة الدرامية بكونها لغة مسموعة في المقام الأول ولكي نتذوقها ونحكم على وظيفتها لابد من أن نسمعها ونلمس إيقاعها و إيحاءاتها ودلالاتها على غير اللغة المكتوبة التي تتعامل مع البصر...اللغة الدرامية تجعل هدفها الأذن (السمع) فتؤثر فيها بطريقة أو بأخرى، ولهذا فإن الترجمة المسرحية تتشابه كثيرا مع الترجمة الشعرية في كونهما تحافظان قبل كل شيئ على الإيقاع و النسيج الدرامي..

ولأن المقام لا يتسع لعرض الكثير من الأمثلة في هذا الصدد فسنكتفي بمقطع من المشهد الأول على لسان الراوي و بطل المسرحية توم. وما يميز ترجمة هذا المقطع ينطبق على باقي فصول المسرحية.

فالمقطع في النص الأصلي هو كما يلي :

TOM : Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve. But I am the opposite of a stage magician. He gives you illusion that has the appearance of truth. I give you truth in the pleasant disguise of illusion. To begin with, I turn back time. I reverse it to that quaint period, the thirties, when the huge middle class of America was matriculating in a school for the

blind. Their eyes had failed them or they had failed their eyes, and so they were having their fingers pressed forcibly down on the fiery Braille alphabet of a dissolving economy. In Spain there was revolution. Here there was only shouting and confusion. In Spain there was Guernica. Here there were disturbances of labour, sometimes pretty violent, in otherwise peaceful cities such as Chicago, Cleveland, Saint Louis. This is the social background of the play.

لقد ترجم محمد يوسف رجب باشا هذا المقطع في النسخة الورقية كما يلي :

توم : نعم، عندي خدع في جيبي و عندي أشياء في أعلى كمي، و لكني أعاكس ساحر خشبة المسرح. الساحر يوهمكم بأن ما يفعله حقيقي و أنا أعطيكم الحقيقة تصاغ من الوهم الرائع و لكي أبدأ سأرجع الزمن، سأعكس الزمن إلى تلك الفترة الطريفة في الثلاثينيات عندما قبلت الطبقة المتوسطة الضخمة في أمريكا في مدرسة العميان وسواء أكانوا قد خيبوا آمال عيونهم أو أن عيونهم قد خيبت آمالهم فقد كانوا يضغطون بأصابعهم بقوة على أبجدية بريل المتقدة في عالم الانحلال الاقتصادي.

كان في إسبانيا ثورة و كان هنا مجرد صيحات وفوضى وكان فيها غيورنكا وكان هنا مجرد تخبط في العمل وأحيانا عنف خفيف في المدن المسالمة مثل شيكاغو... هذه هي الخلفية الاجتماعية للمسرحية.

أما النسخة المسموعة التي ترجمها حسين الحوت فقد وردت كما يلي :

توم : في جيبي كثير من الحيل، وفي أكمامي كثير من المفاجآت ولكن لست كالسحرة الذين يظهرون على المسارح دائما، يُلبسون لكم الأوهام ثوب الحقيقة، أما أنا فأقدم لكم الحقيقة مغلفة في ثوب ممتع من التخيلات، لذلك سأرتد بذاكرتكم القهقرى إلى أحد الأزقة في حي سانت لويس.

في تلك الفترة الغريبة التي بدأت فيها الطبقة الوسطى المكونة لغالبية الشعب الأمريكي تلمس حقائق الأشياء لأول مرة كما يلمسها الأعمى الذي تخرج من مدرسة للعميان بعدما تعلم القراءة على طريقة برايل، فقد خانتهم عيونهم أو تخلوا هم عن استخدام عيونهم وقد بدأت هذه الطبقة تخرج من عمايتها و تلمس بيدها لمسا قويا تلك الصورة المظلمة لاقتصاد منهار.

كانت هناك ثورة في إسبانيا أما هنا في أمريكا فمجرد صياح واضطراب وقلاقل يقوم بها العمال، تشتد أحيانا لدرجة العنف و تلزم السكينة والهدوء حينا آخر، هذا هو حال الوضع الاجتماعي الذي تدور فيه أحداث هذه المسرحية التذكارية.

إن الترجمة الأولى ترجمة حرفية سمجة بالمقارنة مع النص المسرحي الأصلي، ويعود سبب ذلك إما إلى محدودية الإمكانيات اللغوية للمترجم في اللغة الهدف أو اعتقاده-المترجم-بأن توخي الأمانة يستدعي التقيد التام بالنص الأصل، كما يبدو جليا أن الهدف من تلك الترجمة هو إبراز ثقافة اللغة الأصلية التي ألفت فيها المسرحية، ليترك للجمهور القيام شخصيا بعملية التفسير وإدراك المعنى وهو ما لا يضمن وصول الأثر. فقد يستخدم المترجم المسرحي تلقائيا الترجمة الحرفية في مواضع مختلفة من النص المسرحي، لكن ليس من المفيد ترجمة كامل النص ترجمة حرفية ؛ لأن عرض المسرحية بهذه اللغة الحرفية لن يكون له أي تأثير على الجمهور، وإن لم تعرض المسرحية فإن مجرد قراءتها ستكون صعبة للغموض الذي يعتريها.

إن القارئ المزدوج اللغة الذي يتقن اللغتين العربية والإنجليزية، قد يستوعب النص العربي مقارنة بما قرأه شخصيا في اللغة الإنجليزية. وأما القارئ الأحادي اللغة الذي لا يعرف غير العربية أو بالأحرى ليست لديه فكرة عن المسرحية في لغتها الأصلية. لا يستسيغ الترجمة العربية الناتجة عن الحرفية التامة، ولا تترك لديه أي أثر جمالي يذكر. فلا يبدو النص طبيعيا بالنسبة لقارئه الهدف وفق ما تمليه الطبيعية حسب بيتر نيو مارك(Newmark,1988).

على العكس من ذلك، فإن النسخة المسموعة تراهن على الكلمة وقوتها وتعلي من شأنها، فمع أن المترجم لم يلجأ عموما إلى التصرف الموضوعي في المسرحية وحاول الإبقاء على مختلف تفاصيلها و عناصرها الثقافية الأصلية، إلا أن تطويعه للغة و تصرفه فيها بدا واضحا؛ حيث كان يتدخل من حين لآخر لتبسيط بعض الأفكار الغامضة في النص الأصل وتفسيرها وجعلها واضحة مفهومة في النص الهدف. ولعل العبارة التالية أحسن مثال على توضيح الفرق بين الترجمتين:

- تلك الفترة الطريفة في الثلاثينات عندما قُبِلت الطبقة المتوسطة الضخمة في أمريكا في مدرسة العميان وسواء أكانوا قد خيبوا آمال عيونهم أو أن عيونهم قد خيبت آمالهم فقد كانوا يضغطون بأصابعهم بقوة على أبجدية بريل... (النسخة الأولى).

- في تلك الفترة الغريبة التي بدأت فيها الطبقة الوسطى المكونة لغالبية الشعب الأمريكي تلمس حقائق الأشياء لأول مرة كما يلمسها الأعمى الذي تخرج من مدرسة للعميان بعدما تعلم القراءة على طريقة برايل... (النسخة الثانية).

إن العبارة الثانية أكثر وضوحا و تقبلا من العبارة الأولى، وفيها استخدم المترجم أساليب غير مباشرة أما العبارة الأولى فهي نتيجة ترجمة مباشرة مع أن عملية الترجمة المسرحية ينبغي أن تتخطى ظاهرة الترجمة الحرفية للجمل والكلمات فهي لا تقتصر على ترجمة نص لغوي إلى آخر بل على مواجهة ومواقف منطوقة و ثقافات متنوعة تنتمي إلى أمكنة وأزمنة مختلفة.

مما لا شك فيه أن مسرحية "تماثيل الحيوانات الزجاجية" لكاتبها تينيسي وليامز تحمل أبعادا إنسانية عميقة تجعل إسقاط خطها الدرامي على مختلف الثقافات أمرا ممكنا ؛ لكن يبدو واضحا مما سبق أن ترجمة هذه المسرحية لم يكن بسبب الشعور بالاشتراك في موضوعها ومحاولة تحقيق ذات الأثر على الجمهور العربي، على الرغم من عرضها عبر الأثير، أو على خشبة المسرح بل بسبب المكانة التي احتلتها هذه المسرحية في الأدب الأمريكي، واعتبارها من روائع المسرح العالمي وهو ما دفع بالمترجمين العرب إلى الحرص على نقل نصها دون تصرف وحذف أو إضافة بهدف تعريف الجمهور العربي بها كما هي سواء قراءة أو سمعا أو مشاهدة مع إبراز ثقافة اللغة الأصلية والإطار الاجتماعي الذي ألفت فيه المسرحية.

خاتمة

نخلص مما تقدم إلى أن المسرحيات التي تثير قضايا إنسانية شاملة هي مسرحيات متجددة باستمرار قابلة للترجمة بسهولة في أي مكان وزمان بعكس المسرحيات التي تبنى على ثقافة معينة، أو فكرة زائلة أو ظاهرة عابرة فإن انتقالها من عصر إلى عصر أو من مجتمع إلى آخر أو من لغة إلى أخرى يكون شبه مستحيل ؛ حيث يضطر المؤلف أو المترجم إلى رسكلتها من جديد معتمدا على التصرف ليلبي ذوق المتلقي الهدف. بما أن النصوص المسرحية تندرج ضمن النصوص الأدبية من النوع الخاص، فهي تكتب وتؤلف بهدف تمثيلها على الخشبة، وتتجلى مهمة مترجم هذا النوع من النصوص في تقديم نص مسرحي جديد بهدف العرض أيضا، يحقق ذات الأثر على الجمهور المتلقي ؛ إذ يقاس نجاح الترجمة المسرحية بمدى تحقيق ذات الأثر؛ لكن انتفاء العرض لا يلغي بالضرورة متعة

القراءة. فالنص المسرحي هو نص أدبي تعبيري في المقام الأول. وعلى المترجم أن يراعي هذه الخاصية الجوهرية عند انتقاله من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف، فلا ينبغي له أن يترجم كامل النص ترجمة حرفية تغتال روحه من جهة، و تحد من إمكانيات التعبير في اللغة الهدف من جهة أخرى. فقيمة الترجمة الأدبية و منها المسرحية تكمن في اختلافها عن الأصل.

بيبليوغرافيا

أمين، أحمد. (1992). **النقد الأدبي**. سلسلة الأنيس. الجزائر : موفم للنشر، ص. 148.

بن ذريل، عدنان (1996). **فن كتابة المسرحية**. دمشق : مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ص. 59.

سيزا، قاسم (1985). **بناء الرواية،دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**. بيروت : دار التنوير للطباعة و النشر، ص. 102.

فرقاني، جازية (2001). خصوصية ترجمة النص المسرحي. **مجلة المترجم**، (1)، وهران : مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن جامعة وهران، ص. 102.

ميردونيد، جيمس (1996). **الفضاء المسرحي**. (محمد السيد وآخرون، ت.). القاهرة : أكاديمية الفنون. ص. 65.

نيومارك، بيتر (2019، 12 مارس). **ترجمة النص المسرحي**. (هاشم كاطع لازم. ت.). موقع (صوت العراق) 2019/03/12.

وليمز، تينيسي (1989). **تماثيل الوحوش الزجاجية**. (محمد يوسف رجب باشا، ت.). حلب-سوريا : دار القلم العربي.

Neubert, A. (2000). Competence in language, in languages, and in translation. In C. Schäffner, and B. Adab, *Developing translation competence* (pp. 3-18). Amsterdam/ Philadelphia : John Benjamins.

Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall International, p. 24.

Williams, T. (1944). *Glass Menagerie*. Chicago

Vermeer, H. (1989). *Skopos and translation Commission*. Heidelberg : Universitat.

https://archive.org/details/P2-dra-The_Glass_Menagerie