

النص على خشبة المسرح : أي دور للمترجم ؟

صورة مولوحي⁽¹⁾

مقدمة

يقع التساؤل حول توجه الترجمة صوب جمهور بعينه، وكذلك جدوى هذه الترجمة ودوافعها في قلب اللقاء التفاعلي بين الترجمة والمسرح. وتبقى جدلية الانتماء اللساني أو الأدبي للمترجم في سياق ترجمة النص المسرحي رهينة النتاج الفني المتوقع لدى الجمهور المستهدف وكذلك الغايات المحددة سلفا والتي تنفتح في الغالب على أفق إبداع جديد تقتزن فيه الكلمة بالحركة والديكور على نحو يشهد ميلاد عمل جديد ينعت في الغالب بصفته عملا مقتبسا.

وإذا كانت عبارة "النص على خشبة المسرح" كما ورد في العنوان هي في حد ذاتها عبارة ديناميّة منفتحة على السّيرورة اللّامتناهية لفعّل الترجمة، فإنّ "النص" هنا يكون في حدّ ذاته كائنا متحوّلا، متشكّلا وطّيعا، لا يستجيب فقط ليد المترجمة التي تعثو فيه تطويعا وتبيلا واقتراضا واقتباسا، بل أيضا يخضع أثناء تناقله ونقله إلى حركة عبور يكون المخرج والممثلون وكذا العمل الأجنبي عينه العناصر الرئيسيّة الموجهة له، وهنا تحديدا يقف المترجم وسيطا بين العمل والجمهور أو بالأحرى يكون الحامل الرئيس لغرائبيّة النصّ الأصلي وأجنبيّته، وإليه يعود غالبا خيار مدى ما سيستنفده من حمولة غرائبية وما قد يضحى به أو يفلته من معان وتعابير لفظية وأخرى غير لفظية، ليرسم بذلك معالم وحدود ودرجة الاقتباس فيما يعبر به من ضفّة إلى ضفّة أو من خشبة إلى أخرى.

⁽¹⁾ Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle, 31000, Oran, Algérie.

إشكالية الورقة

ومن هنا نتساءل، أي دور يؤديه المترجم على خشبة النص المسرحي؟ وعلى بعد أي مسافة منه يقف؟ هل يتمتع بمطلق الحرية في التعاطي مع مختلف عناصره الثقافية والفكرية والفنية؟ أم أن هناك عتبات تعين حدود التصرف في تعامله مع نص غريب البيئة والنشأة؟

للإجابة عن هذه التساؤلات نفترض أنّ المترجم يكون طرفاً في الاحتمالات المسرحية للنص المترجم، وحتى يتحقق له ذلك يتوقع منه أن يكون ملماً بالمعارف اللسانية والثقافية والمرجعية المتعلقة بالعمل وكذلك أن يكون عارفاً إلى حدّ ما بفن المسرح وتقنياته (Margaret Tamarchio) وأن يستذكر أثناء قيامه بترجمة العمل المسرحي مجموعة من العناصر التي من شأنها أن تسهم في تحقيق الأثر مثل: التمثيل والإيماءات والملابس والديكور والبعد الزمني والحوار... وهو ما ينحو إلى تسميته فورطوناتو إسرائيل (Fortunato Israel, 1991) بـ "تملك النص المسرحي" appropriation du texte بشكل يجعل المتلقّي ينسى أنّ العمل مترجم، ويتأثر به مباشرة في إطار الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي يعيش في خضمّها (Tomarchio, 1990).

أي بشكل يجعله يحتضن العمل دونما أي إحساس بكونه عملاً مترجماً أو غير أصلي، وكأنّه كتب مباشرة في لغة العرض وزمانه ومجتمعه. فالمسألة إذن متعلّقة بالأسلوب المحدد للإطار العام الذي تتفاعل ضمنه جزئيات العمل وعناصره المتعدّدة (Laliberté, 1995).

فالنص المسرحي هو نص يكتب، وهو في الأصل موجّه للعرض أو كما يقال "نص يرى ويسمع" وليس نصاً يقرأ فقط، وهذه الخاصية في حدّ ذاتها هي مبعث التميّز فيه عند الترجمة (وفي هذه النقطة أحيل إلى مقال جازية فرقاني "خصوصية ترجمة النص المسرحي"، مجلة المترجم، العدد 1، 2001، وهذه الخصائص هي من أولى الخصائص التي تمنح المترجم مشروعية اللجوء إلى أسلوب التصرف أو الاقتباس بالدرجة الأولى، مع الحفاظ بطبيعة الحال على حبكة العمل والأثر الذي يتركه في الجمهور المستقبل).

ففي المسرح ليس لدينا نص هدف واحد فقط ولكن العديد من النصوص الهدف، وهذه الأخيرة تتمخض عن سلوكيات مختلفة؛ فحسب عمر فاتموش (Fatmouch, 2013) أن في المسرح كل شيء يعتمد على النص-التضميني (sous-texte)،

وهو كل ما يجهر بالقول أو المسكوت عنه، وعندما توجد في النص ثلاثة مستويات للترجمة مثلا، فهذا يعني أن هناك ثلاثة مستويات للقصدية.

وهنا تصبح الترجمة المسرحية كما ينعتها جون فيلار (Jean Vilar) في Encyclopédie de la Pléiade "هي نشاط دراماتورجي (dramaturgique) أكثر من كونه لسانيا"؛ لأنه بين لغة الانطلاق ولغة الوصول هناك لغة أخرى هي لغة الإخراج (la mise en scène) والتمثيل والترجمة الأمانة لمسرحية ما تمرّ لا محالة بمسرحتها (théâtralité).

فمسألة المستويات اللغوية هي مسألة تطرح بحدّة خاصّة بالنسبة للمترجم المسرحي والذي من خلال ممارسته الاعتيادية، عليه أن يكتب في لغة تكون منطوقة أو متحدّثة. ونفترض أيضا أن المترجم يقف بين خيارين اثنين، فإمّا الترجمة وإمّا الاقتباس، مع أنّهما كما سنرى يرتبطان ببعضهما بشكل متداخل، وتكاد تكون الحدود الموجودة بينهما أحيانا حدود جدّ واهية.

إذن؛ متى يلجأ المترجم إلى الترجمة "الحرفية" أو ما يعرف عند بعض الباحثين "بالتكافؤ الإيحائي"؟ ومتى يلجأ إلى الاقتباس؟ وما جدوى الأسلوبين أو النهجين في خدمة كل من النص الأصلي ونص الترجمة وأيضا الجمهور المتلقّي؟

خيار الترجمة الحرفية في الترجمة المسرحية

فإذا ما اتبعنا المنهج الأول المتمثل في الترجمة الحرفية فإنه حتى وإن كانت حجة المترجمين الحرفيين هي إبراز ثقافة اللّغة الأصلية للعمل المترجم فإن هذه الطريقة أو هذا الأسلوب في الترجمة لا يصل بالجمهور المتلقي دوما إلى الأثر المنشود أو على الأقل ليس بشكل مباشر وأني.

فالباحثون والمختصّون في الموضوع يجمعون في أغلبهم أنّه في الأخير ليس هناك من ترجمة ممكنة للمسرح. فالنص المسرحي كما سبق وأن ذكرنا يتكون من جزئيات ومراحل في الإخراج تنوء عن الترجمة (مراحل). فالمسرحية المترجمة حرفيا لا تخضع لسيرورة الإبداع؛ لأنه في هذه الحالة يؤخذ بعين الاعتبار فقط المعنى اللساني اللغوي أو الأدبي، ويتم تغييب أبعاد أخرى تقع في قلب إخراج المسرحية المترجمة.

فمن رافضي الترجمة بالاقْتباس مثلا ومناصري الترجمة بالتكافؤ الإيحائي روني جون بوبار (René Jean Poupard) وهو يضع حدودا للاقتباس التي لا يجب تجاوزها من وجهة نظره، ولا يجب إضافة شيء في الترجمة، وأن لا يتحول النص الأصلي بفعل الترجمة- الاقتباس، إلى "ما وراء نص" (un métatexte) (ميتانص) (Poupard, 1999). كما يعيب أيضا في بعض الأحيان الجمهور المترجم الذي يقرر أن يقتبس مسرحية بأنه "يخلق مرآة يرى فيها نفسه، بدلا من نافذة يتطلع عبرها على الآخر."

خيار الاقتباس في الترجمة المسرحية

وأما إذا ما أخذنا بالخيار الثاني وهو خيار الاقتباس فلا بدّ من الاعتراف أن الاقتباس مفهوم يتملّص عن التعريف وعن تحديد معالمه ولكن بوصفه ظاهرة تاريخية وجمالية تتمتع بثراء وتنوع معتبرين، وهي ظاهرة تمتد بجذورها إلى الأيام الخوالي لأوروبا المسرح في عصر النهضة نهاية القرن الثامن عشر، ذلك أن الحقبة الإغريقية واللاتينية القديمة وهبت وسخرت للتحوّل الدرامي ذخيرة (un fonds) لا تنصب من النصوص (مسرحيات، قصائد ملحمية، روايات تاريخية وأسطورية). وأما في القرن التاسع عشر فقد انتقل هذا الدور إلى الرواية لتظهر ما يعرف بالاقتباسات الروائية الموجهة بشكل أساسي إلى الإخراج المسرحي (Corvin, 2003).

وبالرغم من أن كتاب الدراما والمخرجين المسرحيين عملوا على تطوير مفهوم الاقتباس من منطلق حسّه الجمالي إلا أن الحدود بينه وبين الترجمة وكذلك إعادة خلق النص الإبداعي من جديد تبقى لغاية الساعة رهينة العديد من التدايعات فبعدها كانت في القديم أخلاقية ودينية (على الأقل بالنسبة للمجتمعات الأوروبية) ولا تزال كذلك إلى غاية الساعة في مجتمعاتنا العربية، فهي في الفترة المعاصرة ترتبط أيضا بالقصديات السياسية والاجتماعية (Corvin, 2003).

وعموما فإن ما يميّز الاقتباس عن الترجمة عند جون ميشال ديبرا Jean Michel Déprats يتمثل في كون "الاقتباس ينضوي على الحذف، الإضافات وعلى إعادة صياغة البنات. وعليه يمكن اعتبار الاقتباس المسرحي نوعا أو جنسا أدبيا في حدّ ذاته (Départs, 1990 ; Laliberté, 1995).

ويقول "إريك كاهان" (Eric Kahane) في هذا الصدد وهو من أبرز المترجمين المسرحيين الإنجليز أن بعض المترجمين حتى لا ينعثون بالخونة يفضلون تسمية أنفسهم متصرفين غير أنه قلما تكون هناك حالات حقيقية للترجمات المقتبسة التي يستدعي فيها الانتقال من لغة إلى أخرى تغييرات أو تعديلات معينة تطرأ على سياق الترجمة، أما في الحالات الأخرى فهي لا تخلو عن كونها ترجمات بسيطة، أو حرفية تفتقر في كثير من الحالات إلى الأدبية، ذلك أن الاقتباس هو ضرب من الإبداع والخلق الأدبي الذي يفضي إلى سياقات موازية ومحادية دون النزوح بالنص كلية عن ظروف نشأته وعن ملامح هيكله الأصلي ومعانيه، وعليه فلا عيب أن يخون المترجم أو أن يكون خائنا، لا سيما إذا كانت في تلك الخيانة خدمة للنص أو للجمهور المتلقي.

ولتحقيق الغرض المنشود يقدم المترجم على جملة من الخيارات التعديلية والتعويضية لبعض العناصر النصية والفنية للعرض الأصلي تعويضا للأغاني المحلية الشائعة والمتداولة في ثقافة لغة أو مجتمع الانطلاق بأغان محلية متداولة في لغة ومجتمع الاستقبال تحمل الرمزية ذاتها والرسالة أو الفكرة نفسها. مع وجود بعض الحالات الاستثنائية كتلك التي يكون فيها مؤلف المسرحية هو من كتب الأغنية، أو الحفاظ عليها في لغتها الأصلية وبالتالي الحفاظ على الصبغة الوطنية والثقافية للمسرحية كما يقول جورج مونان، وفي هذه الحالة يكون الجمهور هو من عليه التأقلم مع العمل الأصلي وإن جزئيا.

علاقة الترجمة المسرحية بالتأثير على الهوية والتأثيرها

أما في علاقة النهجين أو الأسلوبين بسؤال الهوية ومنه عنصر التأثير والتأثر، فيمكن القول إنه إذا كانت المجتمعات تخضع لهذه الظاهرة من خلال التبادل المعرفي والعلمي، فإنها من خلال الترجمة المسرحية تكون وليدة العلاقات الإنسانية التي تتمخض في ترابطها

¹ ترجم كل الأعمال المسرحية لهارولد بينتر وآخرون إنجليز وأمريكيون مثل : جو أورتون،، أرتور ميلر، إيدوارد بوند وغيرهم، كما ترجم عدة روايات ودبلج العديد من الأفلام.

Cf: Kahane, E. (1987). Le point de revue d'un traducteur : réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques. *Palimpsestes*, (1), 139-151. Consulté Sur <http://journals.openedition.org/Palimpsestes/174>.

وتشابهها ببعضها البعض عن أثر يترك بصمته لا محالة على كلا المجتمعين والثقافتين الأصليّة والمستقبلية (عمارة، 2013).

وفيما راح المترجم يتمص أدوارا تتيح له بشكل أو بآخر تحقيق ذلك الأثر الهوياتي ظهرت مصطلحات ومفاهيم جديدة في محاولة لتوسيع النطاق التفاعلي لمجالات وعناصر الصياغة الإبداعية للعمل مسرحي مثل: مصطلح « translittérateur » (المترجم الناسخ أو الحرفي) مقابل مصطلح « tradaptateur » (مترجم مقتبس/متصرف)، وكذلك مصطلح « tradécrivain » (المترجم الكاتب)، فإذا كانت لهذه المصطلحات في الظاهر استعمالات تقنيّة فهي في الباطن تنم عن أحكام قيمية:

Translittérateur يراد بها المترجم الحرفي الذي يقبع في خدمة النص الأصلي (asservi)، و"المترجم المقتبس" هو مترجم نبيل (حرّ) والمترجم الكاتب « tradécrivain » فهو يذهب نحو نوع من الإبداع الخالص في الترجمة حسب ميشال كورفين (Michel Corvin) في مقاله الموسوم بـ: "الاقتباس المسرحي : تيبولوجيا اللأمحسوم".

(l'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable)

وبين هذا وذاك يبقى التعامل مع هذه المصطلحات في الميدان بكثير من التحفظ، فهناك من يدافع عن حقّ الممارسين (praticien) في التصرف لتحقيق الفهم والتفاعل مع الجمهور المستقبل، والآخرين يرفضون التصرف باسم الأمانة اللسانية وأمانة النّقل. ليطرح هاهنا السؤال الوجودي في الترجمة من جديد : الأمانة لمن ولماذا ؟ للنص أو لشعريته/مسرحته ؟ وذلك في ضوء التعقيدات التي تتعدى كونها أدبية أو درامية إلى تلك الخاصة بخشبة المسرح وتجسيد النص صوتا وحركة.

"فالأمانة حسب رضوان جوال هي علاقة ذاتية تكون أساسا بين ملفوظ الكاتب (enoncé) وملفوظ المترجم، وهي علاقة تحترم الانسجام بين الشكل والمحتوى"، وعليه فالوفاء الحقيقي في ترجمة المسرح يفترض أن يكون قبل كلّ شيء تجاه الجمهور الذي نترجم لأجله وذلك من خلال تحقيق الأثر ذاته الذي يشعر به جمهور العمل الأصلي.

خاتمة

في الأخير نقول إنه من أولويات المترجم أثناء ترجمته لنص مسرحي أن يكون وفيا لنص الانطلاق ولفكر مؤلفه، دون التنكّر بأي شكل من الأشكال إلى الجمهور المستقبل لهذا

العمل، وهو ما يجزّ المترجم عادة إلى الانتقال بالعمل خارج سياقه الأصلي واللجوء إلى عمليّة الاقتباس، وهي عمليّة تبرزها العديد من العوامل (السياقات التاريخية، المستويات اللغوية، الانتماءات الاجتماعية ...) (Laliberté, 1995).

فالتجربة المسرحيّة من هذا المنطلق هي دلالة على أن الترجمة ليست إلّا ضربا من ضروب الاقتباس، وهي نتاج عمل مشترك بين المخرج المسرحي والمترجم.

وحسب باتريك بافيس Patrick Pavis فإنه على المترجم المسرحي أن يتقصّى الحل الوسط البديل الذي يفضي استخدامه إلى إنتاج ترجمة تكون بمثابة "جسد الرابط" (corps conducteur) بين الثقافتين والذي يخدم في الوقت ذاته القرب والبعد، العادة والغربة (Sardin, 2004).

وعليه نخلص إلى أن التصرف أو الاقتباس موجود في كلّ ترجمة، ومن ثمة وعلى شاكلة جون بول سارتر حين يقول: "أن لا يكون للمرء خيار فهذا في حدّ ذاته خيار"، فنحن نقول: "أن لا يقدّم المترجم على التصرف فهذا في حدّ ذاته تصرف".

بيبليوغرافيا

عماييرة، منصور، (2013، اوت). الاقتباس في المسرح العربي "المثاقفة المسرحيّة بين المسرح العربي والمسرح الغربي". مجلة الكلمة، (76).

Corvin, M. (2003). L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable. Dans *Pratiques : linguistique, littéraire didactique*, (119-120), pp. 149-172.

Départs, J.-M. (1990). p. 38., Cf., Laliberté, M. (1995, Décembre). La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec. *Revue Meta*, V (40), (4).

Fatmouch, O. *Journal El Moudjahid*. paru 09/01/2013.

Israel, F. (1991). *La traduction littéraire : l'appropriation du texte* [la liberté en traduction, Didier Erudiction], Paris, p. 7 .

Laliberté, M. (1995, décembre). La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec. Un article de *la Revue Meta*, 40(4).

Poupart, R.-J. (1999). de la traduction à l'adaptation théâtrale : les limites éthiques de l'opération, dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, (92-93-94), pp.141-148.

Sardin, P. (2004). Les traducteurs sont-ils nécessairement des Corsaires ? Dans *Palimpsestes*, (16). De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ? France : presse de la Sorbonne nouvelle.

Tomarchio, M. (1990). Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteurs (Beckett, Printer. *Palimpsestes* [en ligne], (3), mis en ligne le 27 septembre 2010. Consulté le 31 juillet 2019 sur <http://journals.openedition.org/palimpsestes/431>; (DAI10.4000/).