

ترجمة الخطاب المسرحي بين مطرقة التصرف وسندان التكافؤ

جائزة فرقاني⁽¹⁾

تعد الترجمة وليدا شرعيا للظاهرة اللغوية، فما إن تعددت الشعوب و القبائل واختلفت ألسنتها حتى ظهرت الحاجة إلى الترجمة بوصفها وسيلة للتفاهم والتعايش والتواصل بين الشعوب والأمم، للاطلاع على منجزات بعضها بعض، وبهذا لن تكون الترجمة منهجية إلا إذا كانت عملية تواصلية وناقلة لرسائل لغة الانطلاق المسماة باللغة المصدر *langue source* إلى لغة الوصول المسماة باللغة الهدف *langue cible* (برمان، 2000). وقد تعقدت مهمة المترجم الباحث عن وسائل وآليات لإيجاد التوازن بينهما بأقل إجحاف أو ضرر ممكن.

ويزداد الأمر تعقيدا حين يعكف المترجم على ترجمة الخطاب المسرحي ذي الخصوصيات المميزة، فالهدف من الترجمة هو أن يؤدي على الركح بواسطة أناس يفعلون لا بواسطة الحكاية على حد تعبير المعلم الأول أرسطو، حتى وإن عرف هذا المعطى النظري تصدعات على مر العصور أهمها ما جاء به المنظر الألماني برتولد بريشت Brecht Bertold. لهذا فإن المتفرج المحتمل الذي يوضع في الحسبان أثناء عملية النقل من لغة إلى أخرى يفرض على مترجم هذا النوع من النصوص الاشتغال على وتيرتين: وتيرة التصرف المقيد ووتيرة التكافؤ المتضمن في مختلف أساليب الترجمة التي وجد التنوع فيها لخدمة التكافؤ الذي يُعدُّ تشابها ضمن اختلاف، لهذا تتأرجح عملية ترجمة الخطاب المسرحي بين حدي التصرف والتكافؤ، تصرف يشتغل فيه المترجم على متن الخطاب

⁽¹⁾ Université Oran 1, Ahmed Ben Bella, Institut de traduction, 31 000, Oran, Algérie.

وشكله هادفا إلى إيجاد تكافؤ يخدم متلقي الترجمة ليضمن مقرؤة/ مشاهدة محققا بذلك معايير النصية التي دعا إليها دوبيوغرايد Robert De Beaugrande.

إن هذه الازدواجية في التعامل مع الخطاب المسرحي أثناء ترجمته يضعنا أمام التساؤل الآتي : أيا لوسيلتين أنجع في عملية التحويل والنقل، هل تسهم خصوصية هذا النوع الأدبي في ترشيح كفة الميزان لأسلوب دون الآخر ؟ وهل يمكن النظر إلى الانزياحات التي تعرفها مهمة المترجم في تعامله مع هذا النوع من النصوص هل تصبح ترجمة الخطاب المسرحي إعادة كتابة له ؟ وهل محاولة المترجم تحقيق التوازن بين نص الانطلاق ونص الوصول دعوة ضمنية إلى الاعتدال بين الهوية والغيرية؟. ومن هنا هل تستطيع إستراتيجيتنا التوطين والتغريب أن تجد لها مجالا تطبيقيا في ترجمة المسرح أم أن النظام التعددي أو النسق المتعدد لجدعون توري وإيفيزوهار يجد حلا لمعياري التصرف والتكافؤ في ترجمة الخطاب المسرحي ؟ ثم هل النزاعات التشويهية التي تحدث عنها برمان والتي تضي إلى الحديث عن أخلاقية الترجمة تدخل ضمن هذا الإطار؟

يرى أنطوان برمان (1999) أن جوهر الترجمة يكمن في أنها انفتاح وحوار وتمازج.

« L'essence de la traduction est d'être ouverture ; dialogue, métissage et décentrement » (pp. 13-14).

لقد قاد أنطوان برمان حملة نقد واسعة ضد الترجمة المتمركزة عرقيا، وسعى إلى فتح حوار مع الآخر عبر الكتابة، وتلقيح الذات بواسطة الغريب دون طمس هذا الغريب ومحو بصماته كي يبدو العمل المنتج أصيلا موهما المتلقي أنه قد كتب بلغته. إذا كان فتح الحوار مع الآخر عبر الكتابة ممكنا في الترجمة الأدبية، فإن هذه الخطوة محطة أولى في الترجمة المسرحية التي تقتضي منهجا خاصا ووسائل تختلف عن ترجمة النصوص الأدبية. فالكتابة في المسرح كتابتان : كتابة لنص المسرحية، وكتابة إخراجية له، وقد تضمن النص المكتوب إشارات إخراجية تدعى les didascalies، إضافة إلى تآزر مختلف الوسائل السينوغرافية والكوريفرافية وتعاضدها مع النص المكتوب لأداء المسرحية على الركح.

فإذا كان الاستماع والقراءة بوابتي الترجمة، فإن الوقوف على فعل تحويل الأصوات والكلمات والألفاظ والجمل إلى حركات وإيماءات وتعابير جسدية بوابة أخرى في ترجمة الخطاب المسرحي، يقول أحد المترجمين إنه يكتب النص المسرحي ثم يقرأه بصوت عال لكي يصل إلى نوع من الإيقاع ليساعد الممثل على النطق بكلمات دوره. لهذا يبدو مترجم النص

المسرحي كاتباً من نوع خاص ؛ لأنه يسعى تصور الشخصيات وهي تفعل، فالمسرح هو الكلمة/ الفعل، والجامع بين مختلف الفنون حتى دُعيَ بأبي الفنون.

إن الفسيفساء التي تميز تشكيل الخطاب المسرحي، وبما أن "المترجم وسيط بين مؤلف أجنبي وقارئ وطني، وسيط بين لغة الأصل المرسل، ولغة الترجمة المتلقية، وسيط بين الثقافة التي كتب فيها النص والثقافة التي نقل إليها النص" (جدير، 2013، ص.127) فهو مطالب بنقل روح النص وغاياته ومقاصده، والأمانة هنا ليست مرهونة بالمضامين فحسب، وإنما بنقل الأساليب أيضاً، فحاصل المعنى يتأتى من الجمع بين دلالات الألفاظ وطريقة إيصالها. وإذا كان المسرح كما قلنا فسيفساء فالحفاظ على انسجام مكونات اللوحة واتساق عناصرها من مهام المترجم الذي على حد قول ولتير بنجامين يسعى إلى "التعبير عن العلاقة التبادلية المركزية القائمة بين لغتين؛ فهي تكشف عن العلاقات المتأصلة التي تكون حاضرة ولكن تبقى مخفية خارج نطاق الترجمة، وهي تعمل ذلك ليس من خلال السعي لتكون متشابهة للنص الأصلي، وإنما من خلال "التوفيق" أو الجمع بين اللغتين المختلفتين" (Benjamin, 2000, p. 17) اللتين سوف تحققان التعايش والتكامل بين الترجمة والنص الأصلي؛ حيث يسمح للأجنبي بالدخول إلى لغة الترجمة، ونقل القارئ المشاهد إلى النص الأجنبي، فلا يرمي المترجم إذًا إلى إلغاء الاختلاف و إنما إلى توظيفه ورعايته. من هذه الزاوية لا ينبغي أن ينظر إلى الترجمة أساساً كعملية لخلق القرابة وإنما كفعالية لتكريس الغرابة" (بنعبد العالي، 2006، ص. 75) ثنائية تبدو جلية في ترجمة المسرح ؛ لأن العلاقة فيه قائمة على الآن والهنأ أي : أن الأثر آني في العرض المسرحي.

إن الحديث عن التوطين في ترجمة الخطاب المسرحي هو تصرف، وقد أكد على ذلك لورانس فينوتي حيث قال إن هذا المنهج اختزال للقيم الثقافية للغة المصدر واستبدال لها بالقيم الثقافية للغة الهدف، توطين يؤدي إلى اختفاء المترجم في حد ذاته؛ لأن الخطاب سيبدو وكأنه كتب في لغة الهدف.

إن توطين الخطاب المسرحي ذي مصادر البث المتباينة والكثيرة عبر الترجمة سيؤدي لا محالة إلى طمس العناصر الثقافية والمكونات الحضارية التي تقف وراء هذا الخطاب. فالمسرح ليس كغيره من الفنون الأدبية الأخرى يخفي وراءه كاتب، وإنما الكاتب المسرحي يعهد بإبداعه إلى مخرج إذا لم يكن كاتباً/مخرجاً ليقدم قراءة إخراجية للخطاب تنبثق عنها كتابة أخرى، وبناءً على ذلك فإن المترجم مطالب بالاطلاع على مختلف هذه الخطوات

ليصل إلى اتخاذ قرار في الاستراتيجية التي يجب أن يتبناها إذا ما أراد أن يترجم نصا مسرحيا، هل التوطين أسلوب ناجح أم التغريب قادر على حمل عبء المضمون و الشكل علما أن التغريب بوصفه أسلوبا يسعى إلى تجنيس العمل الأجنبي (غيدير، 2012) وجعله طبيعيا سلسا في الثقافة الهدف وبالتالي مقبولا لدى الجمهور المتلقي، كما أنه أداة يمكن تبنيها وسيلة لعبور النص وقد حافظ على السمات المميزة للعمل الأجنبي وعلى خصوصياته وانتمائه وهويته، ف "الطريقة التغريبية والتي يطلق عليها "فينوتي" مصطلح المناعة أسلوبا تنفيريا غير سلس في الترجمة هدفه أن يجعل حضور المترجم مرثيا من خلال تسليط الضوء على الهوية الأجنبية للنص المصدر وحمايتها من الهيمنة الإيديولوجية لثقافة الهدف" (مندي، 2010، ص. 201)، وعلى هذا الأساس فقد اقترح فينوتي مفهوم الترجمة المقاومة التي تسعى إلى مقاومة النماذج السائدة والمعايير الراسخة في الثقافة المستقبلية؛ ولن يتأتى لها ذلك إلا بالتصرف الذي يعد التغريب أحد صوره.

وإذا كانت هندسة الخطاب المسرحي قائمة على موضوع وحبكة وشخصيات يحملون عبء المضمون وذروة وحوار ووسائل مضافة، فإن العرض متضمن في النص المكتوب والكلمة تلقى حياة على الركح بواسطة الممثل الذي يحتاج إلى تعاضد وسائل أخرى هي الديكور والموسيقى والإنارة ومختلف أنواع التعبير لإيصال أفكاره، وبالتالي إن انتقاء المترجم وانتخابه لألفاظ دالة وتراكيب تحمل الشحنة التعبيرية والإيحائية الموجودة في نص الانطلاق الذي قد يحوي لغة داخلية غير مكتوبة يجب على المترجم الوصول إليها ونقلها بوسائله، إما التصرف وإما التكافؤ الذي لا ينفك يسير جنبا إلى جنب مع التصرف وهو وجه من أوجهه.

إن مسرحية تاجر البندقية لشكسبير والتي يصف فيها المؤلف البريطاني جشع اليهود في شخصية المرابي شايوك لم تمثل منذ مدة طويلة ولم يتم إخراجها على المسارح الأوروبية؛ لأن زاوية النظر قد اختلفت، والمترجم اليوم بحاجة إلى تصرف في الخطاب المسرحي الإليزابيثي أو إيجاد منافذ تكافؤ لإعطاء شرعية لإعادة عرضها وهذا ما حدث فعلا؛ لأن المخرج وفريقه قدموها بطريقة تجعل من شايوك ضحية مجتمع يمارس التمييز العنصري ضده بسبب دينه أو عرقه وأن محامي أنطونيو بندا في هذه المسرحية رجلا لثيما يحتال على القوانين من أجل السماح لموكله أنطونيو بعدم تسديد دينه المستحق (جدير، 2013، صص. 128-129).

لقد عُرضت المسرحية كاملة غير منقوصة بجميع كلماتها وعباراتها ولم يَحُدث فيها تغير، وقع التصرف والتكافؤ في الكتابة الإخراجية التي تعد ترجمة من نوع خاص، ترجمة داخل اللغة نفسها التي أشار إليها جاكسون ضمن أنواعه الثلاثة : داخل اللغة - بين اللغات - البين سيميائية.

من هذا المنطلق يمكن الإشارة إلى أن الترجمة مؤثر واضح على الإيديولوجية السائدة في فترة معينة وفي مجتمع معين، فالتكليف والحذف والإضافة كلها تقنيات توظف في الترجمة لأغراض معينة يكون الجمهور المتلقي عنصرا أساسيا فيها، على الرغم من أنه جمهور متباين عمريا وجنسيا وثقافة وانتماء وإيديولوجية؛ لكن تربطه أواصر علاقة آنية هي علاقة قوامها الاتفاق على متابعة عرض مسرحي، جمهور غير متجانس يتابع عرضا مسرحيا واحدا، كل عنصر من عناصر هذا الجمهور جاء لتحقيق غاية خاصة به ترفها أو تثقيفيا، أو تضييعا للوقت أو غيرها من الغايات، لقد أدرك شكسبير هذا اللاتجانس ورسم خطة أعماله وفق هندسة تحقق هذا اللاتجانس بحيث يؤم مسرحه السكير والعربيد والملكة بحاشيتها وحتى ذاك الذي لا يمتلك مالا، ومن هنا يقف مترجم الخطاب المسرحي الشكسبيري أمام هذا التنوع وهذا التمازج الذي يجب عكسه في الترجمة ؛ لأن مستويات اللغة عند شكسبير واضحة، ويجب على مترجم أعماله الوقوف على هذا التنوع الأسلوبي الدال على تنوع في الجمهور المتلقي للعرض المسرحي، وهنا يكون التكافؤ وسيلة المترجم الذي يلجأ إلى وسائل أسلوبية وتراكيبية مختلفة لتصوير وضعية تعبر عن واقع واحد بين الأصل والترجمة (Vinay & Darbelnet, 1967, p. 52).

إن تضمين الخطاب المسرحي تعابير جاهزة وأمثال وحكم أو تعابير اصطلاحية يدفع بالمترجم دفعا إلى استخدام أسلوب التكافؤ الذي ترى فيه يمينه هلال من وجهة نظر إنعام بيوض "جملة من التطويبات المترابطة تحدث تأثيرا إجماليا بعيدا كل البعد من الناحية اللسانية عن الأصل، أي : أنه العقبة التي يتخطى فيها الفكر الحرف بمراحل كبيرة" (بيوض، 2003، صص. 107).

إن المتتبع لعرض مسرحية "أرلوكان خادم السيدين" لعبد القادر علولة على خشبة المسرح الجهوي لوهران يدرك لا محالة أن الكاتب/المخرج قد نقل للمشاهد الجزائري شكلا خاص من أشكال الكتابة المسرحية وهو الكوميديا دي لارتي، أو كوميديا الشارع أو كما

يطلق عليها أيضا مصطلح الكوميديا اللافتية، وهي شكل فني عرفته إيطاليا إبان عصر النهضة ضمن أشكال جديدة جاءت لتبعث روح جديدة في فن المسرح.

اشتغل علولة على النص متصرفا حيناً، ومكيفا حيناً آخر؛ لأن نقل النص وبتره من جذوره لإعادة زرعه في بيئة أخرى يتطلب ذلك، فالتعابير الجاهزة والحكم والأمثال سوف تخضع للبحث عن المكافئ لا محالة ولا يمكن نقلها حرفياً، فهو يصبو إلى تحقيق غاية متعة المشاهدة ومتعة التلقي وبوصفة بريختيا في تفكيره وفي إخراجها فسوف يبحث عن التعليمية إلى جانب المتعة ومن هذا المنطلق سيكون التصرف أدواته، وسيمنح له حرية التعديل والتطويع لإرضاء المتلقي ذي أفق الانتظار؛ لكنها حرية مؤطرة حتى لا يتزاح المترجم عن الدلالات المتضمنة في النص، وهذا الطرح يؤيده كل من لادميرال Y. Gambier وميشونيك Michonic ونيومارك Newmark وحتى إيف غامبييه Y. Gambier الذي يقول:

« L'adaptation semble impliquer une certaine liberté au traducteur à qui il serait alors permis des modifications, des ajouts, des ajustements des omissions au texte de départ pour mieux le plier aux récepteurs visés (spectateurs consommateurs) à leurs habitudes et à leurs normes de réception. » (Guidère, 2008, p. 85).

يهدف التصرف إذن إلى نقل الرسالة وبالتالي تحقيق التواصل بعيداً عن الاختلافات مهما كان مصدرها، والتصرف بالإضافة لجعل النص مقروءاً ومفهوماً ومنسجماً مع أساليب اللغة المترجم إليها، ولكي يتأتى هذا لا بد أن يحقق التصرف الشرطين الآتيين:

"أن لا تؤدي إضافة المترجم إلى تغيير المضمون الأصلي أو إضافة معلومة لم تكن موجودة في الأصل.

ثانياً: أن لا تغير إضافة المترجم من ملامح أسلوب المؤلف الأصلي أو تفسر تقنياته" (جدير، 2013، ص. 169).

ويوظف التصرف في ترجمة الخطاب المسرحي بوصفه تقنية عندما ينحصر استعماله في جزء أو مقطع من النص ويدعى adaptation ponctuelle وقد يوظف في النص برمته فيدعى حينئذ استراتيجياً adaptation globale. وتدعو سوزان باسنيت. المترجم إلى ضرورة اللجوء إلى التصرف حتى لا يقع في فعل الخسارة حيث تقول: "يستطيع المترجم في بعض الأحيان أن يغني أو يوضح النص الأصلي" (باسنت، 2012، ص. 56) في مسار

عملية الترجمة بما يحفظ المتلقي ويسهم في تقريب الفروقات بين اللغات والثقافات، ويقلل من فعل الخسارة التي تعاني منها عملية النقل من لغة إلى أخرى ومن ضفة إلى أخرى.

لطالما كانت الهوامش منفذاً ووسيلة يتوسل بها المترجم الذي يسعى إلى الحفاظ على الأصل، أميناً لمتنّه، محافظاً على متلقيه في لغة الآخر، وقد أكد يوجين نايدا (1976) على هذه القضية قائلاً: "عندما تقتضي الترجمة الحرفية أو الأمانة للأصل، إلى نشوء تعبير ليس له معنى أو تفسير خاطئ، فإن التكييفات الضرورية تجري عادة في النص، ولكن هناك ظروف تحفظ فيها الترجمات الحرفية تقريباً في النص وتشرح التكييفات المطلوبة في ملاحظات جانبية أو في هوامش" (صص. 461-462) تلك العتبات التي تفسر وتشرح وتخفف من وطأة ضياع عناصر الثقافة وميزاتها.

ويحتاج مترجم الخطاب المسرحي إلى الإضافة بوصفها شكلاً من أشكال التصرف الأكثر تداولاً في الترجمة، وتقتضي هذه العملية إضافة معلومات غير موجودة في النص الأصلي على شكل تفسير أو شرح، وكما هو معلوم يعجز الخطاب المسرحي بالكثير من الإرشادات الإخراجية التي قد يحتاج المترجم إلى توضيحها وشرحها محافظاً على الرسالة المتضمنة في النص الأصلي ووصولها إلى المتلقي كاملة، وهذا هو الشرط الأساسي في تعامل المترجم مع تقنية التصرف، مما يساعد على عدم انسياقه نحو إعادة الكتابة فيحيد عن الخطاب المسرحي الأصلي، ويبدع نصاً يفقد وشائج اتصاله بالنص الأصلي.

الشيء نفسه بالنسبة لتقنية الحذف حيث إن الإبدال في ترجمة العناصر ذات الحمولة الثقافية المتضمنة في الخطاب المسرحي، فترجمة عناصر الثقافة تقتضي الحيطة والحذر في التعامل معها، فإذا ما استبدل عنصراً ثقافياً بعنصر آخر، فلا بد من أن يكون العنصر الذي يقوم مقامه مكافئاً له؛ لكن ليس مقابلاً؛ لأن المكافئ في هذه الحالة سوف يكون مثلاً أو حكمة أو تعبيراً جاهزاً أو غيرها من الوسائل التي تسمح مثل هذا المرور بين اللغتين (Guidère, 2008, p. 86). وقد تطرقت ماريان ليديريير إلى إشكالية ترجمة الثقافة ووقفت على أربع تقنيات تسهم في ردم الهوة بين نص الانطلاق ونص الوصول وهي: التصرف الذي يعطي أهمية قصوى للسياق الذي ورد فيه اللفظ، وبالتالي النص ومن ثم الغاية من الترجمة، ثم التحويل الذي يقوم فيه السياق بدور الفاصل في فعل اتخاذ القرار، يليه التفسير و الشرح حتى لا يبقى النص مبهماً غامضاً يحوي ألفاظاً وتعابير بترت من جذورها وولجت النص بأصواتها الأجنبية دون سابق إنذار، ثم أخيراً التمرکز العرقي

الذي يحرص فيه المترجم على تطبيع النص في اللغة الهدف حتى يلقي مقبولية، ولن يتأتى له هذا التطبيع إلا بتغيير الأشياء وتعويضها بأشياء أخرى في ثقافة الوصول محافظا على العلاقة بين الشكل اللغوي والمحتوى اللغوي (Lederer, 1994, pp. 124-126).

إن البحث في دوافع لجوء المترجم إلى استعمال التصرف على حد قول جورج باستن يمكن حصرها في ما يلي :

1- تعذر الترجمة المباشرة، إن إخضاع الخطاب المسرحي ذي الأساليب الجمالية والأدوات الإقناعية المتعددة والمتنوعة إلى الترجمة المباشرة خرق له وضياح لمعناه، فالترجمة الحرفية وإن كانت في بعض الأحيان قادرة على تحمل عبء المضمون في النصوص البراغمية وحيث التقارب بين اللغات ذات الأصول المشتركة، فإن التوصل بها في ترجمة الخطاب المسرحي ذي قنوات بالث المتعددة والمختلفة من حيث النوع والوظيفة، هدم له وخرق لخصوصيته، فهو الخطاب المتضمن لإمكانات الإخراج المتعددة على حد تعبير يوجين يونسكو.

2- عدم تكافؤ الوضعيات، إن غياب الوضعية الواقعية للنص الأصلي في لغة الهدف يدفع بالمترجم إلى تعويض هذا الواقع الغائب في ثقافة لغة الهدف بواقع آخر يحتضن النص ويتماشى وواقع الجمهور المتلقي، "يجب أن يكون المترجم شخصا باستطاعته أن يزيج ستائر الاختلافات اللغوية والثقافية حتى يتمكن جمهور القراء – المشاهدين - من أن يرى بوضوح الصلة من الرسالة الأصلية وأن تكون هذه الصلة بالطبع وفق ثقافة اللغة الهدف".

« The translator must be a person who can draw aside curtains of linguistic and cultural differences ; so that people may see clearly the relevance of the original message. » (Venuti, 2004, p. 21).

3- تحويل الجنس الأدبي، لا يدخل هذا التصرف في مجال الترجمة بل هو ذاتي بالدرجة الأولى فقد يقع المترجم على نص روائي يريد إيصاله إلى متلقي يراه شغوفاً بالمسرح، فيصعب هذا النص الروائي في قالب مسرحي، فرواية الطاهر وطار الشهداء يعودون هذا الأسبوع" التي اقتبسها مخوخ بوبكر وأخذها محمد بن قطاف قد مسرحت وقدمت على الركح مسائرة المجتمع وكاشفة عن انشغالاته وهمومه ومعالجتها بطريقة فنية صهرت مكوناتها في ديناميكية أبي الفنون وحركيته وحنكة مبدعها وخياله وتجربته الاستشراقية ليتلقاها

الجمهور، وقد تم فيها تحويل نص قصصي أحاديا لدلالة إلى خطاب مسرحي يفيض بالدلالات والرموز؛ لأن محمد بن قطاف قد خان النص خيانة خلاقة؛ إذ قام باحتواء النص وتمثل خصائصه ورسالته ثم أعاد صياغته وإنتاجه بما يتماشى ولغة الآخر و ثقافته.

4- اختلال التوازن في تحقيق التواصل، يلجأ المترجم إلى التصرف أيضا إذا ما اختل التوازن بين طرفي العملية الترجمية، وينتج هذا الاختلال عادة عن الترجمة المباشرة التي تسعى للحفاظ على شكل النص بمعزل عن مضمونه والنص المسرحي خطاب تواصلية بامتياز ينبع التصرف أثناء ترجمته " من رغبة ملحة في خلق التواصل بعد التحرر من الارتباط الوثيق ببعض مكونات النص الأصلي ومحاولة صياغة نص جديد يأخذ إلى حد بعيد بعين الاعتبار نوعية المتلقي وظروف التلقي الجديدة في اللغة الهدف" (هسوف، د. ت).

إن هذه العناصر المشكلة للعملية التواصلية في الخطاب المسرحي تفرض على المترجم أن يولي اهتماما خاصا لفعل تبادل الأدوار بين قطبي هذه العملية؛ إذ يتحول المستقبل إلى مرسل والمرسل إلى مستقبل؛ لأن المسرح قائم على مشاركة الجمهور بشكل فاعل خاصة في مسرح بيسكاتور Piscator السياسي وبريشت Brecht من بعده؛ حيث تحول مهندسو الإنارة -وهم عادة من بين مصادر إعلام غير منظورة- ليصبحوا على حد تعبيره جزءا فعليا من العرض، يؤدي دورا في إبقاء الجمهور يقظا مسهما في العرض وليس مستهلكا سلبيًا له.

تقول الناقدة آن أوب رسفيلد. إن النص المسرحي نص ناقص؛ لأنه نص معد للعرض، ولهذا السبب بالذات وجب على المترجم إدراك الطبيعة الخاصة له، إدراك بنيته التي يُترك فيها فراغات على المخرج وفريق العمل ملأها، إضافة إلى مستويات اللغة المتباينة والمتنوعة بتنوع الجمهور واختلاف طبائعه وانتماءاته وما ينتج عن ذلك من أنواع التعبير المختلفة والمتأزرة، مختلفة من حيث النوع متأزرة من أجل تحقيق وظيفة واحدة إيصال الرسالة المتضمنة في الخطاب المسرحي إلى المتلقي في لغة الهدف.

لقد ترجم عبد الرحمن بدوي نحو عشرين عملا مسرحيا من اللغة الألمانية "وقد شكلت ترجماته حاجزا للمخرجين، وعلامات استفهام عند مخرجين آخرين إذ أخذوا عليه "لغته المقعرة" وفي أحيان أخرى إيرادها للمعاني على ما لم تكن عليه في الألمانية وكانت هذه الأعمال تحمل السخرية التي لم تتناسب وطريقة عمل " بدوي "في الترجمة" (الشقيري، 2016)، فرقة "البرلين أنسامبل" التي أسسها "بريشت" كانت تصر على تقديم أعمالها في المسارح الفرنسية باللغة الألمانية مع تقديم بعض الترجمات؛ لأن الموضوع ليس في إيصال

الرسالة وإنما في تقديم هذا المحتوى الفكري بشاعرية لا يمكن تحقيقها على -حسب رأي هذه الفرقة- إلا باللغة الألمانية.

وصفوة القول إن ترجمة الخطاب المسرحي موضوع إشكالي ينبع الإشكال من إدراك خصوصية هذا الشكل الفني وبنيته الدرامية التي تفرض على المترجم البحث في هذه الأصول قبل ولوج عالم ترجمة الخطاب المسرحي؛ إذ هو فن مركب يتكون من عناصر عدة تتضافر معا للوصول إلى الترجمة المسرحية باعتبار المترجم وسيطا بين اللغات والثقافات والمجتمعات، وسفيرا للحضارة الإنسانية سوف يواجه محالة أثناء قيامه بعملية الترجمة عقبات وعوائق لغوية وثقافية؛ لأن النصوص تزخر بخصائص الآخر تعكس البيئة التي احتضنتها والحضارة التي ولدت كنفها، ولن يقف المترجم عاجزا عن أداء مهمته وإنما لتذليل هذه الصعوبات سيتوسل بأليات وتقنيات ليحقق مقبولية ومقروئية لدى قارئ/مشاهد الترجمة وقد انتهج إستراتيجية قوامها التصرف والتكافؤ ضمنه، لتجاوز عقبة الخصوصيات الثقافية والأسلوبية التي يزخر بها الخطاب المسرحي، وما وجود الواحد المتعدد إلا دليل على أن المترجم لا يتحدث عن الترجمة إلا باعتبارها التجربة التي تؤسس كيانه وذاته باعتباره كيانا متعددًا وحواريا وثقافيا" ففي قلب الاختلاف تسكن الهوية وفي صميم كل هجرة وتنقل يقطن الاستقرار والعمارة وفي قلب قوة التفريق وخلق التباعد هناك دوما قوة الضم" (بنعبد العالي، 2006، ص. 76)؛ لأن الخطاب المسرحي في نزوحه سيكتسب جسدا جديدا، ولغة جديدة وموطنا جديدا. لقد تمت استضافته عند الآخر عبر الترجمة التي تسهر على تحويل الدخيل إلى كيان فكري ينتهي بشكل أو بآخر إلى صلب تلك الثقافة.

ومن هذا المنظور يمكن اعتبار عملية الترجمة "فعل مسرحية يعيد ترتيب الخارطة الثقافية كي يجد فيها النص المترجم موطن قدم ويسلك فيها حياته الثقافية الخاصة باستنابات جذور ممكنة للتلاقيات الفكرية والوجدانية والسفر في ذاكرة الآخر" (جدير، 2013، ص. 66) ويتيح الخطاب المسرحي عبر الترجمة إمكانية لتجاوز سمة النص الأصل الأحادي وصولا عبر التصرف إلى كثافة التجاوز وانفتاح الثقافة لتستضيف الأجنبي الآخر وتنسج خيوط وجوده الجديد في شكل فعل تخصيص يقيده إلى استكشاف ذاته في علاقته مع نفسه ومع الآخر.

مقابلات المصطلحات وفوضى ترجمتها

1- حسن غزالة في ترجمته لكتاب نيومارك text book of translation

- الترجمة الاقتباسية adaptation

2- ماجد النجار في ترجمته لكتاب نايدا toward a science of translation

- التكيف adaptation

3- إنعام بيوض في حديثها عن الأسلوبية المقاربة

- التصرف adaptation

4- عز الدين الخطابي في ترجمة كتاب برمان الترجمة والحرف أو مقام البعد

- اقتباس adaptation

5- يعد Jean Delisle الترجمة والتصريف وجهان لعملة واحدة واقترح tradaptation

لكل الأعمال التي ترجمت بالتصريف.

بيبليوغرافيا

باسنيت، سوزان (2012). دراسات الترجمة. (فؤاد المطلب. ت.). دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب.

برمان، أنطوان (2000). الترجمة والحرف أو مقام البعد. (ط. 1). (الخطابي عز الدين، ت.). بيروت : المنظمة العربية للترجمة. ص. 96.

بنعبد العالي، عبد السلام (2006). في الترجمة : كمال التومي. (ط. 6). المغرب: دار توبقال.

بيوض، إنعام (2003). الترجمة الأدبية مشاكل وحلول. الجزائر : دار الفرابي.

جدير، محمد (2013). في ممارسة الترجمة. دمشق-سوريا : دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع.

الشقيري، عمّار أحمد (2016، 05 نوفمبر). عبد الرحمن بدوي : ترجمة المسرح بأزميل الفلسفة. مجلة العربي الجديد.

غيدير، ماتيو (2012). مدخل إلى علم الترجمة. (طجو محمد، ت.). المملكة العربية السعودية : دار جامعة الملك سعود.

مندي، جيرمي (2010). مدخل إلى دراسات الترجمة : نظريات وتطبيقات. (ط. 1). (جواد هشام، ت.). هيئة أبوظبي للثقافة والتراث.

نايدا، يوجين (1976). نحو علم الترجمة. (ماجد النجار، ت.). العراق : مطبوعات وزارة الإعلام.

هسوف، عبد اللطيف (د. ت.). مبادئ يجب مراعاتها في الترجمة الصحفية.

Consulté le 09 septembre 2019 sur www.atda.org

Berman, A. (1999). *Traduction et la lettre ou l'auberge du lointin*. Paris : Seuil.

Guidère, M. (2008). *Introduction à la traductologie-traducto*. Bruxelles : Éditions De Boeck.

Lederer, M. (1994). *La traduction aujourd'hui le model interprétatif*. Paris : Hachette, pp. 124-126.

Venuti, L. (2004). *The translator's invisibility: a history of translation*. (e-library, Éd.) Taylor & Francis.

Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1967). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier.

Walter, B. (2000). *The task of the translator*. (i. L. Venuti, Éd., & t. b. H. Zohar, Trad.).