

الترجمة للمسرح ونظريات الترجمة

محمد أحمد طنجو⁽¹⁾

مقدمة

نميز في ورقتنا هذه بين النص المسرحي المعد للقراءة والنص المسرحي المعد للعرض، ونركز على النوع الثاني فهو نص حيوي وعضوي تتجلى عضويته في أبعاد عدة... وتختلف ترجمته عن الأنواع الأدبية الأخرى؛ إذ تتطلب إبداعا وتعاونًا وعملا جماعيا وإعادة الترجمة أو إعادة الكتابة باستمرار. ويصعب علينا هنا الإحاطة بجميع هذه الجوانب، لذلك فإننا سوف نتناول موضوع الترجمة للمسرح من خلال محورين رئيسيين، وسوف نرى فيهما إشارة إلى معظم خصائص النص المعد للعرض وترجمته. يقوم المحور الأول على تعريف الترجمة انطلاقًا من وجهات نظر بعض المترجمين والباحثين. ويتناول المحور الثاني تأخر التنظير للترجمة المسرحية في النقاش النظري، ومن ثم بداياته انطلاقًا من تمييز كبير إيلام Keir Elam، المنظر السيميائي الإنجليزي للمسرح، بين النص الدرامي ونص العرض، وهو تمييز أدى إلى تصنيف فابيو ريفاتان Fabio Regattin الرباعي، الذي سوف نتوقف عنده بشيء من التفصيل.

تعريف الترجمة المسرحية

جان-ميشيل ديبرا Jean-Michel Déprats

يقترح ديبرا في القاموس الموسوعي للمسرح بقلم ميشيل كورفان Michel Corvin تعريفا للترجمة المسرحية يقوم على ثلاث نقاط: "ليست الترجمة اقتباسا"، و"إيجاد كلمات تكون بمثابة حركات"، و"عملية متجددة باستمرار" (Corvin, 1995, p. 900). ينطوي هذا

⁽¹⁾ Université du Roi-Saoud, faculté des langues et traduction, Riyad, Arabie Saoudite.

التعريف على ثلاث وجهات نظر : التمييز اللغوي والأخلاقي بين الترجمة والاقْتباس ؛ ونقل النص المسرحي للحركة؛ وإعادة الترجمة. ويقدم ديبرا، قبل الدخول في جوهر التعقيدات، تعريفا واضحا وعماما : "انتقال نص من لغة إلى لغة أخرى". وتأخذ الترجمة للمسرح بعين الاعتبار الطابع المسرحي للنص المراد ترجمته ومصيره التمثيلي، ورسمه في جسد الممثل وصوته. وهدفها هو الدقة والأمانة. وبصفتها تلك، "تقابل الترجمة دائما الاقتباس باعتباره دائما تحويلا وتغييرا".

الترجمة عملية لغوية ؛ لأن اللغة تنتقل أو تعبر من لغة إلى لغة أخرى، وهي بهذا المعنى تكرار لفكرة ترى في الترجمة انتقالا أو جسرا للعبور بين الثقافات. والنص المسرحي نوعي ؛ لأنه ينطوي على مشروع تجسيده أو أدائه على خشبة المسرح. فالترجمة المسرحية تختلف عن الاقتباس الذي ينقل العمل المسرحي من لغة إلى أخرى، ولا يحرص على الأمانة للأصل، ويضيف ويحذف بهدف التكيف مع اللغة والثقافة الهدف. ويلاحظ ديبرا أن الاقتباس استمر ردحا طويلا من الزمن كانت النصوص الأجنبية تصل فيه مقلدة وغير أمينة. وقد تغير الوضع منذ سنوات عدة، إذ يتم: "تقدير الترجمة المسرحية من خلال الرغبة في" (إعادة) اكتشاف [المسرحيات الأجنبية] في تفرد كتابتها وفنها المسرحي".

ويمثل ذلك علاقة جديدة مع النص الأجنبي لا تقوم على الملاءمة مع البيئة المحلية والعصر، وإنما على رغبة في الانفتاح على الآخر وضيافته واكتشافه، وهي أمور توجه الترجمة، وتجعلها مختلفة عن الاقتباس.

ومع ذلك، ينبغي للترجمة المسرحية ألا تتيح لنا أن نفهم فحسب، بل أن نرى وأن نسمع ؛ فالكلمات التي تنطق على خشبة المسرح تدغدغ مخيلتنا وتداعب أحاسيسنا فتنتقلنا إلى عالم محسوس. يؤكد ديبرا أن : "جميع النصوص المسرحية تشترك في قصيدة ثمينة : أن تكون جسما وصوتا في الفضاء وعرضا حركيا، بحيث أن الترجمة المسرحية نشاط درامي أكثر منه لغوي".

إن مصير النص المسرحي التمثيل، أي : أن يصبح جسما وصوتا. وإن ديبرا يرى في المسرح لغة ثالثة تدخل بين لغة الانطلاق ولغة الوصول. فالنص المسرحي يقوم على مادة مسرحية، ويأخذ المترجم بعين الاعتبار لغة المسرح التي تتكون من ترتيب الكلمات وعددها، ووقفاتها، ولحنها، أو جرسها، وهي أمور تدعم أو توجه حركة الجسم والتغير في مقام الصوت. فالمسرح لا يقوم على الجانب الشفهي فحسب، بل أيضا على الجانب الجسدي

والحركي؛ إذ يستدعي كل نص مسرحي حضوره الحي في: "الجسم، والصوت، وتمثيل الممثل. لكي يفهم المشاهد الكلمة الملفوظة، ينبغي أن يفك جسم الممثل شفرتها. فلا يكفي نطق الكلمة، وينبغي أن يشارك الجسم كله في الفعل الكلامي. لكن جسمانية النص هذه التي يسميها الإنجليز physicality، تملكها اللغة الشكسبيرية بأعلى درجاتها" (Deprats, 1987, p. 53).

ويرى ديبرا أن النص الشكسبيرى يتطلب حركة الجسم؛ لكنه لا يفرض حركة بعينها، ولا يحدد حركة وحيدة للجسم ومقاما واحدا للصوت. فالنص لا يقول كل شيء، ولا يحل كل شيء. ولذلك فإنه يفضل الترجمة بالنقصان على الترجمة بالزيادة؛ لأن "علاقة الكلمة بالحركة والحركة بالكلمة علاقة جدلية، ومفتوحة".

وهكذا، ينطوي النص المسرحي على إمكانية مسرحية سواء تعلق الأمر بالمفردات ووزن الجملة-خفيفة أو ثقيلة-أم بإيقاعها rythme. يعتبر ديبرا أن نص شكسبير نص مسرحي أولا بالمعنى الذي يدعو فيه إلى النطق، فهو نص حي تتجلى حيويته في "تنفس، وتفعية، وإيقاع. ترجمة شكسبير للمسرح هي في المقام الأول سماع أصوات تنطق" (Corvin, 1995, p. 900).

وما يوجه المترجم المسرحي في متاهة القيود هو: سماع صوت يسعى إلى إيجاد مقامه. فالمترجم مطالب بترجمة الإيقاع؛ لأنه وفقا للشاعر والناقد الفرنسي هنري ميشونيك Henri Meschonnic، "محتض وحامل للمعنى" (النجار، 2002، ص. 152). فعملية البحث عن معنى النص المراد ترجمته وإيجاده "هي دائما عملية البحث عن المعنى" (Pavis, 2004, p. 385).

تجدد الإشارة إلى أن ديبرا يستخدم مفهوم الترجمة بمعناه الواسع، ويرى أن المخرج يملك دائما عددا كبيرا من العناصر غير الكلامية (الديكور، واللباس، والحركة) التي لا تظهر في الترجمة. فالمترجم يقدم ترجمة أولى غير كلامية، في حين أن الإخراج يترجم دلالات أخرى. لذلك يشير ديبرا إلى إعادة الترجمة. إن الترجمة، مثل الإخراج، هي فن التغيير. وإن الأعمال العظيمة لا ينفد ثراؤها، وتتطلب إعادة الترجمة؛ لأن الترجمة تتطور وفقا للعصور. ويحدد كل عصر الترجمة نفسها، وتمثل الترجمة بذلك فرصة لعلاقة جديدة وحية مع العمل المسرحي.

ويذكر ديبرا بعض الصعوبات التي تثيرها الترجمة المسرحية : ترجمة الشعر، والمستويات اللغوية، والتأريخ أم العصرية، وترجمة لغة محلية إلى لغة موحدة مثل اللغة الفرنسية. ويشدد مرة أخرى على الاختلاف بين الاقتباس والترجمة، ويدعو إلى الترجمة : لأن الاقتباس بادرة تجاه الذات في حين أن الترجمة بادرة تجاه الآخر. وقد أشار العديد من الباحثين إلى هذه الصعوبات وغيرها. نذكر هنا منتج صقر الذي يرى أن ترجمة العمل المسرحي أصعب كثيرا من الترجمة العلمية : " إذ تحتاج إلى التأنق ومزج روح المترجم بروح المؤلف. وهي تحتاج أيضا إلى دراية عميقة بالموضوع وباللغة المنقول منها" (صقر، 2016، ص. 89). وتري إيمان محمد سعيد تونسي أن اختلاف الكتاب المسرحيين واختلاف مشاربهم ومناهجهم "يفرض على المترجم" الإلمام بالمدارس المختلفة التي عاصرها المسرح عبر العصور والأزمان" (محمد سعيد تونسي، 2003، ص. 430).

وتهتم بعض الدراسات بالبعد الجمعي في الترجمة للمسرح التي ينظر إليها على أنها "مجتمع تجريبي"، وبالتالي مجتمع يفضل الحوار بين المهنيين في المسرح والباحثين الممارسين للترجمة : "انطلاقا من مجتمع تجريبي، ناتج عن الحوار مع مختلف الهيئات والشخصيات المعنية الفاعلة، ينبغي سؤال الترجمة المسرحية في بعدها التعاوني" (Manning, 2017).

باتريس بافي Patrice Pavis

ركز بافي، هو أيضا، على البعد التعاوني. ورأى أنه ينبغي، لفهم عملية الترجمة المسرحية، استنطاق منظر الترجمة والمخرج أو الممثل، والتأكد من تعاونهم، ودمج عملية الترجمة بالنقل الأوسع كثيرا، ألا وهو الإخراج. واعتبر أنه من الضروري أن نأخذ بعين الاعتبار النقطتين التاليتين : "أولا، تمر الترجمة في المسرح من خلال جسم الممثلين وآذان المشاهدين ؛ ثانيا، إننا ببساطة لا نترجم نصا من لغة أخرى، بل نواجه وننقل مواقف ملفوظية وثقافات متنوعة، منفصلة في الزمان والمكان" (Pavis, 2004, p. 385).

يشير بافي هنا إلى الطابع المزدوج لجسمانية الترجمة المسرحية التي تمر عبر جسم الممثلين وآذان المشاهدين. يعني ذلك تمثيل الترجمة والإصغاء إليها. ويعني ذلك أيضا أن ملفوظية المؤلف يتبعها ملفوظية الشخصيات / الممثلين والمخرجين ؛ إذ لا يمكن اختزال المؤلف إلى صوت واحد أو خطاب متسق وموحد. فالملفوظية في المسرح متعددة : يكتب المؤلف مسرحيته ويجعل الشخصيات تتكلم، ولهذه الشخصيات صوت: يعطي الممثل صوته لصوت الشخصية، ويعطي المخرج صوته لصوت النص. وأما المترجم فينبغي عليه

أن يضمن التواصل بين المواقف التي يعرضها النص والمواقف التي يقدمها المخرجون، وكذا التواصل بين الثقافات. وينبغي عليه أيضا أن يلجأ إلى خيارات تتيح للنص الأصل الانتقال إلى لغة أخرى والمحافظة في الوقت نفسه على مضمونه، فهو يقف ونص ترجمته عند تقاطع طرق بين مجموعتين ينتميان إليهما بدرجات مختلفة: النص المترجم جزء من النص والثقافة المصدر والنص والثقافة الهدف في آن واحد، باعتبار أن النقل يتعلق بالنص المصدر من حيث دلائل ألفاظه وبعده الإيقاعي والسمعي والتلميحي، وبالنص الهدف بالأبعاد ذاتها المتكيفة بالضرورة مع اللغة والثقافة الهدف.

وفضلا عن ذلك، هناك علاقة المواقف المملوطة، وهي ظاهرة غالبا، باعتبار أن المترجم ينطلق في أغلب الأوقات من نص مكتوب، وأحيانا أو نادرا من خلال إخراج محدد، أي: محاطا بموقف مملوطة منفذ؛ لكن المترجم يعرف، حتى في الحالة الثانية، أن ترجمته لن تحافظ على الموقف المملوطة الأساسي، وأن مصيرها مرتبط بموقف مملوطة مستقبلي، لا يعرفه بعد، أو ليس جيدا. ففي حالة الإخراج المحدد للنص المترجم، سنكتشف تماما الموقف المملوطة في اللغة والثقافة الهدف. ولكن الموقف، بالنسبة إلى المترجم، أصعب بكثير؛ لأنه ينبغي عليه حين يترجم تكييف موقف مملوطة ظاهري؛ لكنه ماض، لا يعرفه أو لم يعرفه بعد مع: "موقف مملوطة حالي؛ لكنه لا يعرفه، أو ليس بعد" (Pavis, 2004, p. 385).

بناء على ما سبق، يمكننا طرح السؤال التالي: هل يشكل المترجم جسرا بين ثقافتين عندما يبدع المؤلف كمونا يجعله المخرج حاليا؟ يظهر، هنا أيضا، خط يتداخل فيه فن المسرحة والترجمة. فالمترجم الذي يعمل على ترجمة لصالح المخرج يميل، من وجهة نظر بافي إلى تفضيل الهدف أكثر من الأصل: الهدف المتمثل في ثقافة الوصول ولكن أيضا الهدف المتمثل في العرض على خشبة المسرح.

يرى بافي في الواقع أن الترجمة عمل تأويلي يتطلب استخلاص بعض الخطوط العريضة المترجمة إلى لغة أخرى، وعملية تملك "appropriation" للنص المصدر لتحقيق في سلسلة من التجسيديات: نص البداية (ن0)، ونص الترجمة (ن1)، والنص المسرحي (ن2)، ونص العرض (ن3) الذي ذكره لدى ريغاتان (انظر لاحقا). ومع ذلك، لم تنته سلسلة التجسيديات بعد، فهناك مرحلة رابعة أو تجسيد رابع؛ إذ ينبغي أن يتلقى المشاهد التجسيد (ن3)، وأن يمتلكه بدوره. يتعلق الأمر بتلقي التجسيد أو المملوطة، إذ تتحقق

أهداف النص الأصل من خلال إخراج ملموس، يتوجه إلى المتلقين الهدف : الثقافة والمشاهد.

ويوضح بافي العلاقة بين الترجمة والإخراج فيميز بين مدرستين فكريتين متقابلتين: مدرسة المترجمين الذين يحرصون على استقلاليتهم، والذين يعتبرون أن عملهم لا يتعلق بإخراج معين ؛ إذ لا تحدد الترجمة بالضرورة الإخراج كلياً، بل تترك الحرية المطلقة للمخرجين المستقبلين. وهذا هو موقف ديبرا. وأما المدرسة الثانية فتري أن الترجمة ترتبط بالإخراج، وأن النص المترجم يتضمن إخراجاً ويطلب به. ويختم تعريفه بتقديم نظرية يسميها "نظرية الفعل-الجسد" ؛ إذ ينبغي على المترجم أن يبحث عن فعل-جسد معادل ومطابق للغة –الهدف : "نطلق على الفعل-الجسد اسم الجمع بين الحركة والكلمة [...] المقصود فهم الطريقة التي يربط بها النص المصدر ثم التنفيذ-المصدر نمطا من الملفوظية الحركية والإيقاعية بنص ما؛ ثم نبحث بعد ذلك عن فعل-جسد معادل ومطابق للغة الهدف" (Pavis, 2004, p. 387).

إن الجسد موجود في الكلام، وإن الإيقاع الجسدي موجود فعلاً في النص. وينبغي أن يلتقي الفعل-الجسد المصدر مع فعل-جسد النص الهدف، وأن يقوم المترجم بنقل الطاقة الجسدية الموجودة في النص. وقد رأينا أن بافي يشدد على مختلف جوانب الترجمة التي تنطوي على مجموعة من المطابقات والتجسيديات التي تمر بأربع مراحل، والتي تنتهي بتلقي المشاهد : "لا نبالغ إن قلنا إن الترجمة هي في الوقت نفسه تحليل مسرحي(ن1-ن2)، وإخراج (ن3)، وتوجه إلى الجمهور (ن4)، وهي عناصر يتجاهل بعضها البعض الآخر" (Pavis, 2004, p. 386).

ونشير هنا سريعاً إلى أوجه الشبه بين الترجمة وفن المسرح، لا سيما إلى الفضاء الذي تقعان فيه، وهو فضاء تتقاطع وتشتبك فيه لغتان ؛ إذ سبق أن رأينا أن ديبرا عرف الترجمة المسرحية بأنها "انتقال نص من لغة إلى لغة أخرى"، وهو تعريف لا يختلف عن تعريف دانان : "فكرة انتقال النصوص المسرحية إلى المسرح" (Danan, 2017, p. 8).

يتعلق الأمر في الحالتين بتنفيذ الانتقال. الترجمة في الحالة الأولى هي الانتقال، أي: نقل نص من لغة إلى أخرى، في حين أن فن المسرح في الحالة الثانية هو فكرة الانتقال. فالترجمة وفن المسرحية يواجهان فضاءاً كامناً، وفضاءاً من الاحتمالات والخيارات ؛ إذ يقعان على الحدود، ويلاقيان مساميات متشابهة، مثل التأويل. فالتأويل يلامس الترجمة، ويهددها

أحيانا، في حين أن فن المسرحة يسعى إلى عرض مجموعة التأويلات الممكنة. إضافة إلى الانتقال، يلتقي المترجم والكاتب المسرحي أحيانا في موقف الضامن للنص: "لقد أجيبت عن الأسئلة عندما كان الأمر يتعلق بتأويلات محددة حول وجهات نظر تفصيلية. وغضبت، علانية، عندما كنت أرى العرض يطول. وقد كنت بمثابة الضامن النظري، لا بل الأيديولوجي، وكان هذا أحد أدوارى" (Danan, 2017, p.33).

يعني ذلك أن دانان كان حارسا يحافظ على الاتساق بين خيارات الإخراج، وتمثيل الممثلين والنص. ويعني ذلك أيضا أنه يحافظ على التقيد بالنص. فالنص المسرحي يتيح المجال لقراءات وتأويلات مختلفة؛ لكن ينبغي ألا يسير الإخراج في اتجاه معاكس للمعنى النظري. وبصفته كاتب مسرحيا، ينظم دانان العلاقات بين النص والمسرح، ويتصور الانتقال في الاتجاهين، من النص إلى المسرح ومن المسرح إلى النص.

نظريات الترجمة الأدبية

نتناول في هذا الجزء من ورقتنا تأخر التنظير للترجمة المسرحية في النقاش النظري، ومن ثم بداياته انطلاقا من تمييز كير إيلام Keir Elam، المنظر السيميائي الإنجليزي للمسرح، بين النص الدرامي ونص العرض، وهو تمييز أدى إلى تصنيف رباعي لنظريات الترجمة المسرحية.

تأخر التنظير للترجمة المسرحية في النقاش النظري

تعد الترجمة للمسرح من أكثر المجالات إهمالا. وقد أشارت سوزان باسنت Susan Bassnett إلى ذلك في كتابها دراسات الترجمة *Translation Studies*؛ إذ ترى أن تصريحات مترجمي المسرح غالبا ما تلمح إلى أن "المنهجية المستخدمة في عملية الترجمة هي نفسها التي تستخدم لدى تناول النصوص الروائية" (سوزان، ٢٠١٢، ص. 172). بيد أننا نرى أن النص المسرحي لا يترجم بالطريقة نفسها التي يترجم بها النص النثري لأسباب عدة. ويؤكد فابيو ريغاتان Fabio Regattin هذا الإهمال والتأخر في الاهتمام بالترجمة المسرحية؛ إذ يعتبر أن الدارسين يجمعون على أن التنظير للترجمة المسرحية قد تأخر كثيرا، وبقي في الظل ردحا طويلا من الزمن. ويلاحظ أن الترجمة الأدبية أسالت حبرا كثيرا، ويتحسر لأن: "يستمر معظم الباحثين في التأسف على غياب الاهتمام بهذا المجال" (Regattin, 2004, p. 156).

ويعرض ريغاتان تاريخه لقضية مكانة خصوصية المسرح في الترجمة فيشير أولاً إلى جورج مونان Georges Mounin، ومن ثم إلى مجلة بابل *Babel* في الستينات. وقد طرح المشكلة طرحاً فعلياً في الثمانينيات باحثون إنجليزيون مثل سوزان باسنت Susan Bassnett. وأما في فرنسا فقد ظهر التنظير الأول للترجمة المسرحية في عام 1982 في مجلة مسرح/جمهور *Théâtre/Public* التي أصدرت عدداً خاصاً عن الترجمة. ويوضح ريغاتان النقاش الدائر آنذاك انطلاقاً من تمييز كبير إيلام بين النص الدرامي *texte dramatique* ونص الأداء *performance* (أو نص العرض *Texte spectaculaire* لاحقاً). فالنص الدرامي هو النص المكتوب، وهو منطلق للوصول إلى نص الأداء أو نص العرض. وأما النص المسرحي فهو "محصلة النص الدرامي ونص العرض" (Regattin, 2004, p. 157).

ينتج عن التمييز السابق أن النص المكتوب "ناقص"، وهو ما تؤكد كل من الناقدة الفرنسية آن أوبرسفيدل Anne Ubersfeld (1982) والباحثة الإنجليزية سوزان باسنت Susan Bassnett؛ لأنه شيء غير مكتمل أو غير متكامل، فنحن لا نتمكن من إدراك إمكانات النص كاملة إلا في أثناء العرض: "أشارت آن أوبرسفيدل، على سبيل المثال، إلى استحالة فصل النص عن العرض، ذلك لأن المسرح هو علاقة جدلية بين الاثنين" (باسنت، 2012، ص. 172). وإننا نرى أن العرض المتكامل لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار خصائص النص المعد للعرض؛ فهو نص تتجلى عضويته في أبعاد عدة: الشفاهي والجسماني والحركي والإيقاعي والموسيقي والإخراجي والترجمي. وقد أشارت الباحثة آن موران (Maurin, 2012-2013) إلى هذه الجوانب كلها، وعرضت أمبارو أورتادو أمبير (2007) مجموعة من سمات النصوص المسرحية: المسرح كنص أدبي وكنص تمثيلي، والحوار والإطار، والشفاهية، والمسرح بوصفه ترجمة حقيقية، وغايات الترجمة، والترجمة بوصفها جزءاً من نقل العمل المسرحي، وبالتالي العلاقة الحميمة بين النص والترجمة. وختمت أمبارو أورتادو أمبير بتعداد مجموعة من المشكلات النوعية المتعلقة بترجمة الأعمال المسرحية، نذكرها بإيجاز لأهميتها: سمات اللغة المسرحية أو طبيعتها، وسمات كل صنف من الأصناف النصية (نص كلاسيكي، ونص معاصر، ونص تراجمي، ونص فكاهي، ونص شعري أو نثري)، ونمطية النقل المسرحي.

نعود إلى تصنيف ريغاتان الذي يشير إلى أربعة توجهات أو فئات وفقاً للعلاقة بين النص والعرض لنعرضها بإيجاز، وهي:

النظريات الأدبية

تؤكد النظريات الأدبية أن الشفاهية والإيقاع ووصف الشخصية ليست خاصة بالنص المسرحي؛ لأنها جوانب نصية يمكن أن نجدها في حوارات النص الروائي، ولا تدل على خصوصية مسرحية مطلقة. يذكر ريغاتان خوسيه ماريا فيرناندير كاردر *José Maria Fernandez Cardo* الذي يرى أن مهمة المترجم المسرحي والمترجم الروائي هي نفسها. ويذكر ريغاتان عددا خاصا من مجلة للعبة *Jeu* صدر في عام 1990، ويشير في الهامش إلى حالة روزماري بيليل *Rosemarie Bélisle* التي: "تزعم الكلام على الترجمة المسرحية وتستمد أمثلتها في الوقت نفسه من حكاية لأرنست همنغواي" (Regattin, 2004, p. 159).

ويتطرق ريغاتان إلى مقالات أخرى، منها مقال ديبرا *Déprats* في مجلة دفاتر الكوميديا-الفرنسية *Cahiers de la Comédie-Française* الذي يشير فيه إلى أولوية الكلام في العمل المسرحي بالنسبة إلى النص المكتوب، ويذكر في الوقت نفسه بأن الكتابة المسرحية والخيال يرتبطان اليوم ارتباطا وثيقا: "يمكن العثور على الصوتية والجسمانية في نصوص أخرى غير النصوص المسرحية، أي: في النصوص الروائية، وفي أي نص حجاجي، [...] وفي كل نص حيث أن التنفس [...] والإيقاع لا يقلان أهمية عن المنطق الفكري"

بناء على ما سبق، يفقد التمييز بين الترجمة الأدبية والترجمة المسرحية دلالاته؛ لأن سمات النص-الإيقاع، والأسلوب، والشكل، تشكل جسم الحالة المسرحية نفسها. وثمة نقطة ثالثة أثارت اهتمام العديد من الباحثين، وتتمثل في قابلية النص المسرحي للتمثيل. فهو نص كتب ليمثله الممثلون ويلقونه على خشبة المسرح، لذلك يرى مونان أنه ينبغي المحافظة على طابعه الشفهي، إذ أنه يخرج من الفم ويتضمن جانبا موسيقيا.

النظريات المرتكزة على النص الدرامي

ينطوي النص المسرحي، وفقا للنظريات المرتكزة على النص الدرامي، على سمات خاصة، أولها العلاقة بين إجابات الممثلين والممسرحة؛ لأن الجانب الإشكالي الوحيد يتمثل عادة، بحسب لوريا أندرسن *Laurie Anderson* في أن: "للممسرحة ببساطة وظيفة وصفية-فرضية [و] لا تنطوي على أية مشكلة خاصة بالنسبة إلى المترجم" (ترجمتنا).

وأما الجانب الثاني المهم فهو فوروية الخطاب المسرحي الذي يتم تمثيله وسماعه، خلافا للرواية أو الشعر، ويتحقق فورا في التمثيل، ويفهمه المشاهد في الحال فيترك لديه صدى مباشرا. ويذكر ريغاتان رأي جورج مونان في ترجمة العمل المسرحي التي تتغلب على كل مقاومة تبديها ثقافة ما تغلغل ثقافة أخرى، والتي تؤكد أنه لا رجوع فيها. ويتبنى رأي مونان هذا الممثل ستيوارت سيد Stuart Seide بقوله: "أقدم ترجمات لتكون منطوقة ومسموعة، انطلاقا من خشبة المسرح، وليس لتكون مقروءة؛ ترجمات لا يكون الرجوع فيها ممكنا" (1982, pp. 60-61).

النظريات المرتكزة على نص العرض

تجمع النظريات المرتكزة على نص العرض أفكارا مختلفة يمثلها منظرو السيميولوجيا المسرحية ومنهم آن أوبرسفيدل، والباحثون الذين يعتبرون أن الأولوية للتمثيل. ويذكر ريغاتان المترجمة ليلي دوني Lili Denis التي تؤكد أن عملية الترجمة في المسرح ترجمة موقفة أكثر منها ترجمة لغوية. فالشاهد الجيد للنص المسرحي الأجنبي هو الذي لا يترجم الكلمات وإنما المواقف situations، وهو الذي يشهد أنه "رأى وسمع". إنه يرى ويسمع موقفا يترجمه. وتنتهي إلى هذه الفئة من النظريات مدرسة فيينا التي تدعو إلى التعاون بين المخرج والممثلين والمترجم. ينبغي على المترجم أن يحضر تجارب العرض، وأن يكون مستعدا لتعديل نصه وفقا لمتطلبات المسرح، وهو مبدأ تبنته مدرسة فيينا: "ينبغي على المترجم أو المترجمة التعاون في فريق مع الممثلين والمنتجين قبل وأثناء التجارب؛ بمعنى آخر، القيام بدور فعال في الإنتاج المعني".

وتوضح مارغريت تومارشيو (Tomachio, 1990) عقد التعاون؛ إذ تشير إلى أهمية حضور المترجم حرصا على التقيد بالأمانة التي سعى إليها في ترجمته من جهة، وتحقيقا لكل الإمكانيات المسرحية للنص بالتعاون مع المخرج والممثلين من جهة أخرى. فحضور المترجم ضمن فريق العمل المسرحي مشروع لسببين: ضمان التقيد بالنص واكتشاف كل "إمكانيات النص" (Maurin, p. 17). وقد أشارت موران إلى التعاون بين المترجم والمؤلف، وعرضت تجربة المترجمة سيفيرين ماغوا Séverine Magois التي تترجم مؤلفين على قيد الحياة، الأمر الذي يحث على علاقة خاصة معهم تقوم على التبادل. وقد ذكرت المترجمة أنها تترجم على ثلاث مراحل: تسمى المرحلة الأولى "ورشة" وهي المحاولة الأولية للترجمة، والمرحلة الثانية "قبل الطبع" وهي فرز لنسخة "الورشة" وتساور مع المؤلف، والمرحلة الثالثة "الطبع"

tirage، أي الانتقال إلى النسخة النهائية. وتذكر موران أخلاقيات الترجمة لدى ماغوا التي تقوم على استضافة الغريب في لغة الوصول، كما تذكر التحدي الذي يواجه المترجم والذي يتمثل في متابعة منحنيات كتابة المؤلف نفسها، ومثال ذلك الاحتفاظ بالاستعارة الإنجليزية الأصل (Blood is thicker than water) في مسرحية "صمت شريك" *Silence complice* لدانييل كين Daniel Keene، وعدم ترجمتها بناء على نصيحة المخرج جاك نيشيه Jacques Nichet. وترى ماغوا أن عمل المترجم امتداد لعمل المؤلف، وي طرح عليه أحيانا بعض الأسئلة، وتؤيد التعديل، وتعتبر أنه لا يجعل الترجمة أكثر سهولة دائما؛ لكنه أكثر توافقا مع التأثير إلى يسعى إليه المؤلف (Maurin, 2013, p. 75-76)

ويرى ريغاتان أن نظريات نص العرض تفضل التمثيل على حساب النص الدرامي، ويذكر أنطونان آرتو Antonin Artaud الذي أكد أن "الإخراج هو المسرح أكثر بكثير من النص المكتوب أو المنطوق"، و"جاك لاسال Jacques Lasalle الذي يعتبر الترجمة شكلا من الإخراج يحد من إمكانيات النص المسرحي، والذي يقترح شراكة ثابتة تقدم ترجمة من أجل الإخراج: "إن كان بوسع النص الأصل توليد عدة عروض مختلفة، فإن هذا ليس صحيحا في أي ترجمة [...] فكل ترجمة تقدم الفرصة التي أوجدتها: يشبه مصيرها إلى حد كبير مصير الإخراج".

يمكن القول، انطلاقا من رأي لاسال، إن أي ترجمة لا يمكن تمثيلها مرات عدة، فهي تنطوي على مسار تأويلي وحيد، وتغلق المجال أمام انفتاحات النص الأخرى، وتؤدي بالتالي إلى إخراج وحيد. وتفتح أي ترجمة أخرى المجال لإمكانيات أخرى للعرض. وقد أكد لاسال الارتباط الكبير بين الإخراج والترجمة.

النظريات الأدبية الجديدة

تأخذ النظريات الأدبية الجديدة بعين الاعتبار تعقد مهمة المترجم المسرحي. ومن ممثلي هذه النظريات سوزان باسنت التي ترى أن ترجمة العمل المسرحي ينبغي أن تبقى منفتحة مثل النص الأصل، وأن تستخدم الاستراتيجيات التي تبنتها الترجمة الأدبية. بيد أن باسنت لم تتخل عن التعاون بين المترجم والمخرج (Regattin, 2004). تؤيد باسنت في الواقع الترجمة التي تتقيد بالصعوبات والالتباسات في النص الأصل التي تتيح المجال فرضيا لإخراج غير محدود عدديا. فالترجمة لا تختار إخراجا معيناً ولا تتخذ قرارا بشأن النص المسرحي، ولا تغلقه. فالنص المسرحي لا يُقرأ على أنه وحدة متكاملة، بل على أنه شيء

ناقص وغير مكتمل ؛ إذ إننا نتمكن من إدراك إمكانات النص كاملة في أثناء العرض فقط (باسنت، 2012).

تركز باسنت في الواقع على العرض والجمهور، وعلى وظيفة النص المسرحي. وتقارن في كتابها دراسات الترجمة بين ترجمة توني هاريسون Tony Harrison للمشهد الأخير من مسرحية "فيدر" *Phèdre* لراسين Racine بعنوان فيدرا البريطانية *Phaedra Britannica* التي أنتجت في عام 1976 مع ترجمة روبرت لويل Lowell Robert للمشهد نفسه. وترى أن هاريسون حافظ على الحركة الأساسية للمشهد، والأحاديث الحزينة المختصرة للسيدة، وإصرار الخادمة اليائس الذي يقود إلى ذروة المفاجأة، ولكنه استبدل بالخلفية اليونانية نظاماً مرجعياً آخر، كما زاد من كلام فيدر ليجعل المعنى أكثر وضوحاً. كما تم تغيير دلالات عاطفة السيدة غير المشروعة أيضاً ؛ فالشيء المحرم الذي تنتهكه السيدة في مسرحية هاريسون هو الحدود العنصرية بين الطبقات الاجتماعية، لا سفاح القربى. ورغم ذلك تم احتواء الترجمة في إطار بناء شعري محكم يستخدم شكلاً يذكرنا بدرايدن Driden، أكثر من الشعر الحر العادي : "حين نقارن ترجمة هاريسون بترجمة لويل التي تستخدم الشكل نفسه؛ لكن بمرونة أقل، يمكن إدراك الهوية بصورة أوضح بين الترجمة الموجهة إلى العرض المسرحي وبين الترجمة الموجهة إلى القارئ بصورة أوضح.

وترى باسنت أن لويل يتوسع في نص راسين بتفسيرات الخلفية الأسطورية التي ربما تكون غير واضحة لقراء القرن العشرين. ويضع على لسان فيدرا، من أجل توازن المشهد على نحو ذي مغزى، سلسلة من الأحاديث تم التركيز فيها بشدة على "الأنا" في حالة التوكيد، في حين أن هاريسون اتبع خطأ راسين في جعل كلام السيدة مجموعة من خطابات مباشرة لمرافقتها، وأفكاراً تفصح عنها بصوت عال. حتى إن لويل تخطى ذلك، حيث أضاف إلى كلام فيدرا جملتين هما "سأخبرك" و"أنا أحب" : "باختصار، مع أنه يتراءى لنا من النظرة الأولى أن لويل اتبع نص راسين فيما يتعلق بالمضمون المترجم، نجد أن هاريسون هو الذي كان أقرب في ترجمته لتغييرات الحركة في المشهد على الرغم من الاختلافات الواضحة في اللغة" (باسنت، 2012).

وتخلص باسنت إلى أن القضية الرئيسية هي وظيفة النص المراد ترجمته. فأحدى وظائف المسرح هي العمل على مستويات أخرى غير لغوية، ومراعاة الجانب الأدائي للنص وعلاقته بالجمهور، وهذا لا يسوغ التغييرات النوعية التي أدخلها أمبروس فيليبس

Ambrose Philips على مسرحية أندروماك *Andromaque* أو هاريسون على مسرحية فيدر فحسب، بل يجعلها تقترح على المترجم أن "يضع في حسبانته وظيفة النص بوصفها عنصرا من العرض ولأجل العرض المسرحي" (باسنت، ص. 212).

خاتمة

ركزنا في ورقتنا على خصائص النص المسرحي المعد للعرض، وعلى ترجمته، ورأينا أنه ليست هناك منهجية واحدة أو مقارنة واحدة لقراءة النص المسرحي وترجمته، ومن ثم أدائه على خشبة المسرح. ويمكن للمترجم أن يفضل مقارنة على أخرى أو أن يجمع بين مقاربات عدة وفقا للأهداف التي قد تختلف بحسب التوجهات، الأمر الذي يتيح لكل منهجية التكيف مع ضرورة محددة". ونشير في هذا السياق إلى نظريات معاصرة أخرى، مثل نظرية الغرض أو النظرية التأويلية في الترجمة، يمكن للمترجم أن يطلع عليها ويستفيد منها. وينبغي على مترجم النصوص المسرحية في جميع الأحوال أن يُسمع دائما القول والصوت الذي يُنطق وطبقاته، وأن ينقل حركة الممثلين، وأن يأخذ بعين الاعتبار "إيماءة" اللغة، ونغمة الإيقاع، والتوقفات، وباختصار أن يكون مبدعا وأديبا ومتعاوننا مع فريق العمل المسرحي.

بيبليوغرافيا

- أمارو أورتادو ألبير (2007). الترجمة ونظرياتها. مدخل إلى علم الترجمة. (المنوفي علي إبراهيم، ت.). القاهرة : المركز القومي للترجمة.
- باسنت، سوزان (٢٠١٢). دراسات الترجمة. (عبد المطلب فؤاد، ت. وتق.). دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب.
- صقر، منتجب (2016). رهانات الترجمة المسرحية الحركية. مجلة الآداب العالمية، (167). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- محمد سعيد تونسي، إيمان (2003)، الترجمة المسرحية : واقعها وآفاقها. مجلة علامات، (ج.48)، (م.12). جدة : النادي الأدبي الثقافي.
- النجار، خالد (2002). الشاعر الفرنسي هنري ميشونيك. مجلة نزوى، (31).

Corvin, M. (1995). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, p. 900.

- Danan, J. (2017). *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris : Actes Sud-Papiers.
- Deprats, J.-M. (1987). Traduire Shakespeare pour le théâtre ? Dans *Palimpsestes*, (1).
- Manning, C.-F., & Karsky, M.-N. (2017). "Introduction". Dans *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*. Presses universitaires de Vincennes.
- Maurin, A. (2012-2013). *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques, Musique, musicologie et arts de la scène* [Mémoire, Université Grenoble 3], pp. (17, 78-80).
- Pavis, P. (2004). *Dictionnaire du Théâtre*. Armand Colin.
- Regattin, F. (2004). Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique. Dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (36), 163-164.
- Seide, S. (1982, janvier/février). La traduction complétée par le jeu. Dans *Théâtre/Public*, (44).
- Tomachio, M. (1990). Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur (Beckett, Pinter). Dans *Palimpsestes*, (3), 34.