

الأمن الهوياتي في ترجمة المسرح العالمي إلى اللغة العربية من منظور ما بعد كولونيالي
نموذج ترجمة خليل مطران لمسرحية "عُطيل"

Identity safety in the translation of the world theater into Arabic from postcolonial perspective: Khalil Matran's translation of "Othello" as a framework

موحوش خيرة^{1*}، بلحيا الطاهر²

¹ جامعة أحمد بن بلة وهران 1، الجزائر، mouhouchsarah111@gmail.com

² جامعة أحمد بن بلة وهران 1، الجزائر، belhiatahar80@gmail.com

تاريخ النشر: 2024/12/01

تاريخ القبول: 2024/09/10

تاريخ الاستلام: 2024/05/21

ملخص: تتطرق هذه المساهمة البحثية إلى ترجمة الخطاب الكولونيالي إلى اللغة العربية، بمقاربة ما بعد كولونيالية تنظر إلى الترجمة كفعل مقاوم وخطاب نقيص للممارسات الخطابية الإستعمارية؛ المساهمة في شرعنة الإستعمار واستتباع ثقافات شعوب المستعمرات، وتدعو إلى تطوير ميكانيزمات دفاعية مضادة للعرقية والتمييز العنصري في النصوص الكولونيالية، وإلى تبني استراتيجية مانعة لنفوذ التمييز القائم على الصفات البيولوجية أو الانتماءات الإثنية إلى الثقافة المستقبلية، وغير ذلك فهو موافقة وتأكيد على دونية الذات ومصادقة على فوقية الآخر وتسليمه مهام التمثيل الهوياتي. ولوضع هذه المفاهيم النظرية داخل إطار تطبيقي من أجل قياس قابليتها للتجسيد وفحص فاعليتها في حماية الهوية، اخترنا ترجمة خليل مطران لمسألة "عُطيل" لوليام شكسبير، بهدف رصد موقفه من نص يعدّ من أعتى النصوص الكولونيالية وأشدّها إحالة للآخر وتهميشا له، ولتتبع تفضيلاته الترجّمية في نقل الأوضاع الاستعمارية المتفاقمة في النص الشكسبييري.

كلمات مفتاحية: الخطاب الكولونيالي، الترجمة، الهوية، العرقية، النص المسرحي.

Abstract:

This PhD dissertation applies a postcolonial-based translation approach to colonial discourses. It considers that translation is an act of resistance against racial supremacy and ethnocentrism in the original colonial literary texts which contribute to spreading negative stereotypical images of the local cultures in the third world during and legitimizing the colonial conquest of the 19th and 20th centuries. Postcolonial translation theory calls for the development of defense mechanisms against racism and discrimination in the colonial text and the adoption of translation strategies to counter the marginalization and humiliation of the natives. To put these theoretical concepts into a practical framework, I have chosen Khalil Matran's translation of William Shakespeare's tragedy *Othello* in order to study the translator's attitude towards the most violent and humiliating colonial text for the 'other'. The aim is also to trace the translator's choices in the excerpts featuring racial supremacy

Keywords: colonial discourse; translation; identity; raciality; theatrical text.

1. مقدمة:

إنَّ المستجَدَّات التي حفل بها العالم الجديد، بفعل تراجع المدَّ الاستعماري وانهيار معاقله واستقلال أغلب شعوب العالم الثالث، أدَّت إلى انوجاد تيارات فكرية؛ سعت إلى التثوير الفكري ضدَّ الموروثات الكولونيالية؛ مؤمنة بأن تصفية الاستعمار لا تتحقَّق بمجرد الاحتفال بالاستقلال، وتجسَّدت فيما يسمَّى بالدراسات ما بعد الكولونيالية، وهي دراسات ارتدادية مضادَّة للخطاب الكولونيالي ومقاومة له، وإنه لغني عن البيان الدور الذي لعبه هذا الخطاب بكافَّة أشكاله وجميع مساراته في تبرير الاستيطان، وتعميق الشَّعور بالدونية لدى شعوب المستعمرات وترسيخه حتى بعد استقلال هذه الشعوب؛ التي اقتنعت بقصورها وجهلها وسلبيتها، وفي تركية منظومة ثقافية كولونيالية متعاضمة واعتبارها المثل الأعلى في حياة الآخر المختلف عرقياً وفكرياً، ومنحها الحقَّ في إعادة تركيب مكُوناته الثقافية والهويّاتية وبعثها من جديد.

استقرَّ الخطاب الكولونيالي في أعمال المستشرقين على وجه العموم، ووجد في الأعمال الأدبية مكاناً مناسباً للترويج للعرقية والاستعلاء الثقافي، فقد تولَّت النصوص الكولونيالية مهمَّة تمثيل الآخر من موقع التفوق وتضخيم الذات، مع قصدية التمهيد لتجربة استعمارية طويلة تنامت في أنحاء العالم الثالث بأشكال ووجوه مختلفة، أو بهدف التبرير للاستيطان وتوطيده بالنسبة للأدباء والمستعربين الذين عاشوا خلال الفترة الاستعمارية، والإشكال الذي يُطرح هنا يكمن في نقل تلك النصوص إلى لغات المستعمرات، وهذه هي بؤرة اهتمام المترجمين الذين تبنَّوا الفكر ما بعد الكولونيالي.

تُعَدُّ ترجمة الخطاب الكولونيالي من أكبر الإشكاليات المطروحة في الدِّراسات التُّرجمية المعاصرة، و التي لقيت رواجاً كبيراً للأثر الذي تحدثه في الثقافة المستقبلية، فالمترجم هنا إما

ناقل للشّفرات الإيديولوجية التي يقرها الطّرف المُهيمن وموافق عليها، وإمّا مقاوم لها، الشيء الذي يتحدّد من تأرجح كفتي الميزان الترجمي بين التزام الحياد ونقل النّص بتحيزاته الثقافية والفكرية والتأكيد بالتالي على القوالب النّمطية السلبية والتمثيلات المتراكمة حول الثقافة المحليّة والتي تدعم موقف التمرکز الإثني، وبين إضعاف الأمانة الترجمية والاقتراب من الذات وتسجيل الحضور داخل الثقافة المعادية.

وقد تكاثفت الجهود النظرية والفكرية والتطبيقية الداعمة للترجمة حسب المنظور ما بعد الكولونيالي وبصورة متواصلة وفعّالة، من أجل إعادة موضوعة نصوص الثقافات الهامشية، وتنهض هذه الدراسات على مفاهيم رئيسية أهمّها: الهيمنة والتمثيل والمقاومة، وتستند على خلفية فكرية ما بعد بنوية، تجلّت في المساهمات المبكّرة لمفكرين من الولايات المتحدة الأمريكية ويفترض أنها منطلق بناء النظرية وبداية تشكيلها، والتي توسّعت فيما بعد وامتدت منتهية إلى الهند، وقد شكّلت الهند مسرحاً نموذجياً لمقارعة الكولونيالية فكرياً، وأثّرت أبحاث المفكرين هناك على مجريات الدراسات أيّما تأثير.

شكّلت النظرية ما بعد الكولونيالية منعرجاً هاماً في تاريخ الترجمة؛ حيث أحدثت تحولات جذرية في المجال لم يسبق لها مثيل، وطرحت الإشكالات الترجمية على أساس جديد، معتبرة أن معضلة الترجمة الكبرى مستكنة في اختلال التوازن في القوّة بين المركز والهامش، وتميّزت عن سابقتها بظهورها في مرحلة فاصلة ما بين عهدين متباينين في علاقات الشرق والغرب.

انطلاقاً من هذا الوضع المميّز للتّنظير الترجمي، نقدّم دراسة تدور إشكاليّتها حول اتخاذ الترجمة وسيلة لاسترجاع الهويّة الأصلية وحمايتها من التشويه والتزوير، وتصفية النصوص من العرقنة والعبث الثقافي، ورصد أوضاع النّصدي للخطابات الدّاعمة لعلاقة اللّاتوازن بين الأنا والآخر في ترجمة النّص المسرحي على وجه الخصوص، باعتباره متناً

قويًا للمحمولات الثقافية والتشغيرات الإيديولوجية؛ ولأهميته في تثبيت المفاهيم المنمّجة؛ وذلك لأن المسرح أذاك كان يجد طريقه إلى المتلقي بسهولة، بالمقارنة مع الأنواع الأدبية الأخرى.

ووقع اختيارنا على ترجمة خليل مطران لمسرحية "عُطيل" لويليام شكسبير كمتن لهذه الدراسة، أولاً لما يكتنزه هذا النص من دلالات عرقية قويّة ولما يفجره من مقولات عنصرية تفريقية عنيفة، أدرجت المأساة ضمن أعتى النصوص الكولونيالية؛ وأشدّها استباحة للآخر، ثانياً أنّ تراجيديا "عطيل" حظيت بالاهتمام الكبير والانتشار الواسع في العالم، إذ تعتبر عابرة للثقافات والقوميات على اختلاف تركيباتها الاجتماعية ونظمها السياسية وبُناها الثقافية، وامتازت بحركية كبيرة في العالم بفضل نشاط ترجمي هائل، عبر فترات تاريخية مختلفة وضمن سياقات إيديولوجية و فكرية متباينة، وقد تطلّب هذا النقل إبداعاً وابتكاراً لا محالة، إلّا أنّ تمرير هذا النص الشكسبييري المتعاضم إلى اللغة والثقافة العربيتين قد يتطلب قدراً عالياً من التّكليف والتطويع، ممّا يحيلنا إلى الحديث عن انحيازات ترجمية واتجاهات فكرية تضمّنّها النص المترجم .

2. الإطار التصوري للنظرية ما بعد الكولونيالية:

تندرج النظرية ما بعد الكولونيالية ضمن حقل النّقد الثقافي، وهي تتبنّى كل خطاب مقاوم ومضادّ لما ارتبط بسلطوية الأنظمة الاستعمارية، تركز على مقاربات ماركسية وعلى منظورات ما بعد بنويّة لتفكيك الخطاب الاستشراقي أو بمعنى أصح الاستعماري، فهي تدعو إلى مناوئة هذه الخطابات وإزاحة مركزيتها من النصوص عن طريق قراءة ثانية؛ بل وكتابة أخرى تمثل المستعمرات تمثيلاً مستمداً من داخلها، لا كما صوّرها المستعمر.

وقد ظهرت بوادر هذه الدراسات في أمريكا و بعدها بريطانيا، ثم شقّت طريقها إلى الهند حيث وجدت بيئة مناسبة لنموها، لتصبح الهند فيما بعد صرحاً معلميًّا وبؤرة رئيسية لانتشار هذه الدراسات في كل اتجاه، - والتي أطلق عليها تسمية "دراسات التابع" -، بفضل باحثين بارزين في المجال أمثال "هومي بهابها" و "جياتري سبيفاك" وغيرهم بتعميد "إدوارد سعيد"، الذي ينسب إليه التأسيس لهذه النظرية في كتابه "الاستشراق"، وهو أهم مصادر الفكر ما بعد الكولونيالي والشرارة الأولى لانتشاره. والجدير بالذكر هنا هو أن "فرانتر فانون" كان له السبق في ذلك، خاصة من خلال أعماله: "بشرة سوداء، أقنعة بيضاء" و "العام الخامس من الثورة"، حيث يستجلي علاقة الميز العنصري والتفوق الحضاري بالرغبة في الهيمنة والاستيلاء في سياق استعماري، فقد كانت هذه الأعمال بمثابة إعداد أو إسهامات أولية لتشكّل معالم النظرية، ممّا جعل شريحة كبيرة من المفكرين تعتبر أن "فانون" هو الأب الروحي لهذه الدراسات النقدية.

3. نظرية الترجمة ما بعد الكولونيالية : الترجمة كخطاب نقیض:

توسعت الدراسات ما بعد الكولونيالية وشملت مجالات عديدة كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والجنسية والأدب، راصدة كل علاقة عمودية هرمية بين الثقافة المركزية والثقافات التابعة، وفسحت المجال لظهور قضايا جديدة في تسعينيات القرن الفائت، أبرزها قضية الترجمة في سياق لا تناظرية القوى واختلال التوازن بين الشرق والغرب، وقد طبعت هذه القضية بطابع سياسي لم تشهده الترجمة عبر تاريخها النظري كلّه.

لا تهتم الترجمة من المنظور ما بعد الكولونيالي بالنص قدر اهتمامها بالخطاب، فلا تضع القضايا اللغوية ضمن أولوياتها ولا تولي اهتماماً لشروط الترجمة الضرورية، وتتعداها لمعالجة الهيمنة الثقافية والعرقية في نصوص المستعمر وفي الترجمات التي قام بها المستشرقون لنصوص محلية، وهي تُعنى بشكل خاص بدراسة تأثير الترجمات الغربية على

الثقافات المستعمرة؛ وكيفية استجابة المستعمرين لها بين تكيف أو رفض¹ وتدعو إلى ترجمة أو إعادة ترجمة تسمح للتابع بالظهور، كممارسة ثقافية ضد الاستعمار الفكري.

توالت الجهود الفكرية القيمة حول الترجمة في السياق ما بعد الكولونيالي، وتعدّ دراسة طلال أسد "مفهوم الترجمة الثقافية في الأنثروبولوجيا الاجتماعية البريطانية" التي تضمنها كتابه "جينالوجيا الدين" أول مساهمة في نظرية الترجمة ما بعد الكولونيالية، وكان طلال أول من أشار إلى أنّ اللغة محكومة بعلاقات القوة وعدم تكافؤ اللغات في العالم، حيث يرى أن اللغات الأوروبية أقوى من لغات العالم الثالث؛ والتي تعرضت خلال العملية الترجمية لتحويل وتشويه برّته التبعية السياسية والاقتصادية المطلقة لهذه البلدان، بالإضافة إلى تحكّم الإمبراطوريات الاستعمارية في إنتاج العلم والمعرفة ممّا يجعل خضوع التابع لها خضوعاً حتمياً، ويرى أنّ الترجمة الجيدة لا تكون بتعديل الخطابات لتتناسب الثقافة المستقبلية، بل تلك التي تحافظ على الحضور المقلق للثقافة البائدة².

تعدّ نيرانجانا تيجاسويني من الباحثين الذين بذلوا جهوداً مميّزة في المجال خاصة في كتابها "موقع الترجمة" الذي يعتبر رافداً من روافد النقد الترجمي، وجّهت فيه الكثير من الانتقاد لما تسمّيه بـ "الترجمة المسيطرة"، من خلال استقراءها للأدب الهندي المترجم من قبل مستشرقين بريطانيين، وبالأخصّ ترجمات المستشرق "ويليام جونز"، واعتبرتها حركة سياسية أكثر منها أعمالاً ترجمية، خدمت المصالح الكولونيالية وجردت الهند من عظمتها وتاريخها الحافل ونجحت في تعميم ثقافتها وحرمت الهنود من التعبير عن أنفسهم³.

وفي السياق نفسه ينتقد المنظر الأمريكي "لورانس فينوتي" في كتابه "اختفاء المترجم" استراتيجيات الترجمة الأنجلوساكسونية لنصوص الثقافات الهامشية، المعتمدة على السلاسة وإضفاء النكهة المحلية على النص الهدف، تحقيقاً للمقروئية، باعتبار أنها لا تسمح

للآخر بالظهور، وبعد استطلاع أنجزه حول نقد الترجمات خلال نصف قرن وجد أن السلسلة هي المعيار الأوحّد لاستحسان الترجمة أو استهجانها، دون أدنى اعتبار للدقة والأمانة، ويتهم دور النشر الأمريكية والبريطانية التي تمارس ضغطاً على المترجمين من أجل أن يحصروا ترجماتهم في حدود الخطاب السائد في أمريكا وبريطانيا لتحقيق أرباح مالية معتبرة، باعتبار أن البلدين أحاديا اللغة والثقافة⁴. وكغيره من الباحثين في مجاله يدعو فينوتي إلى استراتيجية تغريبية ومقاومة للتمركز الإثني، والمقاومة هنا يقصد بها عكس السلسلة، فيجد القارئ أن النص المترجم غريباً عنه متمنعا عن الفهم اليسير، ممّا يتيح له استكشاف هوية الآخر الأكثر خصوصية، وهو لا يقصد بهذا النقل العشوائي إلى الثقافة المستقبلية بل كتابة ترجمة متسامحة تفسح المجال للآخر وتسمح له بالتواجد⁵.

يبدو ممّا سبق أن أهمّ ما تدعو له الترجمة في السياق ما بعد الكولونيالي هو النظر في العنف العرقي الموجود في ترجمات نصوص المستعمرات، والذي أدّى إلى بتر هذه النصوص عن سياقاتها الثقافية وجردّها من هويّتها الأصلية، وفق علاقة هرمية تسلطية تعكس واقع الاستتباع والهيمنة السياسية للعالم المتقدّم، وتدعو ذات النظرية من جهة ثانية إلى انتهاج استراتيجية ترجمة تحيي الغيرية وتحتفي بالتباين والاختلاف، الشيء الذي يعتبره ما بعد الكولونياليون شكلاً من أشكال المقاومة، وثورة ضدّ نزعة التهميش والتجيم في نصوص الثقافات المركزية.

4. ترجمة المسرح: ثنائية الأدائية والمقروئية وتداخل السياقات الثقافية:

حملت الترجمة بشائر ميلاد المسرح العربي وشكّلت نواته الأولى، وكانت القناة الناقلة للأعمال المسرحية العالمية إلى الأدب العربي، والقاعدة الأساسية لانفتاح العرب على المسرح الغربي، ولا تزال تُشكّل وسيلة فاعلة في صناعته وإكسابه أبعاداً جديدة.

تختلف ترجمة النص المسرحي عن باقي الترجمات الأدبية بأنها موجهة للقراءة والتمثيل، وتأخذ وضعها الخاص باستدعاءها لوسائل تعبيرية لفظية وسمعية بصرية لا تكتسب معناها إلا داخل المشهد التمثيلي، لأن الإدراك الحسي هو أهم وسائل التلقي في المجال المسرحي، ومحورا أساسيا في عملية الفهم ؛ يعطي للمفوض وجوده الفعلي، فما يفلت من النص تستوعبه العين و الأذن؛ الشيء الذي يمنح المتلقي إشارات وعلامات تستحيل إلى دلالات لغوية و سياقية منتجة للمعنى، فتقع على كاهل المترجم مهمة إعادة إنشاء الزابط بين ما هو مرئي وما هو مقروء ، ولا مجال لإنكار هذه الثنائية التي تمثل فيضا متصلا من المعاني لا يقبل التجزئة، وإن التداخل والترابط الوظيفي بين قابلية القراءة و قابلية الأداء، يحمل المترجم مسؤولية أخرى تتمثل في إعادة صياغة النص وفق السياق الثقافي والاجتماعي المنقول إليه، والتوفيق بين القضيتين ليس بالأمر الهين وهو ما يجعلنا نفكر في طبيعة النص المسرحي المرتبط بالتراث المحلي المتجذر، والتميز بالتراكمية والشمول؛ والذي يقتصر ارتباطه على الكيان الاجتماعي الذي وُجد فيه، ويتضمن كل ما تنتجه هذه الممارسة الاجتماعية من عناصر مادية وسيكولوجية بل ويشمل جوانب عديدة أخرى كالسياسة والاقتصاد والتاريخ، والتفاعل الشديد بين هذه العناصر كلها يجعل النص المسرحي كيانا فريدا ويكسبه قوة ثابتة وهوية مطلقة، تضع المترجم في تحديات لا تقتصر على النص الباث وبُنيته المخصصة، ولا تتعلق بموضعه داخل نسق ثقافي مغاير فحسب، بل بعلاقة التقارع بين النص المقروء والنص الركحي، فإذا تجاوز المترجم كل العقبات الترجمية في الكتابة الفعلية للترجمة فكيف سيتجاوزها في نص العرض، في هذا الصدد يتساءل "إجيل تورنكويس" في كتابه "ترجمة الدراما"، عن إمكانية استخراج نص تمثيلي من النص

المترجم كما يمكن استخراجه من النص الأصل ويجب باستحالة ذلك⁶، فالنص المترجم لا يمتلك تلك القوة التصويرية التي يمتلكها الأصل.

ومن الباحثين الذين خاضوا في الترجمة المسرحية تنظيرا وممارسة وترجعوا على عرشها الباحثة والناقدة الأمريكية "باسنت سوزان"، بحوالي عشرين كتابا في الدراسات الترجمة بعامة والمسرحية بخاصة، سعت فيها إلى استيضاح مسألة ترجمة النص المسرحي المكتوب وتمثيله على الرّكح، أو ما تطلق عليه "قابلية الأداء"، وتذهب إلى ما ذهب إليه "إجيل" في تعذر استخراج نص تمثيلي من نص مترجم بنفس مشهدية النص الأصل، وذلك لتعدد القراءات واختلاف أداء الممثلين على الخشبة، الذي يؤدي بالضرورة لتباين في فكّ الشفرات النصية المكتوبة⁷، كما أنّ تتبع و نقل المشاهد الأصلية وتصويرها بلغة الاستقبال قد لا يكون متاحا بسبب الحدود التي يسمح بها النظام الثقافي المستقبل، في هذه الحالة يلجأ المترجم إلى إعادة تشكيل جزئية أو كلية تبعا لطبيعة هذا النظام، فالنص المترجم لا يملك ما يؤهله ليكون بديلا لنص محليّ وبفس زخم الحراك الدرامي على سطوح الخشبات .

مثّلت استراتيجية التطويع الثقافي للنص المسرحي ميزة مشتركة في أغلب المسرحيات المترجمة، ومجرد مقارنة بسيطة بين النصوص الأصلية وترجمتها تؤكد أنّ هناك اختلافات كبيرة قد تصل في بعض الأحيان إلى حدّ خلق مسرحية جديدة، تذكر "سوزان باسنت" تجربتها مع المترجم "ديفيد هيرست" في ترجمة مسرحية Trovarsi للكاتب المسرحي الإيطالي "لويجي برانديلو"، وتصرح أنّهما اعتمدا القص واللصق، والإضافة والحذف، وأنّهما أخذوا في اعتبارهما العناصر الخارج نصية، خاصّة أن الترجمة عُرضت على إذاعة ال بي بي سي، ما دفع بهما إلى ابتناء هوية جديدة للنص من أجل تسهيل الفهم على المستمعين الإنجليز وذلك من خلال فكّ الشفرات الثقافية والإيديولوجية الإيطالية وتبسيطها.⁸

والأمثلة متعدّدة عن تفرّع نصوص مترجمة متباينة وباختلافات تكوينية عن الأصل، فمسرحية "أوديب" على سبيل المثال تحوّلت إلى نصوص أخرى مختلفة عند عبورها إلى الثقافات المستقبلية، فعند أعلام المدرسة الكلاسيكية الفرنسية نجد أن صياغة "بيار كورناي" للمسرحية كانت أكثر عمقا وتكثيفا من النص الأصل، إذ أحدث داخلها مجموعة من التغييرات، وأضاف بعدا عاطفيا تدور حوله الأحداث إرضاء للذائقة الفرنسية آنذاك، وحولها "فولتير" إلى حلبة صراع بين أوديب الحكيم والآلهة الشريرة، وضمّنها اتجاها فكريا رافضا للآهوتية كمرجعية للإنسان واتخذ موقفا صريحا ضدّ الأديان، الأمر الذي يعكس تأثير التّطورات التاريخية التي خبرتها فرنسا وقتئذٍ والتجاوب مع الحركة التنويرية والفكر النهضوي، أمّا "أندري جيد" الذي جمع بين الأسطورتين "أوديب" و"ثيسبوس" في عمل ترجمي واحد ويعتبر من أحدث الترجمات وأهمّها، فقد دفع بقضية التحرّر من قيود الثيوقراطية في شكل صراع بين أوديب المعتدّ بنفسه والمعادي للآلهة، والكاهن الذي يستعمل الدين للسيطرة على المدينة .

وإذا نحن بحثنا عن "مأساة أوديب" في المشهد العربي؛ وجدنا أنّها تتماهى مع الخلفية الشّرقية والدينية التي ترفض ألوهية الإنسان؛ وتحمله مسؤولية قدره ومصيره المشؤوم، فأوديب توفيق الحكيم لم يكن مسيرا مثل أوديب سوفلوكس، بل كان له حرية الاختيار، فهو من اختار اكتشاف الحقيقة المفجعة، فدفع ثمن تحدّيه للآلهة وتعويله على عقلانيته المفرطة، أمّا علي باكثير فاستهلّ ترجمته للمسرحية بآية من القرآن الكريم، كعبارة مستخلصة من فحوى المأساة ، وحذف فكرة الآلهة المتعدّدة وعوّضها بإله واحد .

إنّ الأمثلة عن الترجمات التّصرفية للنصوص المسرحية عديدة متعدّدة، إذ يعتبر التحوير والتعديل من التقاليد الترجمية السارية في نقل النص المسرحي، ونخلص إلى أنّ

ابتداء النص الأصل وإعادة تشكيله من جديد وفقا للقيم والمعتقدات والتصورات المحلية يُعدّ حالة طبيعية في ترجمة هذا النوع من النصوص؛ وأن العلاقة الدينامية بين الأدائية والمقروئية في المسرح وتشابكها مع تراكم المؤثرات الإجتماعية والبيئية والدينية وغيرها؛ هو ما يرسم الشكل النهائي للنص الهدف ويحدد معالمه.

5. الخطاب الكولونيالي في تراجمييا "عُطيل":

لا زالت نصوص شكسبير تحتفظ بخصوصيتها العالية بعد مضي قرابة أربعة قرون من الزمن، ولا تزال مجالا مفتوحا أمام المترجمين والباحثين في مختلف أنحاء المعمورة تستعد من حين إلى آخر ويعاد تفسيرها وموضعها في سياقات ثقافية وسياسية مختلفة، وإنّ العدد الكبير من الترجمات المعادة لمسرح شكسبير وشعره؛ جعلت منه كاتبا مسرحيا معاصرا، إذ تعتبر كلّ ترجمة بمثابة إعادة قراءة للكاتب على نحو مختلف وعلى ضوء قضايا متعددة تثيرها هذه الأعمال.

تُعدّ مسرحية "عُطيل" لشكسبير من أهمّ الأعمال المسرحية التي كُتبت في عصر النهضة، فهي تصنّف ضمن أهمّ النصوص التي فتحت آفاقا كبيرة لحساب الرؤية الاجتماعية والانسانية، ولا تزال مسألة وجود دوافع كولونيالية وراء هذا العمل مثارا للجدل إلى يومنا هذا على الرغم من الفجوة الزمنية الكبيرة التي تفصلنا عن عصر شكسبير، خاصة أن المأساة تكفلت بإبراز الفوارق الثقافية والبيولوجية التي كانت بمثابة تبرير مباشر أو غير مباشر لعدوانية "عُطيل" وارتقاء الرجل الأبيض.

كان النشاط العربي لمسرحية "عُطيل" سواء بالدراسة أو الترجمة عظيما، فقد كثرت المؤلفات حول هذه المأساة حدّ الإهدار، فعدا أنّ البطل منحدر من البلاد العربية وأنّ المسرحية كانت ساحة لتلاقح ثقافي معقّد، فإنّ العديد من الباحثين العرب يعتقدون أنّ هذا العمل مستلّ من أدبيات وأساطير عربية قديمة، بعد ملاحظة التشابه الكبير بين مأساة

"عطيل" ومسرحية "ديك الجنّ الحمصي"⁹ التي جاءت في كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، كما أنّ التقارب واضح بين "عطيل" و"عنتر بن شداد"¹⁰، ما دفع الباحثين إلى توجيه جهودهم للتنقيب عن جذور عربية للمأساة وعن إمكانية تأثر شكسبير بالتراث العربي القديم، ولذات الأسباب انشغلوا بنقلها إلى لغة الضاد، سواء من مصدرها الأول، أو من ترجمات بلغات أخرى، فقد تكفل شاعر القطرين "خليل مطران" بنقل التراجيديا لأول مرة من اللغة الفرنسية وتولّى إعادة ترجمتها من مصدرها الأصل "جبرا إبراهيم جبرا".

تُعَدّ مسرحية عطيل من المسرحيات التي حملت جرعات عالية من الخطابات الكولونيالية؛ القائمة على الفوارق الإثنية والبيولوجية والجينية؛ التي انعكست في التعبيرات اللغوية والصور البيانية المتضمنة في النص، وجسدت الرؤية الايديولوجية المتمركزة للأوربي، حيث سيطرت الهرمية العرقية على أحداث المأساة بشكل واضح؛ ولم تزد إلا تأكيداً على التفوق الأوربي، يحتلّ قمتها الرجل الأبيض لما يتميز به من موهبة وصفات نبيلة والمتمثل في شخصية "ياجو"؛ الذي كان يجد لذّة في رؤية تفوّقه العقلي على الآخر الغريب، وقاعدتها الرجل الإفريقي بصفاته الجسدية والنفسية السلبية والمتمثل في "عطيل"، فأظهر شكسبير هذا الشاب المغربي بصورة قذحية واصمة تحمل مجموعة من السمات الجسمية والنفسية المنفّرة، بنعته همجياً شهوانياً لاعقلانيا سهل الانخداع، وتشبيهه بالحيوان؛ كالكبش الأسود والحصان البربري؛ ووصفه بصفات مهينة كالعبد وغلّيط الشفتين، وهذا كلّه يبرز النهاية المأساوية لعلاقته بديمونة الفتاة الفينيسية التي مثّلت رمز النقاء والبراءة والشرف. وينقل شكسبير بهذا الصورة السلبية التي يستبطنها المتخيّل الغربي حول الآخر اللاّعربي، والتي تعبّر عن ضعف مقاومته لطبيعته المتدنّية والوحشية وعُسر التكيّف الاجتماعي لديه، فنيل عطيل لدرجة عسكرية مائزة وظفره بحبّ ديمونة وإخلاصها له لم

يفكّك الروابط بينه وبين تركيبته النفسية الأصلية، ولم تتجح ظروفه الاجتماعية الجديدة في قيادته إلى مواقع حضارية أعلى؛ بل زادت في تقوية سلوكاته المنحرفة، مقابل "ياجو" الرجل الأبيض الفطن العارف بتركيبة "عُطيل"، المدرك لتفوقه وقدرته على التحكم في مصير هذا الشاب المغربي الأسود، وهكذا يلغي شكسبير احتمالية التكافؤ بين الأوربي واللاأوربي من منظور إيديولوجي فوقي حاله حال أدباء عصر النّهضة، الذين فسّروا العالم الجديد من خلال ما يضمّرونه من رؤية مجتمعية وأفكار نمطية مسبقة، إلّا أنّ الرّغبة الشديدة في احتلال الأراضي الإفريقية كانت إطارا آخر لتمثيل اللاأوربي تمثيلا معلولا للقوة مبررا للاحتلال والتوسّع الاستيطاني، فالأدب بعامة كان مرتكزا هامًا من مرتكزات الإيديولوجيا الاستعمارية في هذه الفترة.

كانت ثيمة الغيرة من الثيمات الرئيسية في المسرحية، حتى أنّ بعض النقاد يرون أن المسرحية لم تبدأ فعليًا إلّا في تلك اللحظة التي أثار فيها "ياجو" الشكوك في نفس "عُطيل" حول عفة "ديدمونة" ووفائها له.

والغيرة خلق عربي أصيل وهي عنوان الشرف، والمرأة ذروة الشرف في المنظومة الفكرية والشعبية القاعدية لدى المجتمعات العربية، والأرجح أن شكسبير كان عالما ببلاد العرب وخبايا النفوس هناك؛ وكان مدركا أنّ الإدراك أنّ مجرد الاقتراب من هذه المنطقة المقدّسة قد يكون دافعا للغيرة في شكلها المفرط، فنجاح خطّة "ياجو" إنّما كانت بفضل الغيرة المتمكّنة من هذا الشاب المغربي، والتي جعلته سهل الاستثارة والاستدراج، فمجرّد تحريك مشاعر الارتياح نحو عفة ديدمونة أدّى به إلى نهاية مفاجئة وقد كان بإمكانه التحقق من الأمر بسهولة.

والقارئ للمسرحية يلاحظ أنّ الاستعداد الجيني لعطيل بالإضافة إلى بعض الضغوطات كالتمييز العنصري والشعور بالدونية والعجز، هو الذي جعله عرضة للهذاء

والجنون وقاده لمصير تراجيدي، وليس مؤامرة "ياجو"، يقول الدكتور أحمد سخشوخ أن خطة ياجو الدنيئة وجدت أرضا خصبة في عقل وقلب عطيل وما كان ياجو ليقوم بالأمر ذاته مع هاملت، وما كان هاملت ليقْتل ديدمونة ولكان سيتفطن للحقيقة في وقت قصير¹¹، فالمدارك العقلية لعطيل تهوى إلى مستوى أدنى بالمقارنة مع هاملت .

إن تعمّد شكسبير تصوير عطيل المنحدر من أصل إفريقي بصورة همجية بدائية في مجتمع متحضّر إنّما ليدين مجتمعه الأصلي، فمسار عطيل في المسرحية ارتبط ارتباطا كبيرا بأصوله العرقية، وهكذا يحسم شكسبير قضية استحالة التواصل الحضاري بين عالمين مختلفين، ويديرج المأساة بوعي أو بدون وعي ضمن الأدب الكولونيالي المتورّط في خلق ثنائية الأنا المتعالية والآخر التابع، والذي يشكّل أداة مهمّة من أدوات السطوة الفكرية الاستعمارية. ترى "انيا لومبا" أن النصوص الأدبية لعبت دورا محوريا في تشكيل السلطة الثقافية للمستعمر، وأنّ الأدب المكتوب على طرفي التقسيم الاستعماري يستولي على الثقافة الأخرى بل يخلق أنواعا وأفكارا وهويّات جديدة وهو أداة مهمّة للهيمنة والتمثيل¹². فإنّ اعتماد الأدب الكولونيالي على الفوارق العرقية والجسمانية بين الأوربي المتحضّر والإفريقي المتوحّش قدّم تبريرات للمستعمر ودعم العدوانية ضدّ المستعمر، وهذا أمر لا يمكن تبرئة شكسبير منه خاصة و أنّه ينتمي إلى عصر تشكّل الخطاب الاستعماري.

6. صورة الذات في ترجمة خليل مطران لمأساة "عطيل":

تعدّ مأساة "عطيل" من الأعمال الأدبية الذائعة الصيت التي تدفّقت على المسارح العالمية والعربية أيضا، وقد تكفّل شاعر القطرين بنقلها إلى العربية عن ترجمة فرنسية، نشرتها لأول مرة مجلة الزهور لأنطوان الجميل في مجلّدها الثالث وصدرت طبعتها الأولى من دار المعارف في القاهرة وذلك سنة 1975، وتعتبر هذه أول ترجمة عربية للمأساة.

انتظمت المسرحية في خمسة فصول تكوّنت من عدد متفاوت من المشاهد وهي كذلك في النص الأصلي، وكغيرها من الترجمات المسرحية خضعت مأساة عُطيل عند نقلها للتعديل النصي والهيكل.

استهل خليل مطران ترجمته بمقدمة هي عبارة عن معلومات تفصيلية وشاملة حول النص، وتوضيح لخياراته وتفضيلاته الترجمية، والتي تشي بخلفية ثقافة عربية تراثية. فعن اختياره لاسم عطيل كمقابل لـ "Othello"، يقول مطران أنه قد رده إلى أصله التقديري، حيث من غير الممكن أن يكون قد دُعي باسم أعجمي عند مولده، وأنه كره أن يعيد إلى العربية إسما من أسماءها بلكنة أعجمية، وهذا أولى من أن يلوّث مسامعنا بالتحريف والزطانة¹³. أما فيما يخص آليات تعامله مع النص فيقول أنه حاول رده إلى أصله كما ردّ عطيل¹⁴، وهذا معناه أنّ مطران اختار فعلا وبوعي استراتيجية ترجمة معينة، والتي يسمّيها أهل الاختصاص بالترجمة التوطينية أو التدجين، على الرغم من أنه لم يكن مترجما في المقام الأول.

وعلى المستوى اللغوي فإنّ مطران يرفض ارتجال اللغة وتنزيلها إلى العامية والتي يرى أنها منعت تشكّل وحدة ثقافية عربية متجانسة، ولم يتشبّت بالفصحى التراثية التي قد تحوّل دون تهادي معنى النص، واختار أسلوبا وسطا سهل المتناول وأقرب إلى الفهم¹⁵. إنّ أول ما يقف عليه قارئ مقدّمة مطران، هو أنّه يستبطن مفاهيم ونماذج إيديولوجية عربية إسلامية رغم أنّه كان نصرانيا، وكان مدفوعا بدوافع قومية وثقافة محلية، ممّا كان سببا في تغليبهِ لاستراتيجية الترجمة التوطينية كشكل من أشكال المقاومة للإرث الكولونيالي، وخدمة للخطاب الهوياتي، وقد صرّح في آخر مقدمته أنه لولا أسماء العلم لكانت المسرحية المترجمة عربية فصيحة، فإنّ تبني مطران لفكر ما بعد كولونيالي مضادّ للعنصرية الثقافية كان واضحا مجلّوا.

1.6 ترجمة خليل مطران للدلالات العرقية في نصّ "عطيل":

مما يستحق الذكر قبل الخوض في ترجمة مطران؛ هو أنّ شكسبير يستعين في مأساته بالرّمز الحيواني، والذي يتوزع بين مشاهد المسرحية بشكل مُلفت؛ كبنية مجازية موازية للواقع أو بالأحرى مشكلة لموقف الكاتب من هذا الواقع، والذي لم يجد سبيلا لتشكيله إلا عن طريق الاستعانة بالحيوان كمرجعية ثقافية لتمثيل الآخر وإنكار إنسانيته، فلا يمكن اعتبار الترميز عند شكسبير مجرد حقل مفرداتي منعزل عن الدلالات السياقية التي تحيل إليها هذه الرّموز، فهو على الأرجح مستوحى من الخرافة اليونانية القديمة، والخرافة تنبني عادة على أشكال السلطة والعلاقة بين القويّ و الضعيف.

وفيما يلي سيتمّ التركيز على كيفية تعامل مطران مع الوصم العرقي والصور النمطية القذحية والتمييز بمختلف أشكاله في ربوع النص الشيكسبيري.

النموذج الأول:

Iago: "... an old black **ram** is tuppung your white ewe. Arise; arise..."¹⁶

في هذا المشهد يستعمل "ياجو" رموزا حيوانية لتمثيل العلاقة الحميمة بين عطيل وديمونة والمتمثلة في "الكبش" و"النعجة"، والواقع أنّ العلاقة بين هذين الحيوانين طبيعية باعتبارهما من نفس الفصيلة ومن جنسين مختلفين، إلا أنّ ياجو يشكك في شرعيتها، بل ويجعلها غير مقبولة بارتكازه على صفات أخرى هي اللون والعمر، اللذان يمنعان الاتصال بين الحيوانين حسب قانون الطبيعة، واستدعاء شكسبير لصورة الحيوانين في مطلع المسرحية لتمثيل علاقة بين كائنين بشريين؛ هو وصم لهذه العلاقة بالبهيمية وإرساء لحدود بين-عرقية مفارقة لحالة التمييز والتمييط العنصري.

الترجمة: "... فحل أسود يغشى نعجتك البيضاء ، انهض انهض..."¹⁷

في هذا المقطع لا ينقل خليل كلمة "ram" التي تعني "كباش" ويوازئها بكلمة
"فحل".

وإن كان الفحل في اللغة العربية هو الذكر من كل حيوان، والفحولة هي الصفات
الخاصة بالذكورة مقابل الأنوثة، وتعني القدرة على التلقيح، فقد ارتبطت في المخيال الثقافي
العربي باكتمال الرجولة، إذ تدلّ على القوة والصلابة والشهامة والمروءة، فالفحل بتعريفه
القاموسي هو الرّجل القويّ الشجاع المقدام، وهو الذي تظهر عليه صفات الرّجولة البدنية
والنفسية التي تميّزه عن صفات الذكر المخنث والتي تعتبر مذمة وعيباً ونقصاً خلقياً،
فالفحولة عند العرب هي أفضل صفات الرّجل على الإطلاق وهي مدعاة للفخر والاعتزاز،
وبهذا ينقل مطران عُطيل من دركات البهيمية إلى أسمى درجات الذكورة.

النموذج الثاني:

Iago: "...you'll have your daughter covered with a barbary horse..."¹⁸

يذهب شكسبير هنا إلى إنكار إنسانية عطيل وإلغاء مشروعية الاتصال بين العرقين
بمقدار كبير من العنف، من خلال تصوير علاقته بديدمونة في شكل تزواج فوضوي بين
كائنين مختلفين، ممّا ينافي سلسلة الوجود ويخرق نواميس الطبيعة.

أما الحصان فهو يحمل معانٍ إيجابية في أغلب الثقافات والحضارات عبر العالم، إلا
أنّه يعكس في الثقافة الغربية في بعض الأحيان صورة سلبية لارتباطه بالغزو والاعتداءات
البشرية، كما نجده في بعض عبارات الاستهجان في اللغة الانجليزية وعلى سبيل المثال
عندما نقول بالإنجليزية جملة "he is horse" فهي تعني unattractive ومعناها شخص
بشع وغير جميل، ولدينا كذلك عبارة "horse's ass" وهي صيغة قذحية لنعت شخص غبي
ومزعج.

الترجمة: "...تدع ابنتك يغشاها جواد من البربر"¹⁹...

إنّ المقابل المباشر لـ "horse" بالعربية هو "حصان"، واختار مطران أن يقابلها بـ "جواد".

من المعلوم أن مكانة الخيل في التراث العربي والإسلامي لا تدانيها مكانة، إذ يعتبرها العرب رمز عزّة وجاه ومدعاة للفخر والتفاخر، و لطالما كانت مواضيعا للنثر والشعر في الأدب العربي، ومضربا للأمثال والحكم، كما ذُكرت الخيل في أحاديث نبوية عديدة وجاءت في ثنايا القرآن .

أما كلمة "جواد" التي جاءت في النص الهدف فهي من المُسمّيات التي تطلق على الحصان الأصيل، وهي لا تعتبر بأي حال من الأحوال إهانة أو تحقيرا في الثقافة واللغة العربيتين. فالجواد من الخيول الأصيلية، ذو صفات مميّزة ويعتبر من أرقى السلالات، وهو يتميّز بالذكاء وقوّة الذاكرة والوفاء لصاحبه، وجاء ذكر الجياد في القرآن الكريم. زيادة على أنّه إسم من أسماء الله الحسنى.

كما أن "جواد" من أسماء العَلَم المذكّرة الشائعة في الأقطار العربية والتي تحمل معنى العطاء والكرم وهو صفة منسوبة إلى الجود والبذل، فنقول رجل جواد أي معطاء وسخيّ.

أمّا بالنسبة لكلمة "barbary" والتي تقابلها "بربري" في اللغة العربية والتي تعتبر صفة قدحية وتعني البدائي والهمجي والمتوحش، فقد حوّرها مطران إلى عبارة "من البربر"، فالمترجم هنا ينسب عطيل إلى السّكان الأصليين لشمال إفريقيا ويرجعه إلى المجموعة الإثنية التي ينحدر منها، فالعبارة تحيل إلى تعيين جغرافي وإقليمي لا إلى القدح أو الوصم المكاني .

وعليه فإنّ عبارة "جواد من البربر" التي جاءت في النص الهدف حملت معاني النبل والرقى وأعطت دلالة معاكسة تماما لما ورد في الأصل.

النموذج الثالث:

Iago: "... you'll have **courses** for cousins and **gennets** for germans..."²⁰

ينتقل شكسبير بعد ذلك إلى النتيجة الحتمية لهذا التزاوج المحظور، ففي هذا المقطع يحذر ياجو والدَ ديدمونة من الاختلاط الجيني المحتمل الذي سيؤثر لا محالة على نقاء عرقه وأصالته، ويتنبأ بإنجاب نسل وضع وسلالة من الأحفاد المهجنين ويصفهم بـ "coursers" و "gennets".

"coursers" هي أحصنة مهجّنة من سلالة بريطانية وأخرى عربية، كانت تستعمل في المعارك قديما، ورغم قوتها وسرعتها إلّا أنها أقل سعرا وقيمة من الخيول الأصيلة. أما "gennets" فتدعى بالعربية الزريقاء أو الرباح وهو حيوان لاحم ذو نشاط ليلي، يُعتبر شمال إفريقيا موطنه الأصلي وتمّ استقدامه إلى جنوب أوروبا، والزريقاء حيوان تزدريه العرب لسمعته السيئة، فله رائحة كريهة ويأكل بشرائه إلى درجة أنّه قد يعرض سلالات حيوانية بأكملها للفناء.

إنّ مقابلة عطيل بالصفات الحيوانية السالفة الذكر أثقلت المقطع بحمولات تحقيرية سلبية وأضافت مقادير عالية من العنف العرقي للمسرحية، بوضعه في مكانة جدّ متدنية على السلم الحضاري وتحويله إلى مخلوق دنيء لا يرقى إلى مستوى الإنسان، ويذهب شكسبير إلى أكثر من هذا وهو عرقنة الحيوانات، فتمثيلاته السلبية لم تطل عطيل فحسب بل جعلت من الحيوان موضوعا للتمييز العنصري كذلك.

الترجمة: "...ليكونن لك أبناء عم من الخيل وأقرباء من المهارى²¹..."

ترجم مطران "coursers" بـ "خيل"، والخيل كما ذكرنا سابقا يحمل دلالة إيجابية في المخيال العربي ولا تعتبر إهانة بأي حال من الأحوال . وترجم "gennets" بـ "المهاري" ولم يستعمل المقابل المباشر للكلمة في اللغة العربية، والمهاري من أرقى سلالات الإبل والجمال والتي تكتسي أهمية بالغة عند العرب، وتحظى برمزية إيجابية في الحقل الفكري والثقافي العربي، إذ تعرف بجودتها وسرعتها الكبيرة التي فاقت سرعة الخيول؛ ولبننها الغزير؛ كما تعرف الإبل المهرية بذكائها الملفت وقدرتها العالية على التذكر، وقيل أنها تفهم الكلام وإذا سميت باسم ودعيت به أجابت بسرعة، فهي من كرام الإبل التي تستأنسها العرب وتفتخر بركوبها وتشتريها بأثمان باهضة وتعتبرها رمز أصالة وعراقة.

تعتمد المترجم هنا استبدال حيوانات مهجنة ودينئة بأقوى وأنفع وأجود أنواع الإبل والخيول، واستبدال بالتالي صورة الإهانة والوصم الملحق بعطيل، بصورة أحسن وشأن أعلى جعله أكثر قبولا ومساواة مع الآخر في النص الهدف، وهكذا يخفف مطران التركيز العالي للعرقية في النص الأصل و ينزله لأدنى مستوى.

النموذج الرابع:

Rodrigo: "What a full fortune does the **thick-lips** owe if he can carry't thus"²²

ظهرت في هذا المقطع الرؤية العرقية المرتبطة بالصفات الجسدية، والتي تحددها الحتمية الجغرافية والإثنية، وتعتبر أخطر أنواع العنصرية، فالاستناد إلى التركيبة الجسمانية لتصنيف البشر هو تمييز ذو طابع عنيف. يصف رودريجو عطيل هنا بـ "thick-lips" وتعني "غليظ الشفتين"، وهي عبارة مسيئة ومن الاصطلاحات التي تطلق على ذوي البشرة السوداء وتحمل معنى السخرية والاستهزاء العنصري، فيحكم شيكسبير هنا على عطيل بالنقص والدونية على أساس خصائص بيولوجية بحتة .

الترجمة: "إنّي لأستعظم على ذلك الأسود الوبري ما دفع إليه من السعد"²³

نلاحظ أن مطران أغفل عبارة "غليظ الشفتين" وحذفها من النص الهدف ليستبدلها بعبارة "أسود وبري"، ومن المعلوم أن كلمة "أسود" تحمل كثيرا من معاني العنصرية والعبودية، وتعتبر الصفة الأساسية في تجذير العرقنة عند الشعوب الأوروبية، لكنها لا تعتبر كذلك في عديد من البلدان العربية والإفريقية؛ أو لنقل أخف وطئة وأقل درجة ممّا هي عليه في الغرب، وذلك لأن السود هم جزء من التركيبة البشرية هناك حيث أنّ هذه الصفة لا تشير إلاّ للون البشرة بعيدا عن أي تمييز أو استعلاء عرقي . وما نلاحظه هنا هو أن مطران على الرغم من بقائه قريبا من النص الأصل إلا أنه خفّف من السخرية والتحقير اللفظي الوارد في الأصل.

النموذج الخامس:

Rodrigo: "...with a **knave** of common hire; a **gondolier** to the **gross clasps** of **lascivious moor**..."²⁴

يستعمل رودريجو مجموعة من الصفات النفسية والسلوكية القذحية في حق عطيل لمنع زواجه من ديدمونة، فيصفه بالمحتال والخادم الذي لا قيمة له وبالمغربي الفاسق، ومن المعلوم أنّ نظرية التفوّق و التمرکز الإثني الأوروبي تسلّم بوجود خلل في القدرات العقلية؛ ودناءة في الصفات الأخلاقية لذوي الإثنيات المختلفة والملونة، ممّا شكّل صورة نمطية ترسّخت بعمق عند البيض تقرّ بأنّ الانحطاط العرقي والبيولوجي للآخر يؤوّل بالضرورة إلى انحطاط نفسي وسلوكي، فحسب شيكسبير فإن انحراف عطيل عن المعايير المجتمعية والقيم المتفق عليها، يستند إلى جيناته الخاصة والتي تتعارض مع جينات المجتمع السوي.

الترجمة: "...لنستسلم بين ذراعي مربّي كثيف..."²⁵

يلجأ مطران إلى تقنية الحذف، ويسقط عدّة كلمات مسيئة واردة في النص الأصل ويعوّضها بكلمة "مربّي" فينزع عن عطيل صفة الانحراف والسلوك غير السويّ، ويحدث تغييرا إيجابيا في شخصيته، ويستعمل ما يسمى بالتلطيف اللغوي، فقد جرت العادة عند العرب على تسمية الخادم بالمربّي، والخادمة بالمربيّة، واللغة العربية تعج بالعبارات التلطيفية التي تُستعمل لحجب الفاحش والبذيع لتخفيف الصدمات أو لحفظ الكرامة، وهنا يشغل المترجم على الفكرة المنسوجة حول سلوكيات عطيل ويحاول إعطائه صورة مغايرة بعيدة عن التوصيم وبوعي رافض لكل ما يُلحق بذوي البشرة السوداء من صفات دنيئة.

النموذج السادس: "Moor"

وردت كلمة "moor" في عنوان النص الأصل وثناياه بشكل متكرر، ويقابلها في اللغة العربية كلمة "مور"، وتعني في أصلها اليوناني "حالك السواد"، كانت اللفظة تشير بالأساس إلى ساكنة مقاطعة موريتانيا قديما، إلا أن دلالتها توسّعت وتغيّرت بتغيّر الزمان والمكان، فقد استخدمها الأوروبيون فيما بعد كتسمية لمسلمي شبه الجزيرة الإيبيرية وكذا للإشارة لذوي البشرة الداكنة والشعوب السمراء وسكان غرب ليبيا، إلا أن استعمالها الشائع كان لنعث سكان شمال إفريقيا أو العرب الأفارقة، وتحمل التسمية قدحا ومعنى ازدرائيا في حق المغاربة على وجه الخصوص، وتستعمل كتصنيف عرقي لإبراز الاختلاف بينهم وبين الأوروبيين، وجاءت في متن النص الشكسبيري بالدلالة نفسها، فاستعملت من قبل شخصيات المسرحية كتحقير عرقي و تمييز معادٍ لداكني البشرة.

الترجمة: "مغربي"

لم يستعمل مطران كلمة "مور" في ترجمته إطلاقا، حيث أسقطها من العنوان من دون أن يستبدلها، وعوّضها بـ"مغربي" داخل المتن، وجاءت هذه الكلمة حتى في بعض

المقاطع التي لم تذكر فيها كلمة "moor" في المؤلف الأصل. إنّ كلمة "مغربي" تنطوي على إثنيات عديدة، فهي تشمل الأفارقة والأمزيغ والعرب والبربر والطوارق والمهاجرين الأوروبيين القادمين من تركيا وإسبانيا، وكل عرق من هذه الأعراق يمثل جزءاً مما يسمّى بالمغرب العربي، والأمر ذاته بالنسبة للمورين، فلا تنطبق كلمة "moor" على هذه الإثنيات والمجموعات كلّها، فكلمة "مغربي" أعمّ وأشمل وهي لا تقتصر على العرق الأسود، وأبعد عن العرقنة من كلمة "مور". وباستخدامه لهذا المصطلح الفضفاض انحرف مطران عن الدلالة العنصرية الواردة في النص المصدر وخفف كثيراً من نظرة التفاوت الإثني وعدم تماثل الأعراق والإيديولوجيا الاستعمارية ضد الزوج بشكل خاص.

بعد عرضنا لهذه الأمثلة من أخرى عديدة لا يتسع المقام لذكرها؛ والتي انتشرت في أنحاء النص وأثقلته إيديولوجية غير مرحّبة بالآخر معتبرة وجوده مصدر إزعاج بالنسبة لمجتمع له هويّته المعيارية الخاصة به؛ والتي تصدّى لها خليل مطران بالمقاومة والرفض، يمكننا القول أن القارئ لترجمة مطران يلاحظ أن مسألة العرق كانت تشغل حيّزاً كبيراً من تفكيره، وأنه عمل على موازنة النص لا نقله بحياد، إذ أخضعه لعملية التدجين والتكييف من منطلق تقدير الهوية الاجتماعية والحفاظ على التصور الإيجابي حول الذات، بإغفاله لمقولات عرقية وتغييره لعبارات تحقيرية في النص الأصل، بل وإقحامه لاقتباسات من القرآن الكريم وتعبيرات من التراث الإسلامي ردّاً على الثقافة الاستعمارية المتفاقمة في نص "عطيل"، ورغم ما قام به من تعديلات كبيرة في مشاهد المسرحية إلاّ أنّه حرص على نقل ثراء النص الشكسبييري، وحافظ على الصور والتعابير المجازية رغم أنه لم ينقلها بأمانة، وجعل شكسبير في متناول الجمهور العربي على أوسع نطاق.

7. خاتمة:

دار محور مسرحية "عطيل" حول توليد صورة سلبية عن الآخر، وإنّ بلورة هذا المفهوم عن طريق اشتقاقه من رموز حيوانية ذات دلالة عنصرية عكس استعلاءً عرقياً عنيفاً، ورسّخ مفهوم الانحياز للذات وإنكار إنسانية اللاأوروبي واعتبار علاقته بالأوروبي محظورة، والنظر إليها كباثولوجيا إجتماعية ووضع غير سويّ من منظور دارويني بحث، لذا فمن الطبيعي أن تحيد ترجمة هذا النص وغيره من النصوص المتورّطة في تبرير الاستعمار فكرياً، عن المناهج التّرجمية التقليدية.

إنّ التحدّيات التي تطرحها الترجمة العربية للنصوص الشكسبيرية بعامّة و"عطيل" بخاصة، تتعدّى صعوبة إيجاد المكافئات الثقافية والبدائل اللغوية، لتتعلق مع سلطوية الثقافة الغربية المرتبطة ارتباطاً مباشراً بقيام الأنظمة الكولونيالية، وتهتمّ بكيفية التعامل مع العنف العرقي المنتج للاستعمار ومع منظومة معادية تتكرّر ثقافة الآخر وتعطلّها بخلق هويّات مفتعلة، ممّا يُصعّب مهمّات التعريب ويضع المترجم بين خيارين؛ إمّا التزام الأمانة والامتثال للتوقعات الغربية والاستسلام لنظرة الاستعلاء وقبولها على أنّها شأن طبيعي؛ والمساهمة بالتالي في التبرير للفكر الكولونيالي، وإما الابتعاد عن الأصل ومقاومة التمرّكز الإثني والنجسية الثقافية المسيطرة على النص، بترجمة تتجاوب مع ما تُقرّه الثقافة المحلية وترفض الأوضاع المهينة والتمثّلات السلبية، وتتصدى للنزعة العنصرية ومصادرة ثقافة الآخر وإحالاته، وتعيد تشكيل النص الأصل وفقاً للقيم والمعتقدات والتصورات في الثقافة الأصلية، وهذه هي بنود النظرية ما بعد الكولونيالية وأركانها الأساسية التي تبناها خليل مطران وهي في مرحلة التشكل الجنيني وقبل اكتمالها بمعالّمها الواضحة، بل وبوعي شديد وإدراك تام لعلاقة استراتيجيته الترجّمية بالمقاومة والأمن الهويّاتي، وهذا الوعي تنبّئّه انطلاقاً من نص مقدّمته.

والحقيقة أنّ مطران كان مبدعا بقدر ما هو قادر على تجاوز الأشكال والأنماط الايديولوجية الموروثة وبقدر رفضه للتقوّل ضمن الحدود المرسومة، فبدى كفاعل لا مُنفعِل بثقافة الآخر وما يستبطنه من رؤية اجتماعية وأحكام مسبقة، ولعل السبب يعود إلى الفترة التي عاش مطران خلالها، وهي الفترة الممتدة ما بين نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، أي يعدّ ممن خبروا الاستعمار الحديث وارتبطوا به ارتباطا مباشرا، وقد تبنت فئة كبيرة من المفكرين والأدباء الفكر المقاوم وقتئذٍ، وأصبحت المقاومة ميزتهم المعلمية بحكم خضوعهم لمؤثرات استعمارية وإن اختلفت في مظهرها وشكلها فهي تتفق في طريقة استجابتهم لها، فقد طُبِع كل مجهود فكري بطابع النضال والرفض للاستعمار، وتعدّ هذه الفترة البداية والعلّة الأولى لظهور بوادر النظريات ما بعد الكولونيالية.

من البديهي إذن أن تكون ترجمة مطران لنصّ شكسبير ترجمة مقاومة، والترجمة المقاومة -كما ذكرنا آنفا- تقف بالأساس على العنف العرقي والعنصرية الثقافية في النصوص الكولونيالية، وتعمل على "تنقية" هذه النصوص -إذا نحن استعملنا مصطلح الباحثة ما بعد الكولونيالية "نيرانجانا تيجاسويني"- من الإمبريالية الفكرية وعملية استتباع الثقافات الهامشية.

وبناء على ما سبق نستنتج أنّ الترجمة من المنظور ما بعد الكولونيالي هي إعادة كتابة وبناء سردية مقاومة بلغة المستعمر، وهي تتجاوز الطرائق والتقنيات وهوس التقييد عن البدائل والمكافئات، لتكون شكلا من أشكال المقاومة ضدّ هيمنة الآخر تساهم في حماية المعاني القيمية والوجدانية المتعلقة بالانتماء المجتمعي وتسعى إلى إعادة تشكيل صورة ذاتية إيجابية بتطهيرها من الوصم الكولونيالي، والمحافظة على العناصر والمؤثرات الثقافية والحرص على رعاية الهوية القومية الأصيلة وتقدير الذات.

8. الهوامش:

- ¹ - ينظر، دوغلاس روبنسن، الترجمة والامبراطورية، ترجمة: ثائر علي ديب، دمشق، سورية، دار الفرق، الطبعة الثانية، 2009، ص 32.
- ² - ينظر، طلال أسد، جينالوجيا الدين-الضبط وأسباب القوة في المسيحية والإسلام-ترجمة: محمد عصفور، بيروت، لبنان، مدار الإسلام، ط1، 2017، ص 241-251
- ³ - Voir, Tejaswini Niranjana; siting translation history; post-structuralism and the colonial context; published by university of California press; January 1992, p 11-15.
- ⁴ - Voir Lawrence Venuti. the translator's invisibility; a history of translation ; Routledge; London; New york;1995, p x-15
- ⁵ - Voir, Lawrence Venuti; Ibid.
- ⁶ - Voir, Tornqvist Egil; Transposing Drama- studies in representation- edition n°1; Red globe press; London;1991.p 1-2.
- ⁷ - ينظر، سوزان باسنت وأندري ليفيفير، بناء الثقافات -مقالات في الترجمة الأدبية- ترجمة: محمد العناني، مؤسسة الهنداوي، 2022. الفصل السادس [ما زلنا أسرى في التيه: مزيد من التأملات في الترجمة والمسرح].
- ⁸ - ينظر، سوزان باسنت وأندري ليفيفير، المرجع نفسه.
- ⁹ - للاستزادة في موضوع التشابه بين "مأساة عطيل" و"ديك الجن الحمصي" ينظر: أبو عبد الرحمن بن عقيل، عطيل ذات مصدر عربي بيقين، مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط1، العدد 10558، أغسطس 2001.
- أبو عبد الرحمن بن عقيل، عطيل شكسبير وقصة عربية، مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط1، العدد 10572، سبتمبر 2001 .
- ¹⁰ - للاستزادة في موضوع التشابه بين "عطيل شكسبير" و"عنتر بن شداد" ينظر: طارق رضوان جمعه، مواطن التلاقي بين عنتر وعطيل، 2020/09/28، تاريخ الاطلاع: 2024/3/30، www.calameo.com/books/0061069769f55b983e915
- مرتضى المنيفي، الجذور العربية في الآداب الأوروبية، عطيل شكسبير وعنتر بن شداد، من صحراء العرب إلى مسرح لندن، تاريخ الاطلاع: 2024/02/11، www.academia.edu/34699557
- ¹¹ - ينظر، أحمد سخسوخ، تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر، الإسكندرية، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 77.

- ¹² - ينظر آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة: محمد عبد الغني غنوم، سوريا، اللادقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2007، ص 79.
- ¹³ - ينظر ويليام شكسبير، عطيل، ترجمة: خليل مطران، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداي، 2011، ص 8.
- ¹⁴ - ينظر، ويليام شكسبير، المرجع نفسه، ص 10 .
- ¹⁵ - ينظر ويليام شكسبير، المرجع نفسه، ص نفسها.
- ¹⁶ - William Shakespeare; Othello; the moor of Venice ; edited by Barbara Mowat and Paul Werstine ;publisher Simon /schuster june 2017 ; p 13.
- ¹⁷ - ويليام شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، المرجع السابق، ص 17.
- ¹⁸ - William Shakespeare; Othello. ibid p 15.
- ¹⁹ - ويليام شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران المرجع السابق، ص 18.
- ²⁰ - William Shakespeare ;Othello; ibid p 15.
- ²¹ - ويليام شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، المرجع السابق، ص 18.
- ²² - William Shakespeare; Othello: ibid, p 11.
- ²³ - شكسبير ويليام، عطيل، تر: خليل مطران، المرجع السابق، ص 17.
- ²⁴ - William Shakespeare; Othello; ibid, p 15.
- ²⁵ - ويليام شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، المرجع السابق، ص 19.