الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر- باتنـــــــــة-

كليـــــــة الآداب واللغـــــات

قســـــم الترجـــمـــــــــة

إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية.

مسرحية: " *Cyrano de Bergerac* " لـ: "*Edmond Rostand*"، باقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي و ترجمة عباس حافظ إلى العربية.

دراسة تحليلية و نقدية.

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

إعداد الطالب: حواس عادل

إشراف: أ.د: كحيل سعيدة

لجنة المناقشة:

1- الأستاذ الدكتور عمر لحسن..... جامعة باجي مختار- عنابة.....رئيسا.

2- الأستاذة الدكتورة سعيدة كحيل.....جامعة باجي مختار- عنابة.....مشرفة ومقررة.

3- الدكتور قوي جمال.....جامعة قاصدي مرباح - ورقلة..... عضوا مناقشا.

السنة الجامعية 2014-2015

• **مقدمة:**

لا يختلف عاقلان على أهمية الترجمة، بل و ضرورتها، و خاصة في ظل المفاهيم و المعطيات الجديدة التي أضحت تسيطر على العالم من " العولمة " إلى "حوار الثقافات " و" الانفتاح على الآخر". كما لا يمكن لعاقل أن ينكر الفضل العظيم للترجمة في النهوض بمختلف وجوه حياتنا الفكرية و الاقتصادية و الثقافية. و ما الكم الهائل من الأعمال التي تترجم إلى لغتنا من اللغات الأخرى، على اختلاف طبيعتها – و الإقبال الكبير عليها- إلا خير دليل على الحاجة الملحة للترجمة سواء كان ذلك بغية الإطلاع على ما توصل إليه " الآخر" في مختلف المجالات العلمية و التكنولوجية أو رغبة في تذوق ما جادت به قريحته شعرا كان ذلك أم نثرا.

و لا تقل أهمية الترجمة في ميدان الأدب عن ما هي عليه في المجالات الأخرى ذلك لأن في ترجمة الأدب نقل لثقافات بأسرها. فهي من ذلك تلك الباب التي نلج من خلالها إلى عالم " الآخر" لنلامس فكره و انشغالاته ونطلع على عاداته و نستشف أحاسيسه و مشاعره فنتفاعل معه و نشاركه هواجسه و خواطره و نرى العالم من خلال عينيه، حتى و إن اختلفت اللغة و الموطن و تعددت الثقافات و المذاهب بل الأزمنة و العصور.

و لترجمة الأدب ثلاثة أهداف رئيسية:

1- الهدف الأول: و هو الحاجة الذاتية للمترجم أو القارئ على حد السواء للإطلاع على ثمار أفكار الآخرين و الاستفادة من خبراتهم و هو تجربة وجدانية يلتقي فيها كل من المؤلف و المترجم و القارئ حيث يغوص كل منهم في عالم الآخر في محاولة منه لفهمه.

2- الهدف الثاني: ربط جسور الحوار بين الحضارات وما في ذلك من تلاقح بين الآداب و الثقافات، هذه العملية تعمل على تجديد الأدب و ازدهاره و الخروج بالثقافة من إطار الإقليمية و القومية بمفهومها الضيق.

3- الهدف الثالث: و هو هدف إنساني، شامل حيث تساهم الترجمة الأدبية هنا في نقل القيم الإنسانية بين الشعوب وتقريب وجهات النظر بينها، كما تعمل على خلق لغة أقرب ما تكون إلى العالمية و ما شيوع بعض الأعمال الأدبية و تسميتها بالخالدة إلا دليل على أنها أصبحت تراثا للبشرية جمعاء لما تحمله من قيم سامية و تجارب إنسانية تشترك فيها جميع الشعوب على اختلاف مشاربها الفكرية و الدينية.

كما أن هناك جملة من الأهداف الثانوية لترجمة الأدب، منها الأهداف التجارية و الشهرة الذاتية للمترجمين و القائمين على عملية الترجمة و منها ما يصل إلى التغلغل الثقافي و التبعية السياسية. و هي دوافع دنيا لا ينبغي للمترجم أساسا في قصده لترجمة الأدب أن يجعلها غايته الأولى، ذلك لأن الترجمة الأدبية مقصد في حد ذاتها. فقد أصبح اليوم جليا فضلها في تطوير آداب الأمم و النهوض بفكرها بل و في خلق و تطوير أجناس أدبية لم تعرفها تلك الأمم من قبل. و نذكر في هذا السياق ترجمة كتاب "ألف ليلة وليلة " عن العربية إلى مختلف لغات العالم فأصبح في الإنجليزية مثلا: " The arabian nights" و في الفرنسية " Les milles nuits et une ". كذلك الحال بالنسبة لكتاب "كليلة و دمنة " الذي نقله ابن المقفع عن الفارسية، والذي تذهب دراسات حديثة في شأنه إلى أن ترجمة هذا الكتاب كانت وراء ظهور ما يعرف باسم أدب الخرافة أو:

« Les fables » de La Fontaine في اللغة الفرنسية.

وفي المقابل، لقد استفاد الأدب العربي بدوره على هذا الصعيد، حيث أدى ازدهار الترجمة في الوطن العربي واعتكاف المترجمين على نقل أمهات الكتب إلى العربية، إلى ميلاد أجناس أدبية لم يعرفها العرب فيما قبل. كالإلياذة التي ترجمها عن اليونانية سليمان البستاني سنة 1903 . وارتفعت ستائر مسرح مارون نقاش في بيروت ذات يوم من عام 1847م ثم عرضت مسرحية "البخيل"، المستوحاة من قصة موليير لتبدأ أولى خطوات المسرح العربي الحديث.

و من هنا وجبت الإشارة إلى أنه على قدر أهمية الترجمة الأدبية تقع على عاتق المترجم مسؤولية نقل المعنى نقلا أمينا إلى جانب الحفاظ على الشكل قدر المستطاع ما يجعل من هذا النقل أمرا حساسا للغاية، بل مهمة مرعبة إذ يقوم المترجم في محاولة بطولية بقلع نص من محيطه الطبيعي ليعيد زرعه في محيط لغوي وثقافي غريب .وخلال هذه العملية، يجد المترجم نفسه أمام عقبات لغوية وثقافية جمّة يجب أن يذللها حتى يتمكن من إيجاد توازن بين النص المصدر"texte source " و النص الهدف "texte cible" دون أن يلحق إجحافا بالأول أو بالثاني.

و تتعقد مهمة المترجم أكثر عند تصديه لنقل النصوص الشعرية التي تعتبر من أصعب النصوص على الإطلاق وذلك لما تحويه من أبعاد شكلية جمالية بالإضافة إلى المعنى المتين .ولمّا كانت لكل لغة خصوصياتها الأسلوبية و وسائلها التعبيرية الخاصة ، يجد المترجم نفسه أمام حلين :إمّا أن يسلك نهج الترجمة الحرفية "Traduction littérale" بغية المحافظة على شكل ومعنى النص المصدر، ومن ثمّ تقديم نص هجين غريب عن اللغة والثقافة المستقبلة وتقديمه لقارئ قد لا يتقبله. وإمّا أن يعتمد الخيار الآخر و هو الترجمة بتصرف "Traduction Adaptation" التي يقوم فيها بإعادة صياغة أسلوب وأفكار النص المصدر بما يتماشى مع اللغة والثقافة المستقبلة لكي يضمن مقروئية النص المترجم. ويجب الاعتراف بأنّ هذه الازدواجية في التعامل مع ترجمة النصوص الأدبية بصفة خاصة تجسد

لنا "مأساة المترجم"[1] الحقيقية في معناها المأزقي ذلك لأن مترجم النص الأدبي يجد نفسه في خدمة سيدين متنافرين : العمل المترجم و المؤلف و اللغة الأجنبية (و ذلك سيده الأول)، وخدمة النص الهدف و الجمهور و لغة الترجمة (السيد الثاني).

ما يضع المترجم دائما وأبدا في قفص الاتهام على الرغم من كل الجهود التي يبذلها لإرضاء الطرفين و الخروج بالنص لبر الأمان.

الأمر الذي يقتضي من المترجم التمعن و التمحيص و أن يكون على حد قول الجاحظ: "ولا بد للترجمان أن يكون بيانه في نفس الترجمة في نفس وزن علمه في نفس المعرفة، و ينبغي أن يكون أعلم الناس بالغة المنقولة و المنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء و غاية" [2].

ما يضع المترجم أمام تحديات كثيرة تنبع من أبعاد النص الثقافية و الإيديولوجية، ضف إلى ذلك جمالية اللغة الأدبية، التي تعتبر غاية لذاتها. الأمر الذي يوجب عليه أن يكون كاتبا فذا و مترجما متمرسا في آن واحد. هذا فيما يتعلق بترجمة النثر. و لنا أن نتصور ما لقي المترجمون من صعوبات في نقلهم للأعمال الأدبية على اختلاف أجناسها من ملاحم و روايات ومسرحيات و أشعار.و قد لخص "غيرو"(Giraud) هذه الصعوبات بقوله: " يجد المرء نفسه أمام قول كل شيء للا أحد، و قول لاشيء للجميع؛وهاتان الوضعيتان متناسبتان عكسيا"[3].

و كيف سيكون حال المترجم في حال تطرقنا إلى ترجمة الجنس الأدبي في حد ذاته، أي ترجمة المسرحية رواية أو الشعر نثرا ؟ ولقد انتقيت لبحثي مدونة تضم في طياتها كل ما سبق ذكره من مواطن الصعوبة و مكامن الزلل، ألا وهي مسرحية "Cyrano de Bergerac" لصاحبها "Edmond Rostand" بين اقتباس "مصطفى

1-Bermane, Antoine, L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Scheleiermacher, Holderlin, p15.

2- الجاحظ : كتاب الحيوان ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، 1955، الجزء الأول، ص: 75-79.

3- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي،ط1،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010،ص99.

لطفي المنفلوطي " إلى العربية رواية بعنوان:"الشاعر" و ذلك لاختلاف طبيعة الجنس الأدبي بين الاقتباس والأصل و ما يترتب عن ذلك من مشاكل، حيث سأدرس من خلال البحث صعوبة نقل المسرح و حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس.[1] ثم أنني ارتأيت أن أعتمد إلى جانب الاقتباس ترجمة حافظ عباس للمسرحية ذاتها، و التي ترجمها بعنوان "سيرانو دي برجراك". حيث وجدناها تجمع إلى حد بعيد بين جزالة اللفظ و أمانة المعنى وذلك بغية إثراء البحث و تثمينه ورغبة في تتبع استراتجيات نقل المدونة من الفرنسية إلى العربية ترجمة واقتباسا.

II- أسباب اختيار هَذه المدونة:

و أما عن أسباب اختيار هذه المدونة موضوع بحثنا فهي تتراوح بين الذاتية و الموضوعية.

الأسباب الذاتية : ترجع إلى أن رواية "الشاعر" لمصطفى لطفي المنفلوطي هي أول عهدنا بالمطالعة و الواقع أنها أول ما قرأنا من الروايات - وكان على الرغم من حداثة السن- أننا أعجبنا أيما إعجاب بما حملته من مبادئ إنسانية و قيم عظيمة؛ حيث جسد "سيرانو" "Cyrano" البطل الرئيسي لهذه القصة جميع معاني الشجاعة و الذكاء المتقد و التضحية و الإباء، في وجه مجتمع مائع تحكمه المحاباة و التكلف ثائرا بذلك على نواميس المجتمع الفاسدة ما كلفه غاليا طوال حياته لكنه فضل البؤس و الشقاء على أن يدنس نفسه أو يستجدي بأدبه كما كان رائجا في ذلك الزمن .

الأسباب الموضوعية لهذه الدراسة: و تتجلى في أهمية المدونة و خاصة أن الأديب "إدمون روستان" " Edmond Rostand" ختم بها ثلاثيته: "La Princesse Lointaine "، الأميرة البعيدة. " La Samaritaine"، السامرية ". "Cyrano de Bergerac "، سيرانو دو برجراك. هذه الأخيرة لاقت إعجابا منقطع النظير في ليلة عرضها الأولى يوم 28 ديسمبر 1897، على خشبة 'بورت سان مارتان"

1- عبد السلام، حسن حميد ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الإعداد و التأليف. مركز الإسكندرية للكتاب، 1993.

la Porte-Saint-Martin " حيث صفق الجمهور مطالبا "إدمون روستان" " Edmond Rostand" على خشبة المسرح لأكثر من أربعين مرة ، كما هنأه أهل الاختصاص طوال ساعتين من الزمن .

ثم أن هذه المسرحية قد أوحت للعديد من مخرجي السينما الفرنسية و الأمريكية إعادة تمثيلها. ليتقمص " José Ferrer" "جوزيه فيرار" دور "سيرانو دو برجراك" "Cyrano de Bergerac" في فيلم إخراج "Michael Gordon"،"ميشال غوردون". "الصادر سنة 1950 . كذلك فعل " Gerard Depardiau"، "جيرار دوباردیو" في الفيلم الصادر سنة 1990. إخراج "Jean-Paul Rappeneau" "جون بول رابنو". بعد أن أدى دوره على خشبة المسرح لأول مرة "كونستان كوكلين" " Constan Coquelin" واحتفظ بهذا الدور لغاية وفاته سنة 1909.

- بعد قراءتنا لرواية مصطفى لطفي المنفلوطي"الشاعر" قادنا الفضول إلى مطالعة المدونة الأصلية لـ:"إدمون روستان" "Edmond Rostand ":" سيرانو دو برجراك " "Cyrano de Bergerac " فلاحظنا أول ما لاحظنا اختلاف العنوان ،ثم أن رواية المنفلوطي هي في الأصل مسرحية. كما أنها كتبت شعرا. وبعدما شرعنا في المقابلة و التدقيق بين الأصل و الاقتباس لاحظنا أيضا أن مصطفى لطفي المنفلوطي قد أطلق العنان لقلمه في ما أسماه "**ترجمة**" أو "**تعريبا**"و تصرف بشكل كبير في الأصل بلغ حد حذف العديد من المقاطع الشعرية الموجودة في الأصل، و تجاوزه لبعض التفاصيل. ثم أنه قد أضاف بعض الجمل، لا وجود لها في المدونة الأصلية وبين الحذف والإسقاط والإضافة يقع التحري عن الأسباب واقتراح البدائل.

يقر المنفلوطي بأنه تصرف في نقل الأصل بل أنه لم يقم بالترجمة بنفسه بل نقلها عن العربية حيث يقول في مقدمة الرواية: " أطلعني حضرة الصديق الكريم الدكتور محمد عبد السلام الجندي على هذه الرواية التي عربها عن الفرنسية تعريبا حرفيا حافظ فيه على الأصل محافظة دقيقة، و طلب إلي أن أهذب

عباراتها ليقدمها لفرقة تمثيلية تقوم بتمثيلها فقعلت ، و استطعت في أثناء ذلك أن أقرأ الرواية قراءة دقيقة و أن استشف أغراضها و مغازيها التي أراد المؤلف أن يضمنها إياها ..... فرأيت أن أحولها من القالب التمثيلي إلى القالب القصصي، ليستطيع القارئ أن يراها على صفحات القرطاس كما يستطيع المشاهد أن يراها على مسرح التمثيل.وقد حافظت على روح الأصل بتمامه وقيدت نفسي به تقييدا شديدا، فلم أتجاوز إلا في حذف جمل لا أهمية لها، و زيادة بعض العبارات اضطرتني إليها ضرورة النقل و التحويل و اتساق الأغراض و المقاصد، بدون إخلال بالأصل و الخروج عن دائرته.... فمن قرأ **التعريب** قرأ الأصل الفرنسي بعينه، إلا ما كان من الفرق بين بلاغة القلمين، و مقدرة الكاتبين، وما لا بد من عروضه على كل منقول من لغة إلى أخرى، و خاصة إذا قيد المعرب نفسه و حبس قلمه عن التصرف و الافتنان."[1].

ثم أنني عدت و حاولت العثور على "ترجمة" أمينة قدر الإمكان لمسرحية إدمون روستان " Edmond Rostand " و كان بعد جهد و عناء أن تحصلت على ترجمة لـ"عباس حافظ" و ما لفت انتباهي في هذه الترجمة هو أن المترجم كان أكثر دقة و "أمانة" في عمله و أبدع فيها أيما إبداع وعند مقارنتي لهذه الترجمة و الاقتباس على ضوء المدونة الأصل لاحظت فروقا عديدة سواء أكان ذلك في إيصال المعنى أو في الأساليب و التقنيات في ذلك.

[1]- المنقوطي، مصطفى لطفي ، "الشاعر". بيت الحكمة للنشر الجزائر.ط1، 2011، ص05

و من هنا تبادر للذهن تساؤلات عديدة :

- هل عجزت اللغة العربية أمام نقل الشعر الفرنسي ؟ و خاصة أن الناقل هنا هو مصطفى لطفي المنفلوطي، علم من أعلام الأدب العربي؟

- وهل أن ترجمة المسرح تقتضي الاقتباس و التصرف ؟ و خاصة أن المسرح العربي- بمقوماته و مبادئه - لم يكن له وجود قبل مثل هذه الترجمات ؟

III- الأهداف المأمولة من البحث :

إن انتمائي إلى تخصص الترجمة كان حافزا لي على البحث في مقاربة ترجمية تتعلق بالاقتباس مقابل الترجمة في محاولة منا أن نسلط الضوء على الحدود بين الترجمة والاقتباس وتبيان ضرورته أو جوازه من انزلاقه و ابتعاده عن أغراض الترجمة و مقاصدها. و حدود التصرف في الترجمة . ثم ظاهرة تملك النص و ما ينجم عنها من مواقع زلل و مواطن إبداع.

- و نظرا لقلة الدراسات التي تناولت الفرق بين الترجمة و الاقتباس في ميدان الأدب، و إمكانية ترجمة الجنس الأدبي أو بصيغة أخرى ترجمة المسرح رواية و إلى أي مدى يمكن للمترجم أن يتصرف في ترجمته. فبالرغم من عثورنا على دراسات مشابهة إلا أنها كانت تتمحور حول ترجمة النص المسرحي، و الإجراءات المتبعة في ذلك و نذكر في هذا المقام: مذكرة إيغيل، زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي – مشاكل وحلول، معهد الترجمة، جامعة الجزائر، 2002. و مذكرة عثامنية، بثينة، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الإنجليزية إلى العربية، جامعة الجزائر،2004،2003.

و ما وجدنا كذلك في موسوعة: Routledge Encyclopedia Of Translation Studies بقلم Bastin, L, Georges ترجمة Gregson, Mark دار النشر Routledge Encyclopedia Of Translation Studies. سنة: 1998.

و لأننا التمسنا بعض المزالق و الانزياح في نقل مصطفى لطفي المنفلوطي لمسرحية سيرانو دو برجراك " Cyrano de Bergerac " لإدمون روستان "Edmond Rostand"و عدم تحري الدقة خاصة بالرجوع إلى أكثر النظريات اعتمادا في نقد الترجمات " أنطوان برمان "."Antoine Bermane" ارتأينا التعمق أكثر في ما يحسبه الكثيرون – حتى من أهل الاختصاص- ترجمة و تناولها بالتحليل و النقد و ذلك في مقابل ترجمة عباس حافظ التي كانت "أمينة"إلى حد بعيد "من منظور ترجمي صرف" و حسبنا تسليط الضوء على فكرة ضرورة التكوين في اللغة إلى جانب ضرورة التكوين في علم الترجمة حتى لا تبقى ممارسة الترجمة محل ارتجال و اعتباطية.

IV- الصياغة الدقيقة للإشكالية :

- هل يجوز ترجمة المسرح رواية ؟

- و هل هناك حدود للتصرف ؟ أم أن الإبداع لا حدود له؟

- و أين أخلاقيات الترجمة من عملية الاقتباس؟

- و ما هي الحدود النظرية بين الترجمة و الاقتباس؟

- هل الاقتباس أجدى في هذا المقام أم الترجمة ؟ و إلى أي مدى نجح كل من المنفلوطي و حافظ عباس في نقل مقاصد إدمون روستان"Edmond Rostand " ؟ و أين يتجلى ربح أو خسارة كل منهما ؟

V- منهج البحث:

يمكن اعتماد المنهج التحليلي النقدي المقارن لمقارنة المدونة بين الأصل والاقتباس ثم الترجمة

المنهج التحليلي: أي تحليل محتوى المدونة من خلال استخراج فقاتها بين الأصل و الترجمة ثم الاقتباس و نعتقد انضواء هذا المنهج في الفصل الثاني من البحث.

أما المنهج النقدي المقارن : يتمثل في التنظير للترجمة و ذلك بالرجوع إلى منهج نقد الترجمات لأنطوان برمان "Antoine Bermane " ما فيما يتعلق بإمكانية ترجمة الشعر فسنحاول التطرق إليها من منظور "يوجين نيدا" "Eugène Nida".و تحكيم منهجيات الترجمة مقارنة و نقدا (بين الاقتباس و الترجمة) و بصيغة أخرى المنهج المقارن محاولين إثراء المكتبة الجزائرية بفضل التكوين الذي تحصلنا عليه في قسم الترجمة بجامعة الحاج لخضر، باتنة.

VI- منهجية البحث:

خصصنا فصلين الأول للجانب النظري و الثاني للجانب التطبيقي بغية الإلمام بجوانب الموضوع و فك إشكالاته.

- أما الفصل الأول بعنوان **إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية** ، الذي ينقسم إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول بعنوان: **المسرح و الترجمة**، الذي سنحاول فيه الإجابة على سؤال: لماذا نترجم الأدب؟ ثم تبيان دور الترجمة في نشأة المسرح. لنتناول بعد ذلك البناء الفني للمسرحية، ثم خصائص المسرح الرومانسي في الأدب الفرنسي بالتحديد.ذلك بغية التفريق بين المسرحية و الرواية – بعد التطرق لبنائها الفني- .

أما في المبحث الثاني الوارد تحت عنوان: **المسرح بين الاقتباس و الترجمة**. سنحاول من خلاله ماهية الترجمة ثم ماهية الاقتباس، محاولا رسم الحدود النظرية بين الاقتباس و الترجمة.ثم الفصل في جواز ترجمة الجنس الأدبي.

لنخصص المبحث الثالث بعنوان: **تملك النص الأدبي و أخلاقيات الترجمة**، لدراسة ظاهرة تملك النص كذلك أخلاقيات الترجمة بالإضافة إلى ظاهرة تملك النص المسرحي، ثم التعريج على قضية ترجمة العنوان إلى جانب علاقة الترجمة الأدبية بالتواصل.

أما **الفصل الثاني(التطبيقي)** بعنوان **إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية: دراسة نقدية**. فيهدف للتعريف بالمدونتين و ما كتب فيهما من نقد، ثم أننا سنتناول تقنيات الاقتباس التي اعتمدها المنفلوطي بدءا نقل العنوان "الشاعر" التي جاءت مغايرة للمدونة الأصلية "سيرانو دو برجراك" "Cyrano de Bergerac" مقابل ترجمة عباس حافظ "سيرانو دو برجراك".كما سنحاول دراسة تقنيات الحذف و الإضافة و التصرف في مدونتي الاقتباس و الترجمة بالإضافة إلى تجلي ثقافة المنفلوطي الإسلامية في اقتباسه لكتاب سيرانو دي برجراك "Cyrano de Bergerac". مقارنة بترجمة حافظ عباس و الخيارات التي اعتمدها في ترجمته .ثم سنحاكم هذه الخيارات بالرجوع إلى مذهب نقد الترجمات لأنطوان برمان و بالاستناد إلى أساليب الترجمة لفينيه و داربلنيه (Vinay et Darbelnet) – التي على الرغم من قدم عهدها إلا أنها تعتبر الأكثر براغماتية بالمقارنة مع النظريات التي جاءت بعدها و التي تدور في فلكها دونما قطيعة ابستيمولوجية–

ثم سننتهي إلى تبيان تميز الكاتب المترجم، أي مواطن الإبداع و النبوغ في الاقتباس والترجمة. كذلك بالإضافة إلى توضيح الفضل العظيم لمثل هذه الأعمال في نشأة المسرح العربي الحديث. و الله المستعان.

و قد اتبعنا الطريقة الرقمية (system numérique) في تدوين المراجع بدءا باسم المؤلف ثم العمل و الترجمة -إن وجدت- ثم دار و تاريخ النشر فرقم الصفحة. لكونها طريقة عملية و سريعة لكي لا يتحتم على المطلع الرجوع إلى قائمة المراجع لمعرفة أي تفصيل لم يتم ذكره.

مثال:" برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي،ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010،ص99" .

الفصل النظري

الفصل النظري :

إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية.

I. المبحث الأول: المسرح و الترجمة.

- تمهيد.

1- لماذا نترجم الأدب؟

2- دور الترجمة في نشأة المسرح العربي.

3- البناء الفني للمسرحية.

4- قضية ترجمة الكلمة في النص المسرحي.

5- خصائص المسرح الرومانسي في الأدب الفرنسي.

6- البناء الفني للرواية.

7- الفرق بين المسرحية و الرواية.

II- المبحث الثاني: المزج بين الاقتباس و الترجمة.

• تمهيد

1- ماهية الترجمة.

1-1- مذهب الترجمة الحرفية.

1-2- مذهب الترجمة بتصرف.

2- أساليب الترجمة.

2-1- الترجمة المباشرة.

2-1-1- الاقتراض (Borrowing).

2-1-2- النسخ (Calque) .

2-1-3- الترجمة الحرفية (literal translation).

2- 2- الترجمة غير المباشرة.

2-2-1- المبادلة (Transposition).

2-2-2- التعديل (modulation).

2-2-3- المكافئ (L'équivalence).

2-2-4- الاقتباس أو الأقلمة (L'adaptation).

3- ماهية الاقتباس.

3-1- الاقتباس المحلي (Local adaptation).

3-2- الاقتباس الشامل (Global adaptation).

4- قيمة الاقتباس.

5- الحدود النظرية بين الاقتباس و الترجمة.

6- جواز ترجمة الجنس الأدبي.

6-1- أهمية الشكل في ترجمة النصوص الأدبية.

6-2- ترجمة المسرحية.

6-3- القضية الأخلاقية في الترجمة الأدبية.

III- المبحث الثالث: تملك النص الأدبي و أخلاقيات الترجمة

• تمهيد.

1- تملك النص المسرحي.

2- السياق اللغوي و أثره في ترجمة العنوان

3- الترجمة الأدبية و التواصل.

4- حول البعد الأخلاقي للترجمة الأدبية.

IV- خلاصة الفصل الأول.

المبحث الأول:

المسرح و

الترجمة

• تمهيد:

على الرغم من أن الترجمة الأدبية حقل واسع سعة موضوعها، و قد يتشعب مفهومها بين المنظرين و الممارسين – كل حسب فلسفته أو ممارسته– ويتمحص على الضبط و التحديد، إلا أن المتمعن في أفكارهم جميعا يجدها تصب في بوتقة واحدة مفادها أن الترجمة في ميدان الأدب هي نقل الآثار الأدبية من لغة إلى أخرى بالخانة نفسها التي قصد الشاعر أو الأديب أن يكون عليها الأثر الأدبي. و تتنوع الآثار الأدبية من منظور ترجمي بتنوع أجناس الأدب من الشعر إلى الرواية والقصة أو القصة القصيرة ثم المسرحية. و تعتبر ترجمة الآثار الأدبية فنا راقيا ذا مكانة خاصة لاستنادها على خصائص الأدب و مكانته. ذلك أن المترجم يبدع هو الآخر نصا أدبيا سواء أقرب أم بعد عن النص الأصلي (texte source).

أما خصائص الأدب التي تجعل من ترجمته فنا، فهي سيطرة الوظيفة التعبيرية و القدرة الإيحائية و أهمية الشكل و تعددية المعاني و ما ينتج عنها من تعدد في التأويل و تجاوزه حدود الزمان و المكان و نقله قيما إنسانية عامة، فضلا عن السمات كل جنس أدبي بخصائص أخرى تميزه عن غيره من الأجناس، أما مكانة الأدب فتكمن في قيمته من حيث المتعة و الفائدة و أما ما يجعل الترجمة الأدبية فنا يتمثل في كونها تعالج معنى النص الأدبي كاملا، شكلا و مضمونا، مع التركيز على نقل قيمة النص الجمالية – دون تقديم تنازلات لقارئ الترجمة–. و تبرز معالم الفن في نقل الآثار الأدبية في نجاح مترجمها في المحافظة على تلك الخصائص و ما يرتبط بها من أبعاد إدراكية و تواصلية و ترابطية، مع مراعاة الاختلافات القائمة بين اللغات والثقافات.[1]

1. نيو مارك، بيتر: الجامع في الترجمة، تر: د. حسن غزالة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2000، ص:274.

1- لماذا نترجم الأدب؟

لترجمة الأدب أهداف رئيسية ثلاث: أما الهدف الأول: فهو تلبية لحاجة شخصية و رغبة في الاستفادة من نتائج عقول الآخرين و خبراتهم و ثقافتهم، و التمتع بذلك النتاج، "... من خلال المشاركة الوجدانية بين المؤلف و المترجم، أو قارئ الترجمة، و ما ينتج عن ذلك من غوص في عالم الخيال الذاتي"[1].

و الهدف الثاني: هو حقن الأدب القومي و تغذيته بدم جديد، بغية تنشيطه و الرفع من مستواه، و جعله أكثر شمولا لنماذج من الآداب الأخرى ما يؤدي لتجدده و ازدهاره، "... لأن الترجمة كانت دائما أسهل السبل لقطف ثمار الحضارات المجاورة، و غالبا ما يقع هذا التلاقح و تلك الاستفادة بين الآداب التي تربطها روابط معينة كالجوار و التبعية السياسية و الثقافية . و هكذا فإن اتصال أدبين يعني قيام جسر بين ثقافتين، تنتشر من خلاله روائع الأدب و الفكر، متخطية بذلك الحواجز المكانية و الزمانية."[2]

والهدف الثالث: فهو الهدف الإنساني الشامل، الذي يتحقق من خلاله انتقال القيم الإنسانية و انتشارها، "... حيث تخلق الترجمة أرضية صلبة للتفاهم بين الشعوب و الأمم، فهي تساعد على تشكل النماذج الإنسانية ، و تعمل على إنتاج لغة أقرب إلى العالمية منها إلى اللغة المحلية أو الإقليمية. و ما شيوع الآثار الأدبية و تسميتها بالخالدة إلا دليلا على ذلك، لأنها أصبحت تراثا للإنسانية قاطبة."[3]

1- جابر، جمال، محمد، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، النص الروائي، نموذجا، دار الكتاب، العين، الإمارات العربية المتحدة، 2005، ص: 17.
2- المرجع نفسه ، ص:17.
3- المرجع نفسه، ص:17.

و مما سبق ذكره، جاز القول بأن« مقاصد الترجمة الأدبية ثلاثة: أولها شخصي، محوره المترجم أو القارئ. و الثاني قومي، و يكون محوره أدب شعب من الشعوب، أو أمة من الأمم. و الثالث هدف إنساني عام، و يكون محوره الإنسانية عامة و ما يتعلق بها من قيم.»[1]

و بما أن مدونة بحثنا تتعلق بالأدب عامة و النص المسرحي خاصة لما وجدنا فيها من مخولة خصائص الأدب و استنادا عليها، حيث ينفرد المسرح بكونه يهدف إلى "العرض" على خلاف النصوص الأدبية الأخرى، أي أنه يتكون من أدبية نصية من جهة وجمالية عرض مسرحي من جهة أخرى، وهذا ما سنتطرق إليه تفصيلا في المباحث اللاحقة. ما يجعل مكامن الصعوبة في ترجمته عديدة و إشكاليات تقله مادة خصبة للدراسة و التمحيص.

" فهل يجب على المترجم للنص المسرحي أن يلزم أصالة النص الأصلي؟ أم أن الترجمة الأدبية تخضع حتما للوجدانية و الذاتية، و بالتالي لا تخضع لضوابط علمية دقيقة. و هل هناك رابط بين نوعية النص الأصلي و بين تحديد نوعية الترجمة و تحديد أساليبها. و هل تقتضي الترجمة الخلاقة ضرورة اللجوء إلى أساليب غير مباشرة في الترجمة؟... و كيف لنص أدبي مترجم أن يحدث التأثير نفسه الذي يحدثه النص الأصلي على قرائه؟ و إذا كان لا بد من تضحية في الترجمة الأدبية، فبماذا نضحي. بالشكل أم بالمعنى "[2].

و كما هو معروف لدى العام و الخاص أن للمسرح كجنس أدبي لم يعرف الوجود عند عرب الشعر و المقامات إلا بعد قيام حركة ترجمية واسعة النطاق في العالم العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر، بغية النهل من موارد العلوم وتذوق الآداب التي برع فيها الأوروبيون و أبدعوا فيها.

1- شوكت، يوسف: أهمية الترجمة و ضرورتها في المجتمع العربي، الموقف الأدبي، السنة 17، العددان 202 و 203، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1988، ص: 163

2- بيومي، إلهام: الترجمة الأدبية، مشاكل و حلول، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص:13-14.

و فيما يلي سنحاول تبيان فضل الترجمة الأدبية في نشأة المسرح في آداب شعوب لم تكن لتعرفه أو تتذوقه لولا محاولات المترجمين البطولية في ركوب مثل هذه النصوص التي تأبى الانصياع، ما يقتضي منا الوقوف عند بعض المحطات التي مر بها المسرح منذ بداياته بغية التوضيح لا الإطناب.

2- دور الترجمة في نشأة المسرح العربي:

أبو القنون... ذلك هو المسرح: جنس من الأجناس الأدبية يهدف للتعبير عن مشاعر الإنسان و دوافعه وتاريخه و قيمه و نوازعه و إرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو في تفاعلهم فيما بينهم فكرا و مشاعر و قيما في حيز زماني و مكاني و في حالة من التغير و النمو تعبيرا حاضرا في الرسالة و التلقي في الإرسال وفي الاستقبال عن طريق نص مؤلف أو مقتبس أو مترجم و مجسد تجسيدا صوتيا و حركيا بمساعدة وسائل تقنية و آلية، بقصد إضافة رؤية المبدع الثاني (المخرج) إلى رؤية المبدع الأول(صاحب النص)، تلك التي سيعقبها إبداع ثالث ألا وهو (إبداع الممثل) بمساعدة إبداعات المصممين و تقنيات الحرفيين.

"وعلى ذلك فإن المسرح ليس مجرد وسيلة ترفيهية، بل هو نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله و هو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا و ذهنا و مشاعر".[1]

وهناك فرق ما بين المسرح والمسرحية ؛ كالفرق بين العام والخاص ؛ فالمسرح عبارة عن شكل فني عام أحد عناصره النص المسرحي، وهناك من النقاد من لا يعتبر النص "مسرحية" إلا بعد تقديمه على الركح (خشبة المسرح) أمام المتفرجين.

1- عبد السلام حسن حميد : جدوا النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الاعداد و التأليف، ص19

أما عن نشأة المسرح و جذوره التاريخية:

أ- عند الفراعنة: "...أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة **مصر** الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس، وظل أمر المسرح الفرعوني غامضاً حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به (كونتز) في سنة 1932، و (كيرت) عام 1938، وسليم حسن سنة 1937، فبين لنا أن ثمة نصوصاً تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهداً كتلك التي اكتشفها كيرت. وتدور حوادثها حول إيزيس وأوزوريس وابنهما حورس وعدوهم ست إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى زمن هيرودوت أي إلى القرن الخامس قبل الميلاد ولم تكن قصة ساذجة بل كانت كبيرة المغزى، وكنا رجال الدين يقومون بالتمثيل"[1].

من هنا يمكننا القول وجد أول ما وجد لأهداف دينية بحتة. بعيدا كل البعد عن الهزل و الضحك. ما يجعله من أهم الأجناس الأدبية الجادة -على حد تعبير بيتر نيو مارك-

ب: عند الإغريق:"... وقد ذكر هيرودوت أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن القراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني. وهناك سمات متشابهة بينهما فأوزوريس الإله المصري القديم وديونيسوس يرمز كل منهما إلى الخصب والنماء. و لا يعقل أن يكون هذا التطابق محض صدفة، حيث يجمع المؤرخون على الأصل في نشأة المسرح هو تلك الرقصات الدينية التي كانتْ تؤدى تكريما لإله الخصب اليوناني أو ديونيسوس Dionysos. أو باخوس (Bacchus أين قدمت "أثينا" اليونانية، للعالم خلال القرن الخامس قبل الميلاد، أربعة من أكبر كتاب المسرح، إن لم يكونوا هم آباء المسرح الحقيقيين الذين لا آباء قبلهم وهم: "أسخيلوس "Aeschylus

1 - Martin. **Litchfield. West.** *The Orphic Poems*, p:146.

و"سوفوكليس" و"يوريبدس "Euripides و"أريستوفنس"Aristophanes ".[1] الذين بتدعوا أشكالا مسرحية تباينت و تبلورت إلى ثلاثة أنماط رئيسية:[2]

• التراجيديا: المأساة (Tragedy) : و يصور فيها المؤلف عظيما من العظماء يجابه قوى الغيب و يصارع ة منقطعة النظير قدره المحتوم .وقد تألق في هذا الجنس المسرحي كل من "اسخيلوس "Aeschylus و"سوفوكليس" و"يوريبدس" "Euripides "

• الكوميديا: الملهاة (Comedy):حيث يصور المؤلف شخصية ما في مسلكها المتردي تصويرا كاشفا لعيوبها و مواطن ضعفها تصويرا ينفر المتلقي منها و يدعوه لنبذ عيبه و التطهر من مواطنه فيه. و نذكر في هذا المقام "أريستوفنس" Aristophanes

• المسرحيات الساتيرية: (Satyres): و هي أقرب ما تكون للهجاء في ثقافتنا العربية وقد برز في هذا النمط "بلاوتوس" Blautus .

وكان للنقد الأرسطي بالغ الأثر في تطور المسرحية اليونانية و من ثم في الآداب العالمية بعدها ، ولم يطور اليونانيون المسرح، بل اكتفوا بالقدر الذي قدمه أسلافهم.

ج – عند الرومان: إن الرومان لم يعرفوا المسرحية إلا بعدما انتقل الفن المسرحي الإغريقي إلى روما، فقلّدوا المسرحيات الإغريقية بنوعيها الملهاة والمأساة، ولكنهم لم يهتموا بالمأساة كما اهتم بها اليونان، فإذن نشأت

1- Martin. **Litchfield. West,** *The Orphic Poems*, p : 147.

2- السيوفي،مصطفى عبدالمنعم متى: النقد الأدبي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية،مص:116-117.

المسرحية الرومانية معتمدة على المسرحية اليونانية في جميع خصائصها الفنية نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، و من أشهر كتابها بلوتوس و تورنس و سينكا .[1]

د- المسرحية القروسطية:"... وفي العصور الوسطى تُرك التراث اليوناني والروماني القديم، وطبعت المسرحيات بطابع ديني حيث أخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدس لتمثيل قصص الكتاب المقدس، كقصة آدم، وحواء، ونوح، وإبراهيم، لإبراز الشعائر الدينية ، وحياة المسيح، وحياة مريم العذراء وهي نوع من المسرحيات الدينية، انتشر بأوروبا من القرن العاشر إلى السادس عشر، ومنها اشتقت مسرحية الآلام والمسرحية الأخلاقية، كمسرحية آلام المسيح(passion of Christ) للشاعر الفرنسي آرنول جريان ومصالب مي للكاتب الألماني يوهان سباستين باخ.[2]

و هكذا بقي المسرح الأوروبي في تطور دائم مرورا بـ:

هـ- المسرحية الكلاسيكية: "...التي ظهرت في أوروبا في القرن الخامس عشر وحاولت إحياء التقاليد الأدبية الشائعة في الحضارتين القديمتين اليونانية والرومانية"[3].

و- المسرحية الرومانتيكية: "... منذ منتصف القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر، مخالفة لتلك القيود الثقيلة التي فرضتها الكلاسيكية على الفن والأدب."[4]

وباستمرار ذاك التطور الدائم في فن المسرحية، الذي تكلمنا عنه فيما مضى، لقد اتجهت المسرحية بعد منتصف القرن التاسع عشر نحو:

1- صباري، علي، المسرحية ، نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تألقها العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية العدد السادس، جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران المركزية ، إيران، 2010، ص102.
2- المرجع نفسه، ص:102.
3- المرجع نفسه، ص: 105.
4- المرجع نفسه، ص:105.

ز- **المسرحية الواقعية**:"... ونشأت، إثر تلك التطورات، الدراما الحديثة (new drama) وهي مسرحية جادة لايمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة، استمد كتابها ، الواقعيون مواد مسرحياتهم من الواقع الاجتماعي، والسياسي، والتجارب الشخصية، كما اختاروا أبطالها من عامة الناس، ليمثلوا بها الأفكار الحديثة، ويبرزوا الحقائق الحادة الصادقة بتصوير حياتنا الواقعية في أسلوب أدبي رائع. حيث أدت هذه التطورات إلى ازدهار نوع من المسرحية المعروفة بالمشجاة أو الميلودراما (melodrama) وهي في الأصل مركبة من كلمتين "الميلو" و تعني الغناء و الدراما "الشجن" و المشجاة مسرحية عاطفية مثيرة تبالغ في إبراز الانفعال، ظهرت أولا بإيطاليا في القرن السادس عشر، غير أنها لم تزدهر إلا في القرن الثامن عشر وأبرز روّادها هو المسرحي الإنكليزي برنارد شو صاحب مسرحية (عريد الشيطان)"[1]

ح- **عند العرب**:

ليأتي الدور بعد ذلك على الحضارة العربية للانفتاح على المسرح على الرغم من أن إرهاصاته الأولى كانت موجودة بل لا يزال جزء كبير منها يمارس حتى الآن مثل (الكاولية – الغجر) ، (القراقوز)[2]، (خيال الظل) وكانت سببا لظهور أشكال مسرحية أخرى مثل : (الأخباري)[3] ، و(السماح) و(حفلات الذكر) و(الطوبة) في الشرق العربي و(مسرح البساط) ، (صندوق العجائب) ، (المداح) ، (الحكواتي)، (إسماعيل ياشا). إلا أن العرب لم يعرفوا المسرح كجنس قائم بذاته إلى أن تقاطعت طرق حضارتهم الأقلة بطريق الحضارة الأوروبية في مجرى التاريخ.

1. صابري، علي، المسرحية ، نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تأثر العرب عنها، ص102.

2- وتعني كلمة قراقوز : ذو العيون السوداء.

3- وتعني المشاهد التمثيلية التي تدخل ضمن المفهوم السائد والذي يعنيه مصطلح (بلغة: farce) : وهو الحوار الهزلي المنهكم الساخر القريب من الكوميديا.

لارتفع بذلك ستائر المسرح العربي ناسجة نسج المسرح الأوروبي في المضمون والشكل ، ورغم أنها كانت نقلاً يكاد يكون حرفياً ألا أن التلاقح مع نتاج الغرب لا يعتبر منقصة ، لأن ظاهرة المسرح في الوطن العربي ليست منقطعة عن التجربة العالمية في المسرح . فالرائد (مارون النقاش) وبقية من نقل عن المسرح الأوربي " قد شاهدوا في أوربا أن المسرح له (أنوار أمامية) وتقوم في مقدمته (كمبوشة) للملقن توهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألصقوها حيث لا حاجة إليها "[1] .

ما يثبت أن أوائل المترجمين و الأدباء العرب حرصوا على نقل المسرح بجميع جزئياته إلى المشاهد العربي، حرصا بلغ حد نقل لوازم الديكور (كمبوشة).

"... وقد ثار الرواد بثقافتهم البرجوازية التي تبغي إرضاء طبقة معينة من المجتمع ليست هي الطبقة الشعبية. لذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل"[2]. إلا أن هذه البداية ورغم غرابتها على الطباع العربية أرست دعائم المسرح العربي المعاصر، أي منذ محاولة (مارون النقاش) 1847م.

وهنا يمكن أن نثبت بعض المؤشرات الضرورية الواضحة لهذه البداية المعاصرة التي بدأت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والتي كانت نقلاً واضحاً عن الحضارة الأوربية والتأثر بها فقد انتعشت في ظل الاستعمار الذي حكم الوطن العربي (عثماني – إنكليزي – فرنسي – إيطالي) فتراوحت البداية بين الأعوام 1786 – و 1970م ، والثابت أن المسرح العربي المعاصر بدأ في لبنان وسوريا وهذه البداية يمكن تلخيصها بخمسة مراحل منذ عام 1786 حتى 1917م[3] :

1- نجم، محمد، يوسف، البحث عن المفهوم التراثي في الثقافة العربية، مجلة (آفاق عربية) ، بغداد، فبراير 1979 ، ص: 36 .

2- فطاية، سليمان ، المسرح العربي ..من أين إلى أين ، منشورات – اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1972 ، ص: 23.

3- سراج الدين، محمد، في المسرحية وبعثه في الأدب العربي، الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، ISSN 1813-7733، المجلد الثالث ، ديسمبر 2006 ، ص: 26-34.

– المرحلة الأولى: محاولات خليل اليازجي الذي نظم مسرحيته باللغة العربية بعنوان "المروءة و الوفاء" سنة 1786 وقد مثلت على مسرح بيروت عام 1888.

– المرحلة الثانية: محاولات النقاش منذ عام 1847م حين اقتبس (البخيل) عن موليير ، وقدمها عام 1848م بنفس الاسم .

– المرحلة الثالثة : (الترجمات) ، حيث نقل (شبلي ملاط) مسرحية (الذخيرة) عن الفرنسية ومسرحية (شرف العواطف) ، وكذلك ترجم (أديب إسحاق) مسرحية راسين (أندرو ماك).

– المرحلة الرابعة : هي مرحلة بعث التأريخ الوطني العربي التي خلالها كتب (نجيب الحداد) مسرحية (حمدان) والتي استمدها من حياة (عبد الرحمن الداخل).

– المرحلة الخامسة: مرحلة الواقعية الاجتماعية ، وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية (إرم ذات العماد) ومسرحية (الآباء والبنون) التي كتبها ميخائيل نعيمة سنة 1917م . وهذه المرحلة دخلت لبنان عن طريق حركة أدباء المهجر في أمريكا .

ومن خلال هذا العرض التأريخي الموجز يبدو جليا فضل الترجمة في نقل المعارف والثقافات بين الشعوب، و تطور الأجناس الأدبية على غرار المسرح: فاليونان يرسلون الطلاب والدارسين إلى مصر القديمة للتعلم ونقل معارفها و فنونها... إلى الإغريقية، ثم يأتي الرومان فينقلون عن الإغريقية آدابها وفلسفتها، ويأتي العرب فينقلون عن اللاتينية والإغريقية، ويأتي العصر الوسيط فيدفع بالأمم الأوربية الغارقة في عصر الظلمة إلى نقل المعارف عن العرب. وهكذا تترجم كتب ابن سينا وابن رشد وابن الهيثم والكندي والرازي وغيرهم من علماء النبات والفلك والجغرافيا والتاريخ.. و يظل كتاب القانون يدّرس حتى القرن السادس عشر في بعض الجامعات الأوربية. ثم تدور الدائرة ويعود العرب، وقد وجدوا أنفسهم متخلفين عن الركب الحضاري بعد عصر انحطاط طويل، مضطرين للنقل عن

أوربا. وهكذا دواليك... إذ تبقى الترجمة اللحمة التي تربط بين خيوط السداة في نسيج الحضارة البشرية، ربما، لولاها، لظلت الأقوام والشعوب متباينة متباعدة لا يربط بينها رابط.

عند الحديث عن الأدب، فمن منا لم يعتمد في يوم من الأيام على الترجمات للاطلاع على الآداب العالمية؟ من منا لم يستمع بترجمات روائع الأدب العالمي بدءا من شكسبير ودانتي مرورا بآداب القرون الوسطى الأوربية وانتهاء بترجمات روائع الأدب الروسي والأدب الفرنسي والترجمات الحالية؟ إن الترجمة شكلت بصورة مباشرة أو غير مباشرة جزءا من شخصيتنا وجزءا من ثقافتنا، إلى حد انه لا يمكن تخيل الثقافة الحديثة دون ترجمة فيما بين اللغات جميعها، وإذا كانت الترجمة تذكرنا بوجود الآخر، المختلف عنا ثقافيا، واجتماعيا ودينيا...، فإنها تذكرنا أيضا بوحدة الثقافة الإنسانية التي لا يمكننا أن نعيش على هامشها، لان العزلة، كما يقول المقارنون، تعني الموت. و من مظاهر و حدة الثقافة الإنسانية وحدة التجربة المسرحية في العالم. ما دفعنا إلى تناول المسرح بالتحديد نظرا لكونه – إن صح القول – "**الجامع في الأدب**". لكن على قدر أهمية هذا الجنس الأدبي تتجلى صعوبة ترجمته و نقل فحواه و ظاهره للقارئ أو المشاهد لما يعتريه من إشكاليات ترجمية تعلق ذلك سواء بالشكل أو الدلالات الحضارية.

لذ وجب علينا التطرق إلى البناء الفني لهذا الجنس الأدبي "الإنساني" ولو بالقدر اليسير وذلك بغية توضيح خصائصه مقارنة بالأجناس الأخرى و على وجه الخصوص الرواية، كوننا بصدد دراسة إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية و ما تحيل إليه هذا المصطلح من الانتقال من جنس أدبي لآخر و من منظومة أدبية معينة إلى منظومة أخرى ما يوجب علينا – تحريا للأمانة – التعريج على البنى الفنية لكل منها على حدا.

3- البناء الفني للمسرحية:

. علم المسرح الذي بات يدرس اليوم قائم على عناصر محددة ولازمة لتأليف أي عمل مسرحي، وهذه العناصر هي بمثابة تقنيات يجب احترامها لجعل العمل كاملا ومتكاملا، وما يزيد هذه التقنيات أهمية هو أنها تعتبر المسرحية عملا أدبيا ولا تهمل الجانب الفني فيها، ولذلك سميت بالعناصر الفنية للمسرحية. والمترجم الذي يهمُّ بترجمة عمل مسرحي عليه أن يلم إلماما وافيا بهذه العناصر والتقنيات المسرحية، تماما كما هو الحال بالنسبة للمخرج المسرحي، فالمترجم يحتاجها أولا حتى يفهم بصورة أحسن المسرحية التي بين يديه، ويصل إلى تفسير أغراض مؤلفها الأصلي، كما يحتاجها ثانيا لإتقان نسيج النص الجديد الذي هو بصدد إنتاجه، فهذا النص المسرحي الجديد سوف يكون خاضعا لعوامل زمانية ومكانية وفكرية جديدة تختلف عن النص الأصلي، ويجدر بالمترجم احترام هذا الفارق الزمني والمكاني والفكري، حتى ينجح نصه المسرحي الجديد في إحداث أثر على جمهوره، مماثل لذلك الذي أحدثه النص الأصلي على الجمهور السابق والذي قد يؤرخ إلى أكثر من مائة سنة مضت.

قد يختلف النقاد والدارسون في تسمية كل عنصر من هذه العناصر الفنية والتقنية، إلا أنهم يتفقون على نفس مفاهيمها، ويؤكدون نفس التأكيد على أهميتها ووجوب احترامها، وسنبين هذه المفاهيم من خلال استعراضنا لكل عنصر فني مسرحي.

أولا، **القصة أو الأحداث**: "تبنى المسرحية على أفكار تطرح قضايا فكرية و دينية و تاريخية و اجتماعية ، و تعتمد المسرحية كغيرها من الفنون القصصية على أحداث تعرض من خلالها ما يجري بين الشخصيات و الحوار الذي يدور بينهما التي تجعل المسرح جنسا من جنس الفنون السردية"[1] .

ثانيا، الشخصيات أو القوى الفاعلة: "تخضع الشخصيات في أية مسرحية إلى نظام ينطوي على التابعية، والدرامي لا يفسر شخصياته، فهو يترك الجمهور يستخرج معنى مما يقولون ويفعلون،"[2] ومسرحية" مكبث "أحسن مثال على ذلك، فشخصيتي مكبث وزوجته من أخلد الشخصيات التي صورها شكسبير مع أنه لم يقل عنهما في النص إلا القليل، ولم يجعلهما يتكلمان إلا قليلا، ومع ذلك فقد صورها التصوير الكامل الوافي

وقد يفهم المتلقي معان شتى من الشخصية الواحدة، وهذا ما قد يفتح مجال التفسير واسعا أمام المخرج والمترجم للمسرحيين، وهذا لا يعني أنهم يفسرون كما يشاءون بل يبينون مدى قدرتهم على الوصول إلى التفسير الصحيح، والذي يلائم في نفس الوقت فهم الجمهور والبيئة التي يعيش فيها، وفهم المترجم للشخصيات المسرحية قائم على الإلمام بالجوانب الثلاثة للشخصية والتي تتمثل في الجانب العضوي والجانب الاجتماعي والجانب النفسي، وقد يجد المترجم المسرحي نفسه أمام حتمية التركيز على جانب دون غيره من الجوانب أو التغير فيه حتى يتسنى له إنجاح الشخصية في عصر جديد بالنسبة لها، وبصيغة أخرى إحياء هذه الشخصية.

إن طبيعة المسرحية تجعل منها العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب تعدد الشخصيات ، و كل شخصية تحفظ بوجودها المستقل من حيث أفكارها و مواقفها و ميولها و طموحها ، لكن هذا لا يتحقق إلا بتفاعلها مع سائر الشخوص حيث ينشأ صراع بينهما.

ثالثا، الصراع أو الحبكة: "إن الحبكة بفتح الحاء ، هو ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يقوم على بناء

1- السيوفي،مصطفى عبطاس منى: النقد الأدبي الحديث، ص: 110.

2- السيوفي،مصطفى عبطاس منى: النقد الأدبي الحديث، ص:110.

الأحداث على تسلسل منطقي وليس فقط تسلسل زمني[1]، حيث إن كل حدث يجري في المسرحية هو ناتج عن حدث سبقه، والبناء المنطقي هذا يسهل عملية التشويق وإثارة اهتمام الجمهور ويميز هذا العنصر في المسرحية عن باقي الفنون الأدبية ، و ينتج عن تضارب الرغبات و الغايات و المواقف ، حيث تتصارع قوى اجتماعية أو فكرية أو سياسية .... و نميز داخل هذا الصراع بين نمطين هما:

أ- الصراع الخارجي: و يجري بين البطل و قوى خارج عن ذاته ، قد تكون غيبية كالقدر أو قوانين الطبيعة.

ب- الصراع الداخلي: و يجري بين البطل مع نفسه كالصراع بين الحب و الواجب، و الخير، و الشر، وينتظر من المسرحية دائما تقديم حوار يجعلها تمثل الأشخاص في آزماتها و صراعها كما يقع في الحياة و غالبا ما يمثل الصراع عقدة المسرحية "[2].

رابعا، الحوار: "و يتشكل منه نسيج المسرحية و تتنامى بفضله الأحداث لتبلغ منتهاها. ذلك أن المسرحية تعتمد في عرض أحداثها و شخوصها على الحوار بخلاف باقي الفنون القصصية، حيث يخصص حيز كبير لسارد يروي لأحداث و يعرفنا بالشخوص. و الحوار في المسرحية مهماً ليقال و يشخص لذلك ينبغي على المؤلف أن يتفحص مضمون الكلام و أبعاد الشخصيات التي ستتلفظ به ثم آثار الكلام في الشخصيات الموجه إليها و أن تصوغ الكلام صياغة تتلاءم مع المواقف من حيث الطول و القصر . وتجدر الإشارة إلى أن لحظات الصمت التي تتخلل الحوار لا تكون اعتباطية و إنما تعتبر من الحوار الذي يستغنى به عن الكثير من الكلام "[3].

لذلك فالحوار هو من أكبر القضايا الشائكة التي يمكن أن تصادف مترجم المسرحية فمن الصعب أن يأتي مترجم اليوم ليترجم نصا مسرحيا شكسبيريا مكتوبا بلغة عصر شكسبير والتي باتت غريبة الألفاظ حتى لمتكلمي الانجليزية أنفسهم، فشكسبير كتب نصوصه المسرحية وألفها أربع مائة سنة قبل عصرنا، والمعاني التي كان هو يقصدها

1- المرجع نفسه، ص: 111.

2- السيوفي،مصطفى عطاش منى: النقد الأدبي الحديث ، ص: 111.

3- الخطيب، عبد الله: الضحك وملح الدموع والثورة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001، ص: 40.

ويوصلها للجمهور من خلال الحوار الذي ألفه وجعله على ألسنة الممثلين، كانت تُركّب على كلمات ذلك العصر، بما تنطوي عليه من إيحاءات خاصة بكل كلمة، وبما ينطوي عليه العصر من أحداث تشغل بال كل معاصريه.

خامسا، الزمان و المكان: " يشكلان في المسرحية كما في غيرها من الفنون القصصية الإطار الذي تجري فيه الأحداث، و يحدد هذا الإطار في بداية كل فصل إذا كانت الأحداث تجري في أكثر من إطار (زماني مكاني). وتقدم المسرحية فوق خشبة تحتاج إلى ديكور و إضاءة، إضافة إلى مناظر أو مشاهد تنتهي بخروج شخصية و دخول أخرى،"[1] و أما لغة المسرحية فهي إما شعرا أو نثرا.

سادسا، الحركة: إن الحوار والحركة هما ما يميز المسرحية عن الرواية، وهما العضوان الديناميكيان اللذان يستعملهما الكاتب المسرحي لشد أجزاء فكرة المسرحية.

الحوار إذن، وهو أسلوب المسرحية الخاص، ما يعطي للشخصيات حياة، والشخصيات هي التي تجعل للحبكة معنى، لذلك وبعلاقة" تعدي "هناك علاقة بين الحوار والحبكة، أو ربما هي علاقة مباشرة مع الحبكة تماما كما هي مع الشخصيات.

إذن، فالمسرحية لا تأخذ وضعها الحقيقي إلا حين تمثل على خشبة المسرح حيث يشاهد المتفرج الحركة بعينه و يحس بالعواطف التي توجهها حتى يصبح كأحد الممثلين.

سابعا، الفكرة أو الموضوع: " ونقصد بها المضمون الفكري الذي تعالجه المسرحية، حيث يمكن أن تعالج قضايا متنوعة و مختلفة، سواء أكانت قضايا اجتماعية ترتبط بالواقع الاجتماعي و ينتقد قضاياه "[2] كتحرير المرأة مثلا،

1- امين، أحمد، النقد الأدبي، سلسلة الأديب، موفم للنشر، الجزائر، 1992،ص: 136.

2- السيوفي،مصطفى عيطاس ونبي: النقد الأدبي الحديث، ص: 111.

أو قضايا سياسيةو دينية... و غيرها من القضايا الأخرى التي تحاول من خلالها المسرحية إبرازها و تقديمها للمجتمع. **ثامنا، الفصول:** " تنبني المسرحية على نظام الفصول حيث تتراوح أعدادها بين ثلاث و خمس فصول .تحدد الفصل نهاية مرحلة محددة في مسرحية محددة و يرمز في الخشبة على بدايته بإصدار الستار، و يدل بسدال الستار على نهايته، كما هو معروف".[1]

4- قضية ترجمة الكلمة في النص المسرحي:

حين يعكف المترجم على ترجمة نص مسرحي فإن هدفه الأساسي بالطبع أن يؤدي هذا النص على خشبة المسرح بنجاح مما يتعين عليه أن يضع في الحسبان المشاهدين المحتملين لذلك النص رغم أن صياغته بعناية و إيلائه اهتماما كبيرا سوف يؤديان إلى جعله إلى الحد الأدنى من التسويات أو التنازلات أثناء الترجمة لصالح القارئ. ثم أن المترجم يعمل في ظل قيود معينة، فعلى خلاف مترجم النصوص الروائية ليس بمقدور مترجم النص المسرحي أن يتعليق على التوريات والعبارات الغامضة أو الإشارات الثقافية أو إيضاحها أو أن ينقل المفردات واضعا نصب عينيه نقل الصيغة الحالية فنصه مسرحي في جوهره يركز فيه على الأفعال Verbs وليس الأوصاف أو لتوضيحات ذات الصلة بالنص.

" في هذا السياق يذكر "مايكل مير" (Meyer Michael) في مقالة مقتضبة منشورة في الكتاب الموسوم (Twentieth Century Studies) دراسات من القرن العشرين مقتبسا فكرته من "تي راتيكان" (T.Rattigan) أن المفردة المنطوقة تتفوق خمس مرات في قوتها وأثرها على نظيرتها المكتوبة، أي أن ما يطرحه الكاتب الروائي في 30 سطرا يدعمه الكاتب المسرحي في 5 أسطر. و بغض النظر عن صحة أو خطأ هذا الطرح

1- البرواري مصطفى عبدالله، منى: الفن الأدبي الحديث ، ص: 111.

الحساي خاطئ لكنه يظهر أن ترجمة النص المسرحي تتصف بالإيجاز المحكم ولا تحتمل أية ترجمة مزيدة over-translation.

" كما يميز "مايكل مير" (Meyer Michael) بين النص المسرحي والمعنى المضمني الذي يحمله النص ، أي بين المعنى الحرفي و (الغرض الحقيقي) ونعني به المعنى الكامن بين السطور وهو يرى أن الشخص الذي يسأل حول موضوع لديه مشاعر معقدة إزاءه سوف يراوغ في إجابته (وبصيغة مواربة) فشخصيات "ابسن" (Ibsen) على سبيل المثال تقول شيئا لكنها ترمي إلى شيء مختلف. لذا يتعين على المترجم أن يصوغ جمله بحيث يجعل المعنى المضمني (sub-text) واضحا في النص المترجم (إلى اللغة الإنكليزية مثلا) غير أن "مايكل مير" (Meyer Michael) لا يعطي أية أمثلة بخصوص هذا الأمر[1]

ومن الطبيعي أن نتوقع ترجمة دلالية (semantic) للسطر المترجم وهي ترجمة ربما تقترب من الترجمة الحرفية كي تظهر مضامينها بشكل أوضح قياسا بالترجمة التواصلية (communicative) التي تعمد إلى جعل الحوار سهل الاستيعاب بالدرجة الأولى، فمثلا جمل

Aren't you feeling the cold? : ألا تشعر بالبرودة؟

و I think your husband is faithful to you : أظن أن زوجك مخلص لك

1- نيو مارك، بيتر، الدليل في الترجمة، ص280.

تنطوي على مضامين تشي بالتهرب (من قول شيء ما) والريبة، على التوالي، في أية لغة بشرط وجود تداخل تقافي فيما بينها حيث أن اختلاف الجو العام أو السلوك الأخلاقي الجنسي كثيرا في ثقافة اللغة المصدر واللغة الهدف يعني وجود مضامين متباينة.

وأخيرا يتوجب على مترجم النصوص المسرحية على وجه الخصوص أن يترجم إلى لغة الهدف (الحديثة) إذا أراد لشخصياته أن تحيا أحداً في الحسبان أن اللغة الحديثة تعطي حقبة زمنية تصل إلى 70 عاما، أما إذا تحدثت إحدى الشخصيات بلغة فصيحة أو قديمة جدا في نص اللغة الأصل الذي كتب منذ 500 عام فإن الترجمة لا بد تحمل الصفات ذاتها مع الحفاظ على اللهجة المميزة لمجموعة ما "register" وكذلك الطبقة الاجتماعية والثقافة والمزاج العام.

وهكذا يظل الحوار مسرحيا مع النزوع إلى عدم التساهل والتنازل حيال جمهور المشاهدين المحتملين. أما ما يتعلق بالجانب اللغوي ومعه الدقة التي يتصف بها نص اللغة الأصل فإن الترجمة سوف تكون حتما أدق درجة لكنها أبسط لكنها تمثل تقديما أحادي الجانب للنص الأصلي ففلسفة كانت " Kant " يقرؤها الفرنسيون بيسر مقارنة بقراءتها في النص الأصلي من جانب الألمان".[1]

وإذا كان هدف المترجم لدى ترجمة إحدى المسرحيات العظيمة متعة القراء والدراسة العلمية فضلا عن أدائها على خشبة المسرح فإن الهدف الأخير أعلاه لابد أن يكون هو الهدف الرئيسي بشرط أن لا يكون هناك ثمة اختلاف في الترجمة سواء كان الغرض قراءة النص المسرحي أم تمثيله، أما إذا شاء المترجم أن يلتفت إلى القراء أو الباحثين بمقدوره أن يثبت بعض الملاحظات للإيضاح أو التعليق. مع ذلك يتعين عليه أحيانا أن يعمد إلى الإسهاب أثناء ترجمة الاستعارات الثقافية والإشارات الضمنية وأسماء الأعلام في ذات النص وأن لا يسعى إلى استبدال الإشارة

1- نيو مارك، بيتر، الجامع في الترجمة، 1991، ص281.

لضمنية بما توحي به من معنى. وحين تترجم المسرحية من لغاة اللغة المصدر إلى اللغة الهدف فإنها لم تعد ترجمة محضة إنما يمكن اعتبارها اقتباسا.

الأمر الذي يبدو جليا في العديد من الاقتباسات التي تم وسمها بالترجمة على غرار ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون (Sous les tilleuls). ومحاولات النقاش منذ عام 1847م حين اقتبس "البخيل"(l'Avare) عن موليير (Molière) و مدونة بحثنا "الشاعر" (Cyrano De Bergerac). التي تعتبر من المسرحيات "الرومانسية" (Romance) الخالدة عالميا و من هنا يتوجب علينا أن نشير و لو بعجالة لخصائص هذا الجنس المسرحي بغية الإحاطة أكثر بالعمل و سبر أغواره قبل الخوض في الترجمة التي قام بها عباس حافظ أو اقتباس المنفلوطي. هذا ما سنحاول توضيحه في العنصر الموالي.

5- خصائص المسرح الرومانسي في الأدب الفرنسي:

قبل الحديث عن خصائص المسرح الرومانسي وجب علينا تسليط الضوء ولو بقدر يسير على مفهوم الرومانسية أو الرومانتيكية كما يسميها البعض فما هو هذا المذهب؟ و ما الأصل فيه؟

لغة: الرومنسية هي كلمة مشتقة من رومانيون "Romanium" التي أطلقت على اللغات و الآداب التي عن لغة اللاتينية القديمة، و التي كانت تعتبر في العصور الوسطى مجرد لهجات، و لم تعتبر لغات و آدابا فصيحة إلا ابتداء من عصر النهضة، و هذه اللغات هي : الفرنسية و الإيطالية و الاسبانية و البرتغالية و الرومانية و الرومانسالية. و الرومانسية هي إحدى لهجات سويسرا[1]

[1]- منتور، محمد: الأدب و مذاهبه، نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1988، ص: 60

أما اصطلاحا: فهي تيار أدبي ظهر إلى الوجود عقب الثورة الفرنسية (1830) التي قلبت الموازين في أوروبا قاطبة، في ظل فلسفة اقتصادية و اجتماعية تقوم على حرية الفرد و حرية العمل و العدل و المساواة. فجاء هذا المذهب ثائرا على جميع المعايير و القيم السائدة. فالرومانسيون يخاصمون الواقع و يهربون إلى واقع الفن، عبر بوابة الشعر، و ينفرون من المجتمع بجميع طبقاته.

و تتميز الرومانسية بالغوص في عالم الخيال و رفض النظرة الشمولية للإنسان و الاهتمام بذاتيته و مشاعره، التي أصحاب هذا المذهب إلى التعبير عنها بلسان الشعر، إيمانا منهم بانتصار المشاعر و الرغبات على العقل و المنطق[1].

و عند الحديث عن المسرح فقد كان للمذهب الكلاسيكي الفضل في إرساء القواعد الكلاسيكية للمسرحية وحدة الزمان و المكان و الحدث) بالإضافة على اشتراط خمسة فصول في المسرحية، إلى جانب وحدة الجنس المسرحي (مأساة أو ملهاة و ما إلى ذلك) و فيها تم القضاء على الجوقة (Chorus) غنائها، و ذلك بالرجوع إلى كتابات أرسطو في المسرح.

ليعود الفضل بعد ذلك إلى الرومنسيين في تطوير المسرح ، حيث كان لهم طابع خاص في الاهتمام بالفردية، حيث تجاوزوا ضرورة توافر خمسة فصول لكل مسرحية، كما استغنى المؤلفون الرومنسيون عن ضرورة وحدة الزمان و المكان بالإضافة إلى حرص المدرسة الرومانسية على عرض الأحداث على خشبة المسرح عوض أن يتم حكاية لقدر الكبير منها كما كان سائدا عند الكلاسيكيين. ولم يحرصوا كذلك على الفصل بين الأجناس بل أخلطوا المأساة بالملهاة لتنتج عن هذا المزيج (الدراما الرومانسية). ولم تقتصر الثورة الرومانسية على الناحية الفنية للمسرحية

1- السيوفي،مصطفى. فيكتور هيجو: النقد الأدبي الحديث، ص: 36

فحسب بل طال التغيير محتوى الدرجة: حيث صارت شخصياتها شعبية و قضاياها اجتماعية أو نفسية إنسانية عامة بعد أن كانت إلهية في اليونانية و ارستقراطية في الكلاسيكية.

هذا، و قد امتد المذهب الرومانسي ليسيح سحنه على جميع الأجناس الأدبية من الشعر إلى الرواية هذه الأخيرة ذاتي –من وجهة نظر المترجم– في المدونة الثالثة من حيث الصعوبة بعد المسرحية ثم الشعر فبالرغم من أن مؤلف أو مترجم الرواية قد تحرر من قيود المسرحية أو تفعيلات الشعر إلا أنه يجد نفسه أمام نظام قائم بذاته لا بد أن يتصاع له .

6- البناء الفني للرواية:

"الرواية هي سرد نثري طويل نصف بيات خيالية وأحداث على شكل قصة متسلسلة، كما أنها أكبر جنس القصصية من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وقد ظهرت في أوروبا بوصفها جنساً أدبياً مؤثراً في القرن الثامن عشر، والرواية حكاية تعتمد السرد بما فيه من وصف وحوار وصراع بين الشخصيات وما ينطوي عليه ذلك من تأزم وجدل وتغذيه الأحداث".[1]

فالرواية تشكيل للحياة ويعتمد هذا التشكيل على حدث الناس في خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه هذه الأحداث وتصل في النهاية إلى نتيجة اجتماعيّة أو سياسيّة أو فلسفيّة و ... حاجة الإنسان إلى رواية الأحداث التي تقع له ودفع الآخرين إلى مشاركتها وانتقال تجاربه وأحاسيسه بالآخرين تعد من الحاجات الفطرية للإنسان وهو ينتقل هذه الحاجة إلى عالم الخارج بطرق مختلفة، وكان أكملها رواية الأحداث عن طريق اللغة. وقد تجلت رواية الأحداث في بداية الأمر في القصص المحدد في الأحداث والشمول والتصوير وفي

1- مصطفى سحمد، دراسات في نقد العربي الحديث، ، ط1، جامعة الإسكندرية، مصر، 1992م ،ص35

للموضوعات الخياليّة والوهميّة ثم برزت بشكل القصة الطويلة بصفة غير محددة الشمول والأحداث وكانت موضوعاتها "غير واقعية" تستمد من الغيبيّات والأوهام لإرضاء قرائها ثم تميل إلى الحديث عن الوقائع الحياة للعلاج الواقع الإنساني والنفسي والاجتماعي.

و من ثم فإن الرواية تقوم بمعالجة المشاكل المحددة في الحياة أو جانب من شخصية أو الشخصيات التي تصور الحياة الإنسانية وها مقومات منها:

أولا، الحدث (Action):

يرتبط الحدث بالشخصية في الأعمال القصصية ارتباط العلة بالمعلول وعلى هذا فإنّ الرواية = فعل(حدث) + فاعل(شخصية)، " فالحدث إذن شيء هلامي إلى أن تشكله الشخصية بحسب حركتها نحو مسار محدد يهدف إليه الكاتب ومعنى ذلك أنّ الحدث هو "الفعل القصصي" أو هو الحادثة "event" التي تشكلها حركة الشخصيات، لتقدم في النهاية تجربة إنسانية ذات دلالات معينة"[1].

ثانيا، الشخصية (character):

الشخصية هي " الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث وقد تكون الشخصية من الحيوان، فيستخدم عندئذ كرمز يشف عمّا وراءه من شخصيّة إنسانيّة تهدف من وراءها العبرة والموعظة، كما في، "كليلة ودمنة"، والقصص التعليميّة الأخرى. وقد تكون الشخصية في القصة رئيسية، وقد تكون ثانوية"[2].

1- الوادي، طه: دراسة في نقد الرواية،الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة، 1994م، ص 28.

2- عريدن، عزيزة: القصة والرواية، دار الفكر، بيروت، 1980م، ص 27.

• الشخصيه النامية (Round): تنمو بنمو الأحداث وتقدم على مراحل أثناء تطور الرواية وهي في حالة صراع مستمر مع الآخرين، أو في حالة صراع نفسي مع الذات.

• الشخصية المسطحة (flat) : لا تكاد طبيعتها تتغير بداية القصة حتّى النهاية، وإنّما تثبت على صفحة واحدة تكاد لاتفارقها[1]

ثالثا. لغة الحوار والسرد:

الحديث عن السرد والحوار- في حقيقته- حديث عن الوعاء اللغوي، الذي يحتوي كل عناصر القصة، باعتبارها نوعاً من فنون القول، غير أن كتابة القصة "باللغة" أصعب من كتابة القصيدة والمسرحية اللتين تستخدمان أيضاً نسقاً أسلوبياً واحداً.

• السرد:

رد قول أو خطاب صادر من السارد، يستحضر عالماً خيالياً مكوناً من أشخاص يتحركون في إطار زمان ومكان محدد ومادام السرد قولاً فهو لغة ومن ثم فإنّه يخضع لما تخضع له اللغة من قوانين وأهداف والهدف الذي تسعى إليه اللغة هو، "التواصل أو التوصيل".[2]

• الحوار:

الحوار جزء من البنية العضوية للرواية له ضرورته وأهميته فهو يدل على "الشخصية ويحرك الحدث ويساعد على حيوية المواقف ولابّد أن يكون دقيقاً بحيث يكون عاملاً من عوامل الكشف عن أبعاد الشخصية أو التطور

1- الترقاوي ،عبد الرحمن: دراسة في الأدب ، لبنان، العميلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب-1995م، ص: 27.

2- طه، الوادي: دراسة في نقد الرواية،الطبعة الثالثة، ص: 39.

بالموقف إلى تجلية النفس الغامضة أو الوصول بالفكرة المراد التعبير عنها والحوار الجيد يكشف عن معاناة شاقة مع الموقف والكلمة ودلالات اللفظ".[1]

رابعا، الزمن:

يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القصة، "فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً- إذا صنفنا الفنون إلى: زمانية ومكانية، فإن الرواية هي أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن"[2].

خامسا، المكان:

في الحقيقة- هو البيئة التي يعيش فيها الناس ولا شك أنّ الإنسان "ابن البيئة" وهي التي تعطيه الملامح الجسدية والنفسية ...لكن المكان الذي تولد فيه هو الذي يحدد سماتنا الخاصة المتميزة، لذلك يجب أن يهتم الكاتب القصصي بتحديد " المكان " اهتماماً كبيراً... فقصة الحب مثلاً تختلف اختلافاً واضحاً إذا وقعت في قرية أو مدينة أو بادية، كذلك ينبغي أن يعي الكاتب بتصوير مفردات المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات.

وما تناولنا لعنصري البناء الفني للمسرحية أو الرواية سوى بغية التمهيد للعنصر الموالي الذي نحاول فيه التمييز بين نوعين الجنسين الأدبيين ذلك كون مدونة بحثنا كتبت في قالب مسرحي غير أن كلا من الترجمة و الاقتباس كانا رواية .

1- الشرقاوي ،عبد الرحمن: دراسة في الأدب ، ص:297

2- قاسم، سيزا: بناء الرواية ، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 2004 م، ص:37

7- الفرق بين المسرحية و الرواية:

تتشابه المسرحية مع الرواية في عناصرها: لذا فإن من عناصر الرواية إضافة إلى ما سبق - الحبكة و الحوار- و الحدث و الشخوص، هذه الأخيرة تتطلب من الكاتب المسرحي جهدا في اختيارهم، بل في خلقهم، طبقا لما تفرض الحادثة، و بحسب ما يعرف من طبائع البشر و عاداتهم و ردود أفعالهم النفسية، كما أن الشخصيات جزء لا يتجزأ من الوحدة الموضوعية للمسرحية، كما يقع على عاتقها حمل العمل و إبرازه للجمهور. إضافة إلى الحوار الذي يعتبر المظهر الخارجي للمسرحية و هو وسيلة التواصل بين المؤلف و الجمهور، و عامل مهم في إنجاح المسرحية أو إخفاقها[1].

و لابد للمسرحية أن تمثل على مسرح (ركح) يبرزها، كما أن الجمهور أساسي في المسرحية، كي يتواصل النص المسرحي بشخصياته مع حواراتها معه. و إذا كان المكان مهما في المسرحية فكذلك عامل الزمن فالمسرحية تمثل خلال مدة زمنية محددة و لا يعقل أن يبقى الممثلون على خشبة المسرح يؤدون أدوارهم أكثر من ثلاث ساعات و هو الوقت المحدد لكل مسرحية اعتبارا لطاقة المشاهد على الاحتمال، والأمر نفسه بالنسبة للممثل.

و التحديد الزمني و المكاني للمسرحية يحد من حرية كاتبها في التطويل و الاستطراد و التعليق على الحوادث و الشخصيات، بل التركيز التام على جذب انتباه المشاهد له.

و مما سبق يمكننا القول بأن المسرحية فن من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والرواية. والمسرحية رواية، لكنها مبنية كلها على الحوار، وظهرت قبل ظهور هذه الأخيرة. كما أنها ليست أدبا خالصا، بل إنها تتركب من الفن الأدبي ومن الإخراج المسرحي ومن الأداء التمثيلي كذلك. وتقييد حرية الكاتب فيها هو الذي جعل الرواية تمل محلها، فالمسرحية إذن أكثر إجهادا لأنها تستلزم التدريب الطويل والمعرفة بقواعد المسرح. و يقترب الكاتب فيها أكثر من

1- السيوفي،مصطفى. فيطالس متى: النقد الأدبي الحديث، ص124.

الناس، وهو لا يخلق عواطف الناس بطريقة الروائي، وإنما يجعلهم يتكلمون ومن خلال كلامهم يعرض أفكاره عنهم وعن نفسه هو.

وكلتا الرواية والمسرحية تحتاج إلى تصميم وتشخيص وبيئة زمانية ومكانية، وحين تكون جدية فهي مأساة، أما حينما تكون هزلية فهي ملهاة. وقد يزع الكاتب فيعرض مآسي الحياة في شكل هزلي.

المبحث الثاني :

المسرح بين الاقتباس

و الترجمة

• تمهيد:

تنقسم الترجمة في مختلف الأدبيات التي تتناول نظرية الترجمة إلى نوعين رئيسيين هما الترجمة الحرفية (literal translation) والترجمة الحرة (free translation) ويذكر في بعض الدراسات نوع ثالث هو الاقتباس(adaptation). وهي الترجمة التي تنطوي على درجة كبيرة من التصرف بحيث لا يبقى من النص الأصلي إلا فكرته الرئيسية. وتجري المقابلة بين هذه الأنواع وبين مزايا كل منها ومشاكله، وكثيراً ما تخلص دراسات الترجمة إلى أنه لا مفر من استخدام مزيج من نوعين لإنتاج ترجمة تفي بالغرض الأساسي وهو نقل النص من لغة إلى أخرى بأقل قدر من الخسارة، سواء في المعنى أم في الشكل. وتتعدد تسميات النوعين الرئيسيين من الترجمة لتبقى المقارنة بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة .فكثيراً ما تجري المقابلة بين الترجمة الأمينة بمعنى الحرفية، والترجمة بتصرف بمعنى الحرة، أو الترجمة الحرفية والترجمة التأويلية بمعنى الترجمة الحرة، أو الترجمة المباشرة بمعنى الترجمة الحرفية والترجمة غير المباشرة بمعنى الترجمة الحرة .أما النوع الثالث من الترجمة، والذي يشير إليه درايدن (Dryden) بالاقتباس ، فقد يعبر أحياناً عنه بالأقلمة أو المحاكاة أو الاستلهام.[1]

و فيما يلي سنحاول رسم الخط الفاصل بين الترجمة و الاقتباس بدءا بتوضيح ماهية الترجمة و أساليبها ثم التطرق لماهية الاقتباس للخروج في الأخير بالفرق بين الترجمة و الاقتباس.

1- ماهية الترجمة:

تعددت الآراء حول الترجمة عبر القرون و تأرجحت بين الاختلاف و اتفاق، اختلاف بلغ حد التناقض في الرأي الواحد، و اتفاق بلغ حد التطابق، غير أن تلك الآراء في كلا الحالتين لم تتوصل إلى تشكيل نظرية عامة للترجمة

1- عناني، محمد: نظرية الترجمة الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996، ص 32.

ـة بدائها و متجانسة أو قابلة للتصحيح أو التفنيد حتى نهاية القرن العشرين، أين ظهر ما يعرف بـ: علم الترجمة"Traductologie" ذلك لكون معظم هذه الدراسات كانت مجرد تأملات نقلها لنا أصحابها بعد مراس كبير في الترجمة محاولين بذلك إما تبيان الطريقة المثلى للخروج بترجمة "صحيحة"، أو بغية رسم ملامح المترجم الكفء.

لكن، على الرغم من الأشواط الطويلة التي قطعها المنظرون للترجمة منذ سبعينيات القرن العشرين "عصر الترجمة"، إلا أن هؤلاء لم يقدموا الإجابة الحاسمة حول ماهية الترجمة و بقي علم الترجمة "Traductologie"، شأنه شان العلوم الإنسانية الأخرى، علما غير دقيق. و ما الأسئلة الأزلية التي ما فتأت تطرح في هذا الميدان إلا خير دليل على ذلك. أسئلة برزت إلى الوجود منذ عهد سيسرون(59 ق م) و سان جيروم(400 م) و الجاحظ (770م) وصولا إلى بيتر نيومارك(peter newmark 1988) ويوجين نايد(Eugene A. Nida 1914-2011) و كاتارينا رايس (Katharina Reiss) 1923 :

هل الترجمة ممكنة أم مستحيلة؟ هل ينبغي عند الترجمة تفضيل الأمانة على التواصل؟ هل الترجمة فن أم علم؟ هل هي خلق أم عبودية؟ هل الإبداع في الترجمة محدود أم صرف؟

ن الإجابة عن هذه الأسئلة لم تتوقف منذ طرحها لأول وهلة، ما جعل المنظرين على اختلاف آرائهم و مشاربهم الفكرية ينقسمون إلى مذهبين: فهناك من يقول بضرورة احترام اللغة المصدر(sourciers) و هم دعاة الترجمة الحرفية وفي المقابل نجد أصحاب اللغة الهدف(ciblistes) أو الترجمة الحرة. و سنحاول فيما يلي أن نوجز بالذكر أهم هذه الآراء.

1-1- مذهب الترجمة الحرفية :

لقد أدت صيغة "الترجمة الحرفية" traduction littérale إلى سوء فهم دائم حيث لطالما تم الخلط بينها و بين الترجمة "كلمة – بكلمة" mot à mot وبعبارة أخرى الخلط بين الحرف« lettre » و الكلمة « mot » . لذا يجب علينا أن نزيل اللبس الذي يكتنف هذا المفهوم لدى أغلبية القراء و حتى بعض المترجمين.

فالترجمة الحرفية أو ترجمة الحرف كما يسميها برمان تعتمد على مبدأ أساسي، و هو ترجمة العمل الأجنبي بشكل لا يجعلنا نحس بأن هناك ترجمة، أي بشكل يعطي الانطباع أن المؤلف كان سيكتب الشيء نفسه، لو أنه كتب نصه باللغة المترجم إليها. فالحرفية إذن تهدف إلى صياغة جمل صحيحة و سلسة و جلية منسوجة على منوال اللغة المصدر و ذلك بغية نقل المعنى نقلا كاملا و أمينا دون أن تخل التراكيب اللغوية. و ذلك عن طريق الانفتاح على الآخر و تقبل الاختلاف. و من أبرز المنظرين الذين نادوا باعتماد الترجمة الحرفية في ترجمة النصوص الأدبية تجربا للأ بانة و تفاديا لأنساق التحريف التي تتجاذب المترجم و النص معا، أنطوان برمان (Antoine Berman) الذي سنتطرق في عجالة لأهم أفكاره عن الترجمة:

- نجح برمان الذي تأثر بشكل كبير بأفكار الرومانسيين الألمان أمثال غوته (Goethe) و شلايماخر (Schleiermacher) في بلورة مفهوم ترجمي مناهض للترجمة المتمركزة عرقيا(Ethnocentrique) و التفخيمية (Hypertextuelle) منطلقا من مسلمة(axiome) أن الترجمة هي الترجمة الحرفية، حيث أبرز دورها في ربط جسور التبادل بين الثقافات و تقوية اللغة و النهضة بها[1]. مركزا على البعد الأخلاقي للترجمة، إذ

1 - Derrida, Jacques, Psyché : interventions de l'autre (Paris: Galilée,1987)ص233

، برمان إلى أن جوهر الترجمة هو اللغة "كحدث بابلي سواء أكانت منتمية إلى النص الأصلي أو النص المترجم.[1] في تفاعلها فيما بينها، أو في "علاقتها الحميمية".

" «L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage et décentrement".[2]

يعني أنّ الهدف من الترجمة هو فتح حوار مع الآخر "l'Autre "، عبر الكتابة وكذا تلقيح ما هو ذاتي بواسطة الغريب "Etranger" ما يتعارض مع نزعة المتمركزة عرقيا "Ethnocentrisme" التي تذهب إلى تعظيم الثقافة الذاتية و الاعتقاد بكمالها:" تسعى كل ثقافة إلى الاكتفاء بذاتها حتى تتمكن -عن طريق هذا الاكتفاء المزعوم، أن تبسط نفوذها على الثقافات الأخرى وأن تستحوذ على ثرائها الثقافي. "

« Toute culture voudrait être suffisante à elle-même, à partir de cette suffisance imaginaire, pour à la fois rayonner sur les autres et s'approprier leur patrimoine. »[3]

ومن أبرز الأمثلة على النزعة المتمركزة عرقيا في الترجمة عبر التاريخ :الرومانية القديمة و الثقافة الفرنسية الكلاسيكية وثقافة أمريكا الشمالية و الثقافة العربية الإسلامية.

و يضيف برمان إلى أنّه بالإضافة إلى النزعة المتمركزة عرقيا في الترجمة نجد مظهرا آخر وهو الترجمة التفخيمية "hypertextuelle" التي تصاحب كل الترجمات التي يعتمد أصحابها على مبدأ استغطاب المعنى من النص الأجنبي. وتكيفها ويعرف برمان هذه النزعة على أنها :"مجموعة النصوص التي تنشأ عن طريق التقليد أو المحاكاة

1- Ibid,p :19

2 - Berman, Antoine, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuil, 1999, p13-14

3- Berman, Antoine, L'Epreuve de l'étranger, Paris, Gallimard, 1984, p 16.

"Pastiche" والمعارضة "Parodie" والتحريف "Déformation" والاقتباس "adaptation" و السرقة الأدبية "plagiat" و ما إلى ذلك من التشويهات التي تمس النصوص المترجمة.[1]

و المتمعن في نظرية برمان في الترجمة يمكن أن يخلص إلى ثلاث محاور رئيسية نشكل تصوره لها و هي:

أ- كون مهمة الترجمة لا ترجع في الأساس إلى نظرية التلقي.

ب- كون المآل الأساسي للترجمة ليس هو التواصل.

ج- كون العلاقة بين النص الأصلي و النص المترجم ليست عبارة عن تمثيل أو إعادة إنتاج، لأن الترجمة ليست صورة ولا نسخة.[2]

1-2- مذهب الترجمة بتصرف :

1 - Berman, Antoine, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, p35-36.

2- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، ص19.

وفيما يلي سنستعرض بعض أشهر وجهات النظر التي تدعو إلى التكييف(الترجمة بتصرف) أو ما يعرف في الدراسات الترجمية الحديثة بالمناهج التي تتجه نحو اللغة الهدف وتطلعات القارئ بغية تطويع النص الأجنبي وفق ما يتماشى مع اللغة والثقافة المستقبلة.

و قبل ذلك لابدّ من الإشارة إلى أنّ جل هذه المناهج التي ميّزت حقبة الخمسينيات والستينيات تدور حول المعنى والتكافؤ.

، من خلال الأبحاث التي قام بها يوجين نيدا "Eugene Nida" حول التكافؤ الشكلي (Équivalence formelle) و التكافؤ الديناميكي (Equivalence dynamique) أن نوضح هذا المنحى في نظرية الترجمة.

لقد تبلورت أفكار يوجين نيدا ""Eugene Nida" حول الترجمة انطلاقا من ترجمته للكتاب المقدس لذلك فهو يعتبر أن الهدف الرئيسي للترجمة هو إيصال روح الإنجيل لعامة الناس و تقريبه لمداركهم. و يذهب يوجين نيدا ""Eugene Nida" إلى إمكانية دراسة الترجمة دراسة علمية بالاعتماد على مبادئ الألسنية المقارنة. مشيرا إلى الصلة الوثيقة التي تجمع الترجمة بعلم الدلالة و ذلك في قوله:

« L'étude scientifique de l'activité traduisante peut et devrait être considérée comme une branche de la linguistique comparée, présentant une dimension dynamique et un intérêt tout particulier pour la sémantique »[1].

1 - Nida, Eugene et Charles Taber: The Theory and practice of Translation. Leiden: Brill 1969, p 495.

كما يبدو جليا أثر النحو التوليدي (Grammaire générative) في أعمال يوجين نيدا " Eugene Nida "، حيث ميز بين التكافؤ الشكلي (Équivalence formelle) في اللغتين المترجم منها و إليها و التكافؤ الديناميكي (Équivalence dynamique) بين المصدر و الهدف.

ومن ثمّ فإنّ نيدا يرى أنّ على المترجم أن يختار بين تكافؤين :التكافؤ الشكلي أو التكافؤ الديناميكي .فالتطابق الأول يعطي الأولوية لشكل النص المصدر بهمل البنى النحوية وأساليب و روح اللغة الهدف. وفي المقابل، فإنّ التطابق الثاني يرمي إلى إحداث نفس التأثر الذي أحدثه النص المصدر متحررا بعض الشيء من بنى النص المصدر. و عليه فإنّ "يوجين نيدا" يدعو إلى التكافؤ الديناميكي الموجه نحو رد فعل المتلقي من أجل السبب التالي :"يعمل التكافؤ الشكلي في العملية الترجمية على تشويه الرسالة أكثر من التكافؤ الديناميكي (...) . فالمترجم الذي لا يعتمد إلاّ على التكافؤ الشكلي لا يعي أنّ ترجماته التي تبدو" أمينة "هي في الواقع مصدر لعدد هام من التشويهات" [1].

و تكمن أهمية المنهج الذي المقدم من طرف يوجين نيدا " Eugene Nida "في أنّه ألقى الضوء لأول مرة على الدور الهام الذي يلعبه المتلقي في العملية الترجمية حيث يرى بان الأمانة الحقة في الترجمة هي نقل الرسالة التي يحتويها النص إلى متلق معين:

"En fait, on ne peut pas parler de 'fidélité' sans la compréhension du destinataire: il est impossible de mesurer la fidélité d'une traduction sans

2 - Nida, Eugene, Albert . Toward a Science of Translating . Leiden: Brill 1964, p 192.

savoir dans quelle mesure elle fait passer (ou devrait normalement faire passer) le message au destinataire voulu."[1]

2- أساليب الترجمة:

ولا شك في فائدة التعرف على ما يجري بالفعل في ذهن المترجم وعلى الأساليب التي يلجأ إليها، لأن توضيح العملية يسهم في تيسيرها ووضع قواعد لها يمكن بها. و لأجل هذا الغرض ارتأينا أن نتناول الأساليب الترجمية (Les procédés de la traduction) التي ، كما فيناي و داربلنيه (Vinay et Darbelnet) و التي على الرغم من اختلاف الآراء حولها و تباين مسمياتها - ما زالت تستخدم إلى يومنا هذا عن وعي أو عن غير قصد من طرف المترجمين.

2-1- الترجمة المباشرة:

2-1-1- الاقتراض (L'emprunt):

هو استخدام المفردة الأجنبية كما هي في النص المترجم إما لتعذر وجود بديل آخر في اللغة المترجم إليها أو للحفاظ على الطابع الأجنبي للنص .وتكمن أهمية هذا الإجراء في استخدامه لتحقيق هدف معين من حيث الأسلوب لا سيما في الترجمات الأدبية و من الأمثلة على ذلك: - أنواع المأكولات الأجنبية عند تعذر وجود مقابل لها في اللغة الهدف، كجبنة (التشدر) مقابل: " cheddar cheese ".

- أسماء بعض الآلات الموسيقية كآلة العزف على الأوتار "الباجو" مقابل "Banjo".

2-1-2- النسخ (Calque) :

1 - Nida, Eugene, Albert . Toward a Science of Translating . p 192, p 186

هو نقل تركيب العبارة في اللغة الأصلية وترجمة مفرداتها ترجمة حرفية. ويستخدم عادة في بعض التعابير الاصطلاحية التي تدرج في اللغة تدريجيًا وتصبح جزءا منها.

و من الأمثلة على ذلك:

- نهاية الأسبوع، مقابل "week end" هذه ترجمة تحافظ على التركيب الانكليزي ذاته رغم عدم وجود هذا المفهوم في الثقافة العربية وهو من التعابير التي أصبحت الآن جزءًا من اللغة.

2-1-3- الترجمة الحرفية (Traduction Littérale):

الترجمة الحرفية هي نقل كل مفردة إلى مفردة مقابلة لها مباشرة دون أي تغيير في التركيب أو في طريقة التعبير عن المعنى كأن نقول مثلا: أكلت تفاحة مقابل I ate an apple .

أو J'ai mangé une pomme .

فهذه ترجمة حرفية تنقل المعنى وتلتزم بمقتضيات اللغة التي يترجم إليها ويمكن أن تسمى بالترجمة الملتزمة للتمييز بينها وبين الانطباع العام الدارج بأن الترجمة الحرفية نوع متدنٍ من أنواع الترجمة.

2- 2- الترجمة غير المباشرة:

2-2-1- المبادلة (Transposition):

المبادلة كما ذكرنا آنفًا هو الاستعاضة عن مفردة من فئة معينة بمفردة من فئة أخرى دون تغيير المعنى .وقد تكون المبادلة إلزامية أو اختيارية، فمن أمثلة المبادلة الإلزامية ما يلي:

التحول من الحال إلى الفعل ومن الفعل إلى اسم، كأن يقال بالإنكليزية:

He merely nodded مقابل: إكتفى بالإيماء في اللغة العربية.

تحول الفعل (nodded) إلى مصدر "الإيماء". و تحول الظرف (merely) إلى الفعل "إكتفى".

وقد تكون المبادلة اختيارية أحيانًا، لكن ممارسة الترجمة تثبت أنها ضرورة قصوى في بعض الحالات وقد تكون الحل الوحيد لإعطاء المعنى والخروج من مأزق المبالغة في الترجمة .ومن الأمثلة على ذلك استعمال صيغة المقارنة بالإنكليزية دون أن يكون هناك ما يقارن به، كما في المثال التالي:

It is solde at better stores مقابل: يباع في المحلات الراقية أو الجيدة أو المتميزة.

أما" يباع في أفضل المحلات"، فهي من الحلول الخارجة التي فيها مبالغة في الترجمة وتترجم عنصرًا لا أهمية له في النص الأصلي .فالهدف هنا ليس المقارنة بين محل وآخر وإنما التشديد على المحلات المتميزة.

وهناك أمثلة عديدة على أنواع المبادلة، كالتحول من الحال إلى اسم، ومن نعت إلى اسم، ومن نعت إلى فعل، ومن فعل إلى حرف وما إلى ذلك.

وتجدر الإشارة إلى أن العبارة الأصلية والعبارة المترجمة بالمبادلة قد لا تتساويان في القيمة، لذلك لا يلجأ المترجم إلى هذا الإجراء إلا إذا كانت النتيجة تخدم غرضًا محددًا .وفي أغلب الأحيان تكون نتيجة المبادلة ذات طابع أدبي لأن هذا الإجراء يقوم على استخدام التعابير الاصطلاحية في اللغة المترجم إليها.

2-2-2- التعديل (modulation):

هو تغيير في شكل الرسلة من خلال تغيير وجهة النظر أو التركيبة المستخدمة في النص الأصلي وذلك بهدف توضيح الفكرة .ويلجأ المترجم إلى هذا الإجراء عندما يلاحظ أن الترجمة الحرفية تعطي نصًا قد يكون صحيحًا من حيث قواعد اللغة المترجم إليها لكنه يتضارب مع عبقرية اللغة (Le génie de la langue). ويكون التعديل إلزاميًا أو اختياريًا، ومن الأمثلة على التعديل الإلزامي:

The time when مقابل في الوقت الذي

يتحول الظرف "when" إلى إسم موصول "الذي" لأنه لا يمكن أن نقول "في الوقت عندما"

ومن الأمثلة على التعديل الاختياري:

It is not difficult to show... مقابل: من السهل أن نبين...

هو النفي بالإيجاب وهذا من الإجراءات غير الإلزامية التي يمكن أن يختارها المترجم لخدمة الأسلوب. والتعديل أنواع، فهناك تحويل المجرد إلى ملموس، والسبب إلى مسبب، والوسيلة إلى نتيجة، والجزء إلى كل أو الكل إلى جزء، وغير ذلك.

2-2-3- المكافئ (L'équivalence):

هو التعبير عن الشيء ذاته ولكن بعبارة مختلفة تمامًا من حيث التركيب ومن حيث الأسلوب .وينطبق عمومًا على الرسلة كاملة كما هو الحال في الأمثال المأثورة والعبارات الاصطلاحية ومن الأمثلة على ذلك:

Birds of a feather flock together. مقابل: واقع شن طبقة.

أو: A dead stop. مقابل: توقف مفاجئ.

2-2-4- الاقتباس أو الأقلمة (L'adaptation):

هي التصرف في الترجمة واستبدال الواقع الاجتماعي الثقافي في النص الأصلي بما هو مقابل له في ثقافة اللغة المترجم إليها حرصًا على المعنى إذا كان الظرف الموصوف في النص الأصلي غريبًا تمامًا عن اللغة المترجم إليها. أي أن الاقتباس هو نوع خاص من المكافئ هو المكافئ الطرفي، أي للظرف الموصوف. وهي ترجمة الوضع وليس البناء أو المفردات. و من الأمثلة على الاقتباس:

Sa compassion me réchauffe le cœur مقابل: تعاطفه يدفئ قلبي.

"يدفئ القلب" تعبير فرنسي مترجم إلى العربية ترجمة حرفية تحترم مقتضيات اللغة العربية مع المحافظة على التركيب الأصلي والمفهوم الأصلي. وإذا ما أردنا أقلمة هذه الترجمة مع الثقافة العربية والمفاهيم العربية لقلنا: "يثلج القلب".

يستخلص من هذا العرض الموجز للإجراءات السبعة التي يصفها فيناي و داربلنيه (Vinay et Darbelnet) أن عملية الترجمة تخضع النص لتحولات لا غنى عنها لتوصيل الفكرة الأصلية والمعنى المقصود بأكبر قدر من المراعاة لمقتضيات اللغة المنقول إليها وأقل قدر من الخرقية بمعناها السلبي، أي الخرقية التي تضيع المعنى في اللغة المترجم إليها. وقد يخضع النص لتحولات أخرى لم يصفها فيناي وداربلنيه (Vinay et Darbelnet)، قد تصل إلى حد التصرف الكلي في النص الأصلي كترجمة جنسه الأدبي (أي تحويله من الشعر إلى النثر أو المسرحية إلى الرواية مثلا) و التصرف في شخصياته و حتى بعض معانيه (وذلك بالإضافة و الحذف) كما يتجلى ذلك في

أعمال أوائل المترجمين العرب على غرار مارون النقاش و طه حسين و المنفلوطي ما يعرف كذلك بالاقتباس (Adaptation). الأمر الذي سنحاول تناوله بالتفصيل فيما يلي.

3- ماهية الاقتباس:

لغة : جاء في معاجم اللغة العربية أن قبس :أخذ شعلة من النار، قبس قبسا من العلم : تعلمه و استفاده و اقتبس قبس: تعلم و استفاد.

أما في اللغة الفرنسية فنجد الاقتباس بمعنى (L'adaptation ([adaptasjɔ̃]

Adaptation: n.f : Action d'adapter, fait de s'adapter, état qui en résulte.[1]

"عملية الأقلمة،أو فعل التأقلم، أو الحالة الناتجة عن ذلك".[2]

2- Transposition d'une œuvre littéraire dans une autre mode d'expression; l'œuvre ainsi réalisée.[3]

"تحويل عمل أدبي من جنس إلى آخر؛ أو العمل المقتبس".[4]

و في اللغة الانجليزية نجد أن لفظة الاقتباس تقابل لفظة : adaptation إلى جانب كلمتي الإعداد و التصرف

1 -«Le petit larousse illustré », 2011, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris Cedex 06, www.éditions-larousse.fr, p14.

2- ترجمتنا.

3 - -«Le petit larousse illustré », p14.

4- ترجمتنا.

" Adaptation (ædəpteɪʃən)n. , biol :

كيف أو تكييف (نباتات أو حيوانات لمناخات مختلفة)/ تمايو أو تكيف المرء مع البيئة/ اقتباس "قصة" من اللغة الانكليزية مثلا/ تهيئة مسرحية للإذاعة." [1]

ا اصطلاحا: و نظرا لما يكتنف هذا المصطلح من تداخل في المفاهيم باختلاف المبادين وجب علنا تعريفه من زاويتين : الأول من حيث كونه تقنية ترجمة و الثانية كتقنية للإعداد المسرحي.

أولا: الاقتباس كتقنية للترجمة:

عب إنعام بيوض إلى تعريف الاقتباس أو كما تسميه الترجمة بالتصرف(adaptation): و هي أن يطلق للمترجم الحبل على الغارب و أغلب استعمالاتها في المسرحيات و الشعر، بحيث يحتفظ بالموضوع و الشخصيات و الحبكة، و تعاد صياغة النص بعد تحوير في المعطيات الثقافية من اللغة المان إلى اللغة المستهدفة.

كما يمكن أن تدرج الاقتباس تحت خانة الترجمة الحرة (Traduction Libre) التي تأتي بالمحتوى دون أن تكترث بالشكل الذي صيغ فيه النص الأصلين أي انها تأتي بالغلة دون السلة إن صح التعبير، ... وهي ليست من الترجمة في شيء.[2]

و يعرف فينيه و داربلني (J.-P. Vinay et J. *Darbelnet*) الاقتباس على أنه " الحد الأقصى للترجمة، و هو ينطبق على حالات تكون الوضعية المشار إليها في الرسالة غير موجودة في اللغة المستهدفة ... و الاقتباس لا يكون على مستوى البنيات اللغوية فحسب، بل يتعداه إلى مسار الأفكار، والتعبير المادي عنها ".[3]

1. المنجد الانكليزي العربي، المكتبة الشرقية، catholic press sal ARAYA-LEBANON 30 July ص:26

2. بيوض، إنعام ، الترجمة الأدبية، مشاكل و حلول، ص:62

3. بيوض، إنعام ، الترجمة الأدبية، مشاكل و حلول، ص:118

إلا أن أسلوب الاقتباس لدى جون رينيه لادميرال (Jean-René Ladmiral) لا يشكل الحد الأقصى للترجمة بل يعبر عن الوضع التشاؤمي لها: أي أنه لا يجدد تصنيف الاقتباس ضمن أساليب الترجمة ، فبمجرد أن يقوم المترجم بالاقتباس فإنه يخرج عن نطاق الترجمة.[1]

ثانيا: الاقتباس كتقنية للإعداد المسرحي:

يعرف الدكتور مجدي وهبة الاقتباس على أنه "إدخال المؤلف كلاما ما منسوبا إلى الغير في نصه بقصد التحلية أو الاستدلال، وفق شروط معينة ، بصفة عامة، أو على تضمين الكلام، نثرا كان أو شعرا شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف مع السماح بقليل من التغيير فيهما في البديع العربي" إلا أن هذا المعنى يتسع ليدل "...على الإعداد و التهيئة أي على إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط في آخر و ذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية.. ".[2]

و يعرف الاقتباس كذلك على أنه تقنية ترجمية خاصة بأنواع أدبية معينة و نذكر هنا الدراما أو المسرحية. حيث يعرفه بريسات (Brisset) على أنه إعادة أقلمة (reterritorialisation) للعمل الأصلي، أو إلحاق (annexation) مراعاة للجمهور المتلقي للنسخة الجديدة من العمل المسرحي.

"Adaptation is sometimes regarded as form of translation which is characteristic of particular genres, most notably DRAMA. Indeed, in a relation with DRAMA TRANSLATION that adaptation has been

1 - L'*admiral* Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1 994, p37

2- وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص51

frequently defined as "reterritorialisation" of the original work and "annexation" in the name of the audience of the new version."[1]

و يعرفه سانتويو(Santoyo) على أنه تجنيس أو أقلمة للمسرحية لكي تتناسب مع محيط جديد، بهدف خلق الأثر نفسه الذي تركه العمل الأصلي في جمهور ينتمي إلى لغة و ثقافة مغايرة.

"Adaptation is a form of naturalizing the play for a new mileu, the aim being to achieve the same effect that the work originally had, but with an audience from a different cultural background",[2]

ومما سبق ذكره يمكننا الخروج بخلاصة مفادها أن للاقتباس مفهومين:[3]

3-1- اقتباس محلي (Adaptation locale):

و الاقتباس هنا يقابل "التصرف" كتقنية ترجمية، ويستخدم في أجزاء منعزلة في النص للتعامل مع اختلافات معينة بين لغة و ثقافة النص المصدر مقابل النص الهدف. مثلا:

عندما يجد المترجم العربي المسلم عبارة: Oh Christ! This is beautiful.

يضطر إلى ترجمتها: يا إلهي! إن هذا لشيء جميل.

عوض عبارة أيها المسيح! إن هذا لشيء جميل.

1 - Bastin, L, Georges, tr: Gregson, Mark, Routledge Encyclopedia Of Translation Studies, Ed: London And New-York, 2001.p05.
2 - Ibid.
3 - Ibid, p:07.

واستخدام تقنية الاقتباس"التصرف" هنا، لا يؤثر على النص بأكمله بل يبقى إن صح التعبير مؤقتا و محدودا.

و يضيف فرغل (Farghel) في هذا السياق أن " الاقتباس المحلي هو إجراء ترجمي خاضع لمبدأي الحقيقة و الفعالية، و يهدف لتحقيق التوازن بين ما يمكن تغييره وما يجب أن يبقى على حاله "

3-2- الاقتباس الشامل (Global adaptation):

هو إجراء يتم من خلاله التصرف في النص ككل، و المترجم هنا إما أن يختار هذه التقنية نظرا لأنه يستهدف جمهورا معينا، أو لصعوبة واجهته في النص الأصلي، أو أنه يخضع لمؤثرات خارجية كسياسة الناشر أو متطلبات لطباعة. وفي جميع الحالات يعتبر الاقتباس "الشامل" إستراتيجية عامة تهدف إلى إعادة بناء هدف أو وظيفة أو أثر النص الأصلي في اللغة الهدف. ما قد يتطلب من المترجم التضحية ببعض الجوانب الشكلية بل حتى بعض الوحدات المعنوية لأجل هذا الغرض. و ذلك كأن يترجم الشعر نثرا أو أن ينقل المسرحية رواية على سبيل المثال.

4- قيمة الاقتباس:

و نستطيع على ضوء ما تقدم من أن نستخلص قيمة الاقتباس و دوره في حركة النص المسرحي العربي. "فالاقتباس يعطي حرية التصرف. إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص مع أنه يغير في الحوار، وفي الشخصيات تغييرا يجعلنا أمام مسرحية محلية. فالشخصيات في الأصل تصبح مرادفة للشخصيات في النص المقتبس. و هذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية و الوجدان المحلي."[1]

فعلى سبيل المثال عندما يجد رجل المسرح العربي أنه أمام عدد من المشاهد التي يتحاور فيها رجل و امرأة لا تجمع بينهما صلة قرابة، يضطر المقتبس أو المعد إلى جعل الشخصيتين كليهما رجلين أو امرأتين. أو أن يخلق بينهما صلة قرابة تجعل لقاءهما مقبولا فوق خشبة المسرح.

1- عبد السلام حسن حميد: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الإعداد و التأليف، ص: 62.

كما يلاحظ محمد الكفاط في دراسته للمسرح المغربي- أو كما لاحظت في كل ما قدمه المسرح الأردني اقتباسا أو ترجمة، في بداياته في العشرينيات و في نهضته في السبعينيات من هذا القرن.على أن الاقتباس غالبا ما يكون بعيدا من تلك القمة التي يسمو إليها التأليف، نظرا لأن الذين يتصدون له غالبا ما كانوا غير أدباء من حيث مواهبهم الأصلية، و لكنهم ممارسون لفنون التمثيل أو الإخراج أو الحرفة أو الإنتاج، فلقد نشطت حركة الاقتباس في

ت في مصر على يد نجيب قمر، وعمر خضاجي. و ظهرت من قبل في الأربعينيات على يد نجيب الريحاني، و من قبل ذلك مع بدايات المسرح العربي على يد مارون النقاش في لبنان و في سوريا على يد أبي خليل القباني و في مصر على يد يعقوب صنوع و نجيب حداد، كما أنها نشطت في مصر أيضا على يد نخبة من الرواد الذين ارتبطت أسماؤهم بحركة الترجمة أكثر مما ارتبطت بحركة التأليف أو ارتبطت بحركة النشاطات الجامعية"[1].

لا فالاقتباس للمسرح قد ارتبط بالنشاطات الإنتاجية للعروض المسرحية، و لم يرتبط بحركة أدب المسرح نفسه، فهذا يوسف وهبي الذي كان يتصرف في النص المسرحي الواحد، فيغير فيه و يبدل، و يعيد كتابته مع كل رحلة لفرقته إلى بلد عربي. و هو ما لاحظته بونتيسيفا حيث "لا يكتفي بالنزول عند رغبة الجمهور المصري فحسب، بل يحاول مع كل الجماهير العربية حتى و لو كانت في المهجر الأمريكي فيعيد كتابة بعض المسرحيات قبل قيامه ببعض الجولات الفنية، بلغة فصحى مبسطة يفهمها العرب جميعا".[2]

5- الحدود النظرية بين الاقتباس و الترجمة:

1- عبد السلام، حسن حميد: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الإعداد و التأليف، ص: 62.

2- ت، أ: بونتيفيا: ألف عام و عام على المسرح العربي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1981، ص:114.

يفضل بعض المنظرين عدم استعمال مصطلح "الاقتباس" على الإطلاق اعتقادا منهم أن مفهوم الترجمة يشمل جميع أشكال النقل من لغة إلى أخرى. بينما يعتقد البعض الآخر أن مفهومي الترجمة و الاقتباس متباينين حيث ير كل منهما عن ممارسة قائمة بذاتها مستقلة عن الأخرى. "أما ميشال غارنو(Michel Garneau) شاعر و مترجم كندي فيذهب للقول أن العمليتين متقاربتين ، حتى أنه اخترع مصطلح الترجمة الاقتباسية (tradaptation). للتعبير عن وجهة نظره."[1]

و على العموم، فان مجموع المنظرين الذين تناولوا ظاهرة الاقتباس بالدراسة الجدية في علاقتها مع الترجمة يركزون على تداخل الحدود بين المفهومين، و أن الجدال القائم حول التناقض المفترض بين الترجمة و الاقتباس ما هو إلا انعكاس لإيديولوجيات المنظرين أنفسهم. وخير دليل على ذلك هو تلك الصراعات الأزلية في الترجمة كقضية ترجمة الشعر، أو ترجمة الكتاب المقدس. و يضيف غامبيه (Gambier) "أن الأمر بسيط جدا حيث أنه من المعروف أن الترجمة الناجحة هي التي تبدو مثل الأصل شكلا و مضمونا قدر الإمكان ما يفرض على المترجم التدخل مرارا و تكرارا و المقصود بالتدخل هنا (الاقتباس)".[2]

شجعت دراسة الاقتباس المنظرين على تجاوز المسائل اللسانية و تسليط الضوء على دور المترجم كوسيط (mediator) أو كطرف في العملية التواصلية. ليحل مصطلح الوضوح (Relevance) محل مفهوم الدقة (accuracy) و عند التأمل أكثر في مبادئ النظرية التواصلية في الترجمة: المعنى (meaning)، و الوظيفة (function)، و القصد (intention)، نلاحظ أن الترجمة –أو المفهوم التقليدي للترجمة- مرتبط بالمعنى فحسب بينما يهدف الاقتباس إلى نقل هدف النص الأصلي إلى جانب مقاصد مؤلفه.

1 - Bastin, L, Georges: tr: Gregson, Mark, Routledge Encyclopedia Of Translation Studies, 2001.p:07.
2 - Ibid. p:08.

و من ثم وجب الاعتراف بالاقتباس كعملية خلاقة تهدف إلى تكريس التواصل الذي غالبا ما تنقطع أواصره أو تتذبذب في الترجمة بمفهومها التقليدي. إذ لا يسعنا إلا مقاربته كإستراتيجية مشروعة بغية فهم الهدف منه و استخلاص العلاقة بينه و بين باقي طرق و أساليب الترجمة المتعارف عليها.

و الجدول الموالي محاولة لتسليط الضوء على بعض نقاط التباين بين الاقتباس و الترجمة:

الاقتباس	الترجمة
عملية نقل من جنس أدبي لآخر(من المسرحية إلى الرواية مثلا) ومن لغة لأخرى. و نذكر في هذا السياق: - ترجمة خليل مطران "مكبث " لشكسبير حيث نقل هذه المسرحية الشعرية نثرا[1] الأمر الذي يعتبر أقرب إلى الاقتباس أكثر منه إلى الترجمة.	عملية نقل أمين لمعنى نص من لغة لأخرى مع مراعاة الشكل قدر الإمكان. - ترجمة محمد فريد أبو حديد لمسرحية "مكبث" و التي على الرغم من صعوبتها ترجمت شعرا مرسلا.
يتحرى تقريب النص من القارئ حتى و لو اقتضى الأمر الحذف أو الإضافة في عناصر أساسية من النص الأصلي: على حد قول خليل مطران:" هذا شعر ليس ناظمه بعبده، فلا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده"[2]	الحفاظ على جميع الجوانب الأساسية للنص الأصلي. - أشار محمد فريد أبو حديد إلى نوع الصعوبات التي واجهها أثناء ترجمته لمسرحية "مكبث"، منها صعوبة التزام وزن الشعر، فالترجمة النثرية كما يقول فانرة لا توحي بحرارة

1- شكسبير، ويليام، مكبث، نثر: خليل مطران، دار المعارف بمصر، (سنة الصدور مجهولة).
2- مكرزل، سليم، الشعر العالمي، مؤسسة عز الدين للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1981، ص:349.

	أسلوب شكسبير لاسيما في المواقف العنيفة، فاستقر به الرأي أن يترجمها شعرا مرسلا[1]
يعطي الأولوية للغة و الثقافة الهدف،بغية تحقيق نفس الأثر لدى الجمهور المتلقي.	مراعاة كل من اللغة و الثقافة الأصل مع أخذ اللغة و الثقافة الهدف في الحسبان.
تجنب التعقيد في النص الأصلي. فمطران لم تكن غايته من الترجمة تقليد أسلوب شكسبير أو إظهار قدراته الشعرية الخاصة، بل إيصال محتوى خطاب المسرحية ليتمكن مشاهدوها أو قرائها من تفسيرها و فهمها كما أراد شكسبير.[2]	نقل النص الأصلي بتعقيداته و بساطته. وفاء للكاتب الأصلي.
تعميق بعض الشخصيات أو تبسيطها	نقل الشخصيات بجميع أبعادها نقلا شفافا.
حذف بعض الأجزاء من الحوار الطويل	الحفاظ على الحوار بأكمله باعتباره العمود الفقري للمسرحية.

1 - إيفيل، زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي – مشاكل وحلول، معهد الترجمة، جامعة الجزائر ، 2002، ص: 85.

2- المصدر نفسه، ص: 182.

إضافة وجهة نظر معاصرة على حد قول مطران:" يا هؤلاء ! نعم، هذا شعر عصري، وفخره أنه عصري، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر."[1]	المحافظة على وجهة نظر الكاتب الأصلية.

6- جواز ترجمة الجنس الأدبي:

على الرغم من أن هناك بعض الدراسات التي تؤكد أن العرب عرفوا المسرح ومارسوه وخبروه وأن هناك بعض الظواهر المسرحية التي تدل على اهتمام العرب بالمسرح كالتمثيليات التي تجري في الأعراس كراكوز وعيواظ وما شابه، إلا أن المسرح كجنس أدبي قائم بذاته لم يكن معروفاً لدى العرب.

هنا أيضاً قامت الترجمة بدور أساسي في خلق هذا الفن وتطويره، إذ كان المسرح اليوناني ومن ثم الفرنسي والإنكليزي من أول الميادين التي استقطبت اهتمام المترجمين العرب، وهكذا ترجم يوروبيديس، سوفوكليس، كما ترجم شكسبير وبرنارد شو، موليير وسارتر، غوته وتشيخوف، وقاضت المكتبة العربية بالمسرحية المليهاة والمسرحية المأساة وكذلك بالدراما الطويلة والقصيرة، فكان نتاج ذلك كله حركة تأليف مسرحية بدأت في الثلاثينيات من هذا القرن، شعراً ونثراً كما نرى لدى أحمد شوقي وتوفيق الحكيم وداود قسطنطين الخوري، ثم تطورت حتى أصبحت جنساً أدبياً مكتمل الأطر يضاهي نظيره في الآداب العالمية وله كتابه الذين لا يكتبون سوى المسرحية كما نرى لدى ألفريد فرج، أحمد دياب، عدنان مردم بك، سعد الله ونوس...إلخ.

كما سبق و أشرنا إلى أن الفضل في ظهور المسرح (بمقوماته الفنية) عند العرب يعود إلى المحاولات الترجمية التي قام

1- مكرزل، سلمى: الشعر العلمي، ص: 349.

بها مترجمو و أدباء النهضة العربية، في محاولة منهم لتقريب هذا الجنس الأدبي للقارئ العربي و الانفتاح على التجربة المسرحية في العالم. وما في ذلك من حقن للأدب القومي بدم جديد بغية الرفع من مستواه و جعله أكثر خصوبا من النماذج الأدبية الأخرى و تعدية الحضارة لأن الترجمة تعتبر دائما أسهل الطرق لقطف ثمار الحضارات المجاورة، و نقل القيم الإنسانية وانتشارها، حيث تحدث أرضية صلبة للتفاهم بين الشعوب و الأمم، تعمل على خلق لغة جديدة أقرب للعالمية.

لكن، و من جهة أخرى فإن القارئ لهذه الترجمات أو الاقتباسات، عند مقارنتها بالأصل سيلاحظ لا محالة قدرا من التصرف في النقل من تصرف في نقل الأسماء إلى حذف عبارات بل و فقرات- بدعوى عدم ملاءمتها للقارئ العربي المسلم- كما بلغ التصرف في العديد من عمليات النقل إلى حد ترجمة الجنس الأدبي بأكمله أي نقل المسرحية رواية.

من هنا فإن السؤال الذي يطرحه أهل الاختصاص في هذا المقام هو: هل بالإمكان أن يصل التصرف إلى حد ترجمة الجنس الأدبي ؟ أو بالأحرى هل يجوز نقل المسرحية رواية في منظور الترجمة؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تحيلنا إلى ثلاث نقاط أساسيات و هي:

6-1- أهمية الشكل في ترجمة النصوص الأدبية [1]:

للغة في النص الأدبي لا يقصد بها الإبلاغ فحسب ، بل هي غاية في حد ذاتها و لذلك جاء شكل النص الأدبي و مضمونه وجهين لعملة واحدة، لا سبيل لانفصال إحداهما عن الأخرى، بل تتضافران لإبراز رسالة النص الأدبي -أو المسرحية في هذه الحالة- بالطريقة التي أراد المؤلف أن تكون عليها. و بهذه الحالة فإن النص الأدبي قد وجه لإثارة العواطف و الانفعالات،فضلا عن قصده إبلاغ الحقائق، من خلال اختيار المؤلف للغة معينة تكون صدى لشخصيته؛ ذلك لأن كل أديب طريقته الخاصة في استخدام مصادر اللغة الإدراكية و الجمالية، فيقصد المعاني و يسخر لها الأساليب البلاغية لتقديمها في قالب يهز القارئ أو السامع. كل هذا تحت إطار أكبر و الذي يتمثل في الجنس الأدبي الذي يراه المبدع أمثل لنقل أفكاره، أو يجد نفسه فيه أفصح لسانا و أصدق قريحة. و لا يقف اهتمام الأديب بالشكل عند هذا الحد، بل يتعداه إلى محاولة جعل القارئ يبصر العالم من خلال عينيه.

و الشكل في النص الأدبي هو الذي يصوغ الحقيقة الشعرية الفعالة للكون للنص، تلك الحقيقة التي لا يكون لها معنى إلا إذا ارتبطت بمعاني النص الأخرى. و إذا ما أضاع المترجم هذه الحقيقة الشعرية يكون قد أفسد معنى النص كله، لأن ذلك يعني ضياع دقة البناء اللغوي المقصود و رقة الأسلوب الناتجة عن نظم الكلام و ترابطه موسيقاه و معناه الإدراكي. و تعتمد قيمة النص الجمالية أولا على بنية النص، و هي خطة النص بأسره (أو الجنس) و شكل الجمل و انزلاقاء ثم الجاز و ما يتعلق به من بيان و بديع . و في الختام لا يمكن أن نغفل أهمية الموسيقى التي تنتظم في النص من خلال الجناس و السجع و المحاكاة الصوتية، كذلك الوزن و القافية في الشعر. و عند ذكر الشعر فإنه من المعروف لدى الجميع أن أغلب المسرحيات التي تم ترجمتها إلى اللغة العربية إن لم نقل كلها نظمت شعرا.

1- جابر، جمال محمد : منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق النص الروائي نموذجا، ص: 20-21.

6-2- ترجمة المسرحية:

المسرحية عموما هي جنس أدبي مؤلف من الشعر أو النثر، يصف الحياة أو الشخصيات، أو يقص قصة بواسطة الأحداث على خشبة المسرح. و هي مبنية على الحوار، و مجال الوصف فيها ضيق، فلا شرح فيها و لا تعليق من قبل المؤلف.و على النقيض من الرواية، فمجالها محدد دائما،فلا يتسع المجال لتعدد الشخصيات أو تنوع مصائرها على نطاق واسع، وكما أشرنا من قبل أن الحدث هو أهم عناصر المسرحية، حيث تتحقق الوحدة فيها من خلال الوقائع المرتبطة و المتمحورة حول الحدث الرئيسي في المسرحية و قضيتها، التي تظهر وحدتها من خلال الفصول المتنوعة.

"و نظرا لأن الحوار يمثل حجر الأساس في المسرحية فهو محطة لا بد من التوقف عندها في الترجمة و إيلائها القدر الذي تستوجبه من العناية. حيث أن المسرحية تكتب في الأصل لتمثل لا لتقرأ، فمن خلال الحوار تتم الإبانة عن الشخصيات و سلوكياتها و رصد الأحداث و تجسيد الأفكار. لذلك جاءت الجمل في النص المسرحي مركزة قصيرة تناسب الإلقاء و الأداء المسرحي عامة: لتقيده بعاملي الزمان و المكان و ارتكازه على الحدث.و من هنا تولدت المعادلة التالية: **المسرحية = النص + العرض**."[1]

"غير أن قيمة النص لا تتجلى إلا من خلال إخراجه على الركح و تأثيره في المشاهدين. و يتم ذلك من خلال النظم اللغوية المصاحبة "Paralinguistique Systems" الكامنة في النص و التي لا تتحقق إلا من خلال الأداء"Performance" من خلال طبقة الصوت و التنغيم "Intonation"و سرعة الإلقاء و اللكنة (L'accent) و غير ذلك من الدوال. فالتنغيم مثلا يدل على التهكم أو الزجر أو الرفض أو الموافقة...إلخ."[2]

1- جابر، جمال محمد : منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، النص الروائي نموذجا،ص34-37.

2- المرجع نفسه،ص :37.

و كلما كان النص المسرحي جيد السبك و الصياغة كانت الفرصة أقل أمام المترجم في تسهيل مهمة القارئ أو المشاهد، فنجد النص المسرحي على خلاف الروائي لا يمنح للمترجم الحرية في تفسير الغوامض أو توضيح إحالات الثقافية، أو تمثيل بعض الكلمات صوتيا من أجل الدلالة على إحالاتها المحلية. فالنص المسرحي يعتمد على الأفعال في اللغة لا على ألفاظ الوصف أو الشرح، و من هنا وجب أن تكون الترجمة مركزة و دقيقة لا مجال للإفاضة فيها.

و إذا كانت أغلب النصوص الأدبية الجادة عامة تترجم وفق منهج الترجمة الدلالية، فإن ترجمة المسرحية هي الحالة ة التي تفسح المجال الأكبر للترجمة الإيلاغية، ذلك أن الترجمة موجهة للمشاهد مباشرة ذلك أن النص المسرحي بطبيعته يضم قدرا كبيرا من الإيلاغية يفوق بكثير بقية الأجناس الأدبية.

و من المشكلات التي تطرحها قضية ترجمة المسرحية رواية هي مستوى اللغة أو"Register"[1] التي تعتبر من أبجديات الترجمة حيث يجب أن يحترم المترجم المستوى اللغوي عند النقل. فهل يحق للمترجم أو الناقل هنا أن يترجم مسرحية نظمت شعرا إلى رواية نثرية أقل مستوى لغويا -إن أمكن القول -؟

و تثير ترجمة المسرحية مشكلة أخرى هي إمكان التوفيق بين أدبية النص" Literariness"

و خاصية الأداء المسرحي "Theatricality" التي يتوجب توفرها في كل ترجمة، و لا يتم ذلك إلا إذا أخذنا عنصر العرض بعين الاعتبار إلى جانب خصائص النص الأدبية لأنه في حال غياب هذين العنصرين لكانت الترجمة ناقصة شوهاء. و عليه ينبغي على مترجم النص المسرحي أن يضع نصب عينه الأداء "Performance"، مع تقديم الملاحظات التي يحتاج إليها القارئ أو الدارس في مقدمة النص أو هوامشه، خاصة إذا كان النص من الروائع المسرحية "Master Piece".

1- نيو مارك، بيتر، الجامع في الترجمة، ص 16-18.

6-3- القضية الأخلاقية في الترجمة الأدبية:

ألا يرغب المترجم في إيصال الأعمال الأدبية إلى الجمهور الذي يمنعه جهله باللغة المصدر من "تذوقها"؟ أو ليست تلك هي غاية الترجمة الأولى و الأخيرة؟ أو ليس ذلك المؤسس لضرورتها؟

يجب علينا أن نشير في هذا المقام أن الجابة بالموافقة على هذه الأسئلة تضطر المترجم إلى تقديم "تنازلات" للجمهور، لأن الأفق المرسوم له بالضبط هو هذا الجمهور. لكن لبيار غيرو"Pierre Guiraud" رأي آخر في هذه المسألة صاغه على الشكل التالي:"كلما اتسع مجال انتشار الرسالة كلما تقلص مضمونها، إننا نقول كل شيء للجميع لكننا نقوله بطريقة غامضة إلى درجة أن الرسالة تنحل داخل العدم".[1]

ستجعلنا هذه الوضعية أمام خطين متوازيين، و هما خط الكاتب الذي يكتب من اجل جمهور معين، و خط مبسط المعارف، فالمترجم الذي يترجم من أجل الجمهور يحرص على حياكة الأصل، لأنه يفضل دائما جمهوره الذي يحتويه مع ذلك و ذلك هو المأزق الذي أثاره هيلوت "Hemblodt"بقوله: "يجد كل مترجم نفسه حتما أمام العقبتين التاليتين: فإما أن يلتزم بصرامة بالأصل على حساب ذوق و لغة شعبه،و إما أن يلتزم بصرامة بأصالة شعبه على حساب العمل المترجم".[2]

و بصيغة مستمدة من نظرية التواصل فإن ذلك سيؤدي –كما يؤكد غيرو- إلى أن"يجد المرء نفسه بين قول كل شيء للا أحد أو قول لاشيء للجميع، و هاتان الظاهرتان متناسبتان عكسيا"[3]

1. برمان، انطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، ص: 99،100.

2. المرجع نفسه، ص:100 .

3. المرجع نفسه، ص:100.

انطلاقا من هذا القانون، يمكننا القول بأن جعل العمل مغربا أو شعبيا لا يعني تبسيطه، لأن تعديل ما هو داخل عمل ما لتسهيل قراءته يؤدي إلى تشويهه، و بالتالي إلى خيانة القارئ الذي ندعي خدمته، فمن الواجب أن يكون هناك كما في حالة العلم ، تربية على الغرابة (Education à l'étrangité). وقد صرح بنيامين أن هدف الترجمة لا يمكن أن يختزل في التواصل، معززا رأيه بهذا القول. "ولكن ما الذي تقوله القصيدة ؟ و ما الذي توصله إن من يفهمها لا يصله منها إلا القليل. و ما هو أساسي فيها ليس هو التواصل، و لا التلفظ، و مع ذلك فإن الترجمة التي تريد التواصل لن تنقل سوى التواصل، أي ما هو غير أساسي، و هذه أيضا من العلامات التي تعرف بها الترجمة الرديئة، و نحن نلتمس هنا علامة ثانية للترجمة الرديئة، و هي النقل غير الدقيق لمضمون غير أساسي. و هذا هو مآل الترجمة التي تريد خدمة القارئ فحسب".[1]

لذا لا يسعنا القول أن خيانة الغريب(الفسرحية) هي خيانة للقارئ فلربما استحسن القارئ هذا الغريب و تبناه. و ذلك على حد قول مدام دو ستايل (Madame de Stael):"إن الموسيقى التي تم تأليفها بواسطة أداة، لا تعزف جيدا بأداة مغايرة"[2].

1 . Walter Benjamin :«La tache du traducteur » dans Walter Benjamin, Mythe et violence pp 261-262

2 ـ برمان، أنطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، ص:67.

• خلاصة المبحث الثاني :

على ضوء ما سبق يمكن أن نستنتج أن الغرض الأساسي من ترجمة المسرحية هو ما يجعلها تمثل بنجاح، لذا يجب على مترجم المسرحية أن يأخذ بعين الحسبان المتفرج المحتمل. على الرغم من أنه كلما كان النص مكتوبا بطريقة أفضل و أكثر أهمية في التراث الأدبي للغة المصدر، كلما كانت حلول النسوية التي يقدمها للقارئ أقل. و يعمل مترجم المسرحية وفق قيود و ضوابط معينة : فعلى خلاف مترجم النثر، لا يستطيع استعمال الحواشي ،أو يشرح كنايات ، أو الأشياء الغامضة، أو الإحالات الثقافية. فهو باختصار لا يستطيع تكييف المسرحية مع الثقافة الهدف: فالنص المسرحي قوامه الأفعال أكثر مما هو وصفي أو تأويلي.

و كما يرى مايكل ماير (Michael Meyer) في مقالته (دراسات في القرن العشرين) "...أن الكلمة المحكية أخصب بخمسة أضعاف من الكلمة المكتوبة- ما قد يقوله روائي في ثلاثين سطرا يمكن أن يقوله كاتب مسرحي في خمسة أسطر و من هنا فإن الحساب غير متكافئ، كذلك العاطفة... "[1]. لذلك يجب على المتصدي لترجمة المسرحية أن يأخذ بعين الاعتبار دائما ما بين السطور؛ لأن النص المسرحي يزخر بكل ما هو ضمني كالتنغيم (L'intonation) على سبيل المثال لا الحصر.

ما فيما يتعلق بالشخصيات، فعلى المترجم أن يعمل نقل جميع أبعادها من أسلوب، و طبقة اجتماعية و مستوى تعليمي و الحالة المزاجية لكل شخصية: فمثلا لو كانت شخصية معينة تتحدث بطريقة روتينية و قديمة في النص الأصلي و جب على المترجم أن ينقل حديث هذه الشخصية في اللغة الهدف بطريقة تحمل نفس القدم و المسحة الروتينية، لكي يبعث الروح فيها.

1- نيو مارك: بيتر: المدخل في الترجمة، ص:289

نقطة أخرى تجدر الإشارة إليها: و هي قضية نقل العناوين، و الإحالات الثقافية حيث يتعين على المترجم نقلها إلى اللغة الهدف بأكبر قدر من الدقة و الأمانة، ما استطاع إلى ذلك سبيلا و أن يتجنب استبدال المعنى بالتلميح. الأمر الذي لاحظناه في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي لمسرحية "سيرانو دو برجراك"(Cyrano de Bergerac) حيث عنون اقتباسه بـ: "الشاعر" في حين تحرى حافظ إبراهيم الأمانة حيث ترجم العنوان ترجمة حرفية (سيرانو دي برجراك).

ـ هنا جاز القول بأنه "حينما تنقل مسرحية من ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة الهدف لم تعد ترجمة، بل أصبحت اقتباسا".[1]

و بغض النظر عن كل ما أسلفنا ذكره من النقاشات الأزلية حول الترجمة بين الدقة و الوضوح و الاقتباس و غاياته التواصلية، ألا يجدر بنا أن نطرح الأسئلة التالية :

- هل جعل الأدب في الأصل للعامة أو كما قال عباس العقاد:"مشجبة يعلق عليها الكسالى كسلهم"؟

- هل قامت الترجمة في الأصل من أجل القراء الذين لو أطلعوا على الأصل لم يفهموه؟

- أين "مشاعر و أحاسيس" الكاتب من كل هذا الحديث عن المعلومات و التواصل؟

- هل من أخلاقيات العمل الترجمي التنكر لثقافة و لغة كاتب النص بحجة خدمة القارئ و التواصل؟

أسئلة، سنحاول الإجابة عليها في المبحث الموالي

1- نيو مارك، بيتر: الجامع في الترجمة، ص: 280.

المبحث الثالث:

تملك النص الأدبي

و أخلاقيات الترجمة

• تمهيد:

يخصص "جيرار جينيت" "Gerrard Genette"، في كتابه (طروس)، الصادر ضمن منشورات سوي (Seuil) سنة 1982، صفحات تحية للأمل عن الترجمة الأدبية حيث يقول:

"من الأحكم للمترجم، دون شك، أن يتقبل كونه لا يقوم سوى بفعل ضار، وأن يحاول، مع ذلك، القيام به على أحسن وجه ممكن، مما يعني غالبا القيام **بشيء آخر**"[1].

و يقول سرفانتس (Cervantes):

"يبدو لي من ترجمتا من لغة إلى أخرى ... تعمل بالضبط مثل ذلك الذي ينظر بالمقلوب لزراي الفلاندر(Flandre) الخاطئة، من الممكن رؤية الأشكال إلا أنها ملبية بالخيوط التي تعتم عليها، بحيث لا يمكننا التمييز بينها، رغم الثريات الموجودة بالمكان "[2].

و بدوره يقول أندريه جيد:

"أقارن المترجم بالسائس أو المروض الذي يحمل حصانه على القيام بحركات لا تتلاءم و طبيعته "[3].

هكذا ينطلق هؤلاء المنظرون الكبار للأدب، في سعيهم إلى لفت انتباه المترجم الممارس، من المبدأ القائل إن السمة التحريفية للنص المترجم راجعة، في نظرهم، إلى عدم إمكانية تحويل الكلام الشعري. يبقى أن يدقق المرء في المعنى المقصود من هذا القول. وبالفعل، فقد اعتبر العمل الأدبي ، في غالب الأحيان، غير قابل للترجمة بحجة استحالة

1 - ISRAEL, FORTUNATO : l'appropriation du texte :Traduction littéraire, La liberté en traduction ,Didier Erudition,1991 , P :241

2- برمان، أنطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، ص 65.

3- المصدر نفسه، ص:66.

إيجاد نسخة مطابقة له، واستحالة إعادة إنتاجه مع الحفاظ على كل تشعبات اختياراته الأصلية: ذلك لأنه تردد دائم بين الصوت و المعنى.

يقول المرء بمثل هذا الاستدلال لا يعني فقط أنه يحكم على نفسه بالعجز، وبإلغاء أية إمكانية للتعرف على الآداب الأجنبية، بل يعني كذلك نسيان كون العملية الترجمية تقوم، أصلا، على جدلية التطابق والاختلاف. فلا يمكن إذن، أن تكون بين النص ا صلي والنص المترجم علاقة تطابق، بل بالأحرى علاقة تكافؤ في الوظيفة والإرسالية. وهذا ما يفترض وجود ثوابت ومتغيرات في الوقت ذاته.

إذن "جيرار جنيت" "Gerrard Genette" محق في قوله شريطة وضع هذا القول ضمن هذا المنظور: إن مترجم الأدب يقوم دائما بـ: "شيء آخر" ما دام هناك خرق للحرفية، وما دام هناك **تحويل وانزياح**، أي بعبارة أخرى **تملك**.

لكن، ما المقصود هنا بالتملك؟ و كيف يمكن للمترجم أن يتملك نصا لم يجد به فريحته؟

1- تملك النص المسرحي:

يمكن أن يبدو مصطلح "تملك"، للوهلة الأولى، مفرطا ومخالفا لأخلاقية المهنة. ومع ذلك، فهو من أكثر مصطلحات قدرة على التعبير عن العملية الترجمية، نظرا لتنوع معانيه الممكنة التي تميز كلها، بشكل أو بآخر، إستراتيجية المترجم وحدود عمله. وبالفعل، فكلمة Appropriation، حسب قاموس Larousse مشتقة من فعل 's 'approprier الذي لا يعني فقط "تملك" بل أيضا "تطاول على ملك الغير"، أو مشتقة من فعل Approprier الذي يعني "جعل الشيء صالحا لاستعمال أو لهدف معين، خص، كيف، لاءم"[1]. هناك إذن، كما نرى، مادة للتفكير بالنسبة لنظر الترجمة، وبالتالي لا داعي للاستغراب من أن اللفظ نفسه قد يصلح للإشارة إلى مختلف جوانب العملية الترجمية.

و بما أن موضوع بحثي يتعلق بالمسرحية (بشعرها و نثرها) فإن وجهة النظر التي سأحاول توضيحها هنا، هي: أن كل ترجمة للجنس المسرحي عبارة عن "تملك" سواء كان جيدا أو رديئا. وهذا التملك بقدر ما هو نتيجة لإكراه ا، بقدر ما هو تأكيد لحرية. فالمترجم المسرحي مجبر، بمعنى من المعاني، على أن يكون حرا، ربما أكثر حرية من زملائه- بحمل ذلك الحصان على الإتيان بالحركات المطلوبة- لكنه يبقى خاضعا لبعض القواعد حتى يظل التلاقي بين النصوص أمرا مضمونا.

أولا: "ليس التملك، في غالب الأحيان اختيارا، بل تفرضه طبيعة الكتابة المسرحية. ذلك أن الكلمات التي تنتمي في البدء، حسب ما يبدو، إلى لغة التخاطب اليومي، تلعب، بحكم القيم الثقافية والعاطفية التي تحملها، وظيفة رمزية ومجازية بشكل طبيعي، فتتصادى وتتجاوب وتنتظم في شبكات. ثم تتألف وفق منطق خاص مقصود من طرف الكاتب المسرحي يخضع لقوانين الجنس الأدبي أو بالأحرى، لقواعد البناء الفني للمسرحية ، كل هذا تنتج

1 - Petit Larousse Illustré, Librairie Larousse, 17, Rue du Montparnasse, 75298 Paris Cedex, 1986, p 54.

عنه لغة جد حيوية وجد مكثفة وتمتلئ، في حالة قطع صلاتها بالعادات اليومية، باستعارات حية وتموّرات صوتية وبإيقاعات جديدة."[1]

لا يبقى الشكل، في ظل هذه الشروط، مجرد حامل للفكرة أو للمحتوى المفهومي، بل يغدو، بعد تدثره بالقيم الدلالية، عنصرا أساسيا في تشييد الإرسالية إلى درجة أن الدال غالبا ما تكون له الأهمية ذاتها التي تكون للمدلول بل أكثر. فالشكل والمضمون المتوابطان كوجهي العلامة اللغوية، يتكاملان ويتصهران لإعطاء ما يسميه فاليري "تركيب غير قابل للانفصام بين الصوت والمعنى"[2]. وعن هذا الاتحاد يولد أيضا ما اصطلح على تسميته **بالأسلوب** والنبرة والكتابة و هو تلك المسحة من الجمال و العبقرية التي تميز كورناي عن راسين مثلا و العقاد عن طه حسين.

كان المسرح فنا، فالسبب الرئيسي يعود إلى الاشتغال على الكلمة التي تتساوى قوتها الإيحائية مع قوتها الموسيقية: إن التوليف الداخلي، شأنه في ذلك شأن أي بناء جمالي، يبقى ضروريا وثابتا. وإذا كان الاستبدال والتكافؤ وممارسات مألوفة في الخطاب اليومي، فإن اي تغيير يطرأ على أحد محوري اللغة (المعنى و المبنى) يعد هنا مسألة مرفوضة وإلا أخل بالانسجام الكلي. فيكفي أن يحول المرء كلمة أو فاصلة من مكانهما داخل بيت شعري لتكسير أو امزق القيس ليتبين له أنه مس بالجوهر، فما بالك بالذهاب إلى حد العبث ببنية المسرحية من فصول و شخصيات و ما إلى ذلك، مثلما فعل الكثير من الأدباء "المترجمين" على شاكلة: مصطفى لطفي المنفلوطي في اقتباسه لمسرحية "سيرانو دو برجراك"(Cyrano De Bergerac) لـ: إدمون روستان (Edmond Rostand)، حيث أطلق العنان لقلمه و غلبت قريحته الأدبية على أداء الدور المنوط بالمترجم.

1- إسرائيل، فورنظور، تملك النص، الصفحة غير مذكورة.

2- Vallery , Paul : Variations sur les Bucoliques, Préface à la traduction en vers des Bucoliques de Virgile , Repris in Oeuvres complètes ,Gallimard, La Péidade, t, II, (1944), p :211

ثانيا: يكمن السبب الثاني للتملك في " ضرورة إدراج العمل المسرحي الأجنبي في سياق اللغة الهدف، وبالطبع، لا تعلق الأمر بالسقوط في نزعة أحادية الذات مدعين أنه لا يمكن أن يوجد، بالنسبة لشعب ما، واقع آخره سواء.

شار الأفكار عبر العالم ما انفك أمرا حقيقيا. ولا مناص من ملاحظة كون الثقافات، شأنها في ذلك شأن اللغات، لا يمكنها، إلى حد كبير، أن تختزل إلى بعضها البعض، وكون نشرها أصعب من نشر المعارف العلمية والتقنية المتصلة بواقع قابل لأن يكون موضوعيا أكثر وغير مرتبط ارتباطا وثيقا بتطور العقليات"[1]. ولقد ذكرت نظرية إيفن زوهار EVEN-Zohar للتعددة الأنساق:"أن الفن والأدب لا يقومان على المطلقات، بل يظلان معطيين من معطيات الحضارة مصدرهما إثني وتاريخي في آن واحد"[2]. ومن ثم لا يمكن اعتبار نص، مهما كانت طبيعته، مجرد تجميع لكلمات، ولو كان تجميعا خلاقا، بل يبقى حصيلة لإرث طويل ونسيج ثقافي طويل يحمل بصماته. وهكذا، فكل تحويل يفترض عملية نزع النص من السياق، كما يولد، لا محالة، ضرورة مثاقفة كي تضمن مقروئية الكتاب داخل شبكة من العلائق مخالفة لسياق الإنتاج.

و يمكن إسقاط هذا المبدأ على ترجمة المسرحية باعتبار أن هذا الجنس الأدبي مشحون بطبيعته بالدلالات الحضارية التي تقتضي من المترجم –بغية ضمان المقروئية أو خلق نفس الأثر لدى الجمهور المتلقي– أن يتصرف بعض الشيء لتكييفها مع الثقافة المستقبلة.

فلكي نتم مثلا أقلمة شكسبير مع تربتنا الفنية، تطلب الأمر نحو قرنين من الإخفاقات الكبرى، ومن النجاحات نسبية. ولم تكن أسباب الإبعاد واللفظ متعددة بطبيعة الحال، لكن بالإمكان اختزالها في سبب واحد، وهو: غياب بنيات الاستقبال سواء على المستويين اللغوي والأدبي، أو على صعيد العقليات والأفئدة.

1- إسرائيل، فورلاطو، تملك النص، الصفحة غير مذكورة.

2- Even-Zohar 1978a, 1978b, 1990; Gentzler 1993; Hermans 1985, 1995; Holmes et al. 1978; Lefevere 1983b; Toury 1980a, 1995.

ثالثا وأخيرا: فإن العامل الثالث من عوامل التملك يتجلى في "**حضور المترجم** الذي يعتبر فعله حاسما لعدة اعتبارات: ذلك أن النص للمسرحي – شأنه شأن جميع نصوص الأدب الجاد– يعتبر من حيث المضمون أو شكل التعبير، كائنا حيا، ديناميكيا، حيويا ومتطورا ومعناه غير قابل للنفاذ.و خلافا للتواصل اليومي الذي يعتبر في غالب الأحايين أحاديا. وهذا لأنه يتكون من شبكات دلالية معقدة تجعل من تعدد القراءات، دون هدم البنيات، أمرا ممكنا، وعلاوة على ذلك، فما دام النص المسرحي يصدر عن وعي فردي، وعن رؤية شخصية للعالم، فلا وجود لمرجع خارج اللغة، بالضبط، يمكنه أن يساعد على بناء المعنى وعلى التحقق منه."[1]

و بالتالي، يظل فهم المسرحية إذن، فعلا تأويليا ذاتيا إلى حد بعيد، كما يشرط بدوره، إلى حد كبير وعلى نطاق واسع، فهم العمل الأدبي فيما بعد من طرف الجمهور (القارئ أو المتفرج).

بلى ذلك مرحلة إعادة الصياغة، والتي ينبغي على المترجم، أثناءها، بعد حصر المضمون والشكل، أن يعيد خلق الموضوع في تحويله: وهي عملية عاطفية أكثر منها عقلية، أدبية أكثر منها لسانية، تتطلب منه حضورا كليا كما تتطلب منه، في الوقت ذاته، ذكاءه وحساسيته وموهبته بصفته كاتبا. و يتحتم على المترجم كذلك أن يسعى دا، من خلال فحص حدسي أكثر منه تحليليا، إلى ترجمة لا الكلمات التي تحمل المعاني فحسب. بل عليه أن يسعى كذلك إلى رسم الصورة الجمالية ذاتها.التي أرادها كاتب النص الأصلي.

و خلال هذه المرحلة الثانية، التي يتحقق فيها بعث النص، تعتبر سيادته لا حد لها. فالمترجم وحده يحدد وضعية تلقي النص من طرف جمهوره، كما يحدد الاستعمال الذي ينبغي أن يقوم به لموارد اللغة–الهدف، ووحده يعثر على تكافؤ سياقي غير مسبوق، والتي لا تجعل منه مؤولا ووسيطا فحسب، بل تجعله كذلك مساعدا حقيقيا للكاتب. و بذلك تظل الترجمة الأدبية، إذن، أكثر من أي نوع من أنواع التحويل والنقول، اقتراحا ذاتيا إلى حد بعيد.

1- إيرانيل، فورناطو، تملك النص، الصفحة غير مذكورة.

و في الختام يمكننا القول أنه إذا كان المترجم يلقي نفسه مجبرا، لكل الأسباب التي ذكرت سابقا، على تملك النص الأدبي عامة و المسرحي خاصة ، فمن الخطورة بمكان، مع ذلك، أن نستخلص من ذلك أن كل شيء مباح له، وأن حريته لا حدود لها. وذلك لأن الفكرة الأولى للعمل الأدبي، في الواقع، ليست له. وإذا كان عليه أن يكون مبدعا وجريئا، ينبغي عليه كذلك أن يتوفر على ما يكفي من التواضع و الأمانة لكي لا يتصرف باعتباره صانعا ويحجب بصوته الخاص كلام الغير. وهذا يتجلى، على الأرجح، أحد المظاهر الصعبة جدا لمهمته، كما يتجلى سبب كون القلة القليلة من كبار الكتاب هم تراجمة جيدون: كلما كان الميل إلى الإبداع قويا، صعب الخضوع له.

إن الحفاظ على سلامة العمل الأدبي، يمر بواسطة احترام عدد معين من الثوابت تعتبر في مجملها غير لسانية. لنذكر مرة أخرى أنه من الضروري أن نحتفظ النص بوضعه الاعتباري الأدبي، وبطابعه الجمالي، وأن يكون الأثر الناتج عن وحدة الشكل والمعنى، قبل أي اعتبار آخر، هو الهدف النهائي للتحويل، وينبغي كذلك ألا يتم المساس بالقضايا الكبرى كالحبكة والفكرة والموضوعة أو البنية، وذلك حتى لا يضر غياب الشكل بتكافؤ المعنى. وإذا لم يكن من إدماج النص في السياق-الهدف بد، كما رأينا سابقا، فذلك لا يعني أن العمل الأدبي ينبغي أن يخضع لإجراءات أكثر تضييقا كالاقتباس والتمثيل اللذين ينتميان إلى مقاصد أخرى، من المستحب، عندما يتعلق الأمر بترجمة بالمعنى المألوف، أن يتم الحفاظ، قدر المستطاع، على التربة الأصلية للنص، على أصله الغريب حتى يتمكن من توسيع الأفق الثقافي للبلد المضيف، هذا الأفق الذي يشكل سبب وعلة تحويله. وأخيرا ستكون الترجمة المقترحة ترجمة مفتوحة تاركة للنص أكبر عدد ممكن من احتمالات معانيه. ينبغي على المترجم، خلافا للناقد أو للمؤول الذين بإمكانهما اختيار هذه الوجهة في القراءة أو تلك، أن يمارس من الانحياز، ومن إعطاء نظرة احترازية من شأنها أن تحد، فيما بعد، حقل الأبحاث الممكنة.

و فيما يلي سنضرب مثلا عن مظهر من مظاهر التملك في عملية النقل (ترجمة أو اقتباسا):

2-السياق اللغوي و أثره في ترجمة العنوان :

نظرا لما لحظنا في مدونة بحثنا "سيرانو دو برجراك" (Cyrano de Bergerac) من تصرف مصطفى لطفي المنفلوطي في نقل العنوان الذي ارتئ أن يحوله إلى (الشاعر) في حين التزم عباس حافظ بنقل حرف العنوان: (سيرانودي برجراك) و لكثرة العناوين الشائعة بين أيدينا والتي لم تسلم من أثر الخدش والتشويه حتى لحظة الإخراج فما من طور المخطوط المدون باليد إلى صيغة السفر المطبوع. ارتأينا أن نتناول هذه القضية بالدراسة و التدقيق.

أ- نقل العنوان في اللغة نفسها:

لقد مر الفعل التحريفي أو التصحيفي لبعض العناوين دون تحريك ساكن من سواكن واقعنا النقدي العربي،يقول عبد السلام الهراس "فهذا مثلا مصنف في التراجم يذاع بين الناس وينشر بعنوان "طبقات فحول الشعراء"، أشرف على نشره محمود محمد شاكر عام 1952 والأصل في العنوان هو "طبقات الشعراء"، دون لفظ "فحول" المتحل"[1].

فما عينة من أشكال التحريفات والتصحيفات التي تطال عبارة العنوان عن قصد أو غير قصد وهو ينقل وينرجم ن أصله المنسوخ باليد إلى طابع طباعي دون اجتياز لحاجز اللغة الواحدة، يحدث هذا كله للعنوان وهو مستقر مقيم في لغة الأهل والخلان، والسؤال: ماذا يحدث له لحظة التطلع إلى عبور الضفة الأخرى لمخاطبة الآخر؟ إن الوقوف على بعض المظاهر التحولية للعنوان أثناء حدوث فعل الترجمة يستدعي دراسة بعض النماذج العنوانية وتبيان ما ينالها من اختلال لحظة الترجمة من أو إلى اللغة العربية .

1- عبد السلام الهراس ، مشاكل عنوانات بعض الكتب المطبوعة، مجلة الفيصل ، ع 233، 1996 ص.28

ب – ترجمة العنوان في سياق لغة الآخر:

عنوان "الأيام" لطه حسين نموذجا "

لقد قامت Hilasry Wayment "هيلاسري ويمن" بترجمة الجزء الثاني من «الأيام» لطه حسين إلى الانجليزية عام 1948 تحت عنوان "The Stream of Days" أي "تيار الأيام "أو "دفق الأيام"

ومن هنا تتجلى حقيقة الترجمة، وما يكتسي فعلها التحويلي من درجات في التعقيد والعمق قد تشارف أفق الاستحالة بين الهنة والأخرى.إنها ترجمة تتجاوز الحدود اللسانية لتنفتح على أفق عالم معرفي عميق الغور، متشعب الأبعاد متداخل الاختصاصات بحيث لا غنى في إطارها للبعد التاريخي الحضاري الماضوي عن خدمات اجتماعية ونفسية وسياسية ، إنها "الوظيفة الميتالسانية" (Métalinguistique) التي لم تنتبه لها مترجمة "الأيام" لطه حسين بدءا من لفظة العنوان .

إن ما يلاحظ في مستهل هذه الترجمة المنجزة للعنوان، كونها – كما لفظيا –لا تلتزم بحدود الأنموذج العربي المشكل في أصله اللغوي من مفردة واحدة . لقد أضحى العنوان في النسخ المترجمة مزدوج اللفظ (مسند ومسند إليه) ورد لفظ «الأيام» مسبوقا بـ " Stream" أي تيار، مجرى، و هو في مقام "الإضافة" إذ لا وجود له في العنوان العربي "الأيام".

إن هذا الاستفتاح للعنوان الانجليزي "The Stream of Days" بلفظ "دفق "ما يوحي عنصره اللغوي بانسيابية وتدفق يطبع أياما كأيام طه حسين بل إن انتقاء طه حسين للفظ "الأيام"، وهو الأزهري المتشبع ببلاغة القرآن، المتمرس على قاموس الأدب الجاهلي ، الدارس لفطاحل الشعر من أمثال المعري والمتنبي، لدليل على العسر لا اليسر، الضنك لا الرغد في العيش، الانتقاء يحيل على مرجعية أدبية وقرآنية تقف على طرف نقيض من معنى راهن مكتسب يؤشر على التعاقب والتوالي الروتيني ما بين ليل ونهار.

"أيام " طه حسين أيام تتشاكل أياما لعرب تكاد تكون كلها كرا وفرا وسلبا ومعاناة، إنه البعد الدلالي القديم

"Le sens archaïque" للتطبيق على خصوصيات سيرة ذاتية مفعمة بالمتاعب والنوائب، وهو معنى لا يمكن القبض على طله الدلالي من قبل مترجم أجنبي، إن أدرك من لغة الغور سرا، غابت عنه أسرار.

لقد غلب على لفظة"الأيام" في الموروث العربي معنى المشقة والتعب والضنك في أغلب الحالات ، إنها أيام استوطن جنباتها الهم والغم إلا فيما ندر، أيام طفل ضرير يعاني شظف الحياة وما يصاحب ذلك من ألم نفسي وشعور بالعجز ، وأحلام بسيطة تتمثل في القدرة على القيام بأشياء يؤديها الصبية في مثل سنه... هذا عن العنوان وموقع لفظة "الأيام" في سياقها الخاص لكن هذا لا يعني أن استخدام اللفظة في مواقع أخرى من نصوص الكاتب وارد بنفس العمق الدلالي الذي جاء به على وجه الخصوص ضمن السياق العنواني، و لا حرج على اللفظة أن تتحلى، لحظة اندراجها في السياق العنواني عن بعض مكونات "صيغتها الدلالية" المعتادة لتنفرد بمعنى خاص أو متخصص، فللمقام العنواني حضور متميز في الرصف والتأليف، وهو ما لم تتمكن الترجمة الانجليزية من حدسه وتحسسه ربما لعدم تمرسها على الأسلوب المتميز لكتابات طه حسين الموصوف بالسهل الممتنع.

و بعد هذا النقد للترجمة الانجليزية للعنوان، يقترح بن عبد الله الأخضر بديلا يتمثل في لفظ Chronique يحمل في ثناياه معنى "الأيام" مضافا إليه معنى الإعسار والأزمان والتعقد كمثل قولك الأمراض المزمنة" maladies chroniques"[1]

فأيام طه حسين بخصوصيتها، ليست على هذا النحو أياما كأيام العوام حتى تترجم بلفظ مبتذل كـ " Jours " أو طفولة " Childhood "، إنها أيام متميزة في معركة طاحنة كان فارس ميدانها فتى ضريرا، نصيرا حتى لفعله البطولي أن ينعت بالأيام إذا كان لأقرانه من المبصرين يوم، إنه المعنى ذو الغور البعيد الذي يستشف من استخدام "طه حسين" لكلمة ليست هي الوحيدة التي تطمس معناها الأصيل ليكتسبها آخر بديل في ظل شيوع الوهم التوادفي الذي يقع في فخه "رجالات في الأدب لهم حساب جار مشهود في مصرف الشهرة وذيوع الاسم من مثل

1- الميالي (عادل عاشور): عن مقدمة كتاب أيام العرب قبل الإسلام لأبي عبيدة بغداد، دار الطباعة للطباعة والنشر، 1976، ص: 73-74.

شاعر القطرين حافظ إبراهيم حين أقدم على ترجمة رواية الأديب الفرنسي الكبير Victor Hugo الموسومة بـ Les Misérables بلفظ "البؤساء" يترجم معنى البؤس و الإدقاع، ولكن الحقيقة غير ذلك، إذ العرب، فيما جرى به العرف اللغوي تصطفي لذلك لفظتين متباينتين لصيغة الجمع فتقول – أولاهما البؤساء، ممثلة لجمع «بائس» بمعنى البطل الذي لا تحل له عريكة،أما"البائسون" فيؤشر بها إلى معنى الشقاء وزراية الحال"[1]

و تتجلى القضية نفسها في اقتباس المنفلوطي لعنوان مسرحية (Cyrano de Bergerac) حيث أدى به التملك إلى تغيير العنوان كليا، فقارئ عنوان "الشاعر" لا يمكن له أن يتصور أن المدونة التي بين يديه ما هي إلا ترجمة لمسرحية (Edmond Rostand). الأمر الذي سنتطرق إليه لاحقا في القسم التطبيقي.

ثم إن تملك النص، عندما تفرضه قوانين الجنس الأدبي، يبقى إذن في ملك الترجمة الأدبية، ذلك لأن المترجم ينهمك، خوفا من تعطيل النص المصدر، إلى ضرب من إعادة الكتابة، و من إعادة إبداع شكلية يمكن الدفع بها أبعد الحدود، دون شك، منه في كل أنواع التحويل الأخرى. لكن، إذا كان صحيحا كون النص المنتج ليس هو بل، فإن هذا الأخير يبقى دائما حاضرا، ويستمر، بشكل أو بآخر، في تحديد الأهداف وإملاء الاختيارات. وهكذا تظل الترجمة الأدبية، وخلافا للكتابة العضوية، خطابا إكراهيا وفيا للتراضي بالأساس.

و لكن عند الحديث عن التملك و ضرورة احترام "قداسة" النص الأصلي، هل كانت الترجمة لغاية غير توصيل نص معين كتب في لغة معينة إلى قراء جدد لا يفقهون تلك اللغة ؟ أو ليست الترجمة –على حد قول برمان– هي "تواصل التواصل" أو تجلي التجلي؟[2]

1- البيتي (عادل جاسم): عن مقدمة كتاب أيام العرب قبل الإسلام لأبي عبيدة بغداد، ص:74.
2- برمان، الطوزان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، ماي 2010، ص: 103.

3- الترجمة الأدبية و التواصل:

لماذا نكتب الأدب ؟ أليس لمشاركة الآخرين أفكارنا و أحاسيس تضطرب في نفوسنا؟ ما يحمل هذا المترجم أو ذاك على نقلها من لغة إلى أخرى؟ أوليس لنقل صدى هذه التأملات و الهاجس إلى من تعذر عليه "لمسها" في اللغة التي كتبت فيها؟

ينطلق العديد من المنظرين للترجمة أمثال يوجين نيدا (Eugene Nida) و كاتارينا رايس (Katharina Reiss) من هذه الأسئلة في تكوين تصورهم عن الغاية النهائية للترجمة و الغرض منها ليؤسسوا دائما التي تعتبر الترجمة المنهجية، عملية تواصلية: أي أنها تنقل رسائل لغة الانطلاق (اللغة المصدر– Langue source) إلى لغة الوصول (اللغة الهدف– Langue cible).

و هذا التصور يحتمل بالضرورة وجود مرسل(Émetteur) و يتمثل في المترجم و مرسل إليه (Récepteur) و هم جمهور القراء، بغض النظر عن طبيعة النص –سواء أدبيا كان أم تقنيا– المهم في الأمر هو انتقال الرسالة (Message)من هذه اللغة إلى تلك.

لكن الإشكال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو الفرق بين النصوص في عدد القراءات: أي أن النص التقني يحتمل معنى واحدا (Univoque) لكمية معينة من المعلومات، على عكس النص الإبداعي الذي يعتبر مفتوحا على القراءات و التأويلات. و بما أن الترجمة عملية فهم كما يقول جورج شتاينر (G. Steiner): أن تفهم معناه أن تترجم"[1]، فإن الترجمة الأدبية هي صناعة بل و حرفة تتطلب الكثير من المران و التأمل حتى لا يضيع المترجم في خضم هذه القراءات.

1- Steiner, George, Après Babel: une poétique du dire et de la traduction, trad : Pierre-Emmanuel Dauzat , Paris A.Michel, 1998, p: 29 et 90

و باختصار يعتبر مفهوم التواصل مجرداً جدا لكي يحدد العمل الإبداعي و ترجمته، فلو كان بهذه البساطة لكانت صادرته التكنولوجيا و أصبح بالإمكان ترجمة أي نص أدبي آليا.

ثم، فلنفترض أن الهدف الأول و الأخير للترجمة هو "إيصال" الأعمال الأدبية إلى القارئ الذي يمنعه جهله بلغة الأصل من تذوقها، ألا يضعنا هذا الأفق أمام رهنة القارئ أي أن المترجم هنا مجبر على تقديم "تنازلات" للجمهور؟ و أن نُجمل أو نتغاضى بعض الشيء عن أفكار الكاتب و أحاسيسه؟

و في هذا الصدد يرى بيار غيرو (Pierre Guiraud) بأنه:"كلما اتسع مجال انتشار الرسالة، كلما تقلص مؤقتا(...)إلى درجة أننا نقول كل شيء للجميع، لكننا نقوله بطريقة غامضة، إلى درجة أن الرسالة تتحلل داخل العدم "[1].

، الأمر هنا شبيه بإزالة البعد الفلسفي في مسرحيات "شكسبير" لجعله مقروءا من طرف غالبية القراء العرب. على حد زعم أصحاب هذا الرأي. و لنتأمل في عملية التواصل سيلاحظ لا محالة أن اللجوء لعملية التبسيط هذه يثبت وجود خلل ما في عملية التواصل، حيث أنها خاضعة قبليا للمتلقي و للصورة المكونة عنه. و يعتبر التواصل الهادف إلى "تيسير" البلوغ إلى عمل ما تلاعبا بالضرورة، فقد أبانت هذه العملية نتائجها الكارثية في كل الأزمنة. فالمترجم الذي يترجم من أجل الجمهور مجبر على خيانة الأصل، لأنه يفضل جمهوره الذي سيخونه مع ذلك، لكونه يقدم له عملا مرتبا (arrangé) يعبق بذاتية المترجم شاء ذلك أم أبى. و ذلك هو المأزق الذي يثيره هومبولت (Humboldt):"يجد كل مترجم نفسه أمام ا قبتين التاليتين: فإما أن يلتزم بصرامة بالأصل على حساب ذوق شعبه، و إما أن يلتزم بصرامة بأصالة شعبه على حساب العمل المترجم "[2].

1- برمان، انطوان: الترجمة الحرف او مقام البعد، ص: 97.

2- Berman, Antoine, L'épreuve de l'étranger, p:09.

هكذا "يجد المرء نفسه بين قول كل شيء للا أحد، و قول لا شيء للجميع؛ و هاتان الوضعيتان متناسبتان عكسيا " كما يؤكد على ذلك غيرو (Pierre Guiraud).[1]

لكن هذا المأزق ليس مطلقا مع ذلك، فمن الطبيعي أن يفكر المترجم في جمهوره، لكن يجب عليه أن يأخذ دائما بعين الاعتبار أن جعل العمل الأدبي شعبيا، لا يعني تبسيطه و تعديل كل ما هو "غريب" في طياته، لأن ذلك يؤدي حتما إلى تشويهه و بالتالي خيانة القارئ الذي ندعي خدمته، فلربما استحسن هذا الأخير الغرابة و تبناها. فمن الواجب،إذن ، تربية القارئ على الغرابة (éducation à l'étrangeté)، و على حد قول والتر بنيامين (Walter Benjamin):"لكن، ما الذي تقوله القصيدة؟ و ما الذي توصله؟ إن من يفهمها لا يصله إلا القليل منها. و ما هو أساسيا فيها ليس التواصل و لا التلفظ. و مع ذلك فإن الترجمة التي تريد لن تنقل سوى التواصل، أي ما هو غير أساسي. و هذه أيضا من العلامات التي تعرف بها الترجمة الرديئة(...)، و هي النقل غير الدقيق لمضمون غير أساسي. و هذا هو مآل الترجمة التي تريد خدمة القارئ ".[2]

لكن السؤال الذي يجدر أن يطرح في هذا المقام عوض تلك الأسئلة الرائجة حول وضوح الترجمة من عدمه هو:

- هل من أخلاقيات العمل الترجمي التنكر لثقافة و لغة كاتب النص بحجة خدمة القارئ و التواصل؟

4- حول البعد الأخلاقي للترجمة الأدبية:

لقد تناول الناظر الفرنسي أنطوان برمان (Antoine Berman) هذه الإشكالية بالدراسة و التأمل، في مؤلفه: التعرف على الغريب (L'épreuve de l'étranger) حيث يذهب إلى أن وضعية الترجمة ليست

1- برمان، أنطوان: الترجمة التعرف أو مقام البعد ، ص:69.

2- Benjamin, Walter : La tache du traducteur, Walter Benjamin Mythe et violence, pp: 261-262.

غير مرحة فحسب بل تعتبر مشبوهة وإلا كيف نفسر استخدام المثل الإيطالي "الترجمة خيانة" في وقتنا هذا على الرغم من بروز أعمالا مترجمة بروعة و إتقان.

و يضيف أن مجال الترجمة مازال يثير مسألة الأمانة و الخيانة، فأن نترجم، كما يقول فرانز روزنفايغ (F.Rosenweig) هو أن نخدم سيدين. و هنا يبرز ما يمكن تسميته **بمأساة المترجم**[1] ، فإذا اختار المترجم أن يكون "سيده" متمثلا في المؤلف و العمل المترجم و اللغة الأجنبية، و عمل على فرض هذه العناصر جميعها على فضاء الثقافي [على الرغم من طابعها الأجنبي] فإنه سيبدو كخائن في أعين ذويه. أما إذا اكتفى بالقياس هذا العمل أو محاكاته و بكلمة موجزة: تحويله فإنه سيخون حتما هذا العمل و بالتالي جوهر الترجمة ذاته.

و للخروج من هذه المعضلة فإن برمان يؤكد على أن " الهدف الأساسي لكل ترجمة هو إقامة علاقة مع الآخر[المختلف و الغريب] على مستوى المكتوب و إخصاب الثقافة الخالصة عبر تلاقحها مع الثقافة الخالصة عبر تلاقحها مع الثقافة الأجنبية. يقتضي هذا الهدف خلخلة البنية المتمركزة عرقيا (ethnocentrique) داخل الثقافات و المجتمعات التي تريد أن تجعل من ذواتها كيانات خالصة غير ممزوجة، على اعتبار أن كل ثقافة هي إلى أن تكون مكتفية بذاتها حتى تتمكن عبر هذا الاكتفاء الذاتي، من بسط إشعاعها و سيطرتها على الثقافات الأخرى".[2]

و من هنا يمكن القول أن غاية الترجمة تتعدى نقل النصوص إلى خلق ما يعرف بـ: "حوار الثقافات"أو "حوار الحضارات" و هذا لا يتأتى إلا بتحري الغاية الأخلاقية للترجمة: و هي أن يكون المترجم مأخوذا بروح الدقة و الأمانة و قد عبر لوثر (Luther) عن هذا الشغف بقوله:"آه، إن الترجمة ليست فنا في متناول أي واحد، كما يحسبون الجاحدون للصواب، فلكي تنجز ترجمة جيدة يجب أن يتوفر قلب مؤمن، أمين، متحمس،

1 - Berman, Antoine, L'épreuve de l'étranger, p:15.

2 - Ibid, p: 16.

حذر،[...]، مجرب و مدرب لذلك أؤكد أنه لا يمكن لأي مؤمن مزيف و لا لأي فكر متعصب القيام بترجمة أمينة ".[1]

و يتمثل **الفعل الأخلاقي** الترجمة في الاعتراف بالآخر كآخر وفي تقبله، فلقد كان بإمكان ملك الحبشة أن يصد المهاجرين من المسلمين أو يرجعهم إلى قريش مكبلين بالسلاسل، إلا أنه –و على الرغم من نصرانيته- فقد احتضنهم و حاورهم بل و حماهم. ما جعله يرتقي إلى مكانة أسمى من دائرة بطولاته الملحمية. و من المؤكد أن الاختيار الأخلاقي يعتبر أصعب اختيار، إلا أن الثقافة بالمعنى الانثربولوجي للكلمة لا تصبح ثقافة إنسية (Humaniste) إلا إذا كانت محكومة بهذا الاختيار، و لو جزئيا على الأقل.

و سنذكر هنا استعارة أخرى عن الفعل الأخلاقي في الترجمة ظهرت بظهور التقسيم النوعي للترجمة في القرن السابع عشر، عندما ابتكر(Gilles Menage) عبارة (Les Belles infidèles) عام 1645م. على أحد العموم الثقافية المنتشرة حول الإخلاص في الزواج وفي الترجمة معا .وكما في الزواج؛ شأن الترجمة؛ ليس هناك ما يضمن الشرعية إلا عهد الإخلاص؛ وهو بعبارة أخرى ما يضمن نسب الذرية للأب. فالموضوع المهم في كلتي الحالتين هو سلطة الأب/الكاتب .فرغم أن الأمومة هي عملية ثابتة بيولوجيا فإن الأبوة ليست كذلك، ولهذا السبب كان للمترجم/الأم، القدرة على إخفاء أصول النص. باختصار فإن بإمكانهم إخراج نصوص ليس لها نسب شرعي؛ وهو الخوف الذي وضح جليا لدى شلايماخر (Schleiermacher) وفي جداله حول موضوع ما إذا كان ينبغي الاحتفاظ بالإحساس الأجنبي الأساسي الموجود في النص في نسخته المترجمة فأن شلايماخر في وثيقته الشهيرة عن الترجمة (انظر التراث الألماني؛ استراتيجيات الترجمة 1813) يفصل الموضوع كما

1- برمان، أنطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، ص:101.

بلى" :من لا يحب أن يسمح للغة الأم أن تتقدم في كل مكان في أكثر الأساليب جمالا في العالم في كل نوع؟ من لا يفضل أن يصبح أبا لأبناء هم نسخة تماما منه وليسوا أبناء سفاح؟[1]

لذلك فإن واجب المترجم هو صيانة عفاف وعذرية النص واللذان يتم خيانتهما بسهولة.

الحال أن الترجمة تنتمي في الأصل إلى البعد الأخلاقي لأن غايتها أخلاقية، فهي ترغب عبر ماهيتها دائما في جعل الغريب منفتحا كغريب على فضائه اللساني الخاص. و لا يعني هذا أن الأمور تمت تاريخيا و دوما على هذا الشكل، على العكس ، فالغاية التملكية و الاستحواذية المميزة للغرب، غالبا ما عملت على خنق المبل الأخلاقي للترجمة، لأن منطق عين الذات (Logique du même)كان هو المنتصر دائما. و مع ذلك، فإن فعل الترجمة يرتبط بمنطق آخر، هو منطق الأخلاق، لهذا نقول مستعيرين عبارة جميلة لشاعر جوال، إن الترجمة هي في ماهيتها **مقام البعد**".[2]

و إذا كانت الترجمة كما يقال عادة (تواصلا للتواصل) فإن الترجمة الأدبية تعتبر –إن اعتمدنا هذا المنطلق– تجليا للتجلي و ذلك أن العمل الإبداعي لا يمكن أن إلا بالتجلي: فقيه يتجلى لنا العالم في كليته، متبدلا كل مرة، و فضلا عن ذلك فإنه يعتبر تجليا لأصل ليس الأول لمشتقاته اللسانية العابرة فحسب، بل هو أول أيضا داخل لغته اللساني الخاص. و بغض النظر عن كون كل عمل مرتبطا بأعمال سابقة ضمن النسق الأدبي التعددي (intertextuelité (polysysteme littéraire، فإنه يعتبر شيئا جديدا و انبثاقا خالصا. و من هنا فإن الغايات الأخلاقية و الشعرية و الفلسفية للترجمة تقتضي إبراز هذه الجدة الخالصة في اللغة الأصل و كما يرى غوته جعل الترجمة جدة جديدة (Nouvelle nouveauté) داخل مساحة لغوية مغايرة.[3]

1- برمان، انطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، ص:103.
2- المرجع نفسه، ص:103.
3- برمان، انطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، ص:104.

خلاصة

الفصل النظري

IV-خلاصة الفصل النظري:

مما سبق ذكره، و على هذا الأساس لا يمكن أن تعرف الترجمة فقط بألفاظ التواصل و تبليغ الرسائل، كما لا أن تعرف على أنها نشاطا أدبيا أو جماليا خالصا فالكتابة و التبليغ يكتسبان قيمتهما من خلال الهدف الأخلاقي الذي يضبطهما، ألا وهو "صيانة عفاف وعذرية النص والذات يتم خيانتهما بسهولة ". و هذا لا يعني ألا يفكر المترجم جمهوره، لكن يجب عليه أن يأخذ دائما بعين الاعتبار أن جعل العمل الأدبي شعبيا، لا يعني به و تعديل ما هو "غريب" في طيّاته، لأن ذلك سيؤدي حتما إلى تشويهه و بالتالي خيانة القارئ الذي ندعي خدمته. فمن الواجب، إذن ، تربية القارئ على الغرابة (éducation à l'étrangeté). و أن للمترجم الحق في التصرف في ترجمته كما تمليه عليه الضرورة ، أو وفقا لاختياراته الترجمية شرط أن يضع نصب عينيه الحقائق التالية

1- أنه حينما يقوم " بنقل مسرحية من ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة الهدف لم تعد ترجمة، بل أصبحت اقتباسا".[1]

2 - كون مهمة الترجمة لا ترجع في الأساس إلى نظرية التلقي فحسب.

3- كون المثال الأساسي للترجمة ليس هو التواصل.

4- كون العلاقة بين النص الأصلي و النص المترجم ليست عبارة عن تمثيل أو إعادة إنتاج، لأن الترجمة ليست صورة ولا نسخة.[2]

1. برمان، أنطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، ص:280.
2. المصدر نفسه، ص19.

الفصل التطبيقي

الفصل التطبيقي:

إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية: دراسة نقدية.

- تمهيد.

1- عرض المدونة.

2- مدونة الاقتباس.

3- مدونة الترجمة.

4- إدمون روستان (Edmond Rostand).

5- مصطفى لطفي المنفلوطي.

5-1- المنفلوطي رجل الاجتماع.

5-2- منزلة المنفلوطي.

5-3- نموذج من نثره.

6- عباس حافظ (نشأته).

6-1-عباس حافظ أديباً.

6-2- نشاطه المسرحي.

6-3-. عباس حافظ ناقداً مسرحياً.

6-4- . نتائج.

7-عرض تحليلي للمدونة.

8- ملخص المسرحية.

9- إجراءات الاقتباس (les procédés d'adaptation).

10- دراسة تحليلية للنماذج.

11- خاتمة عامة.

12- ملخص الدراسة باللغة العربية.

13-ملخص الدراسة باللغة الفرنسية.

14- ملخص الدراسة باللغة الانجليزية.

15- قائمة المصادر و المراجع.

16- ملحق.

17- الفهرس.

• تمهيد

و كما أشرنا إليه في الفصل السابق[1] أن الأديب أو المؤلف يهدف إلى تلبية حاجة شخصية في نفسه ألا و هي المشاركة الوجدانية بينه و بين القارئ، كذلك المترجم الذي يهدف بدوره إلى نقل تلك التجربة الوجدانية. و عند العودة إلى مدونة بحثنا "سيرانو دو برجراك" (Cyrano de Bergerec) (الشاعر- سيرانو دي برجراك) لتحليل فإننا سنلاحظ حتما أن كاتب النص المسرحي - شأنه شأن أي أديب- يعمل على اختيار وسائل وأغراض، و توظيفها في سبيل إنجاح عرض مسرحيته، على القدر الذي يرجوه هو ويتصوره.

أما الوسائل فتتمثل في العناصر التقنية أو الفنية للمسرحية التي رأيناها في الفصل الأول من دراستنا كالآتي : الحبكة، التشخيص، المحاورة، والبيئة الزمانية والمكاني.، حيث يقوم المؤلف بالتنسيق بين هذه العناصر ونسجها شيئا فشيئا، من أجل تحقيق الأغراض المنشودة، والتي تتمحور أساسا حول التأثير المسرحي.

لكن تجب الإشارة هنا إلى أن أهم ما يميز النص المسرحي عن باقي النصوص الأدبية، هو كونه يكتب بهدف العرض، وأن كل كلمة مكتوبة فيه، تحمل بعدا منطوقا، وخصوصياته متعلّقة بفضاء العرض، والممثلين، والديكور، والأضواء...الخ، وكذلك الجمهور المتلّقي المباشر، الذي من شأنه أن يتأثر بذلك العرض، تماما كما تم التخطيط له، ونظرا لهذه الخصوصيات المباشرة في العرض والتلقي، كان لزاما على المترجم الذي يهمُّ بترجمة عمل مسرحي الإلمام بخصائص النص الأصلي وأغراضه، فهو يحتاجها أولا حتى يفهم بصورة أحسن نص المسرحية التي بين يديه، ويصل إلى تفسير أغراض مؤلّفها الأصلي، كما يحتاجها ثانيا لإتقان نسيج النص الجديد الذي هو بصدد إنتاجه، وهذا النص الجديد سوف يكون خاضعا لعوامل زمانية ومكانية وثقافية وحضارية مختلفة عن النص الأصلي، و يجدر بالمترجم احترام هاته الفوارق الزمانية و المكانية والثقافية والحضارية، حتى ينجح نصه المسرحي الجديد في

1- انظر ص 23، لماذا نترجم الأدب.

إحداث أثر على جمهوره، مماثل لذلك الذي أحدثه النص الأصلي على الجمهور السابق، والذي قد يؤرخ إلى أكثر من أربع مائة سنة مضت.

إن خصوصية النص المسرحي الكامنة في بعديه المكتوب والمنطوق، تجعل من ترجمته نموذجا ترجميا خاصا، يأخذ بعين الاعتبار كل النص المسرحي كوحدة للترجمة، وكانت نظرية تحليل الخطاب أقرب وسيلة تحلل النص إلى مكوناته المرئية وغير المرئية للوصول إلى معناه، وتحدد سياقه الذي يكتمل به المعنى.

إن السر في كون النصوص المسرحية صالحة للعرض في كلّ زمان وكلّ مكان، هو قابليتها للتفسير تبعا للزمان والمكان الجديدين اللذين تعرض في إطارهما، لذلك كان من المهم على المترجم امتلاك هذا الحس الإدراكي والتفسيري لدى تحليله للنص المسرحي الأصلي، حتى يحاول أن يصل إلى المعاني التي أرادها المؤلف و ينقلها (بكل أمانة) و أن يترك التفسير للقارئ أو المتفرج ليؤول معاني النص المسرحي حسب معطيات عصره و ميولاته النفسية.

1- عرض المدونة

إن النص الذي اخترناه مدونة لبحثنا هو مسرحية: "سيرانو دو برجراك" (Cyrano de Bergerac)

Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ", EDDL, Imprimé en France , chez Bussiere, S.A. à Saint-Amand Montrond, Aout 1996.

2- مدونة الاقتباس

مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر". بيت الحكمة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2011 .

3- مدونة الترجمة

عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك"، كلمات عربية للترجمة والنشر ،مصر،القاهرة، 2012.

قبل الخوض في الدراسة التطبيقية لبحثنا والاستعانة بالأمثلة من المدونة، يجدر بنا:

أولا: تحديد السياق التاريخي والاجتماعي والسياسي والمكاني للمدونة، والتعريف بمؤلفها وظروف حياته وأسلوبه في الكتابة. ثم ما يمكن أن يقال فيما يخص مسرحيته (Cyrano de Bergerac).

ثانيا: التطرق إلى حياة و أسلوب كل من مصطفى لطفي المنفلوطي و عباس حافظ بالتحليل بغية الفهم الأفضل لخياراتهما في الاقتباس أو الترجمة على حد سواء .

4- ادمون روستان (Edmond Rostand)

ولد ادمون يوم: 01 أفريل 1868 بشارع منطو (Manteaux) بمرسيليا كان والده يوجين روستان (Eugène Rostand) صحفيا و مترجما لامعا قبل أن يتخصص في علم الاجتماع و الاقتصاد كما كان عضوا في جامعة مارسيليا ومعهد فرنسا.[1]

غه في ثانوية مارسيليا التي بقي ينهل من العلم فيها إلى أن انتقل إلى باريس بالتحديد إلى معهد ستانيليسناس (Stanislas) أين تتلمذ على يد السيد لوربار (M Lorber) الذي ربطته به فيما بعد صداقة

[1]- Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, Edmond Rostand, Bibliothèque Internationale d'Edition , Ed : E.Sansot et Cie, Paris, 1910,p :04.

وثيقة حيث أهداه أول كتاباته (Mon La Bruyère) – و هو لم يبلغ من العمر سوى 17 سنة، إلى جانب السيد رينيه دومينيك (Réné Dominic)– الذي دعم فيما بعد ترشحه للأكاديمية الفرنسية.[1]

وقد حافظ روستان على هذه العلاقة التي تربطه بأساتذته و زملائه بالمعهد بعد ذياع صيته، حيث خصص لهم يوم 03 مارس 1898 صبيحة عرض "سيرانو دو برجراك".[2]

ليقوده مساره الدراسي بعد ذلك إلى جامعة الحقوق شأنه شأن جميع أبناء العائلات البرجوازية، لكنه اكتفى بشهادة ليسانس في الاختصاص.

و بعيدا عن الحياة الأكاديمية، عقد روستان قرانه يوم 08 أفريل 1890 على روزموند جيرارد (Rosmonde Gérard) حفيدة المارشال جيرارد، شاعرة هي الأخرى حادة الذكاء و مرهفة الحس، أهداها ديوان شعر بعنوان "العبثيات" (Les Pipeaux). وبالرغم من جمال القصائد لم يحظ الديوان بالتقدير الذي يستحقه.

لكن المسرح كان ندر روستان، بالرغم من أن الحظ أدار له ظهره في أول أعماله (Les Deux Pierrots) إذ توفي بونفيل (Banville) عضو في اللجنة المسئولة عن مراقبة الأعمال في المسرح الفرنسي يوم قراءة نص المسرحية. ليلاقي هذا النص الرفض.

و بتاريخ 21 ماي 1894، عرف ادمون روستان (Edmond Rostand) النجاح بعد عرض مسرحيته "الخياليات" (Les Romanesques) التي سحرت الجمهور بفكاهتها و سخريتها، على الرغم من أن البعض لم يستسيغ صبغة القلق و الحزن التي كانت تتجلى للقارئ بين سطور هذا العمل الذي تلقى فيما بعد جائزة "تيوراك" (Tiorac).[3]

[1] - Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, p :04.
[2] - Ibid, p: 06.
[3] - Ibid, p: 05.

و في يوم 05 أفريل 1895 مصت "سارة برنار" (Sarah Bernhardt) دور "ميليساند" (Mélissande) في مسرحية "الأميرة البعيدة" (La princesse Lointaine) التي نالت إعجاب الجميع خاصة هواة الماورائيات (Les au-delà).

تكرر تأييد الجمهور والنقاد له بعدعرض مسرحيته التالية "السامرية" (La Smaritaine) عام 1897. حيث لقيت النجاوب ذاته. غير أن مسرحيته التالية "سيرانو دو برجوراك" (Cyrano De Bergerac) عرفت نجاحا منقطع النظير بعد عرضها بل مرة في باريس يوما بعد الاحتفال برأس السنة الميلادية من نفس السنة، ما جعل اسم روستان على كل لسان داخل و خارج فرنسا. في عرضها الأول قدمت المسرحية خمسمائة مرة متتالية! لتترجم لاحقا إلى عدة لغات، ومنها العربية والإنكليزية، وعرضت في الولايات المتحدة بنجاح كبير . وهي ما تزال إلى اليوم من روائع المسرح العالمي، يستعاد عرضها بين فترة وأخرى. كما اقتبست في السينما، وقام الممثل المشهور "جيرار دوباردیو" بدور "سيرانو". ولم يكن نجاح هذه المسرحية الشعرية ذات الفصول الخمسة ضربة حظ. فهي جمعت عناصر عديدة كفلت لها النجاح: جمال اللغة و طرافة القصة التي تمجد الفروسية، الروح الساخرة اللاذعة التي تنبض في الحوار، والنزعة الرومانتيكية العاطفية التي أحياها إدمون روستان في مرحلة غصّ فيها الناس بثقل المدرسة الطبيعية وتفاصيلها المفرطة في الواقعية والتي تفتقر إلى سحر الخيال. ولا ننسى أن كاتبنا كان ذواقة فن وحياة . رغم شبابه . ويعرف كيف يمتع القارئ والمتفرج .

وأغراه نجاح "سيرانو دو برجوراك " فكتب مسرحية "فرخ النسر" (l'aiglon) يوم 15- مارس- 1900 غير أنه تحول فيها من السخرية إلى المأساة، فلم تصب نجاح سابقتها، برغم جاذبية الحوار في كثير من المشاهد، وبالرغم من تمثيل نجمة المسرح الفرنسي آنذاك ساره برنار (Sarah Bernhardt) دور البطولة. ذلك أن التكلف كان واضحا في الحبكة وفي بناء المشاهد. على أن هذه المسرحية أيضا عرفت طريقها إلى الخشبات الأمريكية، وترجمت إلى العربية ومثلت في مسارح القاهرة في العشرينات.

و بتاريخ 30 ماي 1901، انتخب إدمون روستان عضواً في "الأكاديمية الفرنسية" أو "مجمع الخالدين" التي تضم نخبة أهل الأدب في فرنسا، والتي تستمر عضوية الأديب فيها طول حياته لا تنتهي إلا بوفاته. بـ 17 صوت مقابل 14 منحت للسيد "ماسون" (M.Masson). وكان إدمون روستان في الثالثة والثلاثين من عمره عندما اختير عضوا، وهو بذلك احتفظ بحق الرقم القياسي، أي أصغر الأدباء الذين انضموا إلى الأكاديمية الفرنسية سنا، بل وما زال حتى اليوم أصغرهم.[1]

وفي مسرحية "شانتوكلير " التي عرضت عام 1910، وضع إدمون روستان كل موهبته في صياغتها: مشاهد مصقولة بعناية أمتعت الجمهور بالشكل الجديد وبالاستعارات الغنية والتوريات، ومنها اسم المسرحية الذي يطابق في النص اسم ديك، وأما شانتوكلير فتعني "غنّ بوضوح". وقد نجحت المسرحية في استقطاب المتفرجين وبلغ ثمن بطاقة الدخول في الصفوف الأمامية خمسين دولاراً وهو مبلغ مرتفع للغاية.

مرض وهو في الثلاثين من عُمره بالتهاب الجنبة (الغشاء المحيط بالرئتين) وأنتقل إلى اقليم الباسك الفرنسي املًا في الشفاء.[2]

وعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى أراد إدمون روستان أن يتطوع في الجيش الفرنسي. غير أنه طلبه قوبل بالرفض مع الشكر، إذ كان في السادسة والأربعين، وكان مريضا. وهو ما لبث أن توفي بعد أربع سنوات، وكان آنذاك قد شرع في كتابة مسرحية "ليلة دون جوان الأخيرة " غير أنه مات قبل أن يكملها

ولا ينسينا حديثنا عن إدمون روستان الكاتب المسرحي، دوره كشاعر نشر غير ديوان، منها "الطيران فوق المارسيليز" و"نشيد الجناح .." بل إن إعجاب الناس بمسرحياته، مرده في الدرجة الأولى إلى جمالية الشعر في الحوار.

[1] - Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, Pp : 06-08.
[2] - Ibid, p :08.

• أسلوبه:

لم يكن روستان يكتب إلا شعرا، تلك هي لغته، إذ لم يكن يبلغ من العمر سوى اثنتان و عشرون سنة عندما نشر (Les Musardises)، التي احتوت على قصائد موزونة و موشحات بديعة حصدت بعضها حقها من النجاح، و قصص ممتعة بشاعريتها التي تتجلى في الأزهار و الفراشات و قمر شبهه بوجه (Pierrot) و قصائد أقل طولا تذكرنا بأعمال الشاعر العظيم "كوبيه" (Couppé). و نقصد بذلك قصيدتي الغابة (la foret) و الغرفة (La chambre)، قصائد ذات مواضيع عميقة أنبأت عن قريحة شاعر فذ – على الرغم من حداثة سنه– حيث كان ذا أسلوب سلس، ملائم – إن جاز القول– فيه من الواقعية الكثير بالإضافة إلى الرمزية و الفكاهة، الأمر الذي جعل صفة العبقرية تذكر كلما تطرقنا لأعمال روستان سواء تعلق الأمر بأسلوبه أو السخرية اللاذعة التي كانت خاصية مميزة لمؤلفاته. هذا بالإضافة إلى توقد المشاعر و قوتها التي تتجلى بوضوح عند تأملنا لشخوص روستان، أما نظمه فهو غاية في الصدق و الشجاعة ناهيك عن الدقة فنجده في معظم الحالات ممتاز السبك بينما في بعضها تضطره طبيعة النص المسرحي إلى التحايل – إن جاز القول– على الإيقاع، على الرغم من حبه الشديد للشعر و ولعه بالنّظم و القوافي. [1]

أما عن لغته فهي واضحة رنانة، و هو على ذلك لا يتحرج في استخدام الغريب من الألفاظ و العبارات و النادر منها بل حتى اللغة العامية في بعض الحالات و نذكر من ذلك:

.(balocher[4] -biberonner[2] –arc-en-cielisé[3])

[1] - Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, Pp :10-11.

[2] - balocher.(و يقابلها في اللغة العربية: يتجول بالعربة (ترجمتنا
[3]- biberonner.(و يقابلها في اللغة العربية: ثرضع (ترجمتنا
[4] - arc-en-cielisé.(و يقابلها في اللغة العربية: متعدد الألوان. (ترجمتنا

وقد كان روستان (E. Rostand) يرجو العظمة إذ كان يهدي كتاباته و أعماله للشعراء و الفنانين و تجده في الحين ذاته يشجع الحالمين و الذين واجهتهم العثرات في طريقهم إلى النجاح أو ما يحب الآخرون أن يسموهم بالفاشلين، ولكن ألم يكن سيرانو (Cyrano) فاشلا، و فرخ النسر(l'Aiglon) كذلك؟!! و في هذا المقام يقول روستان في كتابه "العبثيات" (Les musardises)

"أن تكون شاعرا هو أن تمتهن الخداع"[1]

"Le métier de poète est le métier de dupe"[2]

فدهاء أو حنكة روستان (E. Rostand) تتجلى لنا بعد تأمل، فهو لا ينحاز لأي طبقة اجتماعية فتجده يهدي مؤلفاته للشعراء و الفنانين بينما يعالج في ثناياها مشاكل و هموم الفقراء و المعدمين، على الرغم من كونه ينتمي إلى الطبقة البرجوازية، ما جعل العديد من النقاد يجزم أن روستان ولد للمسرح، أو كما يشبه نفسه هو "بقارع الطبول يعزف ألحانا تتراوح بين السعادة و الحزن." [3]

" Il se compare au tambourineur, jouant du triste et du gai tout ensemble [4]"

و حدث أن أهدى روستان (E. Rostand) قصيدته (Un soir à Hernani) لفكتور هيجو (Victor hugo) بمناسبة مؤويته، لكن هذا الأخير كان قاسيا بعض الشيء في التعليق التالي:"و لربما تكفينا قصيدة (هذا المساء في هيرناني) (Ce soir à Hernani) للتعرف على الموارد الهائلة للشاعر، لكنها أيضا تعري نقائصه فيما يتعلق بعمق وشاعرية و سعة و بساطة البيت الشعري، كل هذا يلف و يدور في حيوية

[1] - ترجمتنا.

[2] - Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, p:11.

[3] -ترجمتنا.

[4]- Ibid, p: 12.

و مهارة، لكن أسلوبه خال من جمال البساطة النقية و الكلاسيكية غير ملائم لقوة التعبير و يبدو لنا روستان (E. Rostand) في هذا المقام رومانسيا بامتياز "[1]

أما عند الحديث عن المسرح يذهب لويس هوجمار (Louis Haugmard) إلى القول بأن مسرح روستان (E. Rostand) يتميز بالمثالية إذ تتجلى لنا الأخلاق السامية و الصدق و الصراحة و العفاف .... حيث يبتعد بمُخيلاتنا عن الماديات ويزيد الحب نبلاً بمجابهته للصعوبات و العراقيل.

و عند الحديث عن "الخياليات" (Les Romanesques) يبدو لنا روستان (E. Rostand) في ثوب الشاعر الذي (يعرف تماما ما تحلم به الفتيات) ما دفع بالعديد إلى القول بأن روستان (E. Rostand) هو "موسيه" (Musset ثانٍ، لكن واقع الأمر هو أن لاشيء يجمع بين الشاعرين: فشاعرية روستان أكثر عقلانية من شاعرية موسيه مؤلف الليالي (Les nuits). أما عن الخيال فلا مجال لمقارنة روستان الذي أبدع مسرحية "فرخ النسر"(L'aiglon) بمخيلة موسيه الأقل خصوبة – إن أمكن القول – بمخيلة الأول مكتفية بذاتها، أما الثاني فلا يؤلف إلا إذا بلغ من التأثر قدرا كبيرا. ضف إلى ذلك أن روستان يتمتع ببديهة فروسية قل مثيلها لا مجال لمقارنتها بفكر موسيه المتحرر المندفع[2] .... و خلاصة القول أن روستان ليس من طينة موسيه بل من طينة سكارون (Scarron)، و رينيار (Regnard)، و هيجو (Hugo) – الكوميدي – فهو حينا "متحذلق" و أحيانا أخرى "هزلي"، كما صدف أن يجمع بين الصفتين في مواطن عدة.[3]

قد أعجب أصحاب الذوق الراقي إعجابا شديدا بمؤلفه "الأميرة البعيدة" (La princesse lointaine) مخالفين بذلك آراء العامة من الشعب أصحاب الذوق البسيط، فالأميرة البعيدة لا تعتبر مجرد امرأة فحسب بل ذات سريالية أميرة تسكن الأحلام و المشاعر، تلك الميليساند (Mélissinde) ذات الشعر و العينين

1- Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, Edmond Rostand, p : 14.
2- Ibid, p : 15.
3- Ibid, p :16.

و حتى الاسم العسلي ، تسكن قصرها البعيد أين تتلألئ تحت أضواء الزجاج الملون، بين الورود الحمراء و الياسمين فتحسب عند غوصك في هذه المسرحية أنك تقرأ أسطورة من الأساطير: فالسفينة و الشراع الأبيض أو الأسود يذكرنا بـ: تريستان (Tristan) و مشهد ميليساند (Mélissinde) وهي تسدل شعرها على جوفروي (Joffroy) في لحظاته الأخيرة يحيلنا إلى الرائعة ميليسوند (Mélisande)، من هنا تتجلى لنا رمزية هذا العمل[1] الذي جمع فيه بين الحلم و الحقيقة فنرى ذلك البائع الذي يحطم الأحلام و الآمال و الذي لا يؤمن إلا بما هو مادي في مقابل (Joffroy) "جوفروي" الذي تمكن من أن يستميل الأميرة بنظرته التي يملؤها الإيمان، إلى جانب "رودال" (Rudel) الشاعر الروحاني في مقابل برتراند (Bertrand) ذلك الجسد الذي تملؤه الحياة.[2]

أما "السامرية" (La Samaritaine) فقد كانت – على حد قول جول لوماتر(Jules Lemaitre)- بل في طياتها تلك النفحة الإقطاعية بل تلاحظ فيها ملامح الأدب الإيطالي "هي الإنجيلُ نُظم شعرا من وحي شاعر أستاذ في الحب، شاعر جوال يعود إلى حقبة الملكة جان."[3] فعلى الرغم من أنه أكثر أعمال روستان اطة، فانه يتجلى لنا أن الموضوع قد سيطر على الشاعر، و بالرغم من أن مريم المجدلية قد سجلت حضورها بقوة في المسارح لكن لم يسبق أن تم تصوير المسيح عيسى – عليه السلام- بهذه الشاعرية و الميول الفنية هذا نسبة للبعض، أما البعض الآخر فيذهب إلى أن المسيح يبدو أكثر حنانا و عطفا خاصة في مشهد "المذنبة التائبة" (La pécheresse repentante).[4]

لا يمكننا إنكار أن مسرحية السامرية (La Samaritaine) تنبع من عمق العقيدة الدينية للشاعر، إذ يبدو جليا أن الشاعر لم يبد ذاتيته كما هو مألوف في أعماله الأخرى، و يتكون هذا العمل "الإنجيلي" من ثلاث

[1]- Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, p :17.
[2]- Ibid, p : 18.
[3]- Ibid, p : 15.
[4]- Ibid, p :18.

مشاهد تفيض بالشاعرية والمتعة و الحياة استوحى روستان مجرياتها من الإنجيل و حورها بطريقة ملتوية لتمحور حول العبودية و الحماسة و الركوع الختامي و قد تجاوب الجمهور مع هذا العمل بطريقة رائعة. و قد تفرد تلاميذ المسيح في هذا العمل، كل بشخصيته فكان بيار (Pierre) فظا، و جون (Jean) حنونا، و قد أضافت لافوتين (La Photine) مسحة غنائية للعمل.[1]

كما أضافت الضلال التي خيمت على بداية المسرحية نوعا من الغموض و مدت جسرا بين المسيحية و قوانين العهد القديم، أما عن الألوان فقد صنعتها الكلمات النادرة التي كانت تسمع على أفواه الممثلين بين الفينة و الأخرى

Éphod : something girt, a sacred vestment worn originally by the high priest (Exodus 28:4)[2] تقابلها في اللغة العربية الرداء

Rabbi : my master, a title of dignity given by the Jews to their doctors of the law and their distinguished teachers. It is sometimes applied to Christ (Matthew 23:7, 8; Mark 9:5 (R.V.); John 1:38, 49; 3:2; 6:25, etc.); also to John (3:26).[3] يقابلها في اللغة العربية الحبر

Kinnor; kinnor, ancient Hebrew lyre, the musical instrument of King David. According to the Roman Jewish historian Josephus (1st century ad), it resembled the Greek kithara (*i.e.*, having broad arms of a piece

[1]- Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui , p : 18.
2 - G. Easton, EASTONS BIBLE DICTIONARY, Books For The Ages, AGES Software • Albany, OR USA,Version 2.0 © 1996, 1997, p: 394.
[3] - Ibid, p: 980.

with the boxlike neck), and *kinnor* was translated as "kithara" in both the Greek Old Testament and the Latin Bible. Medieval writers often mistakenly called it a harp. The *kinnor* had from 3 to 12 gut strings, in late antiquity usually 10. It was played with a plectrum when accompanying singing or dancing but was apparently plucked with the fingers when used as a solo instrument. The term sometimes referred generically to stringed instruments. [1]

و يقابل هذه الكلمة في اللغة العربية: المزمار.

Nebel le synonyme de brouillard [2]

سواء كان ذلك في المشاهد التي جرت في السوق أو المشاهد الدينية.

و يخاطب روستان جميع من يكره الرياء بهذه الوصية:

« Priez dans le secret. Ne priez pas longtemps.

C'est être des grossiers qu'être des insistants.

La meilleure prière est la plus clandestine. »[3]

1- Encyclopædia Britannica, Inc. 2014.

2- http://www.larousse.fr/dictionnaires/allemand-francais/Nebel/290547 , le28-09-2014, à 22:31.derniere actualisation (non mentionnée) .

3- Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, p : 20.

"صلوا سرا، و لا تصلوا طويلا

أنه لفي الإلحاح غلظة

إن خير الصلاة أسرها"[1]

5- مصطفى لطفي المنفلوطي

ولد مصطفى لطفي المنفلوطي في سنة 1289 هـ الموافق لـ: 1876م من أب مصري وأم تركية في مدينة منفلوط الوجه القبلي لمصر من أسرة حسينية النسب مشهورة بالتقوى والعلم نبغ فيها من نحو مائتي سنة، قضاة شرعيون ونقباء، ومنفلوط إحدى مدن محافظة أسيوط.

نهج المنفلوطي سبيل آبائه في الثقافة والتحق بكتاب القرية كالعادة المتبعة في البلاد آنذاك فحفظ القرآن الكريم كله وهو في التاسعة من عمره ثم أرسله أبوه إلى الجامع الأزهر بالقاهرة تحت رعاية رفاق له من أهل بلده، فتلقى فيه طوال عشر سنوات علوم العربية والقرآن الكريم والحديث الشريف والتاريخ والفقه وشيئا من شروحات الأدب العربي الكلاسيكي، ولا سيما العباسي منه. وفي السنوات الثلاث من إقامته في الأزهر بدأ يستجيب لتتضح نزعاته الأدبية، فأقبل يتزود من كتب التراث في عصره الذهبي, جامعا إلى دروسه الأزهرية التقليدية قراءة متأملة واعية في دواوين شعراء المدرسة الشامية (كأبي تمام والبحتري والمتنبي والشريف الرضي) بالإضافة إلى النثر كعبد الحميد وابن المقفع وابن خلدون وابن الأثير. كما كان كثير المطالعة في كتب: الأغاني والعقد الفريد وزهر الآداب, وسواها من آثار العربية الصحيحة. وكان .ا التحصيل الأدبي الجاد، الرفيع المستوى، الأصيل البيان، الغني الثقافة، حريا بنهوض شاب كالمنفلوطي مرهف الحس والذوق، شديد الرغبة في تحصيل المعرفة.ولم يلبث المنفلوطي، وهو في مقتبل عمره أن اتصل بالشيخ الإمام محمد عبده، الذي كان إمام عصره في العلم والإيمان، فلزم المنفلوطي حلقته

[1] ـ ترجمتنا.

في الأزهر، يستمع منه شروحاته العميقة لآيات من القرآن الكريم، ومعاني الإسلام، بعيدا عن التزمت والخرافات والأباطيل والبدع.[1]

عرف السجن بعد أن نسب إليه أنه هجا الخديو عباس حلمي الثاني بقصيدة نشرها في إحدى الصحف الأسبوعية فحكم عليه بالحبس من أجلها و قضى في السجن مدة.

وبعد وفاه أستاذه، جزع المنفلوطي و رجع إلى بلده حيث مكث عامين متفرغا لدراسة كتب الأدب القديم فقرأ لابن المقفع والجاحظ والمتنبي وأبي العلاء المعري وكون لنفسه أسلوبا خاصا يعتمد على شعوره وحساسية نفسه.[2]

و عاود بعد ذلك نشاطه الأدبي من نافذة النظرات التي كان ينشرها في جريدة "المؤيد"، ليشغل بعد ذلك مناصب عدة بعد أن تولى سعد باشا وزارة المعارف حيث عمل ممل كمحرر عربي فيها ثم انتقل بانتقال سعد باشا إلى وزارة العدل (الحقانية) آنذاك، ثم انتقل الحكم إلى غير حزبه فنقل من عمله ، حتى إذا قام البرلمان عينه سعد باشا في وظيفة كتابية في مجلس النواب ظل فيها حتى توفاه الله و هو في العقد الخامس من عمره.[3]

• **أسلوبه و أدبه:**

كان المنفلوطي أديبًا موهوبًا، حظ الطبع في أدبه أكثر من حظ الصنعة؛ لأن الصنعة لا تخلق أدبًا مبتكرًا و لا أديبًا ممتازًا و لا طريقة مستقلة .و كان النثر الفني على عهده لونًا حائلا من أدب القاضي الفاضل، أو أثرًا مائلا لفن ابن خلدون؛ و لكنك لا تستطيع أن تقول إن أسلوبه كان مضروبًا على أحد القالبين، إنما كان أسلوب المنفلوطي في عصره كأسلوب ابن خلدون في عصره، بديعا أنشأه الطبع القوي على غير مثال.

عالج المنفلوطي الأقصوصة أول الناس و بلغ في إجادتها شأوًا ما كان ينتظر ممن نشأ نشأة كنشأته في جيل كجيله .وسر الذيوع في أدب المنفلوطي أنه ظهر على فترة من الأدب اللباب، و فاجأ الناس بهذا القصص الرائع

---

[1] - الزيات ،أحمد حسن ، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية و العليا، دار نهضة مصر للطبع و النشر ،الفجالة ، القاهرة، مصر ، ص: 460.

[2] - المرجع نفسه، ص: 461.

[3] - القاخوري حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل بيروت، لبنان،1986، ص :201.

الذي يصف الألم و يمثل العيوب في أسلوب ظلي و بيان عذب و سياق مطرد و لفظ مختار .أما صفة الخلود فيه فيمنع من تحقيقها أمران :ضعف الأداة و ضيق الثقافة .أما ضعف الأداة فلأن المنفلوطي لم يكن واسع العلم بلغته و لا قوي البصر بأدبها. لذلك تجد في تعبيره الخطأ و الفضول و وضع اللفظ في غير موضعه .و أما ضيق الثقافة فلأنه لم يتوفر على تحصيل علوم الشرق، و لم يتصل اتصالا مباشرًا بعلوم الغرب .لذلك تلمح في تفكيره السطحية و السذاجة و الإحالة .و جملة القول أن المنفلوطي في النثر كان كالبارودي في الشعر :كلاهما أحيا و جدد، و نهج و عبّد، و نقل الأسلوب من حال إلى حال[1].

5-1- المنفلوطي رجل الاجتماع.

دعا المنفلوطي إلى معالجة الاجتماع بيئته الصعيدية وما آلت إليه أحوال مصر من انتشار المفاسد، ثم تتلمذه لمح الكبير الشيخ محمد عبده، ثم أخيرا طبيعته الفياضّة بالعاطفة والخير» والحافلة بعوامل البِّر ومشاعر الإنسانية .

والذي يطال اجتماعيات المنفلوطي يجد نفسه في نفق مظلم من الشذوذ الإنساني والظلم الاجتماعي، والبؤس الحياتي، والغدر في التعامل، والخيانة في الحياة الزوجية، فكان المجتمع البشري بحيرة، وكأن الناس فيه ذئاب مفترسة، وكأن الشقاء نصيب من لا يقف الحظ إلى جانبهم، وكأن المنفلوطي لا يرى الوجود إلا من خلال السواد، ولا ينظر إلى الناس إلا من خلال الغيوم السود . [2]

وهكذا أسرف المنفلوطي في تشاؤمه، فأسرف في جميع الحوادث القائمة وفي ترجمة القصص الكئيب والباكي .

[1] ـ الزيات ،أحمد حسن ، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية و العليا، ص: 462.

[2] ـ الفاخوري حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص :202.

وهو إلى جانب ذلك ومن وراءه يهدف إلى تحبيب الفضيلة والصد عن الرذيلة، ويدعو إلى حياة الاستقامة وعمل البر والإحسان، كما يدعو إلى التسامح ونبذ الأحقاد، والابتعاد عن التعصب والفساد.

المنفلوطي في اجتماعياته بأنه حدب على ذوي الضّعف والمسكنة، وظهر بمظاهر مختلفة للعطف والرحمة، ولكنه أساء من حيث أراد الإحسان إذ نشر المساوي وبسط فصولها حين أراد التحدث عنها ومحاربتها، فكان لبسطها أثر أشد من أثر مقاومتها.

والمنفلوطي قصّاص ولكنه لا يحسن سرد القصة، ولا يحسن ربط أجزائها بحيث تخلق المتعة الفنية. وهو مترجم ولكنه يمسخ ما يترجم فيتصرف به على هواه. وهو كاتب لا مفكر، يحسن الكتابة وصوغ العبارة اللينة الموسيقية التي تترك في النفس صدى عميقا وأثرا بعيدا.[1]

« وكثيرا ما تأتي أبحاث النظرات بأسلوب قصصي تروقك طلاوته وحسن أدائه » وإن تكن عناصر القصة فيه ضعيفة، فلا سعة في الخيال، و لا دقة في مراقبة الأشياء وحسن تصويرها، ولا براعة في التحليلات النفسية الى تجعل الأشخاص أرواحا لا أشباحا، وتجعل الأهواء والعواطف تتراءى طبيعية لا تقتسر اقتسارا، ولا يتحكم فيها المؤلف كما يشاء على أن المنفلوطي له من جمال الديباجة وحلاوة التعبير، وحسن التوقيع، والنظر في سرده وأوصافه، ما يجعل القارئ يقبل عليه، و يأنس بالجلوس إليه و يجد متعة في قراءة أدبه، وتذوق إنشائه". [2]

وهكذا فالمنفلوطي كاتب ساحر تتسلسل عباراته تسلسل الماء الصافي، في غير اضطراب ولا قلق ولا غموض، وفي دقة أدائية تعبيرية عجيبة؟ وحرصه على التوازن في أقسام الكلام، والجرس الموسيقي الذي يرافق اللفظة والعبارة عنده، يحمله على الإطناب بالترادف، والتزاوج. ولهذا تجد عنده المعاني مكررة، أو تجدها متقلبة في عدة عبارات، أو منشورة في صور مختلفة ترضي برونقها وتنميقها أكثر مما ترضي بعمقها وامتداد آفاقها.

[1]- القاخوري حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص:203.

[2] - المرجع نفسه، ص:203.

5-2- منزلة المنفلوطي

جاء في مجلة « النهار العربي والدولي»، وفي دراسة حول «كتاب الأحزان» لناجي نجيب النفاتة إلى أدب المنفلوطي الباكي وعرض موجز لمنزلته خلاصته أن شهرة المنفلوطي ارتبطت بأسلوبه البياني الذي أعطاه حضورا قويا في تحرير الكتابة الأدبية المصرية من قيود « القوالب المحفوظة » مع بداية القرن العشرين. والنقطة المهمة هنا، ، في ظل قيود المجتمع العربي التقليدي كان من الطبيعي أن يروج المنفلوطي بين النشء في سن التفتح العاطفي والميل الرومانسي الأول. لكن شهرة المنفلوطي لم تنحصر في جيل من الأجيال، إنما امتدت الى الشباب والشيوخ، وهي اقتحمت دور التعليم في معظم البلدان العربية. ولعلّ هذا ما حدا عباس محمود العقاد على إطلاق تسمية «عهد المنفلوطي» على فترة من تاريخ مصر الأدبي .[1]

كان من الطبيعي أن تثير المنفلوطية نقيضها، و ألا يقتصر الميدان عليها. فمعارضو المنفلوطية كالعقاد والمازني ومحمد حسين هيكل وغيرهم، انطلقوا من وجهة نظر مختلفة للأدب ميزت بين «الأدب الأصيل» الذي يقوم على إثبات الذات والتفرد والامتياز وبين أدب النشاجي والترفق العاطفي والعبارة الموشّاة الذي أتقنه المنفلوطي. [2]

يقول طه حسين ناقدا المنفلوطي : «يقضي ساعات اليل ومعظم النهار بين قلب يجف ودمع يكف، وجسم يرتجف، شهيق وحريق، زفير وسعير، وإضافة إلى ذلك يرمي طه حسين خصمه بالادعاء والانتحال و« قلة المادة » وكثرة « اللحن » . أما المازني فيضع المنفلوطي في خانة الأدعياء المقلدين ويصف قراءه بأنهم «مرضى في نفوسهم وأذواقهم»، ويضيف : «ولكن لكل كاتب قراء على شاكلته منسوجين على منواله» . ويقابل المازني بين هذا

[1] - الفاخوري حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص: 204
[2] - المرجع نفسه، ص:204.

الأدب الذي يصفه « بأدب الضعف» وبين تصوّره لوظيفة الأدب التي تخول الأدب دورا يتمثل « بأدب القوة ».

[1]

ردنا التعرف على رأي العقاد في أدب المنفلوطي فانه يميز بدقة واضحة بين «أدب الطبع »» و« أدب الصنعة » أو بين الأدب الصادق وأدب التقليد . فالمنفلوطي منشئ وليس بكاتب، أو يحسب مع أصحاب الإنشاء إذا قسمنا الأدباء الناثرين إلى كتاب ومنشئين.

إذا حاولنا تلمّس الحزن في الظاهرة الأدبية المنفلوطية فإننا نجد هواية للأشجان في محاولة قصدية، واضحة أي سعي ال تكرار التجربة، واستعادة الشعور بالذات من خلال اجترار الحزن وتذوقه، ومن سمات تعاطي الحزن في أدب المنفلوطي : "النرجسية والتركز حول الذات ويتبع ذلك تراجح الاهتمام بعالم الواقع وتقلص القدرة على رؤيته أي رفض الرؤية ". [2]

- **مؤلفاته و مُقتبساته:**

له كتاب "النظرات" في ثلاثة أجزاء جمع فيه ما نشره في" المؤيد "من الفصول في النقد و الاجتماع والوصف و القصص. و كتاب "العبرات" و هو مجموعة من الأقاصيص المنقولة و الموضوعة .ثم "مختارات المنفلوطي" من أشعار المتقدمين و مقالاتهم .وقد ترجم له بعض أصدقائه عن الفرنسية :تحت ظلال الزيزفون"مجدولين" (لألفونس كار، و بول و فيرجيني) "الفضيلة" (لبيرنار دى سان بيير، و سيرانو دبرجراك) الشاعر (لأدمون رستان)، فصاغها بأسلوبه البليغ الرصين صياغة حرة لم يتقيد فيها بالأصل، فأضافت إلى ثراء الأدب العربي ثروة، و كانت للفن القصصي الحديث قوة و قدوة[3] .

---

[1] - الفاخوري حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص:204.
[2] - المرجع نفسه، ص:204.
[3] - الزيات ،أحمد حسن ، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية و العليا، ص: 462.

5-3- نموذج من نثره:

الغني و الفقير

مررت ليلة أمس برجل بائس، فرأيته واضعًا يده على بطنه كأنما يشكو ألمًا، فرثيت لحاله، و سألته ماله، فشكا إلي ألم الجوع، ففتأته عنه ببعض ما قدرت عليه، ثم تركته وذهبت إلى صديق لي من رباب الثراء و النعمة فأدهشني أني رأيته واضعًا يده على بطنه، و أنه يشكو من الألم ما يشكو ذلك البائس الفقير، فسألته عما به فشكا إليّ البطنة، فقلت" يا للعجب ! لو أعطى ذلك الغني ذلك الفقير ما فضل عن حاجته من الطعام ما شكا واحد منهما سقمًا و لا ألمًا .لقد كان جديرًا به أن يتناول من الطعام ما يشبع جوعته و يطفئ غلته؛ و لكنه كان محبًا لنفسه مغاليًا بها فضم إلى مائدته ما اختلسه من صحفة الفقير، فعاقبه الله على قسوته بالبطنة؛ حتى لا يهنئ للظالم ظلمه، ولا يطيب له عيشه، و هكذا يصدق المثل القائل:" بِطنة الغني إنتقام لجوع الفقير".

ما ضنت السماء بمائها، و لا شحت الأرض بنباتها، و لكن حسد القوي الضعيف عليهما فزواهما عنه و احتجنهما دونه، فأصبح فقيرًا معدمًا شاكيًا مُتظلمًا، غُرماؤه المياسير الأغنياء، لا الأرض و السماء.

ما أظلم الأقوياء من الإنسان، و ما أقسى قلوبهم !ينام أحدهم ملء جفنيه على فراشه الوثير و لا يقلقه في مضجعه أنه يسمع أنين جاره، و هو يرعد بردًا و قرًا؛ و يجلس أمام مائدة حافلة بصنوف الطعام، قديده و شواله، حلوه و حامضه، و لا ينغص عليه شهواته علمه أن بين أقربائه و ذوي رحمه من تتواثب أحشاؤه شوقًا إلى فتات تلك المائدة، و يسيل لعابه تلهفًا على فضلاتها؛ بل إن بينهم من لا تخالط الرحمة قلبه، و لا يعقد الحياء لسانه، فيظل يسرد على مسمع الفقير أحاديث نعمته، و ربما استعان به على عد ما تشتمل عليه خزائنه من الذهب، و صناديقه من الجواهر، و غرفه من الأثاث و الرياش، ليكسر قلبه و ينغص عليه عيشه، و يبغض إليه حياته؛ و كأنه يقول في كل كلمة من كلماته وكل حركة من حركاته":أنا سعيد لأني غني، و أنت شقي لأنك فقير"

لا أستطيع أن أتصور أن الإنسان إنسان حتى أراه محسنًا، لأني لا أعتمد فضلًا صحيحًا بين الإنسان و الحيوان إلا الإحسان .و إني أرى الناس ثلاثة: رجل يحسن إلى غيره ليتخذ إحسانه إليه سبيلا إلى الإحسان إلى نفسه، و هو المستبد الجبار الذي لا يفهم من الإحسان إلا أنه يستعبد الإنسان .و رجل يحسن إلى نفسه، و لا يحسن إلى غيره، و هذا الشره الذي لو علم أن الدم السائل يستحيل إلى ذهب جامد لذبح في سبيله الناس جميعًا . و رجل لا يحسن إلى نفسه و لا إلى غيره و هذا البخيل الأحمق الذي يجيع بطنه ليشبع صندوقه.

أما الرابع الذي يحسن إلى غيره و يحسن إلى نفسه فلا أعلم له مكانًا، و لا أجد إليه سبيلا .و أحسب أنه هو الذي كان يفتش عنه الفيلسوف اليوناني ديوجين الكاي حينما سُئل ما يصنع بمصباحه و كان يدور به في بياض النهار فقال" :أفتش عن إنسان[1]"

6- نشأة عباس حافظ:

ولد عباس حافظ عام 1893 بشارع "الخليج المرخم" بالموسكي، وحصل على شهادة الابتدائية بتاريخ 24-12-1893 ، وعلى الثانوية عام 1913 . وبعد ثلاثة أعوام التحق بوظيفة سكرتير مالي بوزارة الحربية.[2]

وما بين عامي 1917 و 1922 نجده يتنقل بين العديد من الوظائف داخل وزارة الحربية، فتارة نجده سكرتيراً مالياً بمصر، وتارة أخرى نجده كاتم أسرار الحربية بالسودان. وفي وثيقة مؤرخة في ديسمبر 1923 ، بعث أحمد رفعت – قائمقام أركان حرب الطوبجية – إلى الجنرال الإنجليزي في مصر، برسالة يشيد فيها بمساعدة عباس حافظ له في ترجمة كتابين من كتب تعليمات الطوبجية، ولولا هذه المساعدة ما كانت الترجمة تمت بصورتها الحالية. ويختتم

1 - الزيات ،أحمد حسن ، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية و العليا، ص: 463.

2- إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، كلية دار العلوم جامعة المنيا، كلية الآداب و العلوم، جامعة قطر، ص:12.

أحمد رفعت إشادته هذه بقوله: "وقد حررت هذه الشهادة لما شاهدته من حضرته من اجتهاده واستعداده الفائق لترجمة القوانين العسكرية. "[1]

وعلى الرغم هذه الإشادة التي تدل على أن عباس حافظ ساعد في الترجمة، إلا أن الحقيقة–التي ستظهر فيما بعد – ستثبت أن عباس حافظ هو المترجم الحقيقي لهذين الكتابين وغيرهما من الكتب !

وربما تكررت هذه المأساة في حياة عباس حافظ الوظيفية، مما جعله يشعر باليأس وفقدان الأمل في نيل التقدير المستحق له وبناء على ذلك، أرسل عباس حافظ خطاباً إلى الجنرال الإنجليزي في مصر – وهو أعلى رئيس له في العمل – يقر فيه بملل العيش في مصر، والضجر الذي انتابه بسبب ضآلة الراتب الذي لا يكفل له ولأولاده أدنى مراتب العيش الكريم، كما أنه فقد ابناً له في عمر الطفولة، مما جعله يصرف بعض أوقاته في الكتابة الأدبية والصحفية. و نظرا لهذه الأسباب طلب من الجنرال الموافقة على مبادلة عمله الوظيفي في مصر، بعمل زميل له في الخرطوم. وتمت المبادلة بالفعل،[2]

ولكن ضغوط الحياة لازمت عباس حافظ، مما اضطره للتغيب عن عمله عدة أيام بدون إذن، مما استوجب وقوع العقاب الإداري عليه .فكتب عباس في ديسمبر 1964 مظلمة إلى اللواء محمد رفقي باشا، أبان فيها أموراً مهمة، واعترف فيها بأنه المترجم الحقيقي لـ "مجموعة القوانين الحديثة وكتب التعليم كقانون البياد الحديث والقانون المالي وقوانين الطوبجية وغيرها" ويرفض في نهاية مظلمته ذكر الأسباب الحقيقية لتغيبه، ويلتمس مقابلة الوزير شخصياً لإخباره بهذه الأسباب.

[1] - - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و نصوص، ص:15.

[2]- المرجع نفسه، ص:15.

و هكذا نستشعر روح الشجاعة لدى عباس حافظ، ولكن للشجاعة ثمناً لابد أن يدفع ! ففي فيفري 1925 كان الدور على عباس حافظ كي يترقى في وظيفته إلى الدرجة الأعلى، وبسبب شجاعته وجرأته كافأه رجال الوزارة بحرمانه من الترقية، فكتب إلى الوزير مظلمة جديدة ، ومما جاء فيها قوله :"... أنا شاب كفؤ في عملي بشهادة نفسي أولاً وبشهادة رؤسائي وبشهادة موظفي الوزارة على بكرة أبيهم .وقد كنت مثال النشاط في العمل والدأب على إظهار الكفاءة على أمل الترقي ..... يا الله !أهكذا يأبى النحس إلا أن يلازمني .يا للداهية أهكذا سأموت حياً. أهكذا سأدفن في هذه الوزارة، أهكذا سأبقى حتى يشيب الغراب ..... فيا ضيعة الشباب ويا خيبة الآمال ويا خسارة الفكر والعقل والهمة والكفاءة والنشاط ..... "[1]

وذُيلت هذه المظلمة بحاشية من المسئول، أفادت بعدم قبولها أو النظر فيها، لأن الترقيات لا تتم إلا بناء على التقارير السرية السنوية .ومن العجب العجاب أن التقرير السري السنوي لعباس حافظ، جاء فيه تحت بند استعداده لوظيفته الآتي: "استعداده العلمي والأدبي يؤهله لأرقى من وظيفته بكثير! " وعلى الرغم من كفاءة عباس حافظ – كما أثبتت تقاريره السرية – إلا أنه لم يرقَ إلى الدرجة الأعلى، إلا بعد مرور ثلاثة عشر عاماً ! وهذه الترقية جاءت عندما قرر الجنرال نقله إلى مصلحة التجارة والصناعة . والغريب أن رئيس عباس حافظ في العمل، كتب خطاباً إلى الجنرال بخصوص هذا النقل، قال فيه " :ستخسر الوزارة مستخدماً حسناً للغاية إذا نقل عباس أفندي من هنا .فإن خدماته تحتاج إليها بصفة خاصة في هذه الإدارة، لأنه قائم بالترجمة الفنية ."[2]

وربما نستنتج من هذا القول، أن المسئولين في الوزارة لا يميلون إلى نقل عباس حافظ إلى أية جهة أخرى، حتى يستغلونه في الترجمة نيابة عن الآخرين ! أو ربما خوفاً من خروجه عن سيطرتهم، فيشهر بهم في مكانه الجديد !

[1] - - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، ص:16.
[2] - المرجع نفسه، ص: 17.

الأمر الذي يفسر لنا لماذا يصر المسئولون على الإشادة به، وفي الوقت نفسه يصرون على عدم ترقيته! لأن الترقية ربما ستمنحه منصباً أعلى، يحصنه من الانصياع لرغباتهم في الترجمة نيابة عنهم أو عن غيرهم !

وتبتسم الحياة أياماً قليلة لعباس حافظ، في ظل وزارة الوفد، التي أكرمته لكفاءته من جهة، ولمبدئه السياسي الوفدي من جهة أخرى، حيث أصدر وزير الداخلية مصطفى النحاس باشا قراراً بترقيته بصفة استثنائية عام 1930 . ولكن ما لبث أن تغير الحال، حيث جاءت وزارة" إسماعيل صدقي باشا"، فنقلته إلى أسوان وهو في أشد الحاجة لوجوده في القاهرة لمعالجة زوجته المريضة بالقلب. بل وبدأ رجال الوزارة يرصدون مقالاته الصحفية، ويتعقبون نشاطه الأدبي لإيجاد ذريعة للإيقاع به.

ففي يوم09-09-1930 نشرت جريدة صوت مصر مقالة لعباس حافظ بعنوان" حمدي سيف النصر". فقام وكيل عموم الأمن العام برفع مذكرة إلى الوزير، أبان فيها أن المقالة تمدح حمدي سيف النصر، وتطعن في كرامة وسمعة اللواء "عبد العظيم علي باشا"، فضلاً عما في المقالة من أمور سياسية تعرض لها الكاتب، مما يتنافى مع واجب وظيفته .فقرر رئيس الوزراء" إسماعيل صدقي" فصل عباس حافظ من وظيفته، مستنداً في هذا الفصل على مادة قانونية " تحظر على جميع موظفي الحكومة إبداء ملحوظات شخصية بواسطة الجرائد". [1]

ولم تكتف وزارة "صدقي باشا" بفصل عباس حافظ، بل أنهكته بالتحقيقات والاضطهاد والغرامات .. إلخ، طوال أربع سنوات، ولم يجد ملاذاً لسبل العيش إلا في عمله بالصحافة، خصوصاً جريدة "كوكب الشرق"، حيث كان محررها الأول في هذه الفترة.

وفي أواخر عام 1934، ابتسم القدر مرة أخرى له، عندما تولت وزارة "محمد توفيق نسيم" الحكم، فأعادته إلى العمل مرة أخرى في إدارة المطبوعات بوزارة الداخلية، بناء على قرار مجلس الوزراء القاضي بعودة الموظفين

1 - - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و نصوص، ص: 17.

المفصولين من وظائفهم لأسباب سياسية . وبعد عام رقي إلى الدرجة الأعلى، وتم ندبه عام 1936 للعمل في سكرتارية الهيئة الرسمية للمفاوضة، التابعة لرئاسة مجلس الوزراء. وعاش عباس حافظ في أمان وظيفي لمدة عامين فقط ! حيث تغيرت الوزارة، وبالتالي تغير الموقف تجاهه، فقامت الوزارة الجديدة :وزارة" محمد محمود باشا" في فبراير 1938 ، بفصله من عمله – دون سابق إنذار، وذلك لأسباب سياسية .ويعيش عباس وأسرته في ضنك العيش أربع سنوات أخرى، حتى تغيرت الوزارة عام 1942 ، فأعاده رئيس الوزراء ووزير الداخلية "مصطفى النحاس باشا"، إلى العمل مع ترقيته .فقام عباس حافظ بكتابة شكوى إليه، يلتمس فيها إنصافه وظيفياً[1] .

وكتب "النحاس باشا " حاشية أسفل الشكوى، قال فيها" :حضرة الأستاذ الكبير معروف بصدق بلائه في الأدب وله مكانة عظيمة في عالم القلم وهو من المعروفين بالوطنية الصادقة فتكتب مذكرة للعرض بإجابة طلبه ." وبالفعل ينصف النحاس الباشا عباس حافظ ويصدر قراراً بترقيته إلى الدرجة الثالثة.[2]

ويهنأ عباس حافظ عامين متتاليين من الاضطهاد والقمع، ولكنه لم يهنأ من متطلبات الحياة، فقد مرت السنون وكبرت بناته، وجاءت مرحلة زواجهن وما يصاحبها من مستلزمات مالية. فنجد عباس حافظ يتقدم بطلب تلو الآخر لاستبدال معاشه، من أجل زواج بناته ووافق الوزير على طلبه في أفريل 1944.[3]

دما أتم عباس رسالته تجاه بناته، وبدأ يفكر في كيفية العيش بالقدر الضئيل المتبقي من راتبه، حدث تغيير وزاري، فـ ى عباس قراراً من رئيس الوزراء "أحمد ماهر باشا" في أكتوبر 1944، يقضي بفصله من عمله لأسباب سياسية!! وتزداد الهموم على عباس حافظ وتتراكم الديون عليه، ويدفع الثمن الباهظ نتيجة مواقفه سياسية طوال ست سنوات، تعاقبت خلالها وزارات كثيرة منها: وزارة "النقراشي باشا"، ووزارة "إسماعيل صدقي باشا"، و"وزارة إبراهيم عبد الهادي باشا"، ووزارة "حسين سري باشا"، ووزارة "النحاس باشا". ولكن شاءت

[1] - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ: دراسة و نصوص، ص: 19.
[2] - المرجع نفسه، ص: 21.
[3] - المرجع نفسه، ص: 22.

"الأقدار أن تعود وزارة "علي ماهر باشا" إلى الحكم في عام 1950 ، وهي الوزارة التي فصلت عباس حافظ، وهي أيضاً الوزارة التي أصدرت قراراً بإعادة المفصولين السياسيين، وبالتالي عودة عباس حافظ إلى وظيفته.

استلام عباس وظيفته، قرر أن يضع حداً لتلاعب رجال الوزارات به، وذلك بأن يحيل نفسه بنفسه إلى المعاش في أغسطس 1950، دون انتظار الموعد الرسمي لذلك في ديسمبر 1953.[1]

و ارتضى عباس حافظ بمعاشه، وتفرغ للكتابة والأدب عدة سنوات، من أجل توفير لقمة العيش له ولأولاده . وكفى بنا للاستدلال على حياته البائسة بعد المعاش، أن نذكر عدة أسطر من رسالته إلى الدكتور طه حسين عام 1955 ، قال فيها " :أحسبني أطول بالترجمة عهداً من أي مترجم في مصر. فقد بدأت عام 1912 .... أي منذ قرابة 43 عاماً .... ورغم هذا العمر الطويل في الترجمة لا أزال رجلاً فقيراً لن يجد أهله عند موته ثمن أكفانه، على كثرة ما كسبت، وطول ما اشتغلت .ولكن لي ذرية ضعافاً احتملت جلداً تكاليفهم ولا أزال أرعاهم ")وظل الأديب الكبير عباس حافظ يعمل جاهدا حتى أسلم روحه لبارئها يوم: 24-26-1959 وكان آخر عمل له هو رئاسة تحرير وكالة رويتر.[2]

[1] - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و نصوص، ص: 93.
[2] - المرجع نفسه، ص : 32.

6-1- عباس حافظ أديباً:

كان الأدب المتنفس الوحيد لعباس حافظ، أمام الاضطهاد الوظيفي الذي لازمه طوال حياته، وهذا يفسر غزارة إنتاجه الأدبي – نوعاً ما – خصوصاً في مجال الترجمة. ولا يحمل ملفه الوظيفي سوى عناوين قليلة لما قام به من ترجمات بحكم وظيفته رغم أهميتها في إظهار حقيقة نسبتها إلى مترجمها الحقيقي، كما بينا .ولعل تنكيل الوزارات المختلفة بعباس حافظ، وفصله من عمله لسنوات كثيرة، أفسح المجال لقريحته الأدبية، لتنتج إنتاجاً وفيراً يدر عليه بعض المال، كي يستطيع التواصل في الحياة، وبذلك تتحقق مقولة:"رب ضارة نافعة." وإن كان مجال الترجمة الأدبية، هو المجال الأبرز في إنتاج عباس حافظ الأدبي، إلا أن له مجالات أدبية أخرى، تتنوع بين التأليف والنقد وكتابة المقالات الصحفية.

تشير الأسطر القليلة التي كُتبت عن عباس حافظ أن إنتاجه الأدبي تمثل في تأليف وترجمة عشرة كتب، وثماني عشرة مسرحية، بالإضافة إلى مقالاته في جريدة البلاغ . و للأسف لم تذكر هذه الأسطر عناوين هذه الكتب أو المسرحيات، واكتفت بذكر أمثلة منها، لا تتعدى أصابع اليد.

وإذا بدأنا بالكتب سنجدها تتوزع بين التأليف والترجمة في أكثر من مجال. فمثلاً في مجال التأليف التاريخي والسياسي والاجتماعي، وجدنا له الكتب الآتية:

- "نهضة مصر"، المطبعة التوفيقية بشارع درب الجماميز، عام 1922.
- "بطل النهضة المصرية الكبرى سعد زغلول باشا"، نشره عبد العال أحمد حمدان الكتبي عام 1936
- "مصطفى النحاس أو الزعامة والزعيم"، مطبعة مصر 1937 والشيوعية في الإسلام .
- "علم النفس الاجتماعي" :بحث في نشأة الاجتماع وتطوره، المكتبة التجارية الكبرى عام 1938.

أما الكتب المترجمة والمعربة، فمنها :

•"كنوز الملك سليمان" للسير ريدر هجارد. عام 1911.

•"ألوان من الحب"، سلسلة كتب للجميع، مطابع جريدة المصري 1950.

•"رواية الشهداء"

• كتاب "مسامرات الشعب"، مطبعة الشعب.

• قصة" أسطورة الحيوانات الثائرة" لجورج أرويل، دار المعارف 1951 .

• "والمعبود الذي هوى"

• " دراسات في الشيوعية"

•"مذكرات بكوك لتشارلز دكنز" 1958 ، دار النيل للطباعة 1901.

• المملوك المفقود[1].

أما المسرحيات المترجمة المنشورة، فمنها :

"سيرانو دي برجراك" لأدمون روستان:" سلسلة روائع المسرح العالمي، عدد 03، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، يوليو"1959 .

• ضجة فارغة لشكسبير: "مسرحيات شكسبير، المجلد التاسع، الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، دار المعارف، عام 1968.

1 - - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و نصوص، ص: 25.

• "العبرة بالخواتيم لشكسبير:" مسرحيات شكسبير، المجلد الثالث عشر، الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، دار المعارف، عام 1983."[1]

أما المسرحيات المترجمة غير المنشورة، والمحفوظ بعضها – بالمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية – في صورة مخطوطة–، فهي :

• شاترتون أو شقاء الشاعر لألفريد دوفيني 1916.

• تيمون لشكسبير 1921.

• الزوج الموسوس 1916.

• زواج بالحيلة لموليير.

• الاستعمار.[2]

أما المسرحيات – المترجمة أو المؤلفة – التي تعتبر مجهولة، لأنها لم تُنشرهي : العذراء المفتونة لهنري باتاي 1916 وقسوة الشرائع 1917 ، والشمس المشرقة 1918 ، وقابيل 1921 ، وزعيم الشعب. لبول بورجيه 1921 ، ونبي الوطنية لبون لوازون 1965.[3]

هذا بالإضافة إلى الكتب التي ذكرها الزركلي، وهي :العقل الباطن وعلاقته بالأمراض النفسية لسادلر، سلمى، الفردوس المسموم، دموع وضحكات.

---

[1] - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ: دراسة و نصوص، ص: 25.
[2] - المرجع نفسه، ص: 27.
[3] -المرجع نفسه، ص: 27.

أما المجال الصحفي، فكان عباس حافظ من أعلامه، وكانت مقالاته تنشر في الصفحات الأولى تحت اسم "الكاتب الكبير عباس حافظ". وتنوع نشاطه الصحفي بين نشر المقالات والقصص المترجمة في المجلات، وبين نشر المقالات الأدبية والسياسية في الصحف .فعلى سبيل المثال نجده ينشر بعض الترجمات في مجلة" البيان" للشيخ عبد الرحمن البرقوقي، ويقوم بتحرير "مجلة التجارة" عام 1928 عام 1912 ، وينشر في مجلة" الهلال" جانفي 1946 قصة قصيرة من تأليفه بعنوان " أعاصير العاطفة"، ويترجم "رسائل بيتهوفن" تحت عنوان "الحبيب المجهول" وينشرها في مجلة الهلال أيضاً جانفي 1937. ويترجم ملخص قصة "الصقر" لكارل ماسون، وينشرها في مجلة "الهلال" كذلك في مارس 1947 . كما ألف أيضاً قصة قصيرة باسم "عرفت الحب".[1]

6-2- نشاطه المسرحي:

أحصينا فيما سبق مسرحيات عباس حافظ المترجمة، ولاحظنا أن المنشور منها لا يتعدى الثلاث ! رغم أنه ترجم أربع عشرة مسرحية، وهو العدد المعروف لحد الساعة. يشير إلى وجود عدد آخر لم نستطع الحصول عليه.

وتُعتبر مسرحية شاترتون أو شقاء الشاعر أولى مسرحيات عباس حافظ المُترجمة والممثلة أيضاً، وذلك على الرغم مما يشوبها من غموض في ظروف تمثيلها على خشبة المسرح ! ففي مايو 1916 ، نشرت جريدة "المقطم" إعلاناً تحت عنوان الأدب والطرب، جاء فيه: "في مساء يوم الخميس 18 ماي الجاري يمثل جوق الممثلة المصرية السيدة منيرة المهدية لأول مرة رواية السارق في" تياترو برنتانيا" ثم يقوم ممثلان نابغان بتمثيل شقاء الشاعر وهي مأساة بليغة مبكية تصور حياة شاعر خالد قضى ضحية الإهمال، معربة بقلم الكاتب الكبير عباس حافظ"[2].

[1] - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و نصوص، ص: 27-28.

[2] - المرجع نفسه، ص: 29.

أما المسرحية الثانية، التي عربها عباس حافظ من الفرنسية، فكانت "العذراء المفتونة" تأليف "هنري باتاي"، ومثلتها فرقة الشيخ "سلامة حجازي" على مسرح الحمراء وفرقة "سلامة حجازي" مثلت له أيضاً مسرحيته بالإسكندرية في ديسمبر 1916.[1]

أما المعربة الثالثة "قسوة الشرائع "بدار الأوبرا في مارس وإبريل 1917[2] . أما مسرحيته الرابعة فكانت "الشمس المشرقة"، وهي مسرحية يابانية – ربما عربها من ترجمة إنجليزية أو فرنسية – وهذه المسرحية مثلتها فرقة عبد الرحمن رشدي بدار وقدمتها الفرقة مرة أخرى على مسرح كازينو "دي باري" عام 1918.[3]

و مسرحية "الشمس المشرقة"، تدور أحداثها حول شاب ضحى بحياته فداء لزعيم أمته .ذلك الزعيم الذي أتهم بقتل امرأة كانت تسعى للحصول منه على معلومات مهمة، وكانت تخدعه باسم الحب. وهذا الزعيم هام في حب هذه المرأة، ولكنه عندما اكتشف خيانتها للوطن قام بقتلها، مفضلاً حب الوطن على حبه الشخصي، فتم القبض عليه وتقديمه للمحاكمة .وأثناء المحاكمة تقدم شاب مخلص لوطنه ولزعيمه ووقف أمام القضاة مدعياً أنه القاتل الحقيقي، وبذلك أنقذ زعيمه. وذهب الشاب ضحية الواجب، فأشرقت الشمس على الوطن من جديد.

وكانت مسرحية "قابيل"، المسرحية الخامسة في ترتيب مسرحيات عباس حافظ الممثلة، ولكنها في الوقت نفسه تُعتبر أول مسرحية مؤلفة له ! ولكنها للأسف هي مسرحية مفقودة وقد عرضتها فرقة أخوان عكاشة على مسرح حديقة الأزبكية عام 1921 ، وقام بتمثيلها عبد الله عكاشة، عبد العزيز خليل، بشارة واكيم، وآخرون، ثم أعادت الفرقة تمثيلها في ماي 1923.[4]

[1]- إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، ص: 29.
[2] - المرجع نفسه، ص:32.
[3] - المرجع نفسه، ص: 32.
[4] - المرجع نفسه، ص:34.

ومسرحية" قابيل" تدور أحداثها حول زواج مصطفى بك ابن عثمان باشا، من الفتاة إحسان ابنة عز الدين باشا .و لكن هذا الزواج لم يدم طويلاً حيث طلق مصطفى زوجته بعد أن أنجبت له ابناً هو مختار بك .وبعد الطلاق قام مصطفى بالزواج من أخرى ورزق منها بولد هو جلال بك وبابنة هي سنية .وبمرور الوقت نشأت عداوة بين الأخوين، وصلت إلى حد الشروع في القتل، عندما اعتدى مختار على أخيه جلال فأصابته إصابة قاتلة، وبدأت النيابة التحقيق دون أن تعثر على الجاني. و لكن الأب اكتشف أن الجاني هو ابنه مختار، فصمم على تقديمه للعدالة، ولكن المحقق يأتي في هذه اللحظة ويقول إن المجني عليه أعطى أوصافاً مختلفة عن أوصاف مختار، كي يبعد الشبهة عنه لأن الأمل في إنقاذه من إصابته ضئيل. وعندما يسمع الجاني هذا، يقرر الانتحار تكفيراً عن جريمته .وفي اللحظة التي ينتحر فيها الشقيق الجاني، يتم شفاء الشقيق المجني عليه.

أما مسرحيته السابعة والأخيرة فكانت "نبي الوطنية "لـ "بون لوازون"، عرضتها فرقة جورج أبيض على مسرح برنتانيا في جانفي 1925 ، وقام ببطولتها جورج أبيض، دولت أبيض، حسين رياض، بشارة واكيم، منسى فهمي، عباس فارس، عبد الفتاح القصري، أحمد نجيب، يوسف حسني، جميلة سالم.[1] وموضوع هذه المسرحية يتشابه أيضاً مع موضوع مسرحيتي قابيل وزعيم الشعب !!

ما يبين لنا ميول عباس حافظ سواء كان ذلك في التأليف و التعريب أو الترجمة إلى المواضيع الملتهبة بحب الوطن والتضحية في سبيله بكل عزيز، والتمسك بالمبدأ مهما كان الثمن المدفوع!! فمسرحية "نبي الوطنية" تدور أحداثها حول النائب الوطني" بودوان"، الذي رفض منذ زمن منصب الوزير، من أجل الدفاع عن مبادئ حزبه، وفضل أن يكون حراً طليقاً من قيود الوزارة .وتنتشر في البلدة فضيحة رشوة كبيرة يتهم فيها بعض كبار القوم، فيقبل "بودوان" منصب الوزير من أجل تطهير البلدة، ويبدأ عمله بقضية الرشوة، فيتضح له أن ابنه من أكبر المتورطين فيها .ويحاول بعض المسئولين الضغط عليه كي لا يفضح ابنه، الذي أصبح نائباً في البرلمان، وإشفاقاً على أمه

1 - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و نصوص، ص: 35.

وعلى نفسه باعتباره أباً قبل كل شيء .ولكن "بودوان" ينسى عاطفة الأبوة، وينسى تضرعات زوجته ويعلن على الملأ أن المجرم في حق وطنه هو ابنه وفلذة كبده، وكان في استطاعته أن يكتم السر، ولكن الإيمان بالوطن عنده كان المقام الأول، وكل ما في العالم من اعتبارات يجب أن يطرح ويمتهن!

6-3- عباس حافظ ناقداً مسرحياً:

يكن مجال الترجمة المجال الوحيد في نشاط عباس حافظ المسرحي، بل هناك نشاط آخر هو النقد المسرحي الذي مارسه – ربما – قبل الترجمة المسرحية. وأولى محاولاته النقدية بدأت في مارس 1916، عندما نشر مجموعة من المقالات النقدية بجريدة "المنبر"، تحت عنوان "الروح العامة في آداب المسرح المصري". في هذه المقالات ظهر عباس حافظ بمظهر الناقد المتمرس، لا الناقد المبتدئ، بل وظهر بمظهر الرائد في مجال نقد لغة المسرح ونصوصها، وبالأخص لغة ترجمة المسرحيات الممثلة. ففي هذه المقالات، شن عباس حافظ هجوماً شرساً على عرض مسرحية "أجاممنون" أو "الرجاء بعد اليأس" التي عرضتها فرقة الشيخ سلامة حجازي.[1]

وتمثل هجومه في امتعاضه من لغة ترجمة الشيخ" نجيب الحداد" لهذه المسرحية، حيث إنها لغة أصبحت غير مناسبة للعصر وتطوراته، وإن كانت مناسبة للغة العروض المسرحية في القرن التاسع عشر. كما بين في نقده أن الجمهور أصبح تواقاً لسماع لغة المثقفين المتعلمين، بعد أن مل سماع لغة التجار العاميين من أهل المسرح، الذين لا هم لهم سوى استلاب نقود الجمهور، بغض النظر عن إكسابهم قيمة المسرح المتمثلة في لغته الراقية .كما بين أيضاً أن صراعاً بدأ ينشب بين القديم والجديد، وتفضيله لانتصار الجديد وأصحابه ممن يترجمون بلغة عصرية فصيحة، صالحة لمتطلبات العصر وربما هذا النقد النظري، كان دافعاً قوياً لعباس حافظ كي يخوض مجال الترجمة المسرحية الملائمة لروح العصر، لتكون ترجماته – فيما بعد – تطبيقاً لما نظّر له في هذه المقالات[2].

[1] - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و نصوص، ص: 36.
[2] - المرجع نفسه، ص: 36.

وفي مارس 1916 أيضاً، كتب عباس حافظ في جريدة المنير مجموعة مقالات نقدية، تحت عنوان:" قلب المرأة للكاتب الكبير عباس حافظ" ، هاجم فيها كتابات "محمد لطفي جمعة"، وبالأخص مسرحيته" قلب المرأة". ويعاب على أسلوب عباس حافظ النقدي في هذه المقالات، تدني مستوى مفرداته وأوصافه المشينة، التي وصلت إلى حد وصف لطفي جمعة بأنه "من الحشرات الأدبية التي تمتص أفكار المنتجين"[1].

وفي هذه المقالات نبش عباس حافظ تاريخ" لطفي جمعة" الأدبي، متهماً إياه بسرقة ترجمة كتاب "كلمات نابليون"، الذي ترجمه" إبراهيم رمزي"، وأعاد لطفي – فيما بعد – نشره باسم "حكم نابليون" .كما اتهمه أيضاً بانتحال مقالة منشورة في مجلة أدبية لكاتب مصري مفكر، كانت تدور حول آراء نقد كتاب سر تطور الأمم لـ "جوستاف لوبون" وترجمة "فتحي زغلول" .وبعد هذا التشكيك في قدرات "لطفي جمعة" الأدبية، واتهامه بالسرقة العلمية، فجر عباس حافظ مفاجأته بأن مسرحية "قلب المرأة" ليست من بنات أفكار" لطفي جمعة"، بل هي منتحلة من مسرحيتين أجنبيتين، وراح يعطي الدليل وراء الآخر والغريب أن مسرحية" قلب المرأة" ما هي إلا جزء من ترجمة لطفي جمعة الذاتية، تحكي عن فترة من حياته قضاها في أوروبا أثناء الدراسة .ولعل عباس حافظ فطن إلى ذلك فيما بعد، فأرسل رسالة إلى "لطفي جمعة" بعد أكثر من عام، يعتذر فيها عما بدر منه في الماضي وتوالت بعد ذلك مقالات عباس حافظ النقدية المتعلقة بالمسرح، مثل مقالته النقدية عن مسرحية "حسناء العرب" لـ : "فيليب مخلوف"، الذي امتدح أسلوبها العربي الرصين ومن الواضح أن روح النقد المسرحي عند عباس حافظ، تكن قاصرة على كتاباته الصحفية، بل كانت ملتصقة بعمله الوظيفي. ففي عام 1935 كان عباس حافظ يعمل رقيباً على النصوص المسرحية في قلم المطبوعات بوزارة الداخلية، وكان يكتب التقارير المتنوعة الخاصة بتصريح أو بمنع النصوص المسرحية من التمثيل على خشبة المسرح.

1 - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، ص: 37.

والرقابة المسرحية – كما هو معروف – كانت قاصرة على رصد الموانع الرقابية المتعلقة بالأمور الدينية والأمن العام. ولكن عباس حافظ انتهج أسلوباً جديداً في الرقابة المسرحية، لم يكن معهوداً من قبل، ويعتبر رائداً في انتهاجه.ففي جانفي 1935 تقدم إلى قلم المطبوعات – نائب مدير معهد التمثيل الشرقي – الكاتب" سيد الجمل" بمسرحيته المؤلفة "نيران" من أجل التصريح بتمثيلها، وقام بقراءتها عباس حافظ – بوصفه رقيباً – وكتب تقريراً نقدياً برفضها، لما بها من ركاكة وضعف بالغ في كل موضع بها، و افتقادها لأي مغزى، وغياب للعقدة والحبكة المسرحية .. إلخ.

ويختتم الرقيب الناقد تقريره بقوله: " فإن كان المراد من رقابة الروايات الاطمئنان المجرد إلى خلوها من أية فكرة خطرة على الأمن أو على النظام الاجتماعي فهذه من ذلك كله خالية. ولا مانع من ردها إلى المؤلف ليعالج إصلاحها إن استطاع. وإن كان غرض الرقابة على سلامة ما يقدم إلى الجمهور والمخافة على ذوقه من الإفساد وحمايته من أن تكون تجارب المؤلفين المبتذلين على حسابه فلست أرى وجهاً لإقرار هذه الرواية بحال". [1]

وهذا التقرير يعتبر وثيقة مهمة بالنسبة لنظم الرقابة المسرحية، لما أحتوى عليه من روح نقدية، وبنود رقابية تقدمية . فلأول مرة نجد الرقيب – بروح نقدية– يبحث عن المغزى والمضمون .. إلخ، قبل أن يبحث عن الموانع الرقابية . هذا فضلاً عن بحثه في المصطلحات المسرحية، مثل العقدة والحبكة والتصوير .... إلخ. و أهم ما يميز هذا الرقيب الناقد، تفهمه الواعي لدور الرقابة. فهو لا يطبق نصوص القانون بصورة عمياء – كما يفعل معظم الرقباء – بل نجده يطبق روح القانون .وتبلغ الجرأة برقيبنا الناقد أن يوجه أنظار المسئولين على رقابة الروايات، إلى أن الهدف من الرقابة ليس المحافظة على الأمن العام والمجتمع – كما هو معروف ومتبع من قبل جميع الرقباء – بقدر المحافظة على سلامة الذوق الفني عند الجمهور فيما يتلقاه من فنون مسرحية .وأمام إيمانه بهذه الحقيقة يرفض الترخيص بتمثيل المسرحية.

1- إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و نصوص، ص:38.

وبهذا الحماس النقدي، وجدنا عباس حافظ يكتب تقريراً برفض مسرحية الزعيم لأحمد يوسف عام 1936، لأنه يصور زعيم الأكثرية بصورة غير لائقة، ويلصق به علاقات مشينة مع إحدى الراقصات، كما يصور حياته بصورة لاهية.[1]

ومن الجدير بالذكر، إن عباس حافظ لم يكتف بنقد المسرح التطبيقي – الممثل– باعتباره ناقداً صحفياً، أو بالنقد الرقابي باعتباره رقيباً مسرحياً، بل أيضاً وجدنا له أعمالاً نقدية نظرية ذات منهج علمي في الترجمة .فعندما طُبعت مسرحية "سيرانو دي برجراك" لإدمون روستان وترجمة عباس حافظ، وجدنا المترجم لم يلتزم الترجمة فحسب، بل تعداها إلى وضع بعض الحواشي التي تدل على سعة اطلاعه .فعلى سبيل المثال يأتي في ثنايا حوار المسرحية ذكر الرسامين دي شامبان وجاك كالو، دون أي تعريف لهما .فيقوم المترجم عباس حافظ بكتابة هامش، عرف فيه هذين العلمين للقارىء مع ذكر لأهم أعمالهما الفنية .كذلك وجدناه يشرح في هوامشه معنى رياح المسترال، وشخصية سكاراموش، واسم ميرميدون .. إلخ[2]

وكفى بنا أن نذكر هنا رأي "عبد الرحمن صدقي" في ترجمة عباس حافظ لهذه المسرحية، عندما قال: "إني اليوم على يقين من أن هذا الشعر الذي يحرص أهله هذا الحرص على نصه الفاخر في أصله الفرنسي، قد لقي في ترجمته هذه إلى اللسان العربي صورته المطابقة .. .. ويحملنا على هذا اليقين ما يعرف به الناقل الفاضل من التمكن في صناعته، والتجلية في حلبته، والانطباع على قوة البيان، والبصر بمذاهب الكلام، وفنون الأدب .والحق أن هذه المسرحية في حلتها العربية من أنفس ما يهدى إلى القراء :شبابهم وشيوخهم على السواء، ولا تخص عشاق المسرح منهم، بل قراء الأدب كلهم، في الوطن العربي كله "

[1]- إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، ص: 36.
[2] - المرجع نفسه، ص: 42.

وفي ترجمة عباس حافظ لمسرحية شكسبير "ضجة فارغة" أو" much ado about nothing " نجده يلتزم منهجه في الترجمة من حيث وضع الهوامش التفسيرية ، والتعليقات الأدبية والنقدية، ثم نجده يطور هذا المنهج إلى كتابة نقد متنوع في عدة عناوين منها :كلمة الناقل، وأسلوب شكسبير في قصصه الماجنة، وحياة شكسبير، ومصادر القصة :من أين استقى الشاعر موضوعه وبالأسلوب نفسه ترجم عباس حافظ مسرحية شكسبير العبرة بالخواتيم، وقدم لها بمقدمة نقدية، جاءت في عدة عناوين منها :موضوع القصة ومن أين اقتبسها شكسبير، وبراعة شكسبير في صياغة القصة والزيادة عليها ... إلخ.[1]

[1] - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و نصوص، ص: 43.

6-4- نتائج:

هذه هي سيرة الكاتب والأديب المترجم عباس حافظ .ذلك الرجل المضطهد وظيفياً لانتمائه السياسي الوطني، والذي قاوم أعداءه بالصبر والتحمل، والذي أدى رسالته في الحياة على أتم وجه، والذي نذر قلمه من أجل مبادئه السياسية، والذي يعتبر من الوطنيين المخلصين لقضايا وطنه .وهو أيضاً الكاتب التاريخي الذي كتب عن الزعماء الوطنيين أمثال سعد زغلول ومصطفى النحاس، وهو الكاتب السياسي الذي كتب عن الشيوعية، وهو الكاتب الاجتماعي الذي كتب عن نشأة الاجتماع وتطوره، وهو الكاتب المسرحي، الذي تنوع إنتاجه بين التأليف والترجمة والتعريب والنقد، وهو الصحفي المنتشرة كتاباته في أغلب الصحف والمجلات طوال نصف قرن .وأخيراً، هو أحد رواد الترجمة في عصرنا الحديث، ممن ترجموا الكتب .المتنوعة منذ عام 1911 وحتى وفاته عام 1959.

من حيث الحقائق المتعلقة بحياة عباس حافظ، اتضح أنه:

أ- ولد يوم: 24-12-1893 بشارع الخليج المرخم بالموسكي، و حصل على الابتدائية عام 1908، وعلى الثانوية عام 1913 و توفي يوم 24-06-1959.

ب - عمل موظفاً ومترجماً في وزارة الحربية منذ عام 1916 إلى 1950 ، ولم يتلقَ التقدير المستحق له، رغم إشادة جميع رؤسائه بعمله المتميز وأخلاقه الحميدة.

ج – تم اضطهاده وظيفياً بسبب إخلاصه لمبدئه السياسي، فحرم من الترقية المستحقة عام 1925، وفُصل من وظيفته عام 1930 لنشره مقالة صحفية أبدى فيها رأيه السياسي، وفصل ثانية عام 1938 دون سابق إنذار، وفصل للمرة الثالثة عام 1944 لأسباب سياسية، فقرر إحالة نفسه بنفسه إلى المعاش قبل موعده بثلاث سنوات.

د – ترجم من عام 1923 إلى 1942 – باعتباره موظفاً – مجموعة من الكتب الحكومية الخاصة بوزارة الحربية، منها :مجموعة القوانين الحديثة، قانون البياد الحديث، القانون المالي، قوانين الطوبجية، الفنون العسكرية، رسالة خبير الأرز، رسالة خبير القطن

من حيث إنتاج عباس حافظ الأدبي المؤلف، اتضح أنه:

هـ – ـ عدة كتب في التاريخ والسياسة والاجتماع وعلم النفس، منها: نهضة مصر، بطل النهضة المصرية الكبرى سعد زغلول باشا، مصطفى النحاس أو الزعامة والزعيم، الشيوعية في الإسلام، علم النفس الاجتماعي، العقل الباطن وعلاقته بالأمراض النفسية.

من حيث إنتاج عباس حافظ الأدبي المترجم والمعرب، اتضح أنه:

و – ترجم وعرب كتباً عديدة، منها: كنوز الملك سليمان، رواية الشهداء، قصة أسطورة الحيوانات الثائرة، المعبود الذي هوى: دراسات في الشيوعية، مذكرات بكوك، المملوك المفقود، ألوان من الحب.

من حيث إنتاج عباس حافظ المسرحي، اتضح أنه :

ز – ترجم ونشر عدة مسرحيات، منها: سـ إنو دي برجراك لأدمون روستان، ضجة فارغة والعبرة بالخواتيم لشكسبير.

ح – ترجم مجموعة من المسرحيات، يحتفظ المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بأغلبها في صورتها لخطوطة، وهي: شاترتون أو شقاء الشاعر، تيمون، زواج بالحيلة، الاستعمار، بالإضافة إلى مخطوطة مسرحية الزوج الموسوس،

ي – ترجم وألف مجموعة من المسرحيات، مازالت مفقودة رغم تمثيلها في الفترة 1925 ، ومنها: العذراء المفتونة، قسوة الشرائع، – من بين عامي 1916 الشمس المشرقة، قابيل، زعيم الشعب، نبي الوطنية.

من حيث عمل عباس حافظ في مجال الصحافة، اتضح أنه:

ك – نشر المقالات السياسية والأدبية والقصص المترجمة في كثير من المجلات والجرائد منذ عام 1912، منها : مجلة البيان، مجلة التجارة، مجلة الهلال، مجلة اللطائف المصورة، جريدة الحال، جريدة المنبر، جريدة كوكب الشرق، جريدة صوت مصر، جريدة البلاغ، جريدة المصري.

من حيث عمل عباس حافظ في مجال النقد المسرحي، اتضح أنه:

ل – بدأ النقد المسرحي عام 1916 بجريدة المنبر، واتجه نقده نحو لغة ترجمة المسرحيات، وكشف السرقات الأدبية.

م – كان أول رقيب مسرحي انتهج أسلوباً جديداً في الرقابة المسرحية – لم يكن معهوداً من قبل، ويعتبر رائداً في انتهاجه – عندما منع تمثيل المسرحيات بسبب هبوط مستواها الفني والأدبي، رغم عدم اشتمالها على الموانع الرقابية المتعلقة بالدين أو بالأمن العام.

7- عرض تحليلي للمدونة:

• المسرحية: سيرانو دو برجراك (Cyrano de Bergerac)

• المؤلف: ادمون روستان (Edmond Rostand): (1868-1918).

• النوع و البنية: كوميديا بطولية تتكون من خمسة (05) فصول شعرية، عرفت النور في مسرح "بور-سان-مارتان" (Port-Saint-Martin) بباريس، يوم 28 ديسمبر 1897.

• السياق الزماني و المكاني للمسرحية: تصور لنا هذه المسرحية فرنسا في القرن السابع عشر، حيث جرت أحداث الفصول الأربعة الأولى سنة 1640، أما الفصل الأخير فكان سنة 1955.

• أما الإطار المكاني: فقد لعبت الفصول 01 و 02 و 03 و 05 بباريس، أما الفصل الرابع فكانت أحداثه بآراس (Arras) .

• المواضيع الأساسية للمسرحية: - الحب المستحيل.

- بطولة الرداء و السيف ..« de cape et d'épée » أو (الفروسية).

و يجدر بنا الإشارة في هذا المقام أن مسرحية سيرانو دو برجراك قد لاقت نجاحا منقطع النظير يوم عرضها الأول بتاريخ 28 ديسمبر 1897 ، إذ يذكر أن الجمهور صفق مطالبا بعودة ادمون روستان إلى خشبة المسرح أربعين مرة، كما هنئته النخبة من النقاد و العارفين بالمسرح لمدة ساعتين بعد إسدال الستار.

• الشخصيات أو الشخوص :

- سيرانو دو برجراك: فارس من فرسان "جاسكونيا" (Gascogne) عرف بالشجاعة و الصراحة، ينتمي إلى فرقة شبان جاسكونيا، كان مغرما بابنة عمه روكسان لكنه لم يكن يقدر أن يصارحها بحبه لها و ذلك مرده إلى أنه ،على عكس روكسان بارعة الحسن، لم يكن ذو حظ في الجمال، ذو أنف كبير جدا شوه تقاسيم وجهه.

وقد دفعه هذا الحب المستحيل لأن يقبل حماية غريمه كريستان بل و أن يمد له يد العون في علاقته مع روكسان.

و يجدر بنا في هذا المقام الإشارة إلى أن ادمون روستان قد استوحى معظم أحداث مسرحيته من حياة **هركول سافينيان سيرانو دي بيرجيراك** (Hercule-Savinien de Cyrano de Bergerac) ، هو كاتب قصص ومسرحي فرنسي (1620-1655)

سيرانو هو ابن أبيل دي سيرانو سيد إقطا بية دي موفير إي دي بيرجيراك، وولد في باريس في: 6 مارس1620.

وتلقى تعليمه الأول من كاهن ريفي، وكان من بين زملائه التلاميذ كاتب سيرته المستقبلي، هنري لوبريه. ثم مضى إلى باريس إلى جامعة دي بوفيه، حيث كان معلمه جان غرانجييه، والذي سخر منه بعد ذلك في ملهاة "المتحاذق المخدوع" (Le Pedant joue) عام 1654. و عند بلوغه التاسعة عشرة انظم إلى هيئة الحراس وخدم في حملات عسكرية أعوام 1639 و1640 وبدأت سلسلة المآثر التي صنعت منه بطل حكايات حقيقي.

قصة مغامرته التي تواجه فيها ضد مائة عدو منفردا استشهد بها لوبريه (Lebret) كحقيقة مجردة. بعد سنتان بهذه المعيشة ترك سيرانو الخدمة وعاد إلى باريس لمتابعة مهنته الأدبية، وألف تراجيديات تحت إطار النمط الكلاسيكي التقليدي .ومثله كمثل تلاميذ بيير غاسيندي، كان موضع شك بسبب حرية تفكيره زائدة، وفي مسرحية "موت أغريبين" (Mort d'Agrippine :عام 1654) وجد أعدائه فرصة لاتهامه حتى بتهم التجديف . وقد كان القسم الأكثر أهمية من عمله هو الذي يعتنق الحكايتين :

" التاريخ الهزلي لدول الشمس" (L' Histoire comique des états du soleil)عام 1662.

و"التاريخ الهزلي لدول القمر" (L' Histoire comique des dials de la lune) عام 1656.

وقد كان خليط سيرانو الإبداعي بين العلم والرومانسية نموذجا للعديد من الكتاب اللاحقين، ومن بينهم "جوناثان سويفت" و"إدغار آلان بو". ومن المستحيل أن نحدد إن كان قد تبنى أسلوبه الخيالي على أمل إيصال أفكاره مان والتي قد تعتبر غير تقليدية، أو سواء أنه ببساطة وجد في كتابة القصص ملاذا للاسترخاء من دراسات الفيزياء الجدية والجافة. وأمضى سيرانو وجوده في باريس تحت ظل المشاكل ودخل في الكثير من المبارزات، وفي نزاعات مع الكوميدي "مونتفلوري" ومع "بول سكارون" وآخرين .دخل عائلة "دوك دارباجون" كسكرتير في عام 1643. في السنة التالية أصيب بسبب سقوط قطعة خشب عليه بينما كان يدخل بيت راعيه. وخلال المرض الذي تبع الحادثة، قيل بأنه تصالح مع الكنيسة، ومات في سبتمبر 1655.

- روكسان (Roxane): ابنة عم سيرانو، بارعة الجمال. معشوقة سيرانو، و كريستان، و"الكونت دي غيش" تزوجت كريستيان بعد أن ساعده سيرانو أن يكسب ودها. و بعد وفاة كريستيان اعتزلت العالم في دير – حيث أصبحت أختا- . لتكتشف بعد مرور خمسة عشر عاما من وفاة كريستيان عندما كان سيرانو يحتضر بين يديها أنه صاحب رسائل الحب التي قلبت كيانها و الكلمات التي جعلتها تهيم بكريستيان و تجزع أيما جزع بعد موته.

كريستان دو نوفيت (Christian de Neuvillette): شاب ريفي وسيم، يظهر في بداية المسرحية و هو يستعد للانضمام إلى فرقة شبان جسكونيا، لا تنقصه الشجاعة، مغرم هو الآخر بروكسان التي تبادله نفس المشاعر، لكنه بليد، تنقصه الفصاحة، لا يفقه شيئا في أمور الحب.

- روكسان بفضل الكلمات و الأشعار التي لقنها إياه سيرانو، ليصب عليه غريمه النافذ "دي غيش" جام غضبه و يرسله إلى آراس (Arras) أين لاقى حتفه.

- الكونت دي غيش (Comte de Guiche): و هو ابن أخ "ريشوليو" (Richelieu)، مغرم بروكسان و بالتالي هو غريم كريستيان و سيرانو، شديد النفوذ، حاول جاهدا الفوز بقلب روكسان لكنه لم يفلح، و عند اطلاعه على خبر زواجها بكريستيان انتقم منه بإرساله إلى الحرب. و في المشهد الأخير (بعد خمسة عشر سنة) أصبح يحمل لقب الدوق ماريشال و تصالح مع روكسان التي أصبح يزورها في معتزلها.

- لوبريه (Le Bret) : هو صديق سيرانو المقرب، فارس هو الآخر في نفس الفصيلة (شبان جسكونيا). شارك رفقة سيرانو و كريستيان في معركة آراس (Arras)، و هو الوحيد الذي يعلم بحب سيرانو لروكسان.

- راجنو (Ragueneau): طباخ و صانع حلويات، محب للشعر و الشعراء الذين كانوا يتناولون ما طاب لهم في محله دون مقابل، كان يحب أن ينادى بطباخ الشعراء و الفنانين.

- القائد كاربون دو كاستل جالو (Carbon de Castel-Jaloux)

- لينيير (Lignière)

- دو فالفير (De Valvert)

- مونفلوري (Montfleury)

- بلروز (Bellerose)

- كيجيه (Cuigy)

- بريساي (Brissaille)

- مركيز (un marquis)

- نشال (Un tire-laine)

- شخص غليظ (Un fâcheux)

- دوق غرامون (Le duc de Grammont) و هو دي جيش سابقا.

- رجل دين (un capucin).

- الأخت مارثا (Soeur Marthe)

- ليز (Lise)

- بائعة الشراب (La distributrice)

- الأم مارجريت (Mère Marguerite).

- الوصيفة (La duègne)

- الأخت كلير (Soeur Claire)

- فارس (Un mousquetaire)

- بائعة الأزهار (La bouquetière)

و هناك أيضا شبان جسكونيا، المركيز الثاني، و المركيز الثالث،و الخادمة ، و حارس الملك، و البواب، و ابنه، و متفرج، و حارس، و برترادو(Bertrandou عازف الناي،و عازفي موسيقى و الشعراء و صناع الحلويات و ممثلة مسرحية و جوديليه (Jodelet).

8- ملخص المسرحية:

"هناك، في نهاية الأمر، اثنان «سيرانو دي برجراك» "Cyrano de Bergerac ": الأول حقيقي عاش في نا هذا وعاش مغامراته وحياته وغرامه وآلامه قبل أن يرحل باكراً. والثاني هو ذاك الذي كتب عنه إدمون روستان مسرحيته الأشهر والتي تحمل تحديداً اسم« سيرانو دي برجراك». وهذه المسرحية التي كتبها روستان شعراً، وقدّمت للمرة الأولى في باريس عام 1897، تعتبر أشهر نتاجات المسرح الشعبي الفرنسي خلال تلك المرحلة المفصلية الممتدة عند منعطف قرنين من الزمن. ذلك أن روستان حين اختار أن يكتب عن «الشاعر الغريب الأطوار» استخدم حقاً ما هو معروف عن هذا الأخير، لكنه راح يضفي عليه من عنديّاته بحيث حوله إلى ما يشبه البطل الشعبي. وفي ذلك الحين في فرنسا، كما في غير فرنسا، كان الزمن زمن البحث عن أبطال من نوع : أبطال ذوي مشاعر وأحاسيس، ينجحون أحياناً ويخيب أملهم في أحيان أخرى، ويختلفون كلية عن الأبطال الذين كانوا رائجين حتى ذلك الحين: فهؤلاء، الأخيرين، كانوا دائماً أشبه بأنصاف آلهة، وحتى عذابهم ضروب يأسهم كانت سرعان ما تحسب لمصلحة انتصاراتهم النهائية، بمعنى أن البطل من ذلك النوع كان في حاجة إلى «عبور الصحراء» كي يصل في نهاية الأمر إلى انتصاره النهائي الذي يضفي عليه الهالة المطلوبة. أما الأبطال الجدد، والذين كان الوعي الحديث، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قد بدأ يتطلبهم، فكانوا من طينة أخرى، إنهم أكثر ابتعاداً عن الآلهة، وأكثر اقتراباً من البشر العاديين. بل إنهم بشر عاديون. كل ما في الأمر أنهم يعيشون إخفاقاتهم ببطولة، طالما أن الإخفاق أكثر إنسانية من الكمال .وسيرانو دي برجراك كان من هذا النوع، تحديدا"[1].

كان سيرانو إنساناً. صحيح أنه لم يكن الأول الذي قدّمه المسرح .لكنه كان، على أية حال، من أوائل الأبطال المسرحيين الإنسانيين، الذين »ركّبت» المسرحية من حولهم ومن حول وجودهم الحقيقي. إذ عندما كان المتفرجون

1 - ابراهيم العريس، جريدة الحياة، Digital Media Services، الأربعاء 25- أفريل- 2012.

يتوجهون إلى الصالة لمشاهدة المسرحية، كانوا يعرفون سلفاً كل ما ينتظرهم من أحداث ومن نهاية. المهم بالنسبة إليهم كان الكيفية التي سيعالج بها الكاتب الشخصية، ومدى ما ستبدو هذه قريبة منهم، شعورياً، لتخاطب ما في جوّانيتهم. والحال أن المرء ما كان في حاجة إلى أن يكون مثقفاً أو متفرجاً من نوع متميز حتى يدرك هذه الأبعاد في ما كتبه إدمون روستان عن سيرانو دي برجراك.

كان سيرانو الذي يقدمه روستان، شاعراً غريباً فوضوياً، ورجل جدال ومشاكسة لا يهدآن، وفيلسوفاً طليعياً وكاتباً مسرحياً، إضافة إلى كونه فارساً مغواراً ومبارزاً من طراز رفيع. غير أن هذا كله لم يوفر له ولو قسطاً ضئيلاً من السعادة التي كان ينشدها.

منذ الفصل الأول في المسرحية يكشف لنا روستان عن طبيعة سيرانو المركبة هذه، حيث نشاهده يمتشق كل قواه الجسدية والفكرية ليمنع تقديم مسرحية في «فندق بورغونيو» فرد أن كاتب هذه المسرحية لا يعجبه. ثم خلال مبارزة يخوضها، نكتشف مدى قدرته على ارتجال الشعر كما مدى حبه الرومانسي لحبيبته روكسان. لكن روكسان، وهي في الأصل ابنة عم سيرانو، تهيم بآخر هو ضابط صف شاب من غاسكونيا، يدعى كريستيان، وهو كما يقدّم إلينا منذ البداية، الفتى الوسيم والخالي من أية أبعاد روحية أو عاطفية في شخصيته. ولما كانت روكسان تخاف على حبيبها كريستيان تحرّش رفاقه العنيفين به، تطلب من ابن عمها المرعب سيرانو أن يتولى حمايته. وإذ يقبل سيرانو توفير هذه الحماية لغريمه، يطلب منه هذا الأخير أن يعلمه كيف يكون رجل فكر أيضاً، في زمن بات رجال الفكر مرغوبين أكثر، من النساء. وهكذا يجد سيرانو نفسه وسط وضعية تسليه من جهة، وتؤلمه من جهة ثانية، إذ ها هو يكتب الرسالة تلو الأخرى مفعمة بالحب، وموجهة من كريستيان إلى روكسان، من دون أن تعلم هذه عن الخديعة شيئاً. وفي لحظة من اللحظات يقف سيرانو تحت شرفة روكسان ويبثها لواعجه، على أساس أن المتحدث هو كريستيان ثم ما إن تنحني روكسان لتقبيل حبيبها حتى يختفي سيرانو ليأخذ كريستيان مكانه ويقبلها. وهكذا تواصل روكسان اعتقادها أن ما تسمعه أو تقرأه إنما هو من بنات أفكار كريستيان، جاهلة حتى أن سيرانو

يحبها. ويواصل هذا الأخير لعبته، حين يكتشف أن ثمة مغرماً آخر بروكسان هو الدوق دي غيش، فيتدخل مفسداً على هذا الأخير كل خططه للدنو من الفاتنة. بعد ذلك، إذ يخلو درب الهوى لكريستيان وروكسان يتزوج ان. ولا يكون أمام الدوق دي غيش، إلا أن يسعى إلى الانتقام من سيرانو ومن كريستيان في آن، باعثاً إياهما للمشاركة في حصار عسكري. وخلال ذلك الحصار يقتل كريستيان. وقبل موته يتفق مع سيرانو على ضرورة قول الحقيقة لروكسان، حيث بات على سيرانو أن يقول لها إنه هو الذي كان يكتب الرسائل، وإنه هو الذي عليها أن تحبّ حقاً، إذا كانت تلك الرسائل قد أشعلت الهوى في أعماقها. غير أن سيرانو، وإذ تصل روكسان إلى المكان لتلقي النظرة الأخيرة على حبيبها وزوجها المقتول، يجبن عن الإفصاح بما كان يود الإفصاح عنه. أما روكسان فإنها بعد تلك المأساة تنسحب لتعيش حزنها وذكرياتها في دير. وطوال السنوات الخمس عشرة التالية يحافظ سيرانو على زيارتها كل يوم سبت حيث يتجاذبان أطراف الحديث عن الراحل. و أخيراً إذ يقرر ذات يوم أن يزورها هذه المرة لكي يكشف لها السر العميق الذي احتفظ به، ولكي يرتبط بها أخيراً، لا يتمكن من المتابعة لأنه يموت في شكل غير متوقع. وهكذا تغرق روكسان في حزنها مرة ثانية وهي في حداد على غرامها الذي خسرته مرتين.

حين قدّمت هذه المسرحية، وعلى رغم الاستقبال الكبير الذي خصّها به الجمهور، انتقد النقاد حبكتها حتى وإن كانت هذه الحبكة مستقة ؛ من الحياة الحقيقية للشاعر الملعون. غير أنهم اقروا في الوقت نفسه أن روستان عرف حقاً كيف يرسم شخصية بطله: الشاعر المغرم ذي الأنف الكبير العجيب والقلب المحبّ الطيّب. ولقد اعتاد الفرنسيون، كما يقول الباحثون، على أن يحبوا هذه الشخصية التي شكلت جزءاً من تراثهم الأدبي سواء كان شعبياً أو نخبوياً. ومن هنا، ظلت نظرة الجميع إلى هذه المسرحية، نظرة تعتبرها عملاً مكتوباً من حول شخصية واحدة: إنها مسرحية عن سيرانو، أما الآخرون فليسوا هنا إلا لكي يحيطوا هذه الشخصية بأجواء ترسمها رسماً حقيقياً. فإذا أضفنا إلى هذا، ذلك البعد الرومانسي الذي خيّم على العمل ككل، يمكننا أن نفهم كيف أن هذه المسرحية ساهمت مساهمة أكيدة، في الزمن الذي وجدت فيه، في إعادة الاعتبار إلى العقل والروح والعواطف، على حساب

الأشياء المادية. فالمتفرج إذ يتعاطف هنا مع المحبّ صاحب الفكر، ضد العشاق الأكثر منه اكتمالاً من الناحية الشكلية، إنما أضاء الطريق لتيار كبير من الأعمال التي صارت تحتفل ببطولة المضمون، لدى الإنسان، على حساب بطولة الشكل.

وهذا ما دأب عليه إدمون روستان (1868 – 1918) في أعماله المسرحية كلها، حين زاوج بين الروح والفكر، وبين واقعية مطلقة ورومانسية حادة. ما جعل أعماله المسرحية تترجم إلى لغات عدة منها العربية حيث كانت مسرحيات له مثل «النسر الصغير» و «سيرانو»، جزءاً من الأعمال المسرحية في الوطن العربي أول عهد المسرح عندنا.

9- إجراءات الاقتباس (les procédés de l'adaptation):

بما أن بحثنا هذا يتمحور حول إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية، وجب علينا تسليط الضوء على إجراءات الاقتباس (les procédés de l'adaptation)، التي يقوم بها كل من المترجم أو المقتبس على حد سواء. لكن قبل الخوض في هذه الإجراءات، نذكر بالنقاط التالية – و التي تناولناها بالشرح في الفصل النظري –[1]:

- يعتبر الاقتباس أسلوبا من أساليب الترجمة (غير المباشرة).
- يلجأ المترجم لاستخدام الاقتباس في حالة ما إذا كان النص الأصلي يحيلنا إلى سياق (contexte) غير موجود في ثقافة اللغة الهدف.
- يهدف الاقتباس إلى خلق المكافئ (équivalence de situation) و خاصة فيما يتعلق بالكلمات الموسومة حضاريا، أو بصفة أخرى الكلمات التي تحمل شحنة حضارية (mots culturellement marqués).

1 - أنظر الفصل النظري، ص: 66-68.

و من هنا جاز القول بأن الاقتباس أسلوبا ترجميا لا غنى عنه في النصوص الأدبية. من حيث أنه يهدف إلى نقل الرسالة أو التجربة الشعورية التي أرادها الكاتب في النص الأصلي.

• كما يجب التفريق بين مفهومين اثنين، ألا و هما:

أ- الاقتباس المحلي (الأقلمة) (l'adaptation locale): الذي ينحصر في أجزاء محدودة من النص، و يستعمل لأسباب داخلية (انعدام المكافئ).

ب- الاقتباس الكلي (l'adaptation globale): و هو أقرب ما يكون من إعادة الكتابة منه إلى الترجمة، حيث يتصرف المُقتبس في شكل و محتوى النص الأصلي. و ذلك لأسباب خارجية (سياسة الناشر، استهداف جمهور أوسع...).

و فيما يلي سنحاول أن نبين الإجراءات الأساسية في عملية الاقتباس الكلي :

9-1- الحذف (La suppression): و يعرف أيضا باسم الإسقاط (omission) أو اللا ترجمة (non-traduction). و هو حذف جزء (كلمات أو جمل أو حتى فقرات) من النص الأصلي عند الترجمة إلى النص الهدف.

9-2- الإضافة (L'adjonction): و هي إضافة معلومات غير موجودة في النص الأصلي، عن طريق الشرح أو التوضيح أو التهميش.

9-3- الإبدال (La substitution): و فيه يحاول المُقتبس إيجاد المكافئات - الأقرب - للعناصر الثقافية (كالأمثال و الحكم أو المتلازمات اللفظية...). ومن أشكال الإبدال:

9-3-1- إعادة الصياغة (La récréation): ما يعرف أيضا بإعادة الكتابة (La réécriture) بحيث يحافظ المقتبس على أفكار النص الأصلية فحسب.

9-3-2- التحيين (La mise à jour): وهو تعويض معلومة قديمة بأخرى جديدة تتلاءم أكثر مع السياق.

كما تجدر الإشارة في هذا المقام أنه إذا كانت هذه الإجراءات تمس جزءاً محدودا من النص يعتبر الاقتباس محليا أما إذا كانت متعلقة بالنص ككل فالاقتباس في هذه الحالة كلي.

د التذكير بأهم النقاط التي جاءت في الفصل النظري، سنحاول فيما يلي الشروع في تناول المدونة بين الترجمة باس بالتحليل و النقد، بدءاً بالجدول الموالي الذي يحوي أهم ما لاحظناه أثناء دراستنا لمدونة البحث "سيرانو دو برجراك" بين الاقتباس و الترجمة:

المدونة الأصلية	الإقتباس	الترجمة	الملاحظة
"العنوان : Cyrano de Bergerac"	"الشاعر"	سيرانو دي برجراك	- قام المنقلوطي بالتصرف في نقل العنوان. - بينما ترجم عباس حافظ العنوان ترجمة حرفية
الشخوص:ذكر 45 شخصية -دون تقديم./ص06...ص07/	نقل 10 شخصيات فقط - مع تقديمها/ص06...ص12/	ذكر المترجم 45 شخصية هو الآخر دون تقديم ./ص8...ص09/	- التصرف و الإضافة. -نقل جميع الشخوص
La salle de l'hôtel de Bourgogne, en 1640.sorte de hangar de jeu de paume….d'assiettes de gâteaux, de	- في ليلة من ليالي سنة 1640 بدأ الناس يفدون إلى حانة بوروجونيا في باريس لمشاهدة رواية (كلوريز)…/ص13/	بهو في فندق بروغونيا سنة ١٦٤٠ ، أشبه بملعب لكرة المضرب..... ازدان المقصف بالمصابيح البراقة وأصص الزهر، والأقداح البللورية، والصحاف الملأى بأنواع	حذف المنقلوطي الوصف بينما ترجمه عباس حافظ ترجمة حرة.

flacons, etc./ص09...ص10/		الحلوى، والفطائر، والأباريق/...ص10/	
Comment s'appelle donc ce monsieur ? Cuigy : D'Artagnan/ص57/	و تقدم نحو السيد دارتنيان رئيس حراس الملك/ص35/	**كويجي**: هذا دارتانيان، يا عجبًا ألم تكن تعرفه؟/ص40/	نلاحظ الإضافة التي اعتمدها المنفلوطي
Ce sont les cadets de Gascogne De Carbon de Castel-Jaloux ;..... Qui font cocus tous les jaloux ! /ص109...ص110/	وأخذ يقدم إليه الفرقة بموشح بديع إرتجله في الحال، و ضمنه الثناء عليهم و التنويه بفضلهم و الإشادة بذكرهم حتى أتمه. /ص63/	إنهم شباب غسقونيا البواسل تحت إمرة كابتن كاربون دي كاستل جالو ..... ها هم شباب غسقونيا البواسل/ص75/	الحذف مقابل التصرف

Oh, pourvu que je sois Dans las petits papiers du Mercure /ص116/François ?... »	لا يعنيني تهديد الجرائد التجارية الساقطة، ولا يفرحني أن تنشر الصحف الكبيرة اسمي بالأحرف الضخمة في آكير أنهارها./ص68/	ثم لا أفتأ أحدث نفسي قائلاً ليت اسمي يظهر في صحيفة "باريس ميركري". لا شكرا لك/ص77/	-التصرف بإسقاط اسم جريدة نقد كانت ذائعة الصيت في فرنسا آنذاك. - نقل عباس حافظ إسم الجريدة
Roxane qui s'est démasquée: "..... C'est lui qu'un grand seigneur... épris de moi ... » Cyrano : « De Guiche ?» Roxane baissant les yeux. Chercher à m'imposer ... comme marie ... ». ص:.93-94	**أتعرف هذا الفتى يا سيرانو؟ قال:لا يا سيدتي.قالت: أبارزته دون أن تعرف اسمه ! قال: نعم، قالت:إنه الفيكونت (فالفير)** الذي أراد أحد المغرمين بي من عظماء هذا البلد، و **هو الكونت دي جيش** أن يزوجني منه على الرغم مني..." ص:.54	روكسان (معالجة و قد حسرت النقاب عن محياها):... هو الذي كان أحد كبار الأشراف العالم يحبني ... سيرانو: الكونت دي جيش؟ روكسان (وهي تخفض الطرف): يريد أن يفرضه عليَّ فرضًا، ويحملني على الرضى به زوجًا. ص:.63	المنفلوطي: الاقتباس الكلي عباس حافظ: التعديل

Cyrano : « …et je marchais, songeant que pour un gueux fort mince j'allais mécontenter quelque grand, quelque prince, qui m'aurait surement … Christian : Dans le nez…	… و عاد إلى حديثه يقول: كنت أعلم أنني مقدم على خطر من أعظم الأخطار، و أنني إنما أحارب في الحقيقة رجلا عظيم الجاه و السلطان لو شاء أن يسحقني بقدمه كما يسحق السائر النملة الدارجة في طريقه لفعل، بل لو شاء ان يضعني بين .... فقاطعه (كريستيان)، وقال:"منخريه". ص73.	ولكني سرت قدما، وأنا أحدث نفسي قائلًا أتراني من أجل مسألة تافهة أو حكاية قبيحة أتحدى رجلًا عظيمًا، أو كبيرًا ذا خطر، أو من يدري أميرًا في وسعه بلا شك أن يهشم … كريستيان: أنفي … ص:82	المنفلوطي: الإبدال. عباس حافظ: الإبدال
Cyrano, bondissant vers lui. Ventre- Saint-Gris ص:123	فزأر (سيرانو) زئيرا مخيفا و وضع يده على مقبض سيفه و صاح:"يا لصواعق السماء و رجومها" ص:73.	سيرانو (ولم يستطع تجلدًا فانقض عليه صائحًا): لعنة السماء والأرض. ص: 82	المنفلوطي: الإضافة عباس حافظ: الإضافة.

Cyrano, ému Sa fenêtre ! ص:154.	فصمت (سيرانو) و هو يعالج في نفسه ألما ممضا لا تستشف مكانه من أعماق قلبه غير عين واحدة هي عين الله تعالى ص:93.	**سيرانو** (وقد أحس رثاء لهذا الشاب المستهام العاجز المتحير، وأجفل إذ رأى الضياء في حجرتها،...) ص:101.	المنقولطي: الإضافة عباس حافظ: الإضافة.
Christian, à qui Cyrano souffle les mots M'accuser – justes Dieux ! – De n'aimer plus… … j'aime quand plus ! ص:157.	: قال –و سيرانو يلقنه– يا الله ! إنها تتهمني بأني قد سلوتها في الساعة التي أتجرع كأس الموت وجدا بها ص:94.	كريستيان (وقد بدا سيرانو يلقنه وهو في مكمنه): يا رب السماء، أتقولين إنني لم أعد أحبك، بينما في كل يوم أرى الحب في جوانحي متلظيًا ص:103.	المنقولطي:الاقتباس المحلي. عباس حافظ : الاقتباس المحلي.
Christian, même jeu. L'amour grandit bercé dans mon âme inquiété… que ce …	قد اتخذ طفل الحب من نفسي الجائشة المضطربة أرجوحة لينة يلهو فيها و يلعب و ينمو و يترعرع	لقد نما الحب في صدري الخفاق بعد أن حل به كيوبيد القاسي، واتخذه مهدًا له	المنقولطي:الحذف و الاقتباس الكلي. عباس حافظ: الاقتباس الكلي.

cruel marmot prit pour… barcelonnette ! ص:157.	حتى إذا شب و أينع و بلغ أشده عقها و غدر بها و جازاها شر الجزاء على صنيعها، و قسى عليها القسوة التي يقسوها الطفل على عصفوره الضعيف المسكين ص:94.	ص:103.	
Christian, même jeu. Aussi l'ai-je tenté, mais… tentative nulle : Ce … nouveau-né, Madame, est un petit… Hercule. ص:157.	ما كنت أستطيع ذلك لأنه ولد جبارا قويا متنمرا ص:94.	وا أسفاه، لقد حاولت ولكن سدى، فإن هذا الوليد قد انقلب هرقل، وارتد جبارًا عتيًا ص:103.	المنفلوطي: الاقتباس الكلي. عباس حافظ:
Christian, même jeu. De sorte qu'il …strangula comme	حتى إنه استطاع و هو لا يزال يلعب في أرجوحته أن يصارع شيطان الكبرياء في	وما لبث أن خنق الحيتين التوأمتين … الكبر … والشك،[2] وكأنه يعبث فحسب.	المنفلوطي: الحذف و الإضافة و الإبدال. عباس حافظ: التعديل

rien … Les deux serpents… Orgueil et… doute	حتى صرعه و ألقاه جثة هامدة بين يديه	ـ الإشارة هنا إلى مرقل الحبار الذي تقول الأساطير الإفريقية: إنه قتل الحية ذات الرؤوس التسعة	و الترجمة الشارحة
Cyrano De Bergerac Comte De Guiche Ragueneau Le Bret Les cadets ص:06-07.	سيرانو دي برجراك. الكونت دي جيش راجنو. .لبريه أبناء جسكونيا ص:07.	سيرانو دي برجراك. الكونت دي جيش راجينو. لوبريه. الغساقنة ص:07	تباين في كتابة الأسماء العلم
Cyrano, avec une peur emphatique Suis-je en Alger ? Êtes- vous indigène ? ص:178.	فقال:...قد سقطت في خط الاستواء بين قبائل الزنوج، فوا أسفاه و وا سوء حظاه ص:108.	أفي بلاد الجزائر أنا؟ ولعلك أنت من أهل البلاد؟ ص:116.	المنفلوطي: الإبدال. عباس حافظ: الترجمة الحرفية
Cyrano De la voie Lactée ! ص:179.	قال: لأني سقطت بعد ذلك في نهر المجرة ص:108.	: سيرانو: نعم؛ من أثر خوضي وسبحي في نهر المجرة « الطريق اللبني » ص:117.	المنفلوطي: الإبدال عباس حافظ: الترجمة الحرفية

Cyrano, dédaigneux. Je n'ai pas refait l'aigle stupide De Regiomontanus… ص:181.	"… فلم ألجأ إلى (النسر البلدي) كما فعل (رجيو مونتانوس)… ص:109.	سيرانو (باحتقار): فلم ألتجئ إلى الرخ الثقيل كما فعل رجيومونتانس ص:118.	المنفلوطي: الحذف و الإبدال. عباس حافظ: الاقتباس المحلي.
Cyrano, rouvre les yeux. La reconnait et dit en souriant. Mon panache. ص:182.	ففتح عينيه للمرة الأخيرة فرآها فابتسم وقال حريتي و استقلالي ! ثم خفق قلبه الخفقة التي لم يخفق بعدها. وكذلك انقضت حياة هذا الرجل العظيم كما … أم رقدت بجانبه في مقبرة الدير الرقدة الدائمة ؟ ص:189.	ذلكم هو … (في هذه اللحظة يفتح عينيه فيعرفها، ويبتسم لها) … هو ريش خوذتي ص:118.	المنفلوطي: الإبدال و الإضافة. عباس حافظ: الترجمة الحرفية.

و تأتي أساليب الترجمة الحرفية وغير المباشرة، والتي تتمثل في الترجمة كلمة بكلمة، والترجمة الحرفية، والاقتراض، والمحاكاة، والإبدال، والتطويع، والتكافؤ البنيوي أو الشكلي أو التطابق، صالحة لحل مشاكل الترجمة الخاصة بالنصوص الأدبية بشكل عام، وهي تستعمل أيضا في ترجمة النصوص المسرحية، بل تعتبر اللبنة الأساس والأصل ب الترجمة، كما أنها الأساليب الوحيدة التي استخلصها المنظران فيني و داربلني Vinay et Darbelnet من حالات ترجمة وجدت فعلا ولذلك سميت هذه الأساليب بتقنيات الترجمة techniques de traduction، وذلك خير دليل على أهميتها. و تزداد درجة الحساسية في تطبيق هذه الأساليب حسب صعوبة النص ونوعه وغرضه، وبما أننا بصدد معالجة نص مسرحي، فالصعوبة قائمة نظرا لخاصية هذا النص، فكما رأينا فإن النص المسرحي يكتب بهدف العرض، وكل كلمة مكتوبة فيه تحمل بعدا منطوقا، ومن يقرأ مسرحية مكتوبة، فعليه أن يقوم بعمل ذهني كبير يلخص الفارق الزمني والمكاني، ويرسم البعد الحركي ليستطيع بعد كل ذلك تفسيرها، وفهمها الفهم الذي عناه حقا المؤلف الأصلي للنص المسرحي، فالهدف من العمل المسرحي هو إيصال تأثيره إلى المتلقي، مع مراعاة "الوفاء" للكاتب الأصلي ولذلك كان على المترجم أخذ دور القارئ والمخرج لمتلقي، حتى يتمكن من تفسير المسرحية وترجمتها، حسب الأساليب التي يراها أنجع لإيصال تأثير المسرحية، شرط أن يكون مطابقا للتأثير الأصلي، حتى لا يزج تحت ثقل قانون "بيار غيرو"[1] Pierre Guiraud

بما أن دراستنا هذه متعلقة بالاقتباس سواء أكان محليا أم كليا، سنحاول فيما يلي التركيز على هذين العنصرين ءات التي يقتضيانها من خلال تناول أهم الخيارات الترجمية أو الاقتباسية التي اعتمدها كل من عباس حافظ و مصطفى لطفي المنفلوطي. و ذلك من خلال ما يلي من النماذج:

1 - انظر ص:78.

10- دراسة تحليلية للنماذج:

• النموذج الأول:

- "العنوان :"Cyrano de Bergerac"

- اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "الشاعر"

- ترجمة عباس حافظ:"سيرانو دي برجراك"

لقد أوردنا في الفصل النظري مثالا عن ترجمة "الأيام" لطه حسين حيث قامت Hilasry Wayment بترجمة الجزء الثاني من «الأيام » لطه حسين إلى الانجليزية تحت عنوان "The Stream of Days" أي "تيار الأيام "أو "دفق الأيام".[1]

وقد أشرنا إلى أن ترجمة العنوان تعتبر قضية عميقة عمق اللغة في حد ذاتها، متشعبة الأبعاد يتداخل فيها التاريخ مع علم الاجتماع و علم النفس بل أنها تحيلنا حتى إلى توجهات سياسية. و أن ما يلاحظ في اقتباس المنفلوطي ن أنه ارتأى أن يتنصل كليا من العنوان الأصلي "Cyrano de Bergerac" ونقله إلى العربية باسم شاعر" فهو لم يقابل اسما علما في اللغة الفرنسية باسم فاعل في اللغة العربية فحسب بل نجده قد نقل لنا ما ثاره في شخص "سيرانو" أثناء عمله على نص المسرحية فهو اكتفى بنقل صفة الشاعرية فيه، فقد يُخيل لنا عند قراءة هذا العنوان أن سيرانو هو ذلك الشاعر الحساس الذي يبث أشجانه أو يتغزل بمحبوبته فحسب، حرفته الكلام و سلاحه القلم. بل يمكن لنا حتى أن نذهب بمخيلتنا إلى أنه من أولئك الذين يسترزقون بشعرهم أو يمدحون فلانا أو علانا طمعا في المال أو رغبة في الشهرة. لكن بالعودة للمدونة نجد أن سيرانو دو برجراك –

---

1 - انظر ص:91-93.

بالإضافة إلى كونه شاعرا مرهف الحس- فقد كان "فارسا" لا يشق له غبار ،مغوار من مغاوير "جسكونيا"،: قاتل أربعين لصا و مجرما دفعة واحدة لا لشيء إلا للذود عن صاحبه و الانتقام لشرف حبيبته. اخترق صفوف العدو في موقعة "آراس" ليوصل رسائل كريستيان إلى روكسان. ضف إلى ذلك أنه كان لا ينشد الشهرة و لا المال حيث ، يقبل أن يتزلف هذا و لا أن يتملق ذاك، بغية إيصال أعماله إلى الجرائد أو ذياع صيته.

و من هنا جاز لنا التساؤل هل يجوز للمنفلوطي أن يختزل شخص "سيرانو" في كلمة "الشاعر"؟

أما عن ترجمة عباس حافظ فنجد أنه وفق في اعتماده الترجمة الحرفية للعنوان حيث ترك للقارئ أن يتعرف وحده على سيرانو من خلال قراءته للمسرحية. لكن ما أغفله عباس هنا هو أنه ترجم العنوان " Cyrano de Bergerac" إلى : سيرانو دي برجراك، حيث قابل "de" بـ "دي" الأقرب إلى "du" و هو أمر غير جائز في نقل الألقاب من اللغة الفرنسية حيث أن لفظة "du" أو "دي" تدل على نبل العائلة على سبيل المثال: Joachim du Bellay فلفظة (Du) أقرب في اللغة العربية إلى معنى كلمة "آل".فكان من الأجدر له أن ينقلها "سيرانو دو برجراك".

•النموذج الثاني:

خرى خليقة بالنظر فيها في هذا المقام ألا وهي قضية صورة الغلاف و ذلك لما للصورة من أبعاد سيميولوجية و إيحائية و حتى إشهارية : ذلك لما لحظناه من اختلاف بين صورة غلاف المدونة التي تظهر رجلا على قدر من السماجة جاحظ العينين عظيم الأنف، تبدو عليه ملامح الألم. أما الألوان التي طغت على هذه الصورة هي البني (بدرجاته) و الرمادي و الأسود، هذه الألوان – كما هو متعارف عليه في عالم الفنون التشكيلية • تدل على شيء خلا الكآبة و الحزن و الحسرة، هذا بالنسبة للرمادي و البني. أما الأسود فهو انعكاس مباشر للفواجع و الموت.

بينما نجد أن صورة الغلاف في اقتباس المنفلوطي ما هي إلا صورة لمصطفى لطفي المنفلوطي بمظهره الصعيدي نور و شاربه الأسود و لباسه التقليدي (عمامة و عباءة)، أما عن الألوان فقد كانت ألوانا عادية تشاكل الألوان الحقيقية لملابس و سحنة المنفلوطي، تراوحت بين الأبيض و الأسود و الرمادي. ومن هنا يبدو لنا جليا محاولة المنفلوطي تعريب المسرحية و إلباسها إن جاز القول العباءة و العمامة أي قولبتها بطريقة تجذب القارئ أو المتفرج العربي حتى و لو على حساب الأصل، مثال حي عن الترجمة "المتمركزة عرقيا التي تحاول صهر كل المفاهيم في ثقافة اللغة الهدف ".[1]

أما صورة غلاف ترجمة عباس حافظ، [2] فنجد أنها على أقرب للصورة الأصلية من سالفتها فقد مثلت صورة ظل شخص طويل الأنف مستدقه، يرتدي قبعة غريبة الشكل. ظل، ينعكس على ما يشابه الجدار ذو لون أزرق رمادي. وعلى الرغم من أن هذه الصورة لم تبين لنا ملامح سيرانو "المأساوية" ببعديها المحسوس و الملموس،إلا أنها جاءت مطابقة للوصف الذي ورد في النص فيما يخص بطل المسرحية. كما نقلت لنا ولو جزءا من المعاناة التي لاحظناها في صورة غلاف مدونة ادمون روستان كونها تراوحت بين الأسود و الأزرق الرمادي و ما اهذين اللونين

[1] - برمان، انطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ص19.
[2] - تصميم إيهاب سالم، جميع حقوق الطبع محفوظة لشركة "كلمات عربية" للترجمة و النشر.

من دلالات: فالأسود لون التعاسة و الشقاء أما الأزرق فعلى الرغم من أنه يحيل إلى التفاؤل و الفرح (ذلك لأن حية لا تخلو من الفكاهة و الطرافة) إلا أن الرمادي الذي يشوبه يعطينا فكرة عن الكآبة الكامنة في ثنايا العمل.

• **النموذج الثالث:**

- المدونة الأصلية : ذكر فيها ادمون روستان 45 شخصية دون تقديمها.

- اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: ذكر 10 شخصيات فقط مع تقديمها.

- ترجمة عباس حافظ: ذكر فيها 45 شخصية دون تقديمها.

و هنا يبدو لنا جليا الأثر "السلبي" للاقتباس الكلي في نقل المعنى حيث أسقط المنفلوطي ثلاثين شخصية دون أن واضحة على ذلك. و قد سبق و ذكرنا أن الشخوص جزء مفصلي في بنية المسرحية "تخضع الشخصيات في أية مسرحية إلى نظام ينطوي على التابعية، والدرامي لا يفسر شخصياته، فهو يترك الجمهور يستخرج معنى مما يقولون ويفعلون."[1] ومن جهة أخرى فقد أسهب في التعريف بهذه الشخوص، على الرغم من أن ادمون روستان نفسه لم يعرف بشخصيات مسرحيته في المدونة الأصلية. و بغض النظر عن طبيعة نص المنفلوطي الاقتباسية، فإن إعمال المنفلوطي لتقنيتي الحذف و الإضافة في موضع جوهري بهذه الأهمية يعتبر الحد الأقصى لتملك النص، و قد أوضحنا آنفا أنه من المُسلم به أن يقوم المقتبس ببعض التصرف في النص المُترجم ن هذا لا يعني المساس بالمحتوى الذي أراده الكاتب الأصلي. ففي مثل هذا المقام ينطبق قول جيرار جينيت

[1]- انظر ص:44-45.

على المنفلوطي "من الأحكم للمترجم، دون شك، أن يتقبل كونه لا يقوم سوى **بفعل ضار**، وأن يحاول، مع ذلك، القيام به على أحسن وجه ممكن، مما يعني غالبا القيام **بشيء آخر**"[1].

من جهة أخرى فقد وفق عباس حافظ في اعتماده نقل شخوص المسرحية نقلا حرفيا (دون تقديم) كما هو الحال في النص الأصلي.

• **النموذج الرابع:**

- المدونة الأصلية : « La salle de l'hôtel de Bourgogne, en 1640.sorte de hangar de jeu de paume….d'assiettes de gâteaux, de flacons, etc »[2]

- اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: في ليلة من ليالي سنة 1640 بدأ الناس يفدون إلى حانة بوروجونيا في باريس لمشاهدة رواية (كلوريز)...[3]

- ترجمة عباس حافظ: يهو في فندق بروغونيا سنة 1640 ، أشبه بملعب لكرة المضرب..... ازدان المقصف بالمصابيح البراقة وأصص الزهر، والأقداح البلورية، والصحاف الملأى بأنواع الحلوى، والقطائر، والأباريق.[4]

ند مقارنة المدونة الأصلية باقتباس المنفلوطي و ترجمة عباس حافظ يبدو لنا جليا أن ترجمة عباس حافظ كانت على قدر كبير من الحرفية، حاول فيها المترجم أن ينقل –قدر الإمكان– جميع الوحدات الترجمية مقيدا نفسه بالنص الأصلي دونما إضافة أو نقصان. و قد وفق في ذلك إلى حد بعيد، حيث رسم عباس حافظ للقارئ صورة لحانة بوروجونيا أقرب ما تكون للصورة التي ابتدعها ادمون روستان في مدونته الأصلية.

[1] - ISRAEL, FORTUNATO : l'appropriation du texte :Traduction littéraire, La liberté en traduction, P :241

[2] -Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". EDDL. Imprimé en France, chez Bussiere, S.A. à Saint-Amand Montrond. Aout 1996, pp 09-10.

[3] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص: 13.

[4] - عباس حافظ "سيرانو دي برجراك"، كلمات عربية للترجمة والنشر ،مصر،القاهرة، 2012،ص:10.

في حين نجد أن المنفلوطي قد اكتفى فقط بذكر اسم الحانة فقط متجاهلا بعد ذلك الوصف الذي أورده ادمون روستان. الأمر الذي يحيلنا إلى قضية مفصلية أخرى ألا و هي أهمية الديكور في نقل أفكار الكاتب المسرحي.[1]

و ما أشرنا إليه في الفصل النظري، إذ يعتبر الإطار الزماني و المكاني من اللبنات الأساسية في البناء الفني للمسرحية شأنه شأن الحوار أو الحبكة أو الشخوص ما يمكننا من القول أن المنفلوطي باستعماله إجراء الحذف هنا لم يخل بمعنى المسرحية فحسب بل تعداه إلى مبناها —إن جاز القول– ما يعتبر تغاضيا عن جزء لا يمكن تجاوزه في ترجمة أو حتى اقتباس المسرحية. كون قارئ الاقتباس لا يملك أدنى صورة ذهنية عن المكان الذي جرت فيه أحداث المشهد.

و من منظور ترجمي فإن عملية الحذف في الاقتباس تدخل تحت خانة اللاترجمة (non traduction) التي تخل المعنى و الشكل على حد سواء و خاصة إذا ما تعلق الأمر بحذف فقرات حساسة من النص الأصلي. و من هنا لنا القول أنه كان من الأجدر بالمنفلوطي أن ينقل لنا جميع وحدات النص الأصلي حتى ولو كان في ذلك نوع من التصرف و إعمال لقريحته الأدبية.

1 - انظر ص: 37.

• النموذج الخامس:

المدونة الأصلية :

Comment s'appelle donc ce monsieur ?

Cuigy : D'Artagnan [1]

- اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "و تقدم نحو السيد دارتنيان رئيس حراس الملك"[2]

- ترجمة عباس حافظ: **كويجي** :"هذا دارتانيان، يا عجبًا ألم تكن تعرفه؟"[3].

في هذا المقام نجد أن ادمون روستان قد اكتفى بالإجابة عن سؤال سيرانو بذكر اسم الشخص الذي سأل عنه ارتانيان" في المدونة الأصلية. في حين أن مصطفى لطفي المنفلوطي أضاف عبارة "رئيس حراس الملك" التي لم توجد في النص الأصلي. حيث حدد وظيفة دارتانيان الأمر الذي لم نجد له تفسيرا. ما يجعلنا ندرج هذه الإضافة تحت خانة الاقتباس الكلي عن طريق الإضافة (L'adjonction)حيث أضاف المنفلوطي معلومات غير موجودة في النص الأصلي، عن طريق توضيحه لمقام دارتانيان.

أما عباس حافظ فقد أضاف هو الآخر عبارة "ألم تعرفه؟" محاولة منه – على ما يبدو – نقل التنغيم (l'intonantion) في إجابة "كويجي" في إحالة منه إلى شهرة "دارتانيان" و تعجبه من عدم معرفة "سيرانو" به. ذلك كون "دارتانيان" غني عن التعريف في الثقافة الفرنسية إذ يحيلنا ذكره إلى مفهوم الفروسية و الشهامة ومن هنا فإن الاقتباس المحلي الذي أتى به عباس حافظ كان الغرض منه مشاركته التجربة الشعورية التي أرادها الكاتب في النص الأصلي مع القارئ.

[1]- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ".. P57

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص: 35.
[3] - عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك"، ص:40.

• النموذج السادس:

- المدونة الأصلية :

Ce sont les cadets de Gascogne

De Carbon de Castel-Jaloux ;

Bretteurs et menteurs sans vergogne,

Ce sont les cadets de Gascogne !

Parlant blason, lambel, bastogne,

Tous plus nobles que des filos,

Ce sont les cadets de Gascogne

De Carbon de Castel-Jaloux :

Œil d'aigle, jambe de cigogne,

Moustache de chat, dents de loups,

Fendant la canaille qui grogne,

Œil d'aigle, jambe de cigogne,

Ils vont,_coiffés d'un vieux vigogne

Dont la plume cache les trous !_

Œil d'aigle, jambe de cigogne,

Moustache de chat, dents de loups !

Perce-Bedaine et Casse-Trogne

Sont leurs sobriquets les plus doux ;

De gloire, leur âme est ivrogne !

Perce-Bedaine et Casse-Trogne,

Dans tous les endroits où l'on cogne

Ils se donnent des rendez-vous…

Perce-Bedaine et Casse-Trogne

Sont leurs sobriquets les plus doux !

Voici les cadets de Gascogne

Qui font cocus tous les jaloux !

O femme, adorable carogne,

Voici les cadets de Gascogne !

Que le vieil époux se renfrogne :

Sonnez, clairons ! Chantez, coucous !

Voici les cadets de Gascogne

Qui font cocus tous les jaloux ![1]

- اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "و أخذ يقدم إليه الفرقة بموشح بديع ارتجله في الحال، و ضمنه الثناء عليهم و التنويه بفضلهم و الإشادة بذكرهم حتى أتمه. "[2]

- ترجمة عباس حافظ: **كوجي** :" إنهم شباب غسقونيا البواسل

تحت إمرة كابتن كاربون دي كاستل جالو

قتلة 'كذبة ' و لا حرج لكنهم أشرف من اللصوص نسبا

تستعر دماؤهم في أوردتهم' و تضطرم الحمية في حناياهم

إنهم شباب غسقونيا البواسل

أعينهم كالصقور' وسيقانهم كاللقالق

لهم شوارب السناتير' و أنياب الذئاب تمزق كل وغد

يغطي الريش قلانيسهم العتيقة ليستر ما بها من خروق

[1]- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". Pp : 109-110.

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص: 63.

لكن لهم عيون الصقور' وسيقانهم كالنقانق

شوارب السنانير' و أنياب الذئاب

شعارهم المفضل الضرب و الطعان

بقر البطون و تحطيم الجماجم

بلذة المجد أرواحهم سكرى' و نفوسهم اليه عطاش

أينما قام صدام' كانوا فيه على موعد

لأن شعارهم المفضل الضرب و الطعان

ها هم شباب غسقونيا البواسل

عجائز الأزواج أكلت نفوسهم الغيرة

و من أكلته الغيرة –أيتها الفاتنات- جعلوه ديوثا

فانفخي يا أبواق' و اصدحي يا طيور

ها هم شباب غسقونيا البواسل"[1] .

و في هذا النموذج نلاحظ أن المنفلوطي تجنب ترجمة "الموشح" الذي ارتجله سيرانو في مدح فرسان فصيلته من خلال اعتماده الحذف (l'omission) حيث اكتفى فقط بالشارة إلى محتواه من مديح و ثناء. أما عباس حافظ فقد اجتهد في ترجمته للقصيدة التي نظمها روستان على لسان سيرانو محاولا نقل جميع الأبيات التي وردت

1 - عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك"،ص:73-74.

في المدونة الأصلية (32 بيتا) بالرغم من ان الترجمة وردت أقل طولا (20 بيتا) بالإضافة إلى أنها لم تلتزم بالوزن أو بالقافية إذ وردت على شاكلة الشعر الحر. و بغض النظر عن هذه القضية كون كلا من الترجمة أو الاقتباس ورد إ و أن المقام لا يسمح لنا بالحديث عن الشعر و ترجمته. فإننا نلاحظ أن عباس حافظ قد ارتأى نقل الوظيفة التعب في القصيدة . وفي هذا السياق ينتقد نيومارك الرأي القائل بأن الإبداع في ترجمة الشعر يحصل بإنتاج قصيدة جديدة، ذلك لأن الترجمة الحرفية لا تصلح في الغالب لمثل ذلك.[1] وهو يرى أنه على المترجم أن يختار أولا الشكل الشعري في اللغة المستهدفة، بحيث يكون الأقرب إلى لشكل القصيدة في اللغة الأصلية، و أن يعمل نائبا، إعادة إنتاج المعنى المجازي و الصور البيانية الواردة في القصيدة الأصلية، و أخيرا، نقل موسيقى القصيدة و الكلمات المعبرة عن فكرتها و هي أساليب التأثير الصوتي التي تعمل على إنتاج ذلك الأثر الذي تحدثه القصيدة في نفس المترجم. "أما تحديد أولوية نقل المضمون أو الشكل فيعتمد على قيم القصيدة نفسها و نظرية المترجم في الشعر، و هي تحديده أيهما من وظائف اللغة في القصيدة أهم؛ التعبيرية أم الجمالية".[2]

و من هنا فإن اعتماد عباس حافظ على إجراء إعادة الصياغة (La récréation): أو ما يعرف أيضا بإعادة الكتابة (La réécriture) الذي ينطوي تحت خانة الإبدال (la substitution) نابع من تبنيه للوظيفة التعبيرية في القصيدة.

[1] - Newmark Peter, A Text Book of Translation, P.70

[2] - جمال محمد جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، ص 30.

• النموذج السابع:

- المدونة الأصلية :

Et se dire sans cesse : « Oh, pourvu que je sois Dans les petits papiers du Mercure François »[1]

- باس مصطفى لطفي المنفلوطي: لا يعنيني تحديد الجرائد التجارية الساقطة، ولا يفرحني أن تنشر الصحف الكبيرة اسمي بالأحرف الضخمة في أكبر أنحارها[2].

- ترجمة عباس حافظ: ثم لا أفتأ أحدث نفسي قائلًا ليت اسمي يظهر في صحيفة "باريس ميركري".[3]

في هذا النموذج نلاحظ أن المنفلوطي قد أسقط اسما علما Mercure François في نقله للجملة و اعتمد الإبدال (la substitution) لتعويضه حيث عوضه بعبارة "الجرائد التجارية الساقطة" كما وظف إجراء الإضافة (l'adjonction) حيث أضاف عبارة ولا يفرحني أن تنشر الصحف الكبيرة اسمي بالأحرف الضخمة في أكبر أنحارها و ذلك على ما يبدو رغبة منه في إضفاء نوع من البديع على تعبيره من خلال المقابلة: : لا يعنيني تحديد الجرائد التجارية الساقطة ≠ ولا يفرحني أن تنشر الصحف الكبيرة اسمي بالأحرف الضخمة في أكبر أنحارها.

أما عباس حافظ فقد تحرى نقل جميع معاني هذه العبارة باعتماده) المكافئ (L'équivalence)في الموضعين التاليين: Et se dire sans cesse مقابل: ثم لا أفتأ أحدث نفسي قائلًا.

[1]- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :116..

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:68.
[3] - عباس حافظ "سيرانو دي برجراك"، ص: 77.

« Oh, pourvu que je sois Dans les petits papiers du Mercure François »

مقابل:" ليت اسمي يظهر في صحيفة باريس ميركري". ونلاحظ هنا أن المترجم قد أسقط صفة les petits من ترجمته. إلا أن ما يثير الانتباه أكثر هو ترجمته لـ: Mercure François بـ : باريس ميركيري هذه الخسارة تحيلنا إلى قضية ترجمة الأسماء العلم التي يثيرها بيتر نيومارك في كتابه الجامع في الترجمة حيث يقول في هذا المقام:"تتألف أسماء الأشياء كأسماء علم من العلامات التجارية: العلامات منها أو الممتلكات .عادة ما تحول هذه الأسماء رفقة مصنف في غالب الأحيان ، هذا إذا لم يكن الاسم معروفا لدى جمهور القراء.و هكذا لدينا (du (liquide (correcteur tipp ex) الفرنسية : (سائل التصحيح تيب إكس) ، (un tampon) (Tampax) صمام التامباكس....هذا و من دواعي الحكمة أن تضيف إسما تعميميا. "[1]

و من هنا جاز لنا القول أنه كان من الأجدر ترجمة عبارة:Mercure François بـ: صحيفة ماركير فرانسوا.

أو : صحيفة ماركير فرانسوا الباريسية.

1 - نيو مارك، بيتر ، الجامع في الترجمة، تر: د. حسن غزالة، ص 356.

• **النموذج الثامن:**

المدونة الأصلية:

Roxane qui s'est démasquée:"..... C'est lui qu'un grand seigneur... épris de moi ... »

Cyrano : « De Guiche ?»

Roxane baissant les yeux.

Chercher à m'imposer ... comme marie ... ».[1]

اقتباس المنفلوطي:"**أتعرف هذا الفتى يا سيرانو؟ قال:لا يا سيدتي.قالت: أبارزته دون أن تعرف اسمه ! قال: نعم، قالت:إنه الفيكونت (فالفير)** الذي أراد أحد المغرمين بي من عظماء هذا البلد، **و هو الكونت دي جيش** أن يزوجني منه على الرغم مني..."[2]

ترجمة عباس حافظ: روكسان (معالجة و قد حسرت النقاب عن محياها):... هو الذي كان أحد كبار الأشراف الهائم بحبي ...

سيرانو: الكونت دي جيش؟

روكسان (وهي تخفض الطرف): يريد أن يفرضه عليَّ فرضًا، ويحملني على الرضى به زوجًا.[3]

[1] - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". Pp :93-94.

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:54.

[3] - عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك، ص: 63.

إن أول ما مقابلة المدونة الأصلية بالاقتباس هو أن المنفلوطي اعتمد تقنية الإضافة (L'adjonction) حيث أضاف عبارة لم نعثر لها على أثر في الأصل **"أتعرف هذا الفتى يا سيرانو؟ قال:لا يا سيدتي.قالت: أبارزته دون أن تعرف اسمه ! قال: نعم، قالت:إنه الفيكونت (فالفير)"** حيث لم يضف مجرد عبارة نابعة من تملكه للنص بل أدرج كذلك إسما علما ألا و هو (فالفير).

ضف إلى ذلك أنه لم يحترم تواتر الأدوار في الحوار حيث نسب السؤال الذي طرحه سيرانو ? DE Guiche إلى روكسان "قالت: ... وهو الكونت دي جيش."

أما عباس حافظ فقد ترجم عبارة .Roxane, baissant les yeux لاعتماد على التعديل (modulation) روكسان (وهي تخفض الطرف) حيث غير في شكل المرسلة من خلال تغيير وجهة النظر أو التركيبة المستخدمة في النص الأصلي وذلك بهدف توضيح الفكرة .ويلجأ المترجم إلى هذا الإجراء عندما يلاحظ أن الترجمة الحرفية تعطي نصًا قد يكون صحيحًا من حيث قواعد اللغة المترجم إليها لكنه يتضارب مع عبقرية اللغة (Le génie de la langue).

و من جهة أخرى نلاحظ أن عباس حافظ قد التجأ إلى تقنية الاقتباس المحلي (Local adaptation) في ترجمته لعبارة " Chercher à m'imposer ... comme marie " حيث اعتمد على التوكيد اللفظي من خلال تكراره للفظة "فرضا" و إضافة عبارة "و يحملني على الرضا به زوجا" و ذلك لما يحمله التوكيد من معاني للإكراه في هذا السياق.

• النموذج التاسع:

- المدونة الأصلية:

Cyrano : « …et je marchais, songeant que pour un gueux fort mince j'allais mécontenter quelque grand, quelque prince, qui m'aurait surement …

Christian : Dans le nez…

- اقتباس المنفلوطي: … و عاد إلى حديثه يقول: كنت أعلم أنني مقدم على خطر من أعظم الأخطار، و أنني إنما أحارب في الحقيقة رجلا عظيم الجاه و السلطان لو شاء أن يسحقني بقدمه كما يسحق السائر النملة الدارجة في طريقه لفعل، بل لو شاء ان يضعني بين .... فقاطعه (كريستيان)، وقال:"منخريه".[1]

- ترجمة عباس حافظ:. ولكني سرت قدما، وأنا أحدث نفسي قائلًا أتراني من أجل مسألة تافهة أو حكاية قبيحة أتحدى رجلًا عظيمًا، أو كبيرًا ذا خطر، أو من يدري أميرًا في وسعه بلا شك أن يهشم

كريستيان: أنفي …[2]

ب هذا النموذج يبدولنا أن كلا من المنفلوطي و عباس حافظ قد وقع في مغبة الانزياح أو ما يعرف باسم (le non sens) في علم الترجمة، حيث نقلا العبارة الاصطلاحية … qui m'aurait surement

[1] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:73.
[2] - عباس حافظ "سيرانو دي برجراك"، ص: 82.

Christian : Dans le nez... نقلا أقرب للحرفية حيث وردت هذه العبارة لدى المنفلوطي: بل لو شاء ان يضعني بين .... فقاطعه (كريستيان)، وقال:"منخريه" أما عباس حافظ فقد ذهب إلى نقلها: أميراً في وسعه بلا شك أن يهشم ...

كريستيان: أنفي.

، حين أنه كان من الأجدر بهما البحث عن المكافئ الأقرب للعبارة الاصطلاحية في اللغة الهدف Avoir quelqu'un dans le nez و التي يقابلها في اللغة العربية "حقد على فلان" أو "أوجد على فلان"[1].

إلا أن الأمر في واقعه يتعدى البحث عن المكافئ، لأننا إذا ما تمعنا في سياق الجملة سنجد حتما أن السبب الأساسي وراء نقل الكلمة nez بمرادفتها في اللغة العربية هو أن كريستيان كان يسعى إلى إثارة غضب سيرانو بالحديث عن أنفه. و في هذا السياق يذهب أنطوان برمان إلى أن الترجمة تتعدى في كينونتها البحث عن المرادف في حديثه عن أنساق الإنزياح في الترجمة حيث يقول:" يتوفر النثر بغزارة على الصور والتعابير والصيغ والأمثال المستمدة جزئيا من اللغة المحلية وينقل اغلبها معنى او تجربة نجدها في تعابير لغات اخرى ... وحتى لو كان المعنى مماثلا , فان تعويض عبارة اصطلاحية بما يرادفها هو بمثابة نزعه مركزية عرقية ."[2]

[1] - ترجمتنا.
[2] - برمان، أنطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي،ط1، ص:90

• **النموذج العاشر:**

المدونة الأصلية:

Cyrano, bondissant vers lui,

Ventre- Saint-Gris.[1]

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "فزأر (سيرانو) زئيرا مخيفا و وضع يده على مقبض سيفه و صاح:"يا لصواعق السماء و رجومها"[2]

ترجمة عباس حافظ سيرانو (ولم يستطع تجلدًا فانقض عليه صالحًا): "لعنة السماء والأرض".[3]

نلاحظ في هذا النموذج أن المنفلوطي قد اعتمد تقنية الإضافة (L'adjonction) حيث أضاف في نقله لعبارة bondissant vers lui فزأر (سيرانو) زئيرا مخيفا و وضع يده على مقبض سيفه و صاح ما يمكن تصنيفه تحت خانة الاقتباس الكلي.

ومن جهته اتبع عباس حافظ الإستراتيجية نفسها (الاقتباس الكلي) من خلال الإضافة (L'adjonction) ولم يستطع تجلدًا فانقض عليه صالحًا

أما عبارة Ventre- Saint-Gris فقد اضطرت كلا من المقتبس و المترجم الالتجاء لتقنية الاقتباس المحلي (adaptation locale) و ذلك لكونها "لعنة" تحيلنا على الثقافة المسيحية. لذلك نقل المنفلوطي هذه العبارة بعبارة أخرى لها نفس المعنى لكنها تختلف تماما في المبنى" يا لصواعق السماء و رجومها " .و يبدو جليا أن عباس

[1] - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :123.

[2]- مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:73.

[3] - عباس حافظ "سيرانو دي برجراك"، ص: 82.

حافظ اعتمد التقنية ذاتها في ترجمته لهذه العبارة بـ: لعنة السماء والأرض. مراعاة للجمهور المتلقي الذي يدين بالإسلام.

و في هذا المقام يتجلى لنا الربح في اعتماد الاقتباس المحلي حيث مكن من نقل نفس المعنى بعيدا عن الحساسيات الدينية.

- **النموذج الحادي عشر:**

المدونة الأصلية:

Cyrano, ému

Sa fenêtre ![1]

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: ... فصمت (سيرانو) و هو يعالج في نفسه ألما ممضا لا تستشف مكانه من أعماق قلبه غير عين واحدة هي عين الله تعالى.[2]

ترجمة عباس حافظ:

سيرانو (وقد أحس رثاء لهذا الشاب المستهام العاجز المتحير، وأجفل إذ رأى الضياء في حجرتها،...)[3]

في هذا النموذج تبدو لنا جلية مرجعية المنفلوطي الدينية حيث ارتأى أن ينقل الصفة "ému" من خلال اعتماد إضافة العبارة "و هو يعالج في نفسه ألما ممضا لا تستشف مكانه من أعماق قلبه غير عين واحدة هي عين الله

[1] - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :154

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:93.
[3] - عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك"، ص:101.

تعالى" و في ذلك إحالة على أن الله تعالى وحده يطلع على ما في الصدور.- و هنا تتجلى للقارئ المرجعية الدينية للمنفلوطي- .

أما عباس حافظ فقد ترجم الصفة نفسها "ému" انطلاقا من وجهة نظر مغايرة: إذ لم يصور لنا أن سيرانو كان يعالج ألم الحب الذي يختلج في صدره بل صور لنا ذلك النبل المتأصل في نفسه حيث –و بالرغم من أنه عاشق لنفس المرأة- إلا أنه أحس بالشفقة لحال كريستيان المولوع بمحبوبته لذلك اعتمد الإضافة (l'adjonction) في نقله. و ذلك للإفصاح عن وجهة نظره.

أما إذا تناولنا هذه القضية من منظور ترجمي صرف فإن عباس حافظ اعتمد الترجمة الشارحة في نقله للمتن إلا أن نتأمل في هذا النموذج سيلاحظ ولا بد أن الموقف لا يحتاج لكل هذا الشرح. إذ كان من الأحرى بالمترجم أن يعتمد الترجمة الحرفية فينقل لفظة ému بمرادفتها "متأثرا". و يترك بعد ذلك التأويل للقارئ.

- **النموذج الثاني عشر:**

المدونة الأصلية :

Christian, à qui Cyrano souffle les mots

M'accuser – justes Dieux ! –De n'aimer plus… quand … j'aime plus ![1]

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: قال –و سيرانو يلقنه- يا الله ! إنما تتهمني بأني قد سلوتها في الساعة التي أتجرع كأس الموت وجدا بها.[2]

ترجمة عباس حافظ: كريستيان (وقد بدا سيرانو يلقنه وهو في مكمنه): يا رب السماء، أتقولين إنني لم

[1] - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :157.

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:94.

أعد أحبك، بينما في كل يوم أرى الحب في جوانحي متلظيًا ...[1]

و في هذا النموذج نلاحظ كيف اضطرت معضلة ترجمة كلا من المنفلوطي و عباس حافظ إلى اللجوء إلى الاقتباس المحلي (adaptation locale) بغية خدمة جمهور القراء أو بصيغة أخرى مراعاة لعقيدتهم، ذلك كون ترجمة العبارة ! Justes Dieux ترجمة حرفية "يا أيتها الآلهة العادلة !" يتناقض مع مبدأ التوحيد لدى قراء الترجمة، الأمر الذي من شأنه أن يضع المترجم في مأزق كبير. و هنا يتجلى الربح بالنسبة للاقتباس أو الترجمة.

M'accuser	– justes Dieux–	! De n'aimer plus	.. quand	.. j'aime plus
إنما تتهمني1	يا الله 2	بأني سلوتها 3	في الساعة 4	أتجرع كأس الموت وجدا بها.5
أتقولين1	يا رب السماء2	أنني لم أعد أحبك 3	بينما 4	في كل يوم أرى الحب في جوانحي متلظيا 5

و في هذا المقام نستشف الإبداع في اقتباس المنفلوطي حيث اعتمد التعديل (modulation) في نقله للثنائية الأولى(m'accuser – إنما تتهمني) أين غير في شكل المرسلة من خلال تغيير وجهة النظر حيث قابل الاستفهام m'accuser بالإخبار إنما تتهمني.

كما اعتمد في الثنائية الثالثة (de n'aimer plus– بأني سلوتها) على التقنية نفسها حيث قابل في هذا المقام النفي بالتصريح.

الأمر نفسه ينطبق على الثنائية الرابعة (quand– في الساعة) حيث تحول الظرف إلى جار و مجرور.

[1] - عباس حافظ "سيرانو دي برجراك"، ص:103.

أما عبقرية الاقتباس المحلي (adaptation locale) فتتجلى في الثنائية الخامسة (j'aime plus- أتجرع كأس الموت وجدا بها). فبالرغم من الاختلاف في المبنى إلا أن المعنى جاء متطابقا بين المتن و الاقتباس.

بالعودة إلى خيارات عباس حافظ الترجمية في هذا النموذج فسنلحظ أنه وفق في معظمها بينما أخفق في البعض: إذ وفق في اعتماده الترجمة الحرفية في الثنائية الثالثة (De n'aimer plus -أني لم أعد أحبك) و الرابعة (quand - بينما) و اعتماده الاقتباس المحلي (adaptation locale) في الثنائية الخامسة (j'aime plus - في كل يوم أرى الحب في جوانحي متلظيا). بينما أخفق في الثنائية الأولى (m'accuser - أتقولين) حيث حاول اعتماد الترجمة الحرفية إلا أنه لم يوفق في اختيار اللفظة المرادفة للفعل accuser الذي يقابله اللغة العربية "اتهم". و من هنا جاز القول انه كان من الأجدر ترجمة هذه العبارة بـ: أتتهمينني مراعاة للدقة و الأمانة. ذلك أن الوضعية الترجمية هنا لا تحتم علينا أي تصرف.

• النموذج الثالث عشر:

المدونة الأصلية:

Christian, même jeu.

L'amour grandit bercé dans mon âme inquiété… que ce … cruel marmot prit pour… barcelonnette ![1]

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: قال: قد اتخذ طفل الحب من نفسي الجائشة المضطربة أرجوحة لينة يلهو فيها و يلعب و ينمو و يترعرع حتى إذا شب و أينع و بلغ أشده عقها و غدر بها و جازاها شر الجزاء على صنيعها، و قسى عليها القسوة التي يقسوها الطفل على عصفوره الضعيف المسكين.[2]

ترجمة عباس حافظ: كريستيان (ما زال يلقن الكلام): لقد نما الحب في صدري الخفاق بعد أن حل به كيوبيد القاسي، واتخذه مهدًا له.[3]

مقابلة الاقتباس بالمدونة الأصلية نلاحظ أن المنفلوطي عمد إلى حذف أو إسقاط (omission) عبارة même jeu التي ترجمها عباس حافظ من خلال الاقتباس المحلي (adaptation locale) حيث نقل مفهوم الحيلة jeu –التي اعتمدها "سيرانو" لتلقين كريستيان الكلام– إلى اللغة الهدف عن طريق توضيح محتواها: (ما زال يلقن الكلام).

[1]- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :157.

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:94.
[3] - عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك"، ص:103.

أما عبارة L'amour grandit bercé dans mon âme inquiété . ارتأى المنفلوطي أن يوظف الإضافة في نقلها كالآتي:... أرجوحة لينة يلهو فيها و يلعب و ينمو و يترعرع مقابل العبارة: grandit bercé.

أما عبارة cruel marmot التي تقابلها في اللغة العربية "الطفل القاسي" فقد رسم لنا في اقتباسه صورة نابعة من مخيلته تحيلنا إلى مفهوم القسوة:" حتى إذا شب و أينع و بلغ أشده عقها و غدر بها و جازاها شر الجزاء على صنيعها، و قسى عليها القسوة التي يقسوها الطفل على عصفوره الضعيف المسكين." الأمر الذي يمكن تفسيره بتبنيه إستراتيجية الاقتباس الكلي (adaptation totale).

وبعد تأمل هذه الجزئية نلاحظ أن المنفلوطي حقق ربحا في نقل الصورة الذهنية نفسها على حساب تحري الدقة في النقل.

و عن ترجمة عباس حافظ، يبدو لنا جليا اعتماده –هو الآخر- إجراءا من إجراءات الاقتباس الكلي (adaptation totale) ، في نقله للعبارة الأخيرة cruel marmot : ارتأى مقابلة "الطفل" بـ: كيوبيد. ما يعتبر إخفاقا في الترجمة: لأنه عوض الطفل – الذي يحيل القارئ على حداثة الحب لدى كريستيان في هذا السياق- : مفهوم، يمكن للج استيعابه. بإله الحب لدى الإغريق الأمر الذي يوجب على القارئ البحث و التفتيش. و بصيغة أخرى فإن عباس حافظ عوض مفهوما جليا بآخر غامض أو نادر إن صح القول.

•النموذج الرابع عشر:

المدونة الأصلية :

Christian, même jeu.

Aussi l'ai-je tenté, mais… tentative nulle :

Ce … nouveau-né, Madame, est un petit… Hercule.[1]

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: قال : ما كنت أستطيع ذلك لأنه ولد جبارا قويا متنمرا.[2]

ترجمة عباس حافظ: كريستيان: وا أسفاه، لقد حاولت ولكن سدى، فإن هذا الوليد قد انقلب هرقل،

وارتد جبارًا عتيًا …[3]

بية التي سنحاول معالجتها في هذا النموذج هي ترجمة الأسماء العلم،الموسومة حضاريا و بالتحديد "Hercule" التي نلاحظ أن المنفلوطي تعمد إسقاطها في اقتباسه و ترك صفتين من صفاته " قويا متنمرا " و ذلك مرجعه إلى كون الاسم العلم هرقل لا يحيل إلى نفس الدلالة الإيجابية "القوة و السلطان" لدى المتلقي المسلم. بحكم العداوة التاريخية بين الإمبراطورية الرومانية التي ينتمي إليها "هرقل" و الإمبراطورية الإسلامية.

في حين ترجم عباس حافظ هذا الاسم ترجمة حرفية "هرقل" ثم اعتمد تقنية الإضافة (l'adjonction) من خلال ذكر صفات الشخصية الرومانية " وارتد جبارًا عتيًا ". و سيتجلى لنا ذكاء المترجم في اعتماده هذه الترجمة عند تناولنا النموذج التالي.

[1] - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ".. P :157.

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:94.

[3] - عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك"، ص:103.

• **النموذج الخامس عشر:**

المدونة الأصلية:

Christian, même jeu.

De sorte qu'il …strangula comme rien …

Les deux serpents… Orgueil et… doute.[1]

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:... حتى إنه استطاع و هو لا يزال يلعب في أرجوحته أن يصارع شيطان الكبرياء في حتى صرعه و ألقاه جثة هامدة بين يديه.[2]

ترجمة عباس حافظ: كريستيان: وما لبث أن خنق الحيتين التوأمتين ... الكبر ... والشك،[2] وكأنه يعبث فحسب.

2- الإشارة هنا إلى هرقل الجبار الذي تقول الأساطير الإغريقية: إنه قتل الحية ذات الرؤوس التسعة.

نلاحظ في هذا النموذج اعتماد المنفلوطي على الحذف (omission) حيث أسقط في اقتباسه عبارة même jeu. التي أسقطها عباس حافظ هو الآخر.

أما عبارة:

Il …strangula comme rien .Les deux serpents… Orgueil et… doute

[1] - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :158.

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:94.

فقد اعتمد فيها الحذف (omission) حيث أسقط من اقتباسه مفردة doute و اعتمد الإضافة (adjonction) في نقله للفعل strangula في قوله يصارع شيطان الكبرياء في حتى صرعه و ألقاه جثة هامدة بين يديه.

كما اعتمد إجراء الإبدال (substitution) في نقله لعبارة comme rien بالصورة التالية "و هو لا يزال يعب في أرجوحته" و في ذلك إحالة من المنفلوطي على يسر الأمر و سهولته بالنسبة للحب اليافع الذي قضى على"شيطان" الكبرياء و هو في المهد. و في توظيفه للفظة "شيطان" دلالة على قوة و جبروت الكبرياء.

أما عباس حافظ فقد وظف تقنية التعديل في نقله لهذه العبارة في قوله " وكأنه يعبث فحسب." حيث نقل لنا نفس الواقع (السهوله و اليسر) من وجهة نظر مختلفة (اللعب والعبث)

و من جهة أخرى فإن المتأمل في هذا النموذج سيلحظ أن المترجم قد أبدى ذكاء كبيرا في ترجمته للعبارة:

De sorte qu'il …strangula comme rien… Les deux serpents… Orgueil et… doute.

وما لبث أن خنق الحيتين التوأمتين … الكبر … والشك،[2] وكأنه يعبث فحسب.

حيث اعتمد الإضافة (adjonction) في الحيتين التوأمتين مقابل Les deux serpents إلى جانب استعمال التهميش" ([2] ـ الإشارة هنا إلى هرقل الجبار الذي تقول الأساطير الإغريقية: إنه قتل الحية ذات الرؤوس السبعة")

ما يبين لنا طول باعه في الثقافة اليونانية و ما يفسر لنا اعتماده الترجمة الحرفية في النموذج السابق[1] في نقله للفظة (Hercule – هرقل) حيث مد خيطا خفيا إن أمكن القول بين ترجمته للأبيات السابقة و الأبيات محل الدراسة.

- **النموذج السادس عشر:**

المدونة الأصلية[4]	الاقتباس[3]	الترجمة [2]
Cyrano De Bergerac	سيرانو دي برجراك.	سيرانو دي برجراك
Comte De Guiche	الكونت دي جيش.	الكونت دي جيش
Ragueneau	راجنو.	راجينو
Le Bret	لبريه	لوبريه
Les cadets	أبناء جسكونيا	الغساقنة

نلاحظ في هذا النموذج التباين في ترجمة الأسماء العلم فمثلا Raguenau ورد في الاقتباس بصيغة "راجنو" جاء ترجمة عباس حافظ "راجينو"بإضافة الياء. أما Le Bret فقد نقله المنفلوطي "لبريه" و عباس حافظ "لوبريه"، أما les cadets التي يقصد بها ادمون روستان (Les cadets de Gascogne فقد ارتأى المنفلوطي نقلها عن طريق الإبدال "أبناء جسكونيا" حيث أبدل مفردةles cadets التي تعني في اللغة العربية

[1] - انظر ص:194.
[2] - عباس حافظ "سيرانو دي برجراك"، ص:07.
[3] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص: 06-11.
[4]- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". Pp :06-07.

الضّابط أو الفارس قديماً[1] . و عوضها بكلمة "أبناء".لكن السؤال الذي يطرح في هذا المقام هو: ما هي الطريقة الأصح لكتابة أسماء العلم عند نقلها من اللغات اللاتينية؟

في إجابته عن هذا السؤال، يذهب جمال محمد جابر إلى القول:" تتطلب عملية النقل اللفظي من المترجم مراعاة الفروق بين اللغتين من حيث اختيار الأحرف الممثلة للأصوات المطلوبة. ففي العربية مثلاً لا يوجد حرف (v) الذي نجده في الإنجليزية ' و هذه الأخيرة لا يوجد بها حرف (الحاء) كما هي الحال في العربية 'و هكذا. ويمكن للمترجم العربي استبدال حرف (v) بحرف (الفاء) بنقطة واحدة أو كما يفعل البعض' يضع بدلها حرف (الفاء) بثلاث نقط ، هكذا: (ڤ)' كما في ترجمة Victor- Vivian- Neville...Silvia : فكتور- ڤيڤيان – سيلڤيا – نوڤيل..."[2] .

ومن هنا نستنتج أنه يجب على المترجم أن يتحرى في نقله للأسماء العلم، كتاباتها كتابة تعتمد على النطق السليم في اللغة الأصلية: بما معناه أن يقابل أصوات الحروف الموجودة في اللغة الأصل -(V-p-g-) بحروف أصواتها أقرب للغة الأصل. كما هو موضح في الجدول التالي:

صوت الحرف في اللغة اللاتينية	مقابله في اللغة العربية
[ve]	ف
[pe]	ب
[ʒe]	غ

[1] - DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRNANÇAISE, Édition de la Connaissance, France, 1996.p:74.
[2] -جمال، محمد، جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، النص الروائي نموذجا، ص193.

و بالرجوع إلى كل من الترجمة و الاقتباس، يمكننا القول أنّ كلاً من عباس حافظ و المنفلوطي قد أخفقا في نقل أسماء العلم المذكورة آنفاً نقلاً دقيقاً. حيث غلبت اللهجة المصرية على هذه الأسماء فعلى سبيل المثال لا الحصر: Gascogne – Raguenau اللتان ترجمتا باستعمال حرف الجيم : راجنو- جاسكونيا بالنسبة للمنفلوطي. أمّا عباس حافظ فقد ترجمهما: راجينو – غسقونيا. و يعرف عن المصريين أنهم ينطقون حرف الجيم:" g".

كما لاحظنا أن عباس حافظ قد أخفق في نقله لعبارة:Les cadets de Gascogne حيث قابلها بلفظة: الغساقنة. إذ أنه أوغل في توطين هذه الكلمة حتى أصبح يوحى للقارئ أن الغساقنة قبيلة عربية. ومما سبق ذكره يمكن أن نقول أنه كان من الأجدر ترجمة الأسماء السالف ذكرها بالطريقة التالية

Cyrano De Bergerac	سيرانو دو برجراك
Raguenau	راغونو
Le Bret	لو بريه
Les cadets de Gascogne	فرسان/ ضباط غسقونيا
Comte De Guiche	الكونت دو غيش

• النموذج السابع عشر:

المدونة الأصلية:

Cyrano, avec une peur emphatique

Suis-je en Alger ? Êtes- vous indigène ?... [1]

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:"فقال:...قد سقطت في خط الاستواء بين قبائل الزنوج، فوا أسفاه و وا سوء حظاه"[2]

ترجمة عباس حافظ: سيرانو (خائفًا): أفي بلاد الجزائر أنا؟ ولعلك أنت من أهل البلاد؟[3].

عند مقابلتنا بين المدونة الأصلية و اقتباس المنفلوطي نلاحظ أن هذا الأخير قد أعمل إجراء الإبدال في نقله لـ: Alger و indigène حيث قابل المفردة الاولى بـ: قبائل الزنوج وذلك للإحالة على السواد الذي رآه سيرانو في وجه الكونت دو غيش (الذي كان يرتدي قناعا). أما المفردة الثانية فقد قابلها بـ : فوا أسفاه و يا سوء حظاه.

في حين اعتمد عباس حافظ على الترجمة الحرفية في نقله لـ :Alger التي ترجمها: الجزائر. أما لفظة indigène فقد وظف في نقلها تقنية التعديل فجاءت : أهالي البلاد، إلا أن ما نلاحظه هنا أن المترجم أفرغ كلمة indigène من دلالاتها السلبية: حيث كانت تطلق هذه اللفظة من طرف المستعمر الفرنسي للدلالة على (الأهالي) وما في ذلك من تمييز عنصري و اضطهاد للجزائريين.

[1]- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". p :178.

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص: 108.
[3] - عباس حافظ "سيرانو دي برجراك"، ط، ص: 116.

•النموذج الثامن عشر:

المدونة الأصلية:

Cyrano

De la voie Lactée !...[1]

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: قال: لأني سقطت بعد ذلك في نهر المجرة.[2]

ترجمة عباس حافظ: سيرانو: نعم؛ من أثر خوضي وسبحي في نهر المجرة « الطريق اللبني ».[3]

نلاحظ في هذا المثال أن المدونة الأصلية احتوت على مصطلح تقني ألا و هو (La voie lactée) و فيما يلي سنحاول دراسة الخيارات الاقتباسية أو الترجمية التي تبناها المنفلوطي أو عباس حافظ.

نلاحظ أن المنفلوطي قد اعتمد على تقنية التعديل في نقله لمصطلح (La voie lactée) حيث عبر على المفهوم ذاته بتركيبة لغوية مغايرة ألا وهي: نهر المجرة.[4] (كما ورد في قاموس المفتاح). ما يعتبر ربحا في ميدان الترجمة.

أما عباس حافظ فقد اخفق في اعتماده على الترجمة الحرفية لـ: (La voie lactée) حيث قابل كل مفردة بمقابلها في اللغة العربية: La voie – الطريق[5] / lactée – اللبني[6] . إذ نقل لنا في اللغة العربية عبارة خالية من كل معنى.

[1] - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". p :179.

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص: 108.
[3] - عباس حافظ "سيرانو دي برجراك"، ص: 117.
[4] - بوعلام، بن حمودة ، المفتاح، دار الأمة، الجزائر العاصمة، الجزائر ، 2003، ص:949.
[5] - المرجع نفسه، ص 949.
[6] - المرجع نفسه، ص:509.

• النموذج التاسع عشر:

المدونة الأصلية:

Cyrano, dédaigneux.

Je n'ai pas refait l'aigle stupide

De Regiomontanus… [1]

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "... فلم ألجأ إلى (النسر البلدي) كما فعل (رجيو مونتانوس)... "[2]

ترجمة عباس حافظ: سيرانو (باحتقار): فلم ألتجئ إلى الرخ الثقيل كما فعل رجيومونتانس.[3]

نلاحظ في هذا المثال أن المنفلوطي اعتمد على إجراء الحذف (omission) إذ أسقط في نقله صفة Dédaigneux التي يقابلها في اللغة العربية: "محتقر- مزدر"[4]. بالإضافة إلى أنه اعتمد إجراء الإبدال في نقله لعبارة: l'aigle stupide التي نقلها : النسر البلدي. نلاحظ في هذا المثال أن المنفلوطي اعتمد على إجراء الحذف (omission) إذ أسقط في نقله صفة Dédaigneux التي يقابلها في اللغة العربية: "محتقر- مزدر"[5]. بالإضافة إلى أنه اعتمد إجراء الإبدال في نقله لعبارة: l'aigle stupide التي نقلها : النسر البلدي.

يلاحظ في الصفة التي ألحقها المنفلوطي بلفظة النسر للدلالة على الحمق و الغباء (البلدي) تحمل في طياتها نوعا من الازدراء النمطي لأهل البادية أو الريف : فكما هو معروف في اللهجة المصرية أن كلمة البلدي تعني ذلك الريفي الساذج الغبي.

[1]- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". p :181.

[2] - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص: 109.
[3] - عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك"، ص: 118.
[4] - بوعلام، بن حمودة ، المفتاح، ص:233.
[5] - المرجع نفسه، ص: 233.

أما عباس حافظ فقد التجأ إلى الاقتباس المحلي (adaptation locale) حيث نقل من المخزون الثقافي عربي باستعماله للفظة (الرخ). إلا أننا نلاحظ بأنه قد أخفق في استخدامه لهذه التقنية و ذلك لأن لفظة الرخ تحمل في طياتها دلالات أسطورية تحيلنا إلى الخرافة بينما مفردة النسر (l'aigle) لا تشترك في دلالاتها مع مفردة "الرخ"حيث تدل هذه الأخيرة على ذلك الطائر العظيم الذي يعمر لأكثر من مئة سنة و يبعث من رماده بينما يدل النسر على ذلك الطائر الجارح الذي يتسم بالقوة و الوقار.

و من ذلك قولنا أنه كان من الأجدر اعتماد الترجمة الحرفية لهذه العبارة: l'aigle stupide –النسر الغبي أو النسر الأحمق.

• **النموذج العشرون:**

المدونة الأصلية

Cyrano, rouvre les yeux.

La reconnait et dit en souriant.

Mon panache.[1]

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: ففتح عينيه للمرة الأخيرة فرآها فابتسم وقال حريتي و استقلالي !

ثم خفق قلبه الخفقة التي لم يخفق بعدها.

وكذلك انقضت حياة هذا الرجل العظيم كما تنقضي حياة أمثاله من العظماء لم يتمتع يوما واحدا برؤية مجده و عظمته حتى اذا قضى سمح له التاريخ بعد مماته بما ضن به عليه في حياته. أما (روكسان) فلم يعلم الناس من أمرها بعد ذلك شيئا سوى أن مقعدها الذي كانت تقعد عليه أمام منسجها قد أصبح خاليا مقفرا فلم يعرفوا ممت جوف محرابها تدعو الله تعالى ليلها و نهارها أن يلحقها بصديقها ; أم رقدت بجانبه في مقبرة الدير الرقدة الدائمة ؟

ترجمة عباس حافظ: سيرانو: ذلكم هو ... (في هذه اللحظة يفتح عينيه فيعرفها، ويبتسم لها) ... هو

ريش خوذتي![1]

[1] - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :182.

في هذا النموذج نلاحظ أن عباس حافظ قد اعتمد منهج الترجمة الحرفية فلم يزد أو ينقص شيئا عدا ترتيب وحدات الجملة بما تقتضيه الفصاحة في اللغة العربية. أي أنه حقق ربحا على المستويين الجمالي و التواصلي.

أما المنفلوطي فلم يوفق في نقله لمفردة mon panache التي يقابلها في اللغة العربية: قنزعة (ج) قنازع و تبختر (مجازا)[2] حيث نقلها مستعملا تقنية الإبدال (substitution) في قوله: حريتي و استقلالي. فنلاحظ أنه قد انزاح انزياحا كبيرا عن المعنى الذي أراده إدمون روستان

من جهة أخرى يتجلى إجراء الإضافة (adjonction) في اقتباس المنفلوطي: الذي أطلق العنان لمخيلته و غلبته صنعة الأدب –إن صح القول– في رسم تصور لنهاية القصة لم يكن له أثر في النص الأصلي، حيث ذهب إلى مدح سيرانو و الثناء عليه ثم وصف حال روكسان بعد وفاة ابن عمها و المصير القاتم الذي كان في انتظارها، فاتحا الباب على التأويلات. " مت جوف محرابها تدعو الله تعالى ليلها و نهارها أن يلحقها بصديقها ؛ أم رقدت بجانبه في مقبرة الدير الرقدة الدائمة ؟".

حيث أضاف فقرة كاملة لم نعثر لها عن أثر في النص الأصلي. ما يجعلنا نتساءل عن مشروعية هذا النقل.

[1] - عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك"، ص: 189.

[2] - بوعلام، بن حمودة ، المفتاح، دار الأمة، الجزائر العاصمة، الجزائر ، 2003، ص:637.

خاتمة

11- خاتمة:

"الأدب العالمي" أو "الأعمال الخالدة"، هي عصارة لب الأديب و خثارة فكره ; ينقل لنا من خلالها تجربته الوجدانية و يقاسمنا أفكار و يبثنا من خلالها مشاعره و أحاسيسه. تحمل في طياتها أسمى القيم الإنسانية في أروع حلة، ترسمها يد المؤلف. تلك هي مسرحية"سيرانو دو برجراك" "Cyrano de Bergerac" لـ: "إدمون روستان""Edmond Rostand" التي كانت زاخرة بتجليات الشجاعة و الذكاء المتقد و التضحية و الإباء، و جاءت في صورة أدبية بديعة، لم يكن للعرب عهد بها في تلك الفترة –آلا و هي المسرح– ما جعلها تربة خصبة للدراسة و التحليل بغية معرفة الاستراتيجيات و الطرائق التي يعتمدها المترجم لتخطي الصعاب و الانزلاقات التي تواجهه في "ترويض" هذه المدونة و نقلها إلى اللغة العربية. واضعين نصب أعيننا أن ثقافة اللغة الهدف لم تلم آنذاك بهذا الجنس الأدبي. ما جعل هدفنا الأول من هذه الدراسة هو تقصي كيفية تحرك المترجم أمام هذا النوع من النصوص الذي يعتبر من أصعب الأنواع كونه نصا مكتوبا له أبعاد منطوقة و حركية. يقوم على بناء فني تتصل عناصره الفنية اتصالا وثيقا لذلك كان نقله عملية حساسة و دقيقة ذلك لأن عملية التلقي فيه مباشرة، ما يغلق الباب أمام التأويل و التفسير. و يجعل تحقيق مبدأ الأمانة مسألة مفصلية تضع المترجم أو مقتبس النص أمام خيارين: أيكون في خدمة ثقافة المتلقي من خلال توطين المتن؟ أم يكون في خدمته من خلال نقل الأصل متحريا في ذلك الدقة –على الرغم من غرابته–؟

أو بصيغة أخرى اختيار المترجم بين الإبقاء على صورة النص الأصلية و دلالاته أو توطينها و إخضاعها لقوانين اللغة الهدف و نواميس ثقافتها، كمعيار يحدد جودة الترجمة ونجاحها خاصة إذا ما كانت مهمة المترجم لمثل هذا الجنس من النصوص الأدبية تتمثل في نقل النص الأصلي بجميع دلالاته و إيحاءاته مع الحفاظ على بنائه الفني. في ظل استعداداته النفسية و المعرفية و محيطه الاجتماعي و أفق التلقي الذي يحدده لنفسه و الفترة الزمنية التي يعيش

فيها. ما يجعل تحريه للموضوعية أمرا صعب المنال.

و من هنا كان هدف دراستنا هو تحليل ما لحظناه في اقتباس المنفلوطي للمدونة الأصلية بالمقارنة مع ترجمة "عباس حافظ" ، على ضوء القضايا النظرية الجوهرية. مركزين في ذلك على مبدأ الأمانة.

ثم أننا حاولنا أن نفرق بين عمليتي "الترجمة" و "الاقتباس"، كما ركزنا على إجلاء الالتباس بين مفهوم الاقتباس **كتقنية ترجمية** و الاقتباس **كإستراتيجية** أو إعداد للنص المسرحي . من خلال النماذج التطبيقية الأكثر تواترا في الاقتباس و الترجمة. التي تجلى لنا من خلالها تباينا كبيرا بين المدونة الأصلية و نقل المنفلوطي –الذي حرص على تسميته تعريبا– حيث لاحظنا اختلاف العنوان و أن رواية المنفلوطي هي في الأصل مسرحية ، أضف إلى ذلك أنها كتبت شعرا. وبعدما شرعنا في المقابلة و التدقيق بين الأصل و الاقتباس وجدنا تصرفا كبيرا في الأصل بلغ حد حذف العديد من المقاطع الشعرية الموجودة في الأصل، و تجاوز بعض التفاصيل. كما أن المنفلوطي أضاف بعض الجمل، لا وجود لها في المدونة الأصلية.

في حين أن ترجمة "عباس حافظ" كانت أكثر دقة و "أمانة" على الرغم من أنها لم تخلو هي الأخرى من التصرف الإبدال. معتمدا على الترجمة المباشرة تارة و على الترجمة غير المباشرة طورا و بين الترجمة و الاقتباس يقع التحري عن الأسباب واقتراح البدائل. اعتبارا للأساليب و التقنيات التي وضعها فيناي و داربلنيه.

و فيما يلي جملة من النتائج التي خلصنا إليها انطلاقا من دراستنا النظرية و أثبتها النماذج التي كنا بصدد تحليلها :

- أن المسرح العربي بمفهومه الحديث تمخض من رحم الترجمة و لم يعرف النور إلا من خلال مجهودات المترجمين ثل أمثال: مارون النقاش و شبلي ملاط و أديب إسحاق....إلى كتابات جبران خليل جبران و ميخائيل نعيمة. ذلك أنه لم يكن معروفا لدى العرب بمفهومه الفني الحديث.

- أن الترجمة و الاقتباس مفهومين متباينين تباينا كبيرا في الماهية و الإجراء

- أن للاقتباس مفهومين:

أ- اقتباس محلي (Local adaptation):

و الاقتباس هنا يقابل "التصرف" كتقنية ترجمية، ويستخدم في أجزاء منعزلة في النص للتعامل مع اختلافات معينة بين لغة و ثقافة النص المصدر مقابل النص الهدف. مثلا:

عندما يجد المترجم العربي المسلم عبارة:

.Oh Christ! This is beautiful

يضطر إلى ترجمتها: يا إلهي! إن هذا لشيء جميل.

عوض عبارة أيها المسيح! إن هذا لشيء جميل.

واستخدام تقنية الاقتباس"التصرف" هنا، لا يؤثر على النص بأكمله بل يبقى إن صح التعبير مؤقتا و محدودا.

ب- الاقتباس الشامل (Global adaptation):

و فيه يتم التصرف في النص ككل، و المترجم هنا إما أن يختار هذه التقنية نظرا لأنه يستهدف جمهورا معينا،أو لصعوبة واجهته في النص الأصلي. أو أنه يخضع لمؤثرات خارجية كسياسة الناشر أو متطلبات الطباعة. وفي جميع الحالات يعتبر الاقتباس "الشامل" استراتيجية عامة تهدف إلى إعادة بناء هدف أو وظيفة أو أثر النص الأصلي في اللغة الهدف. ما قد يتطلب من المترجم التضحية ببعض الجوانب الشكلية بل حتى بعض الوحدات المعنوية لأجل هذا الغرض. و ذلك كأن يترجم الشعر نثرا أو أن ينقل المسرحية رواية على سبيل المثال.

و يعتمد هذا النوع من النقل على إجراءات عديدة من حذف و إضافة و تحيين و تكافؤ و خلق، ركزنا فيها على الحذف و الإضافة و الإبدال لما لها من عميق الأثر على النص الأصلي و نظرا لتواترها الكبير في اقتباس المنفلوطي و لجوء عباس حافظ لها –سواء أكان ذلك عن قصد أو عن غير قصد– بين الحين و الآخر.

• أنه يجب مراعاة خصوصيات النص المسرحي سواء أتعلق الأمر بالترجمة أو الاقتباس ذلك لأن :

• حاجة النص المسرحي و طبيعة بعده الثقافي و الحضاري العميق، و بعديه الحركي و المنطوق المباشرين، إلى صنف يضمن وصول أثره و إحداثه بعد الترجمة، في إطار تكافؤ ترجمي شامل.

• قوة الإيحاءات، و عبق الصور الحية، و وجود شحنات معنى ثقيلة في الكلمات الفرنسية، رغم بساطتها، و هذه الصفات أيضاً متعلقة أساساً بسياق النص، لذلك على المترجم الاستعانة بالسياق ليحسن نقلها حتى ولو انتهج أسلوب ترجمة حرفية،فعليه إضفاء لمسة ذكاء و عدم الاكتفاء بالحرفية العمياء، لأن من المنتظر أن يختطف الجمهور المعاني و هي طائرة على خشبة المسرح.

• يتوجب على المترجم أمام حالات مثل هذه، اكتساب قدرة حسية و مهارة و ذكاء للوصول إلى لم سياق النص، ومن ثم توظيف إبداعه الخيالي ودقته التفسيرية و الإدراكية، ليصل إلى ترجمة متصرفة، تكون عادة بخلق وضعيات جديدة تماما، و التصرف في حالة النص المسرحي يكون ذا هدف تفسيري بحت، نسعى من خلاله إلى تحقيق التكافؤ الترجمي الشامل، و نعني بشامل: المعنى و الوزن و الأثر، لأن الأثر المسرحي هو أهم عنصر مرجو من كل العمل المسرحي المتكامل نصا و عرضا، و الأهم من كل ذلك هو أن العمل المسرحي هو ذو بعد مباشر و آني ، تماما كما هو الحال بالنسبة لتأثيره، فإذا لم يكن الأثر مباشرا و آنيا، كان كل العمل المسرحي المتكامل ناقصا أو فاشلا.

• أخذ المتلقي المستهدف بعين الاعتبار وعدم حصره في فئة صغيرة، تنتمي في أصلها إلى فئة أكبر.

- سياق النص الذي يصل إليه المترجم بنفسه حسب رؤيته الخاصة و تفسيره الخاص للنص المسرحي.

- الوضعية نفسها التي يكون المترجم بصدد البحث عن مكافئ لها.

- بُعدُ العرض المباشر الذي يحيط بالترجمة المكتوبة للنص المسرحي.

- "إذا كانت الترجمة تتضمن أصلا عمليتي القراءة و التأويل، فإن ترجمة نص روائي ما تعد حصيلة قراءة ذلك لمترجم وتأويله للنص. و إذا كان تعدد المترجمين للنص إحد يعني تعدد قراءات ذلك النص و تأويلاته' فإن الترجمة عن لغة وسيطة هي قراءة لقراءة سابقة و تأويل لتأويل سابق. وإذا كانت ترجمة النصوص الأدبية أصلاً لا تخلو من قدر من المفقود من المعاني، لأنه كلما زادت أهمية الشكل في النص بسبب استغلاله موارد اللغة زاد حجم المفقود عند الترجمة، فإن القدر من هذا المفقود سيكون مضاعفاً عند ترجمة الترجمة و سيفقد النص كثيراً من محاسنه، فضلاً عن اكتسابه معان جديدة ناتجة عن استعمال اللغة الوسيطة و عناصر ثقافية أخرى ناتجة عن ثقافة تلك اللغة و تأثر المترجم بها."

هذا فيما يتعلق بمعاني النص، أمّا فيما يتعلق بدقة الترجمة و وفائها للأصل، فإن كل ترجمة – مهما دقت – تجيء عن الأصل و لو قليلاً. فكيف بترجمة الترجمة؟ فلا شك أنها ستأخذ حتما بأغلاط الترجمة الوسيطة السابقة. و تعد الترجمة عن لغة النص الأصلية هي الطريقة المثلى من الناحية النظرية' و لكن الواقع غير ذلك' فكثيراً ما نجد مترجمين يلجئون إلى ترجمة نصوص روائية عن لغات وسيطة' إما لعدم إتقان لغة النص الأصلية مع وجود رغبة ملحة في نقل النص، كما فعل أحمد حسن الزيات في ترجمة رواية (آلام فرتر) التي نقلها عن الفرنسية لا الألمانية، و إما لعدم توفر النص في لغته الأصلية، وهو سبب لم يعد مقنعاً في عصرٍ قصرت فيه المسافات بين الشعوب و انتشرت فيه المطبوعات. وحتى السبب الأول يجب ألّا يُقْبَل إلا عند الضرورات القصوى، كانعدام من

يتقن لغة النص الأصلية، لأن الترجمة عن لغة النص الأصلية ميزة تُذكر لتلك الترجمة؛ فلا يجب أن نستبدل بهذه الميزة عيوب النقل عن لغة ثالثة.

• أن الأمانة في الترجمة أو النقل قضية لا يجب التغاضي عنها إذ أن الترجمة "تنتمي في الأصل إلى البعد الأخلاقي بما أخلاقية فهي ترغب عبر ماهيتها ذاتها في جعل الغريب منفتحا كغريب على فضاءه اللساني الخاص.... ثم أن الهدف الأساسي لكل ترجمة هو إقامة علاقة مع الآخر (المختلف و الغريب) و إخصاب الثقافة الخاصة عبر تلاقحها مع الثقافة الأجنبية و يقتضي هذا الهدف خلخلة البنية المتمركزة عرقيا داخل الثقافات و المجتمعات التي تريد أن تجعل من ذواتها كيانات خالصة غير ممزوجة على اعتبار أن كل ثقافة تسعى إلى أن تكون مكتفية بذاتها حتى تتمكن من بسط إشعاعها و سيطرتها على الثقافات الأخرى."

و من خلال النقاط السالفة الذكر خلصنا إلى جملة المقترحات التالية:

أ- ضرورة الفصل بين مفهومي الترجمة و الاقتباس عند تقديم الأعمال المعربة.

ب- ضرورة التكوين في ميدان الترجمة الأدبية.

ج- الترجمة عن اللغة التي كتب بها النص الأصلي والابتعاد قدر الإمكان عن الترجمة عن لغة ثانية، أو لغة وسيطة، وإذا كانت الترجمة عن لغة وسيطة ضرورية، في مرحلة من المراحل، فإننا نستطيع الاستغناء منها في الوقت الحاضر . لوجود مختصين في الأدب الإسبانيّ والألماني والروسي، فمثل هذه الآداب يمكن في الوقت الحاضر أن تترجم مباشرةً دون الاستعانة بإحدى اللغتين الانجليزية أو الفرنسية.

د- التقيد بمبدأ التكافؤ الجمالي والدلالي، وبالتالي لا يحق للمترجم الزيادة أو الحذف بحجة أنّ الرقابة لا تسمح بنشر بعض الأمور، ويجب محاولة ترجمة الشعر، بحيث يحافظ على رونقه وجماله بلغته الأم وبحيث يكون النص المترجم لا يقل جمالاً وتأثيراً عن النص الأصلي.

هـ- إخضاع كل نص مترجم للتدقيق والمراجعة ويلجأ إلى هذه الطريقة كل من وزارة الثقافة واتحاد الكتاب.

و- محاولة ترجمة الأدب العربيّ إلى اللغات الأجنبية والترويج له، على غرار ما كانت تفعل دار "التقدم" ودار "رادوغا" بموسكو، في عهد الاتحاد السوفييتي، إذ كانت تترجم نماذج من الأدب الروسي إلى اللغة العربية واللغات الأخرة مستعينةً بمترجمين عرب وغيرهم.

ملخص الدراسة
باللغة العربية

12- ملخص الدراسة:

إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية.

مسرحية: " سيرانو دو برجراك" لـ: "إدمون روستان"، باقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي و ترجمة عباس حافظ إلى العربية.

دراسة تحليلية و نقدية.

لطالما كانت الترجمة هي ذلك الجسر الذي يمتد ليربط بين شعوب و حضارات فرقت بينهم الظاهرة البابلية لتكون بذلك منظارا يسمح لنا برؤية العالم من خلال أعين (الآخر) و الاطلاع على عصارة فكره من علوم و معارف و ما جادت به قريحته الأدبية من أمهات الكتب و الخالد من الأعمال التي تختزل التجربة الوجدانية لصاحبها، تجربة تبلورت في فترة زمنية معينة و في ظل معطيات اجتماعية و اقتصادية و سياسية دون أن ننسى تلك البواعث العقائدية و النفسية و الأيديولوجية التي تحرك ريشة الأديب تجاه أفق التلقي الذي يرسمه لنفسه.

و من ذلك قولنا أن مقاصد الترجمة الأدبية ثلاث: أولها شخصي محوره المترجم أو القارئ و الثاني قومي محوره شعب من الشعوب و الثالث إنساني محوره الإنسانية عامة و ما يتعلق بها من قيم لذلك كانت و لازالت الترجمة الأدبية غاية في الصعوبة و مكمنا للزلل.

و لما كان النص المسرحي هو الجامع في الأدب لما له من شمولية للأجناس الأخرى من شعر و سرد روائي و ما له من خصوصيات تتعلق ببنائه الفني و أنه يعرض مباشرة على الجمهور المتلقي، كانت عملية ترجمته شاملة لجميع الصعوبات التي تتضمنها ترجمة الأجناس الأدبية الأخرى ضف إلى ذلك الصعوبات المتعلقة بخصائص المسرح ذاته ما يضع المترجم أمام معضلة حقيقية ألا و هي: هل يكون في خدمة سيده الأول (النص الأصلي) أم يكون في

خدمة سيده الثاني (الجمهور المتلقي) و بما أنه كان لامناص للمترجم في بعض الحالات التصرف و الاقتباس، فالسؤال الحقيقي هنا هو الذي تحتمه علينا فكرة الأمانة و أخلاقيات الترجمة. فإلى أي مدى يجوز للمترجم التصرف في النص الأصلي بغية تقريبه من الجمهور المتلقي.

لذلك جاءت دراستنا متعلقة بإشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية متخذين رائعة من روائع الأدب الفرنسي ألا و هي مسرحية "سيرانو دو برجراك" لـ: إدمون روستان مدونة للبحث و التحليل بين اقتباس علم من أعلام الأدب ي مصطفى لطفي المنفلوطي و مترجم كان له باع طويل في هذا الميدان ألا وهو عباس حافظ و ذلك لما لحظناه من انزياح و تباين شواء أكان ذلك في الشكل أو الدلالات و الإيحاءات. حيث استوقفنا ذلك التصرف الذي بلغ مس عبارات و جمل بل و حتى فقرات.من حذف و إضافة و إبدال.ما جعل اهتمامنا ينصب على تبيان الفرق بين الاقتباس و الترجمة و حدود الاقتباس في الترجمة.

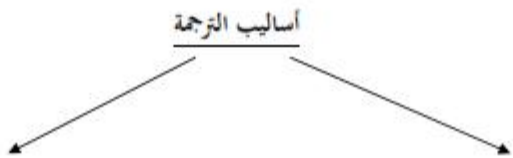
فانطلقنا في دراستنا من التساؤلات التالية فهل يجب على المترجم للنص المسرحي أن يلزم أصالة النص الأصلي؟ أم ، الترجمة الأدبية تخضع حتميا للوجدانية و الذاتية، و بالتالي لا تخضع لضوابط علمية دقيقة. و هل هناك رابط بين نوعية النص الأصلي و بين تحديد نوعية الترجمة و تحديد أساليبها. و هل تقتضي الترجمة الخلاقة ضرورة اللجوء إلى أساليب غير مباشرة في الترجمة؟... و كيف لنص أدبي مترجم أن يحدث التأثير نفسه الذي يحدثه النص الأصلي على قرائه؟ و إذا كان لا بد من تضحية في الترجمة الأدبية، فبماذا نضحي. بالشكل أم بالمعنى؟

لإجابة عن هذه التساؤلات تطرقنا في بحثنا إلى العديد من القضايا المفصلية، حيث سلطنا الضوء في بادئ الأمر على نشأة و تطور المسرح عبر التاريخ و كيف أن العرب لم يعرفوا المسرح بمفهومه الفني الحديث إلا بعد انفتاحهم على الثقافات الأوروبية التي نقلوا منها العديد من المسرحيات التي شكلت اللبنة الأساسية في نشأة ما يعرف باسم المسرح العربي الحديث الذي لم يلبث حتى صار جزءا لا يتجزأ من التجربة المسرحية العالمية

ا عدنا إلى المقابلة بين المدونة الأصلية و الاقتباس و الترجمة، فكان أول ما استرعى انتباهنا هو أن المدونة الأصلية كتبت على شكل نص مسرحي، الأمر الذي أخذه عباس حافظ بعين الاعتبار في ترجمته بيد أن مصطفى لطفي المنفلوطي –الذي لم يترجم النص الأصلي بل نقله عن ترجمة عربية للأستاذ محمد أنور الجندي– قد ارتئى أن يحولها إلى رواية، فكان من ذلك لزاما علينا التطرق بالتحليل إلى الخصائص الفنية لبناء المسرحية و الرواية –كل على حدا– و تبيان الفصل بينهما ; و قد عرجنا في ذلك على قضية ترجمة الكلمة في النص المسرحي لما لها من أبعاد دلالية و إيقاعية إلى جانب التنغيم و التضمين: جزئيات توجب على كل مترجم أخذها بعين الاعتبار قبل النص المسرحي. هذا، و قد حاولنا و لو بالقدر اليسير أن نسلط الضوء على خصوصيات المسرح الرومانسي –الذي تنتمي إليه مدونة بحثنا– الذي جاء في ظل فلسفة اجتماعية و اقتصادية تقوم على حرية الفرد، ثائرة على جميع القيود الكلاسيكية: سواء أتعلق الأمر بالبناء الفني للمسرحية أو محتواها. فكان ذلك نقلة نوعية في عالم المسرح.

قودتنا الدراسة بعد ذلك إلى تناول البناء الفني للرواية بغية لتفصيل الفرق بين كل من الجنسين فوجدنا أنهما يشتركان في العناصر التالية: الحبكة و الحوار و الحدث و الشخوص و الزمان و المكان كذلك خاصية السرد. بينما تنفرد المسرحية عن الرواية بكونها ليست أدبا خالصا، بل إنها تتركب من الفن الأدبي ومن الإخراج المسرحي (ركح و ديكور) ومن الأداء التمثيلي كذلك. ليقودنا هذا التباين إلى طرح الأسئلة التالية: أوليس الشكل الأدبي غاية في حد ذاته؟ و هل يمكن ترجمة المسرحية رواية ؟و هل يمكن فعلا اعتبار مثل هذا النوع من النقل "ترجمة"؟

فكانت الإجابة الشافية عند فينيه و داربلنيه اللذان وضعا طرائق و تقنيات –عملية– حددت لنا ماهية الترجمة، حيث قسم المنظران عملية الترجمة إلى ترجمة مباشرة و ترجمة غير مباشرة كما هو موضح في الرسم التخطيطي التالي:



- الترجمة المباشرة
  - الإقتراض (L'emprunt)
  - النسخ (Calque)
  - الترجمة الحرفية (Traduction littérale)

- الترجمة غير المباشرة
  - المبادلة Transposition
  - التعديل(modulation)
  - المكافئ L'équivalence
  - **الاقتباس المحلي**

(L'adaptation locale)

كما ميز أنطوان برمان بين الترجمة و غيرها من العمليات النقلية كالمحاكاة و الاقتباس في قوله: "إن التقليد الى جانب شكله الأصغر (mineur) المتمثل في المحاكاة هما الصيغتان الأقرب الى فعل الترجمة ...ويعتبر التحويل والاقتباس صيغتين اضافيتين للتحويل النصي ، وهو ما ينطبق على فيدرا القديمة (fêdre) وفيدرا راسين (Racine) وأنتيغون (Antigone) ليسوفوكليس وأنتيغون أنويل (Anouilh) "[1]

[1]- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي،ط1،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010،ص:56-57.

و جاءت لفظة الاقتباس تحت التعريف التالي: Transposition d'une oeuvre littéraire dans une autre mode d'expression; l'oeuvre ainsi réalisée.[1]

و جعلنا هذا التداخل المفاهيمي بين الاقتباس لدى فينيه و داربلنيه –و الذي لا يعدو كونه تقنية من تقنيات الترجمة غير المباشرة– و الاقتباس الذي يعتبر إعادة صياغة تركز على توضيح الالتباس الحاصل فخرجنا بخلاصة مفادها أن أن الاقتباس نوعان:

1- اقتباس محلي (Adaptation Locale):

و الاقتباس هنا يقابل "التصرف" كتقنية ترجمية، ويستخدم في أجزاء منعزلة في النص للتعامل مع اختلافات معينة بين لغة و ثقافة النص المصدر مقابل النص الهدف. مثلا:

عندما يجد المترجم العربي المسلم عبارة: Oh Christ! This is beautiful.

يضطر إلى ترجمتها: يا إلهي! إن هذا لشيء جميل.

عوض عبارة أيها المسيح! إن هذا لشيء جميل.

واستخدام تقنية الاقتباس"التصرف" هنا، لا يؤثر على النص بأكمله بل يبقى إن صح التعبير مؤقتا و محدودا.

و يضيف فرغل (Farghel) في هذا السياق أن " الاقتباس المحلي هو إجراء ترجمي خاضع لمبدأي الحقيقة و الفعالية، و يهدف لتحقيق التوازن بين ما يمكن تغييره وما يجب أن يبقى على حاله "

[1] - «Le petit larousse illusré », 2011, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris Cedex 06, www.éditions-larousse.fr, p14.

2- الاقتباس الشامل (Global adaptation):

و فيه يتم التصرف في النص ككل، و المترجم هنا إما أن يختار هذه التقنية نظرا لأنه يستهدف جمهورا معينا،أو لصعوبة واجهته في النص الأصلي. أو أنه يخضع لمؤثرات خارجية كسياسة الناشر أو متطلبات الطباعة. وفي جميع الحالات يعتبر الاقتباس "الشامل" استراتيجية عامة تهدف إلى إعادة بناء هدف أو وظيفة أو أثر النص الأصلي في اللغة الهدف. ما قد يتطلب من المترجم التضحية ببعض الجوانب الشكلية بل حتى بعض الوحدات المعنوية لأجل هذا الغرض. و ذلك كأن يترجم الشعر نثرا أو أن ينقل المسرحية رواية على سبيل المثال.و تعتمد هذه الاستراتيجية على اجراءات عديدة من حذف و اضافة و ابدال و اعادة صياغة وتحيين . كما هو موضح في الخطط التالي:

إجراءات الاقتباس الشامل

(Procédés de l'adaptation Globale)

↓

- الحذف (La suppression)

- الإضافة (L'adjonction)

- الإبدال (La substitution)

- إعادة الصياغة (La récréation)

- التحيين (La mise à jour)

ومن ثم انتقلنا إلى محاولة رسم الحدود النظرية بين الاقتباس و الترجمة وبعد التحليل و المقابلة بين المفهومين و الاجراءات التي تنضوي تحت كل عملية خرجنا بخلاصة يمكن للجدول التالي توضيحها:

الاقتباس	الترجمة
عملية نقل من جنس أدبي لآخر(من المسرحية إلى الرواية مثلا) ومن لغة لأخرى. و نذكر في هذا السياق: – ترجمة خليل مطران "مكبث " لشكسبير حيث نقل هذه المسرحية الشعرية نثرا[1] الأمر الذي يعتبر أقرب الى الاقتباس أكثر منه إلى الترجمة.	عملية نقل أمين لمعنى نص من لغة لأخرى مع مراعاة الشكل قدر الإمكان. – ترجمة محمد فريد أبو حديد لمسرحية "مكبث" و التي على الرغم من صعوبتها ترجمت شعرا مرسلا.
يتحرى تقريب النص من القارئ حتى و لو اقتضى الأمر الحذف أو الإضافة في عناصر أساسية من النص الأصلي. – على حد قول خليل مطران:" هذا شعر ليس ناظمه بعبده، فلا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده"[2]	الحفاظ على جميع الجوانب الأساسية للنص الأصلي. – أشار محمد فريد أبو حديد إلى نوع الصعوبات التي واجهها أثناء ترجمته لمسرحية "مكبث"، منها صعوبة التزام وزن الشعر، فالترجمة النثرية كما يقول فاترة لا توحي بحرارة أسلوب شكسبير لاسيما في المواقف العنيفة، فاستقر به الرأي أن يترجمها شعرا مرسلا[3]

[1]- شكسبير، ويليام، مكبث، تر: خليل مطران، (سنة الصدور مجهولة).

[2]- مكرزل سليم، الشعر العالمي، ص:349.

[3] - ايفيل زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي – مشاكل وحلول، ص: 85

يعطي الأولوية للغة و الثقافة الهدف،بغية تحقيق نفس الأثر لدى الجمهور المتلقي.	مراعاة كل من اللغة و الثقافة الأصل مع أخذ اللغة و الثقافة الهدف في الحسبان.
تجنب التعقيد في النص الأصلي. فمطران لم تكن غايته من الترجمة تقليد أسلوب شكسبير أو إظهار قدراته الشعرية الخاصة، بل إيصال محتوى خطاب المسرحية ليتمكن مشاهدوها أو قرائها من تفسيرها و فهمها كما أراد شكسبير.[1]	نقل النص الأصلي بتعقيداته و بساطته. وفاء للكاتب الأصلي.
تعميق بعض الشخصيات أو تبسيطها	نقل الشخصيات بجميع أبعادها نقلا شفافا.
حذف بعض الأجزاء من الحوار الطويل	لحافظ على الحوار بأكمله باعتباره العمود الفقري للمسرحية.
إضافة وجهة نظر معاصرة على حد قول مطران:" يا هؤلاء ! نعم، هذا شعر عصري، وفخره أنه عصري، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر."[2]	المحافظة على وجهة نظر الكاتب الأصلية.

[1]- إيفيل زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي – مشاكل وحلول ، ص: 182.

[2]- مكرزل، سليم، الشعر العالمي، ص: 349.

ومن هذا المقام حاولنا الإجابة عن التساؤل الذي يطرحه أهل الاختصاص ألا وهو :

هل بالإمكان أن يصل التصرف إلى حد ترجمة الجنس الأدبي أو بالأحرى هل يجوز نقل المسرحية رواية من منظور أخلاقي؟

لتحيلنا الإجابة عن هذا السؤال إلى ثلاث نقاط أساسية ألا و هي : - أن الشكل في النص الأدبي غاية في حد ذاته لا يقصد بها الإبلاغ وحسب. لذلك كان شكل النص الأدبي و مضمونه وجهين لعملة واحدة لا سبيل للفصل بينهما.

ضف إلى ذلك البناء الفني للنص المسرحي "، الذي لا تتجلى قيمته إلا من خلال إخراجه على الركح و تأثيره في المشاهدين. و يتم ذلك من خلال النظم اللغوية المصاحبة "Paralinguistique Systems" الكامنة في النص و التي لا تتحقق إلا من خلال الأداء"Performance" الذي يشمل طبقة الصوت و التنغيم "Intonation"و سرعة الإلقاء و اللكنة (L'accent) و غير ذلك من الدوال. فالتنغيم مثلا يدل على التهكم أو الزجر أو الرفض أو الموافقة...إلخ."[1]

بالإضافة إلى مشاكل أخرى تطرحها قضية ترجمة المسرحية من كيفية توضيح الإحالات الثقافية كونها موجهة للمشاهد مباشرة ضف إلى ذلك مسألة المستوى اللغوي التي يجب على المترجم مراعاتها عند النقل.

ثم والمسألة الأخلاقية التي تقتضي أن جعل العمل مقروءا أو شعبيا لا يعني تبسيطه، لأن تعديل ما هو غريب بل عمل ما لتسهيل قراءته يؤدي إلى تشويهه، و بالتالي إلى خيانة القارئ الذي ندعي خدمته، فمن الواجب أن يكون هناك كما في حالة العلم ، تربية على الغرابة (Education à l'étrangité). وقد صرح "والتر بنيامين" أن هدف الترجمة لا يمكن أن يختزل في التواصل، معززا رأيه بهذا القول:"ولكن ما الذي تقوله القصيدة ؟

1- - مكرزل، سليم، الشعر العالمي، ص: 37.

و ما الذي توصله؟ إن من يفهمها لا يصله منها إلا القليل.و ما هو أساسي فيها ليس هو التواصل، و لا التلفظ، و مع ذلك فإن الترجمة التي تريد التواصل لن تنقل سوى التواصل، أي ما هو غير أساسي، و هذه أيضا من العلامات التي تعرف بها الترجمة الرديئة، و نحن نلتمس هنا علامة ثانية للترجمة الرديئة، و هي النقل غير الدقيق لمضمون غير أساسي. و هذا هو مآل الترجمة التي تريد خدمة القارئ فحسب".[1]

ومن هنا جاز لنا القول أنه "حينما تنقل مسرحية من ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة الهدف لم تعد ترجمة، بل أصبحت اقتباسا".[2]

لنتطرق فيما بعد للبحث في قضية تملك النص المسرحي بين الأسباب التي تجعل المترجم يلقى نفسه مجبرا على لمك النص المسرحي و الحدود التي يجب عليه أن يلتزم بها في نقله حيث لا يجوز له أن يعتقد أن حريته لا حدود لها وأن الإبداع يبرر جميع أشكال التصرف.

نظرا لما لحظنا في مدونة بحثنا "سيرانو دو برجراك" "Cyrano de Bergerac" من تصرف مصطفى لطفي المنفلوطي في نقل العنوان الذي ارتئ أن يحوله إلى "الشاعر" في حين التزم عباس حافظ بنقل حرف العنوان: "سيرانودي برجراك". ارتأينا أن نتناول هذه القضية بالدراسة و التدقيق. لنخرج بخلاصة مفادها أن على المترجم أن ينقل حرف العنوان نقلا دقيقا إذا ما كان العنوان يحيلنا على محتوى النص أما إذا كان لا بد له من التصرف جب أن يكون ذلك نابعا من حقيقة الترجمة، وما يكتسي فعلها التحويلي من درجات في التعقيد والعمق قد تشارف أفق الاستحالة بين الفينة والأخرى.إنها ترجمة تتجاوز الحدود اللسانية لتنفتح على أفق عالم معرفي عميق الغور، متشعب الأبعاد متداخل الاختصاصات بحيث لا غنى في إطارها للبعد التاريخي الحضاري الماضوي عن خدمات اجتماعية ونفسية وسياسية ، إنها "الوظيفة الميتالسانية" " Métalinguistique ".

[1] - Walter Benjamin :«La tache du traducteur » dans Walter Benjamin, Mythe et violence pp 261-262

[2]- نيو مارك، بيتر: الجامع في الترجمة، تر: د. حسن غزالة، ص: 280.

وعند تقدمنا في الدراسة استوقفتنا قضية أخرى نابعة من خاصية النص الإبداعي الذي يعتبر مفتوحا على القراءات والتأويلات حاولنا أن نحيط بقضية الترجمة الأدبية والتواصل التي "تجبر كل مترجم على مواجهة العقبتين التاليتين:

ـ أن يلتزم بصرامة بالأصل على حساب ذوق شعبه، و إما أن يلتزم بصرامة بأصالة شعبه على حساب العمل المترجم ".[1] ليتجلى لنا في نهاية المطاف أن جعل العمل الأدبي شعبيا لا يعني تبسيطه وتعديل كل ما هو غريب في طياته بل يجب تربية القارئ على الغرابة (éducation à l'étrangeté) لنثير بعد ذلك قضية الفعل الأخلاقي في الترجمة الأدبية التي تنتمي في الأصل على حد تعبير أنطوان برمان إلى البعد الأخلاقي فهي ترغب عبر ماهيتها في جعل الغريب منفتحا على فضاء لسانه الخاص... إن الترجمة هي في ماهيتها **مقام البعد**".[2]

و إذا كانت الترجمة كما يقال عادة (تواصلا للتواصل) فإن الترجمة الأدبية تعتبر –إن اعتمدنا هذا المنطلق– تجليا لتجلي و ذلك أن العمل الإبداعي لا يمكن أن يفسر إلا بالتجلي...و من هنا فإن الغايات الأخلاقية و الشعرية و الفلسفية للترجمة تقتضي إبراز هذه الجدة الخالصة في اللغة الأصل و كما يرى "غوته جعل الترجمة جدة جديدة (Nouvelle nouveauté) داخل مساحة لغوية مغايرة."[3]

و أن للمترجم الحق في التصرف في ترجمته كما تمليه عليه الضرورة ، أو وفقا لاختياراته الترجمية شرط أن يضع نصب عينيه الحقائق التالية:

1– أنه حينما يقوم " بنقل مسرحية من ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة الهدف لم تعد ترجمة، بل أصبحت اقتباسا".[4]

2 – كون مهمة الترجمة لا ترجع في الأساس إلى نظرية التلقي فحسب.

[1]- Berman, Antoine, L'épreuve de l'étranger, p:09.

[2]- Idem, p : 09

[3]- Idem, p :104

[4]- برمان، أنطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ص:280.

3- كون المال الأساسي للترجمة ليس هو التواصل.

4- كون العلاقة بين النص الأصلي و النص المترجم ليست عبارة عن تمثيل أو إعادة إنتاج، لأن الترجمة ليست صورة ولا نسخة.[1]

لنباشر في الفصل التطبيقي :"**إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية: دراسة نقدية**" في تحليل ونقد ما لاحظناه من انزياحات عج بها الاقتباس وورد البعض منها في الترجمة بالمقابلة مع المدونة الأصلية حيث لحظنا تنوع إجراءات الاقتباس وتواترها من حذف واضافة وابدال وحتى إعادة الكتابة. بينما ترجمة عباس حافظ متصرفة تارة وشارحة تارة أخرى فلاحظنا مثلا تصرفا في نقل العنوان بين الترجمة والاقتباس

- "العنوان :"Cyrano de Bergerac"

- اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "الشاعر"

- ترجمة عباس حافظ:"سيرانو دي برجراك"

ومن هنا يبدو لنا جليا محاولة المنفلوطي تعريب المسرحية و إلباسها إن جاز القول العباءة و العمامة أي قولبتها بطريقة تجذب القارئ أو المتفرج العربي حتى و لو على حساب الأصل، مثال حي عن الترجمة "المتمركزة عرقيا التي تحاول صهر كل المفاهيم في ثقافة اللغة الهدف ".[2]

أما عن ترجمة عباس حافظ أنه وفق في اعتماده الترجمة الحرفية للعنوان حيث ترك للقائ أن يتعرف على سيرانو من خلال قراءته للمسرحية

[1]- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ص19.
[2] - المرجع نفسه، ص 19.

مثال اخر لما لاحظنا من تباين بين الترجمة والاقتباس حيث ورد في المدونة الأصلية : ذكر فيها ادمون روستان 45 شخصية دون تقديمها.

التي اقتبسها مصطفى لطفي المنفلوطي بذكر 10 شخصيات فقط مع تقديمها.

- بينما التزم عباس حافظ بنقل 45 شخصية دون تقديمها.

و هنا يبدو لنا جليا الأثر "السلبي" للاقتباس الكلي في نقل المعنى حيث أسقط المنفلوطي ثلاثين شخصية دون أن يقدم علة واضحة على ذلك. و قد سبق و ذكرنا أن الشخوص جزء مفصلي في بنية المسرحية.

من جهة أخرى فقد وفق عباس حافظ في اعتماده نقل شخوص المسرحية نقلا حرفيا (دون تقديم) كما هو الحال في النص الأصلي.

و في الختام خلصنا إلى أنه "إذا كانت الترجمة تتضمن أصلا عمليتي القراءة و التأويل، فإن ترجمة نص روائي ما تعد حصيلة قراءة ذلك المترجم وتأويله للنص. و إذا كان تعدد المترجمين للنص الواحد يعني تعدد قراءات ذلك النص و تأويلاته فإن الترجمة عن لغة وسيطة هي قراءة لقراءة سابقة و تأويل لتأويل سابق. وإذا كانت ترجمة النصوص الأدبية أصلاً لا تخلو من قدر من المفقود من المعاني، لأنه كلما زادت أهمية الشكل في النص بسبب استغلاله موارد اللغة زاد حجم المفقود عند الترجمة، فإن القدر من هذا المفقود سيكون مضاعفاً عند ترجمة الترجمة و سيفقد النص كثيراً من محاسنه، فضلاً عن اكتسابه معان جديدة ناتجة عن استعمال اللغة الوسيطة و عناصر ثقافية أخرى ناتجة عن ثقافة تلك اللغة و تأثر المترجم بها."[1]

و على الرغم من أن قيمة الاقتباس و دوره في حركة النص المسرحي العربي تتجلى في كونه " يعطي حرية التصرف. إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص مع أنه يغير في الحوار، وفي الشخصيات تغييرا يجعلنا أمام مسرحية محلية.

[1]- جمال، محمد، جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، النص الروائي نموذجا، ص: 97.

فالشخصيات في الأصل تصبح مرادفة للشخصيات في النص المقتبس. و هذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية و الوجدان المحلي."[1]

فعندما يجد رجل المسرح العربي أنه أمام عدد من المشاهد التي يتحاور فيها رجل و امرأة لا تجمع بينهما صلة قرابة، يضطر المقتبس أو المعد إلى جعل الشخصيتين كليهما رجلين أو امرأتين. أو أن يخلق بينهما صلة قرابة تجعل لقاءهما مقبولا فوق خشبة المسرح.

في حين الترجمة "تنتمي في الأصل إلى البعد الأخلاقي لأن غايتها أخلاقية فهي ترغب عبر ماهيتها ذاتها في جعل الغريب منفتحا كغريب على فضاءه اللساني الخاص.... ثم أن الهدف الأساسي لكل ترجمة هو إقامة علاقة مع الآخر (المختلف و الغريب) و إخصاب الثقافة الخاصة عبر تلاقحها مع الثقافة الأجنبية."[2]

1-عبد السلام، حسن حميد: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الإعداد و التأليف، ص: 62.
2- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ص:14.

ملخص الدراسة باللغة الفرنسية

13- Résumé :

La problématique de l'adaptation dans la traduction littéraire, la pièce théâtrale de : « Cyrano de Bergerac » pour « Edmond Rostand », adaptation de « Mustafa Lotfi El Manfaloti » et traduction de « Abas Hafidh ».

Étude analytique et critique.

Dès lors, la traduction s'étend tel un pont pour relier des peuples et des civilisations, écartés par le phénomène babylonien. Ainsi l'acte de traduire représente l'œil à travers lequel nous apercevons et identifions 'l'autre' et nous nous ouvrons sur les fruits de son esprit « sciences et connaissances » d'une part.

D'autre part, puiser de son âme qui engendrait des chefs d'œuvres et des textes qui résistent à l'effet du temps. Outre, résument l'expérience spirituelle de leur créateur, dans un cadre spatio- temporel marqué par des circonstances sociales et éco- politiques qui s'unifient avec le subconscient religieux, psychique et idéologique pour dessiner les lettres sur les pages de l'écrivain, qui s'adresse à un public présumé.

De cet effet, la traduction littéraire vise à réaliser trois finalités : en premier lieu au niveau individuel : traducteur – lecteur – écrivain. Et en deuxième lieu, la littérature d'un peuple, pour arriver au niveau humanitaire et spirituel. Conséquemment, la traduction littéraire étais, est, et seras le synonyme de la difficulté et des erreurs.

Et puisque le texte théâtral est l'océan littéraire dans lequel tous les courants littéraires se versent: de la poésie au roman. Ainsi, ses particularités techniques et le fait que ce soit destiné au public-récepteur directement, sa traduction englobe toutes sortes de difficultés que renferment les autres genres littéraires. Par ailleurs, le texte théâtral contient ses propres obstacles jaillissants de ses propres caractéristiques c'est pourquoi le traducteur se trouve face à un vrai dilemme : ou bien il sert son premier maitre (texte source), ou bien il s'agenouille devant son deuxième maitre (public récepteur). Or, la pratique de la traduction a démontré la nécessité de l'adaptation, dans certaines situations problèmes. Une question d'ordre éthique s'impose : existe-t-il des limites pour l'adaptation effectuée par le traducteur dans le but de populariser le texte cible ou le simplifier aux lecteurs ?

Ainsi que notre étude s'est basée sur le sujet de l'adaptation dans les textes littéraires, en adoptant un chef d'œuvre appartenant à la littérature française : Cyrano De Bergerac pour Edmond Rostand comme un corpus de recherche (analytique- comparative) ; entre l'adaptation de Mustafa Lotfi El Manfaloti une célébrité dans la littérature arabe et la traduction de Abas Hafidh, un traducteur chevronné. Ce choix s'est fondé sur l'omission, l'adjonction et substitution que nous avons remarquées dans l'adaptation et plus au moins au niveau de la traduction.

En effet, nous avons établis cette étude pour réponde aux questions qui nous ont occupées l'esprit : le traducteur du texte théâtral, doit-il s'enchainer avec les limites du texte source ? D'autre termes la traduction littéraire succombera toujours sous le subconscient et l'œil du sois, qui abolie toute sorte de fidélité envers le texte source ? Existe-t-il un lien entre le genre littéraire du texte source et une méthode bien précise de traduction ? La traduction créative nécessite-t-elle inévitablement une traduction indirecte, voir une adaptation ? Est il possible pour un texte traduit de dupliquer l'effet provoqué par le texte

source sur les lecteurs ? Et si le traducteur est dans l'obligation de sacrifier, présentera-t- il à l'autel : le sens ou la lettre ?

Pour répondre aux questions ci-dessous nous avons entamé une recherche qui renvoie à la naissance du genre théâtral. Puis retracer son développement à travers l'histoire, pour surligner finalement le rôle crucial que jouait le théâtre européen dans l'émergence de ce qu'on appelle aujourd'hui le théâtre arabe moderne, ancré dans l'expérience théâtrale universelle.

De cet effet, nous sommes retournés vers le corpus de notre étude entre adaptation et traduction, pour s'arrêter sur le fait que El Manfalouti –ce dernier qui n'a pas réalisé une traduction, mais il « a raffiné » le texte traduit par Mouhamed Abd Essalem El Djoundi – a écrit la pièce théâtrale d'Edmond Rostand sous forme de roman. Néamoins, Abas Hafidh a respecté la structure du texte source. Cette contradiction nous a mené à scruter la structure du texte théâtrale vis-à-vis à celle du roman (sorte d'une étude comparative), cette étude a mis en valeur le sujet de la traduction du « mot » dans le texte théâtral étant donné ses aspects significatifs et rythmiques. Outre, l'intonation et l'implicite qui

le caractérisent. Questions que nous ne pouvons pas les ignorer avant d'approcher un texte théâtral.

De plus, nous avons essayé de surligner les grandes lignes qui dessinent le théâtre romantique –à qui s'appartient notre corpus de travail – jaillissant au sein d'une philosophie éco-sociale fondé sur la liberté de l'individu, révoquant toutes les restrictions classiques : structurales ou thématiques.

Et comme une suite méthodologique de ce que nous venons d'avancer à propos du théâtre, nous avons élaboré une étude analytique pour la structure du texte romancier dans le but de dessiner les frontières entre les deux genres littéraires. Ce qui nous a dévoilé le fait qu'il existe des points de convergence entre las deux genres : (nœud – dialogue – événement – personnages – élément spatio-temporel -) ainsi les passages narratifs. Cependant, le théâtre se distingue comme non seulement une littérature absolue : il comporte aussi l'exécution (estrade- décore) et la performance théâtrales.

A partir de cette déduction, les vraies questions à poser ne seront-t-elles pas : « la lettre » du texte littéraire ne représente pas une finalité elle-même? Est-il donc possible de traduire une pièce théâtrale par un

roman ? Pouvons-nous considérer ce genre de (transfère) une traduction ?

Dans ce contexte, nous devons signaler la définition et les techniques de traduction établis par « Vinay et Darbelnet » qui ont différencié entre deux types majeurs de procédés de traduction comme le suivant :

Les procédés de la traduction

traduction oblique	**traduction directe**
-transposition.	- L'emprunt.
- modulation.	- Le calque.
- équivalence.	- Traduction littérale
- adaptation locale.	

De ce fait, traduire une pièce théâtrale par un roman s'oppose au concept de la traduction elle-même. Non parlons pas des techniques de traduction.

Dans un contexte similaire, Antoine Berman a distingué entre la traduction et les autre formes de transfères tel que l'imitation, la parodie,

le pastiche le plagiat et l'adaptation… il considère l'adaptation comme une forme de transposition textuelle : le cas de l'ancienne (Fèdre) et (Fèdre) Racine, outre Antigone (Sophoclis) et Antigone (Anouilh).[1]

D'autre part, le mot adaptation est définis comme : transposition d'une œuvre littéraire dans une autre mode d'expression; l'œuvre ainsi réalisée.[2]

Cette confusion conceptuelle du terme nous a poussé à analyser d'avantage la dite notion pour déduire que l'adaptation a –en effet– deux notions :

• Adaptation locale : technique de traduction, vise à surmonter des situations problèmes imposés par l'absence de l'équivalent au niveau de la langue et la culture cible, par exemple : quand un traducteur arabe musulman se trouve face à l'expression suivante :Oh Christ! This is beautiful.

Il va la traduire sans doute : يا إلهي! إن هذا لشيء جميل

[1]- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي،ط1،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010،ص:56-57.(ترجمتنا).

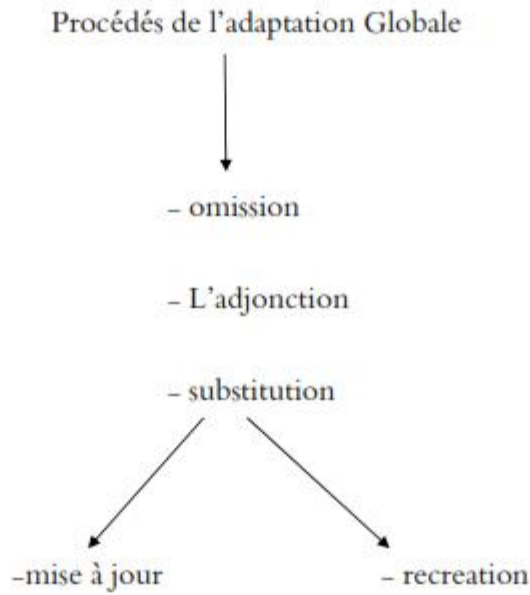
[2] - «Le petit larousse illusré », 2011, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris Cedex 06, www.éditions-larousse.fr. p14.

Alors, le recours à l'adaptation dans une situation pareille n'affecte pas la totalité du texte, elle reste limitée et temporaire. Ainsi, (Farghal) rajoute dans ce contexte : l'adaptation locale est un procédé de traduction qui obéit à deux principes : la réalité et l'efficacité. Visant à réaliser un équilibre entre ce qu'on peut changer et ce qu'on doit garder

• l'adaptation globale :

Qui permet d'effectuer des transformations à la totalité du texte. À cet effet, le traducteur opte pour une telle opération dans le but de satisfaire un certain public, ou pour surmonter une difficulté contenue dans le texte source. De même, des influences externes (édition –impression) peuvent imposer ce choix. En effet, peu importe la raison : l'adaptation globale s'avère comme une stratégie à suivre pour reconstruire la finalité, la fonction ou l'impact du texte source dans la langue cible. Conséquemment le traducteur se trouve dans l'obligation de renoncer quelques aspects formels, voir quelques unités de sens : traduire la poésie en prose ou transformer une pièce théâtrale en roman.

Cette stratégie se repose sur les procédés suivants : (omission- adjonction- substitution ; récréation- mise-à-jour), comme il est démontré dans le schéma suivant :



Ainsi, nous avons essayé de dessiner les frontières théoriques entre la traduction et l'adaptation à partir de la comparaison entre les deux notions. Or, le tableau suivant explique nos déductions :

Traduction	Adaptation
Transposition -fidèle- du sens et de la lettre d'un texte d'une langue source à une langue cible. Dans le même genre littéraire.	Transposition d'un texte d'un genre littéraire à un autre (du théâtre au roman par exemple)
Garder l'intégralité de toutes les unités sémantiques du texte source.	Rapprocher le texte source du lecteur (le vulgariser) même si ça nécessite l'omission ou l'adjonction de quelques éléments du texte source.
Garder la neutralité lors de la traduction (ne prendre pas une position.)	Favorise la culture et la langue cible, dans le but de provoquer le même impact sur les lecteurs de la traduction.

Transposer et les ambigüités et les sens simples du texte source (par principe de fidélité à l'auteur du texte source).	Éviter les ambiguïtés dans le texte source.
Transposer avec fidélité tous les caractères. Ainsi, toutes leurs dimensions.	Approfondir ou simplifier quelques caractères du texte source.
Préserver l'intégralité du dialogue étant donné qu'il représente la colonne vertébrale du texte théâtral.	Supprimer quelques parties des dialogues qui s'avèrent longs
Garder la prise de position de l'auteur.	Ajouter une prise de position moderne

Évidemment, à partir de ces déductions nous serons obligés de répondre à une question qui s'impose vivement : peut-on même adapter le genre littéraire ? Autrement dit, est il possible -sur le plan moral- de traduire une pièce théâtrale sous forme d'un roman ?

La réponse de cette question nous renvoie à trois sujets cruciaux qui sont :

- d'une part, le style littéraire d'un auteur représente à son tour une finalité, non pas un moyen d'expression seulement. La raison pour laquelle on dit que le style et les idées (l'identifiant et l'identifié) sont les deux faces de la même pièce.

- d'autre part, « la valeur du texte théâtral qui ne se révèle qu'à travers la performance artistique sur une estrade pour créer un impact chez le spectateur. A travers des systèmes paralinguistiques implicites (intonation, accent…etc.) »[1] Outre, la façon de traduire le culturel dans la pièce théâtrale, une autre situation problème qui s'arrange avec « le registre de langue » pour rendre la tache du traducteur plus difficile.

De plus, la question éthique de la traduction : qui refuse de simplifier une œuvre littéraire dans le but de la vulgariser, puisque modifier l'étranger dans un texte pour le rendre plus lisible signifie la trahison du lecteur, celui qu'on prétend de servir. De ce fait, nous nous trouvons dans l'obligation « d'éduquer le lecteur à l'étrangeté ». Dans ce contexte, Walter Benjamin rajoute : « que dit un poème ? Que

[1]- مكرزل، سليم، الشعر العالمي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص: 47.(ترجمتنا)

transmet-il ? Celui qui le comprend ne reçoit que des miettes. De plus, l'essence du poème n'est seulement pas la communication ….alors la traduction qui vise à transmettre les idées d'un poème est une mauvaise traduction..»[1]

Alors, nous avons raison de dire : "transposer une pièce théâtrale d'une culture à une autre et d'une langue source à une langue cible ne s'agit pas en fait d'une traduction c'est plutôt une adaptation. »[2]

Cette définition de Peter New Mark nous a mené à étudier le sujet de l'appropriation du texte théâtral entre les raisons qui forcent le traducteur à s'impliquer dans le texte et les limites qu'il est sensé de ne pas franchir.

Suite à ce que nous avons remarqué dans l'adaptation d'El Manfaloti, ce dernier, a choisi de changer le titre complètement de (Cyrano de Bergerac) à (الشاعر) ou (Le poète), contrairement à Abas Hafidh qui à resté fidèle au titre original. Nous avons analysé ce sujet (l'adaptation du titre) pour déduire que le traducteur doit rester fidèle au titre le plus possible. Or, toute adaptation doit respecter la fonction

[1] - Walter Benjamin :«La tache du traducteur » dans Walter Benjamin, Mythe et violence pp 261-262 .

[2] - نيو مارك، بيتر: الجامع في الترجمة، تر: د. حسن غزالة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2006، ص: 280.(ترجمتنا)

métalinguistique du titre sans oublier ses dimensions : psychiques, historiques et culturelles.

Dès que nous avons commencé à aller plus loin dans cette étude, la nature propre du texte créatif, ouvert aux lectures et interprétations, nous a confronté à la dualité : traduction littéraire – communication. Une situation qui oblige le traducteur à choisir ou bien satisfaire le gout de son peuple, ou bien de rester fidèle à l'intégralité du texte source.[1] Un dilemme qui ne se résolu que par adopter (l'éducation à l'étrangeté) comme philosophie de traduction.

Ainsi, l'aspect moral de la traduction s'intervient pour justifier sa nature sui s'appartient à la dimension éthique (morale) –selon Berman- elle vise à ouvrir l'étranger sur son espace linguistique…. « La traduction c'est l'épreuve de l'étranger. »[2]

Et si nous pouvons définir la traduction comme (une communication de communication), la traduction –étant donné ce point de vue- s'avère comme la révélation de révélation. Puisque, qu'est ce qu'une œuvre littéraire si elle n'était pas une révélation ?... de ce fait, les finalités

[1] - Berman, Antoine, L'épreuve de l'étranger, Gallimard, Paris, France, 1984, p:09.

[2]-Idem, p :09.

éthiques, poétiques et philosophiques de la traduction exigent mettre en valeur cette nouveauté pure dans la langue source. Et d'après Goethe nous devons considérer la traduction comme une « nouvelle nouveauté » dans un espace linguistique différent.[1]

Alors, le traducteur a le droit d'adapter si nécessaire, ou suivant ses choix traductiques à condition qu'il mette en considération les réalités suivantes :

- "transposer une pièce théâtrale d'une culture à l'autre et d'une langue source à une langue cible ne s'agit pas en fait d'une traduction c'est plutôt une adaptation. »[2]

- La tache du traducteur ne se fonde pas uniquement sur la théorie de la réception.

- la communication ne représente pas le capital de la traduction littéraire.

[1]- Berman, Antoine, L'épreuve de l'étranger, Gallimard, Paris, France, 1984. p 104.

[2]- نيو مارك، بيتر: الجامع في الترجمة، تر: د. حسن غزالة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2006، ص: 280.(ترجمتنا)

• la relation entre le texte source et le texte cible ne doit pas être une imitation ou une reproduction, car la traduction n'est pas une image ni une copie. [1]

Admettant ces conclusions, nous avons entamé une étude pratique intitulée de «La problématique de l'adaptation dans la traduction littéraire : étude analytique ». Qui consiste à analyser les divergences constatés entre traduction et adaptation comparés au corpus de travail. Citons :

♣ L'adaptation du titre du corpus "Cyrano de Bergerac" à « الشاعر » dans le romans d'El Manfaloti. Cependant Abas Hafidh opte pour une traduction littérale : « سيرانو دي برجراك ». « Un exemple vivant de la traduction ethnocentrique qui vise à fondre tous les concepts dans la culture cible. »[2]

♣ Un autre exemple Edmond Rostand site dans son corpus 45 personnages (sans présentation). Cependant, El Manfaloti résume ces

[1]- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي،ط1،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010، ص19. (ترجمتنا).

[2]- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي،ط1،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010، ص19. (ترجمتنا).

personnages en 10, accompagnés par une présentation pour chacune, au contraire Abas Hafidh traduit les 45 personnages sans présentation.

D'ici, on peut constater clairement l'impact négatif de « l'adaptation globale » sur la transposition du sens parce que dans ce cas là elle conduit à une « suppression » d'un élément critique dans la construction du texte théâtrale : le titre et le cadre spatio-temporel.

Et comme conclusion pour cette recherche nous adoptons la prise de position d'Antoine Berman dans ce contexte, ce dernier qui voit : « l'aspect moral de la traduction s'intervient pour justifier sa nature qui s'appartient à la dimension éthique (morale) parce qu'elle vise à ouvrir rendre l'étranger sur son espace linguistique…. Ainsi la finalité de n'importe quelle traduction est d'établir une relation avec l'autre (l'étranger et le différent) et de fertiliser sa civilisation par son interaction avec la culture de l'autre ». Autrement dit :« La traduction c'est l'épreuve de l'étranger. »[1]

Et à partir de cette conclusion nous avons sortis avec les propositions suivantes :

[1]- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي،ط1،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010، ص:14. (ترجمتنا).

- la nécessité de différencier entre les deux concepts : traduction et adaptation

- la nécessité de la formation dans le domaine de la traduction littéraire.

- Traduire de la langue source directement sans recours à une langue intermédiaire.

- Consacrer le principe de l'équivalence esthétique et significative dans la traduction littéraire. Conséquemment, le traducteur n'est pas censé d'effectuer ni ajout ni omission au niveau du texte source sous n'importe quel prétexte. Outre, il doit essayer de traduire la poésie (toute en gardant la dualité signifiant-signifié) dans le but de créer le même impact du texte source.

- La nécessité de la révision des textes traduits sous la supervision du ministère de la culture.

- Essayer de traduire la littérature arabe vers les langues étrangère dans le but de s'ouvrir sur l'étranger.

ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية

14 - Summary:

The problematic of the adaptation in the literary translation, the play of: "Cyrano of Bergerac" for "Edmond Rostand" adapted by "Mustafa Lotfi El Manfaloti" and translated by "Abas Hafidh ".

Analytic and critical survey

Since the early ages, translation proved to be – from one hand– the bridge that extends to join peoples and civilizations, remote by the Babylonian phenomenon. Hence, the act of translation serves as the eye through which one sees and identifies 'the other' and to disclose the fruits of his mind" sciences and knowledge." On the other hand, to draw his literary vivacity that generated masterpieces and texts that resisted the outflow of time. Masterpieces, summarizing their creator's spiritual experience, within a space – time setting, marked by social and eco – political circumstances coalescing with the religious, psychological and ideological subconscious to draw the letters through the writer's hand. This last, aims to satisfy a presumed public.

And since the theatrical text is the literary ocean where all literary courses pour: from poetry to novel, it contains technical particularities

(execution and performance), exhibited directly to a receiving public. All sorts of difficulties will face the translator more than in any other literary kind. Which leaves him facing a true dilemma: whether he serves his first master (text source) or he kneels before his second master (receiving public). However, the practice of translation in this domain demonstrates that the necessity of the adaptation imposes an ethical order question: are there any limits for the adaptation that aims to popularize the text targets and simplify it for the reader's sake?

Our survey is based on the topic of the adaptation in the literary texts while adopting a masterpiece in French literature:" Cyrano De Bergerac" for "Edmond Rostand" as a corpus of an analytic-comparative research which includes the adaptation of Mustafa Lotfi El Manfaloti, a celebrity in the Arab literary world and the translation of Hafidh Abas, an experienced translator. This choice is based on the omission, addition and substitution noticed in both the adaptation and less frequently in the translation.

Indeed, we established this survey in order to provide answers to the following questions: the translator of the theatrical text, must he remain chained to the limits of the source text? Or, the literary

translation, will it always succumb under the subconscious and the ego, which abolishes all sort of faithfulness? Is there a link between the literary kind of the text source and a very precise method of translation? Does the creative translation require an indirect translation, even an adaptation? Is it possible for a translated text to duplicate the effect - provoked by the text source - on the readers? And if the translator is obliged to sacrifice, what would he present to the alter: the sense or the letter?

To answer the questions above we started a research concerning the emergence of the theatrical kind. Then, we retraced its development through history, to highlight finally the crucial role played by European theater in the rising of what we call today: "the modern Arabic theater". That rapidly became anchored in the universal theatrical experience.

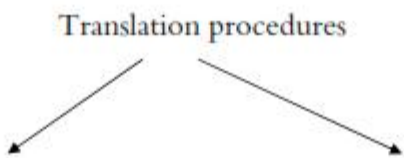
For this purpose, we revisited the play - corpus - of our survey comparing adaptation and translation, to deduce that El Manfalouti - who did not perform a translation, rather transferred the text originally translated by Mouhamed Adb Essalem El Djoundi – and wrote the play of Rostand Edmond as a novel. Unlike Abas Hafidh, who respected the

source text's structure. This contradiction led us to approach the structure of the theatrical text in opposition to the novel (in a kind of comparative survey). Hence, we realized the delicacy of the translation in the theatrical domain, considering its aspects: from one hand, meaning and rhythm. On the other, intonation and the implicit that characterize the play, the fact that creates many obstacles that handicap the translation process. This issue is not supposed to be ignored before approaching a theatrical text. We also tried to highlight the major points that define the "romantic" theater. -Since our corpus is part of it- this literary tendency rose within an eco-social philosophy founded on the individual's liberty, dismissing all classic restrictions: structural or thematic.

Always concerning the theater, we elaborated an analytic survey for the structure of the novelist's text aiming to demonstrate the borders between the two literary kinds. This resulted in the existence of some points of convergence: (plot, dialogue, event, characters, and the space-time element). However, the theater is distinguished by the fact of being not only absolute literature: it also includes the theatrical execution (stage – decor and costumes) and the theatrical performance.

Starting from this deduction, the appropriate questions would be: Is not the "letter" an aim in itself, when talking about the literary text? Is it therefore possible to translate a play into a novel? Can we consider this kind of (transposition) a translation?

This is why we had resorted to the translation definition and procedures established by" Vinay and Darbelnet" who differentiated between two major types of translation procedures as demonstrated in the following diagram :



Indirect translation	**Direct translation**
- Transposition	- borrowing.
- Modulation	- tracing translation.
- Equivalence	- literal translation.
- Local adaptation.	

In a similar context, Antoine Berman distinguished between the translation and the other shapes of transfer as: imitation, parody,

lampoon, plagiarism and adaptation. Also, he considers the adaptation as a shape of textual transposition: as in the old (Fèdre) and (Fèdre) of Racine, Antigone (Sophoclis) and Antigone (Anouilh).

On the other hand, the word adaptation is defined as: "Transposition of a literary work in another fashion of expression"; the work is achieved this way. This conceptual confusion of the term led us to further analyze this notion to deduct that the adaptation has -in fact - two notions:

- Local adaptation:

A translation technique, aims to surmount difficult situations imposed by the absence of the equivalence in the target language and culture, for example: when an Arab - Muslim - translator faces the following expression: Oh Christ! This is beautiful.

He is going to translate it probably: يا إلهي! إن هذا لشيء جميل

Then, resorting to the adaptation in a similar situation does not affect the totality of the text, it remains limited and temporary. So (Farghal) adds in this context: the local adaptation is a process of translation that obeys to two principles: the reality and the efficiency. Aiming to

achieve a balance between what one can change and what one must keep.

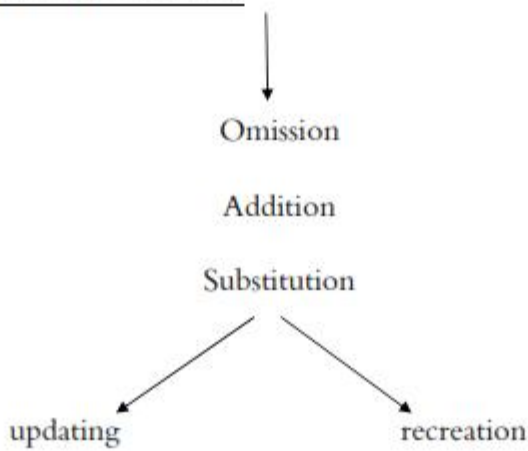
– The global adaptation:

It permits to elaborate some transformations to the totality of the text. So, the translator tends to satisfy a certain public because of the difficulty of the source text or the external influences (publishing policy, impression requirements).

Anyhow, the global adaptation proves to be a strategy to follow in order to rebuild the finality, the function or the impact of the source text in the target language. Consequently, the translator is obliged to renounce some formal aspects, even some semantic units. As in case of the translator who transforms poetry into prose or who transforms a play into a novel.

This strategy leans on the following processes: (omission – addition – substitution; recreation – updating), as it is demonstrated in the following diagram:

Global adaptation procedures



Thus, we tried to draw the theoretical boundaries between the translation and the adaptation basing on the divergences noticed between the two notions. However, the following table explains our conclusions:

Translation	Adaptation
A faithful transposition of both content and shape of a text from a source to a target language. Within the same literary kind	Transposition of a text belonging to a particular literary kind to another (from theater to novel for example)

To keep all the semantic units of the text source. (no relinquishing for the reader's sake)	To bring closer the reader from the source text (to popularize it) even though that requires the omission or the addition of some fragments of the source text.
To be neutral while translating (not to take a position.)	Encourage the culture and the target language, in the aim of creating the same impact on the translation's readers.
To transpose both the ambiguousness and the simple senses of the source text (out of faithfulness towards the author of the source text).	To avoid the ambiguousness in the text source.
To transpose in a neutral way all characters with all their measurements.	To deepen or to simplify some characters of the source text.

To preserve the entity of the dialogue giving that it represents the backbone of the theatrical text.	To omit some parts of the dialogues that seem to be long
To keep the author's point de view.	To add a modern stand

Evidently, these deductions lead us to answer a far more important question that imposes itself briskly: Is it doable to adapt the literary kind? In other words, is it possible –ethically – to translate a play into a novel?

In order to answer this question we have to highlight three major issues:

- First, the author's literary style represents a finality on its own, not a means of expression only. The reason we say that the style and the ideas (the content) are two sides of the same coin.

- Second, the value of the theatrical text can be only revealed through the artistic performance on a stage to create an impact on the spectator, through the implicit paralinguistic systems such :(intonation,

accent…etc.) Besides, the way of translating the cultural aspect in the play, remains yet another setback that stands in addition to "the language register" in the face of the translator.

Finally, the translation ethics denies the simplification of the literary work in order to popularize it, because the modification of "the stranger" in a literary work to make it more legible signifies treason for the reader, the one whom we pretend to serve. Therefore, we have to educate the reader on the stranger ". In this context, Walter Benjamin declares: "what does a poem say? What does it transmit? He who understands it receives only crumbs. Besides, the poem's main goal is not communication….consequently, the translation that aims to transmit the ideas of a poem is a bad translation…"

This point of view enhances the following idea: "to transpose a play from one culture to another and from a source to a target language is not a translation. It is rather an adaptation."

This definition of Peter New Mark intrigued us to study the topic of the appropriation of the theatrical text from two axes: the first one

inquires about the reasons that force the translator to get involved in the source text. The second concerns the limits to this involvement.

In other terms, the concept of "liberty" in translation is never total. Indeed, "the creation" doesn't justify all sorts of adaptation.

So we moved to the practical chapter "Adaptation problematic in the literary translation: analytic study" which led us back to our corpus, and starting from what we noticed in the adaptation of El Manfaloti, this latter chose to change the title completely from (Cyrano of Bergerac) to (الشاعر) or (The poet), in opposition of Abas Hafidh who remained faithful to the original title. We tried to analyze this topic (the adaptation of the title), to deduct that the translator must translate the title as faithfully as possible. On the other hand, all adaptation must respect the metalinguistic function of the title characterized in its psychological, historical and cultural dimensions.

While going farther in this survey, another problem emerges from the very core of the creative text, open to different readings and interpretations. – drove us to analyze the relationship between literary translation and communication. This duality forces the translator to

choose either to satisfy his people's taste, or to remain faithful to the entity of the source text. A dilemma resolved only by (educating the reader on the strange) as a translational philosophy.

Thus, the ethical aspect of translation justifies its nature which belongs to the ethical (moral) dimension–according to Berman – it aims to render the stranger opened in his linguistic space. "The translation is the stranger's trial."

In a similar context, if we admit the definition of translation as (a communication of communication). Translation– giving this point of view – seems to be a revelation of revelation. Since, what is a literary work, if not a revelation? ... Also, the translation ethical, poetic and philosophical finalities require enhancing this "pure novelty" in the target language: according to "Goethe" we must consider the translation as a" new novelty" in a different linguistic space. The reason why, it seems fair to say the translator may adapt when necessary, or following his translational choices provided that he keeps in consideration the following realities:

• "to transpose a play from one culture to another, from a source language to another is not a translation but rather an adaptation."

• The translator's task is not only based on the reception theory.

• The communication doesn't represent the essence of the literary translation.

• The relation between the source text and targets must not be an imitation or a reproduction, because the translation is neither a picture nor a copy.

Admitting these conclusions, we started a practical survey that consists of analyzing the divergences noticed between translation and adaptation compared to the corpus of work. For instance:

♣The adaptation of the corpus' title "Cyrano of Bergerac" to (الشاعر) "in the novel of El Manfaloti. However, Abas Hafidh goes for a literal translation: (سيرانو دي برجراك) ". This provides us with a living example on the ethnocentric translation that aims to melt all concepts in the target culture. "

♣ Another example that we noticed: Edmond Rostand mentions in his play 45 characters (without presentation). However, El Manfaloti summarizes the characters into 10, plus an introduction for each, on the contrary of Abas Hafidh who transposes the 45 characters without introductions.

Starting from such observations, we can clearly note the negative impact of "the global adaptation" on the transposition of the meaning. Because, in such cases, the global adaptation leads to an "omission" of a critical element in the theatrical text's structure.

And as a conclusion for this research, we adopt the stand of Antoine Berman in this context who views that: "the ethical aspect of translation justifies its nature that belongs to the ethical dimension (ethical) because it tends to render the stranger opened in its linguistic space". So, the finality of any translation is to establish a relationship with the other (the stranger and the different) and to fertilize its culture by interaction with the culture of the other ". In other words: "The translation is the stranger's trial"

Hence we deduced the following recommendations:

- The necessity to differentiate between the two concepts: translation and adaptation

- The necessity of the formation in the domain of the literary translation.

- To translate from the source language directly without resorting to an intermediate language.

- To emphasize on the principle of the aesthetic and meaningful equivalence in the literary translation. Consequently, the translator is not supposed to add or to omit any unit in the text source under any circumstance. Besides, he must try to translate poetry (while keeping the meaning and the shape of the source text) in order to create the same impact on the readers.

- To emphasize on the revision of the translated texts under the supervision of the ministry of culture.

- To translate Arabic literature to foreign languages in order to introduce it to the "the stranger".

قائمة المصادر و المراجع

15- قائمة المصادر و المراجع:

15-1- المصادر:

* النص الأصلي:

- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ", EDDL, Imprimé en France , chez Bussiere, S.A. à Saint-Amand Montrond. Aout 1996.

* مدونة الاقتباس:

- مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2011

* مدونة الترجمة:

- عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك"، كلمات عربية للترجمة والنشر ،مصر،القاهرة،2012

15-2 قائمة المراجع:

15-2-1- المراجع باللغة العربية:

- أمين، أحمد، النقد الأدبي، سلسلة الأنيس، موفم للنشر، الجزائر،1992.

- البياتي (عادل جاسم): عن مقدمة كتاب ايام العرب قبل الاسلام لأبي عبيدة بغداد، دار الجاحظ للطباعة والنشر، العراق، 1976.

- الخطيب، عبد الله، الضحك وملح الدموع والثورة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001.

-الجاحظ : كتاب الحيوان ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، 1955، الجزء الأول.

- الزيات ،أحمد حسن ، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية و العليا، دار نهضة مصر للطبع و النشر، الفجالة ، القاهرة، مصر.

- السيوفي،مصطفى.غيطاس مبنى: النقد الأدبي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر2010-2011.

- الشرقاوي ،عبد الرحمن: دراسة في الأدب ، ثريا، العسيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر،1995.

- نوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل بيروت، لبنان،1986.

- الوادي، طه: دراسة فى نقد الرواية،الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة،مصر، 1994.

- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي،ط1،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ماي 2010.

- بيوض، إنعام ، الترجمة الأدبية، مشاكل و حلول. دار الفارابي، بيروت، لبنان،ط1 ، 2003.

- جابر، جمال محمد: منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق. النص الروائي، نموذجا،دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، 2005.

- شكسبير، ويليام، مكبث، تر: خليل مطران، دار المعارف بمصر، (سنة الصدور مجهولة).

- صابري، علي، المسرحية ، نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية العدد السادس، جامعه آزاد الإسلامية فرع طهران المركزية ، إيران، 2010.

- سراج الدين، محمد، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، ISSN 1813-7733، المجلد الثالث ,ديسمبر2006

- شوكت، يوسف: أهمية الترجمة و ضرورتها في المجتمع العربي، الموقف الأدبي، السنة 17، العددان 202 و 203، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1988.

- عبدالسلام الهراس ، مشكل عنوانات بعض الكتب المهمة، مجلة الفيصل ، ع. 233، 1996.

- عبد السلام، حسن حميد: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الإعداد و التأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، 1993.

- عناني، محمد: نظرية الترجمة الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، 1996.

- قاسم، سيزا: بناء الرواية، ، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر، 2004.

- قطاية، سلمان: المسرح العربي ..من أين إلى أين ، منشورات – اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1972.

- مريدن، عزيزة: القصة والرواية دار الفكر، بيروت، لبنان، 1980.

- مصطفى ،محمد: دراسات في نثر العربي الحديث، ، هدارة، جامعة الإسكندرية، مصر، 1992.

- مكرزل، سليم: الشعر العالمي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1981.

- مندور، محمد: الأدب و مذاهبه، نهضة مصر، القاهرة، مصر،1988.

- نيو مارك، بيتر، الجامع في الترجمة، تر: د. حسن غزالة،دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان،1991.

- وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، لبنان، 1984.

15-2-2- المذكرات:

- إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، كلية دار العلوم جامعة المنيا، كلية الآداب و العلوم، جامعة قطر.(سنة الطبع غير واردة).

- إيغيل، زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي – مشاكل وحلول، معهد الترجمة، جامعة الجزائر، 2002.

- عثامنية، بثينة، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الإنجليزية إلى العربية، جامعة الجزائر،2004،2003.

15-2-3- المراجع باللغتين الفرنسية و الانجليزية:

- Berman, Antoine, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuil, 1999.

-Berman, Antoine, L'épreuve de l'étranger, Gallimard, Paris, France, 1984.

- Bastin, L, Georges, tr: Gregson, Mark, Routledge Encyclopedia Of Translation Studies, Ed: London And New-York, 2001.

- Derrida, Jacques, Psyché : interventions de l'autre (Paris: Galilée,1987).

-Even-Zohar 1978a, 1978b, 1990; Gentzler 1993; Hermans 1985, 1995; Holmes et al. 1978; Lefevere 1983b; Toury, 1980.

-ISRAEL, FORTUNATO : l'appropriation du texte :Traduction littéraire, La liberté en traduction ,Didier Érudition,1991.

- Nida, Eugene et Charles Taber: The Theory and practice of Translation. Leiden: Brill 1969.

Nida, Eugene, Albert . Toward a Science of Translating . Leiden: Brill 1964.

- L'*admiral* Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1 994.

-Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, Edmond Rostand, Bibliothèque Internationale d'Edition , Ed : E.Sansot et Cie, Paris, 1910,p :04.

- Martin. **Litchfield**. **West**, *The Orphic Poems*, Oxford: Clarendon Press, 1983. ISBN 0-19-814854-2. Cf. pp.146.

- Newmark, Peter. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hal.

- Steiner, George, Après Babel: une poétique du dire et de la traduction, trad : Pierre-Emmanuel Duazat , Paris A.Michel, 1998.

-Vallery , Paul : Variations sur les Bucoliques, Préface à la traduction en vers des Bucoliques de Virgile , Repris in Oeuvres complètes , Gallimard, La Péïdade, t, II, 1944.

- Walter Benjamin :«La tache du traducteur » dans Walter Benjamin, Mythe et violence .

15-2-4- المجلات و الجرائد و الموسوعات :

- إبراهيم العريس، جريدة الحياة، Digital Media Services،عدد: الأربعاء 25- أفريل- 2012.

- إسرائيل، فورناطو، تملك النص، تر: نحال مصطفى، مجلة فكر و نقد، العدد: 10، المغرب، 1998.

- نجم، محمد، يوسف، البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية، مجلة (آفاق عربية)، بغداد، فبراير 1979.

-Baker, Mona, assisted by Kirsten Malmkjær, Routledge Encyclopedia Of Translation Studies, Routledge ,London and New York, 1998.

15-2-5- القواميس و المعاجم:

- **مزدوجة اللغة:**

- المنجد الانكليزي العربي. المكتبة الشرقية. catholic press sal ARAYA-LEBANON 30 July (سنة الطبع غير مذكورة).

- بوعلام، بن حمودة ، المفتاح، دار الأمة، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2003.

- **باللغة الفرنسية:**

- Dictionnaire De LA Langue Française, Édition de la Connaissance, France, 1996.

- Le petit Larousse Illustré, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris Cedex 06, www.éditions-larousse.fr. 2011.

• باللغة الانجليزية:

- G. Easton, EASTONS BIBLE DICTIONARY, Books For The Ages, AGES Software • Albany, OR USA,Version 2.0 © 1996, 1997.

• باللغة العربية:

- المنجد في اللغة و الأعلام،ط:26، دار المشرق ، توزيع المكتبة الشرقية ،ساحة النجمة، بيروت، لبنان،1986.

15-2-6- المراجع الالكترونية:

- Encyclopædia Britannica, Inc. 2014.

- http://www.larousse.fr/dictionnaires/allemand-francais/Nebel/290547,

الفهرس

مقدمة 5

الفصل النظري: إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية

I- المبحث الأول: المسرح و الترجمة

تمهيد..... 21

1- لماذا نترجم الأدب؟ 22

2- دور الترجمة في نشأة المسرح العربي..... 24

3- البناء الفني للمسرحية..... 32

4- قضية ترجمة الكلمة في النص المسرحي..... 36

5- خصائص المسرح الرومانسي في الأدب الفرنسي..... 39

6- البناء الفني للرواية..... 41

7- الفرق بين المسرحية و الرواية..... 45

II- المبحث الثاني: المسرح بين الاقتباس و الترجمة

• تمهيد..... 46

1- ماهية الترجمة..... 48

1-1- مذهب الترجمة الحرفية..... 49

1-2- مذهب الترجمة بتصرف..... 52

2- أساليب الترجمة..... 54

2-1- الترجمة المباشرة..... 54

2-1-1- الاقتراض..... 54

2-1-2- النسخ 55

2-1-3- الترجمة الحرفية..... 55

2- 2- الترجمة غير المباشرة..... 56

2-2-1- المبادلة..... 56

2-2-2- التعديل..... 57

2-2-3- المكافئ..... 58

2-2-4- الاقتباس المحلي..... 58

3- ماهية الاقتباس..... 59

3-1- الاقتباس المحلي..... 62

3-2- الاقتباس الشامل..... 63

4- قيمة الاقتباس..... 63

5- الحدود النظرية بين الاقتباس و الترجمة..... 65

6- جواز ترجمة الجنس الأدبي..... 68

6-1- أهمية الشكل في ترجمة النصوص الأدبية..... 70

6-2- ترجمة المسرحية..... 71

6-3- القضية الأخلاقية في الترجمة الأدبية..... 73

• خلاصة المبحث الثاني..... 75

III- المبحث الثالث: تملك النص و أخلاقيات الترجمة

تمهيد..... 77

1- تملك النص المسرحي..... 79

2- السياق اللغوي و أثره في ترجمة العنوان 84

3- الترجمة الأدبية و التواصل..... 88

4- حول البعد الأخلاقي للترجمة الأدبية 91

IV- خلاصة الفصل الأول..... 95

الفصل التطبيقي: إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية: دراسة نقدية.

تمهيد..... 98

1- عرض المدونة..... 99

2- مدونة الاقتباس..... 100

3- مدونة الترجمة..... 100

4- إدمون روستان (Edmond Rostand)..... 100

5- مصطفى لطفي المنفلوطي..... 110

5-1- المنفلوطي رجل الاجتماع..... 112

5-2- منزلة المنفلوطي..... 114

5-3- نموذج من نثره..... 116

6- عباس حافظ (نشأته)..... 117

6-1- عباس حافظ أديباً..... 123

6-2- نشاطه المسرحي..... 126

6-3- عباس حافظ ناقداً مسرحياً 129

6-4- نتائج..... 134

7- عرض تحليلي للمدونة..... 137

8- ملخص المسرحية..... 142

9- إجراءات الاقتباس..... 145

10- دراسة تحليلية للنماذج..... 156

11- خاتمة..... 193

12- ملخص الدراسة باللغة العربية..... 200

13-ملخص الدراسة باللغة الفرنسية..... 214

14- ملخص الدراسة باللغة الانجليزية..... 232

15- قائمة المصادر و المراجع..... 248

16- الملاحق..... 255

17- مسرد مصطلحي 273

18- الفهرس..... 274