

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة منتوري - قسنطينة -

كلية الآداب و اللغات

قسم الترجمة

مدرسة الدكتوراه ترجمة

رقم التسجيل:

الرقم التسلسلي:

ترجمة الأدب المسرحي الهزلي، ترجمة دون جوان لموليير نموذجاً

مذكرة بحث لنيل درجة الماجستير في الترجمة

إعداد الطالبة:

هاجر خبيب

تحت إشراف:

الدكتور أحمد شنيقي

اللجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور: عمار ويس

جامعة منتوري قسنطينة

رئيساً

الأستاذ الدكتور: أحمد شنيقي

جامعة باجي مختار - عنابة -

مشرفاً و مقرر

الأستاذ الدكتور: فراح معمر

جامعة منتوري قسنطينة

عضواً مناقشاً

الأستاذ الدكتور: سعيدة كحيل

جامعة باجي مختار - عنابة -

عضواً مناقشاً

السنة الجامعية 2008/2007

الإهداء:

إلى أحرز و أقرب الناس إلى قلبي والدي الكريمين
حفظهما الله لي و أطال عمرهما، إلى أخوي العزيزين،
إلى خالي، إلى جميع أساتذتي، إلى كل زملائي و
زميلاتي بمدرسة الدكتوراه ترجمة دفعة
2006/2005.

و إلى كل من شجعني من قريب أو من بعيد.

كلمة شكر:

يسعدني أن أتقدم بالشكر و العرفان إلى الأستاذ أحمد
هنيقي الذي لم يبخل علي بإرشاداته الموضوعية و
نصائحه المادفة و حرصه على أن يكون هذا العمل في
المستوى المطلوب.

كما لا يفوتني أن أشكر كل أساتذة قسم الترجمة بجامعة
منتوري و جامعة عنابة و أخص منهم بالذكر الأستاذ
عمار ويس و الأستاذ فرحات معمرى.

قائمة المحتويات:

المقدمة:

1- الفصل الأول: إشكالية ترجمة الأدب المسرحي الهزلي.

- 1.1. ماهية المسرح (ماهيته و خصائصه).....1.
- 2.1.1. الملهاة أو الكوميديا.....6.
- 2.1. اللغة المسرحية.....8.
- 3.1. الترجمة الأدبية.....11.
- 1.3.1. الترجمة من منظور فيني و داربلي.....13.
- 4.1. الترجمة المسرحية الهزلية.....14.
- 1.4.1. المعوقات و الحلول المقترحة.....14.
- 2.4.1. ترجمة المؤلفات المسرحية إلى العربية.....24.
- 1.2.4.1. تطور ترجمة المؤلفات المسرحية إلى العربية.....25.
- 2.2.4.1. الأساليب المدرجة في ترجمة المؤلفات المسرحية إلى العربية....25.
- 3.4.1. الترجمة التجارية في المسرح.....29.

2- الفصل الثاني: موليير في الوطن العربي.

- 1.2. موليير: حياته.....33.
- 1.1.2. أهم أعماله.....34.
- 2.1.2. لغة موليير.....36.
- 2.2. موليير في الوطن العربي.....39.

3.2.	موليير في الجزائر.....	45.
4.2.	أسباب ترجمة العرب لموليير.....	50.
1.4.2.	أهم مسرحيات موليير التي ترجمت إلى العربية.....	53.

3 - الفصل الثالث: دراسة تطبيقية لترجمة دون جوان لموليير.

1.3.	نبذة عن مسرحية دون جوان لموليير.....	59.
1.1.3.	الشخصيات الرئيسية في المسرحية.....	61.
2.3.	من هو يوسف محمد رضا.....	62.
3.3.	قراءة في العنوان بين الأصل و الترجمة.....	63.
4.3.	قراءة في مقدمة المسرحية المترجمة.....	66.
5.3.	التقنيات الموظفة في الترجمة.....	68.
1.5.3.	الأساليب اللغوية في الترجمة.....	68.
2.5.3.	الأساليب الموظفة في الترجمة.....	70.
6.3.	قراءة في لغة و منهجية الترجمة.....	72.
1.6.3.	لغة الترجمة.....	73.
2.6.3.	منهجية الترجمة.....	92.
7.3.	تحليل ترجمة دون جوان ليوسف محمد رضا.....	158.

الخاتمة.....

قائمة المصادر و المراجع.....

الملخص المحرر باللغة العربية.

الملخص المحرر باللغة الفرنسية.

الملخص المحرر باللغة الانجليزية.

المقدمة

المقدمة:

نالت الترجمة نصيبا وافرا من الدراسات اللغوية و العلمية خلال القرن العشرين و هذا بفضل اهتمام الباحثين و جميع المشتغلين فيها الذين قاموا بإرساء قواعد منهجية تظهر الترجمة كعلم قائم بذاته و تأخذ بعين الاعتبار التكافؤ النصي برمته.

فالترجمة هي شرح و تفسير لما يقوله و يكتبه الآخر في لغته إلى لغة المتلقي لذلك عادة ما يحرص المترجم على نقل فكرة المؤلف إلى لغة أخرى دون المساس بها، بعبارة أخرى هي محاولة الحفاظ قدر الإمكان على رسالة النص و لكي يتم ذلك، على المترجم أولا أن يكون ملما باللغتين الأصل و المنقول إليها و أن يتوخى الحذر فيما يخص المعنى و المبنى لأنها تتطلب مهارة لغوية وسعة اطلاع إذ يقول السيرفي عن التوحدي (1953: 116) عن عملية الترجمة: "إن لغة من اللغات لا تطابق لغة أخرى من جميع جهاتها بحدود صفاتها، في أسمائها وأفعالها وحروفها وتأليفها وتقديمها وتأخيرها، واستعارتها وتحقيقها، وتشديدها وتخفيفها، وسعتها وضيقها ونظمها ونثرها وسجعها ووزنها وميلها"¹ وهذا القول يتناقض مع قول الجرجاني في كتابه **دلائل الإعجاز**، إذ يولي المعنى أهمية تفوق اللفظ ولهذا دعا الترجمة بالموازنة بين لغتين ولكي تحصل هذه الموازنة يشترط: "إفادة المعاني والبلاغة فيه أن تبلغ ما تريد من نفس المخاطب من إقناع وترغيب وترهيب وتشويق وتعجيب أو إبخال سرور أو حزن أو غير ذلك" (الجرجاني:7)²

وهذه الموازنة من الصعب أن تحدث لأننا عندما نقوم بنقل كلام معين في وضعية اتصال سيصل ناقصا ومشوها بطريقة تدعو إلى الضحك أحيانا مقارنة بالأصل. لأن كل رسالة موضوعة للترجمة هي أولا وقبل كل شيء رسالة موضوعة للتفسير، فالغموض في لفظ أو في تركيبة ما يحدث عندما يصبح بإمكان هذين العنصرين إعطاء معنيين أو

¹ إيمان محمد سعيد تونسي، الترجمة المسرحية: واقعها وآفاقها، مجلة علامات في النقد، عدد 48، ص 429.

² إيمان محمد سعيد تونسي، المرجع نفسه، ص 429.

عدة معاني للقارئ، ولكي ندرس هذا الغموض يجب إدخال عدة عناصر في الفعل اللغوي من بينها المرسل والمستقبل الأول الذي هو المترجم والمستقبل الثاني والذي عادة ما يكون السامع أو القارئ.³

و لذلك تضاربت مفاهيم الترجمة خاصة بعد تطور الدراسات اللغوية التي خلقت نظريات حديثة للترجمة، فمنهم يرى بأنها فرع تابع للغة باعتبارها جزء لا يتجزأ منها ككانتفورد و نيدا و تابور و جاكوبسون وغيرهم، و منهم من يرى بأنها تجاوزت النظرية اللغوية لتصبح تقريبا مستقلة تماما عنها كالنظريات الوظيفية للترجمة و النظريات الفلسفية و من روادهم نذكر حاتم و ميسن و منى باكر و إيتامار إيفن زهير و ستاينر و غيرهم.

و لعل أعسر أنواع الترجمة هي الترجمة الأدبية نظرا لارتباطها الوثيق بالأنظمة اللغوية و الثقافية و التاريخية و الاجتماعية في اللغة الهدف كترجمة القصة و الشعر و المسرح وغيرها، و لأننا من المهتمين و الشغوفين بالأدب بصفة عامة و باعتبار أن الترجمة علم من العلوم المتجددة و الحية إن صح القول و لأنها تمس جميع العلوم و الآداب بدون استثناء، جعلنا موضوع بحثنا يدور حول ترجمة الأدب المسرحي و تحديدا الهزلي.

و تهدف هذه الدراسة إلى إبراز مدى صعوبة الترجمة المسرحية و مدى قدرة المترجم على نقل الرسالة المسرحية كتابة و حركة و جعلها تتلاءم مع ثقافة و متطلبات ذوق المستقبل لها سواء كان قارئاً أم متفرجاً، ذلك أن المسرح في حد ذاته ترجمة داخل اللغة نفسها L'intralinguistique و ترجمة سيميائية L'intersémiotique لأنه تأويل للدلائل اللغوية بواسطة نسق من الدلائل غير اللغوية مثلما أشار إليها جاكوبسون أي هو تحويل، وهنا تكمن صعوبة ترجمته، فالمترجم أمام عمل مضاعف لأنه مطالب بنقل النص إلى لغة ثانية و جعله قابلاً للعرض في الآن ذاته، و لكن إشكالية ترجمة المسرح تتجلى في ذاتية المترجم بمعنى أنه إما سينقل نصه بإخضاعه المطلق إلى الأصل من خلال المحافظة على

³ Michel Ballard. *Effets d'humour, ambiguïté et didactique de la traduction.*, Université de Lille III, Lille France. META, XXXIV,1, 1989.

فكرته و ثقافته و التي ينجم عنها نوع من الغرابة في الترجمة، و إما سيتصرف فيه بحرية مسرفة حتى نصبح أمام نص جديد بعيد تماما عن الفكرة الأصلية، و هنا سنتساءل كيف تعمل الترجمة لتكون أمينة وألا تخون النص-المصدر و كي تأتي بنفس الانطباع الذي تركه النص الأصلي ؟ بعبارة أخرى كيف تجد الترجمة نفسها بين النص و العرض؟

كما سنتوسل هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي المقارن و الذي يقوم على تجميع البيانات المتعلقة بالترجمة المسرحية و فصل الجمل و محاولة الغوص في أعماقها بغرض وصفها و تفسيرها و مقارنتها بالأصل و من ثم تحليل النتائج، و سنعتمد فيها على نظريات فيني و داربلني لأننا نريد أن نعرف إن كان يوسف رضا قد اعتمد أسلوب الترجمة بالحرف أو الترجمة بالتصرف.

أما عن أسباب اختيار هذه المدونة فيعود لعدد من المبررات منها أن مسرحية دون جوان تختلف عن باقي المسرحيات الهزلية الأخرى لأنها تنتهي بفاجعة و لكنها لا تثير فينا أدنى إحساس بالشفقة أو الحزن، إضافة إلى موليير الذي يعتبر الرائد الأول في مجال المسرح الكلاسيكي الهزلي و الذي يتميز عن غيره من كتاب الكلاسيكية، لأن أسلوبه وفنه لا يزالان يبهراننا حتى اليوم، فهو كان يعي تماما اختياره و انتقاءه للمواضيع التي تعبر عن هموم الناس اليومية وهواجسهم إزاء مختلف القضايا، ولأن حضوره المسرحي قوي جدا كثيرا ما شغلت أعماله النقاد و المترجمين و لفتت انتباه المهتمين بقضايا المسرح عموما.

كما أن مسرحية دون جوان في حد ذاتها كتبت بلغة قديمة و موضوعها يعد من الطابوهات التي عادة ما تتجنبها المجتمعات و تتستر عليها، و لقد اكتفينا بترجمة واحدة لأننا رأينا بأن ترجمة واحدة تفي بالغرض المنشود و يمكن أن تحقق الأهداف المرجوة من الدراسة التي أشرنا إليها سابقا.

و لقد رسمنا لموضوع بحثنا خطة مبدئية تنقسم فيها الدراسة فضلا عن المقدمة والخاتمة إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول و الثاني والذان يمثلان الجانب النظري فالأول سنسعى من خلاله إلى التعريف بالمسرح و بالكوميديا لأن المسرح الكوميدي في حد ذاته لغة اختصاص، ثم سنتطرق فيه إلى مفهوم الترجمة الأدبية و مناهج فيني و داربلني باعتبار أن ترجمة الأدب المسرحي هي ترجمة أدبية، أما عن مناهج فيني و داربلني فسنعتمد عليها في دراستنا الوصفية للأسباب المذكورة سابقا، و بما أننا بصدد البحث في مجال الترجمة المسرحية، سنبحث أيضا في هذا الفصل عن ماهيتها و أهم النظريات التي وضعها الباحثون في هذا المجال بالإضافة إلى المعوقات التي تواجهها و بعض الحلول المقترحة كي تساعدنا في تحليل ترجمة دون جوان ليوسف رضا، أما الفصل الثاني فسنخصصه لموليير لأننا رأينا بأنه من الضروري أن نستكشف عبقريته و لغته التي سحر بها العالم، إذ سنحاول فيه التحدث عن حياته و أبرز أعماله و خصائص لغته و مدى انتشار أعماله في الوطن العربي عموما و في الجزائر خصوصا، ثم سنبحث فيه عن الأسباب و الدوافع التي جعلت العرب يهتمون بترجمة أعماله.

أما الفصل الثالث فهو يمثل الجانب التطبيقي حيث سنقدم فيه نبذة عن مسرحية دون جوان لموليير كي نستطيع بعد ذلك المقارنة بين الأصل و الترجمة، ثم سنخرج قليلا على يوسف محمد رضا و على مساره الترجمي، بعد ذلك سنحاول قراءة العنوان و الصفحات الأولى من مقدمة الترجمة لنرى إن كانت هناك شفافية في الترجمة لأنه عادة ما يحمل العنوان أبعادا ثقافية و اجتماعية محضة، ثم سنستعرض أهم الأساليب التي وظفها المترجم و التي هيمنت على ترجمته، و من ثم سنباشر في المقارنة بين الأصل و الترجمة، من خلال القراءة أولا في لغة الترجمة كي نعرف ما إذا كانت قد ألمت بمميزات لغة موليير، و ثانيا في شكل و خلفية كل جملة من المسرحية و التعرض إلى خصائص و مميزات

اللغتين الأسلوبية منها و التركيبية، و أخيرا سنحاول بإذن الله أن نحلل ما خلصنا إليه بعد المقارنة و الوصف.

تجدر الإشارة إلى أننا تناولنا كل فصول المسرحية لكننا استثنينا بعض المشاهد الموجودة في الفصلين الثالث (المشهد الأول و المشهد الرابع) و الرابع (المشهد الرابع والمشهد السادس) و ذلك نظرا لمحدودية مساحة المذكرة.

في الأخير، سنحاول أن نختم بحوصلة وافية عما سيتقدم بداية من الفصل النظري إلى آخر الفصل التطبيقي كما نأمل أن تدلنا هذه الدراسة على الصعوبات التي يواجهها المترجم عند نقل أي نص مسرحي و كيف يتخلص منها.

الفصل الأول:

إشكالية ترجمة الأدب المسرحي الهزلي.

1.1. ماهية المسرح:

اختلف العلماء في تعريف المسرح رغم ما يبدو من بساطة في مفهومه، فهو بالمعنى الواسع للكلمة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر و الأفكار و الأحاسيس البشرية ووسيلته في ذلك فن الكلام و فن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة.¹

فمجي وهبة مثلاً في كتابه **معجم مصطلحات الأدب**² يقدم لنا تعريفين مختصرين لكلمة مسرح فيقول إن المسرح:

- 1- هو البناء الذي يحتوي الممثل أو خشبة المسرح و قاعة النظارة و قاعات أخرى للإدارة و استعداد الممثلين لأدوارهم، و قد يراد منه الممثل و قاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم و مسرح الهواء الطلق، كما يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هو الحال في مصر فيقال: المسرح القومي و يراد به الفرقة التمثيلية.
- 2- هو الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين فيقال مسرح توفيق الحكيم أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر.³

أما دائرة المعارف البريطانية فتذهب إلى أن فن المسرح يكاد يقصر اهتمامه على العروض الحية التي يكون فيها الفعل موجهاً بدقة و تخطيط محكم نحو خلق إحساس منسق و عميق بالدراما بينما نجد **قاموس أكسفورد الوسيط Shorter Oxford English Dictionary** يقدم لنا سبعة مفاهيم لكلمة مسرح و التي تدور في نفس الاتجاه و لا تخرج في مجملها عما يذكره **مجي وهبة** في معجمه.⁴

"الدراما في اللغة اليونانية معناها الفعل [...] و لكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت

¹ مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 2002 م، ص 10.

² مجي وهبة، معجم مصطلحات الأدب. إنجليزي-فرنسي-عربي، مكتبة لبنان. بيروت. 1974.

³ أحمد أبو زيد، ما قبل المسرح، مجلة عالم الفكر، العدد 14، المجلد 17، الكويت، سنة 1987، ص 605.

⁴ -مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 2002 م، ص 10.

الكلمة عدة معان تتفاوت قربا و بعدا، كما تستبدل أحيانا بكلمة مسرحية⁵ فكلمة دراما إذن هي كلمة يونانية الأصل تعني الشيء المؤدى أو الأداء، و كلمة تياتر theater هي من نفس الأصل أيضا لكنها تعني مكان المشاهدين أنفسهم ثم تدرج معناها ليصبح العمل المسرحي ذاته .

و نجد في **المنجد الأبجدي**⁶ أن كلمة مسرح تختلف تماما عن كلمة مسرحية، فالأولى: جمع مسارح من سرح أي المرعى أو مكان يعد لتمثيل الروايات و للرقص و للعب. أما الثانية: فهي من سرح كذلك ولكنها رواية نثرية أو شعرية أو نثرية و شعرية معا تمثل على المسرح.

نفس الشيء بالنسبة لـ **Le Petit Robert des enfants**⁷ فنجد:

Théâtre : art qui consiste à jouer une histoire devant des spectateurs.

Bâtiment où ont lieu les spectacles de théâtre.

Endroit où se passe un évènement.

Pièce de théâtre : est une comédie, un drame, une farce, un mélodrame ou une tragédie.

فالمسرحية هي ببساطة اجتماع للعديد من الثوابت و الأمكنة الحية التي تحدث المعنى

و تجعلنا نسبح في الخيال و ركيزة المسرح هي الإخراج، إذ يقول **Patrice Pavis**

باتريس

بافي:

«Les différentes composantes de la représentation, souvent dues à l'intervention de plusieurs créateurs (dramaturges, musiciens, décorateurs, etc.) sont assemblées et coordonnées par le metteur en scène. Qu'il s'agisse d'obtenir un ensemble, intégré (comme dans l'opéra) ou au contraire un système où chaque art garde son autonomie (Brecht), le metteur en scène a pour mission de décider

⁵ محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، المسرحية بين النظرية و التطبيق، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و لنشر، لدار القومية للطباعة و النشر، 1966، ص 77.

⁶ المنجد الأبجدي، دار المشرق، الطبعة الأولى ، بيروت، سنة 1967.

⁷ **Le Petit Robert des enfants**, Dictionnaires le Robert, Paris, 1990.

du lien entre les divers éléments scéniques, ce qui influe évidemment de manière déterminante sur la production du sens global (...) la mise en scène doit former un système organique complet, une structure où chaque élément s'intègre à l'ensemble, ou rien n'est laissé au hasard mais possède une fonction dans la conception d'ensemble.»⁸

و لذلك اختلف الباحثون حول طبيعة الخطاب الدرامي من خلال تحديده بما هو أدبي أي خطاب النص أو بما يسمى أيضا بـ «الخطاب الكلمة»، أو بما هو فني أي خطاب العرض أو خطاب الصورة فالنص يتكون من عنصر أدبي Poétique و هو المكون الأساسي للخطاب الدرامي أما العرض فهو يحوي هذا العنصر بالإضافة إلى العنصر الجمالي Esthétique و الذي يتوفر على عناصر فنية منها: البصرية و السمعية... الخ.

و لهذا فإن الخطاب المسرحي يتعدى حدود القراءة الأدبية الصرفة ليشمل لغة حفلة العرض، فخطاب الكلمة يخضع للدراسة اللغوية بوصف اللغة نظاما صوتيا Acoustics system أما خطاب الصورة فيخضع للدراسة السيميولوجية بوصف السيميولوجيا نظاما لغويا أكبر و أوسع من الحدود الصوتية.⁹

و هذا ما يجعل من المسرح فن Paradoxal مثلما أشارت إليه Anne Ubersfeld أن أبرسفيلد عندما تحدثت عن ثنائية النص و العرض لأنه في الوقت نفسه نتاج أدبي وعرض يشبه الواقع فالنص ثابت لا يتغير مهما تغير الزمن أما العرض فهو دائما متغير لأنه مرتبط بالواقع المعاش.¹⁰

أما Dominique Maingueneau **دومينيك مانقونو**¹¹ فقد تحدث عن عدم استقرارية الخطاب المسرحي لأن القارئ يستقبل الأقوال بطريقة غير متسلسلة نظرا لتداخل النصوص التي يضعها المؤلف بين مختلف الحوارات Les didascalies على عكس

⁸ Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002. p.48

⁹ تيسير عبد الجبار الأوسي. إضاءة في الخطاب الدرامي. www.google.com

¹⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Sociales, 2^{ème} Edition, Paris, 1981. p 50.

¹¹ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990. p 143.

المتفرج الذي يستقبلها متتابعة خطياً رغم أن العرض هو ترجمة حرفية للنص،¹² بالتالي نستنتج بأن النص و العرض متكافئان دلالياً، و لكن الباحثون يعارضون ذلك لأنهم يرون بأن "العلامات الخطية بمجرد تحولها إلى علامات سمعية بصرية تحدث على النص مجموعة من متغيرات من جانب الإدراك الدلالي"¹³ و هذا ما يجعل "فهمنا للنص كقراء مغايرين و ليس مخالفا لفهمنا له كمتفرجين"¹⁴ و النتيجة تعدد القراءات لنفس الخطاب إذ هناك من يرى بأن النص و العرض متوازيان، و هناك من يرى أن النص هو جزء من العرض.

و يتميز الخطاب المسرحي عن الخطابات الأخرى بخصائص كثيرة نذكر منها على سبيل المثال: صفة الديمومة و التأثير الإيجابي على المتلقي و المحمولات الفلسفية والفكرية و الجمالية المأخوذة من خطاب النص إلى خطاب العرض و انتمائه إلى الحاضر دائماً و العصرية.¹⁵

بالإضافة إلى حصريّة الخطاب من خلال تميزه عن باقي الخطابات الأخرى ب:

- الحوارات.

- التنصيص (Les didascalies) أو بما يسمى بالملاحظات و التوجيهات المسرحية أو بالتلميحات الركحية و طبعا كل هذه الملاحظات التي يضعها الكاتب المسرحي نجدها كذلك في أقوال الشخصيات.

- المتلقي المزدوج (Le double destinataire) ففي المسرح هناك الشخصية المتحدثة والقارئ أو المشاهد الذي يقرأ أو يحضر العمل المسرحي.¹⁶

- الزمان فزمن الخطاب مثلما أشار إليه Emile Benveniste إميل بنفنيست¹⁷ يحدده

¹² جلال زيد، المدخل إلى السيمياء في المسرح، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، عمان، 1992، ص 47.

¹³ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2003، ص 46.

¹⁴ عمر بلخير، المرجع نفسه، ص 46.

¹⁵ باسم الأغشم، الخطاب المسرحي بين التراث و المعاصرة ، جريدة الصباح، www.alsabaah.com

¹⁶ Le théâtre, première partie. www.google.fr

المتكلم و هو لغوي أما في المسرح فتحديده يبدو صعبا نظرا لثنائية النص و العرض لهذا أجمع الباحثون على و جود زمنين مختلفين في المسرح:

- زمن الخيال (زمن أحداث القصة) و زمن العرض فالقارئ بإمكانه أن يرجع إلى الوراء كي تكتمل لديه فكرة الزمن لتتبع مسار المسرحية أما المتفرج فعليه متابعة العرض كاملا و لا يمكنه التغاضي عن مشاهدة مشهد من المسرحية لأنه مجبر على ذلك كي يدرك زمن المسرحية، بالتالي فالزمان يتحكم في طول و قصر الأحداث في النص المسرحي.¹⁸

يقول Antoine Vitez أنطوان فيتاز:

«Le théâtre est fait pour dire non pas : ici, aujourd'hui, mais : ailleurs, autrefois.»¹⁹

- المكان: هو في الخطاب وضعية الكلام هي التي تحدد وضعية الأشياء أما في النص المسرحي أو العرض، فلعل أول ما يتجلى هو المكان المسرحي نظرا لوضوح العلامات التي تشير إليه. و لكن هذا العنصر يكون أكثر وضوحا في العرض المسرحي، و من الأشياء الدالة على المكان في النص المسرحي هي تلك العلامات التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان، و إدراكها يتم من خلال الملاحظات المسرحية التي يصوغها و التي تتضمن معلومات لمختلف الأماكن التي تجري فيها أحداث المسرحية، و لكن بالرغم من هذا فإن ذلك لا يكفي لإدراك تفاعل الشخصيات²⁰ "مما يضطر القارئ إلى الاستعانة بما يوفره لنا حوارها من العلامات الدالة على المكان".²¹

خلاصة القول أن المسرحية عبارة عن إنشاء أدبي في شكل درامي أي هي تمثيل على خشبة المسرح لفكرة معينة لمؤلف من قبل فنانين و ممثلين ثم إن خصائصها تجعل من

¹⁷ Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Gallimard, Paris, 1966. p 73.

¹⁸ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2003. ص 80 - 88.

¹⁹ *Temps scientifique, temps théâtral de Anne Ubersfeld*. www.google.fr

²⁰ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2003. ص 88 - 95.

²¹ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2003. ص 93.

ترجمة المسرح جد صعبة لأن المسرح في حد ذاته ترجمة مما يحتم على المترجم أن يكون على دراية واسعة بهذه الأشياء التي تفرض عليه أن يواجه نوعاً من الترجمة المزدوجة Une double traduction من خلال ترجمته للنص المسرحي كي يكون قابلاً للعرض.

2.1.1. الملهاة أو الكوميديا:

و هي مركبة من الكلمتين اللاتينيتين comos (كوموس) بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاخب و معرب و من oida (أودي) بمعنى أغنية من الأغاني و الرقصات التي كان يؤديها سكان الريف الإغريقي إبان موسم الحصاد و خاصة أثناء قطاف العنب الذي ارتبط بإله الخمر ديوسينوس أي أنها نشأت من الاحتفالات الدينية.²²

فالكوميديا بمفهومها العام: محاكاة تكتب بأسلوب خفيف و مرح و تتضمن أحداثاً وشخصيات توضع في قالب مضحك و ساخر، فهي تختلف عن المأساة كونها تنتهي بنهاية سعيدة في معظم الأحيان، لكن هذا المفهوم لا ينطبق تماماً على الكوميديات القديمة لأن "الكوميديا اليونانية كانت أسلوباً تطور من الطقوس و الاحتفالات الديونيسية التي كانت تتضمن غناء و ارتداء للأقنعة و تشترك فيها جميع الطبقات و الفئات".²³

و قد عرفها أرسطو في كتابه **فن الشعر**: "محاكاة الأراذل من الناس في نقيصة و لكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك".²⁴ و هو لم يوليها اهتماماً كبيراً بقدر ما أولاه للمأساة ذلك أنها كانت في نشأتها عندما ألف كتابه **فن الشعر**، فالملهاة لم يعترف بها رسمياً في أثينا إلا بعد الاعتراف بالمأساة بأربعين سنة (458 ق.م)، و ذلك راجع إلى خشية الدولة منها، لأنها كانت في بادئ الأمر تنتقد سلبيات تصرفات و أفعال أهم رجال الحكم في الدولة. كما أنها كانت تنتقد العصر و المجتمع الأثيني خاصة مشاكله قبل و بعد

²² مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 2002 م، ص 49.

²³ مجيد صالح بك، المرجع نفسه، ص 57.

²⁴ مجيد صالح بك، المرجع نفسه، ص 48.

الحرب البلوبونية مما جعلها نوعا من المعالجة لأنها تتطرق إلى القضايا السياسية والاتجاهات الفكرية.

و أول من سما بالكوميديا قديما هو رائدها في ذلك العصر Aristophane أريستوفانس لأنه عكس صورة الحياة الأثينية بجلاء كما وجه انتقادات لاذعة للمعتقدات و الآلهة اليونانية و لكن بطريقة تهكمية ساخرة همه الوحيد فيها إضحاك الجمهور و إيصال فكرته، و هذا من خلال ملاحيه الشهيرة مثل السحب، الأكارنيون، البابليون.... ثم تطورت على يد خلفه Ménandre مناندرس الذي أخرجها من الواقعية و جعلها تعنى بالضحك أكثر مما تعنى بالنقد.

حتى جاء Molière موليير الفرنسي الذي ارتقى بها إلى الأدب الرفيع (1622 - 1673) إذ نقد مجتمعه نقدا مريرا خاصة الطبقة الأرستقراطية، لأنه فهم بأن الشر لا يمكن رده إلا بالسخرية التي تجعل المستهدفين يحسون بالمهانة و الذل و يغيرون من تصرفاتهم، كما أنه انفرد بأسلوب خاص به في الأدب المسرحي من خلال تناوله للطباع العامة و الملامح الإنسانية كالنفاق و البخل و غيرها.

أما في انجلترا فتطورت كذلك بتطور المجتمع الانجليزي و خاصة على يد Shakespeare شكسبير رغم أنها لم تكن كلها مثيرة للضحك و إنما ساخرة، كما أنه ترك الضحكات تدوي في تراجيدياته و الدموع تسيل في كوميدياته و هو أيضا مثل موليير لم يتقيد بالمدرسة الكلاسيكية، ثم جاء بعده Oscar Wilde أوسكار وايلد ثم George Bernard Shaw جورج برنارد شو²⁵ و غيرهم.

خلاصة القول أن الكوميديا تتناول بموضوعاتها واقع الحياة المعاصرة من خلال محاولة الكشف عن مساوئها و نقدها سواء كانت أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية و سلاحها في

²⁵ مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 2002 م ، ص 49 - 67.

ذلك إثارة الضحك و السخرية باعتبارها أقوى سلاح في مواجهة كل ما هو خارج نطاق المؤلف في المجتمعات و هذا من خلال توظيفها للغة خاصة بها.

2.1. اللغة المسرحية:

يمثل المسرح بمختلف اتجاهاته و مضامينه تعبيراً جمالياً عن واقع ما يعكس جوهر الحياة بجمالها و قبحها، ولكي يحصل ذلك يشترط توظيف لغة خاصة قادرة على رسم الشخصيات و تصوير الأحداث و تحديد المغزى العام للعمل المسرحي، بكلمة أدق: لغة تستعمل الإيحاء و تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية، و تشيع الجو العام السائد في المسرحية و تبرز المغزى أو "الدلالة الخاصة التي تتوافر لمسرحية دون أخرى و هذه هي التي تساعد المخرج أو الناقد في التقاط ملامح الشخصية، و إدراك المفهوم العام للمسرحية"²⁶، بالإضافة إلى عنصر الحوار الذي ينبغي أن يكون منسقا و ملائماً لموضوع المسرحية "فالتركيز و الإيجاز و اللمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد" و ليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيراً دائماً، فقد يطول ويقصر حسب مواقف القصة نفسها و حسب طباع الشخصية نفسها، لذلك يحتاج الكاتب إلى لهجات اصطلاحية معينة لأن واجبه و أمانته اتجاه العمل يفرضان عليه ذلك، بالتالي يتوجب عليه أن يكون واعياً بلهجة الشخصية التي يصورها.²⁷

و لهذا السبب قامت الإشكالية بين استعمال العامية و الفصحى في المسرح، فالعامية في نظر البعض أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية، و هذا ما يسمونه بواقعية الأداء لأنه عادة ما يتعذر نقل خصائص بعض العبارات بترجمتها من لغة ما إلى اللغة الفصحى، لذلك عدّت العامية لغة التخاطب خاصة

²⁶ محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1977، ص 29.

²⁷ محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1977، ص 25 - 30.

في الكوميديا التي تعتمد أساساً على عبارات ذات طابع محلي و لهذا تكون العامية أقرب في الوصف و المهاترة من الفصحى خاصة في الكوميديا.

غير أن الدكتور محمد غنيمي هلال فيرى بأن الكاتب إذا أراد إنتاج أدب شعبي بأنه قادر على أن ينتج ملهاة باللغة الفصحى و أنه من غير المنصف الحكم على الفصحى بأنها عاجزة أن تسهم في هذا المجال لأن هذا الحكم "فيه اعتراف بعجز الأدب العربي عن مجاراة الآداب الأخرى في غنائه بهذا الجنس من الأدب".²⁸

فإذا كانت الفصحى أقدر من العامية على ترجمة المسرحيات العالمية ذلك أنها قادرة على خلق مسرحيات في أدبها تجابه تلك المسرحيات العالمية مضمونا و فكرا، مما يعني أن لغة المسرح لا تنحصر في حيز الملفوظ اللساني، و إنما تجاوزته لصالح لغة المهارات الإيمائية و الصوت و الحركة، فهي قادرة على تحويل المكتوب إلى المحسوس البصري مع إحداث الأثر المرجو في نفوس الجماهير.

أما توفيق الحكيم فاستعمل بما يسميه باللغة الوسطى أو اللغة الثالثة كي يضع حدا لهذا الاختلاف، و هي عبارة عن لغة عربية مبسطة تفهم في كل البلاد العربية إذ سماها هو بلغة الصحافة، أي أنها مزيج من العامية و الفصحى. مثل: البوليس، الحكومة، خليها على الله... الخ حيث نلمس فيها شيئا من التسامح في لغة التخاطب أو الحوار و يبرر ذلك بأن أغلب كلمات العامية آتية من الفصحى فحينما نقول: بدي أصلها بودي أو ما اعرفش أصلها ما أعرف شيء.²⁹

و بغض النظر عن كل هذه التناقضات يبقى المسرح اللغة الوحيدة التي يمكنها أن تقدم عرضا، وهذا يدل على أنها قادرة على تحقيق صورة ذهنية.

²⁸ محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، 1975، ص 71.

²⁹ محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، المسرحية بين النظرية و التطبيق، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، الدار القومية للطباعة و النشر، 1966، ص 186.

« La langue fait spectacle, c'est-à-dire qu'elle se donne à voir et à entendre et qu'elle donne à imaginer (qu'elle permet l'élaboration d'images mentales d'une indépassable subtilité). Le plateau de théâtre est même le seul lieu social où l'on peut assister à la langue ».³⁰

فالميزة الخاصة باللغة المسرحية هي دون شك أننا نراها كاملة في عظمتها و في انحطاطها، نرى ثقلها و خفتها، نرى فظاظتها و سلاستها، نرى ندرتها و وفرتها، نرى نسيجها التركيبي و تلوناتها اللفظية و هذا نراه في المجهود العضلي الذي ينتجه المسرحي على الركح و في ملامحه، بالتالي فهي لغة حية لأنها مرئية و مسموعة قبل أن تكون مقروءة، فهي الوساطة بين المسرح و المتفرج لأنها تعبر عن فكرة المسرحي.

أما أن أبرسفيلد فترى بأن اللغة المسرحية هي لغة قابلة للتجديد و لا يمكن إعادتها في شكلها السابق ذلك أن المسرح فن المفارقات لأنه يجمع بين الإنتاج الأدبي و بين العرض المرئي المحسوس، مما يعني أن لغة المسرح لغة تساهم في رسم الملامح و الخطوط التي تساعد على تجسيد الفكرة المسرحية على الركح و لعل أهم ميزة للغة المسرحية هي أنها تأتي على يد مؤلف واحد و لكنها تتحول إلى لغات عند تأدية النص المسرحي أي أنها تنطق بأصوات مختلفة. و هنا نجد رأيان:

رأي الموقف الكلاسيكي الذي يعطي الأولوية للنص و لا يرى في العرض سوى وسيلة للتعبير عن النص المسرحي بالتالي فاللغة هنا متحولة أي أنها تتحول من المكتوب إلى الشفهي مع المحافظة على مضمون و شكل التعبير أي أن التكافؤ الدلالي حاصل، و رأي الموقف الطائفي الذي يرفض النص المسرحي رفضاً شبه كامل، لأن المسرح بالنسبة له هو ما يتحقق أمام الجمهور و اللغة هنا تكون "تعدد صوتي معلوماتي حقيقي".³¹ أي عبارة عن كثافة من المعلومات.

ويشير الدكتور محمد رضا خاكي قائلاً : "إن لغة المسرح تختلف كلياً عن الآداب حيث

³⁰ www.humanité.fr

³¹ أن أبرسفيلد، النص - العرض، ترجمة أحمد الدفراوي من كتاب Lire le théâtre (قراءة المسرح) في طبعته الرابعة المزيّدة و المنقّحة. ص 3. www.masraheon.com

أن التحدث في المسرح يكون بصورة يسمعا شخص آخر أي أن كل الحوارات يؤتى بها ليصغى إليها شخص ثالث وهذا هو الموضوع الأهم الذي يجعل الأدب المسرحي متميزا عن الأنماط الأدبية الأخرى وقد روعيت هذه الخاصة في جميع المسرحيات المهمة".³²

و غاية ما نستطيع استنتاجه من ذلك، أن اللغة المسرحية هي لغة واضحة و مبهمة في الآن ذاته، و رغم أنها مكتوبة إلا أنها كتبت لتصبح مقروءة و شفوية أي لتتلق، و هي ليست كاللغات الأدبية الأخرى التي تتحدث مع الجمهور إلا عن طريق الكتب و إنما هي تتلق بصوت عال و توجه مباشرة له كما أن المسرحية التي تلقى صدى واسعا لدى الجمهور هي تلك التي تكون لغويا منسقة من قبل القاص و هذا ما يذهب بالمسرحية إلى تعدد الأصوات و هنا تكمن صعوبة نقلها.

3.1. الترجمة الأدبية:

يعرف **Pétrus Danielus Huetius بطرس دانييلوس هوتيوس** الترجمة بأنها نص كتب بلغة معروفة جدا ليمثل نصا في لغة غير معروفة جدا³³ و الترجمة لغة هي التفسير والبيان³⁴ و بمعنى مشابه هي مطلق البيان و التعبير.³⁵

أما الترجمة الأدبية فتشترك مع الترجمة عامة من خلال ابتغاء توصيل المعنى الذي هو الهدف الأول للمترجم، لكنها تعنى فقط بترجمة الأدب بأنواعه المختلفة مثل الشعر والقصة و المسرح و ما إليها³⁶، وهي أصعب من الترجمة العلمية حسب الملمين بمشكلات الترجمة ذلك أن النص الأدبي ليس مجرد فكرة أو جملة من الأفكار، و إنما هو مجموعة

³² لغة المسرح تؤدي إلى الارتباط قبل النطق بها، مجلة الوفاق، العدد 2227، السنة السابعة، 25 مايو 2005.
³³ حولية TRALL، العدد الأول، مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة قسنطينة، مطبعة البعث، 2002، ص 92.
³⁴ محمد الديداوي، الترجمة و التعريب (بين اللغة البيانية و اللغة الحاسوبية)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، لبنان/المغرب، 2002، ص 81.
³⁵ محمد الديداوي، منهاج المترجم (بين الكتابة و الاصطلاح و الهواية و الاحتراف)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، لبنان/المغرب، 2005، ص 28 - 35.
³⁶ محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، لشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، 1997، ص 5 - 8 .

من الأحاسيس والعواطف و التخيلات تنقل بواسطة الصور البيانية و البديعية الأخاذة³⁷
على عكس النص العلمي الذي يقوم على الوضوح و الدقة³⁸

و لذلك يتوجب على المترجم أن يكون أميناً في نقله للنص الأدبي دون أن يضعف أثره
أو ينقص من روعته و لذلك يقول **محمد فريد أبو حديد** في مقدمة ترجمته لمسرحية
مكبث لويليام شكسبير: "إنني أرى أن ترجمات الآثار الأدبية الكبرى إلى اللغة العربية
ينبغي أن تضيف إلى التراث الأدبي العربي نبذة أدبية جديدة جديرة بأن تبقى لذاتها و أن
تقرأ لذاتها كإنتاج أدبي عربي، فإذا لم تحقق الترجمة هذه الإضافة فهي لا تتعدى من أن
تكون فقط تعريفاً بالآثر الأدبي الأجنبي، أو تسجيلاً له، و هنا نجد الفرق عظيمًا بين أن
تكون الترجمة قطعة من الأدب العربي و بين كونها تعريفاً بالآثر الأدبي مع بقائه بالوقت
نفسه أجنبياً"³⁹ و هناك من الباحثين من يرى أن ترجمة الآثار الأدبية هي من أهم أنواع
الترجمة، لأنها تأخذ مساحة كبرى من ثقافة الأمة و تراثها "قالنص الأدبي يكاد لا يتغير
على مضي الزمن، لأنه يحتفظ دائماً بقيمته الأدبية على الرغم من ارتباطه بمكان و زمان
معين"⁴⁰، على عكس النص العلمي الذي يفقد وزنه بتطور العلم و لكنه يحتفظ بقيمته
التاريخية. و لذلك يجب على النص المترجم أن يكون مطابقاً للأصل روعة و جمالاً
وتناسقاً، فكما يقول **حافظ إبراهيم** عندما وصف أثراً أدبياً مترجماً: "فجاء الأصل و الترجمة
كالحسناء و خيالها في المرأة".

أما عن الشعر فإن ذلك لا يصح فيه لقول **حافظ** دائماً: "و الشعر لا يستطيع أن يترجم و لا
يجوز عليه النقل، و متى حول تقطع نظمه و بطل وزنه و ذهب حسنه و سقط موضع
العجب فيه".⁴¹

بالتالي فالترجمة الأدبية تختلف عن باقي الترجمات الأخرى من حيث صعوبة خطابها

³⁷ سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية - دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، 1999، ص 102 - 107.

³⁸ آدم يوسف، الترجمة في العالم العربي بين السعي إلى التقدم وعقدة المستعمر، www.google.com

³⁹ سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية - دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، 1999، ص 103.

⁴⁰ سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية - دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، 1999، ص 106.

⁴¹ سالم العيس، المرجع نفسه، ص 107.

ولغتها المجازية و الاستعارية و الجمالية و هذا ما أدى ببعض المنظرين إلى البحث لإيجاد الحلول الممكنة.

1.3.1. الترجمة من منظور فيني و داربلني:

شهدت القرون الماضية وفرة في الدراسات النقدية التي عنيت ببحث الطرائق المعتمدة في الترجمة لكنها كانت مجرد دراسات تغلب عليها التقييمات الذاتية، حتى منتصف القرن 20 الذي ظهرت فيه أولى الدراسات اللسانية التي اهتمت بالترجمة و اعتبرت بمثابة علم قائم بذاته و منها كتاب *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958) لعالمي اللغة الكنديان Vinay و Darbelnet فيني و داربلني اللذان بحثا في كيفية الترجمة من الناحية الشكلية أي في الفروق الكائنة بين اللغتين الفرنسية و الإنجليزية و قد خلاصا إلى تحديد نوعين من الترجمة:

- الترجمة المباشرة أو الحرفية و فيها: الاقتراض و النسخ و الترجمة بالحرف.
 - و الترجمة الغير المباشرة أو الحرة و فيها: الإبدال و التعديل و التعادل و التصرف.
 - و قد صنفاهما في ثلاثة مستويات و هي على التوالي: المفردات و التراكيب و الرسالة.
 - وفي الأخير، توصلا - بعد إلقائهما نظرة على سابقهما في هذا الميدان André Gide أندري جيد الذي ترجم *Hamlet* هملت لشكسبير - إلى نتيجة مفادها أنه يجب على المترجم عند نقل أي نص إلى لغة ما أن يقوم بالخطوات التالية:
 - تقييم الآثار الأسلوبية.
 - تحديد وحدات الترجمة.
 - فحص معيقات ترجمة النص المصدر من خلال تقييمه و تحليله.
 - فهم الرسالة و إعادة بنائها.
 - مراجعة الترجمة و تصحيحها.
- و ذلك لأن الترجمة علم شبيه بعلم اللغة.⁴²

⁴² Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, 1977. p 46 – 54 / p 267 – 269.

4.1. الترجمة المسرحية الهزلية:

علمتنا النظريات الكلاسيكية للترجمة ماذا على الترجمة أن تحدث وكيف تحدث، فالنص المكتوب بلغة ب يجب أن يعبر عن نفس المعنى الموجود في النص المكتوب بلغة أ، ولكي يحدث ذلك: يمكن الانتقال من الكلمات إلى الأفكار، ومن التراكييب إلى المفاهيم، ومن العبارات إلى الدلالات، ثم القيام بالذهاب والإياب إلى النصين أ و ب ، لذلك عندما يواجه المترجم هذه الطبقة الكثيفة من الرموز والتي المتمثلة في المسرح، من الأفضل له أن يرجع إلى المنهجيات المقترحة من قبل علماء السيميائ مثل: **Richard Demarcy** ريشار دي مارسى و آن أبرسفيلد و باتريس بافي لأنهم يساعدونه في فك شفرات النص المسرحي بصفة عامة، لأننا عندما نترجم من وإلى المسرح فنحن نجعل من هذا الأخير أحد قنوات الثقافة Un canal d'acculturation بين الأمم.⁴³ وهنا تتضح صعوبة ترجمته.

1.4.1. المعوقات و الحلول المقترحة:

يمكن أن نستعرض العوائق التي تواجهها الترجمة المسرحية من خلال الرجوع إلى بعض النصوص المترجمة القديمة إذ نجد فيها:

- صعوبة فهم المضمون⁴⁴ و هذا ما يؤدي إلى صعوبة و ثقل ترجمة النصوص المكتوبة باللغة اللاتينية وخاصة منها النصوص المسرحية الهزلية، وهذا راجع إلى بعدنا الزمني عن هذه الحضارة المختلطة، بالإضافة إلى نظرتنا إلى هذا العالم القديم التي هي عبارة عن نظرة غربية لعهد آخر، لذلك يجب أن نكون واعين بأن نظرتنا أو رؤيتنا عن بعد يمكن أن تكون مشوهة، وبأن الحيلة والحذر الشديدين يمكن لهما أن يقوداننا إلى التفسير الزائد للمخطوطات والنصوص اللاتينية.⁴⁵

- قدم الألفاظ المستعملة.

⁴³ إيمان محمد سعيد تونسي، الترجمة المسرحية: واقعها وآفاقها، مجلة علامات في النقد، عدد 48، ص 428.
⁴⁴ كمال يونس، ترجمة المسرحية بين التقليد و التجديد، الوفاق سينما، السنة 10، العدد 2497، 2007.

⁴⁵ André Daviault. *Quelques problèmes de traductions de textes de théâtre latin*. Université Laval.

-كلاسيكية العروض التي تقدم إما شعرا أو نثرا و هذا ما يجعلها بعيدة عن النص، فالمترجمون يضطرون إلى "عنق الكلمات، وترادفها لتناسب القافية، أو الوزن، فبعدت ألفاظ الحوار عن المضمون الأصلي، وروح النص الذي قصده المؤلف الأجنبي بتركيبات حواريه، حين استخدموا ألفاظ طنانة، رنانة، مفخمة، وأيضا المهجور منها بحكم الزمان وتحولاته، وتفاعلات اللغة، كل ذلك بهدف إثارة إعجاب الجمهور بصياغة الترجمة أكثر من الاهتمام بالنص نفسه، فجاءت ترجمة حرفية أو صياغة إنشائية، وليست إبداعية، لأنها لم تخدم الأفكار التي صاغها المؤلف بلغته، مما يضيع في الغالب الرموز والأبعاد النفسية، والدرامية لتلك الألفاظ، محدثة خلا في البنية الدرامية للحوار على وجه الخصوص والعمل ككل عامة".⁴⁶

لهذا حكم على هذه الترجمات بأنها مجرد نقل كلمات ولذلك وجب إعادة ترجمتها لأن اللغة تتطور والشعوب تتغير.

- وقوع المترجم في فخ الإخلال بالنص فعوضا عن استعمال أسلوب الأقلمة l'adaptation بحذر شديد عندما يترجم، يؤقلم ويؤقلم ترجمة النص حتى يقع في فخ الإخلال بكامل تركيبة المسرحية مثلما أشارت إليه Brenda Thaon برندا تاون:

«They (changes) can detract from the meaning of a passage on image pattern of which they are a part ... the image patterns are an inherent part of the plays structures ».⁴⁷

فإذا كانت الأقلمة تعني تغيير أو نقل أو إعادة تنظيم الأنظمة الدالة التي تحكم المسرحية، فالنتيجة خائنة جميلة أو ترجمة خائنة للأصل باختصار، بالمقابل إذا كانت الغرابة l'étrangeté ذات أهمية ضعيفة في المسرحية من خلال ما تظهره مختلف الأنظمة الدالة، فالترجمة التي تأتي بالغرابة أيضا تعد مخادعة، حتى أن Susan Bassnett سوزان

⁴⁶ كمال يونس، ترجمة المسرحية بين التقليد و التجديد، الوفاق سينما، السنة 10، العدد 2497، 2007.

⁴⁷ Jane Koustas, Traduire ou ne pas traduire le théâtre ? l'approche sémiotique. Redeemer College.

باسنيت تعتبر بأن ترجمة أي نص يحمل ثقافة ما إلى ثقافة أخرى ترجمة مخاذعة.⁴⁸

- اتخاذ القرار بالنسبة للمترجم فيما يخص الترجمة الأدبية المسرحية فالمشكل الرئيسي الذي يجب عليه مواجهته هو من الناحية النظرية، أي ما هي الإستراتيجية التي سيتبعها ؟ "هل يجب ترجمة كل شيء أو أن يترجم دون أن يترجم". فحسب **George Steiner** جورج ستاينر: « *the translator invades, extracts and brings home* » .

أما **Jacques Brault** جاك برولت فهو على عكس ستاينر يوصي بإتباع منهجية أخرى:

« *Surtout ne pas imiter,...ne pas faire semblable, ne pas apprivoiser cette langue étrangère qui retient en ma langue comme des cris d'animaux sauvages, comme une liberté à l'état nu* »⁴⁹

- طبيعة المسرح في حد ذاته وما تحويه من تداخل تام بين لغة تتبادلها الشخص Les dialogues ولغة ينقلها صاحب النص Les didascalies ذلك أن "المسرح كما تقول بيكر نقلا عن جوستلاند في حد ذاته عملية ترجمة"⁵⁰ لأفكار ورؤى وآمال المبدعين.

- شمولية الأدب التمثيلي: L'universalité de la littérature théâtrale لأن المسرح يهتم بقضايا الإنسان والإنسان في حد ذاته، ولهذا يصعب على المترجم نقل هذا التصوير والتفاعل المرئي من خلال كلمات فقط كي يدركه القارئ، أما في حال انتماء النص المسرحي إلى الأدب التمثيلي المقروء فالجهد سيتضاعف على المترجم الذي سيتترجم الأدوات المسرحية من الألفاظ المختارة والتعابير المنتقاة إلى خشبة يعرض عليها العمل.

- صعوبة ترجمة وقفات الصمت في المسرحية (الوقفات المسرحية): وهي إحدى تقنيات

⁴⁸ Susan Bassnett, Translating for the theatre : the case against performability, TTR, Vol.4, 1991, p 99-111.

⁴⁹ Jane Koustas, Traduire ou ne pas traduire le théâtre ? l'approche sémiotique. Redeemer College.

⁵⁰ إيمان محمد سعيد تونسي، الترجمة المسرحية: واقعها وآفاقها، مجلة علامات في النقد، عدد 48، ص 462.

المسرح تستخدم لإثارة خواطر ومشاعر القارئ من أجل إحداث التفاعل مع النص والإجابة عن سؤال يحيره أو إيجاد مخرج أو تخيل موقف أو توليد صور ذهنية لدى المتلقي.

- إغفال المترجم للمفارقات والتناقضات "التي تولد الكوميديا وتخفف من حدة الموقف والتحامل عند القارئ وتفتح ذهنه لما حوله فيرى الأخطاء والعيوب بشكل يسهل تقبله ومن ثم تغييره".⁵¹

لكن رغم كل هذه العيوب و العوائق ليس هناك جنس أدبي خاص بثقافة ما، فكل شيء يمكن ترجمته أي أن كل الأجناس الأدبية قابلة للترجمة بما فيها النصوص المسرحية الهزلية،⁵² ولكن هل يجب أن نترجم بغرض حل التناقض الموجود وحذف كل أثر غريب عن النص المترجم وإدماجه في أدب اللغة المنقول إليها؟ أو بالأحرى تحقيق هذا التناقض أي أن نترجم لكن دون أن نترجم بمعنى محاولة الحفاظ على هذه الغرابة من أجل "معرفة نظرة العالم الآخر وأيضاً ربما من أجل تقريبنا أكثر لهذا العالم؟".⁵³

يقوم اتخاذ قرار ترجمة كل شيء أو ترجمة دون أن يترجم شيء بالنسبة لبعض المترجمين مثلما أشار إليه Jan Ferencik جان فرنسيك على معايير فنية، لهذا فإن الاختيار ما بين Traduction-assimilation و Non traduction يحدث من خلال نتائج تحليل منتظم وموضوعي يهدف إلى تقييم أهمية هذه الغرابة كإشارة، ثم شرح أين وكيف تظهر. لذلك ينصح كل من جان فرنسيك و برندا تاون بالترجمة الكلية أو الأقلمة فيما يخص العرض أو نقل المسرحية بصفة عامة، إذ تقول تاون:

« The setting of the play can be changed as can the names of its characters... »

⁵¹ إيمان محمد سعيد تونسي، الترجمة المسرحية: واقعها وآفاقها، مجلة علامات في النقد، عدد 48، ص 462.

⁵² Jacques Laroche. L'humour est-il traduisible ? des notes sur un extrait de Babbitt. New Mexico State University. Las Cruces (U.S.A).

⁵³ Jane Koustas, Traduire ou ne pas traduire le théâtre ? l'approche sémiotique. Redeemer College.

Place names can be omitted or changed»⁵⁴

من الجلي بأنه فيما يخص ترجمة العرض بالمنهجيتين Traduction-assimilation أو Non traduction أي استئصال المسرحية من سياقها الثقافي أو عدم لمس أي شيء يستحقان الاثنان الاهتمام ذاته و لهما من يمارسهما و لكن متى يمكن الاختيار بينهما؟ نحن نعلم بأن المسرح يتشكل من عدة أنظمة دالة (لغوية، موسيقية، حركية، بصرية... الخ) والسيمياء المسرحية تهدف إلى توضيح مختلف مستويات القراءة الممكنة، أي إعادة إدماجها في النظام العام مثلما أشارت إليه آن أبرسفيلد، فباستعمال التحليل السيميائي يمكن للمترجم أولاً أن يعرف بالأنظمة الدالة وبعد ذلك تحديد أهميتها ووظائفها في النظام العام للمسرحية.

لذلك يشكل اتخاذ قرار إذا ما كان العرض يقبل الترجمة الكاملة أي الأقلمة أو على العكس من ذلك، أي إرجاعه إلى سياقه الاجتماعي والثقافي المحدد الذي يعكسه النص، واحدة من الأسس المنظمة للمسرحية ويجب أن يكون حاسماً.

Jan Koustas جان كوستاس تحدثت عن الأقلمة والترجمة بتصرف والتكييف و كلها تدور في نفس المعنى:

الترجمة الحرة

La traduction – assimilation

Le tout traduire

Le déracinement et L'adaptation

⁵⁴ Jane Koustas, Traduire ou ne pas traduire le théâtre ? l'approche sémiotique. Redeemer College.

لذلك يمكن التحليل السيميائي المترجم من اكتشاف أهمية العنصر الثقافي في النص الأصلي أو من اكتشاف أهمية غرابته. وهنا نجد بأن هذين المنهجيتين لهما بعض الميزات فالترجمة بالأقلمة Traduire pour assimiler والتي يسميها **Steiner** بـ Bringing home تمنحنا كنتيجة نصا مألوفاً وأكثر إتاحةً لأكبر عدد ممكن من الجماهير، ولكنه يفقد الكثير على مستوى الأسلوب وسحر لغة الأصل، و يعوضه في الآن ذاته على مستوى الشمولية. أما الترجمة الغير مؤقلمة Traduire sans traduire ستحافظ على روعة لغة وثقافة الأصل لكنها ستفقد الكثير من المعاني، ولكن هذه النتيجة تحكم عليها نظرية التلقي وأهلية الجمهور، لذلك يتوجب على المترجم أن لا يختار فحرية الاختيار ليست بيده، إلا اختيار احترام الخلفية الثقافية والمحافظة عليها تماماً وإلا سيتعرض إلى مصيبة حقيقية.⁵⁵

- اعتماد التعادل L'équivalence كمنهج في الترجمة المسرحية، خاصة فيما يخص الأقوال المأثورة والأمثلة الشعبية، بالإضافة إلى اعتماد الترجمة الشبه حرفية واستخدام العبارات الشائعة Idioms كلما لزم الأمر وكلما سمح سياق اللغة المنقول إليها بذلك.⁵⁶

- التركيز على الوظيفة التي يجب أن يؤديها النص المترجم في أدب اللغة المنقول إليها، وهذا من خلال الفرضية الوظيفية التي أشار إليها **Gideon Toury** **جيدون توري** والتي تدخل في ميدان البحث عن نظرية ذات طابع سيميائي أي التي تهتم بالدور الذي تلعبه مختلف أنظمة وإشارات الفعل الترجمي، وهذه الدراسة الوصفية للترجمة المسرحية لا تهدف فقط إلى تحديد طريقة مثلى للترجمة وإنما كذلك إلى توضيح كيفية الترجمة، لأي طرق ترجمية يخضع النص لكي يؤثر في لغة وأدب المستقبل ويصبح كمعادلة une équivalence لنص في لغة أخرى تنتمي لأدب آخر.

- الرجوع إلى النص الأصلي والإقتداء به لأنه حسب **José Lambert** **جوزي لمبار** و **Handrik VanGorp** **هاندريك فانغورب** يعتبر النص الأصلي المرجع الأساسي لمقارنة

⁵⁵ Jane Koustas, Traduire ou ne pas traduire le théâtre ? l'approche sémiotique. Redeemer College

⁵⁶ Bernard Andrés. L'adaptation théâtrale : recours obligé ? Voix et images.

النصوص في الترجمة المسرحية.

- اللجوء إلى سياسة مارون النقاش في الترجمة المسرحية من خلال:

1- مراعاة مستوى الجمهور وميوله وتقاليده.

2- الاهتمام بالأخلاق.

3- التطلع إلى الآخر ومحاكاته في التأليف والإخراج، فمدرسة مارون النقاش راعت الأذواق في اختيار الأعمال والأنواع المسرحية لهذا استعرض مارون مختلف الأنواع شعرا ونثرا كالمأساة والملهاة والدراما، كما أن جل مسرحياته حملت في طياتها رسالة اجتماعية تبحث في القضايا الأخلاقية فمارون: "كثيرا ما شدد على الناحية الأخلاقية سواء في المقاطع التي أدخلها في متن مسرحياته لشرح وفهم المسرح، أو في الخطب التي افتتح فيها حفلاته، ففي أول خطة له حول فن المسرح شدد مارون النقاش على أن رسالة المسرح هي ركيزة المتعة الفنية للعبث والقواعد المهيبة للأخلاق، وأن في الفن نصائح لاشتماله في قالب الفكاهة على كشف العيوب، تهذيبا للعقل وتأديبا للجاهل".⁵⁷

أما Annie Brisset أني بريسات فتقترح كحل:

- دراسة دور المترجم ليس ككيميائي اللغة ولا كفنان أو كعالم أو كحرفي مثلما يدعو إليه بعض الكتاب، فالمترجم هنا هو الناطق الرسمي لخطاب اجتماعي ومساهم في مشروع اجتماعي وثقافي وسياسي يفوق ذلك المشروع الموجود في ترجمة بسيطة لمؤلف ما، وهي لا تتساءل حول دور المترجم كفرد ولكن حول وظيفته الاجتماعية أو حول دوره كناطق رسمي لمجتمع ما، وفي الأخير عرفت ثلاث طرائق في الترجمة:

iconoclaste عدوة للتقاليد و perlocutoire محايدة و identitaire مطابقة للأصل و هي مقابلة لثلاث علاقات اختيار وتحويل، بمعنى أن المؤلف يدور حول ثلاث فئات، لذلك

⁵⁷ سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية - دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، 1999، ص 153.

يجب التفريق بين imitation التقليد وparodie التحريف وadaptation الأقلمة، وتقول بأن المترجم دائماً يفضل عملية الأقلمة التي تعتبرها إعادة كتابة وليست ترجمة.⁵⁸ «Réécritures plutôt que traductions».

ومن الحلول أيضاً:

- معرفة المترجم التامة للخلفيات النفسية والاجتماعية التي كتب فيها النص، ومعرفته للغة المسرح وإلمامه بقواعد الفن والأدب المسرحيين، لأنه لا تكفي معرفته وإتقانه للغة النص الأصلية فقط. "لهذا السبب يتضح جلياً أن ترجمة المسرح هي عبارة عن ترجمة تفسيرية درامية تفسر النص وتعيد صياغته"⁵⁹، لذلك على المترجم أن يختار مفرداته بعناية ويوظف أنسب أشكال اللغة لأنه يؤدي رسالة سامية في تفاعل الحضارات وحوارها الدائم، وهنا يأتي دور الدراماتورج أو المعد المسرحي الذي يتناول هذه الترجمات ويتعامل معها بنظرة فنية عصرية، فيعيد بناءها درامياً ويعيد صياغة الحوار مع اختزال أو إضافة بعض المشاهد والشخصيات واختصار بعض الحوارات وإعادة ترتيب الأحداث دون الإخلال في تركيبة النص.⁶⁰

- حرص المترجم على أبسط الأشياء بالإضافة إلى إحساسه بالمسؤولية اتجاه هذه النصوص وإدراكه للكم الهائل لعمله.

- أن يتوفر المترجم على مستوى عال من الكفاءة اللغوية .

- الإلمام بكل التصورات الموضوعية في النص ويعلق محمد العثيم على هذا بطلبه من المترجمين: "نقل كل التصورات المدرجة لأن العجز النصي في الأعمال المسرحية

⁵⁸ Annie Brisset. Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968 – 1988).

⁵⁹ كمال يونس، ترجمة المسرحية بين التقليد و التجديد، الوفاق سينما، السنة 10، العدد 2497، 2007.

⁶⁰ كمال يونس، المرجع نفسه.

المترجمة إنما يأتي من عجز الترجمة عن نقل فراغات الأطر الشكلية والتحوير من لغة المسرح إلى لغة طرح المباشر".⁶¹

و**الجاحظ** يقول : "لابد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيهما سواء وغاية".⁶²

- إبراز الغاية من الترجمة: بالأحرى تعريف القارئ بإسهامات غيره في جنس أدبي (المسرح) كانوا إلى عهد قريب حديثي عهد به من خلال وضع مقدمة للنص المترجم، يضعها المترجم من أجل تبيان رؤيته للنص واتجاهاته الأدبية وتفسيراته النقدية.

ويمكن أيضا أن نذكر مجموعة من الحلول جاء بها علماء في الترجمة المسرحية نذكر منهم على سبيل المثال:

- ما كتبه **Georges Wellwarth جورج أ- ويلوورثي** في بحث موجز اعتبارات خاصة في ترجمة المسرح يعد أهم بحث أعد في مجال الترجمة المسرحية، وبالخصوص على ترجمة كل من النص المؤدى والمقروء، لأنه اقترح مجموعة معايير جعلها أسسا وحلولا للترجمة المسرحية:

- "الأسلوب يجب أن يعطيك انطباعا وكأن النص المسرحي قد كتب أصلا في اللغة

المترجم إليها"⁶³

- الحوار المحكم.

- "الإنجاز البليغ الذي يصور العقدة الدرامية ويحافظ على صدق التعبير في النص

⁶¹ إيمان محمد سعيد تونسي، الترجمة المسرحية: واقعها وأفاتها، مجلة علامات في النقد، عدد 48، ص 430.

⁶² إيمان محمد سعيد تونسي، المرجع نفسه، ص 431.

⁶³ إيمان محمد سعيد تونسي، المرجع نفسه، ص 432.

أما **Snell Hornby** **سنيل هورنبي** وهي واحدة من أتباع المدرسة الألمانية التي سميت بالإستهدافية، تؤكد على أن النص بالنسبة للمترجم ليس مجرد ظاهرة لسانية، بل يجب أن يعتبر أن له وظيفة تبليغية.... وكجزء من خلفية اجتماعية وثقافية أوسع نطاقا، وأن الترجمة ثقافة. و هذا مثلما فعله **Georges Mounin جورج مونان** الذي رأى بأن أقلمة النص المترجم هي السبيل الأنسب والوحيد في نجاح الترجمة المسرحية.⁶⁵

- أما **Michèle Laliberté ميشال لاليبارتي** وهي مترجمة من كندا تركز على مسألة الأسلوب إذ تقول:

*«the first principle of play translation is style... Translation is the re-creation of the original language's meaning in the syntax and, in the case of a modern work, in the socially accepted style of the target language.»*⁶⁶

فهي كانت ضد فكرة الأقلمة لأنها اعتبرت خيانة للمؤلف الأصلي، لكنها سرعان ما تفتنت إلى عدم وجود حل آخر سوى أقلمة النص، فحاولت احترام مستويات اللغة الأصلية بقدر الإمكان، وأن لا تشعر المشاهد والقارئ بأن مسرحيتها هي مسرحية مترجمة، لذلك استعملت اللغة المحلية كي لا تبدو كذلك.

ولكن طبعا ليس جميع علماء الترجمة يوافقون هذا الرأي، ف **Berman برمان** مثلا كتب يقول:

*«L'exotisation peut rejoindre la vulgarisation rendant un vernaculaire étranger par un vernaculaire local (...) Malheureusement, le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire.»*⁶⁷

⁶⁴ إيمان محمد سعيد تونسي، الترجمة المسرحية: واقعها وآفاقها، مجلة علامات في النقد، عدد 48، ص 432.

⁶⁵ جورج مونان، اللسانيات و الترجمة، ترجمة حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000م، ص 141-149.

⁶⁶ Michèle Laliberté. La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec. Trinity College, Burlington, Etats-Unies. P 23.

⁶⁷ Michèle Laliberté, la même référence. P 23.

و بريسات كانت قد حثت على الترجمة وعلى تحويل الغيرية إلى خدمة الوطنية، ونلاحظ أنها قد تحدثت عن الترجمة دون التفريق بينها وبين التصرف، وتقول لنا بأن الترجمة المسرحية في كندا ساعدت على محو الآخر وبأن اللغة المحلية هي التي وظفت للقيام بهذا المحو. وتقول بأن الترجمة المسرحية قد أنتجت لغة مجتمع تليق أن تكون لغة وطنية، و التصرف يأخذ معنيين في الترجمة المسرحية:

الأول حسب Jean Michel Déprats **جون ميشال ديبرا** يعني الانتقال من جنس إلى آخر، أما بالنسبة للمترجم، ما يفرق التصرف عن الترجمة هو أن التصرف يحمل الحذف والزيادات أو des restructurations إعادة تركيب بالتالي فالتصرف المسرحي يمكن أن يعتبر كجنس أولي في حد ذاته.⁶⁸

نستنتج من كل ما ورد أن على المترجم أن يحافظ على العلاقة بين النص والجمهور، ولكي تتجح ترجمة مسرحية ما يجب أن تبدو البنية المسرحية بنية ذهنية محكمة كما أن في هذا كله سيقوم التصرف دائما (وهو منهج في الترجمة تظهر فيه الترجمة العرقية la traduction ethnocentrique أكثر قوة) على استراتيجيات تهدف إلى محو آثار الغرابة من أجل إعطاء المؤلف المسرحي مظهرا محليا و هذا ما نلمسه في أغلب المسرحيات المترجمة.

2.4.1. ترجمة المؤلفات المسرحية إلى العربية:

يرجع الفضل في قيام حركة ترجمة المؤلفات المسرحية إلى العربية إلى **مارون النقاش** الذي تكاد آراء الباحثين تجمع على أنه أول من قدم أول مسرحية في الوطن العربي، وكان ذلك في سنة 1847 بمسرحية **البخيل**، والذي بفضلله تأثر تلاميذه وجمهوره بالنصوص المسرحية المترجمة، ولأنه تأثر هو كذلك بالمسرح الغربي فقد قام باقتباس

⁶⁸ Michèle Laliberté. La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec. Trinity College, Burlington, Etats-Unies. P 23.

بعض الأفكار منه، مثلما هو الحال في مسرحية **الحسود السليط** التي ذكر بأنه أخذ بعض معانيها من الروايات الأجنبية، أما في **البخيل** فرغم تشابه اسمها مع مسرحية **البخيل لموليير** إلا أنه لا يعترف بأن هذه المسرحية مترجمة، لكنه يقر بأنها مؤلفة ونلمح أيضا تقليده للمسرح العربي في طريقة الإعداد والبناء والاقتباس من النصوص الأجنبية.

1.2.4.1. تطور ترجمة المؤلفات المسرحية إلى العربية:

استمرت حركة الترجمة والاقتباس في المسرح بعد **مارون النقاش** على يد فرقته المسرحية التي ترأسها أخوه، ثم ابن أخيه **سليم خليل النقاش**، والهيئات الثقافية كالمدارس والجمعيات التي كانت سباقة في ترجمة المسرحيات لأنها اتخذت المسرح أداة للترفيه والموعظة، وأول ما قدمته كإقتباس مسرحية **تليماك** التي اقتبسها **سعد الله البستاني** عن قصة **Télémaque** لـ **Fénelon** **فلنون وأدنا مرسى ليوسف معمار باشي** عن الإيطالية و**أثاليا Athalie** لنجيب جهشان عن **Racine** راسين، ثم فرقة **مارون** التي ترأسها ابن أخيه الذي قام بترجمة **الأوبرا عايدة** للإيطالي **Ghislanzoni** **فيزلانزوني**، و **مي Horace** لـ **Corneille** **كورني**، و **ميثريدات Mithridate** لراسين، بعد ذلك تطورت أكثر ترجمة المؤلفات المسرحية فجاءت **أندروماك** لأديب **إسحاق** عن راسين، و**الخداع والحب** ل**شالر الألماني**، ورغم اختلافها في الأسلوب والدقة إلا أنها زادت في غنى المسرح العربي.

1.2.2.4. الأساليب المدرجة في ترجمة المؤلفات المسرحية إلى العربية:

ترجم اللبنانيون من الفرنسية ثم اتجهوا إلى المسرح الإنجليزي وخاصة أعمال **شكسبير**، والإيطالي والتركي والألماني ولم يقتصروا على مدرسة محددة وإنما انتقوا بتأني كل ما يناسب ذوق جماهيرهم وكانوا يعتمدون في ذلك على شهرة الكاتب أو شهرة المسرحية، حيث اتجهوا إلى المذهب الكلاسيكي إذ ترجموا **لكورني** و**راسين** و**موليير**، ويعود سبب ذلك إلى أن هذه المسرحيات تتشابه مضامينها بالعبر والعادات الشرقية الغربية كإكبار البطولة وتمجيد الفضيلة والشرف وإيثار الواجب وتقديس البطولات والمثل الدينية، بعد

ذلك اتجهوا إلى المسرحيات الرومانسية خاصة منها مسرحيات **Victor Hugo** فيكتور هوغو.

هذا يعني أنه توجد ثلاثة تيارات في ترجمة المسرحية:

- **التيار الأول:** في النص المسرحي مارون النقاش: مسرحية **البخيل** "يتميز بعلاقته البعيدة بالنص الأجنبي وباقتصار هذه العلاقة على بعض الملامح الجزئية كرسـم الشخصيات ونقل بعض الصور، ويمثل هذا التيار مارون النقاش".⁶⁹

- **التيار الثاني:** "يتميز باعتماده صراحة على الترجمة مع ميل كبير إلى التصرف ويمثله سليم النقاش وأديب إسحاق".⁷⁰

- **التيار الثالث:** "يتميز بشدة اقترابه من النص والتقيد بتقسيماته الخارجية مع اللجوء إلى شيء من التصرف أحيانا ومن أعلامه نجيب حداد".⁷¹

نستخلص من كل ما سبق بأنه ليس من الضروري الرجوع إلى مسرحيات مارون ومقارنتها بمسرحيات **موليير** - متلما فعلوا مع مسرحية **البخيل** التي زعم بعض الباحثون على أنها مترجمة أو مقتبسة من مسرحية الفرنسي **موليير** رغم أن مراجعة بعض النقاد لنص المسرحيتين جعلتهم يتأكدون من أنهما مستقلتان ومختلفتان في الموضوع و في التنسيق الفني للفصول والمشاهد - ولكن يكفينا القول بأن الفضل يرجع إلى مارون في ظهور وكثافة حركة التأليف والترجمة معا في العالم العربي، لهذا "كثيرا ما اقتربت الترجمة من التأليف بسبب كثرة تقليده للمسرح الأجنبي وتأثره به في اختيار موضوعاتها ومعالجاتها وفي رسم الشخصيات وفي الصور والأسلوب".⁷²

أما في مصر فجاءت الترجمة المسرحية على يد **عثمان جلال** والذي اهتم خاصة

⁶⁹ سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية - دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، 1999، ص 159.

⁷⁰ سالم العيس، المرجع نفسه، ص 159.

⁷¹ سالم العيس، المرجع نفسه، ص 159.

⁷² سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية - دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، 1999، ص 162/159.

بترجمة أعمال **موليير** وتأثر به ولهذا كانت نصوصه المترجمة تبدو أحيانا كمحاكاة ساخرة أكثر منها ترجمة لمأساة مثلما فعل عندما ترجم **Iphigénie** لراسين، وهي مثال لترجمة القرن التاسع عشر التي كانت أكثر حرية، فال مترجمون كانوا يواجهون عوائق جمة لأن اللغة كانت فقيرة جدا كي تتأقلم مع المفارقات الدقيقة للتعابير والتراكيب الفرنسية لأن المصطلحات التقنية كانت مجهولة تماما في ذلك الوقت، والمترجمون لم يدرسوا إلا دراسات ثانوية ولا يفهمون دائما كل ما يقرؤون، كما أن الجمهور كان يفرض ذوقه العاطفي والنهاية السعيدة والطابع الهزلي، لذلك كانت الترجمات العربية لا تمد بأدنى فكرة -إذ تكاد تكون غير موجودة أصلا- عن المؤلفات الأصلية، ولكنها على الأقل كانت تحبب الجمهور في المسرح وأحيانا تسمح له بالسفر إلى أرض مضيافة و غريبة عنه.

ولأسباب تاريخية وسياسية وثقافية، كان المسرح العربي من سنة 1847 إلى غاية سنة 1904 ينهل ويستجد بالمصادر الفرنسية فقط، ولكنه كان يقترض من الأجناس الأدبية التقليدية كي يحافظ على ديمومته واستمراره، ورغم ذلك كان يواجه منذ نشأته مشاكل عويصة لا يجد لها حولا مرضية تكمن في غياب التقاليد والمصطلحات المسرحية وفي ازدواجية اللغة في البلدان العربية.

لذلك كان الكتاب المسرحيين الأوائل وهم على التوالي: اللبناني **مارون النقاش**، والمصري **يعقوب صنوع** والسوري **قباتي** في نفس الوقت ممثلين ومدراء وكانوا يفضلون أقلمة المؤلفات المسرحية الفرنسية هم بأنفسهم عوضا عن ترجمتها.

وهذا الأسلوب الترجمي لم يكن فقط مكلفا بل كانت له فائدة تكمن في زيادة أهمية هؤلاء المؤسسين للمسرح العربي لأنهم حملوا ألقاب كتاب مسرحيين، إذ كانوا يقلدون الأصل لكن بمهارة، ولكي يسمحوا لفرقهم بالاستمرار كانوا يراعون أذواق الجماهير، فمثلا استغل **النقاش** شغف وحب العرب للغناء، فاستعمل العديد من أساليب القصة ومسرح الظل و قلد اللهجات والشخصيات التقليدية الشهيرة و أدخل مقاطع غنائية في تمثيلياته. واقترض **صنوع** من مسرح الدمى لهجته الحية والضخمة وأنواعه (النوبي والسوري

والمركنتلي...) كما أن جل مسرحياته كانت تغنى وجد هزلية، أما قباني فأخذ هو بنفسه من مسرح الدمى الاستفتاح واستوحى مسرحياته من العديد من قصص ألف ليلة وليلة.

ولكن الأقلمة تحسنت مع عثمان جلال الذي نجح في نقل خمس ملاهي لموليير خاصة طرطوف، لأنه أضاف لكوميدياته طابعا مصريًا خاصا لكن مع مع احترامه لفكر موليير، وأصبح الأساس للحركة المصرية التي لا زال إلى اليوم تغذي أعمال الفرق المسرحية، أما قباني فاكتمل بزيادة عناصر من الأدب العربي لمأساة ميتريدات لراسين. وقد تطورت الترجمة أكثر فأكثر خاصة في العشرينيتين الأخيرتين من القرن التاسع عشر حتى أصبحت أدبية، فبعدما زودت فقط المسرح الكلاسيكي توسعت حتى شملت المسرح الرومانسي، لكنها ظلت سيئة من الجانب الفني وأخذت حرية تفوق الحدود مع النصوص.

سواء بجهالة أو إرضاء للجمهور، محا هؤلاء المترجمين الفروق الظاهرة بين المأساة والدراما وبين الكوميديا والفارس، و حاولوا خلق مصطلحات مسرحية، ومن أجل ذلك أخذوا تارة من الألفاظ التقليدية لمسرح الدمى وتارة أخرى كانوا يعربون الكلمات الغربية (مثلا: أوبرا، تراجيديا، تياتر....) أو يختلقون كلمات معادلة كمسرح...الخ.

ولكن رغم كل المجهودات التي بذلوها، لم تلق أعمالهم اليوم النجاح ذاته لأن صنوع وجمال استعملوا في حواراتهم اللغة اليومية والتي أصبحت اليوم قديمة جدا أو شبه ميتة، لكن ليس كما فعل سليم النفاش وقباني وحداد الذان استعملوا اللغة العربية الفصحى والتي أحيانا ما تجعل من الحوار شاقا ومصطنعا، حيث استخدم مارون اللهجة المحلية والعربية الفصحى في الآن ذاته، ولكن رغم كل ما قيل إلا أنهم تركوا بصمتهم في التاريخ وأثروا في الأدب والفن المسرحيين بشكل كبير، ويرجع لهم الفضل في تطور الأدب المسرحي

العربي وفي تطور الكوميديا،⁷³ لأنهم أرادوا إيصال رسالة على عكس المترجمين "التجاريين" الذين كان همهم الوحيد جني الأموال.

3.4.1. الترجمة التجارية في المسرح:

في هذا الركن سنتحدث عن الترجمة التجارية في المسرح وتحديدًا في مصر لأن هذه الحركة بدأت هناك و لأن الترجمة المسرحية كانت تزداد في أعدادها وتتقص في جودتها، فتحت حكم محمد علي، لم تتعدى حدود الترجمة وهي قضية خاصة بالدولة في ذلك الوقت الكتب المدرسية والمؤلفات التقنية، وقد أخذت خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر أهمية معتبرة وركزت على الأدب الرومانسي والمسرحي لكن رغم ازدياد عدد الترجمات العربية إلا أنها تظل ذات نوعية دنيا.

أما تحت حكم إسماعيل، كانت الكتب تترجم أيضا وتنتشر من قبل الحكومة نفسها، لكن الكتب ذات الطابع التعليمي والعلمي فقط، وبعد الاحتلال البريطاني صارت الترجمة رسميا مؤسسة خاصة، وتطورت أكثر خلال السنوات الستة الأخيرة للقرن التاسع عشر بفضل الازدهار القوي للصحافة التي كانت تنتشر الإصدارات الغربية الأصلية وتلخصها.

لكن بعض المترجمين اتجهوا إلى الأدب والمسرح كعثمان جلال، لأن القراءة والمسرح يلهمان أكثر من أي شيء آخر المصريين، ورغم حماس المترجمين بالنظر إلى نجيب حداد، نجد أنه تمادى في حرياته التي لا تغتفر مع النصوص الفرنسية.

فباستثناء أحمد باشا فتحي زغلول الذي ترجم بوفاء مدهش كتاب Desmoulins ديمولان *A quoi tient la supériorité des anglo-saxons ?*، قلما يحترم المترجمون النص الأجنبي و لا يبحثون إلا عن نجاح تجاري، وكانوا يختارون فقط مؤلفات بطبيعتها

⁷³ Atia Abou Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*. SNED, 3^{ème} Edition, 1972, p 204-207.

مسلية، إضافة إلى تأثيرهم عليها، فهي تسلي الجمهور ولا تجعله يفكر إطلاقاً، وهذا ما زاد في عدد ترجمة هذه المؤلفات أما تلك الجادة فصارت نادرة جداً.

وهكذا ترجمت المئات من المؤلفات المسرحية باللغة العربية، وطبع خمس عشر منها فقط وقد اعتبر المترجمون بأن هذه الترجمات كانت موجهة للعرض أكثر منها للقراءة.

إذا ألقينا نظرة على هذه الترجمات العربية، فسنرى بأن المترجمين نادراً ما يحترمون الكتاب الأجانب، لأنهم كثيراً ما يتجاهلونهم حتى أنهم عادة ما ينسبون هذه الملفات إليهم مثلاً فعل القباني في ميتريدات لراسين.

ونلاحظ فيما يخص جنس المؤلفات المسرحية المترجمة ما يلي:

- أحيانا تختار المسرحيات نظراً لشهرة كاتبها، فمثلاً مسرح Voltaire فولتير المنسي في فرنسا، احتل في مصر مكانة شرفية من خلال *Oedipe Mérope* تحرير أوديب، بالإضافة إلى تراجيديات أخرى والتي لم ينشر نصها مثل *Zaïre* زايير، والتي احتلت المرتبة الأولى في برنامج الفرق المسرحية في ذلك الوقت.

2- تتجه ميولات الكتاب المسرحيين إلى الدراما والفارس التي عادة ما ترضي رغبات الجمهور، مثلاً ذكرنا سابقاً، لذلك فالترجمة ربحت تجارياً، ولكنها لم تصل إلى حد الجودة المطلوبة، لأنها مليئة بالأخطاء سواء على مستوى الأسلوب أو على مستوى المعنى، فهم كانوا أحيانا يضيفون على الأسلوب جملاً أخرى لإيصال فكرتهم، ويمكن شرح أسباب الإضافة كما يلي:

1- أشعار موجهة للغناء تتطابق مع النص.

2- من أجل زيادة الفائدة الدرامية، يلجأ بعض المترجمين إلى التتمير *étoffement* وأحيانا تتمير مشهد كامل بغرض استغلال أسلوب يستعمله الكاتب، أو من أجل زيادة الفكاهة أو إثارة العواطف في موقف ما في المسرحية.

3- من أجل جعل النص أكثر وضوحا.

4- من أجل إعطاء النص شكلا أدبيا أو شكلا شعبيا، والذي لا يوجد مطلقا في النص الأصلي، وأحيانا ما يحتقر المترجم التراكيب المألوفة والمستعملة من قبل الشخصيات الشعبية، ويعوضها بلغة أكثر نبلا مع ملاحظة النثر الذي يحتوي على النغمات، وأحيانا كثيرة يبحث المترجم ناقلا عن العربية المنطوقة عن تعابير معادلة لتلك التعابير الموجودة في اللغة الفرنسية الشعبية.

5- أحيانا يوجز المترجم النص الأصلي، لأنه في عهد إسماعيل، كان المترجمون يحذفون أو يلخصون المشاهد التي تبدو لهم صعبة أو غير مهمة في المسرحية، لذلك سمحوا لأنفسهم باستخدام أساليب الحذف والإيجاز La concision و نجد هذا خاصة في المسرحيات المترجمة خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

6- وأخيرا من أجل تقريب المؤلف الأجنبي إلى المشاهد أو القارئ يعرب المترجم الأسماء باستعمال العربية المنطوقة وهذا بغرض إضفاء الصبغة الوطنية.⁷⁴

فإذا كانت الترجمة الأدبية موجهة إلى نخبة من المجتمع المصري، فالترجمة التجارية كانت موجهة إلى فئة من المجتمع المصري، أي أنها كانت موجهة إلى فئة أخرى من القراء أو من المشاهدين: أي من الشعب والطبقة المتوسطة التي كانت في ذلك الوقت متوسطة في الثقافة والغنى، والمترجم نفسه كان لا يختلف عن قرائه، فهو كذلك إما يكون متحصلا على شهادة الدراسة الابتدائية، مثلما هو الحال بالنسبة لنجيب الريحاني وعزيز عيد وأمين صدقي، أو على شهادة البكالوريا مثل عباس علام، وبعضهم لا يتقن كثيرا أو إطلاقا اللغة التي ينقلون منها، دون أن يتوقفوا عن تزويد السوق بانتاجاتهم، وكانوا يفضلون ترجمة كل ما يجذب الجمهور الذي كان مولعا بالروايات البوليسية و المغامرات، و كانوا يقومون بذلك إما للمحافظة على ذوق وتفكير الشعب أو لإرضاءه، أما في المسرح

⁷⁴Atia Abou Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*. SNED, 3^{ème} Edition, 1972, p 195 – 204.

فكانوا يفضلون المسرحيات التي تحوي العقدة أين تترك فيها الوقفات المسرحية الجمهور منبهرا، رغم ذلك عندما نلاحظ أسلوب هذه المسرحيات المترجمة نجده بعيدا كل البعد عن النثر الموزون لعبيد إسحاق أو لقباتي، ولكنه يخلط بين النثر والشعر، وعادة ما يختلق المترجمون أبياتا شعرية في ترجماتهم مثلما هو الحال في القرن التاسع عشر، إذ نادرا ما يتركون اسم الكاتب ودائما ما يغيرون عنوان المؤلف وهذا ما يجعلنا غير قادرين على معرفة النص الأصلي في العديد من الحالات.⁷⁵

⁷⁵Atia Abou Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*. SNED, 3^{ème} Edition, 1972, p 234 – 235.

الفصل الثاني:

موليير في الوطن العربي.

1.2. موليير : حياته :

هو **Jean-Baptiste Poquelin جان باتيست بوكلان** الملقب بموليير ولد سنة 1622 في الخامس عشر من جانفي، حياته كانت غامضة حتى أن رسائله و مخطوطاته لم يتبق منها شيء إلا القليل مقارنة بما فعل، كان أبوه **Jean Poquelin جان بوكلان** يعمل نجادا للملك لويس السادس عشر و هو من عائلة بورجوازية، فقد والدته في سن مبكرة (في العاشرة من عمره).

في بادئ الأمر امتهن حرفة أبيه، و لأن والده أراده أن يتعلم تعليم الأغنياء قام بإدخاله إلى كلية Clermont كليرمون أين تتلمذ على يد رهبان الطائفة اليسوعية الذي علمه اللغة اللاتينية و قواعدا و أصول الأدب و الفلسفة، و هناك تعرف أكثر على الأعمال المسرحية بعد أن كان يذهب مع جده الذي كان مولعا بالمسرح ليحضر العروض خاصة الفوارس، ثم درس الحقوق في Orléans قبل أن يتفرغ نهائيا للمسرح. قام بالتعاقد مع عائلة **Les Béjart لي بيجار** في 30 جوان 1643 أين أسس معهم فرق: المسرح المتألق المعروفة آنذاك ب **L'illustre théâtre** و هنا أطلق على نفسه لقب **موليير** الذي لازمه طيلة حياته.

و بسبب نقص خبرتهم و كثرة المنافسين لم يثيروا إعجاب الجمهور كثيرا لذلك فضلوا التجوال في المدن الفرنسية الأخرى مدة خمس عشر سنة، و هناك بدأ اسم **موليير** يسطع شيئا فشيئا بدليل أنه صار مديرا و مخرجا و ممثلا و كاتباً، فكتب أول ملامحه مثل: **Le fagotier المختلق** و **La jalousie de Barbouillé** **غيرة الوسخ** و **Gorgibus dans le sac غورجيبوس في الحقيبة** و كوميديات الحكمة مثل: **L'étourdi المغفل** و **Le dépit amoureux ضغينة المحبة** التي اقتبسها من المسرح الهزلي الإيطالي.

و بعد مرور هذه السنوات قرر الرجوع إلى باريس و الاستقرار فيها سنة 1658، وذلك بعد أن حظي برعاية خاصة من الملك لويس الرابع عشر، إذ مثل أمامه **Nicomède**

لكورني و *Le docteur amoureux* الطبيب العاشق، كما ساعد الملك في عرض مسرحياته للجمهور الباريسي، و هكذا تواصلت أعماله رغم أنها جلبت له العديد من الأعداء مثل *L'école des femmes* مدرسة الزوجات، و التي جاوبهم بعدها ب *La critique de l'école des femmes* نقد لمدرسة الزوجات.

تزوج في سنة 1662 ب *Armande Béjart* أرماند بيجار شقيقة *Madeleine Béjart* مادلين بيجار التي لعبت معه في بداياته، و لأنه صار أكثر جرأة في انتقاداته، منع الملك عرض مسرحيتي *طرطوف* و *دون جوان* سنة 1664 و سنة 1665، و لم يسمح له بعرضهما حتى سنة 1669 بعد خمس سنوات من المقاومة.

و رغم نجاحه، إلا أنه كان يعاني بسبب المرض و القلق العائلي و هذا يرجع ربما إلى فارق السن بينه و بين زوجته التي كانت تصغره بعشرين سنة. لكنه استمر في تأليف المسرحيات حتى سنة 1673 و تحديدا في 17 فيفري، عندما كان يعرض للمرة الثالثة مسرحية *طبيب الوهم* التي أصيب خلال عرضها بتشنج حاد، و لكنه رغم ذلك واصل عرضه و أخفى معاناته و ألمه بضحكاته حتى فارق الحياة بعد ساعات من العرض.

و الخلاصة هي أن *موليير* كان فنانا من الدرجة الأولى لأنه تغلغل في أعماق الروح البشرية إضافة إلى كرمه و حسن أخلاقه لذلك "ابتغى في تمثيلياته تهذيب الأخلاق بفضيحة المساوي في من تمثلت فيهم كالبخل و الاحتيال".⁷⁶ كما أنه جلب للمسرح نظرة ثاقبة حول العالم و يرجع له الفضل في إحياء فن الكوميديا لأنه ارتقى بالأدب الهزلي.⁷⁷

1.1.2. أهم أعماله :⁷⁸

⁷⁶ المنجد في الإعلام، دار المشرق، الطبعة الثانية، بيروت ، لبنان ، 1986.

⁷⁷ Molière, *La critique de l'école des femmes, l'impromptu de Versailles*, Hatier, Paris 1968. p 2 - 4.

⁷⁸ Molière, *Le Tartuffe*, Classique Bordas, Paris, 2003. p 18 (chronologie).

<i>La jalousie de Barbouillé</i>	غيرة الوسخ	1646
<i>L'étourdi</i>	المغفل	1655
<i>Le dépit amoureux</i>	ضغينة المحبة	1656
<i>Les précieuses ridicules</i> <i>Le médecin volant</i>	المتأنقات السخيفات الطبيب السارق	1659
<i>Sganarelle ou le Cocu imaginaire</i>	سغاناريل أو مخدوع الوهم	1660
<i>Les Fâcheux</i> <i>Dom Garcie de Navarre</i> <i>L'école des maris</i>	المتطفلون دون قارسي دي نفاري مدرسة الأزواج	1661
<i>L'école des femmes</i>	مدرسة الزوجات	1662
<i>La critique de l'école des femmes</i> <i>L'impromptu du Versailles</i>	نقد لمدرسة الزوجات مرتجل فرساي	1663
<i>Le mariage forcé</i> <i>Tartuffe</i> <i>La princesse d'Elide</i>	الزواج المرغم طرطوف أميرة إيليد	1664
<i>Dom Juan</i> <i>L'amour médecin</i>	دون خوان الحب طبيب	1665
<i>Le Misanthrope</i> <i>Le médecin malgré lui</i>	كاره البشر الطبيب رغما عنه	1666
<i>L'imposteur</i> <i>Amphitryon</i>	المحتال	1667

George Dandin L'avare	المضيف جورج الأبله البخيل	
Monsieur de Pourceaugnac	سيد بورسونياك	1669
Les amants magnifiques Le bourgeois gentilhomme	العشاق الرائعون البورجوازي النبيل	1670
Les fourberies de Scapin La Comtesse d'Escarbagnas	احتيال سكابان كونتيسة ايسكاربانياس	1671
Les femmes savantes	النساء العالمات	1672
Le malade imaginaire	مريض الوهم ⁷⁹	1673

و لعل أهم ما يميزه عن باقي الكتاب هو بناء مسرحياته بطريقة موهوبة و ذكية جدا، وذلك من خلال توظيفه للغة هزلية تتميز عن باقي اللغات المسرحية الأخرى بخصائص كثيرة.

2.1.2. لغة موليير:

و أهم خصائصها:

- التشابهات و التناقضات (Les parallélismes et les oppositions): بمعنى أن المواقف هي نفسها لكن الأدوار تختلف، و هنا يتولد الضحك مثلما هو الحال في مسرحية احتيال سكابان .

⁷⁹ Molière, *L'école des femmes*, Classique Bordas, Paris, 2003, p 18 (chronologie).

- تبادل الأدوار (L'échange des rôles): من خلال التنكر Le déguisement الذي يسمح بالتبديل Le chassé-croisé و سوء الفهم Le malentendu و اللبس Le quioproquo ، و يكون هذا التبادل أيضا موجودا في الحوار، مثلما هو الحال في مسرحية دون جوان عندما تبادل دون جوان و خادمه سغانريل أدوار الخادم و السيد.

- استعمال نظام هزلي مفهرس (L'utilisation d'un code comique répertorié): أي إعادة بناء المسرحية من قبل الممثلين الذين يقومون بتعقيدها أكثر أو زيادة الفكاهة، و نلاحظ هذا في مسرحية البخيل.

- الوقفة و الانقلاب (La rupture et le contre-pieds): تسلسل المشاهد الهزلية، المحزنة و المفاجئة... فالوقفة عادة ما تكون مفاجئة و هي لحظة مهمة في المسرحية الهزلية، مثل مسرحية كاره البشر.

- الخدعة المضحكة (Le stratagème farcesque): حيلة أو خيانة أو كذبة في المسرحية تولد الضحك، و نلمس هذا في مسرحية احتيال سكابان.

- إثارة التحقيق و التغير المفاجئ و الاكتشاف (Le rebondissement, le retournement et la reconnaissance): نلاحظها في الحوارات و التغيرات المنطقية المتوقعة، مثل احتيال سكابان.

- النهاية السعيدة (La fin heureuse): حتى الحبة السعيدة يمكنها أحيانا أن تأتي بالمفاجئات عندما تتنازع فيها شخصيات أخرى، أو بالحيرة و الحزن ولكنه حزن إيجابي، مثلما هو الحال في مسرحية دون جوان فرغم موته، إلا أنها تعتبر نهاية سعيدة لأنها جاءت نهاية مرضية للجمهور، و لأن دون جوان كان شريرا جدا حتى أن جميع ضحاياه ارتاحوا منه.

- المسرح داخل المسرح (Le théâtre dans le théâtre): تقنية خاصة بالعرض.

- الحذف (L'aposiopèse): كلمة تختفي...، و أمام هذا الحذف يجب على الشخصيات أن تفهم و تفترض و يمكنها أن تخطئ أيضا، و على الجمهور أن يكون مناسبا ليفهم الموقف، مثل مدرسة الزوجات.

- الأقوال المضمرة و الإيماءات و ازدواجية المعنى (Les sous-entendus, les demi-mots et double sens): عندما تعرف الشخصية مفاتيح لغة الشخصية الأخرى، و تأتي شخصية ثالثة تجهل ذلك، هنا تولد المواقف الهزلية و تجعلنا نضحك، مثل مدرسة الزوجات.
- الزلة (La gaffe): عندما يزل لسان شخصية ما فجأة فتقلب كل شيء و تفاجئ الآخر، و هنا تأتي الفكاهة أيضا.
- سوء الفهم و اللبس (Le malentendu et le quiproquo): و هنا يمكن فقط للمتفرج أو القارئ أن يفهم هذا اللبس الذي ينتج الضحك في أغلب الأحيان.
- التناج (L'aparté): شخصية تتحدث مع نفسها أو مع شخصية أخرى دون أن تراها أو تسمعها شخصية أخرى.
- تعجيل الحوار (L'accélération du dialogue): مثل مسرحية الحب طيب.
- الرد السريع (La répartie): وهو تلقائي و معبر، مثلما هو الحال في مسرحية دون جوان.

بالإضافة إلى خاصيات أخرى تولد الضحك و تميز لغة موليير مثل:

- الانسداد (L'obstruction).
- الحديث المتهاافت (Le coq-à-l'âne).
- الإنكار (La dénégarion).
- تكرار الكلمة (La répétition du mot).⁸⁰

و لهذا السبب تميز موليير عن غيره من الكتاب المسرحيين، لأنه أنتج و أبدع و مثل جميع شرائح المجتمع في كوميدياته، و لهذا انتشر و وصل حتى إلى العالم العربي.

⁸⁰ Christian Biet, *Procédés comiques portant sur le langage*, Petite grammaire du code comique, Scérén, CNDP, 1995.

2.2. موليير في الوطن العربي:

أخذت الترجمة في الفكر العربي والثقافة العربية مكانة مرموقة جدا منذ فجر العهد العربي الإسلامي الذي تزامن مع الفترة التي يسميها المؤرخون فترة العصور الوسطى أي منذ حوالي مليون سنة، كما لعبت دورا هاما في المحافظة على الإنتاجات الأدبية والعلمية والثقافة اليونانية القديمة خاصة في القرن الثامن و التاسع بعد الميلاد، وفي نقل هذه الثقافة الشرقية إلى الغرب والتي ساهمت بدورها بشكل كبير في النهضة الأوروبية أو بالأحرى في تطور الحضارة الحديثة.

ولعل أول مسرحية كانت على يد مارون النقاش هي مسرحية البخيل التي كانت عبارة عن رواية مضحكة كلها ملحنة ومؤلفة لا مترجمة ومقتبسة، كما يتوهم البعض بحكم عنوانها مع عنوان مسرحية البخيل الشهيرة لموليير الكاتب المسرحي الفرنسي الكلاسيكي⁸¹، وهكذا توالى الإنتاجات المسرحية منها المؤلفة والمترجمة، وهذه الأخيرة عنيت خاصة بالآداب الغربية نذكر مثلا أعمال برنارد شو و شكسبير و فولتير، حيث كانت توجد مدرستين للترجمة في ذلك الوقت.

الأولى كانت تواصل ترجمة أعمال القرن التاسع عشر وتحترم قليلا النص الأصلي، وهذه المدرسة هي التي كانت تغذي كثيرا ذخيرة الفرق المسرحية وروايات الجيب وحاليا الروايات العالمية.

أما المدرسة الثانية فكانت تسعى إلى أن تكون وفية في ترجمة نصوصها، إذ كان يمثلها خليل مطران الذي ترجم في سنة 1912 هملت لشكسبير عن ترجمة فرنسية، أما طه حسين و أحمد حسن الزيات - الذي درس بالفرنسية - و إبراهيم المازني فنشروا خلال فترة ما بين الحربين العالميتين ترجمات لروايات و مسرحيات، وقد أثبت هؤلاء الكتاب

⁸¹ مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 2002 م، ص 94.

كفاعتهم، و بأن اللغة العربية التي عادة ما نعتت بالفقر يمكنها الانسجام مع تعبير الفكر العربي و الرومانسية والكلاسيكية.⁸²

ومن أهم من ترجموا لموليير إلى العربية نذكر منهم:

عثمان جلال: الذي قام بمصرنة الأسماء واللغة والوسط الاجتماعي في مسرحياته كونه مصري ، له مشوار ترجمي حافل بفضل إتقانه للغات التركية والفرنسية والعربية إذ طبعت أعماله المسرح المصري بكتاباته كمترجم ومتصرف في نفس الوقت، ولعل السر يكمن في تعيينه وهو لا يزال في السادسة عشر من عمره موظفا في مكتب الترجمة بالبرلمان المصري، وهذا ما جعله يعرف وهو لا يزال شابا أسرار هذه المهنة وهذا الفن الصعب، حيث اهتم بالمسرح خاصة بموليير و راسين اللذين استوليا على جل اهتماماته، لأنه كان يبحث عن الأدب العربي الذي يذكره بأدبه، فالعالم المولييري كان يشبه عدة جوانب في المجتمع المصري كما يقول عباس العقاد، ويضيف أيضا قائلا بأن عثمان جلال لم يتخلى أبدا عن روحه الوطنية ولم يترك أفكاره الخاصة جانبا وذوقه الخاص كذلك.

إنتاجه المسرحي: قام عثمان جلال في سنة 1874 بنشر ترجمة بتصرف ل *Tartuffe* سماها **بالشيخ متلوف** والتي لم تعرف كثيرا آنذاك.

أما في سنة 1889 - 1890 فقد أعاد إنتاج أربع مسرحيات هزلية لموليير مترجمة وهي **الأربع روايات من نقب التياترات (الشيخ متلوف والزوجات العالمات ومدرسة الأزواج ومدرسة الزوجات)**، وقد لاقت هذه المسرحيات المحررة باللغة العربية سخرية الجمهور، وفي سنة 1896-1897 قام بنشر ترجمة بتصرف ل *Les fâcheux* **المتطفلون**، ولقد رأت المسرحية الهزلية **الزوجات العالمات** النور عندما عرضت في شهر فيفري ومارس من سنة 1895 من قبل **فرقة القرداحي**، أما المسرحيات الأربع فلم تعرض إلا في سنة

⁸² Atia Abou Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, SNED, 3^{ème} Edition, 1972. p 233 – 234.

1912 من قبل **جورج أبيض** تحت إشراف وزارة التعليم العام، وقد أعيد عرضها أيضا طوال نفس السنة في القاهرة وفي أماكن أخرى في مصر، أما مسرحية **الشيخ متلوف** فقد عرضت أكثر من مرة نظرا لتلقيها استحسان الجمهور منذ ذلك الوقت وحتى سنة 1964م. ما يمكن ملاحظته في ترجمة **عثمان جلال لموليير** أنه لا يستعمل اللغة العربية الفصحى في ترجماته المسرحية بل اللغة العامية، لأنه لاحظ بأن الجمهور الذي يتردد على المسرح المصري لا يقبل اللغة الفصحى لذلك حاول إرضاء أذواق الأكثرية على حساب الأقلية المثقفة التي ثارت على أسلوبه، والشيء المثير في ترجماته أنه يستعمل بيتين من الشعر يلخصان عبرة المسرحية، كما أنه استطاع أن يهدي العالم أجمل عمل مترجم لموليير وهو **الشيخ متلوف**، حتى أن أحد الألمان المستشرقين يدعى **K. Vollers** **ك. فولرز** محافظ المكتبة الخديوية قام بإصداره بالحروف اللاتينية مع مقدمة حول العمل.

عثمان المترجم: يمكننا القول بأن المسرحيات الهزلية ل**جلال** ليست قط مجرد ترجمة أو تقليد أعمى لنص أجنبي، لأن **جلال** كان يعرف **موليير** عز المعرفة من خلال أعماله لذلك قلما نجد في أعماله بالأحرى في مسرحياته معنى مخالفا أو حذف لا يغتفر.

فعوضا عن القيام بالترجمة الحرفية، اختار **جلال** أن يضع بصمته الخاصة في الترجمة بالتعبير بلغة سلسة وبسيطة وواضحة، صريحة ومتنوعة من حيث إثراءها بالأمثال الشعبية، لأننا ما نلتبس في كتاباته راحة الكاتب الذي يعبر بطلاقة ويكون سيد اللغتين اللذين يعمل عليهما، كما كان يترجم كل الحوارات، وكان أسلوبه يتكيف بصورة رائعة مع متطلبات كل مشهد، لأن مسرحياته الهزلية هي أيضا للقراءة مثلما هي للعرض، وهذا النجاح يفسر بالعبقريّة العلمية لموليير ولكن أيضا بالتكيف السهل ل**جلال** مع النص.

لكن كيف استطاع **جلال** تكيف المسرحيات الهزلية لموليير؟

في مقدمة **الأربع روايات**، أشار **جلال** إلى أنه قام بنزع اللباس أو الرداء الغربي لمؤلفات موليير، وقام بإلباسها حلة عربية أو بالأحرى حلة مصرية مع بقاءه وفيها لفن وأفكار الكاتب الفرنسي، أي أنه أضاف إليها صبغة محلية من خلال إحداث تغيير طفيف في

النص، و ذلك من حيث مصرنة الأسماء والرداء وبإضافة أمثلة شعبية في السنة الشخصيات و تعابير محلية حصرية، أي أنه نقلها إلى مجتمع مصري بمعنى الكلمة، من خلال معتقداته وأبسته وقيمه، فجلال إذن لم يصف أفكارا جديدة لمسرحيات موليير الهزلية، و لم يبدل في الأحداث ولا حتى في تراكيب المسرحيات، لكنه كيف الأحداث أو البيئة دون المساس بروح النص المولييري، فمثلا في مسرحية **الشيخ متلوف** ترجم Le ciel بالله و l'esprit noir بإبليس لعنه الله.

أما عن الأسماء، فعندما ترجمها أراد إعطاءها نفس النغمة التي تمتاز بها أسماء شخصيات **موليير**، فمثلا Agnès أصبحت أنيسة، و Damis أصبح سامي، و Loyal بعيد الحال، و Marianne مريم، و Martine مارتين، و Arnolphe أبو عوف... الخ من الأسماء، لأنه أحيانا يجسد الاسم خصوصيات المرء، فالشيخ متلوف مثلا تعني رجل دين فاسد.

إذن فعندما كسا جلال شخصيات **موليير** بأسماء عربية ، فقد غير جنسيتهم في الآن ذاته، فقد وضع على ألسنتهم أيضا تعابير وأمثلة شعبية (حكم) مصرية 100% حتى جعلهم من السكان الأصليين، أما عن طريقة اللباس فهي تعكس الطبقة الاجتماعية وطبيعة الشخصية، فمثلا وضع جلال شالا أخضرا كي يبين بأن الشيخ متلوف ينحدر من طبقة نبيلة.

بالإضافة إلى تحدثه عن ترجمة مكيفة للوسط الاجتماعي لأنه ربط شخصياته بالأدب العربي، وهذه هي طريقة جلال في الترجمة التي تتضح جليا في **الشيخ متلوف** و **مدرسة الأزواج** و **مدرسة الزوجات والنساء العالمات** و **المزعجون**.

لذلك يمكن القول بأن القارئ العربي الذي لا يعرف أصول اللغة الفرنسية أو حتى الذي يجهلها تماما لا يمكنه الاعتقاد بأن هذه المسرحيات هي ذات أصل فرنسي، لأنه لا شك بأن المواضيع المعالجة من قبل **موليير** هي ذات خاصية عالمية، كما أنها تتماشى تماما مع ميولات المجتمع المصري في عصر جلال، إضافة إلى أن ترجماته بتصرف تتسببنا أحيانا في الأصل، أما اليوم فقد أصبحت لغة جلال غامضة لوجود نوع من الفظاظه وذلك

راجع إلى تطور اللهجة المصرية، فأصبح من الضروري استقهام الأشخاص الأكبر سناً لفهم بعض العبارات والتراكيب التي وظفها جلال في ترجمته.

فمثلاً مسرحية **الشيخ متلوف**، بما أنها لازالت تؤدي و تعرض بانتظام من قبل الفرقة الوطنية للمسرح المصري فهي حتما تحول وتكيف على ذوق ولغة اليوم .

فجلال يعتبر واحداً من أهم المبدعين، لأنه هو من وضع روح مسرحية **الشيخ متلوف** في وقت كان المجتمع العربي يجهل تماماً مصائب **Hector** و **Hippolyte**، ولأنه أحسن بانتقاء نصوص **موليير**، كما أنه فهم بأنه يتماشى مع نفسية وتفكير المجتمع العربي، وقد سبقه في ذلك **مارون النقاش** عندما أنتج **البخيل** التي استوحاها من مسرحية **موليير** و **جامس صنوع** عندما ترجم **Le bourgeois gentilhomme**، ولكنهم للأسف لم يفلحوا في رد نفس التأثير الذي تركه **موليير**، لكن مع جلا اتحد الفكر الفرنسي مع الفكر المصري والعربي، فبفضله اكتشف المترجمون والمقلدون عند **موليير** شيئاً يهتمون لاستغلاله، و قد ساهم نجاح **موليير** ببغض الإنجليز **L'anglophobie** وإشعاع الثقافة الفرنسية، والدعم الخلقى قبل التوقيع الودي من قبل فرنسا للمصريين الوطنيين، كما شجعت ترجمة **جلال** مترجمين آخرين **كصدقي أمين الريحاني**، و **محمد تيمور** و **أبو السعود العبياري** إلى مصرنة المسرحيات الفرنسية.⁸³

أحمد الصاوي محمد: في فترة ما بين الحربين ذهب **الصاوي** إلى فرنسا لإكمال دراسته العليا، وهناك نهل من الفنون والآداب الفرنسية بما فيه الكفاية، وعندما رجع إلى مصر صنع اسمه عندما ترجم **Thaïs** و **Le Lys Rouge** — **Anatole France** **أناتول فرانس**، ولأنه قرر أن يسلك الطريق الأقصر إلى النجاح ترك الأدب واتجه إلى الصحافة، وهي التي أفادته وجعلته يواظب على العمل بسرعة ويقلل من إنتاجاته الأدبية، ولذلك لا يمكن

⁸³Atia Abou Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, SNED, 3^{ème} Edition, 1972. p 161 – 193.

الحكم عليها بأنها ذات قيمة لا مثيل لها، لأن ترجمته **لطرطوف** تبوح لن بحسناتها وسيئاتها.

تحتوي هذه الترجمة السريعة التي نشرت تحت رعاية وزارة التعليم العام أخطاء جد فادحة، فمثلا *vous belle-mère* ترجمها بحماتك أي أم زوجتك في حين أنها تعني الزوجة الثانية، و *libertinage* بالسيرة المنحرفة في حين أنها تعني الكفر، فلشدة ترجمته لموليير حرفيا خانه، لذلك تحصل في نهاية المطاف على ترجمة حرفية لا تأتي بالفكرة الأصلية كاملة، كما أنها لا تتقل حوار المسرحية الفرنسية جيدا، علاوة على أسلوبه المفخم والرتيب الذي لا يتلاءم مطلقا مع شخصيات المسرحية.

فعندما نقرأ ترجمة الصاوي يشدنا الحنين إلى ترجمة عثمان جلال نظرا لغموض الترجمة.⁸⁴

محمد مسعود: ترجم العديد من المؤلفات الأدبية والعلمية، لأنه لطالما كرس حياته في خدمة اللغة العربية محاولا إثراءها وتطويرها من أجل السماح لها بمواكبة الاكتشافات العلمية والتكنولوجية، لذلك قام بترجمة **البخيل لموليير** بدقة تامة، ويشير في مقدمتها إلى أن المشاهد لم توضع بنفس الطريقة التي هي عليها الإصدارات الحديثة آنذاك، وإنما تتبع نفس النسق الذي اتبعه موليير.

فقد حرص هذا المترجم "الجاد في عمله" على التعليق على النص من أجل جعله مفهوما، وقد سلم مسعود مهمة التدقيق اللغوي إلى الشاعر **علي الجارم** وأستاذ اللغة العربية **علي عبد الوحيد**، كما كتبت ترجمته بلغة عربية واضحة وغنية بالمفردات وسلسلة وغير متكلفة الأسلوب، ولم تسعى لغته فقط إلى نقل المعنى بوفاء، وإنما سعت كذلك إلى محاولة تقليد أسلوب موليير بقدر الإمكان.⁸⁵

⁸⁴ Atia Abou Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, SNED, 3^{ème} Edition, 1972, p 245 – 246.

⁸⁵ Atia Abou Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, SNED, 3^{ème} Edition, 1972, p 246 – 247.

أمين صدقي: وهو من المترجمين بتصرف، كيف **البخيل** وكان يعتبر الأدب الأوروبي ملكا مشتركا أي أن له الحق في اقتراض ما يشاء من المؤلفات الأجنبية التي يرغب فيها فحسب رأيه: «Ce qui compte, avant tout, c'est la manière et non la matière»

ولذلك يزعم بأنه صاحب مسرحية **البخيل**، ولكي يضع بصمته الخاصة في النص، لخصه إلى ثلاثة فصول، وغير الفصل الثاني وحذف بعض المشاهد من المسرحية، كما أنه مشى على خطى **عثمان جلال** في توظيفه اللهجة المحلية ومصرنة الأسماء، ولكن بالرغم من أنها تخلو من العمق البسيكولوجي الذي تمتاز به مسرحية **موليير** إلا أنها حصلت على نجاح باهر وشرف عظيم وأديت في مسارح كثيرة في مصر.⁸⁶

نستنتج بأنه رغم وجود كتاب مسرحيين سبقوا **موليير كراسين** و **Hugo هوغو** إلا أنهم لم يحظوا بنفس الاهتمام الذي حظي به **موليير** في الوطن العربي، و رغم تفاوت الترجمات من حيث اللغة و الأسلوب و التراكيب و عدد الفصول و المشاهد ...إلا أنها حافظت على الفكرة الأصلية للنص المولييري، وبالتالي يمكن القول بأن هؤلاء المترجمين كانوا أوفياء لنصوص **موليير** الأصلية و لو بنسبة ضئيلة جدا.

3.2. موليير في الجزائر:

قبل التحدث عن **موليير** يجدر بنا أولا أن نشير إلى المسرح في الجزائر كيف جاء ومتى ظهر؟

جاء المسرح إلى الجزائر متأخرا في بداية القرن العشرين، و يرجع الفضل في ظهوره إلى ظاهرة التثاقف التي سمحت للبلدان المستعمرة بتبني الفن التمثيلي لكن مع بعض الحيلة، في هذا الصدد، يتحدث **محمد عزيزة** و هو عالم اجتماع تونسي قائلا في كتابه

: *Regards sur le théâtre arabe contemporain*

⁸⁶ Atia Abou Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, SNED, 3^{ème} Edition, 1972, p 249 – 253.

فالقيام بالتمثيل إبان الاستعمار، كان عبارة عن مغامرة خطيرة للغاية لأن المجتمع الجزائري الذي يتسم بالطابع الإسلامي و الممارسات القبلية كان يتقبل فكرة التعامل مع الأشياء الآتية من العالم الاستعماري بصعوبة، و هذا من الأسباب الأولى في تأخر ظهور المسرح في الجزائر، و لعل السبب الثاني في ذلك يرجع إلى إغلاق العديد من المدارس كما أن المعدل الأدنى للمتمدرسين كان يمنع تلقين العلوم الفنية، ورغم ذلك و مع مرور الوقت نشأت هناك نخبة مثقفة صارت تهتم بثقافة الآخر.

فبعد الجولات المصرية لعبد القادر المصري و سليمان القرداحي مباشرة، شرع في عرض مسرحيات بوسائل بسيطة و بدون معرفة تقنية كبيرة، كما أن العوامل الاجتماعية و السياسية والثقافية في ذلك الوقت ساهمت بشكل كبير في ظهور أشكال عروض فنية أوروبية، وقد سبقها في ذلك -أي في منتصف و مع نهاية القرن التاسع عشر- ظهور فرق فرنسية قدمت نفسها أمام الجمهور على ركح مسارح المدن الكبرى (وهران، قسنطينة، الجزائر العاصمة) أين عرضت عدة مسرحيات لكتاب فرنسيين في ذلك الوقت نذكر منهم Dr. Choynet د. شوازي و La fontaine و لافونتين ... و التي نشرت في أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين، و من الممكن جدا أيضا أن تكون هذه النصوص قد ساهمت بشكل أو بآخر في فرض فكرة المسرح في الجزائر.

إذ ظهر حاج أبو مرقم ثم جاء الأمير خالد و غيرهم، و هنا بدأ المسرح في الترسخ شيئاً فشيئاً في بعض المدن الجزائرية الكبرى خاصة بعد الحرب العالمية الأولى، و هذا ما جعله يتطور بشكل كبير، مما أدى بالمهتمين به إلى تناول مواضيع جديدة خاصة بعد مجيء جورج أبيض في سنة 1921، بالإضافة إلى مسرحيين آخرين كشریف طاهر و فرق أخرى يقودها محمد منسالي سنة 1922، و التي كان فيها محي الدين بشطارزي

⁸⁷ Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002. p 15.

عضوا بحيث كان أول من عالج موضوعا سياسيا دون الإفصاح عنه مباشرة، لكن استعماله للغة العربية الفصحى لم يجلب له اهتمام الجمهور.

لذلك فإن فشل هذه التجارب حث شبابا عاصمين إلى محاولة المغامرة و القيام بقفزة تقودهم مباشرة إلى المسرح أمثال: **علالو و دحمون و قسنطيني و بشطارزي**، و أيضا من خلال قيامهم بأدوار كوميدية باللهجة المحلية رغم جهلهم كليا لنقل تقريبا لتقنيات الخشبة مكتفون فقط بحركات عشوائية و حوار عادة ما يكون غير مزخرف و غير منسق لغويا، و لكنهم كانوا رغم ذلك يعون أهمية فعلهم الإبداعي و إمكانية نشر هذا الفن في أوساط هذا الشعب الذي بدأ في اكتشافه حديثا.⁸⁸

يقول الأستاذ **مصطفى كاتب** عن ظاهرة توجه الجزائريين إلى المسرح الشعبي أي المؤدى باللهجة المحلية بأنه في الوقت الذي ظهرت فيه ظاهرة ترجمة المسرحيات العالمية في المشرق، كان المسرح الجزائري في بداياته مرتبط بشركة الأسطوانات المسماة بجوموفون حيث ظهرت أولى الاستكشافات المسرحية آنذاك، و كانت في معظمها هزلية اجتماعية لأنهم كانوا يهتمون كثيرا لهذا النوع،⁸⁹ و لذلك اتجهوا إلى **موليير** وأعادوا صياغة نصوصه دون أن يذكروا مصدرها، فمثلا **علالو** قدم في سنة 1926 والتي تعتبر سنة التحول في تاريخ المسرح في الجزائر أول عرض باللهجة المحلية **جحا** الذي لاقى نجاحا باهرا و استحسانا كبيرا لدى الجمهور و شكل انفصالا أساسيا عن المسرح المكتوب باللغة الفصحى، لأنه وظف شخصية مستوحاة من الثقافة الشعبية و جد محببة إلى الجزائريين، و لقد اقتبس هذه المسرحية من **مريض الوهم و الطبيب رغما عنه لموليير** بالإضافة إلى مسرحيته الثانية التي اقتبسها من مسرحية **المغفل لموليير**.⁹⁰

⁸⁸ Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, p 15 – 48.

⁸⁹ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الطبعة الثانية، الكويت، 1999. ص 459 – 460.

⁹⁰ Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, p 15 – 23.

و تقول Arlette Roth أرليت روث في كتابها المسرح الجزائري عن محي الدين بشطارزي بأنه قدم مسرحيات لموليير باللهجة الدارجة الجزائرية،⁹¹ فقد قام في سنة 1940 بعرض مسرحية المشحاح المقتبسة من البخيل و قد كانت أول مرة يذكر فيها اسم موليير في البطاقة الفنية رغم أن آثاره كانت ملموسة و واضحة في بعض المسرحيات الجزائرية خلال السنوات العشرين،⁹² كما أشرف بشطارزي كذلك على تنظيم نشاطات مسرحية بطلب من حكومة Vichy فيشي، إذ كيف مسرحيات كثيرة لموليير نذكر منها: سليمان اللوك من مريض الوهم و Les nouveaux riches du marché noir من البورجوازي النبيل و المجرم من طرطوف و لواز الزكطي من احتيال سكابان.⁹³

فالبخيل و طرطوف و مريض الوهم و البورجوازي النبيل و الطبيب رغما عنه و احتيال سكابان كانت النصوص الأكثر عرضا في الجزائر، لذلك كان هؤلاء الشباب يعرضون في كل مرة واحدة من هذه المسرحيات إما بترجمة عناوينها أو بتغييرها، فمثلا الطبيب رغما عنه أصبحت مول البركة (محمد الرازي) ... الخ، و هذا التغيير كان نتيجة للواقع الاجتماعي المعاش في ذلك العصر و الذي كان يتماشى مع التقاليد المحلية، و هو يشمل أسماء أيضا الشخصيات و اللباس و الطبايع و المكان، كما أن المقاطع التي تمس الدين كانت تحذف تماما، و كانوا يثرون نصوصها بالأمثال الشعبية و الحكم و الغناء، و هذا يعني أنهم كانوا يتصرفون في النص الأصلي بحرية تامة في نقله، يقول عبد النور جبور:

«Le texte arabe ajoute à chaque acte des scènes importantes, une introduction poétique destinée à être chantée d'après un air déterminé. Par ailleurs, la traduction ne garde que le sens général et sacrifie les nuances de l'expression française».⁹⁴

⁹¹ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الطبعة الثانية، الكويت، 1999. ص 461.

⁹² Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, p 29 – 59.

⁹³ Ahmed Chéniki, *Vérités du théâtre en Algérie*, Dar El Gharb, 2006. p 16 – 21.

⁹⁴ Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, p 64.

أما عطية أبو النجا، فيرى بأن الترجمات و الترجمات بتصرف لنصوص مولير تفقد الخطاب المسرحي طبيعته، مثلما هو الحال في المشاح لبشطارزي و سي قدور المشاح لمحمد توري لأنهما تصرفا كثيرا في النص من خلال استعمال اللهجة المحلية، و عدم خروجه عن نطاق الثقافة الشعبية، و إضافة مقاطع غنائية، و تغيير -مثلما ذكرنا سابقا- الأسماء و حتى تغيير طريقة اللباس و المكان و الزمان... الخ، و اختزال الفصول والمشاهد، و حتى عدد الشخصيات في الحوار أحيانا، مثلما فعل بشطارزي في المشاح، أي صياغة المسرحية في قالب جزائري محض من خلال تحويلها إلى تركيبة مزدوجة أي صياغة المسرحية في قالب جزائري محض من خلال تحويلها إلى تركيبة مزدوجة (تشبه القصة و الفارس في الآن ذاته).

بشطارزي غير تماما بنية مسرحية البخيل الأصلية، و يظهر لنا ذلك في عنوانها المشاح و عدد فصولها الذي أصبح ثلاثة فقط بعد أن كان خمسة، و إضافة الغناء في بداية و نهاية العرض حول النتائج السلبية للبخل و فضائل الكرم، فهو بسط فكرة المسرحية و حذف الكثير منها، كعدد الشخصيات الذي أصبح ثمانية بعد أن كان خمسة عشر، و لم يكتفي بهذا فقط بل قام أيضا بتغيير الأحداث و الطباع و العبرة، إذ جعل من البطل أرباغون يتعلم الدرس و يتحرر من بخله و يستقيم سلوكه في وسط أحداث المسرحية، كما غير أيضا زمن المسرحية و المكان الذي تجري فيه الأحداث (الجزائر العاصمة عوضا عن باريس) كي ترضي أذواق الجزائريين و كي تزيد في الضحك.⁹⁵

يقول محمد عزيزة:

«Partout, dans le monde arabe, on tente de s'approprier l'expérience théâtrale de l'Autre. On libanise, on arabise, on syrianise, on marocanise, un peu tous les auteurs. Mais c'est Molière qui se révèle la providence de tous les

⁹⁵ Rachid Bencheneb. *Une adaptation algérienne de l'Avare*. Revue de l'occident musulman et de la méditerranée. N°13-14. 1^{er} semestre 1973.

*adaptateurs parce que ses personnages sont plus ouverts, ses situations les plus transposables et ses préoccupations les plus partagées »*⁹⁶

و لكنهم مع كل هذا لم يفلحوا في نقل عبقرية موليير، إلا أنهم لاقوا استحسان الجمهور،⁹⁷ لأنهم كانوا يقتبسون، أي يقومون بالجزارة و هي تحويل على الطريقة الجزائرية و التي عادة ما تخرج عن نطاق الترجمة حتى أنها لا تبقي من المسرحية الأصلية سوى عقدتها و هيكلها فقط.⁹⁸

نستخلص من كل ما سبق بأن موليير كان دائما و لا يزال إلى يومنا هذا حاضرا في مسارح الجزائر و الدول العربية، و لا تزال عبقريته أيضا تجذب الكتاب و القراء في الوطن العربي، و لكن ما هي الأسباب التي جعلت العرب يهتمون بنقل نصوصه؟

4.2. أسباب ترجمة العرب لموليير:

شغلت الترجمة في المسرح العربي حيزا كبيرا خاصة ترجمة نصوص المسرح العالمي، و ذلك لأنها كانت الوسيلة الوحيدة في تعريف الجمهور العربي بالمسرح، خاصة المسرح الفرنسي، و لعل الرائد في هذا المجال هو موليير، و يرجع اهتمام العرب بفنه إلى أسباب كثيرة نابعة من صلب النص في حد ذاته، ثم للرؤى الإنسانية التي شملت عليها هذه النصوص و نذكر منها:

أ- تأثر الكتاب المسرحيين الأوائل بنوعية نصوصه الدرامية وولعهم بقريحته الهزلية وطريقة اختياره للمواضيع التي كانوا يرون بأنها مألوفة و سهلة التقبل من الجمهور،⁹⁹ لأن موليير استقى مواضيع مسرحياته من الحياة العامة، فجاءت مجمل أعماله بمثابة كوميديا بشرية ترسم لوحة كاملة للمجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر بما يتضمنه من

⁹⁶ Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, p 64.

⁹⁷ Ahmed Chéniki, *La même référence*, p 63 – 64.

⁹⁸ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الطبعة الثانية، الكويت، 1999. ص 461.

⁹⁹ Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, p 63.

أسياد و أصحاب الطبقة المخملية و خدم و فلاحين و غيرهم، لذلك جاءت أعماله لتقدم نماذج بشرية خالدة و ترسم أهم جوانب الحياة النفسية، من الغيرة و البخل إلى الاحتيال والأنانية و الإباحية...الخ. فهو عندما يصف عواطف بني عصره و حيلهم و عاداتهم إنما يصف الإنسان بشكل عام و يحلل العقد و المشاكل التي تتعرض لها النفس البشرية في كل زمان و مكان.

ب- الانتقائية في عملية الترجمة المسرحية و اعتماد ذوق المترجم و قدراته التخيلية الخاصة،¹⁰⁰ "و قد ظهر لنا من تتبع حركة الترجمة أنهم لم ينقلوا مدرسة مسرحية معينة إلا و كان رائدهم فيما اختاروه شهرة الكاتب أو شهرة المسرحية و ملائمتها للذوق العربي في تلك الفترة"¹⁰¹ ففن موليير كان يلاءم أذواق أغلب المترجمين و المهتمين بالمسرح فلقد أضحك الناس من عادات النساء و البخلاء و الدجالين و المهووسين ... لأن طريقته في ذلك كانت فريدة و بسيطة في نفس الوقت.

ج- أسلوبه و لغته اللذان تميز بهما، فهذا ما جعل العديد من الكتاب المسرحيين العرب يترجمون له و يقلدونه، و خير دليل على ذلك أول مسرحية عربية كانت البخيل لمارون التي استوحاها من مسرحية البخيل لموليير لأن لغته و أسلوبه -مثلما سبق ذكره- يطبعهما الضحك من خلال التناقضات و التشابهات و تبادل الأدوار (التبديل و سوء الفهم و اللبس) و استعمال نظام هزلي مفهرس والوقفة و الخدعة المضحكة و النهاية السعيدة والمسرح داخل المسرح و الحذف و التناج و الأقوال المضمرة و الإيماءات و ازدواجية المعنى و الزلة و الانسداد و الحديث المتهافت و الإنكار و تعجيل الحوار و الرد السريع و تكرار الكلمة... و لأن البخيل تعتبر من أروع ما ترك موليير من مسرحيات، بالإضافة إلى تشابهها مع قصص كتاب البخلاء للجاحظ، فهي تقارب أدبه في الروح و الفن والذائقة اللغوية و المواقف رغم بعد الزمان و المكان و اختلاف الأسلوب.

¹⁰⁰ آدم يوسف، الترجمة بين السعي و التقدم و عقدة المستعمر. www.google.com

¹⁰¹ محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847 - 1914، دار الثقافة، بالطبعة الثانية، بيروت، 1967، ص 195.

'فإن مسرحية البخيل كما صاغها موليير كانت الأكثر نجاحاً في المسرح الفرنسي و أنها واضحة المعالم على مستوى بنائها الدرامي أي ككتابة مسرحية من حيث الشخصيات والأحداث و المواقف يجعل التعامل معها سهلة و أن مسرحية البخيل تمتلك كل عناصر الفكاهة و الفرجة التي تقر بها من مجالس السمر العربية القديمة و هذا يضمن تفاعل الجمهور معها مما يساهم في نجاح التجربة الأولى".¹⁰²

د - اختلاف مسرح موليير عن بقية المسارح الأخرى من حيث ميزاته اللغوية التي لا يفقهها كل من يقرأ نصوصه قراءة سطحية، لأنه يخفي في طيات عباراته المستعملة مرجعيات اجتماعية و سياسية و دينية خاصة ببيئته آنذاك، و لكنها صالحة لكل زمان ومكان.¹⁰³

و - مدى وعي الشرقيين بتقدم الغرب فحاولوا تقليده، و ظنوا أنه باستطاعتهم الوصول إلى نفس المستوى الحضاري، لذلك دعا العديد من المترجمين و المثقفين الذين احتكوا بالثقافة الغربية مع مطلع القرن التاسع عشر إلى الاستفادة من الحضارة الغربية مع المحافظة على الإطار الفكري و الثقافي القومي الأصيل، و لهذا اتسمت ترجماتهم للمسرح و تصرفاتهم في ترجمته بالانبهارية أمام الآخر، لأن هذا النوع من الفن الذي لا تعرف عنه اللغة العربية شيئاً جعل من الرواد الأوائل يتحمسون لاستقدامه من خلال الترجمة - الاقتباس التي شكلت اللبنة الأولى في بعث الحركة المسرحية في الوطن العربي.¹⁰⁴

فاتصال العرب بأهم مختلفة، و إطلاعهم على ثقافات و علوم جديدة، أحييت فيهم الرغبة في توسيع آفاقهم في هذه المجالات التي تعتبر جديدة بالنسبة لهم، لذلك مالت نفوسهم إلى الحياة الفكرية و الاجتماعية و الفنية الجديدة.¹⁰⁵

¹⁰² محمد مسكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية و غياب الرؤية لتاريخية، مجلة الحرية، أسبوعية 15 / 11، 1987.

¹⁰³ فرقاني جازية، النص المسرحي الشعري و الترجمة مسرح شكسبير نمونجا، مجلة المترجم، العدد 8، مخبر تعليمية اللغة و تعدد الألسن جامعة وهران، جويلية - ديسمبر 2003. ص 139 - 153.

¹⁰⁴ محمد عزيزة، الاسلام و المسرح، ترجمة رفيق الصبان، الهيئة العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، 1990، ص 78.

¹⁰⁵ محمد فتحي الشاعر، مآثر العرب في العلوم المترجمة في العصور الوسطى، دار المعارف، القاهرة، 1993. ص 6.

و نخلص إلى القول أن عملية الترجمة بتصرف كان لها الفضل في توجيه المسرح العربي و إرساء قواعده الأساسية، و لعل المسرح الجزائري خير دليل على ما لحركة الترجمة من أثر إيجابي أو سلبي في الآن ذاته على الحركة المسرحية و غياب الممارسات المسرحية الإبداعية، فسيادة **موليير** ظلت قائمة بل و مهيمنة على حركية و إبداعية المسرح في الجزائر،¹⁰⁶ و في العالم العربي أيضا لدرجة أن **يعقوب صنوع** لقب **بموليير مصر**، و هذا اعتراف بالأهمية التي أولاها العرب لموليير، لذلك لا يخفى على أحد أن إبداعاته لقيت رواجاً في فرنسا و خارجها، و مازالت إلى يومنا هذا تعرض على ركح مسارح مختلفة الجنسيات و تلقى نفس الرواج و الإقبال رغم اختلافها في اللغة المنقول إليها.

1.4.2. أهم مسرحيات موليير التي ترجمت إلى العربية:

كتب **موليير** مواضيع هزلية كثيرة عني فيها بإثارة الضحك عند النظارة، لكنه كان يهدف إلى توعية النفس البشرية من خلال واقعية ملاحظاته و صحة تحليلاته و عمق أفكاره و عذوبة نكته، و هذا ما لفت انتباه بعض المهتمين بالأدب الغربي و الملمين به، فترجموا و تصرفوا في ملاحيه، و من بينهم كما ذكرنا سابقاً **عثمان جلال** و **أمين صدقي** و **محمد مسعود** و **أحمد الصاوي محمد** و **علالو** و **بشطارزي** و آخرون مثل **محمد يوسف رضا** و **فاضل الجاف** و **إلياس أبو شبكة** و **محمد محمود**... الخ.

و من أهم مسرحيات **موليير** التي ترجمت نذكر منها:

- أ - **البخيل** و **طرطوف** لأنهما تصوران نماذج واقعية و فكاهة لامعقولة.
- ب - **المثري النبيل** و **مريض الوهم** و **الأميرة إيليد** لأنها ملاهي راقصة هزلية يمتزج فيها تصوير الطبائع بالهذر التهريجي و بفصل الموسيقى و الرقص.
- ج - **احتيايل سكابان** و **مدرسة الزوجات** و **النساء العالمات** و **الطبيب رغما عنه** لأنها تضحك و تهدب السلوكيات.

¹⁰⁶ Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, p 65.

و مع أن النسخ العربية لهذه المسرحيات الشهيرة متوفرة إلا أن العرب مازالوا إلى
يومنا هذا يتناولونها من خلال إعادة ترجمتها، و كل حسب متطلبات مجتمعه و ثقافته
الخاصة به.

إن المتأمل للدراسات الترجمية منذ بداياتها و حتى يومنا هذا، سيجد حتما بأنها لم تعد تقتصر فقط على كفاءات و طرائق الترجمة و إنما تجاوزتها و أصبحت تهتم بالمقارنة والتحليل و النقد، لا بل حتى بما يدور في ذهن المترجم من عمليات أثناء الترجمة، مما يعني أن الحقل الترجمي الأكاديمي في تطور مستمر بفضل جهود علماء اللغة و المطلعين على العلوم و الثقافات الغربية.

و في هذا الفصل سنقوم بدراسة تطبيقية لمسرحية **دون جوان لموليير** من خلال قراءة و نقد ترجمة **دون جوان** التي قام بها الأستاذ **محمد يوسف رضا**، و قبل أن نشرع في استعراض المنهجية المتبعة في هذه الدراسة، يجب أولاً التنويه بالترجمة من وجهة نظر التوجهات اللسانية في الترجمة، التي سنناقشها تحت مظلة نظريات **فيني و داربيني** لأنه من الطبيعي في قراءة ترجمة ما أن نستبين الخصائص و الوظيفة و الهدف من الترجمة.

و لقد جاء في مقدمة الكتاب بطريقة غير مباشرة أن هذه الترجمة تهدف إلى تعريف القارئ العربي ببعض إنتاج الأدب المولييري، إذن فوظيفة الترجمة هي تبيان إبداع أسلوب المؤلف المترجم له، أي أنها تحدد في ظل النظرية اللسانية إستراتيجية الترجمة من حيث لغة الترجمة.

لذلك تعد الترجمة فعلاً تأويلياً، فهي تخضع النص المنتمي لنظام لغوي مختلف لعملية القراءة الاستثنائية التي بدورها تحيل النص إلى مدركات واضحة قابلة للنقاش و المقاربة بما في ذلك المقاربة النقدية، لكن كيف نقرأ الترجمة؟

قبل ذلك يجب أن نعرف القراءة و الترجمة، و هنا تكمن صعوبة الإجابة عن هذين السؤالين التي مردها ما أفرزته النظرية النقدية من جهة و دراسات الترجمة و الثقاف في طورها الحديث من جهة أخرى من إجابات متعددة بل و متضاربة.

فالترجمة في حد ذاتها فعل قراءة و المترجم هو بالأصل قارئ تنطبق عليه شروط تلقي و تأويل النص.¹⁰⁷ أما القراءة فهي آلية تفكيك الشفرة اللغوية المتمثلة في تداخل شبكة العلامات و الإشارات اللغوية ضمن سياق محدد تعتبر الجملة وحدته الأولى، و التي يقسمها العالم اللغوي **Naomi Chomsky** **نعوم تشومسكي** رائد البنيوية في فقه اللغة إلى مستويين:

بنية فوقية سطحية و أخرى تحتية عميقة، و يعتبر هذا التقسيم تطورا مباشرا للعلاقة بين الدال و المدلول، وهو يرى بأن البنية الأولى المتمثلة في توظيف العلامات و الإشارات اللغوية في خط أفقي هي انعكاس مباشر لمجموعة من العلاقات الداخلية التي تفرزها البنية التحتية المتمثلة في تكوين النظام اللغوي المكون للآلية المعرفية من تاريخ و جغرافية و مجتمع، و من ثم مجموعة التأويلات الفردية لهذه الشبكة المتداخلة من العلاقات و التي سماها اللسانيون بالسياق، لأنه هو الذي يحدد وظيفة المفردة القاموسية التي تخضع لقواعد اللغة في الجملة لا العكس.¹⁰⁸

إذن فقراءة الترجمة المسرحية عموما في ضوء النص وحده تعد قراءة مقصرة، و ذلك لأن طبيعة المسرح ذاته تتجاوز حدود النص لتصل إلى سيمياء العرض، فاللغة فيه ليست إلا فعلا تواصليا و وسيطة للإيماءات المسرحية، وهذا ما يستدعي من أي دارس لترجمة المسرح و من قبله مترجم المسرح نفسه أن يدقق النظر في طرائق تشكل هذه الأفعال في الترجمة بما يلائم سياقها اجتماعيا ثقافيا مغايرا، لأن غالبية المترجمين لا يراعون طبيعة المسرح و المتمثلة في ثنائية النص و العرض.

و هذا ما أثبتته دراسة الباحثة الفنلندية **Maria Janis** **ماريا جانيس** في سنة 1996 التي أجرتها على عينة تتكون من ثمانية عشر مترجما من مختلف الأعمار و يترجمون عن لغات مختلفة إلى اللغة الفنلندية حول الكيفية التي ينظر بها مترجمو المسرح إلى عملهم، وجاء سؤالها الأساسي الذي طرحته على هؤلاء المترجمين -كل على حدة- كالاتي:

¹⁰⁷ سامح فكري، ترجمات مآسي شكسبير الكبرى في مصر، مجلة المستقبل، العدد 787، 2006.

¹⁰⁸ عدي جوني، إشكالية الترجمة و ثقافة النص، مقال في الانترنت، جامعة في سيدني . www.google.com

هل تشعر بأنك خادم سيدين (و هي تقصد هنا المعنى المجازي العام و ليس الدلالة العددية) لكل من مؤلف النص المسرحي و الفرقة التي ستؤدي النص و الجمهور؟ و لأي من الثلاثة الأولوية على العنصرين الآخرين؟

و قد جاءت إجاباتهم متباينة، فمن بين إجمالي عدد المترجمين، أجاب واحد فقط بأنه يرفض أن يكون خادما لأحد، لأنه على حد تعبيره، هو يمارس دور الكاتب المسرحي بشكل مؤقت Acting play wright بينما أجاب الآخرون كما يلي:

- أغلب المترجمين أجابوا بأنهم خدام للمؤلف المسرحي أي للنص.
- البعض الآخر استخدموا تعابير مختلفة، فمنهم من اعتبر نفسه مؤولا Interpreter ومنهم من اعتبر نفسه نائبا Deputy و منهم من اعتبر نفسه وكيلا Surrogate عن الكاتب المسرحي.

- أربعة فقط أجابوا بأنهم خدام للفرقة المسرحية أي للعرض.

- اثنان فقط أجابوا بأنهم خدام للجمهور.¹⁰⁹

و هنا نلاحظ التضارب في ترجمة المسرح من قبل المترجمين أنفسهم.

و لذلك سنسعى في دراستنا هذه إلى تحليل ترجمة **دون جوان لموليير** من خلال مقارنتها بالأصل، لأننا نعي بأن العلاقة بين الأصل و الترجمة هي علاقة تراتبية، أي نحن أمام ثنائية التابع و المتبوع التي تجعل نجاح الترجمة أو إخفاقها مشروطا بمدى ما تحققه من اقتراب أو ابتعاد عن الأصل، لذلك فإن الترجمة لا تصبح ترجمة عندما تتفصل عن الأصل بل تكتسب تصنيفا آخر يدخل في خانة الإعداد أو الاقتباس.

و هذا بدءا بالتعريف بمسرحية **دون جوان لموليير** من خلال البحث عن جذورها الأصلية و تحليل طبائع أهم شخصياتها، ثم سنقوم باستعراض مسار المترجم الحافل بالنشاطات الترجمية، و بعد ذلك سنباشر بالمقارنة بين العنوانين و قراءة مقدمة الكتاب المترجم.

¹⁰⁹ سامح فكري، ترجمات مآسي شكسبير الكبرى في مصر، مجلة المستقبل، العدد 2006، 787.

و اعتمادا على نظريات فيني و داربلني سنقصر قراءة ترجمة مسرحية دون جوان على اللغة و التي تتجلى في النصين المصدر و الهدف بوصفهما الأقدر على البوح بأسرار الترجمة، و هذا القصر ناتج عن أساليب هذين المنظرين، و سنقترح طريقتين في ذلك، الأولى تتمثل في قراءة لغة الترجمة و الثانية: تقوم على نقد الترجمة التي طبقنا عليها الأساليب الترجمية أو بالأحرى مصطلحات تعليم الترجمة كما يسميها البعض بما فيها الأساليب السبعة لفيني و داربلني.

و كل ذلك كي نتضح لنا -في الأخير - طريقة محمد يوسف رضا في ترجمة المسرحية.

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية لترجمة دون جوان لموليير.

1.3. نبذة عن مسرحية دون جوان لموليير:

عرضت هذه مسرحية **دون جوان لموليير** لأول مرة بباريس يوم الأحد الخامس عشر من فبراير لعام 1665م و إثر العرض الأول مباشرة قام **موليير** بحذف بعض الحوارات التي تبدو فظة في العرض الثاني ، و قد عرضت خمس عشر مرة حتى العشرين من آذار من نفس السنة.

أما في الوطن العربي، فرغم شهرتها و ضخامتها الأدبية إلا أن هذه المسرحية كانت قلما تعرض في المسارح العربية، و حتى إذا عرضت تعرض بصورة محتشمة و يرجع هذا ربما إلى غياب هذه الثقافة، لأنها تمس بالأخلاق و بالأسس العقائدية مباشرة فبعدها الثقافي أقوى من بعدها الأدبي و من أهم مترجميها نذكر: الأستاذ **إدوار ميخائيل** والدكتور **محمد يوسف رضا**.¹¹⁰

و قد كان **موليير** من دون شك سيسحب مسرحيته قبل أن يحصل على المنع التام للمسرحية، لأن رجال الدين أحسوا بأنهم مستهدفين من جديد بعد مسرحية **طرطوف** وخاصة في الفصل الخامس الذي كان يمس مباشرة جرائم **طرطوف**، و لأن **Rochemont** **روشمون** قام بتوقيع نشرة هجائية في أبريل 1665م تتحدث عن شراسة أعمال رجال الدين المفضوحين.

و لذلك قام الملك **لويس الرابع عشر** بمنع عرض المسرحية رغم إعجابه بها، كما أن **موليير** امتنع عن طبع المسرحية رغم حصوله على موافقة القيام بذلك في 11 آذار 1665م، و قد طبعت لأول مرة سنة 1682 تحت رعاية **La Grange لا قرانج** و **De Vinot و دي فينو**، و لعل أول ما يشدنا عند قراءتها لأول وهلة عدم دقة القاعدة التقليدية التي تستخدم في التمييز بين التراجيديا و الكوميديا "و هي القاعدة التي تقول بأن الكوميديا هي المسرحية التي تنتهي بنهاية سعيدة، بينما التراجيديا هي المسرحية التي تنتهي بفاجعة،

¹¹⁰ محمد مندور، من المسرح العالمي، مكتبة نهضة مصر للطباعة و النشر ، 1989، ص 136.

فمسرحة دون جوان تسمى كوميديا، و مع ذلك تنتهي بفاجعة هي إحراق دون جوان في النار التي ألقاه فيها تمثال الحاكم الرامز في المسرحية لعدالة السماء".¹¹¹

و رغم ذلك فإن احتراق دون جوان بالنار لا يثير فينا الشفقة و لا حتى الأسى، بل على العكس من ذلك، لأنه يثير فينا مشاعر الرضى و الاطمئنان إلى عدالة السماء التي لا يستطيع أن يفلت منها أي ظالم و لا أي منافق أو كافر كدون جوان، فالعبرة لا تكمن في نوع الحادث و إنما في الشعور الذي تثيره في النفوس، ولذلك لا تهم النهاية فهي كوميديا لأنها تثير فينا الضحك، لكن ليس بقدر ما تثير فينا أرهف المشاعر الإنسانية و أنبلها مثل ذلك الموقف الذي تضرع فيه دونا إلفيرا إلى دون جوان - وهي زوجته الضحية - في نبل و ترفع و تضحية بالذات كي يعمل على إنقاذ نفسه من الضياع و الدمار، و ذلك قبل أن تعاقبه السماء، كما أن هذه المسرحية كثيرا ما تدفعنا إلى تأمل الروح البشرية و أحيانا إلى الاشمئزاز منها.

و هي من أروع كوميديات **موليير** لأن بناءها الفني صمم بذكاء، كما أن شخصيتها عرفت كيف تؤثر فينا بحواراتها، **فموليير** نجح في الكشف لنا عن حقيقة دون جوان البشعة شيئا فشيئا من خلال كشف عيوبه: خلائته و استهتاره و غريزته الحيوانية، ثم كفره وإلحاده و احتياله على التاجر ديمانث، ثم عقوق والده الذي كان دائما يمدّه بالنصائح القيمة من خلال تمنيه لموته ، ثم نفاقه من خلال تظاهره بالإيمان كي يحقق ما يريد.

بالتالي يمكن القول بأن **موليير** عرف كيف يرسم لنا شخصية دون جوان و كيف يجعلها نموذجا بشريا قبيحا نأخذ العبر من خلاله، و هذا ما نلاحظه في العصر الحديث، إذ أصبحت شخصية دون جوان رمزا لكل زير نساء داعر و مستهتر رغم أنها لا تركز فقط على جانب الخلاعة و العريضة النسائية و إنما أيضا على الكفر و النفاق و عقوق الوالدين.

و يرجع أصل هذه الكوميديا الأخلاقية إلى أسطورة دون خوان الشعبية الإنسانية الأصل

¹¹¹ www.google.com

التي صاغها الكاتب الاسباني **Tirso De Molina** تيرسو دي مولينا، حيث ظهرت تحديدا في مسرحية **Burlador Sevilla** سنة 1630 في صورة درامية قاتمة. لكن في هذا المؤلف يغري الفاجر دون خوان ابنه دون غونزالو حاكم صقلية، و بعد أن يقتله في مبارزة يذهب دون خوان إلى مكان دفنه و يدعو التمثال الجنائزي للضحية لحضور الاحتفال، و لكن التمثال يتحرك و يظهر في الحفلة و يرجع الدعوة و عندما يرجع إلى المقبرة يقوم بمسك دون خوان و بعثه إلى الجحيم.

و في حوالي 1657، أدى كوميدون إيطاليون متجولون هذه الكوميديا على شكل تمثيلية إيمائية، و أدخلوا عليها بعض التعديلات من خلال إضافة بعض العناصر الفكاهية إلى أن أصبحت تراجيكوميديا و كان ذلك في فرنسا تحديدا، و بعد ذلك اقتبسها العديد من الكتاب المسرحيين و منهم **موليير** الذي جعلها بعبريته المتميزة ذات طابع ثوري لأنها تثور على طبقة النبلاء المستهترين و الأشرار المنافقين أمثال دون جوان نفسه، مثلما فعل مع مسرحية **طرطوف** التي تثور على طبقة الكهنوت المستغلة و المنافقة لأنه "من المعلوم أن النبلاء و الكهنوت كانا من الملكية - الهدف الأول للثورة الفرنسية الكبرى".¹¹² و رغم ما لاقى من نجاح ساحق في أول عرض لها، إلا أنها منعت من العرض لمدة خمس سنوات، لكنها عادت بقوة لتعرض خمس عشر مرة في حياة **موليير**.

و عندما توفي **موليير**، أعد **توماس كورني** في ذلك الوقت و هو شاعر و أخ **بيير كورني** - الذي يعتبر فاشلا مقارنا بأخيه - مسرحية **دون جوان** على طريقته الخاصة، وظلت هكذا تعرض لسنوات في باريس إلى غاية سنة 1848م حيث استطاعت **دون جوان** الأصلية أن تعود من جديد رغم مرور ما يقرب القرنين.

1.1.3. الشخصيات الرئيسية في المسرحية:

¹¹² محمد مندور، من المسرح العالمي، مكتبة نهضة مصر للطباعة و النشر، 1989م، ص 137.

دون جوان: هي "شخصية من النوع الذي يسميه الفلاسفة بالنوع الكلي، نسبة إلى فيلسوف يوناني قديم اسمه ديوجين الكلي و هو رجل لم يكن يعبأ إطلاقاً برأي الناس فيه، و كان استهتاره بهم راجعاً إلى اقتناع عقلي"¹¹³ و هذا ما نحسه في شخصية دون جوان اقتناعه الديكارتي الذي يجعله يبرر بحج عقلية سلوكه المنحرف في الحياة، و هو نادر الطباع و منافق بارع لأنه استطاع أن يبرر خيانتته لزوجته إلفيرا.

سغانريل: هو تابع أو خادم لدون جوان و كان دائماً ضد سلوكات دون جوان المنحلة، وفي قرارة نفسه كان يستنكر دائماً جرائمه بشدة و لا يوافقها، و لكن كان رغماً عنه يضطر إلى موافقتها كل ما يقول باعتباره خادمه، حتى أنه أحياناً كثيرة ما يتناقض مع نفسه.

دونا إلفيرا: هي الضحية، تزوجها دون جوان بعد أن احتال عليها لإخراجها من الدير ثم هجرها بحثاً عن غيرها من النساء، و قد عكست لنا شخصيتها صورتين: صورة المرأة المتألّمة من غدر و خيانة زوجها، و صورة المرأة الحنونة و المشفقة على زوجها.¹¹⁴

فرغم روعة القصة إلا أنها لم تترجم كثيراً في العالم العربي حتى أن عدد نسخها العربية قليل مقارنة ببعض مسرحيات موليير **كالبخيل** و **طوطوف**، و من أهم مترجميها محمد يوسف رضا.

2.3. من هو محمد يوسف رضا:

ولد في سنة دكار بالسنغال سنة 1928، كانت حياته حافلة بالنجاحات، أنهى دراسته الثانوية في كلية المقاصد بصيدا لبنان، وحاز على دبلوم الدراسات العليا في اللغة الفرنسية من جامعة ستراسبورغ، و دكتوراه في الأدب من جامعة السوربون. بدأ حياته العملية في

¹¹³ محمد مندور، من المسرح العالمي، مكتبة نهضة مصر للطباعة و النشر، 1989م، ص 140.

¹¹⁴ محمد مندور، المرجع نفسه، ص 136.

جريدة العرب بباريس سنة 1950 ثم تقلد عدة مناصب نذكر منها: مراسل متجول في إفريقيا لجريدة فرانس سوار الباريسية و منسق برامج القسم العربي في الإذاعة الفرنسية و مراسل وكالة الصحافة الفرنسية و رويتر في كوريا الجنوبية و كوبا و تشيلي والمكسيك و الأرجنتين و بوليفيا و هاييتي، كما شغل وظيفة أستاذ آداب في جامعة برلين و رئيس قسم الترجمة في الأونيسكو (1968)، بالإضافة إلى كونه مندوبا لدى عدة وكالات صحفية و محطات إذاعية إلى الهند الصينية و البرازيل و هندوراس و فنزويلا و بنما و كولومبيا. كلفته وزارة الثقافة الفرنسية و وزارة الإعلام الكويتية بترجمة عشرات الكتب من عيون الأدب الفرنسي و روائعه (لموليير و راسين و كورني) إلى العربية.

كما تحصل على عدة جوائز و أوسمة و ميداليات نذكر منها: جائزة نادي الصحافة على تحقيق نشره في جريدة فرانس سوار بعنوان **عشت جحيم إفريقيا السوداء** ووسام الأكاديمية برتبة فارس بفرنسا ووسام الاستقلال ببوليفيا ووسام الفنون و الآداب بفرنسا وقد نال أيضا ميدالية الصليب الأعظم بإسبانيا و الميدالية الفضية للأونيسكو تقديرا لجهوده في حقل الترجمة.

و من أعماله نذكر: سلسلة خمسون كتاب من روائع المسرح الفرنسي الكلاسيكي (بتوصية من وزارة الثقافة الفرنسية) بالإضافة إلى إصداره لأكثر من مئة كتاب ما بين مؤلف و مترجم وعدة معاجم ثنائية اللغة فرنسية/ عربية - عربية/ فرنسية و اسبانية/ عربية - عربية/ اسبانية. يشغل حاليا منصب عضو الأكاديمية اللاتينية بباريس و عضو مراسل و عضو في اتحاد فرنسيي الخارج.¹¹⁵

فعندما يذكر اسم **محمد يوسف رضا** على مسامعنا، تتراءى لنا مباشرة صورة **معجم الكامل** و أعمال **موليير** المنقولة إلى العربية التي اشتهر بها و من بينها **دون جوان**.

3.3. قراءة في العنوان بين الأصل و الترجمة:

¹¹⁵ قاموس الكامل، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الرابعة، بيروت، 2001.

يعتبر العنوان في النص المسرحي عموماً، و في النص المسرحي الهزلي خصوصاً، طريقاً للوصول إلى ثنايا و خفايا النص بالأحرى تشفيراً له، فهو الذي يسلط الضوء من القمة إلى قاعدة مساحة كتابية، و قد يصل إشعاعه إلى آخر النص فيسمى لباساً، و قد يصل إلى نقطة معينة فيه فيسمى عنواناً كسيحاً و قد يطول إشعاعه ليتجاوز النص ويمكن تسميته آنذاك بالعنوان الماورائي، و قد ينبعث إشعاعه فيضيء مناطق في النص و يعتمد مناطق أخرى و هنا يصبح عنواناً فوضوياً أو عنواناً خاطئاً - في غير موضعه - و هنا يمكن القول بأن العنوان اللباس و العنوان الماورائي هما اللذان يؤديان وظيفة ما في النص.¹¹⁶

و قد يكون كذلك قراءة من المؤلف لنصه أو هوية له أو مفتاحاً من مفاتيح النص.

و ربما قام موليير باختيار هذا العنوان لما يحمله اسم دون جوان من دلالة عميقة، فهو قبل أن يكتب هذه المسرحية بأسلوبه الخاص، كانت هذه القصة موجودة - مثلما ذكرنا سابقاً - ولعل إصراره على وضع هذا العنوان جاء ليحيل إلى مضمون القصة أو إلى بطل من أبطال القصة أخذ 90 % من حيزها، فهو جزء من أجزاء إستراتيجيته، لذلك تحرى الدقة في اختياره و قد جاء به جملة اسمية أو بمعنى آخر اسم علم، و هو لم يكن صدفة بل عمداً منه.

فعندما نلاحظ عنوان الأصل نجد *Dom Juan* على الغلاف، و هي كتابة باللغة الفرنسية القديمة لأن Dom آخر حرف فيها هو m بينما على غلاف الترجمة نجد على غلاف الجهة اليسرى العنوان الأصلي، أي مكتوب بحروف لاتينية *Don Juan* و لكنه باللغة الفرنسية الحديثة لأن Don تنتهي بحرف n .

«Dom, graphie de l'époque, est conservé pour le titre ; la graphie moderne Don

est utilisée dans la pièce»¹¹⁷.

أما على الجهة اليمنى نجد العنوان المترجم باللغة العربية **دون جوان**، و قبل أن نحاول قراءته، يجب أن نشير إلى أن القصة الأصلية للمسرحية هي اسبانية المنشأ أي أن البطل يدعى دون خوان باللغة الاسبانية مثله مثل اللغة الفرنسية إلا أن النطق يختلف.

و من هنا يمكن أن نستنتج بأن العنوان الفرنسي في حد ذاته ترجمة لأن الكلمة أدخلت على اللغة الفرنسية، و هذه التقنية تدعى ب L'hispanisme أو الدخيل الإسباني و هو مفردة أو تركيب نحوي مستعار من اللغة الاسبانية يستعمل على حاله في اللغة الهدف.¹¹⁸ لكنه في هذه الحالة يعد دخيلا على الصعيد المعجمي و لكنه أيضا يخضع لقواعد اللغة الفرنسية على الصعيد الصوتي فالخاء أصبحت جيم في نطق كلمة Juan و كذلك الحال بالنسبة لنطق ال an .

أما في الترجمة، نلاحظ بأن المترجم قد حافظ على العنوان الأصلي المولييري، و قد كتبه بالحروف العربية **دون جوان**، كما حافظ على النطق الفرنسي جوان عوضا عن خوان، بالتالي فهو لم يعد دخيلا اسبانيا بل أصبح دخيلا فرنسيا Un gallicisme و هو يعد أيضا ثابتا منقولا Un report لأن العنوان هنا يتعلق باسم علم Un nom propre .

و ربما يرجع سبب محافظة المترجم على العنوان الذي و ضعه **موليير** إلى:
أولا: أن العنوان الأصلي يعد عنوانا لباسا لأنه يعبر عن فكرة المسرحية التي تدور حول الشخصية الرئيسية دون جوان و التي بدورها تظهر في معظم مشاهد المسرحية.
ثانيا: شهرة القصة في حد ذاتها لذلك تعمد وضع هذا العنوان الماورائي لأن كلمة دون جوان تحمل في طياتها سمة ثقافية ترمز إلى أي زير نساء في العالم.

و الملاحظ أيضا في هذه المسرحية أنها اشتهرت أيضا بعنوان آخر كبديل لها، و هو في اللغة الأصل **Le festin de pierre**، لكنه لم يذكر لا على غلاف الأصل و لا على غلاف

¹¹⁷ Molière. *Dom Juan*. Pocket, Paris. 2004. p 7.

¹¹⁸ مصطلحات تعليم الترجمة، ترجمة و أqlمة جينا أبو فاضل، هنري عويس، جرجورة حردان، لبنا صادر الفوغالي، مدرسة الترجمة، سلسلة المصدر الهدف، بيروت، 2002. ص 83.

الترجمة إلا أنه ذكر في الصفحة 5 من النص الأصلي: *DOM JUAN ou LE FESTIN DE PIERRE* ، و قد كتب بحجم خط أقل من حجم خط *دون جوان* لكي يبين قلة أهميته مقارنة بالعنوان الأول *دون جوان*.

و لكن نلاحظ في الترجمة، تجاهل المترجم لهذا العنوان الذي كان بإمكانه أن يترجمه بمأدبة *الحجارة* و الذي يعبر عن لحظة أو بالأحرى عن مشهد واحد من المسرحية و هو آخر مشهد في المسرحية، و يعتبر عنوانا كسيحا و ربما لهذا السبب قل شأنه في الترجمة.

4.3. قراءة في مقدمة المسرحية المترجمة:

ما يشد الانتباه أن الناشر *عمر شبلي* وضع في مسرحية *دون جوان* التي ترجمها *يوسف محمد رضا* مقاربته الشخصية تحت اسم المقدمة، و قد تطرق فيها إلى أوضاع فرنسا أيام سيادة الحكم الملكي أي في القرن السابع عشر، و كيف ساد النظام و اعتماد المدرسة الكلاسيكية عليه التي نظرت إلى آثار قدماء اليونان و الرومان نظرة إجلال و إعجاب حتى اقتفت خطواتهم، و فصلت الألوان الأدبية للمسرح إلى مأساة و ملهاة، و التي اشتهر فيها كل من *كورني* و *راسين* بالمأساة و *موليير* بالملهاة، و قد تحدث عن هذا الأخير مطولا مبرزاً ما له من فضل في سموه بالملهاة إلى مستوى رائع حتى جعلها فنا قائما بذاته، و هنا أضاء جوانب كثيرة في أدب *موليير* و خصائصه إذ أشار إلى مميزات أدبه و خصائصه كاعتماد *موليير* على التحليل الذي يرقى بأبطاله حتى يصبحوا نماذج إنسانية رائعة، و ليس على حبكة الأحداث، بالإضافة إلى ميزة الواقعية التي تتسم بها ملهاة *موليير* حتى أن هذه الأخيرة لم تنزل تمثل و تلقى نجاحا مستمرا.

بعد ذلك تناول مسرحية *دون جوان* فجزأها حتى يفصل خباياها الدالة، فهي في حد ذاتها خير دليل على مميزات أدب *موليير* لأنها تعكس أسلوبه و تمثل طبائع آلاف من البشر في هذا الكون، و تحدث فيها عن طبائع و سمات شخصية *دون جوان* كولعه بالفتيات و حدة دهائه في اصطيادهن و رميهم في شبابه، فهو يمثل نموذجا للإنسان الخليع، بعد ذلك قام

بتحليل شخصية سغاناريل، إذ يرى بأن هذه الشخصية تلازم شخصية دون جوان لكنها متناقضة معها لأن سغاناريل في قرارة نفسه لا يؤمن بأفكار سيده الذي يدرك تماما بأنه مخطئ و بأنه يرتكب الفاحشة و مع ذلك فهو يخضع لشهواته الحيوانية، لذلك حاول مرات عديدة إرجاع سيده إلى جادة الصواب و لكنه لم يفلح في ذلك.

فمشرحية **دون جوان** حسب **عمر شبلي** تمثل فن موليير الهزلي أروع تمثيل.¹¹⁹ لأن الصراع بين نفس الإنسان و ضميره غائب، و هذا ما يجعل أبطاله ينساقون مع تيارات الحياة السلبية و الإيجابية، و هذا الانسحاق هو الذي يولد الضحك.

كما ذكر سبب ترجمة هذه المسرحية لكن بطريقة غير مباشرة، فهي تعالج موضوعا أو بالأحرى تجسد نموذجا واقعيا، و هي شخصية ليست فرنسية فحسب بل هي كذلك إنسانية تصور الشذوذ و الانحراف تصويرا بارعا بمعنى آخر هي تمثل الإنسان الملحد في كل زمان و مكان، فقصة المسرحية بكل بساطة تجسد فكرة الانحراف الأخلاقي لدون جوان، من خلال انفصاله عن زوجته إلفيرا و التي كانت ضحية من ضحاياه لأنه غرر بها وأخرجها من الدير، و بعد زواجه منها هجرها بحثا عن ضحية أخرى و لكنه برر لها فعلته بطريقة دبلوماسية، و ليس هذا فقط بل كذلك احتياله على السيد ديماش الذي يدين له بمبلغ من المال و رغم ذلك سعى جاهدا للتخلص منه، بالإضافة إلى عقوق والده، لأنه كان دائما يتمنى له الموت رغم إسدائه له بالنصائح.

و يقول **عمر شبلي** لو حاولنا النظر جيدا في هذه الملهاة سنجد بأنها تنتهي بصاعقة تنزل على دون جوان و هذه النهاية أليق بالمأساة، و لكن يبدو بأن **موليير** لا يأبه للنهاية بعد إضحاك الجماهير، لأنه يكتب مسرحياته الهزلية ليضحك جماهير الشعب و ليس نقاد الأدب.

و من كل ما تقدم نجد بأن **عمر شبلي** و هو ناشر هذه المسرحية المترجمة استطاع أن

¹¹⁹ موليير، دون جوان، ترجمة يوسف محمد رضا، منشورات دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، 1967، ص 5 - ص 15.

يقدم ملخصاً كاملاً للمسرحية، بحيث أن القارئ للترجمة يمكنه أن يفهم مغزى المسرحية من المقدمة دون أن يقرأ المسرحية المترجمة، كما أننا نلاحظ بأنه لم يتحدث عن مترجم المسرحية بل ذكر **موليير** كثيراً، بالتالي يمكن أن نقول بأنه مهما أراد المترجم أن يثبت وجوده في الترجمة فهو يبقى كساعي برید يقوم فقط بنقل رسالة أو فكرة الكاتب الأصلي دون أن يحق له تغيير شيء فيها.

5.3. التقنيات الموظفة في الترجمة:

من خلال التحليل و المقارنة بين الأصل و الترجمة لا حظنا بأن المترجم عني بتوظيف عدة أساليب ترجمية و قبل إبراز أهمها، يمكن أن نخرج على لغة الترجمة و نقصد بها اللغة التي تقع بين اللغة الأولى أي لغة الأصل و اللغة الثانية أي اللغة الهدف، فمن خلال التدقيق فيها لا حظنا بأن المترجم متمكن جداً من اللغة رغم بعض الأخطاء الطفيفة التي ارتكبها في بعض الأحيان.

1.5.3. الأساليب اللغوية في الترجمة:

و من أهمها نذكر:¹²⁰

- **الدلالة المحتملة (L'acception):** و هناك من اللغويين من يدعوها بالدلالة السديدة La signification pertinente و هي الدلالة أو المعنى الذي تأخذه المفردة في السياق أو في الجملة.

- **التعبير المستهلك (Le cliché):** أو العبارة، هو تعبير يفتقر إلى الفريدة فيمسي مبتذلاً تلوكه الألسنة و تجتره. نقول مثلاً: هذا الثوب بال أكل عليه الدهر و شرب.

¹²⁰ مصطلحات تعليم الترجمة، ترجمة و أقلمة جينا أبو فاضل، هنري عويس، جرجورة حردان، لينا صادر الفوغالي، مدرسة الترجمة، سلسلة المصدر الهدف، بيروت، 2002.

- الابتكار في الخطاب (La création discursive): و نسميه أحيانا بإعادة البناء La restructuration، و هو تفسير يعيد صياغة الجملة أو يعيد بناءها في اللغة الهدف بواسطة إقامة معادلة على مستوى المعجم أو التركيب أو حتى التعبير، و يمكن أن ندرج تحته أساليب لغوية أخرى مثل:

أفعل التفضيل (Comparatif elliptique): و هي صيغة تدل على وصف الموصوف بزيادة على غيره.

الاقتران المأثور (Les collocations): أو المتلازمات اللفظية Les co-occurrences ويحدث ذلك عندما تستدعي مفردة ما مفردة أخرى فتتقرن بها لتشكلا معا تعبيراً مأثوراً.

التكرار (L'anaphore): و هو نوع من الترابط.

البناء بالجملة الفعلية (Denominalization): أي نقل الجملة بإضافة فعل.

بالإضافة إلى الهفوات التي وجدناها في الترجمة، و التي أدرجناها في خانة الأخطاء اللغوية في الترجمة مثل:

- التكرار المفرط (La répétition abusive): هو خطأ في اللغة يقضي باستعمال المفردة نفسها أو التركيب نفسه في جملة واحدة أو مقطع واحد بطريقة مفرطة.

- اللبس (L'ambiguïté): و هو خطأ في اللغة يمس خاصة المعنى لكنه قد يكون أحيانا في التركيب أو الأسلوب.

- اللحن (Le barbarisme): عندما نلجأ إلى استعمال مفردة مشوهة أو تركيب نحوي يخالف قواعد اللغة المنقول إليها، و فيه اللحن الصرفي le barbarisme و اللحن التركيبي le solécisme و اللحن الدلالي l'impropriété.

أما عن الترجمة فإننا نلاحظ هيمنة بعض أساليب فيني و داربني بالإضافة إلى أساليب أخرى.

2.5.3. الأساليب الموظفة في الترجمة:¹²¹

و أهمها:

- الترجمة الحرفية (La traduction littérale): و هي إستراتيجية في الترجمة ينتج فيها المترجم النص الهدف محترما الخصوصيات الشكلية التي برزت في النص المصدر و تتطابق هذه الإستراتيجية عادة مع قواعد اللغة الهدف.

- الترجمة بالنسخ (Le calque): أو المحاكاة و تقوم على اقتباس تعبير معين وترجمة العناصر المكونة له ترجمة حرفية، ويمكن أن يندرج في إطارها الترجمة بالرصف Le mot à mot و المرآة Le transcodage .

- الترجمة بالإبدال (La transposition): و هناك من يدعو بالتحويل، وتقوم هذه الوسيلة على استبدال جزء من الرسالة بجزء آخر دون أن يؤدي ذلك إلى ضياع في المعنى، ولا إلى تغيير في مضمون الرسالة، والإبدال وسيلة موجودة في إطار اللغة الواحدة أيضا. و فيها أيضا:

التبديل Le chassé croisé: و هو نهج في الترجمة يقضي بتغيير موقع وحدتين كلاميتين من خلال إعادة تنظيم الجملة نحويا.

التتمير L'étoffement: و هناك من يسميه الترجمة بالإضافة، عندما يستخدم المترجم عددا من المفردات في النص الهدف يفوق عدد المفردات في النص المصدر، و ذلك من أجل التعبير عن فكرة أو تدعيم معنى مفردة من النص المصدر لا يتمتع مقابلها في اللغة

¹²¹ مصطلحات تعليم الترجمة، ترجمة و أكلمة جينا أبو فاضل، هنري عويس، جرجورة حردان، لينا صادر الفوغالي، مدرسة الترجمة، سلسلة المصدر الهدف، بيروت، 2002.

الهدف بالاكْتفاء الذاتي، و أحياناً يضفي التتمير عناصر دلالية تعتمد المؤلف إخفاءها عبر السطور و هنا يسمى ب: إظهار المضمّر L'explicitation.

الإيجاز La concision: أو الترجمة بالحذف أو بالنقصان و يسميها فيني و داربلني ب:

L'effacement أو L'allègement هي وسيلة تقوم على ترجمة مجموعة من الكلمات من النص الأصلي بمجموعة أخرى عدد كلماتها أقل في اللغة الهدف.

- التعديل (La modulation): أو التطويع هو نهج في الترجمة يقوم على إعادة بناء القول في النص الهدف، من خلال تبديل في وجهة النظر حيال الصيغة الأصلية، و فيه:

الترجمة باسم الكل L'hyperonyme.

الترجمة باسم الجزء L'hyponyme.

التشخيص (L'animisme): أو بالأحرى مخاطبة القارئ La personnification و هو نوع من الاستعارة، أي هو لون بياني يحيي الجماد أو يضفي على الكائنات المجردة ما يتميز به الكائن البشري من سلوك و تصرفات و عواطف.

الإثبات في معرض النفي Positive recasting: هو استبدال النفي الوارد في النص المصدر بإثبات في النص الهدف.

النفي في معرض الإثبات La négativation: هو استبدال الإثبات الوارد في النص المصدر بنفي في النص الهدف.

- التعادل (L'équivalence): أو التكافؤ هو علاقة تقابل في الخطاب بين وحدتي ترجمة في لغتين مختلفتين تؤديان الوظيفة نفسها.

- الثابت المنقول (Le report): هو وجه من أوجه الترجمة يقضي بنقل بعض عناصر النص المصدر التي لا تحتاج إلى تحليل تفسيري إلى النص الهدف، مع المحافظة على شكلها الأصلي أو تغييره عند الاقتضاء، بالأحرى هو نوع من الاقتراض un emprunt خاص فقط بأسماء العلم و الأرقام و الرموز و التواريخ و وحدات القياس.

- الترجمة بالتصرف (L'adaptation): أو الاقتباس كما يسميها بعض المشتغلين في حقل الترجمة، هذا النوع من الترجمة يقع بين الترجمة والإبداع لأنه يقوم على التعبير عن موقف في اللغة المصدر لا وجود له في اللغة الهدف، وذلك بالرجوع إلى موقف مشابه يؤدي الغرض، و قد يكون على مستوى الشكل أيضا و التي يسميها **Mathieu Guidère** ماتيو قيدير ب: L'adaptation formelle.

- التعويض (La compensation): و هو نهج يلجأ إليه المترجم عندما لا يكون هناك حل آخر للمتنوع عن الترجمة رغبة منه في المحافظة على نبرة النص الأصلي.

بالإضافة إلى بعض الأخطاء المنهجية التي وجدناها في الترجمة نذكر منها:

- التحليق (L'hypertraduction): و هو خطأ في الترجمة يرتكبه المترجم عندما يعمم الصيغة الأبعد عن الصيغة الأصلية و في أحيان يتحول به إلى الإبداع التأليفي، وفيه التجاوز **La surtraduction** و القهقري **la sous-traduction** و العلك **La paraphrase** و الزيادة **L'ajout**.

- المخالفة (Le contresens): هي خطأ في الترجمة يقوم على أن ينسب المترجم إلى جزء من النص المصدر معنى يخالف به ما رمى إليه المؤلف.

كانت هذه أبرز الأساليب المهيمنة التي قام بها المترجم **محمد يوسف رضا** على ترجمة مسرحية **دون جوان** من حيث اللغة و من حيث عملية الترجمة في حد ذاتها.

6.3. قراءة في لغة و منهجية الترجمة:

في هذا الركن سنحاول تصفح و قراءة مسرحية **دون جوان** المترجمة بنظرة تمعن

وتدقيق و دراستها بصورة منهجية و ذلك بوضع مقاربة وصفية تمس لغة الترجمة - باعتبارها الوسيلة الأنجع في إيصال فكرة الكاتب و لكن في حدود قواعد ومنطق اللغة المنقول إليها، بعبارة أخرى هي لغة وسطى تقع بين لغة المؤلف L'idiolecte و بين لغة المجتمع المستقبل Le sociolecte - بالإضافة إلى منهجية المترجم أي الأساليب التي وظفها المترجم في نقل هذه المسرحية.

1.6.3. لغة الترجمة:

الدلالة المحتملة:

*- C'est **la passion** des honnêtes gens . p 9. Acte I. Scène1.

- إنه **متعّة** أكابر الناس و أفاضلهم. ص 18. الفصل الأول. المشهد الأول.

*- Tout le beau de **la passion** est fini. p 17. Acte I. Scène 2.

- فقد انتهى جمال **العاطفة** كله. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

في الجملة الأولى نلاحظ بأن المترجم استعمل متعة في مقابل Passion و التي تترجم عادة ب: ولع، هوى، شغف، حب ... أما في الجملة الثانية فقد ترجمها بعاطفة و ليس حب مثلما فعل سابقا و لأن الجملة التي تليها في هذا المقطع من الحوار تحوي كلمة amour لهذا ربما عمد إلى ترجمتها بعاطفة و إلا لوقع في خطأ التكرار المفرط و لأنه ربما تنبه إلى نوعية السياق في كل جملة .

*- Si quelque **objet** nouveau ne vient réveiller nos désirs, p 17. Acte I. Scène 2.

- هذا إذا لم يظهر **حب** جديد يوقظ رغباتنا. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

نفس الملاحظة هنا إلا أن الأمر يتعلق بكلمة objet فقد ترجمها بحب عوضا عن امرأة مثلما فعل في جملة سابقة.

*- Je conçois que cela est **fort** agréable et **fort** divertissant. P 19. Acte I. Scène 2.

- و إنني أسلم بن ذلك عذب جدا و مسل للغاية. ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Je lui dirais **fort** nettement. P 19. Acte I. Scène 2.

- لقلت له بمنتهى الصراحة. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

نلاحظ في الجملة الأولى بأن المترجم ترجم كلمة fort بكلمتين مختلفتين في الشكل والنطق و لكنهما متقاربتين في المعنى لأنه ربما أراد أن يتفادى التكرار المفرط، أما في الجملة الثانية فقد أخذ بعين الاعتبار تلازم المفردة مع كلمة الصراحة.

*- **Ma foi !** Monsieur, p 19. Acte I. Scène 2.

- و الله يا سيدي. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- **Ma foi !** j'ai à dire... p18. Acte I. Scène 2.

- قسما! أريد أن أقول ... ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

هنا أيضا يبدو بأن السياق هو الذي أتاح للمترجم استخراج الدلالة السديدة للمفردة في الجملتين.

*- C'est bien à vous, **petit** ver de terre. P 20. Acte I. Scène 2.

- هل يليق بك يا دودة الأرض **الحقيرة**. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- **Petit** mirmidon que vous êtes. P 20. Acte I. Scène 2.

- و يا أيها القزم **الصغير**. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

استعمل المترجم في هذه الجملة الأولى صيغة الاستفهام أو ما يسمى في الترجمة بتجاهل العارف أو La fausse question ، و هو لون بياني يقضي بأن يلجأ المؤلف إلى طرح سؤال في متن النص الهدف دون أن يردفه بجواب، كما أنه لم يترجم petit بصغير وإنما اختار الدلالة الضمنية للمفردة غير أنه وضعها في الجملة الثانية كما وضع حاشية في أسفل الصفحة Petit mirmidon و هذا كي يبين قدم الكلمة الثانية.

*- J'ai pitié de vous voir **la confusion** que vous avez. P 26. Acte I. Scène 3.

- إنني أرثي لحالك حينما أراك في مثل هذا الارتباك. ص 40. الفصل الأول. المشهد الثالث.

وضع المترجم في النسخة العربية حاشية تخص مفردة confusion و هذا ربما كي يبرر اختياره للدلالة المحتملة.

*- Qui ne songez qu'à **abuser** des filles. P 42. Acte II. Scène 2.

- لا تفكرون إلا في إغواء الفتيات. ص 57. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

يبدو بأن المترجم يعي اختياره للكلمات ف abuser تعني أفرط، أسرف، خدع، أفسد ... ولكنه ربما اختار هذه الترجمة لأن المفعول le complément d'objet direct (C.O.D) يدل على الدلالة المحتملة.

*- Testiguenne ! parce qu'ous êtes Monsieu, ous viendrez **caresser** nos femmes à notre barbe ? Allez-v's-en **caresser** les vôtres. P 47. Acte II. Scène 3.

- و حق الشيطان ! لأنك سيد من الأسياذ تجيء إلى هنا لتقبل نساءنا أمام أعيننا ! هيا اذهب و داعب نساءك. ص 62. الفصل الثاني. المشهد الثالث.

هناك حاشية للمترجم: A notre barbe و في قاموس المنهل نجد A la barbe de quelqu'un بمعنى رغما عنه و بحضوره لكن المترجم وضع أمام أعيننا، أما بالنسبة للفعل الفرنسي caresser فقد أظهر المعنى المضمر في الاستعمال الأول للمفردة أي أنه وظف دلالتها الضمنية sa connotation أما في الاستعمال الثاني فقد اختار وضع دلالتها المباشرة sa dénotation .

*- Votre **dessein** est-il d'aller du côté de la ville ? p 73. Acte III. Scène 3.

- هل في نيتك أن تذهب إلى المدينة؟ ص 93. الفصل الثالث. المشهد الثالث.

نلاحظ بأن المترجم نقل dessein بواسطة كلمة نية و ليس هدف مثلما فعل في جملة سابقة لأنه حدد دلالة الكلمة في سياق الجملة.

*- Ah ! Que cela est **beau** ! Les **belles** statues ! Le **beau** marbre ! Les **beaux** piliers ! A ! Que cela est **beau** ! Qu'en dites-vous Monsieur ! p 83. Acte III. Scène 5.

- آه ! ما أجمل هذا ! يا للتماثيل الجميلة ! يا للرخام البديع ! يا للأعمدة الرائعة ! آه ! ما أجمل كل هذا ! ما رأيك يا سيدي؟ ص 106. الفصل الثالث. المشهد السادس.
ما نلاحظه في هذه الجملة هو أن نفس الصفة beau/belle المكررة في الفرنسية قد ترجمت بمختلف الدلالات المحتملة و التي تتقارب في المعنى، ففي الاستعمال الأول نقلها بصيغة التفضيل أجمل أما في الوصف فقد وظف مفردات تتلازم لفظيا مع المفردات الأخرى و هذا تقاديا منه للتكرار المفرط.

*- Don Juan, M. Dimanche, Sganarelle, **Suite**. P 89. Acte IV. Scène III.

- دون جوان، السيد ديمانش، سغاناريل، **خدم**. ص 115. الفصل الرابع. المشهد الثالث.
لم يقل المترجم أتباع أو حاشية بل استعمل لفظة خدم لأنه يعلم بأن دون جوان هو سيد وليس ملكا أو سلطانا فالمفردات القاموسية لكلمة ما تتقارب في المعنى لكنها تختلف في القيمة الدلالية.

*- **Point, point**, je veux que vous soyez assis contre moi. P 90. Acte IV. Scène 3.

- أبدا، أبدا، أريد أن تقعد بالقرب مني. ص 116. الفصل الرابع. المشهد الثالث.

*- Cela n'est **point** nécessaire. P 90. Acte IV. Scène 3.

- ليس هذا ضروريا. ص 116. الفصل الرابع. المشهد الثالث.

*- Non, non, je sais ce que je vous dois, et je ne veux **point** qu'on mette de différence entre nous deux. P 91. Acte IV. Scène 3.

- لا، لا، أنا أعرف ما أدين لك به، و لا أريدهم أن يقيموا فرقا بيني و بينك. ص 116.
الفصل الرابع. المشهد الثالث.

*- Non, je ne vous écoute **point** si vous n'êtes assis. P 91. Acte IV. Scène 3.

- كلا، لن أصغي إليك ما لم تجلس. ص 116. الفصل الرابع. المشهد الثالث.
ما يبدو واضحا هو أن نفس الكلمة في النص المصدر تعددت ترجماتها في مختلف الجمل، ففي الجملة الأولى و الأخيرة ترجمت بأبدا و لن حسب سياق الجملتين، و يعتبر هذا نوعا من التصرف في الترجمة، أما في الجملة الثانية و ما قبل الأخيرة فقد حذفت رغم ما ترزنه في الجملتين.

*- Comment **se porte** Madame Dimanche, votre épouse ? P92. Acte IV. Scène 3.

- كيف **صحة** زوجتك السيدة ديمانش؟ ص 119. الفصل الرابع. المشهد الثالث.

*- Et votre petite fille Claudine, comment **se porte**-t-elle ? p 92. Acte IV. Scène 3.

- و ابنتك الصغيرة كلودين كيف **حالتها**؟ ص 119. الفصل الرابع. المشهد الثالث.
نلاحظ نفس الكلمة **se porter** و وظيفتها في الجملة فعل ترجمت باسمين متقاربين هما صحة و حال.

*- Voilà qui et **le meilleur** du monde. P 108. Acte IV. Scène 7.

- إنه ألد شيء في العالم. ص 141. الفصل الرابع. المشهد الثامن.
لم يترجم كلمة **meilleur** بأروع و لكنه ترجمها **بألد** لأن الكلمة في سياق هذه الجملة تقتضي ذلك، كما أن الجملة التي ما قبلها تتحدث عن وجبة طعام.

التعبير المستهلك:

*- Mais lorsqu'on en est **maître** une fois...p 17. Acte I. Scène 2.

- و لكن، عندما يستولي عليها، و يصبح سيد الموقف. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

نلاحظ في الجملة العربية وجود شبه جملتين لهما نفس الدلالة و هذه ميزة للغة العربية كما أن المترجم نقل كلمة maître و هي اسم في الجملة الأصلية بشبه جملتين أي أنه وظف الإبدال.

*- Et songeons seulement à ce qui nous peut donner du **plaisir**. P 21. Acte I. Scène 2.

- و لنفكر فقط في الأشياء التي يمكن أن تجلب لنا المتعة و السرور. ص 35. الفصل الأول. المشهد الثاني.

في هذه الجملة يتضح لنا جيدا التعبير المستهلك المتعة و السرور ثم إن هناك فرق بين اللذة و المتعة فاللذة تقابلها مفردة plaisir في الفرنسية بينما المتعة تقابلها مفردة jouissance .

*- Et je me suis forgé exprès cent sujets légitimes d'un départ **si précipité**. P 23. Acte I. Scène 3.

_ ولقد اختلقت عن قصد مائة عذر شرعي أفسر بها رحيلك المفاجئ السريع. ص 38. الفصل الأول. المشهد الثالث.

كان بإمكان المترجم أن ينقل تلك الكلمة بطريقة أخرى كأن يقول مثلا: رحيلك السريع جدا أو رحيلك المفاجئ... لكنه ربما فضل وضعهما معا كي يضيف إلى اللغة قليلا من الرونق.

*- Et non pas être **interdit** comme vous êtes. P 26. Acte I. Scène 3.

- لا أن تقف أمامي مذهولا حائرا. ص 40. الفصل الأول. المشهد الثالث.

أرفق المترجم هذه الجملة بحاشية *interdit* و هذا كتسويغ لاختياره لهذه الترجمة لأنه ربما أراد أن يوضح أكثر.

*- Morqué ! queu mal te fais-je ! je ne te demande q'un peu **d'amiquié**. P 36.
Acte II. Scène 2.

- يا للشيطان ! أي سوء سببته لك؟ أنا لا أطلب منك سوى قليل من **المودة و الحب**. ص 51. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

جاءت الكلمة الفرنسية هكذا لأن ببيرو ينطقها باللهجة القروية و لكن المترجم اختار الدلالة الضمنية للمفردة و رغم ذلك عبر عنها بمفردتين متقاربتين في المعنى.

*- A ne pas me souffrir longtemps de pousser **des soupirs**. P 38. Acte II. Scène 2.

- بحيث لا أتعب كثيرا في تصعيد **التهديدات و الزفرات**. ص 53. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

هناك تعبير مستهلك واضح: **التهديدات و الزفرات** إذ كان بإمكان المترجم أن يكتفي بمفردة واحدة و لكن يبدو بأنه فضل ذلك كي يحدث أثرا جماليا في اللغة.

*- Qu'au lieu de rendre grâce au ciel de **la pitié** qu'il a daigné prendre de nous.
P 38. Acte II. Scène 2.

- و بدلا من أن تشكر السماء على ما شملتنا من **عطف و شفقة**. ص 53. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

نلاحظ استعمال المترجم للتعبير المستهلك و ربما وظفه لأنه رأى فيه نوعا من التكرار الإيقاعي الذي يزيد في جمال اللغة.

*- Te voilà payé de **ta charité**. P 50. Acte II. Scène 3.

- (يخاطب سغاناريل) ها قد نلت ثمن محبتك و شفقتك عليه. ص 64. الفصل الثاني. المشهد الثالث.

أول ما يترأى لنا في هذه الجملة هو إضافة المترجم للتصيص Les didascalies و هذا ربما لتسهيل مقروئية نسخته المعربة بالإضافة إلى استعماله للتعبير المستهلك الذي عادة ما يحدث نوعا من الموسيقى اللفظية المؤثرة.

*- Mon maître est **un fourbe**. P 58. Acte II. Scène 4.

- إن سيدي مخادع غشاش. ص 72. الفصل الثاني. المشهد الرابع.
في هذه الجملة جاءت الترجمة بهذا الأسلوب من أجل إحداث نغم صوتي قد تحببه نفس القارئ، فقد كان بالإمكان الاكتفاء بكلمة مخادع لكن على ما يبدو فضلت إضافة كلمة غشاش و هذا يدخل في إطار الإبداع.

*- Cela est **faux**. P 58. Acte II. Scène 4.

- و هذا كذب و بهتان. ص 72. الفصل الثاني. المشهد الرابع.
ربما أول ما نلاحظه في هذه الجملة أن كلمة faux لها مقابلات قاموسية كثيرة و لكن يبدو بأن المترجم اختار الدلالة السديدة التي أتاحتها سياق الجملة كذب غير أنه أتبعها ببهتان التي تعني نفس الشيء كذب و افتراء.

*- Hélas ! Monsieur, je suis dans la plus grande **nécessité** du monde. P 70. Acte III. Scène 2.

- وا حسرتاه يا سيدي ! إنني في أشد الحاجة و العوز. ص 87. الفصل الثالث. المشهد الثاني.

ربما قام المترجم بوضع مفردتين متقاربتين جدا في المعنى لأنه أراد تضخيم المعنى كي يحصل على نفس الأثر الذي تتركه الجملة الفرنسية فالمفردة nécessité تسبقها صيغة التفضيل و صفة grande .

*- Tu te moques : un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être **bien** dans ses affaires. P 70. Acte III. Scène 2.

- أنت تسخر، رجل يصلي للسماء طول النهار لا يمكن إلا أن يكون في حالة يسر و رخاء. ص 87. الفصل الثالث. المشهد الثاني.

لا بد و أن الترجمة الحرفية واضحة لكن bien ترجمت بمفردتين لهما نفس المعنى عوضا عن واحدة و هو تعبير مستهلك و يعد أيضا نوعا من التكرار الإيقاعي.

*- Et c'est en quoi je trouve la condition d'un gentilhomme **malheureuse**. P 73. Acte III. Scène 3.

- و لهذا أجد النبيل في وضع تعس لا يحسد عليه. ص 93. الفصل الثالث. المشهد الثالث.

*- Oui ; mais ma passion **est usée** pour Done Elvire. P 82. Acte III. Scène 5.

- أجل و لكن عاطفتي نحو دونا ألفير قد تلاشت و انتهت. ص 105. المشهد الثالث. الفصل السادس.

هناك نوع تعبير مستهلك واضح في كلا الجملتين و هو يدخل في باب التكرار الأسلوبي وهو نوع من الحشو أيضا.

*- C'est une visite dont je lui veux faire **civilité**. P 83. Acte III. Scène 5.

- هذه زيارة للمجاملة و التحية. ص 106. المشهد الثالث. الفصل السادس.
نلاحظ قصر الجملة المترجمة رغم استعمال المترجم للتعبير المستهلك الذي عادة ما يزيد في طول الجملة.

*- Et de m'aider vous-même à faire choix d'une personne qui me serve de **guide**. P 114. Acte V. Scène 1.

- و أن تساعدني بنفسك على اختيار شخص يكون لي موجهها و دليلا. ص 114. الفصل الخامس. المشهد الأول.

هنا يعد نوعا من الحشو الذي ينمق الجملة الهدف بألوان بيانية و أسلوبية نجدها غائبة أصلا في الجملة المصدر.

*- Et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets, qui sans connaissance de cause, crieront en public contre eux, qui **les accableront d'injures**, et les donneront hautement de leur autorité privée. P 118. Acte V. Scène 2.

- و أعرف كيف أثير عليهم المتعصبين الذين لا يكتفون الأسرار ممن يصرخون ضدهم علنا دون أن يعرفوا لذلك سببا، فيرمونهم بالشتائم، و يغمرونهم بالإهانات، و يحكمون عليهم جهرا بسلطانهم الخاص. ص 154. الفصل الخامس. المشهد الثاني.

هنا تدخلت سليقة المترجم اللغوية sa sensibilité linguistique فقد كان بإمكانه أن يترجم هذا المقطع من الجملة حرفيا و لكنه يبدو بأنه فضل استعمال التعبير المستهلك.

الابتكار في الخطاب:

*- Et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat. P 11. Acte I. Scène1.

- و إنه كان من الممكن ألا يتزوجها هي فحسب، بل و معها أنت و كلبها و قطتها. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.

نلاحظ بأن المترجم لم ينقل الجملة حرفيا بل أعاد صياغتها على طريقته مع المحافظة على المعنى.

*- Ma foi, tu ne te trompes pas, et je dois t'avouer qu'in autre objet a chassé Elvire de ma pensée. P 15. Acte I. Scène 2.

- لعمرى أنت لا تخطئ، و يجب أن أعترف لك بأن هناك امرأة أخرى طردت إلفير من فكري. ص 26. الفصل الأول. المشهد الثاني.

هناك نوع من الإبداع بحيث عندما نقرأها نحس و كأنها بيت شعري و هو نثر موسيقي une prose rimée ، كما أن مفردة لعمرى تعني لديني.

*- Et ne tremblez-vous point de vous moquer comme vous faites des choses les plus saintes ? p 19. Acte I. Scène 2.

- دون أن ترتعد فرائصك حين تسخر هكذا بأقدس المقدسات؟ ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

أبدع المترجم في هذه الجملة أيضا عندما استعمل صيغة التفضيل و موردا من موارد اللغة العربية مثل ترتعد فرائصك التي تعني تفزع فزعا شديدا.

*- Fort bien, le mieux du monde. P 21. Acte I. Scène 2.

- حسب الأصول، بل كأحسن ما يكون القتل. ص 35. الفصل الأول. المشهد الثاني.
هنا تغلب السليقة اللغوية للمترجم على الجملة و هو نوع من الإبداع.

*- Jamais je n'ai vu deux personnes être **si contents l'un de l'autre**. P 21. Acte I. Scène 2.

- و لم أرى أبدا شخصين مثلهما يتبادلان الإمتاع و الموانسة. ص 35. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Toujou al li fait queue niche ou li baille quelque taloche en passant. P 35. Acte II. Scène 1.

- و هي تدبر له دائما بعض المقالب و تكيل له بعض الضربات في طريقها. ص 50. الفصل الثاني. المشهد الأول.

هناك ابتكار في الخطاب في كلا الجملتين نابع من الحاجة الآنية في التعبير عن المعنى بصورة جمالية، كما أن المترجم قد وضع حاشية له Taloche و التي تعني ضربة على الرأس أو صفعة خفيفة و لكنه اكتفى فقط بضربات ربما رغبة منه في إحداث أثر أسلوبية في الجملة الهدف.

*- Vous devez me tirer du nombre, et ne mettre en doute la sincérité de ma foi. P 44. Acte II. Scène 2.

- فعليك أن تخرجيني من زمرتهم، و ألا تشكي في صدق كلامي. ص 59. الفصل الثاني. المشهد الثاني.
هناك تناسق جميل une cohérence في الجملة لأن الترجمة اختيارات مفردات و شبكات المعجمية تأتي بالمعنى.

*- Et je ne changerais pas mon bonheur à toutes les choses du monde. P 50. Acte II. Scène 3.

- و لن أبدل سعادتي بكل مسرات العالم. ص 64. الفصل الثاني. المشهد الثالث.
*- Tout ce que vous lui direz sera inutile ; elle s'est mis cela dans la tête. P 51. Acte II. Scène 4.

- لن يكون لكلامك أي تأثير فقد رسخت ذلك في رأسها. ص 66. الفصل الثاني. المشهد الرابع.
هناك ابتكار في الخطاب في كلا الجملتين لأن المترجم ربما رأى بأنه إن ترجم حرفيا سيقع في الغموض لذلك أبدع.

*- Je te suis bien obligé, mon ami. P 69. Acte III. Scène 2.

- أعترف بفضلك يا صديقي. ص 84. الفصل الثالث. المشهد الثاني.
في هذه الجملة لم ينقل المترجم Je te suis bien obligé بأنا مدين لك يا صديقي مثلما فعل سابقا في جملة أخرى في النص و إنما حافظ على المعنى و صاغه على طريقته الخاصة.

*- Que le plus souvent je n'ai pas un morceau de pain à me mettre sous les dents. P 71. Acte III. Scène 2.

- أنني في معظم الأحيان، لا أجد كسرة من الخبز أبلغ بها. ص 87. الفصل الثالث. المشهد الثاني.

*- Va, va, jure un peu, il n'y a pas de mal. P 71. Acte III. Scène 2.

- هيا، هيا، جدف على الله قليلا، لا ضرر في ذلك. ص 88. الفصل الثالث. المشهد الثاني.

نلاحظ تمكن المترجم من اللغة الطاغية la langue dominante لأنه في الجملة الأولى كان بإمكانه أن يقول قطعة من الخبز بدل كسرة من الخبز و لكنه وضع كسرة و التي تعني القطعة من الشيء المكسور (المنجد الأبجدي) و هو دليل على قوة ملكة المترجم اللغوية sa maniemment du langage أما في الجملة الثانية لم يترجم الفعل الفرنسي jurer ب: كفر بالسماء و إنما أبدع باستعمال جدف على الله و التي تعني كفر بالسماء.

*- Nous vous sommes, Monsieur, infiniment obligés. Je ... p 94. Acte IV. Scène 3.

- إننا نشكرك على ذلك غاية الشكر يا سيدي، إنني ... ص 120. الفصل الرابع. المشهد الثالث.

هناك نغم في الجملة المترجمة دلالة على تناسق و سلامة الترجمة.

*- Je l'aurais envoyé promener. P 102. Acte IV. Scène 5.

- لطردته شر طردة. ص 133. الفصل الرابع. المشهد السادس.
في هذه الجملة ابتكر المترجم صيغا تعبيرية تتميز بخصوصياتها الأسلوبية ربما كي يصدّم القارئ ويدعوه إلى التمعن جيدا في لب المسرحية.

*- Une grimace nécessaire où je veux me contraindre, pour ménager un père dont j'ai besoin. P 116. Acte V. Scène 2.

- و نفاقا ضروريا، علي أن أتظاهر به لكي أستفيد من أب أجدني في حاجة إليه. ص 151. الفصل الخامس. المشهد الثاني.

أرفق المترجم هذه الجملة بحاشية له grimace و ربما وضعها كتسويغ لاختياره و هي ترجمة سليمة تأتي بالمعنى المراد توصيله.

*- Je souhaite fort que les choses aillent dans la douceur. P 120. Acte V. Scène 3.

- و أتمنى من كل قلبي أن تسوى الأمور بطريقة ودية. ص 157. الفصل الخامس. المشهد الثالث.
جاءت ترجمة الجملة بالمعنى مع إضافة نوع من الإبداع.

*- De lui faire une de ces injures pour qui un honnête homme doit **périr**. P 73. Acte III. Scène 3.

- أن يقذفه بإحدى الشتائم التي تضطر الرجل النبيل إلى أن يجازف بحياته من أجلها. ص 93. الفصل الثالث. المشهد الثالث.

*- Et l'engagement ne comptait point avec mon humeur. P 82. Acte III. Scène 5.
- و إن التزامي لا يمكن أن يتفق و مزاجي. ص 105. الفصل الثالث. المشهد السادس.
نلاحظ في كلتا الجملتين روعة الأسلوب و ترجمة إبداعية بالإضافة إلى التدوين la dilution في الجملة الأولى.

أفعل التفضيل:

*- C'est la passion des **honnêtes** gens . p 9. Acte I. Scène1.

- إنه متعة أكابر الناس و أفاضلهم. ص 18. الفصل الأول. المشهد الأول.
أضاف المترجم كي يصل إلى مستوى التفضيل فموليير لذلك استعمل الصفة قبل الاسم un adjectif épithète كما أن الصفة في حد ذاتها تحمل معنى تفضيلاً و هذا ما جعل الترجمة توظف أفعل التفضيل و هو نوع من الابتكار في الخطاب.

*- La plus agréable du monde. P 21. Acte I. Scène 2.

- أجمل فتيات العالم. ص 35. الفصل الأول. المشهد الثاني.

هنا نلاحظ بأن الترجمة صاغت التفضيل بطريقة مباشرة مع إضافة اسم فتيات كي يكتمل المعنى على عكس الجملة الأصلية التي استعملت أداة التعريف la و التي تعني الفتيات.

*- Vous méritez sans doute une meilleure fortune. P 42. Acte II. Scène 2.

فأنت تستحقين و لا شك حظا أفضل. ص 57. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

*- En voulez-vous un plus grand témoignage ? p 43. Acte II. Scène 2.

- هل تريدون برهانا أعظم من هذا؟ ص 58. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

نلاحظ الترجمة الحرفية في الجملة الأولى بالإضافة إلى أفعال التفضيل في كلا الجملتين.

*- Et les effets décident mieux que les paroles. P 57. Acte II. Scène 4.

- فالأعمال أجدى من الأقوال في تقرير الأمور. ص 60. الفصل الثاني. المشهد الرابع.

يبدو بأن الترجمة استعملت أفعال التفضيل لتحديث نفس الأثر الدلالي الموجود في الجملة الأصلية رغم غياب صيغة التفضيل في الجملة الفرنسية.

الاقتران المأثور:

* - De protestations ardentes et de serment réitérés. P 11. Acte I. Scène 1.

- و الأيمان المغلظة و أخيرا بعد كل العواطف الملتهبة. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.

نلاحظ بأن الترجمة أخذت الدلالة الضمنية لمفردة protestations لأن سياق الجملة قدم اللغة يفرضان ذلك، كما أنها أتت بما قصده الكاتب وعبرت عن المعنى بالاقتران المأثور لأن مفردة العواطف تتماشى مع الملتهبة...

*- Et présenter à notre cœur les charmes attrayants. P 17. Acte I. Scène 2.

- و يقدم لقلبنا سحرا أخاذا. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.
يبدو قصر الجملة المعربة واضحا رغم وجود نوع من السبك الجميل و المحكم بالإضافة
إلى الاختيار السليم للمتلازمات اللفظية التي وظفتها الترجمة في هذه الجملة.

*- Sganarelle, le tirant : Bagatelles. P 98. Acte IV. Scène 3.

- و سغاناريل (وهو يدفعه نحو الباب) كلام فارغ. ص 125. الفصل الرابع. المشهد
الرابع.

نلاحظ إضافة المترجم للتنقيص الذي لا يوجد أصلا في الجملة الفرنسية بالإضافة إلى
توظيفه لمتلازمة لفظية.

التكرار:

*- Je les ai le premier avisés, avisés le premier je les ai. P 29. Acte II. Scène 1.

- كنت أول من لمحهما، فأنا أول من لمحهما إذن. ص 44. الفصل الثاني. المشهد الأول.
أرفق المترجم هذه الجملة بحاشية له: لاحظ هذه اللهجة، كي يبرر فيها سبب توظيفه
للتكرار الذي هو موجود أصلا في الجملة الفرنسية.

*- Et la mener doucement où nous avons envie de la faire venir. P 17. Acte I.
Scène 2.

- و يقودها بلطف و رقة إلى حيث يريد أن يذهب. ص 31. الفصل الأول. المشهد
الثاني.

هناك نوع من التكرار المعنوي و هو يشبه إلى حد ما التعبير المستهلك فالمفردتان تختلفان
في الشكل لكنهما تتقاربان في المعنى.

البناء بالجملة الفعلية:

*- Et vous le deviez mettre dehors par les épaules. P 102. Acte IV. Scène 5.

- و كان عليك أن تمسك به من كتفه و تطرده خارجا. ص 132. الفصل الرابع. المشهد السادس.

نقل المترجم الشبه الجملة الفرنسية بجملة فعلية و هي شبه جملة أيضا.

*- Allons vite, **un siège pour M. Dimanche**. P 90. Acte IV. Scène 3.

- هيا بسرعة ! **أحضروا كرسيًا للسيد ديمانش**. ص 90. الفصل الرابع. المشهد الثالث.
هناك إضافة الفعل المصروف في الأمر لأن الجملة الفرنسية أتت اسمية لكن المترجم جعلها فعلية و هو نوع من التصرف الشكلي.

الأخطاء اللغوية:

تبرز هذه الأخطاء عادة عندما تسيء الترجمة استخدام اللغة و منها: اللبس العفوي واللحن و أخطاء الإملاء و أخطاء الفصل و الوصل و فسخ الاقتران المأثور الذي نتج عن سوء استعمال المفردات و التكرار المفرط، و في هذه النسخة المعربة لمسرحية **دون جوان لموليير** لاحظنا بعض الهفوات اللغوية الموجودة في الترجمة، و نذكر منها:

التكرار المفرط:

*- Don Juan, embarrassé, leur dit à toutes deux. P 56. Acte II. Scène 4.

- دون جوان (متبرما يقول **لهما لكليهما**) ص 69. الفصل الثاني. المشهد الرابع.
هناك تكرار مفرط لأنه لا يحمل أثرا بلاغيا ف: **لهما تعني لكليهما** و في هذه الحالة يعد تكرارا معنوياً و ليس شكلياً.

اللبس:

*- Et tout le plaisir de l'amour est dans le changement. P 17. Acte I. Scène 2.

- و ما لذة الهوى إلا في **التنقل**. ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.

كان من الأفضل للمترجم أن يقول مثلاً و ما لذة الهوى إلا في التغيير لأنه عندما وضع كلمة التنقل في الجملة أتى بنوع من الإبهام في الجملة و جعلنا نفهم التنقل برا ليس مثلما قصد الكاتب أي تغيير الفتيات.

*- Il ne faut pas que ce quoeur m'échappe. P 38. Acte II. Scène 2.

- يجب ألا يفلت مني هذا القلب؟ ص 53. الفصل الثاني. المشهد الثاني.
هناك غموض خاصة في كلمة قلب لأن ترجمة الجملة جاءت حرفية، كان من الأحسن أن يضيف المترجم كأن يقول مثلاً يجب أن لا يفلت مني قلب هذه الفتاة.

*- Pierrot repasse de l'autre coté de Charlotte. P49. Acte II. Scène 3.

- بييرو ينتقل إلى الطرف الآخر من شارلوت. ص 63. الفصل الثاني. المشهد الثالث.
هناك غموض واضح في الجملة ناتج عن الترجمة بالرصف le mot à mot .

اللحن الصرفي:

*- Et dès qu'un beau visage me le demande. P 16. Acte I. Scène 2.

- أما إذا طلب قلبي وجهه، جميل. ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.
أول ما نلاحظه في هذه الجملة هو الخطأ في استخدام اللغة أي هناك لحن في الكلام لأن الأصح هو: أما إذا طلب قلبي وجهها جميلاً، و ذلك لأن كلمة وجه محلها في الإعراب مفعول به و كلمة جميل هي نعت تابع للمنعوت أي لما قبله.

*- Tu ne répondras pas ? p 24. Acte I. Scène 3.

- أ لا تجيب؟ ص 39. الفصل الأول. المشهد الثالث.
هناك خطأ في الصرف لأن زمن الفعل في الجملة الفرنسية هو المستقبل البعيد le futur simple و لكن عند قراءة الجملة المعربة نجدها تفيد المضارع و السبب يعود إلى كلمة لا و الأجدر أن نقول أ لن تجيب؟.

*- Réparez par là le scandale de mes actions passées. P 114. Acte V. Scène 1.

- فأصلح بذلك **فضيحة** أعمالي السابقة. ص 146. الفصل الخامس. المشهد الأول.
في هذه الجملة يتضح جيدا أسلوب الترجمة بالرصف لذلك كان من الأفضل أن تترجم الكلمة بالجمع فضائح عوضا عن المفرد فضيحة لأنها ثقيلة على اللسان و لأن دون جوان ارتكب جرائم أخلاقية كثيرة لذلك فهي تعتبر فضائح بمعنى الكلمة.

اللحن التركيبي:

*- J'ai toujours ouï dire que c'est une méchante raillerie que de se railler du Ciel. P 19. Acte I. Scène 2.

- لقد سمعتهم دائما يقولون إنه من أقبح الأشياء أن يسخر المرء بالسماء. ص 33.
الفصل الأول. المشهد الثاني.
هناك نوع من اللحن التركيبي لأننا نقول سخر من و ليس سخر ب و الأصح أن يهزئ المرء بالسماء أو أن يسخر المرء من السماء.

*- Et j'ai recours au dernier remède. P 22. Acte I. Scène 2.

- و ها إني ألجأ إلى آخر علاج. ص 36. الفصل الأول. المشهد الثاني.
نلاحظ بأن المترجم أخطأ في التركيب فعوضا أن يقول و ها أنا ... وضع وها إني ...

*- Et l'on vous aime autant en un quart d'heure qu'on ferait une autre en six mois. P 42. Acte II. Scène 2.

- و إن المرء ليقع في حبك في مدة لا تتجاوز ربع ساعة **على** حين يحتاج الأمر إلى ستة أشهر مع غيرك. ص 57. الفصل الثاني. المشهد الثاني.
نلاحظ في هذه الجملة النقل الحرفي لكن هناك نوع من اللحن في الكلام عند قوله على حين لأن المراد قصده هو في حين.

*- Je serais assez lâche pour vous déshonorer. P 43. Acte II. Scène 2.

- أأكون جبانا بحيث أُلطخ شرفك بالعار؟ ص 58. الفصل الثاني. المشهد الثاني.
هناك نوع من الغموض في المعنى ناتج عن خطأ في التركيب نلاحظه عند قراءتها والأصح عندما و ليس بحيث.

اللحن الدلالي:

*- Vous me faites grand tort de juger de moi par les autres. P 43. Acte II. Scène 2.

- إنك لتسيئين إلي كثيرا إذ تحكمين علي بما تعرفينه عن الآخرين. ص 58. الفصل الثاني. المشهد الثاني.
هناك غموض في الجملة ناتج عن خطأ في ترتيب أقسام الجملة أو خطأ في حرف الجر عن، ربما كان أفضل لو وضع المترجم بما تعرفينه عني من الآخرين عوضا عن الآخرين كي لا يقع في القارئ في الإبهام.

*- Don Juan passe du coté où est Pierrot. P 49. Acte II. Scène 3.

- دون جوان يقترب من الناحية التي وقف فيها بييرو. ص 63. الفصل الثاني. المشهد الثالث.

قبل أن نحاول قراءة ترجمة هذه الجملة تجدر بنا الإشارة إلى أن هذه الجملة عبارة عن تنصيب أي تلميح ركحي و لكن المترجم عوضا عن استعمال زمن المضارع في التعريب وضع الماضي و الأصح أن يقول: التي يقف فيها بييرو بالتالي فالخطأ دلالي لأن الجملة الأصلية تدل على انتقال دون جوان إلى الجهة التي فيها بييرو و التي لا يزال فيها لكن ترجمته تحيلنا إلى أن بييرو قد غادر تلك الناحية قبل أن يأتي إليها دون جوان.

2.6.3. منهجية الترجمة:

الترجمة الحرفية:

*- Qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni Loup-garou. P11. Acte I. Scène 1.

- لا يؤمن بالجنة و لا بالنار و لا بالسحرة و العفاريت. ص 19. الفصل الأول. المشهد الأول.

تبدو الترجمة الحرفية واضحة في هذه الجملة.

*- Notre départ sans doute ? p 14. Acte I. Scène 2.

- رحيلنا من غير شك؟ ص 25. الفصل الأول. المشهد الثاني.

نلاحظ بأن المترجم قد نقل هذه الجملة حرفيا مع احترام الخصوصيات الشكلية التي برزت في الجملة الأصلية.

*- Si j'en avais dix mille. P 17. Acte I. Scène 2.

- فإنه لو كان عندي عشرة آلاف قلب. ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.

أضافت الترجمة قلب كي تسهل الفهم على القارئ و لكنها جاءت حرفية و محافظة على المعنى الموجود في الجملة الأصلية.

*- Enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne. P 17. Acte I. Scène 2.

- و أخيرا فليس ثمة أعذب من الانتصار على مقاومة امرأة حسناء. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire. P 17. Acte I. Scène 2.

- و لي في هذا الموضوع طموح الغزاة الفاتحين الذين يطبقون باستمرار من نصر إلى نصر. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Et cependant, il est vrai que vous ne l'avez pas. P 18. Acte I. Scène 2.

- و مع ذلك فالحق أنك لست على صواب. ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

نلاحظ بأن الترجمة قد حافظت تقريبا على نفس الكلمات و العبارات كما حافظت على المعنى أيضا مع اعتماد الترجمة الحرفية في كل جملة.

*- Comment ? Quelle vie est-ce que je mène ? p 18. Acte I. Scène 2.

- كيف؟ و ما هي الحياة التي أحيها؟ ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.
احترمت الترجمة طريقة صياغة الاستفهام باللغة العربية و عناصر الجملة الأصلية.

*- Mais, Monsieur, se jouer ainsi d'un mystère sacré ; et ...p 19. Acte I. Scène 2.

- و لكن يا سيدي، أن تستهتر هكذا بسر من الأسرار المقدسة، و ... ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- C'est une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble. P 19. Acte I. Scène 2.

- إنها قضية بيني و بين السماء، و سوف نسويها معا من غير أن نتعب نفسك. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

نلاحظ عدم وجود التباين المعنوي بين الأصل و الترجمة رغم اعتماد الترجمة الحرفية.

*- Et des rubans couleur de feu. P 20. Acte I. Scène 2.

- و تضع أشرطة متوهجة كالنار. ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني.
هنا قصد موليير بأن هذه الأشرطة لونها فاقع لكن المترجم لم ينقلها بالمفردة أو العبارة الشائعة التي تحمل المعنى المقصود بل نقلها حرفيا.

*- Que tout vous soit permis. P 20. Acte I. Scène 2.

- و أن كل شيء يصبح مباحا لك. ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Apprenez de moi, qui suis votre valet. P 20. Acte I. Scène 2.

- تعلم مني، أنا خادمك. ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Qu'une méchante vie amène une méchante mort, et que ... p 20. Acte I. Scène 2.

- و إن حياة سيئة تفضي إلى ميتة سيئة، و إن ... ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني.

تعتبر ترجمة الجملة أمينة لأنها أتت بالمعنى رغم إتباع أسلوب الترجمة الحرفية التي عادة ما توقع الترجمة في الخطأ و في الهراء les non-sens .

*- Et n'y craignez-vous rien, Monsieur, de la mort de ce commandeur que vous tuâtes il y a six mois ? p 20. Acte I. Scène 2.

- و لكن ألا تخشى شيئاً هنا يا سيدي من موت هذا الكومندور الذي قتلته منذ ستة أشهر؟ ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Ah ! n'allons point songer au mal qui nous peut arriver, p 21. Acte I. Scène 2.

- آه ! لا تدعنا نفكر في شر قد يصيبنا. ص 35. الفصل الأول. المشهد الثاني.
نلاحظ في كلتا الجملتين بأن الترجمة قد أتت بصيغ نحوية مقابلة للتركيب النحوية للغة المتن.

*- Ah ! rencontre fâcheuse. P 22. Acte I. Scène 2.

- آه ! يا له من لقاء مكرر. ص 36. الفصل الأول. المشهد الثاني.
هناك ترجمة حرفية لكن مع إضافة يا له التي تفيد التعجب.

*- J'en rejetais la voix qui vous rendait criminel à mes yeux. P 23. Acte I. Scène 3.

- فقد كنت أرفض الاستماع إلى الصوت الذي يجعل منك مجرماً في نظري. ص 38. الفصل الأول. المشهد الثالث.

غابت شفافية الترجمة بسبب اعتماد أسلوب الترجمة الحرفية.

*- Et j'écoutais avec plaisir mille chimères ridicules qui vous peignait innocent à mon cœur. P 23. Acte I. Scène 3.

- و كنت أصغي بسرور إلى آلاف الأوهام السخيفة التي كانت تصورك في بريئا في قلبي. ص 38. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Et le coup d'œil qui m'a reçue m'apprend bien plus de choses que je ne voudrais en savoir. P 24. Acte I. Scène 3.

- فالنظرة التي استقبلتني أعلمتني عن كثير من الأشياء التي لم أكن لأريد أن أعرفها. ص 38. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti. P 24. Acte I. Scène 3.

- إليك يا سيدتي، سغاناريل فهو يعرف لماذا رحلت. ص 38.

*- Hé bien ! Sganarelle, parlez, il n'importe de quelle bouche j'entende ces raisons. P 24. Acte I. Scène 3.

- حسنا يا سغاناريل ! تكلم، لا يهمني من أي فم أسمع تلك الأسباب. ص 38. الفصل الأول. المشهد الثالث.

من خلال هذه الجمل نجد بأن الترجمة قد نسجت جملا عربية صحيحة سلسة و واضحة باستعمال الترجمة الحرفية.

*- Que voulez-vous que je dise ? p 24. Acte I. Scène 3.

- ماذا تريد أن أقول؟ ص 39. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Et me dites un peu les causes d'un départ si prompt. P 24. Acte I. Scène 3.

- و حدثني قليلا عن أسباب هذا الرحيل المفاجئ. ص 39. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Vous plait-il, Don Juan, nous éclaircir ces beaux mystères ? P 25. Acte I. Scène 3.

- هل تريد يا دون جوان أن تشرح لنا هذه الألغاز الجميلة؟ ص 39.

نلاحظ تطابق الترجمة في أجزائها مع اللغة المنقول منها.

*- Ah ! que vous savez mal nous défendre pour un homme de cour, et qui doit être accoutumé à ces sortes de choses ! p 26. Acte I. Scène 3.

- آه ! لكم تسيء الدفاع عن نفسك كرجل من رجال البلاط جدير به أن يكون معتاداً على مثل هذه الأمور ! ص 40. الفصل الأول. المشهد الثالث.

حافظت الترجمة بقدر الإمكان على أجزاء الجملة الأصلية مع الإبقاء على المعنى الأصلي.

*- Et que rien n'est capable de vous détacher de moi que la mort ? p 26. Acte I. Scène 3.

- و أن ما من شيء يستطيع أن يفصلك عني غير الموت؟ ص 40. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Et pour mon malheur, je te connais lorsqu'il n'en est plus temps. P 27. Acte I. Scène 3.

- و لسوء حظي أنني عرفتكم بعد فوات الأوان. ص 42. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Et que le même Ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie. P 27. Acte I. Scène 3.

- و أن السماء نفسها التي تهزأ بها ستعرف كيف تنتقم لي من غدرك. ص 42. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela, nous autres. P 27. Acte I. Scène 3.

- آه ! صحيح، إننا نهزأ بها كثيراً، نحن الآخرين. ص 42. الفصل الأول. المشهد الثالث.

نلاحظ في هذه الجملة الأربع اعتماد إستراتيجية الترجمة بالحرف دون الإخلال بالمعنى ولا حتى بقواعد اللغة العربية.

*- C'est donc le coup de vent da matin qui les avait renversés dans la mer ? p 29.

Acte II. Scène 1.

- إذن فقد كانت عاصفة الصباح هي التي قلبتهما في البحر؟ ص 44. الفصل الثاني.
المشهد الأول.

*- Oui, c'est le maître. Il faut que ce soit queuque gros, gros Monsieur, car il a du dor à son habit tout depis le haut jusqu'en bas, p 31. Acte II. Scène 1.

- نعم، إنه سيدهم، لابد أنه سيد عظيم، لأن ملابسه مطرزة بالذهب من رأسه إلى قدميه. ص 46. الفصل الثاني. المشهد الأول.

*- Et stapandant, tous gros Monsieur qu'il est, il serait, par ma fique, nayé, si je n'avionne esté là, p31. Acte II. Scène 1.

- و مع ذلك فقد كان السيد، رغم عظمته، سيغرق و الله، لو لم نكن هناك. ص 46.
الفصل الثاني. المشهد الأول.

على الرغم من صعوبة فهم اللهجة القروية التي استعملها موليير في حوارات القرويين إلا أن الترجمة استطاعت أن تفك رموز هذه الجملة و الدليل على ذلك اعتماد أسلوب الترجمة الحرفية الذي لم يخل بالمعنى في هذين الجملتين.

*- Que d'histoires et d'angigorniaux boutont ces Messieurs-là les courtisans ! p 32. Acte II. Scène 1.

- من أشياء و أدوات معقدة يزررها هؤلاء السادة أهل البلاط ! ص 47. الفصل الثاني.
المشهد الأول.

في هذه الجملة نلاحظ حاشيتين واحدة لناشر النسخة الأصلية ornements compliqués يشرح فيها كلمة angigorniaux و الأخرى للمترجم angigorniaux يبرر بها اختياره ل: أدوات معقدة، كما نلاحظ الترجمة الحرفية.

*- Et parmi tout ça tant de rubans, tant de rubans, que c'est une vraie piquié. P 32. Acte II. Scène 1.

- و بين ذلك كله أشرطة كثيرة، كثيرة جدا حتى ليقال سلة. ص 48. الفصل الثاني. المشهد الأول.

*- Par ma fi, Piarrot, il faut, que j'aille voir un peu ça. P 32. Acte II. Scène 1.

- و الله يا ببيرو، يجب أن أذهب لأشاهد هذا قليلا. ص 48. الفصل الثاني. المشهد الأول.

*- Et bian ! dis, qu'est-ce que c'est ? p 33. Acte II. Scène 1.

- حسنا ! قل ما هو؟ ص 48. لفصل الثاني. المشهد الأول.

اعتماد المترجم للترجمة الحرفية واضح جدا في كل هذه الجمل.

*- Vois-tu, Charlotte, il faut, comme dit l'autre, que je débonde mon cœur. Je t'aime, tu le sais bian, et je sommes pour estre mariés ensemble ; mais marquenne, je ne suis point satisfait de toi. P 33. Acte II. Scène 1.

- أنظري يا شارلوت، يجب، كما قال الآخر، أن أفتح لك قلبي. إنني أحبك، و أنت تعرفين ذلك جيدا، و نحن خلقنا ليتزوج أحدا الآخر، و لكنني و الله لست راضيا عنك. ص 48. الفصل الثاني. المشهد الأول.

رغم طول الجملة إلا أن المترجم نقلها حرفيا دون أي تبديل أو تغيير في أقسامها كما أنه أرفقها بحاشية que je débonde mon cœur و ربما وضعها كتسويغ لخياراته.

*- Je te dis toujou la même chose, parce que c'est toujou la même chose ; et si ce n'était pas toujou la même chose, je ne te dirais pas toujou la même chose. P 34. Acte II. Scène 1.

- أقول لك دائما الشيء نفسه لأن هناك دائما الشيء نفسه، و إذا لم يكن هناك الشيء نفسه لما قلت لك دائما الشيء نفسه. ص 49. الفصل الثاني. المشهد الأول.

نلاحظ تقريبا الجملة ذاتها شكلا و مضمونا و لكنها بلغة ثانية مما يعني بأن الترجمة جاءت حرفية مائة بالمائة.

*- Je t'achète, sans reproche, des rubans à tous les marciars qui passent ; p 34.
Acte II. Scène 1.

- إنني أشتري لك، دون منة، شرائط من كل الباعة الذين يمرون من هنا. ص 49.
الفصل الثاني. المشهد الأول.
هناك ترجمة حرفية في هذه الجملة مع الإضافة في المقطع الأخير.

*- Je me romps le cou à t'aller dénicher des marles. P 34. Acte II. Scène 1.
- و أقطع رقبتني كي أحصل لك على العصافير من أعشاشها. ص 49. الفصل الثاني.
المشهد الأول.

هنا les marles أصلها les merles و هي جمع ل le merle الذي يعني الشحرور و هو
عصفور و لكن المترجم ترجم باسم الكل عصافير عوضا عن اسم الجزء الشحارير و قد
جاءت ترجمته حرفية و محافظة على الفكرة الأصلية.

*- Je veux que l'en fasse comme l'en fait quand l'en aime comme il faut. P 35.
Acte II. Scène 1.

- أريدك أن تفعلني كما يفعل الناس حين يحبون كما يجب. ص 50. الفصل الثاني.
المشهد الأول.

*- Et l'on fait mille petites singeries aux personnes quand on les aime du bon du
cœur. P 35. Acte II. Scène 1.

- و إن ألف حركة تبدر من المرء حين يحب من كل قلبه. ص 50. الفصل الثاني.
المشهد الأول.

نلاحظ الترجمة الحرفية في كلتا الجملتين لكن في الجملة الثانية هناك تقصير في الفكرة أو
المعنى لأن العبارة faire mille singeries تعني القيام بحركات مضحكة و لكن الترجمة لم
تبرز نوع هذه الحركة.

*- Pourquoi me viens-tu aussi tarabuster l'esprit ? p 36. Acte II. Scène 1.

- لماذا لا تأتي كذلك لتشوش لي فكري؟ ص 51. الفصل الثاني. المشهد الأول.
أرفق المترجم هذه الجملة بحاشية له tarabuster l'esprit و ربما وضعها كي يتسنى
للقارئ الذي يتقن اللغتين أن يقرأ الترجمة بوعي أكثر، كما أن الترجمة جاءت حرفية.

*- ... Paix ! coquin que vous êtes ; vous ne savez ce que vous dites, et Monsieur
sait ce qu'il fait. Allons. P 38. Acte II. Scène 2.

- (يرى دون جوان ينضر إليه مهددا فيخاطب نفسه). صه أيها الوغد ! إنك لا تعرف ما
تقول، و سيدك يعرف ما يفعل. هيا. ص 54. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

*- D'où me vient, la belle, une rencontre si agréable ? p 39. Acte II. Scène 2.

- (يخاطب شارلوت) من أين لي، أيتها الحسنة، هذه المقابلة السارة؟ ص 54. الفصل
الثاني. المشهد الثاني.

نلاحظ بأن المترجم أضاف تنصيحا في كلتا الجملتين كما أنه انتهج أسلوب الترجمة
الحرفية.

*- Quoi ? Dans ces lieux champêtres, parmi ces arbres et ces rochers. P 39. Acte
II. Scène 2.

- عجا ! هل يوجد في مثل هذه الأماكن الريفية، و بين تلك الأشجار و الصخور. ص
54. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

نقل المترجم الجملة حرفيا حتى أنه لم يحذف أدوات الترقيم من الجملة.

*- Ah ! n'ayez point de honte d'entendre dire vos vérités. Sganarelle, qu'en dis-
tu ? Peut-on voir rien de plus agréable ? Tournez-vous un peu, s'il vous plait.
Ah ! que cette taille est jolie ! haussez un peu la tête, de grâce. Ah ! que ce
visage est mignon ! ouvrez vos yeux entièrement. Ah ! qu'ils sont beaux ! Que
je vois un peu vos dents, je vous prie. P 40. Acte II. Scène 2.

- آه ! لا تخجلي أبدا أن تسمعي من يحدثك عن حقيقتك. ما رأيك فيها يا سغاناريل، هل من الممكن أن يرى الإنسان أجمل منها؟ استديري قليلا من فضلك. آه ! ما أرشق هذا القوام ! ارفعي رأسك قليلا أرجوك. آه ! ما ألطف هذا الوجه ! افتحي عينيك على وسعهما. آه ! يا لجمالهما ! أرجوك دعيني أرى أسنانك قليلا. ص 55. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

اعتمد المترجم أسلوب الترجمة بالحرف على الرغم من طول الجملة.

*- Je n'aurais pas manqué de les laver avec du son. P 41. Acte II. Scène 2.

- لما تأخرت في غسلهما بالنخالة. ص 56. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

نلاحظ وجود حاشية للمترجم في هذه الجملة son بالإضافة إلى النقل الحرفي.

*- Et pour vous montrez que je vous dis vrai. P 43. Acte II. Scène 2.

- و لكي أريك صدق قولي. ص 58.

*- Tout doucement, Monsieur, tenez-vous, s'il vous plait. Vous vous échauffez trop, et vous pourriez gagner la puresie. P 46. Acte II. Scène 3.

- مهلا يا سيدي، تمالك نفسك من فضلك. إن حرارتك لتشتد، و قد تصاب بالحمى. ص 61.

هناك نقل حرفي في كلتا الجملتين مع تغيير الترجمة لبعض وظائف الكلمات في الجملة الثانية.

*- Don Juan, à Mathurine. Non, au contraire, c'est elle qui me témoignait une envie d'être ma femme, et je lui répondais que j'étais engagé à vous. P 51. Acte II. Scène 4.

- دون جوان (بصوت منخفض لماتورين) لا، بالعكس، إنها هي التي تظهر رغبتها في أن تكون زوجتها، و قد أجبتها بأنني مرتبط بك. ص 65. الفصل الثاني. المشهد الرابع.

نلاحظ بأن الترجمة هذه المرة أيضا أضافت التنقيص في الجملة الأصلية لا توجد عبارة بصوت منخفض لكننا نفهمها من الجملة بالتالي فالترجمة أضافت و أظهرت ما كان مضمرا كما أنها جاءت حرفية.

*- Monsieur, je viens vous avertir qu'il ne fait pas bon ici pour vous. P 59. Acte II. Scène 4.

- (متحيا جانبا بدون جوان) سيدي، جئت أنبهك إلى أن هذا المكان لا يلائمك. ص 74. الفصل الثاني. المشهد الرابع.

تبدو الترجمة الحرفية واضحة غير أن المترجم أرفقها بتنقيص غير موجود في الجملة الأصلية.

*- Vous n'avez qu'à suivre cette route, Messieurs, et détourner à main droite quand vous serez au bout de la forêt. P 69. Acte III. Scène 2.

- ليس عليكما إلا أن تتبعنا هذه الطريق يا سادتي، ثم تنحرفا إلى الجهة اليمنى حين تبلغان نهاية الغابة. ص 84. الفصل الثالث. المشهد الثاني.

*- Je m'étais par hasard égaré d'un frère et de tous ceux de notre suite ; et comme je cherchais à les rejoindre, j'ai fait rencontre de ces voleurs, qui d'abord ont tué mon cheval. P 73. Acte III. Scène 3.

- ضللت الطريق صدفة عن أخ لي و عن جميع أتباعنا، و لما كنت أسعى للحاق بهم التقيت بهؤلاء اللصوص الذين قتلوا حصاني أول الأمر. ص 90. الفصل الثالث. المشهد الثالث.

*- Que ma destinée est cruelle ! Faut-il que je vous doive la vie, et que Don Juan soit de vos amis ? p 76. Acte III. Scène 3.

- ما أسوء حظي ! أكان ينبغي أن أدين لك بحياتي و أن يكون دون جوان من أصدقائك؟ ص 96. الفصل الثالث. المشهد الثالث.

حافظت الترجمة على الخصوصيات الشكلية لهذه الجمل أي أنها جاءت حرفية.

*- Bon, voilà ce qu'il nous faut, qu'un compliment de créancier. De quoi s'avise-t-il de nous venir demander de l'argent, et que ne lui disait-tu que Monsieur n'y est pas ? p 88. Acte IV. Scène 2.

- حسنا ! هذا ما كان ينقصنا، تحية رجل من الدائنين ! و ما الذي خطر له حتى يأتي ليطالبنا بالنقود، ولم لم تقل له أن السيد غائب؟. ص 114. الفصل الرابع. المشهد الثاني.

*- Allons, mets-toi, là, et mange. J'ai affaire de toi quand j'aurai soupé. Tu as faim à ce que je vois. P 108. Acte IV. Scène 7.

- هيا اجلس هنا وكل فأنا بحاجة إليك بعد العشاء إنك جائع على ما أرى. ص 141. الفصل الرابع. المشهد الثامن.

نلاحظ تقابلا في الشكل و المعنى بين الأصل و الترجمة.

*- Embrassez-moi, mon fils, et persistez, je vous conjure, dans cette louable pensée. P 114. Acte V. Scène 1.

- قبلني يا بني، و استمر، أرجوك، في هذا التفكير المحمود. ص 147. الفصل الخامس. المشهد الأول.

*- Vous ne vous rendez pas à la surprenante merveille de cette statue mouvante et parlante ? p 115. Acte V. Scène 2.

- ألن تؤمن بتلك المعجزة التي بدرت من هذا التمثال المتحرك الناطق؟ ص 150. الفصل الخامس. المشهد الخامس.

في كلتا الجملتين نلاحظ توافق عدد الكلمات تقريبا بين الأصل و الترجمة مما يعني أن المترجم نقل حرفيا.

*- Arrêtez, Don Juan : vous m'avez hier donné parole de venir manger avec moi. P 126. Acte V. Scène 6.

- قف يا دون جوان، لقد وعدتني بالأمس أن تأتي لتناول الطعام معي. ص 166. الفصل الخامس. المشهد السادس.

نلاحظ النقل الحرفي في هذه الجملة.

الترجمة بالنسخ:

*- Car vous tournez les choses q'une manière, qu'il semble que vous avez raison. P 18. Acte I. Scène 2.

- ذلك لأنك تقلب الأمور على نحو يبدو لي فيه أنك على صواب. ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

حافظت الترجمة على أشكال المكونات الدلالية و الصرفية لهذه الجملة.

*- Il se plait à se promener de liens en liens. P 15. Acte I. Scène 2.

- إذ يسره أن يتنقل من قيد إلى قيد. ص 26. الفصل الأول. المشهد الثاني.
في هذه الجملة لم يبدل المترجم مراتب الكلمات و هو نوع من النسخ.

*- Qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses. P 17. Acte I. Scène 2.

- أن تكون هناك عوالم أخرى لأستطيع أن أجتاحتها بغزواتي الغرامية. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- J'avais les plus belles pensées du monde. P 18. Acte I. Scène 2.

- كان لدي أجمل أفكار في العالم. ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Mais il y a de certains petits impertinents dans le monde. P 19. Acte I. Scène 2.

- و لكن هناك بعض صغار الحمقى في العالم. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- (Il aperçoit Done Elvire) p 22. Acte I. Scène 2.

- يلمح دونا إلفيرا. ص 36.

نقل المترجم هذه الجمل كلمة بكلمة.

*- Moi, Monsieur ? je n'en sais rien, s'il vous plait. P 24. Acte I. Scène 3.

- أنا يا سيدي؟ إنني لا أعرف شيئاً، أرجوك. ص 38. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Vous vous moquez de votre serviteur. P 25. Acte I. Scène 3.

- إنك تسخر من خادمك. ص 39. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Mais sache que ton crime ne demeurera pas impuni. P 27. Acte I. Scène 3.

- و لكن اعلم أن جريمتك لن تظل بلا عقاب. ص 42. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Sganarelle, le Ciel ! p 27. Acte I. Scène 3.

نلاحظ جيداً اعتماد المترجم لأسلوب الترجمة بالرصف في كل هذه الجمل.

*- N'attends pas que j'éclate ici en reproches et en injures. P 28. Acte I. Scène 3.

- لا تنتظر مني هنا أن أنفجر لوما و شتائم. ص 42. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Non, non, je n'ai point un courroux à exhaler en paroles vaines. P 28. Acte I. Scène 3.

- لا، لا، ليس بي من غضب أظهره بكلمات جوفاء. ص 42. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Ah ! quel abominable maître me vois-je obligé de servir ! p 28. Acte I. Scène 3.

- (لوحده) يا له من سيد فظيع أراني مكرها على خدمته ! ص 43. الفصل الأول. المشهد الثالث.

لم يبدل المترجم ترتيب الكلمات في الجمل الثلاث غير أنه أضاف التنقيص في الجملة الثالثة.

*- Et pis je les avons menés cheux nous auprès du feu. P 31. Acte II. Scène 1.

- ثم حملناهما إلى بيتنا و وضعناهما قريباً من النار. ص 46. الفصل الثاني. المشهد الأول.

هناك نوع من الغموض خاصة في عبارة ووضعناهما قريبا من النار نتيجة الترجمة بالنسخ.

*- Et si vous ne croyez rien, vous avez vos raisons. P 19. Acte I. Scène 2.

- و إذا كنت لا تؤمن بشيء، فإن لك مبرراتك. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Mais qu'est-ce qu'il te faut ? Que veux-tu ? p 34. Acte II. Scène 1.

- و لكن ماذا ينقصك ؟ و ماذا تريد . ص 49. الفصل الثاني. المشهد الأول.

*- Jerniquenne ! Je veux que tu m'aimes. P 34. Acte II. Scène 1.

- و الله، أريد أن تحبيني. ص 49. الفصل الثاني. المشهد الأول.

يتجلى أسلوب النسخ في هذه الجمل بشكل بارز.

*- Promets-moi donc que tu tâcheras de m'aimer davantage. P 37. Acte II. Scène 1.

- عديني إذن أنك ستعملين على أن تحبيني أكثر فأكثر. ص 52. الفصل الثاني. المشهد الأول.

هناك نسخ حرفي واضح في الجملة.

*- Vous voyez, Monsieur. P 38. Acte II. Scène 2.

- كما ترى يا سيدي. ص 54. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

*- Etes-vous de ce village ? P 38. Acte II. Scène 2.

- ها أنت من هذه القرية. ص 54. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

*- Oui, Monsieur. P 38. Acte II. Scène 2.

- نعم يا سيدي. ص 54. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

*- Et vous y demeurez ? P 38. Acte II. Scène 2.

- و هل تسكنين فيها؟ ص 54. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

نلاحظ الترجمة بالرصف في الجمل الأربع لأنها تأتي بالمعنى.

*- Jerniqué ! non. J'aime mieux te voir crevée que de te voir à un autre. P 48.
Acte II. Scène 3.

- يا للشيطان ! كلا. أفضل أن أراك تموتين على أن أراك مع غيري. ص 63.
حافظ المترجم على ترتيب الكلمات و وظائفها ومعانيها مما يعني أنه اعتمد أسلوب الترجمة بالرصف.

*- Ne lui dites rien, c'est une folle. P 52. Acte II. Scène 4.

- لا تقولي لها شيئاً، إنها مجنونة. ص 66. الفصل الثاني. المشهد الرابع.
انتهج المترجم الترجمة بالرصف مع إبقاءه للمعنى الأصلي.

*- C'est l'épouseur du genre humain, et ... p 58. Acte II. Scène 4.

- إنه مزواج الجنس البشري، و ... ص 72. الفصل الثاني. المشهد الرابع.

*- (La statue baisse la tête). Ha ! p 84. Acte III. Scène 5.

- (التمثال يخفض رأسه) ها ! ص 109. الفصل الثالث. المشهد السادس.
نلاحظ بأن المترجم نقل الجملتين كلمة بكلمة حتى أنه في الجملة الثانية لم يبن بالجملة الفعلية بل أبقى ترتيب الكلمات كما هو عليه الحال في الجملة الأصلية كما أنه اقترض من الجملة الفرنسية كلمة ها ! .

*- Sganarelle ôte les sièges promptement. P 95. Acte IV. Scène 3.

- (سغاناريل يسحب الكراسي بسرعة) ص 121. الفصل الرابع. المشهد الثالث.

*- Je suis votre serviteur, et de plus votre débiteur. P 95. Acte IV. Scène 3.

- أنا خادمك، و زيادة على ذلك، فأنا مدين لك. ص 121. الفصل الرابع. المشهد الثالث.
هناك نسخ لغوي واضح في كلتا الجملتين كما أن المترجم وضع المزدوجتين في الجملة الأولى كي يبين بأنه تنصيب.

*- Il faut avouer que vous avez en Monsieur un homme qui vous aime bien. P 96. Acte IV. Scène 3.

- يجب أن تعترف بأن لك في شخص السيد إنسانا يحبك كثيرا. ص 123. الفصل الرابع. المشهد الرابع.
نشعر بنوع من الثقل عند قراءة الجملة لأن الترجمة عبارة عن نسخ.

*- Qu'on lui donne du vin. P 110. Acte IV. Scène 8.

- فليقدم له الخمر. ص 143. الفصل الرابع. المشهد التاسع.
لم يتصرف المترجم في ترجمة كلمة خمر مثلما يفعل عادة المترجمون عندما تكون الكلمة الأصلية تخالف ما هو شائع و متعارف عليه (فمثلا كان بإمكانه القول فليقدم له القهوة أو الشاي) لأن شخصية دون جوان في حد ذاتها هي شخصية كافرة و فاجرة و لذلك حافظ على كلمة خمر مما يعني أنه اتبع أسلوب الترجمة بالرصف.

المرامزة:

*- Et si je te disais **le nom** de toutes celles qu'il a épousées. P 12. Acte I. Scène 1.

- و إذا ذكرت لك أسماء كل اللواتي تزوج منهن. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.
ترجم الكلمة المفردة le nom بكلمة تؤدي نفس المعنى لكن في الجمع و هو نوع من الإبدال لأن اللغة الهدف تطغى على تعبير المترجم و هو نوع من المرامزة أيضا.

*- Je conserve des yeux pour voir **le mérite** de toutes. P 16. Acte I. Scène 2.

- إن لي عينين أحتفظ بهما لأرى مزاياهن جميعا. ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.
نلاحظ بأن منطق اللغة الهدف يطغى على اللغة المصدر هذا لأن المترجم استبدل الكلمة المفردة le mérite بالكلمة الجمع مزايا وهذا نوع من المرامزة.

*- Et rends à chacune **les hommages** et les tributs où la nature nous oblige. P 16.

Acte I. Scène 2.

- و أقدم لكل منهن الاحترام و الواجبات التي ترغمننا الطبيعة على تقديمها. ص 28.

الفصل الأول. المشهد الثاني.

نفس الملاحظة إلا أن المترجم وضع كلمة مفردة الاحترام عوضا عن الجمع les hommages .

*- Et deux roulement d'yeux rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire. P 117. Acte V. Scène 2.

- أو دورتين من دورات عيونهم ليصححوا بين الناس كل ما يمكن أن يفعلوه. ص 153.

الفصل الخامس. المشهد الثاني.

هناك نوع من الإبهام و اللبس في الجملة المنقولة إلى العربية ناتج عن انتهاج المترجم أسلوب المرامزة.

الإبدال:

*- **Non seulement il réjouit** ... p 9. Acte I. Scène 1.

- فهو لا يقتصر على إنعاش النفس ... ص 18. الفصل الأول. المشهد الأول.

ترجم يوسف l'adverbe non seulement الموجود في اللغة الفرنسية بشبه جملة كما ترجم الفعل réjouir بمضاف و مضاف إليه أي أنه انتهاج أسلوب الإبدال في ترجمته.

*- Et comme on est **ravi**. P 9. Acte I. Scène 1.

- و كيف يشعر بالبهجة. ص 18. الفصل الأول. المشهد الأول.

هنا يبدو أسلوب الإبدال واضحا لأن الصفة أصبحت اسما في الجملة العربية، كما أن المعنى موجود.

*- Je pourrais peut-être **me tromper**. P 10. Acte I. Scène 1.

- قد أكون **مخطئا**. ص 18. الفصل الأول. المشهد الأول.
قام المترجم بترجمة الفعل الغير مصرف بصفة، مما يعني بأنه قام باعتماد أسلوب الإبدال.

*- Tu me dis **qu'il a épousé** ta maîtresse. P 11. Acte I. Scène 1.

- تقول لي إنه **متزوج** من سيدتك. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.
نلاحظ بأن الفعل الموجود في الجملة الفرنسية أصبح خبر في الجملة العربية.

*- **Je t'apprends**, inter nos. P 12. Acte I. Scène 1.

- و ذلك **سر** بيننا. ص 22. الفصل الأول. المشهد الأول.
نلاحظ بأن الجملة الفرنسية قد أرفقت بحاشية للناشر يشرح فيه عبارة inter nos و التي تعني entre nous، فرغم و جود كلمات لاتينية قديمة في هذه الجملة إلا أن المترجم فهم المعنى كما أنه استعمل تقنية الإبدال لأنه نقل الفعل المصرف باسم.

*- Je t'ai fait cette confidence avec franchise. P 13. Acte I. Scène 1.

- لقد أسريت لك بهذه الأمور بصراحة. ص 22. الفصل الأول. المشهد الأول.
هناك إبدال مع الإضافة.

*- Et que je **trouve** fort **vilain** d'aimer de tous côtés comme vous faites. P 16.
Acte I. Scène 2.

- و إنني **استقبح** كثيرا أن يحب المرء أنى اتجه كما تفعل أنت. ص 27. الفصل الأول.
المشهد الثاني.

نلاحظ بأن المترجم قام بترجمة الفعل + الصفة trouver vilain بالفعل المزيد استقبح أي أنه وظف أسلوب الإبدال.

*- Non, non ; la constance n'est **bonne** que pour les ridicules. P 16. Acte I.
Scène 2.

- لا، لا، إن الثبات في الحب لا يليق إلا بالسخفاء. ص 27. الفصل الأول. المشهد الثاني.

هنا حبذا لو قال المترجم الوفاء في الحب عوضا عن الثبات في الحب لأنها أقرب إلى المعنى المقصود من الثبات، كما أنه أضاف في الحب و ترجم الصفة بفعل.

*- **Comme vous débitez !** P 17. Acte I. Scène 2.

- ما أعظم صراحتك ! ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- **Qui sont libertins sans savoir pourquoi.** P 19. Acte I. Scène 2.

- يلحدون دون أن يعرفوا لذلك سببا. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- **Pensez-vous que pour être de qualité.** P 19. Acte I. Scène 2.

- هل تظن أنه كي تصبح شخصية مرموقة. ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- **Je l'ai suivie** jusques en cette ville. P 20. Acte I. Scène 2.

- بالرحيل وراءها إلى هذه المدينة. ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني.

في كل هذه الجمل نلاحظ بأن المترجم قام باستبدال جزء من الرسالة (الاسم أو الفعل أو الصفة أو حرف الجر...) بجزء آخر دون أن يؤدي ذلك إلى ضياع في المعنى ولا إلى تغيير في مضمون الرسالة.

*- **Ne l'ai-je pas bien tué ?** p 21. Acte I. Scène 2.

- ألم أقتله كما يجب؟ ص 35. الفصل الأول. المشهد الثاني.

نلاحظ بأن المترجم نقل l'adverbe de manière bien بشبه جملة كما يجب و هو نوع من الإبدال كما أنه أرفق هذه الجملة بحاشية له كما تقضي به.

*- **Je serai bien aise** pourtant d'ouïr de votre bouche les raisons de votre départ.

P 24. Acte I. Scène 3.

- و مع ذلك، فإنه يسرني جدا أن أسمع من فمك أسباب رحيلك. ص 38. الفصل الأول. المشهد الثالث.

انتهج المترجم أسلوب الإبدال في هذه الجملة من خلال ترجمته للفعل + الصفة إلى فعل فقط.

*- Sganarelle, **se retournant** vers son maître. Monsieur ... p 25. Acte I. Scène 3.

- سغاناريل (يلتفت نحو سيده)، سيدي ... ص 39. الفصل الأول. المشهد الثالث.
ما يشد الانتباه هو أن المترجم عندما ينقل التنصيص يضعه بين قوسين كي يفرق بين لغة المؤلف و لغة الشخصيات كما أنه ترجم le participe présent se retournant بفعل مضارع و هو نوع من الإبدال.

*- Vois-tu, ça n'est ni **biau** ni **honnête** de n'aimer pas les gens qui nous aiment. P 34. Acte II. Scène1.

- أترين ليس من الجمال و النبل في شيء ألا نحب الناس الذين يحبوننا. ص 50. الفصل الثاني. المشهد الأول.

نلاحظ بأن المترجم ترجم الصفتين les deux adjectifs باسمين في الجملة الهدف.

*- Jarni ! vlà ou l'en voit les gens **qui aiment**. P 35. Acte II. Scène1.

- لعمرى ! هكذا يفعل الناس المتحابون. ص 50. الفصل الثاني. المشهد الأول.
هنا ترجم الشبه جملة بصفة.

*- Je m'en vas boire chopaine, pour **me rebouter** tant soit peu de la fatigue que j'ai eue. P 37. Acte II. Scène1.

- فأنا ذاهب لأشرب كأسا استرجع بها قواي نظرا للتعب الشديد أشعر به. ص 37.

الفصل الثاني. المشهد الأول.

أرفق المترجم هذه الجملة بحاشية Pour me rebouter كما أنه ترجم الفعل بشبه جملة.

*- Ah ! Qu'elles sont amoureuses. P 40. Acte II. Scène2.

- يا للإثارة ! ص 55. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

نلاحظ بأن كلمة Ah ! قد حذفت من الجملة دون أن تخل بالمعنى، كما أن المترجم وضع أداة نداء + اسم مقابل شبه جملة في الفرنسية.

*- Sganarelle, apercevant Mathurine. P 50. Acte II. Scène 4.

- سغاناريل (وقد رأى ماتورين). ص 65. الفصل الثاني. المشهد الرابع.

هنا ترجم le participe présent apercevant بـ قد + الماضي و هذه الصيغة عادة ما تستعمل لزمان آخر في الفرنسية و هو l'imparfait مما يعني أنه نوع من الإبدال.

*- Ce me serait **une trop sensible douleur** que vous fussiez de la partie. P 76.

Acte III. Scène 3.

- فإنه يؤلمني أشد الألم أن تكون من أصدقائه و تقف إلى جانبه. ص 96. الفصل الثالث. الثالث.

نلاحظ إبدال في ترجمة الكلمات فالاسم أصبح فعلا و الصفة ترجمت بأفعل التفضيل.

*- Je crois que cet habit est **purgatif**. P 81. Acte III. Scène 5.

- أعتقد أن هذا الثوب يسبب الإسهال. ص 104. الفصل الثالث. المشهد السادس.

هنا ترجم كلمة purgatif و هي تعد صفة في الجملة أي un attribut بشبه جملة فعل + مفعول به.

*- Il jette des regards sur nous qui me feraient peur, si j'étais tout seul, et je pense **qu'il ne prends pas plaisir de nous voir**. P 84. Acte III. Scène 5.

- إنه يرمقنا بنظرات، كان من الممكن أن تخيفني لو كنت وحدي، و اعتقد أن مرآنا لا يسره. ص 109. الفصل الثالث. المشهد السادس.

هناك تحريف شكلي واضح لكنه غير سلبي مما يعني بأن المترجم نقل هذه الجملة متبعا أسلوب الإبدال.

*- Il est vrai ; il me fait **tant de civilités et tant de compliments** que je ne saurais jamais lui demander de l'argent. P 96. Acte IV. Scène 3.

- هذا صحيح فهو يبالغ في الترحيب بي و إكرامي حتى إنني لم أستطع أن أطلبه بالمال. ص 123. الفصل الرابع. المشهد الرابع.

نلاحظ بأن المترجم قد أرفق جملة بحاشية Il me fait tant de civilité ربما كي يبرر اختياره للترجمة، كما أنه ترجم l'adverbe de quantité tant بالفعل بالغ و لم يكرره في الجملة مثلما هو الحال في الجملة الأصلية بل ربط و نسق الجملة و هو نوع من الإبدال.

*- Et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont réveillés en moi quelques petits restes d'un feu **éteint** ? p 106. Acte IV. Scène 7.

- و أن ثيابها المهملّة و شكلها الذابل و دموعها قد أيقظت في نفسي بقايا يسيرة من حب خدمت جذوته؟ ص 139. الفصل الرابع. المشهد الثامن.

هنا نقل المترجم مفردة éteint و هي صفة في الجملة الفرنسية بشبه جملة أي فعل + مفعول به بمعنى أنه استعمل أسلوبين ترجميين أي اثنين في واحد و هما التذويب والإبدال.

*- Monsieur, quel **diable de style** prenez-vous là ? p 123. Acte V. Scène 4.

- سيدي، أي أسلوب شيطاني هذا الذي اتخذته؟ ص 161. الفصل الخامس. المشهد الرابع.

هناك إبدال لأن تركيب اللغة العربية يفرض ذلك.

*- Ciel **offensé**. P 127. Acte V. Scène 6.

- السماء التي جدف عليها. ص 169. الفصل الخامس. المشهد السادس.
هنا ترجم الصفة بشبه جملة.

التبديل:

*- Mais **encore** il instruit les âmes à la vertu. P 9. Acte I. Scène 1.

- بل إنه يربي الناس على الفضيلة أيضا. ص 18. الفصل الأول. المشهد الأول.
تكفي قراءة الجملتين كي نحس بالتبديل في مراتب بعض الكلمات ثم إن المترجم كان بإمكانه أن يترجم حرفيا فيقول مثلا بل إنه أيضا يهذب النفوس على الفضيلة.

*- Mais enfin, **sur de tels sujets, l'expérience** m'a pu donner quelques lumière.
P 10. Acte I. Scène 1.

- إلا أن التجربة منحتني بعض اليقين في مثل هذه المواضيع. ص 19. الفصل الأول.
المشهد الأول.
هنا قام المترجم بإعادة تنظيم الجملة نحويا كي يسهل تلقيها.

*- **Je ne suis pas, de vrai**, quel homme il peut être. P 11. Acte I. Scène 1.

- الحق إنني لا أعرف أي نوع من الرجال يمكن أن يكون. ص 20. الفصل الأول.
المشهد الأول.

*- Tu sais que, **par son ordre**, je partie avant lui. P 12. Acte I. Scène 1.

- فأنت تعلم أنني سافرت قبله بناء على أمره. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.
في هذه الجملة انتهج المترجم التبديل من خلال وضعه للجملة التي جاءت اعتراضية في وسط الجملة الأصلية une phrase intercalée في آخر الجملة العربية.

*- Suffit qu'il faut que **le courroux du Ciel l'accable** quelque jour. P 12. Acte I.
Scène 1.

- يكفي أن أقول إنه لابد أن يبيوء بغضب السماء ذات يوم. ص 21. الفصل الأول.
المشهد الأول.

تغير موقع الفعل و الفاعل في الجملة لأن منطق اللغة العربية يحتم على الترجمة ذلك
فالفاعل يسبق الفاعل على عكس اللغة الفرنسية التي عادة ما تبني جملها الفعلية بالفاعل +
الفعل، كما أنها أضافت شبه جملة أن أقول.

*- Il faut que je **lui** sois fidèle, en dépit que j'en aie. P 12. Acte I. Scène 1.

- ثم إنه يجب أن أكون وفيا له رغم احتقاري إياه. ص 22. الفصل الأول. المشهد
الأول.

احترم المترجم عناصر الجملة الأصلية غير أنه كيف ترجمته مع قواعد اللغة العربية لأنه
أضاف أداة ربط la charnière ثم إنه أضاف بغية إبراز العلاقات المنطقية في القول و هنا
شمل التبديل le pronom personnel lui الذي ينوب عن le complément d'objet indirect
« à Don Juan » في الجملة الفرنسية.

*- **Et ne trouves-tu pas, dis-moi,** que j'ai raison d'un user de la sorte ?. p 15.
Acte I. Scène 2.

- قل لي، ألسنت تراني على صواب حين أتصرف به هذا التصرف؟ ص 26. الفصل
الأول. المشهد الثاني.

*- **Tout** le beau de la passion **est fini**. p 17. Acte I. Scène 2.

- فقد انتهى جمال العاطفة كله. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.
في الجملة الأولى و الثانية نلمس الإبدال المتعاكس.

*- Mais **par exemple, de vous voir tous les mois vous marier** comme vous
faites... p 18. Acte I. Scène 2.

- و لكن أن أراك مثلاً تتزوج في كل شهر كما تفعل... ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

هنا تقيد المترجم بالقواعد اللسانية خاصة من الناحيتين التركيبية و الدلالية أي أنه نقل الجملة حرفياً لكن مع تغيير خفيف في مواقع المفردات.

*- **Pensez-vous, dis-je**, que vous en soyez plus habile homme. P 20. Acte I. Scène 2.

- أقول، هل تظن أنك تصبح إنساناً أكثر فهماً. ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني.
وضع المترجم في هذه الجملة حاشية له كي يبرر وضعه للشبه الجملة أكثر فهماً كما بدأ جملة بأقول لأن صيغة القول في العربية تحتم البدء بالقائل ثم القول على عكس اللغة الفرنسية التي تبدأ بالقول ثم تضع القائل و هو يعد تبديلاً في هذه الحالة.

*- **Monsieur**, vous ne me l'avez pas demandé. P 22. Acte I. Scène 2.

- إنك لم تطلب مني ذلك يا سيدي. ص 36. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Madame, je vous avoue que je suis surpris, p 23. Acte I. Scène 3.

- أعترف لك يا سيدتي بأنني مندهش. ص 37. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Don Juan, faisant signe d'approcher à Sganarelle. P 24. Acte I. Scène 3.

- دون جوان (مشيراً إلى سغاناريل بالاقتراب). ص 39. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Qu'il faut que, malgré vous, vous demeuriez ici quelque temps. P 26. Acte I. Scène 3.

- و أن عليك أن تبقى هنا رغماً عنك بعض الوقت. ص 40. الفصل الأول. المشهد الثالث.

انتخت الترجمة أسلوب التبديل لأن مجموعة القواعد اللغوية هي التي تتحكم بالتعبير.

*- Et sur de tels sujets, un noble cœur, au premier mot, doit prendre son **parti**. P 28. Acte I. Scène 3.

- و في مثل هذه المواضيع على القلب النبيل أن يحدد موقفه منذ سماعه الكلمة الأولى.
ص 42. الفصل الأول. المشهد الثالث.

ترجم يوسف رضا شبه الجملة الفرنسية au premier mot بشبه جملة أطول منها لأنه
أضاف كي يكتمل معنى الجملة مع تبني أسلوب التبديل.

*- Enfin donc **j'estions sur le bord de la mar moi et le gros Lucas.** P 29. Acte II. Scène 1.

- كنا أنا و لوقا السمين على شاطئ البحر. ص 44. الفصل الثاني. المشهد الأول.
نلاحظ بأن المترجم قد اقتطع من الجملة الأصلية وحدة الترجمة الأولى و ألصقها بالجملة
التي تسبق هذه الجملة في النص و ترجم باقي الجملة بالتبديل و هنا يدعى ب Le chassé-
croisé elliptique .

*- Iglia que tu me chagrines l'esprit, **franchement.** P 33. Acte II. Scène 1.

- بصراحة، إن هناك ما يؤلم خاطري. ص 48. الفصل الثاني. المشهد الأول.

*- **Je vous suis bien obligée, si ça est.** P 40. Acte II. Scène 2.

- إذا صح هذا، فأنا مدينة لك كثيرا. ص 56. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

*- Car enfin, belle Charlotte, **je vous aime de tout mon cœur.** P 42. Acte II. Scène 2.

- لأنني أحبك يا شارلوت الجميلة من كل قلبي. ص 57. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

*- **Mais au moins, Monsieur, ne m'allez pas tromper.** P 44. Acte II. Scène 2.

- و لكني أرجوك يا سيدي ألا تخدعني على الأقل. ص 59. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

هناك تغيير كامل في مواقع كلمات الجمل الأصلية في الترجمة لأن المترجم انتهج أسلوب
التبديل.

*- **A moins de cela, tu ne l'auras pas.** P 71. Acte III. Scène 2.

- لن تحصل عليها بأقل من ذلك. ص 88. الفصل الثالث. المشهد الثاني.
حافظت الترجمة على تناسق الجملة بأسلوب التبديل.

*- Et nous nous voyons obligés, **mon frère et moi**, à ... p 73. Acte III. Scène 3.
- لأنني مضطر أنا و أخي أن ... ص 93. الفصل الثالث. المشهد الثالث.

*- Couvre **au moins** ta poltronnerie d'un voile plus honnête. P 81. Acte III.
Scène 5.

- أستر جنبك بستار أشرف على الأقل. ص 104. الفصل الثالث. المشهد السادس.
هناك تداخل بين وحدات الترجمة في كلتا الجملتين لكن المعنى موجود ففي الجملة الأولى نجد بأن الفرنسية تضع المتحدث في الأخير من باب اللباقة و لكن العربية تفضل البدء بالمتحدث و هي لا تعد إساءة للغة العربية بل هي جزء من تراكيبيها و أساليبيها.

*- Demande-lui, **dis-je**. P 84. Acte III. Scène 5.

- قلت لك أسأله. ص 106. الفصل الثالث. المشهد السادس.
بدأت الجملة العربية بالقائل على عكس الجملة الفرنسية التي بدأت بالقول ثم ختمت بالقائل.

*- Oh ! ça, Monsieur Dimanche, **sans façon**, voulez-vous, souper avec moi ? p 95. Acte IV. Scène 3.

- على فكرة، قل لي يا سيد ديمانش، هل تريد أن تتناول العشاء معي من غير تكلفة؟ ص 121. الفصل الرابع. المشهد الثالث.

جرت ترجمة هذه الجملة كما يبدو على المراحل التالية: إضافة قل لي و تبديل موقع الشبه الجملة من غير تكلفة في الجملة و تعادل وحدتي الترجمة في هذين اللغتين من غير تكلفة و sans façon .

*- **Vite à souper**. P 107. Acte IV. Scène 7.

- العشاء بسرعة. ص 139. الفصل الرابع. المشهد الثامن.

انتهج المترجم أسلوب التبديل مع الإبدال أي وظف أسلوبين في نفس الوقت لأنه غير مواقع الكلمات و ترجم الشبه جملة la préposition à + le verbe souper à l'infinitif باسم معرف.

*- Une chaise et un couvert, **vite donc**. P 110. Acte IV. Scène 8.

- أحضروا بسرعة كرسيًا و صحنًا. ص 143. الفصل الرابع. المشهد التاسع.

*- Et n'a pas **vingt fois sur ma tête** laissé tomber **les coups de sa justice redoutable**. P 113. Acte V. Scène 1.

- فلم تسمح لضربات عدالتها المخيفة أن تسقط فوق رأسي عشرين مرة. ص 146. الفصل الخامس. المشهد الأول.

أضاف الترجمة في كلتا الجملتين لتأصيلهما لأن اللغة الهدف تحتم ذلك.

النتيجه:

*- Et c'est un épouseur à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne. P 12. Acte I. Scène 1.

- إنه رجل مستعد لأن يقدم على كل أنواع الزواج، سيدة، أنسة، بنت ذوات، قروية. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.

ترجم كلمة épouseur بشبه جملة و هو نوع من التتمير و bourgeoise ببنت ذوات و كان بإمكانه اقتراض الكلمة بـجوازية لكن يبدو بأنه فضل استعمال بنت ذوات و هو تتمير أيضا.

*- Je dirais hautement que tu aurais menti. P 13. Acte. Scène 1.

- فسأقول جهارا إنك كاذب في ما تقول. ص 22. الفصل الأول

ربط بالفاء و هو من مميزات اللغة العربية و ترجم **hautement** l'adverbe de manière
بالحال جهارا و ترجم le participe passé menti بخبر إن و هو عبارة عن اسم كما
أضاف في ما تقول لأنه ربما اضطر إلى ذلك و إلا لتغير معنى الجملة.

*- Et n'aime guère demeurer en place. P 15. Acte I. Scène 2.

- و لا يطيب له أبدا أن يظل في مكان واحد. ص 26. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- On goûte une douceur extrême à réduire par cent **hommages**, le cœur d'une
jeune beauté. P 17. Acte I. Scène 2.

- و إن الإنسان ليشعر بعذوبة متناهية حين يخضع قلب فاتنة صغيرة بمئات العبارات
الدالة على الحب و الوفاء. ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.
هناك تتمير اقتضته اللغة الهدف ربما ناتج عن عدم توفر مقابل، فالكلمة في لغة ما تقابلها
خانة فارغة une case vide .

*- Et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour. P 17. Acte I.
Scène 2.

- فنركن حينئذ إلى طمأنينة مثل هذا الحب. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Et vous parlez **tout comme** un livre. P 17. Acte I. Scène 2.

- و إنك تتكلم كما لو كنت تقرأ في كتاب. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Qu'as-tu à dire là-dessus ? p 18. Acte I. Scène 2.

- و ماذا لديك أن تقوله في هذا الموضوع؟ ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Et vos discours m'ont brouillé tout cela, p 18. Acte I. Scène 2.

- ثم شوش كلامك كل شيء في ذهني. ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Laisser faire, p 18. Acte I. Scène 2.

- دعنا من هذا الآن. ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

لم يذكر النص الأصلي في الجملة الأولى و الخامسة ظرفي الزمان حينئذ و الآن و في
الرابعة شبه الجملة في ذهني في حين أن المترجم أضافهم.

*- Fort bonne. P 18. Acte I. Scène 2.

- حياة جميلة جدا. ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.
هنا أضاف المترجم العدة le déterminé أو بما يسمى بالمسند إليه حياة لأن الجملة لا تتم بدونه.

*- (Je parle au maître que j'ai dit) p 20. Acte I. Scène 2.

- (عفوا إنني أخاطب السيد الذي تكلمت عنه) ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Ce n'est pas à vous que je parle. P 20. Acte I. Scène 2.

- أنني لا أكلمك طبعاً بل اكلم السيد الآخر. ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Il aurait tort de se plaindre. P 21. Acte I. Scène 2.

- و لعله يخطئ إذا هو اشتكى من ذلك. ص 35. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Don Juan, en le menaçant. Si ... p 25. Acte I. Scène 3.

- دون جوان (مهدداً) إذا لم ... ص 39. الفصل الأول. المشهد الثالث.

هناك إضافة لكلمة عفوا في الجملة الأولى رغم عدم وجودها في الجملة الأصلية و رغم تغييرها لمعنى الجملة أما في الجمل الأخرى فهناك إضافات زادت من تناسق الجمل.

*- Et pour te montrer. P 30. Acte II. Scène 1.

- و لكي أبرهن لك على صحة ما أقول. ص 45. الفصل الثاني. المشهد الأول.

هناك نوع من الحشو و التكرار في الجملة العربية لأن الترجمة أضاف شبه جملة لا تسمن و لا تغني من جوع.

*- Ils boutont ça après tout, comme un gros bonnet de filace. P 32. Acte II. Scène 1.

- و هم يضعون هذا الشعر بعد أن يرتدوا ثيابهم كأنه قبعة كبيرة من القش. ص 47. الفصل الثاني. المشهد الأول.

أضاف الترجمة جملة من أجل الربط و تكملة معنى الجملة المعربة.

*- Ils ont des chemises qui ont des manches où j'entrerais tout brandis, toi et moi. P 32. Acte II. Scène 1.

- و إن لهم قمصانا ذات أكمام واسعة لنستطيع أن ندخل فيها بكاملنا أنا و أنت. ص 37.
الفصل الثاني. المشهد الأول.

وضع المترجم حاشية لمفردة بكاملنا tout brandi و هذا ربما كي يبين محدودية الترجمة كما أنه تصرف من خلال إضافته لمفردة واسعة كي يكون هناك وصل بين أجزاء الجملة.

*- Je vous dis qu'ou vous tegniez, et qu'on ne caressais point nos accordées. P 46. Acte II. Scène 3.

- (يضع نفسه من جديد بين دون جوان و شارلوت) قلت لك و ابتعد و لا تقبل خطيبتا.
ص 61. الفصل الثاني. المشهد الثالث.

*- Charlotte : Qu'est-ce que c'est donc que vous veut Mathurine ? p 51. Acte II. Scène 4.

- شارلوت (لدون جوان) ماذا تريد ماتورين منك. ص 65. الفصل الثاني. المشهد الرابع.

لعل المترجم أضاف التنصيص في كلتا الجملتين كي يوجه به المخرج و الممثلين و حتى القراء و الجمهور و قد وضع أيضا حاشية في الجملة الأولى accordées و تعني خطيبات مثلما ترجمها و لكنه في الجملة الأولى وضع فيما يخص الفعل caresser الفعل قبل عوضا عن لمس و هنا يعد إظهارا للمضمرة لكنه يخالف المعنى الأصلي.

*- Si tu m'aimes, ne dois-tu pas être bien aise que je devienne Madame ? p 48. Acte II. Scène 3.

- أفلا ينبغي، إذا كنت تحبني، أن تكون مسرورا لأنني سأصبح سيدة محترمة. ص 63.
الفصل الثاني. المشهد الثالث.

اعتمدت الترجمة أسلوب التبديل مع إضافة مفردة محترمة و هو نوع من القهقري لأن موليير يقصد سيدة متزوجة و ليست محترمة فالفرق شاسع بين الكلمتين لأنه يمكن أن

تكون محترمة و غير متزوجة و العكس صحيح.

*- Mais que vois-je là ? p 72. Acte III. Scène 2.

- (ينظر إلى الغابة) و لكن ماذا أرى هناك ؟ ص 88. الفصل الثالث. المشهد الثاني.
رغم أن الجملة في حد ذاتها قادرة على توجيه المخرج و الممثلين و ربما لهذا السبب لم يضع موليير تنصيحا إلا أن المترجم أضاف التنقيص و هنا يعتبر حشوا.

*- Il court au lieu du combat. P 72. Acte III. Scène 2.

- (يمتشق سيفه و يهرع إلى مكان المعركة) ص 88. الفصل الثالث. المشهد الثاني.
في هذه الجملة عبر المترجم عن نفس الرسالة التي تتضمنها الجملة الأصلية عن طريق الترجمة بالإضافة كي يوضح موقف دون جوان في نهاية هذا المشهد.

*- Et vous êtes en droit de ne trouver jamais de porte fermée chez moi. P 89.
Acte IV. Scène 3.

- و من حقا ألا تجد بابا مغلقا في وجهك و أنت في منزلي. ص 115. الفصل الرابع.
المشهد الثالث.
يبدو بأن المترجم اضطر إلى إضافة شبه جملة في وجهك لأنه ربما لو لم يفعل ذلك لاختل معنى الجملة.

*- Et traite de billevesées tout ce que nous croyons. P 12. Acte I. Scène 1.

- و ينظر إلى كل ما نؤمن به نظرتة إلى شيء تافه باطل. ص 20. الفصل الأول.
المشهد الأول.

أول ما يشد الانتباه هو أن الجملة العربية غير مفهومة و هذا ناتج عن التناثر أو اللحن الدلالي في شبه الجملة نظرتة كما أن تركيبية الجملة تغيرت عند الإضافة.

*- Quoi qu'il **en** soit. P 16. Acte I. Scène 2.

- و مهما يكن من أمر. ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois **d'aimable**. P 16. Acte I. Scène 2.

- فإنني لا أستطيع أن أمنع قلبي عن كل ما أرى من أشياء جميلة. ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.

هناك تكنيات des périphrases في كلتا الجملتين لأن المترجم استبدل في كل جملة لفظة في النص المصدر بمجموعة ألفاظ أو تعابير تفيد معنى اللفظة نفسها في النص المصدر.

*- Et je m'**en** accommoderais assez, moi, s'il n'y avait point de mal, p 19. Acte I. Scène 2.

- قد أستطيع أن أفعل الشيء نفسه لو لم يكن هناك شر في ذلك. ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

لجأت الترجمة إلى التكنية لأن النص الهدف يتيح ذلك.

*- Morquenne, ce m'a-t-il fait ; je gage que **moi**. P 30. Acte II. Scène 1.

- قال: يا للجنة ! أراهن، إن هذا غير صحيح. ص 45. الفصل الثاني. المشهد الأول.

*- Et pis Mathurine est arrivée là, **à qui l'en a fait les doux yeux**. P 31. Acte II. Scène 1.

- ثم وصلت ماتورين إلى هناك، و كان بين الجماعة واحد منهم جعل ينظر إليها ويغمزها بعينه في حنان. ص 46. الفصل الثاني. المشهد الأول.

في هذين الجملتين نابت عدة ألفاظ في النص الهدف عن مقابل مفردة في النص المصدر هنا نتحدث عن التذويب la dilution و هو نوع من التتمير كما أن المترجم أرفق الجملة الثانية بحاشية faire les doux yeux يبرر فيها اختياره للترجمة رغم أنه كان قادر على نقلها باعتماد أسلوب المقابلة la correspondance كأن يقول مثلاً يرنو لها بشغف.

*- Pourquoi m'obliger là-dessus à **des redites** ? p 57. Acte II. Scène 4.

- لماذا تضطّراني إلى إعادة أشياء قلتها؟ ص 70. الفصل الثاني. المشهد الرابع.
حذف المترجم عندما عرب كلمة là-dessus و ربما قام بذلك وعيا منه بأنها لن تؤثر على معنى الجملة، كما أطلّ في نقل مفردة des redites و التي تعتبر un complément d'objet indirect في الجملة الأصلية إذ عربها بشبه جملة.

*- Otez ce pliant et apporter **un fauteuil**. P 90. Acte IV. Scène 3.

- ارفعوا هذا المقعد و أحضروا آخر يكون لائقا به. ص 116. الفصل الرابع. المشهد الثالث.
نقل كلمة un fauteuil بشبه جملة تتكون من أربع مفردات رغم أن المفردة الفرنسية لها مقابل في اللغة العربية هو أريكة.

*- O complaisance maudite ! à quoi me réduis-tu ? p 102. Acte IV. Scène 3.

- (لنفسه) أيتها المجاملة الملعونة ! إلى أين تنتهين بي؟ ص 133. الفصل الرابع. المشهد الرابع.

*- Qui peut frapper de cette sorte ? p 109. Acte IV. Scène 7.

- (يسمع طرق) من هذا الذي يطرق الباب على هذا النحو. ص 141. الفصل الرابع. المشهد الثامن.

هناك إضافة أخرى للتنصيص في كلتا الجملتين بغية توجيه القارئ و هي تخدم النص وخاصة العرض.

*- Qu'est-ce donc ? Qu'y a-t-il ? p 109. Acte IV. Scène 7.

- (يرى سغاناريل قد عاد خائفا) ماذا دهاك؟ من هناك؟ ص 142. الفصل الرابع. المشهد الثامن.

نفس الملاحظة فيما يخص هذه الجملة فقد وضع المترجم تنصيحا ربما رغبة منه في خدمة نص المسرحية، كما قال من هناك ؟ و كان بإمكانه أن يقول ماذا هناك ؟ لو نقل حرفيا، لكنه تنبه للجملة التي سبقت هذه الجملة في الحوار و التي تتحدث عن سغانريل عندما يذهب لفتح الباب بعد أن سمع طرقا عليه.

*- Et par conséquent, **vous serez damné** à tous les diables. P 119. Acte V. Scène2.

- و على ذلك فسيكون مصيرك إلى الشياطين، و يقضي عليك بالهلاك الأبدي. ص 156. الفصل الخامس. المشهد الثاني.

استعان الترجمة بأسلوب الإضافة على مستوى الكلمات فقد وضعت مقابل الفعل الفرنسي damner المصرف في le futur antérieur مجموعة من المفردات وهنا تعد تكنية.

*- Rendez-vous à tant de preuves. P 125. Acte V. Scène5.

- ثب إلى رشدك و أمن بكل هذه البراهين. ص 165. الفصل الخامس. المشهد الخامس.
لو قمنا بحساب عدد الكلمات في الجملتين سنجد بأن عدد كلمات الجملة العربية يفوق عدد كلمات الجملة الفرنسية فهي عشر كلمات مقابل ست كلمات مما يعني بأن المترجم قد انتهج الترجمة بالإضافة.

إظهار المضمرة:

*- Il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui. P 12. Acte I. Scène 1.

- امرأة مثيرة أو فاترة ، كلهن عنده سواء. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.
استعمل المترجم أسلوب الإبدال بمعنى أنه غير تركيبية الجملة نحويا و لكنه أظهر ما كان يجب إضماره مثلما هو الحال في الجملة الفرنسية أي أنه أدخل دقائق دلالية غير مذكورة في النص المصدر استدلل عليها من خلال السياق المعرفي و نظرا للقيود التي تفرضها اللغة العربية.

*- Et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste. P 13. Acte I. Scène 1.

- و يحملني أغلب الأحيان على استحسان أشياء تحتقرها نفسي ... ص 22. الفصل الأول. المشهد الأول.

كان بإمكان المترجم أن ينقل حرفيا كأن يقول مثلا: و يجبرني عادة على استحسان ما تبغضه نفسي و لكن يبدو بأنه فضل استعمال التبديل و أضاف أشياء أي أظهر المضمّر كما غير في أدوات الترقيم la ponctuation إذ وضع ثلاث نقط في الجملة العربية les 3 points de suspensions أي أن جملة المتحدث لم تكتمل بينما الجملة الأصلية تبين بأن المتحدث قد أنهى كلامه لأنها تنتهي بنقطة.

*- On ne peut pas aller là contre. P 15. Acte I. Scène 2.

- و لا يستطيع المرء أن يرى خلاف هذا. ص 27. الفصل الأول. المشهد الثاني.

عادة ما يترجم الضمير le pronom impersonnel on الذي يوضع لغير العاقل بالمبني للمجهول لكن الترجمة فضلت إظهار المضمّر من خلال نقله بالمبني للمعلوم بواسطة كلمة المرء.

*- Et j'ai une petite barque et des gens. P 22. Acte I. Scène 2.

- فاستأجرت قاربا صغيرا و رجالا. ص 36. الفصل الأول. المشهد الثاني.

إذا قرأنا الجملة الأصلية سنفهم لأول وهلة بأن المتحدث يريد أن يقول بأنه يملك القارب و الرجال لكن إذا حاولنا الغوص في أعماقها بالنظر إلى ما سبقها من أحداث سنفهم بأن المتحدث لا يملك شيئا من هذا كله بل يريد أن يقول بأنه سيستأجرهم و هذا ما قامت به الترجمة عندما أظهرت ما كان مضمرا.

*- O ! ça, ç'ai-je fait, veux-tu gager dix sols que si ? p 30. Acte II. Scène 1.

- فقلت له: أوه يا للشيطان ! أتراهن على ذلك بعشر صلدات. ص 45. الفصل الثاني. المشهد الأول.

أثبت المترجم عنصرا من الجملة كان من الأفضل إخفاءه في الترجمة و هنا يعد تجاوزا من قبل المترجم.

*- Non, quand **ça** est, **ça** est voit. P 35. Acte II. Scène 1.

- كلا، عندما يكون هناك **حب فإنه** يبدو واضحا. ص 50. الفصل الثاني. المشهد الأول.

*- Peut-être que **ça** viendra tout d'un coup sans y songer. P 36. Acte II. Scène 1.

- ربما يأتي **الحب** فجأة دون أن نفكر فيه. ص 52. الفصل الثاني. المشهد الأول.

أظهر المترجم ما كان مضمرا بأسماء الإشارة في الجملة الفرنسية les pronoms démonstratifs بكلمة **حب** و هي عبارة عن اسم.

*- Je te ferai gagner queuque chose. P 48. Acte II. Scène 3.

- فسأجعلك تربح بعض الدراهم. ص 63. الفصل الثاني. المشهد الثالث.

حددت الترجمة في هذه الجملة ما قصده المؤلف في الجملة و هنا يعد إظهارا للمضمّر.

*- Parbleu ! le voilà **bon** avec son habit d'empereur romain ! p 84. Acte III. Scène 5 .

- يقينا ! إن رؤيته و هو مرتد ثياب إمبراطور روماني **مدعاة للسخرية**. ص 109. الفصل الثالث. المشهد السادس.

يوجد تغيير على مستوى الشكل لأن المترجم أضاف و قد فعل ذلك ربما لتصبح الجملة متناسقة و منسجمة أكثر كما أثبت عناصر من الجملة كانت مضمرة des éléments implicites .

*- Et je vous ferai connaître les gens. P 89. Acte IV. Scène 3.

- و لسوف أجعلكم تعرفون أقدار الناس. ص 115. الفصل الرابع. المشهد الثالث.
نلاحظ نوعا من التعرية في المعنى أي أن الجملة العربية أظهرت ما كل كان مضمرا.

*- Mais, vous, Sganarelle, vous me devez quelque chose en votre particulier. P 97. Acte IV. Scène 3.

- و لكنك أنت يا سغاناريل مدين لي، من جهتك، بما أخذته مني لحسابك الخاص. ص 124. الفصل الرابع. المشهد الرابع.

إذا قارنا بين شكل الجملتين نجد بأن الجملة العربية أطول من الجملة الفرنسية هذا لأن المترجم اعتمد أسلوب التدوين و أظهر ما كان مضمرا.

*- Encore vingt ou trente ans de cette vie-ci. P 107. Acte IV. Scène 7.

- أمامنا عشرون أو ثلاثون سنة نعيشها في هذه الحياة الممتعة. ص 140. الفصل الرابع. المشهد الثامن.

لو دققنا النظر في الجملة الفرنسية لوجدنا بأن موليير لم يقل حياة رفاهية أو حياة ممتعة مثلما فعل المترجم بل قال ببساطة مثل هذه الحياة و هو طبعا يقصد حياة ممتعة و ربما لذلك قام المترجم بإثبات هذا العنصر من الجملة.

*- Croyez-vous, Don Juan, nous éblouir par ces belles excuses ? p 121. Acte V. Scène 3.

- هل تعتقد يا دون جوان، أنك تستطيع أن تخدعنا بمثل هذه التعلات الجميلة. ص 159. الفصل الخامس. المشهد الثالث.

كان بإمكان المترجم أن يعادل الجملة الأصلية على مستوى الخطاب و لكنه اختار أن يترجم المعاني في إطار سياقها فالفعل الفرنسي éblouir يعني بهر، فتن ... لكن المترجم اختار المعنى الضمني le sens figuré للكلمة مما يعني انه انتهج أسلوب إظهار المضمر.

الإيجاز:

*- Et cela m'est sorti un peu bien vite de la bouche. P 13. Acte I. Scène 1.

- و لقد خرج ذلك من فمي بسرعة. ص 22. الفصل الأول. المشهد الأول.
نلاحظ قصر الجملة العربية مقارنة بالجملة الأصلية وذلك ربما لأن المترجم تنبه إلى أنه
إذا ترجم حرفيا سيقع في الحشو و سيجد شوائب في التعبير و لهذا استعمل الإيجاز.

*- C'est quelque chose aussi à peu près de cela. P 13. Acte I. Scène 2.

- هو شيء قريب من ذلك. ص 25. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Moi, je crois, sans vous faire tort, que vous avez quelque nouvel amour en tête. P 14. Acte I. Scène 2.

- أعتقد دون أن أسيء إليك، إنك تفكر في غرام جديد. ص 26. الفصل الأول. المشهد الثاني.

استخدمت الترجمة في كلتا الجملتين عددا من الكلمات يقل عن العدد الوارد في الجملتين
الأصليتين أما في الجملة الثانية فقد حذف moi و التي بدأ بها موليير الجملة رغم أهميتها
في السياق لأنها تعزز قول المتحدث.

*- Ce serait peut-être une autre affaire. P 15. Acte I. Scène 2.

- فربما يختلف الأمر. ص 27. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres. P 16. Acte I. Scène 2.

- و مهما ارتبطت بحسنا فإن الحب الذي أكنه لها لا يحملني أبدا على ظلم الآخرين.
ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.

من هذين الجملتين يتبين لنا بأن اللغة العربية قادرة على اختصار الكلام أي أن اللغة بليغة
و البلاغة تعني الإيجاز و من هنا أيضا تتبين لنا سليقة المترجم اللغوية.

*- De quoi est-il question ? p 20. Acte I. Scène 2.

- ماذا في الأمر؟ ص 34. الفصل الثاني. المشهد الأول.
- *- Il est question de te dire qu' ... p 20. Acte I. Scène 2.
- في الأمر أن ... ص 34. الفصل الثاني. المشهد الأول.
- *- Qui a été conduite ici par celui même qu'elle y vient d'épouser. P 21. Acte I. Scène 2.
- قادها إلى هنا خطيبها نفسه. ص 35. الفصل الثاني. المشهد الأول.
- أجازت الترجمة في هذه الجمل مع احترامها لمضامينها.
- *- Et je me figurai plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence. P 21. Acte I. Scène 2.
- و تصورت أنني واجد لذة قصوى في إقلاق تفاهمهما. ص 36. الفصل الأول. المشهد الثاني.
- أرفق المترجم هذه الجملة بحاشية troubler leur intelligence كما أجاز في نقل هذه الجملة التي يظهر عليها عندما نقرأها بأنها مترجمة دون العودة إلى الأصل لأن الشفافية تنقصها كما أن اللغة المصدر تغطي عليها أكثر من اللغة الهدف.
- *- Et prends soin toi-même d'apporter ... p 22. Acte I. Scène 2.
- و اهتم بإحضار ... ص 36. الفصل الأول. المشهد الثاني.
- نقل سبع مفردات بأربع فقط و هو تحليل في الترجمة.
- *- Me ferez-vous la grâce, Don Juan, de vouloir bien me reconnaître ? p 23. Acte I. Scène 3.
- هل لك يا دون جوان أن تتكرم فتتعرف علي. ص 37. الفصل الأول. المشهد الثالث.
- *- Madame, à vous dire la vérité ... p 26. Acte I. Scène 3.
- الحقيقة يا سيدتي ... ص 39. الفصل الأول. المشهد الثالث.
- *- De l'outrage que tu me fais, p 28. Acte I. Scène 3.

- على إهانتني. ص 42. الفصل الأول. المشهد الثالث.

*- Je m'en vas te conter tout fin drait comme cela est venu. P 29. Acte II. Scène 1.

- سأروي لك بالضبط كيف حدث ذلك. ص 44. الفصل الثاني. المشهد الأول.
نلاحظ بأن المترجم قام باقتصاد مفردات في اللغة الهدف.

*- Car je ses hasardeux, moi, je vas à la débände. P 30. Acte II. Scène 1.

- لأنني رجل مغامر و متهور. ص 45. الفصل الثاني. المشهد الأول.
أضاف الناشر للجملة الأصلية حاشية له. il fonce comme un soldat qui rompt le rang.
يشرح فيها je vas à la débände أما المترجم فقد نقل هذه الشبه جملة بمفردة واحدة
تلخص الفكرة و هو في هذه الحالة يعتبر إيجاز.

*- Je fais jouer pour toi les vielleux quand ce vient ta tête. P 34. Acte II. Scène 1.

- و أغني لك الأغنيات يوم عيدك. ص 49. الفصل الثاني. المشهد الأول.
اختصرت الترجمة في الجملة و لكنها حافظت على الفكرة الموجودة في الأصل.

*- Ne te mets point en peine. P 48. Acte II. Scène 3.

- لا تحزن. ص 63. الفصل الثاني. المشهد الأول.
أجاز المترجم في الجملة بحيث وضع كلمتين في وحدة ترجمية مقابلة لست كلمات في
الجملة الأصلية.

*- Enfin, je m'en vais être le plus heureux de tous les hommes. P 50. Acte II. Scène 3.

- أخيرا سأصبح أسعد الرجال. ص 64. الفصل الثاني. المشهد الثالث.
استعمل محمد رضا أفعل التفضيل مثلما هو عليه الحال في الجملة الأصلية لكن باختصار.

*- Il n'y a pas moyen de lui faire entendre raison. P 52. Acte II. Scène 4.

- ليس هناك سبيل لإقناعها. ص 66. الفصل الثاني. المشهد الرابع.

*- Mais je vous donne avis que vous devez vous tenir sur vos gardes. P 84. Acte III. Scène 2.

- و لكنني أنصحكما بأن تأخذا حذركما. ص 84. الفصل الثالث. المشهد الثاني.

قصرت الترجمة في التعبير عن الجملتين لكنها حافظت على المعنى الموجود فيهما.

*- C'est une fluxion qui lui est tombé sur la joue. P 108. Acte IV. Scène 7.

- هذا تورم أصاب خذه. ص 140. الفصل الرابع. المشهد الثامن.

عند احتساب عدد الكلمات في الجملة الأصلية نجد إحدى عشر كلمة بينما نجد خمس كلمات في الجملة المترجمة رغم أن المعنى متوفر ذلك أن المترجم اعتمد أسلوب الإيجاز.

*- Je vous rends grâce, il est demain jeûne pour moi. P 111. Acte IV. Scène 8.

- شكراً، و لكنني صائم غدا. ص 144. الفصل الرابع. المشهد التاسع.

جاءت الترجمة سليمة و اقتصادية في كلماتها.

التعديل :

*- Que tu vois, en Don Juan, mon maître, **le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté.** P 12. Acte I. Scène 1.

- أنك واجد في سيدي دون جوان، أكبر نذل ظهر على وجه الأرض. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.

غير المترجم في الرسالة نفسها لأنه ربما رأى بأن الترجمة الحرفية أو حتى المحورة قد تفضي، في اللغة الهدف، إلى عبارة صحيحة نحويًا وإنما لا تتناسب مع روح اللغة وطرائق التعبير فيها.

*- **Ce serait un chapitre à durer jusques avec au soir.** P 12. Acte I. Scène 1.

- فلن أنتهي من تعدادهن قبل المساء. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.
غير الترجمة في وجهة النظر بواسطة أسلوب التعديل.

*- **D'hier au soir.** P 13. Acte I. Scène 2.

- منذ ليلة أمس. ص 25. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- **Assurément** que vous avez raison. P 15. Acte I. Scène 2.

- أنت على صواب بلا شك. ص 27. الفصل الأول. المشهد الثاني.
هناك تعديل على صعيد المفردات.

*- En glieu de pourpoint, de petites brassières, qui ne leu venont pas usqu'au
brichet. P 32. Acte II. Scène 1.

- هذا بالإضافة إلى القميص و الصداري الصغيرة التي لا تصل إلى خصرهم. ص 47.
الفصل الثاني. المشهد الأول.
تصرف في خصرهم و هو نوع من التعديل.

*- Et en glieu de rabats, un grand mouchoir de cou à réziau, avec quatre
grosses houppes de linge qui leu pendent sur **l'estomaque.** P 32. Acte II. Scène
1.

- و بالإضافة إلى ذلك الأقمشة المزركشة المتدلّية على صدورهم، و منديل الرقبة الكبير
ذي الخطوط مع أربع شرابات كبيرة من القماش تتدلى على صدورهم. ص 47. الفصل
الثاني. المشهد الأول.

نلاحظ تقابل في وجهات النظر فالجملة الفرنسية تتحدث عن الأقمشة التي تتدلى على
معداتهم بحكم أن الفرنسيين قديما كانوا يضعون حول عنقهم رداء يشبه إلى حد ما رباط
العنق بينما العرب أو البدو القدامى كانوا يضعون الشماغ و هو الذي يتدلى حتى الصدر.

*- Et ne trouves-tu pas, dis-moi, **que celles-ci vant bien l'autre**. P 38. Acte II. Scène 2.

- قل لي ألا ترى أن هذه الحسنة لا تقل قيمة عن الأخرى. ص 54. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

*- Vous me rendez justice **assurément**. P 44. Acte II. Scène 2.

- فإنك لا ريب ستصفني. ص 59. الفصل الثاني. المشهد الثاني.
يوجد نوع من التعديل التركيبي une modulation syntaxique ففي هذين الجملتين بيان اللغة العربية هو الذي يفرض على الترجمة نقل هذه الصور بطريقة مختلفة.

*- Oui, Charlotte, je veux que Monsieur **vous rende un peu camuse**. P 56. Acte II. Scène 4.

- نعم يا شار لوت و أنا أريد من السيد أن يكسر أنفك. ص 69. الفصل الثاني. المشهد الرابع.

أرفق ناشر النص الأصلي حاشية له camuse : piteuse, penaude و المعنى فطساء لكن المترجم نقلها بيكسر أنفك أي أنه نقل النتيجة بالسبب فلماذا تصبح فطساء؟ لأنه ببساطة كسر أنفها و هو نوع من التعديل.

*- **Tous les discours n'avancent point les choses**. P57. Acte II. Scène 4.

- إن الأعمال لا تتم أبدا بالأقوال. ص 70. الفصل الثاني. المشهد الرابع.
قدم المترجم فكرة الجملة من زاوية أخرى أي أنه قلب في وجهة النظر من خلال البدء بالنتيجة على عكس الأصل الذي بدأ بالوسيلة.

*- Et vous n'avez qu'à dire quand vous voulez qu'il paraisse et **vous donne satisfaction**. P 76. Acte III. Scène 3.

- و ما عليك إلا أن تقول متى تريده أن يظهر و يكفر عن ذنبه. ص 96. الفصل الثالث. المشهد الثالث.

ترجم شبه الجملة vous donne satisfaction بما يفعله دون جوان و ليس بما يحسه دون كارلوس هذا يعني أنه اتبع أسلوب التعديل.

*- **Le théâtre représente l'appartement de Don Juan.** P 87. Acte IV. Scène 1.

- تجري حوادث هذا الفصل في منزل دون جوان. ص 112. الفصل الرابع. المشهد الأول.

هنا حدث تنويع في الرسالة دون أن يتأذى معنى الجملة الأصلية.

*- Un laquais ôte les assiettes de Sganarelle d'abord **qu'il y a dessus à manger.** P 109. Acte IV. Scène 7.

- (يرفع أحد الخدم صحن سغاناريل قبل أن يأكل ما فيه). ص 141. الفصل الرابع. المشهد السابع.

لم يمس المترجم بالمعنى و لكنه فقط فسر الجملة على مستوى الفكرة مغيرا في التعبير الدلالي.

الترجمة باسم الجزء:

*- O Ciel ! Voyez-vous, Monsieur, ce changement de **figure** ? p 125. Acte V. Scène 4.

- يا للسماء ! رأيت يا سيدي كيف غير شكله. ص 162. الفصل الخامس. المشهد الرابع.

ترجم اسم الجزء باسم الكل أي الخاص بالعام و يدخل في إطار التعديل. Il a traduit l'hyponyme par l'hyperonyme, le spécifique par le générique.

مخاطبة القارئ:

*- Mais c'est assez de cette manière. P 9. Acte I. Scène 1.

- و لكن كفانا كلاما عن هذا الموضوع. ص 18. الفصل الأول. المشهد الأول.

*- Approchez, puisqu'on le veut ainsi. P 24. Acte I. Scène 3.

- اقترب ما دام يريد ذلك. ص 39. الفصل الأول. المشهد الثالث.

بدل المترجم صيغة المجهول بصيغة المبني للمعلوم .

الإثبات في معرض النفي:

*- J'ai peur qu'elle ne soit mal payée de son amour. P 10. Acte I. Scène 1.

- أخشى ألا يقابل حبها بالمثل. ص 18. الفصل الأول. المشهد الأول.

*- Et que vous eussiez autant gagné à ne bouger de là. P 10. Acte I. Scène 1.

- و إنه كان من الخير لكما لو بقيتما هناك. ص 19. الفصل الأول. المشهد الأول.

استعمل الإثبات في معرض النفي أي صيغ النفي الموجودة في الجمل الأصلية تحولت إلى إثباتات في الترجمة.

التشخيص:

*- D'une conquête à faire. P 17. Acte I. Scène 2.

- يرغمنا على أن نسعى لغزوه . ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

الهاء تعود على ما قيل في الجملة التي تسبق الجملة الحالية أي السحر الأخاذ و هو نوع من التشخيص لأنه أضفى على الجماد ما يختص به الكائن البشري.

*- Je ne me sens pas, je l'avoue ; je jette des larmes de joie. P 114. Acte V. Scène 1.

- و أعترف لك بأنني لم أعد أسيطر على مشاعري، فأنا أسكب دموع الفرح. ص 147. الفصل الخامس. المشهد الأول.

*- Et jetez-vous vite dans le repentir. P 125. Acte V. Scène 4.

- ألق بنفسك سريعا في أحضان التوبة. ص 165. الفصل الخامس. المشهد الرابع.
استعار المترجم عند نقله هذين الجملتين il a utilisé une métaphore و هو نوع من التشخيص.

التعادل:

*- Mais, à vue de pays, je connais à peu près **le train des choses**. P 10. Acte I. Scène 1.

- و لكنني في ما أرى أعرف تقريبا مجرى الأمور. ص 18. الفصل الأول. المشهد الأول.

عادل المترجم في مقطع من الجملة مع الأصل لتوفر التعبير المقابل في اللغة الهدف.

*- Et pour en achever le portrait, il faudrait bien **d'autres coups de pinceaux**. P 11. Acte I. Scène 1.

- إذ أن الأمر يحتاج إلى لمسات أخرى لكي أنتهي من رسم صورته. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.

عند قراءة هذه الجملة لأول وهلة نلمس نوعا من التبديل في عناصر الجملة الأصلية كما أن **coups de pinceaux** تعني **des retouches** و هذا ما فعله المترجم عندما نقلها بلمسات مما يعني أنه قام بنوع من التعديل.

*- O ! **acoute un peu auparavant**, Charlotte : j'ai queuque autre chose à te dire ; moi. P 33. Acte II. Scène 1.

- و لكن تمهلي قبل ذلك يا شارلوت، فإن لي شيئا آخر أقوله لك. ص 48. الفصل الثاني. المشهد الأول.

*- Oui, ce n'est que ça, et c'est bian assez. P 34. Acte II. Scène 1.

- نعم، ليس إلا هذا، و هو كاف. ص 49. الفصل الثاني. المشهد الأول.

تشير كل جملة إلى نفس الموقف الموجود في جملتها الأصلية لكن التعبير عنه يختلف تماما .

*- Que tu ne te grouillerais pas pour me bailler le moindre coup, ou me dire la moindre chose. P 35. Acte II. Scène 1.

- فلا تتحركين لتصفعيني و لو مرة واحدة أو تقولي لي أية كلمة. ص 51. الفصل الثاني. المشهد الأول.

لو بحثنا عن الدلالة القاموسية للفعل se grouiller لوجدنا أسرع ... لكن يبدو بأن الترجمة قابلت بين الجملتين.

*- Touche donc là, **Charlotte**. P 37. Acte II. Scène 1.

- اتفقنا ... ضعي يدك في يدي. ص 52. الفصل الأول. المشهد الثاني.

حذف المترجم شارلوت و عوضها بكاف المخاطبة و عادل بين الجملتين.

*- **Mais, à te dire vrai**. P 38. Acte II. Scène 2.

- و لكن الحق يقال. ص 53. الفصل الثاني. المشهد الثاني.

*- **ça n'y fait rien**, Piarrot. P 48. Acte II. Scène 3.

- لا بأس في ذلك يا ببيرو. ص 63. الفصل الثاني. المشهد الثالث.

*- **Laissez-la là**. P 52. Acte II. Scène 4.

- دعيها و شأنها. ص 66. الفصل الثاني. المشهد الرابع.

*- **Holà ! Charlotte**, ça n'est pas bien de courir sur le marché des autres. P 53. Acte II. Scène 4.

- اسمعي يا شارلوت ! ليس من الصواب أن تجري في المزايذة على غيرك. ص 67. الفصل الثاني. المشهد الرابع.

توجد علاقات تماثلية في هذه الجمل و هذا راجع إلى اعتماد المترجم لأسلوب التعادل.

*- **Et ce que je trouve admirable.** P 84. Acte III. Scène 5.

- و الذي يثير دهشتي حقا. ص 106. الفصل الثالث. المشهد السادس.

*- **Il jette des regards sur nous.** P 84. Acte III. Scène 5.

- إنه يرمقنا بنظرات. ص 109. الفصل الثالث. المشهد السادس.

*- **Il y a longtemps** que j'attendais cela. P 115. Acte V. Scène 2.

- لقد انتظرت ذلك منذ أمد بعيد. ص 150. الفصل الخامس. المشهد الثاني.

*- **Et que je me suis en votre présence chargé de cette affaire.** P 120. Acte V. Scène 3.

- و إنني أخذته أمامك على عاتقي. ص 157. الفصل الخامس. المشهد الثالث.

استعمل المترجم تعابير جامدة لا تتقل المفردات بحرفيتها في هذه الجمل أي أنه وظف أسلوب التعادل.

الثابت المنقول:

*- **Et comme Alexandre,** je souhaiterais. P 17. Acte I. Scène 2.

- و لكم أتمنى كالإسكندر. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

يقصد دون جوان -و هو المتحدث- بالإسكندر الإسكندر الأكبر أو الإسكندر المقدوني إذ شبه نفسه به فهو يشبهه إلى حد ما في غزواته و لكن ليست الحربية و إنما الغرامية ولعل المترجم أراد أن يحافظ على هذا المشبه به لأنه يأتي بمعنى الجملة فهو يحمل نفس القيمة الثقافية الموجودة في اللغة الهدف و هنا يعد نقلا ثابتا لأنه يختص باسم علم.

*- **Dieu m'en garde.** P 19. Acte I. Scène 2.

- و ليحفظني الله من ذلك. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.

لأن الجملة واضحة، بمعنى آخر هي عبارة جاهزة، قام المترجم بمكافئتها بالأصل و قد نقل Dieu باله لأنها لا تحتاج إلى تحليل تفسيري، لذلك نقلها مباشرة رغم أنها لا تطابق الكلمة الأصلية شكلا و نطقا و لكنها توازيها مضمونا و هي ثابت منقول لأنها اسم علم.

التصرف:

قبل الشروع في استعراض الجمل و محاولة الغوص في أعماقها، نشير إلى أن كل ما ذكرناه سابقا من استراتيجيات ترجمية تعد تصرفات شكلية توجه مقارنة المترجم العامة حيال النص الأصلي دون أن تخل بمضمونه، بالإضافة إلى تصرفات أخرى و كلها تمس الجانب الشكلي L'adaptation formelle أي هيكل المسرحية خاصة في الإضافات وتقسيم المشاهد.

*- Le théâtre représente un palais. P 9. Acte I. Scène 1.

جاءت هذه الجملة في بداية المشهد الأول كتتصيص للمؤلف لكن المترجم لم يضعها قبل بدء الحوار بين الشخصيات و إنما أضافها كحاشية له أي في آخر الصفحة و هذا ما يجعلنا نظن أنها إضافة للمترجم في حين أنها تتصيص لموليير كما ذكرنا و هو تصرف من قبل المترجم لكنه لا يخدم المسرحية و لا يسهل للمخرج التعامل مع النص.

- و في الصفحة 23 من النسخة العربية، نجد صورة لممثل متقمص لشخصية سغانريل و يجلس على كرسي و يرتدي للباس خاص بحقبة زمنية عاصرها موليير و شخصياته الخيالية، كما أن الصورة بالأبيض و الأسود و تحتها مقطع من حواره مع غوسمان إن الخوف يدفعني إلى التحمس و إلى كبح مشاعري، و يحملني أغلب الأحيان على استحسان أشياء تحتقرها نفسي ... و هو يعد تصرف شكلي لأنه يساعد القارئ في التأقلم مع أحداث المسرحية و يجعله يسبح فيها بمخيلته، كما أن المترجم عندما وضع أسماء الشخصيات في الحوار وضعها على هامش الصفحة، بينما في الطبعة الفرنسية نجدها تتخلل وسط الصفحة و هو نوع من التزيين فقط لا أكثر و لا أقل و هو يأتي من باب تقديم المسرحية.

*- Qu'on renonce au monde pour lui. P 16. Acte I. Scène 2.

- و أن نتخلي عن العالم من أجلها. ص 27. الفصل الأول. المشهد الثاني.

اختار المترجم عبارة و أن نتخلى عن العالم عوضا عن المعنى الأصلي و أن نزهد في الدنيا و الزهد في الدنيا بمعنى ترك الدنيا و ملذاتها و الانصراف إلى التعبد، لأنه ربما رأى فيه نوعا من الغموض الذي يمكن أن يظلل القارئ و لأن المقابل الأصلي متعدد الدلالة polysémique .

*- Qui font **les esprits forts**. P 19. Acte I. Scène 2.

- و يتخذون سمة الزنادقة. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.
يبدو بأن المترجم لاحظ بأن اللغة الهدف تقتقر إلى تعبير أو مصطلح شائع مقابل لذلك الموجود في اللغة المصدر أي هناك ثغرة une lacune في الترجمة فعوض بإضافة حاشية les esprits forts ربما كي يحافظ على نبرة النص و ربما كي يبين محدودية ترجمة هذه العبارة و هو نوع من التصرف أيضا.

*- C'est bien à vous à vouloir vous mêler de tourner en raillerie ce que tous les hommes révèrent. P 20. Acte I. Scène 2.

- هل يليق بك أن تحشر نفسك و تسخر من أشياء يقدسها جميع الناس؟ ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني.
لو قارنا بين الترجمة و الأصل نجد بأن الجملة الأصلية ختمت بنقطة بينما الترجمة ختمت بعلامة استفهام، وهو نوع من البيان أو بما يسمى بتجاهل العارف la fausse question ou l'interrogation oratoire و هنا تفيد التوبيخ و تبين دراية المترجم بآليات اللسان البشري و قدرة تصرفه في الترجمة.

*- Cet époux prétendu doit aujourd'hui régaler **sa maîtresse** d'une promenade sur mer. P 22. Acte I. Scène 2.

- إن هذا العريس الموعود، ينوي اليوم أن يدخل البهجة في نفس فتاته بنزهة في البحر.
ص 36. الفصل الأول. المشهد الثاني.

تصرف المترجم في نقل مفردة sa maîtresse و التي تعني عشيقة كما أنه كان حبذا لو ترجم مفردة prétendu بالمزعوم أو المفترض لكن يبدو بأنه فضل وضع الموعد لأنها تتماشى مع فتاته و ربما قام بذلك لأن الواقع الاجتماعي و الثقافي العربي لا يتلاءم مع الواقع الغربي فتصرفه هنا يمس الجانب الأخلاقي.

*- La scène se passe à la campagne, au bord de la mer, et non loin de la ville. P 29. Acte II. Scène 1.

- تدور حوادث الفصل الثاني في الريف على شاطئ البحر غير بعيد عن المدينة. ص 44. الفصل الثاني. المشهد الأول.

لم تضع الترجمة هذا التنصيص في بداية المشهد و إنما وضعته في آخر الصفحة أي كحاشية و هو تصرف في غير محله لأن القارئ أحيانا لا يقرأ الحواشي من غير انتباه وهذا تقليل في أهمية جزء أساسي من المسرحية.

*- Notre-Dinse, Piarrot, tu t'es trouvé là bien à point. P 29. Acte II. Scène 1.

- الحمد لله يا ببيرو أنك كنت هناك في الوقت المناسب. ص 44. الفصل الثاني. المشهد الأول.

نجد في النص الأصلي حاشية للناشر Parler régional et paysan : Notre-Dame و التي تعني السيدة مريم العذراء و هي خاصة بالديانة المسيحية لكن المترجم كيفها بترجمتها بالحمد لله و هي تتماشى مع الديانتين المسيحية و الإسلامية هذا يعني بأن المترجم لم يتقيد بحذافير النص الأصلي و لهذا السبب تصرف.

*- Pierrot, est-ce là ce Monsieur ? p 37. Acte II. Scène 1.

- ببيرو ... أهذا هو السيد؟ ص 52. الفصل الثاني. المشهد الأول.

نلاحظ إضافة المترجم للثلاث نقط و هي علامة تبرز الترقيم la ponctuation مما يعني بأن المتحدث شارلوت توقفت عن الكلام هنيهة ثم واصلت حديثها أي أنها ترددت قليلا في

طرح السؤال، بينما في النص الأصلي لا توجد و هنا يعد تصرفا في غير محله رغم أنه لا يمس بالمعنى كثيرا بل في موقف المتحدثة.

*- Assurément, autre pièce nouvelle. P 39. Acte II. Scène 2.

- بكل تأكيد (لنفسه) صيد جديد. ص 54. الفصل الثاني. المشهد الثاني.
أضمر المترجم كلمة pièce التي ترجمها بصيد و هنا يقصد به فتاة أخرى يوقعها دون جوان في شباكها، كما أنه أضاف التنصيص رغم غيابه في الجملة الأصلية و هو تصرف من قبله رغم أن أقوال الشخصيات التي سبقت هذه الجملة تدل على أن سغانريل يتحدث لنفسه.

- (يضع نفسه بين بييرو و دون جوان) ص 64. الفصل الثاني. المشهد الثالث.
هذه الجملة عبارة عن تنصيص تخلل جملة لسغانريل عندما كان يحاول إيقاف دون جوان و بييرو عن المشادة الكلامية الحادة التي دارت بينهما و هو تصرف يسهل للقارئ تخيل الموقف و يوجه المخرج مباشرة.

*- **Je vous baise les mains, c'est moi, et non pas vous, qu'il a promis d'épouser.**
P 54. Acte II. Scène 4.

- (شارلوت) **إمض في حال سبيلك**، فأنا التي واعدتها على الزواج لا أنت. ص 67.
الفصل الثاني. المشهد الرابع.
تصرف المترجم في ترجمة المقطع الأول من الجملة لأنه ربما أراد أن يلائمها مع ذهنية القارئ المسلم و لأنه رأى فيها خدشا لحياءه، لأنها تمس مباشرة بالمنحى الأخلاقي، كما أرفقها بحاشية له je vous baise les mains ، كما أنه أضاف تنصيصا آخر و هذا ربما حرصا منه على توجيه القارئ لتتبع سير المسرحية.

- في الصفحة 85 من النص المترجم نجد صورة بالأبيض و الأسود لممثلين يتقمصون

أدوار دون جوان و سغاناريل و الشحاذ و مقطع من قول دون جوان في أسفل الصورة ولكن ليس كما هو عليه في الحوار المترجم و إنما تلخيص له دون جوان: هذه ليرة سأعطيك إياها إذا كفرت بالسماء، خذ، ولكن يجب أن تكفر بالسماء أولاً. و هو تصرف من الناشر يرشد القارئ على فهم و عيش أحداث المسرحية، و هذا مثال فقط فلو حاولنا تعداد الصور في النص المترجم لوجدنا إحدى عشر صورة تلخص لنا بعض مشاهد المسرحية (صفحة 29، 91، 99، 113، 127، 147، 163، 167).

- نلاحظ في المشهد الثالث من الفصل الثالث في النص المترجم ص 89، بأن أحداثه تدور فقط حول شخصية واحدة و هي شخصية سغاناريل بينما في الأصل، بالإضافة إلى هذه الشخصية، هناك دون جوان و دون كارلوس، لكن المترجم أخذ باقي الحوار ووضعه في مشهد رابع أي أنه قسم المشهد الثالث من النص الأصلي إلى مشهدين ثالث و رابع وهو تصرف شكلي من قبل المترجم.

*- Sans votre valeur, en auraient fait autant de moi. P 73. Acte III. Scène 3.

- و لولا شجاعتك لكانوا قضوا علي أيضا. ص 90. الفصل الثالث. المشهد الثالث.
أضاف المترجم حاشية له valeur ربما حرصا منه على مقروئية نصه و هنا يعد تصرفا من قبله.

*- Sganarelle : Plait-il ? p 81. Acte III. Scène 5.

- سغاناريل: (يخرج من المكان الذي اختبأ فيه) ماذا تقول؟ ص 104. الفصل الثالث. المشهد السادس.

تصرف المترجم حين أضاف التنصيص و هو تفسير للموقف الذي يكون فيه سغاناريل.

*- Sganarelle fait le même signe que lui a fait la Statue et baisse la tête. P 85. Acte III. Scène 5.

- (سغاناريل يأتي نفس الإشارة التي قام بها التمثال فيخفض رأسه). ص 110. الفصل الثالث. المشهد السادس.

أتبع المترجم هذا التنصيص بحاشية يفسر فيها تحرك التمثال للقارئ: لم يعد الأمر يتعلق بالتمثال وإنما بظاهرة خارقة، و هو تصرف.

*- Je ne voudrais pas en tenir **dix pistoles** et bien ! Monsieur ? p 86. Acte III. Scène 5.

- أنا لا أبيع هذا المشهد **بعشر ليرات**، و بعد ! ما قولك في هذا يا سيدي. ص 111. الفصل الثالث. المشهد السادس.

لم تضع الترجمة بستول فيما يخص pistoles و التي هي عبارة عن عملة ذهبية اسبانية أو أوروبية لأن البستول لا تدخل في ثقافة النص الهدف ولأن هذا العنصر الثقافي يرسخ الخصوصيات التي تصبح معها الترجمة أمام موضوع معقد لا يكفي فيه حضور الجهاز اللغوي عاريا عن الجهاز الاجتماعي و الثقافي، و هذا ما أدى بالترجمة إلى البحث عن مقابل لها في اللغة الهدف و فعلا وضعت الليرة مكان البستول.

الترجمة بالحذف:

*- Si bien donc, cher Gusman, que **Done Elvire**, ta maîtresse, surprise de notre départ, s'est mise en campagne après nous. P 9. Acte I. Scène I.

- إذن فقد بلغ الأمر بسيدتك يا عزيزي قوسمان، التي أدهشها رحيلنا، أنها راحت تتبع أثرنا. ص 18. الفصل الأول. المشهد الأول.

حذف المترجم اسم زوجة دون جوان من الجملة و اكتفى بترجمة ta maîtresse لأنه رأى ربما بأنها لا تتماشى مع تعبير الجملة، كما أن المعنى لم يتغير.

*- Qui ferme l'oreille à toutes les remontrances **chrétiennes** qu'on lui peut faire.

P 12. Acte I. Scène 1.

- يصم أذنيه عن كل ما يوجه إليه من تأنيب. ص 20. الفصل الأول. المشهد الأول.
لا أثر لمفردة chrétiennes في الجملة العربية لأن الترجمة قامت بحذفها مباشرة و هذا راجع ربما إلى ما تحمله هذه اللفظة من قيمة و خلفية دينية، فهذه الترجمة موجهة إلى المجتمع العربي بما فيه المسلم و المسيحي و لذلك تصرف المترجم و عدل موازين الجملة لتنتمشى مع عقلية القارئ المسلم و كذا المسيحي.

*- Et le hasard me fit voir ce couple d'amants trois ou quatre jours **avant leur voyage**. P 27. Acte I. Scène 2.

- و قد شاعت الصدفة أن أرى هذين العاشقين منذ ثلاثة أو أربعة أيام. ص 35. الفصل الأول. المشهد الثاني.

ذكر النص الأصلي شبه الجملة avant leur voyage في حين أن الترجمة حذفها رغم ما تحمله من معنى مكمل لفكرة المتحدث بمعنى آخر جاء هذا الحذف في غير محله لأن الجملة تعني بأن العاشقين لم يسافرا على عكس الجملة الأصلية و هنا يعد تجاوزا في الترجمة.

*- **Pour vous justifier** du crime dont ma raison vous accusait. P 23. Acte I. Scène 3.

- و جرمك الذي يتهمك به عقلي. ص 38. الفصل الأول. المشهد الثالث.
حذفت الترجمة مقطعا من الجملة الأصلية pour vous justifier لأن ما أتى قبلها في النص يعبر عن ذلك و لقد اختلقت عن قصد مئة عذر شرعي أفسر بها رحيلك المفاجئ السريع و ذلك تقاديا للتكرار.

*- Sganarelle, **bas à Don Juan**. P 24. Acte I. Scène 3.

لا يوجد أثر لهذا التنقيص في النص الأصلي، رغم أنه يحمل قيمة دلالية و توجيهها مسرحيا هاما في العرض، لأن المترجم حذفه مباشرة، إذ كان من الأفضل أن يترجم هذه الجملة كأن يقول مثلا: سغاناريل، بصوت خافت لدون جوان.

*- Et j'ai ouvert les yeux **de l'âme** sur ce que je faisais. P 27. Acte I. Scène 3.

- وفتحت عيني على ما قمت به. ص 41. الفصل الأول. المشهد الثالث.

لعل المترجم حذف de l'âme لأنه رأى فيها نوعا من العسر في نقلها، بعبارة أخرى هي نوع من المتمنع عن الترجمة l'intraduisible و لذلك ربما قام بحذفها وعيا منه بأنها لا تخل بالمعنى.

*- Queuque gniais ! P 30. Acte II. Scène 1.

هذه الجملة غير موجودة في النص الأصلي لأن الترجمة لم تأت على ذكرها و لعل السبب يكمن في عدم بلوغ المترجم لمعنى الجملة نظرا لقدم هذه اللغة و صعوبة فهمها.

*- **Quien**, Charlotte, ils avont des cheveux qui ne tenont point à leu teste. P 32. Acte II. Scène 1.

- و إن لهم أيضا يا شارلوت شعرا لا يقف على رؤوسهم. ص 47. الفصل الثاني. المشهد الأول.

لجأ المترجم إلى الحذف ربما وعيا منه بأنه لن يحدث ضررا معنويا في الجملة و لكن مع ذلك فالكلمة التي حذفها هي التي تضيف صيغة التعجب عليها لذا كان من الأفضل لو ترجمها كأن يقول مثلا: يا إلهي ! و إن لهم أيضا يا شارلوت شعرا لا يقف على رؤوسهم !

*- En glieu d'haut-de chausses, ils portent un garde-robe aussi large **que d'ici à Pasque**. P 32. Acte II. Scène 1.

- و هم يلبسون بدل السراويل، مريضة عريضة، عريضة جدا. ص 47. الفصل الثاني. المشهد الأول.

أول ما يلفت انتباهنا في هذه الجملة هو أن **محمد رضا** ترجم garde-robe بمريضة التي تعني قطعة نسيج يلبسها الطفل في أعلى صدره فيسيل عليها لعبه la bavette بينما **موليير** أراد القول بأنهم يرتدون بدل السراويل كنف مفرد كنيف بمعنى السترة العريضة وهي مخالفة في الترجمة لأن الأمر لا يتعلق بطفل صغير هنا، بالإضافة إلى تصرفه بحرية في الشطر الأخير من الجملة عندما حذف que d'ici à Pasque لأنه un complément circonstanciel de temps و هو خاص بمنطقة موجودة في فرنسا، و ربما لهذا السبب لم يترجم هذا المقطع لأنه رأى بأن هذا الموقع الجغرافي لن تتقبله البيئة المستقبلية لهذه المسرحية و لكن رغم ذلك كان من الأفضل أن يجد معادلا لهذه الجملة في اللغة الهدف عوضا عن حذفها.

*- Oh ! Jerniqué ! (**Autre soufflet**). Ventrequé ! (**Autre soufflet**). Palsanqué ! Morquenne ! ça n'est bian de battre les gens. P 47. Acte II. Scène3.

- أوه ! يا للشيطان ! (صفعة أخرى) يا الله ! يا الله ! لا يصح ان تضرب الناس هكذا. ص 62. الفصل الثاني. المشهد الثالث.

حذف المترجم هذا المقطع من الجملة ربما تقاديا منه للتكرار المفرط بالرغم من أهميته في العرض فهو بدل أن يأخذ صفعة واحدة يأخذ اثنين.

*- Pierrot passe devant Sganarelle, et dit fièrement à Don Juan. Je veux lui dire moi. P 49. Acte II. Scène3.

غابت هذه الجملة تماما في النص المترجم بالإضافة إلى التنصيص المرافق لها أي أن المترجم إما تعمد حذفها أو نسي ترجمتها و لكنها محذوفة في كلتا الحالتين.

*- Don Juan, revenant l'épée à la main. P 72. Acte III. Scène 3.

نفس الملاحظة السابقة فهذا التنقيص لا أثر له أيضا في النص الأصلي رغم أهميته في العرض.

*- Nous souffrirons cette tache en notre famille. P 122. Acte V. Scène 3.

*- Prenez-vous-en au Ciel. P 122. Acte V. Scène 3.

ربما قام المترجم بحذف هذين الجملتين يقينا منه بأنهما لا يؤثران على المعنى أي أن إضافتهما أو حذفهما لا يجديان نفعاً.

*- Ah ! mes gages ! mes gages ! P127. Acte V. Scène 6.

- آه ! ... ص 169. الفصل الخامس. المشهد السادس.

*- L'impïété de mon maître punie par le plus épouvantable châtiment du monde.

[Mes gages ! mes gages ! mes gages !]. P127. Acte V. Scène 6.

- سيدي يعاقب على كفره بأرهب عقاب في العالم. ص 169. الفصل الخامس. المشهد السادس.

في الجملة الأولى حذف المترجم العبارة المتكررة ! mes gages و عوضها بثلاث نقط وربما فعل ذلك لأنه احتار في اختيار الدلالة السديدة للمفردة لأنه يمكن أن تترجم إما ببرهاني ! أو أجرتي ! إذ أن سغاناريل كان ينعي سيده و يبكي لعدم استفادته من خدمته و وفائه له طوال هذه الأعوام و في نفس الوقت كان يحذره من غضب السماء، و وفاته أكبر برهان على ذلك، أما في الجملة الثانية فقد حذفها دون أي تعويض كما أنه ترجم بأفعل التفضيل أي أبقي على نفس الصيغة الأصلية للجملة.

الترجمة بالشائع:

*- Je sais mon Don Juan **sur le bout du doigt**. P 15. Acte I. Scène 2.

- إنني أعرف دون جوان **حق المعرفة**. ص 26. الفصل الأول. المشهد الثاني.

استعمل المترجم أسلوب الترجمة بالشائع في هذه الجملة لأنه ربما لم يجد معادلا حرفيا في اللغة الهدف كما أنه حذف mon لأنه ربما رأى بأن هذه الكلمة تشكل قيذا في اللغة الهدف une contrainte .

*- Il semble que **vous avez appris cela par cœur**. P 17. Acte I. Scène 2.

- يخيل إلي أنك **حفظت هذا عن ظهر قلب**. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.
أخذ المترجم الاستعمال الشائع لهذه العبارة بعين الاعتبار محافظا على الفكرة الأصلية.

*- Mais jusques ici **tous mes efforts ont été inutiles**. P 21. Acte I. Scène 2.

- و لكن جهودي **كلها ذهبت أدراج الرياح** حتى الآن. ص 36. الفصل الأول. المشهد الثاني.

اهتم المترجم بالرسالة التي يكتنفها النص الأصلي و أتى بالتعبير الجاهز.

*- Quoi ? tu prends pour **de bon argent** ce que je viens de dire. P 115. Acte V. Scène 2.

- عجبا ! هل أخذت ما قلته **مأخذ جد؟** ص 150. الفصل الخامس. المشهد الثاني.
تفطن المترجم إلى هذه العبارة و ترجمها بالاصطلاح أي بما هو متعارف عليه في اللغة الأم.

بالإضافة إلى كل هذه الأساليب التي وظفت في ترجمة **دون جوان لموليير** فهي لم تسلم من وجود بعض الأخطاء المنهجية الناجمة عن سوء في تطبيق أصولها لأنه لكل لغة أسلوبها في التعبير، ولا يمكن نقل أسلوب لغة ما إلى أسلوب لغة أخرى ، بل المفروض أن تحافظ اللغة في الترجمة على أسلوبها، وأن يقرأ القارئ الترجمة وكأنها كتبت في الأصل بلغته، وهذا أقصى ما تصل إليه الترجمة¹²² و من الهفوات التي وجدناها نذكر:

¹²² شاهد أحمد نصر، أهمية الأسلوب و تلافي الأخطاء الشائعة في الترجمة، الحوار المتمدن، العدد 1250، 6 جويلية 2005.

أخطاء الترجمة:

و أبرزها:

التحليق:

*- Quoi ? c'est lui ? P 13. Acte I. Scène 2.

- عجا ! أهو غوسمان؟ ص 25. الفصل الأول. المشهد الثاني.

لم تترجم quoi بماذا و لكنها ترجمت بعجبا و هي مخالفة un contresens لأن الاستفسار عن شيء لا يساوي التعجب منه كما أنها جاءت جملة تعجب و ليست جملة استفهامية بالتالي فهو تحليق لأن الترجمة اختارت الصيغة الأبعد عن الصيغة الأصلية.

*- La beauté **me ravit** partout où je la trouve. P 16. Acte I. Scène 2.

- فإن الجمال **ليبهجنى** أينما وجدته. ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.

رغم أن الجملة أو بالأحرى الفكرة الأصلية لم تتأثر إلا أن الترجمة قد جاءت بنوع من الخطل un faux sens لأن أبهج إيهاجا بمعنى أفرحه و سره و لكن ravir تعني فتن وسلب.

*- Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables. P 17.

Acte I. Scène 2.

- و بعد، فإن الميول الوليدة لها سحر يقصر دونه الوصف. ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.

هناك خطأ في نقل après tout لأنها تعني على كل حال أو مهما حدث و هو خطل .

*- A vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur. P 17. Acte I. Scène 2.

- و حين يقضي على وساوس ضميرها التي **تفاخر به**. ص 31. الفصل الأول. المشهد الثاني.

نلاحظ بأن صياغة هذه الجملة منافية للمنطق في النص الهدف أي أن هناك هراء non-sens و المقطع الثاني من الجملة هو الذي يجعل اللبس واضحا خاصة في اسم الموصول التي الذي ليس في مكانه الصحيح في الجملة.

*- Une autre fois je mettrai mes raisonnements par écrit, pour disputer avec vous. P 18. Acte I. Scène 2.

- ففي مرة قادمة سأدون براهيني كي أناقشك فيها. ص 32. الفصل الأول. المشهد الثاني.

هناك إيجاز لأن الجملة العربية أقصر من الأصلية بالإضافة إلى الخلط فيما يخص raisonnements لأن هذه المفردة في الجمع تعني الملاحظات أو الاعتراضات و لكن المعنى موجود مما يعني بأن الخطأ معجمي فقط.

*- Et que les libertins ne font jamais une **bonne** fin. P 19. Acte I. Scène 2.

- و إن للملحدين نهاية سيئة. ص 33. الفصل الأول. المشهد الثاني.
لو أحصينا عدد مفردات كل جملة لوجدنا بأن الجملة العربية أقصر من الأصلية كما أن الترجمة أظهرت ما كان مضمرا في الجملة الأصلية أي أنها لم تخفي الدلالة الضمنية للكلمة بل كشفت عنها مباشرة و هو تجاوز في الترجمة.

*- Sans t'en avoir rien dit, toutes choses sont préparées pour satisfaire mon amour. P 22. Acte I. Scène 2.

- و لقد أعددت كل شيء لإرضاء نزوات حبي دون أن أطلعك على شيء. ص 36. الفصل الأول. المشهد الثاني.

نمقت الترجمة الجملة الهدف بلون بياني غاب أصلا في الجملة الأصلية و هي زيادة في غير محلها.

*- Mais enfin cet abord ne me permet plus de douter. P 23. Acte I. Scène 3.

- غير أن هذه الطريقة التي استقبلتني بها لم تعد تسمح لي بالشك. ص 38. الفصل الأول. المشهد الثالث.

يوجد علك في هذه الجملة هذه الطريقة التي استقبلتني بها لأنه كان بالإمكان أن نقول مثلا هذه المقابلة.

*- Et qu'une telle connaissance ne peut plus me servir qu'à me désespérer. P 27.

Acte I. Scène 3.

- إن مثل هذه المعرفة لن تحمل إلي من فائدة إلا اليأس. ص 42. الفصل الأول. المشهد الثالث.

أطالت الترجمة في الجملة بدون فائدة فعوضا أن تضع مثلا لن تجلب لي إلا اليأس وضعت لن تحمل إلي من فائدة إلا اليأس و هو علك.

*- Voire, ce m'a-t-il fait, t'as esté au trépasement d'un chat, t'as la vue trouble.

P 30. Acte II. Scène 1.

- فقال لي: أنت ترى؟ لا ريب أنك كنت في جنازة قطة لأن نظرك قد أصابه الرمد. ص 45. الفصل الثاني. المشهد الأول.

نتيجة اعتماد الترجمة الحرفية وقعت الترجمة في فخ الهراء و القهقري une sous traduction أيضا.

*- J'ai un petit ordre à donner. P 57. Acte II. Scène 4.

- (بصوت مرتفع) إن علي أن أصدر أمرا بسيطا. ص 70.

ليس من داع لأن تضيف الترجمة هذا التنقيص لأن الجملة في حد ذاتها توجه المهتم بعرض المسرحية، بمعنى أنها أضافت دون فائدة و هي زيادة un ajout .

*- Mais il n'est pas raisonnable qu'il offense impunément des gentilshommes. P 75. Acte III. Scène 3.

- و لكن ليس من الصواب أن يهين بعض النبلاء من غير أن ينال جزاءه. ص 95.
الفصل الثالث. المشهد الثالث.

نلاحظ تقابل الجملتين حرفيا و لكن مع الإطالة في الترجمة لأنه يوجد نوع من العلك une paraphrase عندما وضعت من غير أن ينال جزاءه في حين كان بإمكانها أن تضع بدون عقاب.

*- Et je n'ai point d'autres pensées maintenant que de quitter entièrement **tous les attachements du monde**. P 120. Acte V. Scène 3.

- و ليس لدي أي تفكير الآن، إلا أن أتخلى عن كل الروابط الأرضية. ص 158. الفصل الخامس. المشهد الثالث.

جاءت ترجمة هذه الجملة حرفية مع نقص في إيصال المعنى لأن الجملة جاءت غامضة وهذا راجع إلى المقطع الأخير و كان من الأفضل أن تضع إلا أن أتخلى عن كل ما يربطني بالأمور الدنيوية.

المخالفة:

*- Et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui **nous** peuvent frapper les yeux ! P 16. Acte I. Scène 2.

- و أن يغفل، وهو في ريعان الشباب، عن كل جمال آخر قد يلفت نظره ! ص 27.
الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Qu'elle **nous** oppose. P 17. Acte I. Scène 2.

- التي تعترض سبيله. ص 28. الفصل الأول. المشهد الثاني.

هناك مخالفة لأن ضمير المتكلم nous ترجم بالهاء و التي تعود على ضمير الغائب هو وهي ناتجة عن خطأ في التفسير.

*- Pour avoir une perruque blonde et bien frisée. P 20. Acte I. Scène 2.

- و تضع على رأسك شعرا مستعارا أشقر مكويا. ص 34. الفصل الأول. المشهد الثاني. نلاحظ بأن الترجمة بنيت بجملة فعلية و هذا ما جعلها تضيف بعض المفردات الغير الموجودة في الأصل كما أنها جاءت مخالفة للمعنى لأن الصفة frisée تعني مجعد و ليس مكوي فالشعر المكوي يكون أملس و ناعم الملمس على عكس المجعد.

*- J'ai eu **ma grâce** de cette affaire. P 21. Acte I. Scène 2.

- لقد برئت في هذه القضية. ص 35. الفصل الأول. المشهد الثاني.

*- Oui, mais **cette grâce** n'éteint pas peut-être le ressentiment des parents et des amis, et ... P 21. Acte I. Scène 2.

- نعم، و لكن ربما لا تطفئ هذه البراءة حقد الأقرباء و الأصدقاء، و ... ص 35. الفصل الأول. المشهد الثاني.

مخالفة أخرى ارتكبها المترجم في هذه الجملة لأن المؤلف يقصد بأن دون جوان حصل على العفو و لكن المترجم وضع مكان هذه الكلمة التبرئة و هو مخالف للمعنى الأصلي لأن جواب سغاناريل يدل على ذلك في الجملة الثانية.

*- Il faut que chacun ait son tour. P 101. Acte IV. Scène 5.

- يجب أن يقوم كل إنسان بدوره. ص 132. الفصل الخامس. المشهد السادس.

يقصد موليير في الجملة الأصلية بأن الموت حق على كل إنسان و لكن المترجم خالف المعنى لأن الموت يأتي وحده و فجأة و ليس الإنسان الذي يسعى إليه أو يقوم به.

7.3. تحليل ترجمة دون جوان ليوسف محمد رضا:

إذا أردنا وضع تعريف للغة، سنقول بأنها وسيلة اتصال تمثلها مجموعة من الرموز سواء كانت شفوية لسانية أو كتابية رمزية و الترجمة تحاول نقل هذه الرموز بجعلها مفهومة في لغة أخرى كي تتواصل الأمم و تتزاج الثقافات و يحدث التبادل المعرفي.

و إذا عرجنا قليلا على تاريخ الترجمة فسنجد بأن أسطورة برج بابل قد أثارت أسئلة كثيرة و على رأسها: لما يهتم جميع سكان المعمورة بأسطورة اللغة الواحدة ؟ و لهذا ذهب معظم علماء الترجمة إلى أنه كانت توجد لغة أصلية واحدة، لكنها ضاعت و تشتت مفرداتها بعد انهيار برج بابل، و أهمهم: **Goethe** غوته و **Walter Benjamin** والتر بنيامين و **جورج ستاينر** و لعل الطريقة الوحيدة لاستردادها تتمثل في الترجمة، و لذلك يعتبر المترجم السبيل الوحيد لإنقاذ هذه اللغة المفقودة كما يزعم المؤمنون بأسطورة برج بابل.

و لقد كتب الكثير في هذا المجال، و تشعبت الآراء، حول دور المترجم لأنه الوسيط الأول في اتصال الشعوب و التصاق الحضارات و لكي يحدث ذلك يشترط أن يكون على معرفة كاملة بقواعد كل من اللغة المنقول منها واللغة المنقول إليها و أن يكون واعيا بالخلفية الثقافية للغتين و أن يتمتع بقدر كبير من المعلومات، وأن يكون واسع الإطلاع على الموضوع الذي يترجمه و لذلك عادة ما يحكم على الترجمة بأنها جيدة عندما تعكس فكرة النص الأصلي بوضوح، و تنقل روحه و أسلوبه، و تصاغ بتعبير طبيعي و تلقائي في اللغة الهدف مع توليد رد فعل مشابه في ذهن قارئها.

إذ يقول **Goodspeed** **قودسبيد**: "إن أفضل التراجم ليست تلك الترجمة التي تبقى نصب عين القارئ و إلى الأبد حقيقة أن هذا العمل ما هو إلا ترجمة و ليس تأليفا أصليا، و إنما هي تلك الترجمة التي تجعل القارئ ينسى مطلقا أنها ترجمة و تجعله يشعر أنه يمعن النظر في ذهن الكاتب القديم مثلما يمعن النظر في ذهن كاتب معاصر. و لا يعتبر هذا

الأمر في الواقع أمرا سهلا في تنفيذه، ولكنه رغم ذلك يعتبر المهمة التي يجب أن يلتزم بها أي مترجم جاد في عمله.¹²³

و هذا ينطبق على كل أنواع الترجمة بما فيها الترجمة الأدبية بجميع تفرعاتها كالشعر والقصة و حتى المسرح.

فإذا رجعنا إلى بدايات الترجمة المسرحية في البلاد العربية، نجد بأن النصوص المسرحية العالمية كثيرا ما أغنت الفكر العربي، و فتحت أبوابا في ساحة الأدب و الفن المسرحي العربي و دفعت ببعض المهتمين به إلى الكتابة و الغوص في التجربة المسرحية.

فمن خلال دراستنا للترجمة المسرحية في العالم العربي، نلاحظ بأن هناك توجهان في ترجمة المسرح: الأول و هو السائد في معظم الأحيان كان يعمل على تكييف النص المسرحي عند نقله إلى العربية، بحيث يتناسب مع البيئة و المجتمع المستقبل لهذه الترجمة إذ أن غالبية المترجمين كانوا يشتغلون على العرض، فيحاولون تقديم ترجمة تتمتع بعناصر الجذب عبر الحذف و الإضافة مع ضرورة ختمها بنهاية سعيدة، بينما التوجه الثاني فقد أفرز ما يمكن تسميته بالمترجم الأديب الذي كان يهتم بالنص، بمعنى أنهم كانوا يتركون حبكة المسرحية الأصلية و تفاصيل الأحداث كما هي في النقل رغم ظهور بعض الركافة في الأسلوب و يظهر ذلك بكثرة في الترجمة التجارية للمسرح.

فمثلا، تمثل ترجمة **هاملت** لشكسبير التي قام بها **طانيوس عبده** نموذجا لترجمة ناجحة في العرض المسرحي، لأنها تقي و تلم بجميع مستلزماته لكنها تهمل النص الأصلي فكرته الأصلية و بنيته، بينما ترجمة **خليل مطران** فرضت نموذج المترجم الذي يعطي أولوية للنص الأصلي قبل العرض و الذي لا يدرج ضمن حساباته تعقيدات الفعل المسرحي.

لكن مع ذلك فإن الناقد المسرحي **محمد يوسف نجم** يرى بأن ترجمة **هاملت** ل**طانيوس عبده** مشوهة و خائنة للنص الشكسبييري ذلك أنها لم تقتصر فقط على الخيانة اللغوية

¹²³ محمد حسن يوسف، كيف تترجم ؟ دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، 1997، ص 26.

بمعنى عدم نقل النص الأصل نقلاً أميناً بل خانت حتى أخلاقيات المجتمع الشرقي، لما حوته النصوص المختارة من قصص الغرام.¹²⁴

إذن إذا كان معيار الأمانة في الترجمة المسرحية يقتصر على نقل الأصل كما هو، لكن مع الحرص على أن يكون ملائماً لثقافة و عادات و مبادئ المجتمع المستقبل، فماذا عن ترجمة **دون جوان لمحمد يوسف رضا** ؟

لعل أول ما يشد الانتباه عند قراءة مسرحيته المترجمة لأول مرة هو طريقته في نقل أسماء الشخصيات، فهو لم يغير شيئاً في ترجمة الأسماء سوى كتابتها بحروف عربية لا غير، أي أنه لم يتبع نهج الأوائل في ترجمة المسرح إلى العربية الذين تصرفوا في نقل الأسماء، لأنه ربما رأى بأن هذه الأسماء تحمل في طياتها قيمة دلالية عميقة و خلفية اجتماعية و ثقافية واسعة في اللغة الأصل، أو لأن ترجمتها متعذرة في اللغة الهدف نظراً لغياب شخصيات عربية تماثلها كما و كيفاً فمثلاً: غوسمان ترجمه ب: Gusman وفرنسيسك ب: Francisque و لارامه ب: La Ramée ناهيك عن دون جوان الذي ترجمه ب: Don Juan و سغاناريل ب: Sganarelle و دون كارلوس ب: Don Carlos و دون ألونس ب: Don Alonse و غيرها من الأسماء الأخرى و نفس الشيء بالنسبة لـ Elvire دوناً ألفير إلا أنه أنثاها كي يبين بأنها امرأة، لكنه نقل الصفات أو بالأحرى العبارات المعرفة بالشخصيات حرفياً مثل: Ecuyer d'Elvire سائس ألفير بالنسبة لغوسمان و Spadassin سياف بالنسبة للارامه مع حذف البعض منها كعبارة Suite de Don Carlos et de Don Alonse, frères التي نقلها كما هي أتباع دون كارلوس و دون ألونس لكن مع حذف frères رغم أنها مهمة في الجملة و إلا لما أضافها **موليير**.

ثم إنه أوجز كذلك في ترجمة قائمة الشخصيات، على عكس **موليير** الذي عرف بالتفصيل كل الشخصيات بحيث عندما ذكر بأن دون كارلوس و دون ألونس بأنهما أخوا

¹²⁴ سامح فكري حنا، التاريخ الاجتماعي للترجمة في مصر القسم الأول، طانيوس عبده و رواية هاملت التمثيلية، مجلة ديوان العرب، 2006.

دونا ألفير، ذكرهما على حدة أي أنه وظف التكرار.

كما أنه غير في ترتيب الأسماء في قائمة أشخاص المسرحية أي أنه لم يتبع نفس النسق الذي وضعه **موليير**، فمثلا نجد هذا الأخير قد وضع عند ذكره للشخصيات اسم فرنسيسك في الرتبة الثامنة، بينما نجد بأن **يوسف رضا** قد وضعه مع الشخصيات المذكورة في آخر القائمة و بالضبط في الرتبة السادسة عشر، و هذا يرجع ربما إلى عدد المرات التي ظهر فيها في المسرحية أو إلى وضع عشوائي.

و هذا النقل الصوتي La transcription phonétique المتبع في ترجمة أسماء الشخصيات يخون الترجمة، بمعنى آخر لا توجد هناك شفافية في الترجمة لأن القارئ العربي من خلال اطلاعه على العنوان الذي هو في حد ذاته اسم علم أو حتى اطلاعه على أسماء الشخصيات و دون الحاجة إلى قراءة نص المسرحية سيعرف مباشرة بأن المسرحية مترجمة.

بالإضافة إلى طريقة نقله لأسماء المواقع الجغرافية التي دارت فيها أحداث المسرحية، بحكم أن مسرحية **دون جوان** تعتبر مسرحية فريدة من نوعها في المسرح الفرنسي الكلاسيكي، لأنها لم تحترم وحدة اللهجة لأنها مزجت بين اللهجة القروية و اللهجة العادية، علاوة على الوحدات الثلاث التقليدية كوحدة الموضوع و المكان و الزمان، فعلى سبيل المثال نجد بأن المترجم قد حافظ على نفس الأمكنة التي جرت فيها أحداث المسرحية الأصلية، فمثلا نجد في المشهد الأول من الفصل الأول الأصلي تنصيصا يدل على المكان La scène est en Sicile ، و لكن تقابله في اللغة الهدف جملة طويلة نتيجة لإتباع المترجم لأسلوب التتمير إذ يقول: تجري حوادث المسرحية في إحدى مدن جزيرة صقلية و لعلها بالرمو، و ذلك لإظهار المكان الذي جرت فيه هذه الأحداث رغم عدم انتماءه إلى المنطقة العربية أو بالأحرى منطقة المجتمع المستقبل لهذه الترجمة.

ترجم في الفصل الثاني كذلك التنصيص الذي يشير إلى المكان حرفيا دون أن يبدل شيئا إذ يقول: تدور أحداث الفصل الثاني في الريف على شاطئ البحر غير بعيد عن المدينة ونفس المنهج اعتمده في نقل الأمكنة التي دارت فيها الفصول الأخرى.

أما فيما يخص ترجمة المفاهيم أو العبارات التي تمس بالجانب الديني فقد ترجمت لكن مع بعض التحفظ ، و قد استعمل الحذف في ذلك، و بحكم أن مسرحية **دون جوان** تتناول عدة مواضيع كالخيانة أو عدم الوفاء و العقيدة و الخبث و المال و تفضيل النسب ... فهو لم يجزم ديانة شخصيات المسرحية سواء كانت الديانة المسيحية أو الديانة الإسلامية بل أبقى على فكرة الموضوع و هي الكفر و الإلحاد، بمعنى آخر حذف كل ما له علاقة مباشرة بنوع الدين فمثلا: Qui ferme l'oreille à toutes les remontrances chrétiennes ترجمها ب: يصم أذنيه عن كل ما يوجه إليه من تأنيب. و هذا كي يترك الحرية للقارئ و المتفرج على العرض في فهم الغاية التي ينشدها و هي توحيد الله.

ثم إن **يوسف محمد رضا** لم يغير شيئا في طريقة لباس الشخصيات، بمعنى أنه نقل حرفيا عن **موليير**، رغم أن طريقة اللباس لا تظهر كثيرا في المسرحية إلا في بعض المشاهد، و لكنها عادة ما تعكس المكانة الاجتماعية و الضرورات المناخية، و صورة وطبيعة الشخصية أحيانا بقدر كاف، أما **يوسف** فقد حافظ على اللباس الأصلي للشخصيات، رغم أنه لا يعكس مظاهر المجتمع العربي و لا يمد له بصلة ، بمعنى أنه لم كيف طريقة اللباس بل مررها كما هي.

و لو أحصينا عدد فصول المسرحية الأصلية لوجدنا خمسة فصول، و كل فصل يحوي عدد معين من المشاهد، ففي الفصل الأول نجد ثلاثة مشاهد، أما في الفصلين الثاني والثالث نجد خمسة مشاهد في كل منهما، بالإضافة إلى ثمانية مشاهد في الفصل الرابع وستة في الفصل الأخير.

غير أن الحال يختلف بالنسبة للمسرحية المترجمة، فعدد الفصول هو نفسه مقارنة بالأصل، لكن عدد المشاهد يختلف في بعض الفصول، فعلى سبيل المثال نجد سبعة مشاهد في الفصل الثاني، و ستة في الفصل الثالث، و تسعة في الفصل الرابع، مما يعني أن المترجم قد أضاف في عدد المشاهد، لكنه أبقى على نفس الفكرة أي أنه غير في بنية المسرحية و لكنه حافظ على مضمونها، و هو تصرف شكلي لا أكثر.

و قد قسم المشهد الرابع من الفصل الثاني الأصلي إلى ثلاثة مشاهد رابع و خامس و سادس، أما المشهد الثالث من الفصل الثالث و من الفصل الرابع الأصليين فقد قسمهما إلى مشهدين ثالث و رابع.

لاحظنا أيضا في النسخة العربية **لدون جوان** إضافة المترجم للتصحيح بكثرة، رغم وجود التصحيح في النص الأصلي و ذلك ربما ليسهل للقارئ فهم المسرحية و مقصد المؤلف، و حرصا منه على مقروئية النص كي لا تكون هناك صعوبة في عرضه أيضا.

ثم إننا قبل أن نتحدث عن الشفافية في ترجمة **دون جوان** يجب أن نشير إلى الغلاف الخارجي للمؤلف المترجم الذي نجد في وسطه اسم المترجم مع إضافة كلمة ترجمة وعنوان المسرحية و نوع المسرحية ملهاة، و في أعلاه نجد عبارة: روائع الأدب الفرنسي الكلاسيكي أما في أسفله فنجد صورة **لموليير** بالأبيض و الأسود.

و نجد الجهة الخلفية للغلاف محررة باللغة الفرنسية و عليها اسم المؤلف الأصلي والعنوان الأصلي و نوع المسرحية و اسم دار النشر لكن صورة **موليير** غائبة، و هنا نتساءل لماذا ؟

ربما قام الناشر بوضع صورة **موليير** على الجهة المحررة باللغة العربية من الغلاف عمدا كي يبين بأن النص هو ملك **لموليير** و ليس **ليوسف محمد رضا**، و هنا نتحدث عن

التبعية في الترجمة و عندما نقول تبعية يعني أن الترجمة لا يمكنها أن تكون مستقلة تماما عن النص الأصلي.

فالمترجم يعتبر وسيطا لا غير، لأنه مسؤول فقط على نقل النص الأصلي بشكله ومضمونه إلى المجتمع العربي، رغم أنه أعاد كتابة النص في لغة ثانية و قام بمجهود كبير في ذلك، مما يعني بأن القارئ أو الشخص الذي سيقنتي هذه الترجمة سيعرف مباشرة بأن النص مترجم قبل أن يفتح الكتاب و يطلع على أسماء الشخصيات أو المضمون في حد ذاته فالعنوان وحده يحيلنا إلى غرابة ثقافية.

و بما أننا تناولنا الأساليب الموظفة في ترجمة يوسف محمد رضا، لاحظنا بأن الترجمة تكاد تكون حرفية لأن المترجم لم يترك تركيبا أو جملة أو عبارة إلا و عربها على أصلها، لكننا لا ننكر بأنها تأتي بالمعنى في أغلب الأحيان، فتعريبه رسم صورة حقة للمجتمع الفرنسي ندرك من خلالها عظمة موليير و منشئه، و هذا ما هو إلا دليل على سلامة لغة المترجم، بالإضافة إلى التراكم الأسلوبي الذي أشار إليه كل من فيني وداربلني، بمعنى أن الترجمة قلما ترد فيها الأساليب المستعملة منفردة أو الواحد تلو الآخر، بل على العكس هي غالبا ما تكون مجتمعة فعلى سبيل المثال يمكن أن نجد في نفس الجملة ثلاثة أساليب كالتعديل و الإبدال و التبديل.

و إذا تحدثنا عن فكرة المسرحية الأصلية أو المواضيع التي تعالجها هذه المسرحية في الترجمة نجدها موجودة كما هي، أي أن المترجم لم يتصرف و لم يغير شيئا فيها رغم أنها تحمل في طياتها أبعادا ثقافية و اجتماعية مغايرة و تمس مباشرة بأعراف و أخلاقيات ثقافة اللغة الهدف لكنه خفف و تجنب نقل بعض العبارات التي رأى فيها خدشا لحياء القارئ العربي و تنافيا مع ذهنيته، و نتيجة لذلك جاءت ترجمته قريبة جدا من النص الأصلي و منصته إلى مقاصد المؤلف و محافظة على نسق أسلوبه و طريقة سبكه للعبارات.

الغائمة

الخاتمة:

تعتبر ترجمة المسرح من أصعب ميادين الترجمة لأن المترجم في مواجهة أكثر من مستقبل واحد القارئ و المخرج و المتفرج و إن كان ذلك بطريقة غير مباشرة، لذلك يتوجب على المترجم أن يكون ضليعا بالفن المسرحي حتى و لو كان أديبا، فمن الأفضل له أن يعتبر نفسه ناقلا للنص في لغة أخرى و مخرجا للعرض كي تتجح ترجمته و أن يحاول الاستحواذ على قلب الجمهور بالقدر الممكن، و هنا تتجلى صعوبة الترجمة المسرحية لأن المسرح في حد ذاته ترجمة فهو ينقل المكتوب إلى الخشبة أي ما كان يقرأ يصبح مرئيا و مسموعا، لذلك يتميز النص المسرحي عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى -بالإضافة إلى الأبعاد الثقافية و الاجتماعية و الخلفيات التي تحملها كل فكرة مسرحية و التي يمكنها أن تمس مباشرة بثقافة و فكر المجتمع المستقبل إما سلبا أو إيجابا - بكونه كتب ليعرض في سياقات مختلفة نذكر منها السياق الأدبي "هو كل التقليد المسرحي للبلد حيث تكون المسرحية مكتوبة"¹²⁵ و السياق الاجتماعي و السياق النفسي و السياق الثقافي و الجغرافي و التاريخي ... و لذلك لا تكفي ترجمته فقط بل ترجمة سياقاته و أوضاعه، بطريقة تجعلنا نضحك أو نبكي.

و قد حاولنا في هذه الدراسة أن نبين مدى صعوبة الترجمة المسرحية لأنها من أعسر المشاق التي يواجهها المترجم، ذلك أن اللغة المسرحية لا تقبل الترجمة الحرفية المطلقة، كما أنه يصعب نقل خصوصية تعبير الشخصية الدرامية، لذلك يجب على المترجم أن يعايش كل شخصية مسرحية على حدة حتى يجد لها الصورة اللغوية و الحركية الملائمة لصورتها في النص، ولذلك غالبا ما نجد المترجمين المسرحيين يلجئون إلى أسلوب التصرف خاصة في حالة الاختلاف الكبير بين ثقافتنا اللغة المتن والهدف لكي تلائم ذوق المتفرج العربي لأنها كانت توجه للعرض أكثر منها للقراءة، فهم ليسوا أمام جمل وفقرات

¹²⁵ جورج مونان، اللسانيات و الترجمة، ترجمة حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000، ص 141.

فقط بل هم أيضا في مواجهة سياقات و وضعيات تولد استجابة لدى متلقيها سواء كانت حزينة أو مفرحة أو مضحكة.

و قد أردنا أن نسهم فيها أيضا بشيء في موضوع الترجمة المسرحية من خلال البحث في مدى قبولية نص ترجمة **يوسف محمد رضا**، لهزلية **دون جوان** لموليير للعرض و في مدى توفقه في ذلك و قد خرجنا منها بالملاحظات التالية:

أولا اكتفى **يوسف محمد رضا** بنقل الفكرة الأصلية كما هي دون نزع البعد الثقافي الذي تكتسيه لأنه رأى بأنه موجود لدى المجتمع المستقبل للترجمة، فأشكال زير النساء موجودة حتى عند العرب، كما أنه لم يحذف كثيرا مثلما فعل المترجمون المسرحيون الذين سبقوا عصره، ثم إنه قسم بعض المشاهد إلى قسمين لكن دون المساس بحبكة المسرحية، و استعمل بكثرة ملاحظاته الشخصية و الحواشي في أسفل الصفحات و هذا ناتج عن غياب بعض الوضعيات في ثقافة اللغة الهدف، أو لأنه رأى فيها إفادة للقارئ.

ثانيا اتسمت ترجمته عموما بالدقة و الالتزام بقواعد و شروط الترجمة كما أن نصه جاء فخما و جميلا في معظمه، و لأنه تقيد كثيرا بالنص جاءت ترجمته حرفية في أغلب الأحيان دون أن تخل بالمعنى، فربما لأنه رأى بأن هذا الأسلوب يلبي الغرض المنشود منها، ولكنه تصرف أيضا لكن على مستوى الشكل فقط، مما يعني بأنه قام بعمله كمترجم لا أكثر و قد ترك حرية التصرف في نصه للمخرج أو المعد المسرحي، خاصة فيما يخص المكان (الذي يصبح الديكور في العرض) و طريقة اللباس و الدين...الخ، بعبارة أخرى نصه جميل و فخم لغويا لأنه وظف أساليب الترجمة بكثرة دون الخروج عن القياس في اللغة و هذا نادرا ما نجده في الترجمات الأدبية.

ثالثا توخى السلاسة و الإمتاع في لغته ككل، و الانسيابية في حوار الشخصيات، كما حافظ

على نفس الانطباع الذي تركته لنا قراءة الأصل و هو الضحك و الرضى على النهاية
المأساوية لدون جوان، ثم إنه لم يستعمل اللغة العامية بل نقل باللغة الفصحى.

إذن **يوسف محمد رضا** نقل الحوارات كما هي حتى أنه حافظ على نفس القصد لأن
هناك معان خلفية قصدها **موليير** و لم يصرح بها، إنما نفهمها من خلال ما يقوله على
لسان الشخصيات ، بمعنى أنه نجح في إيصال المسكوت عنه. و هنا يتضح لنا اهتمام
المترجم بنقل فكر **موليير** الذي يمثل أحد أعلام الأدب المسرحي الفرنسي.

رغم ذلك فقد صادف بعض الصعوبات أيضا خاصة فيما يخص غياب بعض الأفكار
والعادات الغير موجودة في ثقافة المجتمع المستقبل مما اضطره إلى التعامل بحذر شديد
معها و لكنه وظف الحواشي بكثرة كي يكمل و يوضح أفكار و مقاصد الكاتب.

كما أنه ترجم و وفق في ذلك و يبدو ذلك من خلال إضافاته للتتصيص و هذا ما هو
دليل إلا على وعيه و فهمه لصعوبة الترجمة المسرحية التي تجمع بين لغة الشخصيات
ولغة الكاتب و اللغة الأدبية الغنية بالمجاز و الصور البيانية فما يبدو مألوفاً للقارئ
الفرنسي ليس بالضرورة مألوفاً للقارئ العربي خاصة عندما يتعلق الأمر بصورة بيانية
مولييرية و أدبية موجودة في نص أكل عليه الدهر و شرب بالمفهوم الزمني أو بتركيب
لغوي شائع الاستعمال في اللغة الأصل و مجهول تماماً في اللغة الهدف، و تنشأ هذه
الصعوبات خاصة عندما لا ينقل المعادل المعنى في اللغة المنقول إليها أو عندما لا يوصل
نفس الرسالة الموجودة في الأصل.

إذن، يمكن القول بأن ترجمته جمعت بين ما هو عام في النص الأصلي و بين ما هو
خاص بالمجتمع المستقبل و وظفتها في النص، و يبدو بأنه قام بذلك من أجل العرض
وليتترك مكانه للمخرج أو للدراماتورج كي يعدها أو يقتبسها.

على سبيل الخاتمة، هذه المحاولة لقراءة ترجمة **دون جوان ليوسف رضا**، ليست سوى خطوة متواضعة تهدف إلى تبيان مدى استقلالية أو تبعية ترجمته على نحو يعكس تعقيد ظاهرة الترجمة للمسرح و من ثم الحاجة إلى مناهج و زوايا نظر جديدة في الترجمة المسرحية، لذلك من الأفضل أن لا نكتفي بترجمة مسرحية واحدة لعمل مسرحي عالمي وهام بل ينبغي أن تعاد ترجمته كلما لزم الأمر، لأن لغة و فكر و ثقافة المجتمع المستقبل تتغير و تتطور عبر الزمن، و بالطبع مع مراعاة حقوق المترجم، و الأفضل أن يكون هذا الأخير مختصا في الأدب و الفن المسرحيين ذلك أن الترجمة المسرحية هي في حد ذاتها نشاط درامي قبل أن تكون نشاطا لغويا و لذلك يجب أن لا نشغل أنفسنا بالمواضيع السطحية التي لا تعالج القضايا اليومية بفعالية.

كما أنها لا تكتفي و لا تكتمل بالنص وحده بل إلا بالعرض، فالمسرحية ليست مسرحية إلا إذا عرضت لأنه كما أشرنا سابقا لا تكتمل لذة القراءة التي تحدث عنها بارت إلا بلذة العرض التي تحدثت عنها **أبرسفيلد**.

فالواقع اليوم يفرض علينا الاهتمام بالعرض أكثر من النص لأن مجمل الإحصائيات تشير إلى أن معدل القراءة في العالم العربي تراجع بنسبة تدعونا إلى القلق نظرا للتطور التكنولوجي و العلمي الذي نشهده بالإضافة إلى كثرة الوسائل السمعية البصرية و هذا ما يستدعي من المترجمين المسرحيين أن يهتموا بالعروض أكثر من النصوص المسرحية، لذلك نأمل أن تكون هناك ورشات و معاهد خاصة بالترجمة الأدبية عامة و المسرحية خاصة كي يحدث التبادل اللغوي و المعرفي و الحضاري، لأنه حان دورنا كي نترجم المسرح العربي إلى اللغات الأخرى.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

1. المصادر:

- Molière, *Dom Juan*, Pocket, Paris, 2004.

- موليير، دون جوان، ترجمة يوسف محمد رضا، منشورات دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، 1967.

2. المراجع العربية:

2.1. المراجع الخاصة بالمسرح:

- مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 2002.

- محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، المسرحية بين النظرية و التطبيق، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، الدار القومية للطباعة و النشر، 1966.

- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، وزارة الاتصال و الثقافة، الجزائر، 2003.

- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1977.

- أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، الطبعة الأولى، الإسكندرية، 1993.

- محمد مندور، من المسرح العالمي، مكتبة نهضة مصر للطباعة و النشر، 1989 .

- محمد عزيزة، الإسلام و المسرح، ترجمة د. رفيق الصبان، الهيئة العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة، 1990.

- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، دار الثقافة،

الطبعة الثانية، بيروت، 1967.

- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، 1975.
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الطبعة الثانية، الكويت، 1999.
- جلال زباد، المدخل إلى السيمياء في المسرح، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، عمان، 1992.
- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي-فرنسي-عربي، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

2.2. المراجع الخاصة بالترجمة:

- محمد الديداي، الترجمة و التعريب (بين اللغة البيانية و اللغة الحاسوبية)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، لبنان/المغرب، 2002.
- محمد الديداي، منهاج المترجم (بين الكتابة و الاصطلاح و الهواية و الاحتراف)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، لبنان/المغرب، 2005.
- محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، 1997.
- سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، 1999.
- مصطلحات تعليم الترجمة، ترجمة و أقلمة جينا أبو فاضل، هنري عويس، جرجورة حردان، لینا صادر الفوغالي، مدرسة الترجمة، سلسلة المصدر الهدف، بيروت، 2002.
- محمد حسن يوسف، كيف تترجم؟، دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، 1997.
- جورج موانان، اللسانيات و الترجمة، ترجمة حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000.

- إنعام بيوض، الترجمة الأدبية مشاكل و حلول، دار الفارابي ANEP ، الطبعة الأولى، 2003.

- محمد فتحي الشاعر، مآثر العرب في العلوم المترجمة في العصور الوسطى، دار المعارف، القاهرة، 1993.

3. المراجع الأجنبية:

1.3. المراجع الخاصة بالمسرح:

- Ahmed Chéniki, *Le théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Episud, Aix-en-Provence, 2002.
- Ahmed Chéniki, *Vérités du théâtre en Algérie*, Dar El Gharb, 2006.
- Atia Abu Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870 – 1939)*, SNED, 3^{ème} Edition, 1972.
- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Sociales, 2^{ème} Edition, Paris, 1981.
- Molière, *La critique de l'école des femmes, L'impromptu de Versailles*, Hatier, Paris, 1968.
- Molière, *Le tartuffe*, Classique Bordas, Paris, 2003.
- Molière, *L'école des femmes*, Classique Bordas, Paris, 2003.

2.3. المراجع الخاصة بالترجمة:

- Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990.
- Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Gallimard, Paris, 1966.
- Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, 1977.
- Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris, 1994.

4. المجالات:

- مجلة علامات في النقد، عدد خاص بالترجمة، عدد 48.
- مجلة الوفاق، العدد 2227، السنة السابعة، 2005.
- مجلة الوفاق، العدد 2497، السنة العاشرة، 2007.
- حولية *TRALL*، العدد 1، مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة قسنطينة، مطبعة البعث، 2002.
- مجلة المترجم، العدد 8، مخبر تعليمية اللغة و تعدد الألسن، جامعة وهران، 2003.
- مجلة الحرية، أسبوعية 11/15.
- مجلة المستقبل، العدد 787، 26 كانون الأول 2006.
- مجلة الحوار المتمدن، العدد 1250، 2005.
- مجلة ديوان العرب، 2006.
- مجلة أفق الثقافية الإلكترونية، عدد فبراير 2000.
- مجلة عالم الفكر، العدد 14، المجلد 17، الكويت، سنة 1987.

- *META*, XXXIV, n °1, 1989.
- *META*, XL, n°4, 1995.
- *TTR*, Volume n°4, 1991.
- *Revu de L'occident musulman et de la méditerranée*, n° 13-14, 1^{er} semestre, 1973.
- *Petite grammaire du code comique*, Scérén, CNDP, 1995.

5. القواميس:

- المنجد الأبجدي، دار المشرق، الطبعة الأولى، بيروت، 1967.
- المنجد في الإعلام، دار المشرق، الطبعة الثانية، بيروت، 1986.
- قاموس الكامل، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الرابعة، بيروت، 2001.

- *Le petit Robert des enfants*, Dictionnaires le Robert, Paris, 1990.

6. مواقع الصفحات الإلكترونية:

- www.google.com
- www.masraheon.com
- www.alsabaah.com
- www.humanité.fr

7. المقابلات:

- مع المخرج المسرحي و الممثل الجزائري محمد العيد قابوش يوم الأربعاء 14 ماي 2007 على الساعة الحادية عشر بالمسرح الجهوي عز الدين مجوبي بعنابة.

الملخص

الملخص:

كان المفكرون الفرنسيون حتى وقت قريب يعتبرون بأن ترجمة الأدب خيانة، لكن رغم ذلك لم تكن هناك من طريقة سوى الترجمة كي يكتشف العرب الأدب المسرحي، لأنها رأت فيه أولوية من الأولويات الاجتماعية، و لذلك شهد الوطن العربي حملة كبيرة للترجمات المسرحية للدراما الأجنبية خاصة في منتصف القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين لكنها كانت تخضع في مجملها إلى الجمالية الأدبية و هذا ما أبعدنا نوعا ما عن المعنى الأصلي، لأن المترجمين كانوا يحاولون إضفاء أساليبهم الخاصة على ترجماتهم، فالعرب كانوا يجهلون قواعد الفن المسرحي عامة و المترجمين كذلك، خاصة عندما ينقصون أو يختزلون عدد الفصول أو المشاهد أو بعض الفقرات أو الجمل مما يؤثر سلبا على النص الأصلي، و إذا وقع الخلل في الترجمة فسوف ينتقل حتما إلى العرض.

لأن المسرح هو فن المفارقة مثلما أشارت إليه آن أبرسفيلد عندما قالت بأن المسرح هو ثنائية النص و العرض لأنه يجمع بين ما هو أدبي و بين ما هو فني، و لذلك فإن الخطاب المسرحي لا يقف عند حدود القراءة الأدبية بل يتعداها ليشمل لغة العرض، و هنا تتجلى خصوصيته بالإضافة إلى أشياء أخرى **فدومينيكا مانقونو** مثلا تحدث عن عدم استقراريته، إذ أن القارئ يستقبل الأقوال بطريقة غير متسلسلة و ذلك بسبب التوجيهات المسرحية التي يضعها المؤلف بين حوارات الشخصيات. و هناك أيضا مميزات أخرى كصفة الديمومة و تعدد المتلقين (القارئ و الممثل و المتفرج) و الزمن، فالقارئ يمكنه الرجوع إلى أحداث المسرحية في كل لحظة بينما لا يستطيع المتفرج فعل ذلك لأنه مجبر على تتبع سير الأحداث و إلا لن يفهم شيئا منها.

و هنا نتضح صعوبة ترجمته و ذلك لخصوصيات المسرح فالمترجم في مواجهة نصين: النص المكتوب و النص المرئي بالإضافة إلى اللغة، التي تكتب عادة لتصبح شفوية، أما إذا كانت المسرحية الأصلية كوميديا فيزداد العسر على المترجم لأنه مجبر على نقل نفس

التأثير الذي تولده لدى المتلقي و هو الضحك، خاصة كوميديات موليير التي تستعمل ألفاظا لاتينية قديمة رغم بساطة لغته و التي عادة ما تقترب من لغة الحوار اليومي. فالمترجم عادة ما يتصرف كثيرا إلى درجة الإخلال بمضمون المسرحية و النتيجة خائنة جميلة، و إذا ترجم حرفيا سيجعل من نصه غير مألوف بالنسبة للمجتمع المستقبل للترجمة، و هذه هي المعضلة هل يجب أن نترجم كل شيء أو نترجم دون أن نترجم شيئا؟

فمثلا ينصح كل من جان فرانسيسك و برندا تاون و ستاينر بإتباع منهج التصرف، والتصرف هنا بمعنى تكيف النص حسب مقتضيات ثقافة و لغة المجتمع المستقبل بينما هناك من يعارض هذا الرأي كبرمان مثلا، و هنا نتساءل مع من نتفق؟ أو بالأحرى كيف نختار؟

تقترح جان كوستاس على المترجم المسرحي التحليل السيميائي لأنه على حد تعبيرها يمكنه من اكتشاف أهمية العنصر الثقافي في النص الأصلي أو أهمية غرابته و إذا كانت بدون أهمية، يمكن التصرف و العكس صحيح، و هو يقوم على نظريات آن أبرسفيلد و باتريس بافي و ريتشارد دي مارسى.

أما آني بريسات فاقترحت ثلاث طرائق للترجمة و هي على التوالي: الترجمة العدوة للتقاليد و الترجمة المحايدة و الترجمة المطابقة للأصل، لذلك حثت على ضرورة التفريق بين التقليد و التحريف و الأقلمة و هي تعتبر هذه الأخيرة إعادة كتابة وليست ترجمة.

بالتالي كي نتجح ترجمة مسرحية ما يجب أن تكون الترجمة محايدة و دقيقة في قص الأحداث خاصة عندما يتعلق الأمر بموليير الذي جذب اهتمام الكثير من الكتاب العرب الذين قاموا على الفور بترجمة أعماله و حتى اقتباس بعض الأفكار منها لأنهم فتتوا بلغته

التي تتميز عن باقي اللغات الأخرى بالتشابهات و التناقضات و بتبادل الأدوار و بالخدع المضحكة و النهايات السعيدة و الحذف و سوء الفهم و اللبس و النهاية السعيدة و غيرها من الميزات الأخرى.

و من بينهم **يوسف محمد رضا** الذي ترجم **لموليير** الكثير من المسرحيات و منها **دون جوان** التي حافظ فيها على عنوانها الأصلي لأنه ربما رأى بأنه يغطي مساحة كبيرة من المسرحية ثم إنه حافظ على اسم الشخصية الرئيسية في المسرحية و التي تمثل الفساد الأخلاقي و الإلحاد و حب المال و الخيانة.

كما أن الفكرة الأصلية موجودة والخلفيات الثقافية و الاجتماعية التي تركتها قراءة النص الأصلي تبدو واضحة في الترجمة رغم أن هناك بعض التصرف في بعض المواضع لكنها لا تمس إلا الجانب الشكلي كتقسيم بعض المشاهد إلى قسمين أي إلى مشهدين وإضافة التنصيص في بعض حوارات الشخصيات، مما يعني بأن الترجمة كانت موجهة للقارئ و المخرج أو المعد المسرحي في الوقت ذاته.

خلاصة القول أن الترجمة المسرحية لا تقف عند حدود النص فقط بل تتجاوزه حتى تصل إلى العرض لذلك يجب على أي مترجم مسرحي أن يكون حريصا على ترجمة نصه كي يكون صالحا للعرض و ملائما لذوق المتفرج المستقبل لهذه الترجمة.

Résumé

Résumé :

La traduction reflète l'image d'un peuple, elle est un moyen de communication très utile et un bon système de collecte d'information mais avant elle est une activité linguistique qui permet le passage du sens d'une langue à une autre. On appelle, conventionnellement, la première, la langue de départ (ou de base) et la seconde la langue d'arrivée (ou cible).¹

Souvent, lorsqu'on traduit c'est pour faire comprendre le récepteur de cette « interprétation » sans être obligé de respecter la forme du texte source car le plus important est de déchiffrer le sens du texte en le reprenant dans une langue qui n'a rien à voir avec la langue de départ.

Depuis l'antiquité, la traduction a été considérée comme une fidélité à la lettre, à la littéralité, c'est une imitation tout court.

Par contre, ce point de vue n'est pas infaillible dans la mesure où il permet de donner comme résultat un texte compréhensible et équivalent à l'original.

C'est pourquoi ou c'est ainsi que les théoriciens du vingtième siècle ont beaucoup recours à l'adaptation qui use de la paraphrase car ils

¹ Khemri Hocine. *Sémiotique et poétique de la traduction*. Revue Al-Mutargim. Numéro 8. Juillet – Décembre 2003. Editions Dar El Gharb. P 5.

ont trouvé en elle le seul moyen pour rendre un texte traduit lisible et acceptable surtout dans le domaine littéraire.

Voilà pourquoi la traduction semble être une recreation ou encore une invitation à faire revivre ou actualiser une œuvre.

A ce titre, cette étude traductologique porte sur la traduction du théâtre de **Molière**, elle s'appuie notamment sur un corpus constitué de cinq actes intitulé ***Don Juan*** et sur sa version arabe réalisée par **Youssef Mohamed Reda**.

Elle tente ainsi de démontrer que la traduction théâtrale est un double travail pour le traducteur parce qu'il est en face d'un texte et d'une représentation. Alors, où se trouve la traduction entre le texte et la représentation ?

L'objectif général est de décrire et d'analyser, par une approche comparative entre l'original et la traduction, les différents procédés employés dans la traduction.

La description est faite en deux étapes : La première étape consiste en la description de la langue de traduction et la deuxième est une comparaison entre le texte original et la traduction tout en commentant les différentes stratégies employées par le traducteur.

Cette recherche s'appuie sur l'approche comparative de **Vinay** et **Darbelnet** qui propose une théorie au service de la pratique nommée la stylistique comparée fondée sur des concepts théoriques et purement linguistiques qui permettent de s'interroger sur le processus de la traduction.

On a voulu déterminer si la traduction de **Youssef Reda** s'oriente vers le texte et la langue de départ ou vers le texte et la langue d'arrivée et si son texte est fait pour être joué sur scène ou non.

Cette orientation est déterminée par la relation qui s'établit entre la traduction et son original, c'est-à-dire par le degré d'équivalence qu'il y a entre les deux textes.

La recherche a pour cadre théorique et méthodologique de définir le théâtre comédien, ses spécificités, et de cerner les différents courants traductologiques théâtraux afin de les exploiter dans l'analyse de la traduction.

De plus, elle retrace la vie de **Molière**, les caractéristiques de sa langue, sa forte présence dans les pays arabes et les raisons pour lesquelles les arabes ont traduit ses pièces.

On a défini le théâtre comme un genre littéraire comprenant les œuvres écrites pour être jouées par des comédiens sur scène, et la

comédie comme une activité littéraire et dramatique en même temps et qui nous fait rire en montrant les défauts et les vices de la société. Elle a pour origine le culte de Dionysos, dieu de l'ivresse, et les festivités religieuses.

Dans l'antiquité, les grecs **Aristophane** et **Ménandre** l'ont utilisée pour dénoncer la tyrannie et le pouvoir de l'argent, mais elle s'est enrichie grâce à **Molière** au XVIII^e siècle, il affirmait que la bonne comédie est celle qui fait rire les honnêtes gens. Elle a donc une fonction critique et joue un rôle moral. On pourrait remarquer que sa comédie et celle de **Shakespeare** n'étaient pas soumises aux règles strictes du classicisme.

On a aussi présenté la spécificité du discours théâtral, il est composé de deux éléments : le discours littéraire (ou du mot) et le discours de l'image (ou de la représentation). Le texte a une fonction poétique et c'est tout à fait le contraire par rapport à la représentation qui est dominée par la fonction esthétique.

Voilà pourquoi le discours théâtral dépasse les limites de la lecture afin de couvrir la langue du spectacle, et c'est là où se manifeste la spécificité du théâtre, à proprement parler, c'est un art du paradoxe, un art bilatéral comme l'a montré **Anne Ubersfeld** quand elle a parlé du texte et de la représentation.

Quant à **Dominique Maingueneau**, il a signé l'instabilité du discours théâtral, ou plutôt l'intertextualité. Le lecteur reçoit des paroles non enchaînées parce que d'habitude, l'auteur lui-même donne des indications entre les répliques des personnages (les dialogues) appelées les didascalies par contre le spectateur les reçoit enchaînées bien que la représentation soit une traduction littérale du texte.

Effectivement l'œuvre théâtrale est différente des autres genres littéraires au niveau de la communication et de la réception car elle est destinée à un public qui la reçoit et qui la juge immédiatement. Il s'agit du double destinataire : on parle du destinataire représenté par l'autre personnage présent sur la scène, le personnage qui parle s'adresse également au spectateur.

Il s'agit aussi du temps et du lieu qui sont complètement différents du temps et du lieu du roman. Selon **Emile Benveniste**, le lecteur peut revenir chaque fois au texte mais le spectateur est obligé de suivre les événements pour comprendre le temps de la pièce. On peut trouver aussi plusieurs indications qui nous permettent de définir le lieu de la pièce.

Il s'agit notamment de l'originalité de la langue théâtrale car elle est écrite pour être parlée. Elle est vive, simple, claire et ambiguë en même temps. Elle vient d'un seul auteur mais elle se transforme en plusieurs langues lors de la représentation.

En vérité, la plupart des comédies de **Molière** se rapprochent du langage parlé. Son comique naît des circonstances de l'intrigue, des répétitions, des mimiques et des rebondissements. Même les quiproquos provoquent le rire.

Il convient de rappeler ainsi la difficultés de la traduction théâtrale en proposant des hypothèses théoriques des traductologues et des dramaturges comme **Jane Koustas**, **Annie Brisset** et d'autres.

Cette difficulté se manifeste explicitement dans la transposition de la dimension culturelle et sociale, dans la transposition des dialogues (l'échange de répliques) surtout quand il s'agit de la stichomythie (les répliques brèves ou de longueur identique), elle réside aussi dans la transposition des didascalies, de l'aparté et de la spécificité de la langue théâtrale (les figures de style, les ellipses...)

En somme, le théâtre est un genre spécifique dont-il faut comprendre ses mécanismes afin de produire un texte fidèle à l'original et apte à être mis en scène. D'habitude, le traducteur ne comprend pas le contenu de la pièce surtout les contenus des comédies rédigées en latin et ça est dû à la distance temporelle de cette civilisation mixte et à l'ancienneté des mots utilisés.

Déchiré entre le texte source et le lecteur qui est sa cible, le traducteur n'a donc qu'une solution : il doit choisir de privilégier l'un des deux, et c'est pour cela, les traducteurs utilisent la technique de l'adaptation avec exagération ce qui rend souvent le texte incompréhensible ou loin de l'original, résultat : une belle infidèle.

De plus, la traduction qui nous laisse sentir une certaine étrangeté est considérée comme une traduction captieuse. Une pièce n'est pas faite pour être lue, le texte n'est normalement pas en fin de soi, comme dans les autres genres littéraires. Le traducteur se trouve face à face avec la langue de départ, la langue d'arrivée et la langue de la scène. Souvent, le traducteur est le premier interprète de l'oeuvre mais il n'est pas le metteur en scène, c'est ce qui laisse son travail inachevé.

Sa tâche donc consiste à transmettre cette spécificité dans la langue cible. En outre, pour le traduire, le texte de **Molière** invite à écrire une langue compréhensible, vive, orale et gestuelle et pour cela, le traducteur doit être conscient de cette difficulté, il est difficile, voire impossible parfois de reproduire tout exactement.

Le problème qui se pose généralement dans la traduction théâtrale est : faut-il tout traduire (la traduction-assimilation) ou traduire sans traduire (la non traduction) comme le dit **Jane Koustas**.

Selon **George Steiner**, le traducteur devrait envahir, extraire

et rapatrier le texte original contrairement à **Jacques Brault** qui a conseillé de ne pas l'appriivoiser et en même temps de ne pas l'imiter. Même **Jan Ferencik** et **Brenda Thaon** conseillent la tradaptation surtout pour la représentation. Mais comment choisir ?

Jane Koustas a répondu en proposant aux traducteurs du théâtre une analyse sémiotique qui se base sur les théories d'**Anne Ubersfeld**, **Patris Pavis** et **Richard Demarcy** pour mieux découvrir le degré de l'importance de l'élément culturel dans le texte original ou le degré de l'importance de son étrangeté.

Annie Brisset, à son tour, distingue trois types de traduction : la traduction iconoclaste, la traduction perlocutoire et la traduction identitaire. Elle conseille le traducteur de faire la différence entre l'imitation, la parodie et l'adaptation et elle préfère cette dernière et la considère comme une réécriture, et pour faire réussir sa traduction, le traducteur devrait posséder sa langue et cette dernière devrait être neutre et concise comme le dit **Georges Wellwarth**.

Par ailleurs, on a souligné la vie de **Molière** et ses œuvres qui ont fortement séduit un grand nombre de personnes curieux de ce quatrième art.

En effet, **Molière** a attiré les arabes grâce à son genre unique et à sa langue frappante qui se caractérisent par les parallélismes, les

oppositions, l'échange des rôles (le déguisement, le chassé-croisé), l'utilisation d'un code comique, la rupture, le contre-pieds, le stratagème farcesque, la fin heureuse, la gaffe, le malentendu, le quiproquo, la répartie, le coq-à-l'âne et la répétition du mot.

Les arabes ont connu le théâtre grâce à **Marun An Naqqash** qui ne pouvait pas ne pas être séduit par la dimension morale, le cachet comique et les textes de **Molière** qui abordent des sujets familiers à la société arabe et c'est les raisons pour lesquelles les arabes l'ont traduit. Les traces de **Molière** étaient et sont jusqu'à présent partout dans le monde arabe, la preuve, on appelait autrefois **James Sanua** : Molière d'Egypte.

Tout de suite, les arabes ont commencé à égyptianiser, libaniser, algérieniser, marocaniser, tunisieniser, syrianiser et même arabiser **Molière** en adaptant leurs pièces, en commençant par les noms des personnages, les habits, les traditions et les coutumes, l'espace sociologique parfois même en ajoutant ou en supprimant quelques actes, quelques scènes ou même certaines allusions à la religion, en général, ils adaptent pour rendre le texte très accessible au public de leur temps.

On pourrait citer quelques uns comme : **Othmane Jalal** qui a adapté *Tartuffe*, *Les Femmes savantes*, *Les Fâcheux* et *L'Ecole des femmes* dans la langue dialectale en transformant les titres, les lieux et certains

noms de personnages, il a opté pour des noms arabes, mais tout en conservant la structure de l'ensemble. Il a également utilisé de nombreuses expressions populaires.

Il y avait aussi **Mohamed Ahmed As-Sâwî** qui a traduit *Tartuffe*, sa traduction était hâtive et comprend de graves erreurs, et **Mohamed Masûd** qui a traduit *L'Avare*, il a essayé de rendre son texte compréhensible en l'exposant au grand poète arabe **Ali Al-Jârim**, il ne s'est contenté pas seulement de rendre le sens mais aussi à imiter le style de **Molière**.

Amine Sidqi quant à lui, prétendait qu'il est l'auteur de *L'Avare*, et pour lui donner un cachet personnel, il a réduit la pièce à trois actes dont le deuxième ne doit rien à **Molière**.

En effet, grâce à son caractère comique et à son aspect éducatif, *L'Avare* était parmi les pièces les plus appréciées du répertoire de **Molière**, on pourrait expliquer ce choix par la présence du thème l'avarice dans la littérature arabe ancienne (le livre d'**El Jahiz**).

Les arabes se sont familiarisés avec le théâtre très rapidement, ils ont même commencé à faire les premiers essais de l'écriture dramatique comme **Allalou**, **Bachtarzi** et d'autres, et tout cela était grâce à l'entrée de **Molière** dans le monde arabe. Ce dernier n'a pas été négligé en Algérie, sa forte présence se manifeste dans *Djeha* de

Allalou, Si Kaddour El Mech'hah de **Mohamed Touri** et **Slimane Ellouk** de **Bachetarzi**. D'ailleurs, jusqu'aujourd'hui son œuvre est toujours vive parce qu'elle symbolise une identité et elle reflète l'image de la réalité, d'une tradition mais aussi l'image de tous les peuples.

Voilà pourquoi la traduction du théâtre tend à sortir de sa sphère afin de rejoindre le point de contact entre deux cultures.

On a aussi parlé de la pièce de **Don Juan**, en réalité, il existait plusieurs Don Juan mais celui de **Molière** n'est pas un séducteur mais un révolté qui renie tous les valeurs morales et sociales. Elle traite de différents sujets tels que l'infidélité, l'hypocrisie, la religion, le pouvoir de l'argent ...etc.

Le personnage principal Don Juan est un libertin qui s'oppose à l'austérité religieuse, l'essentiel pour lui est d'accumuler le plus grand nombre de conquêtes amoureuses, il séduit les jeunes femmes et les abandonne dès qu'il réussit. Done Elvire fait partie de ses victimes bien qu'elle soit son épouse, son valet Sganarelle n'est pas d'accord au fond de lui avec les actes de son maître, mais il n'a pas le choix, il est contraint de le suivre par lâcheté, mais il ne cesse pas de rappeler son maître du châtiment divin.

Le traducteur **Youssef Reda** a gardé le titre pour mettre le personnage principal en valeur, d'habitude le titre est comme un embrayeur d'interprétation du texte qui suit. Pour le traduire, il a utilisé un gallicisme, c'est un emprunt ou plutôt un report, mais il a ignoré le titre secondaire de la pièce *Le festin de pierre* en le supprimant, peut-être il a fait cela parce qu'il a trouvé que ce deuxième titre couvre une partie de la pièce qui est la dernière scène et non pas le tout.

Dans l'ensemble, la langue de traduction est correcte, on pourrait remarquer l'utilisation de différents procédés linguistiques comme l'acception ou la signification pertinente, le cliché, la restructuration, le comparatif elliptique, les collocations, l'anaphore et « the denominalization ». Malgré l'utilisation du registre soutenu de la langue, on n'a pas échappé à commettre quelques erreurs, on peut citer la répétition abusive, l'ambiguïté, le barbarisme, le solécisme et l'impropriété.

La traduction est aussi riche en procédés, en fait **Youssef** n'a pas hésité une seconde d'utiliser la traduction littérale, le calque, le mot à mot, le transcodage, la transposition, la modulation, l'équivalence, l'emprunt, la compensation, ou encore même l'adaptation. On a trouvé aussi quelques fautes de traduction comme l'hypertraduction et le contresens mais fort heureusement, ils sont sans effet. Youssef a enrichi son texte de figures de style et des expressions idiomatiques.

On a compris que le traducteur **Youssef Mohamed Reda** a l'option de préserver le texte de départ, c'est-à-dire, il a privilégié l'œuvre originale en adaptant un peu la forme mais pas le contenu. Entre autres ; les noms propres des personnages, le titre et même les lieux géographiques n'ont pas été traduits au contraire il les a gardés et empruntés.

Il a préservé l'idée originale sans ôter la dimension culturelle qu'elle revêt, on pourrait remarquer cela dans la place de l'exposition (Acte I), des péripéties (Acte II à IV) et du dénouement (Acte V) qui est respectée dans la traduction. De fait, il semble qu'on puisse assimiler d'une part la forme, et d'autre part le contenu, la pensée et le génie de **Molière** dans la traduction.

On pourrait dire aussi que sa traduction est un peu dépendante du texte source, il a même étoffé pour faciliter la lecture de son texte en ajoutant les bas de pages ou parfois même les didascalies, mais la notion de fidélité à l'original est présente dans sa traduction.

Enfin, cette étude nous a permis de déceler non seulement les aspects linguistiques du texte mais aussi ses aspects extralinguistiques.

En guise de conclusion, on a essayé de relever les changements récurrents effectués dans la traduction de ***Don Juan*** faite par **Youssef Mohamed Reda**

et on a compris que la traduction semble être vue dès le départ comme le seul moyen de créer et de développer un répertoire théâtral arabe riche.

D'emblée, on est arrivée par déduction à distinguer entre le traducteur du théâtre qui s'efforce d'être fidèle au texte source de la pièce et l'adaptateur du théâtre qui en use plus librement avec le texte.

Abstract

Abstract:

Translation is an activity that aims at conveying meaning of whole messages from one language to another, rather than the words or grammatical structures of the original. In other words, translation is a specific transfer into another language which requires the syntactic, the semantic and the pragmatic understanding and analytical processing of the source language. **Catford** for instance, defines it as an operation performed on languages through which one text is substituted by another. Clearly, then, any theory of translation must draw upon a theory of language- a general linguistic theory.

This study is an attempt to show the difficulty of drama translation. It aims to examine the different strategies of theatre translation. In other word, how the translation finds itself between the text and the performance? This question is to be answered through the Arabic translation of **Molière's *Don Juan***.

The first part of the study discusses, on the one hand, the different approaches to theatre translation put forward by **Annie Brisset, Jane Koustas, Anne Ubersfeld** and other translation theoreticians and theatre semioticians. It also demonstrates the specificity of theatre language, the difficulty of theatre translation and how the dramatic written text is radically conditioned by its performance on the stage (*mise en scène*) as all drama translators would agree to confirm.

On the other hand, it discusses also the reasons for which the Arabs have translated **Molière**. It shows eminent translators of **Molière** in the Arabic world, especially in Algeria.

The second part of the study describes *Don Juan's* Arabic translation done by **Youssef Mohamed Reda**. It sheds light on this translator's way of translating this play and the strategies he has adopted to relate the readability of the play to its performance.

Traditionally, theatre is known as the art of writing and producing plays. It is considered as a point of contact between people. It is defined as a literary genre concerned with written works intended to be played by actors on the stage. As for comedy, it has been defined as a literary and dramatic activity that have originated in the cult of Dionysus and religious festivities, and which provokes laugh.

We have shown the specificity of the theatre discourse as being composed of two elements: the literary discourse (of the word) and the discourse of the image (or of the performance). The written text has a poetic function; however, the performance is dominated by the esthetic function.

Plainly speaking, theatre discourse goes beyond the bounds of reading as it dominates the language of the show. That's why the theatre is a very specialized literary genre. It is a paradoxical art as **Anne Ubersfeld** has shown it to be when she has spoken about the text and its performance.

As for **Dominique Maingueneau**, he has noted the instability of the theatre discourse, or -if we can say- its intertextuality. The reader receives the speeches freed from their context of situations because the author makes instructions between the dialogues called the stage directions (les didascalies); however, the spectator receives them linked to their actual performance although this performance is a literal translation of the text.

The theatre work is effectively different in relation to other literary genres because it is intended for a public who receives the work and judges it on the spot. It is a question of double-addressees. It is also a question of time and space which are completely different of the time and the space of the play story.

According to **Emile Benveniste**, the reader can return to the text at any time, but the spectator has to follow the events to understand the time of the play. We can also find many instructions that allow defining the space of the play.

Another question which arises in the same line is the specificity of the theatre language because it is written to be spoken. It is strong, simple, clear and ambiguous at the same time. It comes from one author, but it is converted into many languages at the time of the performance.

We must mention the difficulty of theatre translation in proposing the theoretical assumptions of traductologists and dramatists. This difficulty is due to the fact that translators don't understand the content of the play especially the contents of comedies written in Latin because of the time space of this mixed civilization and the oddness surrounding the use of some words.

One of the most difficult challenges for the translator is to capture the cultural and social elements, dialogues and stage directions, stage whisper and the specificity of the theatre language (figures of speech, ellipsis ...)

Sometimes, the translators use free translation (adaptation) with exaggeration which often makes the text incomprehensible, and yields a "belle infidèle".

In addition to this, the translation surrounded with some strangeness is considered as a tricked translation. As the play is not done to be read, the translator finds himself face-to-face with the source language, the target

language and the language of the stage. Most often, the translator is the first interpreter of the work; but he is not the stager. That's why his work is incomplete, difficult, and sometimes even impossible as he cannot reproduce everything in an exact way.

Hence, should the translator translate anything or should he translate without translating? There is clear evidence that recent research in theatre translation is influenced by these two trends although probably not to the same extent.

With regard to the first trend, **Steiner** points out: "*the translator invades, extracts and bring home*". Similarly, **Jan Ferencik** and **Brenda Thaon** recommend the adaptation particularly for the performance.

With regard to the second trend, **Jacque Brault** says not to tame and at the same time not to imitate. However, how to choose?

Jane Koustas answered by proposing to theatre translators a semiotic analysis in which she refers to three theoreticians: **Anne Ubersfeld**, **Patris Pavis** and **Richard Demarcy** in order to find the degree of importance and of strangeness of cultural elements in the source text.

In fact, a good translation is the crucial means to operate a transfer from one culture to another and the translation becomes itself the original medium inasmuch as it is -if we can say- a new oeuvre.

Annie Brisset speaks about the kinds of theatre translation: the iconoclast, the neutral and the identical translation. She recommends the translator to distinguish between the imitation, the parody and the adaptation. She prefers the latter because she considers it as a rewriting. In this way, the translator must be

selective and reductionist. He must make omissions and inaccuracies in the target text.

Furthermore, we have emphasized the life of **Molière** and his works which have surely seduced a great number of persons who are curious about this fourth art.

In fact, **Molière** has attracted the Arabs thanks to his comic style and to his shocked language characterized by parallelisms, oppositions, misunderstanding, and so on. Thanks to **Molière**, the Arabs have started to make the first attempts in writing drama as **Marun An Naqqash Allalou, Bachtarzi** and some others. Moreover, his works are still in life because they symbolize an identity and reflect the image of the reality and of a tradition but also the image of all people.

This is why, the ***Don Juan***'s translation of **Youssef Reda** is meant to be more source-oriented than target-oriented although he has adapted the proper names of personages. However, the title (the text of *Don Juan* itself gives various indications about the title character) and geographical places have not been translated. On the contrary, he has kept and borrowed them.

Finally, this study allows us to examine not only the linguistic aspects of the text, but also its extralinguistic aspects.

As a conclusion, we have tried to pick up the recurrent changes made in the ***Don Juan***'s translation made by **Youssef Mohamed Reda**. We have understood that we should distinguish between the theatre translator who strives to be faithful to the source text of the play and the theatre adapter who brings the target text in line with the spirit of the language producing, thus, a text which is not obviously a translation.

تصويبات الأخطاء المطبعية و الهفوات اللغوية:

رقم الصفحة:	رقم السطر:	الخطأ:	تصويب الخطأ:
المقدمة، ص د.	7.	لأسباب المذكورة سابقا	للسبب المذكور سابقا
ص3.	15.	المسرح فن Paradoxal	المسرح فن المفارقة Paradoxal
ص4.	12.	حصرية الخطاب	حصرية الخطاب المسرحي
ص4.	18.	أو المشاهد الذي	أو المعد المسرحي الذي
ص7.	17.	ثم George Bernard Shaw	و George Bernard Shaw
ص9.	3.	فيرى بأن الكاتب	يرى بأن الكاتب
ص9.	12.	فاستعمل بما يسميه	فقد استعمل بما يسميه
ص12.	2.	على الوضوح و الدقة	على الوضوح و الدقة.
ص14.	6.	و التي المتمثلة في المسرح	و المتمثلة في المسرح
ص14.	15.	و خاصة منها	خاصة منها
ص16.	6.	يوصي باتباع منهجية	إذ يوصي باتباع منهجية
ص18.	14.	و لكن متى يمكن الاختيار	و لكن كيف يمكن الاختيار
ص19.	8.	لذلك يتوجب على المترجم أن لا يختار فحرية الاختيار ليست بيده إلا اختيار احترام الخلفية الثقافية و المحافظة عليها تماما	لذلك يتوجب على المترجم أن لا يختار إلا الترجمة الغير موقلمة أي احترام الخلفية الثقافية و المحافظة عليها تماما
ص21.	6.	لأنه لا تكفي معرفته و إتقانه للغة الأصلية فقط	لأن معرفته و إتقانه للغة النص الأصلية لا يكفیان.
ص22.	12.	و بالخصوص على ترجمة كل من النص المؤدى و المقروء،	و بالخصوص في مجال ترجمة كل من النص المؤدى و المقروء على حد سواء،
ص23.	3.	أن يعتبر أن له	أن يعتبره ذو
ص24.	2.	و تقول لنا بأن	إذ تقول لنا بأن
ص24.	4.	و تقول بأن الترجمة	كما تقول بأن الترجمة
ص25.	4.	تقليده للمسرح العربي	تقليده للمسرح الغربي
ص27.	5.	لأن المصطلحات التقنية	و لأن المصطلحات التقنية
ص27.	13.	لا يجد لها حولا مرضية	لم يجد لها حولا مرضية
ص27.	16.	في نفس الوقت ممثلين و مدراء	ممثلين و مدراء في نفس الوقت
ص28.	4.	لكن مع احترامه	لكن مع احترامه
ص28.	5.	التي لازال إلى اليوم	التي مازالت إلى اليوم
ص28.	8.	فقط المسرح الكلاسيكي	المسرح الكلاسيكي فقط
ص28.	16.	لكن ليس كما فعل سليم النقاش و قباني و حداد اللذان استعملوا	لكن الأمر يختلف مع سليم النقاش و قباني و حداد اللذين استعملوا
ص29.	12.	السنوات الستة الأخيرة	السنوات الست الأخيرة
ص29.	23.	مؤلفات بطبيعتها مسلية	مؤلفات مسلية بطبيعتها
ص30.	3.	و طبع خمس عشر منها	و طبع خمسة عشر منها
ص30.	18.	1- أشعار موجهة	1- وجود أشعار موجهة
ص32.	1.	التي تحوي العقدة	التي تحتوي على العقدة

ص33.	4.	كان أبوه Jean Poquelin جان بوكلان يعمل نجادا	عمل أبوه Jean Poquelin جان بوكلان نجادا
ص37.	3.	أيضا موجودا في الحوار	موجودا أيضا في الحوار
ص37.	7.	و نلاحظ هذا في مسرحية	و نلاحظ هذا في مسرحية
ص37.	16.	حتى الحبة السعيدة	حتى الحبة السعيدة
ص38.	2.	et double sens	et le double sens
ص38.	11.	مثل	مثلما هو الحال في
ص39.	8.	و لعل أول مسرحية كانت	و لعل أول مسرحية ظهرت
ص41.	11.	ليست قط مجرد ترجمة	ليست فقط مجرد ترجمة
ص41.	15.	بالتعبير بلغة سلسة	و ذلك بالتعبير بلغة سلسة
ص41.	16.	لأننا ما نلتمس في	لأننا عادة ما نلتمس في
ص42.	10.	لأنه أحيانا يجسد الاسم	لأن الاسم يجسد أحيانا
ص42.	12.	فقد وضع على ألسنتهم	و وضع على ألسنتهم
ص42.	20.	لأنه لا شك بأن المواضيع	لأن المواضيع
ص43.	1.	فأصبح من الضروري	فأصبح من الضروري
ص43.	3.	بما أنها لازالت تؤدي	بما أنها مازالت تؤدي
ص43.	10.	لكن مع جلا	لكن مع جلال
ص46.	15.	و من الممكن جدا أيضا أن	و من الممكن جدا أن
ص47.	5.	رغم جهلهم كليا لنقل تقريبا	رغم جهلهم كليا تقريبا
ص48.	14.	و هو يشمل أسماء أيضا	و هو يشمل أيضا أسماء
ص48.	15.	و هذا يعني أنهم كانوا	هذا يعني أنهم كانوا
ص49.	12.	حول النتائج	أغان تدور حول النتائج
ص50.	7.	و لا يزال إلى يومنا هذا	و مازال إلى يومنا هذا
ص50.	8.	و لا تزال عبقريته أيضا	و ما زالت عبقريته أيضا
ص55.	6.	من خلال قراءة و نقد	من خلال قراءة و تحليل
ص59.	2.	عرضت هذه مسرحية	عرضت مسرحية
ص60.	21.	الشعبية الإنسانية	الشعبية الإسبانية الأصل
ص62.	7.	و لكن كان رغما عنه	و لكن كان يضطر رغما عنه إلى
ص62.	17.	ولد في سنة دكار بالسنغال	ولد في دكار بالسنغال
ص63.	14.	سلسلة خمسون كتاب	سلسلة خمسين كتاب
ص63.	16.	فرنسية/عربية - عربية/فرنسية و إسبانية/عربية - عربية/إسبانية	فرنسي/عربي - عربي/فرنسي و إسباني/عربي - عربي/إسباني
ص72.	15.	التي قام بها محمد يوسف	التي وظفها محمد يوسف
ص73.	14.	رضا على ترجمة	رضا في ترجمة
ص73.	15.	و لأنه ربما تنبه	و لأنه تنبه ربما
ص75.	4.	و هذا ربما كي يبرر	و هذا كي يبرر ربما
ص75.	9.	و لكنه ربما اختار	و لكنه اختار ربما
ص79.	2.	لأنه ربما أراد أن	لأنه أراد ربما أن
ص81.	14.	هناك نوع تعبير مستهلك	هناك تعبير مستهلك واضح
ص83.	18.	واضح في كلا الجملتين	في كلتا الجملتين
ص84.	5.	في كلا الجملتين	لأن الترجمة اختارت
		مفردات و شبكات المعجمية	مفردات و شبكات معجمية
		تأتي بالمعنى	تأتي بالمعنى

ص84.	14.	في كلا الجملتين	في كلتا الجملتين
ص84.	14.	لأن المترجم ربما رأى	لأن المترجم رأى ربما
ص84.	19.	في جملة أخرى في النص	في جملة أخرى من النص
ص86.	19.	فموليير لذلك استعمل	فموليير استعمل
ص87.	18.	لأن سياق الجملة قدم اللغة	لأن سياق الجملة و قدم اللغة
ص92.	12.	كي لا يقع في القارئ	كي لا يقع القارئ
ص92.	19.	و التي لا يزال فيها	و التي مازال فيها
ص94.	1.	قد حافظ تقريبا	قد حافظت تقريبا
ص103.	1.	هذه المرة أيضا أضافت	أضافت هذه المرة أيضا
ص108.	20.	وضع المزدوجتين في الجملة الأولى	وضع الجملة الأولى بين قوسين
ص111.	6.	أصبح خبر في الجملة	أصبح خبرا في الجملة
ص121.	11.	أضاف الترجمة في كلتا الجملتين لتأصيلهما	أضافت الترجمة في كلتا الجملتين
ص123.	17.	لأن الترجمة أضاف	لأن الترجمة أضافت
ص123.	23.	أضاف الترجمة	أضافت الترجمة
ص124.	17.	و لكنه في الجملة الأولى وضع	و لكنه وضع في الجملة الأولى
ص128.	9.	استعان الترجمة	استعانت الترجمة
ص130.	19.	كما أثبت	كما أثبت
ص132.	3.	ربما لأن المترجم تنبه إلى	لأن المترجم تنبه ربما إلى
ص132.	4.	و سيجد شوائب في التعبير	و سيجد شوانبا في التعبير
ص134.	9.	يعتبر إيجازا	يعتبر إيجازا
ص135.	19.	لأنه ربما رأى	لأنه رأى ربما
ص136.	3.	غير الترجمة	غيرت الترجمة
ص143.	13.	و مرتدي لللباس الخاص	و يرتدي لباسا خاصا
ص146.	10.	تخلل جملة سغاناريل	تتخلل جملة سغاناريل
ص150.	1.	في النص الأصلي	في النص الهدف
ص153.	2.	لأنه ربما رأى	لأنه رأى ربما
ص155.	10,9,8,7,6,5,4.	كل الأسطر	كل الأسطر تحذف
ص159.	5.	و لهذا ذهب	لهذا ذهب
ص161.	9.	لأنه ربما رأى	لأنه رأى ربما
ص161.	11.	فمثلا غوسمان ترجمه ب: Gusman و فرنسيسك ب: Francisque و لارامه ب: La Ramée ناهيك عن دون جوان الذي ترجمه ب: Don Juan و سغاناريل ب: Sganarelle و دون Don Carlos كارلوس و Don Alonse بدون ألونس ب: Don Alonse	فمثلا Gusman ترجمه ب: بغوسمان و Francisque بفرانسيسك و La Ramée بلارامه ناهيك عن Don Juan الذي ترجمه بدون جوان و Sganarelle بسغاناريل و Don Carlos بدون كارلوس و Don Alonse بدون ألونس
ص162.	9.	في حد ذاته اسم علم	في حد ذاته اسم علم أجنبي
ص162.	14.	لأنها مزجت	و لأنها مزجت
ص167.	14.	فربما لأنه رأى	لأنه رأى ربما
ص168.	3.	إذن يوسف محمد رضا نقل الحوارات	إذن نقل يوسف محمد رضا الحوارات

و إذا كانت بدون أهمية	و إذا كانت بدون أهمية	.12	الملخص، ص.ii
كي تكون صالحة للعرض و ملانمة	كي يكون صالحا للعرض و ملانما	.15	الملخص، ص.iii
ainsi la difficulté	ainsi la difficultés	.7	Résumé، ص.vi
respecté	respectée	.8	Résumé، ص.xiii
in the Arab World	in the Arabic world	.22	Abstact، ص.i