

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة الجزائر - باتنة -

كلية الآداب واللغات

قسم الترجمة

إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية.

مسرحية: "Cyrano de Bergerac" لـ "Edmond Rostand"، باقتباس مصطفى لطفي

المنفلوطي و ترجمة عباس حافظ إلى العربية.

دراسة تحليلية و نقدية.

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

إشرافه:

أ.د: كحيل سعيدة

إعداد الطالب:

حواس عادل

لجنة المناقشة:

- 1- الأستاذ الدكتور عمر لحسن..... جامعة باجي مختار - عنابة..... رئيسا.
- 2- الأستاذة الدكتورة سعيدة كحيل..... جامعة باجي مختار - عنابة..... مشرفة ومقررة.
- 3- الدكتور هوي جمال..... جامعة قاصدي مرباح - ورقلة..... عضوا مناقشا.

السنة الجامعية 2014-2015

الحمد لله رب العالمين أن أعانني على إنهاء هذه الدراسة المتواضعة، و بعد:

أصدق عينا العمل

إليك أمي، إليك أبي.....

رحمكما الله و أسكنكما فسيح جنانه إن شاء الله. عسى أن أكون قد أديت وصيتكما إلى أخي و أبي و سديتي "بريد"، دون أن أدعي أخي علي سدا جموع أفراد عائلتكما إلى كل من أمدوني بالقوة حينما احتجج إليهما إلى اقرب الناس إلي، وإلى كل من أهدوني، أخواتي و أزواجهن (معيد، وعاب، شريم، عيسى) و جموع أفراد عائلة حواس.

إليك أبن (روغايي)

رفيقة حديبي و أدمي في وحدتي، عسى الله أن يحفظك و أن يجمع بيننا في خير إلى السيد الغاضل، محمد الشريف فديس و خيلته، سدا جموع أفراد عائلته إلى جموع أصدقائي، (سعي، عبدو، حمام، سفيان، جابر، مديدين، بلال، حميد، شرافد و العازيم الأشعر جليل.....إلى روح أخي وليد (رحمك الله).

إليكم جميعا، حقا.

## شكر و عرفان

يقول الرسول محمد صلى الله عليه و سلم: "مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ لَا يَشْكُرُ اللَّهَ"

و صدق من قال: "من علمني حرفا صرت له عبدا"

فكيف بالذين أشرفوا على تكويننا

أثناء التدرج (جامعة باهي مختار عنابة)، و بعده (جامعة الحاج لخضر-باتنة): الأستاذ خضراوي

سعيد -الذي أتاح لنا فرصة التكوين-، الأستاذ طارق بن زروال، الأستاذة ليلى بوطمين، كما

اتوجه بتحية حارة للسيد زرقين رئيس قسم الترجمة.

شكرا لكم على رعايتكم لنا و صبركم علينا.

و اخص بالسلام و الشكر أستاذتي الفاضلة سميدة كحيل التي يكفيني شرفا أني تدرجت على

بديها، و نلت من موردها الصافي، الذي لا يروى منه وارد،

أشكرها أن لم تبخل علي بالتصيح و الرأي السديد.

و أن كانت و لا تزال نيرامي و قنوتي.

أسأل الله تعالى أن يبارك لها في الصحة و أن يرزقها العفو و العافية في الدنيا و الآخرة.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الخالص إلى كل من ساعدني على إخراج هذا العمل إلى النور:

الأستاذ: فصيح مفران (جامعة باهي مختار عنابة)،

الأستاذ: بلقاسم بلعرج (جامعة 08 ماي 1945 قلالة).

دمتم ذخرا لنا و للجامعة الجزائرية.

" إنني رأيت أنه لا يكتفي إنسان كتاباً في يومه، إلا قال في نفسه، لو تَبرَّ هذا لكان أحسن و لو زيد هذا لكان يستحسن، و لو قَدَّه هذا لكان أفضل، و لو ترك هذا لكان أجمل. و هذا أعظم العبر و هذا دليل على امتلاء النفس على البشر...."

#### العماد الأصفهاني

" ثم قال بعض من ينصر الشعر ويعوطه ويحتج له، إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قاله العكيم، على حساس معانيه، وحقائق مضاميره، وحقائق اختصاراته، وحقايق حدوده، ولا يقدر أن يوفيهما حقهما، ويؤدي الأمانة فيهما، ويقوم بما يلزم الوكيل ويحجب على الجري، ويقيم بقدر على أداها وتسلم معانيها والأخبار عنها على حقا وسدقها. إلا أن يكون هي العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مضارجاتها، مثل مؤلف الكتابي وواضعه..."

#### الجاحظ (كتاب الحيوان)

" ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه هي نفس الترجمة، هي وزن علمه هي نفس المعرفة، ويذيع أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء، ونجاة"

#### الجاحظ (كتاب الحيوان)



مقدرة

## • مقدمة:

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

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

و لترجمة الأدب ثلاثة أهداف رئيسية:

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

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

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

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

« Les fables » de La Fontaine في اللغة الفرنسية.

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

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

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

لنا "مأساة المترجم"<sup>1</sup> الحقيقية في معناها المأزقي ذلك لأن مترجم النص الأدبي يجد نفسه في خدمة سيدين متنافرين: العمل المترجم والمؤلف واللغة الأجنبية (و ذلك سيده الأول)، وخدمة النص الهدف والجمهور ولغة الترجمة (السيد الثاني).

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

الأمر الذي يقتضي من المترجم السمع والتمحيص وأن يكون على حد قول الجاحظ: "ولا بد للترجمان أن يكون بيانه في نفس الترجمة في نفس وزن علمه في نفس المعرفة، و ينبغي أن يكون أعلم الناس بالغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء و غاية"<sup>2</sup>.

ما يضع المترجم أمام تحديات كثيرة تنبع من أبعاد النص الثقافية والإيديولوجية، ضف إلى ذلك جمالية اللغة الأدبية، التي تعتبر غاية لذاتها. الأمر الذي يوجب عليه أن يكون كاتباً فذاً و مترجماً متمرساً في آن واحد. هذا فيما يتعلق بترجمة الشعر. و لنا أن نتصور ما لقي المترجمون من صعوبات في نقلهم للأعمال الأدبية على اختلاف أجناسها من ملاحم و روايات ومسرحيات و أشعار. و قد خص "غيرو" (Giraud) هذه الصعوبات بقوله:

" يجد المرء نفسه أمام قول كل شيء للا أحد، و قول لاشيء للجميع؛ وهاتان الوضعتان متناسبتان عكسياً"<sup>3</sup>.

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

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

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

<sup>3</sup>. برمان، أنطون، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010، ص99.

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

## II- أسباب اختيار هذه المدونة:

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

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

الأسباب الموضوعية لهذه الدراسة: و تتجلى في أهمية المدونة و خاصة أن الأديب "إدمون رويستان" "

Edmond Rostand" ختم بها ثلاثيته: " La Princesse Loontaine"، " الأميرة البعيدة. " La

"Samaritaine"، السامرية ". " Cyrano de Bergerac"، سيرانو دو برجرac. هذه الأخيرة لاقت

إعجابا منقطع النظير في ليلة عرضها الأولى يوم 28 ديسمبر 1897، على خشبة 'بورت سان مارتان"

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



Edmond " la Porte-Saint-Martin " حيث صنف الجمهور مطالبا "إدمون روستان" " Edmond Rostand " على خشبة المسرح لأكثر من أربعين مرة ، كما هنأه أهل الاختصاص طوال ساعتين من الزمن . ثم أن هذه المسرحية قد أوحى للعديد من مخرجي السينما الفرنسية و الأمريكية إعادة تمثيلها. ليتقمص " José Ferrer " جوزيه فيرار " دور " سيرانو دو برجراك " "Cyrano de Bergerac" في فيلم إخراج "Michael Gordon"، ميشال غوردون". الصادر سنة 1950 . كذلك فعل " Gerard Depardiau"، جيرار دوبارديو" في الفيلم الصادر سنة 1990. إخراج "Jean-Paul Rappeneau" "جون بول رابنو". بعد أن أدى دوره على خشبة المسرح لأول مرة "كونستان كوكلين" " Constan Coquelin " واحتفظ بهذا الدور لغاية وفاته سنة 1909.

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

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



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

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

<sup>1</sup> - المنقولي، مصطفى لطفى ، "الشاعر"، بيت الحكمة للنشر الجزائر ط1، 2011، ص05

و من هنا تتبادر للذهن تساؤلات عديدة :

- هل عجزت اللغة العربية أمام نقل الشعر الفرنسي ؟ و خاصة أن الناقل هنا هو مصطفى لطفي المنفلوطي، علم من أعلام الأدب العربي؟
- وهل أن ترجمة المسرح تقتضي الاقتباس و التصرف ؟ و خاصة أن المسرح العربي- بمقوماته و مبادئه
- لم يكن له وجود قبل مثل هذه الترجمات ؟

### III- الأهداف المأمولة من البحث :

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

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

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

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

#### IV- الصياغة الدقيقة للإشكالية :

- هل يجوز ترجمة المسرح رواية ؟
- و هل هناك حدود للتصرف ؟ أم أن الإبداع لا حدود له ؟
- و أين أخلاقيات الترجمة من عملية الاقتباس ؟
- و ما هي الحدود النظرية بين الترجمة و الاقتباس ؟
- هل الاقتباس أجدى في هذا المقام أم الترجمة ؟ و إلى أي مدى نجح كل من المنفلوطي و حافظ عباس في نقل مقاصد إدمون رومان "Edmond Rostand" ؟ و أين يتجلى ربح أو خسارة كل منهما ؟

## V- منهج البحث:

يمكن اعتماد المنهج التحليلي النقدي المقارن لمقارنة المدونة بين الأصل والاقتباس ثم الترجمة  
 المنهج التحليلي: أي تحليل محتوى المدونة من خلال استخراج فئاتها بين الأصل و الترجمة ثم الاقتباس  
 و نعتقد انضواء هذا المنهج في الفصل الثاني من البحث.

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

## VI- منهجية البحث:

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

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

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

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

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

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

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

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

الفصل

النظري



الفصل النظري :

إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية.

1. المبحث الأول: المسرح و الترجمة.

• تمهيد.

- 1- لماذا نترجم الأدب؟
- 2- دور الترجمة في نشأة المسرح العربي.
- 3- البناء الفني للمسرحية.
- 4- قضية ترجمة الكلمة في النص المسرحي.
- 5- خصائص المسرح الرومانسي في الأدب الفرنسي.
- 6- البناء الفني للرواية.
- 7- الفرق بين المسرحية و الرواية.

## II- المبحث الثاني: المسرح بين الاقتباس و الترجمة.

### • تمهيد

1- ماهية الترجمة.

1-1- مذهب الترجمة الحرفية.

1-2- مذهب الترجمة بتصرف.

2- أساليب الترجمة.

2-1- الترجمة المباشرة.

2-1-1- الاقتراض (Borrowing).

2-1-2- النسخ (Calque).

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

2-2- الترجمة غير المباشرة.

2-2-1- المبادلة (Transposition).

2-2-2- التعديل (modulation).

2-2-3- المكافئ (L'équivalence).

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

3- ماهية الاقتباس.

3-1- الاقتباس المحلي (Local adaptation).

3-2- الاقتباس الشامل (Global adaptation).

4- قيمة الاقتباس.

5- الحدود النظرية بين الاقتباس و الترجمة.

6- جواز ترجمة الجنس الأدبي.

6-1- أهمية الشكل في ترجمة النصوص الأدبية.

6-2- ترجمة المسرحية.

6-3- القضية الأخلاقية في الترجمة الأدبية.

### III- المبحث الثالث: تلميح النص الأدبي و أخلاقيات الترجمة

• تمهيد.

1- تملك النص المسرحي.

2- السياق اللغوي و أثره في ترجمة العنوان

3- الترجمة الأدبية و التواصل.

4- حول البعد الأخلاقي للترجمة الأدبية.

IV- خلاصة الفصل الأول.

المبحث الأول:

المسرح و

الترجمة

## \* شهيد:

على الرغم من أن الترجمة الأدبية حقل واسع سعة موضوعها، وقد يشعب مفهومها بين النظريين والممارسين - كل حسب فلسفته أو ممارستها- ويتعص على الضبط والتحديد، إلا أن المتعص في أفكارهم جميعا يجدها نصب في بوقفة واحدة مفادها أن الترجمة في ميدان الأدب هي نقل الآثار الأدبية من لغة إلى أخرى بالحالة نفسها التي قصد الشاعر أو الأديب أن يكون عليها الأثر الأدبي. و تتنوع الآثار الأدبية من منظور ترجمي يتنوع أجناس الأدب من الشعر إلى الرواية والقصة أو القصة القصيرة لم المسرحية. و تعتبر ترجمة الآثار الأدبية فنا راقيا ذا مكانة خاصة لاستنادها على خصائص الأدب ومكانته. ذلك أن لترجم يندع هو الآخر لصا أدبيا سواء أقرب أم بعد عن النص الأصلي (texte source).

أما خصائص الأدب التي تجعل من ترجمته فنا، فهي سيطرة الوظيفة التعبيرية والقدرة الإيحائية وأهمية الشكل وتعددية اللغاتي وما ينتج عنها من تعدد في التأويل وتجاوز حدود الزمان والمكان ونقله فيما إنسانية عامة، فضلا عن السام كل جنس أدبي بخصائص أخرى تميزه عن غيره من الأجناس، أما مكانة الأدب فتكمن في قيمته من حيث اللذة والقائلة وأما ما يجعل لترجمة الأدبية فنا يتمثل في كونها تعالج معنى النص الأدبي كاملا، شكلا ومضمونا، مع التركيز على نقل قيمة النص الجمالية - دون تقديم تنازلات لقارئ الترجمة-. و تبرز معالم الفن في نقل الآثار الأدبية في نجاح مترجمها في المحافظة على تلك الخصائص وما يرتبط بها من أبعاد إدراكية وتواصلية وترايطية، مع مراعاة الاختلافات القائمة بين اللغات والثقافات.<sup>1</sup>

1. أبو مازن، عيار: الجامع في الترجمة، تر: د. حسن علافة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2006، ص 274.

## 1- لماذا نترجم الأدب؟

لترجمة الأدب أهداف رئيسية ثلاث: أما الهدف الأول: فهو تلبية حاجة شخصية و رغبة في الاستفادة من نتائج عقول الآخرين و خيراتهم و ثقافتهم، و التمتع بذلك النتاج،<sup>1</sup> ... من خلال لمشاركة الوجدانية بين المؤلف و المترجم، أو قارئ الترجمة، و ما ينتج عن ذلك من غوص في عالم الخيال الذاتي<sup>2</sup>.

و الهدف الثاني: هو حقن الأدب القومي و تغذيته بدم جديد، بغية تنشيطه و الرفع من مستواه، و جعله أكثر شغولاً لمناخ من الآداب الأخرى ما يؤدي لتجديده و إزدهاره،<sup>3</sup> ... لأن الترجمة كانت دائماً أسهل السبل لقطف ثمار الحضارات المجاورة، و غالباً ما يقع هذا التلاقح و تلك الاستزادة بين الآداب التي تربطها روابط معينة كالجوار و الصعوبة السياسية و الثقافية . و هكذا فإن اتصال أدبين يعني قيام جسر بين ثقافتين، تنتشر من خلاله روائع الأدب و الفكر، متخطية بذلك الحواجز المكاتبية و الزمانية.<sup>4</sup>

و الهدف الثالث: فهو الهدف الإنساني الشامل، الذي يتحقق من خلاله انتقال القيم الإنسانية و انتشارها،<sup>5</sup> ... حيث تخلق الترجمة أرضية صلبة للتفاهم بين الشعوب و الأمم، فهي تساعد على تشكل الساذج الإنسانية ، و تعمل على إنتاج لغة أقرب إلى العالمية منها إلى اللغة المحلية أو الإقليمية. و ما شيوخ الآثار الأدبية و تسميتها بالخالدة إلا دليلاً على ذلك، لأنها أصبحت تراثاً للإنسانية قاطبة.<sup>6</sup>

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



و مما سبق ذكره، حاز القول بأن « مقاصد الترجمة الأدبية ثلاثة: أولاً شخصي، عبوره المترجم أو القارئ. و الثاني قومي، و يكون عبوره أدب شعب من الشعوب، أو أمة من الأمم. و الثالث هدف إنساني عام، و يكون عبوره الإنسانية عامة و ما يتعلق بما من قيم.»<sup>1</sup>

و بما أن مدونة بحثنا تتعلق بالأدب عامة و النص المسرحي خاصة لما وجدنا فيها من شمولية لخصائص الأدب و استزادة عليها، حيث ينفرد المسرح بكونه يهدف إلى "العرض" على خلاف النصوص الأدبية الأخرى، أي أنه يتكون من أدبية نصية من جهة وجمالية عرض مسرحي من جهة أخرى، وهذا ما سننظر إليه تفصيلاً في لباحات اللاحقة. ما يجعل مكان الصعوبة في ترجمته عديدة و إشكاليات تقفه مادة خصبة للدراسة و التمهيز.

" فهل يجب على المترجم للنص المسرحي أن يلزم أصالة النص الأصلي؟ أم أن الترجمة الأدبية تخضع حتماً للوجدانية و الذاتية، و بالتالي لا تخضع لضوابط علمية دقيقة. و هل هناك رابط بين نوعية النص الأصلي و بين تعدد نوعية الترجمة و تعدد أساليبها. و هل تقتضي الترجمة الحلافة ضرورة اللجوء إلى أساليب غير مباشرة في الترجمة؟... و كيف نص أدبي مترجم أن يحدث التأثير نفسه الذي يحدثه النص الأصلي على قرائه؟ و إذا كان لا بد من توضيح في الترجمة الأدبية، فماذا نضحي. بالشكل أم بالمعنى"<sup>2</sup>.

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

1- ثوكنت، يوسف: أهمية الترجمة و ضرورتها في المجتمع العربي، الموقف الأدبي، السنة 17، العددان 202 و 203، اتحاد الكتاب العرب،

بعلب، سورية، 1988، ص: 163

2- بوض، إمام، الترجمة الأدبية: مشكل و حلول، دار لغزالي، بيروت، لبنان، ط1 - 2003، ص: 14-13.

و فيما يلي سنحاول تبين فضل الترجمة الأدبية في نشأة المسرح في آداب شعوب لم تكن لتعرفه أو تتذوقه لولا محاولات المترجمين الطولية في ركوب مثل هذه النصوص التي تتأى الانتهاص. ما يقتضي منا الوقوف عند بعض المحطات التي مر بها المسرح منذ بداياته بغية التوضيح لا الإطباب.

## 2- دور الترجمة في نشأة المسرح العربي:

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

"وعلى ذلك فإن للمسرح ليس مجرد وسيلة زهوية، بل هو نشاط إبداعي فكري حرق جماعي من جهة إرساله و هو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري منلق له، فالمسرح إبداع تعبري معروض في حالة من الأداء الحاضر على منلقين حاضرين جسدا و ذهنا و مشاعر".<sup>1</sup>

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

1- عبد السلام حسن حميد : حيز النص المسرحي بين الترجمة الانتهاص و الإعاد و التأليف، ص: 19

أما عن نشأة المسرح و جذوره التاريخية:

أ- عند الفراعنة: "...أشار هيرودوت المايخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض ثيبيي يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس، وظل أمر المسرح الفرعوني غامضاً حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به (كوتز) في سنة 1932، و (كورت) عام 1938، وسليم حسن سنة 1937، فبين لنا أن ثمة نصوصاً ثييلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهداً كذلك التي اكتشفها كورت. وتُدور حوادثها حول إيزيس وأوزوريس وابنتهما حورس وعدوهم ست إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى زمن هيرودوت أي إلى القرن الخامس قبل الميلاد ولم تكن قصة ساذجة بل كانت كبيرة للمعري، وكنا رجال الدين يقومون بالتمثيل<sup>1</sup>.

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

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

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

و"سوفوكليس" و"يوريبس" Euripides و"أريستوفانس" Aristophanes.<sup>1</sup> الذين يتدعوا أشكالاً مسرحية ثابتة و تبلورت إلى ثلاثة أنماط رئيسية:<sup>2</sup>

• التراجيديا: للمأساة (Tragedy) : و تصور فيها للؤلؤف عظيما من العظماء بجابه قوى الغيب و يصارع  
 2- منقطعة النظر قدره المحتوم. وقد نألق في هذا الجنس المسرحي كل من "أسخيلوس" Aeschylus  
 و"سوفوكليس" و"يوريبس" "Euripides"

• الكوميديا: للمهابة (Comedy): حيث تصور للؤلؤف شخصية ما في مسلكتها المزدي تصورا كاشفا لعيوبا  
 و مواطن ضعفا تصورا ينفر التلقي منها و يدعو لبدعته و التطهر من مواطنه فيه. و تذكر في هذا المقام  
 "أريستوفانس" Aristophanes

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

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

ج - عند الرومان: إن الرومان لم يعرفوا المسرحية إلا بعدما انتقل الفن المسرحي الإغريقي إلى روما، فقلدوا  
 المسرحيات الإغريقية بنوعها للمهابة والمأساة، ولكنهم لم يهتموا بالمأساة كما اهتم بها اليونان، فإذن نشأت

1- Martin, Litchfield, West, *The Ophic Poets*, p : 147.

2- السوفوقليس، مصطغر، عطاش، ص: 116-117.

المسرحية الرومانية معتمدة على المسرحية اليونانية في جميع خصائصها الفنية نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، و من أشهر كتابها بلوتوس و تيرنس و سينكا .<sup>1</sup>

د- المسرحية القروسطية: "... وفي العصور الوسطى تُرك التراث اليوناني والروماني القديم، وطبعت المسرحيات ،بطابع ديني حيث أخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب للقدس لتمثيل قصص الكتاب للقدس، كقصص آدم، وحواء، ولوح، وإبراهيم، لإبراز الشعائر الدينية ، وحياة المسيح، وحياة مريم العذراء وهي نوع من المسرحيات الدينية، انتشر بأوروبا من القرن العاشر إلى السادس عشر، ومنها اشتقت مسرحية الآلام والمسرحية الأخلاقية، كمسرحية آلام المسيح (passion of Christ) للشاعر الفرنسي آرول جربان ومصالب مني للكاتب الألماني يوهان سباستين باخ.<sup>2</sup>

و هكذا بقي المسرح الأوروبي في تطور دائم مروراً :

ه- المسرحية الكلاسيكية: "... التي ظهرت في أوروبا في القرن الخامس عشر وحاولت إحياء التقاليد الأدبية الشائعة في الحضارتين القديمتين اليونانية والرومانية<sup>3</sup>.

و- المسرحية الرومانتيكية: "... منذ منتصف القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر، مخالفة لتلك القبول التقليدية التي فرضتها الكلاسيكية على الفن والأدب.<sup>4</sup>

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

1- طل - صابري، طلي، المسرحية، نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تفرغ العرب عنها، التراث الأدبي، السنة لثالثة لعدد السادس، جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران المركزية، إيران، 2010. من 102.

2- المرجع نفسه، من 102.

3- المرجع نفسه، من 105.

4- المرجع نفسه، من 105.

ز- المسرحية الواقعية: "... ونشأت، إثر تلك التطورات، الدراما الحديثة (new drama) وهي مسرحية جادة لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهارة، استمدت كتابتها، الواقعيون مواد مسرحياتهم من الواقع الاجتماعي، والسياسي، والتجارب الشخصية، كما اختاروا أبطلها من عامة الناس، لمثّلوا بها الأفكار الحديثة، وبرزوا الحقائق الجادة الصادقة بتصور حياتنا الواقعية في أسلوب أدبي رائع. حيث أدت هذه التطورات إلى ازدهار نوع من المسرحية المعروفة بالمشجاة أو الميلودراما (melodrama) وهي في الأصل مركبة من كلمتين "الميلو" وتعني الغناء و الدراما "الشجن" و لمشجاة مسرحية عاطفية مثيرة تبالغ في إبراز الأفعال، ظهرت أولاً بإيطاليا في القرن السادس عشر، غير أنها لم تزدهر إلا في القرن الثامن عشر وأبرز روادها هو المسرحي الإنكليزي برنارد شو صاحب مسرحية (مريد الشيطان)<sup>1</sup>

### ح- عند العرب:

لبأني الدور بعد ذلك على الحضارة العربية للانفتاح على المسرح على الرغم من أن إرهاباته الأولى كانت موجودة بل لا يزال جزء كبير منها يمارس حتى الآن مثل ( الكاوية - العجر ) ، (الرفاقير )<sup>2</sup> ، (خيال الظل) وكانت سببا لظهور أشكال مسرحية أخرى مثل : (الأخباري)<sup>3</sup> ، و(السماع) و(حفلات الذكر) و(المولوية) في الشرق العربي و(مسرح البساط) ، (صندوق العجائب) ، (الملاح) ، (الحكواتي) ، (إسماعيل باشا). إلا أن العرب لم يعرفوا المسرح كجنس قائم بذاته إلى أن تقاطعت طرق حضارتهم الأتلة بطريق الحضارة الأوروبية في مجرى التاريخ.

1. صابري، علي، المسرحية - أشكالها و مراحل تطورها و دلالات تغير العرب عنها، ص102.

2. وتعني كلمة الرفاقير : ذو العيون السوداء.

3. وتعني المشاهدة التمثيلية التي تدخل ضمن المفهوم السائد والذي يعنيه مصطلح ( farce ) : وهو الحوار الجزئي المنهك المتأخر القريب من الكوميديا.

لترفع بذلك ستائر المسرح العربي تاسجة نسج المسرح الأوروبي في المضمون والشكل ، ورغم أنها كانت نقلاً يكاد يكون حرفياً إلا أن التلاحق مع نتاج الغرب لا يعتبر منقصة ، لأن ظاهرة المسرح في الوطن العربي ليست منقطعة عن التجربة العالمية في المسرح . فثرائد ( مارون النقاش ) وبلية من نقل عن المسرح الأوربي " قد شاهدوا في أوروبا أن للمسرح له ( أنوار أمامية ) وتقوم في مقدمته ( كميوشة ) للمتلقي توحيوا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألقوها حيث لا حاجة إليها <sup>1</sup> .

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

"... وقد تميز الرواد بثقافتهم الرجوازية التي تبغى إرضاء طبقة معينة من المجتمع ليست هي الطبقة الشعبية. ذم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل<sup>2</sup>. إلا أن هذه البداية ورغم غرايتها على الطابع العربية أرسيت دعائم المسرح العربي المعاصر، أي منذ محاولة (مارون النقاش) 1847م.

وهنا يمكن أن تثبت بعض المؤشرات الضرورية الواضحة لهذه البداية للمعاصرة التي بدأت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والتي كانت نقلاً واضحاً عن الحضارة الأوربية والتأثر بما فقد انتعشت في ظل الاستعمار الذي حكم الوطن العربي (عثماني - إنكليزي - فرنسي - إيطالي) فتراوحت البداية بين الأعوام 1786 - و 1970م ، والثابت أن المسرح العربي للمعاصر بدأ في لبنان وسوريا وهذه البداية يمكن تلخيصها الخمسة مراحل منذ عام 1786 حتى 1917م<sup>3</sup> :

1- تميم، محمد، يوسف، البحث عن المفهوم التراسي في الثقافة العربية، مجلة (فكر عربية) ، بغداد، فبراير 1979 ، ص: 36 .

2- قطيعة، سلمان ، المسرح العربي . عن ابن إلى ابن ، منشورات - اتحاد كتاب العرب ، دمشق، 1972 - ص: 23 .

3- سراج الدين، محمد، في المسرحية وسعته في الألب العربي، الجامعة الإسلامية العالمية شنتا بونج، ISSN 1813-7733، المجلد الثالث ، ديسمبر 2006 ، ص: 26-34 .



- المرحلة الأولى: محاولات خليل البازجي الذي نظم مسرحيته باللغة العربية بعنوان "المروبة و الوفاء" سنة 1786 وقد مثلت على مسرح بيروت عام 1888.
- المرحلة الثانية: محاولات النفاش منذ عام 1847م حين اقتبس (السخيل) عن مولير ، وقدمها عام 1848م بنفس الاسم .
- المرحلة الثالثة : (الترجمات) ، حيث نقل (شلي مالاظ) مسرحية (الدخيرة ) عن الفرنسية ومسرحية (شرق العواطف) ، وكذلك ترجم (أديب إسحاق) مسرحية راسين ( أندرو ماك).
- المرحلة الرابعة : هي مرحلة بعث التأريخ الوطني العربي التي خلالها كتب (نجيب الحداد) مسرحية (حمدان) والتي استمدتها من حياة (عبد الرحمن الداخل).
- المرحلة الخامسة: مرحلة الواقعية الاجتماعية ، وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية (إرم ذات العماد ) ومسرحية (الآباء والبنون) التي كتبها ميخائيل نعيمة سنة 1917م . وهذه المرحلة دخلت لبنان عن طريق حركة أدباء المهجر في أمريكا .
- ومن خلال هذا العرض التأريخي الموجز يبدو جليا فضل الترجمة في نقل المعارف والثقافات بين الشعوب، و تطور الأجناس الأدبية على غرار المسرح: فاليونان يرسلون الطلاب والدارسين إلى مصر القديمة لتتلمذ ونقل معارفها و فنونها... إلى الإغريقية، ثم يأتي الرومان فينقلون عن الإغريقية أدائها وفلسفتها، ويأتي العرب فينقلون عن اللاتينية والإغريقية، ويأتي العصر الوسيط فيدفع بالأمم الأوربية العارفة في عصر الظلمة إلى نقل المعارف عن العرب.
- وهكذا ترجم كتب ابن سينا وابن رشد وابن الهيثم والكندي والرازي وغيرهم من علماء البتات والفلك والجغرافيا والتاريخ.. و يظل كتاب القانون يدرس حتى القرن السادس عشر في بعض الجامعات الأوربية. ثم تدور الدائرة ويعود العرب، وقد وجدوا أنفسهم متخلفين عن الركب الحضاري بعد عصر انحطاط طويل، مضطرين للنقل عن

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

عند الحديث عن الأدب، فمن منا لم يعتمد في يوم من الأيام على الترجمات للاطلاع على الآداب العالمية؟ من منا لم يسمع بترجمات روائع الأدب العربي بدأ من شكسبير ودانتي مروراً بأدب القرون الوسطى الأوروبية وانتهاءً بترجمات روائع الأدب الروسي والأدب الفرنسي والترجمات الحالية؟ إن الترجمة شكلت بصورة مباشرة أو غير مباشرة جزءاً من شخصيتنا وجزءاً من ثقافتنا، إلى حد أنه لا يمكن تخيل الثقافة الحديثة دون ترجمة فيما بين اللغات جميعها، وإذا كانت الترجمة نلّكرنا بوجود الآخر، للتحالف عنا ثقافياً، واجتماعياً ودينياً...، فإنما نلّكرنا أيضاً بوحدة الثقافة الإنسانية التي لا يمكننا أن نعيش على هامشها، لأن العزلة، كما يقول القارنون، تعني الموت. و من مظاهر وحدة الثقافة الإنسانية وحدة التجربة المسرحية في العالم. ما دفعنا إلى تناول المسرح بالتحديد نظراً لكونه - إن صح القول - "الجامع في الأدب". لكن على قدر أهمية هذا الجنس الأدبي تتجلى صعوبة ترجمته ونقل فحواه و ظاهره للقارئ أو المشاهد لما يعتريه من إشكاليات ترجمية تعلق ذلك سواء بالشكل أو الدلالات الحضارية.

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

## 3- البناء الفني للمسرحية:

علم المسرح الذي بات يدرس اليوم قائم على عناصر محددة ولازمة لتأليف أي عمل مسرحي، وهذه العناصر هي بمثابة تقنيات يجب احترامها لجعل العمل كاملاً ومتكاملاً، وما يريد هذه التقنيات أهمية هو أنها تعبر للمسرحية عملاً أدبياً ولا تعمل الجانب الفني فيها، ولذلك سميت بالعناصر الفنية للمسرحية. وللترجم الذي يهتُم بترجمة عمل مسرحي عليه أن يلم بإدما وإيقا لهذه العناصر والتقنيات المسرحية، تماماً كما هو الحال بالنسبة للمخرج المسرحي، فالترجم يحتاجها أولاً حتى يلهم بصورة أحسن المسرحية التي بين يديه، ويصل إلى تفسير أغراض مؤلفها الأصلي، كما يحتاجها ثانياً لإتقان نسيج النص الجديد الذي هو بضد إنتاجه، فهذا النص المسرحي الجديد سوف يكون خاضعاً لعوامل زمانية ومكانية وفكرية جديدة تختلف عن النص الأصلي، ويجدر بالترجم احترام هذا الفارق الرمزي والمكاني والفكري، حتى ينجح نصه المسرحي الجديد في إحداث أثر على جمهوره، مماثل لذلك الذي أحدثه النص الأصلي على الجمهور السابق والذي قد يورخ إلى أكثر من مائة سنة مضت.

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

أولاً، **القصة أو الأحداث**: تنبئ المسرحية على أفكار تطرح قضايا فكرية و دينية و تاريخية و اجتماعية ،  
و تعتمد المسرحية كغيرها من الفنون القصصية على أحداث تعرض من خلالها ما يجري بين الشخصيات و الحوار  
الذي يدور بينهما التي تجعل المسرح جنسا من جنس الفنون السردية<sup>1</sup> .

ثانياً، **الشخصيات أو القوى الفاعلة**: تخضع الشخصيات في أمة مسرحية إلى نظام بنطوي على التابعة،  
والدرامي لا يفسر شخصياته، فهو يترك الجمهور يستخرج معنى مما يقولون ويفعلون،<sup>2</sup> ومسرحية مكث أحسن  
مثال على ذلك، فشخصية مكث وزوجته من أخلد الشخصيات التي صورها شكسبير مع أنه لم يقل عنهما في  
النص إلا القليل، ولم يجعلهما يتكلمان إلا قليلا، ومع ذلك فقد صورها التصوير الكامل الواقي

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

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

ثالثاً، **الصراع أو الحكمة**: إن الحكمة بفتح الحاء ، هو ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يقوم على بناء

1- السوفلي، مصطفى عطاش من: نقد الأسمى الحديث، ص: 110.

2- السوفلي، مصطفى عطاش من: نقد الأسمى الحديث، ص: 110.

الأحداث على تسلسل منطقي وليس فقط تسلسل زمني<sup>1</sup>، حيث إن كل حدث يجري في المسرحية هو ناتج عن حدث سبقه، وبناء المنطقي هذا يسهل عملية التشويق وإثارة اهتمام الجمهور ويميز هذا العنصر عن المسرحية عن باقي الفنون الأدبية، و ينتج عن تضارب الرغبات و الغايات و المواقف ، حيث تتصارع قوى اجتماعية أو فكرية أو سياسة .... و يميز داخل هذا الصراع بين عتطن هما:

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

ب- الصراع الداخلي: و يجري بين البطل مع نفسه كالصراع بين الحب و الواجب، و الخير، و الشر، و ينتظر من المسرحية دائما تقديم حوار يجعلها تلتل الأشخاص في أزماتها و صراعتها كما يلع في الحياة و غالبا ما يمثل الصراع عقدة المسرحية<sup>2</sup>.

وإبعاء، الحوار: "و بتشكّل منه نسج للمسرحية و تنامي بفضله الأحداث لتبلغ منتهاها. ذلك أن المسرحية تعتمد في عرض أحداثها و شخصياتها على الحوار بخلاف باقي الفنون القصصية، حيث يخص حيز كبير لسارد يروي لأحداث و يعرفنا بالشخص. و الحوار في المسرحية مهيا ليقال و يشخص لذلك ينبغي على المؤلف أن يتخصص مضمون الكلام و أبعاد الشخصيات التي ستتلفظ به ثم آثار الكلام في الشخصيات الموجه إليها و أن تصوغ الكلام صياغة تتلاءم مع المواقف من حيث الطول و القصر . و يحدّر الإشارة إلى أن لحظات الصمت التي تتخلل الحوار لا تكون اعتباطية و إنما تعبر عن الحوار الذي يستغنى به عن الكثير من الكلام"<sup>3</sup>.

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

1- المرجع نفسه، ص: 111.

2- السويدي، مصطفى، عطش منى: لغة الأبي الحديث، ص: 111.

3- الخطيب، عبد الله، الصنعة و ملح النوع و الثورة: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001، ص: 40.

ويوصلها للجمهور من خلال الحوار الذي ألفه وجعله على ألسنة الممثلين، كانت تُركب على كلمات ذلك العصر، مما تطوي عليه من إيماءات خاصة بكل كلمة، وبما ينطوي عليه العصر من أحداث تشغل بال كل معاصريه.

خاصة، الزمان والمكان: \* يشكلان في المسرحية كما في غيرها من الفنون القصصية الإطار الذي تجري فيه الأحداث، ويحدد هذا الإطار في بداية كل فصل إذا كانت الأحداث تجري في أكثر من إطار (زمني مكان). وتقدم المسرحية فوق خشبة تحتاج إلى ديكور وإضاءة، إضافة إلى مناظر أو مشاهد تنتهي بخروج شخصية ودخول أخرى،<sup>1</sup> و أما لغة المسرحية فهي إما شعرا أو نثرا.

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

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

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

سابعها، الفكرة أو الموضوع: \* ويقصد بما لضمون الفكري الذي تعالجه المسرحية، حيث يمكن أن تعالج قضايا متنوعة و مختلفة، سواء آكانت قضايا اجتماعية ترتبط بالواقع الاجتماعي و يتقد فضايها<sup>2</sup> كتحير المرأة مثلا،

1- أمين، أحمد، نقد الأدبي، سلسلة الأئيين، موهف نشر، الجزائر، 1992، ص: 136.

2- السويدي، مصطفى، عيطاش من: نقد الأثر الحديث، ص: 111.

أو قضايا سياسيتو دنيّة... و غيرها من القضايا الأخرى التي تحاول من خلالها المسرحية إبرازها و تقديمها للمجتمع، **ثامنا، الفصول:** " تنبئ المسرحية على نظام الفصول حيث تتراوح أعدادها بين ثلاث و خمس فصول. تحدد الفصل بنهاية مرحلة محددة في مسرحية محددة و يرمز في الخشبة على بدايته بإصدار الستار، و يدل سدال الستار على نهايته، كما هو معروف".<sup>1</sup>

#### 4- قضية ترجمة الكلمة في النص المسرحي:

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

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

1- السوفى مصطفى، غيطاس من: الفن الأدبي الحديث، ص: 111.

الحساي خاطئي لكنه يظهر أن ترجمة النص المسرحي تنصف بالإيجاز المحكم ولا تحصل أية ترجمة مزيدة -over-translation.

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

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

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

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

1- نيو مارك، بنتر، الجامع في الترجمة، ص 280.



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

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

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

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

1- نيو مارك، بيتر، المجمع في الترجمة، 1991، ص 281.

لضمنية مما توحي به من معنى، وحين تترجم المسرحية من ثقافة اللغة المصدر إلى اللغة الهدف فإنها لم تعد ترجمة محضة إنما يمكن اعتبارها اقتباساً.

الأمر الذي يبدو جلياً في العديد من الاقتباسات التي تم وصفها بالترجمة على غرار ماجدولين أو تحت ظلال الزيفون (Sous les tilleuls)، ومحاولات النقاش منذ عام 1847م حين اقتبس "البخيل" (l'Avare) عن موليير (Molière) و مدونة بحثنا "الشاعر" (Cyrano De Bergerac)، التي تعتبر من المسرحيات "الرومانسية" (Romance) الخالدة عالمياً و من هنا يتوجب علينا أن نشير و لو بحالة لخصائص هذا الجنس المسرحي بغية الإحاطة لنا العمل و سير أعواره قبل الخوض في الترجمة التي قام بها عباس حناظ أو اقتباس المفلوطي. هذا ما سنحاول توضيحه في العنصر اللوالب.

### 5- خصائص المسرح الرومانسي في الأدب الفرنسي:

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

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

1- منظور، محمد: الألب و ماها، النهضة مصر، القاهرة، مصر، 1988، ص: 60

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

و تتميز الرومانسية بالغوص في عالم الخيال و رفض النظرة الشمولية للإنسان و الاهتمام بذاته و مشاعره، التي أصحاب هذا المذهب إلى التعبير عنها بلسان الشعر، إيماناً منهم بانتصار المشاعر و الرغبات على العقل و للمنطق<sup>1</sup>.

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

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

1- السويدي، مصطفى. عطشان ضيف. نقد الأثر الحديث، ص: 36

فحسب بل طال التغيير بحيث لا مرحية: حيث صارت شخصياتها شعبية وفضاها اجتماعية أو نفسية إنسانية عامة بعد أن كانت إلهية في اليونانية و أرستقراطية في الكلاسيكية.

هذا، وقد امتد المذهب الروماني ليسبغ مسحة على جميع الأجناس الأدبية من الشعر إلى الرواية هذه الأخيرة لأن سمن وجهة نظر المترجم- في المأزبة الثالثة من حيث الصعوبة بعد المسرحية ثم الشعر فالرغم من أن مؤلف أو مترجم الرواية قد تحرر من قيود المسرحية أو تفعيلات الشعر إلا أنه يجد نفسه أمام نظام قائم بذاته لا بد أن يتصاح له .

## 6- البناء الفني للرواية:

"الرواية هي سرد نثري طويل تصف سياج خيالية وأحداث على شكل قصة متسلسلة، كما أنها أكبر جناس القصصية من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وقد ظهرت في أوروبا بوصفها جنساً أدبياً مؤثراً في القرن الثامن عشر، والرواية حكاية تعتمد السرد بما فيه من وصف وحوار وصراع بين الشخصيات وما ينطوي عليه ذلك من تأزم وجدل وتغذية الأحداث".<sup>1</sup>

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

1: مصطفى محمد، دراسات في نثر العربي الحديث، دار جامعة الإسكندرية، مصر، 1992م، ص35.

للموضوعات الخيالية والوهبية تم برزت بشكل القصة الطويلة بصفة غير محددة الشمول والأحداث وكانت موضوعاتها "غير الواقعية" تستمد من الغيبيات والأوهام لإرضاء قرائها ثم تميل إلى الحديث عن الوقائع الحياتية للعلاج الواقع الإنساني والنفسي والاجتماعي.

و من ثم فإن الرواية تقوم بمعالجة لمشاكل محددة في الحياة أو جانب من شخصية أو الشخصيات التي تصور الحياة الإنسانية ولها مقومات منها:

### أولاً، الحدث (Action):

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

### ثانياً، الشخصية (character):

الشخصية هي "الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث وقد تكون الشخصية من الحيوان، فيستخدم عندئذ كرمز يشف عن ما وراءه من شخصية إنسانية تُهدف من وراءها العبرة والموعظة، كما في، "كليلة ودمنة"، والقصص التعليمية الأخرى. وقد تكون الشخصية في النص الرئيسية، وقد تكون ثانوية"<sup>2</sup>.

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

2- هيرمان، طريقة قصة والرواية دار الفكر، بيروت، 1980م، ص 27.

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

• الشخصية المسطحة (flat) : لا تكاد طبيعتها تغير بداية القصة حتى النهاية، وإنما تثبت على صقحة واحدة تكاد لا تتغيرها<sup>1</sup>.

### ثالثاً، لغة الحوار والسرد:

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

• السرد:

رد قول أو خطاب صادر من السارد، يستحضر عالماً خيالياً مكوناً من أشخاص يتحركون في إطار زمني ومكاني محدد ومادام السرد قولاً فهو لغة ومن ثم فإنه يخضع لما يخضع له اللغة من قوانين وأهداف والمهدف الذي تسعى إليه اللغة هو، "التواصل أو التوصيل"<sup>2</sup>.

• الحوار:

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

1- الشرفاوي، عبد الرحمن: دراسة في الأدب، الرياض، المجلس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص: 27.

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

بالموقف إلى تجلئة النفس الغامضة أو الوصول بالفكرة لمراد التعبير عنها والحوار الجيد يكشف عن معاناة شاققة مع الموقف والكلمة ودلالات اللفظ.<sup>1</sup>

#### رابعاً، الزمن:

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

#### خامساً، المكان:

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

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

1- الشرقاوي، عبد الرحمن: دراسة في الأثبات، ص: 297.

2- قائم، سوز: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004 م، ص: 37.

## 7- الفرق بين المسرحية والرواية:

تشابه المسرحية مع الرواية في عناصرهما: لذا فإن من عناصر الرواية إضافة إلى ما سبق - الحكمة و الحوار - و الحدث و الشخص، هذه الأخيرة تتطلب من الكاتب المسرحي جهداً في اختيارهم، بل في خلقهم، طفاً لما لثوب الحادثة، و ينسب ما يعرف من طبائع البشر و عاداتهم و ردود أفعالهم النفسية، كما أن الشخصيات جزء لا يتجزأ من الوحدة الموضوعية للمسرحية، كما يقع على عاتقها حمل العمل و إبرازه للجمهور. إضافة إلى الحوار الذي يعتبر المظهر الخارجي للمسرحية و هو وسيلة التواصل بين المؤلف و الجمهور، و عامل مهم في إنجاح المسرحية أو إخفاقها<sup>1</sup>.

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

و التحديد الزمني و المكان للمسرحية تحد من حرية كاتبها في التوظيف و الاستطراد و التعليق على الحوادث و الشخصيات، بل التركيز التام على جذب انتباه المشاهد له.

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

1- السيد، مصطفى عطاش، فن: الفن الأسري الحديث، ص124.



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

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

المبحث الثاني :

المسرح بين الاقتباس

و الترجمة

## • تمهيد:

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

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

**1- ماهية الترجمة:**

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

1- عطش، محمد: نظرية الترجمة المبنية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، 1996، ص 32.

ة بذاتها و متحاسة أو قابلة للتمحيص أو التفتيد حتى نهاية القرن العشرين، أين ظهر ما يعرف بـ علم الترجمة "Traductologie" ذلك لكون معظم هذه الدراسات كانت مجرد تأملات نقلها لنا أصحابها بعد مراس كبير في الترجمة محاولين بذلك إما تبيان الطريقة المثلى للخروج بترجمة "صحيحة"، أو بغية رسم ملاحظ المترجم الكفء.

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

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

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

## 1-1- مذهب الترجمة الحرفية :

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

فالترجمة الحرفية أو ترجمة الحرف كما يسميها برمان تعتمد على مبدأ أساسي، وهو ترجمة العمل الأجنبي بشكل لا يجعلنا نحس بأن هناك ترجمة، أي بشكل يعطي الانطباع أن المؤلف كان سيكتب الشيء نفسه، لو أنه كتب نصه باللغة المترجم إليها. فالحرفية إذن تهدف إلى صياغة جمل صحيحة وسلسة وجمالية منسوجة على منوال اللغة المصدر وذلك بغية نقل المعنى نقلاً كاملاً وأميناً دون أن تحتل الراكيب اللغوية. وذلك عن طريق الانفتاح على الآخر وتقبل الاختلاف. ومن أبرز للنظرين الذين نادوا باعتماد الترجمة الحرفية في ترجمة النصوص الأدبية تحريماً للأمانة وتقادياً لأسواق التحريف التي تتجاذب للمترجم والنص معاً، أنطوان برمان (Antoine Berman) الذي مستطرق في عمالة لأهم أفكاره عن الترجمة:

« نيجح برمان الذي تأثر بشكل كبير بأفكار الرومانسيين الألمان أمثال غوته (Goethe) و شلماخر (Schleiermacher) في بلورة مفهوم ترجمي مناهض للترجمة للمركزة عرقياً (Ethnocentrique) و النصحية (Hypertextuelle) منطلقاً من مسلمة (axiome) أن الترجمة هي الترجمة الحرفية، حيث أبرز ورها في ربط حوسر التبادل بين الثقافات و تقوية اللغة و النهضة بها<sup>1</sup>. مركزاً على البعد الأخلاقي للترجمة، إذ

1 - Derrida, Jacques, *Psyché : interventions de l'autre* (Paris: Galilée, 1987), p.233

« برمان إلى أن جوهر الترجمة هو اللغة كحدث باهلي سواء أكانت منتمية إلى النص الأصلي أو النص المترجم.<sup>1</sup> في تعاملها فيما بينها، أو في "علاقتها الحميمة".

« L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage et décentrement<sup>2</sup> ».

بمعنى أنّ الهدف من الترجمة هو فتح حوار مع الآخر "l'Autre"، عبر الكتابة وكذا تلقيح ما هو ذاتي بواسطة الغريب "Etranger" ما يتعارض مع نزعة المركزية عرقياً "Ethnocentrisme" التي تذهب إلى تعظيم الثقافة الذاتية و الاعتقاد بكمالاتها: "تسعى كل ثقافة إلى الاكتفاء بأنّها حتى تتمكن -عن طريق هذا الاكتفاء المزعوم، أن تسيطر نفوذها على الثقافات الأخرى وأن تستحوذ على تراثها الثقافي.<sup>3</sup>

« Toute culture voudrait être suffisante à elle-même, à partir de cette suffisance imaginaire, pour à la fois rayonner sur les autres et s'appropriier leur patrimoine. »<sup>3</sup>

ومن أبرز الأمثلة على النزعة المركزية عرقياً في الترجمة عبر التاريخ: الرومانية القديمة و الثقافة الفرنسية الكلاسيكية و ثقافة أمريكا الشمالية و الثقافة العربية الإسلامية.

و يضيف برمان إلى أنّه بالإضافة إلى النزعة المركزية عرقياً في الترجمة نجد مظهرها آخر وهو الترجمة التفخيمية "hypertextuelle" التي تصاحب كل الترجمات التي يعتمد أصحابها على مبدأ استقطاب المعنى من النص الأجنبي. وتكفيها ويعرف برمان هذه النزعة على أنّها: "مجموعة النصوص التي تنشأ عن طريق التقليد أو المحاكاة

1 - Ibid, p: 10

2 - Berman, Antoine, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuil, 1990, p13-14

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

"Pastiche" وللعارضة "Parodie" والتحريف "Déformation" والاقباس "adaptation" و السرقة الأدبية "plagiat" و ما إلى ذلك من التشبهات التي لمس النصوص المترجمة.<sup>1</sup>

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

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

ب- كون لمال الأساسي للترجمة ليس هو التواصل.

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

## 1-2- مذهب الترجمة بتصرف :

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

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

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

و قبل ذلك لابد من الإشارة إلى أن جل هذه المناهج التي ميزت حقبة الخمسينيات والستينيات تدور حول لغوي والتكافؤ.

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

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

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

1 - Nida, Eugene et Charles Taber: The Theory and practice of Translation. Leiden: Brill 1969, p 405.



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

ومن ثم فإن نيدا يرى أنّ على المترجم أن يتدار بين تكافؤين: التكافؤ الشكلي أو التكافؤ الديناميكي. فالنطاق الأول يعطي الأولوية لشكل النص للمصدر بهمل البنى النحوية وأساليب و روح اللغة الهدف. وفي المقابل، فإنّ النطاق الثاني يرمي إلى إحداث نفس التأثير الذي أحدثه النص للمصدر متحررا بعض الشيء من بنى النص للمصدر. و عليه فإنّ "يوجين نيدا" يدعو إلى التكافؤ الديناميكي الموجه نحو رد فعل للتلقي من أجل السبب التالي: "يعمل التكافؤ الشكلي في العملية الترجمة على تشويه الرسالة أكثر من التكافؤ الديناميكي (...). فللمترجم الذي لا يعتمد إلاّ على التكافؤ الشكلي لا يعي أنّ ترجمات التي تبدو "أمينة" هي في الواقع مصدر لعدد هام من التشوهات"<sup>1</sup>.

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

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

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

savoir dans quelle mesure elle fait passer (ou devrait normalement faire passer) le message au destinataire voulu.<sup>1</sup>

## 2- أساليب الترجمة:

ولا شك في فائدة التعرف على ما يجري بالفعل في ذهن المترجم وعلى الأساليب التي يلجأ إليها، لأن توضيح العملية يسهم في تسيرها ووضع قواعد لها يمكن منها. ولأجل هذا الغرض ارتأينا أن نتناول الأساليب الترجمة (Les procédés de la traduction) التي يراها فنباي و داربلنه (Vinay et Darbelnet) والتي على الرغم من اختلاف الآراء حولها وتباين مسمياتها - ما زالت تستخدم إلى يومنا هذا عن وعي أو عن غير قصد من طرف المترجمين.

### 2-1- الترجمة المباشرة:

#### 2-1-1- الاقتراض (L'emprunt):

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

- أسماء بعض الآلات الموسيقية كآلة العرف على الأوتار "البانجو" مقابل "Banjo".

#### 2-1-2- النسخ (Calque) :

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

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

و من الأمثلة على ذلك:

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

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

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

أو J'ai mangé une pomme .

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

### 2-2- الترجمة غير المباشرة:

#### 2-2-1- المبادلة (Transposition):

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

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

He merely nodded مقابل: إكتفى بالإيماء في اللغة العربية.

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

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

It is solde at better stores مقابل: يباع في المحلات الرفيعة أو الجيدة أو للتميزة.

أما "يباع في أفضل المحلات"، فهي من الحلول الشارحة التي فيها مبالغة في الترجمة وترجم عنصراً لا أهمية له في النص الأصلي. فالهدف هنا ليس المقارنة بين محل وآخر وإنما التشديد على المحلات للتميزة.

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

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

## 2-2-2- التعديل (modulation):

هو تعبير في شكل المرسل من خلال تعبير وجهة النظر أو التركيب المستخدمة في النص الأصلي وذلك بهدف توضيح الفكرة. ويلجأ المترجم إلى هذا الإجراء عندما يلاحظ أن الترجمة الحرفية تعطي نصاً قد يكون صحيحاً من حيث قواعد اللغة المترجم إليها لكنه يتضارب مع عقيدة اللغة (Le génie de la langue). ويكون التعديل إلزامياً أو اختياريًا، ومن الأمثلة على التعديل الإلزامي:

The time when مقال في الوقت الذي

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

ومن الأمثلة على التعديل الاختياري:

It is not difficult to show... مقال: من السهل أن يبين...

جم التفي بالإيجاب وهنا من الإجراءات غير الإلزامية التي يمكن أن يختارها المترجم لخدمة الأسلوب. والتعديل أنواع، فهناك تحويل المفرد إلى ملموس، والنسب إلى مسبب، والوسيلة إلى نتيجة، والجزء إلى كل أو الكل إلى جزء، وغير ذلك.

## 2-2-3- المكافئ (L'équivalence):

هو التعبير عن الشيء ذاته ولكن بعبارة مختلفة تماماً من حيث التركيب ومن حيث الأسلوب. وينطبق عموماً على المرسل كاملة كما هو الحال في الأمثال والمأثورة والعبارات الاصطلاحية ومن الأمثلة على ذلك:

Birds of a feather flock together. مقال: وافق شن طبقة.

A dead stop. مقال: نوقف مفاجئ.

## 2-2-4- الأقباس أو الأقبسة (L'adaptation):

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

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

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

يستخلص من هذا العرض الموجز للإجراءات السبعة التي يصفها فيناي و داربلية (Vinay et Darbelnet) أن عملية الترجمة تخضع النص لتحولات لا غنى عنها لتوصيل الفكرة الأصلية والمعنى المقصود بأكبر قدر من الرعاية لمقتضيات اللغة للقول إليها وأقل قدر من الحرفية بمعناها السليبي، أي الحرفية التي تضع للمعنى في اللغة المترجم إليها. وقد تخضع النص لتحولات أخرى لم يصفها فيناي وداربلية (Vinay et Darbelnet)، قد تصل إلى حد التصرف الكلي في النص الأصلي كترجمة جنسه الأدبي (أي تحويله من الشعر إلى النثر أو المسرحية إلى الرواية مثلاً) والتصرف في شخصياته و حتى بعض معانيه (وذلك بالإضافة والحذف) كما يتجلى ذلك في

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

### 3- ماهية الاقتباس:

لغة : جاء في معاجم اللغة العربية أن قيس :أخذ شعلة من النار، قيس قيسا من العلم : تعلمه و استفادته و اقتبس قيس: تعلم و استفاد.

أما في اللغة الفرنسية فنجد الاقتباس بمعنى (L'adaptation (adap[ta]sjɔ̃))

Adaptation: n.f : Action d'adapter, fait de s'adapter, état qui en résulte.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>عملية الأقتباس، أو فعل التأقلم، أو الحالة الناتجة عن ذلك.<sup>2</sup>

### 2- Transposition d'une œuvre littéraire dans une autre mode

d'expression; l'œuvre ainsi réalisée.<sup>3</sup>

<sup>3</sup>لتحويل عمل أدبي من جنس إلى آخر؛ أو العمل للقتيس.<sup>4</sup>

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

1 - «Le petit Larousse illustré », 2011, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris Cedex 06, [www.editions-larousse.fr](http://www.editions-larousse.fr), p14.

2- ترجمتنا.

3 - «Le petit Larousse illustré », p14.

4- ترجمتنا.

“ Adaptation (ædæpteɪʃən)n. , biol :

كيف أو تكيف (نباتات أو حيوانات لمناخات مختلفة) / تمايز أو تكيف المرء مع البيئة/ اقتباس قصصاً من اللغة الانكليزية مثلاً/ تهيئة مسرحية للإذاعة.”<sup>1</sup>

أ اصطلاحاً: و نظراً لما يكتنف هذا المصطلح من تناخل في المفاهيم باختلاف اللبائن وحب علنا تعريفه من زاويتين : الأول من حيث كونه تقنية ترجمة و الثانية كتنفيذ للإعداد المسرحي.

أولاً: الاقتباس كتنفيذ للترجمة:

هنا إتمام يروض إلى تعريف الاقتباس أو كما تسميه الترجمة بالتصرف (adaptation): و هي أن يطلق للمترجم الحبل على الغارب و أغلب استعمالاتها في المسرحيات و الشعر، بحيث يحتفظ بالموضوع و الشخصيات و الحكمة، و تعاد صياغة النص بعد تحويل في التعطيات الثقافية من اللغة لئلا إلى اللغة المستهدفة.

كما يمكن أن ندرج الاقتباس تحت خانة الترجمة الحرة (Traduction Libre) التي تأتي بالمتوى دون أن تكثرت بالشكل الذي صيغ فيه النص الأصلي أي انها تأتي بالغة دون المسلة إن صح التعبير، ... وهي ليست من الترجمة في شيء.<sup>2</sup>

و يعرف فييه و داربلي (J.-P. Vinay et J. Darbelnet) الاقتباس على أنه “ الحد الأقصى للترجمة، و هو ينطبق على حالات تكون الوضعية المشار إليها في الرسالة غير موجودة في اللغة المستهدفة ... و الاقتباس لا يكون على مستوى البنيات اللغوية فحسب، بل يتعداه إلى مسار الأفكار، والتعبير اللغوي عنها ”.<sup>3</sup>

1- المنجد اللغوي العربي- المكتبة الشرقية. ARAYA-LEBANON 30 July catholic press ص26.

2- يومن، إتمام ، الترجمة الأدبية، مشاكل و حلول، ص62

3- يومن، إتمام ، الترجمة الأدبية، مشاكل و حلول، ص118



إلا أن أسلوب الاقتباس لدى جون رينيه لادميرال (Jean-René Ladmiral) لا يشكل الحد الأقصى للترجمة بل يعبر عن الوضع التفاوضي لها: أي أنه لا يحدد تصنيف الاقتباس ضمن أساليب الترجمة، فمجرد أن يقوم المترجم بالأقتباس فإنه يخرج عن نطاق الترجمة.<sup>1</sup>

ثانياً: الاقتباس كتقنية للإعداد المسرحي:

يعرف الدكتور مهدي وهبة الاقتباس على أنه "إدخال المؤلف كلاماً ما منسوباً إلى الغير في نصه بقصد التحلية أو الاستدلال، وفق شروط معينة، بصفة عامة، أو على تضمين الكلام، نثراً كان أو شعراً شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث الشريف مع السماح بتقليل من التغيير فيهما في البديع العربي" إلا أن هذا التعريف يتسع ليدل "...على الإعداد و التهيئة أي على إعادة سبك عمل في لكي يتفق مع وسيط في آخرو ذلك كتحويل للمسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية...".<sup>2</sup>

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

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

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

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

frequently defined as "reterritorialisation" of the original work and "annexation" in the name of the audience of the new version."<sup>1</sup>

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

"Adaptation is a form of naturalizing the play for a new milieu, the aim being to achieve the same effect that the work originally had, but with an audience from a different cultural background"<sup>2</sup>,

ومما سبق ذكره يمكننا الخروج بخلاصة مفادها أن للاقتباس مفهومين:<sup>3</sup>

### 3-1- اقتباس محلي (Adaptation locale):

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

Oh Christ! This is beautiful. عندما يجد لترجم العربي للسلم عبارة:

يقضطر إلى ترجمتها: يا إلهي! إن هذا شيء جميل.

عوض عبارة أيها المسيح! إن هذا شيء جميل.

<sup>1</sup> - Bastin, L., Georges, tr: Gregson, Mark, Routledge Encyclopedia Of Translation Studies, Ed: London And New-York, 2001.p05.

<sup>2</sup> - Ibid.

<sup>3</sup> - Ibid, p07.

واستخدام تقنية الاقتباس "التصرف" هنا، لا يؤثر على النص بأكمله بل يبقى إن صرح التعبير مؤقتا و محدودا. و يضيف فرغل (Farghel) في هذا السياق أن "الاقتباس المهيلى هو إجراء ترحيى خاضع لسدأى الحففة و التعالفة، و يهدف لتحقق التوازن بين ما يمكن تغييره وما يجب أن يبقى على حاله"

### 3-2- الاقتباس الشامل (Global adaptation):

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

### 4- قيمة الاقتباس:

و نستطيع على ضوء ما تقدم من أن نستخلص قيمة الاقتباس و دوره في حركة النص المسرحي العربي. "فالاقتباس يعطى حرية التصرف. إذ يحافظ للمقتبس على البناء العام للنص مع أنه يغير في الحوار، وفي الشخصيات تغييرا يعلنا أمام مسرحية محلية. فالشخصيات في الأصل تصبح مرادفة للشخصيات في النص للمقتبس. و هذه التغييرات لترضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقليفة المحلية و الوجدان المحلي"<sup>1</sup>

فعلى سبيل للمثال عندما يجد رجل المسرح العربي أنه أمام عدد من لمشاهد التي يتجاوز فيها رجل و امرأة لا تجمع بينهما صلة قرابة، ينظر للمقتبس أو المعد إلى جعل الشخصيتين كليهما رجلين أو امرأتين. أو أن يخلق بينهما صلة قرابة تجعل لقاءهما مقبولا فوق خشبة المسرح.

1- عبد السلام، حسن حميد: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الإعادة و التكييف- ص: 62

كما يلاحظ حمد الكفاط في دراسته للمسرح المغربي- أو كما لاحظت في كل ما قدمه المسرح الأردني اقتباساً أو ترجمة، في بداياته في العشرينيات و في ثلثته في السبعينات من هذا القرن. على أن الاقتباس غالباً ما يكون بعيداً من تلك القمة التي يسمو إليها التأليف، نظراً لأن الذين يتصدون له غالباً ما كانوا غير أدباء من حيث مواهبهم الأصلية، و لكنهم ممارسون لفنون التمثيل أو الإخراج أو الحرفة أو الإنتاج، فلقد نشطت حركة الاقتباس في مصر على يد محمد قمر، ومحمّد خفاجي. و ظهرت من قبل في الأربعينات على يد نجيب الريحاني، و من قبل ذلك مع بدايات المسرح العربي على يد مارون النقاش في لبنان و في سوريا على يد أبي خليل القباني و في مصر على يد يعقوب صنوع و نجيب حداد، كما أنها نشطت في مصر أيضاً على يد نجية من الرواد الذين ارتبطت أعمالهم بحركة الترجمة أكثر مما ارتبطت بحركة التأليف أو ارتبطت بحركة النشاطات الجامعية<sup>1</sup>.

لذا فالأقتباس للمسرح قد ارتبط بالنشاطات الإنتاجية للعروض المسرحية، و لم يرتبط بحركة أدب المسرح نفسه، فهذا يوسف وهي الذي كان يتصرف في النص للمسرح الواحد، فيغير فيه و يبدل، و بعيد كتابته مع كل رحلة لفرقة إلى بلد عربي. و هو ما لاحظته بوتنيسيفا حيث "لا يكتفي بالزول عند رغبة الجمهور المصري فحسب، بل يتعامل مع كل الجماهير العربية حتى و لو كانت في المهجر الأمريكي فيعيد كتابة بعض المسرحيات قبل قيامه ببعض الجولات الفنية، بلغة فصحي مسطحة بلهجة العرب جميعاً"<sup>2</sup>.

## 5- الحدود النظرية بين الاقتباس و الترجمة:

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

2- ن. أ. بوشافيد، ألف عام و عام على المسرح العربي، دار القرائي، بيروت، لبنان، 1981، ص: 114.

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

و على العموم، فإن مجموع المنظرين الذين تناولوا ظاهرة الاقتباس بالدراسة الجدية في علاقتها مع الترجمة يركزون على تداخل الحدود بين المفهومين، و أن الجدل القائم حول التناقض المفروض بين الترجمة و الاقتباس ما هو إلا انعكاس لإيديولوجيات المنظرين أنفسهم. و خير دليل على ذلك هو تلك الصراعات الأرية في الترجمة كقضية ترجمة الشعر، أو ترجمة الكتاب للقدس. و يضيف غامبيه (Gambier) "أن الأمر بسيط جداً حيث أنه من المعروف أن الترجمة اللاحقة هي التي تبدو مثل الأصل شكلاً و مضموناً قدر الإمكان ما يفرض على المترجم التدخل مراراً و تكراراً و المقصود بالتدخل هنا (الاقتباس)".<sup>2</sup>

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

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

2 - Ibid. p:08.

و من ثم وجب الاعتراف بالاقتباس كعملية خلاقية تهدف إلى تكريس التواصل الذي غالباً ما تنقطع أوصاره أو تتأدب في الترجمة بمفهومها التقليدي. إذ لا يسعنا إلا مقارنته كاستراتيجية مشروعة بغية فهم الهدف منه واستخلاص العلاقة بينه و بين باقي طرق و أساليب الترجمة لمتعارف عليها.

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

الاقتباس	الترجمة
عملية نقل من جنس أدبي لأخر(من المسرحية إلى الرواية مثلاً) ومن لغة لأخرى. و تذكر في هذا السياق: الشكل قدر الإمكان.	عملية نقل أمين لمعنى نص من لغة لأخرى مع مراعاة
- ترجمة خليل مطران "مكبث" لشكسبير حيث نقل هذه المسرحية الشعرية لتقرأ الأمر الذي يعتبر أقرب إلى الاقتباس أكثر منه إلى الترجمة.	- ترجمة محمد فريد أبو حديد لمسرحية "مكبث" و التي على الرغم من صعوبتها ترجمت شعراً مرسلًا.
يتحرى تقريب النص من القارئ حتى و لو اقتضى الأمر الحذف أو الإضافة في عناصر أساسية من النص الأصلي: على حد قول خليل مطران: "هذا شعر ليس ناظمه بعده، فلا تحمله صعوبات الوزن والقافية على غير قصده" <sup>2</sup>	الحفاظ على جميع الجوانب الأساسية للنص الأصلي.
- أشار محمد فريد أبو حديد إلى نوع الصعوبات التي واجهها أثناء ترجمته لمسرحية "مكبث"، منها صعوبة التزام وزن الشعر، فالترجمة الشريفة كما يقول فائزة لا توحي بحرارة	- أشار محمد فريد أبو حديد إلى نوع الصعوبات التي واجهها

1- شكسبير، ويليام، مكبث، تر: خليل مطران، دار المعارف، بصرى، (سنة الصدور مجهولة).

2- مكرزل، سلوى، الشعر العالمي، مؤسسة عز الدين للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1981، ص: 349.

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

1 - إيغل، زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي - - مشاكل وحلول، معهد الترجمة، جامعة الجزائر، 2002، من: 85.

2- المصدر نفسه، ص: 182.

<p>الحفاظة على وجهة نظر الكاتب الأصلية.</p>	<p>إضافة وجهة نظر معاصرة</p> <p>على حد قول مطران: " يا هؤلاء ! نعم، هذا شعر عصري، وفخره أنه عصري، وله على سابق الشعر مزينة زمانه على سالف الدهر."<sup>1</sup></p>
---	---

## 6- جواز ترجمة الجنس الأدبي:

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

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

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

1. مكرزل، سليم، تنوع العالم، ص: 349.



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

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

من هنا فإن السؤال الذي يطرحه أهل الاختصاص في هذا المقام هو: هل بالإمكان أن يصل التصرف إلى حد ترجمة الجنس الأدبي ؟ أو بالأحرى هل يجوز نقل المسرحية رواية في منظور الترجمة؟  
إن الإجابة عن هذا السؤال تميلنا إلى ثلاث نقاط أساسيات و هي:

6-1- أهمية الشكل في ترجمة النصوص الأدبية<sup>1</sup>:

لغة في النص الأدبي لا يقصد بما الإبلاغ فحسب ، بل هي غاية في حد ذاتها و لذلك جاء شكل النص الأدبي ومضمونه وجهين لعملة واحدة، لا سبيل لارتباط أحدهما عن الأخرى، بل تتضافران لإبراز رسالة النص الأدبي -أو المسرحية في هذه الحالة- بالمهنية التي أراد المؤلف أن تكون عليها. وهذه الحالة فإن النص الأدبي قد وجه لإثارة العواطف والانتعالات،فضلا عن قصده إبلاغ الحقائق، من خلال اختيار المؤلف للغة معينة تكون صدى لشخصيته؛ ذلك لأن كل أديب طريقته الخاصة في استخدام مصادر اللغة الإدراكية والجمالية، فيقصد للعاني و يسخر لها الأساليب البلاغية لتقديمها في قالب يهز القارئ أو السامع. كل هذا تحت إطار أكبر والذي يمثل الجنس الأدبي الذي يراه للبداع أمثل لنقل أفكاره، أو يجد نفسه فيه أفصح لسانا و أصدق فريضة. و لا يقف اهتمام الأديب بالشكل عند هذا الحد، بل يتعداه إلى محاولته جعل القارئ يبصر العالم من خلال عييه.

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

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

## 6-2- ترجمة المسرحية:

للمسرحية عموماً هي جنس أدبي مؤلف من الشعر أو النثر، يصف الحياة أو الشخصيات، أو يقص قصة بواسطة الأحداث على خشبة المسرح. وهي مبنية على الحوار، و مجال الوصف فيها ضيق، فلا شرح فيها ولا تعليق من قبل المؤلف. وعلى القبط من الرواية، فمجالها محدد دائماً، فلا يتسع المجال لتعدد الشخصيات أو تنوع مصائرهما على نطاق واسع، وكما أشرنا من قبل أن الحدث هو أهم عناصر للمسرحية، حيث تتحقق الوحدة فيها من خلال الوقائع المترابطة والمتشعبة حول الحدث الرئيسي في المسرحية وفضيتها، التي تظهر وحدثها من خلال الفصول المتنوعة.

"و نظراً لأن الحوار يمثل حجر الأساس في المسرحية فهو محطة لا بد من التوقف عندها في الترجمة وإبلاغها القدر الذي تستتوجه من العناية. حيث أن المسرحية تكتب في الأصل لتمثل لا لتقرأ، فمن خلال الحوار تتم الإبانة عن الشخصيات وسلوكياتها و رصد الأحداث و تجسيد الأفكار. لذلك جاءت الجملة في النص المسرحي مركزة قصيرة تناسب الإلقاء و الأداء المسرحي عامة: لتفيده بعاملَي الزمان و المكان و ارتكازه على الحدث. و من هنا تولدت المعادلة التالية: المسرحية = النص + العرض"<sup>1</sup>

"غير أن قيمة النص لا تتجلى إلا من خلال إخراجها على الركب و تأثيره في المشاهدين، و يتم ذلك من خلال النظم اللغوية للصاحبة "Paralinguistique Systems" الكامنة في النص و التي لا تتحقق إلا من خلال الأداء "Performance" من خلال طبقة الصوت و النغم "Intonation" و سرعة الإلقاء و اللمسة (L'accent) و غير ذلك من الدوال. فالتنغم مثلاً يدل على التهكم أو الزجر أو الرفض أو الموافقة... إلخ"<sup>2</sup>

1- جابر، جمال محمد: منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق: النص الروائي، طبعاً: 34-37.

2- المرجع نفسه، ص: 37.

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

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

و من المشكلات التي تطرحها قضية ترجمة المسرحية رواية هي مستوى اللغة أو "Register"<sup>1</sup> التي تعتبر من أبعاد الترجمة حيث يجب أن يتواءم المترجم المستوى اللغوي عند النقل. فهل يحق للمترجم أو الناقل هنا أن يترجم مسرحية نظمت شعراً إلى رواية ثرية أقل مستوى لغوياً - إن أمكن القول - ؟

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

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

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

## 6-3- القضية الأخلاقية في الترجمة الأدبية:

ألا يرغب المترجم في إيصال الأعمال الأدبية إلى الجمهور الذي يمنعه جهله بالغة المصدر من "تلويفها"؟ أو ليست تلك هي غاية الترجمة الأولى والأخيرة؟ أو ليس ذلك المؤسس لضرورتها؟

يجب علينا أن نشير في هذا لتمام أن 'حجابه بالمواقفة على هذه الأسئلة تضطر المترجم إلى تقديم "تأزيلات" للجمهور، لأن الأفق المرسوم له بالضبط هو هذا الجمهور. لكن لبيار غيرو "Pierre Guiraud" رأي آخر في هذه المسألة صاغه على الشكل التالي: "كلما اتسع مجال انتشار الرسالة كلما تقلص مضمونها، إننا نقول كل شيء للجميع لكننا نقوله بطريقة غامضة إلى درجة أن الرسالة تنحل داخل العدم".<sup>1</sup>

ستجعلنا هذه الوضعية أمام عطين متوازنين، و هما خط الكاتب الذي يكتب من أجل جمهور معين، و خط مبسط للمعارف، فللمترجم الذي يترجم من أجل الجمهور يمر على حياة الأصل، لأنه يفضل دائما جمهوره الذي يحوته مع ذلك و ذلك هو المأزق الذي أثاره هبلوت "Hemblot" بقوله: "يجد كل مترجم نفسه حتما أمام العطينين التاليين: فإما أن يلتزم بصرامة بالأصل على حساب ذوق و لغة شعبه، إما أن يلتزم بصرامة بأصالة شعبه على حساب العمل المترجم".<sup>2</sup>

و بصيغة مستمدة من نظرية التواصل فإن ذلك سيؤدي -كما يؤكد غيرو- إلى أن "يجد المرء نفسه بين قول كل شيء لـلا أحد أو قول لاشيء للجميع، و هاتان الظاهرتان متناسبتان عكسياً"<sup>3</sup>

1. برمان- ليطون: الترجمة الحرف أو مقام البعد، ص: 100, 99.

2. المرجع نفسه، ص: 100.

3. المرجع نفسه، ص: 100.

تطلاقاً من هذا القانون، يمكننا القول بأن جعل العمل مقروبا أو شعبيا لا يعني تبسيطه، لأن تعديل ما هو داخل عمل ما لتسهيل قراءته يؤدي إلى تشويبه، وبالتالي إلى خيانة القارئ الذي ندعي خدمته، فمن الواجب أن يكون هناك كما في حالة العلم، تربية على الغرابة (Éducation à l'étrangité). وقد صرح بنجامين أن هدف الترجمة لا يمكن أن يتجزأ في التواصل، معززا رأيه بهذا القول: "ولكن ما الذي نقوله الفصيحة؟ وما الذي توصله إن من يفهمها لا يصله منها إلا القليل. وما هو أساسي فيها ليس هو التواصل، ولا التلقظ، ومع ذلك فإن الترجمة التي تريد التواصل لن تنقل سوى التواصل، أي ما هو غير أساسي، وهذه أيضا من العلامات التي تعرف بما الترجمة الردية، ونحن نلتزم هنا علامة ثانية للترجمة الردية، وهي النقل غير الدقيق لمضمون غير أساسي. وهذا هو مآل الترجمة التي تريد خدمة القارئ فحسب"<sup>1</sup>.

لذا لا يسعنا القول أن خيانة الغريب (المسرحية) هي خيانة للقارئ فلربما استحسن القارئ هذا الغريب و تباد. وذلك على حد قول مدام دو ستال (Madame de Stael): "إن الموسيقى التي تم تأليفها بواسطة أذن، لا تعرف جيدا بأداة مغايرة"<sup>2</sup>.

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

2 - برلمان، لطوان: الترجمة العرف أو مقام العبد، ص: 67.

## • خلاصة المبحث الثاني :

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

و كما يرى مايكل ماير (Michael Meyer) في مقالته (دراسات في القرن العشرين) <sup>9</sup>... أن الكلمة الضخمة أحصت بخمسة أضعاف من الكلمة للكوبة- ما قد يقوله روائي في ثلاثين سطرًا يمكن أن يقوله كاتب مسرحي في خمسة أسطر و من هنا فإن الحساب غير متكافئ، كذلك العاطفة... <sup>10</sup>. لذلك يجب على المترجم للمسرحية أن يأخذ بعين الاعتبار دائماً ما بين السطور: لأن النص المسرحي يزخر بكل ما هو ضمني كالنغم (Intonation) على سبيل المثال لا الحصر.

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

1- نيو مارك، بيتر: الجامع في الترجمة، ص: 289.

نقطة أخرى تُعد الإشارة إليها؛ وهي قضية نقل العناوين، و الإحالات الثقافية حيث يتعين على المترجم نقلها إلى اللغة الهدف بأكثر قدر من الدقة و الأمانة، ما استطاع إلى ذلك سبيلا و أن يتجنب استبدال المعنى بالتنميح. الأمر الذي لاحظناه في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي مسرحية "سيرانو دي برجرac" (Cyrano de Bergerac) حيث عيون اقتباسه بـ "الشاعر" في حين تحرى حافظ إبراهيم الأمانة حيث ترجم العنوان ترجمة حرفية (سيرانو دي برجرac).

بنا هنا جاز القول بأنه "حينما نقل مسرحية من ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة الهدف لم تعد ترجمة، بل أصبحت اقتباساً".<sup>1</sup>

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

- هل جعل الأدب في الأصل للعامّة أو كما قال عباس العقاد: "مشجبة يعلق عليها الكسالى كسلهم"؟
- هل قامت الترجمة في الأصل من أجل القراء الذين لو أُطلعوا على الأصل لم يفهموه؟
- أين "مشاعر و أحاسيس" الكاتب من كل هذا الحديث عن اللغات و التواصل؟
- هل من أخلاقيات العمل الترجمي الشكر للثقافة و لغة كاتب النص بحجة خدمة القارئ و التواصل؟

أسئلة، سنحاول الإجابة عليها في البحث الموالي

1- نوري مارك، بنتر: الجامع في الترجمة، ص: 280.



المبحث الثالث:

تمهيد النص الأدبي

و أخلاقيات الترجمة

## \* شهيد:

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

"من الأحكم للمترجم، دون شك، أن يتقبل كونه لا يقوم سوى بفعل ضار، وأن يحاول، مع ذلك، القيام به على أحسن وجه ممكن، مما يعني غالباً القيام بشيء آخر"<sup>1</sup>.

و يقول سرفانتس (Cervantes):

"يبدو لي من ترجمتنا من لغة إلى أخرى ... تعمل بالضبط مثل ذلك الذي ينظر بالمقلوب لزرابي الفلاندر (Flandre) الخاطئة، من الممكن رؤية الأشكال إلا أنها مليئة بالخيوط التي تعتم عليها، بحيث لا يمكننا التمييز بينها، رغم الثبات الموجودة للمكان"<sup>2</sup>.

و بدوره يقول أندريه جيد:

"أفان المترجم بالسائس أو لفروض الذي يحمل حصانه على القيام بحركات لا تتلاءم و طبيعته"<sup>3</sup>.

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

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

2- برمان، نظرون: لترجمة العرف أو مقام البعد، من 85.

3- المصدر نفسه، من 86.

إنجاد نسخة مطابقة له، واستحالة إعادة إنتاجه مع الحفاظ على كل تشعبات اختياراته الأصلية: ذلك لأنه تزداد دالماً بين الصوت و المعنى.

يقول المرء بمثل هذا الاستدلال لا يعني فقط أنه يحكم على نفسه بالعجز، وبالغناء أية إمكانية للتعرف على الآداب الأجنبية، بل يعني كذلك نسيان كون العملية الترجمة تقوم، أصلاً، على جدلية التطابق والاختلاف. فلا يمكن إذن، أن تكون بين النص الأصلي والنص للترجم علاقة تطابق، بل بالأحرى علاقة تكافؤ في الوظيفة والإرسالية. وهذا ما يفرض وجود ثوابت ومنعرجات في الوقت ذاته.

إذن "جورار جنيت" "Gerrard Genette" يحق في قوله شرطية وضع هذا القول ضمن هذا المنظور: إن مترجم الأدب يقوم دائماً بـ "شيء آخر" ما دام هناك عرق للحرية. وما دام هناك تحويل والتزياح، أي بعبارة أخرى **تملك**.

لكن، ما المقصود هنا بالتملك؟ وكيف يمكن للمترجم أن يملك نصاً لم يجد به طريقته؟

## 1- تملك النص المسرحي:

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

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

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

1 - Petit Larousse Illustré, Librairie Larousse, 17, Rue du Montparnasse, 75208 Paris Cedex, 1986, p 54.

عنه لغة جد حيوية وجد مكثفة ومثلي، في حالة قطع صلاتها بالعادات اليومية، باستعارات حية ومؤثرات صوتية وابتقاعات جديدة.<sup>1</sup>

لا يبقى الشكل، في ظل هذه الشروط، مجرد حامل للفكرة أو للمحتوى المفهومي، بل يغدو، بعد تداركه بالقيم لائت، عنصراً أساسياً في تشييد الإرسالية إلى درجة أن الدال غالباً ما تكون له الأهمية ذاتها التي تكون للمدلول بل أكثر. فالشكل والنصون المترابطان كوجهي العلامة اللغوية، يتكاملان ويتصهران لإعطاء ما يسميه فاليري "تركيب غير قابل للانقسام بين الصوت والمعنى"<sup>2</sup>. وعن هذا الاتحاد يولد أيضاً ما اصطاح على تسميته بالأسلوب والنبرة والكتابة وهو تلك المسحة من الجمال والعبقرة التي تميز كورتاي عن راسين مثلاً والعقاد عن طه حسين.

كان لسرح فناء فالسبب الرئيسي يعود إلى الاشتغال على الكلمة التي تتساوى فوقها الإيمائية مع فوقها للموسيقية: إن التوليف الداخلي، شأنه في ذلك شأن أي بناء جمالي، يبقى ضرورياً وثابتاً. وإذا كان الاستبدال والتكاثر وممارسات مألوفة في الخطاب اليومي، فإن أي تغيير يطرأ على أحد محوري اللغة (المعنى و الشكل) يعد هنا مسألة مرفوضة وإلا أحل بالاستحجام الكلي. فكيفي أن يحول المرء كلمة أو فاصلة من مكانهما داخل بيت شعري لشكسبير أو امرؤ القيس ليتبين له أنه مس بالجوهر، فما بالك بالذهاب إلى حد العبث بينة المسرحية من فصول و شخصيات و ما إلى ذلك، مثلما فعل الكثير من الأدباء "الترجمين" على شاكلة: مصطفى لطفي المنفلوطي في اقتباسه لمسرحية "سيرانو دو بيجراك" (Cyrano De Bergerac) لـ إدمون روستان (Edmond Rostand)، حيث أطلق العنان لقلمه و غلبت فريخته الأدبية على أداء الدور المنوط بالترجم.

1- إسرائيل، فرناندو، شكك النص، الصفحة غير مذكورة.

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

ثانياً: يكمن السبب الثاني للمتملك في "ضرورة إدراج العمل المسرحي الأجنبي في سياق اللغة الهدف، وبالطبع، لا تعلق الأمر بالسقوط في نزعة أحادية الذات مدعين أنه لا يمكن أن يوجد، بالنسبة لشعب ما، واقع آخره سواء. شار الأفكار عبر العالم ما انفك أمراً حقيقياً. ولا مناص من ملاحظة كون الثقافات، شأنها في ذلك شأن اللغات، لا يمكنها، إلى حد كبير، أن تختزل إلى بعضها البعض، وتكون نشرها أصعب من نشر المعارف العلمية والتقنية المتصلة بواقع قابل لأن يكون موضوعياً أكثر وغير مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور العقلية"<sup>1</sup>. ولقد ذكرت نظرية إيفن زوهار EVEN-Zohar لتعدد الأنساق: "أن الفن والأدب لا يقومان على التطلقات، بل يطلان معطين من معطيات الحضارة مصدرها إثني وتاريخي في آن واحد"<sup>2</sup>. ومن ثم لا يمكن اعتبار نص، مهما كانت طبيعته، مجرد تجميع لكلمات، ولو كان تجميعاً خلاقاً، بل يبقى حصيلة لإرت طويل ولسيح تقاي طويل يحمل بصماته. وهكذا، فكل تحويل يفترض عملية تزع النص من السياق، كما يولد، لا محالة، سيورة متخالفة كي تضمن مقروية الكتاب داخل شبكة من العلاقات مخالفة لسياق الإنتاج.

و يمكن إسقاط هذا لبدأ على ترجمة المسرحية باعتبار أن هذا الجنس الأدبي متخزن بطبيعته بالدلالات الحضارية التي تقتضي من المترجم -بعيد ضمان المقروية أو خلق نفس الأثر لدى الجمهور المتلقي- أن يتصرف بعض الشيء لتكييفها مع الثقافة المستقبلة.

فلكي تتم مثلاً أقلمة شكسبير مع تربنا المحلية، نطلب الأمر نحو قرنين من الإخفاقات الكبرى، ومن النجاحات بيبية. ولم تكن أسباب الإبعاد واللفظ منعقدة بطبيعة الحال، لكن بالإمكان اختراؤها في سبب واحد، وهو: غياب بنات الاستقبال سواء على المستويين اللغوي والأدبي، أو على صعيد العقلية والأفئدة.

1- إسرائيل، فورتالو، شكسبير، الصفحة غير متكررة.

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



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

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

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



## 2- السياق اللغوي و أثره في ترجمة العنوان :

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

## أ- نقل العنوان في اللغة نفسها:

لقد مر الفعل التحريفي أو التصحيحي لبعض العناوين دون تحريك ساكن من سواكن واقعا نقديا، يقول عبد السلام المرسي "فهذا مثلا مصنف في التراجم يتذاع بين الناس وينشر بعنوان "طبقات فحول الشعراء"، أشرف على نشره محمود محمد شاكر عام 1952 والأصل في العنوان هو "طبقات الشعراء"، دون لفظ "فحول" المنحل<sup>1</sup>،

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

1- عبد السلام المرسي ، مشكل عرواكت بعض الكتب المهمة، مجلة الفيصل ، ج 233، 1996 من 28.

ب - ترجمة العنوان في سياق لغة الآخر:

عنوان "الأيام" لطفه حسين نموذجاً "

لقد قامت Hilary Wayment "هيلاري ويتن" بترجمة الجزء الثاني من «الأيام» لطفه حسين إلى الإنجليزية عام 1948 تحت عنوان "The Stream of Days" أي "نهار الأيام" أو "دفق الأيام" ومن هنا تتجلى حقيقة الترجمة، وما يكتمس فعلها التحويلي من درجات في التعقيد والعمق قد تشارف أفق الاستحالة بين الغيبة والأخرى. إنها ترجمة تتجاوز الحدود اللسانية لتنتفع على أفق عالم معرّف عميق الغور، متشعب الأبعاد متداخل الاختصاصات بحيث لا غنى في إطارها للبعد التاريخي الحضاري الماضي عن خدمات اجتماعية ونفسية وسياسية، إنها "الوظيفة الميتالسانية" ( Métalinguistique ) التي لم تنب لها مترجمة "الأيام" لطفه حسين بدءاً من لفظة العنوان .

إن ما يلاحظ في مستهل هذه الترجمة المنجزة للعنوان، كونهما - كما لفظياً - لا تتلزم بحدود النموذج العربي المشكّل في أصله اللغوي من مفردة واحدة . لقد أضحي العنوان في النسخ لترجمة مزدوج اللفظ (مسند ومسند إليه) ورد لفظ «الأيام» مسبقاً بـ "Stream" أي نهار، مجرى، و هو في مقام "الإضافة" إذ لا وجود له في العنوان العربي "الأيام".

إن هذا الاستفتاح للعنوان الإنجليزي "The Stream of Days" بلفظ "دفق" مما يوحي عنصره اللغوي بانسيابية وتدفق يطبع أيّاماً كأيام طه حسين بل إن انتقاء طه حسين للفظ "الأيام"، وهو الأزهري للشعير بلاغة القرآن، المشرس على قاموس الأدب الجاهلي، المدارس لفظاً على الشعر من أمثال المعري والمسيبي، لدليل على العسر لا اليسر، الضنك لا الرغد في العيش، الانتقاء يعيل على مرجعية أدبية وقرآنية تقف على طرف نقيض من معنى رهن مكتسب يؤشر على التعاقب والتوالي الروتيني ما بين ليل ونهار.

"أيام" طه حسين أيّام تشاكل أيّاماً لعرب تكاد تكون كلها كرا وفرا وسلباً ومعاناة، إنه البعد الدلالي القديم

'Le sens archaïque' لتطابق على خصوصيات سيرة ذاتية مفعمة بالمشاعر والنوابغ، وهو معنى لا يمكن القس على ظله الدلالي من قبل مترجم أجنبي، إن أدرك من لغة الغير سرًا، غابت عنه أسرار.

لقد غلب على لفظه "الأيام" في الموروث العربي معنى لشقفة الشعب والضنك في أغلب الحالات، إنما أيام استوطن جناتنا لهم والغم إلا فيما ندر، أيام طفل ضربه يعاني شظف الحياة وما يصاحب ذلك من ألم نفسي وشعور بالعجز، وأحلام بسيطة تتمثل في القدرة على القيام بأشياء يؤديها الصبية في مثل سنه... هذا عن العنوان وموقع لفظه "الأيام" في سياقها الخاص لكن هذا لا يعني أن استخدام اللفظة في مواقع أخرى من نصوص الكاتب وارد بنفس العمق الدلالي الذي جاء به على وجه الخصوص ضمن السياق العنوي، ولا حرج على اللفظة أن تتخلى، لحظة اندراجها في السياق العنوي عن بعض مكونات "صحتها الدلالية" للعودة لتفرد بمعنى خاص أو متخصص، فللقام العنوي حضور متميز في الرصف والتأليف، وهو ما لم تتمكن الترجمة الإنجليزية من حسده وتحسه ربما لعدم ثمرتها على الأسلوب المتميز لكتابات طه حسين الموصوف بالسهل الممتنع.

و بعد هذا النقد للترجمة الإنجليزية للعنوان، يقترح بن عبد الله الأخطر بديلاً يتمثل في لفظ Chronique يعمل في ثنائيه معنى "الأيام" مضافاً إليه معنى الإعصار والأرمان والتعقد كمثل قولك الأمراض المزمنة "maladies chroniques"<sup>1</sup>

فأما طه حسين بخصوصيتها، ليست على هذا النحو أبانما كأيام العوام حتى تترجم بلفظ متبادل كـ "Jours" أو مقلوبة "Childhood". إنما أيام متميزة في معركة طاحنة كان فارس ميدانها في ضريرا، بصرا حق لفظه البطولي أن ينعث بالأيام إذا كان لأقرانه من المبصرين يوم، إنه المعنى ذو العور البعيد الذي يستشف من استخدام طه حسين" لكلمة ليست هي الوحيدة التي التمس معناها الأصل ليكبسها آخر بديل في ظل شيوخ الوهم التواقي الذي يقع في فخه "رجالوات في الأدب لهم حساب جار مشهود في مصرف الشهرة وذبوع الاسم من مثل

1- العيسى (عادل جاسم): عن بقعة كتب ليام العرب قبل الإسلام لأمير عبدة بغداد، دار المعاد للثقافة والنشر، 1976، ص: 74-73.

شاعر القطرين حافظ إبراهيم حين أقدم على ترجمة رواية الأديب الفرنسي الكبير Victor Hugo الموسومة بـ Les Misérables بلطف "البؤساء" يترجم معنى البؤس والإدفاع، ولكن الحقيقة غير ذلك، إذ العرب، فيما جرى به العرف اللغوي تصطفي لذلك لفظين متباينين لصيغة الجمع فتقول - أولاهما البؤساء، ممثلة لجمع «بائس» معنى البطل الذي لا تحل له حركة، أما «البائسون» فيؤشر بما إلى معنى الشقاء و«زربة الحال»<sup>1</sup>

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

ثم إن تملك النص، عندما تفرضه قوانين الجنس الأدبي، يفي إذن في ملك الترجمة الأدبية، ذلك لأن المترجم يهتمك، خوفاً من تعطيل النص للمصدر، إلى ضرب من إعادة الكتابة، و من إعادة إبداع شكلية يمكن الدفع بها أبعد الحدود؛ دون شك، منه في كل أنواع التحويل الأخرى. لكن، إذا كان صحيحاً كون النص للفتح ليس هو له، فإن هذا الأخير يبقى دائماً حاضراً، ويستمر، بشكل أو بآخر، في تحديد الأهداف وإملاء الاختيارات. وهكذا تظل الترجمة الأدبية، وبخلاف للكتابة العضوية، خطأياً إكراهياً ولها للتواصي بالأساس.

و لكن عند الحديث عن التملك و ضرورة احترام "قداسة" النص الأصلي، هل كانت الترجمة لغاية غير توصيل نص معين كتب في لغة معينة إلى قراء جدد لا يفقهون تلك اللغة ؟ أو ليست الترجمة -على حد قول برمان- هي "تواصل التواصل" أو تحلي التحلي؟<sup>2</sup>

1- البيهاس (عادل جاسم) عن مقدمة كتاب أيام العرب قبل الإسلام لأبي عبيدة بغداد، ص: 74.

2- برمان، الطوارق: لترجمة العرف لم مقام البعد، مائ 2010، ص: 103.

## 3- الترجمة الأدبية و التواصل:

ماذا يكتب الأدب؟ أليس لمشاركة الآخرين أفكارا و أحاسيس تضطرب في نفوسنا؟ ما يجعل هذا المترجم أو ذلك على نقلها من لغة إلى أخرى؟ أليس لنقل صدى هذه التأملات و الحاجس إلى من تعذر عليه "لسمها" في اللغة التي كتبت فيها؟

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

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

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

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

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

فهم، فلنترض أن الهدف الأول و الأخير للترجمة هو "إتصال" الأعمال الأدبية إلى القارئ الذي يمنعه جهله بلغة الأصل من تذوقها، ألا يضعنا هذا الأفق تحت رحمة القارئ أي أن المترجم هنا مجرد على تقديم "تأويلات" للمجهول؟ و أن فعل أو نفاضي بعض الشيء عن أفكار الكاتب و أحاسيسه؟

و في هذا الصدد يرى ييار غيرو (Pierre Guiraud) بأنه: "كلما اتسع مجال انتشار الرسالة، كلما تقلص موثوقا (...)" إلى درجة أننا نقول كل شيء للجميع، لكننا نقوله بطريقة غامضة، إلى درجة أن الرسالة تتحل داخل العلم"<sup>1</sup>.

، الأمر هنا شبيه بإزالة البعد الفلسفي في مسرحيات "شكسبير" لجعله مقروءاً من طرف غالبية القراء العرب، على حد زعم أصحاب هذا الرأي. و لنأمل في عملية التواصل سيلاحظ لا محالة أن اللجوء لعملية التبسيط هذه يثبت وجود خلل ما في عملية التواصل، حيث أنها خاضعة قليلاً للمتلقى و للصورة للكونية عنه. و يعتبر التواصل المهدف إلى "تبسيط" البلوغ إلى عمل ما تلاعباً بالضرورة، فقد أثبتت هذه العملية نتائجها الكارثية في كل الأزمنة. فلنترجم الذي يترجم من أجل المجهول مجرد على غاية الأصل، لأنه يفضل جمهوره الذي سيخونه مع ذلك، لكونه يقدم له عملاً مرتباً (arrangé) يعقب بذاتية المترجم شاء ذلك أم أي. و ذلك هو المأزق الذي يتروء هيولت (Humboldt): "يجد كل مترجم نفسه أمام 1 قمتين التاليتين: فإما أن يترجم بصرامة بالأصل على حساب فوق شعبه، و إما أن يترجم بصرامة بأصالة شعبه على حساب العمل المترجم"<sup>2</sup>.

1- برمان، لفظون: الترجمة الحرف أو مقام البعد، ص: 97.

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

هكذا "يجد المرء نفسه بين قول كل شيء، لئلا أحد، و قول لا شيء للجميع؛ و هاتان الوضعتان متناسبتان عكسياً" كما يؤكد على ذلك غيرو (Pierre Guiraud).<sup>1</sup>

لكن هذا المأرق ليس مطلقاً مع ذلك، فمن الطبيعي أن يفكر المترجم في جمهوره، لكن يجب عليه أن يأخذ دائماً بعين الاعتبار أن جعل العمل الأدبي شعبياً، لا يعني تبسيطه و تعديله كل ما هو "غريب" في طياته، لأن ذلك يني حتماً إلى تشويهه و بالتالي خيانة القارئ الذي تدعى خدمته، فلربما استحسن هذا الأخير العرابة و تبناها. فمن الواجب، إذن ، تربية القارئ على العرابة (éducation à l'étrangeté)، و على حد قول والتر بنيامين (Walter Benjamin): "لكن، ما الذي تقوله القصيدة؟ و ما الذي توصله؟ إن من يفهمها لا يصله إلا القليل منها. و ما هو أساسها فيها ليس التواصل و لا التلفظ. و مع ذلك فإن الترجمة التي تريد أن تنقل سوى التواصل، أي ما هو غير أساسي. و هذه أيضاً من العلامات التي تعرف بها الترجمة الردية (...)", و هي النقل غير الدقيق لمضمون غير أساسي. و هذا هو مآل الترجمة التي تريد خدمة القارئ".<sup>2</sup>

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

– هل من أخلاقيات العمل الترجمي الشكر لثقافة و لغة كاتب النص بحجة خدمة القارئ و التواصل؟

#### 4- حول البعد الأخلاقي للترجمة الأدبية:

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

1- برمان، أنطوان: لترجمة التعرف أو مقام البعد، ص: 99.

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

غير مرحلة فحسب بل تعتبر مشبوهة وإلا كيف تفسر استخدام لئيل الإطال "الترجمة خيانة" في وقتنا هذا على الرغم من بروز أعمالاً مترجمة بروعة وإتقان.

و يضيف أن مجال الترجمة مازال يثير مسألة الأمانة والحيانة، فإن نترجم، كما يقول فرانس روزنفايغ (F. Rosenzweig) هو أن نخدم سيدين. و هنا يبرز ما يمكن تسميته بمأساة المترجم<sup>1</sup>، فإذا اختار المترجم أن يكون "سيده" مثلاً في المؤلف والعمل المترجم واللغة الأجنبية، وعمل على فرض هذه العناصر جميعها على فضائه الثقافي [على الرغم من طابعها الأجنبي] فإنه سيدو كخائن في أعين ذويه. أما إذا اكتفى بالقباس هذا العمل أو محاكاته وبكلمة موجزة: تعويله فإنه سيخون حتماً هذا العمل وبالتالي جوهر الترجمة ذاته.

و للخروج من هذه للمعضلة فإن برمان يؤكد على أن "الهدف الأساسي لكل ترجمة هو إقامة علاقة مع الآخر [للتخلف والغريب] على مستوى المكتوب وإخصاب الثقافة الخالصة عبر تلافحها مع الثقافة الخالصة عبر تلافحها مع الثقافة الأجنبية. يقتضي هذا الهدف خلخلة البنية للمركزية عرقياً (ethnocentrique) داخل الثقافات والمجتمعات التي ترهد أن تعمل من ذواتها كيانات خالصة غير مجروعة، على اعتبار أن كل ثقافة من إلى أن تكون مكتفية بذاتها حتى تتمكن عبر هذا الاكتفاء للشخيل، من بسط إشعاعها و سيطرتها على الثقافات الأخرى"<sup>2</sup>.

و من هنا يمكن القول أن غاية الترجمة تتعدى نقل النصوص إلى خلق ما يعرف بـ "حوار الثقافات" أو "حوار الحضارات" و هذا لا يتأتى إلا بتخري الغاية الأخلاقية للترجمة: و هي أن يكون المترجم مأخوذاً بروح الدقة والأمانة و قد عبر لوتر (Luther) عن هذا الشغف بقوله: "أه، إن الترجمة ليست فناً في متناول أي واحد، كما دهبسون الهاميون للنصواب، فلنكي لتتجر ترجمة جيدة يجب أن يتوفر قلب مؤمن، أمين، متحمس،

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

2 - Ibid, p. 16.



جلدر، [...]، محرب و مدرب لذلك أفكده أنه لا يمكن لأي مؤمن مزيف و لا لأي فكر متعصب القيام بترجمة أمينة.<sup>1</sup>

و يتسلل الفعل الأخلاقي، الترجمة في الاعتراف بالآخر كآخر وفي تقبله، فلقد كان بإمكان ملك الحبشة أن يصد المهاجرين من المسلمين أو يرجعهم إلى قريش مكبلين بالسلاسل، إلا أنه سر على الرغم من نصرايته فقد احتضنهم و حاولهم بل و حماهم. ما جعله يرتقي إلى مكانة أسى من دائرة بطولانه الملحمية. و من أفكده أن الاختيار الأخلاقي يعتبر أصعب اختيار، إلا أن الثقافة بالمعنى الأنتروبولوجي للكلمة لا تصبح ثقافة إنسية (Humaniste) إلا إذا كانت محكومة بهذا الاختيار، و لو جزئيا على الأقل.

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

1- برمان، انطوان: لترجمة الحرف أو مقام البعد، ص: 101.

يلي: "من لا يحب أن يسمح للغة الأم أن تتقدم في كل مكان في أكثر الأساليب جمالا في العالم في كل نوع؟ من لا يفضل أن يصبح أبا لأبناء هم نسخة تماما منه وليسوا أبناء سفاح"<sup>1</sup>

لذلك فإن واجب المترجم هو صيانة عفاف وغلورية النص والذات يتم خيانتها بسهولة.

الحال أن الترجمة تنتمي في الأصل إلى البعد الأخلاقي لأن غايتها أخلاقية، فهي ترغب عبر ماهيتها دائما في جعل الغرب مفتحا كغريب على فضائه اللساني الخاص. و لا يعني هذا أن الأمور تمت تاريخيا و دوما على هذا الشكل، على العكس، فالغاية التملكية و الاستحوادية المبرزة للغرب، غالبا ما عملت على خلق لبيل الأخلاقي للترجمة، لأن منطق عين الذات (Logique du même) كان هو للتصير دائما. و مع ذلك، فإن فعل الترجمة يرتبط بمنطق آخر، هو منطق الأخلاق، لهذا نقول مستعيرين عبارة جميلة لشاعر جوال، إن الترجمة هي في ماهيتها مقام البعد"<sup>2</sup>.

و إذا كانت الترجمة كما يقال عادة (تواصل للتواصل) فإن الترجمة الأدبية تعتبر -إن اعتمدنا هذا المنطلق- تعبئا للتعلي و ذلك أن العمل الإبداعي لا يمكن أن إلا بالتعلي: ففيه يتجلى لنا العالم في كليته، متبدلا كل مرة، و فضلا عن ذلك فإنه يعتبر تعبئا لأصل ليس الأول لمشتقائه اللسانية العائرة فحسب، بل هو أول أيضا داخل إنه اللساني الخاص. و بغض النظر عن كون كل عمل مرتبطا بأعمال سابقة ضمن النسل الأدبي التعددي فإن الغايات الأخلاقية و الشعرية و الفلسفية للترجمة تنفضي إبراز هذه الجودة الخالصة في اللغة الأصل و كما يرى غوته جعل الترجمة جودة جديدة (Nouvelle nouveauté) داخل مساحة لغوية مغايرة.<sup>3</sup>

1- برمان، أنطون: الترجمة العرف أو مقام البعد، ص:103.

2- المرجع نفسه، ص:103.

3- برمان، أنطون: الترجمة العرف أو مقام البعد، ص:104.

خلاصة

الفصل النظري

## IV- خلاصة الفصل النظري:

كما سبق ذكره، و على لما الأساس لا يمكن أن تعرف الترجمة فقط بالفاظ التواصل و تبليغ الرسائل، كما لا أن تعرف على أنها نشاطاً أدبياً أو جمالياً خالصاً فالكتابة و التبليغ يكتسبان قيمتهما من خلال الهدف لأخلاقي الذي يضبطهما، ألا وهو "صيانة عفاف وعلوية النص واللذان يتم خيانتها بسهولة"، وهذا لا يعني ألا ينكر المترجم جمهوره، لكن يجب عليه أن يأخذ دائماً بعين الاعتبار أن جعل العمل الأدبي شعبياً لا يعني "و تعديل ما هو "الغريب" في طبيعته، لأن ذلك سيؤدي حتماً إلى تشويبه و بالتالي خيانة القارئ الذي ندعي خدمته. فمن الواجب، إذن ، تربية القارئ على العراة (éducation à l'étrangeté). و أن للمترجم الحق في التصرف في ترجمته كما تلميه عليه الضرورة ، أو وفقاً لاختياره الترجمة شرط أن يضع نصب عينيه الحقائق التالية

1- أنه حينما يقوم " بنقل مسرحية من ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة الهدف لم تعد ترجمة، بل أصبحت اقتباساً".<sup>1</sup>

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

3- كون المال الأساسي للترجمة ليس هو التواصل.

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

1. برمان، الطون: الترجمة العرف أو مقام العبد، ص:280.

2. المصدر نفسه، ص:19.

الفصل

التطبيقي

## الفصل التطبيقي:

إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية: دراسة نقدية.

• تمهيد.

1- عرض المدونة.

2- مدونة الاقتباس.

3- مدونة الترجمة.

4- إدمون رومان (Edmond Rostand).

5- مصطفى لطفي المنفلوطي.

5-1- المنفلوطي رجل الاجتماع.

5-2- منزلة المنفلوطي.

5-3- نموذج من نثره.

6- عباس حافظ (نشأته).

6-1- عباس حافظ أديباً.

6-2- نشاطه المسرحي.

6-3- . عباس حافظ ناقدًا مسرحياً.

6-4- نتائج.

7- عرض تحليلي للمدونة.

8- ملخص المسرحية.

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

10- دراسة تحليلية للنماذج.

11- خاتمة عامة.

12- ملخص الدراسة باللغة العربية.

13- ملخص الدراسة باللغة الفرنسية.

14- ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية.

15- قائمة المصادر و المراجع.

16- ملحق.

17- الفهرس.

## • تمهيد

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

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

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

و يجدر بالمترجم احترام هاته الفوارق الزمانية و المكانية والثقافية والحضارية، حتى ينجح نصه المسرحي الجديد في

1- انظر ص 23، لماذا نترجم الأديب.



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

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

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

## 1- عرض المدونة

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

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

## 2- مدونة الاقتباس

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

## 3- مدونة الترجمة

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

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

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

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

## 4- ادmond روستان ( Edmond Rostand )

ولد ادmond يوم: 01 أبريل 1868 بشارع منطو (Manteaux) بمرسيليا كان والده يوجين روستان (Eugène Rostand) صحفياً و مترجماً لامعا قبل أن يتخصص في علم الاجتماع و الاقتصاد كما كان عضواً في جامعة مارسيليا ومعهد فرنسا.<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup>- Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, Edmond Rostand, Bibliothèque Internationale d'Édition , Ed : E.Sansot et Cie, Paris, 1910.p:04.

وثيقة حيث أهداه أول كتاباته (Mon La Bruyère) - و هو لم يبلغ من العمر سوى 17 سنة، إلى جانب السيد رينيه دومينيك (René Dominic) - الذي دعم فيما بعد ترشحه للأكاديمية الفرنسية.<sup>1</sup>

وقد حافظ روستان على هذه العلاقة التي تربطه بأسانذته و زملائه بالمعهد بعد ذباج صيته، حيث خصص لهم يوم 03 مارس 1898 صبيحة عرض "سيرانو دو برجرارك".<sup>2</sup>

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

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

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

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

<sup>1</sup> - Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, p :04.

<sup>2</sup> - Ibid, p: 06.

<sup>3</sup> - Ibid, p: 05.

و في يوم 05 أبريل 1895 محضت "سارة برنار" (Sarah Bernhardt) دور "ميليساندا" (Mélissande) في مسرحية "الأميرة البعيدة" (La princesse Lointaine) التي نالت إعجاب الجميع خاصة هواة الماورايات (Les au-delà).

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

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

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

وفي مسرحية "شانتوكير" التي عرضت عام 1910، وضع إدمون رويستان كل موهبته في صياغتها: مشاهد مصقولة بعناية أمتعت الجمهور بالشكل الجديد وبالاستعارات الغنية والتوريات، ومنها اسم المسرحية الذي يطابق في النص اسم ديك، وأما شانتوكير فتعني "غبنٌ بوضوح". وقد نجحت للمسرحية في استقطاب المتفرجين وبلغت بطاقة الدخل في الصنف الأمامية خمسين دولاراً وهو مبلغ مرتفع للغاية.

مرض وهو في الثلاثين من عمره بالتهاب الجنبية (الغشاء المحيط بالرئتين) وانتقل إلى إقليم الباسك الفرنسي أملاً في الشفاء.<sup>2</sup>

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

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

<sup>1</sup> - Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, Pp : 06-08.

<sup>2</sup> - Ibid, p :08.

## • أسلوبه:

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

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

( balocher<sup>4</sup> -biberonner<sup>2</sup> -arc-en-cielisé<sup>3</sup> ) .

<sup>1</sup> - Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, Pp :10-11.

<sup>2</sup> - balocher. و يقابلها في اللغة العربية: يتجول بالعربة (ترجمتا).

<sup>3</sup> - biberonner. و يقابلها في اللغة العربية: تُرضع (ترجمتا).

<sup>4</sup> - arc-en-cielisé. و يقابلها في اللغة العربية: متعدد الألوان. (ترجمتا).



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

"أن تكون شاعرا هو أن تمتهن الخداع"<sup>1</sup>

<sup>2</sup>"Le métier de poète est le métier de dupe"

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

" Il se compare au tambourineur, jouant du triste et du gai tout ensemble"<sup>4</sup>

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

<sup>1</sup> - ترجمتنا.

<sup>2</sup> - Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, p:11.

<sup>3</sup> ترجمتنا.

<sup>4</sup> - Ibid, p: 12.

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

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

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

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

<sup>1</sup>- Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, Edmond Rostand, p : 14.

<sup>2</sup>- Ibid, p : 15.

<sup>3</sup>- Ibid, p :16.



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

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

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

<sup>1</sup>- Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, p :17.

<sup>2</sup>- Ibid, p : 18.

<sup>3</sup>- Ibid, p : 15.

<sup>4</sup>- Ibid, p : 18.

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> - Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui , p : 18.

<sup>2</sup> - G. Easton, EASTONS BIBLE DICTIONARY, Books For The Ages, AGES Software • Albany, OR USA, Version 2.0 © 1996, 1997, p: 394.

<sup>3</sup> - Ibid, p: 980.

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

و يقابل هذه الكلمة في اللغة العربية: المزمار.

Nebel le synonyme de brouillard <sup>2</sup>

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

و يخاطب روستان جميع من يكره الرباء بهذه الوصية:

« Priez dans le secret. Ne priez pas longtemps.

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

La meilleure prière est la plus clandestine. »<sup>3</sup>

1- Encyclopædia Britannica, Inc. 2014.

2- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/allemand-francais/Nebel/290547> , le 28-09-2014 , à 22:31.derniere actualisation (non mentionnée) .

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

«صلوا سرا، و لا تصلوا طويلا»

أنه لقي الإلحاح غلظة

إن خير الصلاة أسرها<sup>1</sup>

## 5- مصطفى لطفى المنفلوطي

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

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

<sup>1</sup> ترجمتا.

في الأزهر، يستمتع منه شروحاته العميقة لأيات من القرآن الكريم، ومعاني الإسلام، بعيداً عن التزمّت والحرفات والأباطيل والبدع.<sup>1</sup>

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

وبعد وفاه أستاذه، جرح المنفلوطي ورجع إلى بلده حيث مكث عامين متفرغاً لدراسة كتب الأدب القديم فقرأ لابن المقفع والجاحظ والمنتبي وأبي العلاء المعري وكون لنفسه أسلوباً خاصاً يعتمد على شعوره وحساسية نفسه.<sup>2</sup> وعاود بعد ذلك نشاطه الأدبي من نافذة النظرات التي كان ينشرها في جريدة "المؤيد"، ليشتغل بعد ذلك مناصب عدة بعد أن تولى سعد باشا وزارة المعارف حيث عمل ممل كصحفي عربي فيها ثم انتقل بانتقال سعد باشا إلى وزارة العدل (الحقانية) آنذاك، ثم انتقل الحكم إلى غير حزبه فنقل من عمله، حتى إذا قام البرلمان عينه سعد باشا في وظيفة كتابية في مجلس النواب ظل فيها حتى تزفاه الله و هو في العقد الخامس من عمره.<sup>3</sup>

#### • أسلوبه و أدبه:

كان المنفلوطي أديباً موهوباً، حظ الطبع في أدبه أكثر من حظ الصنعة؛ لأن الصنعة لا تخلق أديباً مبتكراً و لا أديباً ممتازاً و لا طريقة مستقلة. و كان النثر الفني على عهده لوناً حائلاً من أدب القاضي الفاضل، أو أثرًا مائلاً لفن ابن خلدون؛ و لكنك لا تستطيع أن تقول إن أسلوبه كان مضروباً على أحد القالبين، إنما كان أسلوب المنفلوطي في عصره كأسلوب ابن خلدون في عصره، بديعاً أنشأه الطبع القوي على غير مثال.

عالج المنفلوطي الأقصوصة أول الناس و بلغ في إجادتها شأواً ما كان ينتظر ممن نشأ نشأة كمشأته في جيل كجيله. و سر الذبوع في أدب المنفلوطي أنه ظهر على فترة من الأدب اللباب، و فاجأ الناس بهذا القصص الرائع

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

2 - المرجع نفسه، ص: 461.

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



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

### 5-1- المنفلوطي رجل الاجتماع .

دعا المنفلوطي إلى معالجة الاجتماع بينته الصعيدية وما آلت إليه أحوال مصر من انتشار المفاصد ، ثم تتلمذه ملح الكبير الشيخ محمد عبده ، ثم أخيراً طبيعته الفياضة بالعاطفة والخير<sup>2</sup> و الحافلة بعوامل البرّ ومشاعر الإنسانية .

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

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

1 - الزيت ، أحمد حسن ، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية و العليا ، ص : 462 .

2 - الفخوري حنا ، الجامع في تاريخ الأدب العربي ، ص : 202 .

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

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

والمنفلوطي قصّاص ولكنه لا يحسن سرد القصة، ولا يحسن ربط أجزاءها بحيث تخلق المتعة الفنية. وهو مترجم ولكنه يمسح ما يترجم فيتصرف به على هواه. وهو كاتب لا مفكر، يحسن الكتابة وصوغ العبارة اللينة الموسيقية التي تترك في النفس صدى عميقا وأثرا بعيدا.<sup>1</sup>

« وكثيرا ما تأتي أبحاث النظرات بأسلوب قصصي تروقك طلاوته وحسن أدائه » وإن تكن عناصر القصة فيه ضعيفة، فلا سعة في الخيال، ولا دقة في مراقبة الأشياء وحسن تصويرها، ولا براعة في التحليلات النفسية التي تجعل الأشخاص أرواحا لا أشباحا، وتجعل الأهواء والعواطف تترأى طبيعية لا تقتسر اقتساراً، ولا يتحكم فيها المؤلف كما يشاء على أن المنفلوطي له من جمال الديباجة وحلاوة التعبير، وحسن التوقيع، والنظر في سرده وأوصافه، ما يجعل القارئ يقبل عليه، ويأنس بالجلوس إليه ويجد متعة في قراءة أدبه، وتدوق إنشائه".<sup>2</sup>

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

<sup>1</sup> - الفخوري هنا الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص: 203.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص: 203.

## 5-2- منزلة المنفلوطي

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

كان من الطبيعي أن تثير المنفلوطية نقيضا، و ألا يقتصر الميدان عليها. فمعارضو المنفلوطية كالعقاد والمازني ومحمد حسين هيكل وغيرهم، انطلقوا من وجهة نظر مختلفة للأدب ميزت بين «الأدب الأصيل» الذي يقوم على إثبات الذات والتفرد والامتياز وبين أدب الشاحي والترفق العاطفي والعبارة الموشاة الذي أتقنه المنفلوطي.<sup>2</sup>

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

1 - الفخوري هنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص: 204.  
2 - المرجع نفسه، ص: 204.



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

1

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

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

#### • مؤلفاته ومُقتبساته:

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

1 - الفخوري حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص: 204.

2 - المرجع نفسه، ص: 204.

3 - الزليّت، أحمد حسن ، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية و العليا، ص: 462.

## 3-5- نموذج من نثره:

## الغني و الفقير

مررت ليلة أمس برجل بائس، فرأيتُه واضعاً يده على بطنه كأنما يشكو ألماً، فرثيت لحاله، و سألتُه ماله، فشكا إلي ألم الجوع، ففتأتُه عنه ببعض ما قدرت عليه، ثم تركته وذهبت إلى صديق لي من رباب الثراء و النعمة فأدهشني أنني رأيتُه واضعاً يده على بطنه، و أنه يشكو من الألم ما يشكو ذلك البائس الفقير، فسألته عما به فشكا إليّ البطنة، فقلت "يا للعجب ! لو أعطى ذلك الغني ذلك الفقير ما فضل عن حاجته من الطعام ما شكا واحد منهما سقماً و لا ألماً. لقد كان جديراً به أن يتناول من الطعام ما يشبع جوعته و يطفى غلته؛ و لكنه كان محباً لنفسه مغالياً بما فطم إلى مآلده ما اختلسه من صحفة الفقير، فعاقبه الله على فسوته بالبطنة؛ حتى لا يهنئ للظالم ظلمه، و لا يطيب له عيشه، و هكذا يصدق المثل القائل: "بطنة الغني إنتقام لجوع الفقير".

ما ضنت السماء بمائها، و لا شحت الأرض بنباتها، و لكن حسد القوي الضعيف عليهما فزواهما عنه و احتجنتهما دونه، فأصبح فقيراً معدماً شاكياً متظلماً، غرماًؤه المياسير الأغنياء، لا الأرض و السماء.

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

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

أما الرابع الذي يحسن إلى غيره و يحسن إلى نفسه فلا أعلم له مكاناً، و لا أجد إليه سبيلاً . و أحسب أنه هو الذي كان يفتش عنه الفيلسوف اليوناني ديوجين الكاي حينما سئل ما يصنع بمصباحه و كان يدور به في بياض النهار فقال : "أفتش عن إنسان"<sup>1</sup>

## 6- نشأة عباس حافظ:

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

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

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

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

أحمد رفعت إشارته هذه بقوله: "وقد حررت هذه الشهادة لما شاهدته من حضرته من اجتهاده واستعداده الفائق لترجمة القوانين العسكرية."<sup>1</sup>

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

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

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

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

2- المرجع نفسه، ص:15.

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

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

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

<sup>1</sup> - - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، ص:16.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص: 17.



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

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

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

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

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

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

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

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

وبهنا عباس حافظ عامين متتاليين من الاضطهاد والقمع، ولكنه لم يهنأ من متطلبات الحياة، فقد مرت السنوات وكبرت بناته، وجاءت مرحلة زواجهن وما يصاحبها من مستلزمات مالية. فنجد عباس حافظ يتقدم بطلب تلو الآخر لاستبدال معاشه، من أجل زواج بناته ووافق الوزير على طلبه في أبريل 1944.<sup>3</sup>

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

1 - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و تصوص، ص: 19.

2 - المرجع نفسه، ص: 21.

3 - المرجع نفسه، ص: 22.

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

سنتلام عباس وظيفته، قرر أن يضع حداً لتلاعب رجال الوزارات به، وذلك بأن يحيل نفسه بنفسه إلى

المعاش في أغسطس 1950، دون انتظار الموعد الرسمي لذلك في ديسمبر 1953.<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و تصور، ص: 93.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص : 32.



## 6-1- عباس حافظ أديباً:

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

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

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

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

أما الكتب المترجمة والمعربة، فمنها :

- "كنوز الملك سليمان" للسير ريدر هجارد. عام 1911.
- "ألوان من الحب"، سلسلة كتب للجميع، مطابع جريدة المصري 1950.
- "رواية الشهداء"
- كتاب "مسامرات الشعب"، مطبعة الشعب.
- قصة "أسطورة الحيوانات النائرة" لجورج أرويل، دار المعارف 1951 .
- "والمعبود الذي هوى"
- "دراسات في الشيوعية"
- "مذكرات بكوك لتشارلز دكنز" 1958 ، دار النيل للطباعة 1901.
- المملوك المفقود<sup>1</sup>.

أما المسرحيات المترجمة المنشورة، فمنها :

- "سيرانو دي برجرانك" لأدمون رويستان: "سلسلة روائع المسرح العالمي، عدد 03، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، يوليو 1959".
- ضجة فارغة لشكسبير: "مسرحيات شكسبير، المجلد التاسع، الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، دار المعارف، عام 1968.

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

• "العبرة بالخواتيم لشكسبير": مسرحيات شكسبير، المجلد الثالث عشر، الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، دار المعارف، عام 1983.<sup>1</sup>

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

• شاترتون أو شقاء الشاعر لألفريد دوفيني 1916.

• تيمون لشكسبير 1921.

• الزوج الموسوس 1916.

• زواج بالحيلة لموليير.

• الاستعمار.<sup>2</sup>

أما المسرحيات - المترجمة أو المؤلفة - التي تعتبر مجهولة، لأنها لم تُنشر هي : العذراء المفتونة لهنري باناي 1916 وقسوة الشراخ 1917 ، والشمس المشرقة 1918 ، وقايل 1921 ، وزعيم الشعب. لبول بورجيه 1921 ، وني الوطنية لبون لوازون 1965.<sup>3</sup>

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

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

2 - المرجع نفسه، ص: 27.

3 - المرجع نفسه، ص: 27.

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

## 6-2- نشاطه المسرحي:

أحصينا فيما سبق مسرحيات عباس حافظ المترجمة، ولأحظنا أن المنشور منها لا يتعدى الثلاث! رغم أنه ترجم أربع عشرة مسرحية، وهو العدد المعروف لحد الساعة. يشير إلى وجود عدد آخر لم نستطع الحصول عليه. وتعتبر مسرحية شاترتون أو شقاء الشاعر أولى مسرحيات عباس حافظ المترجمة والمثلة أيضاً، وذلك على الرغم مما يشوبها من غموض في ظروف تمثيلها على خشبة المسرح! ففي مايو 1916، نشرت جريدة "المقطم" إعلاناً تحت عنوان الأدب والطرب، جاء فيه: "في مساء يوم الخميس 18 ماي الجاري يمثل جوق الممثلة المصرية السيدة منيرة المهديّة لأول مرة رواية السارق في" تياترو برنتانيا" ثم يقوم ممثلان نابغان بتمثيل شقاء الشاعر وهي مأساة بليغة مبكية تصور حياة شاعر خالد قضى ضحية الإهمال، معربة بقلم الكاتب الكبير عباس حافظ"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ دراسة و نصوص، ص: 27-28.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص: 29.

أما المسرحية الثانية، التي عرّفها عباس حافظ من الفرنسية، فكانت "العذراء المفتونة" تأليف "هنري باناي"، ومثلتها فرقة الشيخ "سلامة حجازي" على مسرح الحمراء وفرقة "سلامة حجازي" مثلت له أيضاً مسرحيته بالإسكندرية في ديسمبر 1916.<sup>1</sup>

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

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

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

1- إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، ص: 29.

2- المرجع نفسه، ص: 32.

3- المرجع نفسه، ص: 32.

4- المرجع نفسه، ص: 34.

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

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

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

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



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

### 6-3- عباس حافظ ناقداً مسرحياً:

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

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

<sup>1</sup> - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، ص: 36.  
<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص: 36.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

وكفى بنا أن نذكر هنا رأي "عبد الرحمن صدقي" في ترجمة عباس حافظ لهذه المسرحية، عندما قال: "إني اليوم على يقين من أن هذا الشعر الذي يحرض أهله هذا الحرص على نصه الفاخر في أصله الفرنسي، قد لقي في ترجمته هذه إلى اللسان العربي صورته المطابقة .. .. وبجملنا على هذا اليقين ما يعرف به الناقل الفاضل من التمكن في صناعته، والتجلية في حلته، والانطباع على قوة البيان، والبصر بمذاهب الكلام، وفنون الأدب. والحق أن هذه المسرحية في حلته العربية من أنفس ما يهدى إلى القراء: شبايمهم وشيوخهم على السواء، ولا نخص عشاق المسرح منهم، بل قراء الأدب كلهم، في الوطن العربي كله"<sup>3</sup>

1- إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، ص: 36.

2- المرجع نفسه، ص: 42.

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

<sup>1</sup> - إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، ص: 43.

## 6-4- نتائج:

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

من حيث الحقائق المتعلقة بحياة عباس حافظ، اتضح أنه:

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

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

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

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

من حيث إنتاج عباس حافظ الأدي المؤلف، اتضح أنه:

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

من حيث إنتاج عباس حافظ الأدي المترجم والمُعرَّب، اتضح أنه:

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

من حيث إنتاج عباس حافظ المسرحي، اتضح أنه :

ز - ترجم ونشر عدة مسرحيات، منها: سدانو دي بروجراك لأدمون روستان، ضجة فارغة والعبرة بالخواتيم لشكسبير.

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

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

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

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

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

ل - بدأ النقد المسرحي عام 1916 بجريدة المنير، واتجه نقده نحو لغة ترجمة للمسرحيات، وكشف السرقات الأدبية.

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

7- عرض تحليلي للمدونة:

- المسرحية: سيرانو دو برجراك (Cyrano de Bergerac)
- المؤلف: ادمون روستان (Edmond Rostand): (1868-1918).
- لنوع و البنية: كوميديا بطولية تتكون من خمسة (05) فصول شعرية، عرفت النور في مسرح "بور-سان-مارتان" (Port-Saint-Martin) بباريس، يوم 28 ديسمبر 1897.
- السياق الزمني و المكاني للمسرحية: تصور لنا هذه المسرحية فرنسا في القرن السابع عشر، حيث جرت أحداث الفصول الأربعة الأولى سنة 1640، أما الفصل الأخير فكان سنة 1955.
- أما الإطار المكاني: فقد لعبت الفصول 01 و 02 و 03 و 05 بباريس، أما الفصل الرابع فكانت أحداثه بآراس (Arras).
- المواضيع الأساسية للمسرحية: - الحب المستحيل.

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

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



## • الشخصيات أو الشخصوس :

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

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

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

سيرانو هو ابن أبيل دي سيرانو سيد إقطاعية دي موفير إي دي بيرجيراك، وولد في باريس في: 6 مارس 1620.

وتلقى تعليمه الأول من كاهن ريفي، وكان من بين زملائه التلاميذ كاتب سيرته المستقبلي، هنري لوبريه. ثم مضى إلى باريس إلى جامعة دي بوفيه، حيث كان معلمه جان غرانجييه، والذي سخر منه بعد ذلك في ملهاة "المتحاذق المخدوع" (Le Pedant joue) عام 1654. و عند بلوغه التاسعة عشرة انظم إلى هيئة الحراس وخدم في حملات عسكرية أعوام 1639 و 1640 وبدأت سلسلة المآثر التي صنعت منه بطل حكايات حقيقي.

قصة مغامرته التي تواجه فيها ضد مائة عدو منفردا استشهد بها لوبريه (Lebret) كحقيقة مجردة. بعد سنتان

بعده المعيشة ترك سيرانو الخدمة وعاد إلى باريس لمناعبة مهنته الأدبية، وألف تراجيديات تحت إطار النمط الكلاسيكي التقليدي. ومثله كمثّل تلاميذ بير غاسيندي، كان موضع شك بسبب حرية تفكيره زائدة، وفي مسرحية "موت أغريبين" (Mort d'Agrippine: عام 1654) وجد أعدائه فرصة لآتمامه حتى بنهم

التجديف . وقد كان القسم الأكثر أهمية من عمله هو الذي يعتنق الحكايتين :



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- لينبير (Lignière)

- دو فالغير (De Valvert)

- مونفلوري (Montfleury)

- بلروز (Bellerose)

- كيجيه (Cuigy)

- بريساي (Brissaille)

- مركيز (un marquis)

- نشال (Un tire-laine)
  - شخص غليظ (Un fâcheux)
  - دوق غرامون (Le duc de Grammont) و هو دي جيش سابقا.
  - رجل دين (un capucin).
  - الأخت مارثا (Soeur Marthe)
  - ليز (Lise)
  - بائعة الشراب (La distributrice)
  - الأم مارجريت (Mère Marguerite).
  - الوصيعة (La duègne)
  - الأخت كلير (Soeur Claire)
  - فارس (Un mousquetaire)
  - بائعة الأزهار (La bouquetière)
- و هناك أيضا شبان جسكونيا، المركز الثاني، و المركز الثالث، و الخادمة ، و حارس الملك، و البواب، و ابنه، و متفرج، و حارس، و برترادو (Bertrandou) عازف الناي، و عازفي موسيقى و الشعراء و صناع الحلويات و ممثلة مسرحية و جودليه (Jodelet).

## 8- ملخص المسرحية:

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

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

1 - إبراهيم العريس، جريدة الحياة، Digital Media Services، الأربعاء 25- الفريل- 2012.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

1 - انظر الفصل النظري، ص: 66-68.

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

• كما يجب التفريق بين مفهومين اثنين، ألا وهما:

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

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

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

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

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

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

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

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



كما تجدر الإشارة في هذا المقام أنه إذا كانت هذه الإجراءات تمس جزءاً محدوداً من النص يعتبر الاعتباس مجلياً أما إذا كانت متعلقة بالنص ككل فالاعتباس في هذه الحالة كلي.

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

الملاحظة	الترجمة	الإقتباس	المدونة الأصلية
- قام المنفلوطي بالتصرف في نقل العنوان. - بينما ترجم عباس حافظ العنوان ترجمة حرفية	سيرانو دي بيجراك	"الشاعر"	"العنوان : Cyrano de Bergerac"
- التصرف و الإضافة. - نقل جميع الشخص	ذكر المترجم 45 شخصية هو الآخر دون تقديم .../09...8	نقل 10 شخصيات فقط - مع تقديمها/...06...12	الشخص: ذكر 45 شخصية -دون تقديم./...06...07
حذف المنفلوطي الوصف بينما ترجمه عباس حافظ ترجمة حرة.	بمو في فندق بروغونيا سنة ١٦٤٠، أشبه بملعب لكرة المضرب..... ازدان المقصف بالمصايح البراقة وأصص الزهر، والأقداح البللورية، والصحاف المألئ بأنواع	- في ليلة من ليالي سنة 1640 بدأ الناس يفدون إلى حانة بوروجونيا في باريس لمشاهدة رواية (كلوريز).../13	La salle de l'hôtel de Bourgogne, en 1640.sorte de hangar de jeu de paume....d'assiettes de gâteaux, de

	الحلوى، والقطاير، والأباريق.../10		/10...09 ص/ flacons, etc.
نلاحظ الإضافة التي اعتمدها المنفلوطي	كويجي: هذا دارتانيان، يا عجباً ألم تكن تعرفه؟/40	و تقدم نحو السيد دارتنيان رئيس حراس الملك/35	Comment s'appelle donc ce monsieur ? Cuigy : /57 ص/D'Artagnan
الحذف مقابل التصرف	إنهم شباب غسقونيا البواسل تحت إمرة كابتن كاربون دي كاستل جالو ..... ها هم شباب غسقونيا البواسل/75	وأحد يقدم إليه الفرقة بموشح بديع إرثجمله في الحال، و ضمنه التناء عليهم و التنويه بفضلهم و الإشادة بذكورهم حتى أمه. /63	Ce sont les cadets de Gascogne De Carbon de Castel-Jaloux ;..... Qui font cocus tous les jaloux ! /109...110 ص

<p>التصرف بإسقاط اسم جريدة نقد كانت ذائعة الصيت في فرنسا آنذاك. - نقل عباس حافظ إسم الجريدة</p>	<p>ثم لا أفتأ أحدث نفسي قائلًا ليت اسمي يظهر في صحيفة "باريس ميكرزي". لا شكرًا لك! ص 177</p>	<p>لا يعني تمديد الجرائد التجارية الساقطة، ولا يفرحني أن تنشر الصحف الكبيرة اسمي بالأحرف الضخمة في أكبر أخبارها. ص 68</p>	<p>Oh, pourvu que je sois Dans les petits papiers du Mercure /116/ François ?... »</p>
<p>المنفلوطي: الاعتباس الكلي عباس حافظ: التعديل</p>	<p>روكسان (معالجة و قد حسرت النقاب عن عياها):... هو الذي كان أحد كبار الأشراف المهائم يحيي ... سيرانو: الكونت دي جيش؟ روكسان (وهي تحفض الطرف): يريد أن يفرضه عليّ فرضاً، ويعملني على الرضى به زوجاً. ص: 63.</p>	<p><u>أعرف هذا الفتى يا سيرانو؟ قال: لا يا سيدتي. قالت: أبارزته دون أن تعرف اسمه ! قال: نعم، قالت: إنه الفيكونت (فالفير) الذي أراد أحد المغرمين بي من عظماء هذا البلد، و هو الكونت دي جيش أن يزوجني منه على الرغم مني...</u> ص: 54.</p>	<p>Roxane qui s'est "..... :démâquée C'est lui qu'un grand seigneur... épris de moi ... » Cyrano : « De Guiche ?» Roxane baissant les yeux. Chercher à m'imposer ... comme marie ... ». ص: 93-94.</p>

<p>المفلوطي: الإبدال . عباس حافظ: الإبدال</p>	<p>ولكني سرت قدما، وأنا أحدث نفسي قائلا أتراني من أجل مسألة تافهة أو حكاية <u>قبيحة أتحدى رجلاً عظيماً،</u> <u>أو كبيراً ذا خطر، أو من</u> يدرئ أميراً في وسعه بلا شك أن بهشم ... كريستيان: <u>أنفى ...</u> ص: 82</p>	<p>... و عاد إلى حديثه يقول: كنت أعلم أنني مقدم على خطر من أعظم الأخطار، و أنني إنما أحارب في الحقيقة رجلا عظيم الجاه و السلطان <u>لو</u> <u>شاء أن يسحقني يقدمه</u> <u>كما يسحق السائر النملة</u> <u>الدارجة في طريقه لفعل، بل</u> <u>لو شاء ان يضعني بين ...</u> فقاطعه (كريستيان)، وقال: <u>"منخريه"</u>. ص: 73.</p>	<p>Cyrano : « ...et je marchais, songeant que pour un gueux fort mince j'allais mécontenter quelque grand, quelque prince, qui m'aurait surement ... Christian : Dans le nez...</p>
<p>المفلوطي: الإضافة عباس حافظ: الإضافة.</p>	<p>سيرانو (ولم يستطع تجلداً فانقض عليه صانحاً): <u>لعنة</u> <u>السماء والأرض.</u> ص: 82</p>	<p><u>فزار (سيرانو) زئيرا مخيفاً و</u> <u>وضع يده على مقبض</u> <u>سيفه و صاح: "يا لصواعق</u> <u>السماء و رجومها"</u> ص: 73.</p>	<p>Cyrano, bondissant vers lui. Ventre- Saint-Gris ص: 123</p>

<p>المنفلوطي: الإضافة عباس حافظ: الإضافة.</p>	<p><u>سيرانو (وقد أحس رثاء لهذا</u> <u>الشاب المستهام العاجز</u> <u>المتحير، وأجفل إذ رأى</u> <u>الضياء في حجرتها،...</u>) ص:101.</p>	<p>فصمت (سيرانو) و هو يعالج في نفسه ألماً ممضاً لا تستشف مكانه من أعماق قلبه غير عين واحدة هي عين الله تعالى ص:93.</p>	<p>Cyrano, ému Sa fenêtre ! ص:154.</p>
<p>المنفلوطي: الاقتباس الخلي. عباس حافظ : الاقتباس الخلي.</p>	<p>كريستيان (وقد بدا سيرانو يلقنه وهو في مكمنه): يا <u>رب السماء، أتقولين إنني لم</u> <u>أعد أحبك، بينما في كل يوم</u> <u>أرى الحب في جوانحي متلظياً</u> ص:103.</p>	<p>: قال - سيرانو يلقنه- يا <u>الله ! إنما تنهمني بأني قد</u> <u>سلوتها في الساعة التي أتجرع</u> <u>كأس الموت وجدا بما</u> ص:94.</p>	<p>Christian, à qui Cyrano souffle les mots M'accuser – justes Dieux ! – De n'aimer plus... ... j'aime quand plus ! ص:157.</p>
<p>المنفلوطي: الحذف و الاقتباس الكلي. عباس حافظ: الاقتباس الكلي.</p>	<p>لقد تما الحب في صدري الحفاق بعد أن حل به <u>كيبويد القاسي، واتخذته مهدياً</u> له</p>	<p>قد اتخذ طفل الحب من نفسى الجائشة المضطربة <u>أرجوحة لينه يلهو فيها و</u> <u>يلعب و ينمو و يتزعزع</u></p>	<p>Christian, <u>même jeu</u>. L'amour grandit bercé dans mon âme inquiété... que ce ...</p>

	ص:103.	حتى إذا شب و أئع و بلغ أشده عقها و غدر بما و جازاها شر الجزاء على صنيعها، و قسى عليها القسوة التي يقسوها الطفل على عصفوره الضعيف المسكين ص:94.	cruel marmot prit pour... barcelonnette ! ص:157.
المنفلوطي: الاعتباس الكلي. عباس حافظ:	وا أسفاه، لقد حاولت ولكن سدى، فإن هذا الوليد قد انقلب هرقل، وارتد جباراً عتياً ص:103.	ما كنت أستطيع ذلك لأنه ولد جباراً قويا متمترا ص:94.	Christian, même jeu. Aussi l'ai-je tenté, mais... tentative nulle : Ce ... nouveau-né, Madame, est un petit... <u>Hercule</u> . ص:157.
المنفلوطي: الحذف و الإضافة و الإبدال. عباس حافظ: التعديل	وما لبث أن خلق الحيتين التوأمين ... <u>الكبر</u> ... والشك، <sup>2</sup> وكأنه <u>يعت</u> <u>فحسب</u> .	حتى إنه استطاع و هو لا يزال يلعب في أرجوحته أن <u>بصارع</u> <u>شيطان</u> الكبرياء في	Christian, même jeu. De sorte qu'il ...strangula <u>comme</u>

و الترجمة الشارحة	- الإشارة هنا إلى هرقل الجبار الذي تقول الأساطير الإغريقية: إنه قتل أميا ذات الرؤوس السبعة	حتى صرعه و ألقاه جثة هامدة بين يديه	rien ... Les deux serpents... Orgueil et... doute
تباين في كتابة الأسماء العلم	سيرانو دي برجرارك. الكونت دي جيش راجينو. لوريه. العساقنة ص: 07	سيرانو دي برجرارك. الكونت دي جيش راجنو. لوريه أبناء جسكونيا ص: 07.	Cyrano De Bergerac Comte De Guiche Ragueneau Le Bret Les cadets ص: 06-07.
المنفلوطي: الإبدال. عباس حافظ: الترجمة الحرفية	أبي بلاد الجزائر أنا؟ ولعلك أنت من أهل البلاد؟ ص: 116.	فقال...: قد سقطت في خط الاستواء بين قبائل الزنج، فوا أسفاه و وا سوء حظه ص: 108.	Cyrano, avec une peur emphatique Suis-je en Alger ? Êtes- vous indigène ? ص: 178.
المنفلوطي: الإبدال عباس حافظ: الترجمة الحرفية	: سيرانو: نعم؛ من أثر خوضي وسبحي في نحر الحجر « الطريق اللبني » ص: 117.	قال: لأني سقطت بعد ذلك في نحر الحجر ص: 108.	Cyrano De la voie Lactée ! ص: 179.



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



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

بما أن دراستنا هذه متعلقة بالاعتباس سواء أكان محليا أم كليا، سنحاول فيما يلي التركيز على هذين العنصرين

ئات التي يقتضياتها من خلال تناول أهم الخيارات الترجمة أو الاعتباسية التي اعتمدها كل من عباس حافظ و مصطفى لطفي المنفلوطي. و ذلك من خلال ما يلي من النماذج:

1 - انظر ص: 78.

## 10- دراسة تحليلية للنماذج:

## • النموذج الأول:

- "العنوان": "Cyrano de Bergerac"

- اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "الشاعر"

- ترجمة عباس حافظ: "سيرانو دي برجراك"

لقد أوردنا في الفصل النظري مثالاً عن ترجمة "الأيام" لطفه حسين حيث قامت Hilasry Wayment بترجمة الجزء الثاني من «الأيام» لطفه حسين إلى الإنجليزية تحت عنوان "The Stream of Days" أي "تيار الأيام" أو "دفق الأيام".<sup>1</sup>

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

1 - انظر ص: 91-93.

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

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

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

• النموذج الثاني:

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

بينما نجد أن صورة الغلاف في اقتباس المنفلوطي ما هي إلا صورة لمصطفى لطفى المنفلوطي بمظهره الصعيدي نور و شاره الأسود و لباسه التقليدي (عمامة و عباءة)، أما عن الألوان فقد كانت ألوانا عادية تشكل الألوان الحقيقية لملاص و سحنة المنفلوطي، تراوحت بين الأبيض و الأسود و الرمادي. ومن هنا يبدو لنا جليا محاولة المنفلوطي تعريب المسرحية و إباسها إن جاز القول العباءة و العمامة أي قوليتها بطريقة تجذب القارئ أو المتفرج العربي حتى و لو على حساب الأصل، مثال حي عن الترجمة "المتحركة عرقيا التي تحاول صهر كل المفاهيم في ثقافة اللغة الهدف".<sup>1</sup>

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

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

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

### • النموذج الثالث:

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

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

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

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

<sup>1</sup> انظر ص: 44-45.

على المنفلوطي "من الأحكم للمترجم، دون شك، أن يتقبل كونه لا يقوم سوى بفعل ضار، وأن يحاول، مع ذلك، القيام به على أحسن وجه ممكن، مما يعني غالباً القيام بشيء آخر"<sup>1</sup>.

من جهة أخرى فقد وفق عباس حافظ في اعتماده نقل شخص المسرحية نقلاً حرفياً (دون تقديم) كما هو الحال في النص الأصلي.

#### • النموذج الرابع:

– المدونة الأصلية : « La salle de l'hôtel de Bourgogne, en 1640.sorte de hangar de jeu de paume....d'assiettes de gâteaux, de flacons, etc »<sup>2</sup>

– اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: في ليلة من ليالي سنة 1640 بدأ الناس يقدون إلى حانة بورجونيا في باريس لمشاهدة رواية (كلوريز)...<sup>3</sup>

– ترجمة عباس حافظ: بمو في فندق بروغونيا سنة 1640 ، أشبه بملعب لكرة المضرب..... ازدان المقصف بالمصاييح البراقة وأصص الزهر، والأقداح البلورية، والصحاف المملأ بأنواع الحلوى، والقطائر، والأباريق.<sup>4</sup>

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

<sup>1</sup> - ISRAEL, FORTUNATO : l'appropriation du texte :Traduction littéraire, La liberté en traduction, P :241

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

<sup>3</sup> - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص: 13.  
<sup>4</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي بيرجراك"، كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر، القاهرة، 2012، ص:10.



في حين نجد أن المنفلوطي قد اكتفى فقط بذكر اسم الحانة فقط متجاهلا بعد ذلك الوصف الذي أورده ادمون رويستان. الأمر الذي يجعلنا إلى قضية مفصلة أخرى ألا وهي أهمية الديكور في نقل أفكار الكاتب المسرحي.<sup>1</sup> و ما أشرنا إليه في الفصل النظري، إذ يعتبر الإطار الزمني و المكاني من اللبنة الأساسية في البناء الفني للمسرحية شأنه شأن الحوار أو الحبكة أو الشخصيات ما يمكننا من القول أن المنفلوطي باستعماله إجراء الحذف هنا لم يخل بمعنى المسرحية فحسب بل تعدها إلى مبنائها—إن جاز القول— ما يعتبر تغاضيا عن جزء لا يمكن تجاوزه في ترجمة أو حتى اقتباس المسرحية. كون قارئ الاقتباس لا يملك أدنى صورة ذهنية عن المكان الذي جرت فيه أحداث المشهد.

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

1 - انظر ص: 37.

## • النموذج الخامس:

المدونة الأصلية :

Comment s'appelle donc ce monsieur ?

Cuigy : D'Artagnan <sup>1</sup>- اقتباس مصطفى لطفى المنفلوطي: "و تقدم نحو السيد دارتيان رئيس حراس الملك"<sup>2</sup>- ترجمة عباس حافظ: كويجي: "هذا دارتيان، يا عجباً ألم تكن تعرفه؟"<sup>3</sup>.

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

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

<sup>1</sup>- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac".. P57

<sup>2</sup> - مصطفى لطفى المنفلوطي ، "الشاعر"، ص: 35.

<sup>3</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي بيرجراك"، ص: 40.



## • النموذج السادس:

- المدونة الأصلية :

Ce sont les cadets de Gascogne

De Carbon de Castel-Jaloux ;

Bretteurs et menteurs sans vergogne,

Ce sont les cadets de Gascogne !

Parlant blason, lambel, bastogne,

Tous plus nobles que des fils,

Ce sont les cadets de Gascogne

De Carbon de Castel-Jaloux :

Œil d'aigle, jambe de cigogne,

Moustache de chat, dents de loups,

Fendant la canaille qui grogne,

Œil d'aigle, jambe de cigogne,

Ils vont, \_coiffés d'un vieux vigogne

Dont la plume cache les trous ! \_  
 Œil d'aigle, jambe de cigogne,  
 Moustache de chat, dents de loups !  
 Perce-Bedaine et Casse-Trogne  
 Sont leurs sobriquets les plus doux ;  
 De gloire, leur âme est ivrogne !  
 Perce-Bedaine et Casse-Trogne,  
 Dans tous les endroits où l'on cogne  
 Ils se donnent des rendez-vous...  
 Perce-Bedaine et Casse-Trogne  
 Sont leurs sobriquets les plus doux !  
 Voici les cadets de Gascogne  
 Qui font cocus tous les jaloux !  
 O femme, adorable carogne,  
 Voici les cadets de Gascogne !

Que le vieil époux se renfrogne :

Sonnez, clairons ! Chantez, coucous !

Voici les cadets de Gascogne

Qui font cocus tous les jaloux !<sup>1</sup>

- اقتباس مصطفى لطفى المنفلوطي: "و أخذ يقدم إليه الفرقة بموشح يديع ارتجله في الحال، و ضمنه الثناء عليهم و التنويه بفضلهم و الإشادة بذكورهم حتى أمه."<sup>2</sup>

- ترجمة عباس حافظ: كويجي: "إنهم شباب غسقونيا البواسل

تحت إمرة كابتن كاربون دي كاستل جالو

قتلة كذبة\* و لا حرج لكنهم أشرف من اللصوص نسبا

تستعر دماؤهم في أوردتهم\* و تضطرم الحمية في حناياهم

إنهم شباب غسقونيا البواسل

أعينهم كالصقور\* وسيقانهم كاللقالق

لهم شوارب السناتير\* و أنياب الذئاب تمزق كل وغد

يغطي الريش فلانيسهم العتيقة ليستر ما بها من خروق

<sup>1</sup>- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". Pp : 109-110.

<sup>2</sup> - مصطفى لطفى المنفلوطي ، "الشاعر" ، ص: 63.

لكن لهم عيون الصقور<sup>1</sup> وسبقانهم كاللقالق

شوارب السنابير<sup>2</sup> و أنياب الذئاب

شعارهم المفضل الضرب و الطعان

بقر البطون و تحطيم الجماجم

بلذة المجد أرواحهم مسكرى<sup>3</sup> و نفوسهم اليه عطاش

أيما قام صدام<sup>4</sup> كانوا فيه على موعد

لأن شعارهم المفضل الضرب و الطعان

ها هم شباب غسقونيا اليواسل

عجائز الأزواج أكلت نفوسهم الغيرة

و من أكلته الغيرة -أيتها الفاتنات- جعلوه ديوتا

فانفخي يا أبواق<sup>5</sup> و اصدحي يا طيور

ها هم شباب غسقونيا اليواسل"<sup>1</sup>.

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

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

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

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

<sup>1</sup> - Newmark Peter, A Text Book of Translation, P.70

<sup>2</sup> - جمال محمد جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، ص 30.

## • النموذج السابع:

- المدونة الأصلية :

Et se dire sans cesse : « Oh, pourvu que je sois Dans les petits papiers du  
Mercure François »<sup>1</sup>

- اس مصطفى لطفى المنفلوطي: لا يعني تحديد الجرائد التجارية الساقطة، ولا يفرحي أن تنشر الصحف الكبيرة اسمي بالأحرف الضخمة في أكبر أثارها<sup>2</sup>.

- ترجمة عباس حافظ: ثم لا أفناً أحدث نفسي قائلاً ليت اسمي يظهر في صحيفة "باريس ميركوري"<sup>3</sup>.

في هذا النموذج نلاحظ أن المنفلوطي قد أسقط اسماً علماً *Mercure François* في نقله للجملة و اعتمد الإبدال (*la substitution*) لتعويضه حيث عوضه بعبارة "الجرائد التجارية الساقطة" كما وظف إجراء الإضافة (*l'adjonction*) حيث أضاف عبارة ولا يفرحي أن تنشر الصحف الكبيرة اسمي بالأحرف الضخمة في أكبر أثارها و ذلك على ما يبدو رغبة منه في إضفاء نوع من البديع على تعبيره من خلال المقابلة: لا يعني تحديد الجرائد التجارية الساقطة  $\neq$  ولا يفرحي أن تنشر الصحف الكبيرة اسمي بالأحرف الضخمة في أكبر أثارها. أما عباس حافظ فقد تحرى نقل جميع معاني هذه العبارة باعتماده (المكافئ (*L'équivalence*) في الموضوعين التاليين: Et se dire sans cesse مقابل: ثم لا أفناً أحدث نفسي قائلاً.

<sup>1</sup>- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :116..

<sup>2</sup> - مصطفى لطفى المنفلوطي ، "الشاعر" ، ص:68.

<sup>3</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي بيرجراك"، ص: 77.

« Oh, pourvu que je sois Dans les petits papiers du Mercure François »  
 مقابل: "ليت اسمي يظهر في صحيفة باريس ميركوري". ونلاحظ هنا أن المترجم قد أسقط صفة *les petits* من ترجمته. إلا أن ما يثير الانتباه أكثر هو ترجمته لـ: *Mercurie François* : باريس ميركوري هذه الخسارة نحملنا إلى قضية ترجمة الأسماء العلم التي يثيرها بيتر نيومارك في كتابه الجامع في الترجمة حيث يقول في هذا المقام: "تتألف أسماء الأشياء كأسماء علم من العلامات التجارية: العلامات منها أو الممتلكات. عادة ما تحول هذه الأسماء رفقة مصنف في غالب الأحيان ، هذا إذا لم يكن الاسم معروفا لدى جمهور القراء. وهكذا لدينا ( *du* ) *(un tampon)* ( *liquide* ) *(correcteur tipp ex)* الفرنسية : (سائل التصحيح تيب إكس) ، ( *un tampon* ) *(Tampax)* صمام التامباكس... هذا و من دواعي الحكمة أن تضيف إسما تعميميا. "<sup>1</sup>

و من هنا جاز لنا القول أنه كان من الأجدر ترجمة عبارة: *Mercurie François* : صحيفة ماركير فرانسوا.  
 أو : صحيفة ماركير فرانسوا الباريسية.

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

## • النموذج الثامن:

المدونة الأصلية:

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

Cyrano : « De Guiche ?»

Roxane baissant les yeux.

Chercher à m'imposer ... comme marie ... »<sup>1</sup>

انتباس المنفلوطي: "أتعرف هذا الفتى يا سيرانو؟ قال: لا يا سيدتي. قالت: أبارزته دون أن تعرف اسمه ! قال:

نعم، قالت: إنه الفيكونت (فالغير) الذي أراد أحد المغرمين بي من عظماء هذا البلد، و هو الكونت دي

جيش أن يزوجني منه على الرغم مني..."<sup>2</sup>

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

سيرانو: الكونت دي جيش؟

روكسان (وهي تخفض الطرف): يريد أن يفرضه عليّ فرضاً، ويحملني على الرضى به زوجاً.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". Pp :93-94.

<sup>2</sup> - مصطفى لطفى المنفلوطي ، "الشاعر" ، ص: 54.

<sup>3</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي بيرجراك" ص: 63.



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

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

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

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

## • النموذج التاسع:

- المدونة الأصلية:

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

Christian ; Dans le nez...

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

- ترجمة عباس حافظ:.. ولكني سرت قدما، وأنا أحدث نفسي قائلاً أتراني من أجل مسألة تافهة أو حكاية قبيحة أتحدى رجلاً عظيماً، أو كبيراً ذا خطر، أو من يدري أميراً في وسعه بلا شك أن يهشم كريستيان: أنفي...<sup>2</sup>

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

<sup>1</sup> - مصطفى لطفى المنفلوطي، "الشاعر"، ص: 73.

<sup>2</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي بيجراك"، ص: 82.

Christian : Dans le nez... نقلا أقرب للحرفية حيث وردت هذه العبارة لدى المنفلوطي: بل لو شاء

ان يضعني بين .... فقاطعه (كريستيان)، وقال: "منخريه" أما عباس حافظ فقد ذهب إلى نقلها: أميراً في وسعه بلا شك أن يهشم ...

كريستيان: أنفي.

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

إلا أن الأمر في واقعه يتعدى البحث عن المكافئ، لأننا إذا ما تمعنا في سياق الجملة سنجد حتما أن السبب الأساسي وراء نقل الكلمة nez بمترادفتها في اللغة العربية هو أن كريستيان كان يسعى إلى إثارة غضب سيرانو بالحدث عن أنفه. و في هذا السياق يذهب أنطوان برمان إلى أن الترجمة تتعدى في كينونتها البحث عن المرادف لي حديثه عن أنساق الإنزاح في الترجمة حيث يقول: "يتوفر النثر بغزارة على الصور والتعابير والصيغ والأمثال المستمدة جزئيا من اللغة المحلية وينقل أغلبها معنى أو تجربة نجدها في تعابير لغات أخرى ... وحتى لو كان المعنى مماثلا ، فإن تعويض عبارة اصطلاحية بما يرادفها هو بمثابة نزع مركزية عرقية."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - ترجمتنا.  
<sup>2</sup> - برمان، أنطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ط1، ص: 90

## • النموذج العاشر:

المدونة الأصلية:

Cyrano, bondissant vers lui,

Ventre- Saint-Gris.<sup>1</sup>

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "فزار (سيرانو) زئيرا مخيفا و وضع يده على مقبض سيفه و صاح: "يا لصواعق السماء و رجومها"<sup>2</sup>

ترجمة عباس حافظ سيرانو (و لم يستطع تجلداً فانقض عليه صالحاً): "لعنة السماء والأرض"<sup>3</sup>.

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

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

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

<sup>1</sup> - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :123.

<sup>2</sup> - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:73.

<sup>3</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي بيرجراك"، ص: 82.

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

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

### • النموذج الحادي عشر:

المدونة الأصلية:

Cyrano, ému

Sa fenêtre!<sup>1</sup>

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

ترجمة عباس حافظ:

سيرانو (وقد أحس رثاء لهذا الشاب المستهام العاجز المتحير، وأجفل إذ رأى الضياء في حجرهما،...)<sup>3</sup>

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

<sup>1</sup> - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :154

<sup>2</sup> - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر" ، ص:93.

<sup>3</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي بيرجراك"، ص:101.

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

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

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

### • النموذج الثاني عشر:

المدونة الأصلية :

Christian, à qui Cyrano souffle les mots

M'accuser – justes Dieux ! – De n'aimer plus... quand ... j'aime plus !<sup>1</sup>

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: قال -و سيرانو يلقنه- يا الله ! إنها تتهمني بأني قد سلوحتها في الساعة التي أتعرج كأس الموت وجداً بها.<sup>2</sup>

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

<sup>1</sup> - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :157.

<sup>2</sup> - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر" ، ص:94.

أعد أحبك، بينما في كل يوم أرى الحب في جوانحي متلظياً...<sup>1</sup>

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

M'accuser	- justes Dieux-	! De n'aimer plus	... quand	... j'aime plus
إنها تتهمني <sup>1</sup>	يا الله <sup>2</sup>	بأي سلوتها <sup>3</sup>	في الساعة <sup>4</sup>	أجمع كأس الموت وجدا <sup>5</sup>
<u>أقولين</u> <sup>1</sup>	يا رب السماء <sup>2</sup>	أني لم أعد أحبك <sup>3</sup>	بينما <sup>4</sup>	في كل يوم أرى الحب في جوانحي متلظياً <sup>5</sup>

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

كما اعتمد في الشائبة الثالثة (de n'aimer plus - بأي سلوتها) على التقنية نفسها حيث قابل في هذا المقام النفي بالتصريح.

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

ط2 - عباس حافظ، "سيرانو دي بيجراك"، ص: 103.



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

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



## • النموذج الثالث عشر:

المدونة الأصلية:

Christian, même jeu.

L'amour grandit bercé dans mon âme inquiété... que ce ... cruel  
marmot prit pour... barcelonnette !<sup>1</sup>

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: قال: قد اتخذ طفل الحب من تقسي الجائشة المضطربة أرجوحة لينة يلهو فيها  
و يلعب و ينمو و يتزعم حتى إذا شب و أبتع و بلغ أشده عقها و غدر بها و جازاها شر الجزاء على صنعها،  
و قسى عليها القسوة التي يقسوها الطفل على عصفوره الضعيف المسكين.<sup>2</sup>

ترجمة عباس حافظ: كريستيان (ما زال يلحن الكلام): لقد نما الحب في صدري الخفاق بعد أن حل به

كيبويد القاسي، واتخذته مهدياً له.<sup>3</sup>

مقابلة الاقتباس بالمدونة الأصلية نلاحظ أن المنفلوطي عمد إلى حذف أو إسقاط (omission) عبارة  
même jeu التي ترجمها عباس حافظ من خلال الاقتباس المحلي (adaptation locale) حيث نقل  
مفهوم الحيلة jeu - التي اعتمدها "سيرانو" لتلقين كريستيان الكلام- إلى اللغة الهدف عن طريق توضيح محتواها:  
(ما زال يلحن الكلام).

<sup>1</sup>- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :157.

<sup>2</sup> - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر" ، ص:94.

<sup>3</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي بيرجراك"، ص:103.

أما عبارة *L'amour grandit bercé dans mon âme inquiété* . ارتأى المنفلوطي أن يوظف الإضافة في نقلها كالأتي: ... أرجوحة لينة يلهو فيها و يلعب و ينمو و يتزعرع مقابل العبارة: grandit bercé.

أما عبارة *cruel marmot* التي تقابلها في اللغة العربية "الطفل القاسي" فقد رسم لنا في اقتباسه صورة تابعة من محيلته نحيلنا إلى مفهوم القسوة: "حتى إذا شب و أبنع و بلغ أشده عقها و غدر بها و جازاها شر الجزاء على صنعها، و قسى عليها القسوة التي يقسوها الطفل على عصفوره الضعيف المسكين." الأمر الذي يمكن تفسيره بتبنيه إستراتيجية الانتباس الكلي (adaptation totale).

وبعد تأمل هذه الجزئية نلاحظ أن المنفلوطي حقق ربما في نقل الصورة الذهنية نفسها على حساب تحري الدقة في النقل.

و عن ترجمة عباس حافظ، يبدو لنا جليا اعتماده -هو الآخر- إجراءات من إجراءات الانتباس الكلي (adaptation totale) ، في نقله للعبارة الأخيرة *cruel marmot* ذ ارتأى مقابلة "الطفل" ب: كيوييد. ما يعتبر إخفاقا في الترجمة: لأنه عوض الطفل - الذي يحيل القارئ على حدائه الحب لدى كريستيان في هذا السياق- : مفهوم، يمكن للجد استيعابه. بياله الحب لدى الإغريق الأمر الذي يوجب على القارئ البحث و التفتيش. و بصيغة أخرى فإن عباس حافظ عوض مفهومها جليا بآخر غامض أو نادر إن صح القول.

## • النموذج الرابع عشر:

المدونة الأصلية :

Christian, même jeu.

Aussi l'ai-je tenté, mais... tentative nulle :

Ce ... nouveau-né, Madame, est un petit... Hercule.<sup>1</sup>اقتباس مصطفى لطفى المنفلوطي: قال : ما كنت أستطيع ذلك لأنه ولد جباراً قوياً متمراً.<sup>2</sup>

ترجمة عباس حافظ: كريستيان: وا أسفاه، لقد حاولت ولكن سدى، فإن هذا الوليد قد انقلب هرقل،

وارتد جباراً عتياً...<sup>3</sup>

نية التي سنحاول معالجتها في هذا النموذج هي ترجمة الأسماء العلم، الموسومة حضارياً و بالتحديد

"Hercule" التي نلاحظ أن المنفلوطي تعمد إسقاطها في اقتباسه و ترك صفتين من صفاته " قوياً متمراً "

و ذلك مرجعه إلى كون الاسم العلم هرقل لا يحيل إلى نفس الدلالة الإيجابية "القوة و السلطان" لدى المتلقي

المسلم. بحكم العداوة التاريخية بين الإمبراطورية الرومانية التي ينتمي إليها "هرقل" و الإمبراطورية الإسلامية.

في حين ترجم عباس حافظ هذا الاسم ترجمة حرفية "هرقل" ثم اعتمد تقنية الإضافة (l'adjonction) من

خلال ذكر صفات الشخصية الرومانية " وارند جباراً عتياً ". و سينجلي لنا ذكاء المترجم في اعتماده هذه الترجمة

عند تناولنا النموذج التالي.

<sup>1</sup> - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac" .. P :157.<sup>2</sup> - مصطفى لطفى المنفلوطي ، "الشاعر"، ص:94.<sup>3</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي بيرجراك"، ص:103.

## • النموذج الخامس عشر:

المدونة الأصلية:

Christian, même jeu.

De sorte qu'il ...strangula comme rien ...Les deux serpents... Orgueil et... doute.<sup>1</sup>

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: ... حتى إنه استطاع و هو لا يزال يلعب في أرجوحته أن يصارع شيطان الكبرياء في حتى صرعه و ألقاه جثة هامدة بين يديه.<sup>2</sup>

ترجمة عباس حافظ: كريستيان: وما لبث أن خنق الحيتين التوأمتين ... الكبر ... والشك،<sup>2</sup> وكأنه يعبث

فحسب.

2- الإشارة هنا إلى هرقل الجبار الذي تقول الأساطير الإغريقية: إنه قتل الحية ذات الرؤوس السبع.

نلاحظ في هذا النموذج اعتماد المنفلوطي على الحذف (omission) حيث أسقط في اقتباسه عبارة même jeu, التي أسقطها عباس حافظ هو الآخر.

أما عبارة:

Il ...strangula comme rien .Les deux serpents... Orgueil et... doute

<sup>1</sup> - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :158.

<sup>2</sup> - مصطفى لطفي المنفلوطي ، «الشاعر» ، ص:94.

فقد اعتمد فيها الحذف (omission) حيث أسقط من اقتباسه مفردة doute و اعتمد الإضافة (adjonction) في نقله للفعل strangula في قوله يصارع شيطان الكبرياء في حتى صرعه و ألقاه جثة هامدة بين يديه.

كما اعتمد إجراء الإبدال (substitution) في نقله لعبارة comme rien بالصورة التالية " و هو لا يزال عب في أرجوحته" و في ذلك إحالة من المنفلوطي على يسر الأمر و سهولته بالنسبة للحب الياق الذي قضى على "شيطان" الكبرياء و هو في المهدي. و في توظيفه للفظ "شيطان" دلالة على قوة و جبروت الكبرياء. أما عباس حافظ فقد وظف تقنية التعديل في نقله لهذه العبارة في قوله "و كأنه يعبث فحسب." حيث نقل لنا نفس الواقع (السهولة و اليسر) من وجهة نظر مختلفة (العبث و اللعب)

و من جهة أخرى فإن المتأمل في هذا النموذج سيلحظ أن المترجم قد أبدى ذكاء كبيرا في ترجمته للعبارة:

De sorte qu'il ...strangula comme rien... Les deux serpents... Orgueil et... doute.

وما لبث أن خنق الحيتين التوأمتين ... الكبر ... والشك،<sup>2</sup> و كأنه يعبث فحسب.

حيث اعتمد الإضافة (adjonction) في الحيتين التوأمتين مقابل Les deux serpents إلى جانب استعمال التهميش\* (2 - الإشارة هنا إلى مرق الحبار الذي تقول الأساطير الإغريقية: إنه قتل الحية ذات الرؤوس السبعة\*)

ما يبين لنا طول باعه في الثقافة اليونانية و ما يفسر لنا اعتماده الترجمة الحرفية في النموذج السابق<sup>1</sup> في نقله للفظه (Hercule - هرقل) حيث مد خيطا خفيا إن أمكن القول بين ترجمته للأبيات السابقة و الأبيات محل

الدراسة.

### • النموذج السادس عشر:

المدونة الأصلية <sup>4</sup>	الاقتباس <sup>3</sup>	الترجمة <sup>2</sup>
Cyrano <u>De</u> Bergerac	سيرانو <u>دي</u> برجرارك.	سيرانو <u>دي</u> برجرارك
Comte <u>De</u> Guiche	الكونت <u>دي</u> جيش.	الكونت <u>دي</u> جيش
Ragueneau	<u>راجنو</u> .	<u>راجينو</u>
<u>Le Bret</u>	<u>لبريه</u>	<u>لوبريه</u>
Les <u>cadets</u>	أبناء <u>جسكونيا</u>	العساقنة

نلاحظ في هذا النموذج التباين في ترجمة الأسماء العلم فمثلا Ragueneau ورد في الاقتباس بصيغة "راجنو" جاء ترجمة عباس حافظ "راجينو" بإضافة الياء. أما Le Bret فقد نقله المنفلوطي "لبريه" و عباس حافظ "لوبريه"، أما les cadets التي يقصد بها ادمون رويستان (Les cadets de Gascogne) فقد ارتأى المنفلوطي نقلها عن طريق الإبدال "أبناء جسكونيا" حيث أبدل مفردة les cadets التي تعني في اللغة العربية

<sup>1</sup> - انظر ص: 194.

<sup>2</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي برجرارك"، ص: 07.

<sup>3</sup> - مصطفى لطفي المنفلوطي، "الشاعر"، ص: 06-11.

<sup>4</sup> - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". Pp :06-07.

الضابط أو الفارس قديماً . و عوضها بكلمة "أبناء". لكن السؤال الذي يطرح في هذا المقام هو: ما هي الطريقة الأصح لكتابة أسماء العلم عند نقلها من اللغات اللاتينية؟

في إجابته عن هذا السؤال، يذهب جمال محمد جابر إلى القول: "تتطلب عملية النقل اللفظي من المترجم مراعاة الفروق بين اللغتين من حيث اختيار الأحرف الممثلة للأصوات المطلوبة. ففي العربية مثلاً لا يوجد حرف (v) الذي نجده في الإنجليزية<sup>1</sup> وهذه الأخيرة لا يوجد بها حرف (الحاء) كما هي الحال في العربية<sup>2</sup> وهكذا. ويمكن للمترجم العربي استبدال حرف (v) بحرف (الفاء) بنقطة واحدة أو كما يفعل البعض<sup>3</sup> يضع بدلها حرف (فاء) بثلاث نقط ه هكذا: (v) كما في ترجمة Silvia...Neville-Vivian-Victor : فيفيان- فيكتور- فيفيان - سيلفيا - نوفيل...<sup>2</sup> .

ومن هنا نستنتج أنه يجب على المترجم أن يتحرى في نقله للأسماء العلم، كتاباتها كتابة تعتمد على النطق السليم في اللغة الأصلية: مما معناه أن يقابل أصوات الحروف الموجودة في اللغة الأصل - (V-p-g-) بحروف أصواتها أقرب للغة الأصل. كما هو موضح في الجدول التالي:

صوت الحرف في اللغة اللاتينية	مقابلة في اللغة العربية
[ve]	ف
[pe]	ب
[ʒe]	غ

<sup>1</sup> - DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE, Édition de la Connaissance, France, 1996.p:74.

<sup>2</sup> - جمال، محمد، جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، النص الروائي نموذجاً، ص193.



و بالرجوع إلى كل من الترجمة و الاقتباس، يمكننا القول أنَّ كلاً من عباس حافظ و المنفلوطي قد أخفقا في نقل أسماء العلم المذكورة آنفاً نقلاً دقيقاً. حيث غلبت اللهجة المصرية على هذه الأسماء فعلى سبيل المثال لا الحصر: Gascogne – Raguenuu اللتان ترجمتا باستعمال حرف الجيم : راجنو- جاسكونيا بالنسبة للمنفلوطي. أما عباس حافظ فقد ترجمهما: راجينو – غسقونيا. و يعرف عن المصريين أنهم ينطقون حرف الجيم: "g".

كما لاحظنا أن عباس حافظ قد أخفق في نقله لعبارة: Les cadets de Gascogne حيث قابلها بلفظة: الغساقنة. إذ أنه أوغل في توطين هذه الكلمة حتى أصبح يوحى للقارئ أن الغساقنة قبيلة عربية. ومما سبق ذكره يمكن أن نقول أنه كان من الأجدر ترجمة الأسماء السالف ذكرها بالطريقة التالية

Cyrano De Bergerac	سيرانو دو برجرارك
Raguenuu	راغونو
Le Bret	لو بريه
Les cadets de Gascogne	فرسان/ ضباط غسقونيا
Comte De Guiche	الكونت دو غيش



## • النموذج السابع عشر:

المدونة الأصلية:

Cyrano, avec une peur emphatique

Suis-je en Alger ? Êtes- vous indigène ?...<sup>1</sup>

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "فقال...: قد سقطت في خط الاستواء بين قبائل الزوج، فوا أسفاه و وا سوء حظاه"<sup>2</sup>

ترجمة عباس حافظ: سيرانو (خائفاً): أي بلاد الجزائر أنا؟ ولعلك أنت من أهل البلاد؟<sup>3</sup>

عند مقابلتنا بين المدونة الأصلية و اقتباس المنفلوطي نلاحظ أن هذا الأخير قد أعمل إجراء الإبدال في نقله لـ Alger و indigène حيث قابل المفردة الأولى بـ: قبائل الزوج وذلك للإحالة على السواد الذي رآه سيرانو و وجه الكونت دو غيش (الذي كان يرتدي قناعاً). أما المفردة الثانية فقد قابلها بـ: فوا أسفاه و يا سوء حظاه.

في حين اعتمد عباس حافظ على الترجمة الحرفية في نقله لـ Alger التي ترجمها: الجزائر. أما لفظة indigène فقد وظف في نقلها تقنية التعديل فجاءت: أهالي البلاد، إلا أن ما نلاحظه هنا أن المترجم أفرغ كلمة indigène من دلالاتها السلبية: حيث كانت تطلق هذه اللفظة من طرف المستعمر الفرنسي للدلالة على (الأهالي) وما في ذلك من تمييز عنصري و اضطهاد للجزائريين.

<sup>1</sup>- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". p :178.

<sup>2</sup> - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر" ، ص: 108.

<sup>3</sup> - عباس حافظ "سيرانو دي برجراك"، ط: ص: 116.

## • النموذج الثامن عشر:

المدونة الأصلية:

Cyrano

De la voie Lactée !...<sup>1</sup>

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: قال: لأني سقطت بعد ذلك في نهر الحجر<sup>2</sup>.

ترجمة عباس حافظ: سيرانو: نعم؛ من أثر حوضي وسبحي في نهر الحجر « الطريق اللبني »<sup>3</sup>.

نلاحظ في هذا المثال أن المدونة الأصلية احتوت على مصطلح تقني ألا و هو (La voie lactée) و فيما يلي سنحاول دراسة الخيارات الاقتباسية أو الترجمة التي تبناها المنفلوطي أو عباس حافظ.

نلاحظ أن المنفلوطي قد اعتمد على تقنية التعديل في نقله لمصطلح (La voie lactée) حيث عبر على المفهوم ذاته بتكبيبة لغوية مغايرة ألا وهي: نهر الحجر<sup>4</sup> (كما ورد في قاموس المفتاح). ما يعتبر ربما في ميدان الترجمة.

أما عباس حافظ فقد اخفق في اعتماده على الترجمة الحرفية ل: (La voie lactée) حيث قابل كل مفردة بمقابلها في اللغة العربية: La voie - الطريق<sup>5</sup> / lactée - اللبني<sup>6</sup>. إذ نقل لنا في اللغة العربية عبارة خالية من كل معنى.

<sup>1</sup> - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". p :179.

<sup>2</sup> - مصطفى لطفي المنفلوطي ، «الشاعر» ، ص: 108.

<sup>3</sup> - عباس حافظ، «سيرانو دي برجرالك»، ص: 117.

<sup>4</sup> - بوعلا، بن حمودة ، المفتاح، دار الأمة، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2003، ص: 949.

<sup>5</sup> - المرجع نفسه، ص 949.

<sup>6</sup> - المرجع نفسه، ص: 509.

## • النموذج التاسع عشر:

المدونة الأصلية:

Cyrano, dédaigneux.

Je n'ai pas refait l'aigle stupideDe Regiomontanus...<sup>1</sup>

انتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "... فلم ألبأ إلى (النسر البلدي) كما فعل (رجيو مونتانوس)...<sup>2</sup>"

ترجمة عباس حافظ: سيرانو (باحترار): فلم ألتجئ إلى الرخ الثقيل كما فعل رجيو مونتانس.<sup>3</sup>

نلاحظ في هذا المثال أن المنفلوطي اعتمد على إجراء الحذف (omission) إذ أسقط في نقله صفة Dédaigneux التي يقابلها في اللغة العربية: "محتقر- مزدر"<sup>4</sup>. بالإضافة إلى أنه اعتمد إجراء الإبدال في نقله لعبارة: l'aigle stupide التي نقلها: النسر البلدي. نلاحظ في هذا المثال أن المنفلوطي اعتمد على إجراء الحذف (omission) إذ أسقط في نقله صفة Dédaigneux التي يقابلها في اللغة العربية: "محتقر- مزدر"<sup>5</sup>. بالإضافة إلى أنه اعتمد إجراء الإبدال في نقله لعبارة: l'aigle stupide التي نقلها: النسر البلدي. نلاحظ في الصفة التي أحققها المنفلوطي بلفظة النسر للدلالة على الحمق و الغباء (البلدي) تحمل في طياتها نوعاً من الازدراء النمطي لأهل البادية أو الريف: فكما هو معروف في اللهجة المصرية أن كلمة البلدي تعني ذلك الريفى الساذج الغبي.

<sup>1</sup>- Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". p :181.

<sup>2</sup> - مصطفى لطفي المنفلوطي ، "الشاعر" ، ص: 109.

<sup>3</sup> - عباس حافظ، "سيرانو دي برجراك"، ص: 118.

<sup>4</sup> - بوعلاء، بن حمودة ، المفتاح، ص:233.

<sup>5</sup> - المرجع نفسه، ص: 233.

أما عباس حافظ فقد التجأ إلى الاقتباس المحلي ( adaptation locale ) حيث نقل من المخزون الثقافي بري باستعماله للفظ (الرخ). إلا أننا نلاحظ بأنه قد أخفق في استخدامه لهذه التقنية و ذلك لأن لفظ الرخ تحمل في طبائها دلالات أسطورية تحيلنا إلى الخرافة بينما مفردة النسر ( l'aigle ) لا تشترك في دلالاتها مع مفردة "الرخ" حيث تدل هذه الأخيرة على ذلك الطائر العظيم الذي يعمر لأكثر من مئة سنة و يبعث من رماده بينما يدل النسر على ذلك الطائر الجارح الذي يتسم بالقوة و الوقار.

و من ذلك قولنا أنه كان من الأجدر اعتماد الترجمة الحرفية لهذه العبارة: l'aigle stupide –النسر الغبي أو النسر الأحمق.

## • النموذج العشرون:

المدونة الأصلية

Cyrano, rouvre les yeux.

La reconnait et dit en souriant.Mon panache.<sup>1</sup>

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: ففتح عينيه للمرة الأخيرة فرآها فابتسم وقال حريتي و استقلالتي!

ثم خفق قلبه الخفقة التي لم يخفق بعدها.

وكذلك انقضت حياة هذا الرجل العظيم كما تنقضي حياة أمثاله من العظماء لم يتمتع يوماً واحداً برؤية مجده

و عظمته حتى إذا قضى سمح له التاريخ بعد مماته بما ضن به عليه في حياته. أما (روكسان) فلم يعلم الناس من

أمرها بعد ذلك شيئاً سوى أن مقعدها الذي كانت تقعد عليه أمام منسجها قد أصبح خالياً مقفراً فلم يعرفوا

بمت جوف محرماً تدعو الله تعالى ليبلها و نهارها أن يلحقها بصدقها ؛ أم رقدت بجانبه في مقبرة الدير الرقدة

الدائمة ؟

ترجمة عباس حافظ: سيرانو: ذلكم هو ... (في هذه اللحظة يفتح عينيه فيعرفها، وابتسم لها) ... هو

ريش خوذتي!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> - Edmond Rostand : "Cyrano de Bergerac ". P :182.

في هذا النموذج نلاحظ أن عباس حافظ قد اعتمد منهج الترجمة الحرفية فلم يزد أو ينقص شيئا عدا ترتيب وحدات الجملة بما تقتضيه الفصاحة في اللغة العربية. أي أنه حقق ربحا على المستويين الجمالي و التواصل.

أما المنفلوطي فلم يوفق في نقله لمفردة *mon panache* التي يقابلها في اللغة العربية: قنزة (ج) قنازع و تبخر (مجازا)<sup>2</sup> حيث نقلها مستعملا تقنية الإبدال (substitution) في قوله: حريتي و استقلالتي. فنلاحظ أنه قد انزاح انزياحا كبيرا عن المعنى الذي أراده إدمون روستان

من جهة أخرى يتجلى إجراء الإضافة (adjonction) في اقتباس المنفلوطي: الذي أطلق العنان لمخيلته و غلبته صنعة الأدب - إن صح القول- في رسم تصور لنهاية القصة لم يكن له أثر في النص الأصلي، حيث ذهب إلى مدح سيرانو و الثناء عليه ثم وصف حال روكسان بعد وفاة ابن عمها و المصير القائم الذي كان في انتظارها، فاتحاً الباب على التأويلات. " يمت جوف محرابها تدعو الله تعالى ليلها و نهارها أن يلحقها بصديقها ؛ أم رقدت بجانبه في مقبرة الدير الرقدة الدائمة؟"<sup>3</sup>.

حيث أضاف فقرة كاملة لم نعر لها عن أثر في النص الأصلي. ما يجعلنا نتساءل عن مشروعية هذا النقل.

1 - عباس حافظ، "سيرانو دي بوجراك"، ص: 189.

2 - بوعلام، بن حمودة، المفتاح، دار الأمة، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2003، ص: 637.

# خاتمة

## 11- خاتمة:

"الأدب العالمي" أو "الأعمال الخالدة"، هي عصارة لب الأديب و خثارة فكره ؛ ينقل لنا من خلالها تجربته الوجدانية و يقاسمنا أفكار و يثنا من خلالها مشاعره و أحاسيسه. تحمل في طياتها أسمى القيم الإنسانية في أروع حلة، ترجمها يد المؤلف. تلك هي مسرحية "سيرانو دو برجراك" "Cyrano de Bergerac" ل: "إدمون روستان" "Edmond Rostand" التي كانت زاخرة بتجليات الشجاعة و الذكاء المتقد و التضحية و الإباء، و جاءت في صورة أدبية بديعة، لم يكن للعرب عهد بها في تلك الفترة -ألا و هي المسرح- ما جعلها تربة خصبة للدراسة و التحليل بغية معرفة الاستراتيجيات و الطرائق التي يعتمدها المترجم لتخطي الصعاب و الانزلاقات التي تواجهه في "ترويض" هذه المدونة و نقلها إلى اللغة العربية. واضعين نصب أعيننا أن ثقافة اللغة الهدف لم تلم آنذاك بهذا الجنس الأدبي. ما جعل هدفنا الأول من هذه الدراسة هو تقصي كيفية تحرك المترجم أمام هذا النوع من النصوص الذي يعتبر من أصعب الأنواع كونه نصا مكتوبا له أبعاد منطوقة و حركية. يقوم على بناء فني تتصل عناصره الفنية اتصالا وثيقا لذلك كان نقله عملية حساسة و دقيقة ذلك لأن عملية التلقي فيه مباشرة، ما يغلغ الباب أمام التأويل و التفسير. و يجعل تحقيق مبدأ الأمانة مسألة مفصلية تضع المترجم أو مقتبس النص أمام خيارين: أيكون في خدمة ثقافة الملتقي من خلال توطين المتن؟ أم يكون في خدمته من خلال نقل الأصل متحررا في ذلك الدقة -على الرغم من غرابته-؟

أو بصيغة أخرى اختيار المترجم بين الإبقاء على صورة النص الأصلية و دلالاته أو توطينها و إخضاعها لقوانين اللغة الهدف و نوايس ثقافتها، كمبرار يحدد جودة الترجمة ونجاحها خاصة إذا ما كانت مهمة المترجم لمثل هذا الجنس من النصوص الأدبية تتمثل في نقل النص الأصلي بجميع دلالاته و إبعاءاته مع الحفاظ على بنائه الفني. في ظل استعداداته النفسية و المعرفية و محيطه الاجتماعي و أفق التلقي الذي يحدده لنفسه و الفترة الزمنية التي يعيش



فيها. ما يجعل تحريره للموضوعية أمرا صعبا المنال.

و من هنا كان هدف دراستنا هو تحليل ما لحظناه في اقتباس المنفلوطي للمدونة الأصلية بالمقارنة مع ترجمة "عباس حافظ"، على ضوء القضايا النظرية الجوهرية. مركزين في ذلك على مبدأ الأمانة.

ثم أننا حاولنا أن نفرق بين عمليتي "الترجمة" و "الاقتباس"، كما ركزنا على إجلاء الالتباس بين مفهوم الاقتباس ك تقنية ترجمة و الاقتباس كإستراتيجية أو إعداد للنص المسرحي . من خلال النماذج التطبيقية الأكثر تواترا في الاقتباس و الترجمة. التي تجلّى لنا من خلالها تباينا كبيرا بين المدونة الأصلية و نقل المنفلوطي -الذي حرص على تسميته تعريفا- حيث لاحظنا اختلاف العنوان و أن رواية المنفلوطي هي في الأصل مسرحية ، أضف إلى ذلك أنها كتبت شعرا. وبعدها شرعنا في المقابلة و التدقيق بين الأصل و الاقتباس وجدنا تصرفا كبيرا في الأصل بلغ حد حذف العديد من المقاطع الشعرية الموجودة في الأصل، و تجاوز بعض التفاصيل. كما أن المنفلوطي أضاف بعض الجمل، لا وجود لها في المدونة الأصلية.

في حين أن ترجمة "عباس حافظ" كانت أكثر دقة و "أمانة" على الرغم من أنها لم تخلو هي الأخرى من التصرف الإبدال. معتمدا على الترجمة المباشرة تارة و على الترجمة غير المباشرة طورا و بين الترجمة و الاقتباس يقع التحري عن الأسباب واقتراح البدائل. اعتبارا للأساليب و التقنيات التي وضعها فيناي و داريلينه.

و فيما يلي جملة من النتائج التي خلصنا إليها انطلاقا من دراستنا النظرية و أثبتنا النماذج التي كنا بصدد تحليلها :

- أن المسرح العربي بمفهومه الحديث تمخض من رحم الترجمة و لم يعرف النور إلا من خلال مجهودات المترجمين مثل أمثال: مارون النقاش و شبلي ملاط و أديب إسحاق...إلى كتابات جبران خليل جبران و ميخائيل نعيمة. ذلك أنه لم يكن معروفا لدى العرب بمفهومه الفني الحديث.

• أن الترجمة و الاقتباس مفهومين متباينين تباينا كبيرا في الماهية و الإجراء

• أن للاقتباس مفهومين:

أ- اقتباس محلي (Local adaptation):

و الاقتباس هنا يقابل "التصرف" كتقنية ترجمة، ويستخدم في أجزاء منعزلة في النص للتعامل مع اختلافات معينة

بين لغة و ثقافة النص المصدر مقابل النص الهدف. مثلا:

عندما يجد المترجم العربي المسلم عبارة:

.Oh Christ! This is beautiful

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

عوض عبارة أيها المسيح! إن هذا لشيء جميل.

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

ب- الاقتباس الشامل (Global adaptation):

و فيه يتم التصرف في النص ككل، و المترجم هنا إما أن يختار هذه التقنية نظرا لأنه يستهدف جمهورا معينا، أو

لصعوبة واجهته في النص الأصلي. أو أنه يخضع لمؤثرات خارجية كسياسة الناشر أو متطلبات الطباعة. وفي جميع

حالات يعتبر الاقتباس "الشامل" استراتيجية عامة تُهدف إلى إعادة بناء هدف أو وظيفة أو أثر النص الأصلي في

اللغة الهدف. ما قد يتطلب من المترجم التضحية ببعض الجوانب الشكلية بل حتى بعض الوحدات المعنوية لأجل

هذا الغرض. و ذلك كأن يترجم الشعر نثرا أو أن ينقل للمسرحية رواية على سبيل المثال.

و يعتمد هذا النوع من النقل على إجراءات عديدة من حذف و إضافة و تحيين و تكافؤ و خلق، ركزنا فيها على الحذف و الإضافة و الإبدال لما لها من عميق الأثر على النص الأصلي و نظرا لتواترها الكبير في اقتباس المنفلوطي و لجوء عباس حافظ لها -سواء أكان ذلك عن قصد أو عن غير قصد- بين الحين و الآخر.

• أنه يجب مراعاة خصوصيات النص المسرحي سواء أتعلق الأمر بالترجمة أو الاقتباس ذلك لأن :

• حاجة النص المسرحي و طبيعة بعده الثقافي و الحضاري العميق، و بعده الحركي و المنطوق المباشرين، إلى صنف بضمن وصول أثره و إحداثه بعد الترجمة، في إطار تكافؤ ترجمي شامل.

• قوة الإيحاءات، و عبق الصور الحية، و وجود شحنات معنى ثقيلة في الكلمات الفرنسية، رغم بساطتها، و هذه الصفات أيضاً متعلنة أساساً بسياق النص، لذلك على المترجم الاستعانة بالسياق ليحسن نقلها حتى ولو انتهج أسلوب ترجمة حرفية، فعليه إضفاء لمسة ذكاء و عدم الاكتفاء بالحرفية العمياء، لأن من المنتظر أن يختطف الجمهور المعاني و هي طالرة على خشبة المسرح.

• يتوجب على المترجم أمام حالات مثل هذه، اكتساب قدرة حسية و مهارة و ذكاء للوصول إلى لم سياق النص، و من ثم توظيف إبداعه الخيالي ودقته التفسيرية و الإدراكية، ليصل إلى ترجمة متصرفة، تكون عادة بخلق وضعيات جديدة تماما، و التصرف في حالة النص المسرحي يكون ذا هدف تفسيري بحت، نسعى من خلاله إلى تحقيق التكافؤ الترجمي الشامل، و نعني بشامل: المعنى و الوزن و الأثر، لأن الأثر المسرحي هو أهم عنصر مرجو من كل العمل المسرحي المتكامل نصا و عرضا، و الأهم من كل ذلك هو أن العمل المسرحي هو ذو بعد مباشر و آني ، تماما كما هو الحال بالنسبة لتأثيره، فإذا لم يكن الأثر مباشرا و آنيا، كان كل العمل المسرحي المتكامل ناقصا أو فاشلا.

• أخذ المتلقي المستهدف بعين الاعتبار وعدم حصره في فئة صغيرة، تنتمي في أصلها إلى فئة أكبر.

- سياق النص الذي يصل إليه المترجم بنفسه حسب رؤيته الخاصة و تفسيره الخاص للنص المسرحي.
- الوضعية نفسها التي يكون المترجم بصدد البحث عن مكافئ لها.
- بُعد العرض المباشر الذي يحيط بالترجمة المكتوبة للنص المسرحي.
- "إذا كانت الترجمة تتضمن أصلاً عمليتي القراءة و التأويل، فإن ترجمة نص روائي ما تعد حصيللة قراءة ذلك لترجم و تأويله للنص. و إذا كان تعدد المترجمين للنص إاحد يعني تعدد قراءات ذلك النص و تأويلاته، فإن الترجمة عن لغة وسيطة هي قراءة لقراءة سابقة و تأويل لتأويل سابق. وإذا كانت ترجمة النصوص الأدبية أصلاً لا تخلو من قدر من المفقود من المعاني، لأنه كلما زادت أهمية الشكل في النص بسبب استغلاله موارد اللغة زاد حجم المفقود عند الترجمة، فإن القدر من هذا المفقود سيكون مضاعفاً عند ترجمة الترجمة و سيفقد النص كثيراً من محاسنه، فضلاً عن اكتسابه معان جديدة ناتجة عن استعمال اللغة الوسيطة و عناصر ثقافية أخرى ناتجة عن ثقافة تلك اللغة و تأثير المترجم بها."
- هذا فيما يتعلق بمعاني النص، أما فيما يتعلق بدقة الترجمة و وفائها للأصل، فإن كل ترجمة - مهما دقت - تبغى عن الأصل و لو قليلاً. فكيف بترجمة الترجمة؟ فلا شك أننا ستأخذ حتماً بأغلاط الترجمة الوسيطة السابقة. و تعد الترجمة عن لغة النص الأصلية هي الطريقة المثلى من الناحية النظرية<sup>1</sup> و لكن الواقع غير ذلك<sup>2</sup> فكثيراً ما نجد مترجمين يلجئون إلى ترجمة نصوص روائية عن لغات وسيطة<sup>3</sup> إما لعدم إتقان لغة النص الأصلية مع وجود رغبة ملححة في نقل النص، كما فعل أحمد حسن الزيات في ترجمة رواية (آلام فرتر) التي نقلها عن الفرنسية لا الألمانية، و إما لعدم توفر النص في لغته الأصلية، وهو سبب لم يعد مقنعاً في عصرٍ قصرت فيه المسافات بين الشعوب و انتشرت فيه المطبوعات. وحتى السبب الأول يجب ألا يُقبل إلا عند الضرورات القصوى، كانهدام من

يتقن لغة النص الأصلية، لأن الترجمة عن لغة النص الأصلية ميزة تُذكر لتلك الترجمة؛ فلا يجب أن نستبدل بهذه الميزة عيوب النقل عن لغة ثالثة.

• أن الأمانة في الترجمة أو النقل قضية لا يجب التغاضي عنها إذ أن الترجمة "تنتمي في الأصل إلى البعد الأخلاقي لها أخلاقية فهي ترغب عبر ماهيتها ذاتها في جعل الغريب مفتوحاً كغريب على فضاءه اللساني الخاص.... ثم أن الهدف الأساسي لكل ترجمة هو إقامة علاقة مع الآخر (المختلف و الغريب) و إخصاب الثقافة الخاصة عبر تلاحقها مع الثقافة الأجنبية و يقتضي هذا الهدف خلخلة البنية المتمركزة عرقياً داخل الثقافات و المجتمعات التي تريد أن تجعل من ذواتها كيانات خالصة غير ممزوجة على اعتبار أن كل ثقافة تسعى إلى أن تكون مكثفة بذاتها حتى تتمكن من بسط إشعاعها و سيطرتها على الثقافات الأخرى."

و من خلال النقاط السالفة الذكر خلصنا إلى جملة المقترحات التالية:

أ- ضرورة الفصل بين مفهومي الترجمة و الاقتباس عند تقديم الأعمال المعربة.

ب- ضرورة التكوين في ميدان الترجمة الأدبية.

ج- الترجمة عن اللغة التي كتب بها النص الأصلي والابتعاد قدر الإمكان عن الترجمة عن لغة ثانية، أو لغة وسيطة، وإذا كانت الترجمة عن لغة وسيطة ضرورية، في مرحلة من المراحل، فإننا نستطيع الاستغناء منها في الوقت الحاضر . لوجود مختصين في الأدب الإسباني والألماني والروسي، فمثل هذه الآداب يمكن في الوقت الحاضر أن تترجم مباشرة دون الاستعانة بإحدى اللغتين الانجليزية أو الفرنسية.

د- التقييد بمبدأ التكافؤ الجمالي والدلالي، وبالتالي لا يحق للمترجم الزيادة أو الحذف بحجة أنّ الرقابة لا تسمح بنشر بعض الأمور، ويجب محاولة ترجمة الشعر، بحيث يحافظ على رونقه وجماله بلغته الأم وبحيث يكون النص المترجم لا يقل جمالاً وتأثيراً عن النص الأصلي.

- هـ- إخضاع كل نص مترجم للتدقيق والمراجعة وبلجاً إلى هذه الطريقة كل من وزارة الثقافة واتحاد الكتاب.
- و- محاولة ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأجنبية والترجيح له، على غرار ماكانت تفعل دار "التقدم" ودار "رادوغا" بموسكو، في عهد الاتحاد السوفييتي، إذ كانت تترجم نماذج من الأدب الروسي إلى اللغة العربية واللغات الأخرى مستعينةً بمترجمين عرب وغيرهم.

ملخص الدراسة  
باللغة العربية

## 12- ملخص الدراسة:

## إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية،

مسرحية: " سيرانو دو بيجراكه" ل: "إدمون روستان"، باقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي و ترجمة عباس حافظ إلى العربية.

## دراسة تحليلية و نقدية.

لطالما كانت الترجمة هي ذلك الجسر الذي يمتد ليربط بين شعوب و حضارات فرقت بينهم الظاهرة البابلية لتكون بذلك منظارا يسمح لنا برؤية العالم من خلال أعين (الأخر) و الاطلاع على عصارة فكره من علوم و معارف و ما جادت به قريحته الأدبية من أمهات الكتب و الخالد من الأعمال التي تختزل التجربة الوجدانية لصاحبها، تجربة تبلورت في فترة زمنية معينة و في ظل معطيات اجتماعية و اقتصادية و سياسية دون أن ننسى تلك اليواغت العقائدية و النفسية و الأيديولوجية التي تحرك ريشة الأديب تجاه أفق التلقي الذي يرسمه لنفسه.

و من ذلك قولنا أن مقاصد الترجمة الأدبية ثلاث: أولها شخصي محوره المترجم أو القارئ و الثاني قومي محوره شعب من الشعوب و الثالث إنساني محوره الإنسانية عامة و ما يتعلق بها من قيم لذلك كانت و لازالت الترجمة الأدبية غاية في الصعوبة و مكمننا للزلل.

و لما كان النص المسرحي هو الجامع في الأدب لما له من شمولية للأجناس الأخرى من شعر و سرد روائي و ما له من خصوصيات تتعلق بينائه الفني و أنه يعرض مباشرة على الجمهور المتلقي، كانت عملية ترجمته شاملة لجميع الصعوبات التي تتضمنها ترجمة الأجناس الأدبية الأخرى ضف إلى ذلك الصعوبات المتعلقة بمخائص المسرح ذاته ما يضع المترجم أمام معضلة حقيقية ألا و هي: هل يكون في خدمة سيده الأول (النص الأصلي) أم يكون في



خدمة سيده الثاني (الجمهور المتلقي) و بما أنه كان لامناص للمترجم في بعض الحالات التصرف و الاقتباس، فالسؤال الحقيقي هنا هو الذي نتمه علينا فكرة الأمانة و أخلاقيات الترجمة. فإلى أي مدى يجوز للمترجم التصرف في النص الأصلي بغية تقريبه من الجمهور المتلقي.

لذلك جاءت دراستنا متعلقة بإشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية متخذين رائعة من روائع الأدب الفرنسي ألا و هي مسرحية "سيرانو دو برجرانك" ل: إدمون روستان مدونة للبحث و التحليل بين اقتباس علم من أعلام الأدب بـ مصطفى لطفي المنفلوطي و مترجم كان له باع طويل في هذا الميدان ألا وهو عباس حافظ و ذلك لما لحظناه من انزياح و تباین شواء أكان ذلك في الشكل أو الدلالات و الإيحاءات. حيث استوقفنا ذلك التصرف الذي بلغ مس عبارات و جمل بل و حتى فقرات. من حذف و إضافة و إبدال. ما جعل اهتمامنا ينصب على تبيان الفرق بين الاقتباس و الترجمة و حدود الاقتباس في الترجمة.

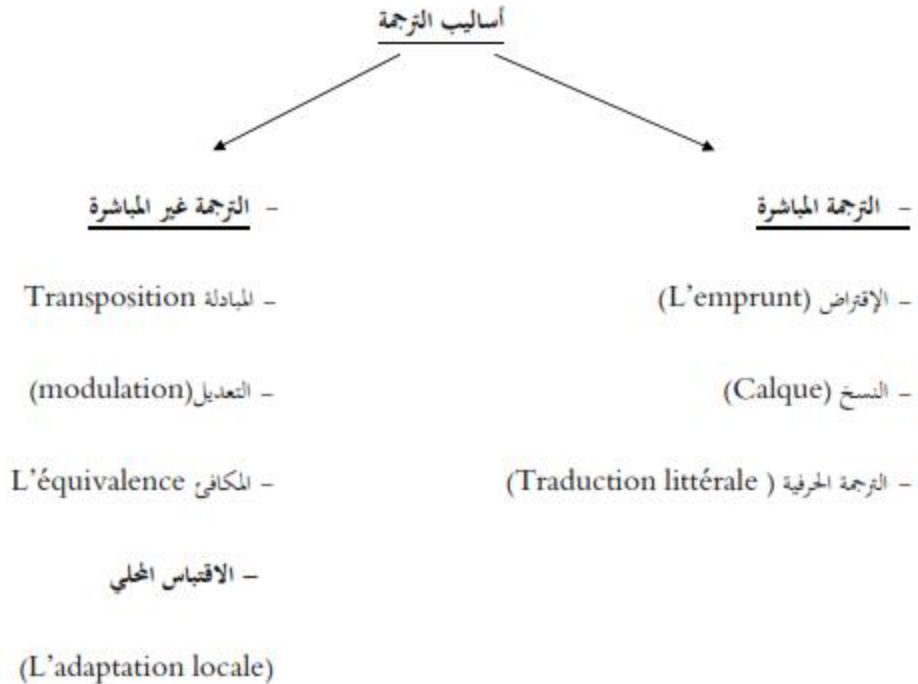
فانطلقنا في دراستنا من التساؤلات التالية فهل يجب على المترجم للنص المسرحي أن يلزم أصالة النص الأصلي؟ أم ، الترجمة الأدبية تخضع حتميا للوجدانية و الذاتية، و بالتالي لا تخضع لضوابط علمية دقيقة. و هل هناك رابط بين نوعية النص الأصلي و بين تحديد نوعية الترجمة و تحديد أساليبها. و هل تقتضي الترجمة الخلافة ضرورة اللجوء إلى أساليب غير مباشرة في الترجمة؟... و كيف لنص أدبي مترجم أن يعدت التأثير نفسه الذي يعدته النص الأصلي على قراه؟ و إذا كان لا بد من توضيح في الترجمة الأدبية، فبماذا نضحى. بالشكل أم بالمعنى؟

لإجابة عن هذه التساؤلات تطرقنا في بحثنا إلى العديد من القضايا المفصلية، حيث سلطنا الضوء في بادئ الأمر على نشأة و تطور المسرح عبر التاريخ و كيف أن العرب لم يعرفوا المسرح بمفهومه الفني الحديث إلا بعد انفتاحهم على الثقافات الأوروبية التي نقلوا منها العديد من المسرحيات التي شكلت اللبنة الأساسية في نشأة ما يعرف باسم المسرح العربي الحديث الذي لم يلبث حتى صار جزءا لا يتجزأ من التجربة المسرحية العالمية

أعدنا إلى المقابلة بين المدونة الأصلية و الاقتباس و الترجمة، فكان أول ما استرعى انتباهنا هو أن المدونة الأصلية كتبت على شكل نص مسرحي، الأمر الذي أخذه عباس حافظ بعين الاعتبار في ترجمته بيد أن مصطفى لطفى المنفلوطي -الذي لم يترجم النص الأصلي بل نقله عن ترجمة عربية للأستاذ محمد أنور الجندي- قد ارتضى أن يحولها إلى رواية، فكان من ذلك لزاما علينا التنطرق بالتحليل إلى الخصائص الفنية لبناء المسرحية و الرواية -كل على حدا- و تبيان الفصل بينهما ؛ و قد عرجنا في ذلك على قضية ترجمة الكلمة في النص المسرحي لما لها من أبعاد دلالية و إيقاعية إلى جانب التنعيم و التضمين: جزئيات توجب على كل مترجم أخذها بعين الاعتبار قبل النص المسرحي. هذا، و قد حاولنا و لو بالقدر اليسير أن نسلط الضوء على خصوصيات المسرح الرومانسي -الذي تنتمي إليه مدونة بحثنا- الذي جاء في ظل فلسفة اجتماعية و اقتصادية تقوم على حرية الفرد، نائرة على جميع القيود الكلاسيكية: سواء أتعلق الأمر بالبناء الفني للمسرحية أو محتواها. فكان ذلك نقلة نوعية في عالم المسرح.

تعودنا الدراسة بعد ذلك إلى تناول البناء الفني للرواية بغية لتفصيل الفرق بين كل من الجنسين فوجدنا أنهما يشتركان في العناصر التالية: الحكمة و الحوار و الحدث و الشخص و الزمان و المكان كذلك خاصية السرد. بينما تنفرد المسرحية عن الرواية بكونها ليست أدبا خالصا، بل إنما تتركب من الفن الأدبي و من الإخراج المسرحي (زكح و ديكور) و من الأداء التمثيلي كذلك. ليقودنا هذا التباين إلى طرح الأسئلة التالية: أوليس الشكل الأدبي غاية في حد ذاته؟ و هل يمكن ترجمة المسرحية رواية؟ و هل يمكن فعلا اعتبار مثل هذا النوع من النقل "ترجمة"؟

فكانت الإجابة الشافية عند فينيه و داريلنيه اللذان وضعوا طرائق و تقنيات -عملية- حددت لنا ماهية الترجمة، حيث قسم للمنظران عملية الترجمة إلى ترجمة مباشرة و ترجمة غير مباشرة كما هو موضح في الرسم التخطيطي التالي:



كما ميز أنطوان برمان بين الترجمة و غيرها من العمليات النقلية كالحاكاة و الاقتباس في قوله: "إن التقليد إلى جانب شكله الأصغر (mineur) المتمثل في المحاكاة هما الصيغتان الأقرب إلى فعل الترجمة... ويعتبر التحويل والاقتباس صيغتين إضافيتين للتحويل النصي ، وهو ما ينطبق على فيدرا القديمة (fédre) وفيدرا راسين (Racine) وأنتيغون (Antigone) ليسوفوكليس وأنتيغون أنويل (Anouilh)"<sup>1</sup>

<sup>1</sup>- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010، ص: 56-57.

و جاءت لفظة الاقتباس تحت التعريف التالي: Transposition d'une oeuvre littéraire dans une autre mode d'expression; l'oeuvre ainsi réalisée.<sup>1</sup>

و جعلنا هذا التداخل المفاهيمي بين الاقتباس لدى فينيه و داريلنيه -و الذي لا يعدو كونه تقنية من تقنيات الترجمة غير المباشرة- و الاقتباس الذي يعتبر إعادة صياغة تركز على توضيح الالتباس الحاصل فخرجنا بخلاصة مفادها أن أن الاقتباس نوعان:

#### 1- اقتباس محلي (Adaptation Locale):

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

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

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

عوض عبارة أيها المسيح! إن هذا لشيء جميل.

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

و يضيف فرغل (Farghel) في هذا السياق أن " الاقتباس المحلي هو إجراء ترجمي خاضع لمبدأي الحقيقة

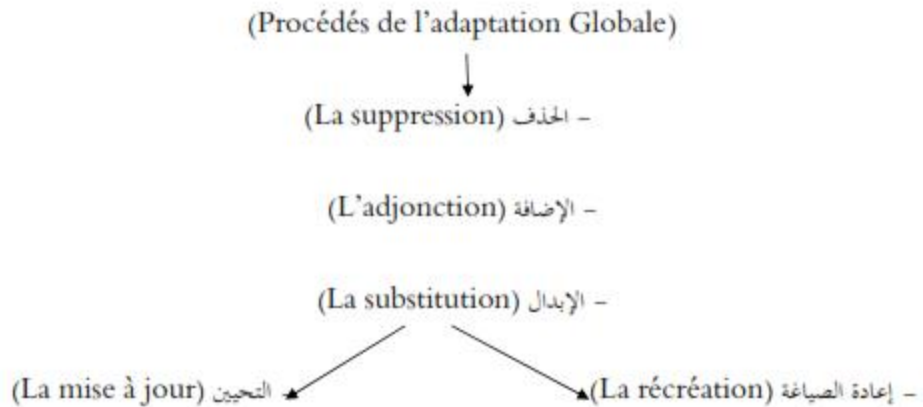
و الفعلية، و يهدف لتحقيق التوازن بين ما يمكن تغييره وما يجب أن يبقى على حاله "

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

## 2- الاقتباس الشامل (Global adaptation):

و فيه يتم التصرف في النص ككل، و المترجم هنا إما أن يختار هذه التقنية نظراً لأنه يستهدف جمهوراً معيناً، أو لصعوبة واجهته في النص الأصلي. أو أنه يخضع لمؤثرات خارجية كسياسة الناشر أو متطلبات الطباعة. وفي جميع الحالات يعتبر الاقتباس "الشامل" استراتيجياً؛ عامة تهدف إلى إعادة بناء هدف أو وظيفة أو أثر النص الأصلي في اللغة الهدف. ما قد يتطلب من المترجم التضحية ببعض الجوانب الشكلية بل حتى بعض الوحدات المعنوية لأجل هذا الغرض. و ذلك كأن يترجم الشعر نثراً أو أن ينقل المسرحية رواية على سبيل المثال. و تعتمد هذه الاستراتيجية على إجراءات عديدة من حذف و اضافة و ابدال و اعادة صياغة وتحيين. كما هو موضح في الخطط التالي:

## إجراءات الاقتباس الشامل



ومن ثم انتقلنا إلى محاولة رسم الحدود النظرية بين الاقتباس و الترجمة وبعد التحليل و المقابلة بين المفهومين و الاجراءات التي تنضوي تحت كل عملية خرجنا بملخص يمكن للجدول التالي توضيحها:

الاقتباس	الترجمة
عملية نقل من جنس أدبي لآخر(من المسرحية إلى الرواية مثلا) ومن لغة لأخرى. و نذكر في هذا السياق:	عملية نقل أمين لمعنى نص من لغة لأخرى مع مراعاة الشكل قدر الإمكان.
- ترجمة خليل مطران "مكبث" لشكسبير حيث نقل هذه المسرحية الشعرية نثراً الأمر الذي يعتبر أقرب الى الاقتباس أكثر منه إلى الترجمة.	- ترجمة محمد فريد أبو حديد لمسرحية "مكبث" و التي على الرغم من صعوبتها ترجمت شعراً مرسلًا.
يتحرى تقريب النص من القارئ حتى و لو اقتضى الأمر الحذف أو الإضافة في عناصر أساسية من النص الأصلي.	الحفاظ على جميع الجوانب الأساسية للنص الأصلي.
- على حد قول خليل مطران: " هذا شعر ليس ناظمه بعده، فلا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده" <sup>2</sup>	- أشار محمد فريد أبو حديد إلى نوع الصعوبات التي واجهها أثناء ترجمته لمسرحية "مكبث"، منها صعوبة التزام وزن الشعر، فالترجمة النثرية كما يقول فاترة لا توحى بحرارة أسلوب شكسبير لاسيما في المواقف العنيفة، فاستقر به الرأي أن يترجمها شعراً مرسلًا <sup>3</sup>

1- شكسبير، ويليام، مكبث، تر: خليل مطران، (سنة الصدور مجهولة).

2- مكرزل سليم، الشعر العالمي، ص: 349.

3- إيفيل زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي - مشاكل وحلول، ص: 85

<p>مراعاة كل من اللغة و الثقافة الأصل مع أخذ اللغة و الثقافة الهدف في الحسبان.</p>	<p>يعطي الأولوية للغة و الثقافة الهدف، بغية تحقيق نفس الأثر لدى الجمهور المتلقي.</p>
<p>نقل النص الأصلي بتعقيده و بساطته. وفاء للكاتب الأصلي.</p>	<p>يُحِبُّ التعقيد في النص الأصلي، فمطران لم تكن غايته من الترجمة تقليد أسلوب شكسبير أو إظهار قدراته الشعرية الخاصة، بل إيصال محتوى خطاب المسرحية ليتمكن مشاهدوها أو قرائها من تفسيرها و فهمها كما أراد شكسبير.<sup>1</sup></p>
<p>نقل الشخصيات بجميع أبعادها نقلاً شفافاً.</p>	<p>تعميق بعض الشخصيات أو تبسيطها</p>
<p>محاظ على الحوار بأكمله باعتباره العمود الفقري للمسرحية.</p>	<p>حذف بعض الأجزاء من الحوار الطويل</p>
<p>المحافظة على وجهة نظر الكاتب الأصلية.</p>	<p>إضافة وجهة نظر معاصرة على حد قول مطران: " يا هؤلاء ! نعم، هذا شعر عصري، وفخره أنه عصري، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر."<sup>2</sup></p>

<sup>1</sup>- إيفيل زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي -- مشاكل وحلول ، ص: 182.

<sup>2</sup>- مكرزل، سليم، الشعر العالمي، ص: 349.



ومن هذا المقام حاولنا الإجابة عن التساؤل الذي يطرحه أهل الاختصاص ألا وهو :

هل بالإمكان أن يصل التصرف إلى حد ترجمة الجنس الأدبي أو بالأحرى هل يجوز نقل المسرحية رواية من منظور أخلاقي؟

لتحليلنا الإجابة عن هذا السؤال إلى ثلاث نقاط أساسية ألا وهي : - أن الشكل في النص الأدبي غاية في حد ذاته لا يقصد بها الإبلاغ وحسب. لذلك كان شكل النص الأدبي و مضمونه وجهين لعملة واحدة لا سبيل للفصل بينهما.

ضف إلى ذلك البناء الفني للنص المسرحي "، الذي لا تتجلى قيمته إلا من خلال إخراجه على الركح و تأثيره في المشاهدين. و يتم ذلك من خلال النظم اللغوية المصاحبة "Paralinguistique Systems" الكامنة في النص و التي لا تتحقق إلا من خلال الأداء "Performance" الذي يشمل طبقة الصوت و التنغيم "Intonation" و سرعة الإلقاء و اللكنة (L'accent) و غير ذلك من الدوال. فالتنغيم مثلا يدل على التهكم أو الزجر أو الرفض أو الموافقة...إلخ.<sup>1</sup>

بالإضافة إلى مشاكل أخرى تطرحها قضية ترجمة المسرحية من كيفية توضيح الإحالات الثقافية كونها موجهة للمشاهد مباشرة ضف إلى ذلك مسألة المستوى اللغوي التي يجب على المترجم مراعاتها عند النقل.

ثم والمسألة الأخلاقية التي تقتضي أن جعل العمل مقروءا أو شعبيا لا يعني تبسيطه، لأن تعديل ما هو غريب تل عمل ما لتسهيل قراءته يؤدي إلى تشويهه، و بالتالي إلى خيانة القارئ الذي ندعي خدمته، فمن الواجب أن يكون هناك كما في حالة العلم ، تربية على الغرابة (Education à l'étrangité). وقد صرح والتر بنيامين " أن هدف الترجمة لا يمكن أن يختزل في التواصل، معرزا رأيه بهذا القول: "ولكن ما الذي تقوله القصيدة ؟

1 - مكرزل، سليم، الشعر العالمي، ص: 37.



و ما الذي توصله؟ إن من يفهمها لا يصله منها إلا القليل. و ما هو أساسي فيها ليس هو التواصل، و لا التلقظ، و مع ذلك فإن الترجمة التي تريد التواصل لن تنقل سوى التواصل، أي ما هو غير أساسي، و هذه أيضا من العلامات التي تعرف بها الترجمة الرديئة، و نحن نلتمس هنا علامة ثانية للترجمة الرديئة، و هي النقل غير الدقيق لمضمون غير أساسي. و هذا هو مآل الترجمة التي تريد خدمة القارئ فحسب.<sup>1</sup>

ومن هنا جاز لنا القول أنه "حينما تنقل مسرحية من ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة الهدف لم تعد ترجمة، بل أصبحت اقتباسا".<sup>2</sup>

لنتطرق فيما بعد للبحث في قضية تمكك النص المسرحي بين الأسباب التي تجعل المترجم يلقى نفسه مجبرا على ملك النص المسرحي و الحدود التي يجب عليه أن يلتزم بها في نقله حيث لا يجوز له أن يعتقد أن حريته لا حدود لها وأن الإبداع يبرر جميع أشكال التصرف.

نظرا لما لحظنا في مدونة بحثنا "سيرانو دو برجرارك" "Cyrano de Bergerac" من تصرف مصطفى لطفي المنفلوطي في نقل العنوان الذي ارتى أن يحوله إلى "الشاعر" في حين التزم عباس حافظ بنقل حرف العنوان: "سيرانودي برجرارك". ارتأينا أن نتناول هذه القضية بالدراسة و التدقيق. لنخرج بخلاصة مفادها أن على المترجم أن ينقل حرف العنوان نقلا دقيقا إذا ما كان العنوان يحيلنا على محتوى النص أما إذا كان لا بد له من التصرف جب أن يكون ذلك نابعا من حقيقة الترجمة، وما يكتسي فعلها التحويلي من درجات في التعقيد والعمق قد تشارف أفق الاستحالة بين الفينة والأخرى. إنها ترجمة تتجاوز الحدود اللسانية لتنتج على أفق عالم معرفي عميق الغور، متشعب الأبعاد متداخل الاختصاصات بحيث لا غنى في إطارها للبعد التاريخي الحضاري الماضي عن خدمات اجتماعية ونفسية وسياسية، إنها "الوظيفة الميتالسانية" " Métalinguistique".

<sup>1</sup> - Walter Benjamin :«La tache du traducteur » dans Walter Benjamin, Mythe et violence pp 261-262

<sup>2</sup> - نيو مارك، بيتر: الجامع في الترجمة، تر: د. حسن غزالة، ص: 280.

وعند تقدمنا في الدراسة استوقفتنا قضية أخرى نابعة من خاصية النص الإبداعي الذي يعتبر مفتوحا على القراءات والتأويلات حاولنا أن نحيط بقضية الترجمة الأدبية والتواصل التي "تجبر كل مترجم على مواجهة العقبتين التاليتين: 1. أن يلتزم بصرامة بالأصل على حساب ذوق شعبه، و إما أن يلتزم بصرامة بأصالة شعبه على حساب العمل المترجم".<sup>1</sup> ليتجلى لنا في نهاية المطاف أن جعل العمل الأدبي شعبيا لا يعني تبسيطه وتعديل كل ما هو غريب في طبيعته بل يجب تربية القارئ على الغرابة (éducation à l'étrangeté) لنثير بعد ذلك قضية الفعل الأخلاقي في الترجمة الأدبية التي تنتمي في الأصل على حد تعبير أنطوان برمان إلى البعد الأخلاقي فهي ترغب عبر ماهيتها في جعل الغريب منفتحاً على فضاء لسانه الخاص... إن الترجمة هي في ماهيتها مقام البعد".<sup>2</sup>

و إذا كانت الترجمة كما يقال عادة (تواصلًا للتواصل) فإن الترجمة الأدبية تعتبر -إن اعتمدنا هذا المنطلق- تجليا لتجلي و ذلك أن العمل الإبداعي لا يمكن أن يفسر إلا بالتجلي... و من هنا فإن الغايات الأخلاقية و الشعرية و الفلسفية للترجمة تقتضي إبراز هذه الجودة الخالصة في اللغة الأصل و كما يرى "غوته جعل الترجمة جدة جديدة (Nouvelle nouveauté) داخل مساحة لغوية مغايرة".<sup>3</sup>

و أن للمترجم الحق في التصرف في ترجمته كما تمليه عليه الضرورة ، أو وفقا لاختياراته الترجمة شرط أن يضع نصب عينيه الحقائق التالية:

1- أنه حينما يقوم " بنقل مسرحية من ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة الهدف لم تعد ترجمة، بل أصبحت اقتباساً".<sup>4</sup>

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

<sup>1</sup>- Berman, Antoine, L'épreuve de l'étranger, p:09.

<sup>2</sup>- Idem, p : 09

<sup>3</sup>- Idem, p :104

<sup>4</sup>- برمان، أنطوان: الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطيب، ص:280.

3- كون المال الأساسي للترجمة ليس هو التواصل.

4- كون العلاقة بين النص الأصلي و النص المترجم ليست عبارة عن تمثيل أو إعادة إنتاج، لأن الترجمة ليست صورة ولا نسخة.<sup>1</sup>

للباشر في الفصل التطبيقي: "إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية: دراسة نقدية" في تحليل ونقد ما لاحظناه من انزياحات عجز بها الاقتباس وورد البعض منها في الترجمة بالمقابلة مع المدونة الأصلية حيث لاحظنا تنوع إجراءات الاقتباس وتواترها من حذف وإضافة وإبدال وحتى إعادة الكتابة. بينما ترجمة عباس حافظ متصرفة تارة وشارحة تارة أخرى فلاحظنا مثلا تصرفا في نقل العنوان بين الترجمة والاقتباس

- "العنوان": "Cyrano de Bergerac"

- اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي: "الشاعر"

- ترجمة عباس حافظ: "سيرانو دي برجراك"

ومن هنا يبدو لنا جليا محاولة المنفلوطي تعريب المسرحية و إلباسها إن جاز القول العباءة و العمامة أي قبولتها بطريقة تجذب القارئ أو المتفرج العربي حتى و لو على حساب الأصل، مثال حي عن الترجمة "المتمركزة عرقيا التي تحاول صهر كل المفاهيم في ثقافة اللغة الهدف".<sup>2</sup>

أما عن ترجمة عباس حافظ أنه وفق في اعتماده الترجمة الحرفية للعنوان حيث ترك للقارئ أن يتعرف على سيرانو من خلال قراءته للمسرحية

<sup>1</sup>- برمان، أنطون، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تز: عز الدين الخطابي، ص19.

<sup>2</sup>- المرجع نفسه، ص 19.

مثال اخر لما لاحظنا من تباين بين الترجمة والاقتباس حيث ورد في المدونة الأصلية : ذكر فيها ادمون روستان 45 شخصية دون تقديمها.

التي اقتبسها مصطفى لطفي المنفلوطي بذكر 10 شخصيات فقط مع تقديمها.

- بينما التزم عباس حافظ بنقل 45 شخصية دون تقديمها.

و هنا يبدو لنا جليا الأثر "السلي" للاقتباس الكلي في نقل المعنى حيث أسقط المنفلوطي ثلاثين شخصية دون أن يقدم علة واضحة على ذلك. و قد سبق و ذكرنا أن الشخصيات جزء مفصلي في بنية المسرحية.

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

و في الختام خلصنا إلى أنه "إذا كانت الترجمة تتضمن أصلا عمليتي القراءة و التأويل، فإن ترجمة نص روائي ما تعد حصيلة قراءة ذلك المترجم و تأويله للنص. و إذا كان تعدد المترجمين للنص الواحد يعني تعدد قراءات ذلك النص و تأويلاته فإن الترجمة عن لغة وسيطة هي قراءة لقراءة سابقة و تأويل لتأويل سابق. وإذا كانت ترجمة النصوص الأدبية أصلاً لا تخلو من قدر من المفقود من المعاني، لأنه كلما زادت أهمية الشكل في النص بسبب استغلاله موارد اللغة زاد حجم المفقود عند الترجمة، فإن القدر من هذا المفقود سيكون مضاعفاً عند ترجمة الترجمة و سيفقد النص كثيراً من محاسنه، فضلاً عن اكتسابه معان جديدة ناتجة عن استعمال اللغة الوسيطة و عناصر ثقافية أخرى ناتجة عن ثقافة تلك اللغة و تأثر المترجم بها."<sup>1</sup>

و على الرغم من أن قيمة الاقتباس و دوره في حركة النص المسرحي العربي تتجلى في كونه " يعطي حرية التصرف. إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص مع أنه يغير في الحوار، وفي الشخصيات تغييراً يجعلنا أمام مسرحية محلية.

<sup>1</sup> - جمال، محمد، جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، النص الروائي نموذجاً، ص: 97.

فالشخصيات في الأصل تصبح مرادفة للشخصيات في النص المقتبس. و هذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية و الوجدان المحلي.<sup>1</sup>

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

في حين الترجمة "تنتمي في الأصل إلى البعد الأخلاقي لأن غايتها أخلاقية فهي ترغب عبر ماهيتها ذاتها في جعل الغريب منفتحاً كغريب على فضاءه اللساني الخاص.... ثم أن الهدف الأساسي لكل ترجمة هو إقامة علاقة مع الآخر (المختلف و الغريب) و إخصاب الثقافة الخاصة عبر تلاقحها مع الثقافة الأجنبية."<sup>2</sup>

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

2- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ص: 14.

ملخص الدراسة  
باللغة الفرنسية

### 13- Résumé :

*La problématique de l'adaptation dans la traduction littéraire, la pièce théâtrale de : « Cyrano de Bergerac » pour « Edmond Rostand », adaptation de « Mustafa Lotfi El Manfaloti » et traduction de « Abas Hafidh ».*

*Étude analytique et critique.*

Dès lors, la traduction s'étend tel un pont pour relier des peuples et des civilisations, écartés par le phénomène babylonien. Ainsi l'acte de traduire représente l'œil à travers lequel nous apercevons et identifions 'l'autre' et nous nous ouvrons sur les fruits de son esprit « sciences et connaissances » d'une part,

D'autre part, puiser de son âme qui engendrait des chefs d'œuvres et des textes qui résistent à l'effet du temps. Outre, résumer l'expérience spirituelle de leur créateur, dans un cadre spatio- temporel marqué par des circonstances sociales et éco- politiques qui s'unifient avec le subconscient religieux, psychique et idéologique pour dessiner les lettres sur les pages de l'écrivain, qui s'adresse à un public présumé.



## Résumé

---

De cet effet, la traduction littéraire vise à réaliser trois finalités : en premier lieu au niveau individuel : traducteur – lecteur – écrivain. Et en deuxième lieu, la littérature d'un peuple, pour arriver au niveau humanitaire et spirituel. Conséquemment, la traduction littéraire états, est, et seras le synonyme de la difficulté et des erreurs.

Et puisque le texte théâtral est l'océan littéraire dans lequel tous les courants littéraires se versent: de la poésie au roman. Ainsi, ses particularités techniques et le fait que ce soit destiné au public-récepteur directement, sa traduction englobe toutes sortes de difficultés que renferment les autres genres littéraires. Par ailleurs, le texte théâtral contient ses propres obstacles jaillissants de ses propres caractéristiques c'est pourquoi le traducteur se trouve face à un vrai dilemme : ou bien il sert son premier maître (texte source), ou bien il s'agenouille devant son deuxième maître (public récepteur). Or, la pratique de la traduction a démontré la nécessité de l'adaptation, dans certaines situations problèmes. Une question d'ordre éthique s'impose : existe-t-il des limites pour l'adaptation effectuée par le traducteur dans le but de populariser le texte cible ou le simplifier aux lecteurs ?



## Résumé

---

Ainsi que notre étude s'est basée sur le sujet de l'adaptation dans les textes littéraires, en adoptant un chef d'œuvre appartenant à la littérature française : Cyrano De Bergerac pour Edmond Rostand comme un corpus de recherche (analytique- comparative); entre l'adaptation de Mustafâ Lotfi El Manfaloti une célébrité dans la littérature arabe et la traduction de Abas Hafidh, un traducteur chevronné. Ce choix s'est fondé sur l'omission, l'adjonction et substitution que nous avons remarquées dans l'adaptation et plus au moins au niveau de la traduction.

En effet, nous avons établis cette étude pour répondre aux questions qui nous ont occupées l'esprit : le traducteur du texte théâtral, doit-il s'enchaîner avec les limites du texte source ? D'autres termes la traduction littéraire succombera toujours sous le subconscient et l'œil du sois, qui abolie toute sorte de fidélité envers le texte source ? Existe-t-il un lien entre le genre littéraire du texte source et une méthode bien précise de traduction ? La traduction créative nécessite-t-elle inévitablement une traduction indirecte, voir une adaptation ? Est il possible pour un texte traduit de dupliquer l'effet provoqué par le texte

## Résumé

---

source sur les lecteurs ? Et si le traducteur est dans l'obligation de sacrifier, présentera-t-il à l'autel : le sens ou la lettre ?

Pour répondre aux questions ci-dessous nous avons entamé une recherche qui renvoie à la naissance du genre théâtral. Puis retracer son développement à travers l'histoire, pour surligner finalement le rôle crucial que jouait le théâtre européen dans l'émergence de ce qu'on appelle aujourd'hui le théâtre arabe moderne, ancré dans l'expérience théâtrale universelle.

De cet effet, nous sommes retournés vers le corpus de notre étude entre adaptation et traduction, pour s'arrêter sur le fait que El Manfalouti –ce dernier qui n'a pas réalisé une traduction, mais il « a raffiné » le texte traduit par Mouhamed Abd Essalem El Djoundi – a écrit la pièce théâtrale d'Edmond Rostand sous forme de roman. Néanmoins, Abas Hafidh a respecté la structure du texte source. Cette contradiction nous a mené à scruter la structure du texte théâtral vis-à-vis à celle du roman (sorte d'une étude comparative), cette étude a mis en valeur le sujet de la traduction du « mot » dans le texte théâtral étant donné ses aspects significatifs et rythmiques. Outre, l'intonation et l'implicite qui

le caractérisent. Questions que nous ne pouvons pas les ignorer avant d'approcher un texte théâtral.

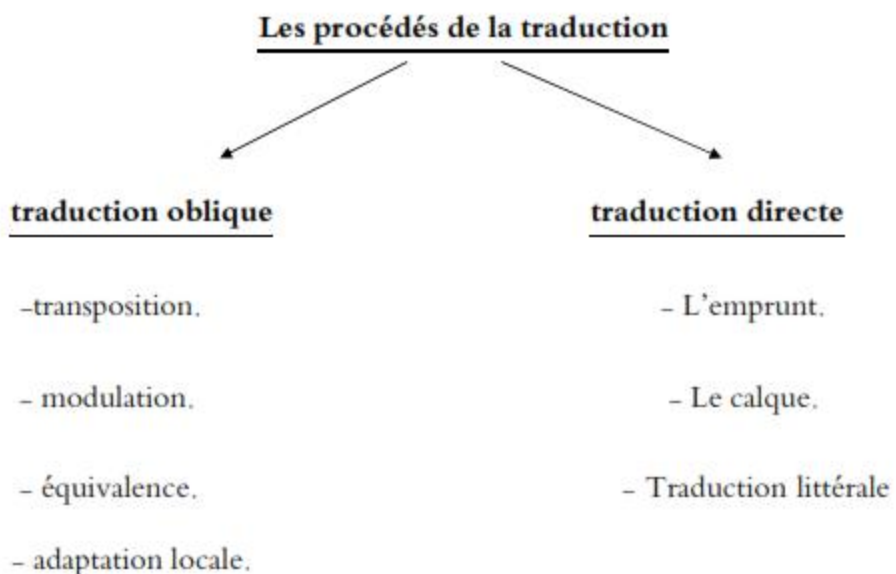
De plus, nous avons essayé de surligner les grandes lignes qui dessinent le théâtre romantique –à qui s'appartient notre corpus de travail – jaillissant au sein d'une philosophie éco-sociale fondé sur la liberté de l'individu, révoquant toutes les restrictions classiques : structurales ou thématiques.

Et comme une suite méthodologique de ce que nous venons d'avancer à propos du théâtre, nous avons élaboré une étude analytique pour la structure du texte romancier dans le but de dessiner les frontières entre les deux genres littéraires. Ce qui nous a dévoilé le fait qu'il existe des points de convergence entre les deux genres : (nœud – dialogue – événement – personnages – élément spatio-temporel –) ainsi les passages narratifs. Cependant, le théâtre se distingue comme non seulement une littérature absolue : il comporte aussi l'exécution (estrade- décor) et la performance théâtrales.

A partir de cette déduction, les vraies questions à poser ne seront-elles pas : « la lettre » du texte littéraire ne représente pas une finalité elle-même? Est-il donc possible de traduire une pièce théâtrale par un

roman ? Pouvons-nous considérer ce genre de (transfère) une traduction ?

Dans ce contexte, nous devons signaler la définition et les techniques de traduction établis par « Vinay et Darbelnet » qui ont différencié entre deux types majeurs de procédés de traduction comme le suivant :



De ce fait, traduire une pièce théâtrale par un roman s'oppose au concept de la traduction elle-même. Non parlons pas des techniques de traduction.

Dans un contexte similaire, Antoine Berman a distingué entre la traduction et les autres formes de transfères tel que l'imitation, la parodie,

## Résumé

---

le pastiche le plagiat et l'adaptation... il considère l'adaptation comme une forme de transposition textuelle : le cas de l'ancienne (Fèdre) et (Fèdre) Racine, outre Antigone (Sophoclis) et Antigone (Anouilh).<sup>1</sup>

D'autre part, le mot adaptation est définis comme : transposition d'une œuvre littéraire dans une autre mode d'expression; l'œuvre ainsi réalisée.<sup>2</sup>

Cette confusion conceptuelle du terme nous a poussé à analyser d'avantage la dite notion pour déduire que l'adaptation a –en effet– deux notions :

- Adaptation locale : technique de traduction, vise à surmonter des situations problèmes imposés par l'absence de l'équivalent au niveau de la langue et la culture cible, par exemple : quand un traducteur arabe musulman se trouve face à l'expression suivante : Oh Christ! This is beautiful.

Il va la traduire sans doute : يا إلهي! إن هذا شيء جميل

---

<sup>1</sup> - برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010، ص: 56-57. (ترجمتنا).

<sup>2</sup> - «Le petit larousse illustré », 2011, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris Cedex 06, [www.editions-larousse.fr](http://www.editions-larousse.fr).

[larousse.fr](http://larousse.fr), p14.



## Résumé

---

Alors, le recours à l'adaptation dans une situation pareille n'affecte pas la totalité du texte, elle reste limitée et temporaire. Ainsi, (Farghal) rajoute dans ce contexte : l'adaptation locale est un procédé de traduction qui obéit à deux principes : la réalité et l'efficacité. Visant à réaliser un équilibre entre ce qu'on peut changer et ce qu'on doit garder

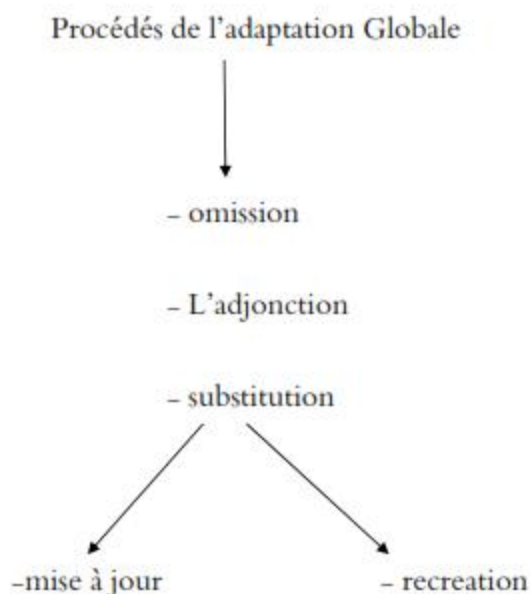
- l'adaptation globale :

Qui permet d'effectuer des transformations à la totalité du texte. À cet effet, le traducteur opte pour une telle opération dans le but de satisfaire un certain public, ou pour surmonter une difficulté contenue dans le texte source. De même, des influences externes (édition –impression) peuvent imposer ce choix. En effet, peu importe la raison : l'adaptation globale s'avère comme une stratégie à suivre pour reconstruire la finalité, la fonction ou l'impact du texte source dans la langue cible. Conséquemment le traducteur se trouve dans l'obligation de renoncer quelques aspects formels, voir quelques unités de sens : traduire la poésie en prose ou transformer une pièce théâtrale en roman.

## Résumé

---

Cette stratégie se repose sur les procédés suivants : (omission-adjonction- substitution ; récréation- mise-à-jour), comme il est démontré dans le schéma suivant :



Ainsi, nous avons essayé de dessiner les frontières théoriques entre la traduction et l'adaptation à partir de la comparaison entre les deux notions. Or, le tableau suivant explique nos déductions :

Traduction	Adaptation
Transposition –fidèle– du sens et de la lettre d'un texte d'une langue source à une langue cible. Dans le même genre littéraire.	Transposition d'un texte d'un genre littéraire à un autre (du théâtre au roman par exemple)
Garder l'intégralité de toutes les unités sémantiques du texte source.	Rapprocher le texte source du lecteur (le vulgariser) même si ça nécessite l'omission ou l'adjonction de quelques éléments du texte source.
Garder la neutralité lors de la traduction (ne prendre pas une position.)	Favorise la culture et la langue cible, dans le but de provoquer le même impact sur les lecteurs de la traduction.



## Résumé

Transposer et les ambiguïtés et les sens simples du texte source (par principe de fidélité à l'auteur du texte source).	Éviter les ambiguïtés dans le texte source.
Transposer avec fidélité tous les caractères. Ainsi, toutes leurs dimensions.	Approfondir ou simplifier quelques caractères du texte source.
Préserver l'intégralité du dialogue étant donné qu'il représente la colonne vertébrale du texte théâtral.	Supprimer quelques parties des dialogues qui s'avèrent longs
Garder la prise de position de l'auteur.	Ajouter une prise de position moderne

Évidemment, à partir de ces déductions nous serons obligés de répondre à une question qui s'impose vivement : peut-on même adapter le genre littéraire ? Autrement dit, est il possible –sur le plan moral– de traduire une pièce théâtrale sous forme d'un roman ?

## Résumé

---

La réponse de cette question nous renvoie à trois sujets cruciaux qui sont :

- d'une part, le style littéraire d'un auteur représente à son tour une finalité, non pas un moyen d'expression seulement. La raison pour laquelle on dit que le style et les idées (l'identifiant et l'identifié) sont les deux faces de la même pièce.

- d'autre part, « la valeur du texte théâtral qui ne se révèle qu'à travers la performance artistique sur une estrade pour créer un impact chez le spectateur. A travers des systèmes paralinguistiques implicites (intonation, accent...etc.) »<sup>1</sup> Outre, la façon de traduire le culturel dans la pièce théâtrale, une autre situation problème qui s'arrange avec « le registre de langue » pour rendre la tâche du traducteur plus difficile.

De plus, la question éthique de la traduction : qui refuse de simplifier une œuvre littéraire dans le but de la vulgariser, puisque modifier l'étranger dans un texte pour le rendre plus lisible signifie la trahison du lecteur, celui qu'on prétend de servir. De ce fait, nous nous trouvons dans l'obligation « d'éduquer le lecteur à l'étrangeté ». Dans ce contexte, Walter Benjamin rajoute : « que dit un poème ? Que

---

<sup>1</sup> - مكرزل، سليم، الشعر العالمي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص: 47. (ترجمتنا)

## Résumé

---

transmet-il ? Celui qui le comprend ne reçoit que des miettes. De plus, l'essence du poème n'est seulement pas la communication ...alors la traduction qui vise à transmettre les idées d'un poème est une mauvaise traduction...»<sup>1</sup>

Alors, nous avons raison de dire : “transposer une pièce théâtrale d'une culture à une autre et d'une langue source à une langue cible ne s'agit pas en fait d'une traduction c'est plutôt une adaptation . »<sup>2</sup>

Cette définition de Peter New Mark nous a mené à étudier le sujet de l'appropriation du texte théâtral entre les raisons qui forcent le traducteur à s'impliquer dans le texte et les limites qu'il est sensé de ne pas franchir.

Suite à ce que nous avons remarqué dans l'adaptation d'El Manfaloti, ce dernier, a choisi de changer le titre complètement de (Cyrano de Bergerac) à (الشاعر) ou (Le poète), contrairement à Abas Hafidh qui a resté fidèle au titre original. Nous avons analysé ce sujet (l'adaptation du titre) pour déduire que le traducteur doit rester fidèle au titre le plus possible. Or, toute adaptation doit respecter la fonction

---

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

<sup>2</sup> - نيو مارك، بيتر : الجامع في الترجمة، تر: د. حسن عزالة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2006، ص: 280. (ترجمتا)

## Résumé

---

métalinguistique du titre sans oublier ses dimensions : psychiques, historiques et culturelles.

Dès que nous avons commencé à aller plus loin dans cette étude, la nature propre du texte créatif, ouvert aux lectures et interprétations, nous a confronté à la dualité : traduction littéraire – communication. Une situation qui oblige le traducteur à choisir ou bien satisfaire le goût de son peuple, ou bien de rester fidèle à l'intégralité du texte source.<sup>1</sup> Un dilemme qui ne se résolu que par adopter (l'éducation à l'étrangeté) comme philosophie de traduction.

Ainsi, l'aspect moral de la traduction s'intervient pour justifier sa nature sui s'appartient à la dimension éthique (morale) –selon Berman– elle vise à ouvrir l'étranger sur son espace linguistique.... « La traduction c'est l'épreuve de l'étranger. »<sup>2</sup>

Et si nous pouvons définir la traduction comme (une communication de communication), la traduction –étant donné ce point de vue– s'avère comme la révélation de révélation. Puisque, qu'est ce qu'une œuvre littéraire si elle n'était pas une révélation ?... de ce fait, les finalités

---

<sup>1</sup> - Berman, Antoine, L'épreuve de l'étranger, Gallimard, Paris, France, 1984, p:09.

<sup>2</sup>-Idem, p :09.

## Résumé

---

éthiques, poétiques et philosophiques de la traduction exigent mettre en valeur cette nouveauté pure dans la langue source. Et d'après Goethe nous devons considérer la traduction comme une « nouvelle nouveauté » dans un espace linguistique différent.<sup>1</sup>

Alors, le traducteur a le droit d'adapter si nécessaire, ou suivant ses choix traductiques à condition qu'il mette en considération les réalités suivantes :

- “transposer une pièce théâtrale d'une culture à l'autre et d'une langue source à une langue cible ne s'agit pas en fait d'une traduction c'est plutôt une adaptation. »<sup>2</sup>
- La tâche du traducteur ne se fonde pas uniquement sur la théorie de la réception.
- la communication ne représente pas le capital de la traduction littéraire.

---

<sup>1</sup>- Berman, Antoine, L'épreuve de l'étranger, Gallimard, Paris, France, 1984. p 104.

<sup>2</sup>- نيو مارك، بيتر: الجامع في الترجمة، تر: د. حسن عزالة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2006، ص: 280. (ترجمتا)



## Résumé

---

• la relation entre le texte source et le texte cible ne doit pas être une imitation ou une reproduction, car la traduction n'est pas une image ni une copie.<sup>1</sup>

Admettant ces conclusions, nous avons entamé une étude pratique intitulée de «La problématique de l'adaptation dans la traduction littéraire : étude analytique». Qui consiste à analyser les divergences constatés entre traduction et adaptation comparés au corpus de travail. Citons :

❖ L'adaptation du titre du corpus "Cyrano de Bergerac" à «الشاعر» dans le romans d'El Manfaloti. Cependant Abas Hafidh opte pour une traduction littérale : « سيرانو دي برجراك ». « Un exemple vivant de la traduction ethnocentrique qui vise à fondre tous les concepts dans la culture cible. »<sup>2</sup>

❖ Un autre exemple Edmond Rostand site dans son corpus 45 personnages (sans présentation). Cependant, El Manfaloti résume ces

---

1. برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010، ص19. (ترجمتاً).

2. برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010، ص19. (ترجمتاً).

## Résumé

---

personnages en 10, accompagnés par une présentation pour chacune, au contraire Abas Hafidh traduit les 45 personnages sans présentation.

D'ici, on peut constater clairement l'impact négatif de « l'adaptation globale » sur la transposition du sens parce que dans ce cas là elle conduit à une « suppression » d'un élément critique dans la construction du texte théâtral : le titre et le cadre spatio-temporel.

Et comme conclusion pour cette recherche nous adoptons la prise de position d'Antoine Berman dans ce contexte, ce dernier qui voit : « l'aspect moral de la traduction s'intervient pour justifier sa nature qui s'appartient à la dimension éthique (morale) parce qu'elle vise à ouvrir rendre l'étranger sur son espace linguistique.... Ainsi la finalité de n'importe quelle traduction est d'établir une relation avec l'autre (l'étranger et le différent) et de fertiliser sa civilisation par son interaction avec la culture de l'autre ». Autrement dit :« La traduction c'est l'épreuve de l'étranger. »<sup>1</sup>

Et à partir de cette conclusion nous avons sortis avec les propositions suivantes :

---

<sup>1</sup> - بerman، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تز: عز الدين الخطابي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ماي 2010، ص:14. (ترجمتتا).

## Résumé

---

- la nécessité de différencier entre les deux concepts : traduction et adaptation
- la nécessité de la formation dans le domaine de la traduction littéraire.
- Traduire de la langue source directement sans recours à une langue intermédiaire,
- Consacrer le principe de l'équivalence esthétique et significative dans la traduction littéraire. Conséquemment, le traducteur n'est pas censé d'effectuer ni ajout ni omission au niveau du texte source sous n'importe quel prétexte. Outre, il doit essayer de traduire la poésie (toute en gardant la dualité signifiant-signifié) dans le but de créer le même impact du texte source.
- La nécessité de la révision des textes traduits sous la supervision du ministère de la culture.
- Essayer de traduire la littérature arabe vers les langues étrangère dans le but de s'ouvrir sur l'étranger.



ملخص الدراسة  
باللغة الإنجليزية

### 14 - Summary:

*The problematic of the adaptation in the literary translation, the play of: "Cyrano of Bergerac" for "Edmond Rostand" adapted by "Mustafa Lotfi El Manfaloti" and translated by "Abas Hafidh".*

#### *Analytic and critical survey*

Since the early ages, translation proved to be – from one hand– the bridge that extends to join peoples and civilizations, remote by the Babylonian phenomenon. Hence, the act of translation serves as the eye through which one sees and identifies 'the other' and to disclose the fruits of his mind" sciences and knowledge." On the other hand, to draw his literary vivacity that generated masterpieces and texts that resisted the outflow of time. Masterpieces, summarizing their creator's spiritual experience, within a space – time setting, marked by social and eco – political circumstances coalescing with the religious, psychological and ideological subconscious to draw the letters through the writer's hand. This last, aims to satisfy a presumed public.

And since the theatrical text is the literary ocean where all literary courses pour: from poetry to novel, it contains technical particularities

## Summary

---

(execution and performance), exhibited directly to a receiving public. All sorts of difficulties will face the translator more than in any other literary kind. Which leaves him facing a true dilemma: whether he serves his first master (text source) or he kneels before his second master (receiving public). However, the practice of translation in this domain demonstrates that the necessity of the adaptation imposes an ethical order question: are there any limits for the adaptation that aims to popularize the text targets and simplify it for the reader's sake?

Our survey is based on the topic of the adaptation in the literary texts while adopting a masterpiece in French literature: "Cyrano De Bergerac" for "Edmond Rostand" as a corpus of an analytic-comparative research which includes the adaptation of Mustafá Lotfi El Manfaloti, a celebrity in the Arab literary world and the translation of Hafidh Abas, an experienced translator. This choice is based on the omission, addition and substitution noticed in both the adaptation and less frequently in the translation.

Indeed, we established this survey in order to provide answers to the following questions: the translator of the theatrical text, must he remain chained to the limits of the source text? Or, the literary

## Summary

---

translation, will it always succumb under the subconscious and the ego, which abolishes all sort of faithfulness? Is there a link between the literary kind of the text source and a very precise method of translation? Does the creative translation require an indirect translation, even an adaptation? Is it possible for a translated text to duplicate the effect – provoked by the text source – on the readers? And if the translator is obliged to sacrifice, what would he present to the alter: the sense or the letter?

To answer the questions above we started a research concerning the emergence of the theatrical kind. Then, we retraced its development through history, to highlight finally the crucial role played by European theater in the rising of what we call today: “the modern Arabic theater”. That rapidly became anchored in the universal theatrical experience.

For this purpose, we revisited the play – corpus – of our survey comparing adaptation and translation, to deduce that El Manfalouti – who did not perform a translation, rather transferred the text originally translated by Mouhamed Adb Essalem El Djoundi – and wrote the play of Rostand Edmond as a novel. Unlike Abas Hafidh, who respected the

## Summary

---

source text's structure. This contradiction led us to approach the structure of the theatrical text in opposition to the novel (in a kind of comparative survey). Hence, we realized the delicacy of the translation in the theatrical domain, considering its aspects: from one hand, meaning and rhythm. On the other, intonation and the implicit that characterize the play, the fact that creates many obstacles that handicap the translation process. This issue is not supposed to be ignored before approaching a theatrical text. We also tried to highlight the major points that define the "romantic" theater. –Since our corpus is part of it– this literary tendency rose within an eco-social philosophy founded on the individual's liberty, dismissing all classic restrictions: structural or thematic.

Always concerning the theater, we elaborated an analytic survey for the structure of the novelist's text aiming to demonstrate the borders between the two literary kinds. This resulted in the existence of some points of convergence: (plot, dialogue, event, characters, and the space-time element). However, the theater is distinguished by the fact of being not only absolute literature; it also includes the theatrical execution (stage – decor and costumes) and the theatrical performance.

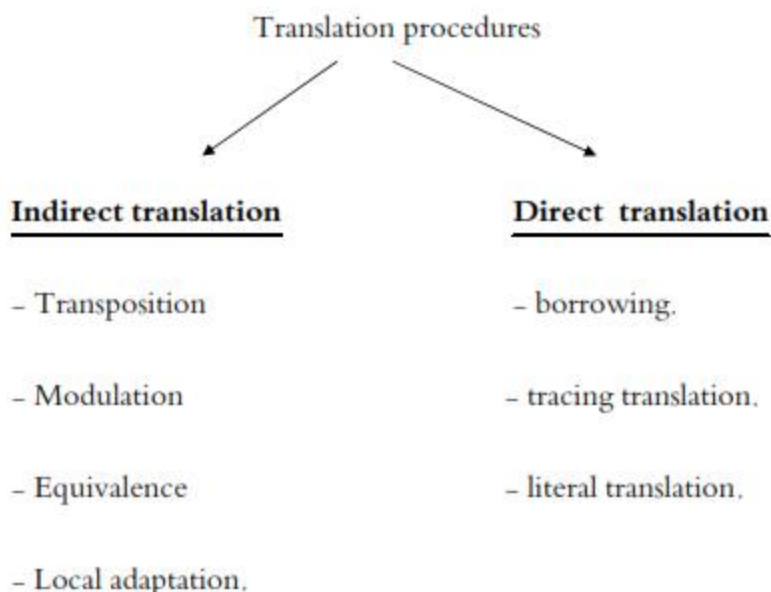


## Summary

---

Starting from this deduction, the appropriate questions would be: Is not the “letter” an aim in itself, when talking about the literary text? Is it therefore possible to translate a play into a novel? Can we consider this kind of (transposition) a translation?

This is why we had resorted to the translation definition and procedures established by “Vinay and Darbelnet” who differentiated between two major types of translation procedures as demonstrated in the following diagram :



In a similar context, Antoine Berman distinguished between the translation and the other shapes of transfer as: imitation, parody,

## Summary

---

lampoon, plagiarism and adaptation. Also, he considers the adaptation as a shape of textual transposition: as in the old (*Fèdre*) and (*Fèdre*) of Racine, *Antigone* (Sophoclis) and *Antigone* (Anouilh).

On the other hand, the word adaptation is defined as: “Transposition of a literary work in another fashion of expression”; the work is achieved this way. This conceptual confusion of the term led us to further analyze this notion to deduct that the adaptation has -in fact - two notions:

### - **Local adaptation:**

A translation technique, aims to surmount difficult situations imposed by the absence of the equivalence in the target language and culture, for example: when an Arab - Muslim - translator faces the following expression: Oh Christ! This is beautiful.

He is going to translate it probably: يا إلهي! إن هذا لشيء جميل

Then, resorting to the adaptation in a similar situation does not affect the totality of the text, it remains limited and temporary. So (Farghal) adds in this context: the local adaptation is a process of translation that obeys to two principles: the reality and the efficiency. Aiming to

## Summary

---

achieve a balance between what one can change and what one must keep.

### – **The global adaptation:**

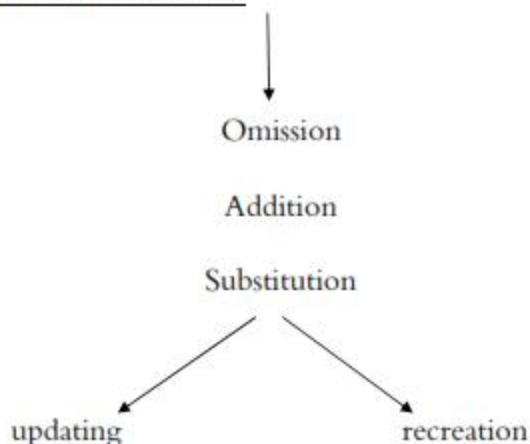
It permits to elaborate some transformations to the totality of the text. So, the translator tends to satisfy a certain public because of the difficulty of the source text or the external influences (publishing policy, impression requirements).

Anyhow, the global adaptation proves to be a strategy to follow in order to rebuild the finality, the function or the impact of the source text in the target language. Consequently, the translator is obliged to renounce some formal aspects, even some semantic units. As in case of the translator who transforms poetry into prose or who transforms a play into a novel.

This strategy leans on the following processes: (omission – addition – substitution; recreation – updating), as it is demonstrated in the following diagram:



### Global adaptation procedures



Thus, we tried to draw the theoretical boundaries between the translation and the adaptation basing on the divergences noticed between the two notions. However, the following table explains our conclusions:

Translation	Adaptation
A faithful transposition of both content and shape of a text from a source to a target language. Within the same literary kind	Transposition of a text belonging to a particular literary kind to another (from theater to novel for example)

## Summary

---

To keep all the semantic units of the text source. (no relinquishing for the reader's sake)	To bring closer the reader from the source text (to popularize it) even though that requires the omission or the addition of some fragments of the source text.
To be neutral while translating (not to take a position.)	Encourage the culture and the target language, in the aim of creating the same impact on the translation's readers.
To transpose both the ambiguousness and the simple senses of the source text (out of faithfulness towards the author of the source text).	To avoid the ambiguousness in the text source.
To transpose in a neutral way all characters with all their measurements.	To deepen or to simplify some characters of the source text.

## Summary

---

To preserve the entity of the dialogue giving that it represents the backbone of the theatrical text.	To omit some parts of the dialogues that seem to be long
To keep the author's point de view.	To add a modern stand

Evidently, these deductions lead us to answer a far more important question that imposes itself briskly: Is it doable to adapt the literary kind? In other words, is it possible –ethically – to translate a play into a novel?

In order to answer this question we have to highlight three major issues:

– First, the author's literary style represents a finality on its own, not a means of expression only. The reason we say that the style and the ideas (the content) are two sides of the same coin.

– Second, the value of the theatrical text can be only revealed through the artistic performance on a stage to create an impact on the spectator, through the implicit paralinguistic systems such :( intonation,

## Summary

---

accent...etc.) Besides, the way of translating the cultural aspect in the play, remains yet another setback that stands in addition to “the language register” in the face of the translator.

Finally, the translation ethics denies the simplification of the literary work in order to popularize it, because the modification of “the stranger” in a literary work to make it more legible signifies treason for the reader, the one whom we pretend to serve. Therefore, we have to educate the reader on the stranger”. In this context, Walter Benjamin declares: “what does a poem say? What does it transmit? He who understands it receives only crumbs. Besides, the poem’s main goal is not communication....consequently, the translation that aims to transmit the ideas of a poem is a bad translation...”

This point of view enhances the following idea: “to transpose a play from one culture to another and from a source to a target language is not a translation. It is rather an adaptation.”

This definition of Peter New Mark intrigued us to study the topic of the appropriation of the theatrical text from two axes: the first one

## Summary

---

inquires about the reasons that force the translator to get involved in the source text. The second concerns the limits to this involvement.

In other terms, the concept of “liberty” in translation is never total.

Indeed, “the creation” doesn’t justify all sorts of adaptation.

So we moved to the practical chapter “Adaptation problematic in the literary translation: analytic study” which led us back to our corpus, and starting from what we noticed in the adaptation of El Manfaloti, this latter chose to change the title completely from (Cyrano of Bergerac) to (الشاعر) or (The poet), in opposition of Abas Hafidh who remained faithful to the original title. We tried to analyze this topic (the adaptation of the title), to deduct that the translator must translate the title as faithfully as possible. On the other hand, all adaptation must respect the metalinguistic function of the title characterized in its psychological, historical and cultural dimensions.

While going farther in this survey, another problem emerges from the very core of the creative text, open to different readings and interpretations. – drove us to analyze the relationship between literary translation and communication. This duality forces the translator to



## Summary

---

choose either to satisfy his people's taste, or to remain faithful to the entity of the source text. A dilemma resolved only by (educating the reader on the strange) as a translational philosophy.

Thus, the ethical aspect of translation justifies its nature which belongs to the ethical (moral) dimension—according to Berman – it aims to render the stranger opened in his linguistic space. “The translation is the stranger's trial.”

In a similar context, if we admit the definition of translation as (a communication of communication). Translation– giving this point of view – seems to be a revelation of revelation. Since, what is a literary work, if not a revelation? ... Also, the translation ethical, poetic and philosophical finalities require enhancing this “pure novelty” in the target language: according to “Goethe” we must consider the translation as a “new novelty” in a different linguistic space. The reason why, it seems fair to say the translator may adapt when necessary, or following his translational choices provided that he keeps in consideration the following realities:

## Summary

---

- “to transpose a play from one culture to another, from a source language to another is not a translation but rather an adaptation.”
- The translator's task is not only based on the reception theory.
- The communication doesn't represent the essence of the literary translation.
- The relation between the source text and targets must not be an imitation or a reproduction, because the translation is neither a picture nor a copy.

Admitting these conclusions, we started a practical survey that consists of analyzing the divergences noticed between translation and adaptation compared to the corpus of work. For instance:

♣The adaptation of the corpus' title "Cyrano of Bergerac" to (الشاعر) "in the novel of El Manfaloti. However, Abas Hafidh goes for a literal translation: (سيرانو دي برجراك)". This provides us with a living example on the ethnocentric translation that aims to melt all concepts in the target culture. "



## Summary

---

❖ Another example that we noticed: Edmond Rostand mentions in his play 45 characters (without presentation). However, El Manfaloti summarizes the characters into 10, plus an introduction for each, on the contrary of Abas Hafidh who transposes the 45 characters without introductions.

Starting from such observations, we can clearly note the negative impact of “the global adaptation” on the transposition of the meaning. Because, in such cases, the global adaptation leads to an “omission” of a critical element in the theatrical text’s structure.

And as a conclusion for this research, we adopt the stand of Antoine Berman in this context who views that: “the ethical aspect of translation justifies its nature that belongs to the ethical dimension (ethical) because it tends to render the stranger opened in its linguistic space”. So, the finality of any translation is to establish a relationship with the other (the stranger and the different) and to fertilize its culture by interaction with the culture of the other “. In other words: "The translation is the stranger's trial"

Hence we deduced the following recommendations:

## Summary

---

- The necessity to differentiate between the two concepts: translation and adaptation
- The necessity of the formation in the domain of the literary translation.
- To translate from the source language directly without resorting to an intermediate language.
- To emphasize on the principle of the aesthetic and meaningful equivalence in the literary translation. Consequently, the translator is not supposed to add or to omit any unit in the text source under any circumstance. Besides, he must try to translate poetry (while keeping the meaning and the shape of the source text) in order to create the same impact on the readers.
- To emphasize on the revision of the translated texts under the supervision of the ministry of culture.
- To translate Arabic literature to foreign languages in order to introduce it to the “the stranger”.

قائمة المصادر و

المراجع

15- قائمة المصادر و المراجع:

15-1- المصادر:

\* النص الأصلي:

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

\* مدونة الاقتباس:

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

\* مدونة الترجمة:

- عباس حافظ، "سيرانو دي برجرارك"، كلمات عربية للترجمة والنشر ،مصر،القاهرة،2012

15-2 قائمة المراجع:

15-2-1- المراجع باللغة العربية:

- أمين، أحمد، النقد الأدبي، سلسلة الأنيس، موفم للنشر، الجزائر،1992.

- البياتي (عادل جاسم): عن مقدمة كتاب ايام العرب قبل الاسلام لأبي عبيدة بغداد، دار الجاحظ للطباعة والنشر، العراق، 1976.

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

-الجاحظ : كتاب الحيوان ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الجليل، 1955، الجزء الأول.

- الزيات، أحمد حسن ، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية و العليا، دار تحضة مصر للطبع و النشر، الفجالة ، القاهرة، مصر.
- السيوفي،مصطفى.غيطاس مئى: النقد الأدبي الحديث، السدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر2010-2011.
- الشرفاوي ،عبد الرحمن: دراسة في الأدب ، ثريا، العميلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر،1995.
- توري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجليل بيروت، لبنان،1986.
- الوادي، طه: دراسة فى نقد الرواية،الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة،مصر، 1994.
- برمان، أنطوان، الترجمة الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطاي،ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ماي 2010.
- بيوض، إنعام ، الترجمة الأدبية، مشاكل و حلول. دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 ، 2003.
- جابر، جمال محمد: منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق. النص الروائي، نموذجاً،دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، 2005.
- شكسبير، ويليام، مكبث، تر: خليل مطران، دار المعارف بمصر، (سنة الصدور مجهولة).
- صابري، علي، المسرحية ، نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية العدد السادس، جامعه آزاد الإسلامية فرع طهران المركزية ، إيران، 2010.
- سراج الدين، محمد، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، ISSN 1813-7733، المجلد الثالث ،ديسمبر2006
- شوكت، يوسف: أهمية الترجمة و ضرورتها في المجتمع العربي، الموقف الأدبي، السنة 17، العددان 202 و 203، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1988.
- عبدالسلام الحراس ، مشكل عنوانات بعض الكتب المهمة، مجلة الفيصل ، ع. 233 ، 1996.

- عبد السلام، حسن حميد: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الإعداد و التأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، 1993.
- عناني، محمد: نظرية الترجمة الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، القاهرة، مصر، 1996.
- قاسم، سيزا: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2004.
- فطاية، سلمان: المسرح العربي.. من أين إلى أين، منشورات - اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972.
- مريدن، عزيزة: القصة والرواية دار الفكر، بيروت، لبنان، 1980.
- مصطفى، محمد: دراسات في نثر العربي الحديث، هدارة، جامعة الإسكندرية، مصر، 1992.
- مكرزل، سليم: الشعر العليل، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.
- مندور، محمد: الأدب و مذاهبه، نخضة مصر، القاهرة، مصر، 1988.
- نيو مارك، بيتر، الجامع في الترجمة، تر: د. حسن غزالة، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1991.
- وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، لبنان، 1984.

**15-2-2- المذكرات:**

- إسماعيل، سيد علي، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، دراسة و نصوص، كلية دار العلوم جامعة المنيا، كلية الآداب و العلوم، جامعة قطر.(سنة الطبع غير واردة).
- إيفيل، زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي - مشاكل وحلول، معهد الترجمة، جامعة الجزائر، 2002.
- عثمانية، بينة، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتنصرف من الإنجليزية إلى العربية، جامعة الجزائر، 2003، 2004.

**15-2-3- المراجع باللغتين الفرنسية و الإنجليزية:**

- Berman, Antoine, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuil, 1999.
- Berman, Antoine, L'épreuve de l'étranger, Gallimard, Paris, France, 1984.
- Bastin, L, Georges, tr: Gregson, Mark, Routledge Encyclopedia Of Translation Studies, Ed: London And New-York, 2001.
- Derrida, Jacques, Psyché : interventions de l'autre (Paris: Galilée,1987).
- Even-Zohar 1978a, 1978b, 1990; Gentzler 1993; Hermans 1985, 1995; Holmes et al. 1978; Lefevere 1983b; Toury, 1980.
- ISRAEL, FORTUNATO : l'appropriation du texte :Traduction littéraire, La liberté en traduction ,Didier Érudition,1991.



- Nida, Eugene et Charles Taber: The Theory and practice of Translation. Leiden: Brill 1969.
- Nida, Eugene, Albert . Toward a Science of Translating . Leiden: Brill 1964.
- L' *admiral* Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1 994.
- Louis, Haugmard : Les célébrités d'aujourd'hui, Edmond Rostand, Bibliothèque Internationale d'Edition , Ed : E.Sansot et Cie, Paris, 1910,p :04.
- Martin. **Litchfield. West**, *The Orphic Poems*, Oxford: Clarendon Press, 1983. [ISBN 0-19-814854-2](#). Cf. pp.146.
- Newmark, Peter. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hal.
- Steiner, George, *Après Babel: une poétique du dire et de la traduction*, trad : Pierre-Emmanuel Duazat , Paris A.Michel, 1998.
- Vallery , Paul : Variations sur les Bucoliques, Préface à la traduction en vers des Bucoliques de Virgile , Repris in Oeuvres complètes , Gallimard, La Péidade, t, II, 1944.
- Walter Benjamin :«La tache du traducteur » dans Walter Benjamin, Mythe et violence .

15-2-4- المجالات و الجرائد و الموسوعات :

- إبراهيم العريس، جريدة الحياة، Digital Media Services، عدد: الأربعاء 25- أبريل- 2012.
- إسرائيل، فورناطسو، تملك النص، تر: نحال مصطفى، مجلة فكر و نقد، العدد: 10، المغرب، 1998.
- نجم، محمد، يوسف، البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية، مجلة (آفاق عربية)، بغداد، فبراير 1979.
- Baker, Mona, assisted by Kirsten Malmkjær, Routledge Encyclopedia Of Translation Studies, Routledge ,London and New York, 1998.

15-2-5- القواميس و المعاجم:

• مزدوجة اللغة:

- المنجد الانكليزي العربي. المكتبة الشرقية. catholic press sal ARAYA-LEBANON 30 July (سنة الطبع غير مذكورة).
- بوعلام، بن حمودة ، المفتاح، دار الأمة، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2003.

• باللغة الفرنسية:

- Dictionnaire De LA Langue Française, Édition de la Connaissance, France, 1996.
- Le petit Larousse Illustré, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris Cedex 06, [www.éditions-larousse.fr](http://www.éditions-larousse.fr). 2011.

• باللغة الإنجليزية:

- G. Easton, EASTONS BIBLE DICTIONARY, Books For The Ages, AGES Software • Albany, OR USA, Version 2.0 © 1996, 1997.

• باللغة العربية:

- المنجد في اللغة و الأعلام، ط:26، دار المشرق ، توزيع المكتبة الشرقية ،ساحة النجمة، بيروت، لبنان، 1986.

15-2-6- المراجع الالكترونية:

- Encyclopædia Britannica, Inc. 2014.

- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/allemand-francais/Nebel/290547>,

الملحق الأول



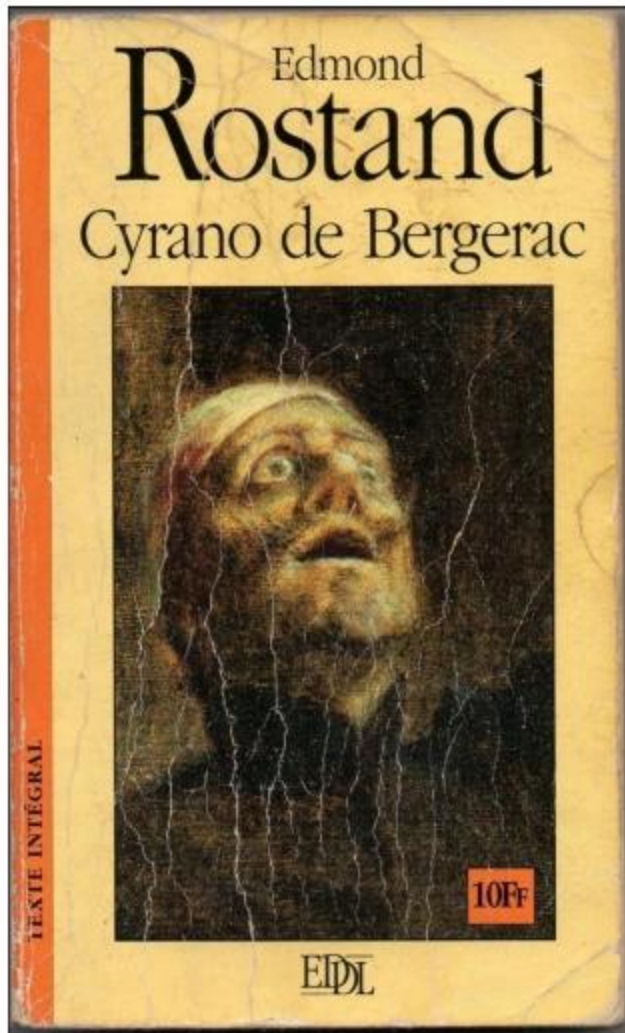
روستان و هو يرتدي بزلة الأكاوسمية الفرنسية سنة 1940.

الملحق الثاني



Statue dedicated to Edmond Rostand in Cambo-  
les-Bains

الملحق الثالث



Couverture du corpus.





Gravure du vrai Cyrano



الملحق الخامس



الملحق الساوس



Gerard Depardieu

الملحق السابع



La Villa Arnaga, près de Cambo-les-Bains

(demeure d'Edmond Rostand)

الملحق الثامن



عبدالله حافظ صبيح



الملحق التاسع



عباس حافظ

الملحق العاشر



عباس حانظ

الملحق (الخاوي عشر



غلاف ترجمة عباس حانظ.



## الملحق الثاني عشر

القاهرة في ٢٥/٥/١٩٤٢

حضرة صاحب المقام الرفيع وزير الداخلية أتمس النظر في شكواي هذه بعين العطف الذي طالما غمرتموني به وشدتتم أزرى بفيضه في أيام المحن وشدائد الجهاد.

١- يبلغ مجموع مدة خدمتي الحكومية المحسوبة في المعاش نحو ٢٨ سنة قضيت منها في الدرجة الثامنة ١٤ سنة وفي السابعة ٣ سنوات وفي السادسة ٥ سنوات وفي الخامسة ٦ سنوات . وأعدت إلى الخدمة في شهر مارس الماضي ثم رقيت في دوري إلى الدرجة الرابعة من أول إبريل، وكان ينبغي

٢- الاحتفاظ بأقدميتي في الدرجة الخامسة فيجعل تاريخ ترقيتي الأخيرة من إبريل سنة ١٩٤٠ . ولكني فقدت سنتين مع هذه الترقية العادية التي جاءت بعد فصلي وإحالي إلى المعاش بلا ذنب جنيته غير عقيدتي السياسية، وإن كانت فضيلة تفرها أبسط مظاهر الحريات وحقوق الإنسان.

٢- ومع ترقيتي الأخيرة لم يتجاوز راتي ثلاثين جنياً ونصف جنيه أي دون أقل مربوط الدرجة بنحو خمسة جنيات .ويبلغ صافي المرتب حوالي ٢٢ جنياً، بعد الاستقطاعات المقررة واستبعاد نحو ٦ جنيات نظير الاستبدال النقدي لجزء من المعاش في الأربع سنوات التي قضيتها مبعداً عن وظيفتي بسبب الحزبية الطاغية.

٣- وقد كنت من القلائل الذين حوربوا أكثر من مرة في رزقي ورزق أولادي بسبب عقيدتي الوطنية. ففصلت من وظيفتي في سنة ١٩٣٠ وشردت تشريداً في العهد الصديقي، وقدمت إلى القضاء عدة مرات وقاسيت المحن مختلفات، ثم فصلت في أعقاب الحكومة الوفدية في فبراير

١٩٣٨ . وبلغ مجموع المدة التي قضيتها طريداً من وظيفتي في هاتين المرتين نحو عشر سنوات، وهي فترة لا يستهان بها في أدوار عمر الإنسان، ودليل على شناعة الحزبية التي نكبتني في مادة حياتي وأصابت أسرتي وأولادي الأبرياء بأشد البلاء.

٤ - ولم يكن عملي في الحكومة عادياً منذ دخلت خدمتها، فإن الأربعة عشر عاماً التي قضيتها في وزارة الدفاع بالدرجة الثامنة - وهي الدرجة الدنيا في السلم الحكومي - كانت فترة إنتاج غزير لا يمكن أن ينتجه مستخدم في هذه الدرجة الصغيرة، فقد اشتغلت فيها بترجمة القوانين وتعريب كتب التعليم والفنون العسكرية، وهو عمل كان يؤديه وكيل إدارة قبل أن أتولاه، ولا تزال الكتب الفنية التي نقلتها إلى العربية في ذلك العهد مراجع في الجيش إلى الآن. وقد نقلت منها في سنة ١٩٢٨ إلى مصلحة التجارة والصناعة قبل تحويلها إلى وزارة بعد ترقيتي إلى درجة "ب" المعادلة للسابعة الآن - فقامت بتحرير مجلة التجارة، وترجمت رسالة خبير الأرز، ورسالة خبير القطن، وأديت فيها عملاً فنياً لا يتفق مع درجتي الصغيرة في ذلك الحين وفي سنة ١٩٣٠ نقلت إلى وزارة الداخلية في إدارة المطبوعات حيث قمت بعمل يتصل بالصحافة ولم أكن يومئذ تجاوزت الدرجة السادسة. ولكن فصلت لعقيدتي السياسية في تلك السنة وعانيت الشظف وصنوف البلاء خمسة أعوام متوالية حتى أعدت إلى الخدمة في سنة ١٩٣٥، ولكنني لم أكد أستقر وأنقته من صدمة -٢١-

الفصل خمسة أعوام أو تزيد حتى فصلت مرة أخرى فجأة وبلا سابق تمهيد أو أقل نذير. وفي الستين الأخيرتين كان معاشي قد وصل إلى نحو خمسة جنهات وهي لا تكفي لمستخدم صغير، فضلاً عن رجل متزوج ووالد بنات وبنين.

٥- ثمانية وعشرون عاما في خدمة الحكومة، والعمل الممتاز والتفاني في المصلحة العامة، وإيثار خير الوطن على المنفعة الشخصية، ولم تتجاوز ماهيتي بعد كل ذلك، ورغم الأهوال والنكبات التي امتحننت بها، ثلاثين جنبا مع مكائتي المحفوظة في النهضة الثقافية ومساهمتي من ثلاثين سنة في تغذية الأدب والحرية الفكرية في البلاد. وهي معاملة من الدولة قاسية بلا شك، ولا ترضاهها حكومة الشعب لكاتب مفكر ووطني مخلص خاض أشد المحن وصنوف البلاء.

٦- لهذا رأيت أن أنجأ إلى رفعة الرئيس الجليل ملتصقا تسوية حالتي من بداية خدمتي إلى الآن لوضعي في الدرجة الثالثة بأقصى مربوطها حتى لا تقتل روح التضحية إذا هي لم تجد حسن التقدير.

مظلمة عباس حانظ إلى وزير الداخلية.

الملحق الثالث عشر



مصطفى لطفى النفلوطي

الملحق الرابع عشر

مصطفى لطفي المنفلوطي

# الشاعر



بيت الحكمة

خلوف الاقتباس



## مقدمة

أطلعني حضرة الصديق الكريم الدكتور محمد عبد السلام الجندي على هذه الرواية التي عربها عن اللغة الفرنسية تعريباً حرفياً حافظ فيه على الأصل محافظة دقيقة ، وطلب إليّ أن أهدب عبارتها ليقدمها إلى فرقة تمثيلية تقوم بتمثيلها ففعلت ، واستطعت في أثناء ذلك أن أقرأ الرواية قراءة دقيقة ، وأن أستشف أغراضها ومغازيها التي أراد المؤلف أن يضمنها إياها فأعجبتني منها الشيء الكثير ، وأفضل ما أعجبتني منها أنها صورت التضحية تصويراً بديعاً وهي الفضيلة التي أعتقد أنها مصدر جميع الفضائل الإنسانية ونقطة دائرتها ، فرأيت أن أحولها من قالب التمثيلي إلى القالب القصصي ، ليستطيع القارئ أن يراها على صفحات القرطاس كما يستطيع المشاهد أن يراها على مسرح التمثيل . وقد حافظت على روح الأصل بتمامه وقيدت نفسي به تقييداً شديداً ، فلم أتجاوز إلا في حذف جمل لا أهمية لها وزيادة بعض عبارات اضطررتني إليها ضرورة النقل والتحويل واتساق الأغراض والمقاصد ، بدون إخلال بالأصل و الخروج عن دائرته ، فمن قرأ التعريب قرأ الأصل الفرنسي أبعينه ، إلا ما كان من التفرق بين بلاغة القلمين ومقدرة الكاتبين وما لا بد من عروضه على كل منقول من لغة إلى أخرى وخاصة إذا قيدت المعرب نفسه وحبس قلمه عن التصرف والافتنان .

مصطفى لطفي المنفلوطي

# الفهرس

5 ..... مقدمة

إشكالية الاختصاص في الترجمة الأدبية: الفصل النظري:

1- المبحث الأول: المسرح والترجمة

21 ..... تمهيد

22 ..... 1- لماذا نترجم الأدب؟

24 ..... 2- دور الترجمة في نشأة المسرح العربي

32 ..... 3- البناء الفني للمسرحية

36 ..... 4- قضية ترجمة الكلمة في النص المسرحي

39 ..... 5- خصائص المسرح الرومانسي في الأدب الفرنسي

41 ..... 6- البناء الفني للرواية

45 ..... 7- الفرق بين المسرحية و الرواية



## II- المبحث الثاني: المسرح بين الاقتباس والترجمة

- تمهيد..... 46
- 1- ماهية الترجمة..... 48
- 1-1- مذهب الترجمة الحرفية..... 49
- 1-2- مذهب الترجمة بتصرف..... 52
- 2- أساليب الترجمة..... 54
- 1-2- الترجمة المباشرة..... 54
- 1-1-2- الاقتراض..... 54
- 2-1-2- النسخ..... 55
- 3-1-2- الترجمة الحرفية..... 55
- 2-2- الترجمة غير المباشرة..... 56
- 1-2-2- المبادلة..... 56
- 2-2-2- التعديل..... 57
- 3-2-2- المكافئ..... 58
- 4-2-2- الاقتباس المحلي..... 58

3- ماهية الاقتباس..... 59

3-1- الاقتباس المحلي..... 62

3-2- الاقتباس الشامل..... 63

4- قيمة الاقتباس..... 63

5- الحدود النظرية بين الاقتباس و الترجمة..... 65

6- جواز ترجمة الجنس الأدبي..... 68

6-1- أهمية الشكل في ترجمة النصوص الأدبية..... 70

6-2- ترجمة المسرحية..... 71

6-3- القضية الأخلاقية في الترجمة الأدبية..... 73

• خلاصة المبحث الثاني..... 75

### III- المبحث الثالث: تملك النص وأخلاقيات الترجمة

تمهيد..... 77

1- تملك النص المسرحي..... 79

2- السياق اللغوي و أثره في ترجمة العنوان..... 84

3- الترجمة الأدبية و التواصل..... 88

4- حول البعد الأخلاقي للترجمة الأدبية ..... 91

IV- خلاصة الفصل الأول ..... 95

### الفصل التطبيقي: إشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية: دراسة نقدية.

تمهيد ..... 98

1- عرض المدونة ..... 99

2- مدونة الاقتباس ..... 100

3- مدونة الترجمة ..... 100

4- إدمون روستان (Edmond Rostand) ..... 100

5- مصطفى لطفي المنفلوطي ..... 110

5-1- المنفلوطي رجل الاجتماع ..... 112

5-2- منزلة المنفلوطي ..... 114


5-3- نموذج من نثره ..... 116

6- عباس حافظ (نشأته) ..... 117

6-1- عباس حافظ أديباً ..... 123

6-2- نشاطه المسرحي ..... 126

- 129 ..... 3-6. عباس حافظ ناقداً مسرحياً
- 134 ..... 4-6. نتائج
- 137 ..... 7- عرض تحليلي للمدونة
- 142 ..... 8- ملخص المسرحية
- 145 ..... 9- إجراءات الاقتباس
- 156 ..... 10- دراسة تحليلية للنماذج
- 193 ..... 11- خاتمة
- 200 ..... 12- ملخص الدراسة باللغة العربية
- 214 ..... 13- ملخص الدراسة باللغة الفرنسية
- 232 ..... 14- ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية
- 248 ..... 15- قائمة المصادر و المراجع
- 255 ..... 16- الملاحق
- 273 ..... 17- مسرد مصطلحي
- 274 ..... 18- الفهرس



تمت بعون  
الله و حمده

