جامعة مولود معمري تيزي وزو

كـليـة الآداب واللـــغات

قسـم التــرجـمة

إستراتيجيتي التوطين و التغريب في ترجمة النص المسرحي من الإنجليزية إلى العربية على ضوء مسرحية King Lear

للمؤلف المسرحي العالمي وليام شكسبير

دراسة تحليلية مقارنة

تحضير مذكرة لنيل شهادة ماستر

تخصص: ترجمة عربي- إنجليزي- عربي

من إعداد:

كهينة أيت سعادة

نفيسة كـاتب

إشراف الأستاذة:

كهينة طـالـب

السنــة الجـامعيـة:

2015-2014

المحتويات

فهرس المحتويات .....

مقدمةعامة.....

الفصل الأول: ماهية المسرح.....9

تقديم الفصل .....

المبحث الأول: نظرة على تاريخ المسرح 10

1- نشأة المسرح.....10

2- المسرح و العالم العربي .....

المبحث الثاني: المسرح المترجم عند العرب

1- خصائص النص المسرحي.....

1-1 الفكرة الأساسية.....

1-2 الموضوع.....

1-3 رسم الشخصية أو التشخيص .....

1-4 الحبكة أو الصراع.....

1-5 الحوار و المحاورة .....

محتويات

2- بوادر ترجمة المسرح عند العرب .....

خلاصة الفصل .....

الفصل الثاني: المناهج والأساليب المعتمدة في ترجمة النص المسرحي

تقديم الفصل.....

المبحث الأول: المناهج .....

1- المتغيرات المؤثرة في تحديد منهجية ترجمة نص مسرحي.....

1-1 العامل الثقافي .....

1-1-1 مفهوم الثقافة .....

2-1-1 الثقافة كعامل مؤثر في تحديد منهجية الترجمة

3-1-1 الثقافة و الأدب المقارن .....

4-1-1 العامل الثقافي و توجيه منهجية ترجمة المسرحية.....

2-1 عامل اللغة .....

1-2-1 اللغة كنسق لساني في الترجمة .....

2-2-1 اللغة كنسق اتصالي في الدرس اللساني .....

3-2-1 اللغة و بعدها الاتصالي في عملية الترجمة .....

4-2-1 اللغة كعامل موجه لمنهجية ترجمة نص مسرحي .....

3-1 عامل التلقي .....

1-3-1 لمحة تاريخية .....

2-3-1 تلقي النص عرضا مسرحيا .....

المبحث الثاني: نظرية الهدف و سبلها في تحديد إستراتيجيات الترجمة.....

2-1 ماهية نظرية الهدف .....

2-2 أسس نظرية الهدف .....

المبحث الثالث: أساليب ترجمة نص مسرحي.....

1- الجذور التاريخية لأسلوبي التوطين و التغريب.....

2- أسلوبي التوطين و التغريب .....

2-1 التوطين .....

2-2 التغريب .....

3- تقنيات تحقيق أسلوبي التوطين و التغريب .....

خلاصة الفصل.....

الفصل الثالث: دراسة تحليلية مقارنة للمدونة .....

تقديم الفصل .....

المبحث الأول: تقديم المدونة .....

1 - نبذة على حياة مؤلف المسرحية وليام شكسبير .....

2- خصائص أسلوب الكتابة الشكسبيري .....

محتويات

3- الإطار الزمني والمكاني لتأليف المسرحية .....

4- تلخيص المدونة .....

المبحث الثاني : تحليل المدونة

1- نبذة عن حياة للأديبة و المترجمة الدكتورة فاطمة موسى.....

2- نبذة عن حياة الأديب و المترجم جبرا إبراهيم جبرا .....

3- تحليل ومقارنة الترجمتين

3-1 تحليل ترجمة المدونة انطلاقا من توجهها الثقافي ....

3-2 تحليل ترجمة المدونة انطلاقا من بنيتها اللغوية .....

خلاصة الفصل .....

الخاتمة .....

قائمة المصادر و المراجع .....

مسرد المصطلحات .....

ملخص المدونة باللغة العربية.....

ملخص البحث باللغة الإنجليزية .....

مقدمة

يعد الحديث عن ثقافة شعب ما حديث عن أسس تثبت كيانه، و وجوده، و أي مساس لا عقلاني بهذه المكونات هو مساس بهويته القومية. فبمجرد ذكر الهوية القومية تتبادر إلى الذهن فكرة التجانس شبه المطلق الذي يميز أفراد المجموعة الواحدة عن غيرها من المجموعات على مستوى العادات، و التقاليد، و القناعات، و الرؤى، و المهم من كل ما ذُكر اللغة، التي تضمن التواصل و التفاعل.

لطالما كان إيجاد سبل التناغم بين الهويات و الثقافات الشغل الشاغل للباحثين و المنظرين بهدف تقليص الفجوة و المفارقات بين الشعوب أو على الأقل إحلال التفاهم و التثاقف فيما بينها، إذ كان لغياب الاتصال و اختلاف اللغات بين الشعوب فيما مضى أثر بالغ السلبية أدى إلى انعدام الاستيعاب، أو سوء الفهم وكثيرا ما آل ذلك إلى حروب و منازعات يحاول كل طرف فيها فرض ذاته و هويته على الأخر، في حين أعطى ظهور الترجمة و استشعار الحاجة إلى فهم مقومات الآخر دفعا جديدا للعلاقات بين المجتمعات و الأجيال، فاطلعنا على منطق أرسطو و أفلاطون و كنوز أخرى من أصل يوناني و فارسي و غيرها كانت لتظل مبهمة لولا الترجمة.

لكن إذا ما نظرنا في المناهج المتبعة في عملية الترجمة نظرة إسهاب لأدركنا أنها محط أخذٍ و ردٍ، إذ لم يتوصل المنظرون بعد إلى الوقوف على نمط ثابت و جملة محددة من الأساليب لترجمة الأعمال المتراوحة في طبيعتها بين العلمية والقانونية و الأدبية خاصة منها المسرح المتميز ببعديه: النصي و التمثيلي ، موضوع بحثنا. فمنهم من يتشدد في قضية الإتيان بالمعنى على حساب المبنى، ومنهم من يولي قدرا أكبر من الأهمية لجماليات النص، و غيرها من الآراء. هكذا كان منطلق التنظير للترجمة منذ عهد شيشرون. و هو تنظير ارتكز التساؤل فيه أساسا على إمكانية اعتماد الترجمة الحرفية

من عدمها، و يعزى ذلك عموما إلى طبيعة المادة المراد ترجمتها و الهدف من هذه العملية. و إلى غاية مطلع خمسينات القرن العشرين ضلت نظرية الترجمة منحصرة في إطار الحرفية. و كنتيجة لظهور نظريات جديدة في ميدان اللسانيات طُرحت معها مفاهيم جديدة كان أبرزها التكافؤ الشكلي و التكافؤ الديناميكي، و التي ناقشها أساسا في ميدان الترجمة كل من رومان يكبسون و نيدا. وترمي نظرتهم الجديدة هذه إلى ضرورة تحقيق الترجمة للأثر المكافئ في اللغة الهدف.

وخلال ستينات و سبعينات القرن نفسه، بدأت اللسانيات تأخذ منحا جديدا وذلك بظهور مفاهيم جديدة كاللسانيات الوظيفية، واللسانيات النصية، و مناهج تحليل الخطاب، التي تأثر بها منظرو الترجمة أمثال هانس فيرمير، و كتارينا رايس، كارل بوهلرو آخرون وسعوا هذه الأفكار في نظريات أثْرَت بشكل واسع ميدان الترجمة على أساس الانتقاء الذي يفرضه نوع النص، و وظيفة اللغة.

إن دراية المترجم بمناهج تحليل الخطاب والمعايير الأساسية لبناء هذا الأخير سيساعده على التعامل مع النص كوحدة للترجمة، وعلى إجراء عملية الترجمة في إطار الملفوظ؛ أي في وضعية اتصال خاصة يحددها السياق و طبيعة النص. كما أن لتصنيف رايس النصوص دور في تحديد نمط الترجمة المناسب. إذ لكل كلمة بعد و مرجعية في أي خطاب، فمن الإشكاليات العويصة التي يواجهها المترجم الكلمات و الصيغ المشحونة بإيحاءات، وطريقة تعبير كل أمة عن أفكارها بالموازاة مع أسلوب حياتها و مناخها الجغرافي و عاداتها و تقاليدها و معتقداتها...

إن مقاربة أساس الانتقاء الذي يفرضه نوع النص، و دور المترجم في اتخاذ القرار قبل ترجمة نصه، حذوٌ كان قد حذاه الفيلسوف الألماني، و رجل اللاهوت **شلاير ماشر** خلال الحركة الرومانسية الألمانية حين وضع المُترجِم في مفترق طُرقٍ و أمام خيارين: أن يترك القارئَ في سلام و يأتي بالكاتب إلى لغة الوَصْلِ و هذا ما يسمى بأسلوب التوطين، أو أن يترك الكاتب في حال سبيله ويقوم بنقل القارئ

إلى ثقافة النص الأصل و هذا ما يسمى بأسلوب التغريب. و توسع في هذه الفكرة المنظر **لورونس فينوتي**Lawrance Venuti في كتابه لا مرئية المترجم. تاريخ وجيز للترجمة **The 1995 . A history of translation Translator's Invisibility**

أما أبحاث العرب فلم تتطرق لهذا الموضوع إلا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، خاصة في مصر، في إطار الحركات القومية، التي قامت أساسا على مبادئ العنصرية الهادفة إلى تأكيد الذات القومية. فانتهجوا أسلوب ترجمة أعمال أجنبية، أو بالأحرى تدجينها لإثبات الهوية. كما لهذا الموضوع قسط وفير من الدراسة في مجال البحث العلمي و التأليف في الوقت الراهن، فلقد كانت إشكالية ترجمة المكنون الثقافي في الأعمال المسرحية موضوع بحث أجرته المؤلفة أحلام حادى، و التي صدر لها كتاب تحت عنوان: الملك لير في خمسة ترجمات عربية، وآخر تحت عنوان: ماكبث في أربع ترجمات عربية.

في هذا الإطار يأتي هذا البحث كمحاولة نهدف من خلالها إلى تسليط الضوء على المنهجية التي تصنف على أنها مؤدية في ترجمة المسرح، و بالتحديد النصوص المسرحية الموجهة أساسا للعرض، و كذا الوقوف على مدى ملائمة هذه المنهجية لترجمة كل خصوصيات هذا النوع من النصوص. بحثنا هذا سيكون منحصرا في إطار إظهار مدى نجاح كل من الأسلوبين التوطين و التغريب في التوصل إلى الغاية المرجوة من وراء استعمالهما. بتعبير آخر مدى نجاح المترجم المعتمد لأسلوب التوطين في صبغ النص المترجم بالصبغة المحلية دون التأثير فيه سلبا؛ ومن جهة أخرى تقييم مدى نجاح المترجم المعتمد لأسلوب التغريب في الأخذ ببد القارئ أو المشاهد للسير به نحوى مجتمع ليس بمجتمعه، و تعريفه بمقومات و هوية هذا الآخر بلغة هي لغته في الأصل دون إحداث شيء من النفور في نفسيته قارئً كان أو مشاهدا.

يرجع اختيارنا لهذا الموضوع إلى سبب أساسي و هو شغفنا بالمسرح، و رغبتنا في ضم جهودنا إلى من سبقنا في هذا المجال، في محاولة تأطير منهجية ترجمة تتماشى و خصوصيات النصوص المسرحية في إطار المفارقات الثقافية من جهة، و طبيعة النص المسرحي ببعديه: المكتوب و المنطوق من جهة أخرى. أما عن اختيارنا لمسرحية المؤلف المسرحي العالمي **وليام شكسبير *King Lear*** **الملك لير**، فهو راجع إلى ملاحظتنا لظهور ترجمتين مختلفتين في المنهجية المتبعة للعمل المسرحي نفسه، و تلقيهما للاستحسان نفسه تقريبا لدى المنظرين، إلا أن ترجمة الدكتورة و المؤلفة **فاطمة موسى** قد عرضت على المسرح في مناسبات عدة و تلقاها جمهور المسرح العربي بحفاوة، في حين بقيت ترجمة المؤلف و المترجم **جبرا إبراهيم جبرا** طي الصفحات، ما دعانا إلى التساؤل عن السِّر في ذلك.

يمكننا تلخيص هذه الدوافع كلها في إشكالية رئيسية يطرحها هذا البحث ألا و هي مدى تناسب كل من أسلوبي التوطين و التغريب في ترجمة النصوص المسرحية بأبعادها النصية و التمثيلية ؟ بالإضافة إلى تساؤلات ثانوية تصب في المجرى ذاته كمدى إمكانية اعتماد أسلوب التغريب القائم عموما على المحافظة على الخصائص الفنية، و الشكلية، و الأسلوبية للنص الأصل سعيا لتحقيق الأمانة. هل السعي وراء تحقيق الأمانة حين الترجمة مبرر لتناسي الهدف الأساسي للنص المسرحي، و الذي هو ضمان الفهم و التفاعل الآني لما يتم عرضه على جمهور تتفاوت قدرات فهمه، وإطلاعه على ثقافة النص الأصل؟ وهل في إتباع أسلوب التوطين الذي يأخذ في الحسبان هدف النص، والجمهور المتلقي، وثقافته هو إثبات للهوية و للكيان القومي فحسب؟ أم أن له هدف أخر في إطار الأهداف الإنسانية للترجمة المنصبة أساسا في إطار التثاقف؟

إن بروز معيار التلقي الآني للمعلومة، و تميز ترجمة الأعمال الأدبية بصعوبتها التي تعود أساسا إلى كون هذا النوع من النصوص تعبير عن رؤى منفردة و شخصية إلى حد بعيد؛ في موضوعات

لطالما كانت رسما لطبيعة الحياة في مجتمع معين متميز عن غيره ، يضع أمامنا مجموعة من الفرضيات أولها قولنا بإمكانية ترجمة النصوص المسرحية في مجملها اعتمادا على أسلوب التغريب؛ أي اعتماد أسلوب ترجمة قائم على احترام خصوصيات ثقافة الأصل بهدف التعريف بلغة و ثقافية الغير و ذلك في إطار التبادل الثقافي. أو ربما يتوجب على المترجم أن يأخذ عامل التلقي الفوري في حسبانه، و يعمد إلى اتباع أسلوب التوطين حين يكون هذا النص الأدبي الموجه للترجمة نصا مسرحيا مكتوبا أساسا ليعرض في قاعات المسرح. ففي خِضَمِّ العرض المسرحي لن يكون بمقدور المتلقي القيام من مكانه و التوجه لفك بعض الرموز الأسطورية للعهد الوثني مثلا، أو حتى أن يسأل الجالسين بجواره للاستفسار عن بعض الأمور. كما يمكن أن نفترض إمكانية الجمع بين الأسلوبين.

في سعي منا للإحاطة بهذه القضايا التي سطرناها في بحثنا، ارتأينا أن نقسم بحثنا إلى قسمين: قسم نظري و آخر تطبيقي؛ و القسمين بدورهما إلى فصول و مباحث ثانوية.

سنتناول في القسم الأول فصلين. سيتمحور الفصل الأول حول ماهية المسرح بعرض بعض الجوانب التاريخية لنشأة المسرح. ثم سنتطرق إلى ظروف تبني العالم العربي لهنا الفن، و سنتوسع أكثر في هذه النقطة بعرضنا لخصائص النص المسرحي التي لابد للمترجم أن يكون على إطلاع عليها لما لها من أهمية في تحديد منهجية الترجمة. و في نقطة أخيرة سنعرج على بوادر ترجمة المسرح عند العرب.

أما الفصل الثاني من القسم النظري فقد ارتأينا أن يكون مقاربة للمنهجية التي سنطبقها في بحثنا، و ذلك من خلال عرضنا للعوامل المؤثرة في تحديد منهجية ترجمة نص مسرحي موجه أساسا للعرض. من ثم سنعرض دراسة تحليلية لنظرية الهدف و نظرية أنواع النصوص لهانس فيرمير وكتارينا رايس على الترتيب. وفي المبحث الثالث سنعرض في ثلاثة عناوين ثانوية تاريخ و ماهية أسلوبي التوطين

و التغريب، و في الأخير بعضا من التصنيفات التي اقترحها الباحثون في ميدان الترجمة لتقنيات تُحقِق هذين الأسلوبين.

أما القسم التطبيقي فسيتضمن الفصل الثالث و الذي سنشطره إلى مبحثين. سندرج في المبحث لأول تعريفا للمدونة و ذلك في ثلاث نقاط هي: نبذة عن حياة المؤلف، وخصائص الأسلوب الشكسبيري، و كعنصر ثالث الظروف الزمنية والمكانية لتأليف المدونة و في الأخير سندرج ملخصا للمدونة قيد الدراسة باللغة الهدف. أما مضمون المبحث الثاني من هذا الفصل فسيكون دراسة تحليلية مقارنة. فكما سبق و أشرنا له في السابق، يقف المنظرون على طرفي النقيض فيما يخص تحديد أساليب ترجمة النصوص المسرحية الموجهة للعرض، لذا سنقوم بمقارنة ترجمة المؤلف و المترجم **جبرا إبراهيم جبرا** القائمة على أساس التغريب مع ترجمة المؤلفة و المترجمة **فاطمة موسى** القائمة على أساس التوطين مع إدراج النتائج كخاتمة للفصل و التي ستليها خاتمة للبحث ككل.

حرصا منا على الحفاظ على المنهجية العلمية، و تجنبا لأي لبس في مضمون البحث، نود أن نشير إلى اعتمادنا بعض الاختصارات هي:

- م ن : المصدر نفسه.
- م ن. ص ن: المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

و في عرضنا للأمثلة:

- **م** : للإشارة لرقم **المشهد** باللغة العربية.
- **ف** : للإشارة لرقم **الفصل** باللغة العربية.
- S : للإشارة للفضة الإنجليزية 'scene'.

الفصل الأول

نظرة تاريخية على المسرح

تقديم الفصل

يتم التداخل منذ القدم بين الثقافات و الحضارات بطرق عديدة منها الرحلات التجارية أو غير التجارية، السفر لأغراض دينية كالحج، السفر لطلب العلم وكانت نتيجة ذلك كله انتهال كل شعب من منابع غيره علما و دينا و فنا. و كان المسرح مما تبناه العرب من بلاد الغرب، و لو أن التاريخ يشهد له بجذور قديمة في الحضارة الفرعونية. تغطية لهذه الفكرة حول تاريخ المسرح ارتئينا أن نتطرق في هذا الفصل المعنون نظرة تاريخية على المسرح في عنصره الأول لنشأة المسرح ككل، ثم و في لمحة وجيزة سنتحدث في العنصر الثاني عن فن المسرح و العالم العربي، ما سيليه عنصر ثالث حول خصائص النص المسرحي من فكرة أساسية ، و رسم للشخصية أو التشخيص ، ثم الحبكة أو الصراع ، و كذلك خاصية الحوار و المحاورة. ثم سنتناول كعنصر رابع بوادر ترجمة المسرح عند العرب، و سنختم الفصل بخلاصة.

1- نشأة المسرح

تصنف المسرحيات الإغريقية على أنها أقدم ما عرفه الأدب الغربي في فن التمثيل. إذ تعود مسرحيات الإغريق إلى القرن الخامس قبل الميلاد، بدليل أول سجل مسرحي لهم و الذي يعود إلى ما قبل 532 قبل الميلاد. كان شكل هذه المسرحيات غنائي تنظم للاحتفال بآلهة الإغريق و تقديسها نذكر منهم الإله ديونيسوس، إله الخصب و النماء. تبلور في خضم هذه الاحتفالات نوعان من المسرحية: المأساة والملهاة http://www.dr-aysha.com/inf/articles.php?action=show&id=4515. 20/05/2015

كان منطلق المسرح عند الإغريق منحصرا في رقصات و أناشيد أو أغاني. ثم بمرور الوقت أُدخل عليها الحوار، على مراحل. كانت البداية على يد راسخيلوس بإقحامه لممثلين إلى جانب الجوقة، ثم تلتها مرحلة أخرى أضاف فيها سوفوكليس و هو شاعر يوناني ممثلا ثالثا، مما أفقد المسرح مع مضي

الوقت صورته الغنائية التي نشأ عليها إلا ما كان فيها عرضا. أما فيما يخص تنظيم قواعد هذا الفن وأصوله فكان لليونانيين الذين عرفوا بنماذجهم.

http://www.dr-aysha.com/inf/articles.php?action=show&id=4515.20/05/2015

كان منطلق المسرح عند اليونانيين ديني توعوي مرتبط بمعتقداتهم، قبل أن يدخلوا فيه شيئا من الأخلاق. استمرت المسرحية الخلقية حتى بدايات القرن السابع عشر لتتحول مواضيعها بعد ذلك نحو معالجة مشاكل الحياة. أما حديثا فكان ظهور المسرح الإنجليزي خلال القرن السادس عشر أول ظهور لمسرح حقيقي بصفته أدب تمثيلي مستقل بذاته. (م ن)

يرجع المؤرخون ظهور المسرح في العالم العربي إلى عهد مصر القديمة، أو ما يسمى بمصر الفرعونية، وهذا بدليل إحدى المخطوطات الأثرية التي عثروا عليها والتي يعود تاريخها إلى 2000 سنة قبل الميلاد. و قد كتب على هذه المخطوطة مسرحية دينية عن الإله أوزوريس و بعثه. لكن حدث و أن تراجع هذا الفن وقت سيطرة اليونانيين و الرومانيين بعد ظهور المسيحية التي عملت على محو معالم الوثنية. (م ن)

2- المسرح و العالم العربي

لم يعرف العرب فن المسرحية منذ القديم على أنه موروث حضاري لكنه كان وليد الحاجة الماسة للاطلاع على ثقافة و حضارة غيره من الشعوب. و لقد أسال موضوع المسرح عند العرب الكثير من الحبر لدى الباحثين و النقاد مشارقة كانوا أم غربيين. فموضوع المسرح عند العرب، واهتمام المشاهد العربي به و العوامل التي منعت من ظهوره كانت محل نقاش و جدل واسعين. و تتراوح أسباب خلو الأدب العربي القديم من فن المسرح بين ما هو اجتماعي، و ما هو ديني، و ما هو فني.(صابري، ب س:110-111). فمن وجهة نظر دينية، يرى د.علي صابري أن العرب قد عاشوا وثنية مختلفة نوعا ما

عن وثنية غيرهم قال فيها الدكتور **علي أحمد باكثير** " لم يحفظ لنا التاريخ شيئا عن وجود شيء من الدرامة عند العرب في وثنيتهم الجاهلية و لعل مرد ذلك إلى أن الوثنية العربية لم تكن وثنية أصيلة إذ هي في الواقع صورة مشوهة من دين قائم على التوحيد هو دين إبراهيم و إسماعيل، ولذلك لم تتكون لها تقاليد عميقة كما كان الشأن لدى الوثنيات الأخرى" (د. باكثير. ص: 22) و المعنى أن الحياة العربية لم تكن قائمة على تمجيد آلهة، و لا على احتفالات رقص و تقديم القرابين و ذلك لبروز مبادئ و قيود ديانتين موحدتين هما النصرانية و اليهودية وذلك قبل حلول ديانة أخرى موحدة هي الإسلام و التي حرمت أيضا عبادة الأوثان. أما العامل الإجتماعي فاقتصر على كون المجتمع العربي مجتمعا محافظا يمنع كل أشكال الاختلاط، واضعا بذلك المرأة خاصة خارج دائرة التمثيل المسرحي. أما العامل الفني الذي منع الظهور المبكر للمسرح في العالم العربي فينحصر في القيود و المعايير اللغوية التي قيدت الكتابة العربية و التي نتج عنها شعر و نثر يصعب إلقاؤه على خشبة المسرح. و في غياب المسرح عن التاريخ الأدبي العربي يقول الدكتور علي صابري " أما الأدب العربي فلم يعرف في تاريخه منذ القدم حتى منتصف القرن التاسع عشر فن المسرحية و لا فن التمثيل ولا الإخراج المسرحي، بل اكتفى بذلك الشعر الغنائي الخال [...] " (صابري، ب س:110-111).

لم يعرف العرب فن المسرح حتى منتصف القرن التاسع عشر كنتيجة لاحتكاكه بالآداب والحضارة الغربية. أول نص مسرحي كتب باللغة العربية وفقا لتقنيات فن المسرح كان نص البخيل لمارون النقاش، و كان اقتباسا عن مسرحية موليير. تلتها بعد ذلك أعمال أخرى نذكر منها مسرحيات **أبو الحسن المغفل**. أما أول ظهور لمسرحيات عربية خالصة فكان في مصر في بداية القرن العشرين، والتي نوقشت فيها مشكلات اجتماعية أوجدها الواقع الاجتماعي العربي مرفقة بعناية بالبناء الفني لهذا النموذج الأدبي الجديد في العالم العربي.

3- خصائص النص المسرحي

لم يعرف المجتمع العربي المسرح إلا حديثا، و كان ما اقتبس عن المسرح الغربي من أفكار، ومواضيع منطلق التجربة العربية في هذا الاتجاه الأدبي الجديد. و قد عرفت أوجه هذا الاقتباس تباينا وكانت الترجمة أحدهم. لكن قبل الحديث عن ترجمة هذا النوع من الأدب، لابد لنا كمنطلق الإطلاع على خصائصه و ميزاته و عناصره التي تجعل منه فرعا متميزا من الأدب. تقوم المسرحية أساسا على ركائز قد يستحيل التخلي عن إحداها لأهمية الدور الذي تؤديه كل واحدة منها. ولقد حدد **الدكتور محمد سراج الدين** في كتابه " فن المسرحية وسعته في الأدب العربي " خطوطا عريضة لابد أن تتوفر في المسرحية وهي كالتالي:

3-1 الفكرة الأساسية

يجب أن تحتوي المسرحية على فكرة واحدة و هي تلخيص لما يريد المؤلف إيصاله للمتلقي من مواعظ و أخلاق و تصورات. و تدور المسرحية من بدايتها إلى نهايتها على فكرة أساسية واحدة فتضمن المسرحية على أكثر من فكرة أساسية واحدة غير مقبول إلا أن تكون الفكرة الثانية مُتضمنة في الفكرة الأولى غير منفصلة عنها فتكون الفكرة الثانية بهذا جزءا من الأولى لا غير. و يختلف أسلوب طرح الفكرة من مؤلف لآخر. فقد يكون الأسلوب طرحا للفكرة مكتملة، مدعما لها بأفكار ثانوية ليجعل منها حقيقة نهائية؛ أو أن يطرح المؤلف الفكرة كوجهة نظر قابلة للانتقاد.

أمام الكاتب المسرحي مجال واسع لاختيار موضوع عمله أو فكرته، إذ يمكن أن تندرج في الميدان الاجتماعي، أو السياسي، أو التاريخي، أو حتى الأسطوري. وهو في ذلك لا يستغني عن أمور ثلاثة كما ذكرها الدكتور محمد سراج الدين في المصدر نفسه و هي خبرة واسعة بالحياة الإنسانية والتمتع بخيال خصب و كذا وضع رسالة خاصة يسعى المؤلف جاهدا لتأديتها.

3-2 رسم الشخصية أو التشخيص

بدأ الحديث عن الشخصية الدرامية منذ العهد الإغريقي على يد اسخيلوس الذي أقحم ممثلين لأول مرة على المسرحية. يقصد بالشخصية الدرامية ذلك الممثل الذي يقدم أو يجسد الفكرة التي نسجها المؤلف على خشبة المسرح. و تعد الشخصية عنصرا أساسيا لابد من الحذر في انتقائه عند تأليف المسرحية. و كي يوفق الكاتب في اختيار شخوصه، يتوجب عليه أن يعيش مع هذه الشخصيات لبرهة من الزمن ليتصور صفاتهم، و يقرر مدى امتلاك كل واحدة منها للأبعاد الثلاثة الرئيسة في بناء الشخصية المسرحية: البعد الجسماني، و البعد الاجتماعي، و البعد النفسي. فمتى انتقى المؤلف و أحسن الانتقاء تمكن من رسم شخصيات تأسر المتفرج و المتتبع لأحداث المسرحية. و أكبر دليل على هذا مسرحيات شكسبير التي سجلها التاريخ من بابه الواسع و خلدها الأدب العالمي.

3-3 الحبكة أو الصراع

تحمل كلمة حبكة أكثر من معنى واحد، وقد تختلف معاني كلمة حبكة اختلافا كليا حسب السياق الذي وردت فيه.

والحبكة لغة من حبك و يحبك تحبيكا، و الحبك الشد، و احتبك بإزاره أي شده إليه، و التحبيك التوثيق. وقد حبكت العقدة أي وثقتها. و المحبوك ما أجيد عمله، و المحبوك المحكم. و منه حبكت الثوب أي أحكمت نسجه (ابن منظور، لسان العرب)

أما اصطلاحا فالحبكة في المسرحية هي ذلك المنبع الباعث للتشويق، و مصدر الإثارة التي تجعل المتتبع لأحداث المسرحية متلهفا للأحداث المتتالية في المسرحية، و متشوقا للوصول إلى النهاية ليعرف الحل. و الحبكة عنصر خفي تشتبك فيه أحداث القصة، فتجمع بين رغبات الشخصيات المختلفة

التي تتعارض فيما بينها، فيحدث الصدام الذي يُعقِد القصة و يوصلها إلى ذروتها فتثير في المتلقي تساؤلات و عواطف كثيرة. تعطي الحبكة كاتب القصة تصوّرا عاما عن الكيفية التي يريد من خلالها ان يقدم الحدث الذي في القصة (أو الرواية) للقرّاء، و كيفية تسلسل الأحداث.

تبدأ الحبكة ببداية الصراع و بتلاحق الأحداث و تصادم أهواء و أراء الشخصيات، والحادث المبدئي هو المرحلة الأولى في الصراع، ونهاية الصراع هي نهاية الحبكة. يشبه بناء الحبكة جانبي هرم متقابلين حيث تبدأ المقدمة من أحد جانبي الهرم، والحدث المبدئي هو نقطة التسلق، وتعقد الأحداث هو منتصف الطريق وصولاً إلى الأزمة في قمة الهرم وذروته وهي نقطة التحول والهبوط على الجانب المقابل ومعالم الانفراج بين ذروة الهرم ومنتصف طريق الهبوط. ختام الحبكة عندما يمس الجانب المقابل من الهرم الأرض.

3-4 الحوار و المحاورة

" إن الحوار و الحركة هما ما يميزان المسرحية عن الرواية، و هما العضوان الديناميكيان اللذان يستعملهما الكاتب المسرحي لشد أجزاء فكرة المسرحية " (د. الخطيب، عن بثينة عثامنية، 2004: 23). فالحوار إذن هو ذلك العنصر الفني الذي تتميز به المسرحية عن الفنون الأدبية الأخرى. وهو ما يبعث الحياة في الشخصيات. و يقول **أحمد أمين** في المحاورة أنها " الجزء الذي يقترب فيه المؤلف من الناس أشد الاقتراب، و الذي يعرض الدوافع و الانفعالات و العواطف في نموها و تعقدها و تضاربها، والمسرحية تتحرك من خلال الكلام، لذلك فالكلام لا يكون إلا مع الحركة. " (أمين، عن بثينة عثامنية، 2004: 182). فالحوار هو تلك اللغة التي تتوزع على ألسنة الشخصيات في المواقف المختلفة، وتسمى العبارة التي تنطقها الشخصيات المختلفة بالجملة المسرحية. وينقسم الحوار إلى نوعين رئيسين هما:

الحوار الخارجي و هو حوار الشخصيات فيما بينها، و يشترط أن يكون هذا النوع من الحوار مسموعا، كما يمكنه أن يكون ثنائيا أي بين شخصيتين وهو ما يسمىDialogue، أو بين أكثر من شخصيتين ويسمى Polylogue. و الحوار الخارجي أكثر أنواع الحوار شيوعا في المسرحية. أما النوع الثاني فهو الحوار الداخلي و ينقسم بدوره إلى ثلاثة أنواع و هي : الحوار الأحادي و الحوار الجانبي و الحوار الموجه للجمهور.

الحوار الأحادي أو المناجاة: و هو ما تلقيه الشخصية على خشبة المسرح، على أن تنفرد هذه الشخصية على الخشبة، ويستعمل المؤلف هذا النمط من الحوار بغرض الكشف عن أسرار الشخصية، وما تحمله من حقائق لا يحبذ أن تعرفها باقي الشخصيات.

الحوار الجانبي: هو ذلك الحوار الذي تلقيه إحدى الشخصيات مباشرة أمام باقي الشخصيات على أساس أنها لا تسمعها. و يشترط في هذا النوع من الحوار وجود شخصية أو أكثر مع هذه الشخصية المتحدثة. يلجأ المؤلف لهذا النمط من الحوار ليبين ما يدور في خاطر المتحدث في تلك اللحظة. من النقاد من لا يستحسن هذا النوع من الحوار إذ يردونه إلى عجز في قدرات المؤلف عن إيصال الفكرة عن طريق الحوار الخارجي.

الحوار الموجه للجمهور: و هو ذلك الحوار الذي توجهه إحدى الشخصيات للجمهور ليعطوه أجابتهم، ولا يستلزم أن تسمع الشخصيات الأخرى هذا الحوار. كما يمكن أن يختار الكاتب من بين الشخصيات المسرحية الأخرى التي يريدها أن تسمع هذا الحديث الملقى على مسامع الجمهور.

4- بوادر ترجمة المسرح عند العرب

لم يكن لترجمة فن المسرح في الأدب العربي القديم الحظ الوفير، على عكس العلوم الأخرى التي لم يتوان العرب في ترجمتها كالفلسفة، و المنطق، و العلوم النفعية كالطب، و الهندسة. و يقول **الدكتور حسن بحراوي** في هذه النقطة بحد ذاتها "... إننا نلاحظ بقوة أن نسبة ترجمة الأجناس الأدبية القديمة كالشعر و الملحمة و المسرح ، أو الحديثة كالرواية و القصة ، هي أضأل من أن تذكر لأسباب خاصة تتعلق بأمزجة المترجمين الذين لا شك كانوا يتهيبون من مباشرتها و الإقدام على ترجمتها نظرا لما يصادفون فيها من شديد العناء و قلة الاعتراف ، أو لانعدام معرفتهم للغات التي كتبت بها تلك الأعمال كاليونانية و الفارسية ، أو لضعف تذوقهم لأنماط الإبداع التخيلي الذي كانت تخوض فيه تلك الأنواع التعبيرية" http://saidbengrad.free.fr/al/35/1-35.pdf.20/01/2015 . و المعنى أن عملية نقل النصوص الأدبية و منها المسرحية تطرح العديد من إشكاليات منها ما يعزى للأسلوب اللغوي، و منها ما يعزى للعوامل الثقافية والعاطفة التي يتضمنها كل نص.

لقد كانت فترة أواخر القرن التاسع عشر بداية لاكتشاف فن و نقله من لغته الأم إلى اللغة العربية. و كانت الحاجة و مبدأ النفعية هو ما دفع إلى ترجمة أعمال أمم أخرى بحثا عن إحلال التفاهم والتقارب من خلال التفتح على أعمالهم و ثقافاتهم، فكان المسرح من بين النماذج الأدبية التي ترجمت. ولقد حظيت المسرحية الفرنسية بأكبر عدد من الترجمات، و تليها في الترتيب المسرحية الإنجليزية منها أعمال موليير و أعمال راسين و شكسبير. فكان مارون النقاش، و فؤاد صنوع، و أبي خليل القباني وغيرهم في الموعد فطبعوا ترجماتهم بالتراث المحلي العربي.

خلاصة الفصل

وكخلاصة لهذا الفصل يمكن القول أن فن المسرح كان قديم العهد في الوطن العربي لكن تراكم الصعوبات ، وطغيان الجانب الديني الرافض لكل أنواع الشرك، و سبل الترفيه حال دون بروزه كفن قائم بذاته. لكن في الآونة الأخيرة وبفضل مساعي الباحثين و النقاد في مختلف الميادين للتفتح على خبرات غيرهم، و سبلهم في الحياة خاصة بفضل الترجمة بعثت الحياة في المسرح، وسعت إلى احتضانه.

الفصل الثاني

المناهج و الأساليب

المعتمدة في ترجمة النص

المسرحي

تقديم الفصل

في هذا الفصل الذي سيتمحور حول المناهج و الأساليب المعتمدة في ترجمة نص مسرحي سنقوم بعرض ثلاثة مباحث مبحثين في المبحث الأول و المعنون مناهج ترجمة نص مسرحي سنقوم بطرح العوامل المؤثرة في تحديد منهجية ترجمة نص مسرحي. سنتطرق للعامل الثقافي و بداية بتقديم مفهوم للثقافة، وكيفية تأثيرها في الترجمة، وكنقطة أخيرة سنلقي الضوء على دور الثقافة في توجيه ترجمة نص مسرحي. أما في عرضنا للعامل اللغوي و كيفية تحديده لمنهجية الترجمة، فسنتحدث أولا عن اللغة كنسق لساني في الترجمة، ثم عن اللغة كنسق اتصالي فيها، ثم عن كيفية توجيهها لترجمة النصوص المسرحية. أما فيما يخص عامل التلقي، ففي نقطة أولى سنقدم لمحة تاريخية عن نظريات التلقي، وسيليها حديث عن تلقي النصوص في بنيتها المسرحية. اما النقطة الثانية التي سنتطرق إليها في هذا المبحث فستتمحور حول نظرية الهدف، و سبلها في تحديد استراتيجيات الترجمة. و سنستهلها بعرض ماهية نظرية الهدف، ثم سنتطرق لأسسها في توجيه الترجمة. أما في المبحث الثاني لهذا الفصل، فسنرصُد أسلوبين من أساليب ترجمة نص مسرحي وهما: التوطين و التغريب بالعودة لجذورهما التاريخية، ومفهومهما، و كذلك تقنيات تحقيق كل منهما. و في الأخير سنضع خلاصة للفصل.

المبحث الأول: المناهج

إن الترجمة فعل معقد رغم قيامها على مبدأ التنظير، و تطبيقِها وفقا لإستراتيجيات وأساليب محكمة إلى حد ما. فالترجمة تعدو عن كونها مجرد تحويل من معيار لساني إلى آخر، فهي تحمل في طياتها بالإضافة إلى اللغة معالم ثقافية و حضارية و إبداعية وغيرها مما يعبر عن أنساق الحياة المتعددة، و التي يركز فعل الترجمة أساسا على التعريف بها. و هذا ما رأى و قال به **إيتمار إيفن زوهار** و **تيتيانوف** و غيرهما ممن أجروا بحوثهم في تاريخ الأدب. فالعمل الأدبي مهما كان نوعه

وكذلك الأدب المترجم ، كما ركز عليه **إفن زوهار** جزء مما أطلق عليه **تيتيانوف** اسم النظام الأدبي. يؤثر و يتأثر هذا النظام بما يحيط به من نظم أخرى في إطار تباين ثقافي و أدبي و اجتماعي (عناني، 2003: 24). يسترسل الدكتور **محمد عناني** في شرحه لموقف **إفن زوهار** من الأدب المترجم، في مقال نشر له عام 1941 تحت عنوان **موقع الأدب المترجم داخل النظام المتعدد** و يقول: " أن الأدب المترجم يزاول تأثيره باعتباره نظاما من زاويتين اثنتين، الأولى هي ما تختاره اللغة المستهدفة للترجمة إليها، والثانية هي مدى تأثير النظم الأخرى في معايير الترجمة، و طرائقها و سياساتها" (م ن. ص ن). بتعبير آخر، يتحكم في التنظير لفعل الترجمة و في تحديد إستراتيجيات تطبيقه جملة من المعايير تساهم بصورة متفاوتة في تأثيرها في هذا الفعل و نتيجته. فالترجمة قبل كل شيء عملية تواصل و تحويل للمعاني تعتمد اللغة كقناة ينقل من خلالها المترجم بعدا إبداعيا و حضاريا و ثقافيا، و نمطا اجتماعيا و غيرها من الأفكار يلبسها القائم عليها حلة لغوية لها خصوصياتها المميزة لها. فمن خلال ذلك يكون المترجم قد خلق جسرا يقلص المسافات و يخفف التباينات ويضع في حوزة الآخر فرصة الإطلاع على ما يميزه عن غيره. لكن كون الترجمة عامل مؤثر في التنمية و التطور الثقافي و اللغوي في ظروف متباينة لا يعني أن هذه العناصر لا تؤثر هي بدورها في تحديد منهجية الترجمة.

1- المتغيرات المؤثرة في تحديد منهجية ترجمة نص مسرحي

كل من الثقافة و اللغة و ظروف التلقي معايير و أنساق غير ثابتة، تؤثر على غيرها من النشاطات و من ضمنها الترجمة

1-1 العامل الثقافي

عرفت الدراسات التي تناولت موضوع الترجمة مؤخرا تطورا كبيرا تخطت فيه أهداف المرحلة الوصفية، التي ربط فيها الدارسون فعل الترجمة أساسا باللسانيات، و انحصر البحث في تحديد الآليات التي تقوم عليها، و مدى مطابقتها للنص الأصل. و قد كشفت الدراسات الحديثة عن أبعاد جديدة لهذا الميدان أخذ فيها البعد الثقافي لكلا النصين الأصل و الهدف حقا وافيا من الاهتمام. إذ طرحت هذه المرحلة من الدراسة مسألة البعد الثقافي، ومدى تأثيره في فعل الترجمة.

1-1-1مفهوم الثقافة

تلعب الترجمة دورا فعالا في تنمية العلاقات بين الشعوب، و تتيح فرصة الإطلاع على أعمال الآخر المترجمة، الأدبية منها و الفنية و العلمية وغيرها في الميادين العلمية و العملية و الفنية و التي نجمعها كلها في ضل مصطلح **الثقافة**. فالثقافة بمفهومها العام و المتعارف عليه مجموعة من المعارف والمعتقدات و العادات و الأعراف التي يتبناها الفرد أو يكتسبها بفعل تجربته في الحياة.

و عرف العرب مصطلح الثقافة منذ القدم، فكان معناه اللغوي صقل النفس و المنطق و الفطنة. و ثقف نفسه أي صار حذقا، خفيفا، فطنا. و ثقف الشيء تثقيفا أي سواه. وثقف الرمح معناه سواه أي قومه . أما اصطلاحا ، فقد دل مصطلح الثقافة عند الأوروبيين خلال القرن الثامن عشر على عملية الإصلاح و التسوية و التحسين في الميدان الزراعي. كما حافظ المصطلح على المعنى نفسه تقريبا خلال القرن التاسع عشر مع إشراك معنى إصلاح مكنونات الفرد من مهارات، و معارف قابلة للتحسين و التسوية. أما حديثا فقد صارت الثقافة مفهوما أساسيا لعلم الأنثروبولوجيا في دراستها لكل ما يُميز أمة أو شعبا من الشعوب عن غيره، إذ يرى هذا العلم في الثقافة مجموعة من الممارسات و الاتجاهات

المشتركة، و القيم، و الأهداف، التي تميز مؤسسة أو منضمة أو جماعة ما (توميسون، رتبسار، فسكي، آرون، ترجمة: د.علي سيد الصاوي، 1978: 29-53).

1-1-2 الثقافة كعامل مؤثر في تحديد منهجية الترجمة

لقد كان تعدد السياقات الثقافية و ضرورة التواصل بين الأمم، سببا في استشعارِ ضرورة التفتح على الآخر، و معرفة خصائصه الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و الأدبية لتسهيل التفاعل و التبادل. فلقد " شكلت[الترجمة] بصورة مباشرة أو غير مباشرة جزءا من شخصيتنا، و جزءا من ثقافتنا إلى حد لا يمكن تخيل الثقافة الحديثة دون هذا الوسيط المثمر بين اللغات و الثقافات[..]" (السيد، 2007: 23)، و في الوقت نفسه كان لهذه الثقافة بكل فروعها دور في تحديد الطريقة المثلى التي يجب أن تتم بها عملية الترجمة خاصة و أن الأمر يتعلق بالهوية. فإذا كان المسعى وراء الترجمة هو الحفاظ على المقومات الثقافية للغة الهدف، أو ربما إعادة إحيائها فمنهجية الترجمة هنا ستكون توطينية . أما إذا كان المسعى هو فك رموز اللغات الحاملة للتراث الفكري الجديد و الغريب، و استقبال هذا الأخير فمنهجية الترجمة ستكون مغايرة تماما، و قائمة على التغريب بالتأكيد.

إن دراسة إشكالية تأثير الثقافة و الترجمة في بعضهما البعض قديمة قدم إشكالية إمكانية الترجمة من عدمها. حيث تعود جذورها لعهد **سيشرون *Cicero***. فهي نقطة لطالما أحاط بها المنظرون في دراساتهم أمثال **أوجين *نيدا*** ***Eugene Nida*** في عمله ***The Theory and Practice of Translation*** (2003) **نظرية الترجمة و ممارستها** حيث وسع فكرتي التكافؤ الشكلي Formal Equivalent و التكافؤ الديناميكي Dynamic Equivalent. و لم يتطرق ***نيدا*** إلى الترجمة من منظورها اللساني وحسب لكن في إطار تفاعل ثقافي مع الآخر. فمن خلال اهتمامه بالتكافؤ الديناميكي ركز على ثقافة المتلقي بالبحث عن أقرب مكافئ طبيعي. كان إلى جانب نيدا في هذا الرواق **كاتفورد** فيما أسماه بالترجمة الثقافية Cultural

Equivalent **وبيتر نيومارك** في الترجمة الاتصالية Comunicative translation. فحسب هؤلاء الدارسين يواجه المترجم عقبات كثيرة في محاولته لنقل رسائل بين عوالم تتمايز في منظورها للحياة. فبالإضافة إلى الاهتمام بإعادة صياغة الجانب اللغوي بما يتماشى و قواعد اللغة المستقبلة، يجد المترجم نفسه أمام عقبة أخرى ألا وهي التباين الثقافي للبؤرتين المنقول منها و المنقول إليها. فاحترام المضامين الثقافية جزء لا يتجزأ من عملية الترجمة، و ينبع الحل في ترجمتها من طبيعة النص الموجه للترجمة أولا، ثم الهدف المُسطَّر بلوغه من خلال هذه الترجمة. و هذا ما ركزت عليه **النظرية الوظيفية للترجمة لهانس فيمير** ***Hans Josef Vermeer*** أواخر السبعينات والتي شاركت في تأطيرها **كتارينا رايس** ***Katharina Reiss*** من خلال نموذجها **أنماط النصوص** ***Text Typologie***. فمن واجب المترجم أن يحدد موقفه مسبقا إزاء إعادة بناء المكنونات الثقافية في الثقافة و اللغة المستقبلة، الأمر الذي سيساعده في تحديد منهجيته وكذا تبرير اختياره لصيغ معينة في مواقعِ ترجمةٍ محددةٍ من خلال تحديد الهدف من الترجمة. و هذا ما سنظهرُه بشكل أوضح في العنصر الموالي.

1-1-3 العامل الثقافي و توجيه منهجية ترجمة المسرحية

لقد تبنت المسرحية، كجنس من الأجناس الأدبية، قضايا التوجيه و التوعية و التثقيف في قالبها الخاص و بنيتها الفنية التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية كالرواية والقصة القصيرة و الملحمة... سعيا منها للتأثير في نماء أدب المجتمع و فكره. لعلنا لن نبالغ إذا ما قلنا أن موضوع المسرحية هو التثقيف لمّا كانت من الفنون التي "تتناول أفعال الإنسان و سلوكه و موقفه من الحياة" (العشماوي، 1993، ص: 36) شريطة العناية و الالتزام بما صنفه الدكتور محمد زكي العشماوي و غيره من الأدباء كعناصر أساسية للمسرح و هي: المسرح و الممثل والجمهور المتلقي للعمل (م ن: ص45-46).

إن الأمر سواء سواءً أتعلق الأمر بالكاتب المسرحي أو المترجم كون هدفهم واحد و هو رفع المستوى الفكري و الأدبي في مجتمعاتهم، و السعي به لمواكبة التطور الحضاري على جميع المستويات. فالتماس الذوق العام للجمهور، و كذا التأثير فيه هو منطلقهما في منهجيةٍ يحددها هدفُ كلٍ منهما من عمله. و الرغبة في إعادة إحياء و بعث لغة ومقومات الهوية الوطنية تدفع المترجم إلى اعتماد كل التقنيات المتاحة، اللغوية منها و غير اللغوية في خدمة اللغة و الثقافة المحلية و تقديمهما بمنهجية ترجمةٍ محددةٍ تضع جانبا كل ما هو غريب و أجنبي حامل لعناصر ثقافية و فكرية أخرى.

كثيرة جدا هي النماذج الفنية المسرحية المترجمة، و المقدمة ضمن منهجية ترجمة هادفة إلى الحفاظ على المكنون الثقافي المحلي نذكر منها ترجمة **إبراهيم رمزي** لأعمال المؤلف المسرحي العالمي **وليام شكسبير و غيرها**. حيث لقيت هذه الأعمال من الحذف و التحوير و غيرها من التقنيات ما جعل منها عملا مسرحيا متماشيا و الثقافة العربية المستقبلة لها ويقول في هذا الصدد الدكتور محمد زكي العشماوي أن "...كثير من هذا التراث ينتقل عبر الترجمة و الشروح و التعليقات و الإبداع الفني والتذوق الأدبي فيدعو كل أمة إلى الاغتراف من منابعه تستسيغه و تهضمه و تتمثله ثم تخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكير كل أمة مطبوعا بطابع عقائدها" (العشماوي، 39:1993). و يستعمل المترجم من الأساليب و التقنيات ما يحافظ به على سياق المسرحية الثقافي الغريب و الأجنبي في حالة ما إذا وضع نصب عينيه الحفاظ على غرابة الشكل و المضمون و حمل المتلقي على تذوقهما. فهي تقنيات لا تقدم أية تنازلات للمتلقي، و تدفع به إلى بذل جهد فكري للفهم و نذكر منها الإبقاء على بعض الأساطير و المعتقدات و القصص المنتمية إلى ثقافة النص الأصل في اللغة المستقبلة، الأمر الذي يستعص الفهم و يضفي التباسا على النص المسرحي في بعض المواقف.

2-1 عامل اللغة

مثلما يحرص المترجِم في اختياره للنص المترجَم على ما يتماشى و حاجيات مجتمعه، فيما لا يخل بالآداب و الأخلاق و غيرها من الأسس التي تنظيم المجتمع، وجب عليه الحرص في انتقاء لغة الترجمة، و الإلمام بكل قواعدها و شروطها. فالترجمة من لغة إلى أخرى ليست أمرا يسيرا خاصة إذا انتمت اللغتان إلى تركيبتين لغويتين و ثقافيتين مختلفتين كاللغة العربية و اللغة الإنجليزية، أين يظهر التباين على جميع المستويات الأسلوبية و التركيبية و الجمالية. فلكل لغة أسلوبها، زد على ذلك إنفراد كل كاتب و مؤلف بأسلوب خاص.

تخضع المفردات و التراكيب و الجمل التي يعبر بها كلٌّ عن إيديولوجيته و أفكاره و عواطفه لقواعد نحوية، و معايير أخرى ترى فيها اللغة المصدر الصحة و السداد. أضف إلى ذلك الكم الهائل من اللّهجات التي لا نجد لها مكانا في الجامعات و المعاهد، و التي كثيرا ما نجدها في بعض المؤلفات خاصة في المسرح. أمام هذا الموقف المليء بالتباينات يجد المترجم نفسه في مفترق طرق أمام جملة من الخيارات يكون عليه اتخاذُ موقفٍ و تحديدُ هدفٍ. وفي هذا الشأن تحدث **بيتر نيومارك** على نوعين من الترجمة : **الترجمة التواصلية *Communicative translation*** و فيها يكون على المترجم إعطاء قيمة لوظيفة اللغة التوصيلية، و **الترجمة الدلالية *Semantic translation*** أين يحاول قدر المستطاع إيصال رؤية واضحة لمضمون النص.

لكن النص المسرحي، و الذي هو موضوع بحثنا، يجمع المستويين بالقدر نفسه من الأهمية ما يصعب أعادة تحقيقه خلال الترجمة. ففي التأليف يكون القائم على ذلك أسير أفكاره ولغته التي يؤلف بها. في حين يكون المترجم و هو يترجم أسير نسقين لغويين مختلفين و أسير جمهور له التزام تجاههما. فأي من النسقين اللغويين سيحظى بالأولوية حين الترجمة؟ وعلى أي مبدأ سيُقيم المترجِم خياراته اللُّغوية؟

1-2-1 اللغة كنسق لساني في الترجمة

لطالما انصب اهتمام معظم دراسات الترجمة على تحليل العلاقة بينها و بين اللغة، وكثيرا ما يتم تصنيفها على أنها عملية لسانية بحتة، و هذا للدور الذي تؤديه اللغة كوسيلة لنقل المعلومات وكوسيلة أساسية للتخاطب. تتميز كل عملية نقل لمفهوم أو لرسالة ما في أي لغة باحتكامها لقواعد و منظور تلك اللغة لجوهر الإنسان و لعالمه. فلكل لغة أسس و مناهج ترى فيها الصحة و الملائمة. الأمر ذاته ينطبق على عملية الترجمة انطلاقا من كونها عملية لسانية إلى حد ما. فهي بالمعنى البسيط و الشائع قضية تحويل و انتقال من منظومة لغوية إلى أخرى بحيث يتم تعديل النسق اللغوي للنص المصدر بشكل يوائم النسق اللغوي للغة الوصول. لكن تجدر الإشارة إلى أن المضي في تعديل النسق اللغوي للنص المصدر ليتماشى و خصوصيات نسق لغة الوصول يستوجب كنقطة انطلاق الإلمام بجملة من المعايير اللغوية الداخلية كاللفظية و الدلالية و الأسلوبية، و معايير أخرى خارجية كالإيحاءات. أي على المترجم أن يلم بالمفاهيم و المعايير التي تميز نصاً عن غيره، أو نصاً من اللاّنص و التي لخصها الباحثان **دي بوغراند** و **دريسلر** في عملهما المعنون **مدخل إلى لسانيات النص** سنة 1981 ***Introduction to Text Linguistics***، أين تعرضا بالشرح و الاستدلال لمفاهيم دقيقة و التي سيتيح الإلمام بها للمترجِم التعامل مع نصه كوحدة قائمة بذاتها انطلاقا من: الاتساق ***cohision*** و الانسجام ***coherence*** و القصدية ***intentionality*** و المقبولية ***acceptability*** و الموقفية ***situationality*** و كذلك التناص ***intertextuality*** و الإخبارية ***informativity***.(De Beaugrande, Dressler, 1981 :3). فخلال عملية الترجمة، يسعى المترجم إلى الحفاظ على هذه المعايير النصية و لكن تماشيا و قواعد و منطق اللغة المستقبلة.

وسع **هاليداي** تلميذ **فيرث** فكرة أهمية الاتساق و استعمال الروابط في الجمل، وذلك في إطار منهجه في تحليل الكلام الذي أطلق عليه **النموذج الوظيفي المنهجي *Systemic Functional Model***

الذي يقوم أساسا على ما أسماه بالنحو الوظيفي المنهجي ***Systemic Functional Grammar*** كسبيل لدراسة اللغة، و الذي يدرس الخيارات اللغوية للنص مع وضع مجموعة من الأسس المنهجية لها في إطارِها الثقافي و الاجتماعي. فالبناء اللغوي المعتاد، أو ما يسمى في نموذج **تشومسكي *Chomesky*** المستوى السطحي هو ما يحقق وظائف اللغة (عناني، 2003: 160-161-162). فوَضْعُ أسسٍ منهجية لمكونات البناء السطحي لأي نوع سيؤثر بالضرورة في هذا النوع genre و في شروط بنائه كالخطاب و القصيدة...(م ن).

كما تعرض الدكتور **عز الدين محمد نجيب** إلى هذه النقطة، أي فكرة اللغة كنسق لساني في الترجمة، في كتابه **أسس الترجمة من الإنجليزية إلى العربية و بالعكس** الصادر في طبعته الخامسة المزيَّدة و المنقحة سنة 2005، و لكن من منظور آخر. فحسب **الدكتور عز الدين محمد نجيب** الإلمام الصحيح بالترجمة يتطلب مؤهلات لابد أن تتوفر في المترجم كون الترجمة عملية صعبة تجمع منطق اللغة المنقول منها و منطق اللغة المنقول إليها. مؤهلات لا يسعنا شرحها و التمثيل لها بإسهاب في هذا الفصل، سنتقيد بذكرها باختصار. أول هذه المؤهلات إطلاع المترجم على جملة طويلة عريضة من المفردات و المصطلحات و التعابير من كلتا اللغتين ، لغة الانطلاق و لغة الهدف. أضف إلى ذلك الإحاطة الجيدة و لما لا الإتقان الجيد لقواعد و نحو و بلاغة اللغتين. فالإحاطة بالمعنى في النص الأصل لا يكفي في غياب الإدراك للقالب المناسب لإعادة صياغته في لغة الهدف" بحيث يمكن أن يقال عنها بأنها المعادل الموضوعي للنص المترجم" (محمد نجيب، 2005: 8). دون أن ننسى عنصر الأمانة في نقل أفكار. و الأمانة حسب الدكتور **عز الدين محمد نجيب** غير الحرفية و التي يرى فيها " الالتزام بالنص المنقول منه من ناحية معاني المفردات و التراكيب اللغوية متجاهلا تباين الأساليب اللغوية بين لغة و أخرى" (م ن: 9)، إنما المقصود بالأمانة هنا هو الوضوح في النقل إلى اللغة الأخرى، و الاهتمام

بالشكل في إطار يخدم المعنى. و لم يُهمل الدكتور **محمد نجيب** عاملي الصبر، و المخزون الثقافي لما للأول من أهمية في تحسين تكوين المترجم، و للآخر من دور في تجنيب المترجم إمكانية الوقوع في خطأ الخلط في استعمال المصطلحات (محمد نجيب، 2005: 9).

من خلال ما عرضناه من أراء، يمكن أن نستنتج أن عملية أخذ النسق اللساني للنص بعين الاعتبار حين الترجمة سبيل مؤدي لا محالة إلى تذليل صعوبات كثيرة خاصة على مستوى الشكل. فتحديد نمط النص كخطوة سابقة لعملية الترجمة لا تتأتى إلا بعد تحليل النص و دراسة معاييره اللغوية الداخلية من لفظ و دلالة و أسلوب و نحو. فبامتلاكنا لرؤية واضحة عن النص المراد ترجمته و عن النسق اللساني المستقبل، يصبح من اليسير علينا إجراء الترجمة. لكن يبقى الهدف المراد بلوغه يشكل الفرق حتما. فقد يكون التطابق الشكلي الداخلي، و الحفاظ على التراكيب و قوالب النسق الأصلي هو الهدف، وكذا السعي إلى حمل المتلقي على تذوق تراكيب النص الأجنبي و بذل مجهود لفهمها. أو أن يكون الهدف المراد تحقيقه هو إزالة الغموض و تقريب المضمون من القارئ بإلباسه حلة محلية تلقى صدا لدى القارئ أو المشاهد في حالة ما إذا كان عملا مسرحا موجها أساسا للعرض.

1-2-2 اللغة كنسق اتصالي في الدرس اللساني

إن الحديث عن نجاح الترجمات من عدمه لا يكمن فقط في نقل النصوص من لغة إلى أخرى، و إنما في اكتناز هذه النصوص الموجهة للترجمة في طياتها لأكثر من مجرد بُناً و دلالات تنتظر إعادة الصياغة في النسق اللساني المتبني لها. فالترجمة في جوهرها عملية تواصل بين حضارات مختلفة. الأمر الذي أدى إلى طرح مسألة وظيفة اللغة و بعدها التواصلي في ميدان الترجمة كونها عملية نقل من نسق لساني إلى أخر قائم على مفارقات واختلافات.

تعود جذور دراسة وظائف اللغة إلى النصف الأول من القرن العشرين حين قدم **سوسور** تعريفه الشائع للغة في كتابه **محاضرات في اللسانيات العامة** سنة 1916 و الذي ذكر فيه أنها نظام من العلامات التي تنحصر و وظيفتها الأولى في الاتصال. ما فتح الباب على مصراعيه أمام دراسات أخرى لوظائف اللغة كل من منظورها: النفسي، التداولي، الثقافي و غيرها مما أثر بدوره على ميدان الترجمية خاصة دراسات **كارل بوهلر** ***Karl Buhler*** و **رومان ياكوبسون** ***Jakobson***.

كان منطلق **كارل بوهلر** نفسي. ولقد رصد ثلاث وظائف للغة: التعبيرية الانفعالية و التأثيرية التمثيلية و التي تُركِز بالترتيب على المرسِل و المخاطَب و المرجَع. تأثر بهذه الدراسة في ميدان اللسانيات اللساني **رومان ياكبسون** في كتابه **اللسانيات و الشعرية** سنة 1963 .

بنى **ياكبسون** التواصل، الذي هو الوظيفة الأساسية للغة، في نموذجه اللساني الوظيفي التواصلي، على ستة عناصر: المرسِل، المرسَل إليه، الرسالة، القناة، المرجَع و اللغة و التي تتأتى منها على الترتيب ذاتِه الوظائف الآتي ذكرها: التعبيرية، التأثيرية، الشاعرية، تأكيد التواصل، المرجعية، الوصفية.(http :www.doroob.com/p=15293). فالخطاب حسب **ياكبسون** يتضمن جملـة من المواقف و الانفعالات يتبادلها الأفراد و الجماعات بنية الإقناع و التأثير في سعي لتحقيق تواصل فعَّال (م ن).

و في الاتجاه الوظيفي دائما، إذ لا يسعنا أن نذكر دور هذا الاتجاه في دراسة اللغة دون ذكر جهود البروفسور **هاليداي** ***Halliday*** فيه. والذي أكد تعدد وظائف اللغة ***Multiple Function*** انطلاقا من تعدد التراكيب و الوسائل التعبيرية المستعملة بشكل فعلي للتعبير عن الأفكار و الآراء.(عماش،2011: 9)، و لقد عددها كما يلي:

الوظيفة النفعية: و يتم السعي بها لتحقيق الرغبات و تحصيل المنافع مثلا: أنا أريد.

الوظيفة التنظيمية: و بها يتم تعديل سلوك الغير سلبا أو إيجابا. مثلا: افعل هذا و لا تفعل ذلك.

الوظيفة التفاعلية: فيها يتم الدخول في تأثير و تأثر مع الآخر.

الوظيفة الشخصية: وظيفة تتيح التعبير عما يختلج الفرد من انفعالات ذاتية وكل ما هو خاص.

الوظيفة الخيالية: فيها يتم استعمال البنية اللغوية في التعبير عما في المخيلة.

الوظيفة الاستكشافية: ويطلق عليها أيضا الوظيفة الاستفهامية و بها يطَّلِع الفرد عما يجهله في محيطه.

الوظيفة الإخبارية: يتم بها نقل المعلومات للآخر. (عماش،2011: 9)

أحدثت هذه الدراسات اللسانية، و التي رأت في اللغة نظاما وظيفيا، صدا كبيرا في ميدان الترجمة حيث تبنى عدد من المنظرين في ميدان الترجمة مبدأ وظيفة اللغة الاتصالية، و توسعوا فيه انطلاقا من كون الترجمة عملية تحويل لغوية في دائرة أداء فعلي، كونها عملية انتقال من سياق ثقافي إلى آخر قائم على تباين لغوي.

1-2-3 اللغة و بعدها الاتصالي في عملية الترجمة

من المنظرين الذين برزوا في تبنيهم للاتجاه الوظيفي في الترجمة المنظر و اللساني **هانس فيرمير** في **النظرية الغائية** و التي تحدث فيها عن نوعين من الترجمة: الترجمة الوثائقية و الترجمة الوظائفية. ففي الأولى يتم التركيز فيها على البعد التواصلي للنص الأصل أين يجب محاولة إعادة بناء هذا البعد في اللغة المستقبلة بحيث يتمكن واضع النص الأصل من التواصل مع متلقيه في اللغة المنقول إليها. أما في النوع الثاني فيتم التركيز أساسا على خلق الأثر ذاته تماشيا و نظام و كذلك ثقافة اللغة المستقبلة. نجد هذا النوع من الترجمة عوما في الميدان القانوني.

كما يظهر تأثير المنهج الوظيفي للغة في ميدان الترجمة في أعمال الباحثة **كتارينا رايس،** والتقسيم الذي وضعه **كارل بوهلر** لأنواع النصوص. و إنطلاقا منه قُسِمت النصوص في ميدان الترجمة إلى نصوص إخبارية، و نصوص تعبيرية، و نصوص في شكل حوار تنتظر من المتلقي استجابة سلوكية. وأخيرا النصوص الوسائطية و التي انفردت **رايس** بالحديث عنها .http://www.atiterrational.org/forums/shouread.php ?t=8460.11/10/2014

1-2-4 اللغة كعامل موجه لمنهجية ترجمة نص مسرحي

لما كانت المسرحيات تترجم حينا لإحياء عظمتها و عظمة مؤلفيها، و حينا آخر كمدعاة للترفيه و المتعة، وجب على المترجم أن يتَّبع من التقنيات و التسويات ما يجعل من العمل يسير الفهم، وبعيدًا كل البعد عن أي غموض. فلا تُعد ترجمة النصوص المسرحية كغيرها من الترجمات كونها تهدف إلى بناء نصٍ يحاكي النص الأصل ليس فقط على المستوى الموضوعي، و إنما على مستوى قابليته للعرض على خشبة المسرح؛ كونه الهدف الأساسي من تأليفها. و هذا أمر لا يتأتى بالتأكيد إلا بتحقيق جملة من الشروط سبق و أن حققها مؤلف و مخرج العمل المراد ترجمته. و أبرز هذه الشروط لغة الحوار. فاللغة وكما جرت الإشارة إليه سابقاً، و رغم أهمية عناصر المسرحية الأخرى، تعد أبرز النقاط التي يجب أن يُولي لها المؤلِف المسرحي أهمية قصوى و المُترجِم بدوره؛ كون اللغة هي الرابط الأساسي لأواصر الصلة بين مضمون النص و متلقيه. أضِف إلى ذلك فاللغة كما أشر إليه د. العشماوي في قوله هي " مستودع عواطفنا و أفكارنا، و أنها الوسيلة لرسم الشخصيات و تصوير الأحداث و تحديد المغزى العام للعمل الأدبي" (العشماوي، 1993، ص:51).

تكمن الصعوبة في ترجمة لغة الحوار في النصوص المسرحية في كونها محاكاة للحوار اليومي العادي القائم على عناصر التواصل المتعارف عليها، والتي توسع فيها **رومان ياكبسون** و غيره في

الدرس اللساني. كما نجد للغة الحوار تصورا آخر وضعته الباحثة و اللسانية **أوركيوني *C.K. Orecchioni.*** و هو تصوُّر أسسته الباحثة على دعائم العلاقات التفاعلية بين المتخاطبين و أطلقت عليه اسم **'علاقة التحديد المتبادل'**. و تقصد الباحثة بهذه العلاقة تحديد المرسل لمحتوى خطابه انطلاقا من نيته و هدفه مما سيرسله، و تأويله لردة فعل متلقيه مما سيتلقاه. و الأمر ذاته يحدث من جهة المتلقي الذي يضع خطابه أو ردة فعله انطلاقا من افتراضه رسالة المخَاطِب. فمترجم النص المسرحي، و الذي يعد مرسلا، يأخذ في الحسبان و هو يترجم مجموعة من الافتراضات التي يقيمها انطلاقا من ردود الفعل و التأويلات التي يمكن أن يظهرها المتلقي للعرض.

و من خصائص الخطاب المسرحي أيضا انطوائه على معان ضمنية. و هي نقطة لا يجب غض النظر عن قيمتها حين الترجمة. و المقصود هنا بالمعنى الضمني مختلف الإيحاءات و الإيماءات و حتى علامات الصمت التي لابد للمتلقي أن يدركها بالتوازي مع تلقيه للخطاب. إذ على المترجم الارتقاء بلغته إلى حد الجمع بين المعنى السطحي و المعنى الضمني. نقطة أكد عليها **بيتر نيومارك *Peter Newmark*** مستشهدا أيضا بعمل **مايكل ماير*Michael Meyer*** المعنون "**دراسات من القرن العشرين**" ***Twenteeth Century studies*** و الذي ميز فيه بين النص المسرحي و المعنى الضمني الذي يحمله. بمعنى آخر النص الحرفي والغرض الحقيقي منه. و يقول **نيومارك** في هذا الشأن أنه "على المترجم أن يركِّب كلمات الجملة بطريقة توضِح بالمثل النص الباطني في ال(ل-هـ)" (نيومارك، 270:2006).

أما بالنسبة للشكل اللغوي للحوار فلقد طال الجدال فيه، أيكون فصيحا أم عاميا. و من الآراء أيضا ترجمة العامي بالعامية و الفصيح بالفصحى. و لقد توالت المحاولات لإيجاد حل لهذه الجدلية التي طال أمدها فعقدت مؤتمرات و نشرت مقالات و دراسات أكاديمية و غيرها من الأعمال، كل استدل

بمنظوره على اللغة التي رآها الأنسب للعرض المسرحي أمثال العقاد و توفيق الحكيم و غيرهما. فدعاة الفصحى يرون فيها الإبداع و " أنها وحدها القادرة على تصوير المشاعر و الأفكار تصويرا نفسيا و فكريا وفنيا ناجحا، و يعتقدون أن في استخدام العامية خطرا على اللغة الفصحى[...] " (القط ،1997: 32). أما دعاة العامية فيرون فيها نقلا للواقع بحذافيره " فهي[في نظرهم] الأقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان العصري الحديث و أفكاره تعبيرا أقرب ما يكون إلى طبيعة الحياة، و أقدر إلى التأثير في نفس المشاهد العصري و فكره" (القط، 1997: ص 32-33). أما توفيق الحكيم فقد أقترح لغة وسطا أسماها **اللغة الثالثة** و هي لغة فصيحة في أساسها مائلة في تركيبها إلى العامية (م ن، ص: 34). كل هذا الذي ذكرناه لا ينطبق على المؤلف المسرحي فقط، و إنما على المترجم أيضا كونه سيخاطب هو بدوره مشاهدا له مستوى فكري معين وقابلية معينة للأفكار التي سيحملها هذا العمل المترجم.

3-1 عامل التلقي

عانت قضية الاهتمام بالمتلقي و سبل تعامله مع الأعمال الفنية من التهميش على المدى الطويل، إلا أن المعطيات الجديدة التي خلفها التطور الذي شهده مجال النقد الأدبي قد انعكس بشكل فعال على الأهداف المسطرة للمقاربات و الدراسات الأدبية.

1-3-1 لمحة تاريخية

نالت الدراسات المسرحية في خضم التطور الذي عرفه عالم الأدب نصيبا من الاهتمام انطلاقا من طبيعتها كفن قائم أساسا على تحقيق التلقي المباشر و الفعال. لقد ظهر فرع من الدراسات الأدبية أواخر الستينات اصطُلح عليه اسم **جماليات التلقي** ضمن ما عرف بمدرسة **كانيستانس**؛ وهو فرع أحدث ثورة في ميدان الدراسات الأدبية والفنية بتحويله الاهتمام من البحث في الكاتب وعلاقته بالنص الذي

ينتجه، إلى الاهتمام بتحليل كل علاقة تفاعل بين النص المنتج والقارئ المتلقي باعتباره المرسَل إليه والمستهلك الأساسي. أبرز رواد هذا المذهب الجديد **هانس روبرت ياوس** ***Hans Robert Jauss*** و**إيزر فولفغانغ** ***Wolfgang Iser*** (بخوش،2005 :3). ولقد كان التلقي و التأويل و كذا استجابة المتلقي أهم المحاور التي تناولها بالدرس.

يميز هذا الميدان بين اتجاهين نظريين: اتجاه عُنِي بنظرية التلقي التي سادت في أوروبا، و آخر عُنِي بنظرية استجابة القارئ و التي سادت في أمريكا بشكل عام. يتفق هذان الاتجاهان في تركيزهما على القارئ أو المتلقي بصفة عامة رغم وجود بعض الاختلافات في مقاربتهما لهذه النقطة. ترى نظرية استجابة القارئ دون نظرية التلقي بتضمُن النص لبنية موضوعية يتوجب على القارئ إكمالها بفعل ثقافته و خياله و منطقه في الحياة. و ارتبطت هذه النظرية بالدرجة الأولى بالنقد الأمريكي. كان أهم روادها إيزر و ياوس و فيش و غيرهم. برز **ياوس** عن غيره برأيه في دور المؤلف في نقل المعاني بشكل يعطي فيه الفرصة للقارئ المتلقي ليمارس تجربته كمستهلك أساسي للعمل الأدبي و يتفاعل معه. أي أن المؤلف لا يعمل على تحديد استجابة القارئ مسبقا، كون مبدأ التحديد هذا يختفي بمجرد تدخل المعايير الذاتية للقارئ المتلقي. و في حديثه عن أفق التوقعات قسم **إيزر** النصوص إلى قسمين: نصوص تطرح معنى محدد و حقيقة ثابتة، و نصوص تطرح مبدأ عدم التحديد و تفتح الباب على مصراعيه أمام أفق التوقعات.

لقد شكل الحديث عن معايير توقعات النص نقطة إشكالية في دراسات جماليات التلقي حيث تباينت الآراء في هذه النقطة. فبالنسبة **لإيزر** لا يتشكل أفق التوقعات بناءا على القراءات التأويلية التي يحققها النص لدى المتلقين له بل يتم انطلاقا من مستويين. يُعنَى المستوى الأول بالخلفية التي سيبني عليها القارئ مفهومه الذاتي للنص كالإشارات الأدبية. أما المستوى الثاني، فينحصر في الأعراف والتقاليد

و منطق الثقافة الخاصة بجمهور محدد دون غيره (صقر،2011: 11). أما بالنسبة **لياوس** فمفهومه لأفق التوقعات ينحصر في الأفق الأصلي الذي تم في إطاره تفسير العمل عند ظهوره دون أن يمثل ذلك المعنى النهائي للعمل(صقر،2011: 11).

كما كان لنظرية التلقي الأوربية رأي و موقف حول طبيعة التلقي و آليات حدوثه. استمدت هذه النظرية معظمها أفكارها من جذورها الفلسفية القديمة التي تعود إلى القرن الثامن عشر، و ذلك من خلال كتابات الفيلسوف الألماني **يوهان هنري لامبرت** و الذي سار على خطاه كل من **إدموند هوسيرل** و **هايدجر**.

طور **هانز جورج جادمر** نظرية التلقي خاصته و التي نجح في تأطيرها من بعده **رومان إنجاردن** كاشفا بذلك عن آليات التلقي النصية في الدراما. حيث عرض هذا المنظر ثلاثة جوانب لابد من أخذها بعين الاعتبار في تحليل عملية التلقي. أولها التركيز على العمل الفني من حيث كونه نصا رئيسيا أي حوارا، وكذا على العرض في حالة ما إذا كان عرضا مسرحيا وهذا بعد أن نقسم النص في العمل الأدبي إلى نصين الحور أو النص الرئيسي من جهة، والنص الفرعي أو الإرشادات الفرعية والمسرحية من جهة أخرى. وثاني هذه الجوانب التي يتوجب التركيز عليها هو المتلقي بمستواه الثقافي و الاجتماعي، و الذي يليه مضمون الرسالة. وإضافة إلى هذه العناصر الثلاث أضاف **بافيس** عنصرا رابعا وهو التجسيد. فالتجسيد عنصر مرتبط بشكل كامل بالنصوص الموجهة للعرض على خشبة المسرح. ما سنتعرض له بشكل أوسع في العنصر الموالي.

1-3-2 تلقي النص عرضا مسرحيا

بالإضافة إلى دراسة التلقي من وجهة نظر تحصر الاهتمام في إنتاج فني موجه إلى مستهلك له دور ريادي في بناء دلالاته؛ عمدت الدراسات الأدبية والفنية إلى تناول هذا الموضوع من وجهة نظرية مسرحية أين لا تقتصر مهمة المتلقي على الفهم، بل تتعدى ذلك إلى عملية تفاعل مباشرة. فالجمهور هو القلب النابض لكل عمل مسرحي، و لا نكاد نجد في الحركة المسرحية على مر السنين غيابا لدور الجمهور و لتفاعله مع ما يقدم له على الخشبة.

تعرض المنظرون بالدرس لكل سمات وخصوصيات العرض المسرحي انطلاقا من النص المقدم وخشبة العرض وصولا إلى مختلف التفاصيل عن سمات المتفرج. فسِن، و جنس، و درجة تثقف المتلقي، و كذلك حالته الاجتماعية نقاط مؤثرة في ردود أفعاله كمتفرج. فنجد أن للمتفرج دور في تحديد دلالة ومعاني ما يتلقاه ما يستدعي الممثل في مناسبات عدة إلى تعديل نصه حين ينتقل به من مرجعية ثقافية إلى أخرى وذلك حفاظا على آليات التلقي(صقر،2011: 11-12). فنجد أن الجمهور العربي مثلا يعطي قدرا كبيرا من الأهمية لمرجعيته الدينية ولهويته على خلاف المتفرج الغربي الذي يضع الحركة وتسلسل الأحداث وجانبها الجمالي ضمن أولوياته. و الحفاظ على هذا المتفرج أو ذاك يلزم الممثل وكذا المؤلف أن يأخذ هذا التباين بعين الاعتبار. في هذا الشأن فرق **مالك بن النبي** بين جو الحساسية الأخلاقية للمشاهد العربي، و جو الحساسية الجمالية للمشاهد الغربي و السبب عموما هو التباين في المرجعية الثقافية. فكلما نقلت العناصر الاجتماعية و السياسية و الدينية من بؤرة ثقافية إلى أخرى فقدت من مصداقيتها. في هذه النقطة يقول **مخلوف بوكروح** في مقال له أن الصورة الفنية قد تموت إذا ما حاولنا إخضاعها لغير وسطها الثقافي أين يمكن أيضا للغتها أن تفقد معناها http://cultures .Algérie.wifeo .com/boukrouhar- theatre.php.12/08/2015.

حتى خشبة العرض والإضاءة والصوت لم تفلت من الدراسة والتصميم. فلكل منها قسط من الأهمية في توليد المعنى. حيث يكتنز بناء الفضاء المسرحي وطريقة التعبير عن زمن القصة خلفية ثقافية وأخلاقية وتاريخية قد لا تعني شيئا لمُتبني العمل الفني. كما أخذت دراسة النصوص الموجهة للعرض المسرحي حصة الأسد. لقد كانت الأسبقية **لرومان إنجاردن** في الكشف عن آليات التلقي في النص الدرامي أين قسم النص المسرحي نصين: **نص ثابت** أو ما أسماه الحوار أو النص الرئيسي، **ونص فرعي** أو الإرشادات المسرحية (صقر،2011 : 06.05). ويكمن الفرق بين النصين حسب **إنجاردن،** من خلال البحث الذي أجراه **أحمد صقر** في أن النص الأول موجه للقراءة والثاني للمشاهدة . كما أشار أيضا إلى مفارقة أخرى على مستوى الحوار. فحوار النص الثابت يتحول في العرض المسرحي إلى حوار حي يجسد مباشرة على خشبة المسرح، و فيه تنتقل اللغة المستعملة من الخصوصية الشعرية و الأدبية إلى عالم الواقع و التداول. أي يتم اعتماد اللغة كما تستخدم في المواقف الفعلية تسهيلا للاندماج، و بالتالي الحفاظ على متعة العرض.

أما **بافيس** و في طرحه لمسألة التلقي من وجهة نظر مسرحية فقد سلط الضوء على جانب محدد من التلقي على غرار تلقي الأعمال الأدبية بصفة عامة. حيث يرى **بافيس** في تلقي العروض المسرحية أنه تلق متغير مقارنة مع تلقي النصوص الثابتة المغلق. فهي عملية مستمرة تتغير بالتوازي مع تغير المتلقي و الظروف الاجتماعية و الثقافية في عملية إرسال و تلق للدلالات حيث يستسيغ المتلقي المعنى و يطبعه بطابعه. فالأصل في المسرح هو تجسيد واقع حي يحاكي الحياة اليومية لكن دون الخروج عن آليات تفسير الأعمال المسرحية التي صنفها **بافيس** إلى مجموعتين الدلالية و السيمانطقية (صقر، 2011: 7). و يقصد **بافيس** بالآليات الدلالية ضرورة عدم خروج المتلقي عن منظومة العلامات النصية المغلقة. فالعلاقة بين الدال و المدلول لا تحدد إلا انطلاقا مما يمليه المعنى العام للنص. أما النوع الثاني

أي السيمانطقية فينحصر في إطار علم الدلالة، إذ يتغير معنى النص تماشيا وتأثر معنى الكلمة بالعوامل المنطقية و اللغوية للمتلقي. فالمتفرج في تجربته كمتلقي لا يتقيد بدلالة الكلمات، فدلالة الكلمات تبقى مجرد مرحلة أولية في انتظار انتقاله إلى عملية تفكيك و ربط العلاقات بين كل المعطيات التي يوفرها العرض من زمان و مكان و نص و لغة...(م ن)

2- نظرية الهدف كسبيل لتحديد إستراتيجيات ترجمة النص المسرحي

تعتبر الترجمة سبيلا فريدا من نوعه من سبل التعايش و التفتح على الآخر و التواصل معه رغم قيامها على نوع من التعقيد، خاصة فيما يخص ترجمة النصوص الأدبية بما يميزها من أبعاد شكلية وجمالية بالإضافة إلى ما تتضمنه من تباين في مواضيعها. و تزداد مهمة المترجم تعقيدا حينما يتعلق الأمر بالنصوص المسرحية كنوع أدبي متميز بجانبه التمثيلي. يحصي ميدان الترجمة العديد من المقاربات و النظريات التي تناولت بالدرس إستراتيجيات و تقنيات ترجمة الأعمال الأدبية؛ و كون دراستنا هذه محاولة للتركيز على العوامل المؤثرة في تحديد الإستراتيجية الأنسب لترجمة نص مسرحي ببعديه النصي و التمثيلي، وكذا التقنيات المحققة لها ارتأينا تبني نظرية الهدف ***Skopos Theory*** أو النظرية الغائية (الغاية) كما يشاء أن يسميها البعض **لهانس فيرمير**.

2-1 ماهية *نظرية الهدف*

لفضة'Skopos' هي لفضة يونانية بمعنى الهدف أو الغاية. اعتمدها **هانس جوزيف** فيرمير **Hans. J.Vermeer** كتسمية لنظريته الوظيفية التي قدمها في صيغتها النهائية أواخر السبعينات. ففي وقت كان فيه الإتجاه الوظيفي منطلقا خصبا لنظريات وظيفية عديدة، برزت نظرية الهدف **لهانس فيرمير** و التي ساعدت في تأطيرها المنظر الألمانية **كتارينا رايس**، من بينها كلها لتصبح محط اهتمام

واسع في ميدان الترجمة تتناولها الدراسات من كل جانب. تركز نظرية الهدف في شكلها العام على متلقي النص المترجم و بيئته و لغته. إذ يرى فيهم **فيرمير** حسب **كزياون دو** ***XIAOYAN Do***

" [...]. Vermeer thinks that to translate means to produce a text in a target setting for a target purpose and target addressees in target circumstances."(XIAOYAN, 2012: p.2189-2193).

"يرى فيرمير أن معنى أن تترجم هوأن تنتج نصا في البيئة الهدف لتحقيق غاية محددة، لمتلق محدد في ظروف محددة" (ترجمتنا)

و عليه فإن المتلقي الهدف و لغته و ثقافته هي العوامل الأساسية التي لابد من أخذها في الحسبان في تحديد هدف الترجمة و كذا تحديد الإستراتيجيات المحققة لهذا الهدف. كما ترى النظرية حسب المصدر نفسه أن ترجمة النص الأصلي لا تقدم نصا مكافئا له دائما. بمعنى آخر لا تؤدي الترجمة الرجعية للنص الهدف بالضرورة إلى النص الأصلي كون عملية الترجمة لا تحْتكِم لشيء غير الهدف المراد بلوغه. فنظرية الهدف نظرية لا تتحدث بلغة التكافؤ، و لا تدعو إلى الالتزام بإستراتيجية موحدة يكون هدفها تحقيق الأمانة للنص الأصل و إنما تقوم على إتباع إستراتيجيات مختلفة تماشيا واختلاف هدف الترجمة. وفي هذا الشأن يقول كزياون دو:

« Skopos theory focuces above all on the purpose of the translation, which determines the translation methods and strategies that are to be employed in order to produce a functionally adequate result » ." ."(XIAOYAN, 2012: p.2189-2193).

"تركز نضرية الهدف أساسا على الغاية من الترجمة، والتي تحدد منهجيات الترجمة و تقنياتها والتي توظف لتحقيق ترجمة ذات بعد وظيفي" (ترجمتنا)

و تستمد نظرية الهدف خصوصيتها بالمقارنة مع غيرها من النظريات و المقاربات في هذا الميدان من كونها تسمح بإنتاج ترجمات عدة لنص واحد، و ذلك بفعل اعتمادها على ما اتفق منظرو هذا

الاتجاه على تسميته The commission أو الرسالة. وهذا يحدث عموما في مجال الترجمة الاحترافية، أين يتفاوض المترجم مع الزبون لتحديد نمط الترجمة المراد تحقيقه. فكلما أتى وصف التفاوض على وضعية جديدة و هدف جديد تأتَّى عنه **مُنتَجٌ** جديد يصطلح عليه فيرمير اسم The translatum. يعبِّر التفاوض الجاري عادة بين المترجم و الزبون عن مجموعة من المعلومات يقدمها صاحب النص أي الزبون والذي لا يملك عموما أدنى فكرة عن ثقافة و لغة الهدف، للمترجم ليستغلها كمرجع أساسي في تحديد هدف الترجمة ثم إستراتيجيات تحقيقه. ينطوي التفاوض (الرسالة) علي مجموعةٍ من ستة أسئلة، جاء العديد من المنظرين و الباحثين على ذكرها لأهميتها، و تأتي كالتالي:

Translation Commission Checklist

- In what language is the original and in what language should the translation be?
- Who is the client and what are his interests?
- For what situation is the text needed?
- What type of text does the client expect?
- What readership does the client want to address?
- Is there a certain form, a layout guideline or a software the translator has to use?*(MIN ,2007:p5)*

- ما هي اللغة المصدر وما هي اللغة الهدف؟
- من هو الزبون وما هي اهتماماته؟
- في أي سياق سيستعمل هذا النص؟
- ما طبيعة النص الذي يتوقعه الزبون؟
- من هو المتلقي الذي سيوجه له الزبون النص مترجما؟
- هل هناك شكل محدد، أو مخطط يتوجب على المترجم الالتزام به؟ (ترجمتنا).

أن حديثنا عن المذهب الوظيفي، و نظرية الهدف لا يتيح لنا أن نعرج دون الحديث عن نظرية أنواع النصوص Text Typology للمنظرة الألمانية **كتارينا رايس Katharina Reiss** لِما لهذه الأخيرة من دور في تأطير و ضبط ملامح نظرية الهدف في ميدان الترجمة. ففي مرحلة نقلت فيها الدراساتُ الترجمةَ من مستوى الكلمة و الجملة إلى مستوى النص، أظهرت أن النصوص ليست وليدة فراغ و أنها وجدت للتعبير عن طبيعة واقع ما، أو للتأثير فيه و إحداث تغيير في ملامحه متخذة في ذلك أشكالا معينة تحقق بها وظائف محددة. و قد قسمت **رايس** النصوص إلى ثلاثة أنواع أساسية مستندة في ذلك على أبعاد لغوية و شكلية. فمن النصوص ما يطغى فيه مبدأ المحتوى Content Centred. و هذا النوع من النصوص إخباري Informative Texts . ومن النصوص ما ركزت فيه المنظرة على البعد الشكلي Form Centred و هو البعد الذي تنتج عنه النصوص الإبداعية Expressive Texts. وغيرها من النصوص التي تدعو إلى الإستجابة السلوكية في إطار النصوص الداعية للعمل Expressive texts. كما أضافت إلى هذه الأنماط الثلاثة ما أطلقت عليه النصوص السمعية الوسائطية Audiomedial Texts. دائما في رواق تحديد وظائف و أنواع النصوص، قدمت المنظرة **كريستينا نورد** تتمة لتحديد **رايس** لوظائف النصوص بوظيفة أطلقت عليها إقامة الصلة Phatic Function توسعت فيها في كتاب صدر لها بعنوان ***Translating As a Purposeful Activity*** **الترجمة بصفتها نشاطا هادفا**(1997)؛ وهي وظيفة سبق وأن أشار إليها **ياكبسون** في دراسته لمناهج التخاطب (عناني، 2003: 134).

إن ما أوصت به المنظرة **رايس** من تقسيمها للنصوص إلى أنواع و تحديد وظيفة كل نوع إنما هو في الحقيقة منطلق تطبيق النظرية العامة التي وضعها هانس فيرمير. فهذا التقسيم عامل مساعد يبعد المترجم عن المفاهيم التقليدية للترجمة التي حكمت عليها كعملية نقل لكلمات و جمل منفردة من لغة إلى أخرى في غياب سياقاتها و وظائفها. هذا من جهة، و من جهة أخرى يعد هذا التقسيم خطوة أساسية في

عملية الترجمة تساهم في تحديد بنية و خصائص كل نمط مسبقا مما يُيَسِّر الترجمة، و يضمن التطبيق السليم و الدقيق للقواعد الستة التي أطَّر بها **هانس فيرمير** نظرية الهدف.

2-2 أسس نظرية الهدف

عدد **هانس فيرمير** ستة أسس أطر بها نظرته الوظيفية في ميدان الترجمة. أسس شدد فيها المنظر على احترام ترتيبها الهرمي. أول هذه الأسس هو كون إستراتيجية ترجمة نص ما تتحدد وفقا للهدف المراد تحقيقه، فكلكما تغير الهدف من وجود نص ما كان على المترجم النظر في الإستراتيجية الموائمة و ذلك حسب الغاية المسطرة و الوظيفة المرجوة من هذا النص في اللغة و البيئة الهدف. أما الأساس الثاني فلقد صنفه على أنه الأبرز، كونه يوضح بصورة مختصرة و دقيقة مفهوم النظرية وهو تركيز المترجم على متلقي النص الهدف و لغته و ثقافته أكثر من النص الأصل. يُظهِر هذا المبدأ أنه على المترجم أن يجعل من النص الأصل مصدر معلومات يسعى المترجم لنقلها إلى بيئة أخرى تتبناها لكن وفقا للقالب اللغوي و الثقافي الخاص بها، و في إطار الهدف المرغوب به. و كان الأساس الثالث الذي سطره **فيرمير** لنظريته حسب المنظرين و منهم **كريستيان نورد** تأكيدا إلى حد ما للأساس الثاني ذلك في إشارته إلى كون الترجمة الارجاعية لأي نص مترجم لا تُحقِيق بالضرورة ذلك النص الأصلي. بمعنى آخر لا يجب أن تكون وظيفة النص الأصلي بالضرورة وظيفة النص الهدف. فالترابط بينهما صار مجرد مضمون معلوماتي جاهز. أما التماسك و الترابط الداخلي للنص المنتج فلقد كان محور الأساس الرابع و ذلك من الناحية الدلالية و التركيبية و الجمالية في إطار ما تسمح به قوانين اللغة و الثقافة المستقبلة. و لم ينفي تماما علاقة النص الأصل بالنص المنتج في القاعدة الخامسة؛ فلا يجب أن يظهر النص الناتج قطعة مبتكر لا تمت بأية صلة للنص الأصلي. أما سادسا وأخيرا فقد شدد على ضرورة احترام هذا الترتيب الهرمي إذ يرى في أخذه كأساس للترجمة ضرورة قصوى(Min,2007:6-7) .

المبحث الثاني: أساليب ترجمة نص مسرحي

يختلف النص الأدبي عن النص العلمي، أو القانوني، أو غيرهما في نقطة أساسية و هي الهدف الأساسي المسطر له بلوغه. فالنص المسرحي مثلا نوع أدبي موجه أساسا للعرض على خشبة المسرح، أمام جمهور متلقي متباين الكفاءات المعرفية الثقافية، و اللغوية؛ الأمر الذي يلزم المؤلف المسرحي على الحرص في عمله على جعل المضمون واضحا و هادفا، و اللغة سلسة واضحة لتحقيق هدفه الأساسي و هو التأثير في الجمهور المتلقي و حمله على تذوق المتعة الدرامية. حتى المترجم المسرحي يحمل على عاتقه قضية تحقيق التأثير في الجمهور المتلقي الذي سيتلقى ترجمته عملا مسرحيا من لغة ليست لغته، و عن ثقافة ليست ثقافته، الأمر الذي سيدفع به إلى وضع خيارات مسبقة و تسطير معايير و أهداف. فالمترجم المسرحي شأنه شأن المؤلف المسرحي، مُلزَم أيضا بتحديد نوع التأثير المراد بلوغه. أ يسعى خلف تأثير آني و مباشر يستلزم ترجمة سلسة لغتها، واضح أسلوبها، عميق مدلولها تتحقق بأسلوب التوطين؟ أم أنه يسعى إلى تحقيق تأثير أدبي و معرفي يتأتى علي المدى الطويل، و يتحقق بترجمة تغريبية تفتح الباب على مصراعيه أمام معارف لغوية و ثقافية جديدة؟

1- الجذور التاريخية لأسلوبي التوطين و التغريب

تعددت و تعمقت في التاريخ الدراسات التي أخذت على عاتقها حِمل حل المعضلات الترجمية المتباينة، و قد حققت هذه الدراسات في مجملها انجازات هامة دفعت بالترجمة قدما إلى الأمام، خاصة تلك التي ركزت على ترجمة الإيحاءات و الشحنات الثقافية.

يعود ظهور هذان المصطلحان إلى بدايات القرن 19م في عمل **لفريديريك شلايرماخر** تحت عنوان: **عن المناهج المختلفة للترجمة** ***On the Diffrent Methods of Translation*** و الذي رأى فيه أن الترجمة

وسيلة لتنشيط الحركة الوطنية القومية، و إثراء اللغة و الثقافة الألمانية. أقام **شلاير ماخر** نظريته على مبدأ إيديولوجي، اثنومركزي Ethnocentric؛ فكثيرا ما رأى في الثقافة و اللغة الألمانية الرقي والنماء و في غيرها التأخر و الانحطاط (Vinuti,1995 :99) و هو الأمر الذي يظهره مَيْلَه لأسلوب التغريب، ولكنه عموما يضع المترجم أمام خيارين:

"إما أن يترك المترجمُ الكاتبَ في حال سبيله قدر المستطاع و يُقربَ القارئ منه، أو أن يترك القارئَ في حال سبيله قدر المستطاع و يجلب الكاتب إليه" (ترجمتنا).

و ذهب المذهبَ ذاتَه منظرون آخرون في ميدان الترجمة أمثال **لورانس فينوتي** و **نيومان** و **شيلقل** ... في ميلهم لأسلوب التغريب، و دعوتهم إلى الحفاظ على تميزهم اللغوي و الثقافي. فلقد فضل **نيومان** فكرة التغريب حين الترجمة في اللغة الإنجليزية، حيث قال **فينوتي** عن موقفه من الترجمة بأسلوبي التوطين والتغريب:

“[he] developed foreign strategies and opposed the English regime of fluent domestication”
(vinuti,1995 :119)

" وقد طور(نيومان) تقنيات تغريبية و ناهض السياسة الإنجليزية المتبعة لأسلوب التوطين" (ترجمتنا). ففي دعوته المترجمين الإنجليز إلى تغريب ترجماتهم حثهم على تحسيس قرائها بأنها هذه الأعمال مجرد تقليد، و أنها غريبة عنهم و عن أسلوبهم في الكتابة (Newman,1947,Venuti,1995 :119). كما دعا أيضا إلى التفتح على تاريخ و أدب غيرهم بهدف تعميق نظرتهم و تجاربهم في الحياة لكن في إطار التباين دائما.

2- أسلوبا التوطين domestication و التغريب foreignesation

يعد توجيه الترجمة نحو أحد أسلوبي التوطين أو التغريب هو في الحقيقة اتخاذ لقرار فيما يخص الإبقاء على الخصوصية الثقافية و اللغوية للعمل المترجم من عدمه. فانتقاء أسلوب للترجمة منوط أساسا بالهدف المراد تحقيقه في اللغة و البيئة المستقبلة. فحسب هانس فيرمير و كتارينا رايس كل عملية نقل لنص من لغة إلى أخرى لها هدف بالدرجة الأولى، كلما تغير أدى بالضرورة إلى ترجمة مغايرة.

" the main rule for any translation is thus the ' Skopos rule' which says a translation action is determined by the skopos; that is 'the end justifies the means'" (Reiss and Vermeer, in Hassan Mansour, 2014:26).

"إن القاعدة الأساسية في أي ترجمة هي الهدف منها، ما يعني أن عملية الترجمة متوقفة على الهدف المرسوم لها؛ أي أن الغاية تبرر الوسيلة"(ترجمتنا).

2-1 التوطين

يعتبر التوطين أحد الأساليب الترجمية التي كانت الحل لإشكالية ترجمة البعد الثقافي للنصوص خاصة الأدبية منها. فالتوطين أسلوب ترجمة يعتمد من التقنيات و السبل ما يقلص به المترجم المسافات و التباينات أثناء عملية نقل نص من بيئة إلى أخرى. يقضي أسلوب التوطين بأن يدمج المترجم إن صح التعبير، نصه في البيئة المستقبلة له بإلباسه ملامحها التي تميزها. فالتوطين أسلوب ترجمة يراهن على إحداث الأثر لدى المتلقي بناء على ما يمليه الانتماء الديني و الإيديولوجي و اللغوي للبيئة المحلية.

2-2 التغريب

أما التغريب فهو أسلوب ترجمة موجه نحو النص المصدر، معطيا قدرا كبيرا من الاهتمام لعامل الأمانة، و الوفاء لمضمون و بيئة النص الأصل. يسعى المترجم في إطار أسلوب التغريب إلى تقريب

الكاتب و كل معطيات ثقافته و لغته إلى القارئ. فمنتهى أسلوب التغريب هو تحقيق ترجمة متفتحة على الآخر تعترف بتميزه و اختلافه فيقول فينوتي:

« …good translation is demistifying, it manifests in its own language the foreigness of the foreign text » (Venuti,1998 :11).

"الترجمة الموفقة هي تلك الترجمة التي تظهر في لغتها غرابة النص المترجم" (ترجمتنا).

3- تقنيات تحقيق أسلوبي التوطين و التغريب

تعددت التصنيفات التي وضعها المنظرون لتقنيات تحقيق أسلوبي التوطين و التغريب، كل حسب توجهه. يمكن أن نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر التصنيف الذي وضعه فينيVinay ودربلني Darbelnet المضمن فيما يخص التوطين التقنيات الأتي ذكرها: التبديل Transposition، والتطويع Modulation، و التكافؤ Equivalence ، و التكييف Adaptation .

أما تحقيق التغريب في الترجمة حسب فيني و دربلني فيتم بتقنيات: النسخ Calque و الاقتراض Borrowing، و الترجمة الحرفية Literal Ttranslation. (Zare-Behatsh, Firoozkoohi, 2009: 1579)

و نجد أيضا تقسيما آخر و هو الذي وضعه **هارفي** Harvey. والذي يتضمن فيما يخص تحقيق التوطين تقنيات: التكافؤ الوظيفي Functional Equivalent، و الوصف أو الترجمة الوصفية Descriptive or Self-Explanatory Translation. أما لتحقيق التغريب، اقترح تقنية التكافؤ الشكلي Formal Equivalent ، و النسخ Transcription دون أن ننسى ذكر التقسيمات التي وضعها منظرون آخرون أمثال: **أكزيلا *Aixela*** و تقسيم **لافيوزا برايث وايت** ,Laviosa-Braithwaite.

(Zare-Behatsh, Firoozkoohi, 2009: 1579)

خلاصة الفصل

تباينت الآراء حول المنهجية المناسبة في ترجمة كل ما له بعد ثقافي وذلك بالرجوع إلى منطلق كل منظر، و هدف كل مترجم. فكل ترجمة تعدو عن كونها عملية نقل لخطاب من لغة إلى أخرى، فهي أيضا انتقال من سياق ثقافي إلى آخر مخالف له تماما. و هنا يظهر دور المترجم من خلال أهدافه التي سطر بلوغها. فهذه الأهداف هي عوامل مؤثرة في انتقاء منهجية الفعل الترجمي وكذا نتائجه. فإذا سعت الترجمة إلى إحداث تفتح على الثقافات وجب على المترجم إتباع منهجية تغريبية متفتحة على الغير ومحافظة على نماذجهم و معطياتهم الفنية و الفكرية والأدبية، في ترجمة تضمن التقاء بعدين ثقافيين مختلفين. أما إذا سعت الترجمة إلى إثبات الهوية القومية وتأصيل التراث و الفلكلور الشعبي وجب على المترجم إتباع منهجية التوطين الهادفة وفقا لتقنياتها المختلفة إلى الحفاظ على المقومات التي تبرز الهوية و الذات القومية.

الفصل الثالث

دراسة تحليلية مقارنة للمدونة

تقديم الفصل

في هذا الفصل من بحثنا و المعنون دراسة تحليلية مقارنة للمدونة، سنقوم بتقديم مدونتنا كمبحث أول، و الذي سنتطرق فيه لبعض جوانب حياة مؤلف مسرحية ***King Lear***، و لخصائص أسلوبه في كتابة المسرح و الذي صار يعرف لتميزه بالأسلوب الشكسبيري. و في عنصر موالي سنتحدث عن الإطار الزمني و المكاني تأليف المسرحية. و كختام لهذا المبحث سنقدم تلخيصا للمدونة باللغة العربية. أما المبحث الثاني من هذا الفصل الثالث المعنون تحليل المدونة فسنركز فيه بعد تقديم نبذة عن حياة المترجمين **فاطمة موسى** و **جبرا إبراهيم جبرا** علي الترتيب بتحليل و مقارنة ترجمتيهما انطلاقا من توجهها الثقافي و من ثم انطلاقا من توجهها اللغوي. و سيكون هناك ظهور من جديد للعوامل الموجهة لإستراتيجية الترجمة من ثقافة و لغة في غياب سرد تحليل للترجمتين نركز فيه على عامل التلقي و السبب بسيط يعود للظهور الدائم لهذا العامل في التحليل القائم على اللغة و الثقافة. ستكون الأمثلة المستعملة مدرجة باللغتين: العربية و الإنجليزية. و كتتمة للفصل سنسرد خلاصة نُدرج فيها النتائج التي توصلنا لها في التحليل.

المبحث الأول: تقديم المدونة

1- نبذة عن حياة المؤلف المسرحية وليام شكسبير

ولد عملاق المسرح العالمي **وليام شكسبير** في بلدة **ستراتفورد** في 26 افريل 1954 لأبٍ مالك لعقارات، كان سابقا يمتهن صناعة القفازات. تلقى تعليمه الابتدائي و الثانوي في مسقط رأسه لكنه لم يتلقى تعليما جامعيا. تزوج **شكسبير** و هو في سن الثامنة عشرة من امرأة تكبره بثمانية سنوات و رزق منها بثلاثة أطفال.

تمتع **وليام شكسبير** بحياة مهنية مزدهرة خاصة خلال الحكم الإليزابيثي. في فترة عم فيها السّلام والاستقرار تحت راية حاكمة تكن مقتا كبيرا للحروب (نهاد، 2005، ص:26). فلقد ازدهرت الصناعة والتجارة مما أتاح للسكان فرصة الاستمتاع و الترفيه و التسلية. في هذه الظروف من الرخاء و الازدهار وارتفاع عدد المسارح، انتقل **وليام شكسبير** إلى لندن أين عمل بمسرح **الجلوب** الشهير، و هو المسرح الذي كتب له العديد من الأعمال أكسبته شعبية و خلودا (م ن. ص ن). اشتهر شكسبير في فترة محددة من حياته بكتابة الكوميديا الرومانسية الشعبية إلى جانب كل من **جون بيل** و كذلك **روبرت جرين** (م ن، ص:38). و تلتها فيما بعد فترة برز فيها الكاتب المسرحي العملاق بكتابة المسرح التراجيدي الذي لطالما ألبسه حلة من الموروثات اليونانية و الرومانية "لإبقائها في إطار التاريخ و الأسطورة" (م ن، ص:54)، إضافة إلى التراجيديات العائلية أو المنزلية Domestic Tragedy و هو نوع من التراجيديات لا تتعرض لمسائل الحكم و الدولة إلا عرضا، و إنما تعنى بحياة أفراد عائلة واحدة و تنتهي عموما بمأساة كمسرحية عطيل Othello التي يميل بعض النقاد إلى تصنيفها في هذا النوع (م ن، ص:57).

صدرت بعض أعمال الكاتب المسرحي العملاق وليام شكسبير خلال فترة حياته فيما يسمى **بربع القطع *Quartos*** و بعد وفاته جمع اثنان من رفقائه في التمثيل أعماله في طبعة **الفوليو *Folio*** سنة 1694 (إيفانس، ترجمة زاخر،1996: 89).

2- خصائص أسلوب الكتابة الشكسبيري

أما عن خصائص أسلوب شكسبير في الكتابة المسرحية و الشعر فقد كان أسلوبا متميزا عن معاصريه. إذ كتب مسرحياته بأسلوب استجاب به لقدرات كل مشاهديه على اختلاف قدراتهم و طبقاتهم من حاشية و عامة الشعب، ما سمح لهم بالتماس متعة كبيرة و نشوة درامية أكبر(إيفانس، ترجمة زاخر،1996: 77). و لا تظهر عبقرية وليام شكسبير في إبداعه لمواضيع مسرحية، و إنما في طريقته

المتميزة و لغته الراقية في صياغته للنص المسرحي الذي يعبر به عن الحقائق التاريخية التي فرضها واقع العالم خلال تلك الفترة من تاريخ أوروبا. فمن تقنياته التلاعب بالألفاظ أين يستخدم الألفاظ بشكل متضاد و التوريات، و الأنسجة اللفظية المهجورة أو الجديدة تماما و التي كانت توحي بالأصالة، و بحصافةٍ لغويةٍ، و نضجٍ أدبي. تألق شكسبير في كتاباته أيضا لاعتماده كلمات موحية تخاطب العقل و الحس و الخادمة لأهداف المسرح في الآن ذاته. كما تمتع هذا المسرحي الفذُ بقدرة هائلة على استعمال اللُّغة الشِّعرية في الدراما دون الإخلال بالأداء الدرامي. فكان يعتمد على وزن الشعر المرسل Blanke verse، و التعبيرات المختصرة التي يصعب إنتاجها في أنظمة عروضية أخرى، راسما بذلك صورا شعرية حية بأسلوب يجمع بين القيم الجمالية و الحداثة. http://thefamouspeople.com/profiles/william-shakespeare-38.php. 05/06/2015.

لم ينحصر تميز الأسلوب الشكسبيري في تمكنه المبهر في النسج اللفظي و التلاعب بأشكال الخطاب بل تعداه إلى إظهار فلسفة عميقة في الحياة من خلال مواضيعه و كذلك رسمه لشخوص درامية أعطى لها صفات أقرب إلى الواقع منه إلى الخيال من خلال إظهارها بطبائع إنسانية متمازجة. فلم تكن صفة النبل فيها أو اللؤم أو غيرها من الصفات شاملة في الشخص. و لم يكن لير في مسرحية الملك لير بالشخص المثالي رغم أنه البطل. الأمر ذاته ينطبق على ماكبث و عطيل و غيرهما. http://www.freelancewriting.com/articles/ws-the-writing-style-william-shakespeare.php.02/06/2015

3- الإطار الزمني و المكاني لتأليف المسرحية

إخترنا كمدونة لبحثنا رائعة من روائع الأدب العالمي وهي مسرحية ***king Lear*** التي برع في تأليفها الأديب و الكاتب المسرحي العالمي **وليام شكسبير*** William Shakespeare*، و برع في تمثيلها

على المسرح **لورانس أوليفييه** ***Laurence Aulivie*** حين عرضت لأول مرة على المسرح العام حوالي 1606م. استوحى **وليام شكسبير** حبكة المسرحية من السجل التاريخي كرونيكل ***Chronicales*** و الذي دون فيه **رفائيل هولنشد** ***Raphael holinshed*** مدوناته التاريخية حول تاريخ إنجلترا. (إيفانس، ترجمة د. زاخر، 1996: 89).

من وجهة نظر فنية، و بإجماع من المؤرخين و النقاد و الأدباء، تم تصنيف مسرحية ***king Lear*** على أنها إحدى المسرحيات الدامية الأربعة التي اشتهر بها وليام شكسبير إلى جانب مسرحية Othello, Hamlet, and Macbeth. في حين يرى آخرون أمثال الدكتورة **نهاد صليحة** أن مسرحية ***king Lear*** تختلف اختلافا جوهريا عنها كونها لا تحمل في طياتها مفاهيم التراجيديات الكلاسيكية المتعارف عليها. فالتراجيديا بمفهومها الكلاسيكي "رؤية للعالم تستند إلى الإيمان اليقيني بوجود نظام عقائدي ثابت تحكم قوانينه الأرض و السماء، و تتحكم في مسار الكون و الإنسان، و على الإنسان أن يطيعه مهما بدا له قاسيا أو متعسفا. فالتراجيديا [...] تطرح صراعا بين فرد متميز و بين الأقدار ينتهي بانتصارها." (د. نهاد، 2005: 69). هذا في الوقت الذي نجد فيه أن الحياة في مسرحية **الملك لير** تسودها روح التشكيك في العقيدة السائدة لتصل "...إلى مرتبة الرفض الكامل للإطار العقائدي الذي ساند النظام الإقطاعي و كان يقوم على ربط نظام الحكم بالدين" (م ن).

أما من وجهة نظر موضوعية، فلا يسعنا الحديث عن المسرحية دون الحديث عن الإطار الزمني و المكاني لكتابتها و تأثيرهما على مضمون المسرحية. فلقد كُتبت مسرحية **الملك لير** في الفترة الممتدة بين 1603م و 1606م. أي بعد وفاة الملكة **إليزابيث الأولى** و تولي **جيمس الأول** الحكم. كانت هذه الفترة عويصة على عامة الشعب على جميع الأصعدة. فهي فترة عمها الإحباط بقضاء الملك الجديد على أمال الشعب في السلام و الأمن ما سعت الملكة إليزابيث جاهدة إلى الحفاظ عليه طوال فترة حكمها (د.

نهاد، 2005: 26). فلقد تراجع الملك عن جميع الوعود، و دخل في صراع حاد مع البرلمان الذي حاول التصدي لإسرافه، و لسياسته الاحتكارية التي جرفت اقتصاد البلاد، فاستفحل الفساد بكل أوجهه من رشوة و جرائم و فضائح (م ن: 73). و على المستوي الاجتماعي فلقد كان التدهور بالغا باتساع الهوة بين الطبقات الاجتماعية، و ساد التفكير الإقطاعي و الحرمان... (م ن: 69). و هذه الظروف المتدنية من الحياة هو ما عكسه شكسبير و أدباء آخرون من معاصريه في أعمالهم أمثال ***Barnabi Ritsh*** **بارنابي ريتش** في عمل عنوانه " **أخطاء** "، و***Anthony Rikson*** **أنتوني ريكسون** في عمل آخر تحت عنوان " **العام الأسود**" و غيرهما (م ن: 74).

اعتمدنا في دراستنا التحليلية المقارنة هذه كمدونة مسرحية ***king Lear*** لوليام شكسبير في طبعتها الصادرة عن منشورات كامبرج سنة1903. و ترجمة الدكتورة **فاطمة موسى** الصادرة عن وزارة الثقافة المصرية في طبعتها الأولى تحت عنوان **سلسلة مسرحيات عالمية؛** و **ترجمة جبرا إبراهيم جبرا** الصادرة في مجلد **المآسي الكبرى** المتضمن أيضا مسرحية هاملت، و مكبث، و عطيل الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

4- تلخيص المدونة باللغة العربية

في دراستنا لهذا الموضوع ارتأينا أن نختار واحدة من أروع ما جادت به الموهبة الفذة للمؤلف المسرحي وليام شكسبير، و التي كانت و لا تزال بعد أكثر من أربعة قرون تحضى باهتمام عدد هائل من القراء و الباحثين خاصة المعنيين بالأبحاث الأكاديمية كون المواضيع التي تتناولها مواضيع جد مهمة كعلاقة الأب بأبنائه، و علاقة الفرد بمجتمعه ومواضيع أخرى كالحب و الكراهية و الثأر والخيانة...تُعرف أعمال وليام شكسبير بميلها لنوازع الشر التي تسكن ذات الفرد و بسعيه في كل مرة إلى التسرب إلى هذه الذات الداخلية للإنسان. يدور موضوع المسرحية حول حياة ملك بريطانيا. ملك و أب لثلاث بنات كبراهن

تدعى جونريل زوجة دوق ألباني، و وسطاهن تدعى رقان زوجة دوق كورنويل. أما الثالثة فهي كورديليا وهي أصغرهن و التي لم يتأكد بعد زواجها من ملك فرنسا أو دوق برجاندي في بداية المسرحية. لما بلغ الملك سنا متقدمة أحس فيها برغبة في التخلي عن الحكم جمع بناته الثلاث ليقسم بينهن المملكة واضعا تعبير كل منهن عن قدر حبها له معيارا يحدد نصيبها في الميراث. عبرت كبراهن و وسطاهن عن مشاعرهن بكلام مُنمَّق زائف فنلنا حقهن في المملكة و حق أختهن الصغرى التي عجز لسانها عن مجارات أختيها في الملق تعبيرا عما يختلج شعورها من مشاعر حيال والدها. لم تنل الصغرى سوى الغضب من أبيها الذي حرمها من حقها الشرعي و زوَّجها لملك فرنسا. بعد تخلي الملك لير عن مقاليد الحكم و تسليمها لصهريه محافظا فقط على لقب الملك و مئة من رجاله يقومون على خدمته، قرر أن يعيش عند كل من ابنتيه شهرا بالتبادل لكنه فوجئ باتفاقهن على التقصير في حقه لدفعه إلى التخلي عن كل شيء. بعد الكشف عن غدر الابنتين, قرر المغلوب على أمره أن يغادر القصر ومعه فرسانه و بهلوله الذي يمضي الوقت بطوله ساخرا من حماقة الملك الذي تنازل عن ملكه وجعل من البرية مأوى له وكذا خادمه الوفي كنت المتنكر في زي رجل بسيط و الذي سبق و أن نفاه الملك لدفاعه عن حقوق كورديليا. لما سمعت البنت الصغرى بما آلت إليه حال والدها أقنعت ملك فرنسا بأن يبعث معها جيشا لاسترجاع حقوق والدها إلا أنها خسرت ضد جيش بريطانيا الذي كان بقيادة إدموند الابن غير الشرعي لغلوستر, أحد الأتباع الأوفياء للملك، فوقعت هي ووالدها في الأسر. في خضم كل هذه الأحداث يتم الكشف عن خيانة الأختين الكبريين لأزواجهن مع ادموند و أن هذا الأخير قد تزوج سرا مع ريغن ما أثار الكبرى جونريل التي تدس السم لها و تنتحر بعدها. أما الإخوة الأعداء فقد دخلوا في مبارزة خسر فيها الابن غير الشرعي وقبل وفاته يعترف بأنه أمر حراسه بقتل الملك و كورديليا الأمر الذي لم يُفلحوا في العدول دون حدوثه.

المبحث الثاني: تحليل المدونة

اكتسب المؤلف المسرحي وليام شكسبير شهرة عالمية كبيرة مما جعل من أعماله التي تحمل في طياتها كل معالم النجاح ميراثا دراميا عالميا، و قِبلة لشتى الدراسات و الترجمات. وقُبيل المضي في دراسة اثنتين من هذه الترجمات، ارتأينا تقديم نبذة قصيرة عن حياة و أعمال هذين الأديبين الذين جعلا من ترجمة أعمال هذا العملاق وقفة من وقفات مسيرتهم الأدبية.

1- نبذة عن حياة الأديبة فاطمة موسى

أسمها الكامل **فاطمة موسى محمود**. باحثة أكاديمية و مترجمة وناقدة أدبية مصرية. ولدت الأديبة في الخامس و العشرين من افريل سنة ألف و تسعمائة و سبعة و عشرين بالقاهرة بمصر. أتمت مرحلة تعليمها الابتدائي بمسقط رأسها أين تحصلت أيضا على شهادة ليسانس تخصص لغة إنجليزية وآدابها بجامعة **فؤاد الأول** بالقاهرة سنة 1948م. و في سنة 1954 تحصلت على شهادة الماجستير في التخصص ذاته، و شهادة دكتوراه الفلسفة بعد ثلاثة سنوات من كلية **وستفيلد (لندن)**.

لقد كانت دراسة أثر الرواية الشرقية في الأدب الأوروبي خلال القرنين 18م و 19م منطلق البحث الأكاديمي للأديبة. دائرة بحث قامت بتوسيعها لاحقا لتشمل دراسة أثر الرواية الأوروبية في نهضة الرواية المصرية، ساعية إلى بناء جسور التبادل الثقافي بين العالمين. و لتحقيق هذا المسعى، شاركت الأديبة في مؤتمرات دولية و أخرى قومية بتقديمها لبحوث و أوراق عمل منها مؤتمرات الإتحاد الدولي لأساتذة اللغة الإنجليزية بالجامعات و التي كانت تنضم كل عامين، و مؤتمر الإتحاد الدولي للغات الحديثة سنة 1981م، و كذلك مؤتمر شكسبير بمركز شكسبير في **سترتفورد** الذي ينضم منذ 1978

وغيرها. و من المؤتمرات و الندوات القومية مؤتمر أساتذة الأدب الإنجليزي بجامعات الخليج عام 1983 وندوة مسرح الستينات بالمجلس الأعلى للثقافة عام 1996.

كان دور الأديبة و المترجمة **فاطمة موسى** بارزا في حركة التفتح على الآداب العالمية بفضل المناصب التي شغلتها و أعمالها الأدبية المتميزة خاصة في مجال المسرح، حيث تقلدت منصب مقرر للجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة منصب رئيس تنفيذي لرابطة القلم المصرية. كما خاضت الدكتورة **فاطمة موسى** تجربة الترجمة فكان لها الفضل في ترجمة عدة مؤلفات عربية إلى اللغة الإنجليزية منها أعمال نجيب محفوظ. و إلى العربية قامت الدكتورة و المترجمة **فاطمة موسى** بترجمة بعض من مؤلفات ابنتها **أهداف سويف** إضافة إلي بعض من أعمال **شكسبير** كمسرحية **الملك لير** موضوع بحثنا.

2-نبذة عن حياة الأديب جبرا إبراهيم جبرا

روائي و شاعر و ناقد و مترجم فلسطيني، عرف أكثر في الأواسط العراقية و الفلسطينية بكنية' **أبي سدير**'. ولد الأديب **جبرا إبراهيم جبرا** يوم الثامن و العشرين من أوت ألف و تسعمائة و عشرين في مدينة **بيت لحم** من عائلة سريانية. تلقى مبادئ علمه في مسقط رأسه، و مرحلة تعليمه الاكمالي بمدرسة **بيت لحم الوطنية**، أما مرحلته الثانوية فقد كانت بمدرسة **الراشدية في القدس**. التحق أديبنا في سنة 1935م بكلية العربية بالقدس، وتخرج منها مُلما و مُتقنا للغتين العربية و الإنجليزية.

أمضى الأديب **جبرا إبراهيم جبرا** فترة في المهجر، و تحديدا في بريطانيا على نفقة إدارة المعارف العامة لحكومة فلسطين، فدرس في جامعة **إكستر** و جامعة **كمبرج**، و في هذه المرحلة كتب الأديب روايته '***Passage in the Silent Night***' و التي لم يُتح لها الصدور إلا في عام 1955م و التي أعاد كتابتها باللغة العربية لما التحق بجامعة **هافارد** تحت عنوان **صراخ في ليل طويل**. تشبع الأديب جبرا في

هذه الفترة من اللغة و الثقافة الإنجليزية ما جعله متفوقا و بارزا في العالم العربي خلال القرن العشرين خاصة ترجماته التي ارتفعت إلى مستوى الأعمال المتفوقة كترجمته لأعمال **وليام شكسبير** من مسرح وسونيتات، و مؤلفات أخرى إنجليزية و أمريكية نذكر منها على سبيل التمثيل رواية **الصخب و العنف لوليام فوكنر** و رواية **'انتظار غودو' لصامويل بيكيت.** كما سمحت له قدراته الفذة و معرفته الواسعة للثقافة و للغة الانجليزية، و تطلعه الواسع على مدارس الأدب الإنجليزي و اتجاهاته على خوض غمار التأليف بها. فنظم الشعر و أبدع في الميدان الروائي للقارئ باللغة الإنجليزية. و هو الأمر الذي أثر أيضا في مساهمته بفعالية في حركة التجديد في الأدب و الفكر العربي خاصة الشعر و القصة.

ترجمت أعمال الأديب جبرا إبراهيم جبرا إلى حوالي 12 لغة نذكر منها الإنجليزية و الإسبانية و الفرنسية و الإيطالية...

3- تحليل و مقارنة المدونتين

سنعمد في هذا الجزء من بحثنا إلى استعراض جملة من الأمثلة من الترجمتين: ترجمة فاطمة موسى، و ترجمة جبرا إبراهيم جبرا بهدف إظهار طريقة مقاربة كل منهما للنص الأصل خدمة للهدف الذي رسمه لنصه في لغة الوصول. سنعمد في هذا الجزء من بحثنا إلى استعمال بعض الاختصارات كحرف **'م'** للإشارة **لمشاهد** المسرحية، و كذلك حرف **' ف'** للإشارة **لفصول** المسرحية.حرف **'ص' للصفحة.** و سنستعمل حرف **'s'** للإشارة للمشهد: **scene**. و كذلك حرف **'P'** للصفحة ***page*** في الأمثلة المدرجة باللغة الإنجليزية.

3-1 تحليل ترجمة المدونة انطلاقا من توجهها الثقافي

سنركز في هذه النقطة من تحليلنا للترجمتين على تحديد التقنيات التي استخدمها كل مترجم على حدا في ترجمته للبعد الثقافي للنص الانجليزي في إطار أسلوبي التوطين و التغريب. و سنقيم في البداية مدى موائمتها لطبيعة النص المسرحي ذي البعدين المنطوق و المكتوب، ومن ثم مدى موائمتها لطبيعة نصوص المؤلف المسرحي العالمي وليام شكسبير المشحونة بالمكنونات الثقافية و الحضارية.

المثال الأول:

جرت الأحداث التي التقطنا منها هذا المثال في المشهد الأول من الفصل الأول من المسرحية. حين جاء دور كورديليا، الابنة الصغرى للملك لير لتعبر عن مقدار حبها لأبيها و تأخذ قسطها من الميراث. أحدثت إجابة كورديليا الصادقة صاعقة في قلب الملك. حيث أخبرته أنها تحبه مثلما يتوجب على كل ابنة أن تحب أباها لا أكثر، في حين كان الملك ينتظر الأفضل منها لتنال أفضل قسط من المملكة. و في ثورة غضبه تلك قال:

Lear.

"The barbarous Scythian,
Or he that makes his generation messes
To gorge his apptite, shall to my bosom
Be as well neighbour'd pitied, and reliev'd,
As thou my sometimes daughter" **S.1 Act.1 p: 24**

- **لير:**

"و أهون علي أن أضم إلى صدري قبائل البرابرة أو المتوحشين الذين يأكلون لحم أبائهم ميتا من أن أراك إلى جواري يا من كنت يوما ابنتي" **فاطمة موسى م.1 ف.1 ص:22**

- **لير:**

"و ليكونن السكيثي البربري
أو ذاك الذي يجعل من والديه طعاما
ينهمه نهما أقرب إلى قلبي
أسعفه أعطف عليه
منك أنت يا من كنتي يوما إبنتي" **جبرا إبراهيم جبرا م. 1 ف. 1 ص:234**

سعيا منها لتحقيق الجانب العملي من ترجمة المسرحية و المتمثل في تحقيق التفاعل مع الجمهور، و التأثير فيه بشكل مباشر، أن د. فاطمة موسى قد اتبعت أسلوب الحذف لكل ما له بعد ثقافي إنجليزي غريب عن ثقافة متلقيها. فلقد قامت في هذا المثال، و في مواقف غيرها سنسوقها فيما سيأتي باستبعاد كل ما قد يؤدي الإبقاء عليه إلى تضليل فهم المتلقي، و تشتيت انتباهه عما يعرض. ولقد أشرنا لهذا في الجزء النظري من بحثنا. فبالقدر الذي يحرص به المؤلف المسرحي على خلق قطعة صادقة من الحياة يتقبلها المتلقي، يتوجب على المترجم الحرص على الإتيان بترجمة تحمل كل ما هو مألوف لا يعيق الفهم و التصور الآني للأحداث.

فلما كان هدف فاطمة موسى كغيرها من المترجمين، الذين يضعون العرض المسرحي و الفهم الآني و المباشر لكل ما يعرض على الجمهور منتها لترجماتهم ، قامت في هذا المثال بحذف لفظة 'scythian' و تحوير معناها بما يعرف بتقنية الشرح المقتضب 'paraphrasing'. هنا يظهر دور أسئلة التفاوض الذي سبق و أن أشرنا إليها في المبحث الثاني للفصل الثاني و التي تعرف لدى منظري نظرية الهدف commission checklist. فتحديد من سيتلقى المسرحية، و مستوى قدراته، و هتماماته، وما طبيعة النص الذي يتوقعه إلى غير ذلك هام جدا. فالصعوبة التي فرضت نفسها في هذا المثال ذات بعد معتقدي

أسطوري. فلا يوجد في الثقافة العربية المستقبلة للنص لما يعرف عند الإنجليز بالسكثيين كما ترجمه جبرا إبراهيم جبرا في عمله. ففي هذا المثال، نجد أن **المترجم جبرا إبراهيم جبرا** اتخذ موقفا مغايرا تماما، مظهرا هدفه و نيته في الحفاظ على البعد الأسطوري في ترجمته. فلقد قام بنقل مضمون، و لغة النص الأصل حين أبقى على الخصوصية الثقافية و إشارات التراث الشعبي الإنجليزي. من هنا نستقي أن إجابات الأسئلة التي طرحها كل من المترجمين مختلفة، و الوظيفة التي حددها كل لنصه في اللغة الهدف مغايرة للآخر.

كما تجدر بنا الإشارة هنا إلي تلك الحواشي التي أضافها المترجم جبرا إبراهيم جبرا أسفل الصفحة لشرح معنى الكلمة التي اقترضها، مظهرا أنه و حسب معتقد قديم لدى الإنجليز يوجد قوم يدعون أهل سكيثيا يقومون بالتهام أوليائهم عندما يطعنون في السن. لكن هذه التقنية لا تنفع كثيرا خلال العرض المسرحي كونه يقوم على تلق و تفاعل مباشرين مع المضمون.

المثال الثاني:

تدور أحداث هذا المثال في المشهد الخامس من الفصل الرابع بين إزوالد و ريغن. حين كانت ريغن في هذا المشهد تحاول أخذ رسالة من أوزوالد، و التي بعثت بها أختها غونريل لعشيقهما المشترك أي للابن غير الشرعي لغلوستر، الملقب إدموند لتتأكد من خيانة أختها لزوجها. ولما رفض الخادم إعطائه إياها أطلقت العنان للسانها، و أفصحت عن علاقتها مع إدموند علانية و قالت:

Regan.
My Lord is dead, Edmund and
I have talk'd
And mor convenient is he for my hand
Then for your Lady's,
You may gather more

Act.4 S.5 P: 157-158

- **ريغن**

"إن زوجي مات، و قد تفاهمت أنا و إدموند، و من أنسب له أن يرتبط بي لا بسيدتك، ويمكنك أن تفهم الباقي" **فاطمة موسى م.5 ف.4 ص:110**

- **ريغن**

" لقد مات سيدي، و لقد تحدثنا أنا و إدموند،
و هو ليدي أنسب منه ليد سيدتك، و لك أن تستنتج المزيد"

جبرا إبراهيم جبرا م.5 ف.4 ص:337

في هذا المثال أيضا استعملت المترجمة من الألفاظ ما عبرت به عن مضمون المسرحية المترجمة و كأنها نتاج محلي عربي. فبدل الحفاظ على اللفظ 'hand' الذي عبر به شكسبير عن فكرة الزواج، و تترجمه بما يقابله في اللغة العربية؛ قامت بتقديم الفكرة نفسها لكن من منظور محلي عقائدي مُستعمِلة لفظة 'الارتباط'. فكانت اللغة سلسة و الفكرة بسيطة، لا تتقبل أي تأويل آخر عدى ما استُعمِلت لتعبر عنه. صحيح أنّ عبارة 'طلب اليد' للزواج ليست غريبة عن ثقافتنا، لكنها لا تعد الأنسب في لغة المسرح. كون لفظة 'اليد' تحمل بالإضافة للمعنى الثقافي هذا، معناً ماديا محتملا.

الأمر ذاته ينطبق على الترجمة التي قدمتها للفظة 'my Lord'. يُستعمل هذا اللفظ عموما في اللغة و الثقافة الإنجليزية في عهد شكسبير كلقب تطلقه المرأة على زوجها أو كلقب للتعبير عن مركز سياسي في المملكة. فرغبة فاطمة موسى بأن تشرح طبيعة العلاقة بين ريغن و من تتحدث عنه، و لتبعد ذهن المتلقي عن أي تأويل آخر محتمل، قامت بإتباع أسلوب الأقلمة Adaptation، أين استبدلت اللفظ بما يوائم الواقع الثقافي العربي المستقبل للعمل المترجم. فهدف المترجمة كان الحرص على إيصال المعنى الدقيق، و القضاء على أية فرصة للتساؤل و الاستفسار خلال العرض.

من جديد يعود و يقدم جبرا إبراهيم جبرا ترجمة وفية للنص الأصل شكلا و مضمونا، حيث نجده قد نقل أفكار النص الشكسبيري إلى البيئة العربية محترما المنظور الثقافي للغة الإنجليزية و لو أن عادات و تقاليد الزواج، و الألقاب، و علاقات القرابة و غيرها محطات ثقافية تتباين من بيئة إلى أخرى، و يتم

التعبير عنها كل حسب منطقه، و منظوره الذي قد يكون دينيا محافظا ، أو معتقداتيا وثنيا، أو ربما أسطوريا... فجبرا فضل أن يحافظ على الخصوصية الثقافية لمسرحية ***King Lear*** وحمل المتلقي على تذوقها و لو أن ذلك قد يؤدي إلى حجب بعض المعاني التي تتطلب ربما بعضا من التفسير؛ ما لا تسمح به طبيعة النص المسرحي الذي نحن بصدد البحث في منهجية الترجمة الأنسب له. فلقد حافظ جبرا على لفظة ***hand*** اليد بمعنى الزواج، وكذلك اللقب ***my Lord*** الذي ترجمه ترجمة حرفية بلفظة سيدي دون توضيح أو إظهار للشحنة الثقافية المنطوية فيه.

المثال الثالث:

تجري هذه الأحداث في المشهد 2 من الفصل 4. وهو حديث غونريل وهي تغازل إدموند، الإبن غير الشرعي لغلوستر، و في الوقت نفسه تحثه على الخروج و ملاقاة جيوش أختها كورديليا القادمة من فرنسا.

Goneril.

Decline your head, this kiss, if it drust speak,
Would stretch thy spirit up into the air.
Conceive, and fare thee well.

Act.4 S.2 (P.115)

- **جونريل**

" هذه القبلة لو جرؤت على الكلام قد ترفع مشاعرك إلى أعلى عليين"

فاطمة موسى م. 2 ف.4 ص: 102

- **غونريل:**

" أخفض راسك هذه القبلة، لو نطقت

لقام لها روحك منتصبا في الفضاء.

فكر مليا، و الوداع."

جبرا إبراهيم جبرا م.2 ف.4 ص:328

المثال الرابع:

أما هذا المثال فتجري أحداثه في المشهد 2 من الفصل 4. وهو حديث دار بيت ألبني وزوجته حين راحت تعاتبه على إهماله لها و عدم الخروج لملاقاتها. فرد عليها مبررا إهماله لها برفضه لما تسببه من أذى هي و أختها لأبيهما المسن الضعيف، و لأختهما كورديليا التي تسببتا في شقاقها مع والدها ونفيها.

Albany.

… See thyself, devil

Proper deformity seems not in the fiend

So harried as in woman **Act.4 S.2 (P. 116)**

- **ألبني**

"أنظري إلى مرآتك يا شيطانة، إن خبث النفس يعكس في وجه المرأة مسخا يفوق قبح الزبانية"

فاطمة موسى م.2 ف 4 ص: 112

- **ألبني**

" أبصري نفسك، يا شيطان

لا يرى المسخ الحق في إبليس

على هذا القبح كما يرى في المرأة "

جبرا إبراهيم جبرا م.2 ف.4 ص:330

في هذين المثالين: الثالث و الرابع (4-3)، نلاحظ أن **فاطمة موسى** قد عمدت إلى استعمال أساليب التصرف و التكييف. فقد اقتبست ألفاظ لها مرجعية دينية محلية كلفظ 'الزبانية' و هو اسم لأحد

ملائكة الرحمان تشاع عنهم صفة الجبروت و القوة الظاهر على وجوههم لكنه ليس بشيطان، فلقد اعتمدته لتسهل تقريب صفة القبح الظاهر على وجه الزوجة إلى ذهن المتلقي. فيحين نجد أن جبرا قد كان وفيا جدا لبنية النص الأصل و أهمل قابلية فهم المتلقي للمعنى الدقيق المرجو من استعمال شكسبير لهذه الألفاظ من غيرها. فلفظة إبليس يمكن أن تعوض في كل المواقف لفظة شيطان كما هو الحال في الألفاظ التي اعتمدها شكسبير 'devil' و'fiend' لكن إذا ما تفحصنا المعنى الذي أراده ألبني لوجدنا أن فاطمة موسى كانت الأقرب في انتقائها. كذلك في استعمالها للعبارة الجاهزة ' أعلى عليين' فهذه العبارة تحمل خلفية ثقافية عربية دينية تماشيا و الذهنية العربية التي تعتبر الدين مرجع الحكمة الوحيد للمجتمع العربي.

المثال الخامس:

استعملت المترجمة عبارة أخرى اقتبستها من القرآن و هي عبارة **' دك الأرض دكا'** في المشهد الثاني من الفصل الرابع في ترجمتها لعبارات الملك لير وهو يعبر عن يأسه في ثورة غضب و جنون في:

Lear.

Blow, winds, and crack your cheeks! Rage! blow! **Act.3 S.2 P. 87**

لير:

"و يا أيها الرعد العاتي دك الأرض دكا و أقلب نظام الكون قلبا" **فاطمة موسى م.2 ف.3 ص:70**

أما ترجمة جبرا إبراهيم جبرا فأتت محاكية للنص الأصل قالبا و مضمونا.

لير:

" ازفري يا رياح، شققي خديك! ثوري و اعصفي!

وأنت يا شآبيب و دوافق انهمري" **جبرا إبراهيم جبرا م.2 ف.3 ص: 298**

المثال السادس:

خدمة لمسعاها في مخاطبة الجمهور أكثر من القراء، بثقافته المحلية لجأت فاطمة موسى من جديد للاقتباس في هذا المثال الذي جاء نصه على لسان إدجار و هو يمثل دور المتسول توما كي لا يتعرف أحد على شخصيته الحقيقية:

Edgar.

Take head o ‘ the foul fiend; oby thy parents; keep thy word justly, swear not; commit not with man’s sworn spouse, set not thy sweet heart onproud arry.

Act.3 S.4 P: 94

لير:

" أطع والديك، و اصدق وعدك، ولا تسب ولا تزن ولا تمشي في الأرض مرحا ".

فاطمة موسى م.4 ف.3 ص:82

فعبارة 'و لا تمشي في الأرض مرحا ' مقتبسة من القرآن

لير:

" احذر إبليس اللعين. أطع والديك. ارع الذمة في كلامك لا تحلف لا تفحش بحليلة غيرك، لا تتعلق بفواخر الثياب..." جبرا إبراهيم جبرا م.4 ف.3 ص: 307

أما جبرا إبراهيم جبرا فضلَّ في هذا المثال ملتزما بما جاء به شكسبير في النص الأصل، في حين أسقطت أو بالأحرى حذفت فاطمة موسى بعض النصائح كونها قد أحاطت بالمعنى كله في عبارة ' ولا تمشي في الأرض مرحا '.

المثال السابع:

كذلك عبارة **'كل من عليها فان'** من المشهد الثاني للفصل الرابع، اقتباس اعتمدته فاطمة موسى لترجمة ما عبر به غلوستر عن دهشته لما أحس به مما آلت إليه حال الملك لير:

Gloster.

O ruin'd piece of nature! This great world shall so wear out to nought…

Act.4 S.6 P: 129.

جلوستر:

"ما أعجب ما يتغير الإنسان و ينهار...ما أبدع فيه الخالق من عقل. كل من عليها فان و هكذا مصير الدنيا بأسرها." **فاطمة موسى م.6 ف. 4 ص: 115**

غلوستر:

" يا قطعة من الطبيعة تهدمت! هذا الكون الكبير ليهرأنّ حتى العدم! "

جبرا إبراهيم جبرا م.6 ف.3 ص: 344

نلاحظ في هذا المثال أيضا أن المترجمة فاطمة موسى قد طبعت ترجمتها بالطابع التراثي

الشعبي المحلي ، مدرجة لتحقيق ذلك قيما دينية ألفتها الذائقة العربية المستهدفة و التي ستتلقى العرض المسرحي. في حين نجد أن جبرا إبراهيم جبرا قد حافظ على أدق التفاصيل مطابقة للنص الأصل. فنجده مثلا قد أبقى على تشبيه شكسبير للملك لير بقطعة من الطبيعة تهدمت.

كل هذه العبارات التي ذكرناها في الأمثلة مذكورة في القرآن الكريم، و في الشريعة الإسلامية ككل استعملتها فاطمة موسى في ترجمتها لتعبر عن أفكار جاءت في النص الأصل قائمة على خلفية معتقداتية وثنية ما كان لكل متلق عربي أن يفهم الحكمة منها. و قد جرى وأن أشارت إليها الباحثة **أحلام حادي** في بحثها الذي قارنت فيه أربعة ترجمات عربية لمسرحية **الملك لير**، و المعنون كما أشرنا إليه في مقدمتنا **الملك لير في أربعة ترجمات عربية**. أما فيما يخص ترجمة جبرا في هذه الأمثلة، فنجد أنها كانت صورة عن النص الأصلي، كونه اتبع الأسلوب نفسه الذي اتبعه مؤلف العمل المسرحي. فلم يذكر الجانب الديني و العقائدي إلا في المواقع التي دعت الضرورة لذلك، أي لترجمة ما جاء في المسرحية ليعبر به عن البعد الديني. و حتى إذا دعته الضرورة للحديث عن الجانب الديني ما كان ليخرج عن إطار المعتقدات الوثنية التي جرت فيها أحداث النص الأصل.

جاءت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ثرية بأساطير و معتقدات شاعت في بريطانيا خلال عهدها الوثني، يمكن أن نذكر منها اعتقاد كانوا يؤمنون به و هو أن البجع طائر جارح. ففي المشهد الثاني من الفصل الثالث يقول لير في حديثه مع كنت و البهلول و هو ساخط على بناته اللواتي غدرن به و خُنَّه حتى أضحى في البرية:

المثال الثامن:

Lear.

[…]Judicious punishement!’t was this flesh begot

Those pelican daughters **Act3 S.4 P.95**

- **لير:**

" ينجب هذا الجسد تلك البنات الجوارح . " **فاطمة موسى م.2 ف.3 ص:82**

- **لير:**

"عقاب عادل! هذا هو الجسد الذي استولد بنات البجع أولائك."

جبرا إبراهيم جبرا م.4 ف.3 ص:307

ثم يضيف في عبارة توضيحية أسفل الصفحة أن من المعتقدات القديمة في بريطانيا أن البجعة إذا رأت صغارها تموت تضرب خاصرتها فيسيل دمها لتسقيه إياها. أما فاطمة موسى فاستعملت التحوير للتعبير عن الفكرة التي أرادها شكسبير من وراء استعمال كلمة 'البجع' في هذه الفكرة بالذات، و هي أن بناته ناكرات للجميل كونهن مثل الجوارح ضحين بأبيهن دون أن يقشعر لهن بدن، تحقيقا لأهدافهن الطاغية.

المثال التاسع:

بالنسبة لهذا المثال المأخوذ من الفصل 2 مشهد 4، فتدور أحداثه في قصر إبنة الملك لير غونريل. بعد أن قسم الملك كل ما لديه على بناته قرر أن يعيش بدون أي إزعاج شهرا عند غونريل ثم ينتقل إلى قصر ريغن ليقضي شهرا آخر. لكنه أدرك وهو في قصر غونريل أنه هدف لمخطط شرير يهدف إلى إبعاده عن مقالد الحكم كليا و إخضاعه لرغبات بناته. فراح في هذا المشهد يصرخ و يدعو إلى حضور ابنته و زوجها فورا.

Lear.

O, how This mother swells up towards my heart!

Hysterica passio,down,thou climbing sorrow,

Thy element's below!- where is this daughter? **Act.2 S.4 P.72**

- **لير:**

"آه. إن قلبي يكاد يختنق، و لكن صبرا فلأملك جناني، أين بنتي هذه؟"

فاطمة موسى م.4 ف.2 ص:64

- **لير:**

"آه. إن الرحم لتتورم صوب قلبي،

هستريكا باسيو! أيها الحزن الصاعد انخفض،

مكانك تحت! أين ابنتي هذه؟" **جبرا إبراهيم جبرا م.4 ف.2 ص: 284**

يحمل هذا المثال في لغته الأصلية لفظا غريبا عن الثقافة و اللغة العربية و هو ' hysterica passio'؛ عرف عنه جبرا إبراهيم جبرا في الحواشي التي اعتاد تقديمها أنه اسم لاتيني يطلق على مرض يخنق الرحم و يصيب النساء عموما. في ترجمته هذا اللفظ إلى اللغة العربية، قام جبرا إبراهيم جبرا بنسخه مباشرة عن لغة الأصل. فكان الناتج كلمة دخيلة في شكلها عن بُنى اللغة العربية، ودخيلة في مضمونها على الثقافة العربية، لكنها تحمل في طياتها معلومة عن الثقافة الغربية خلال العهد الوثني. لكن تجدر بنا الإشارة أن هذه الترجمة لا تخدم الأهداف المسرحية. فلن يتفاعل المتلقي مع الفكرة لوجود لفظ مجهول أولفظ يحمل معنى ضمني، يدفع بالمتلقي للسهو أو الاستفسار بدل الاستمتاع.

أما فاطمة موسى فقد اتبعت تقنية الأقلمة Adaptatation، أين ترجمت الوضع و ليس البناء أوالمفردات. فلقد استبدلت واقع اجتماعي إنجليزي، لكن بمنظور اجتماعي عربي حرصا على الفهم المباشر و الصحيح للفكرة.

المثال العاشر:

بعد أن ضاق قصر غونريل بالملك في الشهد 2 من الفصل 2، أرسل هذا الأخير رسالة لابنته ريغن معلما إياها بقدومه للإقامة معها. حمل كانت هذه الرسالة و حين بلغ القصر لم يلقى الرحاب الذي يليق برسول ملك، و دخل في شجار حاد مع رسول غونريل الذي لحق به و هو أيضا يحمل رسالة من سيدته تعلمها فيها بخطتها لإذلال والدهما. وخلال هذا النقاش قال كانت جمله هذه:

Kent.

Smile you my speeches as I were a fool?
Goose, if I had you up on Sarum plain,
I'd drive ye cackling home to Camelot. ***Act.2 S.2 P.65***

- **كنت:**

" لو أمسكت بك في الخارج لجعلتك تصبح إوزة"

فاطمة موسى م.2 ف.2 ص:51

- **كنت:**

"أتبتسم لما أقوله كأني بهلول؟

والله يا إوزة، لو رأيتك على سهل "ساروم"

لسقتك و أنت تقوقئ إلى خمك في "كاملوت"! "

جبرا إبراهيم جبرا م.2 ف.2 ص:276

أما هذا المثال فسقناه لنتحدث عن عنصر آخر من العناصر المعبرة عن الخصوصية ثقافة لأمة معينة، وهو اسم المكان Toponym، و كيف أن له دور في توجيه عملية الترجمة. ذكر شكسبير فيما قاله كنت أسماء لأماكن موجودة في إنجلترا: 'سهل ساروم' و موقعا آخر يطلق عليه اسم 'كاملوت'، لكن قامت فاطمة موسى بحذفها تماما من ترجمتها مخافة تشتيت ذهن المتلقي عن المضمون بأسماء غريبة عنه، لا يحدث غيابها عن النص فارقا محسوسا. أما جبرا إبراهيم جبرا فكان وفيا لكل ما له بعد ثقافي و حضاري، تحمل شكسبير عبئ ذكره. فذكر هذه المواقع سيوسع دائرة خيال القارئ، أو متلقي العرض و يعرفه أكثر بهذه البيئة الجديدة.

المثال الحادي عشر:

Lear

[…] for Glousester's bastard son

Was kinder to his father than my daughter
Got 'tween the lawful sheets. **Act.4 S.6 P:129**

- **لير:**

" ان ابن جلوستر مع أنه ابن زنا كان أشفق بأبيه من بناتي(فقد) ولدن في الحلال."

فاطمة موسى م.6 ف.4 ص: 110

- **لير:**

" لقد كان ابن غلوستر النغل أرأف بأبيه من بناتي اللواتي ولدن بين الشراشف المشروعة."

جبرا إبراهيم جبرا م.6 ف.4 ص: 343

من جديد تظهر فاطمة موسى توجها توطيني في ترجمتها مسرحية الملك لير. إذ ترجمت لفظة bastard بابن زنا مخاطبة بذلك الفهم العربي متجنبة بذلك كل ما يخل ذكره بلأخلاق. أضف إلى ذلك أن لفظة 'نغل' التي استعملها جبرا إبراهيم جبرا لن تتغلل و لن تحمل المفهوم المراد منها مباشرة إلا لمن له تفتح واسع إلى حد ما على اللغة العربية. فالمسرحيات لا توجه لفئة أو لطبقة اجتماعية دون غيرها. وهذا ما سيظهر جليا في العنصر الآتي من البحث و الذي ستكون اللغة محوره.

3-2 تحليل ترجمة المدونة انطلاقا من بنيتها اللغوية

لما كانت اللغة هي الوسيلة المثلى للتعبير عن الأفكار في شتى الميادين منها الترجمة، ولما كانت كما جرى و أشرنا إليه أحد تلك العوامل الموجهة لدفة الترجمة كان خصها بقسط وفير من الدراسة و التحليل ضرورة لا غنى عنها. فلغة ترجمة تهدف التغريب غير لغة ترجمة تهدف التوطين.

المثال الثاني عشر:

في كلمات غونريل و هي تعاتب زوجها ألباني لعدم خروجه لملاقاتها في المشهد الثاني من الفصل الرابع قالت :

Gonril.

I have been worth the wistle.

Act.4 S.2 (P.115)

- **غونريل**

"ألم أكن أساوي في نظرك جهد الخروج للقائي". **فاطمة موسى م.2 ف.4 ص: 102**

- **غونريل**

"لقد كنت أساوي الصفير منك" **جبرا إبراهيم جبرا م.2 ف.4 ص: 328**

مقاربة جبرا إبراهيم جبرا للمدونة في هذا المثال أيضا مختلفة عن مقاربة د. فاطمة موسى على مستوى اللغوي و لو أننا سنتعمد إقحام بعض مما له بعد ثقافي بهدف الإحاطة أكثر بالموضوع. ففاطمة موسى أظهرت المعنى المراد من الجملة مباشرة بلغة بسيطة، مستفسرة عن سبب عدم خروج زوجها لملاقاتها. فالجملة واضحة ولغتها سهلة تحترم بنية اللغة العربية، في الوقت الذي فضل جبرا إبراهيم جبرا عدم تقديم أي تنازل لملامسة قدرات المتلقي المحدودة في بعض الأحيان ، محافظا بذلك على بنية الجملة الأصلية و كل ما تخفيه هذه الجملة من إيحاء لمعنى الاحتقار و اللامبالاة. كثيرا ما تخفي الخصوصية الثقافية المعنى المقصود من الملفوظ من الكلام خاصة فيما يخص الأمثال و الحكم و التي كثيرا ما يقف المترجم حائرا حيال كيفية ترجمتها دون إفقادها جمالياتها التركيبية و مكنونها الإيحائي. و هذا ما حاول جبرا تحقيقه لكن كان ذلك على حساب سمة وضوح الفكرة، و الدليل على ذلك تفطُن المترجم إلى ضرورة إضافة ملاحظة شارحة للفكرة أسفل الترجمة يمكن أن يطلع عليها القارئ. لكن ماذا بشأن المتلقي لهذه الترجمة عرضا مسرحيا؟ و

لم يتوقف جبرا إبراهيم جبرا عند هذا الحد، فمسعاه الإنساني للتعريف بلغة و ثقافة الآخر وضعته أمام تجربة التوليد، فجاء نصه يزخر بالكلمات المولدة على أوزان جديدة و ذلك بغرض الحفاظ على ذات البنية الشعرية الشكسبيرية إن صح القول، وهو الأمر الذي تجنبت د. فاطمة موسى الوقوع فيه. و من الأمثلة التي يمكن رصدها في هذا الشأن:

المثال الثالث عشر:

إدغار:

" فالفعلة الظلماء الخبيثة التي أنطفك بها

كلفته عينيه " **جبرا إبراهيم جبرا م.3 ف.5 ص:369**

فتوليده لفعل ' أنْطَفَكَ' و التي أتت على وزن أَفْعَلَ+ ك، والذي أصله لفظة 'نطفة' تعبير عن معني أوجدك من جزء منه وهو النطفة، وكان هدفه محاكاة البنية الإنجليزية.

و في ترجمته أيضا لقول الضابط في:

المثال الرابع عشر:

تجري أحداث هذا المثال بعد انهزام جيش كورديليا أمام جيش إدموند و أخذها أسيرة مع أبيها الملك لير. في هذه الظروف اكتشفت الأختان خيانة الواحدة للأخرى ما دعا ألباني يطلب أن ينازل إدموند ليعاقبه على خيانته العظمى:

ضابط: "صَوّتِي، يا أبواق!" **ترجمة جبرا إبراهيم جبرا م.3 ف.5 ص:366**

فكلمة 'صَوّتِي' كلمة مولدة عن الاسم 'صوت' + الوزن افعلي

في حين نجد أن المترجمة فاطمة موسى لم تتكلف في لغة ترجمتها عناء استعراض القاموس اللغوي العربي أو التحسين فيه بتجنبها كل ما هو غريب و قديم أو أجنبي. فكانت ألفاظها بسيطة ومألوفة تستسيغها أذن المتلقي و يسهل على الممثل إستعراضها على الخشبة.

المثال الخامس عشر:

تجري أحداث هذا المثال في المشهد الأول من الفصل الثاني، بعد اكتشاف **الملك لير** لحِيَل ابنته **غونريل** واتخاذه لقرار الانتقال إلى قصر **ريغن**. وهناك فوجئت **ريغن** بزيارة أختها قائلة:

Regan.

Thus out of season, threading dark-ey'd night ***Act.1 S.2 (P.117)***

- **ريغن:**

" هكذا بدون مناسبة، و بعد أن أرخى الليل سدوله "

ترجمة فاطمة موسى م.1 ف.2 ص: 55

- **ريغن:**

" في غير موعد الزيارة، كالخيط في سم الليل " **ترجمة جبرا إبراهيم جبرا م.1 ف.2 ص: 272**

يظهر هذا المثال الخامس عشر أن الصور الموحية التي تميزت بها كتابات شكسبير لم تفلت من قبضة ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لالتزامه و لوفائه للنص لأصل، فكان يرسم في كل مناسبة صورة موحية تحاكي الصورة الشعرية التي أبدعها **شكسبير**، وفيَّة في مضمونها و بنيتها التركيبية، و طابعها الإيحائي لما تزخر به ثقافة النص الأصل؛ فيحين اكتفت المترجمة فاطمة موسى بما يخدم أهداف الترجمة من كلمة واضحة، و بنية سهلة الأداء على الخشبة. و هذا ما أشرنا إليه في الجزء النظري حين تحدثنا عما تقصده الباحثة أوركيوني بعلاقة التحديد المتبادل. أي تحديد مضمون الخطاب الذي سيلقى وشكله اللغوي بافتراض ردة فعل المتلقي مسبقا. فقد ترجمت **فاطمة موسى** الصورة الموحية في نص **شكسبير** 'threading dak-eye'd night' بعبارة مألوفة و كثيرة الاستعمال في اللغة العربية تجنبا لما قد يحدثه ذلك من تعقيد و غرابة أسلوب يصعب إلقائه على المسرح و ما كان لجميع المتلقين باختلاف مستوياتهم الفكرية و اللغوية أن يفهموها، و يتفاعلوا معها بشكل مباشر. بينما لم يترجمها **جبرا إبراهيم جبرا** إلا بصورة تماثلها في الإيحاء و البنية التركيبية واضعا الأمانة و الوفاء للنص للأصل هدفا له.

<u>المثال السادس عشر</u>:

Edmund.

….Whose age had charms in it, whose title more,
To pluck the common bosom on his side,
And turn our impresse'd lances in our eyes
Which do command them. **Act.5 S.3 (P: 190)**

- **إدموند:**

" فإن في سنه و لقبه من السحر ما قد يثير الرأي العام في صفه، ينقلب علينا الجنود و يفلت منا الزمام " **فاطمة موسى م.3 ف5 ص:132**

- **إدموند:**

" ففي شيخوخته، ناهيك عن لقبه، من السحر

ما ينتزع قلوب العوام إلى جانبه

و يحول رماح جنودنا إلى أعيننا

نحن الذين نسوقهم " **جبرا إبراهيم جبرا م.3 ف.5 ص: 363**

في هذا المثال كذلك عمد جبرا إبراهيم جبرا إلى الحفاظ على التصوير الشعري. ففي النص الأصل استعمل شكسبير صورة موحية عبر بها على لسان ادموند عن إمكانية انقلاب جنوده الموجودين تحت إمرته عليه هو و عصبته من الخونة دون أن يذكر كلمة انقلاب أو ما يشبهها. بل تحدث عن الرماح lances و هو يقصد مستعمليها، وكذالك عبارة 'tourn our lances in our eyes'مما نقل إلى المتلقي مفهوما أو معلومة في صورة موحية أضفت جمالا على النص. كان جبرا وفيا لهذا التصوير لقطة بلقطة. فالصورة التي رسمها في اللغة الهدف تحاكي تماما ما يقابلها في اللغة الأصل. حتى البنية الشعرية العمودية كانت في الموعد في ترجمته.

<u>المثال السابع عشر</u>:

و في قول البهلول و هو ساخط على غونريل في قصرها لسوء معاملتها لوالدها في المشهد الرابع من الفصل الأول:

Fool.
A FOX,when one has caught her,
And such a daughter,
Should sure to the slaughter,
So the fool follows after **Act.1 S.4 P.51**

- **المهرج:**

"اذا امسكت ثعلب و الا بنت من الصنف ده حق عليها الذبح و الله لو طرطوري يشتري حبل كنت شنقتها و رحت وراها" **فاطمة موسى م. 4 ف. 1 ص: 47**

- **بهلول:**

"ثعلبة كهذه اصطدتها

و فتاة كهذه، سأهرع بها، للمسلخة

لو تشتري قبعتي حبلا لها!

بهلول، إذن، عليك بها! " **جبرا إبراهيم جبرا م.4 ف.1 ص:263**

أما هذا المثال فلم يكن انتقاؤه هذه المرة للحديث عن البنية المستعملة أو التصوير و الإيحاء، و إنما للإشارة لى الشكل اللغوي و للغة العامية التي استعملتها فاطمة موسى على لسان البهلول خاصة. فكما سيلاحظ قارئ أو مشاهد مسرحية **الملك لير** أن صوت البهلول يمثل في المسرحية صوت شخص حكيم ناصح مرشد، مما أدى بالمترجمة فاطمة موسى إلى إدراج كل المواعظ و الحكم التي أتت على لسان البهلول، والتي لا خيار آخر أمام المترجمة إلا أن يفهمها المتلقي باللغة العامية. فاللغة العامية شكل لغوي في مستوى فهم كل متردد على المسرح. كما استعملتها أيضا في بعض المواقف الهزلية، وكلغة للبسطاء و الأخيار من عامة الناس، فهي الشكل اللغوي الأقرب للواقع (القط،1997: 32-33). أما جبرا إبراهيم جبرا فنجد أنه لم يعر هذا اهتماما كبيرا كون هدفه الأساسي إبلاغ الرسالة بكل وفاء للبنية اللغوية و كل خصائصها الأسلوبية. فجاءت لغته فصيحة تميل بقدر كبير لفئة المثقفين، و لو أن مسألة اللغة المُناسبة للعروض المسرحية مسألة جدية في البحوث و الدراسات التي تعنى بالمسرح، و أغلبها تستبعد الانحياز التام للغة الفصيحة، والنقاش لا يزال قائم.

خلاصة الفصل

من خلال كل ما ادرجناه في هذا الفصل و خاصة ما سقناه من أمثلة في التحليل و المقارنة بين الترجمتين لمسنا اختلافا شاسعا بين الترجمتين. حيث سعت فاطمة موسى لملامسة فهم و ذوق الجمهور العربي من خلال مخاطبتها إياه بلغة بسيطة مفهومة، خالية من أي عناصر قد تعيق الفهم المباشر لمضمون المسرحية. و نجدها أيضا قد استعملت من تقنيات الترجمة ما حققت به الفهم الآني والمباشر للمسرحية نذكر منها: التحوير، الاقتباس من القرآن، التكييف، الحذف؛ و كلها تقنيات تحقق أسلوب التوطين. أضف إلى ذلك مزيجها للأشكال اللغوية حيث تراوحت لغة المسرحية بين العامية والفصحى تبعا للمواقف و ما تستدعيها. في حين حاول جبرا إبراهيم جبرا الحفاظ على هيكل النص الشعري، و بجانبه الإيحائي. و قد وفى الخصوصية الثقافية الغربية حقها. فكم من صورة شعرية في نص جبرا يحتاج المتلقي لقراءتها أكثر من مرة لفهمها كونها مدرجة وفقا لبنية دخيلة على البنية التي أَلِفَها القارئ و المستمع العربي، و كم من خصوصية ثقافية أدرجها في النص المترجم يحتاج فيها القارئ للعودة إلى الحواشي المدرجة لفهمها أو ربما للبحث و التقصي، وكم من كلمة مولدة يحتاج المتلقي لفهمها بعض الثواني للتفكير، ما سيغيب عنه بعضا من تفاصيل العرض. هذا ما يدعونا للحكم على أسلوب التوطين أنه المستحسن لترجمة النصوص المسرحية الموجهة أساسا للعرض لمرونة تقنياته و التي مكنت من خلال ما رأيناه في التحليل، و إلى حد بعيد، المترجمة فاطمة موسى من الوفاء لخصوصيات فن المسرح خاصة الفهم الآني و التفاعل المباشر مع ما يعرض. فمهما تناسينا خصوصيات العرض المسرحي كلها، فلا مجال البتة لتناسي نقطة الفهم الآني و المباشر لما يدور على الخشبة من أحداث ضمانا للتفاعل مع مجريات ما يعرض.

الخاتمة

لقد كان بحثنا إلقاء للضوء على إحدى التحديات الكبيرة التي تطرحها الترجمة ألا وهي ترجمة النصوص المسرحية لما تحمله من خصوصية في كونها تلقى مباشرة على الجمهور و الذي تتفاوت قابليته لفهم مضمون ما يلقى عليه. فالنصوص المسرحية تحمل في طياتها مثل أي نص أدبي آخر قيما حضارية و ثقافية في حلة لغوية تختلف كل الاختلاف عما هو معتمد في البيئة و اللغة الهدف.

لقد استقطب اهتمامنا في هذا البحث فيما يخص ترجمة الأعمال المسرحية المتميزة عن غيرها من النصوص الأدبية ببعدها المنطوق والمكتوب، آلية التلقي و التفاعل المباشر مع العمل، و كذلك استعمال المترجمين لأسلوبي التوطين و التغريب و تقنيات الترجمة التي تحقيق كل منهما، لترجمة كل ما هو أجنبي و استضافته. فكانت الإشكالية التي طرحنها تهدف إلى السير بنا لتحديد أي من أسلوبي التوطين و التغريب هو الأنسب لترجمة ما له بعد درامي.

لم يكن اتقاؤنا لمدونتنا ضربا من العشوائية، ولكن عن قناعة أنها الأنجع و الأكثر استجابة لأهداف بحثنا لانطوائها على خلفية ثقافية و أسلوبية لغوية تخالف العرف العربي الذي تبناها. ولكونها قد حضيت بترجمات عدة اتبع فيها كل مترجم منهجية خاصة.

وعليه و بعد دراسة و عرض ما جادت به جهود بحثنا من مقارنة و تحليل لترجمتي فاطمة موسى و جبرا إبراهيم جبرا، توصلنا إلى نتائج دعمت فرضية من الفرضيات الثلاث المطروحة في مقدمة بحثنا وهي القول بمفاضلة أسلوب التوطين على أسلوب التغريب في ترجمة النصوص المسرحية الموجهة أساسا للعرض على خشبة المسرح رغم كون أهداف و نتائج كل منهما إنسانية. لكن تعدُد الحالات التي أهَّلت أسلوب التوطين أكثر خاصة في ترجمة كل ما له بعد ثقافي من أساطير، و معتقدات...

خاتمة البحث

صحيح أن التوطين أظهر في ترجمة النص المسرحي طغيانا للثقافة أو للغة المحلية، و قلص من فرص التفتح على الآخر لكنه كان الأكثر حرصا على تحقيق الخصوصيات الفنية للنص المسرحي. كما كان السبيل الأنسب إلى حد ما للحفاظ على الهوية و القيم الحضارية المحلية و التميز كون المسرح أقصر طريق للوصول إلى ذهن المتلقي و التأثير في سلوكياته.

و يضل حكمنا على التوطين انه الأسلوب الأمثل في ترجمة النصوص الدرامية نسبي. فرغم كون استعمال أسلوب التغريب يطرح بعض إشكاليات الوضوح سواء في اللغة أو في فهم بعض ما يميز ثقافة شعب عن الأخر، لكن تبقي ميزة الأمانة و الوفاء للنص الأصل هو ما يؤهله أيضا ليكون من أساليب ترجمة النصوص المسرحية كي لا تبقى رسالة التفتح على الغير مقتصرة فقط على الأدب المكتوب، ما سيضفي على المسرح سمة النقص.

قائمة المصادر و المراجع

1- المدونة:

-Shakespear, william, King Lear,by william J.Rolfe, Litt.D, American Book Company, Cambridge, New York, 1903. Pdf file on :
https://www.ucm.es/data/cont/docs/119_2014/02-19%20King%20Lear.pdf on 15/10/2014

جبرا، إبراهيم جبرا،مأساة الملك لير: المآسي الكبرى، الطبعة الثانية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 2000.على الموقع الإلكتروني:

2014/10/15 www.books4arabs.com/2014/0//10/pdf_94.html .

موسى، فاطمة، الملك لير: مسرحيات عالمية، الطبعة الأولى، مصر، وزارة الثقافة المصرية، 1969. على الموقع الإلكتروني:

2014/10/15 www.alkutubcafe.net/category/34/كتب-مسرح-عربي-وعالمي-html.

2-المراجع باللغة العربية:

إيفور، إيفانس، ترجمة: د.زاخر غبربال، مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية ،ع ش سوتير، 1993.

حادي، أحلام، الملك لير: في خمس ترجمات عالمية، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، دار شرقيات للنشر و التوزيع، 2009.

عبد القادر، القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان،1997.

د. عناني، محمد، نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، دار نوبار للطباعة، 2003.

محمد نجيب، عز الدين، أسس الترجمة من الإنجليزية إلى العربية و بالعكس، الطبعة 5، مكتبة إبن سينا، 2005.

د. نهاد صليحة ، أضواء على المسرح الإنجليزي، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 2005.

نيومارك بيتر، ترجمة: أ. د. حسين غزالة، الطبعة الأولى، دار و مكتبة الهلال، بيروت، 2006.

3-المراجع باللغة الإنجليزية:

Venuti, Laurance, the Translator's Invisibility: a history of translation, first published in1995.

4-الرسائل الجامعية:

عثامنية، بثينة، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية و التصرف من الإنجليزية إلى العربية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، جامعة الجزائر،2004

المراجع و المقالات باللغة العربية المأخوذة من المواقع الإلكترونية:

باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، نشر مكتبة مصر. علي الموقع

Seen : 16/02/2015 http://www.4shared.com/web/preview/pdf/IjIVD2Jtce.

بحراوي، حسين،الترجمة و المسرح، حالة المسرح العربي. المأخوذ من الموقع:

Seen : 16/02/2015http://saidbengrad.free.fr/al/35/1-35.pdf

بخوش، علي، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي. المأخوذ من الموقع الإلكتروني:

http://univbiskra.dz/lab/Labreception/images/labreception/doc_pdf/critique_tathir%20jmalyat_atalaqi_alalmanya.pdf. Seen: 20/06/2015.

سراج الدين، محمد، فن المسرحية و سعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد الثالث، بنغلادش، ديسمبر 2006. المأخوذ من الموقع:

http://www.banglajol.info/index.php/2UCS%article/.../2268. Seen 15/06/2015

د. سليمان، عبد الرحمان ، النظرية الغائية أو نظرية الهدف في الترجمة. المأخود من الموقع الإلكتروني:

http://www.atiterrational.org/forums/shouread.php ?t=8460 . Seen : 04/06/2015

صقر، أحمد، آلية التلقي في المسرح، دراسة في النقد الأدبي و المسرحي، 2011

http://www.journals.ju.edu.jo/DirasatHum/article/view/3250/2818. Seen: 20/06/2015

عماش، أحمد كاظم، جهود هاليداي في الاتجاه الوظيفي، 2011. المأخوذ من الموقع الإلكتروني:

http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/fileshare/articles/%D8%A7%D8%AD%D9%85%D8%AF%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%AF.pdf. Seen : 20/12/2014.

5- المراجع و المقالات باللغة الإنجليزية المأخوذة من الأنترنيت:

De Beaugrande. R et Dressler. W, Introduction to Text Linguistics, 1981. On: http://fr.scribd.com/doc/127440992/105371243-Introduction-to-Text-Linguistics-Beaugrande-1-pdf#scribd. Seen: 02/12/2014.

Min Sunwoo ,Operationalizing the translation purpose (Skopos), EU-High-Level Scientific Conference Series , MuTra 2007 – LSP Translation Scenarios: Conference Proceedings,2007. 82Seen: 16/06/2015. On http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Sunwoo_Min.pdf

Venuti, L. The scandals of translation: Towards an ethics of differences. London and New York, Routledge, 1998.

On: http://samples.sainsburysebooks.co.uk/9781134740642_sample_893345.pdf. Seen: 02/12/2014

Xiaoyan Du, A Brief Introduction of Skopos Theory,in Theory and Practice in Language Studies of Foreign Languages, Qingdao University of Sciences and Technology Qingdao,China, ACADEMY PUBLISHER,Finland,pp.2189-2193, Octobre 2012. In http://ojs.academypublisher.com/index.php/tpls/article/viewFile/tpls021021892193/5556) Seen : 16/06/2015.

6- المجلات و الدوريات:

توميسون، ميكل، رتبسار، إليس، أفسكي، آرون فليد، ترجمة: د.علي سيد الصاوي، مراجعة: الفاروق زكي يونس، نظرية الثقافة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، العدد:223، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، جانفي 1978.

7- المجلات و الدوريات المأخوذة من المراقع الإلكترونية:

السيد، غسان، الترجمة الأدبية و الدب المقارن، العدد الأول، المجلد 23، مجلة جامعة دمشق، 2007، المأخوذة من الموقع

http:// www. damascusuniversity.edu.sy/mag/human/old/human/2007/23-13-%20al-sayd.pdf

بن أصفية، أسماعيل، النص المسرحي بين القراءة و التمثيل، العدد السابع، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، المأخوذة من الموقع

http://www.webreview.dz/IMG/____-2.pdf

8- الأبحاث و الدراسات باللغة الإنجليزية المأخوذة من الأنترنيت:

Hassan Mansour, Mariam, Domestication and Foreignization in Translating Culture-Specific References of an English Text in to Arabic, International Jurnal of English Languages and Translation Studies, Libya, 2014. Pdf file on: http://www.academia.edu/7341421/Domestication_and_Foreignization_in_Translating_Culture-Specific_References_of_an_English_Text_into_Arabic. Seen on: 20 /03/2015.

Rahtach, Esmail Zare, and Firoozkoohi, Sepideh, A Diachronic Study of Domestication and Foreignization Strategies of Culture-Specific Items: in English-Persian Translations of Six of Hemingway's Works, World Applied Sciences Journal, IDOSI Publications, Iran, 2009, P: 1576 – 1582 pdf file on: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.388.4106&rep=rep1&type=pdf . seen on: 15/02/2015.

9-القواميس و المعاجم:

ابن منضور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1993.

د. محمد بدوي، قاموس اكسفورد، المحيط، انجليزي – عربي، بيروت لبنان،2007.

حسين نصار، المعجم العربي، القاهرة، مكتبة مصر، 1968.

10-مواقع الأنترنيت:

http://www.atiterrational.org/forums/shouread.php ?t=8460.11/10/2014.

http :www.doroob.com/p=15293 -

http://cultures .Algérie.wifeo .com/boukrouhar- theatre.php.12/08/2015. -

http://thefamouspeople.com/profiles/william-shakespeare-38.php.05/06/2015.

http://www.freelancewriting.com/articles/ws-the-writing-style-william-shakespeare.php.02/06/2015.

http://www.dr-aysha.com/inf/articles.php?action=show&id=4515 .20/01/2015.

http://saidbengrad.free.fr/al/35/1-35.pdf. 20/01/2015

الملحقات

مسرد مصطلحات انجليزي _ عربي

المصطلح الإنجليزية	*الترجمة إلى العربية*
A	
Acceptability	المقبولية
Audiomedial texts	النصوص السمعية الوسائطية
B	
Blak Vers	الشعر المرسل
C	
Cultural Translation	الترجمة الثقافية
Comparative Literature	الأدب المقارن
Communicative Literature	الترجمة التواصلية
Cohision	الإتساق
Coherence	الإنسجام
Content Centred	طغيان المحتوى
Context	سياق النص
Commission	الرسالة
D	
Domistication	التوطين
Dynamic Equivalent	التكافؤ الديناميكي
E	

Ethenocentric	الإثنومركزية
Expressive textes	النصوص الإبداعية
F	
Foreignization	التغريب
Form Centred	طغيان البعد الشكلي
G	
Genre	النوع
I	
Intertextuality	التناص
Informativity	الإخبارية
Intentionality	القصدية
Informative Texts	النصوص الإخبارية
P	
Phatic Function	وظيفة إقامة الصلة
R	
Reception	التلقي
S	
Static Equivalent	التكافؤ الشكلي
Semantic Translation	الترجمة الدلالية
Situationality	الموقفية

Systemic Functional Model	النموذج الوظيفي المنهجي
Systemic Functional Grammar	النحو الوظيفي المنهجي
Sense for Sense Translation	الترجمة الحرة
Skopos Theory	نظرية الهدف
T	
Translating Strategies	أساليب الترجمة
Text Typology	أنماط النص
Translatum	منتج جديد في الترجمة
W	
Word for Word Translation	الترجمة كلمة بكلمة

ملخص المدونة بالإنجليزية

The play is about a king whose name is Lear. An old King who takes a big decision to give up his realm and all his powers as a king to his three daughters Regan, Goneril, and Cordelia. The king asks his daughters to show him how much they love him, since the king's plan is to give the largest part of his kingdom to the one who loves him the most, and he has been certain that his favorite Cordelia will win. When Goneril and Regan laid to their father about their love to corrupt everything, Cordelia, who replies that she loves her father simply as a daughter should, has been punished and she has been prevented from getting anything.

The king of France, overwhelmed by Cordelia's honesty, asks for her hand in marriage, and she leaves for France. Meanwhile, Lear's friend the Earl of Kent, who tries to speak on Cordelia's behalf, is banished from the kingdom but he chooses to stay and serve faithfully but secretly his friend, and protect him from the evil of his two daughters after disguising himself in a simple servant.

After giving up his crown to his two daughters Regan and Goneril, Lear and his companions, as it has been planned, go to live his first month with Goneril who reveals her real and bad face and her real plot of corruption. The old and miserable king takes the

remaining few companions, and leave his daughter's castle seeking for peace and some respect with his daughter Regan after sending her a letter with Kent asking her to prepare for his arrival. Once there, the king Lear has been surprised as he discovers his daughters' betrayal. Desperately, he leaves to Dover with Kent, the fool, and some other companions under the Duck Gloucester's advice.

When the two sisters discovers that Gloucester is the one who warns the king and his followers, and to punish him, Regan's husband Cornwall pools out his eyes.

As for Cordelia, when she heard about her father's case, she raises an army to attack her sisters, and makes an end to their tyranny. And when kent heard about Cordelia's return, he helps the king to see his daughter again. Even Gloucester, on his way in an attempt to reach Dover, he finds his son Edgar, who has been forced by his illegitimate brother's evil plots to leave the castle.

Once in the battle, Cordelia has been defeated and imprisoned. Even Goneril and Regan have been destroyed but by their own evil natures. Both of them were in love with Edmand, Gloucester illegitimate son. Drived by her jealousy, Regan poisons her sister, and she gets suicide when she saw that her beloved Edmand has been terribly injured in his

dual with Gloucester's son Edgar. Before taking his last breath, Edmand informs the surroundings that the orders to execute Cordelia have been given, but it was too late.

King Lear carrying Cordelia's body, looking at it seeking for signs of life, he falls dead of grief and sorrow.

ملخص البحث باللغة الإنجليزية

The present research paper is an attempt to study the effectiveness of the strategies of translation : domestication and foreignization when dealing with drama. We have tried to make clear all the difficulties in relation to culture, language, and reception faced by the translators when translating drama texts, and to show to what extent each of the strategies of domestication and foreignization is applicable and effective.

To deal with this problematic, we have chosen Shakespeare's play entitled King Lear, which has been translated many times to Arabic language. But in our research we will study only the translation of Fatima Moussa, and that made by Djoubra Ibrahim Doubra.

To discuss the problem stated above, we have chosen to start in the first chapter by giving some important introducing ideas about writing theater in the European world and in the Arab one. Then we have presented the main characteristics of theatrical texts to bring up the difficulties of translating it. In the second chapter, we have studied the different elements that can affect our translation as culture, language, and reception conditions. In the same chapter, we have presented briefly the specificities of the strategies of translation: domestication and foreignization.

In the chapter of discussion, and after presenting our corpus, we have established a kind of confrontation between the two translations through taking some examples from the original text to see how each of them has translated them following the appropriate strategy that feats his aim in the target language.

In our conclusion we have stated again and briefly the difficulties faced when dealing with drama texts. We have concluded also that the choice of the translation strategies is based first on the translator's aim, and what he desires to show in the target language for his readers or attendants.

FEDERATION ALGERIENNE DE BASKET BALL

رابطة كرة السلة الجهوية للوسط

Ligue Régionale Centre de Basket-Ball

Réf n° 032/ R. Centre/2015 *Alger le 17 Novembre 2015*

Circulaire

TRAITEMENT DES AFFAIRES :

Affaire COS n° 01 : Rencontre RCB – OSM (SM) du 13/11/2015

- Vu la feuille de marque
- Vu les rapports des officiels
- Attendu que la rencontre n'a pu avoir lieu suite au non fonctionnement de l'appareillage des 24 secondes
- Attendu que la feuille de marque a été arrête après les 15' du temps règlementaire

La COS décide

- La rencontre RCB – OSM (SM) est reprogrammée chez l'adversaire à une date ultérieure.
- Une amende de Huit mille Cinq Cents Dinars (8.500,00 DA) représentant les frais d'arbitrage est infligé au club RCB payable sous huitaines.

HOMOLOGATIONS

Division Nationale SM

1ère Journée du13.11.2015

- USB	bat	IRDK	78 à 48
- USBM	'	USMMH	65 à 29
- MOC	'	JSK	76 à 46
- ESB	'	CSK	59 à 49
- RCB - OSM		non joué	

Note aux Clubs et aux AMC

RAPPEL

Dates, heures et lieux des Rencontres

Article 13 RG : La COS fixe la date, l'heure et la domiciliation des rencontres qui seront impératives. Sauf cas de force majeure laissé à l'appréciation du directeur de jeu (l'arbitre).

Les clubs devront prendre toutes les dispositions nécessaires pour se présenter à l'heure de la rencontre. L'absence d'une équipe lors d'une rencontre pour des raisons de retard ou d'annulation du moyen de transport ne sera pas retenu, le club serra déclaré forfait et se verra infliger les sanctions prévues par les Règlements Généraux.

Impraticabilité

Article 14 RG : Après homologation de la salle dans laquelle le club devra recevoir ses compétitions pour la saison en cours et au cas d'infiltration d'eau de pluie rendant l'air de jeu impraticable, l'association devra informer la COS huit (08) jours avant le match pour un changement de domiciliation.

Si le Club n'a pas pris ces dispositions et que la rencontre ne peut débuter ou avoir sa durée réglementaire le match sera rejoué chez l'adversaire.

Dérogations

Article 15 RG : Toute demande de dérogation quant à l'heure, date et lieu de la rencontre devra parvenir à la COS Quinze (15) jours avant, accompagnée du versement de la somme de 500,00 DA et des motifs justifiant cette demande de changement.

Une demande introduite par un club n'entraîne pas automatiquement le changement de programmation.

Toute dérogation non parvenue dans les délais sera refusée sauf cas de force majeure laissée à l'appréciation de la COS**.**

Retard des Equipes

Article 16 RG:

1. Lorsqu'une équipe pour des raisons indépendantes de sa volonté, par suite d'un cas de force majeure dûment constaté et alors que toutes les dispositions ont été prises pour se rendre au lieu de la rencontre en temps utile, arrive en retard sur le terrain **(le retard ne devra pas excéder quinze minutes)** l'arbitre doit faire jouer la rencontre, en mentionnant le fait sur la feuille de marque.

2. Les clubs doivent prendre leurs dispositions pour arriver à l'heure de la rencontre.
Lors de déplacement il est recommandé que l'équipe visiteuse se trouve une demi-heure avant le début du match dans la localité où doit se dérouler la rencontre.

3. La COS décidera au vu des pièces fournies s'il y a lieu :

- D'homologuer le résultat
- De faire jouer ou rejouer la rencontre

Appareillage des 24 secondes

L'appareil des 24 '' secondes (**obligatoire**). Chaque équipe recevant doit s'inquiéter du bon fonctionnement de cet appareil avant chaque compétition.

Si l'arbitre constate que cet appareil est défectueux avant le début de la rencontre, cette dernière n'aura pas lieu et le match sera reprogrammé chez l'adversaire

Au cas ou l'appareil des 24 secondes tombe en panne pendant la compétition et qu'on ne peut le réparer ou l'échanger dans les dix (10) minutes qui suivent, l'arbitre décidera de la continuité ou de l'arrêt de la partie tout en signalant le fait dans un rapport circonstancié.

Cette disposition s'applique également lors des Tournois, au cas ou l'appareil tombe en panne après le début de la 1ère rencontre.

Matches reprogrammés chez l'adversaires

Si une rencontre est reprogrammée ou à rejouer chez l'adversaire, le club organisateur devra réserver à sa charge la Salle et le Service d'Ordre pour le bon déroulement du match

Report de match

Art 5.5.Forfait

Toute équipe déclarant forfait sera frappée d'une amende.

Un club déclarant forfait général en Championnat rétrogradera automatiquement en division inférieure

En cas de forfait, le club défaillant peut avoir à rembourser divers frais d'organisation engagés inutilement (si celle-ci est l'équipe recevante).

Trois (03) forfaits d'une catégorie entraînera automatiquement le forfait général de celle-ci et le paiement d'une amende (selon le barème financier).

Un club ayant une défaite par forfait ou pénalité sera considérée comme ayant le plus mauvais point avérage des équipes à égalité de points au classement général.

Pour toute demande de report de rencontre, le club doit saisir par lettre la FABB ou la ligue d'origine Quinze (15) jours avant la date du déroulement de la rencontre, accompagnée des droits financiers (suivant barème arrêté).

5.2.3.1. Sont autorisés à participer à un match à rejouer (rencontre n'ayant pas eue sa durée réglementaire), les joueurs qualifiés pour le club lors de la première rencontre, un match perdu par forfait et qui serait rejoué, sera considéré comme match à rejouer.

5.2.3.2. Pourront participer à un match remis (rencontre reportée par l'organisme ou n'ayant pas été entamée), tous les joueurs qualifiés pour le club à la date à laquelle se déroule effectivement le match.

Service d'Ordre

5.6.1. Tout club dépendant de la Fédération est responsable des actions, des dirigeants, des athlètes et du public, et doit prendre toutes mesures nécessaires pour assurer la sécurité des arbitres, officiels et de l'équipe visiteuse AVANT, PENDANT et APRES les compétitions et ce jusqu'au départ effectif de ces derniers.

5.6.2. Le déroulement de toute compétition est assujetti à la présence obligatoire du service d'ordre.
A défaut, le club recevant aura match reprogrammé chez l'adversaire. (Valable uniquement pour les seniors).

Le service d'ordre doit être obligatoirement composé comme ci-dessous.
- en seniors : 06 agents minimum
- en jeunes : 02 agents minimum.

5.6.3. En tout état de cause, l'arbitre peut décider du déroulement de la rencontre s'il juge que la sécurité des équipes et officiels peut être assurée par un comité de vigilance de l'équipe recevant.

5.6.4. Toute pénalité et sanction feront l'objet d'un barème fixé par les règlements de la Fédération.

5.6.5. Les sanctions prononcées seront notifiées par le secrétariat général de la ligue ou de la fédération lettre recommandée, le cas échéant, cette notification sera faite par télégramme, télex ou fax.

5.6.6. Les pénalités sont prononcées par la juridiction de l'une des quelconques commissions. En cas d'appel, la décision à intervenir ne pourra avoir d'effet rétroactif à l'égard du commencement d'exécution.

Tout club qui fera participer un athlète suspendu perdra le gain du match même sans réclamation et ce avant l'homologation de la dite compétition.

5.6.7. En ce qui concerne les radiations, la CFRQD ou bureau de la ligue pourra les proposer sous réserve de leur confirmation au bureau fédéral qui en décidera après avis du Ministère de la jeunesse et des sports.

Le délai d'appel devant le Bureau est de 5 jours ouvrable à compter de la date de réception.
La décision de la Commission constitue dans l'intervalle un état de suspension provisoire.

5.6.8. La pénalisation, le sursis et s'il y a lieu l'exécution de la pénalité suivra l'athlète changeant de Ligue.

5.2.6. **Rapport officiels**

Tout rapport d'officiels (arbitres, marqueurs – chronométreurs) signalant une F.D (faute disqualifiante) ou des incidents doit parvenir impérativement à la FABB ou à la ligue dans les 48 heures suivant le jour de la rencontre (dont une copie transmise par fax).

1-Chaque officiel est tenu de transmettre son rapport dans les délais impartis.

2-Tout membre de ligue, de Fédération même non investi d'une fonction officielle qui assiste à une rencontre au cours de laquelle se produisent des incidents doit adresser un rapport à La structure compétente « Fédération - Ligues ».

Le Président de la COS

Djilali KHENFSA