الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة الانجليزية
شعبة الترجمة

ترجمة النص الأدبي من خلال ثقافة المترجم
مسرحية تاجر البندقية لويليام شكسبير أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في العلوم في الترجمة

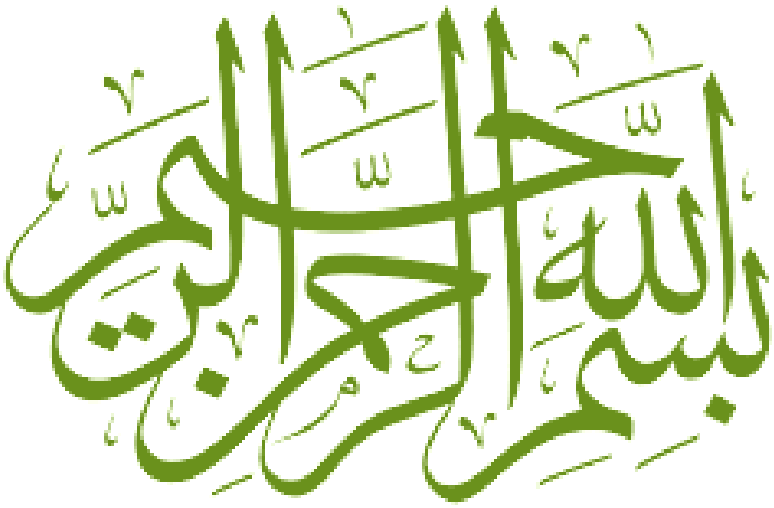
إعداد :
عبد الباقي زهرة

إشراف الدكتور:
فريد داودي فريد

لجنة المناقشة

01	أ.د/ حجوي غوتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
02	د/ فريد داودي فريد	أستاذ محاضر(أ)	جامعة تلمسان	مشرفا
03	أ.د/ ملياني محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
04	أ.د/ عالم ليلى	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا
05	د/ بن عامر سعيد	أستاذ محاضر(أ)	المركز الجامعي –مغنية	عضوا
06	د/ عطاء الله كمال الدين	أستاذ محاضر(أ)	جامعة الشلف	عضوا

السنة الجامعية 2020-2021


بسم الله الرحمن الرحيم

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيم

"يَرْفَعِ اللهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ والَّذِينَ أُوتوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ

وَاللهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ "

صدق الله العظيم

- سورة المجادلة الآية: 11-

شكر و تقدير

الشكر و الحمد **لله**، جلّ في علاه، فإليه يُنسب الفضل كله في إتمام هذه الأطروحة، و الكمال يبقى له وحده، فهو الذّي يَهب اليُسر بعد العُسر.

يسرني أن أتقدم بالشكر و الامتنان إلى أستاذي و مشرفي الدكتور "**فريد الداودي فريد**" الذي لم يبخل عليّ بنصائحه و توجيهاته السديدة التي أعانتني في بحثي هذا .

كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر و العرفان إلى أستاذتي "**مورو وسيلة**"، التي سعت جاهدة لمساعدتي جزاها الله الخير كل الخير.

أوجه شكري الخالص إلى أساتذتي **أعضاء لجنة المناقشة الموّقرين** على كرم تلبية الدعوة و تشريفي بحضورهم، و كذا تكبدهم عناء قراءة هذا العمل.

و لا يفوتني في هذا المقام أن أشكر كل من الأستاذ الدكتور **غيثري سيدي محمد** و الأستاذ الدكتور **رابح فيسة محمد** والأستاذ **محفوظ زكريا** والأستاذ **شرفة ميلود** على مدّ يدّ العون، وأسأل الله العلي القدير أن يكتب صنيعهم في ميزان حسناتهم.

و الشكر موصول لكل من أسهم و شارك من قريب أو من بعيد في بلورة هذا المجهود.

إلى من أكّن لهما الحب إلى من كلّلهما الله بالهيبة والوقار إلى من علماني العطاء دون انتظار بكلّ افتخار أرجو من الله أن يمدّ في عمرهما ليريا ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار إلى من كان دعاؤهما سرّ نجاحي وحنانها بلسم جراحي

إلى من لا يمكن للكلمات أن توّفي حقّهما ولا للأرقام أن تحصي فضائلهما
وستبقى كلماتهما نجوم أهتدي بها اليوم وغدا وإلى الأبد

إلى والدّي الغاليين

إلى سندي الذي ظلّ يدعمني بصبره و احترامه و تشجيعه

إلى زوجي و رفيق دربي

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس الصافية إلى من حبهم يجري في عروقي ويلهج بذكرهم فؤادي

إلى رياحين حياتي: إخوتي و أخواتي

إلى كل عائلتي الكريمة و كل من شجعني وقدم لي يد العون في إنجاز هذا البحث

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل و أسأل الله التوفيق و الثبات

فهرست المحتويات

فهرست المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة.	ب
مدخل:اللغة المتخصصة/ النص المتخصص والنص الأدبي.	
I–اللغة المتخصصة/لغة التخصص.	10
II/النص المتخصص.	15
III/ النص الأدبي.	17
الجانب النظري	
الفصل الأول: المصطلح الأدبي والترجمة الأدبية.	
البحث الأول: المصطلح والمصطلح الأدبي.	32
I–1– ماهية المصطلح.	33
I–2–آليات وضع المصطلح.	40
I–3–المصطلح الأدبي.	46
البحث الثاني: الترجمة المتخصصة والترجمة الأدبية.	48
II –1– الترجمة المتخصصة.	49
II –2–الترجمة الأدبية.	53
II –3–أساليب الترجمة.	56
الفصل الثاني:الثقافة و المسرح وعلاقتهما بالعناصر الثقافية في الترجمة.	
البحث الأول: الثقافة وعلاقتها بالترجمة.	65
I–1–مفهوم الثقافة.	66
I–2–أهمية الترجمة.	69
I–3–العلاقة بين الترجمة والثقافة.	69
I–4–آليات ترجمة العناصر الثقافية.	71
البحث الثاني: الترجمة والمسرح.	83
II–1–المسرح.	84

II–2– المسرح بين الدراما و الأدب.	85
II–3–ترجمة المسرحية.	86
II–4–نوعية الترجمة.	90
الجانب التطبيقي	
الفصل الثالث: دراسة تحليلية مقارنة لمسرحية تاجر البندقية.	
البحث الأول: التعريف بالكاتب وتقديم المسرحية.	94
I–1–التعريف بالكاتب.	97
I–2–تاجر البندقية.	104
البحث الثاني: المسرحية الشكسبيرية.	114
II–1–ملخص مسرحية تاجر البندقية.	115
II–2–الدراما الشكسبيرية.	116
II–3–شكسبير والمسرح.	122
II–4–البناء الدرامي في أعمال شكسبير.	124
البحث الثالث: الترجمة ومنهجية خليل مطران و محمد عناني.	128
III–1–التعريف بالمترجم خليل مطران.	129
III–2–منهجية خليل مطران.	132
III–3–تقديم الترجمة.	133
III –4–التعريف بالمترجم محمد عناني.	134
III –5– منهجية محمد عناني في الترجمة.	135
III–6–تقديم الترجمة.	136
البحث الرابع: الدراسة التحليلية المقارنة.	142
IV–1– الشخصيات.	143
IV–2–الأماكن.	147

IV-3- الفصول و المشاهد.	149
خاتمة.	180
ذيل البحث	
ثبت المصطلحات.	187
مسرد المصادر المراجع .	193
ملاحق البحث.	201
ملخص البحث.	207
Abstract.	210
ملخص الأطروحة.	213
IMRC.	213
Résumé.	213

مقدّمة

حمداً لله على ما أنعم، وصلى الله على نبينا محمد وآله وسلّم وبعد، الترجمة هي تلك الملَكة التي يستعملها البشر فيما بينهم قصد التفاهم و التواصل، عن طريق الأداء الصوتي الكلامي الذي يرتكز على إيصال الفكرة سواءً عن طريق الإشارة، التكلم أو حتى الكتابة. فالعلم ذاته لا يكتمل أو يتوقف عند النظرية فقط بل يتعدى ذلك إلى ميدان التطبيق، فهنالك علاقة ذهاب و إياب بين التنظير و التجريب، فالعلم لا يرتقي فقط بالنظرية بل يكمله التطبيق.

و تُعد الترجمة بمنزلة اللغة العالمية الأولى في مختلف العلوم والفنون، في عصر التكنولوجيا المعاصرة و قد ظهرت عالميتها واضحة عندما كانت البعثات العلمية إلى مختلف الأقطار الأوروبية تؤم مراكز الإشعاع الثقافي وغيرها من مراكز العلم للدراسة في مختلف المجالات بتعدّد اللغات. و ممّا لا ريب فيه أنّ ما لا يفوح منه أريج المعرفة الحقيقية، فإنه يغدو دونما مصداقية، ولما كان لكّل علم أو تخصص لغة تميّزه عن غيره من سائر العلوم، فإن الشيء نفسه بالنسبة للأدب، بحيث يتميّز هو الآخر بلغته الخاصّة، ألا وهي: "اللغة الأدبية" التّي تنفرد بمصطلحاتها ، وبتراكيبها وصيغها الدلالية والمعجمية، وبأسلوبها اللغوي و الشعري الدقيق. وتكمن الميزة الأساسية للمصطلح في أحادية معناه، الذي لا يتحدد إلا بالميدان الذي ينتمي إليه، فهو لا يحتاج إلى نص لكي يفرض وجوده.

و الترجمة هي الرباط الوثيق الذي يجمع بين الشعوب العربية والغربية بحيث شاركت في ازدهار الثقافات، فقد أصبحت ميدانا خصبا للدراسة والتدريس والبحث. ومن هنا تبدو الأهميّة الكبرى لتدعيم مكانة الترجمة، والعمل على نشرها وتعليمها، لأنّ في ذلك حماية للأمن الثقافي والحضاري في جل الميادين: العلمية منها، والأدبية واللغوية، وغير ذلك من العلوم.

وتُعتبر الترجمة الأدبية ترجمة تخصصية لأنها تحتوي على مجموعة المصطلحات الأدبية المستعملة في مجال التخصص. وتختلف مفردات الترجمة الأدبية عن مفردات اللغة بشكل عام من حيث هي مصطلحات تدل على مفاهيم أدبية يحدد معانيها بدقة النظام الأدبي، وليست مجرد كلمات تنتمي إلى القاموس العام للغة ويحدد معانيها الاستعمال اللغوي العام. وهذا التعريف ينطبق، بشكل عام، على

الفرق بين المصطلحات من جهة، وبين مفردات اللغة العامة من جهة أخرى، مهما كان المجال العلمي لتلك المصطلحات.

وتُسهم "الترجمة الأدبية" في القضاء على مبدأ العزلة الثقافية و اضمحلال تصور "استحالة الترجمة"؛ لأن المترجم في هذه المرحلة يتجاوز نقل اللغة إلى نقل الثقافة، حيث إن "ترجمة نص ما معناه الانتقال به من ثقافة إلى ثقافة أخرى، وليس فقط من لغة إلى أخرى فتحقق"الترجمة الأدبية"، بذلك البعد الحواري بين الثقافات، وتصبح فعلا معرفيا يتجاوز الانشغال الضيق باللغة. لهذا فترجمة النص الأدبي عملية مهمة في مد الجسور بين الثقافات، لتغدو الترجمة كخطوة للتواصل الأدبي، فتتحرر من الطابع السكوني، لتنتقل إلى حوار تجريه الشعوب عبر الكلمة الفاعلة ، بهذا المعنى فإنّ "الترجمة الأدبية"، تنطوي على عدة أبعاد من أهمها:البعد التواصلي، بعد التطور الجمالي، بعد التنويع المفاهيمي. تبين هذه الأبعاد أن"الترجمة الأدبية" محكومة ببراهين متنوعة، كما أنها نشاط معرفي لا يخلو من العقبات، **فما هي الصعوبات الرئيسية التي تواجه مترجم النصوص الأدبية؟و إلى أي مدى من الفعالية و الجودة يمكن أن تصل الترجمة الأدبية؟ وعلى أي أساس تمت ترجمة مسرحية "تاجر البندقية" لـ ويليام شكسبير؟**

و قد تمّخضت عن الإشكالية الأساسية إشكاليات فرعية نوجزها فيما يأتي:

- ما هي السّمات الرئيسية للنصوص الأدبية؟
- ما هي الصفات التّي يجب أن تتّوفر في المترجم الأدبي؟و هل من الممكن تدريبه في إطار أكاديمي بحت ؟
- ما مميّزات الترجمة الأدبية؟و ما هي أبعادها ؟

كيف تمّت ترجمة النصوص الواردة في ثنايا المسرحية ؟ وهل ارتكز العمل الترجمي على إلمام المترجم باللغة الأدبية الشعرية، أم إلى تشبثه بالترجمة الحرفية دون الاهتمام بالجوهر؟

و قد مررنا خلال مسارنا الدراسي بجملة من الملحوظات حول كيفيّة ترجمة المقابل العربي أمام المصطلح الأجنبي و بالخصوص ذلك المتعلق بالمجال الأدبي، ومنها: الترادف، وعدم الانطلاق من حقيقة المتصوّر الدقيق الذي يدل عليه المصطلح، وعدم مراعاة الاختلافات التي تنشأ نتيجة اختلاف المصطلح الأجنبي نفسه في اللغة، ونقل المصطلح ببنية مختلفة تماماً عن طبيعة بنية المصطلح الأجنبي، والتباين الكبير في الصيغ العربية المقابلة لبعض المصطلحات.

ويبدو جليا أن الترجمة الأدبية بجميع أسئلتها المتنوعة فعل معرفي فعّال ونشاط علمي واسع يُشجع على التواصل الثقافي بين الشعوب؛ و تُعتبر الترجمة جزءا لا يتجزأ من العملية التواصلية بين الثقافات الحية، فهي تعكس إلى حد بعيد، النشاط العلمي والأدبي، وتكشف عن إرهاصات التطور الفكري ومدى قدرة الثقافة على استيعاب الحاضر والتصدي لتحديات المستقبل. بالإضافة إلى تعميق المعرفة "بالأنا"، سواء بلغته أو ثقافته أو نمط حياته الفكرية، خاصة في هذا العصر الذي أصبح فيه فعل الترجمة أكثر ضرورة بحكم التطور التكنولوجي في وسائل الاتصال ، مما يفرض بالضرورة التعرف على لغة "الآخر" وثقافته. من هنا تبدو الترجمة كوسيلة لتحديد الفوارق وإقحام الآخر في الذات، فهي التي تفتح اللغة و الثقافة على آفاق جديدة.

ومما دفعني إلى اختيار موضوع رسالتي هذه، فهو يعود إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية، أما الذاتية منها، فهي راجعة إلى حبي وتأثري بالدارسين للأدب من أساتذتي، فقد كنت منذ حداثتي ميالة إلى مطالعة بعض الكتب الأدبية، واستهوتني فكرة الخوض في غمار الترجمة الأدبية، التي غدت اليوم من أبرز التخصصات الترجمية الأكثر رواجاً وطلباً، وهذا راجع إلى الحاجة الماسة للقراءة والاستفادة من تجارب الحياة اليومية للفرد. أما فيما يخص الأسباب الموضوعية، فقد تلخصت في أن موضوعي يندرج ضمن ميدان واسع الاهتمامات، زاخر بالمعطيات، بحيث يعتبر الأدب اللَبنة الأساسية التي تحكم علاقات الأفراد في المجتمع، و لأنّ الترجمة اليوم أصبحت تفرض نفسها بنفسها في المجال الأدبي، بغية الارتقاء والمضي قدماً لمسايرة لإكب الحضاري، والتفتح على الثقافات الأخرى،

فالحقل الأدبي و الثقافي عندنا بحاجة إلى هذا النوع من الدراسة المقارنة خصوصاً في المجال المسرحي، الذي اعتمد في نشأته على المسرح الأجنبي ، كما أنّ تطوره و نجاحه في تحقيق رؤية مسرحية أصيلة أراه محدوداً، فهو يقتصر على عدد معين من الكُتّاب، بحكم أن هذا المجال لا يزال في عزة نشأته في الوطن العربي بصفة عامة.

واقتضت طبيعة الموضوع أن اتبع منهجاً معيناً من شأنه إفادتي في بحثي هذا، فقد اعتمدت منهجين أساسيين، ألا وهما المنهج الوصفي الذي يعد ركيزة الدراسات اللغوية واللسانية، والمنهج التحليلي المقارن، لاعتقادي أنهما يبدوان الأنسب. وسآخذ بالمنهج الوصفي لتقديم بعض المفاهيم، وبالمنهج التحليلي المقارن، للقيام بتفكيك المصطلحات والعبارات محل الدراسة من كلا الجانبين الدلالي والتركيبي، في كل من النص الأصلي ونظيره المترجَم ، وكذا تتبع الطرائق التي واجهتهما في كل موضع وردت فيه تلك العناصر الثقافية في المدونة التي انتقيناها، بالتركيز على التحليل العلمي وضبط أوجه التشابه والاختلاف، للتوصل إلى ما استعمله المترجمين من أساليب في عملهما، وبعدها استنتاج مدى توفيقهما واقترابهما من الصواب، وما يمكن أن أرصده كمقاربات تحذو منحى الصواب.

وقد قسمت بحثي هذا إلى مقدّمة ومدخل، وكذا إلى فصلين نظريين وفصل تطبيقي وخاتمة أدرجت فيها أهم النتائج المتوصل إليها، و قد جاء **الفصل الأول** تحت عنوان: المصطلح الأدبي والترجمة الأدبية، والذي يضم بدوره بحثين، إذ تناولت بالدراسة في البحث الأول: المصطلح وآليات وضعه، بحيث استهليته بتعريف المصطلح لغة واصطلاحاً، مستعينة بالمعاجم العربية، ثم وضحت علاقته بالمفهوم والفرق بينهما، لأصل في آخر المطاف إلى تحديد طرائق وضعه وآلياته، من اشتقاق، ونحت، وتركيب، ومجاز، وتعريب. وتناولت في البحث الثاني: الترجمة المتخصصة و الترجمة الأدبية من الفصل نفسه تعاريف مستفيضة لكل من الترجمة المتخصصة والترجمة الأدبية، بحيث استفتحت بتقديم ماهيتهما وخصائصهما، وثمنتها بدراسة مقارنة بينهما، لأخلص في الأخير إلى استعراض أساليب الترجمة التي وضعها كل من فيناي وداربلينيه بصفة عامة.

وجاء **الفصل الثاني** تحت عنوان: الثقافة و المسرح وعلاقتهما بالعناصر الثقافية في الترجمة، و الذي يضم هو الآخر بحثين، ففي البحث الأول: الثقافة و علاقتها بالترجمة و تناولت فيه بالدراسة تعريف الثقافة و كذا آليات ترجمة العناصر الثقافية، أمآ البحث الثاني : الترجمة والمسرح فقد تطرقت فيه إلى ماهية المسرح و الترجمة المسرحية.

أمّا **الفصل التطبيقي**، فقد ارتأيت أن أقدم فيه فكرة حول طبيعة مجال الأدب، وكان ذلك بتعريف موجز للمدونة التي اخترتها كأنموذج والموسومة بـ: "**تاجر البندقية**"، « **The Merchant of Venice** » ثم انتقلت إلى الدراسة التحليلية النقدية للمصطلحات والنصوص المراد دراستها، وذلك عن طريق استعانتي بمجموعة من القواميس أحادية وثنائية اللغة، كمعجم « Oxford Paperback dictionary thesaurus » oxford University. و القاموس الحديث أكسفورد: انجليزي- انجليزي- عربي ».

و أيضاً كتاب Newmark, A Textbook of Translation، و الذي كان له عظيم الأثر على بحثنا هذا. كما أذكر أيضاً كتاب بيتر نيومارك المترجم نحو: الجامع في الترجمة، ترجمة وإعداد حسن غزالة، و كتاب: أنطوان برمان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ترجمة عز الدين الخطابي.

ثمّ انتقلت بعدها إلى تقييم المواضع التي جاءت فيها المظاهر الثقافية في مسرحية"**تاجر البندقية**"، بالتركيز على أهم المواقف التي اتفق و اختلف فيها كل من المترجمين في آن واحد، كما حاولت اقتراح ترجمة من الممكن أن أجدها أكثر صواباً.

وترمي هذه الدراسة إلى توضيح قدرة المترجم و تمكنه من التوظيف السليم للتقنيات المناسبة من خلال المقارنة بين عَملَي (خليل مطران) و (محمد عناني)، بغية استرجاع التعبير الصحيح للثقافة الغربية عند نقلها إلى نظيرتها العربية، بأسلوب متميز وطريقة خاصّة، لنقل السياقات الثقافية مع الحفاظ على معانيها الظاهرة منها والمضمرة.

و قد اخترت في بحثي هذا المقارنة بين ترجمتي "خليل مطران" و "محمد عناني" لا لشيء إلا لأنّهما تبَاينَا في طريقة العمل الترجمي، و ذلك بصفتهما ينتميان إلى بلدين مختلفين، بالتالي إلى بيئتين لغويتين متباينتين.

وفي الختام أدرجت جملة من النتائج التي توصلت إليها بعد إتمامي لكلتا الدراستين، النظرية والتطبيقية، وألحقتهما بخاتمة شملت أهم التقنيات التي اعتمدها المترجمين أثناء ممارسة عملهما، مع بعض الاقتراحات التي من شأنها أن تضيف الجديد إلى بحثي هذا، والتي مكنتني من تذليل بعض الصعوبات بعد عدة ممارسات.

ولا يفوتني أن أشكر الله عز وجلّ الذي وفقني، وسددني، وبلغني مغانمي، وآنسني في مسيرتي، كما أتوجه بالشكر، وأخص بالذكر من علمني حروفا من ذهب وكلمات من درر وعبارات من أسمى وأحلى ما قيل في الصبر، إلى من صاغ لي علمه حروفا وفكره منارة أنارت لي سيرة العلم، إلى الذّي بذل كلّ جهدٍ وعطاء لكي أصل إلى هذه اللحظة: أستاذي الكريم ومنير دربي في بحثي هذا فريد الداودي فريد.

كما آمل أن يُسهمَ هذا البحث ولو بقليل في صرح البحث الذي لا ينتهي بناؤه.

الباحثة: زهرة عبد الباقي

الشلف في: 20 أكتوبر2020

مدخل

اللغة المتخصّصة/النص المتخصّص والنص الأدبي

سنتعرض في هذا المدخل إلى آراء علماء اللغة والمصطلحيين، ومواقفهم تجاه لغات التخصص ومكانتها مقارنة باللغة العامة، وسنخص بالدراسة لغة الأدب التي تنفرد بمصطلحاتها الأدبية التي قد تحتمل عدة معان، وذلك ليس بحسب الجملة بل بحسب الموضوع الذي يعالج المادة العلمية، على عكس المصطلحات العلمية أو المتخصّصة التي تؤدي مفاهيم محددة بدقة ولا تحتمل أي معنى أو مدلول آخر.

I-اللغة المتخصصة/لغة التخصص:

إنّ اللغة المتخصّصة أو لغة التخصّص، أو ما يطلق عليها "لغة الأغراض الخاصّة"، هي كما عرّفها كلّ من **هيربرت بيشت/Herbert Bicht وجينفر دراسكاو/Jenifer Draskaw** قائلين إنّها :"ضرب مقنّن ومنمّط من ضروب اللغة يستعمل لأغراض خاصّة وفي سياق حقيقي، أي يوظّف لإيصال معلومات ذات طابع تخصّصي على أي من المستويات: على أكثرها تعقيدا، أي الخبراء العارفين، أو على المستوى الأقل تعقيدًا، بهدف نشر المعرفة بين المهتمين بالحقل، وتلقينهم أصوله وذلك بأكثر السبل إيجازًا ودّقة ووضوحاً"[1].

ومعنى ذلك أنّ لغة التخصّص هي المصطلحات المتداولة في حقل معيّن بين أهل العلم بهذا الحقل أو المهتّمين به.وهي تختلف عن لغة الأغراض العامّة أو اللغة العامّة التي ينهل منها الجميع. ويكمن الهدف من تدريس اللغة المتخصّصة في أنّ المترجم محكوم عليه -في سوق العمل- بترجمة نصوص متخصّصة في أغلب الأحيان، ولا يكفي أن يعرف اللغة العامّة ليصبح مترجماً متخصّصاً، بل لا بدّ له أن يعرف" اللغة القانونية"، و"اللغة الاقتصادية"، و"اللغة الطبيّة" وسواها من اللغات في المجالات المتخصّصة، إذ نجد أن لكلّ منها موضوعها ومصطلحاتها ونظرياتها.*[2]

1- هيربرت بيشت" و" جينفر دراسكاو"، **مقدمة في المصطلحية**، ترجمة الدكتور:محمد محمد حلمي هليل، مجلس النشر العلمي، الكويت، 2000، ص15.

2 *- لقد اعتمدت في هذا الدخل التمهيدي على جزء من المعلومات التي كنت قد ضمنتها في رسالتي الخاصة الماجستير و الموسومة بـ (اشكالية ترجمة مصطلحات قانون الجنسية الجزائري من العربية إلى الفرنسية، عبدالباقي زهرة 2014/2013) فيما تعلق باللغة المتخصصة.

وقد وضحّت **ماريا تريزا كابري** (**Maria Térésa Cabré**) لغة الاختصاص أكثر حين قالت:

« Les langues de spécialité se distingueraient de la langue commune par leurs situations d'utilisation et par le type d'informations qu'elle véhiculent »[1].

أي: "تتميز اللغات المتخصّصة عن اللغة المشتركة (العامّة) بوضعيات استعمالها وبنوع المعلومات التيّ تنقلها." – ترجمة–

أمّا **بيار لورا** (**Pierre Lerat**)، فقد عرّف اللغة المتخصّصة كالآتي :

« La notion de langue spécialisée est plus pragmatique ; c'est une langue naturelle considérée en tant que vecteur de connaissances spécialisées. »[2]

بمعنى" تُعد اللغة المتخصّصة لغة براغماتية، وهي لغة طبيعية، وتُعتبر أداة ناقلة لمعارف متخصّصة." – ترجمة –

ويظهر لنا المعنى واضحاً من هذا التعريف، فإن اللغة المتخصّصة هي استعمال خاص للغة الطبيعة، أو بالأحرى هي لغة طبيعية تعبر عن معارف متخصّصة في مجالات متنوعة كالعلوم الطبيعية أو الجيولوجية أو الفيزيائية أو القانونية. ولكلّ من هذه العلوم الآنفة الذكر لغة تميزها من غيرها من سائر العلوم، وهذه اللغة ما هي إلاّ مجموعة من الألفاظ، منها تلك التي انتقلت من اللغة العامّة، بحيث كان لها معنى عاماً وواضحاً يفهمه عامّة الناس، إلى اللغة المتخصصة للدلالة على أشياء دقيقة

[1]- Maria Térésa Cabré, **la terminologie :théorie, méthode et application**, les presses de l'Université d'Ottawa 1998 , p 93.

[2]- Lerat Pierre, **Les langues spécialisées**, Paris, 1995, P4F, p17

ومتخصصة لا تحتمل التأويل ولا يفهمها إلاّ أصحاب التخصّص، بالإضافة إلى مصطلحات جديدة يطلقها الباحثون على ظواهر أو مفاهيم، ثمّ تدخل حيز اللغة المتخصصة لذلك المجال[1].

ويضيف **كلود جيمار**(Claude Gémar) في هذا السياق قائلا:

« La langue spécialisée est l'usage d'une langue naturelle pour rendre compte techniquement des connaissances spécialisées »[2].

أي إن: "اللغة المتخصصة هي استعمال للغة الطبيعية لعرض المعارف المتخصصة من الجانب التقني." – ترجمة –

ويعرّف **محمد الديداوي**[3] اللغة المتخصصة قائلاً :

" ... لغة العلوم، التي تشكل المصطلحات والقوالب المصطلحية، الدعامة الرئيسية لها بالمفاهيم ودقائق المعاني التي تحملها. "

فالمادة الأساسية التي تتكون منها اللغة المتخصصة هي المصطلحات، لأنها في الغالب كلمات عادية مستمدة من اللغة الطبيعية، وعندما تستعمل في مجالات علمية خاصة تكتسب معاني ودلالات دقيقة. ومن أهم خصائص اللغة المتخصصة ما يأتي:

- الميل إلى الدقة.
- استعمال الاختزال.
- الوضوح الذي يجلي الحقائق ويساعد على الفهم.
- استعمال البساطة والبعد عن التعقيد.

---

[1]- Lerat Pierre, Les langues spécialisées, Paris, Presse De France,1995,p 20.

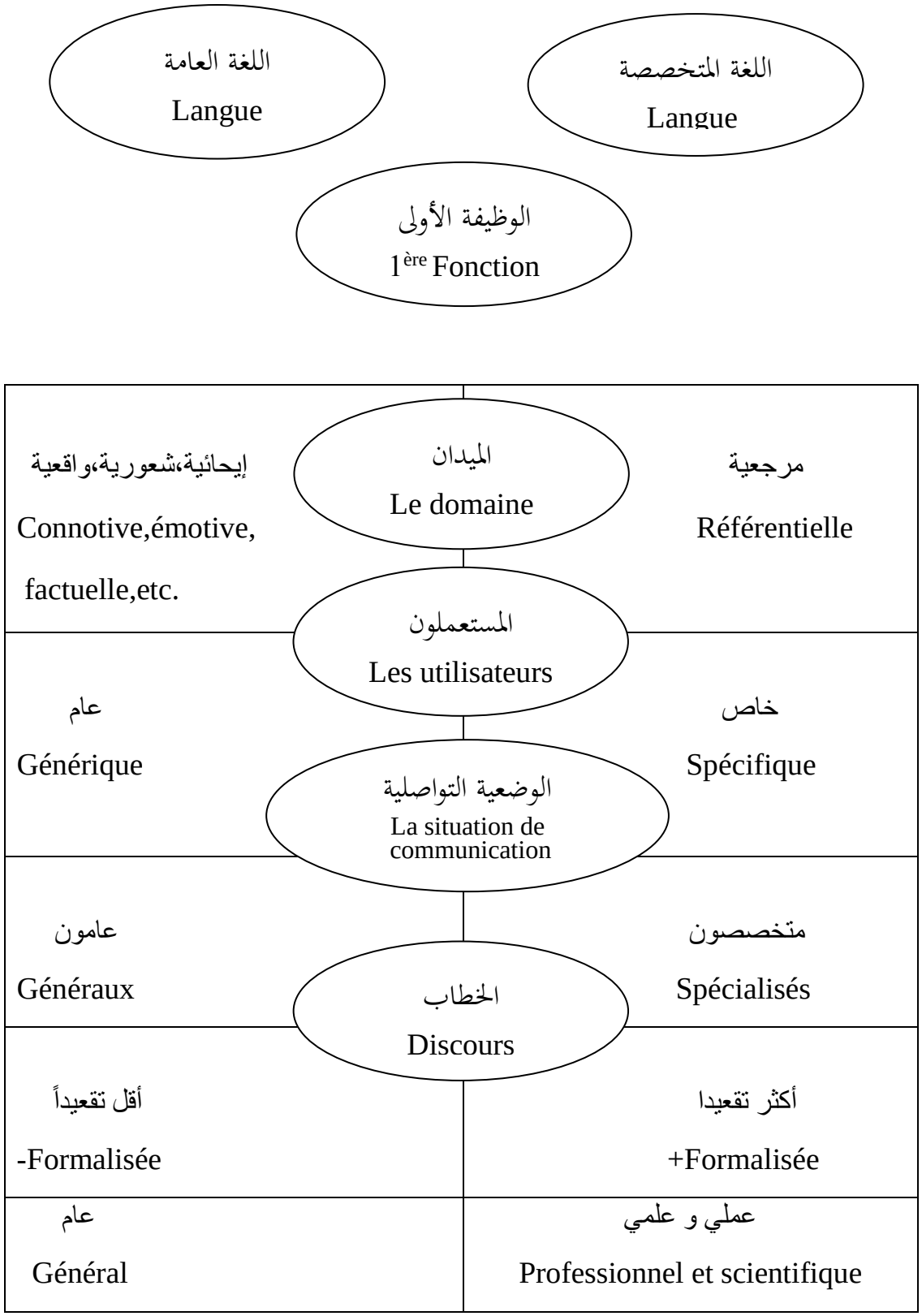
[2]- Gémar Jean Claude, « La traduction juridique et son enseignement : aspects théoriques et pratiques ». in Méta, vol 24, n° 1, 1979,p7.

[3] – الديداوي محمّد، **الترجمة و التواصل** ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص 45.

فاللغة المتخصصة تشمل مختلف التخصصات، فهي توظف لغة خاصة **مثل**: لغة الإدارة، ولغة الإعلام، ولغة الاقتصاد،و لغة القانون،إلخ. وتتسم لغات التخصص بصفة عامة بمصطلحاتها المحددة وبتراكيبها الواضحة والبسيطة، ومن هذا المنظور فهي –على حسب رأي مدرسة براغ في علم اللغة[1]– أسلوب خاص من أساليب اللغة، وهو الأسلوب الوظيفي، والمقصود هنا بالأسلوب ذلك الأساس الذي يقوم عليه النص من حيث اختيار الوسائل اللغوية ومواءمتها واستخدامها.وبعبارة أخرى: فالأساليب هي تنظيم صور تحقق النظام اللغوي، وثمة تمييز بين الأسلوب الذي يغلب عليه الطابع الاتصالي المتمثل في اللغة اليومية المنطوقة، والأسلوب الجمالي في الفن الأدبي، والأسلوب المهني العلمي في التعامل العام في مجالات العمل.أمّا الأسلوب العلمي، فنجده في التعبير العلمي المتخصص.

والشكل التالي يوّضح التباين بين اللغة العامة واللغة المتخصصة بالتدقيق:

[1] – ينظر: إبراهيم مراد، **مسائل في المعجم**، دار الغرب الإسلامية، بيروت، ط1،1997، ص47.



الشكل 1: العوامل التداولية التي تسمح بالتمييز بين اللغة العامّة و لغات التخصص[1].

[1]- Maria Térésa Cabré, Op.cit, p 193.

ولما كان الموضوع الذّي نحن بصدد دراسته يدور حول النّصوص الأدبية، فقد وجب علينا أوّلاً أن نتساءل عن ماهية النص المتخصص بوصف النّص الأدبي نصاً مختصاً، وتعلق بحثنا بميدان الاختصاص الأدبي.

II/النص المتخصص:

النص لغة: يُعرف (لسان العرب) (ابن منظور)(ت711هـ) كلمة النص كالآتي:" نصَصَ: رفعك الشيء. نصَّ الحديث ينصه نصًا: رفعه و كل ما أظهر فقد نُصَّ، وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلا أنصَّ للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، و يقال نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه"[1].

وقد ورد تعريفه أيضا في (معجم مقاييس اللغة) لابن فارس (ت395هـ) كالآتي:"نَص: النون و الصاد أصل يدل على رفع، و ارتفاع، انتهاء في الشيء، منه قولهم نصَّ الحديث إلى فلان رفعه إليه، و نصُ كل شيء منتهاه"[2].

وعرَّفه (الزمخشري) (ت538هـ) في معجمه أساس البلاغة:" نصَصَ الماشطة تَنصُ العروس فتقعدها على المنصة، وهي تَنتصُ عليها أي ترفعها، السَّنام: ارتفع ة انتصب.....نصَ الحديث إلى صاحبه قال: و نصَّ الحديث إلى أهله فان الوثيقة في نصِّه، و نصَصت الرجل إذا أخفيته في المسألة، ورفعته إلى حد ما عنده من العلم حتى استخرجته، و بلغ الشيء نَصَّهُ أي منتهاه"[3].

يمكننا إذا أن نستخلص مما سبق ذكره في التعريفات التي جاءت في المعاجم التي ذكرناها أن للنص دلالات عديدة نوجزها كالآتي:

1- مصطلح "النص" هو مرادف لمصطلح الرفع، و منه رفعُنا للأشياء.

2- "النص" مرادف للحدّ و النهاية.

[1] - ابن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، ، 1990دار صادر، بيروت –لبنان المجلد السادس، مادة (ن ص)، ص648.

[2] - ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، و ضحه ابراهيم شمس الدين، المجلد الثاني، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1999، ص 525.

[3] - الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق مزيد نعيم، شوقسي العمري، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1998،1، ص 832/831.

3- "النص" مرادف للظهور، ألا وهو جلوس العروس على المنصة حتى يتجلى للحضور رؤيتها.

سنقوم بتقديم تعريف موجز لمصطلح "**النّص**".فالنّص الذّي نقرأ، هو إنتاج إنسان، فإذا كان كذلك، فإنّ **ميشال آلار(MICHEL Alar)** يعرّفه في هذا السياق قائلا:"العلاقة القائمة بين الباحث والنّص الذّي يدرسه لا يمكن أن تكون إلاّ حالة خاصّة من علاقة الإنسان بالإنسان"[1]. فهو يرى، إذاً، أنّ قوام هذا الموقف أن يبحث المرء عن النّاس والعالم الإنساني عبر النصوص.

ويعرّفه **يحي بوتردين** قائلا:"النّص هو شكل من أشكال استعمال اللّغة لضمان التّواصل بين شخصين أو أكثر"[2]. ويرى أنّ النص المتخصص ذو بعدين، فهو يعتبره نصا يستعمل اللغة العامّة ولكن بأسلوب خاص، يختلف استعماله من تخصص لآخر، بحيث يقوم بنقل معارف خاصّة في مجال اختصاص معين.

أمّا **الدّيداوي**، فيأخذ بتعريف **دوبوغراند** قائلاً: إنّ النص:"...حدث تبليغي يطبعه نظام من العلاقات بين المفردات والمعاني، وبين المتخاطبين، فالنص هو حدث تبليغي، الغرض منه هو الإبلاغ والإعلام"[3].ومعنى ذلك أن النص يحمل في طياته أهدافاً وغايات محددة، وسمته الرئيسية تكمن في الغرض الإخباري التواصلي، الذي يتم عن طريق العلاقة العضوية التي تنتج عن اتحاد الشكل مع المعنى لإتمام الحدث.

ويشير **رولان بارت**" R.Barthe" إلى النص فيعرفه كالآتي:" النص هو جسم مدرك بالحاسة البصرية، وهو يرتبط بالكتابة أي برسم الحروف. ولو أنّه يبقى تخطيطاً إلاّ أنّه إيحاء بالكلام وتشابك النسيج"[4].

إذاً، فالكتابة هي السّمة الأساسية للنص عنده، فالكتابة ضمانة للشيء المكتوب وصيانة له،

---

[1]-الأب ميشال آلار، **في المنهج العلمي و روح النقد** بيروت،دار الإنسان الجديد،1974 م، ص10

[2]- يحي بوتردين،**تعليميّة النّص القانوني الأصيل و المترجم**،ترجمة النّص القانوني،وهران،دار الغرب للنشر و التّوزيع، 2006، ص12 .

[3]- الديداوي محمّد،**الترجمة و التواصل**، الدار البيضاء، المركز الثقافي الغربي،2002م،ص 13.

[4]- رولان بارت، **لذة النص**، ت: منذر عياشي،(د.ط)،(د.ت)، ص 10-11 .

وذلك باكتسابه صفة الاستمرارية، فالنص يقف في وجه الزمن والنسيان.

III/ النص الأدبي:

ولعلّ خير دليل على تعبير اللغة عن الثقافة هو النص الذي يعد التجسيد الفعلي للغة وتحديدا النص الأدبي حيث نجد المقومات الثقافية للغة ما واردة بكثرة نظرا لارتباط الأدب بالثقافة وانعكاسها على مجمل نصوصه كالروايات و القصائد الشعرية و غيرها.

فالنص الأدبي ذلك النص المفعم بالتعابير المجازية والبلاغية والخيال هو أفضل تجسيد للثقافة، لذا اهتم العديد من النقاد واللسانيين بظاهرة اللغة والثقافة وكذا كيفية ترجمتها ضمن النصوص الأدبية.ولا خلاف بين الدارسين المعاصرين على أن النص الأدبي متميز تميز الأدبي عن اللا أدبي، وهذا ما يوضحه **قاسم المومني** قائلاً:

"النص الأدبي، فيما أسلفت أشبه ما يكون بنقطة الارتكاز التي تنتصب من فوقها العملية الأدبية وكذا فإن قراءة النص هي التي تمنحه وجوده أو تأخذه منه"[1].

ويُقصد بالنص الأدبي:" ذلك الكائن اللغوي والمجازي الخاص، و الذي فيه مرونة دلالية تجعله مفتوحاً لكّل الرياح، و قابلاً للاختراق من جميع الجهات، أي تجعله قابلاً لأكثر من قراءة"[2]

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أنّ النص الأدبي يقبل مقاربات متعددة بقدر تعدّد الأصول المعرفية و الفلسفية.

والنص الأدبي كما يرى **هنري ميشونيك**، يتحدد في ذات الوقت بصفته قولا وحياة وممارسة للغة[3].

[1] - قاسم المومني ،في قراءة النص، دار الفارس للنشر و التوزيع،عمان-الأردن،ط1 1999، ص 19

[2] - ظواهر نصية، نجيب العوفي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1992/1، ص 8.

[3] - جان لوي كابانس، النقد الدبي و العلوم الإنسانية، ترجمة عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،ط2002/2، ص 142.

"إذا كانت النصوص العلمية تتطلب الدقة في اختيار المصطلح، و الإلمام التام بالموضوع العلمي محط الترجمة، فإن النص الأدبي يتطلب سعة الخيال و دقة التعبير وحسن التحكم في اللغة، ومدى الإلمام بجناسها و اشتقاقها واختلاف تراكيبها و بنائها...."[1].

يُقصد بالنصّ الأدبي بأنه عبارة عن متن الكلام، ويعدّ ذا منظومة معرفية تتأسس على المعرفة، والجانب النفسي لكاتبه، وما يعبر به الأدباء عن مشاعرهم، ويكون ذلك واضحاً في النصوص الأدبية المتنوعة المتمثلة في القصة، والرواية، والشعر بجميع أشكاله، والخاطرة، والمقال، والمسرحية، والخطب بجميع أنواعها، وعند نقد النص الأدبي يجب أن تتوفر بعض الشروط فيه منها سلامة الذوق، والخبرة، والذكاء، ودقة الإحساس، والتعاطف والفردية.

يعتبر النصّ الأدبيّ ذو منظومة معرفيّة تتأسّس على المعرفة، والجانب النفسيّ والعاطفيّ، ويعرف النصّ الأدبيّ بأنه متن الكلام الذي يعبر الأديب عن مشاعره، وما يجول بخاطره، ويكون ذلك واضحاً في النصوص الأدبية المتنوعة، وهي: القصة، والرواية، والشعر بجميع أشكاله، والخاطرة، والمقال، والمسرحية، والخطب بجميع أنواعها.

عناصر النص الأدبي:

يحتوي النص الأدبيّ على مجموعة من العناصر تتلخص في: الألفاظ التي تعتبر الألفاظ الأساسية للنص الأدبي، والأفكار حيث تعدّ من العناصر الأساسي في النص الأدبي، فهو يعمل على تفسير جوانب الحياة، والمظاهر الطبيعية الخاصة بالإنسان، وهي تتسم بعدّة سمات منها الأصالة، والطلاقة، والجمال، وأن تكون قيّمة، والخيال الذي يعتبر ذا مكانة هامة في الأدب، فهو هام لصياغة الواقع والقيام ببنائه في عالم الأدب، والمعاني فهي عمادة النص الأدبي، وقوام كافة ألوان الأدب، والعاطفة، التي تعكس كل ما في القلب من مشاعر وانفعالات .

والصور البيانية؛ إذ تعتبر ذا أهمية عظيمة، وذلك لأنها تقوم على تجسيد كل ما هو تجريدي والعمل على بثه بالشكل الحسي، والأسلوب الذي يتسم بأنه ذو ألفاظ متناسقة، ويتسم بعدة سمات هي: قوة الأسلوب المقصود به فصاحة الكلمات، ووضوح الأسلوب في حسن انتقاء الكلمات، والأفكار، والجمل، وجمال الأسلوب، حيث يكون هناك انسجام بين جميع عناصر النص الأدبي،

[1]- ينظر: ترجمة الأعمال الأدبية، مقال (د.مسلك ميمون)، 2011/05/10.

والصدق الذي يتلخص بالصدق الشعوري المفعم بوجدان الأديب، والصدق الواقعي المتلخص بصدق في تعبير الأديب عن واقعه وتجاربه، والإيقاع الموسيقي الذي يضفي جمالاً على النص الأدبي.

مميزات النص الأدبي:

الفهم الاستماعي[1]: الذي يتمثل في ضرورة استقبال النص الأدبي، بحيث يمتلك القارئ للنص الأدبي مهارة الفهم القرائي الاستماعي.

الإلقاء المهم في تجسيد المعنى في الشعر: إذ تعدّ مهارة الإلقاء من أكثر كفايات التواصل مع أيّ خطاب أدبي.

القدرة والجدة على إثارة الدهشة: أيّ أن يملك القارئ مهارة إنتاج الدلالة، ومهارة استجلاء المعاني، ومهارة إعادة بناء النص.

إبراز النحو الدلالي الإبداعي: حيث محتوى النص الأدبي يكون ملائم لتدريس النحو .تنمية القيم الخلقية في نفوس الناشئة، أيّ نشأة الارتباط الوثيق بين الأخلاق والأدب .

الهدف من دراسة النص الأدبي:

إن الهدف من دراسة النص الأدبي يتلخص في[2]: الوقوف على إبداع الأدباء في نصوصهم الأدبية وما تملكها من جماليات، وانفعالات تؤثر مباشرة في روح القارئ، والسمات الفنية الأدبية، وامتلاكها القيم الموضوعية التي ترتقي بالإنسان، والحصول على المعلومات والمعارف الحقيقية، وذلك حتى تفهم الثقافة بشكل صحيح، وفهم الأدب، وحركة الإنسان .

علاقة الأديب مع الناقد:

هنالك علاقةٌ عضوية لا غبار عليها بين كل من الأديبِ والنّاقد، وهذه العلاقَةُ يجب أنْ تقومَ على الانسجام بين الطّرفين، لا على الخِصام والإنفصال، [3]فالنَّقد عاملٌ مِنْ عَوامل التّحليل الأدبيّ للظّاهرة

[1]- http://mawdoo3.com consulté le : 05/08/2020 à 11 :00

[2] - Idem

[3] - ينظر: مقال سميحة ناصر خليف http://mawdoo3.com/ consulté le : 09/08/2020 à 22 :00.

الإبداعيَّة أيًّا كانت، والنَّقدُ –في أبسط تعريفاته– هدمٌ، لكنّه ليس هدمًا من أجل الهدمِ، إنّما هو هدمٌ من أجل البناء، فما الوسائل التّي ينبغي أن يتوسَّل بها النّاقدُ أو الدّارسُ؟ وما هي الخطوات أو المنهجيَّة المتّبعة عندما يُخضعُ النص الأدبي للتحليل والدّراسة؟ يتكونُ النّصّ الأدبيّ من محورَيْنِ رَئيسَيْنِ، هما: **الشَّكلُ والْمَضْمون**، علمًا بأنّهما مرتبطان ارتباطًا وثيقًا، وإلّا لما تحقَّقَ مفهوم الْوَحْدةِ العضويَّة.

ويشمل الشّكلُ الْبِناء الفنّي للنصّ، مِنْ حَيْثُ الطّولُ والقصرُ، وسلامةُ الْمَطْلعِ، وبراعة الاستهلال، واللُّغة و الأسلوب ومصادر الموسيقى: الظّاهرة والخفيَّة. أمّا المضمون، فيقصدُ به المحتوى، ويشمل الأفكار، والعاطفة المسيطرة على الأديب، وبالذّات الشّاعر.ولابدّ –عند تحليلِ النصّ الأدبيّ– أن يمرَّ بالمراحل والخطوات الآتية :أولًا– توطئة: يتناول فيها الدّارسُ تمهيدًا بسيطًا، يعطي المتلقّي انطباعًا عامًا مبدئيًا عن النصّ .**ثانيًا**– جوّ النصّ: ويُقْصدُ به المناسبة التي دفعت الأديب أو الشاعر لكتابة النصّ، فالأديب يمرّ بتجربة شعوريَّة معيَّنةٍ تُغَرْبِلُ مشاعره وأحاسيسه، وتدفعه إلى كتابة النصّ، ولا شكَّ أنَّ عنصر الزّمانِ والمكان يلعبُ دورًا فاعلًا في تسليط الضَّوء على جوّ النصّ، فالأديب يقدّم لنا صورةً حقيقيَّة للحيّز (الزّمكاني) الذي يحيا فيه .

ثالثًا– الفكرة العامّة: وهي محور الارتكاز الذي يقوم عليه العمل الأدبي، ولا يمكن الوصول إلى الفكرة العامة بمجرّد النّظرة العابرة، بل لا بدّ من سَبْرِ أغوار النصّ وصولاً إليها؛ لأنّها تشكّل البؤرة المركزيَّة في العمليّة الإبداعيَّة .

رابعًا– تجزئةُ النصّ الأدبيّ إلى أفِكَارٍ رئيسةٍ، كلُّ فِكرةٍ تعبّرُ عن فقرة معيّنة، أو مجموعة أبياتٍ يربطها رابطٌ عضويّ وفكريّ واحد .

خامسًا– الْبدءُ في عَرْضِ هذه الْفِكَر، بحيث تتناول الجوانب الآتية :تفسير دلالات المفردات، طرْحَ تساؤلاتٍ معيّنة؛ وصولًا إلى الْمَقْصِدِ الّذي يرمي إليه الأديب، نثرُ الأبياتِ بأسلوبٍ أدبيٍّ متميّز –إنْ كان العملُ الأدبيُّ قصيدةً –وتوضيح ما يشتمل عليه مِنْ أفكارٍ وقيمٍ ومواقفَ وآراءٍ واتّجاهات .

سادسًا- مصادر التشكيل الجمالي :ويتناول فيه الدّارس مواطن الجمال في النصّ، مِنْ أخيلةٍ، وصورٍ تعجّ بالحركة، وأساليبَ وأنْماطٍ بلاغيَّةٍ، فضلًا عن كيفيّة تناول بعض المحسّنات البديعيّة، ومدى توفيق الأديب في توظيفها بشكلٍ عفويّ تلقائيّ، بالإضافةِ إلى الدلالات الرّمزية، أو الأبعاد الإيحائيَّة للألفاظ والمفردات.

سابعًا- التعليق الإجمالي العام على النصّ :في هذه المرحلة يقدّمُ الْمُحلِّلُ دراسةً إجماليَّةً عامّةً للنصّ، تمنح القارئ انطباعًا أخيرًا كلّيًا. ويشملُ التعليقُ الإجماليُّ الحديثَ عن الغرض الأدبي، كالفخر أو الوصف أو الغزل أو الحكمة...إلخ، التجربة الشعريّة ونصيبها من الذّاتيّة أو العموميَّة، العاطفة المسيطرة على الأديب، ومدى صدقها وقوتّها ووضوحها على صعيد الألفاظ والمعاني والأخيلة والصّور والأساليب، الخصائص الفنيَّة والأسلوبيّة التي يتميّز بها الأديب، مصادر الموسيقى، استنباط الملامح الشخصيَّة للأديب بالنّظر إلى أسلوبه المتّبع، فالأسلوب –كما يُقال- هو الرّجل .وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ دراسة الأعمال الأدبيَّة تستلزمُ -بالضّرورة -الالتزام بمعاييرَ منهجيّة تفرُض على الدّارس اعتماد وسائلَ نقديّة، وطرائقَ للتحليل تنسجم مع الرؤية التي يصدر منها الأديب .

خصائص النص الأدبي:

لقد تفطنت مجموعة من فحول الأدباء والنقاد والمترجمين، وذلك منذ القدم، إلى أنّه هنالك مشكلات متعددة تعترض سبيل المترجم لدى قيامه بعملية الترجمة، و بالخصوص ترجمة النص الأدبي، والتي غالباً ما تكون ترجمة متميزة بأسلوبها وقواعدها وتقنياتها، إذ يعود ذلك إلى تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص لإنفراده بالإبداعية والجمالية، فعلى سبيل المثال نذكر **الجرجاني** و**الجاحظ** اللذان تطرقا إلى إشكالية ترجمة النص الأدبي، و كذا المشاكل التي تواجه المترجم الذي يخوض في غمار هذا

اللون من ألوان الترجمة، بحيث تحدث **الجرجاني** عن ترجمة الاستعارة، وتحدث **الجاحظ** بدوره عن نقل الشعر.

ونجد أنّ بعض النصوص الأدبية تتميز بوفرة العناصر البلاغية، ويُعد النص الأدبي نصاً تخصصياً لكونه يحتوي على مجموعة المصطلحات الأدبية المستعملة في مجال التخصص. وتختلف مفردات النص الأدبي عن مفردات اللغة بشكل عام من حيث هي مصطلحات تدل على مفاهيم أدبية يحدد معانيها بدقة النظام الأدبي.

مترجم النص الأدبي:

ممّا لا ريب فيه أنّ مهمة المترجم ليست هينة، و على وجه الخصوص المترجم الأدبي لأنّ الترجمة الأدبية لا تكاد تخلو من الجماليات، فهي إبداع وفن راق لا يتقمصه إلاّ من تَسلَح وتَشبَع بالرصيد اللغوي الوافر في مجالها، وكذا كل من يتمتع بالموهبة والخبرة والكفاءة، لتأدية المهمة الترجمية بكل إتقان .

وترتكز مسؤولية المترجم أساساً في هذا النوع من أنواع الترجمة على الإلمام بالمصطلحات الأدبية وعلى الدراية الشاملة بالموضوع محل الترجمة بما في ذلك التطلع على ثقافة الآخر والتمعن فيها والتعمق في معتقداتها و تقاليدها للتمكن من فك رمز و شفرة الرّسالة أو النص أو حتى الخطاب.

وبهذا يُوفق المترجم في الجمع بين المبنى و المعنى على حدّ سواء، لإحداث نفس الاستجابة من النص الأصل إلى النص الهدف وترك الأثر نفسه لدى القارئ.

خصائص المترجم الأدبي:

المقدرة اللغوية:

في هذا السياق يقول **الجاحظ**:" **لا بدّ للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة، و ينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيها سواء و غاية**"[1].

يمكننا القول إذاً، أنّ المقدرة اللغوية تُعدُ شرطاً جوهرياً بصفة عامّة، وعلى المترجم أن يكون على دراية واسعة وشاملة حول اللغة الأصل واللغة الهدف أو المستهدفة، وأن لا يُقاسَ مكياله بمكيال ثنائي اللغة، بل أن يكون متفوقاً واثقاً من أسلوبه وكيفية توظيف معلوماته وتسخير رصيده اللغوي والمعرفي في خدمة عمله مظهراً بذلك تميزه عن غيره من عامة المتكلمين العاديين.

بحيث يتميز المترجم عن غيره بتمكنه من استخدام تلك المقدرة اللغوية في نقل المحتويات وما تتضمنه عملية النقل تلك من فك الرموز و إزالة اللبس وتحديد للمعاني ومضمراتها.

ويقصد بالمقدرة اللغوية هنا معرفة المترجم للغة النص موضوع الترجمة وكذلك اللغة المستهدفة، معرفة كافية وإتقانه إياهما، كتابة وقراءة وحديثا، إتقانا تاما، ويفضل لمترجم النصوص عامة ومترجم النصوص الأدبية خاصة أن يترجم إلى لغة الاستعمال الطبيعي عنده Language of Habitual use، وهي غالبا ما تكون لغته الأم Mother Tongue، لأن ذلك هو السبيل الوحيد أمامه لكي تكون ترجمته طبيعية ودقيقة وعلى أكبر قدر ممكن من التأثيرية Effectiveness، وهذا لا ينفي وجود مترجمين ينقلون عن لغاتهم إلى لغات غيرهم ويقدمون خدمات جليلة لمن هم بحاجة إليها([2])، كما ينبغي على مترجم النص الأدبي أن يكون ذا إحساس

[1] - أبو عثمان عمر الجاحظ، الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت،ط1، 1968، ج1، ص 55.

[2] - See: Newmark, A Textbook of Translation,p.3

بالغ بدقائق اللغتين مع كفاءة خاصة في استخدام اللغة المستهدفة في الكتابة استخداما بارعا والاستفادة من مصادرها استفادة قصوى، لأنها هي التي ستكون وسيلة إنتاجية، وبعبارة أخرى يجب أن تكون معرفته باللغة الأجنبية معرفة نقدية Critical، على حين تكون معرفته بلغته الأم، أو لغة الاستعمال الطبيعي عنده، معرفة عملية Practical([1]).

وإذا كان على المترجم أن يكون ثنائي اللغة Bilingual، وإذا كانت اللغة لا تنفصل انفصالا كاملا عن الثقافة، فإن الدعوة إلى أن يكون مترجم النصوص الأدبية ثنائي الثقافية Bicultural تصبح دعوى ذات أهمية قصوى، لأن الأدب تجسيد للثقافة ونقل لها، ولا يتحقق انتقال الثقافة عبر ترجمة الأدب إلا إذا كان المترجم عارفا بدقائق تلك الثقافة وجوانبها، لأن تلك المعرفة باللغة وثقافتها هي التي تساعده على فهم النص فهما كاملا، كما أن معرفته بلغته وثقافته تساعده على نقل معنى النص.

وتتلخص معرفة لغة النص الأصلية وثقافتها في تمييز ألفاظ الأثر الأدبي وخصائصها باعتبارها وحدات معجمية Lexical Units بما في ذلك تنوع المعاني التي تحملها، يأتي بعد ذلك تقدير مستوى أسلوب الأثر الأدبي الذي يدل عليه اختيار المؤلف كلمات معينة وبنائه جملا بطريقة خاصة، وكذلك طريقته في التعبير وتحديد مستوى الأسلوب يقود المترجم إلى تحديد أهمية ذلك عند مؤلف النص وما يحمله من أثر في المعنى، ويساعد الإلمام التام بلغة النص الأصلية على تحديد الكلمات التي

[1] - See: Savory, The Art of Translation,p.35

لها كلمات تقابلها في اللغة المستهدفة دون أن تطابقها في المعنى، وهي ما تسمى بالصديقات المزيفة False Friends، خاصة فيمتا يتعلق بالكلمات المشبعة بالدلالات الهامشية.

كما يساعد ذلك الإلمام المترجم على فهم البنية القواعدية Grammatical structure للغة النص الأصلية وتحديد الكلمات المصرفة والمشتقة وما توحي به من تضمينات Implications تؤثر في معنى الأثر الأدبي، وفهم البنية القواعدية يساعد على فهم مغزى المؤلف من نظمه غير المألوف للكلام وتحديد مواطن إبراز أهمية العناصر اللغوية أو نغمة النص.

وأخيرا يساعد الإلمام بلغة النص الأصلية على ألفة الحياة وفهم الثقافة المتعلقتين بمستعملي تلك اللغة، ومن ثم فهم ما يتضمنه النص من تلميحات وإشارات خاصة قد تكون مرتبطة ببلد المؤلف أو ثقافته، وكل ذلك يؤهل المترجم لتحليل النص الأدبي وفهم معانيه([1]).

تلك هي أبرز الفوائد التي يحققها المترجم نتيجة إلمامه بلغة النص الأصلية والتي تضمن ألا يكون عمله ناقصا مشوها كما حدث لحافظ إبراهيم الذي نقل رواية البؤساء لفيكتور هيجو Victor Hugo وهو لا يجيد اللغة الفرنسية فجاء نصه تلخيصا لا ترجمة كاملة([2])، ولعل السبب نفسه هو الذي جعل مي زيادة تقدم ترجمة غير دقيقة لرواية الحب اللاتيني لمولر، والتي تحمل عنوان (ابتسامات ودموع)([3])، وكذلك الحال في ترجمات مصطفى المنفلوطي الذي لم يكن على علم أو

---

[1] - See: Sykes,John.B, The Intellectual Tools Employed, in Picken, ed ,The Translator's Handbook,p.35-36

[2] -انظر: محمد عبد الغني حسن،فن الترجمة في الأدب العربي الحديث،ص61.

[3] - انظر: ميخائيل نعيمه،الغربال،ص179.

دراية باللغة الفرنسية، بل كانت الروايات تسرد له سردا من قبل شخص آخر ويقوم هو بوضعها في لغة يختارها دون اعتبار للغة المؤلف الأصلي وقصده([1]).

أما معرفة اللغة المستهدفة وثقافتها فتساعد مترجم النص الأدبي على اختيار الكلمات اختيارا مناسبا وتمييز الفروق بين معاني الكلمات والتعابير الاصطلاحية شبه المترادفة والفروق في مستويات الاستعمال، كالاستعمال الرسمي Formal use والاستعمال العادي Normal use والاستعمال الودي intimate use، والفروق في مجالات الاستعمال، كالمجال الفني والمجال الأبي والمجال الديني وغيرها، كما يساعد على اختيار الصيغ الصرفية Forms of Infection للأسماء والأفعال والصفات وغيرها، وكذلك نقل الصور البيانية ودلالاتها الهامشية.

لأنّ إتقان اللغة الهدف يجعل مهمة المترجم أكثر سلاسة و بساطة، بحيث ينتقي هذا الأخير نظم الكلام الملائم للوضعية الترجمية، ما يُمكنُه من تحديد المواطن التي يستوجب فيها الحرص على تبيان عناصر لغوية محددة، وكذا إبراز مقدار الانحراف الأسلوبي الذي قصده مؤلف النص الأصلي.

كما يفيد إلمام المترجم باللغة المستهدفة في التذكر السريع لما يحتاج إليه من مخزونه من كل ما يتعلق باللغة وثقافتها، الأمر الذي يوفر عليه الجهد والوقت أثناء قيامه بعملية الترجمة، خاصة فيما يتعلق بمشكلات معينة تكون متكررة في الأثر الأدبي نفسه أو في غيره من الآثار التي قام المترجم

[1] -انظر: عمر فروخ، عبقرية اللغة العربية،ص291.

بنقلها([1])، وأخيرا يساعد الإلمام باللغة المستهدفة في وضع الشروح المناسبة التي يحتاج إليها قارئ الترجمة.

هذه هي أهم جوانب الإلمام الشامل باللغة الهدف،بحيث تكون في الغالب اللغة الأم أو لغة الاستعمال الطبيعي، وإذا ما كانت نقطة ضعف المترجم هي اللغة الهدف، كان شلله واضحاً وعمله أقرب إلى التحريف منه إلى الصواب، إذ نلاحظ أنّ جلّ الإدانات الموجهة إلى اللغة يرجع سببها إلى فشل المترجمين في إدراك عبقرية لغاتهم .

وبما أن مادة الأدب هي اللغة، و بالأخذ بعين الاعتبار العلاقة القائمة بين اللغة واللسانيات، فإنّ السؤال يطرح نفسه حول مدى احتياج مترجم النص الأدبي للإحاطة باللسانيات وتفاصيلها، وإجابة عن هذا السؤال قد وردت في ما يراه المؤلف أن مترجم النص الأدبي لا يحتاج في أداء عمله اللسانيات احتياجا مباشرا، وهو ما تثبته أعداد لا حر لها من الترجمات التي قام بها مترجمون قبل ظهور اللسانيات قديما، أو قام بها مترجمون لا إلمام لهم باللسانيات حديثا، غير أن العلم باللسانيات يزيد المترجم فائدة ولا ينقصه، خاصة فيما يتعلق بتنظير عملية الترجمة، ولعل أبرز فرع من فرع اللسانيات التي قد يحتاج إليها المترجم عامة ومترجم النصوص الأدبية خاصة هو علم التأثيل Etymology أو علم أصول الكلمات، لأنه يساعده على تقدير معاني كلمات مؤلف النص من حيث كونها مستجدة Neologism أو شائعة أو مهجورة Archaism، كما يفيده في

[1] - See: Sykes,John.B, The Intellectual Tools Employed, in Picken, ed ,The Translator's Handbook,p.37-38

اكتشاف المعاني المركزية والمعاني الثانوية للكلمات في نص أدبي كتب في فترة زمنية سابقة، ويساعد العلم بأصول الكلمات على اكتشاف انبعاث معان سابقة لكلمات وإحيائها، وكذلك فهم عملية تطور اللغات والثقافات في ضوء النصوص الأدبية التي تنقل إليها، وأخيرا يجد المترجم الملم بعلم التأثيل نفسه على دراية عملية بالعلاقات التي تربط الكلمات بعضا ببعض، فضلا عن درايته بتطور المعاني([1]).

إلمام و تذوق الأدب:

إذا كانت معرفة موضوع النص خاصية أساسية وشرطا ضروريا للمترجم عامة، فإن الإلمام بالأدب وتطوقه هي الخاصية عينها والشرط نفسه لمترجم النص الأدبي، ذلك لأن ترجمة النص الأدبي تحتاج من القائم بها إلى أن يكون متقنا للغة معينة هي لغة الأدب، ومالكا للإحساس بجمال الأدب متذوقا إياه([2])، ولا يتحقق له ذلك إلا بالمراس أي بالإكثار من قراءة الأدب شعرا كان أو نثراً لأنّ يحتوي على مغذيات تُنمي الفكر و اللغة و تُضيف لمسة مميزة لذوقه وإحساسه بمواطن الجمال فيه، إذ يتعين على المترجم أن تكون له قراءة لمؤلفات متعددة و متنوعة لا يحددها الزمان أو المكان.

[1]- See: Newmark, A Textbook of Translation,p.182

[2]- See: Delisle, Translation: An Interpretive Approach,p.7

الجانب النظري

الفصل الأول

المصطلح الأدبي والترجمة الأدبية

البحث الأول

المصطلح والمصطلح الأدبي

يعتبر المصطلح من أهم قضايا تنمية اللغة، فهو عصب لغات الاختصاص، لأنّه يحتل مكانة مهمّة في المحافل العلمية.

إنّ قضية المصطلح من القضايا الهامّة التّي أولاها علم اللغة الحديث في هذا القرن اهتماماً بالغاً، وذلك لأهميّتها في تيسير العلوم وتوضيح مبادئها وأفكارها وتحديدها من جهة، وإيجاد التقارب بين العلماء والباحثين من جهة أخرى. وترجع أهميّة المصطلح العلمي إلى أنّه أساس الدراسة والبحث والتأليف، وهو عامّة لغة العلماء، وقد بذلت فيها جهود كبيرة منذ فجر القرن العشرين، واختلفت الأساليب المتّبعة من أجله، فمن إحياء المصطلحات القديمة إلى استحداث مصطلحات جديدة عن طريق الاشتقاق، أو التعريب، أو نقل المصطلح بعينه، وصدرت معاجم متخصّصة، إلاّ أنّ التّقدم الإنساني وسرعة العصر كانا أسرع وأكثر بكثير من كلّ جهد مبذول، وزاد من صعوبة ذلك اختلاف المصطلح العلمي من دولة عربية إلى دولة أخرى[1].

لقد أضحت قضية المصطلح عتبة الإشكال المعرفي، فالمصطلح ليس إلاّ جزءاً من بناء نظري في اللغة، ولغة المصطلحات لا يستغني عنها عالم في تخصصّه ولا مفكّر في منهجه، وقد تكون وسيلة في بعض الأحيان لاختصار كثير من المعاني في قليل من الكلمات، وإنّ عزل المصطلح فهما وتقويما عن الهيكل النظري الذّي ينتمي إليه يحول بين الدارس والنظرة العلمية للأمور، ويقف عثرة بينه وبين دلالة المصطلح الذّي تبنى عليه النظرية. وعليه، فإنّ تداخل مفاهيم المصطلحات واختلافها يعود أساسا إلى هذا الأمر.

I-1- ماهية المصطلح:

لغةً:

ورد في **لسان العرب** في مادّة (ص ل ح) أنّ:"الصُّلح، تَصالحَ القوم بينهم، والصُلح، السلم، وقد اصطَلحوا وصَالحوا وأصلَحُوا وتَصالحُوا واصطَلحُوا، مشدّدة الصاد،قلبوا التاء صاداً،وادغموها في

[1] ينظر: عبد المنعم خفاجي،مجلة الحضارة الإسلامية،**المصطلح العلمي في اللغة العربية**،المعهد الوطني للتعليم العالي،العدد03،نوفمبر 1998، وهران، الجزائر،ص 103.

الصّاد بمعنى واحد، و قوم صَلوُح: مُتصَالحُون، كأنّهم وصفوا بالمصدر، والصلاح بكسر الصاد: مصدر المصالحة، والعرب تؤنثها والاسم الصّلح يذكر ويؤنث. وأصلح ما بينهم وصالحهم مصالحة وصلاحاً"[1]، أي اتفقوا وتوافقوا.

وقد أضيف من معانيه في **معجم الوسيط** في مادة" **ص ل ح**" الذي ترجع إليه لفظة "مصطلح" صرفيا، ما يدّل على صلاح الشيء وصلوحه، بمعنى انه مناسب ونافع" وصلح الشيء: كان نافعا أو مناسبا، يقال هذا الشيء يصلح لك". وجاء فيه في المادّة نفسها،" اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكلّ علم اصطلاحاته"[2].

كما أورد الدكتور **مصطفى الشهابي** في شأن المصطلح قوله: "المصطلح هو لفظ اتفق العلماء على اتخاذه للتعبير عن معنى العلمية... والاصطلاح يجعل إذًا للألفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية أو الأصلية.[3]"

فإذا كانت دلالة هذه اللفظة (المصطلح) هي "الصلح" و"السلم"، وهما دلالتا الوئام، وجمع الشمل، فكيف صار هذا (المصطلح) في دلالته مصدر نزاع بين الدارسين له ؟

لأن الصلح الذي يربط هذا المصطلح بدلالته[4]، هو في اللغة.

وقد جاء في تعريفه قول **محمّد الشريف الجرجاني**:" هو في اللغة اسم من المصالحة، وهو ما يأتي بعد المنازعة، وفي الشريعة، عقد يرفع النزاع. فإذا كان أصل الكلمة "صَلُحَ" ثلاثياً، فإن "الصُّلْحَ" خماسي وهو مزيد بحرفين، ومصدره هو الاصطلاح"[5].

ويعرفه **الجوهري** في صحاحه على النحو الآتي:"الاستصلاَح نقيض الاستفسَاد"[6].

---

[1]– ابن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، المجلد الثاني، 1990دار صادر، بيروت –لبنان، مادة (ص،ل،ح)، ص517.

[2] – مصطفى إبراهيم ، الزيات أحمد حسن ، حامد عبد القادر، النجار محمد علي، **المعجم الوسيط** ،المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزء الأول، اسطنبول، تركيا، مادة (ص،ل،ح)، ص 520.

[3]– أحمد مطلوب، **بحوث لغوية**، ، دار الفكر، سوريا، ط1، 1987، ص 208/204.

[4]– محمّد الشريف الجرجاني، **التعريفات**، الدار التونسية للنشر، (د،ت)، (د،ط) ص 174.

[5]– نفسه، ص 174.

[6]– الجوهري إسماعيل بن جهاد، **تاج اللغة و صحاح العربية**: تح أحمد عبد الغفور عطار،ط3: 1404هـ/1984، المجلد1، مادة صلح.

وسواءً كان المصدر مشتقا من الفعل "صلح"، كما يقول بذلك الكوفيون، أو مشتق من المصدر، على حدّ تعبير البصريين[1]، فإن العلاقة الدلالية ثابتة بين الأصل، وهو هنا الفعل "صلح" مع الفرع وهو المصدر "الاصطلاح" مسايرة لرأي الكوفيين، فما هو الاصطلاح؟

- أهو اتفاق طائفة على شيء مخصوص؟
- أم عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول؟
- أم إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر للمناسبة بينهما؟
- أم هو اتفاق طائفة على موضع اللفظ بإزاء المعنى؟
- أم إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى أخر لبيان المراد؟
- أم هو لفظ معيّن بين قوم معينين؟

هذه تعاريف ستة في شبه أسئلة لمعرّف واحد "الاصطلاح"، كلّ منها يستعمل صيغة خاصة للوصول إلى الهدف نفسه، لكن الملاحظ أنّ جلّها متطابقة من حيث أهمّ الألفاظ التي تضبط صياغتها، ولذا يمكن تقسيم هذه التعاريف في مجملها إلى مجموعتين:

***الأولى**:-تضبطها الكلمات الآتية:

1-اتفاق طائفة أو قوم، 2- وضع اللفظ بإزاء المعنى أو تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأوّل.

***والثانية**: تضبطها الكلمات الآتية:

1-إخراج الشيء أو اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما، 2_ أو لبيان المراد. ففي كلتا الحالتين، إذا ما أخذنا بالضوابط الجامعة بين تعريفي المجموعة الأولى (التي هي اتفاق طائفة) والثانية (التي هدفها إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر)، فإننا نتّوصل إلى النتيجة نفسها التّي تتلّخص في خدمة الاصطلاح، سواء باتفاق مجموعة من الدارسين على وضع اللفظ بإزاء المعنى، أو

[1]- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين و الكوفيين، و معه كتاب **الانتصاف من الإنصاف**، "محمد محي الدين عبد الحميد"، دار الفكر، سوريا، (د،ط)، (د،ت)، ج1، ص 235.

ذلك الوضع الذّي يعني التسمية بدءاً، أو نقل اللفظ من حقل دلالي إلى آخر.

فالاختلاف بينهما في إضافة عنصر المناسبة بين المنقول منه والمنقول إليه، لأجل بيان المراد الوارد في الثاني. والحقّ أنّ الفائدة في المصطلح بعد وضعه، هي التواصل، بحيث يصير وسيلة بين أيدي العلماء والمتخصّصين في مجالاتهم.

✓ **في اللغة الإنجليزية:**

« A word or group of words, especially one that is used in connection with a particular subject »[1]

اصطلاحًا:

هو كما جاء به **عبد السّلام المسّدي** في قاموسه" اصطلاح في صلب الإصلاح".[2] ويضيف **الشهابي:**" والمصطلحات لا توجد ارتجالاً، ولا بدّ في كل مصطلح من وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة كبيرة كانت أو صغيرة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي"[2]. فلابد إذا من وجود علاقة تربط بين المعاني اللغوية والمعاني الاصطلاحية، وهي تتسع وتضيق بفعل عدة عوامل زمانية، ومكانية، وفكرية وتخصصيّة وغيرها.

وبناءً على ذلك، فإنّه يمكننا القول: إن "المصطلح" هو دليل لغوي خاص يشّكل وحدة مركبة من دال ومدلول، وتأتي خصوصيته في أنّ اتّساعه الدلالي مرهون بالمدلول وليس بالدّال. فالأمر المهّم في "المصطلح" هو معرفة الشيء أو المفهوم اللغوي الذّي ينبغي أن يتلاءم مع دلالة محددة سلفا، أي أنّ عَالمَ الاصطلاح يختلف في منهجه عن عالم اللغة أو المعجمي بالذات. فالمعجمي ينطلق من الدّال (اللفظ أو الشكل) إلى المدلول (المعنى)، فهو يبحث للشكل عن المعنى على النحو الآتي:

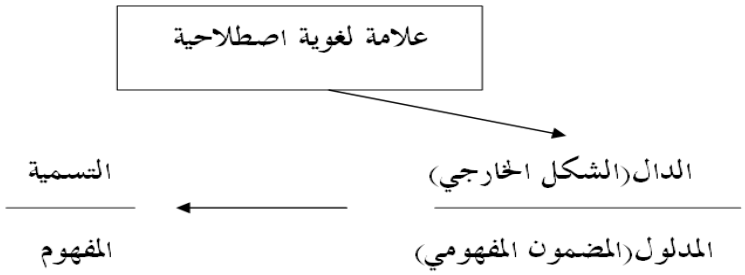
[1] - Oxford advanced learner's dictionnary, Oxford University Press, naw 8thedition, 2010, p1596.

[2] -عبد السلام المسّدي ،**قاموس اللسانيات (عربي فرنسي)، (فرنسي عربي) مع مقدمة في علم المصطلح**، الدار العربية للكتاب (د،ط)، (د،ت)، ص 13.

[2]-نقلاً عن: أحمد مطلوب، مرجع سابق، ص 207.

الدليل اللغوي: $\frac{\text{الدّال (الشكل)}}{\text{المدلول (المعنى)}}$

أمّا عالم الاصطلاَح، فيتبع عكس هذا الاتجاه، أي أنّه يبحث للمدلول أو المفهوم عن دال أو تسمية لغوية، بمعنى أنه يبحث عن شكل خارجي لغوي، على النحو الآتي:



إذاً، فالمصطلح، وهو مصدر ميمي على وزن اسم المفعول، علامة لغوية خاصة تتكون من تسمية ومفهوم، وكلا المصدرين اصطلاح(من مزيد اصطلح) ومصطلح لم يرد في القرآن الكريم، أو في الحديث النبّوي الشريف أو في المعاجم العربية القديمة العامة[1].

ومع تكّون العلوم في الحضارة العربية الإسلامية تخصصت دلالة كلمة اصطلاح (من مزيد اصطلح) لتعني الكلمات المتفق على استخدامها بين أصحاب التخصص الواحد للتعبير عن المفاهيم العلمية لذلك التخصص.

كما أنّ مواضع ورود هذه الكلمات في هذا المجال الدلالي المحدد كثيرة على مدى القرون، ونذكر على سبيل المثال ما جاء به الجاحظ (ت 255 هـ) القائل عن العرب:إنّهم "اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسما."[2] فالمصطلحات تُعدّ رموزا للمفاهيم بحسب إدراكنا لها، وهذا يعني أنّ المفاهيم قد وجدت وتشكلت قبل المصطلحات.وباعتبار خصوصية المفهوم بالنسبة إلى المصطلح،فإنّ علم المصطلحات يربط المصطلحات بالمفاهيم،وليس العكس،وهو بذلك لا يهتم بالأنظمة المفهومية مطلقاً، ولكن يهتم فقط بأنظمة موضوعة لغرض خاص تسهيلا للتواصل.

[1]- محمود فهمي حجازي، **الأسس اللغوية لعلم المصطلح**، مكتبة غريب، مصر، (د.ت)، ص 8.

[2]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان و التبيين**،تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة،1948،ج1،ص 139.

كما يربط المصطلح عملية التمييز بوظيفة المفهوم الذي أصبح مصطلحا وليس العكس.

وقد وضعت تعريفات حديثة تربط بين المصطلح والمفهوم الدال عليه، ونذكر منها التعريف الذي أورده **محمود حجازي** قائلاً:"المصطلح كلمة أو مجموعة من الكلمات من لغة متخصصة (علمية أو تقنية...) موروثاً أو مقترضاً ويستخدم للتعبير بدقة عن المفاهيم وليدل على أشياء مادية محددة."[1].

وبهذا يمكننا تحديد الفرق كالآتي:

الفرق بين المفهوم والمصطلح:

يحدّد المفهوم بإحدى الطريقتين وهما:

-الطريقة الاستقرائية: تقوم على الانتقال من الجزئيات إلى كلياتها المعقولة.

-الطريقة الاستنتاجية : تقوم على الانتقال من الكليات إلى الجزئيات.

ففي **الحالة الأولى:** يتحقق بناء المفهوم انتقالا من الأمثلة لغة المصطلحات إلى التعريف. أمّا في **الحالة الثانية،** فينطلق من التعريف إلى تحليله إلى أمثلة، أي من المحسوس إلى المجرد ومن التعريف إلى مكوناته ومظاهره.

كما أن المفهوم يتجاوز الاستعمال المنطقي للمعنى المرتبط بالتصور، فعندما نستعمل مفردات، **مثل:** الثقافة، والحضارة، والديمقراطية، إلخ. فإنها مفاهيم تدل على معان يصعب ضبطها، ولذلك يجد الباحث لكل منها مئات التعريفات المختلفة، على الرغم من الاتفاق بينها على قواسم مشتركة ترتبط باللفظ. وقد يأتي وقت تتحدد فيه دلالة هذه المفردات وتنضبط بألفاظ معينة، فتغدو مصطلحات.

حدّية المصطلح:

هي التي تميز المصطلح من المفهوم، فالمفهوم يعرف إجرائيًا ولا يمكن تعريفه حديًا،فإن عرّف كذلك أصبح مصطلحًا،بينما المصطلح يُعرّف حديًا وإجرائيًا على سبيل التوضيح والتقريب، فيكتسب استخداماً جديداً ذا دلالة خاصة ودقيقة عند انتقاله من اللغة العامة إلى اللغة المتخصصة،

[1]-نقلاً عن: محمود فهمي حجازي، مرجع سابق، ص 11.

مع احتفاظه بالضوابط التي تميزه كمصطلح. إذاً، "فالمصطلح يخضع في تطوره للتخصص نفسه ولا يتحدد إلا داخل النظام الذي يكونه ذلك التخصص."[1] ومن ثم، نستنتج أنّه يمكن للمصطلح أن يتحول إلى مفهوم، وذلك عبر توسع دلالته عندما يهمل كمصطلح، ويتسع استخدامه بمعنى أعم،كما يمكن للمفهوم أن يتحول إلى مصطلح، وذلك عن طريق التطور التاريخي للاستخدام أو الضبط المؤسس لدلالته.

إذاً فالفرق في عملية التواصل بين المفهوم والمصطلح تكمن في أن الأول غرضه تواصلي وغير مؤسس غالبا، فهو ليس أكاديمياً ولا مهنياً لكي تتفاعل معه لغة الاختصاص، بينما يعتبر المصطلح عصب لغة الاختصاص لكونها لا تتفاعل إلاّ مع نظام لغوي مؤسس، لأنّ علم المصطلحات يحكمه نظام لغوي يسهل عملية إبراز لغة الاختصاص التي في ضوئها يتم العرض الصحيح للتواصل الكتابي والشفهي.

الترجمة ونقل المصطلح:

لا شكّ أنّ بين الترجمة وعلم المصطلح عضوية لا يمكن لطرف أن يتنصل منها، وهناك أمور تتحقق من تفاعلهما ويمكن حصرها كالآتي:

– **التفاعل اللغوي:** يفرض على الترجمة أن تحتك بالمصطلح وتتفاعل معه.

–**المصطلح:** يساعد على تدقيق الترجمة ويُعدّ عامل تمييز لطبيعتها.

– **الترجمة:** تساعد في ظل هذه المعطيات على التطور العلمي والحضاري، فهي لم تعد تعنى بالشكل اللغوي وحده، وإنما تبحث في الموضوع تحقيقاً وتوثيقاً مع مراعاة الأمانة العلمية والتأصيل للمادة المبحوثة، للعناية بالنقل الدقيق الذي يكون بلغة الاختصاص، بمعنى أن تنقل العلاقة الصحيحة بين الشكل والمضمون.

[1] – محمود فهمي حجازي، مرجع سابق، ص 13.

وهذا ما يطلق على تسميته بالترجمة المصطلحية، "أي ترجمة المفاهيم عنصراً رئيسياً في هذه العملية التي ينبغي ألا يتصدى لها سوى مترجم قادر على الإلمام بالموضوع ومتمرس في ترجمته أو أخصائي له ركيزة لغوية متينة على النقل"[1].

ومعنى هذا أن المصطلح لا يحتمل التشتيت والانفتاح في تعريفه، فهو حدّي، وقد تتعدّد صيغ تعريفاته، ولكنّها تشترك جميعا في حصرية دلالتها.

I-2-آليات وضع المصطلح:

-الاشتقاق/[2]:La dérivation

يُعدّ الاشتقاق من بين أهم الوسائل المستعملة لوضع المصطلحات، لأنه غزير الإنتاج. تقول العرب: شقّ الصبح إذا طلع، وشقّ إذا خرج من الأرض ومنه فعل اشتق الشيء —على وزن افتعل- بمعنى أخذ شقه واشتق الكلمة من الكلمة أي أخرجها منها. والاشتقاق في عرف أهله هو أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما في المعنى.

لقد جمع **السيوطي** في موسوعته اللغوية "**المزهر في علوم اللغة وأنواعها**"[3] آراء طائفة من اللغويين العرب القدامى حول الاشتقاق وأنواعه، وأورد تعريفات كثيرة منها أن "الاشتقاق أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية، وهيئة تركيب لها، ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة ." (ج.1ص.346).

وأكثر التعريفات التي أوردها "**السيوطي**" نجد لها صدى عند الباحثين العرب المحدثين الذين لم يزد أغلبهم عن صوغ ما قاله القدماء بأسلوب حديث[4].

---

[1]- الديداوي محمد، **الترجمة و التواصل دراسات تحليلية عملية لإشكالية الاصطلاح و دور المترجم**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص 51.

[2]- دراقي الزبير ،**محاضرات في فقه اللغة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، الفصل الرابع،1992، ص79.

[3]-السيوطي جلال الدين، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، ط1، دار الكتب العلمية،1998 ج.1، ص،368.

[4]-عرف عبد الله أمين الاشتقاق بأنه " أخذ كلمة من كلمة أو أكثر مع تناسب بين المأخوذ والمأخوذ منه في اللفظ والمعنى" ، (**مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة**، مجلد 381/1) وعرفه فؤاد حنا ترزي (**الاشتقاق**، ص:19) بأنه " أخذ لفظ من آخر أصل منه يشترك معه في الأحرف الأصول وترتيبها".

وللاشتقاق نوعان: أحدهما معتاد مألوف ومحتج به لدى علماء اللغة، وهو الاشتقاق الصغير أو (الأصغر)، والثاني ابتدعه" **ابن جني**"، وأطلق عليه اسم الاشتقاق الكبير أو(الأكبر).

أ)– الاشتقاق الصغير/ Petite dérivation:

يُعدّ الاشتقاق الأصغر أكثر وروداً واستعمالاً في اللغة العربية من الاشتقاق الكبير أو الأكبر. ويعرفه **دراقي** بأنه:"هو ما لم تغير التصاريف شيئاً من مادته الأصلية التي تحافظ في جميع مشتقاتها على حروفها الأصلية وعلى ترتيبها الأصلي بالإضافة إلى المعنى المشترك الرابط بينها"[1]. وطريق معرفته حسبما نصّ عليه **السيوطي**: "تقليب تصاريف الكلمة حتى يرجع منها إلى صيغة هي أصل الصيغ دلالة اطرادا أو حروفاً غالباً، كضرب فإنّه دال على مطلق الضرب فقط، أمّا ضارب ومضروب، ويضرب واضرب، فكلها أكثر دلالة وأكثر حروفاً، وضرب الماضي مساو حروفاً وأكثر دلالة، وكلّها مشتركة في(ض ر ب) وفي هيئة تركيبها"[2].

ب)– الاشتقاق الأكبر/Grande dérivation

يعدّ من ابتكار "**ابن جني**" الذّي مهما حاول إرجاعه إلى شيخه"**أبي علي الفارسي**"، يبقى دائماً مرتبطاً باسمه. وقد عرفه بقوله: هو أن "تأخذ أصلاً من الأصول الثلاثية فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف كل واحد منها عليه."[3]

يُفهَم من هذا التعريف أنّ الاشتقاق الكبير هو قلب تناسب دون ترتيب في الحروف، وإن تباعد شيء من ذلك عنه ردّ بلطف الصنعة والتأويل إليه كما يفعل الاشتقاقيون ذلك في التركيب الواحد. و**مثال ذلك**: ك ل م / ل ك م / م ل ك / م ك ل /ل م ك/ ك م ل التي تعني الشدة والقوة.

– النحت:La réduction

وهذان التعريفان لا يختلفان كثيرا عن تعريف أحد اللغويين القدماء و هو أبو البقاء الكفوي (616 ه) الذي قال: "الاشتقاق رد كلمة إلى أخرى لتناسبهما في اللفظ والمعنى، وهو أصل خواص كلام العرب، فإنهم أطبقوا على أن التفرقة بين اللفظ العربي والعجمي بصحة الاشتقاق ". ينظر مقال حامد صادق القنيبي، مجلة اللسان العربي، و عنوانه **الاشتقاق وتنمية الألفاظ**،عدد1990،34،ص79 .

[1]– دراقي الزبير، المرجع السابق، ص 80–89

[2]– السيوطي جلال الدين، المرجع السابق، ص 346–347.

[3]–ابن جني أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية،(د.ط)، (د.ت)، ص 134.

نحت، ينحت العود: براه ، ونحت الخشبة نجرها والحجر سواه وأصلحه . **قال تعالى** في كتابه العزيز: "**وتنحتون من الجبال بيوتا آمنين**"(سورة الشعراء:149)[1].

ولا يختص النحت بقسم من أقسام الكلام بعينه، وإنّما هو مشترك بين الأفعال والأسماء والصفات، وقد قُسمت أنواع النحت الواردة عند ابن فارس وغيره كالآتي:

أ- النحت النسبي:

هو تركيب صيغة نسبية من اسمين مركبين تركيبا إضافياً بشرط ألا يُؤخذ من كل واحد منهما سوى حرفين اثنين ليكون مجموع حروف النسبة خمسة،[2] والنسبة في القاعدة العامّة هي إلحاق آخر الاسم ياء مشددة للدلالة على نسبة شيء إليه، وحكمها أن يكسر ما قبل الياء للمناسبة. **مثل: عبشمي** في **عبد الشمس.**

ب- النحت الجملي:

"وهو الحاصل من جملة كاملة اسمية كانت أو فعلية، وهي طريقة استعملها القدامى لاختصار المركبين الاسمي والفعلي إلى كلمة واحدة تحلّ محلهما وتدّل على ما يدّلان عليه".[2] والكلمة المنحوتة يكون فعلها على وزن (فَعلَل) ومصدرها على وزن (فَعلَلَة).

مثل: بَسمَل والبَسمَلة من قول: **باسم الله.**

ج- النحت الاسمي:

يجيء النحت الاسمي على ضربين: أحدهما أن تنتزع كلمة من كلمتين على نحو طائر البرقش المختزل اسمه من البرش بمعنى التبقيع والرقش بمعنى النقش، وعلى منواله المستحدث في لغتنا المعاصرة مصطلحات جديدة تكافئ شبيهاتها في لغات أخرى.

مثل: فقلغة Philologue / وفقلغويPhilologie

د- النحت الصفتي:

[1] - سورة الشعراء: الآية 149.

[2]- دراقي الزبير، المرجع السابق، ص 90.

[2]- دراقي الزبير، المرجع السابق، ص 91-92

أمثلة كثيرة وهو على عدّة صنوف:

-أوّلا: نحت الصفة من لفظتين كالصَّقعَب المنحوتة من الصقب بمعنى الطويل والصعب بمعنى الصعوبة، فحذفت الباء والصاد منهما وركّبت الصفة من (صق+عب) ليدّل بها على الرجل الطويل.

-ثانياً: نحت الصفة من ثلاث كلمات كالكُردوس للخيل العظيمة، وهي منحوتة من كرد بمعنى ساق، وكرس بمعنى جمع وكدس بمعنى ركبت الخيل بعضها بعضًا في سيرها.

هـ- النحت الفعلي:

لا يختلف النحت الفعلي عن الأسلوب المتبع في نحت الأسماء والصفات، و"هو أن تنحت فعلا من فعلين صريحين"[1].فقد ينحت فعل من فعلين صريحين، بحيث ورد ذلك في المثال الآتي: **بَلطَح** الذي يجمع في كيانه بين بَلَطَ وبَطَحَ (**بل+طح**) وفي معناه بين اللصوق بالأرض والانبطاح عليها.

و- النحت الترميزي:

استعمل قديماً، لا سيما في العلوم الدقيقة، وهو اختصار يمس الكلمة المفردة والعبارة المركبة، ويكون في الأولى بحرف وفي الثانية بحرفين أو أكثر من حروفها الأولية[2]. وهذا ما يستعمل بكثرة في ترميز أسماء المنظمات والهيئات الدولية. مثل : UNESCO.

- التركيب/La composition :

والتركيب هو لغة مصدر فعل ركّب يركّب الشيء إذا وضع بعضه على بعض، وهو اشتراك أو ضم كلمتين أو مصطلحين من أجل الحصول على مصطلح جديد، وهي تقنية لجأت إ ليها العربية لاستحداث ما احتاجت إليه من مصطلحات علمية وتقنية لم تكن موجودة لديها، وإنّما جلبتها لها ضرورة تسمية المقترحات الحديثة في شتى الميادين.

مثال: برمائي- من (البر والماء)[1]Amphibie/ كهر ومنزلي Electroménager (من كهرباء ومنزل).

[1]- دراقي الزبير، المرجع السابق، ص 91-92.

[2]- من دروس أستاذنا: دراقي الزبير، محاضرات ألقيت علينا في السنة الأولى ماجستير.

– المجاز/ La figuration :

يعرفه **الخوري شحادة** على أنّه "لفظ يستعمل في غير ما وضع له مع قرينة مانعة من إرادته المعنى الأصلي، بمعنى استعمال اللفظ في غير ما وضع له أصلاً"[2].وفي السياق ذاته، يقول العلامة **مصطفى الشهابي**:"لا بدّ لنا من الرجوع إلى المجاز في وضع عدد كبير من مصطلحات العلوم والمخترعات الحديثة، وكلنا نعرف أن بعضها ألفاظ مجازية وضعت حديثاً كالقطار والقاطرة، والسيارة، والمدرعة، والغواصة، والباخرة"[3].

وممّا لا ريب فيه أنّ العرب ليسوا منفردين في استعمال هذا الأسلوب لتوليد المصطلحات، بل إنّ الأوربيين قد استفادوا منه أيضاً، وهذا ما يشرحه **الحمزاوي** قائلاً:"فالقضية تقتصر في نهاية الأمر على نزع دلالي كامل يطبق على تلك الألفاظ المسماة، مثلما فعل العلماء الأوربيون الذين هجموا عليها، واشتقوا منها مصطلحات وغيّروها، وأطلقوا عليها دلالات تختلف تماماً عن مفاهيمها عند من استعملها من سابقيهم"[4].

بيد أنّ معظم اللغويين يقرّون بأنّ المجاز، وإن اعتبرناه أداة توّلد مصطلحات عربية محضة تتبع النظام اللغوي العربي، بمعنى أنها تسمح بالاشتقاق منها، وبالتالي توليد مصطلحات أخرى كلما لزم الأمر في المستقبل، إلاّ انّه إذا لم يحسن استعماله، فإنّه لن يرجع بأي فائدة على اللغة في ظل غياب ما يحكمه ويضبطه من قواعد. وهو وسيلة ترتكز عليها اللغة لكي تطور نفسها في حدود ما يتوافق مع آليات وضع المصطلح.

– التعريب:

[1]– من دروس أستاذنا: دراقي الزبير، محاضرات ألقيت علينا في السنة الأولى ماجستير.

[2]–الخوري شحادة، **دراسات في الترجمة و المصطلح و التعريب**، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر،ط1، 1919، ص 42 .

[3]– المرجع نفسه، ص66.

[4] –محمد رشاد الحمزاوي، **أعمال مجمع اللغة العربية بالقاهرة**: مناهج ترقية اللغة تنظيراً و مصطلحا و معجماً، الطبعة الأولى، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1988، ص 415.

وهو جعل الكلمة الأجنبية كلمة عربية، ووزنها لغة، كأن نقول مثلاً: فَرنَسَ على وزن فَعلَلَ. فالتعريب في معناه يفيد عدّة معان بحسب السياقات المستعمل فيها، فقد يعني:

-ترجمة نص من لغة أجنبية إلى اللغة العربية(Version)

أو-إحلال اللغة العربية مكان لغة أجنبية(Arabisation) في مجال كالطب أو القانون أو الإدارة سواءً في التدريس أو العمل، مثلما حدث في الجزائر في التسعينات عندما تقرر استعمال اللغة العربية في شتى ميادين الحياة، وذلك قصد ترقية اللغة العربية وحمايتها باعتبارها اللغة الرسمية للبلاد.

أو-إدخال كلمة إلى اللغة العربية بعد إخضاعها إلى قواعد اللغة العربية (Emprunt)[1].وهذا هو المعنى الذّي يهمنا كثالث وسيلة يرجع إليها المصطلحيون والمترجمون في توليد المصطلحات. وهناك ثلاثة أوزان مصدرية تكونت بها مصطلحات جديدة في علوم اللغة نذكرها كالآتي:

- وزن تفاعل نحو: تعامل، ، تقابل،تماثل، إلخ.
- وزن انفعال نحو: انحباس.
- وزن تفعيل نحو: تصويت، تحنيك.

وهذه الصيغ المصدرية وما يتصل بها من أفعال، تفيد كثيراً في وضع المصطلحات، ولا خلاف فيها من حيث البنية. ولكن الاتفاق على دلالة كل كلمة من هذه الكلمات المشتقة ضروري لكي تصبح هذه الكلمات مصطلحات دالة[2].

إذاً، فالميزة الأساسية للمصطلح هي أحادية معناه الذي لا يتحدد إلا بالميدان الذي ينتمي إليه، ولا يحتاج إلى نص لكي يفرض وجوده.

لقد وقفنا على حقيقة المصطلح بإيجاز، ورأينا تعريفه لغة واصطلاحا، وحددنا علاقته بالمفهوم، وسننتقل الآن إلى دراسة المصطلح الأدبي لارتباط بحثنا بميدان اختصاص، ألا وهو الميدان الأدبي.

[1]- ينظر: الخوري شحادة، المرجع السابق، ص 158-159.

[2]- محمود فهمي حجازي، مرجع سابق، ص228.

I-3-المصطلح الأدبي:

يُعد المصطلح مفتاح العلوم إذ هو عصب لغات الاختصاص كما أنّه الوسيلة الفعّالة التي نستطيعُ بها أن نخوض في أي علم من العلوم, وأي اضطراب حُدث على مستواه سينُعكس سلبا على فهمنا للعلم المراد خوضه. و قد اختار هذا البحث أن يدُرس المصطلحات الأدبية المترجمة إلى اللغة العربية, و معاينة مدى استيعُاب الثقافة العربيةُ لمصطلحات الثقافة الغربيةُ. فنجاح المترجم في نقله للمصطلحات متوقف على ثلاث شروط :التمكن من لغة الثقافة الأخرى والتبحر في الثقافة العربيةُ وعلومها والعلم التام بالمصطلحيةُ وقوانينُها وأدواتها المختلفة .

فالحاجة إلى المصطلح الأدبي قائمة في كل لغة، ولذلك كان لكل علم أو فن مصطلح خاص به، ويقودنا ذلك إلى مسألة الوضوح في معنى المصطلح الأدبي، إذ يعمل المنظرون في الأدب بكد دائم في تعريف المصطلحات الأدبية وبيان دلالاتها ليتسع التعريف إلى المعنى المحدد بالذات للمصطلح الأدبي. ونجد مصادر تعريف المصطلح الأدبي هي ذات المصادر التي يستند عليها دارس الأدب لفهم هذا العلم.

وتكمن الصعوبات والمعوقات التي يحملها المصطلح الأدبي في المفاهيم غير القابلة للترجمة « Les termes intraduisibles » التي قد تقف كحجر عثرة لدى المترجم حينما يحاول أن يجد لها مكافئا في اللغة الهدف، فيلجأ إلى التصرف فيها أو تفسيرها أو حتى شرحها.

وهنا نورد ما قالته **فلورنس تيرال FLORENCE Terral**[1] في مجال المصطلحية:

« La terminologie, a pour but de rechercher de façon scientifique la dénomination qui représente une notion donnée, dans un domaine spécialisé de la connaissance. Les dénominations spécialisées qui résultent, constituent ce que l'on appelle « des termes » qui sont principalement des mots ou des groupes de mots. »

[1]- TERRAL Florence, l'empreinte culturelle des termes juridiques, collectif traduction et terminologie juridique, laboratoire didactique de la traduction et multilinguisme, Oran, 2006, p 106.

أي أنّ:" الهدف الرئيسي للمصطلحية يكمن في البحث عن تسمية تحمل مفهوماً معيناً في ميدان معرفي متخصّص، وذلك بطريقة علمية، وتشّكل التسميات المتخصّصة الناتجة عن ذلك ما يعرف بالمصطلحات وتتجلّى أساساً في كلمات أو مجموعة كلمات."-ترجمة-

ونستنج ممّا سبق، أنّ المصطلح الأدبي هو مجموعة من المفردات المستعملة من الأدباء أو الشعراء في ميدان التخصص للتعبير عن وقائع أدبية، والمصطلح الأدبي مصطلح متخصص يشير في معناه إلى دلالة أدبية معينة اتفق عليها المنظرون في ميدان اختصاصهم.

وبعد اطلاعنا على المصطلح و آليات وضعه بصفة عامة و المصطلح الأدبي بصفة خاصة، فإننا سننتقل الآن إلى التعرف على الترجمة المتخصصة وكذا الترجمة الأدبية و علاقتها بالنظريات المعمول بها والتقنيات المتبعة في الترجمة الأدبية، التي سنلخصها في بعض القواعد الرئيسة، ونستهل ذلك بالتذكير بأن الترجمة الأدبية هي قبل كل شيء ترجمة بين لغتين وثقافتين تعبران عن نظامين أدبيين مختلفين.

البحث الثاني

الترجمة المتخصصة والترجمة الأدبية

الترجمة هي همزة الوصل التي تجمع بيننا وبين الآخر، وسواء كانت أدبية أو متخصِّصة، فإن لها دورًا كبيرًا و فعّالاً في اتصالنا بالآخر، وفي نقل صورتنا الأدبية والثقافية والاجتماعية والعلمية؛ فهي بمثابة جسر تواصل وحلقة تبادل، تمكِّننا من التعريف بما لدينا من مكتسبات، وتجعلنا قادرين على الإفادة والاستفادة من تجارب الغير، ويكمن الفرق بين الترجمة الأدبية والمتخصصة، في أن الأولى تلقي

الضوء على المشهد الثقافي عندنا، أما الثانية، فهي تُعرِّف بما عندنا من قدرات في شتى الميادين والمجالات المتخصصة، فالترجمة لطالما كانت وستبقى دومًا جديرة بالاهتمام والتطوير.

II-1- الترجمة المتخصصة:

الترجمة المتخصصة أو ما يُعرف بالترجمة التقنية هي تسمية تُطلق على كل ترجمة تُعنى بمجال معين يحمل في طياته كماً معتبراً من المصطلحات التي تمكننا من تمييز ميدان الدراسة والبحث، فالترجمة المتخصصة تتمثل في نقل المعرفة والمعلومات من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، و تؤدي دوراً فعّالاً في إثراء اللغة وشحنها علمياً وثقافياً، أي أنها تسهم بشكل جدي في عملية نموها بتحديد مفرداتها وأساليبها. إذاً فالترجمة المتخصصة تعمل على نشر المعرفة وتطوير لغتها، فالتوسع في المعرفة يوسع بدوره اللغة. وللتأكد من أنّ الترجمة المتخصصة قد بلغت هدفها و استطاعت أن تفك رموز الرسالة و كذا النجاح في نقل فحواها على الوجه المطلوب، وبالأخص عندما يتعلق الأمر بترجمة نص ذي نوعية عالية، مما يستوجب أن يُحدث النص الُمترجَم الأثر نفسه في ذهنية القارئ والذي نجده أساساً في النص الأصلي، هنا وفي هذه المرحلة فقط يمكننا الجزم بفعاليتها والاعتراف بجودتها.

والترجمة المتخصصة مهمة صعبة وعملية معقدة تشمل العديد من التخصصات، وتتميز بالدقة ووفرة المصطلحات، كما أنّها تهدف إلى تحقيق غاية معينة تختلف من نص إلى آخر.

وتورد **اليزابيث لافو أوليون Elisabeth Lavault Olléon** تعريف الترجمة المتخصصة في كتابها "**الترجمة المتخصصة**": **التطبيقات و النظريات والتكوين Traduction spécialisée : pratiques, théories , formations** :

« Au sein de la traduction dite spécialisée, la typologie courante est fondée sur le domaine d'application (médical, juridique, technique,

économique, financier, etc.) ou sur le type de support ou de matériaux à traduire (éditeur, audiovisuel, site web, localisation) »[1].

"ضمن الترجمة التي يطلق عليها الترجمة المتخصصة، فإنّ التصنيف الشائع يقوم على الميدان الذي تشتغل عليه (الطبي، القانوني، الفني، المالي وغيرهم) أو على أساس نوع الوسيلة أو الأدوات المستعملة في الترجمة (الطباعة الورقية،السمعي البصري، مواقع الانترنت و تحديد مواقع الشبكة العنكبوتية)". – ترجمتنا–

يتجلى لنا من خلال قول "**لافو**"، أنّ الترجمة المتخصصة تستمدّ ماهيتها و قيمتها من خلال أنواع النصوص و مواضيعها، و بطبيعة الحال فالنصوص التي تكون محل الدراسة هي نصوص متخصصة يحدّدها الأسلوب وكذا المصطلحات المستعملة، بحيث يُشترط على المترجم أن يكون على دراية واسعة وشاملة، و أن يكون مُلماً بموضوعه مُطلعا على ثقافة الآخر حتى يتسنى له فك رموز رسالة النص الأصل بكلّ دقة و وضوحٍ وأمانة.

وفي السياق نفسه، تقول "**كريستين دوريو**": إن" تعبير (الترجمة التقنية)، فمن الواضح أنّه ليست الترجمة ذاتها تقنية. إنّها في الواقع ترجمة نصوص ذات طبيعة تقنية أو تكنولوجية أو علمية.

يمكن أن نجادل طويلاً حول حدود الطبيعة التقنية لنص ما، و ليس خطأً القول أنّ أي نص ليس من الشعر هو نص تقني، و لكننا نترك بهذه الطريقة حيزاً كبيراً جداً للنصوص التقنية"[2].

فهي ترى إذاً أنّ طبيعة النصوص المصنفة في نطاق الترجمة المتخصصة أو التقنية هي التي جعلتها منحصرة في النصوص العلمية و التكنولوجية، مستبعدة بذلك النصوص الأدبية لتضييق المجال وجعله أكثر تخصصاً.

[1] Lavault Olléon « Traduction spécialisée : pratiques, théories, formations » édition Peter-Long Bern, 2007, p 47.

[2] - كريستين دوريو، "أسس تدريس الترجمة التقنية"، ترجمة هدي مقنص، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007، ص 36.

أنواع الترجمة المتخصصة:

تضم الترجمة المتخصصة عدّة أنواع من الميادين و المجالات في تخصصات شتى تحدّدها المصطلحات المستعملة على مستواها، كما يمكن تصنيفها إما على حسب النص أي: أدبي، قانوني، طبي، إشهاري، سياسي إلى غيره من الأنواع ، أو على حسب الوسيلة التي استخدمت في الترجمة، كأن تكون آليةً مثلاً أو سمعية بصرية أو عن طريق الطباعة.

الفرق بين الترجمة الأدبية والمتخصصة:

الفرق الذي يَكمن بينها ربما هو في تلك الاختلافات الموضوعية والمنهجية؛ حيث إن لكل ميدان مُتطلبات معيَّنة، وقدرات خاصة من المترجم، فقبل ولوجه هذا الميدان أو ذاك، عليه أن يتسلَّح ويتزود بالوسائل التي تُمكِّنه من السيطرة على المادة العلمية الخاصة بميدانه.

نعني بالترجمة الأدبية، ذلك الميدان الذي يَجمع الشعر والنثر وغيرهما من أصناف الأدب، وحتى يكون المترجم قادرًا على الأخذ بناصية هذا الصنف، يتطلب الأمر منه الموهبة أوّلاً، ثم القدرة الفائقة في تشكيل اللغة بمهارة وبراعة.

أما الترجمة المتخصِّصة[1]، فتجمع القانون والطب والسياسة والاجتماع والاقتصاد، وغير ذلك من التخصصات، وهنا على المترجم أن يكون خبيرًا بهذه التخصصات، عالمًا بمصطلحات كلٍّ منها، فعليه التقرب من أهل التخصُّص وسؤالهم إن لفَّ ترجمةَ جملة ما غموضٌ، حتى يتيقَّن من أمره، ويكون على بيِّنة من أن ترجمته تفي الغرض المطلوب منها.

وتعتبر الترجمة الأدبية من بين الترجمات المتخصِّصة، وهي تتميز بأنها صعبة نوعًا ما، ويَجب إيجاد طريقة معينة في إيصال الفكرة والرسالة، وهذا ما قاله "جاك دريدا :Jacques Derrida" "إن الترجمة أحيانًا تكون مُستحيلة وضرورية".

[1] -https://www.alukah.net/literature_language/0/103547/: consulté le : 18/03/2020 à 15 :10.

والترجمة الأدبية تَرتكز أساسًا على المعنى، ويَستحيل علينا الترجمة كلمة بكلمة؛ لأنَّ ذلك سيَعوق عملنا، ولن نفلح في نقل الرسالة التي نبتغيها من ترجمتنا لأبيات شعريَّة، أو نصٍّ نثري يَحمل صورًا بيانيَّة ومُحسِّنات بديعية، هنا يقول "ميشال بالار " :Michel Ballard إنه مِن الصعوبة بمكان تتبُّع الأسطر المكتوبة من الغير؛ وذلك كي لا نتوه في أماكن ما؛ حيث من الصعب نقل ما كتب في لغة إلى لغة مغايرة، عندما أترجم حرفيًّا، هذا يَعني نقل معنى غير دقيق، وحين أعدل منه سواء على مستوى البناء اللفظي أو الأسلوب، أحصل على انطباع أنني أخون أمانة المترجم ."

ويضيف المترجم الكبير "شيشرون "Cicéron، وهو من المنظِّرين الذين أرسوا دعائم علم الترجمة، يقول "شيشرون": "في الواقع، كنت أعتقد أن ما يهمُّ القارئ هو تقديم نفس عدد الكلمات، ولكن يبدو لي أن وزنها هو الأهم"، من كلامه، نستشفُّ بأن للكلمات قوَّة معنوية ومحصولًا من المشاعر والأحاسيس، وفعلًا، قارئ النصوص الأدبية يبحث عن المتعة، ونقل نفس رونق وجمال النص الأصلي، فعلى المترجم أن يسعى في سبيل تحقيق ذلك، وإلا يكون قد فشل في عمله الترجمي.

في حين أنّ الترجمة المتخصصة تتميَّز بأن لكلِّ تخصُّص لغة معينة تبعًا لموضوعاتها الخاصة، فالميدان الطبي له مصطلحاته الخاصة، وعلى المترجم أن يبحث حتى في خلفية هذه المصطلحات، وإلا لن يستطيع الفلاح في ترجمة صحيحة ودقيقة، يقول في هذا الصدد[1] "دانيال كواداك Daniel Gouadec" إنَّ التخصُّص يحدَّد انطلاقًا من اللغات المقترحة، وكذا الموضوعات التي يجب أن يتدخل فيها المترجم.

يدعم هذا القول "جون رينيه لادميرال Jean- René Ladmiral "؛ حيث يرى أن الترجمة المتخصصة تُحدَّد وفقًا لطبيعة اللغة التي يستعملها المتكلِّم، وأيضًا تبعًا للموضوع المعالج، كالمجال التقني، وهنا يضرب لنا مثالًا آخر عن مجالات الترجمة المتخصصة المتعددة، فلكل تخصُّص طبيعته الخاصة، وكذا مصطلحاته المستعمَلة.

[1] - https://www.alukah.net/literature_language/0/103547/, opcit.

ويضيف "لادميرال" :"إن قضية الترجمة المتخصصة تطرح أساسًا على مستوى الممارسة على الصعيد المهني، فتدريسها يُفترض أن يُحضِّر له الطلبة، بما يُمكنهم من تجاوز عوائقها ذات الطبيعة الخاصة"، فعلى التكوين الجامعي أن يُراعي هذا الجانب؛ لأنَّ هذا النوع من الترجمات، يطرح عوائق معيَّنة، على الطالب أن يتعلم كيف يبحث عن المعلومة، وكيف يَنتقي المعلومة، وكيف تكون ترجمته صحيحةً باختيار اللفظ الدقيق، في السياق المحدَّد، بكل موضوعية وحياد، دون تزويق أو تلميع لغوي.

II-2-الترجمة الأدبية:

ماهيتها:

سنتطرق في بحثنا هذا إلى تعريف الترجمة الأدبية وعرض أساليب وتقنيات الترجمة بصفة عامة، وتحديد أهم الصعوبات التي قد تعتري المترجم أثناء قيامه بعمله الترجمي، ونستهله بتحديد ماهية الترجمة الأدبية.

بحيث أنّ:" ترجمة نص ما معناه الانتقال به من كون ثقافي إلى كون آخر وليس فقط من لغة إلى أخرى"[1].

فَتُفَنِدُ الترجمة الأدبية بهذا تلك الفكرة القائلة باستحالة الترجمة وتنفي مبدأ العزل بين الثقافات بل وتصبح همزة وصل بينهما، فتغدو فعلا معرفيا يتجاوز التعامل الضيق مع اللغة فقط ليشمل الثقافة، لهذا فإنّنا ولدى محاولتنا لترجمة النص الأدبي نساهم بشكل فعّل في مد الجسور بين الثقافات، فنحرر بذلك النصوص من طابعها السكوني فتتغير لتنتقل غلى الحوار الذي "تجريه الشعوب عبر الكلمة الفاعلة و التي من وسائلها الأساسية الشعر و الأدب والمسرح"[2].

[1] - د.رشيد برهون، الترجمة و رهانات العولمة و المثاقفة، مجلة الفكر، الكويت، ع1، المجلد31، سبتمبر 2002، ص 173.

[2] - د. مسعود ظاهر، الإتجاهات الأساسية لحركة الترجمة في لبنان و الوطن العربي، مجلة الوحدة، ع62/61، أكتوبر/ نوفمبر 1989،ص 46.

نستطيع القول إذا أنَ الترجمة الأدبية- سواء أكانت ترجمة إبداعية أم نقدية- هي:"نقل نص أدبي من سياق ثقافي إلى سياق آخر يختلف عنه، و ذلك عبر تحويل لغته الأصلية إلى "لغة الوصول"، وهذا من شأنه أن يجعل من "الترجمة الأدبية" ظاهرة مهمة من الظواهر المميزة للحركة الثقافية والإسهام في تنميتها"[1].

وبهذا فإنَ الترجمة الأدبية تسهم في اضمحلال الاعتقاد السائد، وتذليل الرأي القائل باستحالة الترجمة، خاصة عندما يتعلق الأمر بالنصوص الأدبية الإبداعية أو النصوص الدينية، والتي ينفرد أسلوبها في النص الأصلي بخصائص يصعب الحفاظ على معانيها عند ترجمتها إلى النص الهدف، وذلك راجع إلى تشبعها بشحنات ثقافية و خلفيات حضارية تحول بينها وبين المترجم.

أبعاد الترجمة الأدبية :

ترتكز الترجمة الأدبية على عدّة أبعاد أهمها:

أ- **البعد التواصلي**: أي أنها تصير أداة لخلق تواصل بين مبدع وأديب، وبين قراء خارج السياق الأدبي و الثقافي الذي تبلور فيه النص المترجم.

ب- **بعد التطور الجمالي**: ونقصد به إمكانية ارتقاء النص الأدبي المترجم غلى خلق صدى حسن في الأساس الثقافي و الأدبي المترجم له، مما يعني أنّه نص أدبي يخلق إحساساً بضرورة تطوير جنس نص أدبي ما، و ذلك بناءً على ما قدّمه من "فتوحات" فنية جمالية لم تكن مألوفة في آداب الثقافة المترجم لها.

[1] - جان ألكسان، الترجمة الأدبية و التنمية الثقافية، مجلة الوحدة، العدد 62/61، أكتوبر/نوفمبر، 1998، ص 97.

ت- **بعد التنويع المفاهيمي**: و ذلك من خلال إغناء "لغة الوصول" بمفاهيم ومصطلحات، خاصّة إذا كانت بعض المصطلحات لا معادل لها في "لغة الوصول" أو لها طبيعتها الخاصّة في "لغة الانطلاق"، وهذا ما يطرح إشكالية في تداول المصطلحات"[1].

فالمترجم مطالب إذاً بالإلمام بطبيعة المواضيع والخوض في غمارها، ولما كانت الترجمة خطابا ونصا مفتوحا يمارس فيه المترجم الإجابة عن خطاب أو نص بدئي، وجب عليه أن يكون محترفا بممارسته للطرائق الترجمية، مواجها بها هذه الخطابات والنصوص، قاهرا بذلك الصعوبات التي تطرحها تعددية اللغات وتباين الثقافات، مستعينا بكفاءات تمكنه من تحقيق إستراتيجيته الترجمية.

الحرفية في الترجمة الأدبية:

ظهرت في ألمانيا مع ظهور الحركة الرومانسية، وكان "**فريدريش شلاير ماخر**"[2] من أوّل روادها، بحيث تناول الازدواجية في المنهجية الترجمية في كتابه الذي تحدث فيه عن التأويلية و الترجمة، تحت عنوان: "**عن المناهج المختلفة للترجمة**" Des différentes méthodes du traduire- والذي عبّر فيه قائلاً:

« Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le traducteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre»[3].

"إما أن يدع المترجم كاتب النص وشأنه، ويسعى على تقريب القارئ منه، أو أن يدع القارئ و شأنه و يسعى على تقريب الكاتب منه." – ترجمتنا–

[1] - ينظر: عبد الرحمان التمارة، سؤال الترجمة: من نقطة التحويل على دائرة المثاقفة.

[2] - مترجم و عالم لاهوت و فيلسوف ألماني، من أبرز أعماله ترجمة أعمال أفلاطون.

[3] - Friedrich Schleiermacher, Des différentes méthodes du traduire, traduit par Berman, 2ème éd, Paris, Seuil, 1999, p 19.

وكانت هذه جملته الشهيرة و التي يُظهر من خلالها ميوله في مقاربته إلى تفضيل الحرفية، واتخاذ التأويل كوسيلة لتسهيل عملية الترجمة باعتبارها حالة خاصة.

II-3-أساليب الترجمة:

لا يمكن القول بوجود تطابق بين لغتين من اللغات، ونظراً لانعدام التطابق في الرموز بين اللغات عامة، فإن الرسالة الكلامية هي وحدها الكفيلة بتحقيق نوع من التطابق في الترجمة.

فنقل الخطاب من لغة إلى أخرى قد يتعذر أحياناً، إن لم يتم تذليل بعض العقبات اللغوية أو الحضارية أو الأسلوبية الإنشائية. ويستخدم المترجم في محاولاته الرامية إلى تجاوز تلك العقبات أساليب متعددة يسميها البعض "حيل المترجمين ".

وفي هذا السياق يقول **فينيه وداربلنيه(Vinay et Darbelnet)**، عالما اللغة الكنديان في كتابهما " **الأسلوبية المقارنة بين الفرنسية والإنجليزية** " **(1958)**:"يقوم المترجم أثناء عملية الترجمة بالموازنة بين نظامين لغويين، أحدهما تم التعبير عنه وأصبح ثابتاً (النص الأصلي)، والثاني لازال في طور الكمون والإعداد (النص المترجم)"[1]. وقد حاولا في هذا الميدان الإتيان بحلول لعدّة مشاكل نظرية تمس الترجمة، وذلك بمجموعة الأعمال التي قاما بها اجتهادًا في مجال الأسلوبية المقارنة بين اللغتين الانجليزية والفرنسية، بحيث تم اضمحلال الاعتقاد السائد، وتذليل الرأي القائل باستحالة الترجمة، خاصة عندما يتعلق الأمر بالنصوص الأدبية أو الدينية، التي ينفرد أسلوبها في النص الأصلي بخصائص يصعب الحفاظ على معانيها عند ترجمتها إلى النص الهدف، وذلك راجع إلى تشبعها بشحنات ثقافية وخلفيات حضارية تحول بينها وبين المترجم حينما يحاول تفكيك رموز الرسالة ،ثم إعادة تشفيرها، إذ عليه أن يكون ملماً بمعارف مسبقة تمكنه من التصدي لشبح الترجمة الحرفية التي لا طائل منها في غالب الأحيان. ويكون هذا النوع من الترجمة تقريبياً لا مستحيلاً،

[1] J.P Vinay/J.Darbelnet, **Stylistique comparée du Français et de l'Anglais**, édition Didier, Paris, - 1958,p 46.

وعلى سبيل المثال ، يتيح ترجمة الروائع الأدبية كمؤلفات "**جبران خليل جبران**"، و"**طه حسين**"، و"**روسو**"، و"**راسين**"، وغيرها. وقد توصل الكاتبان إلى مجموعة من الوسائل التي يلجأ إليها المترجمون في محاولاتهم الرامية إلى الوصول إلى تطابق تام بين النصين، وذلك حسب ثقافة كل منهم ومعرفته باللغتين المنقول منها والمنقول إليها. وسنأتي على ذكر هذه الوسائل التي يلجأ إليها في الحقيقة كل من يعمل في مجال الترجمة، وبشكل لاشعوري في غالب الأحيان، وسنلحقها بأمثلة من اللغة الإنجليزية وترجمتها إلى الفرنسية أو بالعكس، كما سنقترح ترجمة عربية للمثال الإنجليزي أو الفرنسي ليتّسع لنا مجال المقارنة، وتنقسم هذه التقنيات إلى نوعين هما: الترجمة المباشرة والترجمة غير المباشرة.

الترجمة المباشرة:Direct translation/ La traduction directe

نعني بالمباشر كل ما هو مبدئي وما فهم على أنّه سهل بالنسبة للمترجم. وتكون هذه التقنية على شاكلة تغيير الوحدات من اللغة "**أ**" إلى اللغة "**ب**"بالمحافظة عليها تركيباً، ودلالةً ونحواً.

أ)– الترجمة الحرفية:Literal translation / La traduction littérale

تسمى بالترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة**Le mot à mot** وتتمثل في الانتقال من اللغة الأصلية إلى اللغة المستهدفة ، باستبدال كل عنصر من الأصل بما يقابله في النص الهدف.

وهي في الحقيقة نوعان: أحدهما سليم والآخر سقيم. أمّا الصحيح منهما، فهو الذي تتطابق فيه اللغتان المنقول منها وإليها تطابقا كليا أو شبه كلي، وأمّا غير الصحيح، فينحرف عنه المعنى عن وجهته في اللغة الأصلية كالذي يترجم**"il a du pain sur la planche "** بـ: لديه خبز على الرف وترجمته الصحيحة هي: "**لديه عمل كثير**".

والترجمة الحرفية قريبة من النسخ، وتقوم على الترجمة كلمة– كلمة، فلا تحيد عن النص الأصلي ولا تخالف نظام اللغة الهدف. وفي هذا النوع من الترجمة لا يلجأ المترجم إلى التغيير إلا للتقيد ببنيات

لغة الوصول. ومثال ذلك العبارة الفرنسية **Elle le regarda**، وقد جاءت بالإنجليزية: **She looked at him** التي تقابلها بالعربية "**نظرت إليه**". ففي العبارة الفرنسية حذف حرف الجر **at** لأن الفعل **regarder** هو فعل متعد مباشر، أي أنه لا يحتاج إلى حرف جر، ووضع الضمير قبل الفعل حسب ما تقتضيه قوانين اللغة الفرنسية. أما في العبارة العربية، فنجد تطابقاً مع العبارة الإنجليزية.

فقد تكون هذه الترجمة ناجعة في حدّ ذاتها، كلّما كانت بين لغتين منحدرتين من فصيلة واحدة، أو متقاربتين أو متداخلتين ثقافياً واجتماعيا، كما هو الشأن في الألمانية مع الإنجليزية، والفرنسية مع الإسبانية، والعربية مع العبرية.

وتكون الترجمة الحرفية في أغلب الأحيان خاطئة، إذا ما خصّت لغتين متباعدتين من حيث المنحدر(الأصل) وكذا الجانب الثقافي والاجتماعي، وذلك راجع إلى عدّة أسباب نذكر منها: خصوصية اللغة وتعدّد الثقافات.

ب)- الاقتراض:Borrowing /L'emprunt

ينتج هذا النوع من الترجمة عادةً عن قصور في اللغة المنقول إليها (تقنية جديدة – مفهوم غير معروف، إلخ.)، وهذه الطريقة هي أسهل طرائق الترجمة، ويستخدمها المترجمون في بعض الأحيان لإضفاء صبغة أسلوبية جمالية معينة. ويعتبر الاقتراض أبسط مناهج الترجمة، ويتمثل في أخذ اللفظة كما هي عليه في اللغة المنقول منها، ويلجأ إليه المترجم في الحالات التي لا يوجد فيها مقابلا، فيتم على مستوى المفردات ويضم أسماء العلم وبعض المصطلحات الثقافية، ويستعمل عند حالة العجز المطلق، أي عند الضرورة. ونذكر من ذلك بعض الأمثلة التوضيحية: كإقراض الفرنسيين كلمة " **Une tasse** "[1]من العربية وكلمة "**Foot ball**"[1] من الانجليزية، وكلمة " **Mazout**"[2] من الروسية، إلخ.

[1] Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, Dictionnaire de poche de la langue Française, – **LAROUSSE étymologique et historique**, librairie Larousse, Paris VI , 1971, p735.

ج)- المحاكاة:(النسخ) Calque/ Le calque

يمكن تعريف هذه الطريقة بأنها اقتباس مترجم، وهي نوع من الاقتراض، إذ ينصب تركيز هذه التقنية على النقل الحرفي لصيغة أو عبارة من اللغة المتن إلى اللغة الهدف لا لمفردات منفردة،وتقوم على اقتباس تعبير معين وترجمة العناصر المكونة له ترجمة حرفية كما يفعل الفرنسيون عندما ينقلون التعبير الإنجليزي Season compliments إلى Compliments de la saison، أو عندما يتمنون لبعضهم نهاية أسبوع سعيدة بقولهم "Bonne fin de semaine" وهي عبارة منسوخة عن العبارة الإنجليزية "week end"، وفي العربية لدينا : "**نهاية الأسبوع**".

وتنقسم هذه التقنية إلى نوعين:

أ– محاكاة تعبيرية: Calque d'expression نحو:

-Verser des larmes de crocodiles التي تقابلها بالانجليزية عبارة: To crocodile tears shed وبالعربية عبارة: **يبكي بدموع التماسيح**، وهو تعبير مجازي يفيد المبالغة في الوصف.

ب– محاكاة بنيوية: Calque de structure نحو:

Science fiction التي تقابلها بالإنجليزية عبارة: Science fiction ، أمّا في العربية، فقد ترجمت العبارة كالآتي:**علم الخيال**.

الترجمة غير المباشرة: Indirect translation/ La traduction indirecte

وتشمل:

[1] Ibid, p 314.-

[2] Ibid, p 453.-

أ)–الإبدال: Transposition/La transposition ويتمثل في استبدال جزء من الخطاب بجزء آخر دون إحداث تغيير في معنى الرسالة[1]، ويطبق الإبدال على الفئات النحوية وهو نوعان:

إبدال إجباري[2]:Transposition obligatoire يستعمل عندما لا يكون للغة المستهدفة إمكانيات للتغيير مثل Dès son lever **:**يجب أن تنقل إلى الانجليزية على النحو الآتي As soon as he gets up، لأن اللغة الانجليزية لا تمتلك إلا حالة واحدة لترجمة هذه لجملة من اللغة الفرنسية. أمّا في اللغة العربية، فنترجمها نحو: فور استيقاظه.

إبدال اختياري: Transposition facultative ويحدث عندما يكون للغة المستهدفة إمكانيات للتعبير عن العبارة نفسها مثلAprès /: After he comes back son arrivée أي عندما يرجع، أو عند رجوعه، أو عندما يعود أو عند عودته. وكذلك في قولنا:

Il se contenta de faire oui de la tête ، فقد ترجم إلى الانجليزية: He merely nodded ، وإلى بالعربية بـ: **اكتفى بإيماءة.**

ب)–التكافؤ: Equivalence/ L'équivalence

هو أسلوب يعين وجود وضعية يتم فيها التعبير بوسائل لسانية مختلفة، بحيث يكون التكافؤ في التعبير عن تجربة إنسانية، والغرض منه الحصول على موقف يكافئ الموقف الأصلي، ويلجأ إليه عند ترجمة الأمثال والحكم. فمثلا Le chat échaudé craint l'eau froide إذا نقل حرفيا نحصل على عبارة لا معنى لها، وعليه فما يكافئها هو من "**لدغته الأفعى خاف من الحبل**".

[1] Voir : J.P Vinay/J.Darbelnet. op. cit.p 50.-

[2] Ibid. p 50.-

ج)- التطويع: Modulation/ La modulation:

نلجأ إلى هذه التقنية عندما نعجز عن إيجاد مرادف مناسب لما نريد ترجمته، فنعوض بعبارة تشرح، أو تفسّر، أو ترادف في المعنى، ولكنها تختلف في المادة المعجمية عن المادة الأصلية. ونتيجة التطويع هي التنويع بين اللغتين وثقافتهما[1].

وقد استفادت الترجمة من النظريات اللسانية البنيوية التي لا ترى في اللغات محاكاة، بل إنّ لكل لغة تنظيمها الخاص لمعطيات التجربة الإنسانية، ولكل لغة طريقتها في تقطيع الترجمة غير اللسانية[2].

ويرجع سبب استعماله حسبما وضحه المؤلفان إلى أن تحليل هذه الأمثلة يعطي فكرة عن التنويع الحاصل في أسلوب التطويع في الترجمة، مما يسهل على المترجم تخطي الصعوبة عندما تعجز الترجمة الحرفية عن تأدية عملها. وهو على أنواع نذكرها كالآتي:

التطويع الثابت /الإجباري Modulation figée (obligatoire) : وهو الموجود في المعاجم، ومثال ذلك: Fire man الذي تصفه الانجليزية بالشيء الذي تحاربه هذه المهنة وهو النار (Fire) وتعبر عنه الفرنسية بمصطلح Pompier وهو وسيلة لمكافحة النار، نسبة إلى المضخة (Pompe) في حين تعتبره العربية بمثابة مهنة الإطفاء والإخماد بترجمته نحو:رجل المطافئ.

-**التطويع الاختياري:Modulation facultative** يتعلق بتلك التطويعات التي تطور اللغة، ثم تصبح اختيارية مثل Je n'ai plus soif :تترجم لم أعد عطشان أو ارتويت.

-**التطويع المعجمي**: وفيه يقابل الجزء الكل نحو: To send him a line **بعثت إليه بكلمة.**

التطويع التركيبي[1]: المجرد مقابل الملموس أو العكس:Give a pint of your blood

[1]- ينظر في التطويع كل من:كحيل سعيدة، **تعليمية الترجمة**، دراسة تحليلية تطبيقية، اربد- الأردن، عالم الكتب الحديث، 2009، ص 94. و جورج مونان، **في اللسانيات و الترجمة**، ترجمة لطيف زيتوني، دار المنتخب العربي، 1994، ص 61.

[1] بيوض إنعام، مرجع سابق، ص 96-104.

وبالفرنسية: Donnez un peu de votre sang بحيث نقلت pint وهو المقياس في السوائل في الانجليزية إلى شيء أو un peu وهو مجرد في الفرنسية، ويقابله في العربية:**تبرع بشيء من دمك**.

العكس المنفي: مثل: Ce n’est pas difficile وفي العربية: إنّه سهل.

il gagne bien sa vie difficile يكسب مالا حلالا. فقد حدث تغيير في الرمز.

الانتقال من الملاحظة إلى الأمر:/Private : لا تدخل .

الانتقال من المبني للمعلول إلى المبني للمجهول:

You are wanted on the phone/On vous demande au téléphone

وتُرجم إلى العربية نحو: **لديك مكالمة.**

د)–التصرف أو التكييف:**Adaptation/ L’adaptation**

تستخدم هذه الطريقة حين لا يجد المترجم في اللغة المنقول إليها المرادف في اللغة المنقول منها، وتكون حينما تشكل الوضعية أمرا منافيا لتقاليد اللغة أو معتقداتها أو أنها غير موجودة، مما يستوجب على المترجم إيجاد موقف آخر مكافئ لها، فيكون المترجم هنا أمام حالة خاصة من التكافؤ، وهو التكافؤ في المواقف Equivalence de situation. فمثلا تعبر الفرنسية بطريقة تختلف تماما عن التعبير العربي، لأنّ الترجمة ليست نقلاً لغوياً فحسب، وإنما هي عملية نقل ثقافي كما يقول الفرنسيون Cette nouvelle m’a réchauffé le cœur ، في حين يقول العربي: "**أثلج هذا النبأ صدري**" .

ولعل العرب بحكم إقامتهم بالصحراء كانوا تواقين إلى شيء من البرودة والثلج يحميهم من الحر الشديد، وبالمقابل نجد الفرنسي على عكس العربي يجد الحرارة متنفساً له من البرد القارص الذي يخيم

على طبيعتهم. كما أن التصرف في الترجمة بالزيادة أو النقصان أو كليهما معا قد يرجع سببه، إضافة إلى ما سبق ذكره، إلى عدم تمكن المترجم من ناصية اللغة التي يترجم منها أو تلك التي يترجم إليها.

وبعد وقوفنا واطلاعنا بإيجاز على كل من الترجمة المتخصصة والترجمة الأدبية مع استحضار تقنيات الترجمة بصفة عامة، فإننا سننتقل الآن إلى التعرف على الترجمة وعلاقتها بالثقافة وكذا المسرح في الترجمة الأدبية، مع ذكر آليات ترجمة العناصر الثقافية محل الدراسة والبحث، و التي سنلخصها في بعض العناوين الرئيسة التي توضح لنا تلك العلاقة العضوية بينهم و التي لا يمكن لأحد التنصل منها.

الفصل الثاني

الترجمة و علاقتها بالثقافة و المسرح

البحث الأول

الثقافة وعلاقتها بالترجمة

I-1-مفهوم الثقافة:

يَعود أصل لفظة" **ثقافة**" في اللغة العربية إلى الفعل الثلاثي "**ثقف**" بضم القاف وكسرها، ويعبر هذا اللفظ على عدة معاني كالحذق والفطنة، والذكاء وسرعة التعلم والتأديب والتهذيب والعلم والمعارف والفنون.

في هذا السياق يقول **ابن فارس(395هـ)**: "**ثقف**" الثاء و القاف و الفاء كلمة واحدة إليها يرجع الفروع و هو إقامة درء الشيء، و يقال: ثقفت القناة إذا أقامت عوجها. رجل ثقف لقف، وذلك أن يصيب علما ما يسمعه على استواء"[1].

وفي تهذيب اللغة يقول **ابن السكّيت(244هـ)**: "رجل ثقف لقف إذا كان ضابطا لما يحويه قائما به. ويقال: ثقف الشيء و هو سرعة التعلم"[2].

وقد استعمل العرب قديما هذه اللفظة التي وردت بكثرة ضمن قصائده الشعرية كقولهم " ثقف السيف"، فهذه اللفظة وجدت منذ القدم و اتخذ معناها عدة توجهات فيما بعد. أما من الناحية الاصطلاحية فيقصد بـ"الثقافة""الرقي في الأفكار النظرية و ذلك يشمل الرقي في القانون والسياسة والإحاطة بقضايا التاريخ المهمة و الرقي كذلك في الأخلاق أو السلوك و أمثال ذلك من الاتجاهات النظرية "[3].

وهي أيضا "جملة العلوم و المعارف و الفنون التي يطلب الحذق بها"[4].

[1] – أحمد بن الفارس بن زكريا أبو الحسين: تحقيق: عبد السلام محمد هارون، معجم مقاييس اللغة، ج1، دار الفكر، بيروت، 1979، ص382.

[2] – محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو المنصور، تحقيق محمد عوض: تهذيب اللغة، ج9، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2001، ص81.

[3] – نادية شريف العمري: أضواء على الثقافة الإسلامية، مؤسسة الرسالة، لبنان ،2001،ص09.

[4] – مفرح بن سليمان القوسي: مقدمات في الثقافة الإسلامية، ط3، دار الغيث للنشر، الرياض، 1998، ص36.

يعتبر (**سلامة موسى**) أول من أدخل لفظة "ثقافة" في اللغة العربية كمقابل للفظة تعني الثقافة حسبه "المعارف و العلوم و الآداب و الفنون يتعلمها الناس و يتثقفون بها، وقد تحتويها الكتب ومع ذلك هي خاصة بالذهن.أما الحضارة ف مادة محسوسة في آلة تخترع و بناءً يقام و نظام محسوس يمارس، و دين له شعائر و مناسك و عادات و مؤسسات، فالحضارة مادية أما الثقافة فذهنية"[1].

أما عند مفكري العصر الحديث أمثال المفكر الجزائري مالك بن نبي و الذي تناول مفهوم الثقافة على نطاق واسع ضمن مؤلفه "مشاكل الثقافة" أحد المراجع الهامة في سياق الدراسات الحضارية و الثقافية، إذ يعرفها على أنها :" مجموعة من الصفات الخلقية و القيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته و تصبح لاشعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه، فهي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه و شخصيته"[2]فهنا نرى أن مالك بن نبي ربط مفهوم الثقافة بالوسط أي بالعالم الخارجي الذي ينشأ فيه الفرد و يتخذ منه كافة الصفات والأخلاق والتصرفات التي تساهم في بناء شخصيته و كذا ثقافته. لذلك فصل بين العلم والثقافة قائلا: "إن العلم يعطي المعرفة، إنه يعطي اللياقة و المهارة، وفقا للمستوى الاجتماعي الذي يتم عليه البحث العلمي، والعلم يعطي امتلاك القيم التقنية التي تولد الأشياء، و الثقافة تعطي العلم، تعطي السلوك والفن الذاتي الذي يتواجد على كل مستويات المجتمع و النتيجة هي أن العلم و الثقافة ليسا مترادفين"[3].

"إنّ هذا النتاج قد فتح مجالا واسعا لاختلاف الآراء حوله بشأن تحديد مفهوم "**الثقافة** "وتعريفها اللذين يختلفان داخل البلد الواحد ومن بلد إلى آخر، فالناس يقطنون في مجتمعات بشرية تختلف مستويات تنظيمها ويشترك أفرادها في ممارسة عدد من أنماط السلوك المكتسب، و المعبّر عن أسلوب تفكير ومعيشة مجتمع دون الآخر تحت لواء "ثقافة" متميزة، وبالرغم من تمتع أفرادها بأبنية

[1] – سلامة موسى: الثقافة و الحضارة، مجلة الهلال، القاهرة، ذكره نصر محمد عارف في كتابه: ''الحضارة (الثقافة المدنية) دراسة لسيرة المصطلح و دلالة المفهوم، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط2، 1994،ص171.

[2] – مالك بن نبي: مشكلة الثقافة (الحرفية في الثقافة)، دار الفكر، الجزائر،2000، ص22.

[3] – المرجع السابق، ص23.

جسمية متشابهة في جوهرها من حيث بعدها الفيزيولوجي وميكانيزماتها النفسية، إلا أنّنا نسجل تنوعاً ملحوظاً في أنماط السلوك"[1].

يمكننا القول إذاً، أن مفهوم الثقافة يرمز إلى ذلك التفاعل الاجتماعي الحاصل بين الأفراد في المجتمع و الذي يُؤكد أنّ السلوك يُصبح مكتسباً بعد التّعلم و التأثر بالآخر بما يخدم الفرد ويلبي حاجياته، سواءً كان سوسيولوجياً أم سيكولوجياً أو حتى بيولوجياً.

قام العالمان الأنثروبولوجيان **كلوكهون** و **كروبر** بجمع مائة و خمسة و ستون تعريفاً للثقافة في كتابهما الموسوم بـ :« **A critical review of concepts and definitions** »

أماّ في اللغات الاجنبية، فقد جاء مصطلح **Culture**[2] المشتق من الفعل الفرنسي **Cultiver** على النحو الآتي:

Culture : action de cultiver. فعل الزراعة

La culture des fleurs. غرس الأزهار

Ensemble de connaissances acquises. مجموعة من المعارف المكتسبة

Instruction, savoir.التكوين/ المعرفة

كما وردت في اللغة الإنجليزية في قاموس أكسفورد OXFORD:

Culture[3] : The arts, customs and institutions of a nation, people or group. فنون، عادات و مؤسسات أمة، شعب أو مجموعة.

– ترجمتنا-

[1]- قباري محمد إسماعيل، علم الإنسان، منشأة المعارف الإسكندرية، دار بور سعيد للطباعة، 1982، ص 15.

[2]- Le petit Larousse en couleurs : Larousse, 1984, p 254.

[3]- Oxford Paperback dictionary thesaurus, oxford University Press, 2001, p 208.

" وبالنظر إلى الموقع والمناخ و الفواصل العرقية و اللغوية، فإنّ كل مجتمع يُبرز طابعه العام في ميدان الفن والتقاليد الشعبية و ألوان الموسيقى و الغناء وغيرها من أنماط التعبير والتواصل ويُكسبه ذلك مظهره الثقافي المتميز"[1].

يَظهر لنا جليّاً أنّه إذا ما أردنا في الوصول إلى تعريف شامل للثقافة، فإنّه يستوجب علينا الرجوع إلى أصلها الاجتماعي.

I-2-أهمية الترجمة:

- تمُثل الترجمة حدثاً يُسهم في إثراء اللغة المنقول إليها من خلال مختلف الأدوات التعبيرية المغايرة و المضامين المختلفة[2].
- لقد فرضت العولمة العديد من التحديات على الشعوب كما زادت من التشابكات في المصالح الاقتصادية والمالية بين الشركات والمؤسسات عبر القارات ممّا جعل الترجمة وسيلة ملحة ومهمة في التواصل بين مختلف الكيانات عبر العالم[3].
- تُعتبر الترجمة وسيلة للدفاع عن مميزاتنا الحضارية عن طريق التعريف بها لدى الشعوب من غير حضارتنا[4].وهذا ناتج عن عدم انشغالنا واجتهادنا للتعريف بحضارتنا، وكذا نشر قيمنا الدينية، عن طريق تفعيل حركة الترجمة بالنقل من و إلى اللغة العربية.

I-3-العلاقة بين الترجمة و الثقافة:

ترتبط الترجمة بالثقافة ارتباطاً وطيداً، و تجمعهما علاقة عضوية لا يمكن لأحد التنصل منها أو إنكارها، إذ تخدمان بعضهما البعض على النحو الآتي:

[1] - محمد عبد المعبود مرسي، التفسير الاجتماعي للثقافة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1990، ص 8.

[2]- حسن الخمري، **الترجمة و السيميائية**، المجلس العلى للغة العربية، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، 2006، ص 115.

[3]- محمد حسن يوسف، كيف تترجم؟، بدون دار نشر، بدون بلد النشر، الطبعة الثانية، 2006 ،ص09.

[4]- عادل عزام سقف الحيط، الدليل المعتمد للترجمة القانونية: ترجمة النصوص القانونية و المدنية و التجارية و الحكومية و الشرعية من و إلى اللغة العربية و االإنجليزية، عمان، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الطبعة الثانية، 2012 ،ص.22.

- التفتح على الآداب و العلوم الغربية و استغلالها في الجانب الإيجابي الذي يُساهم في تنمية الثقافة، و كذا التحصيل العلمي.
- تُؤثر الترجمة وبصفة مباشرة في بلورة الوعي الثقافي، وذلك عن طريق التبادل المعرفي بين الثقافات، وتفعيل حركة الترجمة و جعلها كوسيلة تتوافق والواقع الراهن.
- تُؤدي الترجمة دوراً بالغ الأهمية في نقل المعرفة و نشر الثقافة عبر البيئات الحضارية المختلفة، وهي نوع من الحركة الفكرية والعلمية والثقافية العميقة والمتُشعبة.
- يُؤكد تاريخ الشعوب أنّ النهضة الفكرية والعلمية التي عرفتها الأمم قد سبقتها حركة ترجمة نشيطة بحيث يتأكد ذلك- على سبيل المثال- من خلال حضارة كل من الذين ترجموا من اليونانية والعرب عن الفرس والروم[1].
- للترجمة دور مهّم في التنمية لأنّ الحركة الفكرية في أي دولة يجب أن تتوازى مع تطّور العلوم الاجتماعية المختلفة، وهذا مرهون بتفعيل الترجمة كوسيلة للحصول على الأفكار النيرة التي تسمح للدول النامية بالتطور مسايرة للبحث العلمي والركب الحضاري[2].

وفي هذا السياق نستدل بما جاء به كل من "**باسل حاتم و إيان ميسون**"

« Bassil Hatim and Ian Mason »

« Translation mediate between cultures (including ideologies, moral systems and soci- political structures), seeking to overcome those incompatibilities which stand in the way of transfer of meaninig ».

"يتوسط المترجمون بين الثقافات (بما في ذلك الإيديولوجيات، القيم الأخلاقية والبنى السياسية والاجتماعية)،بغية التغلب على تلك المفارقات التي تقف حجر عثرة في نقل المعنى".

— ترجمتنا–

[1] - محمد حسن يوسف، مرجع سابق، ص.12-13

[2] - نفسه ص 15.

لهذا فإنّ المترجم ملزم بالتسّلح برصيد لغوي و ثقافي واسع، كما يجب أن يكون عمله الترجمي مبنياً على كفاءة ثقافية عالية، واطلاع دائم بالمستجدات، بالإضافة إلى مواكبة الركب الحضاري بما يتوافق و الوضع الراهن.

I-4-آليات ترجمة العناصر الثقافية:

منهج التكافؤ الديناميكي: The dynamic equivalence method

لقد عُرف هذا المنهج و لزمن طويل بمسميات مختلفة، إذ عُرف عند **كولر** koller بمنهج التأثير المتكافئ The equivalent effect ، كما أنّه عُرف أيضاً: بالترجمة التواصلية The communicative translation والتي كان **نيومارك** Peter New mark من أبرز روادها، وكذا **كاتفورد** Catford الذّي سمّاه بالترجمة الثقافية The cultural translation

ويُعدُّ مبدأ التكافؤ في الترجمة بمثابة الركيزة الأساسية التي تقوم عليها هذه العملية، والتي سعى من خلالها (**أوجين نيدا**) إلى إبراز دور المترجم في محاولة البحث عن المعنى الحقيقي و إحداث الأثر ذاته عند المتلقي كذلك الذي أحدثه كاتب النص الأصلي لدى قرائه. و قد حاول (**نيدا**) من خلال وضعه لمبدأ التكافؤ في الترجمة إلى التحليل و تحويل البنية اللغوية و إعادة تركيبها، لذلك وجب على المترجم دراسة اللغة المصدر من أجل استخلاص المعنى، معتمدا على ألفاظ اللغة وسياقها وبالخصوص على مستوى السياق الثقافي للغة المصدر، و يعرف هذا المبدأ بالترجمة التواصلية و يسميه (**نيدا**) التكافؤ الديناميكي، بحيث يؤكد على أن هذا المبدأ أصبح متفوق بشكل عام في نظرية الترجمة، لذا يلح مؤيدو هذه النظرية على أن هناك العديد من المدلولات المشتركة بين اللغات، فبدلا من التركيز على الاختلافات الثقافية ينبغي البحث عن مكافئ لما ورد في النص المصدر، كما يميز (**نيدا**) بين التكافؤ الشكلي و التكافؤ الديناميكي. مشيراً من خلال التكافؤ الشكلي على شكل النص عبر الاهتمام بالجوانب المعنوية للغة وفق ما تحدده الظروف الثقافية، بالتالي على المترجم تعويض نظام ثقافي بآخر لا تعويض نظام لغوي بآخر.

على العكس من ذلك، نجد أنّ التكافؤ الديناميكي يُركز كثيرا على السياق الثقافي بشكل خاص، متفقا بذلك مع النظرية التأويلية في الترجمة و التي تصف الترجمة بأنها عملية اتصالية محضة، وتحدد هدفها في الإبلاغ و نقل المعنى لا الكلمات. كما يصف (**نيدا**) اللغة على أنها أداة ذات وظيفة اتصالية اجتماعية، لا تنحصر عند مجموعة من الأفراد فحسب، بل انطلق للبحث عن وظيفة المفردة اللغوية بصفتها أصغر وحدة في التعبير كما تطرق إلى سرد العراقيل التي تقف في وجه المترجم عند التنقل من لغة إلى أخرى. فمبدأ التكافؤ الديناميكي يؤكد على المعنى المتضمن داخل السياق أو المقام كما يسميه البعض، مع التركيز على نقله بكل أمانة، و يعد المبدأ الأكثر عملية و فعالية في الترجمة. يؤكد اللسانيون كثيرا على العالم الخارجي للنص وظروف إنتاجه، أما علماء الترجمة فيهتمون أكثر بالجانب الثقافي وأبعاده لغويا، أي الرقيّ بالنص إلى أبعد حدوده الشكلية.

يلح (**نيدا**) على التكافؤ الديناميكي للنص ملقيا المسؤولية على المترجم في البحث عن المعنى الأقرب من خلال خلق نفس الأثر الذي خلقه النص الأصلي لدى قرائه وفقا لما حدده المعنى. لذلك يعتبر (**أوجين نيدا**) من اللسانيين المهتمين بالمترجم و دوره ضمن النص المترجَم، مؤكدا أن على المترجم إيجاد التكافؤ الثقافي و البحث عن المعنى أيضا من خلال نقله ليس فقط للغة و إنما لما تكتنزه هذه الأخيرة من مخزون حضاري و ثقافي و جمالي إلى جانب تقمصه شخصيةَ الكاتب الأصلي و الولوج في عالم كتابته الخاص. و يرى (**نيدا**) أنه" **لا يمكن لأي مناقشة لمبادئ و مناهج الترجمة أن تزودنا بمعالجة لعملية الترجمة بمعزل عن المترجم نفسه**"[1].

وهنا يُؤكد (**نيدا**) على الدور الفعّال الذي يؤديه المترجم عندما يقوم بنقل كل من المقومات الدينية والثقافية وكذا الحضارية من لغة إلى أخرى، بحيث يُشترط في عملية التكافؤ إحداث نفس الاستجابة لدى قارئ النص الهدف بمقارنته مع النص الأصلي. فالمترجم مُطالب بنقل الأثر النفساني والإبلاغي والانفعالي للنص الأصلي وتجسيده في النص الهدف، قصد تحقيق عنصر الأمانة في العملية الترجمية.

[1] - أوجين نيدا: نحو علم النص، ترجمة: ماجد النجار، مطبوعات وزارة الأعلام، الجمهورية العراقية، 1976، ص285.

لهذا فإنّ (**نيدا**) قد سعى إلى إبراز مكانة المترجم في استعمال مبدأ التكافؤ بصفته النواة الأساسية والتي يُشكل المترجم فيها جزءًا لا يتجزأ من البيئة الثقافية.

ويُعَقب (**نيدا**) قائلاً: "**هذا شأن كبريائنا، حماقتنا أو مصيرنا حيث القليل منا يترجم و لكن مثلنا لا يستطيع أن يكتب و إذ أريد من المترجم أن ينتج رسالة مقبولة رغم ما يلاقيه من صعوبات و نكران للجميل، فلابد أن يمتلك تجربة ممتازة في لغة المصدر و لابد في نفس الوقت أن يملك السيطرة على موارد اللغة التي يترجم إليها، فهو لا يستطيع حقا أن يكافئ بين الكلمات مقتصرا على القاموس، بل لابد له أن يخلق بالمعنى الحقيقي صيغة لغوية جديدة لكي ينقل المفهوم الذي تعبر عنه لغة المصدر**"[1].

يَعتبر (**نيدا**) إذاً مبدأ التكافؤ بمثابة الحل الأنسب للمترجم، قصد تذليل الصعوبات التي قد تفرضها الترجمة المتخصصة، وبالتحديد تلك المتعلقة بالنصوص الأدبية، إذ يهتم (**نيدا**) هنا بالأسلوب والإنشاء على حدّ سواء و هذا ما يُمكن المترجم من بلوغ التكافؤ في النص.

ويعد (**نيدا**) من أبرز المهتمين بمسألة ترجمة الثقافات باللجوء إلى مبدأ التكافؤ لاعتباره برأيه التقنية المثلى لفك رموز النصوص في الكتب المقدسة و النصوص ذات الميزة الثقافية وكذا الأدب.فهو يراه الوسيلة الأنجع التي يتبناه المترجمون عند ترجمة العناصر الثقافية، وذلك لتفادي شبح الترجمة الحرفية وإغفال المعنى المضُمر في النصوص الأدبية، نثرية كانت أو شعرية.

« However, linguistic features are not the only factors which must be considered. In fact, the cultural elements may be even more important »

كما توصل (**نيدا**) إلى أنّه لا يمكن للدلالة اللغوية أن تحمل في طياتها كل من المعنى وكذا الصبغة الاجتماعية على حدّ سواء، بل تلجأ إلى الاستعانة بالسياقات غير اللسانية، قائلاً:

"وأيّاً يكن، فإنّ المقومات اللسانية ليست العوامل الوحيدة التي وجب الأخذ بها، ففي

[1] - أوجين نيدا، المرجع السابق، ص 293.

الواقع، تكاد العناصر الثقافية تبدو أكثر أهمية" – ترجمتنا–

وبهذا فإنّ **نايدا** يحذو حذو مؤيدي النظرية التأويلية، والذين يأخذون السياقات غير اللسانية بعين الاعتبار، ويجعلون منها ركيزة في عملية الفهم **(Comprehension)**، وهي المرحلة المهمة لبلوغ المعنى المراد، بينما يأخذ به **نايدا** على أساس آدائه المهم في نقل السياقات الثقافية بصفة تقريبية لقارئ النص الهدف (**Target text**).

المترجم كوسيط ثقافي:

لهذا فإنّ المترجم ملزم بالتسلح برصيد لغوي و ثقافي واسع، كما يجب أن يكون عمله الترجمي مبنياً على كفاءة ثقافية عالية، واطلاع دائم بالمستجدات وكذا مواكبة الركب الحضاري تماشياً والوضع الراهن.

دور الترجمة في التفاعل الثقافي والحوار الحضاري:

أثر الترجمة في معرفة الآخر وإدراك الذات:

تقوم الترجمة بنسج جسور بين الفئات البشرية المختلفة، فتيسر التواصل والتفاعل بينها، سواء أكان هذا التفاعل ثقافياً أم اقتصادياً أم اجتماعياً. فالترجمة هي البوابة التي تلج منها الذات إلى الآخر أو يقتحم الآخر الذات.

تشتغل الترجمة على تسهيل التنمية البشرية، فهي حاضرة دوماً في التبادل التجاري، ونشر المعرفة العلمية، ونقل التكنولوجيا أو توسيع نطاقها وتوطينها، وغيرها من العمليات الفعالة للاستفادة من علوم الآخر وتقنياته في تحقيق الرقي الهادف إلى تنوير حياة الإنسان.

ولعل أثر الترجمة أشدّ ما يكون وضوحاً في التفاعل الثقافي. فهي تكمن في منظومة المفاهيم الثقافية مثل التبادل الثقافي، والمثاقفة،والتغلغل الثقافي، والإفراغ الثقافي، والغزو الثقافي، والاستلاب،

والانفتاح على الآخر، والعولمة، إلخ. باعتبار أن الترجمة هي السفينة التي تنقل الحمولات الثقافية المتنوعة من مرفأ إلى آخر.

ولكي يكون التفاعل الثقافي مع الآخر فاعلاً ومؤثراً ومنتجاً، ينبغي لنا أن نعرف الذات بالإضافة إلى معرفتنا للآخر[1].وإذا كانت الترجمة تساعدنا على التعرف على الآخر بواسطة النقل الفكري إلينا، فإنها تساعدنا أيضاً على إدراك الذات بطريقتين متكاملتين:

الأولى، تقوم الترجمة بتسليط الضوء على الآخر لنتعرّف عليه، وتعرُّفنا عليه يساعدنا على معرفة أنفسنا، لأننا لا يمكننا أن ندرك الذات ما لم نعرف الآخر، فبالآخر يتحدد الأنا. و **الثانية**، هي أن ندرك ذاتنا عن طريق إدراك الآخر لنا. وتقوم الترجمة بنقل تصورات الآخر عنا إلينا. وبعبارة أخرى، فإن معرفة الذات يتم بالتقاط صورتين متكاملتين: صورة ذاتية نلتقطها نحن لذاتنا، وصورة غيرية يلتقطها الآخر لنا. ومن خلال المقارنة بين الصورتين يزداد إدراكنا لذاتنا وضوحاً. ولهذا كثيراً ما يقرأ المثقفون العرب بعض نصوص الثقافة العربية وهم يقارنونها بنصوص الآخر. فيقارنون بين حي بن يقظان لابن طفيل وجزيرة الكنز لروبنسن كروزو، وبين رسالة الغفران لأبي العلاء المعري والكوميديا الآلهية لدانتي، والمنقذ من الضلال للغزالي ونظرية الشك لديكارت، وهكذا.

ومن طريف المصادفات أنّ لفظَ " الهُوية "، في اللغة العربيّة، الذي يدلّ على حقيقة الذات التي تميّزها عن غيرها، مشتقٌّ من لفظ " هوَ " وليس من لفظ " أنا "، وكأن معرفة "الهُوية" تتطلّب معرفة رأي الآخر في "الأنا".

أثر الترجمة في الثقافة المنقول إليها:

تعمل الترجمة على إحداث نهضة ثقافية واقتصادية. فعندما تقوم الترجمة بنقل مفاهيم ثقافة من الثقافات وعلومها وتقنياتها إلى ثقافة أخرى فإنها تهيئ الأرضية لتلاقح الثقافة المتلقية بغيرها ومن ثم

[1] -محمد برادة، الترجمة أفقا لمعرفة الآخر ومعرفة الذات، في كتاب الترجمة في المغرب، إعداد خديجة الكور وإبراهيم الخطيب،الرباط،وزارة الثقافة،2002،ص22-32

نموها وازدهارها وغناها. ولذلك يلاحظ الباحثون تناسباً طردياً بين التقدم الحضاري وكمية الترجمة. فالبلدان التي تترجم أكثر هي التي تحقق تقدّما أكبر، وأن أغنى عصور الفكر هي تلك التي تزدهر فيها الترجمة وتتوسع. وأن اللغة العالمية هي ليست تلك اللغة التي يتكّلمها أكبر عدد من الناس، بل هي تلك اللغة التي تُرجم إليها أكبر عدد من الأعمال من مختلف اللغات[1].

تعلّمُنا دروس التاريخ أن الترجمة كانت وما تزال الوسيلة الأساسية في التفاعل الثقافي مع الآخر واكتساب المعرفة منه، وهي قاعدة انطلاق النهضات الحضارية الكبرى. فعندما سيطر البابليون بقيادة ملكهم حمورابي حوالي عام 1750 ق.م. على بلاد سومر، وجدوا أن للسومريين ثقافة تفوق ما لديهم بكثير، فالسومريون هم الذين ابتدعوا الكتابة المسمارية، وفتحوا المدارس، واخترعوا العجلة، وابتكروا المحراث، وقسّموا الزمن إلى وحدات، وسنوا القوانين والتشريعات. فراح البابليون يعلّمون أولادهم العلوم السومرية. ولكي يساعدوهم على استيعابها بلغتها السومرية، حرروا لهم قوائم بالرموز السومرية ومقابلاتها البابلية. فكانت هذه القوائم بدايات المعاجم الثنائية اللغة التي ظلت حتى يومنا هذا أداة رئيسية من أدوات الترجمة[2].

ويمكننا أن نضرب مثلا آخر على ذلك بالعصر العباسي الأول عندما انطلقت حركة الترجمة في عهد الخليفة المنصور باني مدينة بغداد، وتصاعدت في عهد الخليفة هارون الرشيد، وبلغت أوجها في عهد الخليفة المأمون مؤسس بيت الحكمة، الذي هو معهد عال للبحث والترجمة. وشملت الترجمة آنذاك فلسفة اليونان وعلوم الهند وآداب الفرس. فارتفعت مكانة المترجمين وعلا شأن العلم والعلماء، حتى أصبحت بغداد عاصمة الدنيا وأكبر مدينة فيها مدة قرنين من الزمن[3].

[1] -عبد القادر الفاسي الفهري،الترجمة والتوطين والسياسة اللغوية،في كتاب الترجمة في المغرب،ص13-17

[2] -علي القاسمي،العراق في القلب:دراسات في حضارة العراق (بيروت/الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي،2004)،ص13-22، وانظر كذلك:
John A.Haywood, Arabic Lexicography (Leiden:E.J.Brill,1965) p.5

[3] - ينظر:أثر الترجمة في التفاعل الثقافي، دور الترجمة في الحوار الثقافي من إدراك الذات إلى معرفة الآخر، علي القاسمي ، مجلة " العرب الأسبوعي"، 2008/08/20.

إن تأثير الترجمة في الثقافة المتلقية قد يبلغ شأواً عالياً لدرجة أن بعض جوانب الثقافة المتلقية قد يصبح صدى للثقافة الأصلية. وهذا ما جعل عبد السلام بنعبد العالي يذهب إلى "أن الفلسفة الفرنسية يمكن أن تُقرأ كترجمة للفكر الألماني، وأن تاريخ تلك الفلسفة ليس سوى حركة ترجمة لم ترضَ قط عن نفسها."[1] وهذا ما عبّر عنه الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر بصورة غير مباشرة في سيرته الذاتية الموسومة بـ "الكلمات Les Mots".

ولا يتوقف أثر الترجمة في التفاعل الثقافي عند إثراء الثقافة المتلقية بمعارف الآخر وعلومه، وإنما يمتد كذلك إلى تطوير اللغة المتلقية ذاتها. فالترجمة ليست نقلاً بسيطاً للنص، أو مرآة عاكسة له، أو استنساخاً محضاً لمضمونه، وإنما هي إعادة إنتاجٍ للنص وتجديده وتحويله وتطويره حسب قدرات المترجم، لأنها ترتبط بفهم المترجم للنص وتأويله له وتطويعه اللغة المتلقية لاستيعاب مفاهيم النص ودلالاته. فالترجمة عملية حوار بين المؤلف الذي أنتج النص الأصلي وبين المترجم الذي يعيد إنتاجه على الرغم من بُعد الشقة الزمانية أو المكانية بينهما. والترجمة كذلك عملية حوار بين لغتين بالإضافة إلى كونها حواراً بين ثقافتين. ويؤدي كل حوّار فعّال إلى تغيير وتبديل وتعديل في مواقف المتحاورين. ولهذا ينتج عن حوار الترجمة بين لغتين، تغيير في مفاهيم اللغة المنقول منها، وتطوير اللغة المنقول إليها، في مفرداتها وتراكيبها ودلالاتها وأساليبها، بالإضافة إلى استيعابها لمفاهيم جديدة.

وإذا تأملنا أسلوب اللغة العربية قبل القرن التاسع عشر، ألفيناه أسلوباً كلاسيكياً مثقلاً بالسجع، مرصعاً بالمحسِّنات البديعية، زاخراً بالعبارات المسكوكة المحنطة. وعندما اتسعت حركة الترجمة من اللغات الأوربية إلى اللغة العربية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لتشمل ترجمة الروايات والقصص البوليسية التي كانت تنشرها المجلات والصحف اليومية التي تتطلب السرعة في إعداد النصوص للنشر، اضطر المترجمون إلى الكتابة بأسلوب أيسر وأسرع يقوم على النثر المرسل السهل الذي تفهمه عامة القراء. كما أن الأدباء المزدوجي اللغة تأثرت أساليب نصوصهم الإبداعية

[1] -عبد السلام بنعبد العالي،الترجمة والمثاقفة"،مجلة الوحدة،العدد 61-62 (1989)،ص7-9.

وينظر كذلك كتابه: في الترجمة (بيروت:دار الطليعة 2001)

بالترجمة الكامنة لما كانوا يقرؤونه باللغة الأجنبية. وحتى المذاهب الأدبية كالواقعية والرومانسية والوجودية انتقلت إلى الآداب الأخرى، ومنها الأدب العربي، عن طريق ترجمة أعمال أدبية كتبها أصحاب تلك المذاهب.

لا يتوقف دور الترجمة عند إثراء الثقافة المتلقية ولغتها واقتصادها، وإنما يتعدى ذلك إلى التأثير في الحركات الاجتماعية والسياسية، خاصة عندما تُترجم أعمال ذات صلة بفكر إيديولوجي معين. ويمكن أن نمثّل لذلك بتأثّر الحركات الاجتماعية والسياسية خلال الستينات والسبعينات من القرن العشرين بالترجمات الكثيرة من الفكر الماركسي الاشتراكي. كما أدى الاحتكاك بالغرب عموماً وترجمة الفكر الغربي إلى تحولات بنيوية في المجتمعات العربية، وتحولات في العلاقات الاجتماعية ومكانة المرأة، وتطور في أساليب المعيشة وعادات العمل والأكل وفي الطرز المعمارية وغيرها من الأنشطة الاجتماعية.

ويذهب بعضهم إلى أن مكانة الترجمة قد تزحزحت في عصر تكنولوجيا المعلومات والاتصال ليتعزز دور الصورة. بيد أننا نرى أنه على الرغم من أن الصورة تساوي ألف كلمة، كما يقول المثل الغربي، فإن الصورة عادة ما يصاحبها شرح مكتوب أو منطوق، لإبلاغ مضمون الصورة بصورة أقرب إلى الكمال. وهذا الشرح بحاجة إلى جوازِ ترجمة عند عبوره الحدود الثقافية أو اللغوية.

أثر الترجمة في الثقافة المنقول منها:

لا تقتصر فائدة الترجمة على إثراء الثقافة المتلقية وإنما تمتد كذلك إلى خدمة الثقافة التي نُقلت منها النصوص. فالترجمة تَهَبُ النصَّ الأصلي وجهاً جديداً وتمنحه حياة جديدة في محيط ثقافي جديد. وهكذا يصبح النقل اللغوي انتقالاً وتحولاً وتلاقحاً وتناسلاً للمفاهيم والأفكار في أفضية متجددة وعوالم متكاثرة. ولهذا فإن المترجم لا يسدي خدمة لأمته ولغته فحسب وإنما كذلك للغة التي نقل منها النص الأصلي وأهلها.

كما أنّه بإمكاننا أن نورد هنا حالات معينة لا يجد فيها النص الأصلي متنفساً إلا بالترجمة:

الأولى، فقدان النص الأصلي. فالنص لا يحيا بلغته الأصلية وإنما يحقق حياته في اللغات التي تُرجم إليها، لأن النص الأصلي مفقود. فملحمة كلكامش الشهيرة كُتبت أصلاً باللغة السومرية، ولكن علماء الآثار لم يعثروا على نصوصها الأصلية حتى اليوم، وإنما عثروا عليها مترجمة إلى اللغة الأكدية، وبعض اللغات العروبية (السامية) القديمة، ولهذا فإنها تُرجمت لنا عبر اللغة الأكدية[1]. وبهذا تكون الترجمة قد قدمت خدمة عظيمة للثقافة السومرية. كما اطلعت أوربا على الفكر الفلسفي اليوناني عبر الترجمة العربية له، لأن بعض الأعمال الفلسفية اليونانية القديمة مفقودة اليوم. وحصل أن فُقد كتاب " الضروري من السياسة" لابن رشد ولكن المكتبة العربية استعادته مؤخراً عبر ترجمته من العبرية التي كان قد تُرجم إليها في حينه[2].

الثانية، موت اللغة الأصلية، التي كُتب بها النص، بحيث لم يعد بإمكاننا الاطلاع عليه إلا مترجماً باللغات الحية. وهذا هو حال الكتاب المقدّس (العهد القديم والعهد الجديد) الذي لا يعيش اليوم بلغته الأصلية الميتة وإنما بلغات الترجمة. والأمر ينطبق كذلك على فكر سقراط وإفلاطون وأرسطو الذي يحيا باللغات الأخرى وليس بلغته الأصلية الإغريقية القديمة الميتة.

الثالثة، صعوبة النص الأصلي على الفهم، ووضوح ترجمته بلغة أخرى. وعندها يلجأ بعض الناطقين بلغة النص الأصلي إلى قراءته في ترجمة أجنبية لفهمه. ومن الأمثلة التي تضرب على ذلك اضطرار بعض القراء الألمان إلى قراءة كتاب "الفينومينولوحيا" لا بالنص الألماني الأصلي الذي كتبه به هيجل، وإنما بترجمة هيبوليت الفرنسية، وذلك من أجل استيعابه بشكل أفضل.

وترتبط بهذه الحالة، قيام الترجمة أحياناً بإضفاء أهمية أكبر على النص، بحيث يتم الاحتفاء به في الثقافة المتلقية أكثر من احتفاء أهل الثقافة الأصلية به. ومن أمثلة هذا الباب السمعة الكبيرة التي يتمتع بها الكاتب الأمريكي أدغار ألن بو في فرنسا وهي سمعة لم ينلها في بلاده. ويعود السبب في ذلك إلى صعوبة أسلوبه باللغة الأنجليزية في حين أن ترجمته إلى الفرنسية تمت بريشة الشاعر

[1] -علي القاسمي،المرجع السابق،ص23-39.

[2] -ابن رشد،الضروري في السياسة،ترجمة أحمد شحلان (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية،1988).

الرومانسي الكبير بودلير المعروف بلغته السلسة وأسلوبه العذب[1].

أثر الترجمة في الثقافتين المنقول منها والمنقول إليها:

العلاقات بين الجماعات البشرية المختلفة إما أن تكون طبيعية يسودها التفاهم ويعمّها السلام، وهذه هي الحالة الغالبة , وإما أن تتأزم تلك العلاقات بسبب اختلاف المصالح والمطامح ونزعة الناس العدوانية فيتأزم الوضع ويحتد الخلاف وتنشأ النزاعات المسلحة والحروب. وفي كلتا الحالتين تقوم الترجمة بدور الوسيط بين الجماعات المختلفة. ففي حالة السلم تسعى الجماعات لمعرفة الآخر ومقارنته بالذات، والإفادة مما لديه من معارف وعلوم وتقنيات، وهنا تقوم الترجمة بنقل المفاهيم والأفكار من ثقافة إلى أخرى. وفي الحالة الثانية، حالة النزاع والصراع، تتصاعد الحاجة إلى الحوار والتفاهم من أجل التعايش بسلام. ويكون الحوار، الذي هو نقيض الحرب، وسيلة الخروج من المأزق. والحوار بحاجة إلى الترجمة ليتم التواصل والتفاهم بين المتحاورين الذين هم نتاج سياقات ثقافية و اجتماعية و سياسية مختلفة.

ولكي يكون الحوار فاعلاً ومؤثراً ومحقّقاً للنتيجة المرجوة، ينبغي أن ينطلق من مسلَّمات ويستند إلى قواعد، وتحكمه أخلاقيات، ويتناول قضايا محددة، ويستخدم وسائل معينة، ويرمي إلى أهداف معلومة. وأولى مسلَّمات الحوار هي أن الآخر مختلف عن الذات. وهذا يقتضي اعتماد قاعدة القبول بوجود الآخر واحترامه، والاعتراف بأن الحقيقة الفكرية ليست مطلقة وإنما نسبية وأن لا احد يمتلك الحقيقة كاملة. والترجمة ذات أثر نفسي إيجابي في هذا المجال إذ تقرّبنا من الآخر في تعبيراته المختلفة وتجلياته المتعددة وتساعدنا على رؤية آفاق جديدة وقيم جمالية متباينة في عالمنا المشترك، ما يساعدنا على قبول الآخر واحترام الاختلاف والاحتفاء بالتعدد[2].

[1] - ينظر: علي القاسمي،المرجع السابق،ص23-39.

[2] -مصطفى القباج،مقاربات في الحوار والمواطنة ومجتمع المعرفة (فاس: دار ما بعد الحداثة،2006).

شروط نجاح الترجمة في التفاعل الثقافي:

لا يمكننا الجزم بأنّ كل ترجمة قادرة على القيام بوظيفة التفاعل الثقافي، وإنما يستوجب ذلك تضافر و توافر ثلاثة شروط رئيسية ألا و هي: التخطيط، والنوعية، والكمية.

تخطيط الترجمة:

إن قيام أديب هاو بترجمة كتاب من هنا وكتاب من هناك، عندما يحلو له، وبمقدار ما يسمح به وقته، لا يترك أثرا يذكر في حركة التفاعل، ولا يؤدي إلى النتيجة المرجوة، لابد من وجود مؤسسة خاصة تعمل في ضوء خطة واضحة.

والتخطيط لازمة من لوازم التنمية، وينبني على مسح الحاجات، وتحديد الأوليات، ورسم الأهداف، وتوفير الوسائل البشرية والمادية اللازمة لتحقيق تلك الأهداف خلال فترة محددة، وأخيرا تقييم النتائج، وتقويم الخطة إذا لزم الأمر.

ويخبرنا تاريخ العالم أن النهضات الفكرية التي كان للترجمة أثر في انبعاثها أربعة:

الأولى حركة الترجمة التي تبنتها الدولة العباسية في عصرها الأول برعاية الخليفة هارون الرشيد وولده المأمون الذي أسس –في بغداد– دار الحكمة، فتولت ترجمة فلسفة اليونان وآداب الفرس وعلوم الهند، وشجعت المترجمين والباحثين، ونتج عن تلك الحركة انتعاش في الفكر العربي الإسلامي، وانتظمت هذه الحركة خطوات ثلاث: الكشف عن المؤلفات المخبأة وتحديد ما يستحق الترجمة منها، وترجمتها إلى العربية، وتمثلها والإضافة إليها والإبداع في مجالاتها[1].

الثانية، حركة الترجمة من العربية إلى اللاتينية التي بدأت في إيطاليا في القرن الرابع عشر الميلادي وعمت أوربا بدرجات متفاوتة خلال القرنين التاليين، وترجمت فيها آلاف المؤلفات في الفلسفة

[1] -رشيد الجميلي،حركة الترجمة والنقل في المشرق الإسلامي في القرنين الأول والثاني للهجرة (قار يونس:منوشرات جامعة قار يونس،ب.ت) ص82، نقلا عن :

Dampier, William Cicil, Shorter History of Science, Cambridge,1944,pp. 37-38

والعلوم والآداب، فكانت بداية البحث العلمي الموضوعي، وتعد تلك الفترة فترة انتقالية من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة التي كان في طليعتها الثورة الصناعية وحركة الاختراعات العلمية.

الثالثة، حركة الترجمة التي قامت بها الدولة السوفيتية بعد نجاح الثورة البلشفية في روسيا عام 1917، والتي ترجمت خلالها الآلاف المؤلفة من الأعمال العلمية إلى اللغة الروسية، كما ترجمت الكثير من الأعمال الماركسية من الروسية إلى اللغات الأخرى، فأسهمت في نشر الفكر الاشتراكي الماركسي.

الرابعة، حركة الترجمة التي اضطلعت بها اليابان بعد الحرب العالمية الثانية، فترجمت علوم الغرب وتقنياته إلى اللغة اليابانية وأدت إلى نهضة الصناعة والاقتصاد اليابانيين.

وكل هذه الحركات الأربع اكتملت بحسب تخطيط مضبوط و محكم تعهدت به الدولة ووفرت لهم كل ما يحتاجونه من مستلزمات، فأنشأت مؤسسة متخصصة أخذت على عاتقها تكوين المترجمين و إعدادهم، كما تكفلت أيضاً بانتقاء الكتب وفق ما تُمليه الحاجة لذلك، لتخلُصَ في الأخير إلى طبع الترجمات ونشرها، بحيث وزعت أعداد معتبرة آنذاك.

البحث الثاني

المسرح و الترجمة

II-1-المسرح:

ماهيته:

يُعد عصر النهضة عصر تحرر الأدب والفكر الأوربي من نير المعتقدات الكنسية التي كانت سائدة آنذاك، والتي تسببت في كسر منافذ الإبداع لفترة طويلة في شتى حقول المعرفة الإنسانية، وقد عمت أوربا حركة انبعاث مميزة في عصر النهضة، و تمخضت عنها أفكار جديدة في السياسة والدين والفن. ونأخذ –على سبيل المثال لا الحصر– انجلترا، بحيث وبعد تولي الملكة إليزابيث مضمار الحكم، باشر الكتَّاب و الممثلون و كذا الموهوبون بإبداء اهتمام حقيقي بالشؤون المسرحية واستطاعوا أن ينفذوا فعالياتهم بحرية لم يكن لها حضور في القرون الأنفة.

ولما كانت المسرحية قطعة فنية، فهي بالتأكيد تحمل في طياتها عدّة عناصر مهمة، فنجدها تتميز بالنص المكتوب و الذي يسمى **النص الدرامي** Dramatic text فهو:" نص المؤلف أي الخلق Fiction والمصمم خصيصا للتمثيل على المسرح و المبني على أساس التقاليد والأعراف الدرامية المتعارف عليها، و هو عادة ما يسبق النص المسرحي، ثم يصاحبه بعد بداية العرض"[1]. لأنّ النص الدرامي كما هو متعارف عليه عبارة عن نص أدبي.

ويُعدُّ النص المسرحي بمثابة " ذلك النص الدرامي المكتوب بعد أن تتناوله يدّ المخرج ومجموعة العمل، من مصممي المناظر والملابس و الإضاءة و الممثلين و الإدارة المسرحية وغيرهم، لتأتي المعالجة النهائية تحويلاً لكلّ المفردات إلى عناصر بصرية محسوسة".[2]

وقد شهدت المسرحية في البداية نوعين من العروض، ألا وهما المأساة Tragidia والملهاة Comidia ، ولكن قبل التطرق إلى أنواع المسرح، وجب علينا أولاً استحضار كلمة مسرح "فقد اشتقت الكلمة من يفعل To do أو يعمل To act، الشائع لكلمة مسرح في الكلمة

[1] - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001، ص 02.

[2] - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مرجع سابق، ص 02.

الإنجليزية Theatre وهي أيضاً مشتقة من كلمة إغريقية تعني يرى To see أو يشاهد To view"[1].

أما الناقد والكاتب المسرحي **درايدن** فهو يرى "أن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة حية تجسد الطبيعة الإنسانية وتعيد العواطف والأحاسيس والأمزجة والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقاً لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل إمتاع الجنس البشري و تثقيفه"[2].

II-2-المسرح بين الدراما و الأدب:

ازدهرت الدراما في العصر الإليزابيثي الذي مزج بين المسرح الكلاسيكي القديم والتقاليد الفنية لدراما القرون الوسطى، وكان شكسبير من أوائل روادها، فقد ظهر بقوة واشتهر في البداية بالمسرحيات الكوميدية ثم التراجيدية، والتي أغناها بمفاهيم شكسبيرية جديدة أدت إلى براعة فنية ذات صفة جديدة.

و"يقتضي الحديث عن المسرح، بداهةً، حديثاً عن المحاكاة، والتي لا نوردها هنا بوصفها الأرسطي الذي أسس لها قبل نيف و عشرين قرناً من الزمان"[3].

يمكننا إذاً أن نصفها على أنّها غريزة أو فطرة بشرية قائمة منذ أن سخّر الله هذا الكون بما فيه من مخلوقات، " وذلك أنّها شمولية الإغراء، بحيث تكشف عن ذاتها على أنّها أكثر العواطف البشرية بدائيةً"[4].

[1] - ينظر: ميراث العيد، الأدب المسرحي، نشأته و تطوره،رسالة ماجستير، إشراف عبد المنعم تليمة، جامعة القاهرة، 1998، ص 37.

[2]- د.مجدي وهبة، د. محمد عناني، درايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1964، ص 67.

[3] - أرسطو طاليس: في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني غلى العربي، حققه و ترجمه: شكري عياد، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012، ص 03.

[4] - نيكول ألارديس: المسرحية في الأدب الإنجليزي، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، دار الرشيد للنشر، 1980، ص07.

وإذا ما عدنا إلى البحث في خبايا هذا الفن فإنّ" الاتجاه يتأكد بالنظر إلى نقطة البدء الأولى، بداية البشرية، باستحضار قصة قابيل و هابيل، و قَتل أولهما لأخيه و حيرته في التصرف إزاء جريمته، عندها كان سلوك قابيل غريزياً بمحاكاة فعل الطائر الذي أرسل إليه"[1].

وهذا ما جاء في قوله **سبحانه و تعالى: "فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ "**[2].

نستنتج من هذا كله، أنّ المسرح فن يقودنا بالضرورة للحديث عن وضعه بين الدراما والأدب، فلطالما تم الحديث عنه باعتباره واحداً من فروع هذا الأخير تأسيساً على أحد المقومات الرئيسية ألا وهي القصة التي تُكتب لغرض إيديولوجي أو ترفيهي أو طقسي أو غير ذلك من الأغراض فرادى أو جماعات في آنٍ واحد.

II-3-ترجمة المسرحية:

المسرحية عموما هي جنس أدبي مؤلف من الشعر أو النثر يصف الحياة أو الشخصيات، أو يقص قصة بوساطة الأحداث على خشبة المسرح[3]، على أن كتابة المسرحية شعرا أصبح نادراً في العصر الحديث، ولذلك صارت فناً أدبياً نثرياً، وهي مبنية أساسا على الحوار، ومجال الوصف فيها ضيق، فلا مجال فيها للشرح والتعليق من قبل المؤلف، وعلى النقيض من الرواية، فمجالها محدد دائما، فلا يتسع المجال فيها لتعدد الشخصيات أو تنوع مصائرها على نطاق واسع، والحدث أهم العناصر في المسرحية، وتتحقق الوحدة فيها من خلال الوقائع المرتبطة والمتمحورة حول الحدث الرئيسي في المسرحية وقضيتها التي تظهر وحدتها من خلال الفصول المتنوعة.

[1] - ينظر: الدمشقي الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي

[2] - سورة المائدة: الآية 31.

[3] -انظر: مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، ص 121.

ونظرا لأن المسرحية مبنية في أساسها على الحوار، فهي تكتب أساس لتمثل لا لتقرأ، فمن خلال الحوار تتم الإبانة عن الشخصيات وسلوكها ورصد الأحداث وتجسيد الأفكار، لذلك جاءت الجمل في المسرحية قصيرة وركزة، تناسب الإلقاء والأداء المسرحي عامة، لتقيده بعاملي الزمان والمكان، كما أنها ترتكز في الأساس على الحدث[1].

هكذا، فإن الصور الكاملة للمسرحية لا تتحقق إلا من خلال عنصري النص والعرض، غير أن "قيمة النص لا تتجلى إلا من خلال إخراجه على الركح وتأثيره في المشاهدين"[2] ويتم ذلك من خلال تظاهر النظم اللغوية المصاحبة Paralinguistic Systems التي تكون كامنة في النص وتتحقق أثناء الأداء Performance الفعلي من خلال طبقة الصوت والتنغيم Intonation وسرعة الإلقاء واللكنة وغير ذلك من الدوال[3]، فالتنغيم مثلا "يستفاد به في أغراض كثيرة كدلالته على التهكم أو الزجر أو الموافقة أو الرفض أو الاستغراب أو الدهشة أو الاحتقار أو الاشمئزاز ونحوها من السياقات الملائمة"[4].

تلك هي أبرز خصائص النص المسرحي التي تميزه عن غيره من النصوص الأدبية، غير أن الاهتمام بترجمة المسرحية لم يكن ليضاهي تلمك العناية التي أوليت لترجمة الشعر على الرغم من أهمية المسرحية المزدوجة، باعتبارها نصا أدبيا وأداء مسرحيا.

وغالبا ما يكون قصد مترجم النص المسرحي هو إعداد النص للأداء على خشبة المسرح، لذلك توجب على المترجم أن يضع المشاهد نصب عينيه، حتى يتحقق التأثير المطلوب وتتجلى القيمة الحقيقية للنص.

وكما كان النص المسرحي جيد السبك والصياغة وذا أهمية خاصة، كانت فرصة المترجم أقل في تسهيل مهمة القارئ أو المشاهد، وبخلاف النص الروائي، نجد النص المسرحي لا يعطي للمترجم فرصة

[1] -انظر: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية،مكتبة الشباب،(د.ت)،ص 24-25.

[2] -انظر: محمد مواعده، حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب،ص 278 (الركح: خشبة المسرح).

[3] -See: Bassnett.McGuire, Translation Studies,p.132

[4] -محمد مصطفى رضوان،نظرات في اللغة،جامعة قار يونس، بنغازي،ط1976،1،ص 261.

من أجل التفسير أو التعليق، مثقل توضيح الغوامض أو تفسير الإحالات الثقافية، أو تمثيل بعض الكلمات صوتيا من أجل إبراز اللون المحلي لدلالتها، فالنص المسرحي يعتمد التركيز على الأفعال في اللغة لا على ألفاظ الوصف أو الشرح، ومن هنا توجب أن تكون الترجمة مركزة ومختصرة ولا إفاضة فيها[1].

وإذا كانت نصور الأدب الجاد عامة تترجم وفق منهج الترجمة الدلالية، فإن ترجمة المسرحية هي الحالة الوحيدة التي يفسح فيها المجال لأكبر قدر من التنازل لصالح الترجمة الإبلاغية، ذلك لأن الترجمة موجهة إلى المشاهد مباشرة[2]، كما هو الحال في النص الذي يتضمن عادة قدرا من الأهمية الإبلاغية يفوق بكثير ذلك القدر الذي يتضمنه الشعر أو الرواية أو القصة القصيرة[3]، هذا الحجم من الأهمية الإبلاغية هو الذي يضمن في الغالب بروز قيمة النص الحقيقية من خلال الإخراج المسرحي والتأثير الحاصل لدى المشاهد.

ومن الصعوبات الخاصة بترجمة المسرحية اختيار نوعية اللغة Register التي يجب أن يكون عليها النص في اللغة الهدف، إذ اختلف مترجمو النصوص المسرحية إلى العربية مثلا، في اختيار الفصحى أو اللهجة لذلك، فإن كانت الأولى، فإلى أي مستوى من الفصحى، وإن كانت الثانية، فإلى أي لهجة عربية ينقل النص؟ وتجسد هذا الاختلاف فيما نقل من نصوص مسرحية وما صاحبها من مدح أو ذم من قبل النقاد والأدباء والمترجمين، الذين جاءت آراؤهم تعبيرا عن مواقفهم، ومن تلك الآراء ما وجّهه ميخائيل نعيمه من نقد إلى ترجمة خليل مطران لإحدى مسرحيات شكسبير، التي جاءت في لغة فصحى معقدة من أوابد المفردات وشواردها، وهو ما جعلها تحتاج إلى ألفاظ أخرى تفسرها ، وما جعل الناقد يتهم المترجم بالقصد إلى إدهاش القارئ بطول باعه في اللغة بدل القصد إلى تقديم خدمة جليلة إلى القارئ الذي لا يجيد لغة النص الأصلي، وتساءل ميخائيل نعيمه عن حال المشاهد السامع لتلك اللغة فيما لو مثلت المسرحية على المسرح تمثيلا، فهل كان على المخرج

[1] - See: Newmark, A Textbook of Translation,p.172

[2] - See: Newmark, A Textbook of Translation,p.59

[3] - See: Ibid,p.45

أن يجعل كل شخصية من الشخصيات تقف عند كل كلمة غامضة لتفسرها، وهو حق المشاهد كما هو حق القارئ؟ وإن حدث ذلك، فما هو حال المسرحية؟ إذا وقف أمير مراكش هازا سيفه بيمينه، متبجحا بانتصاراته، شاكيا غرامه، قائلا: ولو اقتضاني غرامي أن أكافح كل قرم (إلى الجمهور: أعني بالقرم البطل) عنيد قهار شديد، بل لو سامني (إلى الجمهور: أعني بسامنى كلفني) انتزاع رضيع الوحش عن ضرع أمه أو مناوأة الضيغم الهصور (إلى الجمهور: أعني مقاتلة الأسد) وقد استفزه القرم (إلى الجمهور: أعني بالقرم الجوع) وهكذا[1].

أما استخدام اللهجة في ترجمة النصوص المسرحية إلى العربية، فكان الخلاف فيه أحد والقول أكثر على أن أغلب الآراء أصبحت الآن تميل إلى اعتماد نوع من الفصحى الحديثة المشبعة بروح العصر Modern Standard Arabic، وهو الرأي الذي يؤيده المؤلف، لأن استعمال اللهجة فيه إنكار للعربية الفصحى وإمكاناتها وتعطيل لوظيفتها وأدواتها، وفي ترجمة المسرحية عموما يجب أن تكون اللغة حديثة لتضمن الحياة لشخصيات النص، على أن الحداثة هنا تمتد فترة زمنية تصل إلى سبعين عاما، على أن يحافظ المترجم على الاختلاف في نوعيات اللغة ومستوياتها التي تتكلمها الشخصيات من حيث القدم والطبقة الاجتماعية والمستوى التعليمي والمزاج، وغيرها من الخصائص، حتى يحتفظ للحوار معها بسمة الإثارة[2]، وتعتبر هذه الطريقة الأنسب التي يجب أن يسعى إليها المترجم.

وتثير ترجمة المسرحية مشكلة أخرى هي إمكان التوفيق بين أدبية Literariness النص وخاصية الأداء المسرحي Theatricality اللتين يجب توفرهما في كل ترجمة ولا يتم ذلك إلا إذا أخذ عنصر العرض بعين الاعتبار كما ينظر إلى خصائص النص الأدبية، لأن فيهما من الارتباط ما لو غاب أحدهما لجاءت الترجمة شوهاء ناقصة، وعلى الرغم من ذلك فإن هدف المترجم الأساسي ينبغي أن يكون الأداء المسرحي، مع تقديم الملاحظات التي يحتاج إليها القارئ أو الدارس في مقدمة

[1] -ميخائيل نعيمه،الغربال،ص 203-204.

[2] -See: Newmark, A Textbook of Translation,p.172

النص أو هوامشه، خاصة إذا كان النص واحدا من روائع النصوص المسرحية[1].

II-4-نوعية الترجمة:

من الصعب التوصل إلى نوعية جيدة للترجمة، فالترجمة مهمة عويصة تتسم بالخيانة والنقصان، كخيانة الأمانة عند الإضافة أو الحذف، و كذا النقصان على مستوى إدراك المعنى المضمر فيختل الفهم في كثير من معالم النص الأصلي، فالمترجم خادم له سيدان وعليه إرضاؤهما في آن واحد، وهو أمر عسير، ويمكن وصف المترجم بأنه وسيط في وضع غير مريح، يتوسط بين طرفين، وكل منهما مؤلف من عدد من العناصر:

فالطرف الأول: المؤلف، وعمله، واللغة الأصلية.

والطرف الثاني: القارئ، واستيعابه، واللغة المستقبلة.

يتوجب على المترجم أن يحضر المؤلف إلى القارئ وأن يحضر القارئ إلى المؤلف في وقت واحد[2]، إذ يجد المترجم نفسه هنا بين المطرقة و السندام في وساطته هذه، بحيث يقابل بمقاومة من طرف القارئ الذي عليه إقناعه بفعالية الترجمة ، كما يقابل بمقاومة من اللغة المتلقية وسياقها الثقافي، و التي تفرض عليه تطويعها وتليينها دون أن يُخل بتركيبتها.

كما تنبع صعوبة الترجمة من أن المعنى الذي تسعى إلى نقله لا ينحصر في ما قاله المؤلف الأصلي فقط، وإنما كذلك في كيف قال ما قال، أي أن المعنى حاصل جمع دلالي بين مضمون النص وتقنياته الأسلوبية والإبداعية، ولما كان لكل لغة أساليبها وتقنياتها الكتابية، فإن المترجم يواجه صعوبة كبيرة في نقل تلك التقنيات إلى اللغة المتلقية[3].

---

[1] -See: Ibid,p.173

[2] -بول ريكور، "تحدي الترجمة وسعادتها"، ترجمة :محمد المزيودي، في مجلة أوان، العدد 9 (2005)،ص 123-126.

[3] -صلاح نيازي، "من تقنيات الترجمة"، في مجلة أوان، العدد 9 (2005)، ص 150-163.

ومن نقائص الترجمة وعيوبها، أنها لا تتمتع بشخصية مستقلة، إذ يعتبر النص بمثابة ركيزتها الأساسية و لا مناص من التنصل منه.

أمّا فيما يتعلق بما يسمى بالرواية القصيرة Novella، فإن ترجمتها لا تكون حالة خاصة، فهي إما تعامل معاملة القصة القصيرة أو الرواية، وذلك حسب خصائص كل حالة وعناصر بنائها الفني.

بعد اطلاعنا على مفهوم كل من الثقافة، المسرح و كذا علاقتهما بالترجمة، و بعدما فرغنا من استعراض التقنيات و المقاربات، فإنّنا سنحاول في هذا الفصل التطبيقي أن نسقطها على العناصر الثقافية في المسرحية، كما سنقوم بالمقارنة بين ترجمة كل من "**خليل مطران**" و "**محمد عناني**" ، بالأخذ بالأسس و المعايير المشار إليها في السابق، لنخلص في الأخير إلى مدى فعاليتها و نجاعتها في عملية التقييم، بالإضافة إلى مدى توفيق المترجمين في نقل العناصر الثقافية الواردة في ثنايا المسرحية من اللغة الإنجليزية و هي اللغة الأصل« **Source Language** » إلى اللغة العربية وهي اللغة الهدف « **Target Language** » .

الجانب التطبيقي

الفصل الثالث

دراسة تحليلية مقارنة لمسرحية تاجرالبندقية

البحث الأول

التعريف بالكاتب و تقديم المسرحية

I/William Shakespeare

a/His life :

William Shakespeare was born in Stratford-on- Avon, Warwickshire, on 23 April 1564, the son of a prosperous wool and leather merchant. Very little is known of his early life. From parish records we know that he married Ann Hathaway in 1582, when he was eighteen, and she was twenty-six, They had three children, the eldest of whom died in childhood.

Between his marriage and the next thing we know about him, there is a gap of ten years. Probably he became a member of a travelling company of actors. By 1592 he had settled in London, and had earned a reputation as an actor and playwright.

Theatres were then in their infancy. The first (called the theatre) was built in 1576. Two more followed as the taste for theatre grew : The Curtain in 1577 and The Rose in 1587. The demand for new plays naturally increased. Shakespeare propably earned a living adapting plays and working in collaboration with others on new ones. Today we would call him a « Freelance », since he was not permanently attachedto one theatre.

In 1594, a new company of actors, The Lord Chamberlain's Men was formed, and Shakespeare was one of the shareholders. He remained a member throughout his working life. The company regrouped in 1603, and was re-named The King's Men, with James I as their patron.

Shakespeare and his follow-actors prospered. In 1598 they built their own theatre, The Globe, which broke away from the traditional rectangular shape of the inn and its yard (the early home of travelling bands of actors). Shakespeare described it in Henry V as « this wooden O », because it was circular.

Many other theatres were built by investors eager to profit from the new enthusiasm for drama. The Hope, The Fortune, The Red Bull and The Swan were all open-air « public » theatres.

There were also many « private » (or indoor) theatres, one of which (The Blackfriars) was purchased by Shakespeare and his friends because the child actors who performed there were dangerous competitors. (Shakespeare denounces them in Hamlet).

After writing some thirty-seven plays (the exact number is something which scholars argue about), Shakespeare retired to his native Stratford, wealthy and respected. He died on his birthday, in 1616[1].

His plays:

Shakespeare's plays were not all published in his lifetime. None of them comes to us exactly as he wrote it.

In Elizabethan times[2], plays were not regarded as either literature or good reading matter. They were written as speed(often by more than one writer), performed perhaps in ten or twelve times, and then discarded. Fourteen of Shakespeare's plays were first printed in Quarto(17cm x21cm) volumes, not all with his name as the author. Some were authorized (the good Quartos) and probably were printed from prompt copies provided by the theatre. Others were pirated (the bad Quartos) by booksellers who may have employed shorthand writers, or bought actors copies after the run of the playhad ended.

In 1623, seven years after Shakespeare's death, Jhon Hemming and Henry Condell (follow-actors and shareholders in the King's Men) published a collected edition of Shakespeare's works- thirty six

1- The merchant of Venice, Shakespeare made easy, Modern English version, side-by side with full original text, Modernised by Alan Durband, OXFORD University Press, 2014, pages 8-9.

² - Idem, pages 9-10.

plays in all – in a folio(21cmx 34cm) edition. From their intruduction it would seem that they used Shakespeare's original manuscripts(« we have scarce received from him a blot in his papers ») but the folio volumes that still survive are not all exactly alike, nor are the plays printed as we know them today, with act and scene devisions and stage-directions.

I-1-التعريف بالكاتب:

يُعد وليام شكسبير من كبار الشعراء المسرحيين الإنجليز، و رمزاً من رموز الأدب المسرحي العالمي. فقد تميّز بعبقرية أعماله و خياله الخصب و بلاغته الشعرية المسرحية وبأفكاره الراقية، حتى قال فيه **صموئيل شيلر كولردج**:" إنّ أعمال **وليام شكسبير** تجعل القارئ للحظة كائناً مبدعاً ".

نشأة وليام شكسبير:

أ/سنواته الأولى[1]:

ولدَ وليم شكسبير عام 1564م في إنجلترا، في مقاطعة وروكشير، وتحديداً في مدينة ستراتفورد أبون آفون، ولكنّ يوم ميلاده غير موثّق تاريخيّاً، لأنّ شهادات الميلاد لم تكن تُصدر بعد في فترة الإليزابيث، إلا أنّه يُعتقد بأنّه ولدَ يوم الأحد الثالث والعشرين من شهر نيسان، وذلكَ لأنّه تُعمّد يوم السادس والعشرين من شهر نيسان، إذ من العادة أن تُجرى مراسم المعموديّة بعدَ عدّة أيّام من ولادة الطفل، وعند الحديث عن نشأته فنشأ شكسبير في عائلة نبيلة، والتي كانت مؤلّفة من والديه، وهما: ماري أردن التي تنتمي لعائلة من طبقة النبلاء،[٣]]ووالده جون شكسبير الذي شغلَ عدّة مناصب، فقدَ عملَ كتاجر وحقّق نجاحاً كبيراً، وتقلّد منصب عضو بلديّة، ومنصب عمدة لمدينة ستانفورد، وأصبحَ رئيساً للبلديّة، إلا أنه اتّهمَ لإقراضه المال بشكلٍ مفرط وفي غير محلّه، فحُرمَ من لقب "الرجل

[1] - وليم شكسبير"، www.marefa.org، اطلع عليه: 2020/10/02 على الساعة 14:00.

النبيل" (بالإنجليزيّة**Gentleman)** ، ورُفضَ طلبه الذي تقّدم به عام 1570م لحمل شعار النبالة، أمّا إخوة وأخوات شكسبير الخمسة الذي يكبرهم جميعاً، فهم: جيلبرت (1566م-1612م)، وجوان (1569م-1646م)، وآن (1571م-1579م)، وريتشارد (1574م-1613م)، وإدموند (1580م-1607م)، وقد نشأت الأسرة معاً في شارع هينلي.

يُعتقد بأنّ شكسبير تلقّى تعليمه في مدرسة ستراتفورد للقواعد **(Stratford Grammar School)**الموجودة وسط مدينة ستراتفورد، والتي تهتمّ بتدريس قواعد اللغة اللاتينية، والترجمة للعديد من الكتّاب، مثل: شيشرون، وفيرجيل، وأوفيد، وهو الكاتب المفضّل لشكسبير، وقد بُنيَ هذا الافتراض بناءً على مكانة والد شكسبير كعضو في البلديّة، والذي يعطيه الحقّ في تعليم أبنائه في مدرسة ستراتفورد للقواعد مجاناً، إلا أنّه لا يوجد سجلّ تاريخيّ يُثبت ذلك، كما لا يوجد دليل على أنّ شكسبير أكملَ تعليمه.

ب/حياته الشخصية:

يُعتقد أنّ وليم شكسبير كانَ معتنقاً للمسيحية الكاثوليكيّة[1]، وأنّ عائلته كانت متعاطفةً مع الكاثوليك،وقد كوّنَ عائلته الخاصّة حين بلغ سنّ الثامنة عشر، حيث تزوّج آن هاثاوي القادمة من مدينة شوتري بتاريخ 28 من شهر تشرين الثاني عام 1582م، وفي عام 1583م أنجبا طفلتيهما الأولى "سوزان"، ثمّ أنجبا التوأم جوديث وهامنت في شباط عام 1585م، وفي عام 1596م توفيَ هامنت وهو في الحادية عشرة من عمره، فحزنَ شكسبير حزناً شديداً على ابنه الوحيد، ولم ينشر أية كتابات إلّا بعدَ مرور أربع سنوات على وفاته، فأصدرَ مسرحيته الشهيرة "هاملت]."لم يستطع المؤرّخون معرفة الأحداث التي وقعت في حياة شكسبير منذُ معموديّة توأميه هامنت وجوديث في عام 1585م، وحتى عام 1592م الذي انتقلَ فيه شكسبير إلى لندن وارتفعَ نجمه في عالم المسرح، وقد

[1] - من هو شكسبير:www.arageek.com، اطّلع عليه بتاريخ 26-10-2020 على الساعة 12:30.

أُطلق على هذه الفترة من حياة شكسبير اسم سنوات الضياع(**Lost Years**) ، إذ لا يوجد دليل موثّق يشرح سبب مغادرته لمسقط رأسه ستراتفورد أبون آفون، وانتقاله إلى مدينة لندن، أو يوضّح ماذا كانَ يفعل قبلَ انتقاله إلى لندن وحصوله على الشُّهرة، كممثّل محترف وكاتب مسرحيّات.

ج/حياته المهنية:

كانت حياة شكسبير العمليّة في مدينة لندن، متنقّلاً إلى سترادفورد بين الحين والآخر، وعلى الرغم من عدم وجود دليل قاطع عن الفترة التي بدأ فيها شكسبير بمهنة الكتابة إلا أنّ الاعتقادات السائدة تشير إلى أنّه بدأ منذ عام 1592م، وذلك باستناد المؤرخين إلى سجلات الأداء التي أقيمت على مسارح لندن، والتي تؤرّخ بداية سطوع نجم شكسبير في عالم المسرح، وفي عام 1594م نشرَ شكسبير بعضاً من مسرحيّاته على شكل نسخ ذات صفحات رباعيّة، ولم تأخذ كتاباته وقتاً طويلاً لتحقّق أعلى نسبة مبيعات وذلك عام 1598م، ويشار إلى أنّ شكسبير عمل ممثلاً في المسرح إلى جانب عمله في الكتابة المسرحية.

بدأَ شكسبير عمله بالتعاون مع شركة أسسها مع زملائه الممثلين منذ عام 1594م، وأطلقَ عليها اسم "رجال اللورد تشامبرلين" بالإنجليزيّة(Lord Chamberlain's Men): ، والتي أصبحت الشركة الرائدة في لندن، وفي عام 1599م أصبحَ للشركة مسرح خاص بها، إذ بنى أعضاء الشركة المسرح على الضفة الجنوبية لنهر التايمز، وأطلقوا عليه اسم مسرح جلوب (بالإنجليزيّة The : Globe)، وتم تكريم الشركة عام 1603م بحصولها على براءة ملكيّة من قبل الملك جيمس الأول، وهو الملك الذي تولّى العرش بعدَ وفاةِ الملكة اليزابيث، فتغيّر اسم الشركة إلى "رجال الملك" بالإنجليزيّة(The King's Men) :، ولم يكتفِ الأعضاء بذلك فضمّوا مسرح بلكفريرس الداخليّ لشركتهم عام 1608م، ومن الجدير بالذكر أن شراكة شكسبير في شركة "رجال الملك" أوصلته إلى الثراء، إذ تشير السجلات إلى أنّ شكسبير اشترى واستثمرَ في عددٍ كبيرٍ من العقارات، منها شراؤه

ثاني أكبر منزل في مقاطعة ستراتفورد عام 1597م، إلى جانب استثمار حصته من ضريبة العشر في مقاطعة ستراتفورد.

إنجازات وليام شكسبير:

تركت مسرحيّات شكسبير وقصائده إلى اليوم أثراً كبيراً، ومكانةً خاصّة على الرّغم من مرور أكثر من 400 عامٍ على وفاته، إذ تهتمّ بأعماله الأدبيّة كلاً من: المسارح، والمكتبات، والمدارس، وفيما يلي أهمّ أعمال وليام شكسبير:

أ/أشعاره:

تميّز شكسبير بابتكاره العديد من التراكيب والمفردات التي استخدمها في قصائده، حيث تميّز بعض هذه المفردات بكونها تجمع عدّة جذور ذات أصول لاتينيّة، وفرنسيّة، ومن لغته الأصليّة أيضاً، أمّا المواضيع التي كتبَ فيها شكسبير فتسلّط الضوء على ضياع الوقت والزمن، وتخليد الجمال ومشاعر الحبّ، بدأ شكسبير بكتابة الشعر منذ عام 1593م، فكتبَ أوّل قصيدة بعنوان "فينوس وأدونيس" والتي تصنّف على أنّها قصيدة سرديّة، وفي العام التالي كتب قصيدة سردية أخرى سمّاها "اغتصاب لوكريس"، وقد جُمعت قصائد له كتبها عام 1599م تحت عنوان "الحاجّ المغرم" (بالإنجليزيّة The Passionate Pilgrim)، إلا أنّ معظم قصائد هذه النسخة التي نُسبت لشكسبير لم يكن هوَ من كتبها، فمن بينِ جميعِ قصائد الكتاب لم تكن سوى خمس قصائد منسوبة فعلاً لشكسبير، وهذه القصائد هيَ: قصيدتين نشرتا لاحقاً في سوناتيات شكسبير، وثلاث قصائد كُتبت في مسرحيّة الحب مجهود ضائع، وقد استمرّ شكسبير في كتابة الشعر حتى عام 1601م، حيث كتبَ قصيدة رثاءٍ غزليةٍ سمّاها "العنقاء والسلحفاة"، وقد تمّ نشر أعماله الشعرية في عام 1609م تحتَ مسمّى "سونيتات شكسبير.(**The Sonnets of Shakespeare**) "[٠]

توصَف سوناتات شكسبير على أنّها نسخةٌ تتألّف من 154 سوناتة شعريّة، وتنقسم السوناتات إلى قسمين موزّعة حسب الشخص الذي وجّهت إليه الأبيات الشعريّة، فالسوناتات من (1-126) كُتبت لشاب وسيم ونبيل يوصَف على أنّه صديق محبوب للشاعر، أمّا السوناتات من (127-152) فهيَ موجّهة لسيدة تتّصف بالشر والخبث، ولكنّها على الرغم من ذلك شخصية مميزة، فيتعلّق بها الشاعر ويحبها رغماً عنه.

ب/مسرحياته:

استطاع شكسبير أن يكتب أكثر من ثلاثينَ مسرحيّة خلال حياته، فكانَ أوّل ما كتبَه عدّة مسرحيّات تُصنّف على أنّها مسرحيّات كوميديّة وتاريخيّة، مثل مسرحيّة هنري السادس[1]، ومسرحيّة كوميديا الأخطاء، وفيما بعد تغيّرَ توجّه شكسبير فكتبَ مسرحيّة روميو وجولييت الشهيرة عام 1596م، والتي تُصنّف على أنها مسرحيّة تراجيديّة ورومانسيّة، ولكنّه ما لبثَ أن عادَ إلى أسلوبه الذي بدأ به وعُرفَ به، فكتبَ عدّة مسرحيات شهيرة، مثل: مسرحيّة يوليوس قيصر، وهاملت، وعُطيل، والملك لير، وماكبث، وأنتوني وكليوباترا، واستمرّ على هذا النمط لمدّة اثنتي عشرة سنة، إلا أنه وفي سنواته الأخيرة غيّر أسلوبه، فكتبَ عدّة مسرحيّات تندرج تحتَ نمط الرومانسيّة، مثل: مسرحيّة سيمبلين، والعاصفة، وحكاية الشتاء. ومن بينِ المسرحيّات التي قدّمها شكسبير حصلت خمس مسرحيّات على الأفضليّة بإجماع من أغلبيّة النقاد، وذلكَ بناءً على القيمة الأدبيّة للمسرحيّة وديموميّتها، وهيَ مرتّبة من الأفضل كالتالي:

- **هاملت** :تدور أحداث المسرحيّة حولَ بطلها ملك الدنمارك الشاب "هاملت"، الذي يُقتَل والده فيُصاب بالحزن الشديد، ويقرّر أن ينتقم لموته، وعليه فتتناول المسرحيّة التراجيديّة مشاعر تتعلّق بألم الفقد، والتي يُعتقد أنّ شكسبير عانى من مشاعر مشابهةً لما كُتِب في هذه المسرحيّة،

[1] -- https://www.goodreads.com/author/quotes/3367287 Consulté le: 18/09/2020 à 15:10.

بسبب فقدَانه لابنه هامنت، وتعدّ مسرحيّة هاملت أعظم مسرحيّة كتبها شكسبير بناءً على رأي العديد من نقّاد الأدب، كما يُعتقد بأنّها قدّمت بُعداً عميقاً في علم النفس قبلَ مئات السنين من ظهور صورته الحديثة.

–روميو وجولييت :تتناول المسرحيّة قصّة شخصين يقعانِ في الحبّ بالرغمِ من اختلافِ خلفياتهما الاجتماعيّة، وذلك بسبب العداء الواقع بينَ عائلتيهما (مونتيغيو) و(كابيوليت)، فتظهر في المسرحيّة عدّة مشاهد حركيّة بسبب هذا الخلاف، ولكن يبقى مشهد الشرفة النصّ الدراميّ الأكثر شهرةً في العالم، ويمكن القول إنّ مسرحيّة روميو وجولييت هي مسرحيّة تقدّم قصّة رومنسيّة وتراجيديّة، وتعدّ أشهر مسرحيّة كتبها شكسبير نظراً لموضوعاتها الخالدة.

–ماكبث :هي مسرحيّة دراميّةٌ قصيرةٌ، تتناول أحداثها التغيّر الذي يطرأ على حياة ماكبث الذي يبدأ بكونه جنديّاً، ثمّ يصبح ملكاً، ويتحوّل في النهاية إلى طاغية، ومن أهمّ الشخصيّات الظّاهرة في المسرحيّة شخصيّة الليدي ماكبث، التي تتّصف بكونها شخصيّةً شريرةً، وذات طموح عالٍ، ما جعل دورها في المسرحيّة مهمّاً ومؤثّراً .

–يوليوس قيصر :تتحدّث المسرحيّة عن المؤامرة التي تُحاك من قبل السناتور الروماني ماركوس بروتوس لاغتيال يوليوس قيصر، وتركّز المسرحيّة بشكلٍ كبيرٍ على نفسيّة بروتوس المضطربة، وأخلاقه المتضاربة أثناء وضعه تفاصيل مؤامرة الاغتيال، وعلى الرغم من أنّ المسرحيّة تحتَ اسم "يوليوس قيصر" إلّا أنّه يظهر في عدد قليل من المشاهد .

–الكثير من اللغط حول لا شيء :تحاك أحداث المسرحيّة حولَ بينديك وبياتريس اللذين تربط بينهما علاقة مضطربة، فبالرغم من أنّهما يشعرانِ بالحبّ اتجاه بعضيهما، إلّا أنّهما يرفضانِ البوحَ بمشاعريهما، فيعيشانِ علاقةً مترنحةً بينَ الحبّ والكراهية، وتصنّف هذه المسرحيّة على أنّها كوميديا ساخرة في السلوك الأرستقراطيّ.

ج/أقواله:

أحدثت العديد من عبارات وأقوال شكسبير التي وردت في مسرحيّاته أثراً مهمّاً في اللغة الإنجليزية الحديثة، فأدرجت في القواميس الحديثة، وأصبحت جزءاً من اللغة المستخدمة اليوم، ومن أبرز أقوال شكسبي[1]ر ما ورد كالآتي:

ليسَ كلّ ما يلمع ذهباً، بالإنجليزيّة (All that glitters isn't gold) :من مسرحيّة تاجر البندقيّة.

أن تكون الكلّ والنهاية، بالإنجليزيّة (To be-all and the end-all) :من مسرحيّة ماكبث.

العبرة بخواتمها، بالإنجليزيّة (All's well that ends well) :من مسرحيّة العبرة بخواتمها.

كسر الصمت، بالإنجليزيّة(Break the ice) :، من مسرحيّة ترويض النَّمِرة .

لقد رأينا أيّاماً أفضل، بالإنجليزيّة (We have seen better days):، من مسرحيّة كما تشاء .

The Merchant of Venice

Date : [2]

"The merchant of Venice" was written about 1596, we cannot date it precisely. It was first entered in the Stationers's Register in 1598, and first printed in 1600, in a Quarto edition published by Thomas Heyes. The Folio edition of 1623 uses the same text, but the editors added act and scene divisions and stage directions.

1- https://www.goodreads.com/author/quotes/3367287 Consulté le: 18/09/2020 à 15:18.

2- The merchant of Venice, Shakespeare made easy, Modern English version, side-by side with full original text, Modernised by Alan Durband, OXFORD University Press, 2014, pages 15-16.

Source :

Shakespeare may have reworked an existing play -or plays- on the same subject. This was a common practice in the Elizabethan theatre and at this time Shakespeare was new to the craft of play-writing. Several plays on similar themes are known to have existed, though no copies have survived.

It is also possible that he found the basic stories of the pound of the flesh and the rings in a collection of tales called II Pecorone (written by a notary of Florence called Ser Giovanni in the fourteenth century and published in translation in 1558), and that he added the casket story from a work called the Gesta Romanorum (available to Shakespeare in a new translation dated 1577).

Shakespeare's knowledge of jews would have been based entirely on hearsay. Neither he nor his audience would have met one, since Jews had been legally banned from Britain in the fourteenth century.

I-2-تاجر البندقية:

يبدو لنا جلياّ من خلال قراءتنا للمسرحية والتمعن فيها أنّ شكسبير قد اعتمد على عدّة مصادر أثناء كتابته لمسرحيته هذه، ذلك أنّ المسرحية قد ضمت العديد من القصص و الأحداث المثيرة، انطلاقاّ من قصة أنطونيو التاجر المسيحي مع المرابي اليهودي شايلوك، وقصة بورشيا من بلمونت مع باسانيو و طريقة خطبتها، و كذا حادثة هروب ابنة شايلوك جسيكا مع عشيقها لورنزو وهو صديق لأنطونيو، و أيضاّ قصة المحاكمة، بحيث أنقذت بورشيا أنطونيو عن طريق تنكرها في زي محامي.

وكان شكسبير كاتبًا غزير الإنتاج وحققت مسرحياته نجاحًا تلو النجاح فقد كان يستسقي مواضيع أعماله من القصص الشعبية والتّاريخ الموثَّق والكتب التراثية مما جعلها قريبةً من النَّاس ولكنَّ

أشهر أعماله على الإطلاق كانت **تاجر البندقية**، المسرحية التي عُرضت وأُنتجت مئات المرَّات وتمَّت ترجمتها إلى العديد من اللُّغات وقد تناولتها العديد من الدِّراسات وكانت ولا زالت قضية مثيرة للإهتمام لدى الكثير من النقّاد العالميين بسبب الجدل الذي أثارته شخصية بطليها الشاب أنطونيو والمرابي اليهودي شايلوك، ذلك أنّ شكسبير كان متأثراّ بتلك الصورة التي كانت تحاصر اليهود آنذاك في العصر الإليزابيثي، فقد كانت تنسب إليهم كل الأعمال الوحشية لأنّ جلّ معاملاتهم اشتهرت بالربا.

منابع هذه الرواية:

قصة تاجر البندقية منسوجة من خيوط متنوعة قديمة قدم الطبيعة البشرية[1]، حتى ليؤكد مؤرخو الأدب الإنجليزي أن هيكل الرواية كله ليس لشكسبير فيه إلا فضل الحبكة الفنية. فإن حكاية الاقتراع على الصناديق، وحكاية اقتطاع رطل من اللحم البشري مما يرتد إلى أصول تاريخية قديمة من المحتمل أن تكون شرقية. على أن حكاية الصناديق — كما جاءت في مسرحية تاجر البندقية — موجودة في مجموعة لاتينية من القصص تسمى: ''Gesta Romanorum'' جمعت في سنة 1300. وقد ترجمت إلى الإنجليزية وطبعت بوساطة ''Wynkiv de Worde''، وكانت شائعة بين الإنجليز في عصر أليصابات إلى حد أنها طبعت ست مرات بين سني 1577 و1601، أي في شباب الشاعر شكسبير.

أما حكاية اقتطاع رطل من لحم الإنسان فهي موجودة في الأساطير الآرية وفي الأدب الشرقي جملة والمصري القديم خاصة. وقد ظهرت في الأدب الإنجليزي في قصيدة ''Cursor Mundi'' سنة 1320، وهي قصة دينية شرط فيها اقتطاع بضعة من اللحم من غير أن تراق قطرة من الدم. ولعل مرد هذا الجزاء القاسي إلى القانون الروماني العنيف الذي يعطي الدائن حق اقتطاع فلذة من لحم المدين ... ولقد ظهرت قبل شكسبير قصص لا بأس بعددها تروى فيها حكاية الرطل من اللحم

[1] - تاجر البندقية، ويليام شكسبير، ترجمة خليل مطران،بيت الحكمة للنشر و التوزيع، ط1، سطيف- الجزائر، 2015، ص 9

البشري كالقصة التي كتبها بالفرنسية «ألكسندر سلفاين». ولعل أقرب هذه الحكايات شبهًا بحكاية شكسبير في مسرحيته تاجر البندقية هي حكاية ''Pecorone'' التي أوردها ''Giovanni Fiorention'' في مجموعته القصصية سنة 1378 — أي بعد وفاة الكاتب الإيطالي الشهير «بوكاسيو» بثلاث سنوات.

أما حكاية هرب جسيكا بنت شيلوك بعد أن سرقت بضعة من مال أبيها وجواهره فيمكن أن ترتد إلى أصل إيطالي في القرن الرابع عشر، وذلك في رواية نوفلينو لسالرنو، فهي تحدثنا عن ابنة ثري بخيل من أهل نابلي، سرقت جواهر أبيها واتخذت سبيلها في الأرض هربًا مع عاشقها ... على أنها بعد ذلك حكاية شائعة في ممالك الأرض جميعًا.

على أن الفكرة الرئيسية في رواية «تاجر البندقية» يقال إنها مأخوذة من «ملهاة البندقية» التي يزعم ''Fleay'' أنها الأثر الأدبي الضائع للكاتب Dekker والتي كان اسمها «يهودي البندقية»[1].

نجد أنّ مسرحية شكسبير قد اشتملت على كم معتبر من مصادر الحكايات، إذ يُلقب **شكسبير** بشاعر الإنسانية الذي تفنن و أبدع على خشبة المسرح بإنتاجه الغزير، كما أضاف لعمله من عبقريته ومن روحه ومن روعة أسلوبه ولغته وانتقاء ألفاظه ما جعلها رائعة عالمية تعلو جُلّ أنواع القصص و الحكايات.

الشخصيات:

يُعدُّ عنصر الشخصية من أهم العناصر التي تُساهم في إثراء الأحداث والمواقف وكذا تعميق الفكرة المسرحية وتحقيق الوحدة العضوية التي تتميز بها الأعمال الفنية الشهيرة. وفي هذا السياق يقول **محمد غنيمي هلال (مؤسس الأدب المقارن عند العرب)**:" فإذا انتقلنا إلى عالم المسرحية، ظهر أنّ الكاتب المسرحي منذ القديم، يقصد إلى تصوير عالم صغير يقتطعه فنيا من العالم الكبير. وهذا ما حدا

[1] - تاجر البندقية، ويليام شكسبير، ترجمة خليل مطران،مرجع سابق، 9-10ص.

بأرسطو إلى القول بضرورة الوحدة العضوية. فالبناء الدرامي وتصوير الشخصيات يقتضي كلاهما من مُؤلف المسرحية أن يلحظ الواقع ليحل فيه شخصياته، بحيث لا تظهر معزولة عن سواها، فنتعرف كلا منها من خلال سلوكها في المسرحية، وسلوك الآخرين معها، بحيث يُؤلف موقفهم معا العوائق المشتركة والوسائل التي يتخذها كل منهم لبلوغ هدفه، فتكشف عن صراعه الباطن في موقفه الخاص، وصراعه مع الآخرين في الموقف العام، و الشخصيات هنا تسمى عند النقاد المحدثين "**القوى المسرحية**" وهذه القوى لها وظائف فنية تشفُّ –ضرورة– عن معانٍ إنسانية"[1].

كما نجد أيضا أنّ هنالك شخصيات تلعب دورا ثانويا، إلا أننا نُركز على الشخصيات الرئيسية التي تعمل على تفعيل مجرى الأحداث في وجهة مقصودة تحمل مغزى مُعين. وهذا ما سعينا لتوضيحيه و الأخذ بناصيته عن طريق الدراسة والتحليل.

الشخصيات الرئيسية في مسرحية تاجر البندقية:

- **أنطونيو**: الشاب تاجر البندقية.
- **شايلوك**:مرابي يهودي.
- **باسانيو**: صديق انطونيو.
- **برسيا**: الفتاة التي يودُّ باسانيو خطبتها.
- **جسيكا**: ابنة المرابي اليهودي.

[1] - د.محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت، ص 589.

أنطونيو[1]:

هو شخصية هامة جذابة في المسرحية، وفي طيبة طبعه وسلامة نفسه ما يجعل منه بطلًا طيبًا إذا وزن بمقابله شيلوك. ويبدو على ملامح وجهه الطيب ما يبين عن أنه مثقل النفس بهموم ثقال، فهو حزين في أول مشهد من المسرحية حزنًا لم يستطع أن يكشف عن أسبابه لصديقيه سالارينو وسالانيو، فقد ظنا أن به لوعة من وجد أو خوفًا من توقع خسارة في تجارته. إلا أن سمات الكآبة البادية غالبًا على وجهه لم تستطع أن تغير شيئًا من كرم نفسه ورفيع صفاته. فهو جواد بأعز ما يملك، لا يضن بمذخور التلاد على أصدقائه، فهو صبور في المحن، عاف عن الزلات، حر حين يحب، وصريح حين يكره، وهو يحب المال لا لذات المال، ولكن ليعين به صديقًا أو يسعف به مكروبًا. ألم تدفعه المروءة إلى أن يضمن صديقه باسانيو عند اليهودي شيلوك الذي أقرضه المال على شرط أن يأخذ رطل لحم من جسمه إذا فات موعد وفاء الدين ولم يستطع المدين وفاءه وقد ظل أنطونيو طول المسرحية طيبًا من جميع نواحيه، إلا أنه كان شديد الوطأة في حملاته اللسانية على شيلوك اليهودي حين كان ينعته بأشنع الأوصاف وأقذر النعوت، وحين أعلن أمام دوق البندقية أنه تهيأ صابرًا لما ترميه به نفس شيلوك الخبيثة من الرزايا. ولقد استسلم أنطونيو للمصير الذي يريده به اليهودي من قطع رطل من اللحم من جسمه، وتمنى — في غير سخط ولا جزع — لو حضر صديقه باسانيو ليرى بعينيه كيف جاد بحياته في سبيل الوفاء بدينه. وهنا يتغير موقف المخاصمة والمحاكمة بين شيلوك وأنطونيو حينما تتولى بورسيا الدفاع عن أنطونيو، فتجعل من حرفية القانون سلاحًا ضد شيلوك بدلًا من أن يكون سلاحًا في يديه. وتنجلي هذه الغمرات كلها ضد أنطونيو عن انتصاره وانتصار صديقه باسانيو، كما تنجلي عن سلامة سفنه التي أشيع أنها كانت قد صارت إلى هلاك في عرض البحار.

[1] - تاجر البندقية، ويليام شكسبير، ترجمة خليل مطران،مرجع سابق، ص 13.

شيلوك:

إذا كانت برسيا هي جمال هذه المسرحية فإن شيلوك اليهودي الجشع هو سر القوة الكامنة فيها. وقد حاول شكسبير أن يجمع كل خصائص اليهود وصفاتهم العامة في شخصية شيلوك، الذي يمثل الشعب اليهودي أصدق تمثيل. ففيه منهم تلك الكبرياء العاتية التي لم تقف لحظة خلال العصور عن أن تثير العداوات، وفيه ذلك الشح المفرط الذي يقود إلى الجشع البغيض، وفيه منهم ذلك الضعف والذلة. فهو في الحق نموذج من آلام اليهود وكراهيتهم. وقد كان هو نفسه موضعًا للازدراء الشديد والإهانات المتصلة من المحيطين به من مسيحي البندقية.

واليهودي الذي تحدث عنه **شكسبير** قد تميز بالنموذج الأدبي والشهرة العالمية، إذ يقول الدكتور هلال في هذا السياق:" والنموذج الإنساني، في الأدب يُقصد به تقديم صورة متكاملة الأبعاد لشخصية أدبية، بحيث تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو النقائص كانت متفرقة من قبل في عالم التجريد أو في مختلف الأشخاص. وليس لهذا النموذج قيمة فنية إلاّ حين يستطيع الكاتب أن يجعل منه مثالاً ينبض بالحياة من ثنايا التصوير الفني حتى يظهر أغنى في نواحيه النفسية، وأجمل في التصوير، وأوضح في معالمه مما نرى في المجتمع. وهذا النموذج الفني- في كل حالاته- أكثر إقناعاً، وأعمق، وأكمل مصيراً من نظائره في الطبيعة[1].

يبدو لنا حقاً أنّ شكسبير بشخصه وذاته، لم يكن ليدرك خطورة **شايلوك** في البداية، إذ يُعتبر شخصية جشعة و خطيرة تكاد تتمرد على كاتبها.

[1] - د. محمد غنيمي هلال، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع و النشر، 1957، ص 5.

باسانيو[1] :

هو صديق أنطونيو الذي اقترض له المال بضمانته من شيلوك، وكان باسانيو بحاجة إلى المال ليتقدم به إلى خطبة الفتاة الوارثة الجميلة بورسيا، فكل محنة لقيها أنطونيو كانت من أجل باسانيو. وكان كل شيء في المسرحية ينبئ بأن باسانيو هو المقدور أن يكون زوجًا لبورسيا الجميلة على الرغم من ازدحام الخطاب من الأمراء على بابها، فجاء اقتراع الصناديق من نصيبه مؤيدًا لاختيار بورسيا لو كان لها وحدها الخيار. فهو فتى سري النفس نظيف السلوك. وهو فوق ذلك رقيق الحس. ما كاد يعلم — وهو في مباهج العرس بزواجه من بورسيا — بأزمة أنطونيو وإلحاح اليهودي عليه بتنفيذ الشرط في اقتطاع رطل اللحم من جسمه، حتى ترك زوجه الجميلة في ليلة عرسها وخف إلى مكان المحاكمة لعله يفتديه أو يسعفه بالمال الكثير الذي أمدته به بورسيا لو أمعن اليهودي شيلوك وغالى في المطالبة بمال بدلًا من رطل اللحم ...

بورسيا[2]:

هي الفتاة الوارثة الثرية، التي أراد لها أبوها قبل أن يموت أن تتزوج عن طريق الاقتراع على صناديق ثلاثة: أحدها ذهبي، والثاني فضي، والثالث رصاصي. فلم يكن اختيار بعلها لها، وإنما لما تحكم به القرعة بين الخطاب الكثر الذين تقدموا لخطبتها. وقد كانت ترى مما يشق عليها أن تكون فتاة عاقلة مثلها غير قادرة على قبول من تحب، أو رفض من لا تحب. وكأنما الأقدار السعيدة كانت تهيئ لها السعادة حينما وقع اختيار الشاب باسانيو على الصندوق الرصاصي الرابح. ولكن باسانيو فقير لا يقوى على منافسة الخطاب الأثرياء، فلجأ إلى صديقه أنطونيو — تاجر البندقية — ليقرضه المال. ولكن أنطونيو — في غمرة من الضيق المالي — لجأ إلى اليهودي شيلوك الجشع الحقود. وما كادت بورسيا تعلم بمحنة أنطونيو حين عجز عن وفاء الدين في أجله، حتى همت لتنقذ أنطونيو من

[1] - تاجر البندقية، ويليم شكسبير، ترجمة خليل مطران، مرجع سابق، ص 14.

[2] - المرجع نفسه، ص 15.

تصميم اليهودي شيلوك على تنفيذ الشرط القاضي باقتطاع رطل لحم من جسده. إن أنطونيو قد أسلف لها يدًا غير مباشرة حين ضمن القرض الذي أخذه باسانيو ليتقدم إلى خطبتها، فكيف تقصر الآن عن معونته في النكبة التي مني بها أمام شيلوك؟ لقد تنكرت في زى محام شاب لتدافع عن أنطونيو وتنقذ حياته من يد اليهودي العنيد الحقود. ولقد كان موقعها في المدافعة أمام دوق البندقية موقعًا اختلط فيه الشعر بالفلسفة. وامتزج فيه الوقار الرصين بالسخرية اللاذعة. وما أروعها وهي تلجأ إلى لغة الشعر لتتحدث عن الرحمة حديثًا تحاول أن تلين به قلب اليهودي الذي قد من صخر! وما أذكاها وهي تحول القانون ضد شيلوك! فإنها اشترطت عليه أن يقطع اللحم من جسم أنطونيو بلا قطرة من دم، وإلا قضى عليه قانون البندقية بمصادرة أمواله وأملاكه، وهنا اضطر شيلوك — مكرهًا — إلى أن يرضى بأن يرد إليه أصل قرضه من غير تنفيذ لشرط اللحم! ولكنه في النهاية خسر قرضه، وخسر ماله كله الذي ذهب إلى ابنته جسيكا وزوجها لورنزو ... ولقد بلغ من حكمة بورسيا أن الكاتبة المسز جايمسون قالت: «إن شكسبير هو الفنان الوحيد — بجانب الطبيعة — الذي يستطيع أن يحيل النساء عاقلات حكيمات من غير حاجة إلى أن يجعل منهن رجالًا.»

The characters :

- **ANTONIO :** a merchant of Venice.
- **SHYLOCK :** a jew**.**
- **BASSANIO :** a friend of Antonio**.**
- **PORTIA :**a wealthy lady of Belmont
- **JESSICA :** Shylock’s daughter**.**

- **Antonio** : The merchant whose love for his friend Bassanio prompts him to sign Shylock’s contract and almost lose his life. Antonio is something of a mercurial figure, often inexplicably melancholy and, as Shylock points out, possessed of an incorrigible dislike of Jews. Nonetheless, Antonio is beloved of

his friends and proves merciful to Shylock, albeit with conditions.

- **Shylock** : A Jewish moneylender in Venice. Angered by his mistreatment at the hands of Venice's Christians, particularly Antonio, Shylock schemes to eke out his revenge by ruthlessly demanding as payment a pound of Antonio's flesh. Although seen by the rest of the play's characters as an inhuman monster, Shylock at times diverges from stereotype and reveals himself to be quite human. These contradictions, and his eloquent expressions of hatred, have earned Shylock a place as one of Shakespeare's most memorable characters.
- **Bassanio** : A gentleman of Venice, and a kinsman and dear friend to Antonio. Bassanio's love for the wealthy Portia leads him to borrow money from Shylock with Antonio as his guarantor. An ineffectual businessman, Bassanio proves himself a worthy suitor, correctly identifying the casket that contains Portia's portrait.
- **Portia** : A wealthy heiress from Belmont. Portia's beauty is matched only by her intelligence. Bound by a clause in her father's will that forces her to marry whichever suitor chooses correctly among three caskets, Portia is nonetheless able to marry her true love, Bassanio. Far and away the most clever of the play's characters, it is Portia, in the disguise of a young law clerk, who saves Antonio from Shylock's knife.
- **Jessica** : Although she is Shylock's daughter, Jessica hates life in her father's house, and elopes with the young Christian gentleman, Lorenzo. The fate of her soul is often in doubt: the play's characters wonder if her marriage can overcome the fact that she was born a Jew, and we wonder if her sale of a ring given to her father by her mother is excessively callous.
- **Gratiano** : A friend of Bassanio's who accompanies him to Belmont. A coarse and garrulous young man, Gratiano is

Shylock's most vocal and insulting critic during the trial. While Bassanio courts Portia, Gratiano falls in love with and eventually weds Portia's lady-in-waiting, Nerissa.

- **Lorenz**o : A friend of Bassanio and Antonio, Lorenzo is in love with Shylock's daughter, Jessica. He schemes to help Jessica escape from her father's house, and he eventually elopes with her to Belmont.
- **Nerissa** : Portia's lady-in-waiting and confidante. She marries Gratiano and escorts Portia on Portia's trip to Venice by disguising herself as her law clerk.
- **Launcelot Gobbo** : Bassanio's servant. A comical, clownish figure who is especially adept at making puns, Launcelot leaves Shylock's service in order to work for Bassanio.
- **The prince of Morocco** : A Moorish prince who seeks Portia's hand in marriage. The prince of Morocco asks Portia to ignore his dark countenance and seeks to win her by picking one of the three caskets. Certain that the caskets reflect Portia's beauty and stature, the prince of Morocco picks the gold chest, which proves to be incorrect.
- **The prince of Arragon** : An arrogant Spanish nobleman who also attempts to win Portia's hand by picking a casket. Like the prince of Morocco, however, the prince of Arragon chooses unwisely. He picks the silver casket, which gives him a message calling him an idiot instead of Portia's hand.
- **Salarino** : A Venetian gentleman, and friend to Antonio, Bassanio, and Lorenzo. Salarino escorts the newlyweds Jessica and Lorenzo to Belmont, and returns with Bassanio and Gratiano for Antonio's trial. He is often almost indistinguishable from his companion Solanio.
- **Solanio** : A Venetian gentleman, and frequent counterpart to Salarino.

- **The duke of Venice** : The ruler of Venice, who presides over Antonio's trial. Although a powerful man, the duke's state is built on respect for the law, and he is unable to help Antonio.
- **Old Gobbo** : Launcelot's father, also a servant in Venice.
- **Tubal** : A Jew in Venice, and one of Shylock's friends.
- **Doctor Bellario** : A wealthy Paduan lawyer and Portia's cousin. Doctor Bellario never appears in the play, but he gives Portia's servant the letters of introduction needed for her to make her appearance in court.
- **Balthasar** : Portia's servant, whom she dispatches to get the appropriate materials from Doctor Bellario.

البحث الثاني

المسرحية الشكسبيرية

II-1-ملخص مسرحية تاجر البندقية:

تدور أحداث مسرحية تاجر البندقية بين مدينتي البندقية وبلمونت، وقد تمَّ تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول وكل فصل يحتوي على عدّة مشاهد، تبدأ بحوار بين أنطونيو وصديقه باسانيو يطلب فيه باسانيو من صديقه مالًا من أجل خطبة حبيبته برسيا ولكن أنطونيو لم يكن يملك أي مبلغ من المال فطلب من صديقه أن يقترض المال على أن يتكفل هو بتسديد المبلغ لاحقاً.

وافق باسانيو وذهب ليطلب المبلغ من شايلوك ذلك المرابي اليهودي المعروف في البندقية، فيقترض منه ثلاثة آلاف دينار ويُضطر أنطونيو بالتعهد بكفالته بعد ثلاثة أشهر، يغتنم شايلوك الفرصة في هذا القرض ليقتص من أنطونيو الذي كان يحتقره دائمًا ليقوم بوضع شرط عجيب والمتمثل في اقتطاع رطل من لحم أنطونيو في حال عدم تسديد الدين في الوقت المحدَّد الذي اتفقا عليه، تحمل أنطونيو مسؤولية هذا الشرط العجيب و وافق عليه على الرَّغم من محاولات صديقه باسانيو في إقناعه بالتراجع، إلا أنه أبى إلا أن يغامر،بحيث أنّه كان واثقًا و متأكداً بأنَّ بضائعه سوف تصل قبل تلك المدة المتفق عليها.

العقدة في مسرحية تاجر البندقية:

بدأت العقدة وتأزمت الأوضاع حينما غرقت سفن أنطونيو في البحر، وهو الشيء الذي حال بينه وبين الوفاء بالعهد والقيام بتسديد المبلغ في الوقت المحدّد، ليبلغ الخبر شايلوك ويأتي ليطلب من أنطونيو بأن يخضع للأمر الواقع و يُنفذ الشرط المتفق عليه بالتقدم للمثول أمام المحكمة.

حاول أصدقاء أنطونيو مساعدته بأي طريقة، و عرضوا على شايلوك أضعاف المبلغ إلا أنه رفض وأصرّ على تنفيذ الشرط.

تجد برسيا خطيبة باسانيو نفسها مضطرة لمساعدة أنطونيو لما له عليهما من فضل، فتتنكر بزّي محامي في يوم المحاكمة، وتدخل لتدافع عنه وتُنقذه بحيلة ذكية تلخصت في أن القانون لا يسمح

بإراقة دم مسيحي أبداً، وإن كان رطل اللحم من حق شايلوك كما اعتبره هو إلا أن القانون ينص على عدم نزول قطرة واحدة من الدم، وفي حال حدوث ذلك فإنّ المدعي سينال عقوبة قاسية قد تصل إلى الإعدام أحياناً. وهكذا تمكنت برسيا من إنقاذ أنطونيو لأنّ القاضي أصدر حكماً مفاده أن شايلوك ليس له الحق حتى في استرداد ماله الذي أقرضه لأنطونيو.

بعض الأحداث الإضافية في المسرحية:

نجد العديد من الأفكار التي تداخلت بانسجام في المسرحية فأحدثت تناسقاً أعطى هو الآخر صبغة متميزة للقصة الرئيسية، وتمثلت هذه الأحداث فيما يلي:

- ✓ قصة باسانيو صديق أنطونيو الذي أعجب ببرسيا تلك الفتاة الثرية، و رغب بالزواج منها، وفكرة والدها بوضع ثلاثة صناديق: الذهبي، الفضي و الرصاصي، و هذا بوضع رسم في إحداها على أن يعثر الخاطب عليه فيتزوجها.
- ✓ قصة جيسيكا ابنة شايلوك التي قامت بسرقة أموال والدها و لاذت بالفرار مع حبيبها.
- ✓ الفكرة و كذا النظرة التي حاول شكسبير أن يوصلها و يظهرها من خلال المسرحية كنقده للاضطهاد الذي كان يعانيه اليهود آنذاك.

II-2-الدراما الشكسبيرية:

تدور أحداث المسرحية في مدينة البندقية حيث يقترض التاجر المسيحي **ANTONIO** المال من المرابي اليهودي **SHYLOCK** لكي يساعد صديقه النبيل **BASSANIO** الذي يسعى للزواج من **PORTIA**، الوريثة الثرية من **BELMONT**. ولأن **ANTONIO** يحتقر **SHYLOCK** ودائما ما يهينه علانية، فرض **SHYLOCK** شرطا انتقاميا مفاده أنه إذا لم يسدد أنطونيو المال في الوقت المقرر فإن شايلوك سيقتطع رطلا من جسد غريمه أنطونيو مقابل

ماله.ولكن شاءت الأقدار أن أنطونيو لم يستطع تسديد المبلغ فحاول شايلوك تطبيق شرطه، إلا أن حكمة بورشيا ووقوفها بالمحكمة متنكرة بزي رجل مدافعة عن أنطونيو أفشلت محاولة شايلوك، وبذلك خسر الأخير وحكم عليه بأن يتحول إلى المسيحية. انتهت المسرحية نهاية سعيدة بالنسبة لأنطونيو وبسانيو وبورشيا إذ تكلل حب الأخيرين بالزواج، ونهاية حزينة بالنسبة لشايلوك الذي خسر كل شيء: أمواله وابنته التي هربت مع المسيحي لورنزو وحتى إيمانه الروحي.

الجانب الجمالي الفني:

بين الكوميديا والتراجيديا:

اختلف الكثير من النقاد حول تصنيف المسرحية، و ما إذا كانت هذه الأخيرة تندرج ضمن الانسجام الكوميدي أوأنّها تميل نحو التنافر التراجيدي. يقول هارلي غرانفيل باركر في عام 1930، وهو من بين أولئك الذين يرون في المسرحية تعبيرا كوميديا واضحا، ''إنه لا توجد واقعية في شرط شايلوك'' مستنتجا ''أن المسرحية تنتهي نهاية سعيدة إضافة إلى شكلانيتها التي تقارب نهايات الحكايات الخرافية''. ويستمر النقاد في سوق الأدلة التي تعزز رأيهم في المسرحية ككوميديا مبتدئين بالزواج المتعدد التي تنتهي به المسرحية، فانتصار الرحمة على القانون منتهين بدحر الشخصية الشريرة الكوميدية والتقليدية شايلوك .طبقا لهذا الرأي – والكلام لماري كريغن – تمثل المسرحية واحدة من التناقضات البسيطة: اليهودي والمسيحي؛ القانون والرحمة؛ الشروط الزائفة والشروط الحقيقية؛ والبندقية وبيلمونت.

بالنسبة لنا، من الصعب إيجاد أية كوميديا في الإذلال والسخرية والتحول القسري ليهودي ما، حتى إن العديد شعروا، في نهاية القرن التاسع عشر، أن المسرحية قد نجحت كتراجيديا أفضل منها ككوميديا. وفي كوميديات شكسبير البهيجة –تقول كريغن–. من ''حلم ليلة في منتصف الصيف'' إلى ''كما تحبها''، يتحرك الحدث من المدينة إلى البلد ويعود إلى المدينة. فالعالم الأخضر هو مكان

للصراعات التي تسببها الاضطرابات الاجتماعية ومكان لتطبيق القوانين القاسية للعالم المدني[1]. خلافا لهذا النموذج تنتهي تاجر البندقية في بيلمونت وليس في البندقية. هل هذا لأن عالم البندقية مظلم أو مزعج جدا أم أن التناقضات بين العالمين تبدو تناقضات زائفة، وأن بيلمونت، حالما يُحك السطح، لا تبدو بذلك الاختلاف الكبير عن البندقية؟ وهل تعبر الزيجات التي حدثت في بيلمونت عن مباريات حب أم أن بسانيو ولورنزو وغراشيانو—المسرفين في الماضي—يحمون رهاناتهم من مستقبل عصيب عبر تأمينهم الثروة من خلال الزواج؟ ربما كان هذا سببا وراء صمت بورشيا المتأمل في نهاية المسرحية؟ مثل تلك الأمور، إلى جانب رحيل شايلوك من قاعة المحكمة والحل الصعب في الفصل الخامس، جعلت من الصعب أن نتقبل قراءة بهيجة للمسرحية.

ختاماً، فإنّه باستطاعتنا القول إن "**تاجر البندقية**" هي ضرب من التأليف الدرامي، فهي تشبه في حبكتها تلك الأفلام السينمائية الحديثة المكتوبة بطريقة عبقرية لشدّ المشاهد، و يمكننا أن نلمس نوعاً من الإبداع والبراعة هنا لـ **شكسبير** في هذه المسرحية وهو ما يتلخص في إلغاء الحد بين الكوميديا والتراجيديا، فهي تعتبر إنتاجاً دراماياً أصيلاً.

الجانب الاجتماعي:

يصعب الفصل أحياناً بين الجوانب الاجتماعية و الاقتصادية ،والجوانب السياسية لتداخلها الشديد وتأثير احدها على الآخر. مع هذا، يمكننا أن نستشعر بعض الركائز الأساسية التي يتطلبها هذا الجانب. أولى هذه لإركائز هي العلاقات الاجتماعية الموجودة بين الجنسين، وثانيتها هي النظرة إلى الآخر.

لم يكن **شكسبير** ليتجاوز ذهنية عصره. هو عظيم، ولكن ليس في تجاوز قيم عصره الاجتماعية والسياسية بل في فهمه ومعالجته إياها في صورة درامية غاية في الروعة. لدينا ما يكفي من

[1]- Mary Cregan: Reading The Merchant of Venice.

الأدلة على عدم تجاوز شكسبير لتلك القيم التي تبدأ من نظرته للأعراق المختلفة (الآخر) وتنتهي بنظرته للمرأة على الأقل في هذه المسرحية.

في النهاية، إن كان لابد **لشكسبير** أن يلام على شيء فهو لا يلام على تصويره هذا لوضع المرأة في وقته، بل في عدم قدرته على تصور وضع بديل أفضل تعيش فيه المرأة من الناحية الدرامية، كذلك عدم قدرته على استشراف المستقبل الذي كانت بوادره حاضرة أمام عينيه؛ تلك البوادر التي تمثلت في قدوم البديل التجاري الذي حمل معه قيما جديدة لم تصنع فقط مكانا مثاليا للمرأة في المجتمع بل صنعت مكانا للمجتمع بأسره في نظام حرية متعدد المستويات يليق بالنوع الإنساني، ألا و هي الديمقراطية.

الجانب السياسي:

إن موضوع المسرحية السياسي، الصراع الديني، هو غاية في الأهمية لأنه حاضر في التاريخ الحديث وبقوة كواجهة أيدلوجية للصراع السياسي، بل أن الصراع الديني—العرقي هو الذي يوجه السياسة في أيامنا هذه، خصوصا في المناطق الملتهبة كالشرق الأدنى. فالسياسة على طول تاريخها كانت مصبوغة بالدين ومغلفة به أو بعبارة أخرى يقع الدين في صميم السياسة، بل حتى عندما تريد الأخيرة أن تنفصل عنه فهي تتخذه كنقطة انطلاق في نفيه. لذلك نحن نعتبر أن الصراع الديني هو واجهة للصراع السياسي الذي يوظف كل أشكال الصراع في سبيل أن يضفي شرعية على بقائه واستمراره.

شايلوك في المسألة اليهودية:

يندرج تناول شكسبير لمسألة شايلوك ضمن المسألة اليهودية التي كانت محتدمة في وقته بسبب التوترات السياسية—الدينية بين المسيحية واليهودية التي ترجع أصولها إلى الحملات الصليبية في القرن

الحادي عشر. في هذه الفترة حدثت سلسلة من الاعتداءات على اليهود من ضمنها، وليس أكبرها، المجزرة الشهيرة في لشبونة بالبرتغال في 1506م. وبالتالي يتناول شكسبير تلك المسألة ضمن الإطار المعرفي والثقافي والسياسي للذهنية المسيحية آنذاك. وهي ذهنية، كأي ذهنية دينية أخرى، تكفيرية. فهو يفترض كالآخرين أن المشكلة في المسألة اليهودية تكمن في الدين اليهودي، فإن لم يتحول اليهود إلى مسيحيين، وهو الذي حدث في أوروبا [1]كثيرا ما بين القرن الحادي عشر والقرن السادس عشر، والذي يحدث مع **SHYLOCK** في الحل النهائي للمسرحية، فهم لن يجدوا الخلاص في الحياة الدنيا والآخرة .تأثراً بـ (يهودي مالطا) لكريستوفر مارلو، يسبح شكسبير في الأجواء الإليزابيثية التي تفرض ذائقتها الاجتماعية–السياسية على الكتاب المسرحيين الذين لا ينفكون يقدمون أعمالا لا تثير بعض النوازع عند الجمهور كما يعتقد البعض، بل أن تلك الأعمال هي انعكاس لتلك النوازع نفسها.

ومَثلُ **شكسبير**، كمثل أي مسيحي آخر، لا ينظر إلى اليهود كأعضاء في المجتمع، بل على العكس من ذلك، فهو يعتبرهم بمثابة أعداء المجتمع كما أنّهم يمثلون الجانب اللا أخلاقي من الرأسمالية، وهذا راجع إلى أنّ **شكسبير** لا يفكر بشكل مادي و لا ديني في نظرته ومعالجته للقضايا السياسية في وقته آنذاك بشكل عام وللمسألة اليهودية بشكل خاص آنذاك. إلا أنّ هنالك بعض النقاد الذين حاولوا أن يبرروا موقف **شكسبير** تجاه اليهود، بإشارتهم إلى أن شخصية **شايلوك** لم تكن تمثل اليهود، بل كانت تمثل الرأسمالية النامية آنذاك. ولكن المر لا يبدو كذلك إذا ما تأملنا بتمعن ونحن نقرأ ما جاء في نص المسرحية بشكل دقيق عندما يعبر شكسبير عن ميله لتفصيل **الصراع الديني** في **الفصل الرابع** قائلا على لسان **أنطونيو**:

ANTONIO[2] :

[1] - ينظر : www.arageek.com، اطّلع عليه بتاريخ 26-01-2020 على الساعة 15:00.

[2] -The merchant of Venice, Shakespeare made easy, Op.cit, pages156-157.

I pray you, think you question with the Jew:

You may as well go stand upon the beach

And bid the main flood bate his usual height;

You may as well use question with the wolf

Why he hath made the ewe bleat for the lamb;

You may as well forbid the mountain pines

To wag their high tops and to make no noise,

When they are fretten with the gusts of heaven;

You may as well do anything most hard,

As seek to soften that—than which what's harder?

His Jewish heart: therefore, I do beseech you,

Make no more offers, use no farther means,

But with all brief and plain conveniency

Let me have judgment and the Jew his will !

أنطونيو: أرجو أن تذكر أنك تتحدث للعبراني

والأيسر أن تتجه إلى الساحل فتطالب مد البحر بأن يهبط!

أو أن تسأل ذئب الأحراش ... لم أكل الحمل فأبكى أمه!

أو تمنع أشجار الجبل الشاهقة ... من هز ذوائبها السامقة!

أو فاكتم صوت حفيف الأغصان ... إن هبّت أنفاس

الريح!

فأشق" الأفعال و؟أقساها أيسر من در الشفقة في قلب العبراني([1])

لربما تنصّر اليهودي

إذ لان قلبه ورقّ!([2]).

II-3- شكسبير و المسرح:

يعد عصر النهضة 1300-1600 عصر تحرر الأدب والفكر الأوربي من نير المعتقدات الكنسية التي أوصدت منافذ الإبداع قرون عده، وقد عمت أوربا في عصر النهضة حركة انبعاث انطلقت منها الأفكار الجديدة في السياسة والدين والفن وتمخضت عنها(عملية بعث شاملة للتراث الاغروروماني مع بدايات رائعة في شتى حقول المعرفة الإنسانية تكفلت بانجازها عقول فذة في تاريخ الفكر، كما رافقتها أحداث تاريخية واجتماعية بعيدة الأثر شكلت جميعها حلقات متصلة تركت بصمات عميقة في مجمل التاريخ الإنساني) وبعد تولي الملكة إليزابيث مقاليد الحكم سميت الدراما في عصرها باسمها (الدراما الإليزابيثية) إضافة إلى أن (اللوردات يبدون اهتماماً حقيقياً بالشؤون المسرحية وبسبب ذلك استطاع الممثلون أن ينفذوا فعالياتهم بحرية بعض الشيء)[3].

ونتيجة توفيق إليزابيث بين الطوائف الدينية ظهر نوع من الحرية الفكرية ساعدت على نمو المسرح وازدهاره وفي الوقت نفسه مكنت المسرح من تناول أفكار جديدة لبناء المجتمع والإنسان، وقد (ساعد الاستقرار السياسي والاقتصادي على ولادة حالة من التأمل والتفكير، وهذه النزعة الموضوعية أفصحت عن ذاتها في المسرح بالميل إلى التقصي واستنفاذ الموضوع من الداخل لتبيان الحقيقة المكتومة

[1] – عناني ،ترجمة تاجر البندقية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1977، ص 163-164.

[2] – المرجع نفسه، ص71.

[3] - الحاوي ايليا..شكسبير والمسرح الأليزابيثي ج1 ط1 دار الكتب اللبناني للطباعة والنشر بيروت 1980 ص 45

في ما وراء الظاهر) علماً بان النشاط المسرحي يرتبط باجتهادات فردية في كثير من الأحيان ولاجتهاد الحاشية التي كانت تؤثر على السياسة العامة والاجتماعية.

و لقد جَمع المسرح الإليزابيثي بين المسرح الكلاسيكي القديم والتقاليد الفنية لدراما القرون الوسطى ، و كذا روح عصر النهضة التي تميزت بتعميد الفرد وتشجيع روح المعاصرة، ثم أغناها بمفاهيم شكسبيرية جديدة أدت إلى براعة فنية ذات صفة جديدة، وهذا ما يظهر واضحاً في البداية بالمسرحيات الكوميدية ثم التراجيدية التي تصور حياة العصر بقسوة وصراحة. أن من مميزات المسرح الإليزابيثي، انه كان يدعو جمهوره باعتباره مسرحاً شعبياً ثرياً وذو رؤيا عميقة.

و إنّ من أهم مميزات المسرح الإليزابيثي هي علاقته بالجمهور ذلك لعدم وجود صحف أو مجلات أو منتديات للرأي والسياسة ودور للهو فقد كان الجمهور يلتقي بعضاً مع بعض، فيثقف نفسه ويمرح ويبكي وكان يستقي أيضا الحلم والرؤيا والأخلاق والمفاهيم السياسية من المسرح أيضا، لقد كان الصراع في المسرح الإليزابيثي يختلف كثيراً عما سبق، فلم يعد مع القوى الخارجية ولامع الواجب، بل أن أغلبه أصبح صراعاً للإرادة البشرية، وهو صراع بين الرغبة في فعل شيء والرغبة في تجنب فعله، وقد أدى هذا الصراع إلى تعدد أهداف الشخصيات واختلاف غاياتها كما ساهم في توسيع رفعة البناء الدرامي.

اتسم المسرح الإليزابيثي[1] بما يأتي:

أ- **المرونة:** (وتوافرت في معماريه المسرح وعرض المشاهد الكثيرة، مما وفر للممثلين حركة حرة ومرنة على المسرح كما زاد في توتر وتنوع الفعل المسرحي وترقب الجمهور للعرض وأسس علاقات أكثر حميمية بين الممثل والمتلقي).

[1] - جبرا ابراهيم جبرا، شكسبير معاصرنا، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر 1979، ص 63.

ب- خلو المسرح من المناظر مما دفع بخيال الجمهور إلى صنع المشاهد وتركيز اهتمامهم على تفاصيل الفعل والحركة والشخصيات أكثر من اهتمامه بالمناظر أو المكان الذي يجري فيه الحدث، وهكذا كان على الممثل أن يعتمد في تحقيق التأثير المطلوب على طريقة الهجوم المباشر على عواطف النظارة وخيالاتهم فضلاً عن اعتماده الشعر والبلاغة بكل تأثيراتهما العاطفية.

ج- خشبة المسرح الممتدة بين الجمهور كانت توفر للمثل حظاً أكبر في الاتصال بهم والتمثيل بينهم ولم يكن ذلك بالأمر اليسير (إن الجمهور آنذاك كانت له نوازع ومطالب لابد أن تحقق رضاه ومنها المشاهد الهزلية التي كثيراً ما تسبب مشاكل جدية للمأساة، فتوفير هذه المشاهد دون إفساد لنغمة المأساة يعد أمراً عسيراً) ولقد عالج شكسبير ذلك بكل حذاقة، إذ حاول جاهداً أن يوجد مشاهد لا تؤثر على سير وتنامي الأفعال الدرامية وفق تسلسلها القاعدي من المقدمة إلى العقدة حتى الذروة واعتمد على الوصف المؤثر أو خلق حدث في المقدمة يلفت الانتباه ويخلق عنصر التشويق.

د- استعمال الرجال لتمثيل دور النساء والبنات:

إن هذه الصورة التاريخية لواقع المسرح في ذلك العصر كان لها- دون شك- الأثر الواضح في المسرح الشكسبيري وبناء شخصياته الدرامية، ذلك أن شكسبير رغم تفرده في الرؤية الفلسفية إلا أنه لا يمكن تجاهل التأثيرات السياسية والاجتماعية والفنية لعصره وما سبقه على طبيعة فنه وأعماله الدرامية.

II -4-البناء الدرامي في أعمال شكسبير:

للكاتب المسرحي شكسبير نوع من التميز الذي يؤهله لاحتواء الإنجازات التي سبقته، بحيث لا يفوتنا أن نذكر في هذا المجال أن شكسبير قد استفاد كثيراً ممن سبقه في مجال الإبداع التأليفي

للدراما، إذ نهل من روائع الأدب الإغريقي والروماني وأفاد منها الكثير، فهو في جميع مؤلفاتهِ الدرامية قد سار على نهج القاعدة الأرسطية في مجال البناء الدرامي، بيد انّه لا يُمكننا إغفال قدرة شكسبير على التجديد و الإضافة والابتكار، بالرغم من تفاعله مع كل ما هو أصيل، فنحن نجد أن قد تأثر بالأدب اليوناني أو الروماني في محاكاة النماذج العليا ليسخرها في قياس تمكنه وقدرته في تحكيم موهبتهِ.

لابد ونحن نتطرق إلى البناء الدرامي*[1] أن نتذكر أن هنالك مصادر كلاسيكية للأدب والبناء الدرامي الشكسبيري.ولا يخفي التاريخ أن الجزر البريطانية كانت يوماً ما جزءً من الإمبراطورية الرومانية، مما يعطيها الحق في توارث التركة الأدبية الكلاسيكية، كانت المدن والمستعمرات الرومانية في الجزيرة البريطانية مراكز حضارية متقدمة ضمت المنازل الكبيرة والشوارع والسوق الرومانية المعروفة باسم (فورم Forum) وكذلك الحمامات العامة والمسارح التي تقدم بعض المسرحيات الرومانية.

إن البناء الدرامي الشكسبيري ينطلق من التزامه بالموروث اليوناني وإضافات الرومان التقنية على بنية العرض، غير أن شكسبير كما أراه قد ابتكر بناءاً خاصاً بمسرحهِ سواءً كان قاصداً ذلك أو لم يقصده. وأرى أن صيغة البناء تتلخص بالمنطق الرياضي الهندسيٍ إذ يعطي في مرحلة المعلومات ما يريد للفعل المسرحي أو للفكرة الأساسية للمسرحية منطوقاً خاصاً، ثم يقدم لنا الفرضيات المطلوبة أو الأدوات الأساسية والأفعال الباعثة للشخوص المسرحية، وبعد ذلك يطرح من خلال شخوصهِ ما المطلوب إثباتهِ. كل ذلك يتم في الفصل الأول والثاني، ثم يبدأ بالبرهنة على ما تقدم من خلال أفعال الشخصيات بعد تقسيمها إلى شخصيات سلبية وإيجابية ومساعده تتصارع مع بعضها البعض ويلخص في النهاية إلى البرهان الذي يختزل كل شيء في حكمة أو قول مأثور.

[1] - * مجموعة من النقاد الأدباء السوفيات..دراسة اشتراكية في مسرح شكسبير..ت عبدالله راضي 1977 ص77.

إن المميزات العقلية التي جعلت من شكسبير كاتباً درامياً هو (استعراضه للملامح الخارجية للعمل الدرامي) أي تأكيده على أن هناك صفات أساسية لا يمكن أن ينجز العمل الدرامي إلا بوجودها، وهي العاطفة والفكر والإدراك الشعري لعالم التجربة واهتمامه بالعمل الدرامي ابتداءاً من الحبكة باعتبارها روح التراجيديا ثم مروراً بالشخصيات المسرحية التي يعرضها بشكل رائع، إضافة إلى استخدامه الحوار الذي يقوم بدور الكشف عن الحدث والشخصيات، كما أن رؤيا شكسبير العميقة إلى الحياة وتفكيرِهِ وتأملهِ المستمر هو الذي أعطاهُ القوة الخلاقة التي نفخت الحياة في شخصياته.

ولقد اتصفت البنية الدرامية عند شكسبير ببنائها التدريجي وصولاً إلى التطهير الأرسطي، فضلاً عن مهارته في رسم الشخصيات وذلك باكتسابها من العواطف والدوافع والمبررات ما يجعلها أكثر إنسانية.كما أنه يجمع في مسرحياته بين الملوك والصعاليك والنبلاء والخدم والسادة والعبيد بل كثيراً ما يجعل السفلة يتحكمون في النبلاء والعبيد في السادة.

شكسبير وعصره المتفتح على الثقافات:

كان عصر شكسبير عصر التفتح العلمي والفني الذي تأسس على نقل العلوم والآداب والفنون العربية من الأندلس إلى غرب أوروبا[1]. ونقل العلوم والآداب والفنون الإغريقية من

[1] - Brahma Dutta Sharma Professor and Chairman Department of English Taiz University Campus, Turba, Republic of Yemen In *Shakespeare's* dramas.

القسطنطينية، وعلى هجرة علماء بيزنطة إلى غرب أوروبا بضغط العثمانيين وانتصارهم في آسيا الصغرى وأوروبا الشرقية وسقوط القسطنطينية سنة 1453م. وانتقلت الكتب العربية شمالاّ بعد سقوط قرطبة في أيدي الأسبان عام 1236م، والتي كانت أكبر مدينة في أوروبا وبها مكتبة تحوي 400 ألف عنوان مخطوط، ثم سقوط غرناطة آخر معاقل العرب في الأندلس عام 1492 م، وكانت بها مكتبة بذات الحجم.

شكسبير وتأثره بالثقافة العربية:

وهذا الانفتاح الثقافي كان له أكبر الأثر على ثقافة شكسبير واتساع مساحتها والتي برزت ابتداء من نظرته وبرزت أيضا[1] في (Globe). العالمية التي ظهرت في عنوان مسرحه الذي سماه المسرح العالمي أو الدنيا وبرزت أيضا في جغرافية مسرحياته المنتشرة على المساحات الأوروبية والعربية واسكتلندا والدنمرك واليونان وقبرص وفينسيا وصقلية في إيطاليا وكذا في مدن الشرق العربي مصر وصور والإسكندرية والقدس وحلب وتونس وغيرها من البلدان العربية التي وصلت إلى (23) مسرحية، في مقابل (14) مسرحية دارت أحداثها في إنجلترا[2].

و في الأخير، يمكننا القول أن شكسبير إنسان مبدع، و له أساليبه الخاصة في تصوير الشخصية المسرحية، إذ نجد أنّه قد أعطى لشخصياته أبعاداَ حياتية جديدة ارتكز عمله فيها على كل من التجربة الحية و الخيال العقلاني الذي يحدّد معالم مادية للشكل الخارجي و يجعل من التصوير أكثر دقة. و من هنا، نستنتج بأن شكسبير حتى في حالة استعانته بالتاريخ وأحداثه القريبة أو البعيدة أو استعارته الأحداث من الأساطير أو حتى من الأدب القصصي أو الشعبي، فهو يوظف شخصياتهِ التي يستكشفها لتصبح مفعمة بالأحاسيس التي تخدم أهدافه ثم يقوم بتجسيدها على أرض الواقع، لتؤدي بذلك مهمتها في التعبير عن عالم خاص يرتبط بزمان ومكان وحدث لكنه يصلح لكل الأزمان.

[1] - ألفريد فرج، شكسبير في زمانه و في زماننا، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، صفر 1425 هـ- أبريل 2004، ص 20.

[2] - يُنظر: المرجع السابق، ص 20-21.

البحث الثالث

الترجمة ومنهجية خليل مطران

ومحمد عناني

III-1-التعريف بالمترجم خليل مطران:

حياته:

خليل مطران رائد من رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر، وأحد أركان النهضة الشعرية العربية.

خليل مطران

الميلاد	1يوليو1872 بعلبك
الوفاة	1يونيو1949 م القاهرة
المهنة	شاعر
اللقب	شاعر القطرين
الجنسية	لبنان – مصر

ولد[1] خليل بن عبده بن يوسف مطران عام 1872م في مدينة بعلبك شرقيّ لبنان، لأسرة لبنانية تتصل جذورها بقبائل الأزد اليمنية، بدأ تعليمه في المدرسة الشرقية بزحلة، ثم التحق بالمدرسة البطريركية للروم الكاثوليك في بيروت، وأنهى فيها المرحلة الثانوية. وقد عرف بإلمامه الكبير بالثقافتين

[1] - https://www.marefa.org/ يُنظر: المساء الموسوعة العالمية للشعر العربي .20: 22 Consulté le : 15/06/2020 à

العربية والفرنسية؛ فقد درس العربية وأتقنها على يد الشيخين خليل وإبراهيم اليازجي، وأتقن الفرنسية على يد أستاذ فرنسي من إقليم «تور» الذي يشتهر باللسان الفرنسي الدقيق والرشيق.

عُرف بغوصه في المعاني وجمعه بين الثقافة العربية والأجنبية، كما كان من كبار الكتاب عمل بالتاريخ والترجمة، يشبّه بالأخطل بين **حافظ وشوقي**، كما شبهه **المنفلوطي** ب**ابن الرومي**. عرف مطران بغزارة علمه وإلمامه بالأدب الفرنسي والعربي، هذا بالإضافة لرقة طبعه ومسالمته وهو الشيء الذي انعكس على أشعاره، أُطلق عليه لقب "شاعر القطرين" ويقصد بهما لبنان و مصر، وبعد وفاة حافظ وشوقي أطلقوا عليه لقب "شاعر الأقطار العربية". وهناك سمات شخصية أخرى أثرت في تكوين مطران إذ يكشف بنفسه عن جانب منها، يقول الدكتور "محمد مندور" في المحاضرات التي ألقاها على طلبته عن خليل مطران، يقول مندور: "ترك لنا خليل مطران مفتاح شخصيته في عدد المقتطف* الصادر سنة 1939 حيث يقول مطران: «في المعاودة وحدها تاريخ تكوين شخصيتي، فقد كان هناك عاملان يفعلان في نفسي، شدة الحساسية ومحاسبة النفس، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمطٍ خاص» وعلى هذه العبارة نستطيع أن نقيم دراستنا لهذا الشاعر الكبير".[1]

فالمعاودة أو محاسبة النفس لم تؤثر في فن الخليل وفي أفكاره وعواطفه فحسب بل أثرت أيضاً في معرفتنا بتأريخ حياته لأن نزعة المعاودة التي يعترف بها الشاعر خليل مطران جعلت منه شيئاً يشبه دودة القز التي تنسج الحرير من حولها لتختفي داخله، كما أن محاسبة النفس سمة تنم عن الخلق الرفيع الذي كان يتحلى به مطران.[2] كما تقوم على تنمية الشعور بالآخر ومراعاة التعامل معه، وهو ما شهد به من عرف مطران.

وقد دعا مطران إلى التجديد في الأدب والشعر العربي فكان أحد الرواد الذين اخرجوا الشعر العربي من أغراضه التقليدية والبدوية إلى أغراض حديثة تتناسب مع العصر، مع الحفاظ على أصول اللغة والتعبير، كما ادخل الشعر القصصي والتصويري للأدب العربي.

[1]) محاضرات عن خليل مطران، محمد مندور، معهد الدراسات العربية العالية / القاهرة 1954 : 5.

[2]) ينظر: محاضرات عن خليل مطران، مرجع سابق، ص 5.

كما أنّه برع في نظم الشعر منذ الصغر، وقد عمل مطران في القاهرة محررًا في جريدة «الأهرام»، ثم تركها بعد سنوات ليصدر مجلة «الجوائب المصرية» التي حولها بعد ذلك إلى جريدة يومية تهتم بالشعر والتاريخ والنقد الأدبي. ثم ترك العمل بالصحافة عام 1904م، واتجه إلى التجارة فمُني فيها بخسائر فادحة دعته إلى تركها والاتجاه للعمل سكرتيرًا مساعدًا في الجمعية الزراعية، ثم مديرًا للفرقة القومية للتمثيل العربي.

وصدر له من إنتاجه الشعري «ديوان الخليل»، وله من الأعمال الأخرى عدة دراسات عن الإرادة والشباب وينابيع الحكمة، وترجم من عيون المسرح الكلاسيكي لراسين وكورناي، والمسرح الرومانسي لفيكتور هوجو وبول بورجيه، كما ترجم بعض الأعمال من مسرح شكسبير.

وانخرط مطران في صفوف المجاهدين بالكلمة وإبداء الرأي حتى يستنهض الضمير العالمي لنصرة القضية العربية، الأمر الذي دفع السفير التركي أن يؤلب عليه الحكومة الفرنسية، وتجددت الضغوط والمضايقات، فآثر مطران الهجرة إلى مصر وبقي فيها حتى رحيله في عام 1949م.

أما مطران فكان من شعراء الموجة الثانية التي جنحت نحو التجديد مع الالتزام بالتقاليد الشعرية الراسخة. وفي هذا الإطار رأى البعض أن مطران شاعر كلاسيكي مجد تأثر بالرومانسية الفرنسية، ونقل حساسيتها إلى العربية الأصيلة التي كتب بها كما نقل موضوعاتها وأساليبها ولكنه بقي محافظاً على الشكل والأوزان الخليلية والقوافي منطلقاً من منظوره الخاص للشعر كرؤية فنية للحياة، وضرورته للتعبير عن المشاعر الإنسانية والقضايا المصيرية، فقد كان شاعراً منددا بالظلم، داعياً للحرية، بينما رأى البعض الآخر أن مطران كان شاعراً أقرب إلى التراث والمحافظة أكثر مما هو شاعر للمستقبل.

تعددت الألقاب في عصر "**مطران**" فهناك شاعر السيف والقلم وشاعر النيل وأمير الشعراء. ولقب مطران بشاعر القطرين تقديراً له على عطائه الشعري. وكانت تجمعه صداقة حميمة بشوقي ولم تكن تمر مناسبة دون أن يكتب قصيدة لشوقي أو أولاده. ومع ذلك فقد كان يستشعر اضطهاداً ما

وإحساساً بالمرارة ربما لابتعاده عن وطنه لبنان. فقد عاش حياته في مصر، رجلاً هادئاً وقوراً. ويكفي أن قال عنه شوقي: "هو صاحب المنن على الأدب العربي" لم يكن مطران شاعر القطرين فقط بل أول الرومانسيين الكبار .

III –2–منهجية خليل مطران:

قبل اضطلاع مطران بترجمة مسرح شكسبير وجد المترجمون الأوائل أنفسهم أمام معضلات كثيرة، منها عدم وجود فن المسرح في الثقافة العربية بالشكل المتعارف عليه في الثقافة الغربية.

لكن المسرح كما عرفه أرسطو وكما تجسد في المنجز المسرحي الغربي لم يعرفه العرب قبل القرن التاسع عشر، وكان ذلك من خلال الترجمة والاقتباس،[1] وهنا كان على المترجم الذي اضطلع بترجمة شكسبير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أن يجد وسيلة لتقديم هذا الفن الجديد إلى الناس؛ وكانت بدايات ترجمة مسرح شكسبير في مصر. وإن كان المترجمون كانوا من الشوام الذين نزحوا من بلادهم منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر وقامت على أكتافهم في مصر نهضة المسرح والصحافة والترجمة. خوف المترجمين الأوائل من عدم تقبل المصريين لمسرح شكسبير إذا ما تُرجِم حرفيًا هو ما دعاهم إلى التغيير في النصوص من خلال تعديل النهايات ومن خلال إضافة بعض المقاطع الصالحة للغناء الذي كان واحدًا من فنون الآداء المحببة لدى المصريين آنذاك. و قد ورد مثال التوظيف السياسي للترجمة ما نجده في مقدمة **خليل مطران** لترجمة **عطيل** التي يحاول فيها تقديم أسبابه لاستخدام العربية الفصحى في نقله لعطيل، حيث يذكر مطران أن العاميات كان من بين أسباب ضعف العرب وهزائمهم وأن واحدة من دعائم قوتهم في مواجهة المحتل الأجنبي (فرنسا في الشام وإنجلترا في مصر والسودان وإيطاليا في شمال أفريقيا عدا الجزائر (هو استخدام الفصحى الموحدة للعرب. ويرى مطران في تعداده لفضل الفصحى بأن يذكر أن في أسلوب شكسبير ملامح أسلوبية

[1] -https://mawdoo3.com/تحليل قصيدة المساء لخليل مطران يُنظر: .40: 22 à Consulté le 15/06/2020

عربية ربما مرجعها إطلاع شكسبير على قصة عطيل في أصولٍ عربية لها و هو الأمر نفسه بالنسبة **لمسرحية تاجر البندقية.**

III-3- تقديم الترجمة:

بعد ظهور ترجمات خليل مطران ابتدأت الترجمات تبتعد عن الصياغة التجارية التي اتسمت بها ترجمات الجيل الأول وتقترب قليلًا من النص الأصلي، مع وجود بعض التعديلات والتغييرات. لكن ما يلفت الانتباه في ترجمات مطران وما تلاه من مترجمين هو محاولة استخدام الترجمة لتوصيل رسائل سياسية، لاسيما في وقتٍ كانت فيه مصر تحت الاحتلال البريطاني.

III -4-التعريف بالمترجم محمد عناني:

حياته:

ولد الدكتور محمد عناني في 4 يناير عام 1939 بمدينة رشيد، محافظة البحيرة.

محمد عناني

الميلاد	4 يناير 1939م
المهنة	مترجم/ أديب/ كاتب مسرحي
اللقب	عميد المترجمين
الجنسية	مصر

التدرج الوظيفي :محرر ومترجم بالإذاعة المصرية (1959 - 1960) وسكرتيرا لتحرير مجلة المسرح الأولى (1964– 1965) (معيد بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة عام 1975 .عضو اتحاد الكتاب (عضو مؤسس) – أستاذ مساعد 1981 ثم أستاذ 1986 ثم رئيس قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة عام 1993 .خبير بمجمع اللغة العربية عام 1996 .رئيس تحرير مجلة المسرح ، مجلة سطور .

الهيئات التي ينتمي إليها : المشرف على تحرير سلسة الأدب العربي المعاصر بالإنجليزية التي صدر منها 55 كتابًا.

المؤلفات العلمية : له العديد من الكتب المؤلفة والمترجمة منها: النقد التحليلي- فن الكوميديا- الأدب وفنونه – المسرح والشعر – فن الترجمة – فن الأدب والحياة – التيارات المعاصرة في الثقافة العربية – قضايا الأدب الحديث – المصطلحات الأدبية الحديثة – الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق والعديد من الأعمال الإبداعية منها :ميت حلاوة – السجين والسجان –البر الغربي – المجاذيب – الغربان – جاسوس في قصر السلطان – رحلة التنوير – ليلة الذهب – حلاوة يونس – السادة الرعاع- الدرويش والغازية – أصداء الصمت. ترجمات إلى العربية منها : ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزي – الفردوس المفقود "ملتون" – روميو وجوليت – تاجر البندقية – عيد ميلاد جديد "التلى هييلي" – يوليوس قيصر – حلم ليلة صيف – الملك لير – هنرى الثامن.

الجوائز[1]:

جائزة التفوق في الآداب عام 1999م

جائزة الدولة التشجيعية في الترجمة سنة 1983م

وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى سنة 1986م

جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 2002م

III –5– منهجية محمد عناني في الترجمة:

[1]- http://al-balsam.com/ar/book-creators/25-mohamed-anani-translator consulté le : 06/09/2020.

إنّ فن الترجمة الذّي أسسه **عناني** كان يقوم على أن الترجمة مشروع حضاري وثقافي، وأنها أساس نهضة الأمم التي تقوم على تبادل الخبرات والعلوم والمعارف، وأيضاً التبادل الثقافي وحفر قناة إنسانية يتعارف الناس من خلالها على ثقافاتهم المختلفة وعلى إنسانيتهم.

وهو يُعدّ من جيل الرواد في الترجمة الحديثة، وقد سبق له أن نقل إلى العربية الكثير من الدراسات الأكاديمية الخاصة بعلم الترجمة ونظرياتها. وبعدما كانت الترجمة مقتصرة على بُعدها الوظيفي[1] –أي الترجمة التقابلية وإيجاد المعنى المساوي من اللغة الأم الى اللغة الهدف–، أكد **عناني** على **الجانب الثقافي** للترجمة ومحاولة فهم ثقافة النص المراد الترجمة منه وإليه. ويعتبر كتابه «فن الترجمة»، الذي نشرته دار «لونغمان» وأصبح مرجعاً مهماً لطلبة اللغات والمترجمين، من الكتب الأساسية في فهم علم الترجمة وإتقان فنونها، وهو خلاصة النظريات اللغوية وعلم اللغة التطبيقي في دراسة أساسيات الترجمة. ولا يعني علم الترجمة بالنسبة إلى عناني الترجمة الحرفية للنص، إنما هو محاولة إبداع نص جديد مع الحفاظ على جماليات وثقافة النص المترجم منه.

III–6–تقديم الترجمة:

لقد أبدع الدكتور عناني في مقدمته للمسرحية، بحيث تناول فن الترجمة، واختلاف المترجمين وأساليبهم، وعقد مقارنات حول ترجمته وترجمة من سبقه من المترجمين العرب، خاصةً عندما وضّح مستويات اللغة، وكيف يترجم المصطلح أو فيما تعلق بالتعبير الشائع من لغة إلى أخرى، بحيث لا يترجم حرفياً وإنما بالمعنى، لأن ترجمته حرفياً تفقد الهدف منه وهو نقل معنى معين بشكل فعّال.

تقسيم الفصول و المشاهد:

1–المقدمة:

[1] -https://www.marefa.org/محمد عناني .consulté le : 15/06/2020 à 00 : 15

وتتجلى في المشهدين الأولين من الفصل الأول من المسرحية، واللذين من خلالهما نستطيع التعرف على شخصيات المسرحية، وكذا العلاقة التي تجمع بين الشخصيات والظروف والأحداث التي دارت في المسرحية. ويُعتبر بمثابة المشهد الأكثر أهمية لأنه يُصور لنا تفاصيل المسرحية وأجوائها، وبالخصوص ابتداؤها بكلمات انطونيو الحزينة، وجهله لسبب حزنه وكآبته.

2- العقدة أو نقطة إثارة الحدث:

ونلمسها في المشهد الثالث من الفصل الأول عندما يقصد **باسانيو** المرابي اليهودي **شايلوك** لاقتراض مبلغ من المال منه وذلك بضمانة صديقه **انطونيو**.

3- الحركة الصاعدة:

ونجدها في المشهد السادس من الفصل الثاني، و التي فيها تهرب **جيسيكا** مع **لورانزو** المسيحي بعد أن سرقت شيئا من ممتلكات والدها، وفي المشهد الثامن من الفصل نفسه يكتشف **شايلوك** ما قامت به ابنته فيثور و يُجَنُ جنونه.

أما في المشهد الثاني، فنجد أنّ **باسانيو** قد بلغ مبتغاه و فاز **ببورشيا**، إلاّ أنّ فرحته لا تكتمل وذلك باستلامه لرسالة من أنطونيو يُبلغه فيها بضياع سفنه و ممتلكاته و بالتالي إفلاسه.

ويدعوه للقدوم إلى **البندقية** لغرض توديعه بعد سماع **شايلوك** لهذه الأخبار و إصراره على تطبيق ما جاء في نص العقد المتفق عليه، فَيشُدُ **باسانيو** الرحال إلى البندقية و تتبعه كل من **بورشيا و نيرسيا** وصيفتها.

مشاهد المسرحية:

مشاهد المسرحية: "خليل مطران"

الفصل الأول:

المشهد الأول:منهج في البندقية

المشهد الثاني: بلمنت– قسم من قصر برسيا

المشهد الثالث: البندقية– ساحة عامة

الفصل الثاني:

المشهد الأول:بلمنت– قسم في قصر برسيا

المشهد الثاني: البندقية– جادة

المشهد الثالث: نفس المدينة– مزارة في بيت شايلوك

المشهد الرابع: المدينة عينها– جادة

المشهد الخامس:البندقية– أمام بيت شيلوك

المشهد السادس: عين المكان

المشهد السابع: بلمنت– مزارة في قصر برسيا

المشهد الثامن: البندقية– جادة

المشهد التاسع: بلمنت– مزارة في قصر برسيا

الفصل الثالث:

المشهد الأول:البندقية– جادة

المشهد الثاني: بلمنت– مزارة في قصر برسيا– الصناديق مكشوفة

المشهد الثالث: البندقية– جادة

المشهد الرابع: بلمنت– مزارة في قصر برسيا

المشهد الخامس:المكان عينه– حديقة

الفصل الرابع:

المشهد الأول:البندقية– دار عدل

الفصل الخامس:

المشهد الأول:بلمنت – شارع أمام دار بورشيا

مشاهد المسرحية:"محمد عناني"

الفصل الأول:

المشهد الأول:البندقية

المشهد الثاني: بلمونت

المشهد الثالث: البندقية

الفصل الثاني:

المشهد الأول:بلمونت

المشهد الثاني: البندقية

المشهد الثالث: البندقية

المشهد الرابع: البندقية

المشهد الخامس:البندقية– أمام دار شيلوك

المشهد السادس: نفس المكان

المشهد السابع: بلمونت

المشهد الثامن: البندقية

المشهد التاسع: بلمونت

الفصل الثالث:

المشهد الأول:البندقية

المشهد الثاني: بلمونت

المشهد الثالث: البندقية

المشهد الرابع: بلمونت

المشهد الخامس:بلمونت

الفصل الرابع:

المشهد الأول:البندقية– المحكمة–

المشهد الثاني: البندقية

الفصل الخامس:

المشهد الأول:بلمونت – بستان أمام دار بورشيا

The Characters[1] :

The Duke of Venice
The Prince of Morocco (suitor to Portia)
The Prince of Arragon (suitor to Portia)
Antonio a merchant of Venice
Bassanio his friend
Gratiano (Friend of Antonio and Bassanio)
Solanio (Friend of Antonio and Bassanio)
Salerio (Friend of Antonio and Bassanio)
Lorenzo in love with Jessica
Shylock a jew
Tubal another Jew, and friend of Shylock
Lancelot Gobbo servant to Shylock and later to Bassanio
Old Gobbo Lancelot's father
Leonardo servant to Bassanio

[1]- The merchant of Venice, Shakespeare made easy, Modern English version, Opcit, pages 19.

Balthazar (servant to Portia)
Stephano (servant to Portia)
Portia a wealthy lady of Belmont
Nerissa her waiting- maid
Jessica Shylock's daughter
Magnificoes of Venice, **Officers** of the Court of Justice a Gaoler, **Servants**, and **Attendants.**

البناء المسرحي ووحدة الزمان والمكان:

إذا كنا نسلم بالعناصر الرئيسية التي وضعها أهل الخبرة للمسرح بعد طويل من التجارب، والتي بنوها على المفتتح، وابتداء العقدة، ونقطة التحول، وانحدار نحو الختام، والخاتمة، فإنه من المسلم به أن خاتمة المأساة تنتهي بصراع البطل ضد قوات معادية، وينتهي الصراع بهزيمة البطل، على حين ينتهي في الملهاة بانتصاره. وعلى ضوء هذه المبادئ نقول[1]: إن «مسرحية تاجر البندقية» هي ملهاة ينتصر فيها أنطونيو علي كل الصعوبات التي اعترضت سبيله. فعلى حين تتأزم الأمور أمام أنطونيو ويعجز عن الوفاء بدين شيلوك في موعده، وتأتيه أخبار الخسارة لعروضه وأمواله وسفنه في الساعة التي يفرح فيها باسانيو بزواجه من بورسيا — على حين يحدث ذلك إذا بالمحاكمة تبدأ، وإذا بالفتاة الثرية العاقلة بورسيا تحول القانون في براعة وحذق إلى صدر شيلوك، فتختلط المأساة الفرعية العارضة بالملهاة الأصيلة، وينتهي ذلك كله بالنهاية السعيدة على نغمات الموسيقى، وفي سفور القمر المطل المضيء على قصر بورسيا بمدينة بلمونت.

ولقد نحى شكسبير وحدة الزمان والمكان جانبًا في هذه المسرحية، وجرى على وحدة أكمل وأتم — هي وحدة الحياة. وبذلك سار على طريقة ابتداعية خالف بها المذهب الاتباعي القديم «الكلاسيكي».

[1] – تاجر البندقية، وليم شكسبير، ترجمة خليل مطران، مرجع سابق، ص 11.

وتستغرق هذه المسرحية في مقياس الزمان ربع عام تدور فيه الأحداث مدارها، ولكنها تبدو لنا حين نسمعها أو نقرؤها أنها تدور في ساعات قصار، على حين تنتقل المشاهد من مدينة **البندقية** إلى مدينة **بلمونت** طردًا وعكسًا. وهنا يحق لنا أن نقول مع القائلين: إن الوقت عند شكسبير مستقل كل الاستقلال، أو غني كل الغنى عن الساعات والتقاويم.

البحث الرابع

الدراسة التحليلية المقارنة

IV-1-الشخصيات:

غالباً ما يلجأ المترجمون إلى إتباع إستراتيجية الحرفية في نقل أسماء العَلَم من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، أي إلى لغة غير لغتها الأصلية، فينقلونها تارةً حسب نطقها وتارةً أخرى حسب الإطلاع على ثقافة أصحابها في تسمية بعضهم البعض.وهذا ما يشكل صعوبة تعترض سبيل المترجم، خاصّة عند إعادة تلك الأسماء إلى لغتها الأصلية إذ نورد في هذا السياق ما جاء به **الديداوي** قائلاً:

" **و الأصعب في التعريب ردّ الأسماء العربية الواردة بأحرف لاتينية إلى أصلها**"[1]

إذ أنّ هذا الإجراء يتطلب بحثاً توثيقياً معمقاً في بيئة و ثقافة الاسم من نطق و كتابة عند أصحابه الأصليين.

وهو ما صادف كل من "**مطران**" و "**عناني**" لدى انشغالهما بترجمة أسماء العلم الخاصّة بشخصيات المسرحية، و هو ما نرصده في الجدول كالآتي:

- النقل الحرفي-

النص الأصلي	ترجمة "خليل مطران"	ترجمة "محمد عناني"
ANTONIO	**أنطونيو**	**أنطونيو**
BASSANIO	**باسانيو**	**باسانيو**
GRATIANO	**غراتيانو**	**جراتيانو**
SOLANIO	**سولانيو**	**سولانيو**

[1] - محمد الديداوي، الترجمة و التعريب بين اللغة البيانية و اللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2002، ص 87.

SALERIO	**ساليريو**	**ساليريو**
LORENZO	**لورانزو**	**لورنزو**
SHYLOCK	**شيلوك**	**شايلوك**
TUBAL	**طوبال**	**توبال**
LANCELOT	**لنسلو**	**لنسلوت**
LEONARDO	**ليوناردو**	**ليوناردو**
BALTHAZAR	**بلتزار**	**بلتازار**
STEPHANO	**ستفانو**	**ستيفانو**
PORTIA	**بورسيا**	**برشيا**
NERISSA	**نريسا**	**نيرسيا**
JESSICA	**جسيكا**	**جسيكا**
GOBBO	**جوبو**	**جوبو**

لقد خَلُصَ المترجمان في الأخير إلى ترجمتها حسب نطقها، و كذا طريقة كتابتها بالحروف اللاتينية، و بالتالي فإنّ جلّ الأسماء تقريباً قد تُرجمت حسب ما جاء بها شكسبير إلاّ البعض منها مثلما نجده في أسماء كل من: **Balthazar /Lorenzo /Gratiano/Portia/Shylock**

بلتزار/ بلتازار: يحتوي هذا الاسم على تكرار حرف المد الفرنسي(a) إلا أنّ إمكانية التعرف على مكافئه أو مقابله في النطق باللغة العربية، فيما إذا كان مداً طويلاً أو حركة قصيرة يبدو غير واضح، لهذا الغرض، فإنّه يمكننا القول بانّ كلتا الترجمتين مقبولتين و صائبتين إلى حدّ ما في تهجئة هذا الاسم. و كذلك هو الشأن في اسم **Lorenzo** (**لورانزو/ لورنزو**).

أما اسم **Shylock**، تارةً بـ "**المرابي اليهودي**"، و تارةً أخرى "**شيلوك المرابي**"، إذ نشير هنا إلى كنية (**Usurer**)، التي تُرجمت بمكافئها في اللغة العربية نحو (**المرابي**) و التي تُمثل وصفاً أُلحق باسم من يختص بمثل هذا الطبع و يتميز به.

أمّا فيما تبقى من أسماء شخصيات المسرحية، فقد وردت كلّها بنطق بسيط، إذ تمكنت الأحرف اللاتينية من حمل جلّ أصواتها النطقية.

وهذا التباين الوارد في ترجمة أسماء العَلم إنّما هو راجع إلى اختلاف بيئة كل من المترجمين و ثقافتهما. فأهمية الأسماء تكمن في بعدها الاجتماعي و شحنتها الثقافية المضمرة خلف شكلها اللغوي، و هذه خاصية تتلخص في عبقرية اللغة، إذ نذكر في هذا السياق ما تحدث عنه "**نيومارك**" قائلاً:

"فقد اقترحت أن أفضل طريقة هي ترجمة الكلمة الكامنة وراء اسم علم الـ (**ل–م**) إلى (**له**)"[1]

إذاً فهو يرى أنّ أنجع وسيلة لترجمة أسماء العَلَم هي نقل المعنى الكامن للاسم، إلاّ أنّنا نرى هذه المسألة بعيدة جدّاً من الناحية العملية. فالشكل النطقي للأسماء له من الأهمية بمكان، إذ يتوجب على المترجم أخذ هذا المعيار بعين الاعتبار والحفاظ عليه أمر ضروري حتى ولو ألزمه ذلك اللجوء إلى الشرح.

كما وجب على المترجم الحفاظ على صبغة النص التي يتضمنها القالب اللغوي، إذ أنّه يحتوي على خصوصيات دلالية و جمالية لا يجوز للمترجم إغفالها، حتى لا تُنقص من جودة ترجمته، و ذلك

[1] – بيتر نيومارك: الجامع في الترجمة، ترجمة وإعداد حسن غزالة، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت– لبنان، ط1، 2006، ص 355.

تحت شعار الأمانة في نقل فحوى الرسالة من النص الأصل إلى النص الهدف. و في هذا السياق، نُدعم تحليلنا بما تحدث عنه "**برمان**" قائلاً:

" **إنّ المترجم (...) يهدف إلى إعادة إنتاج النظام الأسلوبي لعمل ما، و هو مُطالب – مثل المحاكي– باكتشاف هذا النظام لكن طموحه يقف عند حدود إعادة إنتاج نص موجود، في حين يُنتج المحكي نصاً جديداً.**"[1]

و هذا ما نلمسه على المستوى الصوتي في ترجمة الصوت الإنجليزي (**G**) في اسم « **Gratiano**، بحيث تحتوي اللغة العربية على ثمانية و عشرين حرفاً، لا يوجد فيها ما يُمثل حرف (G) الأعجمي الذي يُنطق بين مخرجي القاف و الكاف، إذ نجد أنّ المشارقة قد ترجموه بحرفي (**ق**) وأيضاً (**ك**)، بينما ارتأى المصريون إلى ترجمته بحرف (**ج**) الذي يشبه لهجتهم في محادثاتهم اليومية، إلا أنّ "**برمان**" يعتبره بمثابة خيانة لهذا الصوت و تقصير في عمله، و هذا ما قام به "**عناني**" في ترجمته.

و جنح "**مطران**" إلى ترجمة هذا الحرف بحرف الغين (**غ**) في اللغة العربية، فجانبت ترجمته الصواب نسبياً، أكثر من نظيره.

أمّا في تحليلنا لاسم « **Portia** » إلى العربية، فنجد أن "**مطران**" قد ترجمه نحو: "**برسيا**"، و نحن نُرَجح إلى أنّ ترجمته وردت بهذه الأحرف العربية لأنّه حَكَّمَ تأثره بالثقافة الفرنسية، و التي نهل منها الكثير خلال مساره في الدراسة و التكوين فيما أسلفنا ذكره في التعريف بالمترجم، ففي اللغة الفرنسية نجد أنّ ما هو مُتعارف عليه في نطق المقطع (**tia**) يُعادله الحرف الأعجمي (**c**) و هو ما يقابله في اللغة العربية حرف السين(**س**).

في حين نجد أنّ "**عناني**" قد غلّبَ هو الآخر تأثره بالثقافة الإنجليزية، لما تشربه من رصيد لغوي و كم مصطلحي هائل خلال فترة تحصيله العلمي بلندن، بحيث ترجم الاسم « **Portia** »

[1] - أنطوان برمان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ترجمة عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2010، ص 56.

إلى العربية بـ: "**برشيا**"، لأنّ ما هو متعارف عليه في اللغة الإنجليزية أن نطق المقطع (**tia**) يُعادله الحرفين الأعجميين (**ch**) ما نقابله نحن في العربية بحرف الشين (**ش**)، و هذا إن دلّ على شيء إنّما يدّل على تشبع "**عناني**" بالثقافة الإنجليزية، و التي تندرج –في رأيينا– ضمن الأسباب السياسية الاستعمارية (الانتداب البريطاني في مصر)، و أخرى ذاتية نلخصها في ميوله و حبّه للإطلاع على روائع **شكسبير**.

و في هذا السياق يقول **فينوتي**(**VENUTI**) :

« **Translation has moved theorists towards an ethical reflection wherein remedies are formulated to restore or preserve the foreigness of the foreign text** »[1].

"دفعت الترجمة المنظرين نحو نظرة أخلاقية، تُعاد من خلالها صياغة النصوص المتناولة بُغية استرجاع غرابة النص الأجنبي و الحفاظ عليها". – ترجمة–

يتضح لنا أن هذا الرأي أو الاتجاه، يُساند ما جاء به "**برمان**"، حول الدفاع عن جوهر المعنى و خصوصيته في النص الأصل، و إظهارها عند نقلها إلى النص الهدف.

نستخلص من هذا كلّه، أنّ البحث و التحقيق في الأسماء التي وردت بأحرف لاتينية، لا يزال أمراً عويصاً يستوجب الإلمام الشامل و الدراية الواسعة بعلم مخارج الأصوات اللغوية و خصائصها وصفاتها في كلتا اللغتين الأصل والهدف، بالإضافة إلى الحاجة الملحة إلى البحث التوثيقي في بيئة النص الأصل، بُغية التوصل إلى نُطقه الصحيح و الأخذ بناصيته، ممّا يزيد من فعالية الترجمة وجودتها.

IV–2–الأماكن:Places/ Cities

[1] - Lawrence VENUTI : The Translation studies Reader, ROUTLEDGE, London, 2002, p 469.

احتوت الطرائق التي استعملها المترجمان في نقل الأماكن إلى العربية على استراتيجيتين ترجميتين تمثلتا في :النقل الحرفي و المكافئ الدينامي (المعادلة الدينامية).

النقل الحرفي–Transliteration -

النص الأصلي	ترجمة "خليل مطران"	ترجمة "محمد عناني"
Belmont	**بلمنت**	**بلمونت**
Genoa	**جنوا**	**جنوا**
Frankfurt	**فرانكفورت**	**فرانكفورت**

لقد ورد استعمال **شكسبير** لهاته الألفاظ أو المسمّيات استعمالاً مباشراً، إذ نقلها على حسب نطقها الصوتي نقلاً حرفياً، و بهذا فقد سهّل على كلا المترجمين "**مطران** "و "**عناني**" إعادتها إلى اللغة العربية بالتقنية نفسها، و كانت كلتا الترجمتين صائبتين.

المعادلة الدينامية –Dynamic Equivalence-

النص الأصلي	ترجمة "خليل مطران"	ترجمة "محمد عناني"
Venice	**البندقية**	**البندقية**

Tripoli	**طرابلس**	**طرابلس**
Street	**منهج**	**شارع**
House	**بيت**	**منزل**
Justice	**دار عدل**	**محكمة**

أورد **شكسبير** في هذا المقام معادلات دينامية للتعبير عن مسميات الأماكن، إذ أن هذه المسميات لم تكن لتقف حجر عثرة أمام كلا المترجمين، بحيث أنها لا تحمل إشكالا ثقافياً، فالاختلاف في التسميات بين الإنجليزية و العربية للمكان عينه، يحتاج إلى البحث التوثيقي المعمّق في بيئة صاحب النص، و هذا ما طبّقه كلا المترجمين، بحيث قاما بمكافئة كل مسمى من النص الأصل بما يقابله في النص الهدف.

ونحن نراها على أنها كلها معادلات دينامية ملائمة، مؤدية للمعنى الصحيح، و هما بهذا قد وُفقا في انتقاء المكافئات و جاءت ترجمتهما صائبة.

IV-3-الفصول و المشاهد:

بعد قراءتنا وتأملنا للمشهد الافتتاحي، حين يحاول**Gratiano** أن ينصح **Antonio** بعدم إدعاء الحزن لكي لا تتغير ملامح وجهه، و يظن الناس من صمته أنّه رجل حكيم، بحيث جاء في **الفصل الأول** في **المشهد الأول** ما يلي:

الفصل الأول:Act One

المشهد الأول: Scene One

Venice. Enter Antonio, Salerio, and Solanio

ترجمة "خليل مطران":منهج في البندقية .

" يدخل الدوق و الأعيان وأنطونيو و باسانيو و غراتيانوو سالارينو و سلانيوو آخرون"

ترجمة "محمد عناني": شارع في البندقية.

النص الأصلي	ترجمة "خليل مطران"	ترجمة "محمد عناني"
Gratiano : **O, my Antonio, I do know of these** **That therefore only are reputed wise** **for saying nothing ; when I am very sure,** **If they should speak, would almost damn those ears** **Which hearing them, would call their brothers fools.** **P 27**	**غراتيانو:** **أعرف غير واحد لم يشتهروا** **بالعقل إلاّ لعدم نطقهم بشيء،** **مع أنّهم لو نبسوا لآذوا أسماع** **مجاليسهم ولعوملوا معاملة** **المجانين.** **ص 37**	**جراتيانو:** **إني أعرفهم يا أنطونيو** **بالصمت يظن الناس بهم** **كل الحكمة** **أما إن فتحوا الأفواه** **فويل للآذان !** **ولكشفوا عن حمق صارخ** **ص 48**

بعد قراءتنا وتأملنا لهذا المشهد الافتتاحي، حين يحاول**Gratiano** أن ينصح **Antonio** بعدم إدعاء الحزن لكي لا تتغير ملامح وجهه، و يظن الناس من صمته أنّه رجل حكيم، بحيث نجد أن "**مطران**" ارتأى إلى ترجمة هذا النص ترجمة حرفية عن طريق الإكتفاء باستحضار رصيده اللغوي اللساني، و استبدال كل وحدة من النص الأصل بما يقابلها في النص الهدف بطريقة مباشرة

بينما نجد أن" **عناني**" قد ارتأى إلى ترجمة هذا النص باستعمال التأويل و التفسير، و بوجه الخصوص على مستوى العبارة الآتية: " **أما إن فتحوا الأفواه فويل للآذان !**"، فعند مقارنتنا لها بالعبارة الأصلية فإننا نجد أن المترجم قد أضفى عليها صبغة تكييفه تتماشى و المعنى المضمر للنص ليخدم

بذلك جمالية النص و إبداعيته، و قد وُفق في ترجمته أكثر من نظيره "مطران" الذي ارتكز عمله على النقل المباشر.

الفصل الأول:Act One

المشهد الثالث: Scene Three

ترجمة "مطران": البندقية– ساحة عامة

ترجمة "عناني":البندقية

النص الأصلي	ترجمة "مطران"	ترجمة "عناني"
Shylock:(to himself) He looks a typical, ever-so-modest **Gentle! He's a Christian, so I hate him, But worse: he humbly lends out money free of charge, bringing down the rate of interest here in Venice. If I can catch him unawares, I'll pay off old scores very handsomely. He hates us Jews. In business circles,**	**شيلوك "منفرد":** **ما أظهر الرفض على وجهه المرائي بالتّقوى. أبغضه لأنّه نصراني، و خصوصاً لأنّه جاهل أبله، يقرض المال بلا ربح، و يسقط قيمة النقد في البندقية.لئن أخذت بتلابيبه يوماً لقد شفيت حزازاتي القديمة منه.و يبغض أمتنا المقدسّة و يسخر– حتَّى في المصفق الذي يجتمع فيه التّجار عادّة– منّي و من**	**شايلوك:(لنفسه)** **كما يتظاهر بالتقوى والورع أكرهه فهو مسيحي... ويزيد كراهية له** **إقراض المال بلا ربح ضعة منه وغفلة** **مما يخفض سعر الفائدة على الأموال في هذه البلدة ...** **يا ليت الفرصة تسنح لي فأفاجئه في لحظة ضعف** **كي أطعم ذاك الحقد الراسخ**

where the merchants meet. He denounces me, my deals, and my hard-earned profit, which he calls "usury". May my tribe be cursed if I forgive him! **P 43-45**	**معاملاتي ومن أرباحي المحللة التي ينعتها بالربوية.لعنت عشيرتي إن كنت غافراً له هذه الذنوب.** **ص46**	**منه فأتخمه!** **لم يكره شعب الله المختار؟** **لم يهجوني وسط التجار؟ ...([1])** **لم يسخر من صفقاتي..من حرصي..** **من ربحي المشروع.. و يسميه ربا** **فلتنزل بعشيرتي اللعنة إن سامحته. ص 63–64**

وترمز عبارات **شايلوك** إلى شعور الاستهتار والاحتقار والبغض المتبادل بين كلا الفريقين، وبهذا فإنّ **شكسبير** يعكس لنا حقيقة بديهية عن نوعية العلاقة بين المسيحي واليهودي في ذلك الوقت، مما يجعلنا نستشعر أن هذا المعنى كان له أثر معين في نفس الجمهور آنذاك، إذ أنّ **شكسبير** لم يقف **بشايلوك** عند حدود النظرة التقليدية لليهودي كما كانت المجتمعات الغربية تنظر إليه، بل تعدى ذلك إلى نوع من المعايشة وقراءة خبايا النفس، وهو فن أبدع فيه **شكسبير** وتميز به، لأنّه تمكن من أن يطلعنا على سريرة اليهودي ودخيلته، وبماذا يفكر، وكيف يشعر، ومنحه فرصة ثمينة ليعبر بها عن وجهة نظره ويفرغ همومه، وما يثقل خاطره كواحد من بني البشر .

[1] –د.عناني ،ترجمة تاجر البندقية، ص 63–64.

و قد ترجم "**مطران**" العبارة:

He looks a typical, ever-so-modest

إلى العربية نحو: "**ما أظهر الرفض على وجهه المرائي بالتّقوى**"، و التي حاول من خلالها أن يصور لنا براءة ملامح أنطونيو، فاستعمل التأويل و التفسير، ليعبر عن الموقف بفصاحة، فجاءت ترجمته صائبة إلى حد ما.

بينما نجد أن "**عناني**" قد ترجمها بـ :"**كما يتظاهر بالتقوى والورع**"، و الذي بدوره قد قام بتكيّيف هذه الوضعية الترجمية فيما يخدم جمالية أسلوبه، و لو أننا نرى أن ترجمة الفعل He looks إلى اللغة العربية يقابلها يظهر أو يبدو، و ليس بمعنى أنّه يتظاهر، و نجد أن "**مطران**" كانت ترجمته أقرب للصواب من "**عناني**"، و الذي وُ فق بصفة نسبية في نقل فحوى هذه العبارة.

كما ترجم "**مطران**: **But worse:** إلى العربية بـ: "**و خصوصاً**"، والتي نراها في هذا الموقف تحيد عن المعنى المراد إيصاله، و نقترح أن تترجم بـ: "لا بل أمقته"، و التي تُفهم من خلال سياق الكلام فهي تكملة للجملة التي سبقتها.

وترجمها "**عناني**": "**ويزيد كراهية له**"، و هي ترجمة مؤدية للمعنى في سباقها المضمر.

و يواصل قائلاً:**He humbly lends out money free of charge,**

و التي ترجمها "**مطران**" بـ: "**يقرض المال بلا ربح**"، وهي ترجمة صحيحة وصائبة.

و ترجمها "**عناني**" بـ : " **إقراض المال بلا ربح ضعة منه وغفلة**"، و هي ترجمة صحيحة أيضاً، إلا أنه لا داعي للإضافة التي لا فائدة منها في قوله: ضعة منه وغفلة.

و كذلك في عبارة: **my hard-earned profit**

ترجمها "مطران" بـ: **"أرباحي المحللة"** و ترجمها **"عناني"** بـ: **"من ربحي المشروع"**، بحيث أسقطها كلاهما على ثقافته فترجمت بطريقة سليمة و صائبة.

و نجد أنّ **"مطران"** قد ترجم العبارة:

if I forgive him!

و الواردة في النص من خلال إسقاط ثقافته على نص الكاتب، مما أثرى ترجمته بالعبارات الثقافية التي غلب عليها توظيف العديد من العبارات التي تحمل شحنة دينية محضة في ثناياها، و في مثال ذلك نجد: **أمتنا المقدسة- إن كنت غافراً له هذه الذنوب**، بحيث نشير هنا إلى أن صفة الغفران لا يمكن أن تكون بين بني البشر، لأنّها تختص بالله عز و جلّ، إذ كان بإمكانه أن يوظف عبارة أبسط في معناها من التي ترجمها،بحيث يمكننا استعمال مصطلح التسامح بدلًا من الغفران، و نحن نقترح العبارة الآتية: " **إن كنت سأسامحه**" التسامح بدلاً من الغفران.

أما "**عناني**" فنجده هو الآخر قد لجأ إلى نفس الإستراتيجية موظفاً بذلك رصيداً لغويا و معادلاً ثقافياً مناسباً، بأسلوب سلس وعبارات نجدها أكثر فصاحة ممّا أورده " **مطران**"، إلا أنه يمكننا القول بأنّ كلتا الترجمتين قد أدّت المعنى و بلغت مضمون الرسالة فزادت من جماليتها.

الفصل الأول:Act One

المشهد الثالث: Scene Three

A street in Venice. Outside Shylock's house

ترجمة مطران: البندقية– ساحة عامة

ترجمة "عناني":

النص الأصلي	ترجمة "مطران"	ترجمة "عناني"
Shylock: **Signior Antonio, many a time on the Exchange you have berated me about my monetlending. I ' 've always shrugged this off, patiently, because suffering is the trademark of our race. You call me an infidel, a cutthroat dog, and you spit on my Jewish garments. And all for using what belongs to me. Well, then It seems**	**شيلوك:** **يا سنيور أنطونيو طالما صادفتني في مصفق الريالتو فسخرت من أعمالي المالية و من مراباتي، فلم أقابل ذلك إلاّ برفع الكتفين و جميل الصبر، لأنّ الألم هو إحدى الآفات التّي خصّت بها أمتنا. و طالما نعتني بالكافر، أو الكلب الكلب، و بصقت على عباءتي التّي يعرف منها الناس يهوديتي، كأنّك تعيبني لاستعمالي ما هو ملكي. أمّا الآن فيظهر أنّك في حاجة إليّ:" شيلوك نريد**	**شايلوك:** **يا أيها السنيور أنطونيو !** **لطالما قابلتني في بورصة (الريالتو)** **وطالما سخرت بي ولمتني على الربا** **وطالما احتملت ذلك صابرا** **فالاحتمال طبع هذه العشيرة!** **كم قلت إني كافر وسفاح وكلب!** **وكم بصقت فوق جوخ سترتي** **لأخذ ربح من حلال ثروتي!** **هل أنت محتاج إليّ الآن؟**

you need my help. Right. You come to me, and you say. « Shylock, we'd like some money ». That what you say. You , who spat on my beard, and kicked me as you would a strangr dog out of your house. Money you want. What should I say to you ?Shouldn't I say, « Has a dog money ? Is it possible a mongrel can lend three thousand ducats ? » Or shall I bow low, and like a servant, nervously, and in a	منك نقوداً " من يقول لي هذا؟ أنت يا من ينفث في لحيتي لعابه، و يطردني من حضرته ركلاً، كما الكلب الأجنبي من عتبة البيت. تطلب منّي مالاً! فيم ينبغي أن أجيب؟ أيحرز الكلب نقوداً؟ أيعقل أنّ كلباً يقرض ثلاثة آلاف دوقي؟ أم يتعين عليّ أن أخر إلى الذقن، و أن أرد عليك بصوت خافت، و قلب خاشع:" يا مولاي الجميل! يوم الأربعاء المنصرم بصقت في وجهي، و يوماً قبله طردتني ضربا برجليك، و يوما قبله دعوتني بكلب، فقياماً منّي بحق تلك المكارم كلّها سأقرضك نقوداً؟!" ص 49	هل جئت تسأل الغريم بعض المال؟ وبعد أن بصقت فوق لحيتي وبعد أن ركلتني كأنني كلب غريب عند بابك؟ الآتي تأتيني وتطلب مالا؟ ماذا عساي أقول لك؟ ألا يحق لي أن أسألك: وهل لدى الكلاب مال؟ هل يستطيع الكلب إقراض النقود؟ تريد مني الانحناء والركوع والهمس كالعبيد في مذلة الخشوع وأن أقول في خضوع يا سيدي العظيم: لقد بصقت يوم الأربعاء فوق لحيتي

small humble voice say this : « Oh, sir. You spat on me last Wednesday. You kicked me on such a day. **Another time you called me « dog ». So in return for these compliments, I'II lend you this much money ? »** **P 49**		

أراد **شكسبير** أن يظهر لنا محاولة **شايلوك** الوصول إلى خصمه إنسانيا بعدما فشل في التأثير فيه من الناحية العقلية، ولم ينج في إقناعه بشرعية الربا. و قد وظفنا هذا النص هنا فظهار ملامح الانتقام و حب المال، و الاستمتاع باستغلال لحظة صعف الآخرين.

الفصل الثاني: Act Two

المشهد الثاني:Scene Two

ترجمة "خليل مطران": البندقية– جادة

ترجمة "محمد عناني": البندقية– شارع في البندقية

النص الأصلي	ترجمة "خليل مطران"	ترجمة " محمد عناني"
Lancelot :(coming forward again) Well, the short and the long of it is that I serve the Jew, but would like as my father will explain- **(he retreats again)** **Old Gobbo ; He and his master (with respect) are hardly on speaking terms.** **P 65**	**لنسلو:** **بلا تطويل و لا تقصير.أنا في خدمة اليهودي و أتمنى ما سيعرضه أبي....** **جوبو:** **و لايخفى على سيادتكم ان اليهودي و هذا الغلام ليسا بابني عم بمعنى انّه.....** **ص 57**	**لونسلوت: (يتقدم مرة ثانية)** **هذا قصارى القول و هو أنني في خدمة اليهودي ! لكن عندي رغبة كما سيشرح الأمور والدي (يتراجع خلف والده).** **جوبو: ليساً و لا مُؤاخذة..سمناً على عسل** **..(*)[1] ص83**

[1] - د.عناني ،ترجمة تاجر البندقية، ص 83 . إحالة رقم 59 *يشرح الدكتور عناني قائلاً: "هذا هو معنى التعبير الانجليزي. و العامية هنا ضرورية."

ترجم "**مطران**" عبارة : **the short and the long of it إلى العربية نحو: "بلا تطويل و لا تقصير"**، فجاءت ترجمته تشبه ما نستعمله نحن في العامية بقولنا: **ما نطولوا ما نقصروا**، بحيث سعى من خلال ترجمته أن يوصل المعنى المباشر لهذه العبارة باسقاطها على الثقافة العربية بما يخدم عملية الفهم لدى عامة الناس، و ذلك عن طريق استعمال المعادلة الدينامية، ليُحدث بذلك نفس نسبة الاستجابة لدى قارئ النص الهدف، فكانت ترجمته صائبة لا غبار عليها.

أمّا "**عناني**" فنجده قد ترجمها على النحو الآتي: "**هذا قصارى القول**"، أي أنّه فضّل اختصار العبارة و جمّلها بأسلوب أدبي زاد من عبقرية اللغة، و ذلك عن طريق التكييف أو التصرف، و هو ما يعبر به المصريون في ثقافتهم و بيئتهم الشعبية نحو:" من الآخر" بالعامية و التي تقابلها العبارة العربية الفصحى:"من الأخير"، فجاءت ترجمته صائبة أيضاً.

و ترجم "**مطران**" عبارة:

He and his master (with respect) are hardly on speaking terms.

إلى العربية بـ: **و لايخفى على سيادتكم أن اليهودي و هذا الغلام لَيسا بابني عم بمعنى انّه...** . و التي نلمس من خلالها بأنّه قد فضّل استعمال الفصحى للإبقاء على المعنى المضمر في هاته العبارة، كما أنّ الترجمة لم تكتمل و جاءت ناقصة هنا، بحيث التزم المترجم بنقل المضمون دون تحريف آو تزبيف، إلا أنّه أغفل القارئ الذي سينتظر بشوق لسماع ما سيحدث، وهذا راجع- حسب رأيينا- إلى افتقار المترجم للبحث التوثيقي في مثل هذه الحالات.

و ترجمها "**عناني**"بـ: **جوبو: ليساً و لا مُؤاخذة..سمناً على عسل**..إذ نجده قد أسقطها على ثقافته، بل تعدى ذلك إلى استعمال العامية لتبيان طبيعة العلاقة القائمة بينهما.

الفصل الثاني: Act Two

المشهد الخامس:Scene Five

Outside Shylock's house. Enter Shylock and Lancelot

ترجمة "خليل مطران": البندقية– أمام بيت شيلوك

ترجمة "محمد عناني": البندقية– امام منزل شيلوك

النص الأصلي	ترجمة "خليل مطران"	ترجمة "محمد عناني"
Shylock : **Plug my house's ears- close the shutters and don't** **let the sound of mindless idiocy enter** **my sober house. By Jacob's staff I swear** **P 80**	**شيلوك :** **أقفلي آذان داري " النوافذ"، و لا تصل ضوضاء أولئك المجانين إلى بيتي الساكن الأمين. قسماً بعصا يعقوب** **ص 67**	**شايلوك:** **بل اقفلي آذان داري...أعني نوافذي** **و حذار أن تنفذ أصوات المجون التّافه** **لمنزلي الوقور العاقل** **أحلف بالعصا التي طاف بها يعقوب.[1] ص 93**

By Jacob's staff I swear

ترجمها "مطران" بـ: قسماً بعصا يعقوب

[1] - الإشارة هنا إلى سفر التكوين في التوراة (الأصحاح الثاني و الثلاثين– الآية العاشرة) " و طاف بها يعقوب" معناها "عبر بها نهر الاردن" – بعد أن ضاع منه كل شيء– وهي صورة تلائم النص تماماً غذ تشير من طرف خفي إلى احتمال فقدان كل شيء من حطام الدنيا، و أنّ الدنيا زائلة.

و ترجمها "عناني" بـ: أحلف بالعصا التي طاف بها

نلمس من خلال الترجمتين أن كلا المترجمين فد وفقا إلى الصواب في استرجاع المعنى الجوهري.

كما يمكننا أن نستشعر خوف **شايلوك** و حرصه الشديد على تحصين منزله و حماية ممتلكاته من خلال ما يلي:

الفصل الثاني: Act Two

المشهد الخامس:Scene Five

Outside Shylock's house. Enter Shylock and Lancelot

ترجمة "خليل مطران": البندقية– أمام بيت شيلوك

ترجمة "محمد عناني": البندقية– امام منزل شيلوك

النص الأصلي	ترجمة "خليل مطران"	ترجمة " محمد عناني"
Shylock : **Well, Jessica, in you go. I may return immediately. Do as I tell you,** **Fast bind, fast find,** **A proverb never**	**شيلوك:** **عودي يا جسيكا، و لعلّي لا ألبث أن أرجع. افعلي ما أوصيتك به.غلقي الأبواب.** **" من احتبس لم يحترس". هذا مثل دائم الحضور في ذهن**	**شايلوك:** **أدخلي الآن يا ابنتي إن عندي رغبة أن أعود بعد قليل نفذي الآن مطلبي...أغلقي الأبواب خلفك...**[1]

[1] – د.عناني، ترجمة تاجر البندقية، ص 92.

stale in thrifty mind. **P 81-82**	**المقتصد.** **ص 68**	**"من يُحكم الإغلأق يَسلم من الإملاق"** **ص 92**

يظهر خوف **شايلوك** واضحاً ممن يحيطون به، فوضع اليهود آنذاك كان مُهدداً بالخطر لأنّهم كانوا يُمثلون فئة الأقلية العرقية والدينية المنبوذة، إذ كانوا يبنون بيوتهم من الحجر وكان لها طابع خاص، فقد اتخذت منازلهم شكل القلاع .

Do as I tell you

Fast bind, fast find

ترجمها **"مطران" بـ: غلقي الأبواب.**

" من احتبس لم يحترس".

و ترجمها **"عناني: "أغلقي الأبواب خلفك...**[1]

"من يُحكم الإغلأق يَسلم من الإملاق"

يمكننا القول بانّ كلتا الترجمتين صحيحتين، فقد عكف كل من المترجمين على نقل المعاني المضمرة بالمحافظة على العناصر الثقافية، فادّت الترجمة وظيفتها، وما زاد من جودتها هو اطلاع كلاهما على عنصر المثال و الحكم.

[1] – د.عناني، ترجمة تاجر البندقية، ص 92.

الفصل الثاني: Act Two

المشهد الثامن: Scene Eight

A Street in Venice. Enter Salerio and Solanio

ترجمة "مطران": البندقية– جادة

ترجمة "عناني": البندقية

النص الأصلي	ترجمة "مطران"	ترجمة "عناني"
Solanio:	سالانيو:	سولانيو:
I never heard a passion so confused,	لم أر قط سخطاً أشد التباساً	لم أسمع قطّ صراخا وعويلا
So strange, outrageous, and so variable,	و غرابة و جنوناً من سخط	أغرب من هذا !
As the dog Jew did utter in the streets.	ذلك اليهودي السافل، .الّذي	إذ جعل العبراني الكلب يولول
‘My daughter! O my ducats! O my daughter!	كان يطوف الأسواق منتحباً	في الطرقات
Fled with a Christian! O my	صائحاً: بنتي.دوقياتي. وا بنيتا.	بل يبكي بنشيج مختلط
	فرت مع مسيحي. وا دنانيري	الأنات:
	المتنصرة !	"وابنتاه! وأموالي .. وابنتاه! "
		"هربت مع نصراني ! فتنصرت
	ص76	الأموال! "([1])

[1] - نفسه، ص 105.

Christian ducats! **Justice! The law! My ducats, and my daughter! P 94**		

و هنا نلاحظ أن حادثة هروب **Jessica** قد أظهرت العديد من السّمات في شخصية **Shylock**، أو ربّما أكدتها إن صح التعبير ، مثل جشعه وتعلّقه الشديد بالمادة وبخله المثير للسخرية، كما أن هذه الحادثة وردة فعل**Shylock** تجاهها أوضحت بما لا يدع مجالا للشك أن **شكسبير** كتب هذه المسرحية تحت تأثير دوافع شتى كان من بينها أن ينال من اليهودي، بطريقته الخاصة والمميزة، فمشاعره تجاه اليهود لا تختلف عن مشاعر غيره من أبناء مجتمعه الذين كانوا يرون فيه شخصا دنيئاً، يكسوه الجشع والحقد والدموية، وإيثار المصلحة الخاصة، وتستبد بروحه الأنانية و حب التملك.

الفصل الثالث: Act Three

المشهد الأول: Scene One

A Street in Venice. Enter Solanio and Salerio meeting.

ترجمة "مطران": البندقية–جادة

ترجمة "عناني":البندقية

النص الأصلي	ترجمة "مطران"	ترجمة "عناني"
Shylock : To bait fish with ! If i twill	**شيلوك: تفيدني في إعداد طعم**	**شايلوك:**

feed nothing else, i twill feed my revenge. He has disgraced me, and hindred me, half a million times. He has laughed at my losses, mocked at my gains, scorned my nationality, obstructed my deals, alienated my friends, incensed my enemies. And his reason ? I am a Jew. Hasn't a Jew got eyes ? Hasn't a Jew got hands, organs, limbs, senses, affections, passions ? Isn't he fed with the same food, same means, warmed and cooled by the same winter and summer, as a Christian is ? If you prick us, do we not bleed ? If you tickle us, do we not laugh ? If you poison us, do we not die ? and if you	للسمك! ألا يكفي أن أستخدمها في شفاء غليلي، والإنتقام لنفسي.هو الَّذي جلب عليّ التحقير و الإزراء، وحال دون اكتسابي نصف مليون فوق ما اختزنت.سخر من خساراتي، وهزىء من أرباحي وسب قومي، وعارض أعمالي، ونفر مني أصدقائي، وأهاج أعدائي.و لِم كل هذا؟ لأنّي يهودي.أليس لليهودي عينان؟ أليس لليهودي يدان وأعضاء وجسم وحواس ومودات وشهوات؟ أليس غذاؤهم مما يتغذى به النصراني؟ أليست الآلة التي تجرح أحدهما تجرح الآخر؟ أليس العلاج الذي يشفي ذاك يشفي هذا؟ أليس الشتاء والصيف واحداً لكليهما؟ ألسنا إذا وخزتمونا ننزف دماً،	سأعد منه الطعم للأسماك! حتى إذا يم يشبع النهم، فسوف يشبع انتقامي! كم سبني كم لطّخ اسمي! وأضاع مني نصف مليون! يضحك من خسائري، يسخر من مكاسبي، عشيرتي يهينها، وكل صفقة يفسدها، يطفئ ود الأصدقاء، يلهب نيران العداء، وما السبب؟ لا شيء إلا أنني يهودي! حقا يهودي! أفما له عينان؟ أو ما لديه يدان؟ أو ماله مثل المسيحي حواس؟ أو ماله الأطراف والأعضاء والمشاعر؟ أفما يحب مثله ويكره؟ يأكل نفس

wrong us, shall we not revenge ? if we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong Christian, what is his humility ? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example ? **Why, revenge, yhe villainy you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction.** **P109-110**	**و إذا دغدغتمونا نضحك، وإذا سقيتمونا السم نموت، وإذا آذيتمونا ننتقم؟ فنحن نشبهكم بهذا كما نشبهكم بكل ما سواه. أماّ جزاء اليهودي الّذي يضر بمسيحي أن يثأر منه؟ إذن اليهودي وقد ائتسى بأسوة النصارى أن يثأر منهم إن أضروا به.** **سأعاملكم بمثل الشدة التي تعاملوني بها أو أزيد. ص84**	**مأكله، يجرحه نفس السلاح، تصيبه الأمراض ذاتها؟ يبرئه نفس العلاج؟ ألا نحس البرد في الشتاء، والحر في الصيف معا؟ إذا وخزتمونا ننزف الدماء، وإن تدغدغونا سوف نضحك، إذا سقيتمونا السم متنا، وإن ظلمنا منكم انتقمنا! فنحن في هذا سواء، لم لا إذن فيما سواه؟ إن أوقع العبراني، ظلما بنصراني ، فهل ينال رحمة لا بل يناله القصاص! وهكذا إذا أضير منكم اليهودي، فعليه أن يثأر! منكم تعلمت الأذى ودرسته ولسوف أوقعه بكم بل ليس**

		لي إلا التفوق فيه! ".([1])

تسلط هذه الخطبة الضوء على الجانب الإنساني في **شايلوك**، وما عاناه من اضطهاد المسيحيين وظلمهم له، وتصور إلى أيّ مدى من التطرف ذهب المجتمع المسيحي في معاملته لليهود تحت تأثير تلك الصورة المألوفة، وعلى الرغم من كلماته المؤثرة ومنطقه القوي فإننا إذا ما دققنا النظر فيما يقول فإننا سنلحظ أن موضوع خطبته لم يكن التسامح، بل الانتقام، وأنه لم يكن يطالب بالمساواة بين اليهودي والمسيحي، بل بحقه في قتل **أنطونيو**.

بحيث تظهر للوهلة الأولى أنها تحمل دلالة على إنسانية **شايلوك**، و ذلك عندما حاول الدفاع عن نفسه فيما كاشفته نواياه، و إذا بهم يجعلونه يدافع عن جنسه ضد كل الذي لحق به، وبينما يسعى للمطالبة بحقه في الانتقام، تنقلب عليه الأمور في هذه الدعوى إلى مطالبه بالمساواة.

ولاشك أن هذه الخطبة تعد من أشهر الخطب التي جاءت على لسان شخصيات **شكسبير** في هذه المسرحية وغيرها، وقد ارتبط ذكرها بالحديث عن العرقية والتعصب الجنسي والديني، واضطهاد جماعة لأخرى، إ نجد أن الكثير من النقاد قد نظروا إلى **شكسبير** نظرة إكبار وإجلال، لتبنيه لهذه القضية الإنسانية في ذلك الزمن، الذي شهد عداء شديداً للسامية.

[1] - نفسه، ص 119-120.

الفصل الثالث:Act Three

المشهد الأول:Scene One

A Street in Venice. Enter Solanio and Salerio

ترجمة "مطران": البندقية– جادة

ترجمة "عناني": البندقية

النص الأصلي	ترجمة "مطران"	ترجمة "عناني"
Shylock:(suffering aloud) **There,there,there,** **there! A diamond gone, that cost me two thousand ducats in Frankfurt.** **The curse upon our nation was never felt till now! I never felt it till now. Two thousand ducats in that and other precious, precious jewels. I wish my daughter were dead at my feet and the jewels in her ear. Would she were laidout at my feet,**	**شيلوك:** **ياللخسران! اختلست مني ألماسة بيعت علي في فرانكفورت بألفي دوقي، الآن قد طفقت اللعنة تحل على امتنا حلولا لم أشعر به من قبل. ألفا دوقي فقدتها عدا مصوغات أخر غالية، و أي غلاء. من لي بابنتي ميتة عند قدمي و الألماستان في أذنيها؟ من لي بها ممدودة هنا أمامي على وشك أن تحمل في نعش و تحمل معها الدوقيات؟ عجبا أما من نبأ عنها–**	**شايلوك:** **ويلي ويلي ويلي ! ضاعت مني ماسة، قيمتها ألفا دينار، جئت بها من ألمانيا[1]** **لكأنّ اللعنة ما حلّت في أمَّتنا حتى اليوم، ما أحسست بها إلا اليوم ! ألفا دينار يا ويلي!** **و جواهر و نفائس أخرى، أتمنى لو ماتت (جسيكا) بين يدّي و باذنيها الأقراط! بل ليت الموت يسجّيها في نعش** **فيه دنانيري! لم تسمع اخباراَ**

[1] - في الأصل من (فراكفورت).

and the ducats in her coffin! No news of them? Right then. **And I don't know how much the search has cost. Loss upon loss! The thief gone with so much more spent to find the thief.** **P 111-112**	**هكذا– و يعلم الله كل ما سأنفقه حتى أجد تلك الضالة خسارة فوق خسارة: كذا للسارق و كذا للباحث عنه.** **ص 85**	**عنها؟ ويلي! لا أدري كم كلّفني هذا البحث! خسران يجلب خسراناً! فاللّص مضى بالمال، و البحث يُكلف مالاً!** **ص 121**

اخترنا توظيف هذا النص هنا فقط لتصوير معاناة **شايلوك** و قهره، حينما عرف بما فعلته به **جسيكا** ابنته الوحيدة، و لكن هذا إن دلّ على شيء، فهو يدّل على جشع وطمع ذلك المرابي اليهودي الذي حتى إذا ما تعلق الأمر بالماديات فهو لن يرحم ابنته التي هي من دمه و لحمه.

الفصل الثالث:Act Three

المشهد الأول:Scene One

A Street in Venice. Enter Solanio and Salerio

ترجمة "مطران": البندقية– جادة

ترجمة "عناني": البندقية

النص الأصلي	ترجمة "مطران"	ترجمة "عناني"
Tubal: **Yes other men do have bad luck.as I heard in Genoa-** **Shylock :** **(Coming to himself again very quickly) What, what, what ? ill luck ? ill luck ?** **Tubal : He's lost a merchant ship, coming from Tripoli.** **Shylock :(Radiant) I thank God ! I thank God ! Is it true ? Is it true ?** **Tubal :I spoke to some of the sailors who escaped from the wreck.** **Shylock :I thank you, good Tubal. Good news ! Good news !(He laughs out loud) ha ! ha ! You**	طوبال: لست فذّاً في تعرضك للنوائب، فقد علمت في جنوا أن أنطونيو. شيلوك: ما تقول؟ ويل ويل... طوبال: فقد سفينة من سفنه قادمة من طرابلس. شيلوك: حمداً لله، حمداً لله، أيقين؟ أيقين؟ طوبال: كلمت نواتية نجوا من الغرق. شيلوك: وحمداً لك يا صديقي طوبال:نعمت الأخبار، نعمت الأخبار. أين؟ في جنوا؟ طوبال: سمعت أن كريمتك أنفقت ثمانين دوقياً في ليلة واحدة بجنوا.	توبال: لا بل حل النحس بغيرك أيضا! حل بأنطونيو .. قالوا لي ذلك في جنوا شيلوك: ماذا ماذا ماذا ؟ النحس؟ النحس؟ توبال: غرقت إحدى سفنه ، أثناء العودة من ميناء طرابلس ! شيلوك: حمدا لله !حمدا لله! هل هذا حق؟ هل هذا حق؟ توبال: حادثت الناجين من الملاحين! شيلوك: شكرا يا (توبال) الرائع! ما

heard this in Genoa ? **Tubal** : :(Changing the subject) In Genoa, your daughter spent eighty ducats in one night. **Shylock** : You stab me with a dagger. Ishall never see my gold again. Eighty ducats at a sitting ! Eighty ducats ! **Tubal** : (Swinging back again) Several of Antonio's creditors were with me in Venice, and they swear he's bound to be bankrupt. **Shylock** : I am glad of it. I'll plague him. I'll torture him. I am glad of it ! **Tubal** : (Returning to the subject of Jessica) One of them	شيلوك: تطعنني بخنجر في قلبي. لن يعود إليّ ذهبي، ثمانون دوقياً صبرة واحدة، ثمانون دوقياً؟ طوبال: في رجوعي إلى البندقية تسقطت من أقوال بعض الذين يدينون أنطونيو أنّه لا بد له من التفليس. شيلوك: يا فرحاً بما قالوا !سأعذبه.سأنكل به...يا للسرور طوبال: أراني أحدهم خاتماً نفحته كريمتك به لتحلية قرد أعجبها شيلوك: ويحها من تاعسة! تقتلني يا طوبال تلك زبر جدتي الَّتي اشتريتها من ليحا أيَّام عزوبتي،و لو أعطيت بها فرقة من القردة لما أعطيتها. ص86	أحسنها من أنباء ! ما أطيبها من أنباء! هاهاها .. أسمعت بهذا في جنوا؟ توبال: سمعت أن (جسيكا)، قد أنفقت في ليلة واحدة ، سبعين دينارا ! شيلوك: لقد طعنتني بخنجر إذ لن أرى ذهبي .. هيهات بعد اليوم ! سبعون دينارا معا ؟ سبعون دينارا ! توبال: وعاد كثير من الدائنين إلى البندقية في صحبتي، وهم يحلفون بإشهار إفلاسه عن قريب ! شيلوك: ما أسعدني ما أهنأني ! سأعذّبه وأنكّل به! ما أسعدني!

showed me a ring that your daughter had exchanged with him for a monkey. **Shylock : Damn her ! You torture me Tubal. It was my turquoise ring.Leah before we were married. I wouldn't have parted with it for a wilderness of monkeys.** **P 112**		**توبال:** **ورأيت خاتما من الزبرجد، مع واحد منهم ، أعطته إيّاه ابنتك، ثمنا لقرد !** **شيلوك:** **ملعونة يا (جسيكا) !(توبال) قد عذّبتني ! الخاتم الزبرجد؟ لقد أخذته هدية من زوجتي (ليحا) يرحمها الله ! أيام خطبتنا! ولست أقبل التفريط فيه، حتى ولو أعطيت ما في الأرض من قرود!([1])**

في هذا المشهد، يُعرض "**شكسبير** " **SHYLOCK** للسخرية والإضحاك ويجعله هدفا لهما، وذلك من خلال هذا الحوار العجيب الذي يدور بينه وبين **TUBAL** اليهودي.

Yes other men do have bad luck

ترجم "**مطران**" هذه العبارة بـ: **لست فذّاً في تعرضك للنوائب**

[1] - د.عناني ،مرجع سابق، ص 121-122.

و ترجمها "**عناني**" بـ: **لا بل حل النحس بغيرك أيضا!**

إذ نجد انّ كل منهما قد لجا اى التاويل للوصول ارى ترجمة فعالة تخدم هذا النوع من التعابير، و جاءت ترجمتهما صائبة .

your daughter

(ابنتك)

ترجمها **"مطران" بـــ:** كريمتك

و ترجمها **"غناني" بـــ:** جسيكا (ابنة شايلوك)

و هنا ارتأى كل منهما على تحكيم ثقافته وكان عملهما مؤدياً للمعنى و ترجمتهما صحيحة

الفصل الرابع: Act Four

المشهد الأول: Scene One

ترجمة "مطران": البندقية– دار عدل

ترجمة "عناني":البندقية– محكمة

وفي **مشهد المحاكمة** نجد **أنطونيو** في أوّل خطبة له، ورغم محاولة الجميع لإقناع **شايلوك** بتغير رأيه والتماس رأفته، إلاّ أنّ **أنطونيو** يتوجه مباشرة إلى **الدوق** متحدثاّ:

النص الأصلي	ترجمة "مطران"	ترجمة "عناني"
Antonio : **I know your grace has tried hard to persuade him towards compromise. But he is obstinate, and there is no lawful way to avoid his revenge. I shall meet his fury with patience. I'am ready to respond submissively to the raging tyranny of his nature.** **P153**	**أنطونيو:** **نمى إليّ أنّكم بذلتم كل مجهود لاستعطافه، فما ازداد إلاّ جفوة. و لما كان مستمراً في عناده، و كان القانون لا ينجيني، تهيأت بجلد لما ترميني به نفسه الخبيثة من الرزايا. ص 109**	**أنطونيو:** **سمعت أنكم بذلتم جهدكم للحد من غلوائه** **لكنه مادام يأبى ويصرّ** **ويعجز القانون عن إنقاذي** **من بطش حقده المرير** **فليس لي إذن سوى الصبر الجميل** **بل إنني وطّنت نفسي ورضيت** **ولأحترق بنار بأسه الشديد([1])**

وهذا إن دلّ عن شيء إنّما يدّل على دراية أنطونيو الواسعة بوحشية شايلوك، و ما جُبلت عليه نفسه من روح دموية.

I know your grace has tried hard to persuade him towards compromise.

[1] – د.عناني ،مرجع سابق، ص 159-160.

ترجمها "**مطران**" نحو: **نمى إليّ أنّكم بذلتم كل مجهود لاستعطافه،** تُرجمت العبارة يطريقة مناسبة تتماشى و الحالة التي وصف بها انطونيو المشهد، و هي ترجمة صائبة.

ترجمها "**عناني**" نحو: **سمعت أنكم بذلتم جهدكم للحد من غلوائه،** ترجمت العبارة عن طريق تطويعها باستعمال أسلوب العكس المنفي نحو **towards compromise** إلى العربية بعبارة: **للحد من غلوائه.** وهي ترجمة صحيحة أدت المعنى دون لبس أو خلط.

الفصل الرابع:Act Four

المشهد الأول: Scene One

ترجمة "خليل مطران": البندقية– دار عدل

ترجمة "محمد عناني": ": البندقية– محكمة

النص الأصلي	ترجمة "خليل مطران"	ترجمة "محمد عناني"
Shylock : **I have possessed your grace of what I purpose,** **And by our holy Sabbath have I sworn** **To have the due and forfeit of my bond :** **P 154**	**شيلوك:** **لقد كاشفت سموكم بمقاصدي، و أقسمت بالسبت. و إنّه لقسم لو تعلمون عظيم. إلاّ ما تنجزت منطوق الصك بالحرف.** **ص 110**	**شايلوك:** **أطلعتُ سيادتَكُم من قَبلُ على عزمي و حلَفتُ بعهد السبَّت** **أن آخذ حقيَّ و أُنفّذ شرط العَقد** **ص 121**

يمكننا القول أنّ كل مترجم يقوم بما يتفق مع أهوائه الشخصية، بمعنى أنّ االنص الواحد قد تتعدّد فيه الترجمات، ولذلك ظهر أنّه من يترجم **لشكسبير** يعكس مفهومه عن الترجمة وعن مهمة المترجم، إذ نجد"**مطران**"في هذا الموضع قد تدخل بعقله في النص وحل المسألة، ليُغفلَ الثقافة والتراث الذي كتب من خلاله **شكسبير**، فقد قام بالترجمة إلى اللغة العربية بعدما اطلع على ثقافته وأسقطها على نص **شكسبير**، صحيح أنّ مستوى النص هنا قد نُقل إلى الثقافة العربية، لكن « **Shylock** » لا ينتمي إلى الجماعات الإسلامية، إذ لا يمكن أن يؤدي هذا التعبير الذي وظفه هنا مهمتة، لأنّه يختص بالثقافة العربية الإسلامية. وقد منح **"مطران"** لنفسه فرصة الإضافة،في قوله:" **و إنّه لقسم لو تعلمون عظيم**" إذ لا يجب عليه أن يزيد أو يحذف أي شيء من النص الأصلي، وليس له الحق أن يُبدع أو يُؤلف ليحيد بذلك عن مهمته كمترجم.

نلاحظ من التحليل و المقارنة أن المترجم لم يحافظ على الصفات الضمنية و المضمرة، كما أغفل الخلفية الدينية و الثقافية أثناء ترجمته لهذه العبارة فقد كان الأجدر بالمترجم أن يتوخى الحذر في نقل مثل هذه الصيغ.

و نقترح أن تترجم العبارة على هذا النحو: **"و قد أقسمت بعهد السبت"، و** التي نراها الأنسب و الأقرب لتشبعها بالشحنة الدينية المحضة.

بينما نجد أنّ "**عناني**" قد وُفق في ترجمته وذلك بالتزامه بمعنى العبارة أثناء نقل سياقها الثقافي إلى اللغة العربية، قي قوله:" **و حلفت بعهد السبت** "، بحيث يُقدس اليهود **يوم السبت** ويجعلون منه يوماً مميزاً يحلفون به.

الفصل الرابع: Act Four

المشهد الأول: Scene One

ترجمة "مطران": البندقية– دار عدل

ترجمة "عناني":البندقية– محكمة

النص الأصلي	ترجمة "خليل مطران"	ترجمة "محمد عناني"
Shylock : **What, would you let a serpent sting you twice ?** **P156**	**شيلوك:** **أتريد أن ينكزك الثعبان مرتين؟** **ص 111**	**شايلوك:** **أفترضى أن تُلدَغَ من جُحْرٍ أكثر من مرّة؟** **ص 163**

جَنح "**مطران**" إلى ترجمة هذه العبارة ترجمة مباشرة ، بحيث وظف رصيده اللغوي اللساني للإتيان بالمقابلات مهتماً بالنقل الحرفي نحو: " **أتريد أن ينكزك الثعبان مرتين؟**"، مهملاً لبيئة و ثقافة الكاتب، إذ نلاحظ من التحليل و المقارنة أن المترجم لم يحافظ على الصفات الضمنية، كما أغفل الخلفية الثقافية أثناء ترجمته لهذه العبارة فقد كان الأجدر به أن يتعدى في ترجمته هذه الأسلوب اللغوي ليقوم بالبحث التوثيقي الذي يخدم ترجمته بصفة فعّالة في نقل مثل هذه الصيغ، ممّا أدى به إلى الوقوع في شبح الترجمة الحرفية التي لا طائل منها.

أمّا "**عناني**" فقد لجأ إلى استعمال أسلوب التكافؤ الثقافي، و لكن بصفة نسبية تقريبية وهو أسلوب يعين وجود وضعية يتم فيها التعبير بوسائل لسانية مختلفة، بحيث يكون التكافؤ في التعبير عن تجربة إنسانية، والغرض منه الحصول على موقف يكافئ الموقف الأصلي.

و قد جاءت ترجمته كالآتي: " **أفترضى أن تُلدَغَ من جُحْرٍ أكثر من مرّة؟**" و هي ترجمة نسبية لامست المعنى الجوهري المضمر، إلا أنّها لم تأت أُكُلهَا فيما تعلق بترجمة هذا النوع من العبارات الذي بندرج ضمن ترجمة الأمثال والحكم.

و عليه فإنّنا نقترح أن تترجم العبارة على هذا النحو: " **لا يُلدغ المرء من الجحر مرتين**" وهي ما تقابلها في الإنجليزية عبارة: "**Once bitten twice shy**" **و** التي نراها الأدق و الأقرب إلى الصواب.

الفصل الرابع: Act Four

المشهد الأول: Scene One

ترجمة "مطران": البندقية– دار عدل

ترجمة "عناني":البندقية– محكمة

النص الأصلي	ترجمة "مطران"	ترجمة "عناني"
Antonio : **I pray you, think you question with the Jew:** **You may as well go stand upon the beach** **And bid the main flood bate his usual height;** **You may as well use question with the wolf** **Why he hath made the ewe bleat for**	**أنطونيو:** **تذكّر– رعاك الله– أنّك إنّما تحاور اليهودي.و أنّه أيسر لك من إقناعه أن تقف على الشاطىء و تأمر البحر بالجزر في غير أوانه فيزدجر، أو أن تسأل الذئب لماذا يستبكي النعجة الَّتي افترس صغيرها و تركها تثغو وراءه، أو أن تحظر على صنوبر الجبل تحريك**	**أنطونيو:** **أرجو أن تذكر أنك تتحدث للعبراني** **والأيسر أن تتجه إلى الساحل فتطالب مد البحر بأن يهبط!** **أو أن تسأل ذئب الأحراش ... لم أكل الحمل فأبكى أمه!** **أو تمنع أشجار الجبل الشاهقة ... من هز ذوائبها السامقة!**

the lamb; **You may as well forbid the mountain pines** **To wag their high tops and to make no noise,** **When they are fretten with the gusts of heaven;** **You may as well do anything most hard,** **As seek to soften that—than which what's harder?** **His Jewish heart: therefore, I do beseech you,** **Make no more offers, use no farther means,** **But with all brief and plain conveniency** **Let me have judgment and the Jew his will !** **P156–157**	**أغصانه الوريقة الشائبة، أو الجهر بخفيف أعواده حين تصدمه الرياح، أو أن تعمل أشق ما يرام عمله، من أن تتوصل إلى تليين أقسى شيء في الدنيا و هو قلب اليهودي. فقدك توسلاً، و حسبك جهداً، و ليصدر عليّ الحكم وشيكاً، و لتكمل مشيئة اليهودي.** **111ص**	**أو فاكتم صوت حفيف الأغصان ... إن هبّت أنفاس الريح!** **فأشق" الأفعال و؟أقساها أيسر من در الشفقة في قلب العبراني([1])** **لربما تنصّر اليهودي إذ لان قلبه ورقّ!([2]).**

[1] – د.عناني ،ترجمة تاجر البندقية، ص 163–164.

[2] – المرجع نفسه، ص71

و هنا يصور لنا **شكسبير** ذلك الصراع الديني:

I pray you, think you question with the Jew:

ترجم "**مطران**" هذه العبارة بـ: **تذكّر– رعاك الله– أنّك إنّما تحاور اليهودي**، بحيث نجد انّه قد أضاف لفظ الجلالة "**الله**" في حين أن النص الأصلي لا يحتوي عليه، و هي تعتبر كإضافة قام بها المترجم ربما لغرض يخدم ثقافته و بيئته. و بالتالي فترجمته قد أدت المعنى المطلوب.

و ترجمها "**عناني**" بـ: **أرجو أن تذكر أنك تتحدث للعبراني**، و قد وردت ترجمته مباشرة بحيث استعمل المعادلة الدينامية، و التي زادت من جودة ترجمته في هذا السياق، فكانت ترجمته أكثر دقة من ترجمة "**مطران**".

You may as well use question with the wolf

ترجمها "**مطران** " **بـ: أو أن تسأل الذئب**، و هي ترجمة مضبوطة و صحيحة.

و ترجمها "**عناني**" **بـ: أو أن تسأل ذئب الأحراش**، و هي ترجمة صحيحة لكننا نلاجظ أن المترجم قد أضاف كلمة الأحراش و نسبها كصفة للذئب، بحيث يبدو أنها عبارة متداولة في بيئته و ثقافته.

You may as well do anything most hard,

As seek to soften that—than which what's harder?

His Jewish heart: therefore, I do beseech you,

جَنح "**مطران**" إلى ترجمة هذه العبارات كالاتي:" **أن تتوصل إلى تليين أقسى شيء في الدنيا و هو قلب اليهودي. فقدك توسلاً، و حسبك جهداً**".

و ترجمها "**عناني**" نحو:"**فأشق" الأفعال و؟أقساها أيسر من در الشفقة في قلب العبراني**".

ونراها ترجمة صائبة أدت معنى النص بإماتة و أسلوب مُعبر لدى كليهما.

و تستخدم هذه العبارة عادة لتمثيل تعاسة مصير احد الناس، و على وجه الخصوص في التصرف بالمال، مما يجعله يفقر و يلجأ إلى الناس طالباً عونهم، و كذلك هو الحال في هذا المقام، اذ يجد الإنسان نفسه أمام شخصية كشخصية **Shylock the usurer**، **شايلوك المرابي اليهودي**، الذي يقرض الناس المال بالربا مثل ما اشرنا إليه في اللقب الملحق باسمه، و يعتبر أمراً مرفوضاً من المنظور الديني الإسلامي.

يمكننا القول، بعد الانتهاء من تحليل عيينات نصوص أو مضامين المدونة (المسرحية)، بأن الترجمة عملية تعتمد على فهم النص الأصل فهما عميقا وعلى إتقان اللغة العربية والإلمام بمبادئها وقواعدها للتمكن من التعبير بسلاسة وأمانة عن المعنى نفسه في اللغة الهدف. فمتى فهم المترجم النص، أبدع في لغته الأم التي يترجم إليها، ذلك أن ذخيرته من المفردات والتعابير العربية ضخمة وهائلة وأسلوبه في هذه اللغة سيسعفه للتعبير بطريقة متماسكة ومتينة.

وفي كل الأحوال فإننا أكدنا منذ البداية على أن الترجمة الأدبية لا يجب أن تكون حرفية، بل ينبغي أن تسعى إلى نقل جوهر المعنى، بعد أن يتشرب المترجم بأفكار ومعاني النص الأصل. ولا يحتاج المترجم إلى تفعيل معرفته بلغتين فقط، بل هو في حاجة أيضا إلى استحضار معرفته بثقافتين مختلفتين وتقريب الثقافة الأجنبية ليسهل التعرف عليها من قبل المتلقي العربي.

خاتمة

تُعد الترجمة الأدبية ترجمة تخصصية من حيث أنها تتطلب ثقافة واسعة وشاملة بالإضافة إلى الدقة و الأمانة في نقل المعنى دون زيادة أو نقصان أو تشويه، شعراً كان أو نثراً ، فالجانب الجمالي الإبداعي يؤدي دوراً مهماً في العملية الترجمية من النص الأصل إلى النص الهدف، بغية إحداث نفس الاستجابة في نفسية القارئ لدرجة تجعله يظن أنّه يقرأ النسخة المترجمة بلغتها الأصلية، و هو الأمر الذي دفعنا إلى الغوص في هذا البحث و اختيار موضوعه.

ومما يزيد من أهمية إتقان اللغة الهدف ومَلَكَة التعبير الشفهي الفوري التلقائي بها، أن النص المصدر في الترجمة الأدبية ليس شفويا، وإنما هو مكتوب. فأسلوب الكتابة، كما هو معلوم، يفوق أسلوب التعبير الشفوي صعوبة و تعقيداً. فالكاتب يعلم أن بإمكان القارئ الرجوع إلى النص ومعاودة قراءته وتحليله حتى يفهمه، ولذلك فهو يقدم بعض العناصر ويؤخر بعضها، ويوضح بعض الألفاظ، بينما يكتفي بالإشارة إلى البعض الآخر. و يتعين على المترجم، في المقام الأول، فهم النص المكتوب فور قراءته، مهما كانت درجة صعوبته وتعقيد أسلوبه.

وقد أثمر الفكر التداولي الحديث في سياق التطور النظري للسانيات والعلوم الحديثة، وبالتفاعل المعرفي والمنهجي مع المسألة الأدبية وقضايا تحليل الخطاب مجموعة من المصطلحات والمفاهيم و النصوص التي تسارع نموها وانتشارها في الأوساط البحثية الغربية، حتى أضحى تعددها وتداخلها من أهم خصائص الفكر العلمي الحديث في تجلياته العولمية، وكان لهذا المشهد أثره في توجيه الكتابة اللسانية العربية في البعد التداولي في مستوى عرض النظريات والتمثيل لها من اللغة العربية، أو على الصعيد التعليمي الذي حاول استيعاب المعرفة اللسانية الحديثة وتبسيطها للقارئ العربي. وسعياً وراء هذه الغاية كان لابد من تذليل العقبة الاصطلاحية النصية التي أدت أحيانا إلى سوء فهم وعرض للمفاهيم الأساسية التي تعد مداخل بنائية للمعارف. وقد حاولت في دراستي هذه إلقاء الضوء على بعض جوانب المشكلة من خلال عرض وتحليل لعينة من النصوص الأدبية التي وردت في ثنايا المدونة أو المسرحية التي وقع عليها اختياري ، وهذا بالتركيز على أسس ترجمة النصوص الأدبية، ومشكلات الفهم المترتبة عن الفوضى الاصطلاحية التي تتميز بها الكتابة اللسانية العربية في وضعنا الراهن.

وقد خلصت من بحثي هذا إلى نتائج أذكرها كالآتي:

- ✓ خصوصية اللغة الأدبية وجماليتها المتميزة، على عكس اللغة العامة السائرة على الألسن، لتشبعها بالشحنة الإبداعية.
- ✓ صعوبة الترجمة الأدبية و مشكلة ترجمة النصوص الأدبية، بحيث يعتمد ذلك على مدى التوفيق في انتقاء التقنيات المستعملة و المؤدية للمعنى، لأن الترجمة ليست فقط عملية نقل بين اللغات، و إنما هي عملية تقنية، و علمية، و اجتماعية تترجم ما بين الثقافات.
- ✓ اكتست مسرحية **شكسبير** حلة في غاية الرقي من حيث التصوير العميق، واللغة الشعرية التي أسهمت بشكل كبير في خدمة المواقف الدرامية.
- ✓ طفق **شكسبير** إلى تبيان موقفه تجاه اليهود والذي كان له عظيم الأثر في بناء شخصية المرابي اليهودي **شايلوك**، إذ كان لهذه النقطة بالذات الدور الكبير في بناء العمل المسرحي من خلفيات دينية بالدرجة الأولى، لتنبثق عنها عوامل سياسية وأخرى فكرية، تجلّت في التصوير المبدع لتلك الشخصية وبالخصوص في **مشهد المحاكمة**.
- ✓ تَحكُم **شكسبير** بما يتمتع به من فن مسرحي، وحسّ أدبي، ونضج فكري، وسيطرة تامة على أحداث المسرحية، فيما تعلق بإظهار **شايلوك** كنموذج بشري مفعم بالحيوية، مثيراً للجدل، وذلك بهدف نصرة المسيحية وإظهار صفة الإنسانية في آنٍ واحد، ليضرب عصفورين بحجر واحد، فقد وُفق إلى حدّ بعيد في إخراج أجمل ما كان في نفس اليهودي.
- ✓ ركز **شكسبير** جُلّ اهتمامه على إبراز أهم الصفات التي تُميز **شايلوك** إذ نذكر منها: الجشع، الطمع، الوحشية، الأنانية، حُب المال، سفك الدماء والرغبة في الانتقام، تحريف الدين وتسخيره لخدمة أغراضه الخاصّة ومصالحه الشخصية.
- ✓ اتّسم مسرح شكسبير بتلك الصبغة الفنية الضاربة في الأعماق، وكذا تَميُز عمله الأدبي بالموضوعية والجدّية، والتسلسل في سرد الأحداث.

- ✓ تُؤكد لنا مسرحية **تاجر البندقية** وجود نمط من المعاداة للسامية، والذي كان شائعاً إبان الحكم الإليزابيثي آنذاك. كما لا يمكننا أن نجزم على أنّه أمر لم يسبق الحديث عنه قديماً، ذلك أنّ العديد من الكتاب المسرحيين والمؤلفين قد عكفوا على تقديم وصف أبشع مما يمكن أن يجول بخاطر أحد من البشر، فقضية النشوز من اليهود والحذر من مكرهم كانت ولا تزال قائمة إلى يومنا هذا فيما يُعرف بالتطبيع، لما جُبلت عليه أنفسهم من الجشع والطمع واكتناز الأموال وجمع الثروات.

ولكن ما يلفت انتباه الجمهور ويجذب حسّه، أنّ **شكسبير** قد منح **شايلوك** لحظة جوهرية من الإنسانية، والتي تجسدت في جعله يبدو كضحية لكل من التمييز العنصري من جهة، وكذا الخيانة المتعاطفة من جهة أخرى، بالإضافة إلى الكراهية والبغضاء .

- يريد **شكسبير**أن يوصل لنا من خلال مسرحيته هذه، أن روح العدل تكمن في الرحمة ، فالقوانين تُسن لتطبيق النظام العام واحترامه، ولكن تطبيق هذا النظام لابد فيه من الأخذ بالحالات الخاصة وإلا أصبح العدل ظلم .

- تعتبر هذه المسرحية من أجمل ما كتب شكسبير، فهي تحتوي على كل العناصر الجذابة، من شخصية إشكالية مثل شخصية شيلوك اليهودي، إلى امرأة فاتنة مثل بورشيا، إلى أصدقاء مثل أنطونيو وباسانيو، وإلى حبكة ممتعة تجذب القارئ أو المشاهد وتبقيه متحفزاً حتى النهاية.

- وعلى حد استنتاجات بعض النقاد، فإنّه لا يمكن مقارنة الشهرة التي اكتسبها أيّ كاتب آخر بشهرة **شكسبير** عالمياً على كافة المستويات، فقد دخل إلى جميع الثقافات والمجتمعات الأدبية والفنية والمسرحية في كل بلدان العالم. وقد اعتمد في مسرحه وشعره على العواطف والأحاسيس الإنسانية، مما عزز من عالميته واستمراريته، و في هذا السياق نذكر على سبيل المثال: (N.Coghill) الذي رأى "أنّ شخصيات **شكسبير** لا بدّ أن تكون متغيرة لأنّهم

ليسوا نماذج ليصنعوا مظاهرات أخلاقية، بل ليبدو مقبولين عقلاً في عالم حرّ خيالي مثل أنطونيو الذي يعتقد في البداية أنّه كان يقصد به تجسيداً لمرح الاكتئاب لكنه ليس من النوع الذي يعكس ما جعل للسخرية، فقد وُضع بعمق و سرية. و جعله **شكسبير** يظهر بحزن عميق لأنّ كل مفهوم يخصه في القصة التي تعنيه هو غير سار، و لآخر لحظة من المسرحية"(Coghill. « The basis of Shakespearian Comedy »pp 211-212).

و كذلك (**Ludawyk**) الذي رأى أنّ هنالك علاقة بين حالة أنطونيو النفسية و سفر باسانيو:" قد يرجع شعوره بالإكتئاب بسبب فقده لصديقه ياسانيو، و حبه له لا يجعل منه رومنسياً خصوصاً في العصر الإليزابيثي، إذ كانت الصداقة المحضة بين رجلين امراً اعتيادياً، و نجد في ذلك مسرحية متقدمة **لشكسبير** حيث نجد بروتس **Proteus** و فالنتين **Valentine** اللذين اقسما على الأخوة و كذلك سباستيان**Sebastian** و انطونيو **Antonio** في (الليلة الثانية عشر) حيث ضحى بحياته من اجل صديقه".(Ludawy. Understanding Shakespeare.p.121.). و قد عُرف عن شكسبير اهتمامه بهذا النوع من الشخصيات و ما تتميز به من طبيعة خاصة.

ويبدو لنا من خلال الاشتغال على ترجمتي "**مطران**" و "**عناني**"، أنهما تخالفا في طريقة العمل الترجمي، إذ لجأ كل واحد منهما إلى استعمال تقنيات و مقاربات ترجمية متنوعة مخالفة لبعضها، بغية تفادي الوقوع في مطب شبح الترجمة الحرفية التي لا طائل منها. إلا أنهما قاما بتحكيم ثقافتيهما في توظيف الرصيد التراثي الشعبي لبيئة و ثقافة كل واحد منهما، سعياً منهما لتحقيق ترجمة فعّالة، بإحداث نفس أثر الاستجابة لدى متلقي النص الهدف، وهو يعيش الأحداث كأنه يقرأ لكاتب النص الأصل ، أي على أساس أن المسرحية قد كُتبت بلغة أخرى، لا على انّه تحصيل علمي قد تمت ترجمته بلغة أخرى، و هذا هو بيت القصيد.

- إغفالهما لمراجعة النص المترجم، و قد تجسد ذلك في المعنى المضمر للعناصر الثقافية في بيئة الكاتب، فيما تعلق بزمان و مكان كتابة المسرحية.

- لجوء كليهما إلى توظيف ثقافته الخاصّة، لسد فراغ البحث التوثيقي، وهو ما نلمسه في ترجمتهما لبض التشبيهات و كذا فيما تعلق بالأمثال الشعبية و الحكم، بالأخص عند "**مطران**" لبناني الأصل.

- وإذا ما عدنا إلى تلك المقارنة بين الترجمتين، نجد أنّ "**عناني**" كان أكثر ميولاً و تأثراً بمظاهر التراث الشعبي المصري، فقد كيّف العديد من الوضعيات التي تخدم ثقافة قرائه من المصريين، أما في حالات أخرى، ارتكزت ترجمته عموماً على إيجاد المكافئ الدينامي الذي يناسب تلك الوضعية الثقافية أينما اقتضت الضرورة، سعياً منه لضمان الاستمتاع بقراءة المسرحية المترجمة، خاصة وأنّه حافظ على روحها الشعرية ما زاد من قيمة عمله و أدائه.

- وقد أظهرت لنا ترجمة "**مطران**" ل"تاجر البندقية"عدم الاقتراب من لغة شكسبير الشعرية واكتفاء صاحبها بترجمتها نثراً، ولهذا ارتأينا أنه من الضروري أن تكون هناك ترجمتان إحداهما نثرية تتوافر فيها الدقة والأمانة، والأخرى شعرية تقترب من روح **شكسبير** الشعرية. فالشعر ينبغي أن يُتَرجم نظماً يقترب به المترجم من روح الشعر الأصلي، في حين أن الترجمة المنثورة تفتقر إلى أهم عنصر في الشعر، ألا و هو الموسيقى التي تميز بينه و بين النثر. وهو ما نظن أنّه ارتأى إليه متعمداً، لإبقاء تلك العبقرية التي كتب بها **شكسبير** مسرحيته لينقلها إلينا بكل أمانة.

وبهذا، فإنّه يمكننا القول بأننا قد توصلنا إلى أنّ عمل المترجمين "**مطران**" و "**عناني**"، في نقلهما لهذه الرائعة من روائع **شكسبير**، قد جانب الصواب في مواطن عدّة.

ونستنتج من هذا، أن الترجمة ليست تماسًا بين لغتين فقط، بل هي أيضا تماس بين ثقافتين مختلفتين، والمترجم وسيط بينهما.

وفي الأخير، نأمل أن يكون هذا البحث بمثابة خطوة يرقى بها الدارس إلى مبتغاه، وأن يساهم في تشجيع المهتمين بالنص الأدبي إلى الخوض في تطوير سبل ترجمته بغية الحفاظ على بقائه، و كذا التفتح على الثقافات لضمان نقل السياقات بشتى اللغات.

ثبت المفردات

Glossary/Glossaire

ثبت المفردات

Glossary/Glossaire

الترجمة باللغة الفرنسية	الترجمة باللغة الإنجليزية	المصطلح أو العبارة
Créativité	Creativity	إبداع
Stratégie	Strategy	إستراتيجية
Stratégies de la Traduction Culturelle	Cultural Translation Strategies	إستراتيجيات الترجمة الثقافية
Dérivation	Derivation	اشتقاق
Transposition Culturelle	Cultural Transposition	إبدال ثقافي
Ethique de la traduction	Ethics of Translation	أخلاقيات الترجمة
Littérature Esthétique	Aesthetic Literature	أدب جمالي
Littérature Comparée	Compared Literature	أدب مقارن
Stylistique	Stylistics	أسلوبية
Intraduisibilité	Untranslatability	استحالة الترجمة
Emprunt	Borrowing	اقتراض
Emprunt Culturel	Cultural Borrowing	اقتراض ثقافي
Humanisme	Humanism	إنسانية
Rhétorique	Rhetoric	بلاغة

Interprétation	Interpretation	تأويل
Interprétation Sémantique	Semantic Interpretation	تأويل دلالي
Analyse de discours	Discourse Analysis	تحليل الخطاب
Interdisciplinarité	Interdisciplinarity	تداخل العلوم
Traduction Littéraire	Literary Translation	ترجمة أدبية
Traduction Littérale	Literal Translation	ترجمة حرفية
Traduction Culturelle	Cultural Translation	ترجمة ثقافية
Traduction Spécialisée	Specialized Translation	ترجمة متخصصة
Composition	Composition	تركيب
Arabisation	Arabization	تعريب
Technique	Technique	تقنية
Equivalence Culturelle	Cultural Equivalence	تكافؤ ثقافي
Equivalence Dynamique	Dynamic Equivalence	تكافؤ دينامي
Equivalence Formelle	Formal Equivalence	تكافؤ شكلي
Equivalence fonctionnelle	Functional Equivalence	تكافؤ وظيفي
Culture	Culture	ثقافة
Esthétique	Aesthetics	جمالية
Litéralité	Literality	حرفية

Discours	Discourse	خطاب
Etudes Littéraires	Literary Studies	دراسات أدبية
Etudes Culturelles	Cultural Studies	دراسات ثقافية
Contexte	Context	سياق
Charge Culturelle	Cultural Charge	شحنة ثقافية
Charge Sémantique	Semantic Charge	شحنة دلالية
Poésie Lyrique	Lyric poetry	شعر غنائي
Poétique	Poetics	شعرية
Traductologie	Translation Studies	علم الترجمة
Sémantique	Semantics	علم الدلالة
Paramètres Textuels	Textual Prameters	عناصر نصية
Ambigüité Culturelle	Cultural Ambigüity	غموض ثقافي
Ambigüité Sémantique	Semantic Ambigüity	غموض دلالي
Ambigüité Textuelle	Textual Ambigüity	غموض نصي
Compréhension	Comprehension	فهم
Règles de discours	Discourse Rules	قوانين الخطاب
Compétence Rhétorique	Rhetoric Competence	كفاءة بلاغية
Compétence Communicationnelle	Communicational Competence	كفاءة تواصلية
Linguistique	Linguistics	لسانيات

Sociolinguistique	Sociolinguistics	لسانيات إجتماعية
Langue Source	Source Language	اللغة الأصل
Langue Cible	Target Language	اللغة الهدف
Langue Spécialisée	Specialized Language	اللغة المتخصصة
Récepteur	Receiver	متلقي
Interculturalité	Acculturation	مثاقفة
Bagage Cognitif	Cognitive luggage	مخزون معرفي
Critique Littéraire	Literary Criticism	نقد أدبي
Réduction	Reduction	النحت
Texte	Text	النص
Texte Littéeraire	Literary text	النص الأدبي
Texte Spécialisé	Specialized Text	النص المتخصص
Texte Source	Source Text	النص المصدر
Texte Cible	Target Text	النص الهدف
Système Linguistique	Linguistic System	نظام لغوي
Théorie	Theory	نظرية
Théorie Interprétative	Interpretative Theory	نظرية تأويلية
Théorie de sens	Theory of Meaning	نظرية المعنى
Figuration	Figuration	مجاز

Théâtre	Theatre	مسرح
Pièce théâtrale	Play	مسرحية
Tournant Culturel	Cultural Turn	منعرج ثقافي
Sens	Meaning	معنى
Sens Dynamique	Dynamic Meaning	معنى ديناميكي
Sens Linguistique	Linguistic Meaning	معنى لساني
Corpus	Corpus	مدونات
Terme	Term	مصطلح
Terme Littéraire	Literary Term	مصطلح أدبي
Terminologie	Terminology	مصطلحية
Normes de la Traduction	Translation Norms	معايير الترجمة
Lexicologie	Lexicology	معجمية
Identité	Identity	هوية
Unité de sens	Unit of Meaning	وحدة دلالية
Clarté	Clarity	وضوح

مسرد المصادر والمراجع

1/القرآن الكريم :

-سورة المائدة: الآية 31.

-سورة الشعراء: الآية 149.

2/-المصادر:

01-ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية،(د.ط)، (د.ت).

02-ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ، 1990دار صادر، بيروت –لبنان المجلد السادس، مادة (نص).

03-أبو عثمان عمر الجاحظ، الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت،ط1، 1968.

04-أرسطو طاليس: في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني غلى العربي، حققه وترجمه: شكري عياد، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012.

05- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين،تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة،1948.

06-الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق مزيد نعيم، شوقسي العمري، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1،1998.

07-السيوطي (جلال الدين)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ط1، دار الكتب العلمية،1998 ج.1.

08-ميخائيل نعيمه،الغربال.

3/المعاجم:

01-ابن فارس(أحمد)، معجم مقاييس اللغة، وضحه ابراهيم شمس الدين، المجلد الثاني، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1999.

02-أحمد بن الفارس بن زكريا أبو الحسين: تحقيق: عبد السلام محمد هارون، معجم مقاييس اللغة، ج1، دار الفكر، بيروت، 1979.

03-مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب.

04-مصطفى إبراهيم ، الزيات أحمد حسن ، حامد عبد القادر، النجار محمد علي، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، اسطنبول، تركيا، مادة (ص،ل،ح).

4/الكتب باللغة العربية:

1. إبراهيم مراد، مسائل في المعجم، دار الغرب الإسلامية، بيروت، ط1997،1.
2. ابن رشد،الضروري في السياسة،ترجمة أحمد شحلان (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية،1988).
3. أحمد مطلوب، بحوث لغوية، ، دار الفكر، سوريا، ط1، 1987.
4. أوجين نيدا: نحو علم النص، ترجمة: ماجد النجار، مطبوعات وزارة الأعلام، الجمهورية العراقية، 1976.
5. بيتر نيومارك: الجامعفي الترجمة، ترجمة و إعداد حسن غزالة، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت- لبنان، ط1، 2006.
6. جان لوي كابانس، النقد الدبي و العلوم الإنسانية، ترجمة عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،ط2002/2.
7. جورج مونان، في اللسانيات و الترجمة، ترجمة لطيف زيتوني، دار المنتخب العربي، 1994.
8. الجوهري إسماعيل بن جهاد، تاج اللغة وصحاح العربية: تح أحمد عبد الغفور عطار،ط3: 1404هـ/1984 ،مادة صلح.
9. حسن الخمري، الترجمة و السيميائية، المجلس العلى للغة العربية، دار الهدى للطباعة و النشر والتوزيع، 2006.
10. الخوري شحادة،دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،ط1، 1919.
11. دراقي الزبير ،محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، الفصل الرابع،1992.

12. الديداوي محمد، الترجمة و التواصل دراسات تحليلية عملية لإشكالية الاصطلاح و دور المترجم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.
13. رشيد الجميلي،حركة الترجمة والنقل في المشرق الإسلامي في القرنين الأول والثاني للهجرة (قار يونس:منوشرات جامعة قار يونس،ب.ت).
14. رولان بارت، لذة النص، ت: منذر عياشي،(د.ط)،(د.ت).
15. سامية أسعد،ترجمة النص الأدبي،عالم الفكر،مجلد 19، العدد 4،وزارة الإعلام الكويتية،الكويت، يناير-فبراير-مارس 1989.
16. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001.
17. شوكت يوسف،هذا العدد الخاص بالترجمة،الموقف الأدبي، السنة17، العددان 202-203،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،شباط-آذار 1988.
18. الصديق بشير نصر،أربع مقدمات في الترجمة الأدبية ونقد لترجمة التليسي لآثار طاغور الشعرية (مقالات مخطوطة).
19. عادل عزام سقف الحيط، الدليل المعتمد للترجمة القانونية: ترجمة النصوص القانونية والمدنية والتجارية و الحكومية والشرعية من و إلى اللغة العربية والإنجليزية، عمان، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2012 .
20. عبد الرحمان التمارة، سؤال الترجمة: من نقطة التحويل على دائرة المثاقفة.
21. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية،مكتبة الشباب،(د.ت).
22. عبد القادر الفاسي الفهري،الترجمة والتوطين والسياسة اللغوية،في كتاب الترجمة في المغرب.
23. علي القاسمي،العراق في القلب:دراسات في حضارة العراق (بيروت/الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي،2004).

24. قاسم المومني، في قراءة النص، دار الفارس للنشر و التوزيع،عمان-الأردن،ط1 1999.

25. قباري محمد إسماعيل، علم الإنسان، منشأة المعارف الإسكندرية، دار بور سعيد للطباعة، 1982.

26. كحيل سعيدة، تعليمية الترجمة، دراسة تحليلية تطبيقية، اربد- الأردن، عالم الكتب الحديث، 2004.

27. كريستين دوريو، "أسس تدريس الترجمة التقنية"، ترجمة هدي مقنص، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007.

28. مالك بن نبي، مشكلة الثقافة (الحرفية في الثقافة)، دار الفكر، الجزائر،2000.

29. مجدي وهبة، د. محمد عناني، درايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1964.

30. محمّد الشريف الجرجاني، التعريفات، الدار التونسية للنشر، (د،ت)، (د،ط).

31. محمد برادة، الترجمة أفقا لمعرفة الآخر ومعرفة الذات، في كتاب الترجمة في المغرب، إعداد خديجة الكور وإبراهيم الخطيب،الرباط،وزارة الثقافة،2002.

32. محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو المنصور، تحقيق محمد عوض: تهذيب اللغة، ج9، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2001.

33. محمد حسن يوسف، كيف تترجم؟، بدون دار نشر، بدون بلد النشر، الطبعة الثانية، 2006.

34. محمد رشاد الحمزاوي، أعمال مجمع اللغة العربية بالقاهرة: مناهج ترقية اللغة تنظيراً ومصطلحا ومعجماً، الطبعة الأولى، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1988.

35. محمد عبد المعبود مرسي، التفسير الاجتماعي للثقافة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1990.

36. محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع و النشر، د.ت.

37. محمد غنيمي هلال، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع و النشر، 1957.
38. محمد محي الدين عبد الحميد، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، ومعه كتاب الانتصاف من الإنصاف، دار الفكر، سوريا، (د،ط)، (د،ت)،ج1.
39. محمد مصطفى رضوان،نظرات في اللغة،جامعة قار يونس، بنغازي،ط1976،1.
40. محمد مواعده، حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب.
41. محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب، مصر، (د.ت).
42. مصطفى القباج،مقاربات في الحوار والمواطنة ومجتمع المعرفة (فاس: دار ما بعد الحداثة،2006).
43. مفرح بن سليمان القوسي: مقدمات في الثقافة الإسلامية، ط3، دار الغيث للنشر، الرياض، 1998.
44. ميشال آلار، في المنهج العلمي وروح النقد بيروت،دار الإنسان الجديد،1974 م.
45. نادية شريف العمري: أضواء على الثقافة الإسلامية، مؤسسة الرسالة، لبنان ،2001.
46. نجيب العوفي، ظواهر نصية ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1992/1.
47. نيكول ألارديس: المسرحية في الأدب الإنجليزي، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1980.
48. هيربرت بيشت" و" جينفر دراسكاو"، مقدمة في المصطلحية، ترجمة الدكتور:محمد محمد حلمي هليل، مجلس النشر العلمي، الكويت، 2000.
49. ويليام شكسبير، تاجر البندقية، ترجمة خليل مطران،بيت الحكمة للنشر و التوزيع، ط1، سطيف- الجزائر، 2015.
50. يحيى بوتردين،تعليميّة النّص القانوني الأصيل و المترجم،ترجمة النّص القانوني،وهران،دار الغرب للنشر و التّوزيع، 2006.

5/الرسائل الجامعية:

01-ميراث العيد، الأدب المسرحي، نشأته وتطوره، رسالة ماجستير، إشراف عبد المنعم تليمة، جامعة القاهرة، 1998.

6/المجلات:

01-جان ألكسان، الترجمة الأدبية والتنمية الثقافية، مجلة الوحدة، العدد 62/61، أكتوبر/نوفمبر، 1998.

02- رشيد برهون، الترجمة ورهانات العولمة والمثاقفة، مجلة الفكر،الكويت، ع1،المجلد31،سبتمبر 2002.

03- مسعود ظاهر، الاتجاهات الأساسية لحركة الترجمة في لبنان و الوطن العربي، مجلة الوحدة، ع62/61، أكتوبر/ نوفمبر 1989.

04-عبد المنعم خفاجي،مجلة الحضارة الإسلامية،المصطلح العلمي في اللغة العربية،المعهد الوطني للتعليم العالي،العدد03،نوفمبر 1998، وهران، الجزائر.

05-مقال حامد صادق القنيبي،مجلة اللسان العربي، وعنوانه الاشتقاق وتنمية الألفاظ،عدد1990،34.

06-سلامة موسى: الثقافة والحضارة، مجلة الهلال، القاهرة، ذكره نصر محمد عارف في كتابه: "الحضارة (الثقافة المدنية) دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط2، 1994.

07-صلاح نيازي، "من تقنيات الترجمة"، في مجلة أوان، العدد 9 (2005).

08-عبد السلام بنعبد العالي،الترجمة والمثاقفة"،مجلة الوحدة،العدد 61-62 (1989).

09-بول ريكور، "تحدي الترجمة وسعادتها"، ترجمة :محمد المزيودي، في مجلة أوان، العدد 9 (2005.

7/القواميس:

01-عبد السلام المسّدي ،قاموس اللسانيات (عربي فرنسي)، (فرنسي عربي) مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب (د،ط)، (د،ت).

8/الكتب باللغة الأجنبية:

01-Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, Dictionnaire de poche de la langue Française, LAROUSSE étymologique et historique, librairie Larousse, Paris VI , 1971.

02-Bassnett.McGuire, Translation Studies.

03-Brahma Dutta Sharma Professor and Chairman Department of English Taiz University Campus, Turba, Republic of Yemen In Shakespeare's dramas.

04-Dampier, William Cicil, Shorter History of Science, Cambridge,1944.

05-Friedrich Schleiermacher, Des différentes méthodes du traduire, traduit par Berman, 2èmeéd, Paris, Seuil, 1999.

06-Gémar Jean Claude, « La traduction juridique et son enseignement : aspects théoriques et pratiques ». in Méta, vol 24, n° 1, 1979.

07-J.P Vinay/J.Darbelnet, Stylistique comparée du Français et de l'Anglais, édition Didier, Paris,1958.

08-John A.Haywood, Arabic Lexicography (Leiden:E.J.Brill,1965).

09-Lavault Olléon « Traduction spécialisée : pratiques, théories, formations » édition Peter-Long Bern, 2007.

10-Le petit Larousse en couleurs : Larousse, 1984.

11-Lerat Pierre, Les langues spécialisées, Paris, Presse De France,1995.

12-Maria Térésa Cabré, la terminologie :théorie, méthode et application, les presses de l'Université d'Ottawa 1998.

13-Mary Cregan: Reading The Merchant of Venice.

14-Newmark, A Textbook of Translation.

15-Oxford advanced learner's dictionnary, Oxford University Press, naw 8thedition, 2010.

16-Oxford Paperback dictionary thesaurus, oxford University Press, 2001.

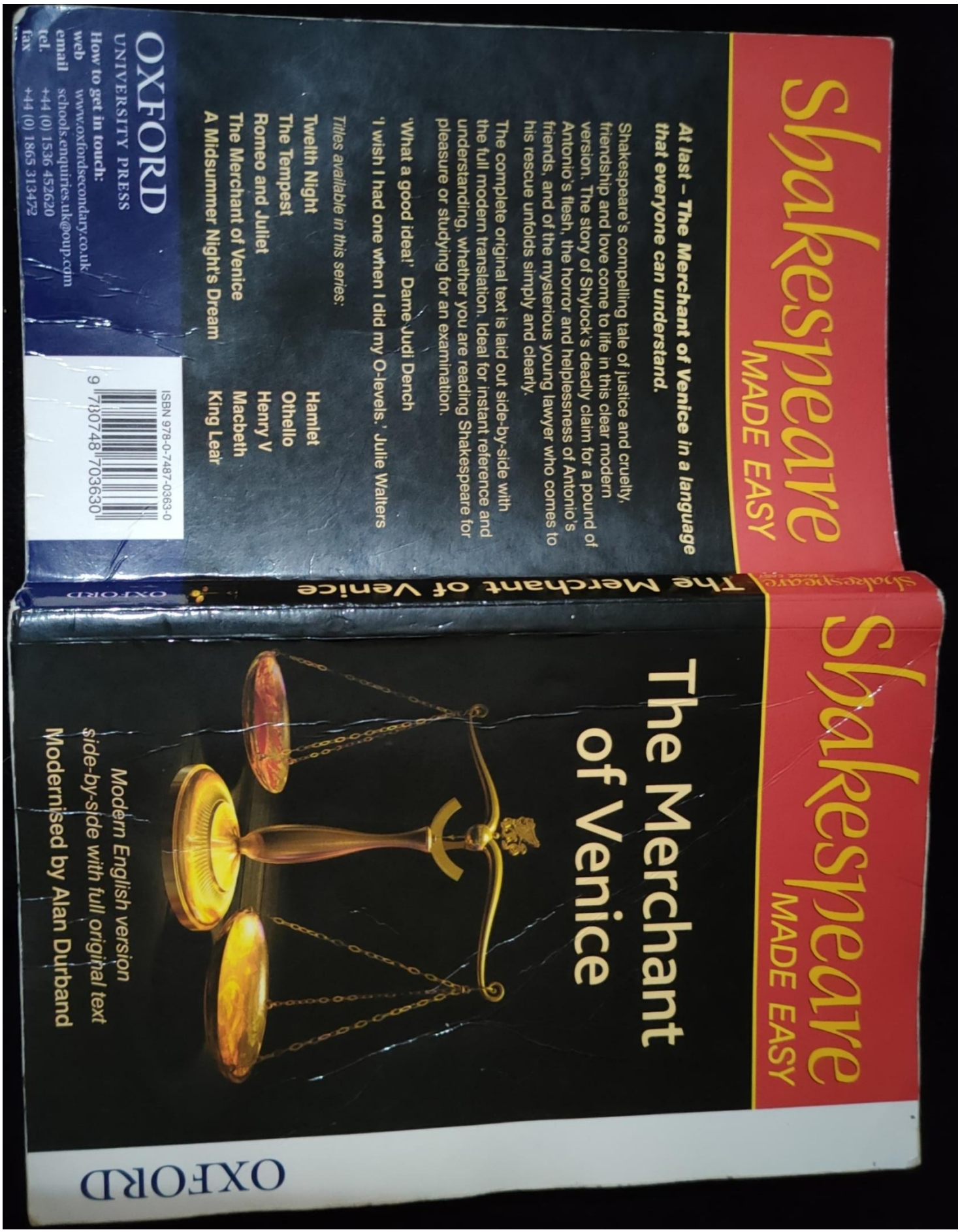
17-Savory, The Art of Translation.

18-TERRAL Florence, l'empreinte culturelle des termes juridiques, collectif traduction et terminologie juridique, laboratoire didactique de la traduction et multilinguisme, Oran, 2006.

19-The merchant of Venice, Shakespeare made easy, Modern English version, side-by side with full original text, Modernised by Alan Durband, OXFORD University Press, 2014.

20-Zins, Actes des Premiers assies de la traduction littéraire ,Arles,1984.

الملاحق



الملحق رقم 01: واجهة كتاب تاجر البندقية لشكسبير-نسخة انجليزية أصلية

ويليام شكسبير

تاجر البندقية

ترجمة خليل مطران

ويليام شكسبير (1564–1616م)

يعد أشهر مؤلف مسرحي عرفه التاريخ. له آثار بارزة في المسرح الكوميدي والتراجيدي جسد من خلالها أبرز دقائق النفس البشرية في بناء درامي متساو أقرب ما يوصف به أنه سيمفونية شعرية. وهو ينتسب لأسرة مرموقة. قام بالتدريس في بلدته «ستراتفورد أبون آفون» التي يوجد بها الآن مسرح يسمى باسمه، وقد تزوج من آن هاثاواي، وأنجب منها ثلاثة أطفال. في عام 1588م انتقل إلى لندن التي صارت نقطة الانطلاق لعالم المسرح والشهرة. ومن أشهر أعماله: «تاجر البندقية»، و«روميو وجولييت»، و«هاملت»، و«عطيل»، و«مكبث»، و«الملك لير».

بيت الحكمة
رقم الإيداع القانوني: 4487-2014
ردمك: 978 9931 416 48 7

الملحق رقم 02: واجهة كتاب تاجر البندقية ويليام شكسبير- ترجمة خليل مطران

وليم شيكسبير

تاجر البندقية

ترجمة وتقديم

د. محمد عناني

Bibliotheca Alexandrina
0147694

الملحق رقم 03: واجهة كتاب تاجر البندقية لويليام شكسبير- ترجمة محمد عناني

الملحق رقم 04: واجهة كتاب تاجر البندقية لويليام شكسبير- ترجمة خليل مطران الطبعة القديمة

A modern edition of a Shakespeare play is the result of a great deal of scholarly research and editorial skill over several centuries. The aim is always to publish a text (based on the good and bad Quartos and the Folio editions) that most closely resembles what Shakespeare intended. Misprints have added to the problems, so some words and lines are pure guesswork. This explains why some versions of Shakespeare's plays differ from others.

His theatre

The first purpose-built playhouse in Elizabethan London, constructed in 1576, was *The Theatre*. Its co-founders were John Brayne, an investor, and James Burbage, a carpenter turned actor. Like the six or seven 'public' (or outdoor) theatres which followed it over the next thirty years, it was situated outside the city, to avoid conflict with the authorities. They disapproved of players and playgoing, partly on moral and political grounds, and partly because of the danger of spreading the plague. (There were two major epidemics during Shakespeare's lifetime, and on each occasion the theatres were closed for lengthy periods.)

The Theatre was a financial success, and Shakespeare's company performed there until 1598, when a dispute over the lease of the land forced Burbage to take down the building. It was re-created in Southwark, as *The Globe*, with Shakespeare and several of his fellow-actors as the principal shareholders.

By modern standards, *The Globe* was small. Externally, the octagonal building measured less than thirty metres across, but in spite of this it could accommodate an audience of between two and three thousand people. (The largest of the three theatres at the National Theatre complex in London today seats 1160.)

Performances were advertised by means of playbills posted around the city, and they took place during the hours of daylight when the weather was suitable. A flag flew to show that all was well, to save playgoers a wasted journey.

Interior of the Swan Theatre – from a pen and ink drawing made in 1596 (Mansell Collection)

الملحق رقم 05: نموذج يمثل المسرح في القديم (العهد الإليزابيثي)

ملخص البحث

Abstract

الملخص بالعربية

يتناول هذا البحث بالدراسة طرائق العمل على ترجمة ظاهرة أدبية كثيراً ما وردت في المسرحية، و هي العناصر الثقافية، و ذلك من خلال دراسة مقارنة بين ترجمتين مختلفتين لمسرحية:

"**تاجر البندقية**" **– The Merchant of Venice–** والتي ألّفها "**ويليام شكسبير**"، بحيث احتوت على الكثير من العناصر الثقافية الخاصة ببيئتة الإنجليزية.

و يطرح هذا البحث الإشكال الآتي: **ما هي الإرهاصات الجوهرية التي تواجه مترجم النصوص الأدبية؟و إلى أي مدى من الفعالية و الجودة يمكن أن تصل الترجمة الأدبية؟ وعلى أي أساس تمت ترجمة مسرحية "تاجر البندقية" لـ ويليام شكسبير؟**

و إنّ ما دفعنا إلى القيام بهده الدراسة هو أنّ الحقل الأدبي و الثقافي عندنا بحاجة إلى هذا النوع من الدراسة المقارنة خصوصاً في المجال المسرحي، الذي اعتمد في نشأته على المسرح الأجنبي ، كما أنّ تطوره و نجاحه في تحقيق رؤية مسرحية أصيلة نراه محدوداً، فهو يقتصر على عدد معين من الكُتّاب.

واقتضت طبيعة الموضوع أن نتبع منهجاً معيناً من شأنه إفادتنا في بحثنا هذا، فقد اعتمدنا منهجين أساسيين، ألا وهما المنهج الوصفي الذي يعد ركيزة الدراسات اللغوية واللسانية، والمنهج التحليلي المقارن، لاعتقادنا أنهما يبدوان الأنسب. وسنأخذ بالمنهج الوصفي لتقديم بعض المفاهيم، وبالمنهج التحليلي المقارن، للقيام بتفكيك النصوص والعبارات محل الدراسة من كلا الجانبين الدلالي والتركيبي، في كل من النص الأصلي ونظيره المترجَم ، وكذا الطرائق التي واجهتهما في كل موضع وردت فيه تلك العناصر الثقافية في المدونة التي انتقيناها، بالتركيز على التحليل العلمي وضبط أوجه التشابه والاختلاف، للتوصل إلى ما استعمله المترجمين من أساليب في عملهما، وبعدها استنتاج مدى توفيقهما واقترابهما من المعنى، وما يمكن أن نقترحه للتوصل إلى ترجمة فعّالة.

ولقد قسمنا بحثنا هذا إلى **مقدمة** و**مدخل**، وكذا إلى **فصلين نظريين وفصل تطبيقي** و**خاتمة** . **الفصل الأول**: **المصطلح الأدبي والترجمة الأدبية**، والذي يضم بدوره بحثين، إذ تناولنا بالدراسة في **البحث الأول**: **المصطلح وآليات وضعه**، بحيث قمنا بتعريف المصطلح لغة واصطلاحاً، مستعينين بالمعاجم العربية، ثم وضحنا علاقته بالمفهوم والفرق بينهما، لنصل في آخر المطاف إلى تحديد طرائق وضعه وآلياته، من اشتقاق، ونحت، وتركيب، ومجاز، وتعريب. وتناولت في **البحث الثاني**: **الترجمة المتخصصة و الترجمة الأدبية** من الفصل نفسه تعاريف مستفيضة لكل من الترجمة المتخصصة والترجمة الأدبية، بحيث استفتحنا بتقديم ماهيتهما وخصائصهما، وثمناهما بدراسة مقارنة بينهما، لنخلص في الأخير إلى استعراض أساليب الترجمة التي وضعها كل من **فيناي** و**داربلينيه** بصفة عامة.

و **الفصل الثاني**: **الثقافة و المسرح وعلاقتهما بالعناصر الثقافية في الترجمة**، و الذي يضم هو الآخر بحثين، ففي **البحث الأول**: **الثقافة و علاقتها بالترجمة** و تناولنا فيه بالدراسة تعريف الثقافة و كذا آليات ترجمة العناصر الثقافية، أماّ **البحث الثاني** : **الترجمة والمسرح** فقد تطرقنا فيه إلى ماهية المسرح و الترجمة المسرحية.

أمّا **الفصل الثالث و هو الجانب التطبيقي**، فقد تناول بالتقييم ترجمتي " **مطران**" و " **عناني**" للعناصر الثقافية في مسرحية" **تاجر البندقية**"، من خلال إحصائها و تحليلها الدقيق، و من ثَمّ حشد نقاط الاتفاق و الاختلاف و أسبابهما، بحيث نقوم أحياناً باقتراح ترجمات نراها الأنسب أو الأقرب صواباً، محاولةً منّا الإلمام بكل جوانب موضوع دراستنا إلماماً شافياً.

لقد تبين في آخر هذه الدراسة، أنّ "**مطران**" و "**عناني**" قد تخالفا حقاً في منهجية العمل الترجمي، و فد دفعهما غياب إستراتيجية عمل واضحة لنقل العناصر الثقافية، إلى تحكيم ثقافتهما غي توظيف الرصيد الثقافي الشعبي لبيئة كل واحد منهما، بهدف إنجاح عملية تلقي المسرحية المترجمة، إلا

انّه اعتماداً على ظروف كتابة مسرحية « **The Merchant of Venice** »، والغرض من تأليفها، ظهر اشتغالهما على هذا الأساس قريباً للصواب في كثير من المواقف.

الملخص بالانجليزية

Abstract :

This research is trying to study the methods of working on the translation of a literary manifest used in the play. This phenomenon is The Cultural Elements, by using a comparative study of two different translations of the play of - **The Merchant of Venice- written by WILLIAM Shakespeare.**

The problematic of our research is: What are the essential difficulties facing the translator of literary texts, and to what extent of effectiveness and quality can literary translation reach? And on what basis was **William Shakespeare's "The Merchant of Venice"** translated?

And what motivated us to do this study is that our literary and cultural field needs this kind of comparative study, especially in the theatrical field, which was based on the foreign theatre, and its development and success in achieving an authentic theatrical vision that we considered it as limited, It is restricted to a certain number of writers.

The nature of the topic necessitated that we follow a specific approach that would benefit us in our research. We have adopted two basic approaches, namely, the descriptive approach, which is the pillar of linguistic studies, and the analytical comparative approach, that they

seem the most appropriate. We will use the descriptive approach to present some concepts, and the analytical comparative method, to analyse the texts and expressions under study from both the semantic and structural sides, in both of them, the source and the target text. As well as following the methods that confronted them in every situation in which these cultural elements were mentioned in the corpus that we selected, by focusing on scientific analysis and controlling the similarities and differences, to discover the methods used by the translators in their work, and then conclude the extent of their compatibility and proximity to the meaning, and what we can suggest in order to reach an effective translation. According to this, we have devided our research into an introduction, a prelude, and into two theorical chapters, a practical chapter, and a conclusion.

The First Chapter : the literary term and literary translation, which in turn includes two researches, as we studied in the first research the term and its mechanisms, so that we defined the term in language and idiomatically, using Arabic dictionaries, then we clarified its relationship to the concept and the difference between them, in order to finally reach Its methods and mechanisms, from derivation, reduction, composition, figuration, and Arabization. In the second research, I dealt with specialized translation and literary translation from the same chapter, with extensive definitions of both specialized translation and literary translation, so that we started it by giving definitions and characteristics, then making a comparative study

between them, to conclude at the end the translation's method developed by Vinay and Darblenet in general.

The Second Chapter : Culture and Theatre and their Relationship with Cultural Elements in Translation, which also includes two studies. In the first research: Culture and its relationship to translation, we dealt with the study in the definition of culture and also the mechanisms of translating cultural elements, and the second research: translation and theatre in which we defined theatre and theatrical translation.

The Third Chapter : we made a direct comparative practice on the play, analysis, citation of resemblances, differences, and its causes. After that we tried to suggest – in case of bad translation- other ones better recognize our subject.

At the end of this study, we have discovered that **« Mutran »** and **« Anani »**, were effectively using two different methods of translation, the absence of a translational strategy on the Cultural Elements, derives them to take equivalences from local culture of every one, in order to make their work more effective when reading the translated play. However, according to the conditions of writing the play of « **The Merchant of Venice** » and its purpose, their work seems acceptable in various situations of translation.

ملخص الأطروحة:

تؤدي الترجمة الأدبية دورًا مهمًا عند نقل الرسالة من لغة إلى أخرى ، لا بل من ثقافة إلى أخرى لأن مقاربتنا في الرسالة الأصلية تُمكننا من تقديم جودة أفضل للنص الأدبي المترجَم، وتتطلب الترجمة الأدبية الكثير من المهارة، بحيث لا نُغفل أن ترجمة كتاب أو قصيدة، وخاصة مسرحية، ربما سيقرؤها آلاف القراء. مما يستوجب أن يكون النص مطابقاً لنظيره إلى حد ما ، ففي واقع الأمر نحن بحاجة إلى التركيز على حقيقة أن النص الهدف يجب أن يُحدث الأثر نفسه بالنسبة للنص الأصل.

الكلمات المفتاحية: الترجمة الأدبية– ثقافة– النص الأدبي –المسرحية– السياق–النص الأصل– النص الهدف.

Abstract :

The literary translation performs an important role when making the transfer of information from a language to another, even from one culture to another, because our approach to the source information allows us to provide the best quality of the rendered literary text. Literary translation requires a lot of skill, that we should not forget that the translation of a book or a poem, and especially a play, perhaps, will be read by thousands of readers. This means that the text needs to be adequate and moreover - we need to focus on the fact that the target text should create the same response as the source text.

The keywords : literary translation –culture- literary text- play- context- Source text- Taeget text.

Résumé :

La traduction littéraire effectue un rôle important lors du transfert d'informations d'une langue à une autre, voire d'une culture à une autre, car notre approche de l'information source nous permet de fournir la meilleure qualité du texte littéraire rendu. La traduction littéraire demande beaucoup de compétences. Il ne faut pas oublier que la traduction d'un livre ou d'un poème, et surtout d'une pièce théâtrale, peut-être, sera lue par des milliers de lecteurs. Cela signifie que le texte doit être adéquat et de plus - nous devons nous concentrer sur le fait que le texte cible doit créer le même impact que le texte source.

Les mots clés : traduction littéraire – culture- -texte littéraire - pièce théâtrale- contexte- texte source- texte cible.