جامعة الجزائر 2
أبو القاسم سعد الله
معهد الترجمة

إشكالية ترجمة الفكاهة في النص المسرحي: مسرحية Cyrano de Bergerac لـ Edmond Rostand، باقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي وترجمة عباس حافظ إلى العربية أنموذجًا — دراسة تحليلية ونقدية.

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الترجمة

تخصص عربي فرنسي عربي

إعداد الطالب:
عادل حواس

الأستاذ المشرف:
أ.د/ دليلة خليفي

السنة الجامعية 2026/2025

جامعة الجزائر 2
أبو القاسم سعد الله
معهد الترجمة

إشكالية ترجمة الفكاهة في النص المسرحي: مسرحية Cyrano de Bergerac لـ Edmond Rostand، باقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي وترجمة عباس حافظ إلى العربية أنموذجًا ـــ دراسة تحليلية ونقدية.

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الترجمة

تخصص عربي فرنسي عربي

إعداد الطالب:
عادل حواس

الأستاذ المشرف:
أ.د/ دليلة خليفي

لجنة المناقشة:

أ.د فاطمة عليوي	جامعة الجزائر 2	رئيسا
أ.د دليلة خليفي	جامعة الجزائر 2	مشرفا مقررا
أ.د حلومة التجاني	جامعة الجزائر 2	مناقشا
أ.د حسينة لحلو	جامعة الجزائر 2	مناقشا
د.هاجر حاوشين	جامعة الجزائر 2	مناقشا
أ.د سعيدة كحيل	جامعة باجي مختار عنابة	مناقشا
د. محمد باب الشيخ	جامعة يحي فارس المدية	مناقشا

السنة الجامعية 2026/2025

اهداء

الحمد لله الذي أذن للحلم أن يكتمل،

إليك أمي .....إليك أبي

يا مَنْ لا تزالُ أنفاسي تتفيّأُ ظلالَ عِطركما، ويا مَنْ ذكراكما سراجُ عِزٍّ لا ينطفئ.

إلى سيدة النور الغالية كديل، يا مَنْ كنتِ لغربتي بلسماً، ولعتمتي قمراً... علّمتِني أن مِحْرابَ العِلمِ صلاة، وأنَّ الصبرَ جَناحُ نورٍ يُحلّقُ بنا نحو البعيد.

وإلى التي اختصرتْ كلَّ النساء ...إلى زوجتي، وحبيبتي، و ...روكساني، يا مَنْ كنتِ وما زلتِ وطني ومأمني، وندى أيامي .يا رفيقةَ الدربِ التي حوَّلَتْ وَحشتَهُ أُنسًا، ويا سَكَنَ الروحِ الذي أطفأَ قَلَقَها .أنتِ لستِ مُجرَّدَ رفيقة، بل أنتِ الإلهامُ والحِبرُ الذي كُتِبَ بهِ هذا الحلم .لم أكنْ بحاجةٍ لأختبِئَ خلفَ الكلماتِ معكِ، فكنتِ تَرَيْنَ القلبَ قبل أن يَنطِقَ اللسان .في عينيكِ قرأتُ وعدَ الغد، وبقربكِ كانَ كلُّ صعبٍ يَهُون .لكِ من القلبِ ما يفوقُ عهودَ المحبة، لكِ العُمرُ... يتجدَّدُ حُبًا مع كلِّ نَفَسٍ، وينبضُ شكرًا مع كلِّ فجر.

إلى فادي وزكريا، يا غَرْسَ عُمري وثَمرَةَ الرُّوح، أنتما قَصيدَتِي... خُطاكُما تَكتُبُ فُصُولَ الغَد.

إلى إخوتي وسندي ...وأحبّتي جميعًا، لكم من الامتنانِ ما يَليقُ بوفائكم العَذب، ومن الدعاء ما يُظلِّلُ قلوبَكم.

إلى روحٍ لا تغيب ...أخي وليد، سَلامٌ يُظلِّلُكَ ورحمةٌ تَغشاك، فاللهمَّ لُقيانا في جنَّتِك.

إلى ياسين وبلال ومحمد لن أنسى فضلكم علي.

إلى أخوتي جليل زاكي وجابر دمتم عزوتي ورفاق الدرب

وإلى كلِّ روحٍ آمنتْ بي، وساندتْ هذا المسير، وأهدتني كلمةً كالغيث ...لكم جميعًا أُهدي ثمرةَ هذا السعي، مُكلَّلَةً بالحبِّ والعرفان

شكر وعرفان

يقول رسول الله ﷺ :"*مَن لا يشكرِ الناسَ لا يشكرِ اللهَ*"
واقتداءً بهذا الهدي النبوي الكريم، أتقدّم بخالص عبارات الامتنان وأسمى آيات التقدير إلى كل من أسهم في دعمي ومساندتي خلال هذه المسيرة العلمية.

أتوجّه بأصدق مشاعر الشكر والامتنان إلى أستاذتي الفاضلة الأستاذة الدكتورة دليلة خليفي، مشرفة هذا العمل، التي كانت لي السند العلمي والدعامة الأساسية في مختلف مراحله. لقد منحتني من وقتها وجهدها وخبرتها ما يفوق حدود الواجب، فكانت بتوجيهاتها السديدة، وملاحظاتها الدقيقة، وصبرها الكبير، نورًا يهدي خطاي، ودعمًا يدفعني إلى المضي قدمًا بثبات. إن كلمات الشكر لتعجز عن الإحاطة بجميل صنيعها، وأسأل الله تعالى أن يجزيها عني خير الجزاء، ويبارك في علمها وعمرها وعطائها، ويجعل ما قدّمته في ميزان حسناتها.

ويسعدني أن أتقدّم بجزيل الشكر والتقدير إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة الموقّرة، لما تفضّلوا به من وقت وجهد في قراءة هذا العمل وتقييمه، وما قدّموه من ملاحظات وتوجيهات علمية قيمة تُثري هذا البحث وتُسهم في تطويره. فجزاهم الله خير الجزاء على ما بذلوه خدمة للبحث العلمي.

كما أرفع خالص عبارات الشكر والوفاء إلى معهد الترجمة بجامعة الجزائر 2، هذا الصرح العلمي الذي احتضن مسيرتنا الأكاديمية، ووفّر لنا بيئة معرفية محفّزة للنمو والتعلّم. ولا يفوتني أن أشكر الأستاذة الدكتورة عديلة بن عودة، مديرة المعهد، على رعايتها وتشجيعها ودعمها المتواصل للباحثين، وعلى جهودها في الارتقاء بالعمل الأكاديمي داخل المعهد.

وفي الختام، أتوجّه بالشكر لكل من مدّ لي يد النصيحة أو الدعم أو التشجيع، راجيًا من الله تعالى أن يجزيهم جميعًا خير الجزاء، وأن يبارك في جهودهم، ويوفّقهم إلى كل خير.

"إني رأيت أنه لا يُكتب إنسان كتاباً في يومه، إلا قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا أعظم العِبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

العماد الأصفهاني

"تحليل الفكاهة يشبه تشريح الضفدع. قليلون يهتمون بالأمر، والضفدع يموت أثناء العملية"

E.B. White

فإذا كانت البسمة هي ذلك البرزخ الكوني الذي تلتقي فيه الأرواح، فإن دراستنا لها ليست محاولة "للقبض على النور" في أيدينا، بل هي محاولة جريئة لفهم "هندسة الضوء "نفسها.

فنحن لا نغوص في أعماقها لنصفّ جذوتها، بل لنتعلم كيف نشعل سراجها في آفاقٍ غريبةٍ ونُصلماتٍ لغويةٍ أخرى. إنها تضحيةٌ ضرورية، نقدم فيها النكتة الفردية قرباناً على مذبح الفهم..... إنها تضحية بالضحكة الفردية في سبيل فهم الضحك الإنساني الأكبر

الباحث

- ملخص

يتناول هذا البحث إشكالية ترجمة الفكاهة في النص المسرحي من خلال دراسة تحليلية–نقدية لمسرحية سيرانو دو برجراك (*Cyrano de Bergerac*) لـ إدمون روستان(Edmond Rostand) ، بالتركيز على اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي وترجمة عباس حافظ. ينطلق البحث من فرضية أساسية مفادها أن نقل الفكاهة المسرحية ليس مجرد عملية لغوية، بل هو فعل معقّد يتقاطع فيه البعد اللغوي مع البعد الثقافي والأدائي.

اعتمدت الدراسة إطارًا نظريًا متعدّد المرجعيات يشمل نظرية أنواع النصوص لكاتارينا رايس (Katharina Reiss)، ونموذج التقييم التداولي لجوليان هاوس(Juliane House) ، ونظرية الهدف لهانس فيرمير(Hans Vermeer) ، والتحويل البين–لغوي لرومان جاكبسون (Roman Jakobson)، إضافة إلى مقولات جيرار جينيت (Gérard Genette) حول العتبات، وتحليلات أنطوان بيرمان (Antoine Berman) لنزعات التشويه. وقد مكّن هذا الإطار من تحليل النصوص التطبيقية وفق مستويات لغوية وبراغماتية وأدائية.

أظهرت النتائج أن المنفلوطي، بانحيازه إلى السرد الأدبي المطوّل، أفقد النص كثيرًا من حيويته المسرحية، محوِّلًا الفكاهة إلى صور بلاغية وأبعاد وعظية. أما عباس حافظ، فحافظ على الإيجاز والإيقاع الحواري المباشر، ما جعله أنجح في نقل الأثر الكوميدي إلى القارئ العربي. كما أبرز البحث أن الخلفية الثقافية لكل مترجم كان لها دور حاسم في اختياراته.

وتخلص الدراسة إلى أن ترجمة الفكاهة المسرحية تمثل مفاوضة مستمرة بين الأمانة للنص الأصلي والتكييف لذائقة الجمهور الهدف. كما تقترح آفاقًا مستقبلية تشمل دراسة استقبال الجمهور العربي لترجمات روستان(Rostand) ، وبناء مدوّنات مقارنة، وتوسيع الاهتمام الأكاديمي في الجزائر والعالم العربي بأعمال هذا الكاتب الفذ.

الكلمات المفتاحية: الترجمة المسرحية، الفكاهة، الأداء، الاستراتيجيات الترجمية، الأدب المقارن، التداولية.

- Résumé

Cette recherche s'intéresse à la problématique de la traduction de l'humour dans le texte théâtral à travers une étude analytique et critique de *Cyrano de Bergerac* d' *Edmond Rostand*, en mettant l'accent sur l'adaptation de Moustafa Lotfi Al-Manfalouti et la traduction d'Abbas Hafez. L'hypothèse centrale est que la traduction de l'humour ne relève pas uniquement du transfert linguistique, mais constitue un acte complexe où interagissent dimensions linguistiques, culturelle et performative.

Le cadre théorique mobilisé combine la théorie des fonctions du texte (Reiss), le modèle d'évaluation pragmatique (House), la théorie du Skopos (Vermeer), la transposition interlinguale (Jakobson), ainsi que les notions de Genette sur les seuils textuels et les réflexions de Berman sur les tendances déformantes.

Les résultats montrent que l'adaptation de Manfalouti, par son recours au récit littéraire développé, affaiblit l'effet comique immédiat. En revanche, Hafez a privilégié la brièveté et le rythme dialogique, préservant l'impact comique. L'étude révèle aussi l'influence décisive de l'arrière-plan culturel des traducteurs.

En conclusion, la traduction de l'humour théâtral apparaît comme une négociation permanente entre fidélité au texte source et adaptation au public cible. La recherche propose des pistes futures : étude de la réception arabe des traductions de Rostand, constitution de corpus comparatifs, et appel à renforcer l'intérêt académique, notamment en Algérie, pour cet écrivain majeur.

Mots-clés : traduction théâtrale, humour, performance, stratégies de traduction, littérature comparée, pragmatique.

- Abstract

This study addresses the issue of translating humor in theatrical texts through an analytical and critical examination of *Cyrano de Bergerac* by *Edmond Rostand*, focusing on the adaptation by Moustafa Lotfi Al-Manfalouti and the translation by Abbas Hafez. The central hypothesis is that translating theatrical humor is not a purely linguistic operation, but a complex act where linguistic, cultural, and performative dimensions intersect.

The research draws on a multidimensional theoretical framework, combining Reiss's text function theory, House's pragmatic equivalence model, Vermeer's Skopos theory, Jakobson's concept of interlingual transposition, as well as Genette's notion of paratexts and Berman's analysis of deforming tendencies.

The findings show that Al-Manfalouti's adaptation, with its extended narrative style, diluted the immediacy of the comic effect. By contrast, Hafez preserved brevity and dialogic rhythm, which allowed the translated text to convey the intended comic impact. The study also highlights the decisive role of the translators' cultural backgrounds.

In conclusion, translating theatrical humor emerges as a constant negotiation between fidelity to the source text and adaptation to the target audience. The study suggests future research avenues, including audience reception studies of Rostand's works in Arabic, building comparative corpora, and encouraging greater academic attention—particularly in Algeria—toward this distinguished author.

Keywords: theatrical translation, humor, performance, translation strategies, comparative literature, pragmatics.

- **الفهرس**

- ملخص ..... أ
- Résumé ..... ب
- الفهرس ..... د

مقدمة ..... ش

الفصل الأول: الفكاهة في الأدب المسرحي المفاهيم والنظريات 5

تمهيد: 4

المبحث الأول: الفكاهة في النص المسرحي 5

1.مفهوم الفكاهة في النص المسرحي: 6

1.1. الفكاهة لغة: 6

1.1.1. في اللغة العربية: 6

2.1.1. مفهوم الفكاهة في اللغة الفرنسية: 8

2.1.الفكاهة والأدب: 11

3.1. وظائف الفكاهة في النص المسرحي: 19

1.3.1.الوظيفة الترفيهية للفكاهة 20

2.3.1.الوظيفة الدرامية للفكاهة 21

المبحث الثاني: أنواع الفكاهة في النص المسرحي 24

1. الفكاهة اللفظية(Humour verbal) 25

2. الفكاهة الظرفية/السلوكية(Humour situationnel ou comportemental) 26

3.الفكاهة البصرية (Humour visuel) 26

4. الفكاهة الساخرة (Humour satirique) 27

5. الفكاهة السوداء(Humour noir) 28

6. الفكاهة الثقافية/الإثنية(Humour culturel) 29

المبحث الثالث: العلاقة بين الفكاهة والدراما 31

1.توظيف الفكاهة في تطوير الحبكة وتقديم الشخصيات: 32

1.1.الفكاهة أداة لتطوير الحبكة الدرامية 32

2.1. الفكاهة آلية لبناء الشخصيات 33

3.1. دور الفكاهة في تخفيف التوتر وتعزيز تفاعل الجمهور 34

1.3.1. الفكاهة والتنفيس عن التوتر 34

2.3.1. الفكاهة في تعزيز تفاعل الجمهور 34

المبحث الرابع: نظريات الفكاهة وتجلياتها في ترجمة الخطاب المسرحي 37

1. النظريات الكلاسيكية المؤسِّسة: الأبعاد الفلسفية والنفسية للفكاهة 38
1.1. نظرية التفوّق: (Théorie de la supériorité): الجذور الفلسفية للضحك كفعل اجتماعي هرمي 39
2.1. نظرية التخفيف (Théorie du soulagement):الآلية النفسية للفكاهة كمتنفس للطاقة المكبوتة 42
3.1. نظرية الغرابة (Théorie de l'incongruité): البنية المعرفية للفكاهة كإدراك للتناقض 44
2. المقاربات الحديثة: الفكاهة كفعل اجتماعي وتداولي 47
1.2. البعد الاجتماعي–الفلسفي: نظرية هنري برغسون والضحك كـ "لفتة اجتماعية" 47
2.2. البعد اللساني–التداولي :النظرية العامة للفكاهة اللفظية (GTVH) لـ سالفاتوري أطاردو Salvatore Attardo 49
خلاصة الفصل الأول 53
الفصل الثاني: دراسة تقابلية في أدب الفكاهة المسرحي بين الفرنسية والعربية 5
تمهيد 58
المبحث الأول: الخصوصيات الثقافية للفكاهة المسرحية بين الفرنسية والعربية 60
1. ملامح الفكاهة في المسرح الفرنسي: من إتيان جوديل إلى إدمون روستان 61
1.1. التأسيس الكلاسيكي موليير وكوميديا الأخلاق (Comédie de Mœurs) 61
2.1. كوميديا التنوير لدى بومارشيه والنقد السياسي الساخر 62
3.1. الكوميديا البطولية الرومانسية EdmondRostand 63
2. تجليات الفكاهة في الأدب والمسرح العربي: من النقد الضمني إلى التثوير المباشر 64
1.2. الجذور التراثية: المقامة كشكل درامي-سردي ساخر 64
2.2. بواكير المسرح الحديث: كوميديا اللهجة العامية والهوية الوطنية 65
3.2. مسرح الأفكار والتسييس: الكوميديا السوداء كأداة تغيير 66
3. فضاءات التلاقي: الموضوعات المشتركة في الخطاب الكوميدي 67
1.3. السخرية من السلطة والامتياز 67
2.3. نقد الطبقية والنفاق الاجتماعي 68
3.3. الحب والزواج والقيود الاجتماعية 68
4. عوامل الاختلاف بين المسرح الفرنسي والمسرح العربي 70
1.4.حدود الجرأة والرقابة الاجتماعية والسياسية 70
2.4. وظيفة الضحك: بين الإصلاح الأخلاقي والتثوير السياسي 70
المبحث الثاني: نماذج للفكاهة بين المسرحين العربي والفرنسي 73
1.الفكاهة اللفظية (Humour verbal) 74
1.1.التلاعب بالكلمات والألفاظ في نصوص موليير 74
2.1. السجع والمفارقات اللغوية في المقامات العربية 75
3.1. أثر الاختلاف اللغوي (الفرنسية مقابل العربية) في بناء الضحك 76
2. الفكاهة الموقفية (Humour situationnel) 77
1.2. المواقف الكوميدية الناتجة عن سوء التفاهم أو تضارب المصالح في المسرح الفرنسي 77
2.2. الكوميديا الاجتماعية عند نجيب الريحاني وعلي الكسار 78
3.2. دور المفارقة الدرامية في توليد الضحك 79

3. الفكاهة البصرية(Humour visuel) 80
1.3. الحركات الكاريكاتورية والإيماءات في عروض "كوميديا دي لارتي" (Commedia dell'arte) الفرنسية..... 80
2.3. الأداء الجسدي والارتجال في المسرح العربي الشعبي..... 81
3.3. دور الإخراج والسينوغرافيا في تكثيف الأثر الكوميدي..... 81
4. الفكاهة الساخرة والسوداء(Humour satirique et noir) 82
1.4. السخرية من الطبقة الأرستقراطية في مسرحيات موليير 82
2.4. النقد الاجتماعي والسياسي في المسرح العربي الحديث..... 83
3.4. الفكاهة السوداء كآلية لمواجهة الأزمات والحروب في كلا السياقين. 84
5. الفكاهة الثقافية(Humour culturel) 85
1.5. الإشارات الأدبية والتاريخية في مسرحية سيرانو دو برجراك 85
2.5. التوظيف الثقافي والمحلي للفكاهة في المسرح العربي (الأمثال، الحكايات الشعبية)..... 86
3.5. أثر المرجعية الثقافية على فهم الضحك وتلقيه..... 87
خلاصة الفصل الثاني 90
الفصل الثالث: ترجمة الفكاهة في النص الدرامي – مقاربات نظرية واستراتيجيات تطبيقية..... 57
تمهيد..... 95
المبحث الأول: أبعاد التحدي في ترجمة الفكاهة الدرامية..... 98
1. البُعد اللغوي-البلاغي: معضلة التلاعب اللفظي والنكت المرجعية 99
1.1.التلاعب اللفظي :(jeu de mots) **التصنيف والصعوبات**..... 99
2.1. الإشارات الثقافية الخاصة والمحرمات(tabous) 102
1.3. الاستراتيجيات الجزئية والكلّية: من التعويض إلى التوطين والتغريب 108
2. البُعد السيميائي والأدائي: ترجمة ما وراء النص المكتوب..... 111
1.2 الوسائط غير اللفظية وأثرها الكوميدي 111
2.2. إشكالية قابلية الأداء :(jouabilité scénique) المترجم والمخرج كمترجم ثانٍ للنص 113
3.البعد التداولي–الثقافي: فجوات التلقي واستراتيجيات المعالجة..... 115
1.3. التباين في استقبال الفكاهة وأسبابه 115
2.3. استراتيجيات معالجة الفجوات الثقافية..... 118
3.3. المقارنة التداولية بين التلقي العربي والغربي..... 120
المبحث الثاني: الحتمية الوظيفية: نظرية الهدف (Skopos) كإطار مرجعي..... 122
1. مبادئ النظرية وتطبيقاتها على الفكاهة 123
2. إعادة تعريف الأمانة: من أمانة النص إلى أمانة الوظيفة 126
2.2. الترجمة التكييفية (Adaptation/Tradaptation): **الدوافع والحدود** 127
المبحث الثالث: المترجم كوسيط إبداعي وصانع قرار 129
1. عملية اتخاذ القرار الترجمي في الممارسة العملية. 130
2. أهمية السياق التعاوني: المترجم والمخرج والممثلون..... 133

3.3. معايير تقييم ترجمة الكوميديا في النص المسرحي 138

1.3 تحقيق الأثر الكوميدي 138

2.3 قابلية الأداء العملية: 140

3.3. الملاءمة الثقافية والتداولية 141

خلاصة الفصل الثالث 145

الفصل الرابع: دراسة تطبيقية تحليلية ونقدية للمدونة بين الأصل والنقل 147

تمهيد 155

..... 157

المبحث الأول: المنهج التحليلي النقدي في دراسة ترجمة الفكاهة المسرحية: حالة *سيرانو دو برجراك* 157

1.الإطار النظري للمنهج الوصفي-التحليلي: مفاهيم وتصورات 158

1.1. كاتارينا رايس: وظائف النص وتقييم الجودة 158

2.1. جوليان هاوس (Juliane House): نموذج تقييم الجودة (التكافؤ الأسلوبي والبراغماتي) 160

3.1. هانس فيرمير (Hans Vermeer) نظرية الهدف (Théorie du Skopos) 161

2.الإطار النظري للمنهج النقدي: مفاهيم وتصورات 164

1.2 رومان جاكبسون (Romane Jakobson)– التحويل البين-لغوي والعلاقة بين اللغة والأداء 164

2.2. جيرار جينيت (Gérard Genette): العتبات النصية (Paratexte) والتناص (Intertextuality) 165

3.2. أنطوان بيرمان (Antoine Berman) – مفهوم تجربة الغيرية 166

3. إطار تحليلي متكامل لترجمة النصوص الدرامية 167

1.3. المنهج االوصفي والنقدي في ترجمة الفكاهة المسرحية: مسرحية "سيرانو دو برجراك" لـ إدمون روستان أنموذجًا 169

2.3.المنهج الوصفي وتفكيك آليات القرار الترجمي 171

1.2.3. أسس المنهج الوصفي ووظيفة النص المسرحي 171

2.2.3. التحليل اللغوي-البراغماتي والأدائي للفكاهة (دراسة تطبيقية على "تيراد الأنف") 172

3.2.3. البعد الأسلوبي-الإيقاعي وإشكالية نقل الشعرية المسرحية (دراسة تطبيقية على "قصيدة المبارزة") 175

4.2.3. التحويلات الترجمية وأثرها على البنية الدرامية 176

5.2.3. الأبعاد الثقافية-التاريخية في ترجمة المدونة 177

4. المنهج النقدي وتقييم الأثر الجمالي والثقافي للترجمة 178

1.4. أسس المنهج النقدي و"تجربة الغيرية" 178

2.4.غائية الترجمة وتأثيرها على الاختيارات النقدية 179

3.4. نقد الأبعاد الاجتماعية وتمثيلات السلطة 180

4.4. تقييم الجودة الأدبية والأثر الجمالي 180

المبحث الثاني الدراسة التطبيقية 183

1.مدونة المصدر (سيرانو دو برجراك) 184

1.1. العتبات النصية 184

1.1.1. الغلاف(La couverture) 184

2.1.1.الإهداء(Dédicace) 185

3.1.1. المقدمات(Préfaces) 185
4.1.1.العتبات في سياق الترجمة المسرحية 186
2.1. التعريف بصاحب المدوّنة إدمون روستان (Edmond Rostand) 186
1.2.1. تكوينه العلمي والأدبي 187
2.2.1. مشروع الكتابة المسرحية عند روستان Rostand 187
3.2.1. أثره الأدبي والفكري 187
4.2.1. خصوصيات تجربته مع الفكاهة 188
5.2.1. روستان بين الأدب والتاريخ 188
3.1. تقديم مدوّنة المصدر سيرانو دو برجراك 189
1.3.1. البنية الدرامية للمسرحية 189
2.3.1. ملخّص المسرحية 190
3.3.1. دراسة أسلوبية للغة المدوّنة 191
1.3.3.1. الخصائص العَروضية(les caractéristiques métriques) 192
2.3.3.1. البلاغة واللعب اللفظي(le jeu verbal) 192
3.3.3.1. البُعد الأسلوبي–الإيقاعي(dimension stylistique et rythmique) 193
4.3.3.1. العلاقة بين اللغة والأداء(langue et performance) 193
5.3.3.1. ملامح الفكاهة في مسرحية سيرانو دو برجراك 194
- الفكاهة اللفظية(le comique de langage) 194
- الفكاهة الموقفية(le comique de situation) 195
- الفكاهة القائمة على التناص(le comique intertextuel) 195
- المفارقة بين البطولي والهزلي(le contraste tragique-comique) 196
- أثر الفكاهة في التلقي(la réception comique) 197
2.مدونة الاقتباس (الشاعر – مصطفى لطفي المنفلوطي) 197
1.2. العتبات النصيّة 197
1.1.2. غلاف النص 197
2.1.2. الإهداء 198
3.1.2. التقديم (المقدّمة) 198
4.1.2. الفهارس والتنظيم الداخلي 198
5.1.2. الدلالة النقدية للعتبات 199
2.2. التعريف بصاحب مدونة الاقتباس (مصطفى لطفي المنفلوطي) 199
1.2.2. السيرة الأدبية والنقدية 199
2.2.2. إسهاماته في الأدب العربي 200
3.2.2. مكانته في المسرح المترجم 200
4.2.2. النقد الموجّه إليه 200
3.2. تقديم مدوّنة الاقتباس: *الشاعر* 201

1.3.2. البنية الدرامية 201
2.3.2.الشخصيات 202
3.3.2.ملخّص الأحداث 202
4.3.2.البعد الثقافي للاقتباس 203
5.3.2. دراسة أسلوبية للغة المنفلوطي 203
1.5.3.2. الطابع العام للغة 203
2.5.3.2. الإيقاع(le rythme) 204
3.5.3.2. التراكيب والأسلوب(la syntaxe et le style) 204
4.5.3.2. البلاغة(la rhétorique) 205
5.5.3.2. التقنيات المسرحية(techniques théâtrales) 205
6.5.3.2. الخلاصة الأسلوبية 205
4.2. ملامح الفكاهة في اقتباس *الشاعر* 206
1.4.2. الفكاهة اللفظية(le comique de langage) 206
2.4.2. الفكاهة الموقفية (le comique de situation) 206
3.4.2. الفكاهة القائمة على السخرية(l'ironie) 207
4.4.2. الفكاهة الرمزية(le comique symbolique) 207
5.4.2. أثر الفكاهة في التلقي(la réception comique) 207
3. الترجمة لعباس حافظ 208
1.3. العتبات النصية 208
1.1.3. الغلاف(La couverture) 208
2.1.3. الإهداء والتقديم(Dédicace et préface) 209
3.1.3. الفهارس والتنظيم الداخلي(Index et organisation interne) 209
4.1.3. الدلالة النقدية للعتبات 209
2.3 التعريف بصاحب الترجمة: عباس حافظ 210
1.2.3. السيرة الذاتية والأدبية 210
2.2.3. مكانته في الأدب العربي 210
3.2.3. منهجه في الترجمة 211
3.3 تقديم الترجمة 212
1.3.3. البنية الدرامية 212
2.3.3. ملخص الأحداث 212
4.3 دراسة أسلوبية(Stylistique) 213
1.4.3. المستوى اللغوي 213
2.4.3. الإيقاع(le rythme) 213
3.4.3. البلاغة والأسلوب(la rhétorique) 214
4.4.3. البعد المسرحي(discours théâtral) 214
5.3 ملامح الفكاهة في ترجمة عباس حافظ 214

1.5.3. اللعب اللفظي(le comique de langage) 214
2.5.3. المفارقة(l'ironie) 215
3.5.3. السخرية الاجتماعية(le comique social) 215
4.5.3. الفكاهة والرمزية(humour et symbolisme) 215
5.5.3. أثر الفكاهة في التلقي(la réception du comique) 217
4. الدراسة التحليلية النقدية 218
1.4. دراسة تحليلية نقدية للنماذج المختارة 218
1.1.4. النموذج الأول 221
2.1.4. النموذج الثاني 231
3.1.4. النموذج الثالث 238
4.1.4. النموذج الرابع 246
5.1.4. النموذج الخامس 252
6.1.4. النموذج السادس 258
7.1.4. النموذج السابع 265
8.1.4. النموذج الثامن 271
9.1.4. النموذج التاسع 277
10.1.4. النموذج العاشر 283
11.1.4. النموذج الحادي عشر 290
12.1.4. النموذج الثاني عشر 297
13.1.4.النموذج الثالث عشر 311
14.1.4. النموذج الرابع عشر 317
15.1.4. النموذج الخامس عشر 324
16.1.4. النموذج السادس عشر 331
17.1.4. النموذج السابع عشر 337
18.1.4. النموذج الثامن عشر 343
19.1.4. النموذج التاسع عشر 349
20.1.4. النموذج العشرون 356
21.1.4. النموذج الحادي والعشرون 364
22.1.4. النموذج الثاني والعشرون 373
23.1.4. النموذج الثالث والعشرون 380
24.1.4. النموذج الرابع والعشرون 387
25.1.4. النموذج الخامس والعشرون 394
2.4. مقارنة المعالجة الفكاهية عند المنفلوطي وعباس حافظ: 400
3.4. تحليل تقنيات الترجمة (الحرفية، التأويلية، التكييفية) 402
1.3.4 الترجمة الحرفية 402

2.3.4 الترجمة التأويلية والتكييفية 403
3.3.4 المقارنة النقدية 404
4.4. مدى الحفاظ على روح الفكاهة لدى كل من حافظ والمنفلوطي 404
1.4.4 عباس حافظ: الحفاظ على الإيقاع الكوميدي 404
2.4.4. مصطفى لطفي المنفلوطي: بلاغة السرد وفقدان الطرافة اللحظية 405
4.4.3.المقارنة النقدية 406
5.4. أثر الخلفية الثقافية للمترجم على إعادة بناء الفكاهة 406
1.5.4 خلفية المنفلوطي: البلاغة والوعظ الأدبي 407
2.5.4 خلفية عباس حافظ: وفاء للنص وأفق مسرحي 407
3.5.4 مقارنة نقدية: جدلية الثقافة في صياغة استراتيجيات ترجمة الفكاهة 408
6.4. مدى نجاح الترجمة/ الاقتباس في الحفاظ على الرسالة الإنسانية 409
1.6.4. عباس حافظ: التوازن بين الكوميديا والرسالة 409
2.6.4. مصطفى لطفي المنفلوطي: تغليب البعد الأخلاقي والوعظي 410
3.6.4.المقارنة النقدية 410
7.4.نقد للنقلين ومقارنتهما 411
1.7.4 نقد معالجة المنفلوطي 411
2.7.4 نقد معالجة عباس حافظ 412
3.7.4 المقارنة النقدية 412
خاتمة 443
قائمة المصادر والمراجع: 455
الملاحق 448

مقدمة

مقدمة

إن الفكاهة لهي مرآة الروح، تكشف تناقضات الواقع وتحوّلها إلى ومضة ضوء تثير البسمة وتوقظ الفكر، وهي في الوقت ذاته فنٌّ راقٍ يحوّل الألم إلى ضحكة، ويحوّل الجد إلى لعبة لغوية أو موقف طريف يخفّف من قسوة التجربة الإنسانية. إنها لغة عالمية تتخطّى حدود اللغات والثقافات، فتجمع البشر على ابتسامة واحدة تُوحّد مشاعرهم رغم اختلاف مشاربهم. كما أنّها فلسفة مبسّطة تعيد صياغة الفوضى وتُهذّب تعقيداتها، بأسلوب طريف يجعل المعقّد سهلًا، والجادّ أقرب إلى القلب والعقل معًا.

فهي ليست مجرد أداة لبثّ الضحك أو الترويح عن النفس، بل هي جوهر أصيل في الأدب عامة، وفي المسرح خاصة؛ إذ تتجاوز حدود التسلية لتغدو نافذة إنسانية وفكرية عميقة، تُمكّن المبدع من نقد الواقع وكشف تناقضاته، وتُعينه على التعبير عن قضايا المجتمع بلغة رشيقة وأسلوب ممتع يجمع بين المتعة والتأمل.

لذا تكتسب دراسة ترجمة الفكاهة في النصوص المسرحية أهميّة خاصة في حقل الترجمة الأدبية، نظرًا لكون المسرح جنسًا أدبيًا يتفاعل مباشرة مع الجمهور ويعتمد على الأثر الآنيّ للحظة الفكاهية على الخشبة. ففي المسرح، تمتزج الكلمات بالإيماءات والسياق الاجتماعي لافتكاك الضحكة أو رسم البسمة، مما يجعل نقل هذه التجربة إلى لغة وثقافة مختلفة مهمة بالغة التعقيد. وقد أشار العديد من الباحثين والمترجمين إلى أن الدعابة تُعد من أصعب ما يواجه المترجم الأدبي، حتى إن بعضهم ذهب إلى القول، إلى وقت قريب، إن "الفكاهة إذا تُرجمت ماتت"، لما تتطلّبه من حسّ إبداعي وقدرة على إعادة خلق الموقف الفكاهي بما يتلاءم مع روح اللغة الهدف وثقافتها.

- **الأسباب الذاتية لاختيار الموضوع :**

يعود هذا البحث في جوهره إلى أثرٍ أول، إلى تلك اللحظة التي التقت فيها طفولتي بنص "الشاعر" للمنفلوطي، فكان بمثابة الولادة الحقيقية لذائقتي السردية.

لقد وجدتُ في "سيرانو" تجسيداً للمفارقة الإنسانية: مزيجاً من الذكاء والشجاعة، يُغلّفه فخرٌ مهيب، لكنه يرتدي قناع السخرية اللاذعة ليحارب بها واقعاً بالياً من الادّعاء. ومنذ ذلك الحين، نبتَ في عقلي السؤال: كيف تُترجم هذه الروح الساخرة؟ كيف يُنقل ما لا يُقال صراحةً؟ وهل كانت نسخة المنفلوطي، التي أحببت، وفيةً لتلك الروح التي أسرتني؟

دفعتني هذه التساؤلات مع مرور الوقت، إلى العودة إلى النص الفرنسي الأصلي *سيرانو دو برجراك* لـ إدمون روستان، ثم إلى الاطلاع على ترجمة عباس حافظ، فاكتشفت تباينًا واضحًا بين أسلوب الاقتباس عند المنفلوطي، الذي صاغ العمل كقصة نثرية، وبين الترجمة التي حافظت على الطابع المسرحي والشعري للنص. هذا الاختلاف أثار فضولي لاكتشاف أثر هذا التباين في نقل الفكاهة المسرحية، وفتح الباب أمام دراسة تحليلية نقدية متعمقة حول إمكانيات وأعطاب الترجمة في هذا السياق.

الأسباب الموضوعية:

يعود اختيار موضوع *إشكالية ترجمة الفكاهة في النص المسرحي* إلى رغبة واعية في معالجة إشكالية مغايرة لما سبق تناوله في مرحلة الماجستير. فبعد دراسة الاقتباس الأدبي وطرقه في تحويل النصوص، بدا من الضروري توسيع دائرة البحث نحو قضية أكثر عمقًا وتركيبًا، تتصل مباشرة بآليات التمثُّل والوعي الجمالي لدى المترجم.

لقد جاء هذا الاختيار انطلاقًا من قناعة بأن الفكاهة المسرحية تمثّل أحد أصعب الأجناس الأدبية نقلًا، لأنها لا تقوم فقط على اللغة والأسلوب، بل ترتكز على عناصر مشهدية وأدائية وثقافية لا تظهر في النص المكتوب وحده. ومن ثَمّ، كانت الحاجة ملحّة إلى دراسة هذا

الموضوع بوصفه مجالًا نقديًا يفتح آفاقًا جديدة لفهم علاقة المترجم بالنص الحيّ، وبالوظيفة الهزلية التي تتجاوز حدود اللفظ إلى الإيقاع والأداء والتلقي.

كما يهدف اختيار هذا الموضوع إلى إغناء رصيد الدراسات الخاصة بالأجناس المسرحية من خلال تقديم مقاربة تجمع بين التحليل الأسلوبي والبعد الثقافي والتداولي، وتبيّن كيف يختلف التعامل مع الفكاهة باختلاف وعي المترجم وتمثّله للرسالة الإضحاكية. وبذلك، تُسهم هذه الأطروحة في سدّ فراغ بحثي قائم، وتقدّم إضافة نوعية في دراسة ترجمة الفكاهة داخل الجنس المسرحي، من خلال مقارنة نموذجين مختلفين في المقاربة والترجمة: اقتباس المنفلوطي وترجمة عباس حافظ.

أهمية الدراسة :

تستمدّ هذه الدراسة أهميتها من القيمة الأدبية والتاريخية التي تحظى بها مسرحية *سيرانو دو برجراك*، بوصفها إحدى الذرى الإبداعية في مسار إدمون روستان، وخاتمة ثلاثيته المعروفة: *La* Princesse Lointaine و *La* Samaritaine و *Cyrano de Bergerac* وقد يحظى هذا العمل، منذ عرضه الأول على خشبة La Porte-Saint-Martin في 28 ديسمبر 1897، على اقبال لافت من الجمهور والنقاد على السواء، لما ينطوي عليه من مزج دقيق بين البطولة الرومانسية والفكاهة الراقية، في صياغة مسرحية تجمع بين العمق العاطفي وخفة الظل ضمن بناء درامي محكم.

ويُسهم هذا الطابع الهزلي المتداخل مع البعد الدرامي في جعل المسرحية مادة متجددة لإعادة الإنتاج السينمائي والمسرحي، سواء في فرنسا أو الولايات المتحدة، بدءًا بأداء خوسيه فيرير (José Ferrer) في فيلم أخرجه مايكل غوردون (Michael Gordon) سنة 1950، وصولًا إلى تجسيد جيرارد ديباردیو (Gérard Depardieu) للدور في فيلم أخرجه جان بول رابينو (Jean–Paul Rappeneau)عام 1990، فضلًا عن الأداء التاريخي الذي قدّمه كونستان

كوكلان(Constant Coquelin) ، والذي ارتبط اسمه بالشخصية حتى وفاته سنة 1909. ولا يزال الاهتمام بهذا العمل قائمًا إلى اليوم، إذ يستعدّ المسرح الملكي الشكسبيري (RSC) لافتتاح موسمه المسرحي لعام 2026/2025 بعرضٍ جديد يستلهم روح النص الأصلي في قراءة معاصرة، يؤدّي فيها أدريان ليستر (Adrian Lester) دور سيرانو ضمن مقاربة مسرحية حديثة.

وقد مثّل الاطلاع على رواية الشاعر لمصطفى لطفي المنفلوطي منطلقًا للتوغّل في النص المصدر، إذ يلفت الانتباه منذ الوهلة الأولى اختلاف العنوان، وانتقال العمل من نص مسرحي شعري إلى قالب قصصي، مع تعديلات جوهرية تمسّ البنية الحوارية والمواقف الهزلية. ويصرّح المنفلوطي بأنه لا يترجم النص مباشرة عن الفرنسية، بل يعتمد على ترجمة عربية حرفية أعدّها الدكتور محمد عبد السلام الجندي، ثم يعيد صياغتها، محذفًا بعض المشاهد والمقاطع الشعرية، ومضيفًا عبارات لا وجود لها في الأصل. وتفضي هذه الاختيارات إلى تغيرٍ واضح في نبرة الفكاهة وطبيعة الإيحاء الهزلي الذي يقصده المؤلف، بما يجعل المقارنة بين النصوص الثلاثة مدخلًا ملائمًا لبحث أثر التمثّل الثقافي في ترجمة المكوّن الفكاهي داخل الخطاب المسرحي.

وتزداد أهمية هذا العمل البحثي بالنظر إلى ما يتيحه النص من إمكانات متعددة لدراسة طبيعة الفكاهة المسرحية وأساليب نقلها إلى العربية. فالبنية الحوارية في *سيرانو دو برجراك* تقوم على نكت لفظية، ومفارقات ساخرة، وتلاعبات لغوية دقيقة، فضلًا عن الإيقاع الكوميدي الذي يتشكل من تفاعل الأداء مع السياق الدرامي. وهذه الخصائص تجعل من ترجمة هذا النص تحديًا مزدوجًا: لغويًا من جهة، وأدائيًا وثقافيًا من جهة أخرى.

وفي هذا الإطار، تكتسب ترجمة **عباس حافظ** أهميتها بوصفها إحدى المحاولات العربية المبكرة التي تسعى إلى تقديم النص في قالب يحافظ على روحه الحوارية الساخرة. ويتيح حضور هذه الترجمة، إلى جانب اقتباس المنفلوطي، مجالًا غنيًا للمقارنة العلمية، وذلك من خلال دراسة طرائق التعامل مع النكت وتحويراتها، وأساليب نقل التلاعب اللفظي، ووسائل الحفاظ على

الإيقاع الكوميدي في اللغة الهدف. وتمثّل هذه الجوانب بؤرة هذا البحث، لما تكشفه من تعقيد ترجمة الفكاهة في النص المسرحي، ومن ضرورة تحقيق التوازن بين الأمانة للنص الأصلي ومتطلبات التكييف الثقافي والأدائي.

الطرح الإشكالي:

تتمحور إشكالية هذا البحث حول الصعوبة البالغة في الحفاظ على الأبعاد الجمالية والفكرية للفكاهة عند ترجمة النص المسرحي من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية. فالنكت والعبارات الفكاهية في النص المصدر غالبًا ما تكون متجذّرة في سياقها اللغوي والثقافي؛ مما يعني أن ما يُضحك الجمهور الفرنسي قد لا يُحدث الأثر نفسه لدى القارئ أو المشاهد العربي. إن التلاعب بالألفاظ والجناس والسخرية اللغوية التي قد تزخر بها اللغة الفرنسية لا تقابلها بالضرورة تراكيب مماثلة في العربية، كما أن الإيحاءات الثقافية أو التاريخية والمرجعيات الاجتماعية الكامنة وراء الفكاهة قد تضيع في حال الترجمة الحرفية.

وتأسيسا على ذلك يمكن طرح السؤال الإشكالي الرئيسي كالآتي:

هل اختار مترجم المدونة الالتزام بحرفية النص ومحتواه الفكري على حساب خسارة روح الفكاهة؟ أم يجدر به التصرف والإبداعية لنقل الأثر الفكاهي حتى وإن استدعى ذلك الابتعاد عن حرفية الأصل؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية تساؤلات عديدة:

– كيف تختلف معالجة الفكاهة في النص المسرحي الأصلي "سيرانو دو برجراك" عن ترجمة مصطفى لطفي المنفلوطي واقتباس عباس حافظ من حيث الأسلوب والأثر على المتلقي؟

– ما أثر الفروق الثقافية بين الفرنسية والعربية على فهم وتفسير النكت، والتلاعب اللغوي، والإشارات الرمزية في النص المسرحي الفكاهي؟

– إلى أي مدى يمكن للمترجم أن يوفق بين الأمانة للنص المصدر والمحافظة على روح الفكاهة عند مواجهة تحديات اللعب بالألفاظ أو الفكاهة السياقية؟

– ما هي الاستراتيجيات الترجمية الأكثر فاعلية في نقل أنواع الفكاهة المختلفة (لفظية، وظرفية،و بصرية،و ساخرة،و ثقافية) إلى اللغة العربية دون فقدان الأثر الفني أو رسالة القيمة الإنسانية؟

– كيف تؤثر الخلفية الثقافية والفكرية للمترجم على اختياراته في نقل المشاهد الفكاهية، وعلى درجة الإبداع أو الحرفية في الترجمة؟

انطلاقًا من الإشكالية المطروحة، وبالاستناد إلى الأسئلة الفرعية، يقوم البحث على الفرضيات الآتية:

فرضيات البحث

استنادًا إلى ما سبق، ينطلق هذا البحث من عدة فرضيات رئيسية فيما يتعلق بترجمة الفكاهة في النص المسرحي بين الفرنسية والعربية:

الفرضية الأولى:

يُحتمل أن تختلف معالجة الفكاهة في النص الأصلي *سيرانو دو برجراك* عن معالجتها في اقتباس المنفلوطي وترجمة عباس حافظ، نظرًا لتباين الرؤى الجمالية لكل نص. فالنص الفرنسي يقوم على بنية مسرحية حية تعتمد على الإيقاع الحواري واللعب بالكلمات، بينما يتجه المنفلوطي نحو أسلوب قصصي يغلب عليه الطابع الإنشائي، في حين يسعى عباس حافظ إلى الحفاظ على البناء المسرحي قدر المستطاع. ومن ثم، قد يؤدي هذا التباين في الأسلوب إلى اختلاف في أثر الفكاهة عند المتلقي، بين نص يعتمد على روح الأداء ومشهدية الدعابة، وآخر يعيد تشكيلها ضمن خطاب سردي أو ترجمي.

الفرضية الثانية:

يُفترض أن الفروق الثقافية بين الفرنسية والعربية تمثّل عاملًا حاسمًا في تفسير النكت والتلاعبات اللفظية والرموز المسرحية، مما يجعل ترجمة الفكاهة عملية حسّاسة تحتاج إلى قدر كبير من الوعي بثقافة النص المصدر والثقافة الهدف معًا. إذ يمكن أن تحمل بعض الإشارات الهزلية دلالات مرتبطة بالسياق الفرنسي (التاريخي أو الاجتماعي أو الأدبي)، وقد لا تجد صدى مباشرًا في الثقافة العربية، مما يستدعي من المترجم البحث عن مكافئات سياقية أو ثقافية تُقارب الأثر الهزلي الأصلي دون الإخلال بمقصد المؤلف.

الفرضية الثالثة:

يُحتمل أن التوفيق بين الأمانة للنص الأصلي والمحافظة على روح الفكاهة يقتضي اعتماد المترجم استراتيجيات مرنة تتراوح بين الترجمة الحرفية المشفوعة بالإيضاح حينما يكون المعنى الثقافي قابلًا للاسترجاع، وبين التكييف الإبداعي عندما ترتبط الفكاهة بسياق محلي أو نكت لفظية لا يمكن نقلها كما هي. فنجاح الترجمة في هذا المجال لا يقوم فقط على الالتزام البنيوي بالنص، بل على المهارة في ابتكار بدائل تحقق ذات الوظيفة الإضحاكية.

الفرضية الرابعة:

تُرجّح الدراسة أن فاعلية الاستراتيجيات الترجمية تختلف باختلاف نوع الفكاهة؛ فالفكاهة اللفظية تستلزم قدرًا أعلى من الابتكار في نقل الجناس والتورية والمفارقات اللغوية، بينما تقترب الفكاهة الظرفية من إمكانات التكييف الدرامي أو الوصف السردي، أما الفكاهة الساخرة والثقافية فتحتاج إلى وعي نقدي يُدرك خلفياتها الاجتماعية والسياسية. وبالتالي، يُفترض أن الترجمة الناجحة هي التي تراعي هذه الفروق وتختار لكل نوع ما يناسبه من أساليب وتقنيات دون فقدان الوظيفة الجمالية والإنسانية للفكاهة.

الفرضية الخامسة:

يُحتمل أن الخلفية الثقافية والفكرية للمترجم تلعب دورًا معتبرًا في تشكيل خياراته الترجمية، سواء من حيث الميل إلى التوطين حفاظًا على سلاسة القراءة، أو الانتصار لمبدأ التغريب حفاظًا على خصوصية النص الأصلي. وقد ينعكس هذا العامل على درجة الإبداع أو الحرفية في نقل المشاهد الهزلية، وعلى الطريقة التي يتعامل بها المترجم مع حساسية الفكاهة المرتبطة بالموقف المسرحي. ومن المتوقع أن يظهر هذا الأثر بوضوح عند مقارنة نصين مختلفين في المرجعية الفكرية مثل اقتباس المنفلوطي وترجمة عباس حافظ.

هذه الفرضيات ستوجّه عملية التحليل في هذا البحث، حيث سنختبرها في ضوء الأمثلة والنماذج المأخوذة من النص الأصلي والترجمات العربية محل الدراسة.

الدراسات السابقة

وعلى الرغم من أنّ طائفةً من الدراسات قد تناولت جوانب ترجمة الفكاهة في الأدب والرواية، بل وفي بعض الأعمال السمعية البصرية، فإنّ البحث في ترجمة الفكاهة ضمن مسرحيات إدمون روستان يظلّ محدودًا نسبيًا، لاسيما في السياق الجزائري. ومع ذلك، فإنّ هذه الإشكالية لم تبرح ساحة البحث، بل ما تزال تثير اهتمام الدارسين وتشغل المترجمين، إذ تتجاوز صعوبتها حدود الألفاظ لتغوص في عمق السياقات الثقافية واللغوية والنفسية التي تصوغ جوهر النص المسرحي. وفي هذا الإطار، يمكن التوقف عند جملةٍ من الدراسات السابقة التي أضاءت بعض جوانب هذا الميدان.

أولًا – دراسات نظرية في ترجمة الفكاهة:

قدّم باتريك زابالباسكوا (Zabalbeascoa) (2025) في دراسته —Humor and Translation An Interdiscipline مدخلًا نظريًا عابرا للتخصصات لفهم آليات الدعابة وتصنيف النكت ومحددات نقلها عبر اللغات. وركّز دياز بيريز (Pérez) (2017) في بحثه The Translation of Humour Based on Culture-Bound Terms على أثر العناصر الثقافية المقيدة في قرارات

المترجم بين التوطين والحفاظ على الطابع الأجنبي للنص. كما عرض حضري (2021) في دراسته تقنيات ترجمة خطاب الفكاهة مفهوم النص الفكاهي، واقترح شروطًا وكفايات وتقنيات عملية للتعامل مع الدعابة.

ثانيًا – دراسات تطبيقية وتحليلية:

تناول محمد،أ (2019) في بحثه Translating Humorous Expressions into Arabic with Reference to Loss, Gain, and Compensation تحليلًا لتعبيرات فكاهية في الدراما المترجمة والمدبلجة، مع التركيز على الفاقد والتعويض والتكافؤ. ودرست ليناية هالبرغ Linnea) Hallberg (2024) في Humor in Translation and What It Can Entail (AVT) تمثيلات الدعابة في النصوص السمعية البصرية وتأثيرها على قرارات الترجمة، وهو ما يمكن إسقاطه على النصوص المسرحية التي يتم عرضها على الركح. كما تناولت دراسة حديثة للجزولي، وعزمي (2024) بعنوان Challenges and Strategies in Translating Humour for Arabic Subtitling استراتيجيات متعددة مثل الحذف والشرح والتعويض مع مراعاة الحساسية الثقافية. وقدّم فيصل الدولي (2023) في

Translating Laughter: A Critical Examination of Humor in three Arabic Versions of Mark Twain's Huckleberry Finn

مقارنة بين ثلاث ترجمات عربية، مبيّنًا أن عملية نقل التعابير الفكاهية من الإنجليزية إلى العربية تواجه صعوبات جمة. وأظهرت نتائج دراسته أن الترجمات العربية نجحت في إيصال المعنى العام لكنها لم تتمكن من الحفاظ على الأثر الفكاهي كاملًا. وانتهى إلى التوصية باعتماد استراتيجيات أكثر إبداعًا مثل التدجين والترجمة الإبداعية للحفاظ على مقاصد النص المصدر وروحه الفكاهية.

ثالثًا – في ترجمة المسرحية (إطار سياقي ومنهجي):

قدّمت دراسة قادة، ب. (2022). الجهود التنظيرية الأولى بين ثنائية التنظير وترجمة النص المسرحي العربي وصعوبة الترجمة المسرحية العربية. مسحًا لأهم جهود الترجمة المسرحية عربيًا، مع تحليل صعوبات نقل الخصائص الأدائية والثقافية. وناقش مندور، (2020). في *المسرح المصري المعاصر*، ص. (29–39) الحدود بين هذه المفاهيم في سياق المسرح العربي، وهو ما يفيد عند تحليل ترجمات أو اقتباسات سيرانو دو برجراك (*Cyrano de Bergerac*). في حين أصلت بوزيد، (2022) في رسالتها: *نحو نظرية أجناسية في الترجمة المسرحية* لاعتبارات النوع/الجنس الأدبي في ترجمة المسرح، ما ينعكس على طريقة نقل الفكاهة تبعًا لنوعها (كوميديا موقف، أو سخرية أو فارس...)

رابعًا – أعمال حديثة مكمّلة:

تتناول براغماتية الفكاهة وتحليلها في نصوص أدائية

قدّم آرباد فاركاس (Árpád Farkas) (2021) في بحثه A Pragmatic Analysis of Understanding Situation Comedy Linguistic Humor: تحليلًا براغماتيًا لفهم الدعابة اللغوية، حيث صنّف أنواع النكت وبيّن آليات تفعيلها في النصوص الأدائية.

و أضاف سالفاتوري أطاردو (Salvatore Attardo) (2020) في The Linguistics of Humor: An Introduction العلاقة بين الدعابة ومبادئ التعاون والتضمين، مقدّمًا إطارًا نظريًا يمكن الاستفادة منه في قرارات نقل التأثير الكوميدي على خشبة المسرح.

وعلى الرغم من تعدد الدراسات السابقة التي تناولت ترجمة الفكاهة، سواء من منظور نظري عام (Zabalbeascoa, 2025؛ Pérez, 2017 ؛ حضري، 2021) أو من خلال تطبيقات تناولت النصوص الأدبية والسمعية البصرية (علي محمد، 2019؛ هالبرغ،2024؛ الجزولي وعزمي، 2024)، فإنها لم تُوجَّه بشكل مباشر إلى دراسة الفكاهة في النص المسرحي. أما الأبحاث التي اهتمت بالمسرح (قادة، 2022؛ مندور، 2020؛ بوزيد، 2022) فقد ركّزت على قضايا

عامة في ترجمة النصوص المسرحية دون معالجة خاصة لإشكالية نقل الدعابة. هنا تتضح الفجوة البحثية التي تسعى هذه الأطروحة إلى سدّها، إذ تتناول بالنقد والتحليل مسرحية *سيرانو دو برجراك* **لـ:** إدمون روستان من خلال نسختين عربيتين متباينتين جذريًا في المنهج: الاقتباس الأدبي الذي قدّمه مصطفى لطفي المنفلوطي، والترجمة المباشرة التي أنجزها عباس حافظ. إن هذا التباين بين خيارين مختلفين – أحدهما يقوم على إعادة صياغة حرّة تخضع لذوق وثقافة المقتبِس، والآخر يسعى إلى الالتزام قدر الإمكان بأمانة النقل – يتيح فرصة فريدة لدراسة أثر كل من **الاقتباس والترجمة** في نقل الفكاهة المسرحية إلى المتلقي العربي، وإبراز كيف انعكست هذه الخيارات الاستراتيجية على الحفاظ على روح النص الأصلي ومقاصده الفكاهية.

أهداف البحث

سعيًا لمعالجة الإشكالية المطروحة واختبار الفرضيات المذكورة، يهدف هذا البحث إلى تحقيق مجموعة من **الأهداف الأساسية** كما يلي:

1. **تحديد العوامل المؤثرة في ترجمة الفكاهة** :حصر أبرز العناصر اللغوية والثقافية والأسلوبية التي تجعل ترجمة الفكاهة عملاً صعبًا، سواء فيما يتعلّق ببنية اللغة أو اختلاف المرجعية الثقافية أو طبيعة الوسيط المسرحي ذاته.
2. **تحليل آليات التعامل مع الفكاهة في الترجمات المختارة** :دراسة الطرق والاستراتيجيات التي استخدمها كلٌ من مصطفى لطفي المنفلوطي وعباس حافظ في ترجمة المواقف الفكاهية والمزاحية في *"سيرانو دو برجراك"*، مع مقارنة هذه الآليات فيما بينهما وفي مقابل النص الفرنسي الأصلي.
3. **دراسة البعد التداولي والثقافي وأثره في صياغة الترجمة المسرحية الفكاهية** :بحث كيفية تأثير العوامل التداولية (سياق الكلام وأسلوب التخاطب) والعوامل الاجتماعية–

الثقافية (مثل المرجعيات الحضارية والنكت المحلية) على اختيارات المترجم وصياغته للنص المترجم، وتقييم مدى **مواءمة** الترجمة لجمهور الهدف من حيث فهم واستقبال الفكاهة.

4. **تقييم مدى نجاح الترجمات في نقل رسالة القيمة الإنسانية الكامنة في الفكاهة الأصلية** :وذلك عبر النظر إلى ما وراء الضحك نفسه، أي تقييم ما إذا كانت الترجمتان العربية قد نجحتا في إيصال المغزى الإنساني والأبعاد الشعورية والفكرية التي تحملها الفكاهة في النص الأصلي. يشمل ذلك تقييم قدرة الترجمة على إحداث أثر مماثل لدى المتلقي العربي لذلك الأثر الذي أحدثته المسرحية الأصلية لدى المتلقي الفرنسي، من حيث التعاطف مع الشخصيات وفهم النقد أو الرسالة المضمرة خلف الدعابة.

ومن هنا، اقتضى منا إثبات هذه الفرضيات أو نفيها، والإجابة على سؤال الإشكالية والأسئلة الفرعية، اتباع **منهجية وصفية نقدية** تستند إلى ثلاثة أبعاد متكاملة:

1. **البعد النظري:**

يرتكز هذا البعد على استقراء الأطر المفاهيمية والنظرية التي تشكل الأساس لفهم إشكالية ترجمة الفكاهة في النصوص المسرحية. ويتضمن ذلك عرضًا لمفهوم الفكاهة في بعدها اللغوي والأدبي والثقافي بين الفرنسية والعربية، مع إبراز وظائفها الدرامية والترفيهية والنقدية. كما يشمل دراسة لأنواع الفكاهة (اللفظية، الظرفية، البصرية، الساخرة، السوداء، والثقافية) وعلاقتها بالدراما من حيث تطوير الحبكة وبناء الشخصيات والتفاعل مع الجمهور. ويغطي هذا القسم النظريات المفسّرة للفكاهة مثل نظرية التفوق، ونظرية الغرابة، ونظرية التخفيف، إضافة إلى المقاربات الاجتماعية والثقافية والتداولية، ونظرية التلقي في الأدب المسرحي. وفي السياق ذاته، يتم التطرق

إلى بعض المفاهيم المرتبطة بالترجمة المسرحية مثل **الأدائية**(Performativité) ، و**التمسرح**(Théâtralité) ، و**النطقية**(Dictionnalité / Oralité scénique) ، و**قابلية العرض**(Jouabilité scénique) ، بوصفها عناصر أساسية في تحليل كيفية نقل الفكاهة من النص الأصلي إلى ترجماته.

2. **البعد الإجرائي:**

يقوم على تحليل منهجي لآليات ترجمة الفكاهة في النصوص المسرحية، انطلاقًا من تحديد أنواع الفكاهة (لفظية، ظرفية، بصرية، ساخرة، ثقافية) ورصد أبرز التحديات الترجمية التي تواجه نقلها من الفرنسية إلى العربية. ويشمل ذلك دراسة الاستراتيجيات الترجمية المتاحة (حرفية، تكييفية، تفسيرية) وتحليل أثرها على النص الهدف.

3. **البعد التطبيقي:**

يتجسد في دراسة مقارنة دقيقة بين النص المصدر لمسرحية *سيرانو دو برجراك* وإصدارين عربيين مختلفين:

- اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (*الشاعر*)
- ترجمة عباس حافظ (*سيرانو دو برجراك*)

حيث يتم اختيار مقاطع حوارية ومشاهد تمثل أنماطًا متنوعة من الفكاهة، وتحليلها على ضوء البعدين النظري والإجرائي، بهدف تحديد الفروق في المعالجة وأثرها على الأثر الفكاهي في النص المترجم.

وبناءً على هذا التصور المنهجي، تم تقسيم البحث إلى أربعة فصول رئيسية تعكس هذا المنظور ثلاثي الأبعاد:

يشكل **الفصل الأول**، المعنون *بالفكاهة في الأدب المسرحي : المفاهيم والنظريات* (البعد النظري – الجزء الأول)، الإطار المفاهيمي العام للدراسة. يتناول هذا الفصل تعريف الفكاهة في النص المسرحي من منظور لغوي وأدبي وثقافي، ويعرض وظائفها المختلفة، سواء كانت درامية أو ترفيهية أو نقدية، كما يصنّف أنواعها ويبيّن علاقتها بالدراما ودورها في تطوير الحبكة والشخصيات. ويختتم الفصل بعرض أهم النظريات التي تناولت الفكاهة، بما في ذلك النظريات الكلاسيكية والمعاصرة، مع التركيز على نظرية التلقي في سياق الأدب المسرحي الفكاهي.

أما **الفصل الثاني**، *دراسة تقابلية في أدب الفكاهة المسرحي بين الفرنسية والعربية* (البعد النظري – الجزء الثاني)، فينتقل من الإطار النظري إلى المقارنة التحليلية، حيث يعالج الفروق الثقافية بين اللغتين الفرنسية والعربية وأثرها على إنتاج الفكاهة وتلقيها. كما يتضمن هذا الفصل أمثلة تطبيقية مختارة من النص الفرنسي *سيرانو دو برجراك*، مع مقارنتها بالمعالجة التي قدّمها مصطفى لطفي المنفلوطي في *الشاعر*، وبترجمة عباس حافظ، مع تفسير أوجه الاختلاف على ضوء التباينات الثقافية والسياقات الاجتماعية.

ويتناول **الفصل الثالث**، الموسوم بـ: *ترجمة الفكاهة – الاستراتيجيات والتحديات* (البعد الإجرائي)، الجانب العملي من البحث. يركز هذا الفصل على التحديات التي تواجه ترجمة الفكاهة، مثل اللعب بالألفاظ، والإشارات الثقافية، والمرجعيات التاريخية، والانزياحات السيميائية، ولغة الإشارة المسرحية. كما يقارن بين المقاربات الترجمية المختلفة، من الحرفية إلى التكييفية والتفسيرية، ويحلل دور المترجم في الموازنة بين الأمانة للنص المصدر ومتطلبات الجمهور المستهدف، مع بيان أثر هذه الخيارات على الحفاظ على روح الفكاهة وأثرها.

ويأتي **الفصل الرابع**: *دراسة تحليلية ونقدية* (البعد التطبيقي)، ليجسّد الجانب العملي التطبيقي للبحث. يشتمل هذا الفصل على تحليل مقارن لمجموعة من المشاهد المختارة من النص المصدر والترجمتين العربيتين، مع تقييم أثر الاستراتيجيات الترجمية المتبعة والخلفية الثقافية

والفكرية للمترجم على النتيجة النهائية. ويهدف هذا التحليل إلى قياس مدى نجاح كل معالجة في الحفاظ على الرسالة الإنسانية والأثر الفكاهي الذي تميّز به النص الفرنسي المصدر.

وختمنا البحث بعرض موجز لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وما أسفر عنه التحليل من ملاحظات واستنتاجات تتعلق بكيفية معالجة الفكاهة في النصوص المسرحية المترجمة والمقتبسة. كما تضمن الخاتمة جملة من التوصيات التي يمكن أن تسهم في تطوير الممارسة الترجمية في هذا المجال، وفتح آفاق جديدة للبحث في قضايا ترجمة الفكاهة عبر أجناس أدبية وأدائية متنوعة.

منهجية التوثيق وضوابط التحرير

اعتمدت هذه الدراسة **نظام جمعية علم النفس الأمريكية** (APA) **في إصداره السابع** (7th Edition) لتوثيق المصادر والمراجع. ويأتي هذا الاختيار نظرًا لما يتميّز به النظام من دقة ووضوح في عرض المعلومات الببليوغرافية، ولكونه الأكثر اعتمادًا في مجالات اللسانيات والترجمة والنقد الأدبي.

يهدف هذا المنهج إلى توحيد طريقة الإحالة، وتسهيل عودة القارئ إلى المصادر الأصلية، ومنح البحث طابعًا علميًا منضبطًا يتماشى مع المعايير الجامعية الدولية.

أولا.التوثيق في المتن(Citation parenthétique)

يتم التوثيق داخل المتن وفق نظام (APA 7) بإحدى طريقتين رئيسيتين:

- **التوثيق القوسي:(Citation parenthétique)**

يتم فيه وضع جميع معلومات التوثيق (لقب المؤلف، سنة النشر، ورقم الصفحة عند الاقتباس المباشر) بين قوسين في نهاية الجملة أو الفقرة المقتبسة.

باللغة العربية :(اللقب، سنة النشر، ص. الصفحة).

مثال :(حضري، 2021، ص. 85).

باللغات الأجنبية: .(Nom, Année, p. page)

مثال.(Attardo, 2020, p. 112)

التوثيق السردي :(Citation narrative) يُدمج فيه اسم المؤلف ليغدو جزءاً عضوياً من بنية الجملة (كأن يقع فاعلاً أو مبتدأ)، وتُدرج سنة النشر بين قوسين مباشرةً تلو الاسم، يتبعها رقم الصفحة (في حالات الاقتباس المباشر) إما عقب السنة أو في خواتيم الجملة.

- باللغة العربية:
  - *مثال (دون رقم الصفحة)*" :فقد أورد الزركلي (1989)عن ابن سيده أنّه يعرّف الفاكه"...
  - *مثال (مع رقم الصفحة)*" :يرى حضري (2021)أن النص الساخر «يحتوي على تناقض...» (ص. 85)".
- باللغات الأجنبية :تُعتمد استراتيجية إيراد الاسم مُعَرَّباً متبوعاً بنظيره اللاتيني بين قوسين عند وروده للمرة الأولى، والاكتفاء بالرسم العربي في المواضع اللاحقة ليتماهى مع نسيج النص.
  - *مثال (الذكر الأول)*" :يشير أطاردو (Attardo) (2020) إلى أهمية السياق"...
  - *مثال (في مواضع لاحقة)*" :ويؤكد أطاردو (2020) أن"...

ثالثا.قائمة المصادر والمراجع الختامية

تم إعداد القائمة النهائية للمصادر والمراجع بالالتزام بالمبادئ التالية:

1. **الفصل اللغوي** :نُظراً لاعتماد الدراسة على مصادر بلغات مختلفة، تم فصل القائمة إلى قسمين رئيسيين:
   - **أولاً: المصادر والمراجع باللغة العربية** :(رُتبت أبجديًا من الألف إلى الياء).
   - **ثانياً: المصادر والمراجع الأجنبية** :(رُتبت أبجديًا "Alphabetically" من A إلىZ).
2. **الترتيب الأبجدي** :تُرتب جميع المداخل في كل قسم أبجديًا بناءً على اسم العائلة للمؤلف الأول.
3. بيانات النشر :(APA 7) تماشيًا مع قواعد الإصدار السابع، يتم ذكر (المؤلف، السنة، العنوان بخط مائل، والناشر) بالنسبة للكتب، مع عدم ذكر مكان النشر (المدينة).

ضوابط تدوين الأسماء والمصطلحات

توحيدًا للمنهج في كامل البحث، تم الالتزام بالضوابط الآتية في كتابة الأسماء والمصطلحات المتخصصة:

- **الأسماء الأجنبية :**

عند أول ظهور للاسم: يُكتب الاسم بالعربية، ثم بالحروف اللاتينية بين قوسين بعد ذلك في بقية البحث يُكتب باللغة العربية فقط.

- مثال ذلك: موليير (Molière) باسنيت(Bassnett) كييارو (Chiaro)
- ثم في بقية المتن تستخدم فقط: موليير، باسنيت ، كييارو

والهدف من ذلك: إدخال الاسم للمرّة الأولى بشكل واضح للباحث، ثم الحفاظ على انسجام لغة البحث لاحقًا دون إقحام غير ضروري للغات أجنبية.

- **الأسماء العربية** :تُكتب بالحروف العربية وفق صيغتها المعتمدة في منشوراتها الأصلية (مثل: عبد الرحمن بدوي، محمد عناني).
- **أسماء الشخصيات الأدبية والمسرحية** :تُدوّن بناءً على سياق الظهور. إذا وردت في النص العربي تُكتب (سغاناريل)، وإذا وردت من النص الفرنسي تُكتب (Sganarelle) وعند أوّل ذكر يمكن الجمع بينهما لرفع الالتباس :(سغاناريل (Sganarelle)).
- **المصطلحات المتخصصة** :يُذكر المقابل الأجنبي بين قوسين عند أول ظهور للمصطلح فقط) مثل: التلاعب اللفظي(jeu de mots) ، أو التكافؤ الوظيفي (équivalence fonctionnelle) ، ثم يُعتمد المصطلح المُعرّب في بقية النص منعًا للتكرار.

وكما لا يخلو أي بحث من تحديات ومعوّقات واجهت هذه الدراسة جملة من الصعوبات التي ارتبطت بطبيعة الموضوع ومجاله البحثي. من أبرز هذه الصعوبات ندرة الدراسات المتخصصة في ترجمة الفكاهة في النصوص المسرحية العربية، خاصة في سياق المقارنة بين الاقتباس والترجمة الحرفية.

إلى جانب ذلك، شكّلت الفروق الثقافية واللغوية بين الفرنسية والعربية تحديًا مزدوجًا في التحليل، حيث استدعى الأمر العودة إلى الشروح والمعاجم والمراجع التاريخية لفهم بعض الإيحاءات والمراجع الثقافية في النص الأصلي. كما تطلبت طبيعة الدراسة جهدًا إضافيًا في تصنيف

أنواع الفكاهة ورصدها بدقة داخل نصوص متعددة، مع مراعاة الجانب الأدائي الذي يصعب أحيانًا استحضاره دون الرجوع إلى العروض المسرحية الحية أو المصوّرة.

وفي الختام، لا يسعني إلا أن أتوجّه بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذتي المشرفة، الأستاذة دليلة خليفي، على ما أولتني إياه من دعم وتوجيه وإرشاد طول فترة إنجاز هذا البحث. لقد كانت مثالًا في الصبر والحرص على الدقة العلمية، ولم تبخل عليّ بملاحظاتها القيّمة التي أسهمت في صقل العمل وتحسينه. كما أشكرها على تشجيعها المستمر، وثقتها في قدراتي، وهو ما كان له عظيم الأثر في المضي قدمًا رغم التحديات والصعوبات.

الفصل الأول: الفكاهة في الأدب المسرحي المفاهيم والنظريات

- **الفصل الأول: الفكاهة في الأدب المسرحي – المفاهيم والنظريات**
- **تمهيد**

المبحث الأول: مفهوم الفكاهة في النص المسرحي

1. الفكاهة لغة

1.1 في اللغة العربية

2.1. مفهوم الفكاهة في اللغة الفرنسية

2. الفكاهة والأدب

3.وظائف الفكاهة في النص المسرحي

1.3.الوظيفة الترفيهية للفكاهة

2.3.الوظيفة النقدية للفكاهة

3.3.الوظيفة النقدية للفكاهة

المبحث الثاني: أنواع الفكاهة في النص المسرحي

1. الفكاهة اللفظية (Humour verbal)

2.الفكاهة الظرفية أو السلوكية (Humour situationnel ou comportemental)

3.الفكاهة البصرية (Humour visuel)

4.الفكاهة الساخرة (Humour satirique)

5.الفكاهة السوداء (Humour noir)

6.الفكاهة الثقافية (Humour culturel)

المبحث الثالث العلاقة بين الفكاهة والدراما

1.توظيف الفكاهة في تطوير الحبكة وتقديم الشخصيات.

1.1.الفكاهة كأداة لتطوير الحبكة الدرامية

2.1. الفكاهة كآلية لبناء الشخصيات

2. دور الفكاهة في تخفيف التوتر وتعزيز تفاعل الجمهور

1.2. الفكاهة والتنفيس عن التوتر

3. الفكاهة في تعزيز تفاعل الجمهور

المبحث الرابع: نظريات الفكاهة وتجلياتها في ترجمة الخطاب المسرحي

1. النظريات الكلاسيكية المؤسِّسة: الأبعاد الفلسفية والنفسية للفكاهة
1.1 نظرية التفوّق: الجذور الفلسفية للضحك كفعل اجتماعي هرمي
2.1 نظرية التخفيف: الآلية النفسية للفكاهة كمتنفّس للطاقة المكبوتة
3.1.نظرية الغرابة: البنية المعرفية للفكاهة كإدراك للتناقض

2. المقاربات الحديثة: الفكاهة كفعل اجتماعي وتداولي

1.2 البعد الاجتماعي–الفلسفي: نظرية هنري برغسون والضحك كـ"لفتة اجتماعية"

2.2 البعد اللساني–التداولي: النظرية العامة للفكاهة اللفظية

- **خلاصة الفصل الأول**

تمهيد:

تتجاوز الفكاهة، في سياق الخطاب المسرحي، حدود الإضحاك المباشر لتغدو أفقًا تأمليًا يكشف عن عمق التجربة الإنسانية وتناقضاتها. فهي ليست مجرد لحظة طرافة، بل فعلٌ دلالي وجمالي يضيء ما يستتر خلف المواقف والأقوال من رؤى ومعانٍ. وفي المسرح، حيث تتقاطع الكلمة مع الحركة ويتناغم النص مع الأداء، تتجسد الفكاهة بوصفها آلية تكشف وتفسّر، وتجسر المسافة بين العرض والمتلقي، لتتيح لحظة وعي يتداخل فيها الهزل بالجد، واللعب بالحكمة، في مشهد يخاطب الحس والذهن معًا.

وينطلق هذا الفصل من تناول **المفهوم العام للفكاهة** في اللغة العربية والفرنسية، والوقوف عند مكانتها داخل الأدب، ثم يركّز على **وظائفها الأساسية** في النص المسرحي، سواء الترفيهية أو الدرامية أو النقدية. كما يتناول الفصل **أهم أنواع الفكاهة المسرحية**، مثل الفكاهة اللفظية والظرفية والبصرية والساخرة والسوداء والثقافية، مع إبراز الخصائص التي تميز كل نوع.

ويخصص الفصل جزءًا لدراسة **العلاقة بين الفكاهة والدراما**، من حيث دورها في تطور الحبكة، وبناء الشخصيات، وتخفيف التوتر، وتعزيز تفاعل الجمهور. كما يقدّم عرضًا موجزًا لأبرز **النظريات الكلاسيكية والحديثة** التي عالجت الظاهرة الفكاهية، بما في ذلك التصورات الفلسفية والنفسية والاجتماعية واللسانية، بهدف توفير أساس نظري يساعد على فهم آليات الفكاهة ودورها داخل النص المسرحي.

وبذلك يوفّر هذا الفصل إطارًا مفهوميًا عامًا يمهّد لاستيعاب المباحث النظرية المتعلّقة بالفكاهة المسرحية، ويؤسس للانتقال إلى التحليلات اللاحقة.

المبحث الأول: الفكاهة في النص المسرحي

1.مفهوم الفكاهة في النص المسرحي:

1.1. الفكاهة لغة:

1.1.1. في اللغة العربية:

الفكاهة أو التفكه:

تزخر اللغة العربية بثروة واسعة من الألفاظ التي تعبّر عن مظاهر السرور والفكاهة والضحك في مختلف حالاته وصوره. ومن يتأمّل معاجمها يجد عددًا وافرًا من الكلمات التي تتقاطع مع معنى الفكاهة وتلتقي معه في الدلالة.

فقد أورد الزركلي (1989) عن **ابن سيده** أنّه يعرّف *الفاكه* في *المخصّص* بأنّه المازح، وأنّ *التفاكه* يعني التمازح، ويقال: "فكَّهتُ القوم بمُلَح الكلام"، والاسم الفُكاهة أو الفَكيهة، والمصدر الفَكاهة. كما أشار الزمخشري (1987) في *أساس البلاغة* إلى أنّ تعبير *تفكّه القوم* قد يُستعمل بمعنى "أكلوا الفاكهة"، وهو ما يعكس ثراء اللفظة واتساعها بين المعنى الحسي (اللذة بالطعام) والمعنى المعنوي (اللذة بالمزاح والطرافة).

ويتبيّن من خلال المعاجم العربية أنّ لفظ *الفكاهة* قد انتقل من معناه الأصلي، وهو ما يُؤكل من الثمر (*الفاكهة*)، إلى معنى مجازي يدلّ على المزاح والطرافة وخفّة الروح. فهذا التحوّل الدلالي يُعَدّ **مجازًا لغويًا قائمًا على الاستعارة التصريحية**، حيث شُبّهت لذّة الضحك والمرح بلذّة التلذذ بالثمار. ويُنظر إلى *الفكاهة* في الاستعمال العربي على أنّها لفظة متعددة الدلالات؛ فقد وردت بمعنى المزاح والمرح، كما استُخدمت للإشارة إلى الأكل من الفاكهة أو الاستمتاع بالطعام وما يشبهه.

ففي *لسان العرب*، يعرّف ابن منظور الفكاهة بأنّها "المزاح والظرف"، ويضيف أنّ *الفاكه هو من يلاطف الناس بحديثه* (ابن منظور، 1988، ج10، ص. 3452–3453). وفي *القاموس المحيط* للفيروزآبادي، يظهر المعنى ذاته تقريبًا، حيث ترتبط الفكاهة بالمزاح والطرافة ومحادثة

الآخرين بما يُضحكهم أو يُدخل السرور عليهم (الفيروزآبادي، 1997، ص. 1284). أما *المخصّص* لابن سيده فيؤكد أنّ الفكاهة تنصرف إلى المزاح والتفاكه، أي التمازح، وتُستعمل للتعبير عن الطرافة والمُلَح الكلامية التي تضفي على المجالس أجواء البهجة والمرح (ابن سيده، 1899م، ج13، ص. 19). وفي السياق ذاته، يضيف الزمخشري في *أساس البلاغة* أنّ عبارة "تفكّه القوم" قد تدلّ على "أكلوا الفاكهة"، وهو ما يبرز الطابع المزدوج للفظة بين المعنى الحسي المرتبط باللذّة الغذائية والمعنى المعنوي المتصل بالمرح والمزاح (الزمخشري، 1987، ص. 312).

وقد تناولت المعاجم الحديثة هذا الاتساع الدلالي للفكاهة بتكرار، إذ نجد في *المعجم الوسيط* أنّها تعني المزاح الطريف أو الكلام المضحك الذي يُدخل السرور على النفس، كما تعني خفّة الروح والقدرة على إمتاع الآخرين بأسلوب هزلي راقٍ (مجمع اللغة العربية بالقاهرة، 2004، ص. 707). أمّا *المعجم الأدبي* لعبد الله الطيب فيربطها بالطرائف والنوادر والقدرة على إثارة الإعجاب من خلال روايات قصيرة طريفة أو نكتة أو حكاية مرحة (الطيب، 1985، ص. 216).

ومن خلال التعريفات السابقة للفظ *الفكاهة* يمكن استخلاص دلالتين أساسيتين: الأولى تعبّر عن طيب النفس وخفّة الروح، وما يصاحبها من لطف في الحديث والمحادثة بقصد الإضحاك والترويح.

أما الثانية فترتبط بالتهكّم والسخرية، حيث يُستشعر فيها نوع من المتعة في ذكر العيوب وإبراز النقائص.

وعليه، يتبيّن أنّ مفهوم الفكاهة في التراث العربي لم يقتصر على المزاح فحسب، بل شمل أيضًا اللذّة الحسية والمعنوية، واتسع ليشمل النوادر الأدبية والحكايات الساخرة، ما يجعلها ظاهرة لغوية وثقافية متعددة الأبعاد تعكس جوانب اجتماعية ونفسية مهمّة.

2.1.1. مفهوم الفكاهة في اللغة الفرنسية:

يشكّل مفهوم **الفكاهة** (humour) إشكالية معقّدة في الحقلين اللغوي والفلسفي، نظرًا لتحوّلاته الدلالية وتباين استخداماته الثقافية. ففي الأصل، كان اللفظ متجذرًا في الحقل الطبي، إذ ارتبط بكلمة les humeurs(الأخلاط) التي كانت تحدّد أمزجة الإنسان وطبائعه في الطب الإغريقي والوسيط. ومع ذلك، سرعان ما تحرّر المصطلح من مدلوله الطبي لينفتح على مجال التجربة الذهنية والروحية. وكما ورد في (Encyclopédie Philosophique Universelle, 1990) فإن:

« *L'historique du mot lui-même [humour] révèle une trajectoire sémantique complexe... Le mot Humour viendrait du mot latin humor, qui a été anglicisé et adopté presque universellement sous la forme humour* » (Encyclopédie Philosophique Universelle, p. 1173.).

[*إن التاريخ الدلالي لكلمة* [humour] *يكشف عن مسار دلالي معقّد... إذ إنّ الكلمة جاءت من الأصل اللاتينيhumor ، الذي تمّت أنجلزته واعتمِد عالميًا تقريبًا بصيغته الحالية] (ترجمة الباحث).*

هذا التحوّل التاريخي يعكس انتقال الفكاهة من سياق فيزيولوجي إلى **حالة ذهنية** مرتبطة بقدرة الإنسان على إعادة تأويل الواقع. فالفكاهة تُعرَّف بوصفها «انتصارًا مفارقًا لمبدأ اللذة على مبدأ الواقع»، وهو ما يوضحه التعريف التالي:

« *L'humour peut être défini comme le triomphe paradoxal du principe de plaisir sur les conditions réelles au moment où celles-ci sont jugées les plus défavorables* » (Encyclopédie Philosophique Universelle, 1990, p. 1173).

[*يمكن تعريف الفكاهة بأنّها الانتصار المفارق لمبدأ اللذة على الشروط الواقعية، في اللحظة التي يُنظر فيها إلى هذه الشروط على أنّها الأسوأ*]. (ترجمة الباحث).

بناءً على هذا، تبدو الفكاهة آلية دفاعية ضد قسوة الواقع؛ فهي تمنح الأنا (le moi) إمكانية **مقاومة شدائد العالم الواقعي**، كما أشار فرويد، وتحويل التجربة المؤلمة إلى فرصة لاستخلاص قدر من المتعة أو التخفيف النفسي.

ومن ناحية أخرى، يلتقي هذا التصوّر مع الطرح الفلسفي ل:Nietzsche الذي اعتبر الضحك والفكاهة **أدوات وجودية لمواجهة مأساوية الحياة** .إذ يقول:

« *L'homme souffre si profondément qu'il a dû inventer le rire* » (Encyclopédie Philosophique Universelle, 1990, p. 1175).

[إنّ الإنسان يتألّم بعمق إلى درجة أنّه اضطر لاختراع الضحك].(ترجمة الباحث).

هذه العبارة تكشف أنّ الفكاهة ليست مجرّد وسيلة للتسلية أو للترويح، بل هي **موقف أنطولوجي** (ontologique)يتيح للإنسان تحمّل عبء الوجود. فهي تُحوّل المأساة الإنسانية إلى تراجيديا يمكن احتمالها، وتمنح الذات هامشًا من الحرية لمواجهة الواقع بوعي أقل حدّة وأكثر مرونة.

كما يشير النص إلى أنّ الفكاهة تختلف باختلاف الثقافات، وهو ما يجعل تعريفها أمرًا بالغ الصعوبة:

« Tout le monde s'accorde à dire que ce terme est très difficile à définir » (Encyclopédie Philosophique Universelle, 1990, p. 1174). أي [*يتفق الجميع على أنّ هذا المصطلح صعب التعريف للغاية*] ، (ترجمة الباحث) ورغم ذلك، يمكن تقديم تعريف مركزي مفاده أنّ الفكاهة تعبير عن حالة ذهنية قادرة على تحويل الوقائع عبر إعادة صياغتها بصورة شخصية مبتكرة، بهدف إثارة الضحك أو التخفيف من وطأة التجربة الإنسانية.

إلى جانب هذا البعد النفسي والفلسفي، يبرز أيضًا ارتباط الفكاهة بالحرية الإنسانية. فقد اعتُبر الضحك تاريخيًا أداة للتحرّر من الخوف ومن سلطة المؤسسات الدينية والسياسية. وهو ما يعكسه قول Umberto Eco في :*Le Nom de la Rose*

« *Le rire libère le vilain de la peur du diable... Se libérer de la peur du diable est sapience* » (cité dans Sarrazin, 1991, p. 22).

[يحرر الضحك البائس من خوفه من الشيطان... والتحرّر من الخوف من الشيطان هو عين الحكمة]، (ترجمة الباحث).

وعليه، فإنّ الفكاهة ليست مجرد تقنية لغوية أو تلاعب بلاغي، بل هي **قوة روحية** تحرّر الإنسان من وطأة الخوف وتعيد له القدرة على التوازن النفسي والوجودي.

وعليه يمكن للمتأمل في التعريفين (بين العربية والفرنسية) أن يستشف نقاط التقاء واختلاف واضحة:

- **الأصل اللغوي** :العربية ربطت *الفكاهة* بالفاكهة (اللذة الحسية) ثم بالمزاح (اللذة المعنوية)، بينما الفرنسية انطلقت من *humor* الطبي (الأخلاط) قبل أن تستقر على معنى المزاج المرح والموقف الضاحك.
- **الدلالة الاجتماعية** :في العربية، ترتبط الفكاهة بالمرح المشروع والمجال الديني والأخلاقي "*فاكهين بما آتاهم ربهم*"،(الطور، الاية18) بينما قد تتحوّل إلى معنى سلبي إذا جاوزت حدود الاعتدال. أما في الفرنسية، فالفكاهة تُقدَّم كأداة للتحرّر والتجاوز، خصوصًا مع المدرسة الكلاسيكية والحديثة.(Bergson, 1900; Eagleton, 2019)
- **الاستعمال المعاصر** :العربية تجعل الفكاهة مصطلحًا عامًا يضم النكتة والهزل والسخرية، بينما تميّز الفرنسية بوضوح بين humour, comique, ironie, sarcasme, و satire.
- **الوظيفة النفسية والاجتماعية** :في كلا السياقين، تؤدي الفكاهة دورًا مزدوجًا: التسلية والترويح من جهة، والنقد الاجتماعي أو الدفاع النفسي من جهة أخرى. غير أن الفرنسية تبرز جانبها الفلسفي والنفسي بشكل أوضح، في حين تبقى العربية مشدودة إلى تراثها الديني–الأدبي الذي يجعل الفكاهة مرتبطة بالسرور المشروع والاعتدال.

وبذلك، يمكن القول إن الفكاهة في كلتا الثقافتين ظاهرة إنسانية مشتركة في جوهرها، لكنها تتخذ أبعادًا مختلفة حسب المرجعية :**العربية تؤكد بعدها الأخلاقي–الاجتماعي**، بينما **الفرنسية تسلّط الضوء على بعدها الفلسفي–النفسي**.

2.1.الفكاهة والأدب:

- في الأدب العربي

تتجلّى الفكاهة في الأدب العربي عبر أنماط متنوّعة وأساليب متعدّدة، اتخذت عناوين مختلفة بحسب طبيعة الموقف وهدف الشاعر أو الكاتب. من أبرز هذه الأنماط **التحامق أو التغافل** الأدبي، حيث يتظاهر الشاعر بالغفلة أو الحماقة متعمّدًا، ليعبّر عن همومه ومشكلاته بأسلوب ساخر يُضحك المتلقي. وفي هذا السياق، يُنزل الشاعر نفسه منزلة أدنى ليُسلي الآخرين بالسخرية من ذاته، وأشهر من مارسوا التحامق والتغافل الأدبي هم **بشار بن برد، أبو نواس، الجاحظ، وابن الجوزي**، بالإضافة إلى شعراء ونُدَماء كُثُر في البلاط العباسي. هذا اللون من الأدب يعكس قدرة الأديب على **التظاهر بالجهل لإبراز الذكاء**، وهو ما يمنح النص قيمة نقدية وفكاهية في آن واحد.

وإلى جانب هذا النوع، تظهر **الغفلة الحقيقية** التي تُجسِّد نقصًا في الذكاء أو بلادة في الفهم، حيث يظن صاحبها أنه على درجة عالية من الفطنة بينما تكشف مواقفه عن عكس ذلك، مما يؤدي إلى مضاعفة التأثير الفكاهي لدى السامعين. وارتبطت الغفلة الحقيقية أساسًا بمرويات **ابن الجوزي** في *أخبار الحمقى والمغفلين*، وبحكايات الأعراب والقصص الشعبية مثل شخصية **جحا**، إضافةً إلى حضورها في المقامات والنوادر العباسية. هذه النماذج تؤكد أن الأدب العربي استثمر "البلادة الفعلية" لتوليد الضحك وتقديم نقد اجتماعي غير مباشر.

ومن صور الفكاهة الأدبية كذلك **التهكّم**، إذ يعمد الشاعر إلى تضخيم عيبٍ جسدي أو سلوكي عند فرد أو جماعة بطريقة ساخرة، بغرض تهذيب هذا العيب أو لفت الانتباه إليه. وقد مثّل الأدب العربي هذا النمط عبر أمثلة عديدة مثل السخرية من طول اللحية أو الأنف، أو الغرابة في المظهر الخارجي

وقد برز في هذا الميدان بشار بن برد، أبو نواس، الجاحظ، دعبل الخزاعي، وابن الرومي . وقد جمعوا بين السخرية من العيوب الجسدية (كطول اللحية أو الأنف) والسخرية من العيوب السلوكية (كالبخل والجبن والغرابة)، مما جعل التهكّم أداة نقدية بقدر ما هو أسلوب فكاهي.

ومن الأساليب التي تندرج ضمن هذا الإطار ما يُعرف بـ **التخلّص الفكه**، وهو قدرة الشاعر أو الأديب على الإفلات من موقف حرج عبر سرعة البديهة ومهارته البيانية، بحيث يتحوّل الموقف الصعب إلى مشهد طريف. ومثال ذلك ما رُوي عن **ابن الرومي** حين مدح أحد الوجهاء، فاستثقله الرجل وقال له ساخرًا: *"أراك قد أكثرت في مدحي حتى خشيت أن تهجوني بعد حين"*، فردّ ابن الرومي على الفور: *"إذا كنتَ لا تقبل المدح، فكيف تطيق الهجاء؟"* (ابن الجوزي، 1997، ص. 212)

يُجسّد هذا الرد الطريف جوهر "التخلّص الفكه"، إذ استطاع الشاعر أن يحوّل الموقف الحرج إلى لحظة فكاهية أنقذ بها نفسه، وأضحك الحاضرين في الوقت ذاته.

كما نجد أيضًا **اللعب بالألفاظ**، وهو تلاعب لغوي يقوم على المزج بين كلمتين متقاربتين في الشكل أو المعنى، الأمر الذي يعقّد الموقف ويزيده طرافة. ويُنسب في هذا المقام بيت شعر لإبراهيم بن سهل الأندلسي يُعتبر مثالاً كلاسيكيًا (رغم أن البعض ينسبه لغيره)، يصف فيه طول انتظاره على باب حبيبته:

"طَرَقتُ البابَ حتّى كَلَّ مَتْني ... فلمّا كَلَّ مَتْني كَلَّمَتْني"

وتأتي الطرافة هنا من أن المستمع يسمع اللفظ ذاته "كَلَّمَتْنِي" مرتين، لكن المعنى يختلف تمامًا. الجملة الأولى تصف معانأة جسدية (تعب الكتف)، والثانية تصف النتيجة الاجتماعية (هي تكلمت أخيرًا). هذا الجناس التام هو الذي يعطي البيت شهرته وروعته اللغوية.

إلى جانب اللعب بالألفاظ، يظهر أيضًا **اللعب بالمعاني**، وهو أسلوب بلاغي يعتمد على التورية والكناية والإجابة بغير المطلوب أو التعريض. ويقوم هذا النمط على التلميح بدل التصريح، مما يولّد ما يُعرف بالأسلوب الخداعي الذي يضفي على النص طابعًا مرحًا وظريفًا (ابن حجة الحموي، 1291، ص. 97). ونورد في هذا المقام أشهر بيت **أبي نواس:**

دع عنك لومي فإن اللوم إغراءُ

وداوني بالتي كانت هي الداءُ

المعنى المباشر يوحي بالمفارقة الساخرة: كيف يكون الدواء هو نفسه الداء؟ هذا التناقض يولّد أثرًا فكاهيًا ولعبًا بالمعنى، إذ يُحوّل الحكمة الطبية الشائعة (لكل داء دواء) إلى حكمة هزلية مضحكة. أما المقصود الضمني فهو التبرير المرح لشرب الخمر، إذ يجعلها في الوقت ذاته مرضًا وشفاءً

ولا يقتصر الأدب العربي على هذه الأنماط فحسب، بل يزخر كذلك بصور أخرى مثل **المقالب والأقضية**، حيث تُعرض مواقف مضحكة في سياقات اجتماعية وقضائية، فيسخر الأديب مما يجري بين المتهم والقاضي، وغالبًا ما يُنقذ المتهم نفسه بخفة دم أو ذكاء لغوي (الفكاهة والضحك في التراث العربي المشرقي، ص. 33). وقد زخرت المكتبة العربية بعدد من المؤلفات التي أرّخت للفكاهة وصوّرت طرائف المقالب والأقضية، من أبرزها كتاب *البخلاء* و*البيان والتبيين* للجاحظ، حيث جسّد فيهما مواقف اجتماعية وقضائية طريفة تكشف عن تناقضات السلوك البشري. كما عُدّ كتاب *أخبار الحمقى والمغفلين* لابن الجوزي من أهم المصادر التي جمعت قصصًا عن المغفلين والمتهمين الذين أنقذوا أنفسهم بخفة دم أو سذاجة. ومن المؤلفات المهمة كذلك *الإمتاع والمؤانسة* و*البصائر والذخائر* لأبي حيان التوحيدي، حيث عرض فيهما نماذج من الحوارات والأمثال ذات الطابع الفكاهي. أما *مقامات الحريري* فقد مثّلت نموذجًا فنيًا متكاملًا للفكاهة الأدبية القائمة على الخداع والمفارقة من خلال شخصية أبي زيد السروجي

وأخيرًا، يظهر نمط الفكاهة **قبل وبعد**، الذي يقوم على المقابلة الساخرة بين حالتين متناقضتين، مثل تصوير حال المرء قبل الزواج وما يطرأ على حياته بعده. هذا اللون من الفكاهة يعتمد على المفارقة الزمنية التي تبرز التحوّلات الإنسانية والاجتماعية في صورة طريفة تجمع بين النقد والإضحاك.

ومثال ذلك النكتة الشعبية التي تقارن رسائل المرأة للرجل:

"قبل الزواج" (أو في فترة الخطوبة) :تُرسل إليه رسالة: "عزيزي، نهاري لم يكتمل بعد لأنني لم أسمع صوتك. طيفك لا يفارقني، واشتقت إليك كثيراً".

"**بعد الزواج" (بسنتين)** :تُرسل إليه رسالة: "لا تنسَ إحضار الحليب والخبز وحفاضات الولد وأنت عائد. وأيضًا، مرّ على المغسلة".

- في الأدب الفرنسي

هذا وقد تفتحت براعم الفكاهة في الأدب الفرنسي مع بزوغ فجر عصر النهضة مع فرانسوا رابليه(François Rabelais) (القرن السادس عشر) الذي دمج أساليب الكرنفال الشعبية مع السخرية من المؤسسات التقليدية. فقد وظّف جنس الرواية البانتيغرولي (Pantagruel) لطرح نقد لاذع للكنيسة والتعليم الجامعي، حتى وصفه باختين بأنه بلغ بـ« Gargantuaو Pantagruel » ذروة الفكاهة الشعبية في التاريخ.و في القرن السابع عشر، برز موليير(Molière) كمؤلف كوميدي رئيسي ضمن العهد الكلاسيكي؛ فاستلهم الأنواع الأدبية القائمة (التراجيدكوميديا والرومانس) لخلق "أسلوب العصر" الخاص بالكوميديا .وركز موليير في مسرحياته مثل تارتوف (Tartuffe) والبُرجوازي النبيل (Le Bourgeois gentilhomme) على السخرية من الأثرياء والمجتمع البرجوازي والضحك على طبقات المجتمع الأدنى، فقد أشار يورت (Jurt) (2010) إلى أن موليير مثّل أقصى درجة من الواقعية ضمن الكلاسيكية، بحيث لم يكن يرى في الناس سوى شخصيات مثيرة للسخرية.

مع القرن الثامن عشر والعصر التنويري، استُخدمت الفكاهة بأشكال جديدة في النقد الفلسفي والاجتماعي. مثال ذلك قصة فولتير(Voltaire) الشهيرة Candide ou l'Optimisme (1759)، التي قدّمها بوصفها «قصة فلسفية ساخرة» وظّف فيها السخرية والتهكّم لنقد التفاؤل الميتافيزيقي والنفاق الديني والاجتماعي. والتي تُوصف بأنها قصة فلسفية ساخرة تلتف بالسخرية على التفاؤل المفرط والأفكار الأبوية .وفي القرن التاسع عشر، تباين الموقف؛ إذ وظّف بعض الكتّاب **الفكاهة السوداء** والتناقضات الجمالية كما في قصائد *شارل بودلير (Charles Baudelaire)* الذي كتب مقالة بعنوان *«De l'essence du rire»* نشرها سنة 1855 في مجلة

Le Portefeuille، حيث أكّد أن الضحك والفكاهة يتعارضان مع الرومانسية الشعرية الخالصة مشيرًا إلى أنّ في الضحك بُعدًا شيطانيًا يخترق صفاء الخيال (*Haugen,1988,*).

وضمن هذا الأفق، برز إدمون روستان في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بأسلوب يجمع بين الرهافة الشعرية والمفارقة الهادئة. ففي مسرحيته الشهيرة سيرانو دو برجراك (1897)، لا تظهر الفكاهة بوصفها سخرية مباشرة، بل تتجلّى من خلال تناقضات الشخصية الرئيسة، التي تخفي بطلًا شاعرًا خلف أنفٍ مبالغ في حجمه، فيتحوّل الجسد الهزلي إلى مرآة للبطولة النبيلة، وتُصبح المفارقة وسيلة للمقاومة الجمالية في وجه القبح المجتمعي والنفسي.

ومع ذلك، ظلّت ملامح الفكاهة حاضرة في النتاج الأدبي الفرنسي خلال العصور اللاحقة، غير أنّها أخذت تتداخل مع أبعاد نقدية وجمالية على نحوٍ أوضح. فقد اتّسمت الفكاهة في التيارات الرمزية والسوريالية بدرجة أكبر من التعقيد والابتكار، ولم تعد مقتصرة على الإمتاع المباشر فحسب، بل أضحت أداةً فنية وفكرية تُسهم في الكشف عن تناقضات الواقع وإعادة صياغته من منظور جمالي وتأملي.

أما عن الأنماط الأسلوبية للفكاهة في الادب الفرنسي فهي تجمع بين النقد الاجتماعي والابتكار البلاغي. ومن أبرز هذه الأساليب السخرية، والتهكّم، واللعب بالألفاظ، والمفارقة، والهزل والمبالغة.

السخرية (Satire): تقوم على نقد العيوب الاجتماعية والأخلاقية وإصدار أحكام تصحيحية. وقد استهدف الأدب الفرنسي الكلاسيكي بالأساس الطبقات البرجوازية والعامة في إطار الكوميديا الساخرة؛ حيث جسّدت الشخصيات المتهكّمة نقائص البخلاء والمتصنّعين والمتظاهرين بالتديّن، كما نلحظ بوضوح في مسرحيات موليير التي سعت إلى فضح مظاهر الرياء الاجتماعي والوهم الطبقي. وفي نهاية القرن التاسع عشر، عزّز إدمون روستان في مسرحيته الشهيرة سيرانو دو برجراك حضور السخرية من خلال شخصية البطل سيرانو الذي كان يهاجم نفاق المجتمع ويعتمد على التهكّم والسخرية من ذاته كوسيلة لتأكيد كبريائه ومقاومة التهميش الاجتماعي.

التهكّم (Ironie): أسلوب بلاغي يقوم على التعبير بما يُفهم منه عكس المعنى المقصود، ويُستعمل غالباً للإيحاء بالرفض أو السخرية غير المباشرة. وقد اعتمد الأدباء الفرنسيون هذا الأسلوب في السرد والحوار لإيجاد فجوة بين المظهر والواقع، بحيث تُقدَّم عبارة في ظاهرها مدح، بينما تحمل في باطنها نقداً لاذعاً. على سبيل المثال، يُبرز موليير في مسرحية طرطوف Tartuffe شخصية المرائي الديني عبر أقوال ظاهرها تقوى وورع، لكنها تُستخدم لفضح الرياء الاجتماعي (Forestier, 1998). كما وظّف إدمون روستان التهكّم في سيرانو دو برجراك، حيث تأتي مبالغاته الخطابية لتكشف تناقضاً بين الصورة البطولية الظاهرة والهشاشة الإنسانية الكامنة (Calder, 2000). وهكذا يصبح التهكّم أداة جمالية ونقدية في آن واحد، تُسهم في كشف التناقضات المجتمعية وإثارة الضحك التأملي.

- **اللعب بالألفاظ(*le jeu de mots*) :**

يُعدّ **التلاعب بالألفاظ** من أبرز الأساليب البلاغية التي تُضفي طرافة وذكاء على النصوص الأدبية، ويتم ذلك عبر استغلال المعاني المتعدّدة للكلمات أو التلاعب بتركيبها الصوتي. يهدف هذا الأسلوب إلى خلق مفارقات لفظية أو تورية مزدوجة، مما يثري الحوار ويمنحه إيقاعًا هزليًا سريعًا.

وقد برز هذا الأسلوب بشكل لافت في أعمال الكاتب المسرحي الفرنسي **موليير**، لا سيّما في التورية المزدوجة(calembour) ، كما يتضح في شخصيّتَي "غرو رينيه (Gros René) " و"جورجيبوس (Gorgibus) "في مسرحيته *الطبيب الطائر .(Le Médecin volant)* لم يتوقف استخدام هذا النمط عند موليير، بل استمر في الأدب الفرنسي عبر القرون، متجليًا في أشكال مختلفة.

ويظهر استمرار هذا التقليد في القرن التاسع عشر، كما يتجلّى في استخدام جان دولفوس (Jean Dolfus) لأسلوب **السخرية اللفظية**(ironie linguistique) ، مؤكدًا على الدور المستمر لمهارة التلاعب بالكلمات كأداة بلاغية أساسية في بناء الفكاهة ونقد الواقع ضمن التراث الكوميدي الفرنسي.

- **المفارقة(l’ ironie)**

تُعدّ المفارقة (ironie) من أبرز الأدوات البلاغية وأكثرها عمقًا، فهي تعمل على خلق صدمة فكرية لدى المتلقي عبر الجمع المباغت بين عناصر متناقضة ظاهريًا. يضع هذا التناقض المألوف في سياق غير متوقَّع، ويُجبر القارئ على تجاوز المعنى السطحي للنص، مما يكشف في نهاية المطاف عن أبعاد جديدة وأكثر تعقيدًا للواقع المعروض.

تتجلّى هذه المفارقة بقوة في أعمال كلاسيكية مثل رواية كانديد (Candide) للفيلسوف الفرنسي فولتير، حيث يتم تقديم التفاؤل الفلسفي الساذج في إطار تراجيديا ساخرة لاذعة. يقوّض فولتير بهذا الأسلوب مقولات العقلانية الجوفاء التي كانت سائدة في عصره، وذلك من خلال بناء حبكة عبثية ومضحكة تُظهر فشل تلك النظريات في مواجهة واقع العالم القاسي.

كما نجد المفارقة قد اتخذت قالبًا جماليًا فريدًا في شعر الشاعر الفرنسي بودلير .ففي قصائده، يتحوّل الذمّ إلى مديح ساخر ومروع، كما في وصفه الشهير لجثة متحلّلة بأنها "زهرة تتفتّح " .(une fleur qui s’épanouit)تعكس هذه الصورة الصادمة رؤية جمالية تنبع من القبح ذاته، وتؤكد على أن المفارقة ليست مجرد أسلوب هزلي، بل هي وسيلة عميقة لإعادة تعريف الجمال والفن.

- **الهزل والمبالغة (la bouffonnerie et l’hyperbole):**

يقوم هذا النمط الفكاهي على **التضخيم والمبالغة الشديدة** في تصوير سمات الشخصيات أو تفاصيل المواقف، بهدف إضفاء طابع هزلي ساخر يتجاوز حدود الواقع. وتُعدّ المبالغة الهزلية أداة نقدية فعالة، حيث تستخدم التشويه المتعمد للمألوف لتسليط الضوء على العيوب والأخطاء الاجتماعية أو السياسية.

وقد برع الكاتب الفرنسي **رابليه** (Rabelais) في توظيف هذا الأسلوب بشكل عبقري من خلال رسم شخصيات عملاقة ومشاهد خيالية خارقة. ويتجلى ذلك في تصويره **للبطولة الفردوسية**

لشخصية بانتاغرويل(Pantagruel) ، حيث تتحوّل المغامرة العظيمة إلى وسيلة لنقد الواقع السياسي والديني في عصره.

لم يقتصر هذا الأسلوب على الأدب الملحمي، بل امتدّ ليأخذ أشكالًا متنوّعة خلال القرن التاسع عشر. شمل ذلك المسرحيات الهزلية الخفيفة(le vaudeville) ، التي اعتمدت على المبالغة في المواقف الدرامية، إضافة إلى **الشعر الكوميدي** الذي اتّخذه بعض فناني ذلك العصر وسيلة رئيسية للتعبير الساخر والنقد الاجتماعي اللاذع.

وبناءً على ما تقدّم، تتمثّل الوظيفة الثانية للفكاهة في النقد الاجتماعي، إذ تُمارس بوصفها سلوكًا جماعيًا يستهدف جماعة أخرى أو يهاجم أنماطًا محدّدة من سلوك الأفراد، كما في سخرية الكرماء من البخلاء أو العكس. كما تؤدي الفكاهة وظيفة مكمّلة تتمثّل في التنفيس عن الضغوط، حيث تعمل على تصريف الطاقة المكبوتة التي قد تتحوّل، إذا تراكمت، إلى قوة سلبية. وهذه الضغوط متعددة الأبعاد، فقد تكون سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو نفسية. (فرشوخ، 1989).

من المنظور الفلسفي، يرى بعض المفكّرين الفرنسيين أنّ الضحك يؤدي وظيفة إصلاحية، إذ يُسهم في توجيه السلوك وضبط النفس، كما يظهر جليًا في فلسفة هنري برغسون Henri) (Bergson الذي اعتبر الضحك أداةً اجتماعية تُرغم الفرد على التوافق مع المعايير السائدة. بل إنّ بعضهم يذهب إلى أبعد من ذلك، فيرى أنّ الفكاهة تضطلع بدور تربوي؛ فهي من خلال السخرية من «المقصِّر أو الشاذ أو المبذِّر» تمارس وظيفة تأديبية غير مباشرة، إذ تهدف إلى تصحيح السلوكيات دون إلحاق الأذى المباشر بالآخرين (فرشوخ، 1989). وبذلك، تتجلى الفكاهة في الأدب الفرنسي بوصفها شكلًا من أشكال المقاومة الفكرية للأعراف الجامدة، وآلية لإسقاط الهيبة عن بعض مظاهر السلطة الاجتماعية، لتؤكد أنّها ليست مجرّد وسيلة للتسلية، بل تُعدّ صمّام أمان نقدي واجتماعي.

ومن ثمّ يمكن القول إنّ الفكاهة تتقاطع في الأدبين العربي والفرنسي بوصفها أداة نقدية وجمالية، غير أنّها تختلف في أساليبها وتجلياتها. ففي الأدب العربي، ارتبطت بأنماط شعبية وبلاغية

مثل التحامق والتغافل الأدبي، والتهكّم، واللعب بالألفاظ والمعاني، إضافةً إلى شخصيات رمزية مثل **جحا** والمقامات والنوادر التي وظّفت الطرافة للكشف عن تناقضات المجتمع وانتقاد أعرافه. أمّا في الأدب الفرنسي، فقد تبلورت الفكاهة مع رابليه في نقد الكنيسة عبر الكرنفال الهزلي، ومع موليير الذي عرّى الرياء الاجتماعي في مسرحياته الكوميدية، ثم مع فولتير في سخرية فلسفية لاذعة، وبودلير في رؤيته السوداء للضحك كظاهرة شيطانية، وصولاً إلى إدمون روستان الذي جعل من المفارقة وسيلة للمقاومة الجمالية. وهكذا، جمعت الفكاهة العربية بين الموروث الشعبي والبديهة البلاغية، في حين تميّزت الفكاهة الفرنسية بتركيزها على البعد الفلسفي والدرامي في معالجة قضايا المجتمع والفكر.

3.1. وظائف الفكاهة في النص المسرحي:

تؤدي الفكاهة في المسرح وظائف حيوية تتجاوز مجرد الترفيه؛ إذ تُستخدم كأداة لكسر الجمود في المواقف الجادة، وكصمام أمان لتخفيف التوتر الدرامي، فضلاً عن كونها وسيلة فعالة لممارسة النقد الاجتماعي بأسلوب غير مباشر. ولهذه الأسباب، تُعتبر الفكاهة مكونًا أدبيًا وشعوريًا أساسيًا، يتقاطع بنيوياً مع التحليل الدرامي، والحوار، والأداء الحي على خشبة المسرح.

استُخدمت الكوميديا في المسرح الكلاسيكي ليس فقط لإدخال المرح في السياقات المأساوية، بل أيضًا كأداة لكشف الأبعاد الخفية للشخصيات. تكتسب هذه الوظيفة أهمية خاصة عند النظر إلى مفهوم "النص المثقوب (texte troué) "عند آن أوبرسفيلد (Ann Ubersfeld) (1999)، الذي يذهب إلى أن النص لا يكتمل إلا بالأداء. وعليه، فإن الفكاهة (بما تتضمنه من لغة وإيماءة وإيقاع ونبرة) هي إحدى أهم الأدوات التي تملأ "ثقوب" النص وتُفعّله على الخشبة.

انطلاقًا من ذلك، يُمكن تحديد ثلاث وظائف أساسية للفكاهة في المسرح:

1. وظيفة ترفيهية :تُضفي بهجة وتخفّف من وطأة الصراع.
2. وظيفة درامية :تساهم في تحريك الحبكة وتحقيق التوازن داخل العمل.

3. وظيفة نقدية :تُستخدم أداةً للكشف عن التناقضات والعيوب الاجتماعية عبر السخرية والجماليات الفنية.

1.3.1.الوظيفة الترفيهية للفكاهة

في أبسط صورها، تهدف الفكاهة المسرحية إلى إمتاع الجمهور وإثارة ابتسامته. ويؤكد عدد من منظّري المسرح أن التسلية والترفيه تُعدّ من الوظائف الجوهرية للمسرح منذ نشأته، وأن الفكاهة تُستخدم كأداة فعالة لتحقيق هذا الهدف.(Brockett & Hildy, 2014) فالنكت المُضخّمة، والحوار الطريف، والمواقف الهزلية تسهم جميعها في تحريك الجمهور على المستوى العاطفي. وتعمل الكوميديا، في هذا السياق، على تحويل المواقف الجادة إلى فرص للفرح والاستمتاع، مما يكسر رتابة الحياة اليومية التي قد تنعكس داخل العرض المسرحي .(Carlson, 2018)

ويُضفي وجود شخصيات كوميدية أو مشاهد هزلية داخل السياق المسرحي بعدًا لونيًا على النص، حيث يُخفف التوتر الدرامي ويمنح الجمهور لحظات من الراحة النفسية. هذه اللحظات تُعرف في الأدبيات المسرحية بمصطلح relief comique أي التنفيس الكوميدي، وهي تقنية تُستخدم لتوفير فسحة ضاحكة وسط مشاهد مكثفة عاطفيًا، دون الإخلال بالبنية الجادة للنص .(Krasner, 2008)

هذا، تُسهم الفكاهة في جذب انتباه المتلقي، وتحفيز تفاعله، وتعزيز التواصل الحي بين الممثلين والجمهور، مما يُثري الأداء المسرحي ويزيد من حيويته .(Fischer-Lichte, 2008) لذلك، يمكن القول إن الكوميديا تُعدّ آلية بنيوية أساسية داخل العمل المسرحي، تُمكّنه من دمج الجدية بالبهجة، وتُقرّب العرض إلى الجمهور بطريقة تمكّنه من الانخراط الوجداني والمعرفي دون أن يشعر بالضغط أو الملل.

2.3.1.الوظيفة الدرامية للفكاهة

تتجاوز الفكاهة في المسرح الوظيفة الترفيهية لتؤدي دورًا محوريًا في البناء الدرامي للنص. فهي تسهم في تسريع الحبكة، إبراز تباينات الشخصيات، وتخفيف حدة التوتر العاطفي. ففي كثير من الأعمال الدرامية، حتى التراجيدية، يُدرج عنصر كوميدي كفاصل يوازن المشاهد ويُتيح للجمهور لحظات من الاستراحة الشعورية.

مثال على ذلك: إدراج شخصية المهرّج أو الخادم الظريف في مسرحيات شكسبير، حيث تُستخدم الفكاهة للكشف عن مستويات مختلفة من الصراع، أو للإشارة إلى الحقيقة المستترة وراء الأحداث.

وقد أشار آفنر زيف (Avner Ziv) (1984) إلى أن الفكاهة تعمل كـ "صمام أمان" نفسي وجمالي، يتيح التعبير عن الأفكار المحرّمة بطريقة غير مباشرة. فهي تكشف الرغبات المكبوتة أو القضايا الحساسة من خلال الإطار الساخر، مما يسمح للجمهور بالتنفيس (Catharsis) دون أن يشعر بالإدانة أو التهديد المباشر.

هذا التوظيف يُشاهد في مسرحيات موليير، حيث تُستخدم النكتة لكسر سلطة الشخصيات الصارمة، مما يفتح المجال لنقاش درامي متنوع وناقد.

3.3.1.الوظيفة النقدية للفكاهة

تُعدّ الفكاهة في المسرح أداة فعالة للنقد الاجتماعي والسياسي والثقافي. فالكوميديا الساخرة تُستخدم لكشف التناقضات الاجتماعية، فضح النفاق المؤسسي، ومساءلة الخطابات السائدة. يشير ديفيس(Davis) (2014) إلى أن "الكوميديا تحتل مكانة أخلاقية في الخطاب السياسي الحديث، إذ تكشف النفاق، وتُحفّز التفكير النقدي، وتُقاوم الهيمنة". من هذا المنطلق، يصبح الضحك المسرحي شكلًا من أشكال المقاومة الرمزية، حيث يكسر الحواجز بين المتلقي والرسالة دون إثارة الدفاعية.

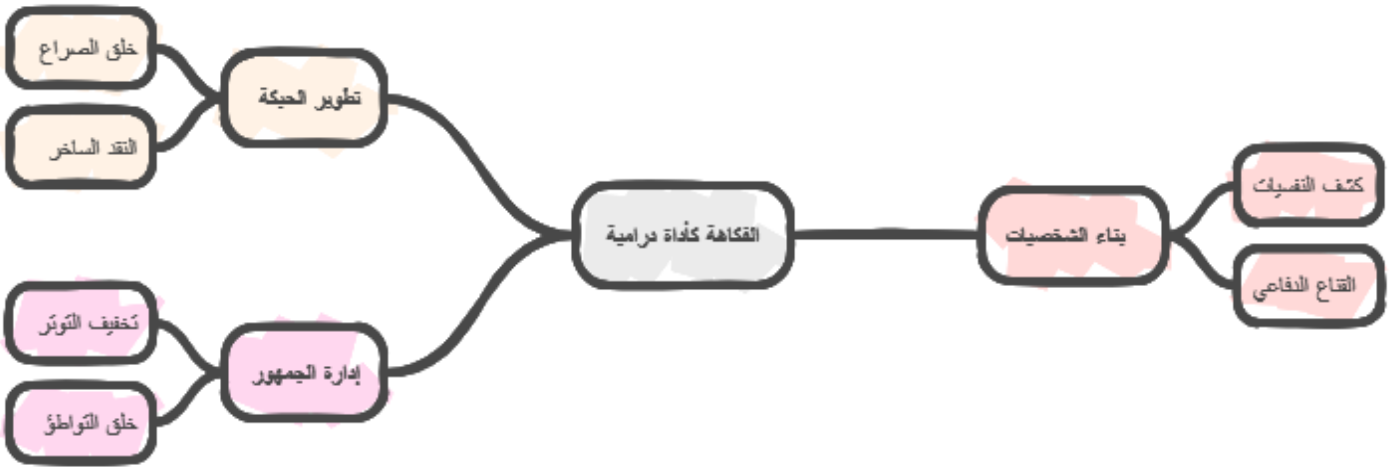
في دراسات مارينيتي(2005) (Marinetti) ، يبرز مفهوم النص المسرحي المؤدى أن الفكاهة لا تُفهم بمعزل عن الأداء الجسدي والنبرة والإيماءة. وبالتالي، فإن الوظيفة النقدية للفكاهة المسرحية تُبنى على تفاعل النص مع رموزه المتعددة داخل العرض الأداء متعدد السيميائيات (performance multi–sémiotique)، ما يظهر جليًا في أعمال مثل تارتوف (Tartuffe) لـ موليير، التي تهاجم الرياء الديني والاجتماعي، أو في بعض المسرحيات العربية المعاصرة التي تنتقد الفساد والسلطة من خلال الكوميديا الرمزية. كما يُؤكد هوي (2025) (Hoy) أن الفكاهة تمثل الفجوة بين المثال والواقع، وتدين الرياء الذي يحجب هشاشة المجتمع.

وفي ضوء ما سبق، يمكن القول إن الفكاهة في النص المسرحي ليست مجرد وسيلة لإضحاك الجمهور، بل هي عنصر ديناميكي يعزّز البناء الدرامي، يضفي البهجة، ويؤدي دورًا نقديًا تجاه المجتمع.

إن فهم هذه الوظائف الثلاث: الترفيهية، الدرامية، والنقدية، يتطلب وعيًا سياقيًا وجماليًا يتجاوز حدود النص المكتوب، إلى مجالات الأداء والإخراج والترجمة. وتبقى الكوميديا، بما تحمله من طاقة رمزية، وسيلة حيوية لـ"الإشارة إلى مخالب الواقع"، لا للهروب منه.

وتأتي الخطةُ الذهنية الآتية، التي وضعها الباحثُ خصيصًا لخدمة البناء المفاهيمي لهذا الفصل، لتجسِّد هذه الرؤية بصورة تركيبية؛ إذ تحوّل الوظائف الثلاث للكوميديا—الترفيهية والدرامية والنقدية—إلى مسارات واضحة تُبرز امتدادها من مستوى النص إلى فضاءات الأداء والإخراج والترجمة، وتكشف كيف تتحول الفكاهة من أداة إضحاك إلى أداة قراءة نافذة لـ«مخالب الواقع» بدل الهروب منه. وتنطلق هذه الخطة من عقدة مركزية تمثّل «الفكاهة كأداة درامية متعددة الأبعاد»، ثم تتدرّج عبر ثلاثة محاور رئيسة توضّح مراحل تفعيل الوظيفة الفكاهية في الخطاب المسرحي.

الفكاهة كأداة درامية متعددة الأبعاد



الخطة الذهنية رقم 01

المبحث الثاني: أنواع الفكاهة في النص المسرحي

1. الفكاهة اللفظية(Humour verbal)

تقوم الفكاهة اللفظية على استثمار اللغة ذاتها، عبر آليات مثل اللعب بالألفاظ(jeu de mots) ، التورية(calembour) ، المفارقة اللفظية(ironie verbale) ، والبداهة أو اللمعة trait) d'esprit).وتُبنى هذه الفكاهة على المفارقة داخل البنية الدلالية أو التركيبية للنص، وهو ما أشار إليه **سالفاتوري أطاردو**(Salvatore Attardo) في تحليله لنظريات الفكاهة اللسانية (أطاردو،1994) ويتوقف أثرها غالبًا على التوقيت الحواري (rythme comique) والإيقاع الصوتي (intonation) المصاحب للأداء.

تتجلّى الفكاهة اللفظية بوضوح في المسرح الكلاسيكي الفرنسي، لاسيما في أعمال موليير مثل طرطوف و Le Bourgeois gentilhomme، حيث تُوظَّف الحوارات الساخرة لكشف الرياء الاجتماعي. وفي سيرانو دو برجراك لـ إدمون روستان، تُصبح اللمعة البلاغية رديفًا لشخصية البطل، بما يعكس رؤية فلسفية للفكاهة ترتبط بفعل المقاومة الجمالية.

يشكّل انتقال اللعب اللفظي إلى لغة الهدف تحديًا متكررًا في الترجمة الأدبية والمسرحية، إذ قد تتعذر المكافئة الصوتية أو الدلالية. يلجأ المترجم تبعًا لذلك إلى استراتيجيات التعويض (compensation)، مثل إيجاد بدائل لفظية أو تراكيب قريبة في الأثر، أو إدراج شرح محدود عند الضرورة، مع الحفاظ على الوظيفة الكوميدية للنص الهدف قدر الإمكان.

كما يتطلب الأداء المسرحي لهذه الفكاهة توظيف عناصر النبر(accentuation) ، والإيقاع (rythme)، والمقاطعة (suspension comique) بوصفها أدوات إجرائية لضبط توقيت الضحك، وتفعيل المفارقة داخل دينامية المشهد الدرامي. وهذا ينسجم مع ما يؤكده كارلسون (Carlson)حول الطبيعة التعددية للأداء المسرحي وكيفية اندماج العناصر الصوتية والجسدية في إنتاج الخطاب الدرامي.(Carlson, 2004)

2. الفكاهة الظرفية/السلوكية(Humour situationnel ou comportemental)

تُستمد الفكاهة الظرفية من الموقف والأفعال لا من اللغة، حيث تنبثق من التباس الهوية، أو سوء الفهم، أو تكرار الفعل، أو المبالغة الجسدية .(farce⁄slapstick) وهي تتجسد من خلال الحركة(mouvement) ، وتعابير الوجه(expressions faciales) ، والإيماءة(geste) ، إضافةً إلى المسافة أو التشكيل المكاني .(kinésique/proxémique) وقد حلّل برغسون هذا النمط من الفكاهة في عمله الكلاسيكي حول الضحك، مؤكدًا أن الميكانيكية حين تتغلغل في السلوك الإنساني تُثير الضحك لأنها تكشف عن غياب المرونة الطبيعية في الفعل (Bergson, 1900/1999).وتظهر هذه السمات بوضوح في الكوميديا الصامتة عندCharlie Chaplin ، وفي المواقف المبنية على التبادل والالتباس في مسرحية The Comedy of Errorsلشكسبير، يتجسد مفهوم الجمود الميكانيكي، الذي يرى فيه الفيلسوف هنري برغسون مصدر الضحك، بوضوح في تقنيات مسرح الكوميديا دي لارتي (Commedia dell'arte) الإيطالي.

وبما أن هذا النمط من الفكاهة غير لفظي في الغالب، فإن المترجم السمعي–البصري يركز على صياغة وصف دقيق في الترجمات النصية أو السمعية، أو على إيجاد تعويض بصري/إخراجي في الإعداد المسرحي، لضمان الحفاظ على الوظيفة الكوميدية في النص الهدف. وفي هذا الصدد، يشير زابالباسكوا إلى أن نقل الفكاهة في الترجمة السمعية–البصرية يستلزم استراتيجيات تعويضية دقيقة تأخذ بعين الاعتبار الأثر الوظيفي والبعد الثقافي للفكاهة (Zabalbeascoa, 2005). أما على المستوى المسرحي، فيتولى الإخراج ضبط الإيقاع الحركي (blocking)وتنسيق الحركات المسرحية بما يهيّئ ما يُعرف بـ "نقطة الانفجار" الكوميدية للجمهور (set-up → pay-off) ، حيث يتراكم التوتر وصولًا إلى لحظة الانفراج المضحكة.

3.الفكاهة البصرية (Humour visuel)

تُؤسِّس الفكاهة البصرية أثرها عبر الصورة، سواء من خلال الكاريكاتير *caricature* أو الكوميك *Bande dessinée* أو اللقطة السينمائية أو التكوين المسرحي، كما يظهر في مفارقة العلاقة بين الصورة والنص. ويُعدّ الكاريكاتير السياسي مثالًا بارزًا، إذ يوظّف المبالغة الشكلية لكشف

السلطة وانتقادها، بينما يعتمد التناصّ البصري في الملصقات والإعلانات على المزج بين إشارات ثقافية مألوفة وصياغة جديدة تسخر من المعنى الأصلي. وقد أشار رولان بارت Roland Barthes إلى أن الصورة، في بنيتها السيميولوجية، تحمل دلالات ثقافية متراكبة تجعل من التهكم البصري أداة فعّالة للتفكيك والنقد .(Barthes, 1977) وفي السياق المعاصر، تبرز الميمات الرقمية بوصفها امتدادًا لهذه الاستراتيجية، حيث تمزج صورة موروثة بإشارة سريعة أو تعليق خاطف لإنتاج أثر كوميدي، وهو ما حلّلته ليمور شيفمان(Limor Shifman) بوصف الميمات نظامًا بصريًا وثقافيًا يُعيد تشكيل الخطاب الجماهيري عبر وسائط رقمية (Shifman, 2014).

عندما تكون الصورة هي الحامل الرئيس للمعنى، تتحول وظيفة اللغة إلى مرافقة وتدعيم، بدلاً من أن تكون هي العنصر المُنشئ للمعنى. هذا التحول يفرض على المترجم واجب احترام الاقتصاد البصري للنص الأصلي وتجنّب الإفراط في الشرح أو الإطناب. ويُنتظر من المترجم في هذه الحالة انتقاء مكافئات ثقافية دقيقة للإشارات المرئية، بما يضمن المحافظة على التأثير والفهم ذاته في اللغة الهدف.

أما في الممارسة المسرحية، فإن عناصر مثل الإضاءة، وتصميم الكواليس، والأزياء، والإكسسوارات، تشكّل جميعها عناصر إنشائية أساسية في صناعة المفارقة البصرية .وبناءً على ذلك، يصبح ضبط الإخراج المسرحي (mise-en-scène) جزءاً لا يتجزأ من عملية كتابة النكتة بصريًا، ويُمثل أداة فعالة لتوجيه إدراك الجمهور نحو اللحظة الكوميدية المقصودة، مستغنياً عن الاعتماد الكلي على الحوار المنطوق.

4. الفكاهة الساخرة (Humour satirique)

تُعرَّف الفكاهة الساخرة بأنها نقد اجتماعي أو سياسي يُقدَّم بوسائط كوميدية، ويتراوح بين السخرية الهوراتية التي تتسم باللطف والسخرية الجوفينية ذات الطابع اللاذع. وتُشغَّل في هذا الإطار آليات الاستعارة والمبالغة والمفارقة بهدف تعرية الزيف والكشف عن التناقضات الكامنة

في المجتمع والخطاب العام. وقد تناول إيم غريفين (Em Griffin) (1994) السخرية باعتبارها بنية خطابية تجمع بين الفكاهة والنقد، وتستند إلى أسلوب جمالي يعيد صياغة الممارسات الاجتماعية والسياسية ضمن إطار كوميدي. وتظهر ملامح هذا النمط في المسرح الكلاسيكي عند موليير حيث فضح النفاق الاجتماعي، وفي أعمال فولتير التي قدّم فيها هجاءً فلسفيًا، كما تتجلى في الإعلام المعاصر من خلال برامج "الأخبار الساخرة" التي تعلّق على المجال العمومي وتعيد صياغة الأحداث بلهجة نقدية لاذعة.

أما من الناحية الترجمية، فتُعد الفكاهة الساخرة من أعقد الأنماط نظرًا لارتباطها الوثيق بالدوالّ الثقافية والمرجعيات السياسية التي غالبًا ما تكون محلية الطابع. وهنا يواجه المترجم خيارين أساسيين: إما التدجين عبر محلنة الإشارات لتقريبها من القارئ المستهدف، أو التغريب عبر الحفاظ على الغيرية الثقافية مع تقديم إضاءة محدودة تسهّل الفهم. وتؤكد ديليا كيارو (Delia Chiaro) (2010) أن ترجمة السخرية تتطلب استراتيجيات متعدّدة تراعي أثر النص الأصلي في المتلقي، مع الحفاظ على الوظيفة الكوميدية والنقدية في آن واحد.

وعلى المستوى المسرحي، تُؤسَّس السخرية من خلال حبكة تراكمية، وحوار يهدف إلى إدارة التوتر الخطابي وكشف المفارقة ببراعة. وغالبًا ما يُلجأ إلى تقنية كسر الجدار الرابع لاستدعاء وعي الجمهور وإشراكه الفاعل والمباشر في عملية التفكيك النقدي للخطاب المعروض، الأمر الذي يعزز بشكل كبير الطابع الجدلي لهذا النمط من الفكاهة الساخرة.

5. الفكاهة السوداء (Humour noir)

تُعرَّف الفكاهة السوداء بوصفها معالجة كوميدية لموضوعات ثقيلة كالموت أو الحرب أو المرض، حيث تمتزج العناصر المأساوية بالهزلية لإحداث مفارقة قاتمة تكشف التوتر بين الرعب والضحك. ويرى سيغموند فرويد (Sigmund Freud) أن هذا النمط يرتبط بآليات التنفيس النفسي وإعادة التأطير الوجداني، إذ يُمكّن المتلقي من مواجهة القضايا المؤلمة عبر ضحكٍ يخفف حدتها.

وتتجلّى معالم هذه الفكاهة (الساخرة/السوداء) في أعمال سينمائية وأدبية مثل فيلم الدكتور سترينجلوف (Dr. Strangelove) وفيلم في بروج(In Bruges) ، فضلًا عن نصوص عبثية تسخر من المصير.. أمّا ترجمياً، فالفكاهة السوداء شديدة الحساسية ثقافيًا، ويوازن المترجم بين الحفاظ على خطاب المؤلّف والتكييف مع ثقافة الهدف. ويعرض زابالباسكوا (1996) رؤى عملية حول نقل الدعابة في الترجمة السمعية–البصرية، مبرزًا الحاجة إلى حلول تعويضية دقيقة تُبقي على الأثر الكوميدي مع مراعاة الفوارق الثقافية

6. الفكاهة الثقافية/الإثنية(Humour culturel)

تُبنى الفكاهة الثقافية أو الإثنية على عناصر ذات حمولة ثقافية محددة—كالرموز والعادات والصور النمطية—وترتكز على تواطؤ معرفي ضمني مع الجمهور الذي يشارك المرجعيات الثقافية نفسها. وقد درس كريستي ديفيز (Christie Davies) هذا النوع من الفكاهة مفصليًا في عمله Ethnic Humor Around the World، مؤكدًا أن السخرية الثقافية تعيد بناء الهوية الجماعية عبر اللعب على الحدود بين «الذات» و«الآخر» (Davies, 1990)

وتتجلى أشكالها في النكت الإثنية العابرة للحدود، وفي المسرح الشعبي الذي يستثمر الإيحاءات المحلية، أو في الدراما التلفزيونية التي تستخدم إشارات الهوية، وكذلك في الكوميكس الذي يعيد شيفرة الذاكرة الجماعية عبر وسائط بصرية تقرّب الجمهور من السياق عبر مضامينه الثقافية.

أما على المستوى الترجمي، فتتجلّى التحديات الكبرى في صياغة الثقافات الخاصة (CSIS) مثل أسماء الأطعمة والمأثورات الشعبية. هنا يستخدم المترجمون بدائل دقيقة، مثل الشرح المقتصد أو الحفاظ على الأصل مع تعويض إضافي، أو اختيار مقابل ثقافي مناسب، بما يخدم غرض النص وجمهوره المستهدف. وتدعم دراسة حديثة حول الترجمة السمعية–البصرية فكرة أن التعامل مع العناصر الثقافية الخاصة يتطلب توظيف استراتيجيات متعددة توازن بين الوضوح والولاء الثقافي للنص الأصلي .(Budimir, P. 2025)

وفي السياق المسرحي، يُعاد صياغة المشهد بناءً على ذائقة الجمهور المحلي، إذ يُصمم العرض ليحافظ على ما يُمكن تسميته بـ"النكتة الداخلية" دون استبعاد المتلقي الأوسع الذي قد لا يتشارك الخلفية الثقافية نفسها. وبذلك تصبح المهمة إبداعية وموازنة، تحقق نقل الفكاهة بطريقة مفهومة ومحترمة للجميع.

تُظهر المقارنة الوظيفية والسياقية بين الأنماط الستة من الفكاهة تمايزًا في المداخل والأساليب. فبينما يقوم المدخل اللغوي على الآليات اللفظية مثل التلاعب الدلالي والتورية، يعتمد المدخل الأدائي والجسدي على الموقف الحركي وما يرافقه من إيماءات وتشكيلات مكانية، في حين يرتكز المدخل الصوري على البنية البصرية بما تحمله من مفارقة بين الصورة والنص.

أما من حيث الوظائف، فإن الفكاهة الساخرة تُكثِّف حضور النقد الاجتماعي والسياسي، في حين تقوم الفكاهة السوداء بدور التنفيس وإعادة التأطير الوجداني للموضوعات الثقيلة، بينما تسعى الفكاهة الثقافية إلى تعزيز الهوية الجماعية وترسيخ الانتماء.

وعلى المستوى الترجمي، تتباين الصعوبات بحسب طبيعة النمط. فالفكاهة اللفظية تُعد الأصعب بسبب ما تنطوي عليه من لعب دلالي يصعب نقله بين اللغات. أما الفكاهة الساخرة فتُعقّدها الحمولة السياسية والسياقات المحلية التي تُنتجها، فيما تكمن صعوبة الفكاهة الثقافية في خصوصياتها المرتبطة بالعناصر الثقافية الخاصة. في المقابل، فإن الفكاهة الظرفية والبصرية تستلزمان حلولًا أدائية أو وصفية دقيقة للحفاظ على التأثير الكوميدي في اللغة والثقافة الهدف.

وعليه فإن الفكاهة نظام تواصلي متعدد الوسائط—لغوي، جسدي، بصري—يتشكّل بوظائف نقدية، هوياتية، وعلاجية، وفقًا للسياق الثقافي والنوع الأدبي أو الأدائي. ويُظهر منظور دراسات الترجمة والخطاب المسرحي أن المعادِل الوظيفي أكثر أهمية من المعادِل الحرفي؛ وأن صناعة الضحك على الخشبة أو الشاشة هي فعل إخراج بقدر ما هي فعل كتابة .

المبحث الثالث: العلاقة بين الفكاهة والدراما

1.توظيف الفكاهة في تطوير الحبكة وتقديم الشخصيات:

بعد أن وقفنا في المبحث الأوّل عند البنية المفهومية للفكاهة في الحقول اللغوية والأدبية والثقافية، واستعرضنا في المبحث الثاني أهمّ أنماطها وتجلياتها في الخطاب المسرحي بمستوياته اللفظية والسلوكية والبصرية والنقدية، يغدو من الضروري الانتقال إلى دراسة أكثر عمقًا للعلاقة التي تجمع بين **الفكاهة والدراما** .فالفكاهة ليست مجرد عنصر جمالي أو تقنية أسلوبية، بل هي أيضًا مكوّن فاعل في تشكيل البناء الدرامي وإغناء الأبعاد النفسية والاجتماعية للعمل المسرحي. ومن هنا يأتي هذا المبحث الثالث ليحلل **كيفية توظيف الفكاهة داخل الدراما**، من خلال إبراز أدوارها في تطوير الحبكة، ورسم الشخصيات، وتخفيف التوتر، فضلًا عن تعزيز تفاعل الجمهور وإضفاء طابع نقدي على الخطاب المسرحي.

1.1.الفكاهة أداة لتطوير الحبكة الدرامية

تُعدّ الفكاهة محركًا أساسيًا في بناء الحبكة الدرامية، لا سيما في الأعمال الكوميدية. يمكن تحليل هذا الدور من خلال نموذج التنافر–الحل، حيث أن الحبكة الدرامية تقوم على خلق صراع وتوتر. الفكاهة يمكن أن تكون هي نفسها مصدر هذا الصراع، كما يوضح ذلك التنافر الذي ينشأ في مسرحية شكسبير، *كوميديا الأخطاء* *Errors of Comedy* بسبب وجود مجموعتين من التوائم، هذا التنافر يخلق حالة من "الالتباس والصراع" التي تشكل الحبكة بأكملها وتتطور من خلالها الأحداث. الضحك لا ينشأ من الصراع بحد ذاته، بل من الطريقة غير المتوقعة التي يتم بها الكشف عن هذا التنافر أو حله (Raskin, 1985). الفكاهة هنا ليست مجرد إضافة ترفيهية، بل هي التي تخلق اللحظة المحورية التي يختلف فيها الواقع عن التوقعات، مما يفرض على الشخصيات والجمهور إعادة تقييم الموقف.

بالإضافة إلى ذلك، تُستخدم المحاكاة الساخرة (satire) كتقنية متقدمة لدفع الحبكة إلى الأمام. فمنذ العصور القديمة، استخدم الكُتاب المسرحيون مثل أريستوفانيس (Aristophanes) المحاكاة الساخرة للسخرية من الشخصيات البارزة والأعراف المجتمعية (هنري آرثر جونز Henry Arthur Jones) (1922). هذه السخرية يمكن أن تدفع الحبكة إلى الأمام من خلال مواجهة

الشخصيات مع عواقب مواقفها الساخرة. في المسرحيات السياسية، يمكن استخدام المحاكاة الساخرة في شكل "المسرحية الموازية" (parallel play)، حيث يتم محاكاة أحداث أو شخصيات واقعية بشكل ساخر لانتقادها. هذه التقنية لا تحول الحبكة من مجرد قصة إلى بيان سياسي فحسب، بل تربط العمل الفني بالواقع، مما يمنحه دلالة أعمق وأكثر تأثيرًا على المتلقي (Jones, 1922).

2.1. الفكاهة آلية لبناء الشخصيات

تُعدّ الفكاهة سمة شخصية يمكن أن تكشف عن أبعاد نفسية عميقة. الشخصية التي تتمتع بحس فكاهي غالبًا ما تكون مرنة وقادرة على التكيف (المصري، 2021)، كما أن استخدامها للفكاهة يمكن أن يكون وسيلة لإظهار الثقة والذكاء، ماكولي وآخرون(.McCauley et al) ، 1983. ومع ذلك، قد تخدم الفكاهة وظيفة مزدوجة، حيث يمكن أن تكون قناعًا لإخفاء نقاط الضعف أو الخجل. هذا التناقض بين الظاهر (الشخصية الفكاهية الواثقة) والباطن (الضعف) يُكسب الشخصية عمقًا وتعقيدًا، مما يجعلها أكثر إثارة للاهتمام.

- **دراسة حالة: (إدمون روستان) ومسرحية *سيرانو دو برجراك***

تُعدّ مسرحية (*سيرانو دو برجراك*) للكاتب الفرنسي (إدمون روستان) نموذجًا فنيًا متكاملاً لتوظيف الفكاهة في بناء الشخصية. ففي هذه المسرحية، لا تُستخدم الفكاهة كعنصر ترفيهي فحسب، بل هي جوهر شخصية سيرانو ذاته. يُعرّف سيرانو بأنه "ساحر الكلمات" و"متبارٍ لفظي" تتساوى براعته في "اللعب بالكلمات مع مهارته في المبارزة بالسيف".

يُظهر سيرانو براعته الفكاهية في مشهد "الأنف" الشهير، حيث يستخدم الذكاء اللفظي والسخرية الذاتية لتقديم سلسلة من الإهانات المبالغ فيها لنفسه، مسابقًا بذلك أي شخص قد يسخر منه,. هذا الفعل لا يُبرز ذكاءه فحسب، بل يُظهر أيضًا كبرياءه وقدرته على السيطرة على المواقف الصعبة باستخدام فكاهته كسلاح فتاك. في مشهد آخر، يتنكر في هيئة "رجل سقط من كوكب آخر" ليؤخر الكونت دو غيش (Comte de Guiche)، مما يُظهر براعته في الارتجال وحمايته

لمن يحب (McCauley,2013). إن الفكاهة في المسرحية هي "سلاح دفاعي" يُخفي وراءه ألم سيرانو وحساسيته تجاه عيوبه الجسدية، مما يجعل الشخصية أكثر تعقيدًا وإنسانية.

3.1. دور الفكاهة في تخفيف التوتر وتعزيز تفاعل الجمهور

1.3.1. الفكاهة والتنفيس عن التوتر

يُعدّ الضحك آلية فعّالة للتنفيس عن التوتر، وهو ما تؤكده العديد من الدراسات النفسية والبيولوجية. فعند الضحك، يتم تحفيز الدورة الدموية، واسترخاء العضلات، وإفراز **الإندورفين**، وهو مسكّن طبيعي للألم يُفرزه الدماغ. كما يُساهم الضحك في تقليل استجابة الجسم للتوتر، إذ يرتفع معدل ضربات القلب وضغط الدم مؤقتًا، ثم ينخفضان تدريجيًا، مما يؤدي إلى شعور بالراحة الجسدية والانفعالية.

وفقًا للفيلسوف البريطاني هربرت سبنسر(Herbert Spencer) ، فإن الضحك يمثل آلية فسيولوجية لإطلاق **الطاقة العصبية الزائدة** التي تتراكم في المواقف العصيبة، وهي الفكرة التي تبنّاها وطوّرها لاحقًا عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد، الذي رأى في الضحك وسيلة للتنفيس عن الرغبات أو المشاعر المكبوتة في اللاوعي.(Freud, 1905/1960)

في الدراما، تُستخدم الفكاهة بذكاء في لحظات شديدة التوتر. قد تعمل على توفير "فرصة لالتقاط الأنفاس" (respite) للجمهور قبل تصعيد التوتر الدرامي، أو كوسيلة لتخفيف صدمة المشاهدين من الأحداث المؤلمة، ماكولي وآخرون(McCauley et al.) ، (1983). على سبيل المثال، قد يُقدم موقف كوميدي في سياق تراجيدي، مما يخلق تناقضًا يُبرز المأساة بدلاً من التقليل منها، ويمنح المشاهد إحساسًا بالتحكم في مشاعره ويساعده على معالجة الأحداث.

2.3.1. الفكاهة في تعزيز تفاعل الجمهور

يُطلّ المسرح في جوهره بوصفه فسحة للبهجة ومجالًا رحبًا للتواصل الإنساني، كما يشكّل أداة فعّالة لنسج العلاقات داخل المجتمع وتغذية الحياة الشعورية لأفراده (المصري، 2021). وفي

هذا الأفق، يغدو الضحك «جسرًا يربط بين الناس»، إذ يبدّد أثقال التوتر ويُعيد الانسجام إلى الفضاء الجمعي. أمّا الفكاهة المسرحية، ولا سيما الساخرة منها، فتجاوز وظيفة الإضحاك لتغدو فعلًا يُحرّك المتلقي ويستدعيه إلى قلب التجربة؛ فلا يقف عند حدود المشاهدة، بل ينخرط في النسيج الحيّ للعرض. وهي، بتعبير غريبي (2012)، «لعبة مفتوحة على التفاعل الحسي والوجداني والعقلي»، تستدرج الجمهور إلى مساحة يتشابك فيها التلقّي بالمشاركة، ويُصبح فيها الضحك لغة تواطؤ لطيف بين الخشبة ومَن أمامها.

فمن خلال فهم النكتة أو السخرية، يصبح الجمهور جزءًا من "مجموعة داخلية" (group–in) تشارك الممثلين فهمًا مشتركًا للرسالة. هذا التوحد في الضحك يعزز من أثر العمل الفني ويجعل الرسالة أكثر فاعلية، سواء كانت سياسية أو اجتماعية (attardo,1994). يمكن أن تتخذ هذه المشاركة أشكالاً متعددة، فمنها ما هو بسيط كالابتسام، ومنها ما هو أعمق كفهم النقد الاجتماعي الكامن خلف الفكاهة.

- **دراسة حالة: الفكاهة في مسرح (عبد القادر علولة) والكوميديا السياسية المصرية**

تُعدّ تجربة الكاتب المسرحي الجزائري عبد القادر علولة نموذجًا فريدًا لتوظيف الفكاهة كأداة نقدية. لم تخدم الفكاهة في مسرحه غرضًا ترفيهيًا فقط، بل كانت "خطابًا ديناميكيًا وجدليًا للتواصل الجماهيري" . استخدم علولة الفكاهة كـ"سلاح دفاعي" للذات ضد "اضطراب الواقع" من خلال السخرية، والتهكم ، والمحاكاة الساخرة ، مما خدم غرضًا تعليميًا وترفيهيًا في آن واحد. وتُعرف الفكاهة في مسرحه بأنها "فنّ يدعو إلى التواطؤ والمشاركة وعدم الحياد" (غريبي , 2012،) ، مما يؤكد أنها ليست مجرد إضافة عابرة، بل هي عنصر أساسي في بنيته الدرامية والفكرية.

ويُظهر التحليل أن الفكاهة في الدراما ليست مجرد عنصر ثانوي للترفيه، بل هي آلية معقدة ومتعددة الأبعاد. لقد أثبتت وظيفتها كأداة لتطوير الحبكة عبر خلق التنافر والصراع، وآلية لبناء

الشخصيات وكشف أبعادها النفسية، ووسيلة فعّالة لتخفيف التوتر لدى الجمهور، كما أنها سلاح نقد اجتماعي وسياسي قوي. إن العلاقة بين الفكاهة والدراما هي علاقة تكامل وظيفي، حيث تعمل الفكاهة على تعميق الأثر الدرامي بدلاً من تقويضه. الضحك، الذي هو نتاج الفكاهة، هو لحظة معرفية ووجدانية تجعل المتلقي يتفاعل مع النص على مستويات متعددة، مما يرسخ الرسالة الفنية والفكرية.

إن الفجوة الملحوظة في الدراسات العربية المتاحة، التي تكتفي بالإشارة إلى الكوميديا السياسية دون التعمق في آلياتها، تبرز الحاجة الماسة لإجراء دراسات تحليلية معمقة لمسرحيات عربية معاصرة. ينبغي لهذه الأبحاث أن تركز على آليات توظيف الفكاهة في البنية الدرامية، وتفكيك كيف يترجم التنافر الفكري والاجتماعي إلى ميكانزمات فكاهية محددة. من شأن هذا العمل البحثي أن يساهم في سد فجوة معرفية هامة ويوفر فهمًا أعمق لدور الفكاهة في الخطاب المسرحي العربي.

المبحث الرابع: نظريات الفكاهة وتجلياتها في ترجمة الخطاب المسرحي

1. النظريات الكلاسيكية المؤسِّسة: الأبعاد الفلسفية والنفسية للفكاهة

شكلت المحاولات الفلسفية والنفسية الأولى لتفسير ظاهرة الضحك حجر الزاوية الذي بُنيت عليه دراسات الفكاهة لاحقًا. وقد هيمنت ثلاث نظريات كبرى، عُرفت بـ"النظريات الكلاسيكية"، على المشهد لقرون، وهي: نظرية التفوق، ونظرية التخفيف، ونظرية الغرابة. ورغم أن الدراسات المعاصرة غالبًا ما تصف هذه النظريات بأنها غير كافية بمفردها لتفسير كل أشكال الفكاهة (Martin,2007)، فإنها تظل أساسية لفهم الأبعاد المختلفة للتجربة الكوميدية. فكل نظرية تسلط الضوء على جانب مختلف من العملية: فالغرابة تركز على البنية المعرفية للمثير الفكاهي، والتفوق يركز على الديناميكية الاجتماعية والعاطفية، بينما يركز التخفيف على الوظيفة النفسية للضحك.

إن فهم هذه النظريات لا يمثل ترفًا فكريًا لمترجم المسرح، بل هو ضرورة منهجية. فمن خلالها، يستطيع المترجم تفكيك الموقف الكوميدي وتحديد مصدر قوته: هل هو السخرية من شخصية ما؟ أم هو التلاعب الذهني بالتوقعات؟ أم هو التنفيس عن توتر متراكم؟ إن تشخيص الآلية المهيمنة يوجه بشكل مباشر اختيار الاستراتيجية الترجمية الأنسب. يقدم الجدول التالي مقارنة موجزة بين هذه النظريات، تمهيدًا لمناقشتها بالتفصيل.

جدول 1: مقارنة بين نظريات الفكاهة الكلاسيكية وتطبيقاتها في ترجمة المسرح

النظرية	المؤسسون الرئيسيون	الآلية الأساسية	الكلمة المفتاح	الأهمية في ترجمة المسرح
نظرية التفوق (Théorie de la supériorité)	-أفلاطون(Plato) -أرسطو(Aristotle) -هوبز (Hobbes)	الشعور بالسمو على شخص أو موقف يُعتبر أدنى أو سخيفًا.	السخرية (Ridicule)	فهم وترجمة السخرية الاجتماعية، الكاريكاتير، والنقد الموجه لشخصيات نمطية (مثل البخيل، المغفل).
نظرية التخفيف (Théorie du soulagement / du relief)	-هربرت سبنسر (Herbert Spencer)	تحرير الطاقة النفسية أو العصبية المكبوتة من خلال الضحك.	التنفيس (Catharsis)	تحليل بنية التصعيد الدرامي والتوتر في الفارس والكوميديا الجسدية، وترجمة

	– سيغموند فرويد (Sigmund Freud)			الإيقاع الذي يؤدي إلى الانفراج الضاحك.
نظرية الغرابة (Théorie de l'incongruité)	-إيمانويل كانط (Immanuel Kant) –آرثر شوبنهاور (Arthur Schopenhauer)	إدراك وحل تناقض بين توقع ذهني وواقع مفاجئ.	المفاجأة (Surprise)	ترجمة التلاعب اللفظي، الحوار الذكي، فكاهة الموقف والمفارقات.

من المهم الإشارة إلى أن هذه النظريات ليست بالضرورة متنافسة أو متعارضة بشكل كامل، بل يمكن أن تتكامل في تحليل موقف كوميدي واحد. ففي كثير من الأحيان، ينشأ الضحك من تفاعل معقد بين هذه الآليات الثلاث. على سبيل المثال، قد ينبع الضحك من موقف غير متوقع (غرابة)، يتضمن السخرية من شخصية حمقاء (تفوق)، ويؤدي إلى تحرير توتر كان قد تراكم لدى الجمهور (تخفيف). إن المترجم الخبير هو من يستطيع تحليل هذا التفاعل المركب، وتحديد أي الأبعاد هو الأكثر هيمنة في موقف معين، ومن ثم العمل على إعادة إنتاجه في الثقافة الهدف.

1.1. نظرية التفوّق: (Théorie de la supériorité): الجذور الفلسفية للضحك كفعل اجتماعي هرمي

تُعد نظرية التفوق أقدم النظريات الكبرى في تفسير الفكاهة، وتعود جذورها إلى الفلسفة اليونانية الكلاسيكية. يكمن جوهر هذه النظرية في فكرة أن الضحك ينشأ من شعور مفاجئ بالسمو أو التفوق على الآخرين، سواء بسبب نقائصهم، أو أخطائهم، أو مصائبهم (Jeder,2015). إنها تربط الضحك بفعل عدواني أو انتقاصي، وتجعله ظاهرة اجتماعية بامتياز، مرتبطة بالهرمية والقوة.

تعود الإرهاصات الأولى لهذه النظرية إلى أفلاطون، الذي رأى في حوار فيلبس *Philebus* أن الضحك على الكوميديا هو متعة ممزوجة بالحسد والألم، تنبع من رؤيتنا لأصدقائنا في مواقف

يظهرون فيها جهلهم بأنفسهم، مما يجعلهم مثيرين للسخرية. وقد طوّر تلميذه أرسطو (Aristote) هذه الفكرة في كتابه فن الشعر *Poetics*، حيث ميّز بين التراجيديا التي تصور شخصيات أفضل من الإنسان العادي، والكوميديا التي تصور شخصيات "أدنى" أو "أسوأ" من الإنسان العادي، والتي نضحك على عيوبها وقبحها طالما أنها لا تسبب ألمًا أو دمارًا حقيقيًا.

إلا أن الصياغة الأكثر شهرة وتأثيرًا لهذه النظرية جاءت على يد الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز Thomas Hobbes ، الذي قدّم في كتابه الليفياثان*(Leviathan)* تعريفًا قاطعًا أصبح علامة فارقة في تاريخ دراسات الفكاهة. الذي يذهب إلى أن:

"the passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from some sudden conception of some eminence in ourselves, by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly" (Hobbes, 1840, p. 13).

[عاطفة الضحك ليست سوى مجد مفاجئ ينشأ من تصور مفاجئ لبعض السمو في أنفسنا، مقارنة بضعف الآخرين، أو بضعفنا نحن في الماضي] (ترجمة الباحث).

يُظهر تعريف هوبز بوضوح أن الضحك هو تعبير عن زهو مفاجئ بالنفس، ينشأ من مقارنة فورية نضع فيها أنفسنا في مرتبة أعلى من "الهدف" المضحوك عليه. هذا "المجد المفاجئ " (gloire soudaine)هو ما يفسر الطبيعة الانفجارية للضحك. وقد ارتبطت هذه النظرية تاريخيًا بالفكاهة التي تستهدف الفئات المهمشة في المجتمع، حيث كان الضحك أداة لتعزيز سلطة الأقوياء على حساب الضعفاء.(Bingham & Green, 2016, p. 287)

على الرغم من قدرة نظرية التفوق على تفسير أشكال عديدة من الفكاهة، خاصة السخرية (satire)، والمحاكاة الساخرة (parodie) ، والكاريكاتير(caricature) ، إلا أنها واجهت انتقادات حادة لكونها قاصرة عن تفسير الظاهرة الفكاهية برمتها. فكما أشار النقاد، وعلى رأسهم فرانسيس هاتشيسون(Francis Hutcheson) في القرن الثامن عشر، فإن الشعور بالتفوق ليس شرطًا كافيًا ولا ضروريًا للضحك .(Hutcheson, 1750) فنحن نشعر بالتفوق على كثير من الكائنات والأشياء (مثل الحيوانات أو الجمادات) دون أن نجدها مضحكة بالضرورة. وفي المقابل، هناك

العديد من المواقف الفكاهية التي لا تنطوي على أي شعور بالتفوق، مثل التلاعب اللفظي الذكي (jeu de mots) أو النكت العبثية .(blagues absurdes) وقد ذهب الفيلسوف المعاصر روبرت سولومون(Robert Solomon) إلى حد طرح "نظرية الدونية de théorie) (l'infériorité"اكنقيض نقدي، مقترحًا أننا نضحك أحيانًا من إدراكنا لنقائصنا وضعفنا المشترك مع الشخصيات الكوميدية، مما يولد شعورًا بالتواضع والتعاطف لا بالتفوق Solomon, cité) dans Morreall, 2020).

في الخطاب المسرحي، تتجلى نظرية التفوق بوضوح في بناء الشخصيات النمطية (personnages types)التي تعاني من عيب أو هوس مهيمن، مثل شخصية البخيل، أو المتحذلق، أو الغيور. ويصبح الجمهور في موقع المتفوق الذي يرى بوضوح حماقة هذه الشخصيات وعمى بصيرتها. وتُعد شخصية الطبيب Bartholo في مسرحية *Le Barbier de Séville*لـ بيير أوجستن كارون دي بومارشيه(Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) مثالًا ساطعًا على ذلك. فهو شخصية متسلطة، غيورة، ومفرطة في حذرها، لكن كل محاولاته للسيطرة على وصيته الشابة Rosine تبوء بالفشل الذريع بسبب ذكاء فيجارو ومكائده. يضحك الجمهور على Bartholo ليس فقط بسبب أفعاله، بل لأنه يمثل نموذجًا للسلطة الأبوية الهرمة التي تجاوزها الزمن، والتي تتهاوى أمام حيوية الشباب وذكاء الطبقة الخادمة الصاعدة. في كل مرة يُخدع فيهاBartholo ، يشعر الجمهور بـ "مجد مفاجئ"، ليس فقط لتفوقهم الذهني عليه، بل أيضًا لانتصارهم الرمزي على ما يمثله من قمع وتسلط. على سبيل المثال، في المشهد الذي يتنكر فيه الكونت Almaviva في هيئة جندي مخمور ليقتحم منزلBartholo ، يكون ارتباك الطبيب وعجزه عن التعامل مع الموقف مصدرًا مباشرًا لضحك الجمهور الذي يشعر بالتفوق عليه، لأنه يشارك الكونت وفيجارو سر الخدعة.(Beaumarchais, 1775)

2.1. نظرية التخفيف (Théorie du soulagement):الآلية النفسية للفكاهة كمتنفس للطاقة المكبوتة

إذا كانت نظرية التفوق تركز على البعد الاجتماعي للضحك، فإن نظرية التخفيف تتجه إلى الداخل، لتقدم تفسيرًا نفسيًا–فيزيولوجيًا للفكاهة، بوصفها آلية لتحرير التوتر والطاقة المكبوتة. تقوم هذه النظرية على فكرة أن الضحك يعمل كصمام أمان، يطلق الطاقة العصبية أو النفسية التي تتراكم بفعل القيود الاجتماعية أو الكبت النفسي.

يعود الفضل في الصياغة العلمية الأولى لنظرية الضحك هذه إلى الفيلسوف وعالم الاجتماع هربرت سبنسر (Herbert Spencer). طرح سبنسر في مقاله "فسيولوجيا الضحك (*On the Physiology of Laughter, 1860*)" نموذجًا يُوصف بـ "الهيدروليكي (Hydraulic Model)" للضحك.(Morreall, 2020)

رأى سبنسر أن الإثارة العقلية (Mental Excitation) تُولّد طاقة عصبية زائدة تحتاج إلى منفذ لتصريفها، والضحك هو أحد هذه المنافذ الجسدية .(Spencer, 1860) وعندما لا تجد هذه الطاقة مسارًا طبيعيًا في الأفكار أو الأفعال الهادفة (كأن تتوقف عملية التفكير فجأة)، فإنها "تفيض" لتسبب تقلصات عضلية لا إرادية، وهو ما يُعرف بالضحك .(Martin, 2007) ويُشار إلى هذه النظرية بـ نظرية التخفيف.

إلا أن النظرية اكتسبت شهرتها الأوسع وعمقها التحليلي الأكبر مع فرويد في كتابه "النكت وعلاقتها باللاوعي" (Jokes and Their Relation to the Unconscious,1905). نقل فرويد النظرية من المستوى الفيزيولوجي إلى المستوى النفسي التحليلي، حيث رأى أن الضحك هو وسيلة لإطلاق "الطاقة النفسية" (énergie psychique) التي تُستنزف عادة في عمليات "الكبت" (refoulement). (Martin, 2007; Freud, 1905). ميّز فرويد بين ثلاثة مواقف مولّدة للضحك: النكتة (der Witz)، والكوميديا (the comic)، والفكاهة (humor). في حالة النكتة، خاصة تلك التي تدور حول مواضيع محظورة كالجنس والعدوان، فإن الطاقة التي نستخدمها لكبت هذه الدوافع يتم "توفيرها" فجأة وإطلاقها في صورة ضحك. أما في الكوميديا، فإن الطاقة

الموفرة هي طاقة ذهنية كنا سنستخدمها في التفكير، وفي الفكاهة، هي طاقة عاطفية كنا سنبذلها للتعاطف مع موقف مأساوي، لولا أن الموقف عُرض بطريقة لا تدعو للجدية (Freud, 1905). وبهذا، يصبح الضحك، عند فرويد، فعلًا تحرريًا يسمح لنا بالالتفاف على الرقيب الداخلي والاجتماعي، والاستمتاع بلذة التعبير عن المكبوت بطريقة آمنة ومقبولة (Kulka, 2007).

تواجه نظرية التخفيف، بشقيها السبنسري والفرويدي، صعوبات في تفسير أنواع الفكاهة التي لا يبدو أنها تنطوي على توتر مسبق أو رغبات مكبوتة، مثل الفكاهة العبثية أو التلاعب اللفظي البريء. كما أن مفهوم "الطاقة النفسية" يظل مفهومًا غامضًا يصعب قياسه أو إثباته تجريبيًا .ومع ذلك، تظل النظرية ذات قيمة تفسيرية عالية، خاصة في تحليل أنواع معينة من الكوميديا التي تعتمد على بناء التوتر ثم إطلاقه بشكل مفاجئ.

يجد هذا النموذج تطبيقه الأمثل في تحليل مسرح الفارس (Farce)، الذي يُعد أوجين لَابِيش أحد أبرز رواده في القرن التاسع عشر. تعتمد بنية الفارس على ما يُعرف بـ"تأثير كرة الثلج" (snowball effect)، حيث يبدأ الموقف بحدث بسيط أو سوء فهم صغير، ثم يتضخم بشكل متسارع وتتراكم التعقيدات والمواقف المحرجة، مما يخلق لدى الجمهور شعورًا متزايدًا بالتوتر والقلق التوقعي. كل كارثة جديدة تقع على رأس البطل تزيد من هذا التوتر، ويأتي الضحك كانفجار عنيف يحرر هذه الطاقة المتراكمة.

في مسرحية **قبعة القش الإيطالية (Un chapeau de paille d'Italie)** التي عُرضت عام 1851، تتكشف الحبكة الرئيسية عندما يُجبر البطل، **فادينار(Fadinard)** ، في يوم زفافه، على الانطلاق في رحلة محمومة عبر باريس بحثًا عن قبعة من القش مطابقة لتلك التي أكلها حصانه، وذلك لإنقاذ شرف امرأة متزوجة. تتحول هذه الحبكة البسيطة إلى سلسلة متتابعة من الكوارث والمواقف العبثية.

يقتحم فادينار، ومعه موكب زفافه بأكمله، منازل غريبة: فيدخل منزل امرأة أخرى، ثم صالون بارونة، ثم منزل رجل غيور، مما يؤدي إلى تراكم سوء الفهم والمصائب الكارثية .يشعر

الجمهور بالتوتر (Tension) وهو يترقب حدوث المصيبة التالية. إن الضحك الذي يصاحب كل مأزق جديد يتعرض له فادينار ليس مجرد استجابة لموقف هزلي، بل هو تنفيس حقيقي (Release)عن القلق والتوتر الذي بناه الإيقاع السريع والحبكة المتصاعدة للمسرحية.

تُصبح ترجمة عمل كهذا تحديًا يتجاوز مجرد نقل الحوار؛ فهو يتطلب فهمًا عميقًا لإيقاع بناء التوتر والانفراج .(Tension et Résolution) إن نظرية التخفيف (Relief Theory of Humor) تُقدم الإطار النظري الذي يجعل إعادة خلق هذا الإيقاع النفسي ممكنًا لدى الجمهور الهدف. فالترجمة الناجحة يجب أن تعيد بناء اللحظات التي تتراكم فيها الطاقة النفسية وتلك التي تُطلَق فيها فجأة على شكل ضحك، لضمان استمرارية فعالية النص الكوميدي.

3.1. نظرية الغرابة (Théorie de l'incongruité): البنية المعرفية للفكاهة كإدراك للتناقض

تُعتبر نظرية الغرابة اليوم المقاربة الأكثر هيمنة وقبولًا في الأوساط الأكاديمية لدراسة الفكاهة، ويرجع ذلك إلى قدرتها التفسيرية الواسعة التي تشمل طيفًا كبيرًا من الظواهر الفكاهية، بدءًا من النكتة اللفظية وصولًا إلى الكوميديا الجسدية. وعلى النقيض من نظريتي التفوق والتخفيف، اللتين تركزان على الدوافع العاطفية أو النفسية للضحك، تركز نظرية الغرابة على العملية المعرفية (processus cognitif) التي تحدث في ذهن المتلقي. إن جوهر النظرية هو أن الفكاهة تنشأ من إدراك مفاجئ لتناقض أو عدم تطابق بين مفهومين أو فكرتين، أو بين توقع ذهني وواقع محسوس.

تعود الجذور الفلسفية لهذه النظرية إلى فلاسفة كبار مثل إيمانويل كانط (Immanuel Kant) وآرثر شوبنهاور .(Arthur Schopenhauer) يرى كانط في كتابه *نقد ملكة الحكم* (*Critique de la faculté de juger, 1790*) أن "الضحك هو تأثر ينشأ من التحول المفاجئ لتوقع متوتر إلى لا شيء .(Kant, 1790/1987, p. 209) "ويُقصد بهذا "اللاشيء" انهيار التوقع المنطقي الذي كان يبنيه المتلقي. أما شوبنهاور، فقد قدم صياغة أكثر تحديدًا، حيث رأى أن الضحك

ينشأ من "الإدراك المفاجئ للغرابة بين مفهوم ما، والأشياء الواقعية التي تم التفكير فيها من خلال هذا المفهوم .(Schopenhauer, 1818/1909, p. 76) "بمعنى آخر، نضحك عندما نكتشف أن فكرتنا المجردة عن شيء ما لا تتطابق مع تجلياته الواقعية المدهشة.

وقد طوّر الباحثون المعاصرون هذه الفكرة إلى نموذج من مرحلتين يُعرف بـ **نموذج الغرابة والحلّ** .(Suls, 1972) (modèle de l'incongruité et de la résolution) ووفقًا لهذا النموذج، تستلزم عملية فهم الفكاهة خطوتين أساسيتين:

- الخطوة الأولى هي **إدراك الغرابة** :(Perception de l'incongruité) حيث يواجه المتلقي معلومة، غالبًا ما تكون "الذروة" أو "النكتة الختامية "أو (punch line) تتناقض بحدة مع التوقعات التي بناها بناءً على الجزء الأول من النص. هذا التناقض يخلق حالة من الحيرة أو المفاجأة المعرفية التي تمهد للضحك. ووفقًا لهذا النموذج، تستلزم عملية فهم الفكاهة خطوتين:

- الخطوة الثانية حل الغرابة :(Résolution de l'incongruité) يقوم المتلقي بعملية ذهنية سريعة لإيجاد قاعدة معرفية أو « logique pseudo » تجعل هذا التناقض مفهومًا في سياق جديد ومختلف. المتعة الفكاهية لا تكمن في الغرابة بحد ذاتها (فليست كل غرابة مضحكة)، بل في اللذة المعرفية المصاحبة لعملية « الحل » المفاجئ والذكي لهذا التناقض.

هذه النظرية مفيدة بشكل خاص في تحليل الفكاهة التي تعتمد على l'esprit(الذكاء اللفظي)، و le jeu de mots(التلاعب بالألفاظ)، و l'ironie(المفارقة)، و la comédie de situation (فكاهة الموقف)، وهي جميعًا عناصر أساسية في الكوميديا المسرحية الراقية. اذ تفسر لماذا نضحك على الردود السريعة والحوارات البارعة التي تميز أعمالًا مثل مسرحيات بومارشيه.

في مسرحية حلاق إشبيلية(*Le Barbier de Séville*) ، تُعدّ شخصية فيجارو (Figaro) تجسيدًا حيًا وديناميكيًا لآلية الغرابة والحلّ . فحوارات فيجارو لا تهدف فقط إلى دفع الحبكة قُدمًا، بل هي في جوهرها استعراض متواصل لبراعته الذهنية وسرعة بديهته.

إن الضحك الذي يثيره فيجارو لا ينبع غالبًا من مشاعر التفوق (السخرية) أو من تفريغ التوتر النفسي (التخفيف)، بل من المفاجأة المعرفية الخالصة التي تُحدثها ردوده غير المتوقعة في ذهن المتلقي.

ويتضح هذا في مثال شهير من الفصل الأول: عندما يسأل الكونت ألمافيفا (Comte Almaviva) فيجارو عن مهنته، يستجيب الأخير بسلسلة طويلة ومبالغ فيها من المهارات التي يتقنها؛ تبدأ من الحلاقة والطب البيطري، مروراً بكتابة الشعر وتأليف الموسيقى. ويختتم فيجارو قائمته الطويلة والمدهشة بقوله إنه مستعد لخدمة الكونت في أي شيء "حتى لو كان حلق لحيته" – وهو أمر بديهي ومتوقع بالنسبة لحلاق. هذه المبالغة والتعداد غير المتوقع يُنشئان حالة من الغرابة والتناقض، التي يحلها الجمهور بالوصول إلى فهم ساخر لشخصية فيجارو المتباهية والمرحة.

مثال آخر يتجلى في الحوار التالي بين الكونت وفيجارو حول صفات الخدم والسادة:

LE COMTE : Il me semble que tu n'étais pas un modèle de conduite, quand tu étais à mon service.
FIGARO : Monseigneur, est-ce que les pauvres n'ont pas le droit d'avoir des défauts ?
LE COMTE : Oisif, débauché…
FIGARO : Sur les vertus qu'on exige d'un domestique, Votre Excellence en connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ?

[الكونت: أذكر أنك كنت نموذجًا سيئ السمعة عندما كنت في خدمتي.

فيجارو: يا إلهي، يا صاحب السعادة، ألا يُسمح للفقراء ببعض العيوب؟

الكونت: كسول، فاسق—

فيجارو: بناءً على الفضائل المطلوبة عادة في الخادم، هل يعرف سموكم الكثير من السادة الذين يمكن أن ينجحوا في اختبار صلاحيتهم كخدم؟] (Beaumarchais, 1775/2003, p 42) (ترجمة الباحث).

هنا، تكمن الغرابة في قلب فيجارو المفاجئ للمعادلة. التوقع هو أن يدافع الخادم عن نفسه أو يعتذر. لكن فيجارو يحل الغرابة بمنطق جديد: إذا طُبقت معايير الخدم على السادة، فسيفشل معظمهم. هذا الحل الذكي والسريع هو ما يولد الضحك، وهو ضحك معرفي يعتمد على إدراك التناقض وحله ببراعة.

2. المقاربات الحديثة: الفكاهة كفعل اجتماعي وتداولي

مع تطور الدراسات الإنسانية في القرن العشرين، تجاوز تحليل الفكاهة الأطر الفلسفية والنفسية الكلاسيكية، ليدخل في مجالات أكثر ارتباطًا بالسياق الاجتماعي واللغوي. برزت مقاربتان حديثتان لهما أهمية قصوى في فهم الفكاهة المسرحية وترجمتها: المقاربة الاجتماعية–الفلسفية التي بلورها برغسون، والمقاربة اللسانية–التداولية التي تجسدت في النظرية العامة للفكاهة اللفظية (GTVH) لـ أطاردو. هاتان المقاربتان، رغم اختلاف منطلقاتهما، تشتركان في النظر إلى الفكاهة ليس كظاهرة مجردة، بل كفعل (act) يحدث داخل سياق، وله وظيفة محددة، سواء كانت اجتماعية أو تواصلية.

1.2. البعد الاجتماعي–الفلسفي: نظرية هنري برغسون والضحك كـ "لفتة اجتماعية"

قدم الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون في كتابه المؤثر "الضحك: بحث في دلالة الكوميديا" (Le Rire: essai sur la signification du comique,1900) نظرية فريدة ومتماسكة للفكاهة، لا تندرج بسهولة تحت أي من النظريات الكلاسيكية الثلاث، وإن كانت تتقاطع معها. يرى برغسون أن الضحك ظاهرة اجتماعية بحتة، ووظيفته الأساسية هي التصحيح والتأديب. إنه "لفتة اجتماعية" (un geste social) يعاقب بها المجتمع أفراده على أي سلوك يفتقر إلى المرونة والحيوية والتكيف مع متطلبات الحياة الاجتماعية.[13]

المفهوم المركزي الذي تقوم عليه نظرية برغسون هو "الآلية المتصلبة فوق الحي" (le *mécanique plaqué sur du vivant*). الذي يذهب إلى أن الحياة في جوهرها حركة دائمة،

وتدفق مستمر، وتكيف مرن. أما الكوميديا، فتنشأ عندما يتوقف هذا التدفق، وعندما يتصرف الإنسان أو يتحدث بطريقة آلية، متصلبة، أو متكررة، كأنه آلة أو دمية لا كائن حي. هذا الجمود والتصلب هو ما يثير ضحك المجتمع، الذي يعمل كآلية دفاعية للحفاظ على حيويته ومرونته.

يضع برغسون ثلاثة شروط أساسية لحدوث الضحك الكوميدي:

- أن يكون المضحك إنسانيًا بحتًا: نحن لا نضحك على منظر طبيعي، وإذا ضحكنا على حيوان أو شيء، فذلك فقط لأنه يذكرنا بسلوك أو هيئة إنسانية.
- أن يتطلب "تخديرًا مؤقتًا للقلب" (une anesthésie momentanée du cœur) فالضحك هو فعل ذهني لا عاطفي. لكي نضحك، يجب أن نضع مشاعر التعاطف والشفقة جانبًا. فالضحك عدو العاطفة.

أن يكون له صدى اجتماعي: الضحك دائمًا هو ضحك جماعة. حتى عندما نضحك وحدنا، فإننا نشارك في ضحك جماعي متخيل. الضحك يحتاج إلى صدى لكي يكتمل.

تجد هذه النظرية تطبيقها المثالي في تحليل مسرح الفارس، الذي يعتمد على شخصيات تتصرف بشكل آلي وحبكات تتحرك بإيقاع ميكانيكي متسارع. وتُعد مسرحية لـ لَابِيش Un chapeau de paille d'Italie، النموذج الأبرز لهذه الكوميديا البرجسونية. فالبطل Fadinard ليس شخصية نفسية معقدة، بل هو أشبه بـ"دمية" poupée تدفعها الظروف القاهرة من موقف عبثي إلى آخر. إنه يتصرف بآلية مطلقة، مدفوعًا بهدف واحد (العثور على القبعة) ومتجاهلاً كل ما حوله من فوضى.

كذلك، فإن الشخصيات الثانوية هي تجسيد حي لمفهوم "الآلية المتصلبة". فالعم الأصم، Vézinet، الذي يحضر معه هدية زفاف عبارة عن شجيرة، ويستمر في الحديث عن مواضيع لا علاقة لها بما يجري، متجاهلاً تمامًا حالة الهلع التي يعيشها Fadinard، هو مثال صارخ على "شرود الذهن" (distraction) الذي يراه برغسون أحد أهم مصادر الكوميديا. وكذلك موكب الزفاف الذي يتبع Fadinard بشكل أعمى في رحلته العبثية، دون أن يطرح أي سؤال، كأنه

مجموعة من الآلات المربوطة ببعضها البعض. هذا السلوك الجماعي الآلي هو ما يخلق أثرًا كوميديًا متفجرًا. يقول Fadinard في بداية المسرحية واصفًا حماه المستقبلي:

“Vous êtes-vous trouvé quelquefois en relations avec un porc-épic? Tel est mon beau-père!” (Labiche & Michel, 1851/2010, acte I, scène 6)

[هل تعاملت يومًا مع نِيص؟ هكذا هو حَمِي!] (Scène , 6) (ترجمة الباحث).

هذا الوصف لا يشير إلى شخصية شريرة، بل إلى شخصية متصلبة، "شائكة"، تفتقر إلى المرونة الاجتماعية، وهو بالضبط ما يمكن وصفه هدفًا للضحك. إن ترجمة هذا النوع من الكوميديا يتطلب من المترجم التركيز ليس على عمق الحوار، بل على إيقاعه الميكانيكي، وعلى إعادة خلق الشعور بالآلية والتكرار الذي هو جوهر الفكاهة البرجسونية.

2.2. البعد اللساني–التداولي :النظرية العامة للفكاهة اللفظية (GTVH) لـ سالفاتوري أطاردو Salvatore Attardo

إذا كانت نظرية برغسون تقدم إطارًا فلسفيًا واجتماعيًا لفهم الكوميديا، فإن "النظرية العامة للفكاهة اللفظية" (General Theory of Verbal Humor - GTVH)، التي طورها أطاردو (Attardo) بالتعاون مع فيكتور راسكين(Victor Raskin) ، تقدم أداة تحليلية لسانية دقيقة لتفكيك بنية الفكاهة. ، خاصة في شكلها اللفظي كالنكت والحوارات الذكية (Attardo & Raskin,1991). تُعد هذه النظرية تطويرًا وتوسيعًا لـ "نظرية النص الدلالي للفكاهة" (Semantic Script Theory of Humor – SSTH) التي وضعها راسكين (1985)، والتي كانت ترى أن جوهر الفكاهة يكمن في التداخل بين "نصين دلاليين" (scripts) متعارضين.

تتجاوز GTVH هذا التركيز الدلالي لتقدم نموذجًا متعدد المستويات يصف المكونات المختلفة التي تشكل أي نص فكاهي. تقترح النظرية وجود ستة "موارد معرفية" (Knowledge Resources – KRs) يجب تفعيلها لإنتاج وفهم الفكاهة. هذه الموارد مرتبة هرميًا من الأكثر تجريدًا وأهمية إلى الأكثر تحديدًا وسطحية (Ruch et al,1993). وهذه الموارد هي:

- **التقابل النصي: (Opposition de scripts (OS))**

وهو المورد الأكثر أهمية وجوهرية، ويمثل قلب نظرية الغرابة. يشير إلى أن النص الفكاهي يجب أن يكون متوافقًا، كليًا أو جزئيًا، مع نصين دلاليين متعارضين (مثل: جيد/سيء، حياة/موت، طبيعي/خارق للطبيعة، حقيقي/غير حقيقي) (Attardo, 2017).

- **الآلية المنطقية: (Logical Mechanism – LM)** وهي "المنطق الزائف" أو القاعدة المعرفية المشوهة التي تربط بين النصين المتعارضين وتجعل التعارض بينهما مقبولًا في عالم الفكاهة. يمكن أن تكون هذه الآلية بسيطة كالجناس، أو معقدة كالقياس الفاسد، أو قلب الأدوار، أو المبالغة المفرطة (Attardo,2001).
- **الموقف: (**Situation – SI) ويشمل العناصر المادية والتفصيلية للنص الفكاهي: الشخصيات، الأشياء، الأماكن، والأنشطة التي تشكل "ديكور" أو "مسرح" النكتة (Attardo & Raskin,1991).
- **الهدف :(Public cible – PC)** وهو الشخص أو المجموعة أو الفكرة التي توجه إليها السخرية. هذا المورد يربط GTVH بنظرية التفوق، حيث يكون "الهدف" هو "كبش الفداء" الذي نضحك عليه. ليس لكل نكتة هدف، لذا يُعتبر هذا المورد اختياريًا (Ruch et al,1993).
- **الاستراتيجية السردية: (Stratégie narrative (SN))** وتشير إلى "النوع" أو الشكل الذي يتخذه النص الفكاهي، سواء كان حوارًا بسيطًا، أو قصة قصيرة، أو لغزًا، أو نادرة (Attardo,2001).
- **اللغة :(Langue - L)** وهي المورد الأكثر سطحية، وتتعلق بالصياغة اللفظية الدقيقة، واختيار الكلمات، والتركيب النحوي الذي يُعرض به النص الفكاهي (Attardo & Raskin, 1991).

تُظهر «النظرية العامة للفكاهة اللفظية GTVH «أنّ الحفاظ على الأثر الفكاهي في الترجمة يرتبط أساسًا بالالتزام بالموارد المعرفية العليا في الهرم، ولا سيما التقابل النصي Opposition) (de scripts – OS والآلية المنطقية(Mécanisme logique – LM) ؛ فهذان المورد ان يشكّلان البنية العميقة التي تُنتج المفارقة وتسمح بقبولها ضمن منطق الخطاب الكوميدي. أمّا الموارد

التالية، وهي الموقف(Situation – SI) ، والهدف(Public cible – PC) ، والاستراتيجية السردية(Stratégie narrative – SN) ، إضافة إلى مورد اللغة(Langue – L) ، فهي أكثر قابلية للتعديل، لأنها تمثّل المستويات الخارجية للنص الفكاهي.(Attardo & Raskin, 1991)

ويُبيّن أطاردو أنّ نجاح المترجم في نقل الفكاهة لا يتحقّق عبر الترجمة الحرفية، بل من خلال إعادة بناء المفارقة الأصلية مع الحفاظ على التقابل النصّي والآلية المنطقية، حتى وإن تطلّب الأمر إعادة صياغة الموقف أو الجمهور المستهدف أو الاستراتيجية السردية أو اللغة بما يتلاءم مع خصوصيات الثقافة الهدف. ومن هذا المنظور، تصبح الترجمة ممارسة إبداعية منضبطة، يتعامل فيها المترجم مع النص الفكاهي بوصفه منظومة متشابكة من الموارد، فيفكّكها ثم يعيد تركيبها بطريقة تصون المنطق الكوميدي الداخلي وتُنتج أثرًا موازياً داخل الثقافة الجديدة.

وتقدّم GTVH بهذا الشكل إطارًا منهجيًا دقيقًا لما يمكن تسميته «الخيانة الإبداعية»، حيث يسمح الابتعاد المحسوب عن البنية السطحية للنص الأصلي بتحقيق وفاءٍ أعمق لروحه الكوميدية. فبدل أن تُجهض الترجمة الحرفية المفارقة أو تُفقد النكتة فعاليتها، تمنح هذه النظرية للمترجم أدوات واضحة لاستعادة التأثير الفكاهي في فضاء لغوي وثقافي مختلف، من دون المساس بالأسس البنيوية التي تنهض عليها الفكاهة

ومن هنا جاز لنا القول أنّ ترجمة الفكاهة المسرحية هي إعادة بناء للأثر لا مجرّد نقلٍ للألفاظ؛ فالأثر الكوميدي يتولّد من تفاعل النص مع الأداء والإخراج وتلقّي الجمهور. وعليه ينتقل هدف المترجم من "ترجمة النص" إلى "ترجمة الأثر" عبر تشخيص آلية الضحك الغالبة ثم اختيار الاستراتيجية الملائمة. تبيّن النظريات الكلاسيكية ثلاثة محاور :نظرية التفوّق التي تفسّر الضحك بوصفه سطوة رمزية على موضوع السخرية، نظرية التخفيف التي ترى في الضحك تنفيسًا لتحرير التوتر، ونظرية الغرابة والحل التي تربط الضحك بالمفاجأة المعرفية وحلّها السريع. وتستكملها مقاربتان حديثتان :هنري برغسون الذي يرى الكوميديا "آليًّا مُلتصقًا بالحيّ" ويشدّد على إيقاع الحركة والتكرار، والنظرية العامة للفكاهة اللفظية التي تفكّك النص إلى موارد معرفية مرتّبة هرمياً وتُجيز حرية إبداعية موجَّهة؛ إذ

يمكن تبديل اللغة أو النوع أو الموقف إذا حُفظ التقابل النصي والآلية المنطقية لضمان أثرٍ مكافئ.

ويرتبط ذلك مباشرةً بالفصل الثاني التحليلي؛ إذ يُقترح تطبيق الخريطة التالية: في الفكاهة اللفظية نستخدم النظرية العامة للفكاهة اللفظية لصون التقابل النصي والآلية المنطقية عند تعويض الجناس والمفارقات بين الفرنسية والعربية، وفي الفكاهة الموقفية نعالج إدارة المعلومات وتوقيت "السقوط" وفق نموذج الغرابة والحل، وفي الفكاهة البصرية أو الجسدية نعزّز الإرشادات الركحية والإيقاع البرغسوني، أمّا السخرية والفكاهة السوداء فتمزج نظرية التفوّق (زاوية الاستهداف) مع نظرية التخفيف (التنفيس الجماعي)، وفي الفكاهة الثقافية نعتمد تكييفًا مرجعياً محلّيًا يحافظ على التقابل النصي والآلية المنطقية بدل الشرح المُضعِف للأثر. بهذه المنهجية يصبح المترجم "مهندس الأثر" في التحليل المقارن بين المسرحين الفرنسي والعربي، مما يفتح المجال في الفصل الثالث لدراسة إشكالية ترجمة الفكاهة وتلقيها.

خلاصة الفصل الأول

في ختام هذا الفصل التأسيسي، الذي سعى إلى بناء إطار نظري ومفاهيمي متكامل حول "الفكاهة في الأدب المسرحي"، يمكننا استخلاص مجموعة من النتائج الجوهرية التي تمهّد الطريق للتحليلات التطبيقية في الفصول اللاحقة. لقد انطلقنا من فرضية مفادها أن الفكاهة ليست مجرد أداة ترفيهية هامشية، بل هي ظاهرة معقدة ومتعددة الأبعاد، تتقاطع فيها الأنساق اللغوية، الثقافية، النفسية، والاجتماعية، وتكتسب في فضاء المسرح خصوصية فريدة نظرًا لطبيعتها الأدائية الحية.

وقد كشف المبحث الأول عن التباين والتقاطع في مفهوم الفكاهة بين السياقين العربي والفرنسي؛ فبينما ارتبطت "الفكاهة" في العربية بدلالات اللذة الحسية والمعنوية (الفاكهة والمزاح)، انطلق مصطلح "humour" في الفرنسية من أصول طبية (الأخلاط) ليستقر على معنى الموقف الذهني والفلسفي القادر على مواجهة الواقع. ورغم هذا الاختلاف، أظهر التحليل أن الفكاهة في كلتا الثقافتين تؤدي وظائف ثلاثية الأبعاد: فهي أداة ترفيهية تخفف من وطأة الحياة، ودرامية تخدم بنية النص وتطور شخصياته، ونقدية تكشف تناقضات المجتمع وتتحدى سلطته الرمزية.

أما المبحث الثاني، فقد أظهر أن الفكاهة ليست كيانًا متجانسًا، بل تتجلى في أنماط متعددة تتراوح بين ما هو لفظي يعتمد على براعة اللغة، وظرفي ينبع من الموقف، وبصري يتأسس على الصورة، وصولًا إلى الأنماط الموضوعاتية كالساخرة والسوداء والثقافية. هذا التنوع يبرز حجم التحدي الذي يواجهه المترجم، إذ إن كل نمط يتطلب استراتيجية نقل مختلفة للحفاظ على أثره. وقد أكد المبحث الثالث على أن هذه الأنماط ليست مجرد زخارف، بل هي جزء لا يتجزأ من النسيج الدرامي، حيث تساهم في تطوير الحبكة، ورسم الشخصيات، وإدارة إيقاع التوتر والانفراج لدى الجمهور.

وأخيرًا، شكّل المبحث الرابع حجر الزاوية في هذا البناء النظري، حيث استعرض النظريات الكبرى المفسّرة للفكاهة. وقد تبيّن أن النظريات الكلاسيكية (التفوق، الغرابة، التخفيف) تقدم

عدسات متكاملة لا متنافسة، كل منها يضيء جانبًا من التجربة الكوميدية: الاجتماعي، المعرفي، والنفسي. كما أظهرت المقاربات الحديثة، سواء الاجتماعية مع برغسون أو اللسانية–التداولية مع أطاردو ، تطور الفهم من سؤال "لماذا نضحك؟" إلى سؤال "كيف تُصنَع الفكاهة؟". ويمثل إدراج نظرية التلقي في هذا السياق الجسر المنهجي الذي يربط كل ما سبق بإشكالية الترجمة؛ فالأثر الفكاهي ليس خاصية كامنة في النص، بل هو نتاج تفاعل حي مع "أفق توقعات" الجمهور.

خلاصة القول، لقد أثبت هذا الفصل أن مقاربة ترجمة الفكاهة المسرحية لا يمكن أن تتم بنجاح دون الاستناد إلى "عُدّة نظرية" متينة تمكّن المترجم والباحث من تشخيص طبيعة الفكاهة، وتفكيك آلياتها، وفهم وظائفها، وتوقع أثرها على جمهور مختلف. وبهذا، نكون قد أعددنا الأرضية المعرفية اللازمة للانتقال من التنظير إلى التطبيق في الفصول القادمة، حيث سيتم توظيف هذا الإطار المفاهيمي لتحليل التحديات العملية والاستراتيجيات الإبداعية في نقل الفكاهة المسرحية من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية.

الفصل الثاني: دراسة تقابلية في أدب الفكاهة المسرحي بين الفرنسية والعربية

الفصل الثاني: دراسة تقابلية في أدب الفكاهة المسرحي بين الفرنسية والعربية

- **المبحث الأول: الخصوصيات الثقافية للفكاهة المسرحية بين الفرنسية والعربية**

1. ملامح الفكاهة في المسرح الفرنسي: من إتيان جوديل إلى إدمون روستان

1.1. التأسيس الكلاسيكي موليير وكوميديا الأخلاق (Comédie de Mœurs)

2.1. كوميديا التنوير لدى بومارشيه والنقد السياسي الساخر

3.1. الكوميديا البطولية الرومانسية EdmondRostand

2. تجليات الفكاهة في الأدب والمسرح العربي: من النقد الضمني إلى التثوير المباشر

1.2. الجذور التراثية: المقامة كشكل درامي–سردي ساخر

2.2. بواكير المسرح الحديث: كوميديا اللهجة العامية والهوية الوطنية

3.2. مسرح الأفكار والتسييس: الكوميديا السوداء كأداة تغيير

3. فضاءات التلاقي: الموضوعات المشتركة في الخطاب الكوميدي

1.3. السخرية من السلطة والامتياز

2.3. نقد الطبقية والنفاق الاجتماعي

3.3. الحب والزواج والقيود الاجتماعية

4 عوامل الاختلاف بين المسرح الفرنسي والمسرح العربي

1.4 حدود الجرأة والرقابة الاجتماعية والسياسية

- **المبحث الثاني: نماذج للفكاهة بين المسرحين العربي و الفرنسي**

1.الفكاهة اللفظية (Humour verbal)

1.1.التلاعب بالكلمات والألفاظ في نصوص موليير

2.1. السجع والمفارقات اللغوية في المقامات العربية

3.1. أثر الاختلاف اللغوي (الفرنسية مقابل العربية) في بناء الضحك

2. الفكاهة الموقفية(Humour situationnel)

1.2. المواقف الكوميدية الناتجة عن سوء التفاهم أو تضارب المصالح في المسرح الفرنسي

2.2. الكوميديا الاجتماعية عند نجيب الريحاني وعلي الكسار

3.2. دور المفارقة الدرامية في توليد الضحك

3. الفكاهة البصرية(Humour visuel)

1.3 الحركات الكاريكاتورية والإيماءات في عروض "كوميديا دي لارتي" (Commedia dell'arte) الفرنسية

2.3. الأداء الجسدي والارتجال في المسرح العربي الشعبي.

3.3. دور الإخراج والسينوغرافيا في تكثيف الأثر الكوميدي.

4. الفكاهة الساخرة والسوداء(Humour satirique et noir)

1.4. السخرية من الطبقة الأرستقراطية في مسرحيات موليير

2.4. النقد الاجتماعي والسياسي في المسرح العربي الحديث.

3.4. الفكاهة السوداء كآلية لمواجهة الأزمات والحروب في كلا السياقين.

5. الفكاهة الثقافية(Humour culturel)

1.5. الإشارات الأدبية والتاريخية في مسرحية (*سيرانو دو برجراك*)

2.5. التوظيف الثقافي والمحلي للفكاهة في المسرح العربي (الأمثال، الحكايات الشعبية).

3.5. أثر المرجعية الثقافية على فهم الضحك وتلقيه.

- **خلاصة الفصل الثاني**

تمهيد

لقد عرفت فرنسا نشأة مبكرة للفكاهة المسرحية مع أعمال إيتيان جوديل *Étienne Jodelle* في القرن السادس عشر، وتطورت عبر محطات مفصلية مع *Molière* و*Pierre de Marivaux*، وصولًا إلى إدمون روستان في القرن التاسع عشر، حيث تشكلت مدرسة غنية في الكوميديا تجمع بين الذكاء اللغوي والسخرية الاجتماعية.

في المقابل، شكّلت "المقامات" في الأدب العربي بداية نوعية لفكاهة سردية تتسم بالتلاعب اللفظي والحضور الذهني، قبل أن ينتقل هذا الفن تدريجيًا إلى خشبة المسرح الحديث، لا سيما في بدايات القرن العشرين مع تجارب نجيب الريحاني، وعلي الكسار، ويوسف وهبي، وغيرهم. يسعى هذا الفصل إلى دراسة تقابلية بين الفكاهة المسرحية الفرنسية والعربية من حيث الخصوصيات الثقافية أولًا، ثم من خلال تحليل أنماط الفكاهة (اللفظية، والموقفية، والبصرية، والساخرة، والثقافية) في نماذج مختارة من كلا المسرحين. ويُسلّط الضوء على القيم الثقافية والقيود الاجتماعية والرقابية التي تُعيد تشكيل الفكاهة بحسب السياق، كما يستكشف كيف تؤثر اللغة في بناء النكتة وفهمها، فضلًا عن دور العناصر البصرية والإخراجية في تضخيم الأثر الكوميدي.

إن المقارنة بين التجربتين لا تهدف إلى المفاضلة، بل إلى إبراز التفاعل الممكن بين مرجعيتين ثقافيتين متمايزتين، تجتمعان في وعي الإنسان الساخر بعالمه، وتفترقان في الوسائل التعبيرية والأنساق الرمزية. وتُختتم هذه الدراسة التحليلية بتسليط الضوء على قدرة المسرح في كلا السياقين على توليد ضحك ناقد، قادر على مساءلة الواقع وتفكيكه.

حيث يمثل الخطاب الكوميدي المسرحي (Discours comique théâtral) عدسة مكبرة تكشف عن التوترات والتناقضات والقيم السائدة في أي مجتمع. فهو ليس مجرد أداة للترفيه والتسلية، بل هو ممارسة ثقافية عميقة تعكس البنى الاجتماعية والسياسية، وتشارك في تشكيلها. تطرح هذه الدراسة إشكالية مركزية تتمحور حول كيفية عمل هذا الخطاب ككاشف للخصوصيات

الثقافية في سياقين متباينين تاريخيًا وجغرافيًا: المسرح الفرنسي منذ عصر النهضة وحتى أواخر القرن التاسع عشر، والمسرح العربي في تجلياته التراثية والحديثة. فكيف تتجلى "الخصوصية الثقافية (Spécificité culturelle) "ليس فقط في الموضوعات المطروقة، بل في آليات إنتاج الضحك ووظيفته النهائية؟ وكيف يمكن لتحليل مقارن أن يضيء الفضاءات المشتركة والمتباينة في فهم العالم والتفاعل معه من خلال الفكاهة؟

المبحث الأول: الخصوصيات الثقافية للفكاهة المسرحية بين الفرنسية والعربية

1. ملامح الفكاهة في المسرح الفرنسي: من إتيان جوديل إلى إدمون روستان

شهد المسرح الكوميدي الفرنسي مسارًا تطوريًا لافتًا، انتقل فيه من الهزليات الشعبية في العصور الوسطى (Farces) إلى أشكال أكثر تعقيدًا ونضجًا، عاكسًا التحولات الفكرية والاجتماعية الكبرى التي مرت بها فرنسا. ويمكن تتبع هذا المسار عبر محطات رئيسية يمثلها ثلاثة من أبرز كتابه، حيث تغيرت طبيعة الكوميديا ووظيفتها، وتحول هدفها من إصلاح السلوك الفردي إلى نقد البنية السياسية، ومن ثم إلى التعبير عن المُثل الرومانسية .

1.1. التأسيس الكلاسيكي موليير وكوميديا الأخلاق (Comédie de Mœurs)

على الرغم من أن البواكير الأولى للكوميديا الفرنسية الكلاسيكية ترتد إلى مسرحية "أوجين" (1552) للكاتب إتيان جوديل(Étienne Jodelle) ، بوصفها أول كوميديا أصيلة نُسجت على منوال القواعد الكلاسيكية؛ إلا أن موليير (1622–1673) يظل نقطة التحول الكبرى والمنعطف الأبرز في مسار هذا الفن. فقد نجح في اجتراح مزيجٍ متفرد، يزاوج فيه بين الكوميديا الأدبية التي تتكئ على براعة الحوار والعمق النفسي للشخصيات، وبين التقاليد الجسدية المرتجلة والمبالغات الحركية المستلهمة من فن "الكوميديا ديلارتي (*Commedia dell'arte*) " الإيطالية.

كانت وظيفة الضحك عند موليير إصلاحية بالدرجة الأولى، وتتلخص في المبدأ الكلاسيكي القائل بـ *castigat ridendo mores* [تصحيح الأخلاق من خلال الضحك] (ترجمة الباحث). وتُعد مسرحية *L'Avare*(البخيل، 1668) نموذجًا مثاليًا لهذا التوجه؛ فشخصية *Harpagon* ليست مجرد صورة كاريكاتورية للبخل، بل هي تجسيد درامي عميق لكيفية قيام هوس المال بتشويه كافة العلاقات الإنسانية وتدمير الروابط الأسرية.

يصبح الضحك هنا نابعًا من المفارقة المأساوية بين سعي الشخصيات الشابة للحب والحياة، وبين المنطق المادي الأعشى الذي يحكم الأب. فعندما يكتشف *Harpagon* أن صندوق نقوده قد سُرق، يصرخ في حالة من الهذيان:

« Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier ! Justice, juste Ciel ! je suis perdu, je suis assassiné ! on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent ! » (Molière, 2010, p. 623).

[يا للّص! يا للّص! يا للقاتل! يا للمجرم! العدالة، يا سماء العدل! لقد ضعت، لقد قُتلت! لقد قطعوا عنقي، لقد سرقوا مالي!] (ترجمة الباحث).

تكشف صرخة هَرْبَاغُون (Harpagon) هذه، المقتبسة من مسرحية موليير (2010، ص. 623)، عن المفارقة المأساوية/المهزلية التي يقوم عليها العمل. ففي هذا المقطع تحديداً، يعكس التوازي اللفظي بين فقدان المال والهلاك الجسدي («لقد ضعت، لقد قُتلت! لقد قطعوا عنقي، لقد سرقوا مالي!») تضخيمًا دراماياً يبلغ حد المهزلة في أعين المتلقي.

إن مساواة الشخصية بين قيمة المال وقيمة الحياة البشرية (أو الموت الجسدي) تُحوّل مأساته الشخصية إلى مهزلة في عيون الجمهور. هذا التحوّل لا يهدف إلى إضحاك الجمهور فحسب، بل يكشف بحدة عن الخلل القيمي الذي يسعى موليير إلى فضحه وإصلاحه. فالضحك هنا ليس غاية فنية في ذاتها، بل هو أداة نقد أخلاقي موجّه ببراعة ضد رذيلة البخل الفردية، التي يراها الكاتب تهدد وتفكك البنية والقيم الأساسية للنظام الاجتماعي.

2.1. كوميديا التنوير لدى بومارشيه والنقد السياسي الساخر

شهد القرن الثامن عشر انزياحاً جوهرياً في وظيفة الكوميديا؛ إذ استحالت أداةً أكثر جسارةً في مكاشفة الواقع السياسي والاجتماعي. وقد لاحت تباشير هذا التحول في أعمال بيير كارليه دي شمبلان دي ماريفو (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux) التي تميزت بدقة سيكولوجية مرهفة. غير أن هذا المنحى بلغ أوجه مع مسرحيات بومارشيه (1732–1799)، وتحديداً في رائعته "زواج فيجارو(*Le Mariage de Figaro*) "، التي فُرغ من كتابتها عام 1778 لتعانق الخشبة عام 1784 بعد سجالٍ مضنٍ مع الرقابة. وحينها، لم تعد الكوميديا تقنع بنقد السلوك الفردي، بل وجهت نبالها شطر بنية النظام الاجتماعي والسياسي برمته، أو ما اصطُلح عليه بـ النظام القديم.(*Ancien Régime*)

كانت المسرحية هجومًا صريحًا على الامتيازات الموروثة للطبقة الأرستقراطية والنظام القضائي الفاسد، حتى إن Napoléon Bonaparteوصفها لاحقًا بأنها كانت "الثورة وهي تتحرّك بالفعل."

يصل هذا النقد السياسي إلى ذروته في المونولوج الشهير لشخصية فيجارو في الفصل الخامس، المشهد الثالث، حيث يخاطب سيّده الكونت Almavivaغيابيًا:

“Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! ... Noblesse, fortune, un rang, des places ; tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus.”

(Beaumarchais, 2019, p.272)

[لأنك سيد عظيم، تظن نفسك عبقريًا عظيمًا!... النبالة، الثروة، الرتبة، المناصب؛ كل هذا يجعلك فخورًا! ماذا فعلت لتحصل على كل هذه الخيرات؟ لقد كلّفت نفسك عناء الولادة، لا أكثر.] (ترجمة الباحث)

هنا، لم يَعُد الضحك مجرّد وسيلة لتصحيح الأخلاق، بل أصبح سلاحًا للتحريض الفكري. فـ فيجارو لا يهاجم شخص الكونت، بل يهاجم المبدأ الذي يقوم عليه وجوده الاجتماعي بأكمله :**الامتياز الموروث** .إنّه يضع **الجدارة المكتسبة** في مواجهة مباشرة مع **الحق الإلهي المزعوم** للطبقة الحاكمة. الضحك هنا يصبح **فعلًا تخريبيًا**، يُمهّد الطريق لثورة سياسية حقيقية.

3.1. الكوميديا البطولية الرومانسية EdmondRostand

في نهاية القرن التاسع عشر، ومع تراجع الواقعية والطبيعية، شهد المسرح الفرنسي عودة إلى الرومانسية والمثالية، وهو ما تجسد في مسرحية *سيرانو دو برجراك* للكاتب إدمون روستان (1897).تقدم المسرحية نوعًا جديدًا من الكوميديا، أُطلق عليه "الكوميديا البطولية Heroic) " (Comedy، يمزج ببراعة بين الفكاهة والرومانسية والمأساة.

مصدر الفكاهة الأساسي في المسرحية هو شخصية سيرانو نفسه؛ فهو مبارز شجاع وشاعر عبقري، لكنه يعاني من عقدة نقص بسبب أنفه الضخم. تنبع الكوميديا من براعته اللغوية المذهلة وذكائه الحاد الذي يستخدمه للسخرية من الآخرين ومن نفسه، ومن المفارقة المأساوية التي تشكل جوهر الحبكة: الرجل الذكي ذو المظهر القبيح يكتب رسائل الحب باسم الرجل الوسيم الأبله ليكسب قلب المرأة التي يحبها كلاهما. يتجلى هذا المزج في مفهوم "الأناقة" أو "الشهامة (panache) "الذي يمثله .Cyranoفالـ panacheهو القدرة على الحفاظ على الكرامة والروح المرحة حتى في وجه الهزيمة والموت، وهو ما يحول مأساته الشخصية إلى انتصار روحي. الضحك هنا يتجاوز النقد الاجتماعي أو السياسي ليصبح تعبيرًا عن حالة إنسانية مثالية، حيث تنتصر الروح والجمال الداخلي على المظهر الخارجي والواقع المادي.

إن تتبع هذا المسار يكشف عن تحول عميق في "هدف" الكوميديا الفرنسية؛ فقد انتقلت من نقد السلوك الأخلاقي الفردي عند موليير، إلى نقد البنية السياسية للنظام عند بومارشيه، وأخيرًا إلى استكشاف الحالة الإنسانية المثالية عند .Rostandويعكس هذا التحول التيارات الفكرية الكبرى التي شكلت المجتمع الفرنسي من الكلاسيكية إلى التنوير فالرومانسية.

2. تجليات الفكاهة في الأدب والمسرح العربي: من النقد الضمني إلى التثوير المباشر

على عكس المسرح الفرنسي الذي يمتلك تاريخًا متصلًا، عرف المسرح في العالم العربي مسارًا متقطعًا؛ حيث ظهرت أشكال فرجوية تراثية غنية بالعناصر الدرامية، ثم انقطعت لفترة طويلة قبل أن يظهر المسرح بشكله الحديث في القرن التاسع عشر متأثرًا بالنماذج الأوروبية. ومع ذلك، يمكن تتبع خيط ناظم للفكاهة ووظائفها النقدية عبر هذه المراحل المختلفة.

1.2. الجذور التراثية: المقامة كشكل درامي–سردي ساخر

قبل ظهور المسرح الحديث، كان فن المقامة يمثل أبرز شكل أدبي عربي يمتلك عناصر درامية وسردية واضحة .والمقامة، التي ازدهرت على يد بديع الزمان الهمذاني في القرن العاشر

الميلادي والحريري في القرن الحادي عشر، هي فن نثري قصصي يقوم على حكايات قصيرة يرويها راوٍ (عيسى بن هشام) عن مغامرات بطل محتال، فصيح اللسان، وواسع الحيلة (أبو الفتح الإسكندري) .

تتميز الفكاهة في المقامات بطابع مزدوج :**فكاهة لغوية** نابعة من الاستخدام المفرط للسجع والمحسنات البديعية، مما يحول اللغة نفسها إلى مادة للعب والتسلية، و**فكاهة موقفية** تنشأ من الحيل والمفارقات التي يبتكرها البطل للتكسب والاحتيال على الناس .كانت وظيفة هذه الفكاهة نقدًا اجتماعيًا ضمنيًا؛ فمن خلال مغامرات البطل الشحاذ، تكشف المقامة عن عيوب المجتمع كالجهل، والجشع، والنفاق، والادعاء. ومع ذلك، يظل هذا النقد مغلفًا بالبراعة اللغوية والهدف التعليمي، حيث كانت المقامات تستخدم لتعليم فنون اللغة والبلاغة .

2.2. بواكير المسرح الحديث: كوميديا اللهجة العامية والهوية الوطنية

مع بداية القرن التاسع عشر، بدأ المسرح بشكله الأوروبي يظهر في العالم العربي، وكان من رواده الأوائل اللبناني مارون النقاش. لكن التحول الأهم في الكوميديا المسرحية جاء مع تجربة يعقوب صنوع في مصر، الذي لُقب بـ "موليير مصر ."كان إسهام صنوع الثوري هو استخدامه للهجة العامية المصرية على خشبة المسرح لأول مرة في سبعينيات القرن التاسع عشر، مما جعل المسرح فنًا قريبًا من الناس وقادرًا على تقديم نقد اجتماعي معاصر ومباشر .ورغم الجدل الأكاديمي حول ما إذا كان مسرحه تخريبيًا ضد سلطة الخديوي إسماعيل أم مواليًا لها، فإنه لا شك قد أسس لتقليد الكوميديا الاجتماعية الناقدة.

تطور هذا التقليد لاحقًا في أوائل القرن العشرين على يد فنانين مثل علي الكسار الذي اشتهر بشخصيته النمطية "عثمان عبد الباسط"، البربري النوبي الساذج الذي يتحدث بلهجة مميزة. كانت هذه الشخصية تمثل الطبقات الشعبية في مواجهة النخب الأرستقراطية المتفرنجة. اعتمدت كوميديا الكسار على فكاهة الموقف الناتجة عن الصدام بين بساطة "عثمان" وتكلف

المجتمع المخملي، وعلى فكاهة اللغة الناتجة عن لهجته وطريقته في الكلام .كان الضحك هنا أداة لتأكيد الهوية الشعبية ونقد التغريب والادعاء الطبقي .

3.2. مسرح الأفكار والتسييس: الكوميديا السوداء كأداة تغيير

شهد منتصف القرن العشرين تحولًا آخر في المسرح العربي، حيث انتقل من الكوميديا الاجتماعية إلى مسرح الأفكار والمسرح السياسي. يمثل **توفيق الحكيم** جسرًا بين هذين التيارين. ففي مسرحيته *يا طالع الشجرة* (1962)، تأثر الحكيم بمسرح اللامعقول الأوروبي، واستخدم تقنيات الكوميديا السوداء (tragi-comédie) لاستكشاف قضايا وجودية وفلسفية معقدة حول الزمن والحقيقة والواقع. الضحك هنا لم يعد اجتماعيًا، بل أصبح فلسفيًا وعبثيًا.

وصل هذا التطور إلى ذروته مع الكاتب السوري **سعد الله ونوس** ونظريته حول "مسرح التسييس .(théâtre de la politisation) "بالنسبة لونوس، خاصة بعد هزيمة 1967، لم يعد المسرح مجرد فضاء للتسلية أو التعبير الفني، بل أصبح أداة ضرورية لإيقاظ الوعي السياسي لدى الجماهير وتحريضها على التغيير. السخرية عند ونوس ليست غاية في ذاتها، بل هي "أسلوب نقدي استفزازي" و"طريقة قاسية للاحتجاج" تهدف إلى "تثوير" الجمهور.

تُعد مسرحية *الملك هو الملك* (1977) تطبيقًا عمليًا لهذه النظرية. تدور المسرحية حول ملك يشعر بالملل فيقرر أن يمارس لعبة: يختار تاجرًا بسيطًا مخمورًا يدعى أبو عزة، ويأمر حاشيته بأن يعاملوه كأنه الملك ليوم واحد. يفاجأ الملك بأن أبا عزة يتقن دور السلطة بسرعة، ويصبح أكثر استبدادًا منه، وفي النهاية يرفض التخلي عن العرش. تكشف هذه اللعبة العبثية أن السلطة ليست حقًا إلهيًا أو طبيعيًا، بل هي مجرد دور يمكن لأي شخص أن يؤديه إذا توفرت له الأدوات. الضحك هنا هو ضحك مرير، لأنه يكشف للجمهور زيف وهشاشة بنية السلطة التي يخضع لها في واقعه. إنه ضحك يهدف إلى هدم الهيبة، وتعرية الملوك، ودفع الجمهور إلى التساؤل: إذا كان الملك مجرد دور، فلماذا نقبل به؟

3. فضاءات التلاقي: الموضوعات المشتركة في الخطاب الكوميدي

على الرغم من الاختلافات العميقة في المسارات التاريخية والسياقات الثقافية، تتقاطع الكوميديا الفرنسية والعربية في معالجة موضوعات إنسانية عالمية، مما يكشف عن تشابهات في البنى الاجتماعية وردود الفعل الإنسانية تجاهها. غير أن طريقة المعالجة تظل محكومة بالخصوصية الثقافية لكل تقليد.

1.3. السخرية من السلطة والامتياز

يُعدّ تحدي السلطة من أقدم الوظائف الجوهرية التي اضطلعت بها الكوميديا على مر العصور. وفي هذا السياق، يمكن إجراء مقارنة فكرية مثمرة بين مونولوج فيجارو الشهير في مسرحية *زواج فيجارو (Le Mariage de Figaro)* للكاتب بومارشيه، ومسرحية *الملك هو الملك (Le Roi se meurt)* للكاتب يوجين إيونيسكو(*Eugène Ionesco*) . كِلا العملين يتحديان بشكل مباشر شرعية السلطة القائمة، لكنهما ينطلقان من أسس فكرية مختلفة جذريًا ويسعيان إلى تحقيق أهداف متباينة.

يمثل فيجارو روح عصر التنوير بامتياز؛ فهو يوجه نقده اللاذع نحو الامتياز الأرستقراطي الموروث، مهاجمًا إياه باسم مبدأ الجدارة الفردية والكفاءة .إن نقده موجّه بدقة ضد نظام اجتماعي محدد (وهو النظام الإقطاعي البالي)، ويهدف إلى إحلال نظام آخر أكثر عدلًا يتماشى مع صعود الطبقة البرجوازية. وعليه، فإن الضحك عند بومارشيه يهدف إلى تغيير من يمسك بزمام السلطة وتعديل قواعد اللعبة الاجتماعية القائمة.

في المقابل، يذهب إيونيسكو في مسرحيته *الملك هو الملك* إلى ما هو أبعد من مجرد انتقاد ملك بعينه أو نظام سياسي محدد. فبدلاً من مهاجمة شاغلي السلطة، يعمل على تفكيك مفهوم السلطة ذاته، كاشفًا عن طبيعته الأدائية والاعتباطية والهشة. تندرج هذه المقاربة ضمن مسرح العبث، حيث يكون الضحك ليس وسيلة للإصلاح الاجتماعي، بل أداة للتشكيك الجذري في وجود السلطة ومؤسساتها من أساسها. باختصار، يتطلع بومارشيه إلى العدالة الاجتماعية

ضمن نظام يمكن إصلاحه، بينما يتطلع إيونيسكو إلى الكشف عن العبثية الوجودية للسلطة كبنية إنسانية.

2.3. نقد الطبقية والنفاق الاجتماعي

يظهر نقد السلوكيات الطبقية والنفاق الاجتماعي بوضوح في كلا التقليدين. يمكن مقارنة هجوم موليير على جشع ونفاق البرجوازية الصاعدة في البخيل *L'Avare* بنقد علي الكسار للنخب المتفرنجة في مصر من خلال شخصية "عثمان عبد الباسط". ينتقد موليير عيبًا أخلاقيًا (البخل) داخل طبقة اجتماعية واحدة، ويسخر من شخصياته لأنها تنحرف عن معايير العقل والسلوك القويم التي يفترض أن تلتزم بها طبقتها. أما الكسار، فيبني الكوميديا على التناقض الحاد بين طبقتين: الطبقة الشعبية الأصيلة التي يمثلها "عثمان"، والطبقة الأرستقراطية المتغربة. الضحك هنا ينبع من الصدام الثقافي واللغوي، ويعمل على تأكيد قيمة الثقافة الشعبية في مقابل ثقافة النخبة المصطنعة.

3.3. الحب والزواج والقيود الاجتماعية

غالبًا ما تشكل حبكات الحب والزواج المحور الأساسي الذي تدور حوله أحداث الكوميديا، وذلك لأنها تمثل الساحة التي تتجلى فيها القيود الاجتماعية والسلطوية بوضوح تام.

ففي مسرحية **البخيل** (*L'Avare*) لموليير، يمثل الحب الممنوع بين إليز (Élise) وفاليير (Valère)تحديًا مباشرًا لسلطة الأب، هاربغون(Harpagon) ، الذي يصر على تزويج ابنته من رجل ثري متقدم في السن دون تقديم أي مهر. أما في مسرحية **زواج فيجارو** (Le Mariage de Figaro) لبومارشيه، فيصبح زواج فيجارو وسوزان مهددًا بسبب رغبة الكونت في ممارسة "حق السيد الإقطاعي(*droit du seigneur*) "، وهو امتياز قديم يمنحه الحق في قضاء الليلة الأولى مع العروس.

في كلتا الحالتين، تستخدم الكوميديا ذكاء الشخصيات وخفة حيلتها للتغلب على العقبات التي يفرضها أصحاب السلطة (سواء كان الأب المتسلط أو السيد الإقطاعي). وعادةً ما تنتهي هذه الصراعات بانتصار الحب والشباب على الجشع والتعسف، مما يعيد النظام والتوازن المنشود إلى العالم المسرحي.

يمكن تلخيص هذه المقارنات من خلال تحليل النماذج الكوميدية الأصلية (*archétypes*) التي تظهر في كلا التقليدين، كما يوضح الجدول التالي:

جدول رقم 02 الوظيفة النقدية والكوميدية للنماذج الأصلية: مقاربة فرنسية–عربية

النموذج الأصلي (Archetype)	المثال الفرنسي (المؤلف، الشخصية، المسرحية)	المثال العربي (المؤلف، الشخصية، العمل)	الوظيفة النقدية والكوميدية
الخادم/التابع الذكي	Beaumarchais, Figaro, *Le Mariage de Figaro*	بديع الزمان الهمذاني, أبو الفتح الإسكندري, *المقامات*	**فيغارو:** يستخدم ذكاءه لتحدي سلطة سيده وتحقيق الحرية الشخصية (نقد سياسي). **الإسكندري:** يستخدم ذكاءه للاحتيال وكسب العيش (نقد اجتماعي وبراعة لغوية).
السيد/صاحب السلطة الأحمق	Molière, Harpagon , *L'Avare*	سعد الله ونوس, الملك, *الملك هو الملك*	**هارباغون:** هوسه بالمال يجعله أعمى عن الواقع ومثيرًا للضحك والشفقة (نقد أخلاقي). **الملك:** يمثل السلطة المطلقة التي يتم تفكيكها لتكشف عن فراغها وعبثيتها (نقد جذري للسلطة).
المثقف/الفنان المهمش	Edmond Rostand, Cyrano de Bergerac	توفيق الحكيم, بهادر, *يا طالع الشجرة*	**سيرانو:** يستخدم فنه (الشعر) للتغلب على عيبه الجسدي وتحقيق شكل من أشكال الحب المثالي (رومانسي ومأساوي). **بهادر:** يمثل المثقف المنفصل عن الواقع، حيث تصبح أفكاره عبثية وغير قادرة على فهم الحياة (نقد وجودي).

4. عوامل الاختلاف بين المسرح الفرنسي والمسرح العربي

إذا كانت الموضوعات المشتركة تشير إلى وجود بنى إنسانية عالمية، فإن الاختلافات في طريقة المعالجة، وفي طبيعة الضحك نفسه، تكشف عن الخصوصيات الثقافية العميقة التي تفصل بين التقليدين.

1.4.حدود الجرأة والرقابة الاجتماعية والسياسية

إن "المسموح به" في الخطاب الكوميدي محكوم بشدة بالسياق الثقافي والسياسي. فالرقابة التي واجهها بومارشيه كانت منعًا ملكيًا مباشرًا لمسرحية تنتقد بوضوح أسس النظام الإقطاعي .أما الرقابة التي واجهها سعد الله ونوس، فكانت أكثر تعقيدًا، حيث مُنعت مسرحياته في عدد من الدول العربية ليس لأنها تهاجم حاكمًا بعينه، بل لأنها تشكك في شرعية السلطة الشمولية بشكل عام .كما أن دور المؤسسة الدينية في تحديد حدود الجرأة يظل حاضرًا بقوة في السياقين؛ فكما خاض موليير صراعًا مريرًا مع رجال الدين بسبب مسرحيته طرطوف التي هاجمت النفاق الديني، يظل المسرح العربي الحديث في حوار دائم، وأحيانًا صدام، مع الخطابات الدينية والمحافظة.

2.4. وظيفة الضحك: بين الإصلاح الأخلاقي والتثوير السياسي

يكمن الاختلاف الأعمق والأكثر جوهرية في الغاية النهائية للضحك. في السياق الفرنسي الكلاسيكي، وخاصة عند موليير ، كان الضحك أداة إصلاحية تهدف إلى تنقية المجتمع من الشوائب الأخلاقية كالبخل والنفاق والادعاء، وإعادة تأكيد النظام الاجتماعي القائم على العقلانية (raison) والاعتدال. الضحك هنا يعمل كعقاب اجتماعي لطيف يعيد المنحرفين إلى جادة الصواب.

أما في سياق المسرح العربي الحديث، وتحديدًا في نموذج "مسرح التسييس" عند سعد الله ونوس، فقد برزت الفكاهة بوصفها أداة مزدوجة تجمع بين الإمتاع والتحريض. ففي مسرحياته

مثل *حفلة سمر من أجل 5 حزيران* (1968) *والفيل يا ملك الزمان* (1969) *والملك هو الملك* (1977)، وظّف ونوس السخرية اللاذعة والتهكم السياسي لتعرية الاستبداد وكشف التناقضات البنيوية في المجتمع العربي، مع الحرص على كسر الإيهام المسرحي ودفع المتفرج إلى التفكير لا الاكتفاء بالفرجة. لذلك يمكن القول إن مشروعه المسرحي يحمل ملامح قريبة من تقاليد المسرح الملحمي عند (Eugen Berthold Friedrich Brecht) المعروف بـ) Bertolt Brecht)، لكنه منحها روحًا محلية عربية تستجيب لظروف الهزيمة والوعي السياسي في المنطقة. وفي المنحى ذاته، قدّم المسرح الجزائري المقاوم للاستعمار نموذجًا آخر في مسرحيات عبد القادر علولة، حيث شكّلت أعماله مثل *الأجواد* (1979)*والحوار* (1980) و*اللثام* (1989)امتدادًا لتجربة الفكاهة المسرحية بوصفها أداة مقاومة اجتماعية وسياسية. فبينما عبّرت *الأجواد* عن القيم الجماعية الجزائرية من خلال الكوميديا الشعبية، عالجت *الحوار* القضايا السياسية بلغة مباشرة ممزوجة بالسخرية، في حين استخدمت *اللثام* الرمزية والفكاهة السوداء للتعبير عن الحرية ومواجهة السلطة والرقابة. وهكذا يلتقي مسرح ونوس بمسرح علولة في تحويل الضحك إلى أداة مقاومة ووعي، وتطويعه لإثارة النقاش حول السلطة والحرية والهوية في السياق العربي.

وعليه، فإن الاختلاف يتجلى في طبيعة العلاقة التي يبنيها كل مسرح مع جمهوره. فالمسرح الفرنسي الكلاسيكي غالبًا ما يضع الجمهور في موقع الحكم العقلاني المتفوق، الذي يضحك *على* السلوك غير العقلاني الذي يراه على الخشبة، مؤكدًا بذلك على انتمائه إلى مجتمع يقدّر العقل والنظام. أما مسرح ونوس، فيعمل على كسر الجدار الرابع بشكل منهجي لإشراك الجمهور في اللعبة المسرحية، لا كحكم خارجي، بل كطرف متواطئ في الواقع السياسي الذي يتم نقده. الضحك هنا ليس ضحكًا متعاليًا، بل هو ضحك الاعتراف غير المريح، ضحك يهدف إلى استفزاز الجمهور ودفعه لمساءلة موقعه من السلطة. إنه ضحك موجه إلى الداخل بقدر ما هو موجه إلى الخارج.

ويكشف التحليل المقارن للفكاهة المسرحية بين التقليدين الفرنسي والعربي أن هذا الفن، رغم تناوله لموضوعات إنسانية تبدو عالمية كالسلطة والحب والنفاق، يظل مشروطًا بعمق بسياقه التاريخي والثقافي. فآليات إنتاج الضحك، وحدود المسموح به، والوظيفة النهائية للكوميديا، كلها تتشكل داخل أطر ثقافية وسياسية محددة. لقد انتقلت الكوميديا الفرنسية من وظيفة إصلاح الأخلاق إلى التحريض السياسي ثم التعبير الرومانسي، بينما انتقلت الفكاهة في المسرح العربي من النقد الاجتماعي الضمني في أشكالها التراثية إلى التثوير المباشر في تجاربها الحديثة.

إن هذه الخصوصيات الثقافية العميقة تجعل من ترجمة الكوميديا بين هذين التقليدين تحديًا هائلاً. فالأمر لا يقتصر على الصعوبات اللغوية، بل يتعداه إلى ما يمكن اعتباره تفاوضًا ثقافيًا معقدًا .إن نقل فكاهة موليير إلى العربية لا يتطلب فقط ترجمة حواراته البارعة، بل يتطلب أيضًا نقل عالم كامل من الأعراف الاجتماعية التي كانت سائدة في بلاط لويس الرابع عشر. وبالمثل، فإن نقل سخرية سعد الله ونوس إلى الفرنسية لا يتطلب ترجمة نصه فقط، بل يتطلب نقل سياق كامل من القمع السياسي والرغبة العارمة في التغيير التي أنتجت هذا النص. هذا يجعل من ترجمة الكوميديا أحد أكثر أشكال الحوار بين الثقافات صعوبة وعمقًا، وأكثرها كشفًا عن المسافات التي لا تزال تفصل بين العوالم المختلفة.

المبحث الثاني: نماذج للفكاهة بين المسرحين العربي والفرنسي

1.الفكاهة اللفظية (Humour verbal)

1.1.التلاعب بالكلمات والألفاظ في نصوص موليير

في مسرح موليير ، لا يُعد التلاعب اللفظي (jeu de mots) مجرد حلية أسلوبية، بل هو أداة درامية فعالة لكشف الشخصيات وفضح ادعاءاتها. ترتبط الفكاهة اللفظية لديه ارتباطاً وثيقاً بما يُعرف بـ "كوميديا الأخلاق" ، حيث يصبح الخطأ اللغوي أو التكلف في الكلام دليلاً على خلل أخلاقي أو اجتماعي (Vernet,1998). فاللغة لدى شخصياته ليست وسيلة تواصل محايدة، بل هي ساحة صراع تتكشف فيها حقيقة نواياهم ومكانتهم الاجتماعية.

على سبيل المثال، في مسرحية "البرجوازي النبيل" (Le Bourgeois Gentilhomme)، تتبع الكوميديا بشكل كبير من محاولات السيد Jourdain اليائسة لتقليد لغة الطبقة الأرستقراطية. إن استخدامه الخاطئ للمفردات الراقية وتفاخره بتعلم النثر دون أن يدري ما هو، لا يثير الضحك لغرابته اللغوية فحسب، بل لأنه يكشف عن جهله وطموحه الاجتماعي الأجوف. يتجلى ذلك في حواره الشهير مع معلم الفلسفة:

> “MONSIEUR JOURDAIN : Quoi? quand je dis : « Nicole, apportez-moi mes pantoufles, et me donnez mon bonnet de nuit », c'est de la prose?
>
> MAÎTRE DE PHILOSOPHIE : Oui, Monsieur.
>
> MONSIEUR JOURDAIN : Par ma foi! il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que j'en susse rien.” *(Molière, 2010, p. 946)*
>
> [السيد جوردان: ماذا؟ عندما أقول: "نيكول، أحضري لي خفي، وأعطني قلنسوة نومي"، هل هذا نثر؟
>
> معلم الفلسفة: نعم، يا سيدي.

السيد جوردان: يا إلهي! لأكثر من أربعين عامًا وأنا أتحدث نثرًا دون أن أعرف شيئًا عن ذلك] (ترجمة الباحث).

وبالمثل، في مسرحية "المتحذلقات المضحكات" (Les Précieuses ridicules)، تصبح اللغة المتكلفة والمصطلحات المبالغ فيها التي تستخدمها الشخصيات النسائية هي المصدر الأساسي للسخرية، حيث يفضح موليير من خلالها زيف الادعاء الثقافي (Molière,1998).

يستند هذا التوظيف الدرامي للغة إلى نظرية "عدم الانطباق" (incongruité) كأساس للهزل، حيث ينشأ الضحك من التباين الحاد بين اللغة المستخدمة والموقف الفعلي أو المكانة الحقيقية للشخصية (Attardo, 1994, p50). فاللغة عند موليير أداة تشخيصية تكشف أمراض المجتمع، ووظيفتها الأساسية هي خدمة النقد الاجتماعي ضمن بنية درامية محكمة.

2.1. السجع والمفارقات اللغوية في المقامات العربية

على النقيض من الوظيفة التشخيصية للغة في مسرح موليير، تمثل المقامات العربية، كفن نثري أصيل، نموذجاً للفكاهة اللفظية التي تحتفي بالبراعة اللغوية كغاية جمالية في حد ذاتها. في هذا التقليد، الذي أرسى دعائمه بديع الزمان الهمذاني، لم تكن المحسنات البديعية كالسجع والجناس والطباق مجرد زخرفة، بل كانت جوهر الفن نفسه (الهمذاني، 1973). كان مؤلف المقامة يستعرض من خلالها قدرته اللغوية الفائقة، في سياق ثقافي يضع "البلاغة" في قمة الهرم القيمي (العاني، 2010).

ينبع الضحك هنا من مصدرين متكاملين: الأول هو الإعجاب بالصنعة اللغوية ذاتها، وبالإيقاع الموسيقي الذي يخلقه السجع المتقن. والثاني هو المفارقة الصارخة بين جمال الأسلوب ورقي اللغة من جهة، ودناءة الموقف الذي يصفه من جهة أخرى، حيث يكون بطل المقامة غالباً شخصية محتالة وذكية تستخدم فصاحتها للتسول وكسب القوت (مبارك، 1925). على سبيل

المثال، في المقامة البغدادية، يصف الهمذاني موقفاً بائساً من الاحتيال والجوع بلغة مسجوعة ومنمقة تصل إلى حد الإبهار، كما في استهلالها: "حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: اشْتَهَيْتُ الأُزَاذَ، وأَنَا بِبَغْدَاذَ، وَلَيْسَ مَعِي عَقْدٌ عَلَى نَقْدٍ" (الهمذاني، 1973، ص. 24)، مما يخلق تأثيراً كوميدياً فريداً.

هنا، لا تكون اللغة أداة لكشف خلل الشخصية، بل هي الشخصية نفسها في أبهى صورها. إنها استعراض أدائي (spectacle performatif) تكون فيه البراعة اللغوية هي الحدث المركزي، وهو ما يعكس تقديراً ثقافياً عميقاً للكلمة وقدرتها على الخلق والتأثير.

3.1. أثر الاختلاف اللغوي (الفرنسية مقابل العربية) في بناء الضحك

يكشف التحليل التقابلي للبنى اللغوية للفرنسية والعربية عن أثر عميق لهذا الاختلاف في طبيعة الفكاهة اللفظية. فاللغة الفرنسية، بكونها لغة تحليلية (analytique) تعتمد على ترتيب الكلمات لتحديد المعنى، تتيح مجالاً واسعاً للعب على تعدد المعاني للكلمة الواحدة (polysémie) والغموض الناتج عن التركيب النحوي، وهو ما يستغله موليير ببراعة (Gadet, 1992).

في المقابل، تفتح اللغة العربية، ببنيتها الاشتقاقية (dérivationnelle) الغنية التي تعتمد على الأوزان الصرفية والجذور، مجالاً لا نهائياً للجناس الاشتقاقي واللعب على الأوزان، وهو ما يظهر بجلاء في المقامات (الراجحي، 1979). إن القدرة على اشتقاق كلمات متعددة من جذر واحد بأوزان مختلفة تحمل دلالات متقاربة أو متناقضة هي مصدر ثراء للفكاهة اللفظية في العربية لا نجد له مثيلاً في الفرنسية.

هذا الاختلاف البنيوي لا يؤثر فقط على أشكال الفكاهة، بل يخلق تحديات كبرى في مجال الترجمة. فما يُعرف بـ "النكتة المعتمدة على اللغة" (blague dépendante de la langue) يُعد من أصعب أنواع الفكاهة نقلاً بين الثقافات، لأنها تفقد أثرها حين تُفصل عن بنيتها اللغوية

الأصلية (Zabalbeascoa, 1996, p245). إن ترجمة جناس موليير قد تتطلب إيجاد مكافئ وظيفي يحقق نفس الأثر الدرامي في كشف الشخصية، أما ترجمة السجع في المقامة فهو أمر شبه مستحيل، لأن الأداء الصوتي والإيقاعي جزء لا يتجزأ من التجربة الجمالية، وأي ترجمة لن تكون سوى شرح باهت للفكاهة الأصلية، مما يؤكد استحالة ترجمة الأشكال الجمالية المتجذرة ثقافياً.

2. الفكاهة الموقفية (Humour situationnel)

1.2. المواقف الكوميدية الناتجة عن سوء التفاهم أو تضارب المصالح في المسرح الفرنسي

تتأسس الكوميديا الموقفية في المسرح الفرنسي الكلاسيكي، وخصوصاً لدى موليير، على بناء حبكة متقنة (pièce bien faite) تتولد فيها المواقف المضحكة من خلال آليات درامية محددة مثل سوء الفهم (malentendu)، تضارب المصالح، الخداع، والمفارقات الناتجة عن محاولة شخصية ما إخفاء حقيقتها أو تحقيق هدف غير مشروع (Forestier,1990). الضحك هنا ليس عشوائياً، بل هو نتيجة حتمية لتفاعل الشخصيات ضمن بنية سببية دقيقة، وهو ما يميز "كوميديا الأخطاء" (comédie d'erreurs) و"كوميديا الأخلاق" (comédie de mœurs,1988 (Vernet)).

في مسرحية "طرطوف" (Tartuffe)، تنشأ السلسلة الكوميدية المأساوية من موقف أساسي: نفاق طرطوف الديني الذي ينجح في خداع أورغون، رب الأسرة الساذج. كل محاولات أفراد الأسرة لكشف حقيقة طرطوف تفشل وتؤدي إلى مواقف أكثر تعقيداً وإثارة للضحك، ليس لأنها مضحكة في ذاتها، بل لأنها تكشف عن عمى أورغون المطبق (Molière,1998). وبالمثل، في "البخيل" (L'Avare)، يؤدي بخل Harpagon الشديد إلى سلسلة من المواقف العبثية،

كتضارب مصالحه مع ابنه في حب نفس المرأة، ومونولوجه الشهير الذي يخاطب فيه صندوق نقوده المسروق، والذي يمزج بين المأساة والكوميديا:

"HARPAGON (Il crie au voleur dès le jardin, et vient sans chapeau.) : Au voleur! Au voleur! À l'assassin! Au meurtrier! Justice, juste ciel! Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent."
(Molière, 2010, p. 624)

[هارباجون (يصرخ: لص! من الحديقة، ويدخل بدون قبعة): لص! لص! يا للقاتل! يا للمجرم! العدالة، يا سماء العدل! لقد ضعت، لقد قُتلت، لقد ذبحوني، لقد سرقوا مالي] (ترجمة الباحث).

تكشف هذه المواقف عن قلق مجتمعٍ برجوازيٍّ مهووسٍ بالمال والمكانة الاجتماعية

2.2. الكوميديا الاجتماعية عند نجيب الريحاني وعلي الكسار

في مصر بدايات القرن العشرين، قدم نجيب الريحاني وعلي الكسار نموذجاً فريداً للكوميديا الاجتماعية التي تتبع مواقفها من رصد التحولات العميقة التي كان يمر بها المجتمع. الكوميديا لديهما لم تكن مجرد نقد لأخلاق ثابتة، بل كانت تسجيلاً للصدام بين القيم التقليدية والوافدة، وبين الشخصيات النمطية التي تمثل شرائح المجتمع المصري آنذاك: "ابن البلد" الفهلوي، و"الخواجة" الأجنبي، والموظف البسيط، والفلاح الساذج (رمضان، 2012). وقد لخص الريحاني فلسفته في خلق مسرح مصري أصيل بقوله: "عايزين مسرح مصري، مسرح ابن بلد، فيه ريحة "الطعميَّة" و"المُلوخيَّة"، مش ريحة "البطاطس المسلوق" و"البُفتيك"... مسرح نتكلَّم عليه اللُغة التي يفهمها الفلَّاح والعامل ورجل الشارع، ونُقدِّم لهُ ما يُحب أن يسمعهُ ويراه..." (الريحاني، 1958).

شخصية "كشكش بيه" التي ابتدعها الريحاني، وهي شخصية العمدة الثري الساذج الذي يأتي إلى القاهرة فينخدع بمظاهرها الحديثة، كانت وعاءً لسلسلة لا تنتهي من المواقف الكوميدية التي تعكس الصدام بين الريف والمدينة (رمضان، 2012). وكذلك شخصية "عثمان عبد الباسط"، الخادم النوبي البسيط الذي ابتدعه علي الكسار، كانت مصدراً للضحك الناتج عن سوء الفهم اللغوي والثقافي بينه وبين أسياده (يونس، 1995).

يكمن الفرق الجوهري بين هذا التقليد ومسرح موليير في أن الأخير كان ينتقد عيوباً إنسانية عامة (كالبخل والنفاق) ضمن نظام اجتماعي مستقر نسبياً، بينما الريحاني والكسار يستمدان الكوميديا من حالة عدم الاستقرار نفسها، ومن قلق مجتمع يمر بمرحلة انتقالية عنيفة تحت وطأة التحديث والاستعمار. فالحبكة لديهما غالباً ما تكون سلسلة من المواقف المنفصلة التي تخدم الشخصية، على عكس الحبكة المترابطة التي تخدم الفكرة عند موليير.

3.2. دور المفارقة الدرامية في توليد الضحك

تُعد المفارقة الدرامية (ironie dramatique) إحدى أهم الآليات البنائية في الكوميديا الموقفية في كلا التقليدين. تُعرّف هذه المفارقة بأنها "موقف يمتلك فيه الجمهور أو شخصية ما معرفة تفوق معرفة شخصية أخرى على المسرح، مما يجعل أفعال وأقوال هذه الشخصية الأخيرة تحمل معنى مزدوجاً، أحدهما سطحي تقصده الشخصية، والآخر عميق يدركه الجمهور" (Abrams & Harpham, 2014).

هذه الآلية تخلق توتراً كوميدياً وتجعل الجمهور شريكاً في اللعبة المسرحية، فهو يشعر بالتفوق المعرفي ويستمتع بمشاهدة الشخصية وهي تسير نحو مصيرها المحتوم دون أن تدري. في المسرح الفرنسي، قد يعرف الجمهور هوية شخصية متنكرة بينما يجهلها الآخرون، مما يجعل كل حوار معها مضحكاً. وفي مسرح الريحاني، في مسرحية "حسن ومرقص وكوهين"، يعرف

الجمهور أن الشخصيات الثلاث تخفي هويتها الدينية عن بعضها البعض، مما يجعل مواقف التآخي بينهم والمفارقات الناتجة عنها مصدر ضحك مستمر يحمل رسالة نقدية عميقة (رمضان، 2012). تساهم المفارقة الدرامية في جذب انتباه المتلقي وجعله يستسلم طواعية للعبة المسرحية، متوقعاً لحظة الانكشاف التي ستحل العقدة (شريف، 2019).

3. الفكاهة البصرية(Humour visuel)

1.3. الحركات الكاريكاتورية والإيماءات في عروض "كوميديا دي لارتي" (Commedia dell'arte) الفرنسية

شكلت "كوميديا دي لارتي" (Commedia dell'arte)، وهي كوميديا الممثلين المحترفين التي ازدهرت في إيطاليا وانتقلت إلى فرنسا، مصدراً رئيسياً للفكاهة البصرية في المسرح الأوروبي. اعتمد هذا الشكل المسرحي على الشخصيات النمطية المقنّعة (personnages types) مثل الخادم الماكر Arlecchino، والتاجر البخيل Pantalone، والجندي الجبان Capitano (Gordon, 1983). كانت كل شخصية من هذه الشخصيات تتميز بقناعها الخاص، زيها، لهجتها، وسلسلة من الحركات الجسدية والإيماءات النمطية المبالغ فيها باسم **لاتسي** (*lazzi*) (Gordon, 1983).

الفكاهة هنا جسدية بامتياز، وتعتمد على المطاردات، السقوط، الضرب المبالغ فيه (ما يُعرف بـ comique de gestes (slapstick) والأداء الجسدي الذي يميل إلى الكاريكاتير أو الغروتسك (grotesque) . وقد ترك هذا التقليد أثراً عميقاً على مسرح موليير، الذي بدأ حياته الفنية ممثلاً في فرقة جوالة وتأثر بهذه الأساليب. تظهر عناصر الفارس (farce) والكوميديا الجسدية بوضوح في العديد من أعماله، حيث لا يكتفي بالحوار الذكي، بل يوظف الحركة الجسدية لتوليد الضحك.

2.3. الأداء الجسدي والارتجال في المسرح العربي الشعبي.

في المقابل، تزخر أشكال الفرجة الشعبية العربية، مثل عروض الأراجوز وخيال الظل و"الحلقة" في المغرب العربي، بمصادر غنية للفكاهة البصرية. يتميز الأداء في هذه الأشكال بالاعتماد الكبير على الارتجال (improvisation)، حيث لا يكون العرض مجرد تنفيذ لنص مكتوب سلفاً، بل هو خلق آني وليد اللحظة، يعتمد على التفاعل المباشر بين المؤدي (الحكواتي أو "الحلايقي") والجمهور (الخطيب، 2011). الأداء الجسدي هنا عفوي وتلقائي، ويستند إلى موهبة المؤدي وقدرته على ابتكار الحركة والإيماءة المضحكة التي تستجيب لردود فعل الجمهور (الخطيب، 2011).

على الرغم من أن كلا التقليدين (كوميديا دي لارتي والمسرح الشعبي العربي) يعتمدان على الارتجال، إلا أن طبيعة هذا الارتجال تختلف. ففي كوميديا دي لارتي، كان الارتجال يتم ضمن سيناريو محدد (canovaccio) وضمن الحدود الصارمة للشخصية النمطية وقناعها (Gordon, 1983). أما في "الحلقة" العربية، فإن المؤدي لا يتقيد بقناع، وشخصيته الحقيقية وكاريزمته الخاصة هي الأداة الأساسية، مما يمنحه حرية أكبر في التنقل بين الأدوار، ومخاطبة الجمهور مباشرة، ودمج الأحداث الجارية في عرضه، جاعلاً من الفرجة حدثاً حياً متجدداً ومشتركاً. هنا، لا يخدم الجسد النص، بل إن الإطار الحكائي البسيط يخدم الأداء الجسدي المرتجل للمؤدي.

3.3. دور الإخراج والسينوغرافيا في تكثيف الأثر الكوميدي.

لئن كان البعد البصري يُشكّل عصباً حيوياً في تجربة التلقي المسرحي، إلا أن خصوصية هذه الدراسة، التي تتغيّا بالأساس التحليل النصي والترجمي، قد حالت دون الإيغال في تفكيك عناصر السينوغرافيا بعمق. بيد أن هذا التحديد المنهجي لا يحجب عنا ضرورة الإشارة إلى الدور المحوري الذي ينهض به التشكيل البصري في صناعة الفرجة؛ إذ لم تعد الفكاهة البصرية

في المسرح الحديث رهينةً لأداء الممثل فحسب، بل باتت تستند إلى عناصر العرض — أو السينوغرافيا — التي تؤدي دوراً حاسماً في إبراز الكوميديا وتكثيف أثرها.

فالسينوغرافيا، بما تشتمل عليه من ديكور، وإكسسوارات، وأزياء، وإضاءة، لم تعد مجرد خلفية صامتة أو محايدة للأحداث، بل أضحت شريكاً فاعلاً في هندسة الموقف الكوميدي (حمداوي، 2017). إذ يمكن توظيف هذه العناصر لابتكار مفارقات مضحكة، أو لتظهير التناقضات الصارخة بين الشخصيات وبيئتها، أو حتى لتعزيز التعبير الجسدي للممثل.

وعلى سبيل المثال، فإن باباً يُفتح في توقيت غير محسوب، أو قطعة أثاث تنهار فجأة تحت وطأة شخصية ما، كفيلان بتوليد موجة ضحك قد تفوق في تأثيرها وقع الحوار المنطوق. كما أن تصميم الأزياء ذات الطابع الكاريكاتوري، التي تبالغ في تضخيم سمات جسدية معينة (كأنف سيرانو دو برجراك الشاهق، أو ملابس السيد جوردان المبهرجة)، يُسهم بشكل مباشر في تعميق الفكاهة البصرية (حمداوي، 2017). وبهذا المعنى، تغدو السينوغرافيا "ترجمة بصرية للنص"، قادرة على خلق توتر درامي أو كوميدي يوازي في قوته سلطة الكلمات (سالم، 2024). ومع تسارع وتيرة التطور التقني، فتحت السينوغرافيا الرقمية والإسقاطات الضوئية آفاقاً رحبة ومبتكرة، مُشكلةً عوالم بصرية كوميدية تتجاوز بجرأتها حدود الديكور التقليدي (حمداوي، 2017).

4. الفكاهة الساخرة والسوداء (Humour satirique et noir)

1.4. السخرية من الطبقة الأرستقراطية في مسرحيات موليير

تُعد السخرية (satire) أداة نقدية أساسية في مسرح موليير، الذي استخدم الضحك كسلاح لفضح نفاق وزيف وأمراض الطبقة الأرستقراطية والبرجوازية الصاعدة في فرنسا القرن السابع عشر (Lanson,1923). لم تكن سخريته مجرد تهكم سطحي، بل كانت نقداً اجتماعياً وأخلاقياً

عميقاً يهدف إلى الإصلاح، تطبيقاً للمقولة اللاتينية "castigat ridendo mores" [يُقوّم الأخلاق بالضحك] (ترجمة الباحث).

في مسرحية "كاره البشر" (Le Misanthrope)، يقدم موليير شخصية Alceste، الذي يدعي كره النفاق الاجتماعي والبحث عن الصدق المطلق، لكنه في حقيقة الأمر يمثل قمة الجهل بواقع الحياة، وتصبح مثاليته الزائفة مصدراً للسخرية (Molière,1998). وفي مسرحية "دون جوان" (Dom Juan)، ينتقد موليير بحدة نموذج الأرستقراطي المتحرر من كل القيود الأخلاقية والدينية، والذي يعتبر نفسه فوق كل القوانين (Molière,1998). ومع أن موليير كان يعمل تحت رعاية الملك، إلا أن سخريته كانت تستهدف السلوكيات والأخلاق الفاسدة داخل النظام القائم، وليس النظام السياسي نفسه.

2.4. النقد الاجتماعي والسياسي في المسرح العربي الحديث.

شهد المسرح العربي الحديث، خاصة في فترة ما بعد نكسة 1967، تحولاً كبيراً ليصبح منصة رئيسية للنقد الاجتماعي والسياسي. في ظل الظروف السياسية التي مر بها العالم العربي، لجأ كتاب المسرح إلى الكوميديا الساخرة كقناع لتمرير رسائل سياسية جريئة، وتوعية الجمهور، ونقد السلطة بطريقة تتجنب الرقابة المباشرة (الراعي، 1979).

يُعد الكاتب السوري سعد الله ونوس من أبرز رواد هذا التيار، ففي مسرحيته "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، يستخدم السخرية المرة لتشريح أسباب الهزيمة، ناقداً بشكل غير مباشر الأنظمة السياسية العربية وعلاقتها بشعوبها. يتجلى ذلك في الحوار الذي يفجر الأسئلة الكبرى حول الهزيمة ومسؤولية الفرد:

> "م1 : هل حقا نحن المسؤولون؟... م1 : ليس وجودنا هو السؤال الجوهري بل نوعية هذا الوجود (بعنف) لنعترف أننا المسؤولون." (ونوس، 1968، ص. 34).

وبالمثل، استخدم كتاب آخرون مثل المصري ألفريد فرج والتونسي عز الدين المدني المسرح الساخر كأداة للمقاومة الثقافية والتعبير عن هموم المواطن العربي. هنا، تتجاوز السخرية نقد السلوكيات الفردية لتطال بنية السلطة نفسها، مما يعكس دور المسرح كضمير للأمة في أوقات الأزمات.

3.4. الفكاهة السوداء كآلية لمواجهة الأزمات والحروب في كلا السياقين.

تُعرّف الفكاهة السوداء (humour noir) بأنها "ذلك النوع من الكوميديا الذي يتناول المواضيع المؤلمة والمحزنة كالموت والمرض والحرب، وتناولها بشكل كوميدي، حيث يعمل الضحك على تخفيف التوتر والآلام التي تحملها أفكار هذه الكوميديا" (العمري، 2021). إنها ضحك ينبع من قلب المأساة، وآلية نفسية واجتماعية لمواجهة عبثية الوجود واليأس (بروتون، 1940).

في المسرح الأوروبي، برزت الفكاهة السوداء بقوة بعد الحربين العالميتين في "مسرح العبث"، الذي عكس شعور الإنسان بالضياع في عالم خالٍ من المعنى. أما في المسرح العربي المعاصر، فقد ظهرت تجليات الفكاهة السوداء في أعمال تناولت الحروب الأهلية والأزمات السياسية الطاحنة. ففي بعض المسرحيات اللبنانية أو العراقية أو السورية، يصبح الضحك من الموت اليومي أو من عبثية الحرب هو السلاح الأخير المتبقي في مواجهة واقع يفوق المأساة.

يمثل هذا التحول من السخرية الإصلاحية عند موليير إلى الفكاهة السوداء في المسرح المعاصر، تطوراً في النظرة إلى العالم. فالسخرية الكلاسيكية تفترض أن المجتمع قابل للإصلاح من خلال الضحك، أما الفكاهة السوداء فتنطلق من فرضية أن الواقع قد أصبح من العبثية والتراجيديا بحيث لم يعد الضحك ممكناً إلا كصرخة يأس أخيرة، أو كآلية للبقاء النفسي في مواجهة عالم لا يمكن إصلاحه.

5. الفكاهة الثقافية(Humour culturel)

1.5. الإشارات الأدبية والتاريخية في مسرحية سيرانو دو برجراك

تُعد مسرحية "*سيرانو دو برجراك*" للكاتب الفرنسي إدمون روستان نموذجاً ساطعاً للفكاهة التي تعتمد بشكل كبير على المرجعية الثقافية المشتركة بين المؤلف والجمهور. لا ينبع الضحك والإعجاب في هذه المسرحية من المواقف الكوميدية أو الأداء الجسدي فحسب، بل يتجذر في براعة سيرانو اللغوية الفائقة، وفي شبكة معقدة من الإشارات الأدبية والتاريخية التي تحيل إلى فرنسا القرن السابع عشر (Rostand,1897). يتجلى ذلك في المونولوج الشهير المعروف بـ "tirade du nez" (مونولوج الأنف)، حيث يسخر سيرانو من افتقار خصمه للإبداع من خلال عرض قائمة طويلة من الطرق التي كان يمكن بها السخرية من أنفه الكبير:

> “Agressif : « Moi, monsieur, si j'avais un tel nez, Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse! »
>
> Amical : « Mais il doit tremper dans votre tasse Pour boire, faites-vous fabriquer un hanap! »
>
> Descriptif : « C'est un roc! … c'est un pic! … c'est un cap! Que dis-je, c'est un cap? … C'est une péninsule! »” (Rostand, 1897, Acte I, Scène IV). (Rostand, 1897, p. 35)

[عدائيا" :أنا يا سيدي، لو كان لي مثلُ هذا **المَنخَر**، لبترتُه في الحالِ ودونَ **تأخُّر**"!

متوددا" :لا ريبَ أنّه يغوصُ في **الشراب**، فاصنع لك قدحاً عاليَ **الجناب**"!

واصفا:"إنه صخرة!.. إنه قِمَّة!.. إنه رأسٌ **ممدود** !أأقولُ رأساً؟.. بل شبهُ جزيرةٍ بلا **حدود**"]! (ترجمة الباحث).

فهم الكثير من النكت والتلميحات في المسرحية يتطلب من الجمهور معرفة مسبقة بالأسلوب الأدبي المتكلف المعروف بـ "préciosité" الذي تسخر منه المسرحية، وبالشخصيات التاريخية التي يرد ذكرها، وبالأجواء الثقافية لباريس في ذلك العصر (Faguet,1910). تعمل هذه الفكاهة على خلق رابط ثقافي مع الجمهور، وفي الوقت نفسه، على تعزيز الهوية الأدبية والتاريخية الوطنية.

2.5. التوظيف الثقافي والمحلي للفكاهة في المسرح العربي (الأمثال، الحكايات الشعبية).

بالمثل، يعتمد المسرح العربي بشكل كبير على الموروث الثقافي المحلي لبناء فكاهته وخلق تواصل فوري مع الجمهور. يشمل ذلك توظيف الأمثال الشعبية، والحكايات التراثية (مثل حكايات ألف ليلة وليلة)، والسير الشعبية (كسيرة عنترة بن شداد أو أبي زيد الهلالي)، والشخصيات الفلكلورية (مثل جحا والأراجوز) (حمداوي، 2019). هذه العناصر، المشبعة بالذاكرة الجماعية، لا تعمل كأدوات للإضحاك فقط، بل تضفي على الكوميديا عمقاً محلياً وخصوصية ثقافية، وتصبح جزءاً من مشروع "تأصيل" المسرح العربي في مواجهة الهيمنة الثقافية الغربية (حمداوي، 2019).

في العديد من المسرحيات العربية، يتم استدعاء شخصية تراثية أو حكاية شعبية ووضعها في سياق معاصر، مما يخلق مفارقة كوميدية حادة تحمل نقداً للواقع الراهن. على سبيل المثال، في مسرحية "حسن ومرقص وكوهين"، يستغل نجيب الريحاني القوالب النمطية الدينية السائدة في المجتمع المصري لخلق كوميديا تعزز في النهاية رسالة الوحدة الوطنية، كما يتجلى في إحدى أشهر عباراته: "لا تقول نصراني ولا يهودي ولا مسلم يا شيخ اتعلم. اللي أوطانهم تجمعهم. عمر الأديان ما تفرقهم" (الريحاني، 1958، ص. 155). هذا التوظيف لا يهدف إلى التسلية فقط، بل هو فعل احتفاء بالذاكرة الثقافية المشتركة وتأكيد على استمراريتها وقدرتها على مخاطبة الحاضر.

3.5. أثر المرجعية الثقافية على فهم الضحك وتلقيه.

تُبرز النماذج السابقة حقيقة جوهرية في دراسات الفكاهة: إن الفكاهة الثقافية هي الأكثر ارتباطاً بسياقها المحلي، وبالتالي هي الأصعب في الترجمة والنقل بين الثقافات. الضحك هنا ليس ظاهرة عالمية، بل هو نتاج "معرفة مشتركة" (savoir partagé) بين المرسل والمستقبل (Vandaele,2002). عندما يفشل متلقٍ من ثقافة مختلفة في الضحك على نكتة ثقافية، فليس السبب هو غياب حس الفكاهة لديه، بل غياب المرجعية الثقافية التي تجعل النكتة ذات معنى.

هذا يطرح تحدياً كبيراً أمام المترجم والمخرج عند التعامل مع نصوص مسرحية غنية بالمرجعيات الثقافية. فمثلاً، عند ترجمة مسرحية *سيرانو دو برجراك* إلى العربية، أو عرض مسرحية عربية تعتمد على الأمثال الشعبية لجمهور فرنسي، يواجه المترجم معضلة "سد الفجوة المرجعية" (combler le fossé référentiel). الخيارات المتاحة محدودة: إما الشرح المباشر للمرجعية (وهو ما يقتل عفوية الضحك)، أو حذفها (مما يفقر النص)، أو استبدالها بمرجعية ثقافية مكافئة من ثقافة الجمهور المستهدف (وهو ما قد يؤدي إلى "تدجين" النص وتشويه خصوصيته الأصلية) (Bassnet,2014). إن هذه المعضلة تؤكد أن الكوميديا ليست مجرد لغة عالمية، بل هي في كثير من الأحيان علامة على الانتماء إلى جماعة ثقافية معينة.

وخلاصة القول أن هذا التحليل المقارن لنماذج الفكاهة بين المسرحين الفرنسي والعربي يكشف عن علاقة جدلية معقدة تتجاوز التأثير أحادي الجانب. فمنذ نشأته الحديثة، استلهم المسرح العربي من المسرح الفرنسي، وخصوصاً من موليير، تقنيات "كوميديا الأخلاق" والنقد الاجتماعي المنظم ضمن حبكة درامية متماسكة. وقد ساعد هذا التأثير في تطوير أدوات الكتابة المسرحية الكوميدية في العالم العربي.

في المقابل، يمكن للتقاليد الأدائية العربية أن تقدم للمسرح الغربي نماذج ثرية لتجاوز صرامة "الجدار الرابع" وإعادة الحيوية للعلاقة بين الخشبة والصالة. فتقنيات الارتجال، والتفاعل المباشر

مع الجمهور، وكسر الإيهام المسرحي، وهي سمات أصيلة في أشكال الفرجة الشعبية العربية، تمثل حلولاً مبتكرة للسعي الدائم في المسرح المعاصر نحو خلق تجربة مسرحية أكثر حيوية ومشاركة (الخطيب، 2011). إن العلاقة إذن ليست مجرد استيراد، بل هي عملية "تثاقف" (acculturation) مستمرة، يتم من خلالها "تعريب" الأشكال الغربية وتطويعها لخدمة قضايا محلية، مما ينتج أشكالاً هجينة ومبتكرة تحمل ثراء التقليدين معاً (مدوخ، 2018).

جدول رقم 03: النماذج النظرية وتجليات الفكاهة في الأدبين العربي والفرنسي

النوع	التجليات في الأدب العربي	التجليات في الأدب الفرنسي	النظرية المفسِّرة الأساسية	نظريات مساعدة	الاختلاف العربي – الفرنسي
الفكاهة اللفظية	الجناس، السجع، التورية، الهجاء، سرعة البديهة	jeu de mots ، calembours ، ironie ،double sens	**عدم التوافق/ الغرابة**	التداولية، التفوّق .في حال الهجاء	العربي يميل إلى البلاغة والوزن والسجع بينما الفرنسي يميل إلى التناقض الدلالي والتلاعب .الصوتي
الفكاهة الظرفية	المقامات، قصص الأعراب، مقالب جحا، النوادر	سوء الفهم، اختلاط الهوية، الدخول في وقت غير مناسب (كوميديا موليير)	**عدم التوافق/ الغرابة**	التنفيس، التفوّق عند السخرية من السذاجة	العربي يركّز على المفارقة والحيلة؛ الفرنسي على البناء الدرامي .(quiproquo)
الفكاهة البصرية	في التراث الشعبي والتمثيل أكثر من النصوص المكتوبة	المسرح الكلاسيكي، السينما الصامتة	**التفوّق**	عدم التوافق عند الصورة المفاجئة	العربي أقل إنتاجًا لها كتابيًا؛ الفرنسي يعتمد على الحركة .والتكوين البصري
الفكاهة السوداء	بعض الشعر الصوفي والأدب	الأدب الحديث، بودلير ، السريالية	**التوتر/التنفيس**	التحليل النفسي، عدم التوافق	العربي يقدّمها بحذر وبشكل نادر؛ . الفرنسي يوظفها فلسفيًا وعبثيًا

النوع	التجليات في الأدب العربي	التجليات في الأدب الفرنسي	النظرية المفسِّرة الأساسية	نظريات مساعدة	الاختلاف العربي – الفرنسي
	الحديث بشكل محدود				
الفكاهة الثقافية/الإثنية	الأمثال الشعبية، التنميطات، قصص المدن والقبائل	السخرية من البرجوازية، النبلاء، ورجال الدين	**النظرية الثقافية**	التفوّق، عدم التوافق	العربي نقد اجتماعي لطيف؛ الفرنسي نقد سياسي اجتماعي حاد.

وعليه، يطرح التحليل السابق، الذي أبرز التجذر العميق للفكاهة في بنيتها اللغوية ومرجعيتها الثقافية، الإشكالية المحورية التي سيتناولها الفصل التالي: إذا كانت الفكاهة ظاهرة محلية بامتياز، فما هي الاستراتيجيات الممكنة لترجمتها ونقلها عبر الحدود الثقافية واللغوية؟ (Delabastita,1994).

يفتح هذا التساؤل الباب أمام أسئلة فرعية أكثر تحديداً حول وظيفة المترجم وأهدافه النهائية :

هل ينبغي على المترجم أن يترجم الكلمة (المعنى الحرفي) أم الأثر (التأثير الكلي)؟

ويقودنا هذا مباشرة إلى التساؤل حول مدى السعي لتحقيق مفهوم "**التكافؤ الديناميكي** " (équivalence dynamique) الذي اقترحه عالم اللغويات والترجمة يوجين نايدا ,Nida) (1964، ويهدف هذا المفهوم إلى ضمان أن يكون **تأثير** النص المترجَم على القارئ الهدف مماثلاً لتأثير النص الأصلي على قرائه الأوائل، حتى لو تطلب ذلك الابتعاد عن التطابق الشكلي أو الحرفي للنص.

أي إثارة نفس درجة الضحك لدى الجمهور المستهدف حتى لو تطلب ذلك استخدام وسائل مختلفة تماماً؟ أم أن الأمانة للنص المصدر تقتضي الحفاظ على بنيته الأصلية حتى لو أدى

ذلك إلى ضياع الأثر الكوميدي؟ وكيف يؤثر غياب السياق الثقافي المشترك على عملية تلقي الجمهور للفكاهة المترجمة، وهل يمكن لأدوات المخرج المسرحي (كالسينوغرافيا والأداء) أن تعوض عن هذا الغياب؟ ستشكل هذه الأسئلة الجسر النظري الذي سينقلنا إلى تحليل إشكاليات ترجمة الفكاهة وتلقيها في الفصل الثالث.

خلاصة الفصل الثاني

بعد أن أرسى الفصل الأول الإطار النظري والمفاهيمي لدراسة الفكاهة، انتقل هذا الفصل الثاني إلى قلب الإشكالية عبر دراسة تحليلية مقارنة، تهدف إلى رصد التحديات العملية والاستراتيجيات المتبعة في ترجمة الفكاهة المسرحية من الفرنسية إلى العربية. ومن خلال تحليل نماذج مختارة من أعمال بومارشيه، أوجين لَابِيش(Eugène Labiche) ، و ادمون روستان ، وترجماتها العربية، تم الكشف عن مجموعة من النتائج الجوهرية التي تضيء طبيعة هذه الممارسة الترجمية المعقدة.

لقد أظهر التحليل أن لكل نمط من أنماط الكوميديا الفرنسية تحدياته الترجمية الخاصة التي تفرض على المترجم استراتيجيات متباينة. ففي مسرحية "حلاق إشبيلية" لـ بومارشيه، تمثّل التحدي الأكبر في نقل الفكاهة اللفظية القائمة على الذكاء والمفارقة (l'esprit et l'ironie)، حيث كشفت الترجمات عن صعوبة إيجاد مكافئات وظيفية للتلاعب بالألفاظ واللمعات الحوارية، مما أدى في كثير من الأحيان إلى فقدان الإيقاع الكوميدي السريع الذي يميز حوارات شخصية فيجارو(Figaro) .

وفي المقابل، أبرزت ترجمة مسرحية "قبعة من قش إيطاليا" لـ لَابِيش إشكالية مختلفة تمامًا، وهي كيفية نقل الفكاهة الموقفية والجسدية التي تنبني على نظرية برغسون حول "الآلية المتصلبة فوق الحي". لقد تبيّن أن الترجمة الحرفية للحوار لم تكن كافية لإعادة إنتاج أثر الفارس (la farce)، الذي يعتمد بشكل أساسي على الإيقاع المتسارع وتراكم سوء الفهم وتكرار الحركة، وهي عناصر تتجاوز النص المكتوب لتتعلق بالإرشادات الإخراجية والأدائية.

أما مسرحية "*سيرانو دو برجراك*" لـ روستان، فقد قدمت النموذج الأكثر تعقيدًا، حيث يمتزج فيها الذكاء اللفظي بالتراجيكوميديا. وكشفت ترجمة مصطفى لطفي المنفلوطي، التي حوّلت المسرحية الشعرية إلى عمل روائي نثري تحت عنوان "الشاعر"، عن استراتيجية جذرية تمثلت في

"التعريب" والتكييف الكلي. فبينما نجح المنفلوطي في الحفاظ على الروح الرومانسية والمأساوية للنص، وأكسبه قيمة أدبية عالية في الثقافة العربية، إلا أن هذا الخيار جاء على حساب البنية المسرحية والأبعاد الكوميدية والوزن الشعري للنص الأصلي، مما يطرح سؤالًا جوهريًا حول حدود الأمانة والحرية في ترجمة عمل متعدد الأجناس.

بشكل عام، يخلص هذا الفصل إلى أن الممارسة الترجمية للكوميديا المسرحية الفرنسية إلى العربية قد تأرجحت بين قطبين رئيسيين: الترجمة الموجهة للقراءة التي تميل إلى الحرفية والشرح، وغالبًا ما تفشل في تحقيق الأثر الكوميدي الأدائي، والترجمة الموجهة للتكييف الثقافي (الأقلمة)، التي قد تنجح في إضحاك الجمهور الهدف لكنها تخاطر بالابتعاد كليًا عن روح النص الأصلي وبنيته الجمالية. كما كشف التحليل عن غياب شبه تام لمنهجية واعية تستند إلى تحليل نظري مسبق لنوع الفكاهة وآلياتها قبل الشروع في الترجمة.

إن هذه النتائج التحليلية تؤكد أن ترجمة الفكاهة المسرحية ليست مجرد عملية نقل لغوي، بل هي عملية إعادة كتابة أدائية تتطلب من المترجم أن يكون وسيطًا ثقافيًا ومبدعًا، يمتلك الأدوات النظرية لتشخيص طبيعة الضحك، والمهارة اللغوية والإبداعية لإعادة هندسته في سياق ثقافي جديد. هذه التحديات التي تم رصدها تفتح الباب أمام الفصل الثالث الذي سيتناول إشكالية التلقي ويقترح إطارًا منهجيًا لتجاوز هذه الصعوبات.

الفصل الثالث: ترجمة الفكاهة في النص الدرامي – مقاربات نظرية واستراتيجيات تطبيقية

الفصل الثالث: ترجمة الفكاهة في النص الدرامي – مقاربات نظرية واستراتيجيات تطبيقية

تمهيد

المبحث الأول: أبعاد التحدي في ترجمة الفكاهة الدرامية

1. البُعد اللغوي–البلاغي: معضلة التلاعب اللفظي والنكت المرجعية

1.1. التلاعب اللفظي : التصنيف والصعوبات.

2.1. الإشارات الثقافية الخاصة والمحرمات .

3.1. الاستراتيجيات الصغرى والكبرى: من التعويض إلى التوطين والتغريب.

2.1. البُعد السيميائي والأدائي: ترجمة ما وراء النص المكتوب

1.2 الوسائط غير اللفظية وأثرها الكوميدي (لغة الجسد، الإيماءات، التنغيم، عناصر السينوغرافيا).

2.2. إشكالية "قابلية الأداء" : نقد وتحليل.

3.1. البُعد التداولي–الثقافي: فجوات التلقي

1.3. التباين في استقبال الفكاهة وأسبابه.

2.3. استراتيجيات معالجة الفجوات الثقافية.

المبحث الثاني: الأطر النظرية الحاكمة لإعادة خلق الأثر الكوميدي

1 الحتمية الوظيفية: نظرية الهدف (Skopos) كإطار مرجعي

1.1. مبادئ النظرية وتطبيقاتها على الفكاهة.

2.1. إعادة تعريف الأمانة: من أمانة النص إلى أمانة الوظيفة.

2. طيف الاستراتيجيات في ضوء نظرية الهدف

1.2. إعادة تقييم الترجمة الحرفية والمعنوية كخيارات وظيفية.

2.2. الترجمة التكييفية الدوافع والحدود.

المبحث الثالث: المترجم كوسيط إبداعي وصانع قرار

1. عملية اتخاذ القرار الترجمي في الممارسة العملية.

2. أهمية السياق التعاوني: المترجم والمخرج والممثلون.

3. معايير تقييم ترجمة الكوميديا في النص المسرحي

1.3 تحقيق الأثر الكوميدي.

2.3 قابلية الأداء العملية.

3.3. الملاءمة الثقافية والتداولية.

خلاصة الفصل الثالث

تمهيد

في جوهرها، تتمثل الفكاهة ظاهرة لغوية وثقافية معقّدة تتشابك فيها المستويات اللسانية والدلالية مع المرجعيات الاجتماعية والسياقات الأدائية. ويزداد هذا التشابك عمقًا في النص الدرامي، حيث تتقاطع الكلمة بالحركة، والإيقاع بالصوت، والإيماءة بالمعنى داخل فضاءٍ أدائيٍّ حيّ (espace scénique). فالنص المسرحي لا يُقرأ بوصفه بنية لغوية مغلقة، بل باعتباره مشروعًا أدائيًا مفتوحًا على التفاعل. ومن هذا المنطلق، تتخذ الفكاهة وظيفة مزدوجة: أداة للتأثير الفني، ووسيلة للتواصل الثقافي في الآن ذاته.

إن الهدف الأساسي من هذه العملية هو تحقيق ما وصفه ديلاباستيتا (Delabastita, 1996) بـ "**إعادة بناء الوظيفة الكوميدية** "داخل الثقافة المستهدفة. وهذا يعني أن المترجم يجب أن يضمن أن النكتة أو الموقف الهزلي يُحدثان الأثر نفسه (الضحك والتسلية) لدى الجمهور الهدف، حتى لو تطلب ذلك تغييرات جذرية في الألفاظ أو السياقات الثقافية المحلية.

لتنبثق الإشكالية الأساسية لهذا الفصل من إشكال نقل الأثر الفكاهي من ثقافة إلى أخرى، في ظلّ ما تنطوي عليه الفكاهة من ارتباط وثيق باللغة والثقافة والمقام الأدائي. فالضحك لا يتحقّق فقط بفعل التركيب اللغوي، بل هو ثمرة لتفاعل معقّد بين البنية اللفظية والبيئة الثقافية وطبيعة الأداء المسرحي. ويواجه المترجم في هذا السياق ثلاث فئات رئيسة من التحديات:

التحدي اللغوي–البلاغي :إذ تقوم الفكاهة في الغالب على التلاعب بالألفاظ (Jeu de mots) ، والتورية(Calembour) ، والازدواج الدلالي، وهي ظواهر تتأثر بالبنية الصوتية والنحوية للغة، ما يجعل نقلها إلى اللغة الهدف دون فقدان أثرها الجمالي أمرًا بالغ الصعوبة.

التحدي الثقافي–التداولي :ذلك أن الفكاهة كثيرًا ما تتجذر في سياقات ثقافية محددة، وتستند إلى رموز أو مراجع اجتماعية ومحظورات (taboos) يصعب تكييفها أو ترجمتها حرفيًا دون الإخلال بقابلية التلقي أو بخصوصيات ثقافة المتلقي.

1. **التحدي السيميائي–الأدائي** :(le défi sémiotique et performatif) حيث تتجاوز الفكاهة حدود اللغة إلى فضاء الأداء المسرحي الذي يجمع بين الحركة والنبرة والإيماءة والإيقاع البصري، وهي عناصر غير لغوية تستوجب من المترجم وعيًا سيميائيًا يراعي وظيفة هذه الإشارات في تحقيق الأثر الكوميدي.

وانطلاقًا من هذه الإشكالية، يهدف هذا الفصل إلى الانتقال من مجرّد تشخيص مواطن الصعوبة إلى صياغة إطار نظري وتطبيقي يمكّن من فهم الظاهرة وتحليلها واستيعاب آليات معالجتها. ولا يرمي هذا الفصل إلى تصنيف أنواع الفكاهة فحسب، بل إلى تبيّن طرائق اشتغالها داخل النص الدرامي، واستكشاف إمكانات إعادة خلقها في الترجمة بما يضمن بقاء أثرها في الثقافة الهدف. بذلك، يطمح هذا العمل إلى الإجابة عن تساؤل مركزي هو :*كيف يمكن للمترجم أن يحافظ على الفاعلية الكوميدية للنص المسرحي مع احترام خصائصه الأسلوبية والثقافية؟*

يرتكز هذا الفصل على مقاربة تحليلية–تركيبية تجمع بين المنظور الوصفي والمنظور الوظيفي. يقوم الأول على تحليل مدوّنة من النصوص المسرحية المترجمة، بغية رصد الكيفية التي تعامل بها المترجمون مع الظواهر الفكاهية، سواء من خلال الترجمة المباشرة أو التعويض أو التكييف، أو عبر اعتماد استراتيجيات التوطين والتغريب.

2. أمّا الثاني، فيركّز على الوظيفة التواصلية والجمالية للفكاهة في الثقافة المستقبِلة، انطلاقًا من أنّ معيار نجاح الترجمة لا يكمن في التماثل الشكلي مع الأصل، بل في تحقيق الأثر الأدائي ذاته لدى المتلقي(Nord, 2018) .

ومن هذا المنطلق، يُنظر إلى المترجم المسرحي لا باعتباره ناقلًا آليًا للنص، بل فاعلًا تواصليًا وصانع قرار، فهو يتخذ قرارات متدرجة تراعي الموازنة بين الوفاء للنص المصدر ومتطلبات السياق الجديد، ويعمل على إعادة تشكيل الخطاب الفكاهي بما ينسجم مع خصائص الجمهور الهدف دون الإخلال بروح النص الأصلي. وبذلك يصبح الترجمان عنصرًا فاعلًا في إنتاج الأثر الكوميدي، لا مجرّد وسيط لغوي.

وقد تمّ بناء هذا الفصل وفق منطق متسلسل يتيح الانتقال من التحليل إلى التنظير ثم إلى التطبيق. فيتناول المبحث الأول أبعاد التحدي في ترجمة الفكاهة الدرامية ضمن مستوياتها اللغوية والثقافية والسيميائية، ممهّدًا لتحديد طبيعة الإشكال الترجمي. أما المبحث الثاني، فيعرض الأطر النظرية المفسّرة لإعادة خلق الأثر الكوميدي، مثل نظرية الوظيفة، ونظرية الملاءمة، والمقاربات السيميائية ثم يخصّص المبحث الثالث لدراسة المترجم بوصفه محور العملية الترجمية، مركّزًا على دوره في اتخاذ القرار وعلى مسؤولية اختياره الاستراتيجيات المناسبة لتحقيق التوازن بين النص والجمهور.

ويُراد من هذا الفصل أن يقدّم معالجة علمية متأنّية للفكاهة في النص الدرامي باعتبارها ظاهرة لغوية وثقافية وأدائية متكاملة، واختبارًا حقيقيًا لقدرة الترجمة على نقل الأثر الجمالي والفكري في آن واحد. فالفكاهة، في سياقها المسرحي، لا تُترجم كما تُنقل المفردات، بل تُعاد صياغتها وفق منطق ثقافي وجمالي جديد يُبقي على جوهرها ويجدد شكلها.

وعليه، ننتقل إلى المبحث الأول، الذي يتناول أبعاد التحدي في ترجمة الفكاهة الدرامية من خلال تحليل مكوّناتها اللغوية والبلاغية والثقافية والسيميائية، باعتبارها الإطار الذي تستند إليه المقاربات اللاحقة في معالجة هذا الموضوع.

المبحث الأول: أبعاد التحدي في ترجمة الفكاهة الدرامية

1. البُعد اللغوي-البلاغي: معضلة التلاعب اللفظي والنكت المرجعية

يبرز البعد اللغوي–البلاغي بوصفه العقبة المحورية التي تعترض مترجم النص الدرامي عند معالجته للخطاب الفكاهي، إذ لا تُختزل الفكاهة في معناها السطحي، بل تتولّد من البنية التي تُنظّم اللغة وتستثمرها في توليد المفارقة والدهشة الكوميدية. فاللغة في المسرح ليست وعاءً محايدًا للمعنى، بل آلية بلاغية وأدائية تتفاعل فيها الأصوات والإيقاع والانزياحات الأسلوبية لتكوين الضحك. لذلك، فإن ترجمة هذا النوع من النصوص لا تقتصر على استبدال الكلمات، بل تتطلّب إعادة بناء العلاقات التي تربط بين الصوت والدلالة والسياق(Hallberg, 2024) .

ولا تقتصر الصعوبة على المستوى المعجمي، بل تمتدّ إلى البنية البلاغية الكلية التي تحمل الأثر الفكاهي. فالمفارقة اللفظية عنصر أساسي في التكوين الجمالي للنص المسرحي، وغالبًا ما تُؤدَّى نغميًا أو إيمائيًا على الخشبة، مما يجعل المترجم أمام مهمة مضاعفة: نقل المعنى واستحضار الأثر الأدائي في آنٍ واحد (Pilyarchuk, 2024). ويشكّل هذا البعد نقطة التقاء بين اللغة والثقافة، حيث تتقاطع الأبعاد الصوتية والدلالية والثقافية لتُنتج خطابًا ذا حمولة مزدوجة: لغوية في بنائه، وثقافية في إيحائه، وأدائية في أثره.

1.1.التلاعب اللفظي :(jeu de mots) التصنيف والصعوبات

يُمثّل التلاعب اللفظي إحدى أبرز الآليات التي تُولِّد الفكاهة في النصوص الدرامية. فهو يقوم على استثمار الإمكانات الصوتية والدلالية للّغة لإحداث مفارقة غير متوقَّعة، وغالبًا ما يعتمد على التجانس(homophonie) ، أو التورية(double sens) ، أو المفارقة البلاغية (ironie lexicale).ومن ثمّ، فإنّ نقله إلى اللغة الهدف لا يقتصر على إيجاد مكافئ لغوي، بل يستدعي قراءةً دقيقة للبنية التي ينتج عنها الضحك(Delabastita, 1996) .

وتشير دراسات حديثة (Hallberg,2024; Samongilailai,2025) إلى أن المترجم يواجه نوعين من العقبات: عقبة صوتية تنبع من اختلاف النظام الفونولوجي بين اللغتين، وأخرى دلالية ترتبط بتباين البنية الثقافية التي تمنح الكلمة إيحاءاتها الثانوية. فالتلاعب الصوتي الذي يقوم

على تقارب الألفاظ في الفرنسية، مثلًا، قد لا يجد نظيرًا في العربية، الأمر الذي يدفع المترجم إلى الإبداع في إيجاد بدائل تحقق الأثر ذاته ولو بتغيير الشكل الأصلي.

يتجلّى هذا التحدي في أحد مشاهد Le Médecin malgré lui حين يخاطب أرغان زوجته قائلًا:

« …votre vue est la rhubarbe, la casse et le séné, qui purgent toute la mélancolie de mon âme. » (Molière, 1668/2015, p. 52)

" إن رؤيتكِ هي الدواء الذي يُسهِّل جريان أحزان نفسي. " (موليير، 2019، ص. 39)

في هذا المقطع، يُنشئ موليير مفارقة بين لغة الطب ولغة العاطفة، إذ يجعل الغزل علاجًا والمحبوبة دواءً، فيتحول الخطاب الغزلي إلى وصفة طبية ساخرة. حافظت الترجمة العربية على الصورة الاستعارية العامة لكنها فقدت "الصدمة الدلالية (choc sémantique) "الناتجة عن إدخال المفردات العلاجية في حقل الغزل.

ويُبرز مثال آخر من المسرحية نفسها نوعًا آخر من اللعب اللفظي، يعتمد على العبث الصوتي الموجَّه للسخرية من التكلّف الأكاديمي للطبيب المزيّف:

« Cabricias arci thuram, catalamus, singulariter, nominativo haec Musa… quia substantivo et adjectivum concordat in generi, numerum et casus. » (Molière, 1668/2015, p. 40)

" نوميرم جِنيري إن كونكوردا أَدْجكتيفوم، كيا كْيا سبستانتيفو… كاسوس. " (موليير، 2019، ص. 34)

يعمد المترجم هنا إلى خلق لغة زائفة تُشبه اللاتينية دون أن تحمل معنًى، لتوليد الكوميديا من خواء الخطاب العلمي. وقد اختار المترجم العربي الحفاظ على النغمة الصوتية دون ترجمة حرفية، في مقاربة تُعيد إنتاج الأثر السمعي بدلاً من المعنى، وهو ما يُعرف في نظرية ديلاباستيتا بـ la traduction compensatoire أي "الترجمة التعويضية."

وتقسّم الدراسات الحديثة التلاعب اللفظي في النصوص المسرحية إلى ثلاث فئات مترابطة (Zhang, 2025; Hallberg, 2024)

1. **اللعب الدلالي** القائم على المفارقة بين المعنى الحقيقي والمجازي للكلمة.
2. **اللعب الصوتي** الذي يوظّف التجانس أو الاختلاف الإيقاعي لإحداث المفاجأة.
3. **اللعب التركيبي** الذي يعتمد على قلب البنية النحوية أو الكسر المفاجئ للسياق.

ويُظهر هذا التصنيف أنّ الترجمة ليست عملية نقل ميكانيكي بل فعل تأويلي، إذ يتعيّن على المترجم أن يحدّد نوع المفارقة ليختار المقاربة المناسبة. فإذا كان اللعب صوتيًا وجب البحث عن تقابل صوتي ولو بتغيير المعجم، أما إذا كان دلاليًا فالتركيز يكون على الحفاظ على المفارقة ولو تغيّر التركيب.

وفي موضع آخر من المسرحية يقول الطبيب المزيّف ساخرًا:

« Ah ! Je suis médecin… Je l’avais oublié, mais je m’en ressouviens. » (Molière, 1668/2015, p. 24)

" آه، لا شك أني طبيب؛ كنت نسيت ذلك، ولكني تذكرت الآن. " (موليير، 2019، ص. 16)

يتأسّس هذا المشهد على مفارقة لغوية تقوم على التكرار الساخر لكلمة médecin في جمل قصيرة ذات إيقاع سريع يعكس اضطراب الشخصية. غير أنّ الترجمة العربية – على الرغم من دقّتها الدلالية – فقدت الإيقاع الكوميدي الأصلي الناتج عن البنية القصيرة والمتكرّرة، وهو ما ترجعه هالبرغ، (2024) إلى الفروق الإيقاعية بين الفرنسية والعربية.

يُظهر هذا المثال أنّ الفكاهة ليست نتاج المعنى وحده، بل أيضًا نتاج الإيقاع والاقتصاد اللغوي. لذلك يؤكد Samongilailai (2025) أنّ المترجم الناجح هو من يعيد خلق الأثر **التداولي** (effet perlocutoire)، لا من ينقل البنية ذاتها. فالفكاهة، في جوهرها، وظيفة تواصلية ينبغي الحفاظ عليها حتى ولو تغيّرت الوسيلة اللغوية التي تحققها.

وعليه، فإنّ التلاعب اللفظي يشكّل اختبارًا مزدوجًا: لغويًا، لأنه يرتبط ببنية اللغة نفسها؛ وثقافيًا، لأنه يفترض معرفة مشتركة بين الكاتب والجمهور الأصلي. ومن ثمّ، لا تقتصر مهمة المترجم على نقل النص، بل تمتد إلى إعادة بناء التواطؤ البلاغي والثقافي الذي يجعل النص قادرًا على إضحاك متلقٍ جديد في سياق مغاير. وهذا ما يمهّد لدراسة البعدين التاليين — السيميائي والأدائي، والتداولي الثقافي — اللذين يُكملان الصورة المركّبة للتحدي في ترجمة الفكاهة الدرامية.

2.1. الإشارات الثقافية الخاصة والمحرمات(tabous)

تطرح الإشارات الثقافية الخاصة تحديًا بارزًا في الترجمة المسرحية للفكاهة، إذ تمثّل ما يُعرف في الدراسات السيميائية بالعلامات الثقافية المشحونة التي تُستدعى في النص الكوميدي لتوليد الضحك عبر التواطؤ المعرفي بين المؤلف والجمهور. فالفكاهة هنا لا تنبع من الكلمة في ذاتها، بل من ما تحمله من دلالات ضمنية وإحالات اجتماعية مألوفة في ثقافة معينة. وعندما تُنقل هذه الإشارات إلى ثقافة أخرى، تتراجع قوتها التأثيرية، لأن المتلقي الجديد لا يشارك في المنظومة الرمزية ذاتها(Mohebbi, 2023) .

وقد بيّنت الدراسات الحديثة أن الإشارات الثقافية في النصوص الدرامية الكلاسيكية لموليير ترتبط غالبًا بالطبقة الاجتماعية، والمعتقدات، والعادات اليومية، بل وأحيانًا بالمحظورات الأخلاقية أو الدينية. لذلك فإنّ ترجمتها تتطلّب من المترجم حسًّا أنثروبولوجيًا يُمكّنه من تفسير الإشارة قبل نقلها .فالمعنى الثقافي ليس قابلاً للترجمة الحرفية، بل يحتاج إلى عملية تأويل وسَوسَلَة (resémantisation) داخل الثقافة الهدف.(Hallberg, 2024)

ويتّضح أثر هذا البعد الثقافي في المثال الآتي من *طرطوف*، حيث يستخدم أورغون صيغة الإصرار، وتردّ دورين ببرود ساخر يحمِل وظيفة تقويضية للسّلطة الأبوية. فبينما تُترجِم العربية الفصحى كلمة *Tant pis* إلى عبارة «للأسف إذن»—وهي صياغة تُضعِف حدّة السخرية وتجعل دورين تبدو شفوقة—تقدّم النسخة الجزائرية «بصحتك» التي تُعدّ نموذجًا واضحًا لعملية إعادة الدلالة داخل الثقافة الهدف. فالعبارة، رغم ظاهرها الإيجابي، تحمل في التداول

الجزائري شحنة تهكمية أقوى بكثير من الأصل الفرنسي، وتُعيد إنتاج الوظيفة الساخرة للكلمة بدل معناها الحرفي.

النص الفرنسي(Molière)

ORGON: *Ce mariage…*
DORINE: *Je m'en moque.*
ORGON: *Je l'ai résolu.*
DORINE: *Tant pis.*
ORGON: *Il le faut qu'on l'exécute.*
DORINE: *À la bonne heure.*

الترجمة العربية (الحبيب مشاطي – فصحى)

أورغون: هذا الزواج...

دورين: لا شأن لي به.

أورغون: قد عقدت العزم عليه.

دورين: للأسف إذن.

أورغون: يجب تنفيذ هذا الأمر.

دورين: حسنًا، فليكن.

النسخة الجزائرية (سعيد بولمرقة)

أورغون: هاد الزواج...

دورين: شغلك.

أورغون: وخلاص قررت.

دورين: بصحتك.

أورغون: ولازم يتطبق.

دورين: دير رايك.

ويُظهر هذا التحويل كيف تُصبح «بصحتك»—وهي عبارة تُستعمل عادة للتهنئة—أداةً ساخرة في السياق الجزائري، تُستخدم لتقويض قرار المتحدث وفضحه من دون مواجهة مباشرة. وبهذا تُجسّد الترجمة الشعبية ما تسمّيه هالبرغ، (2024) المعادِل الوظيفي للفكاهة، حيث تُترجَم *وظيفة* الخطاب لا شكله، ويُعاد تشكيل المزحة داخل العادات اللغوية للمتلقي، محافظةً بذلك على أثرها الكوميدي الأصلي.

في مثل هذه السياقات، يلجأ المترجم العربي إلى اختيار مثلٍ مقابل في الثقافة الهدف يحقق الأثر الاجتماعي نفسه، ولو اختلفت صورته اللفظية. وتُعدّ هذه المقاربة تطبيقًا واضحًا لاستراتيجية **التوطين** (*domestication*) كما يطرحها الباحث الأميركي **لورنس فينوتي** (Lawrence Venuti) في دراسته الصادرة سنة 1995، حيث يتكيّف النص المترجَم مع أفق انتظار القارئ العربي من دون الإخلال بوظيفته التداولية.

ويرى عبدي (2024) أن هذا النوع من المعالجة هو الأكثر شيوعًا في الترجمات العربية للنصوص الكوميدية، نظرًا لاختلاف الحس الفكاهي بين الثقافات. فبعض التلميحات التي تُعدّ بريئة في الثقافة الفرنسية قد تُعتبر مستهجنة في الثقافة العربية. ومن ثمّ، فإنّ الحفاظ على الأثر الكوميدي يتطلّب تعديل الصورة أو استبدالها بما هو مقبول ثقافيًا.

وفي المقابل، هناك نوع آخر من الإشارات يُعرف بـ المحظورات(tabous) ، وهي تمثّل الجانب الأكثر حساسية في ترجمة الفكاهة، نظرًا لارتباطها بموضوعات شديدة الخصوصية مثل الدين والجنس والسياسة والسلطة، وهي مجالات يُعدّ الاقتراب منها صادمًا في العديد من الثقافات. ففي المسرح الكلاسيكي الفرنسي، كانت السخرية من الطبقة الدينية أو من الأعراف الاجتماعية أو من العلاقات الزوجية المبنية على الغيرة والخيانة أمرًا شائعًا، بينما تميل الترجمة العربية إلى تخفيف هذه النبرة أو حذفها كليًا تفاديًا للتصادم مع المعايير الأخلاقية للمجتمع.

ومن الأمثلة التي تكشف عن هذا التعديل ما نجده في مسرحية «L'École des femmes» لموليير، حيث يعتمد النص الأصلي على السخرية من الغيرة الذكورية ومن الهواجس المرتبطة

بالخيانة الزوجية، وهو ما يتضمن إيحاءات جنسية مباشرة تُعدّ من أبرز المحظورات في الثقافة العربية. ففي قوله:

« Quand vous épousez une jeune beauté, / Vous devez vous attendre à être cocu ». (Molière, 1662/2019, p. 58)

تتجلى كلمة *cocu* بوصفها مركز الثقل الدلالي والفكاهي؛ إذ تحمل معنى الزوج المخدوع خيانةً، وهو إيحاء جنسي واضح يُستثمر في النص الأصلي لإبراز المفارقة الساخرة التي تقوم على توبيخ الرجل الغيور.

غير أنّ الترجمة العربية جاءت مُحيِّدة لهذه الدلالة، حيث وردت العبارة على الشكل الآتي: " حين يتزوج الرجل امرأة جميلة وصغيرة السن، فعليه أن يتهيأ لمشكلات كثيرة ." (موليير، 2020، ص. 47).

وقد أُزيل الإيحاء الجنسي المباشر، واستُبدل بعبارة عامة للغاية «مشكلات كثيرة» لا توصل المعنى الأصلي ولا تحافظ على وظيفته الفكاهية. وهذا التعديل يكشف عن طمس ممنهج للمحظور الجنسي في الخطاب العربي، باعتبار أنّ الإشارة إلى الخيانة الزوجية بصيغتها المكشوفة تُعدّ من أكثر الموضوعات حساسية في النصوص الأدبية المترجمة.

ويترتب على هذا التحوير فقدان الوظيفة الساخرة المركزية في المقطع الأصلي؛ فالسخرية القائمة على المفارقة وعلى النقد الاجتماعي للغيرة الذكورية، وعلى الحديث الصريح عن العلاقات خارج إطار الزواج، تختفي بالكامل في النسخة العربية. ويتحوّل النص من فكاهة مبنية على صدمة المعنى إلى خطاب محايد يخلو من عناصر التهكم.

وتشير هالبرغ، (2024) إلى أنّ مثل هذا التحوير يمثل شكلًا من الرقابة الثقافية (Cultural Censoring) التي تهدف إلى تجنّب الإحراج الأخلاقي لدى المتلقي. كما يوضح أطاردو، (2020) أنّ الفكاهة الجنسية تُعدّ من أكثر الأنواع عرضة للحذف والتلطيف عند انتقالها بين لغات غير متكافئة ثقافيًا، نظرًا لارتباطها المباشر بالمحظورات الاجتماعية. وهكذا، تتحول

الترجمة من نقل للفكاهة إلى إعادة صياغة ثقافية تُقصي البعد الساخر لصالح الانسجام مع قيم المجتمع الهدف.

يُشير محمد مُحِبّي، (2023) إلى أنّ التعامل مع المحظورات في الترجمة الفكاهية يمرّ بثلاث مراحل تأويلية متتابعة:

1. **التعرّف على المحظور** داخل السياق الأصلي وتمييز وظيفته الكوميدية.
2. **تقييم درجة حساسيته** في الثقافة الهدف ومدى إمكانية الإبقاء عليه.
3. **اختيار الإجراء المناسب** :الإبقاء، أو التعديل، أو الحذف.

ويؤكد عبدي (2024) أن خيار الحذف الكامل يجب أن يكون الملاذ الأخير، لأنه يخلّ بالبنية الدرامية ويشوّه نية المؤلف، خاصة إذا كان الضحك نابعًا من خرق الطابو ذاته. فالترجمة المسرحية ليست مجرّد نقل لغوي، بل إعادة تمثيلٍ لأفق الصراع الثقافي الذي يُنتج الفكاهة.

وفي مثال آخر من المسرح الكلاسيكي الفرنسي، تتضح حساسية المحظور الديني في أحد أشهر مقاطع مسرحية طرطوف «Tartuffe» لموليير، وهي من أكثر الأعمال التي تناولت **النفاق الديني** بشكل ساخر، حيث تُبرز شخصياتٍ تتظاهر بالتقوى والورع بينما تمارس أفعالًا مناقضة تمامًا لأخلاقيات الخطاب الديني الذي تتشدّق به. ففي النص الفرنسي الأصلي، يرد قول

Tartuffe :

« Couvrez ce sein que je ne saurais voir ! »
(Molière, Tartuffe, 1664/2018, p. 52)

وهي جملة تتخذ طابعًا وعظيًا ظاهريًا، يُطالب فيها طرطوف السيدة Elmire بتغطية صدرها، متظاهرًا بالغيرة على الطهر والفضيلة، بينما يكمن جوهر السخرية في أنّه نفسه يتلذذ بالنظر إليها. أي أنّ التهكم هنا يقوم على فضح التناقض بين الخطاب الديني والسلوك الشخصي، وهو نقد مباشر للنفاق الأخلاقي والاجتماعي.

أمّا الترجمة العربية فقد نزعت عن الجملة حدّتها الساخرة، إذ وردت بالصيغة التالية:

" غطّي نفسك، فإنّ العفّة تقتضي غضّ البصر ."

(موليير، 2020، ص. 41).

لقد تحوّل الخطاب في النسخة العربية إلى موعظة أخلاقية حقيقية لا تحمل أي أثر للتضاد بين الظاهر والباطن. وهنا يظهر **التحييد الواضح للمحظور الديني**؛ إذ غاب البعد النقدي الذي يستهدف التظاهر بالتقوى، واستُعيض عنه بصياغة تتسق تمامًا مع الأخلاق الاجتماعية السائدة، مما جعل النص أقرب إلى الامتثال والالتزام منه إلى السخرية والتهكم. ويُظهر هذا التحوّل كيف يمكن للطابو الديني — بوصفه منطقة حساسة في الثقافة العربية — أن **يُعيد تشكيل النص**، محوِّلاً النقد إلى وعظ، والتهكم إلى احترام رمزي للمقدّس (بن بوعزة وبوغابة، 2025).

يُبرز هذا التحليل أن **التعامل مع الإشارات الثقافية والمحظورات** في الترجمة المسرحية ليس **مسألة لغوية محضة**، بل هو **فعل تفاوض** بين ثقافتين. فالمترجم لا يقتصر على إعادة إنتاج النص، بل **يُعيد رسم حدوده الأخلاقية والجمالية** تبعاً لثقافة التلقّي. لذلك، يتطلّب هذا النوع من الترجمة **وعياً مزدوجاً :وعياً نقدياً** بالسياق الأصلي، و**وعياً تداولياً** بالبيئة الجديدة التي ستستقبل النص.

إن هذا النوع من الترجمة يتطلّب وعياً مزدوجاً بالبيئة الجديدة، ويُبقي التفاعل مفتوحاً، لا أن يُغلقه باسم الرقابة أو التماثل، وهو ما يتفق مع الرؤية السردية للترجمة كـ "نزاع" أو "صراع قيمي" (Baker,2006).

1.3. الاستراتيجيات الجزئية والكلّية: من التعويض إلى التوطين والتغريب

تكشف ترجمة الفكاهة في النص الدرامي عن سلسلة من القرارات المتداخلة التي لا يمكن فصلها عن الرؤية الفكرية التي يتبناها المترجم تجاه النص وثقافته الأصلية. فالمترجم لا يتعامل مع اللغة كأداة محايدة، بل بوصفها نظامًا دلاليًا يحمل في طياته قيمًا ورموزًا ثقافية متجذّرة. ومن ثمّ، تُقسم الممارسات الترجمية في هذا السياق إلى استراتيجيات جزئية تتناول التفاصيل اللغوية الدقيقة، واستراتيجيات كلّية تعبّر عن التوجه الجمالي والثقافي الذي يوجّه فعل الترجمة ككلّ(Zhang, 2025).

أولاً: الاستراتيجيات الجزئية(micro-stratégies)

تُشير الاستراتيجيات الجزئية إلى مجموعة القرارات الدقيقة التي يتخذها المترجم داخل النص، خاصة عندما يصطدم بعناصر لغوية أو بلاغية تولّد الضحك، مثل النكت، والتوريات، والتلاعب بالأصوات أو الصيغ. الهدف منها الحفاظ على الوظيفة الكوميدية للنص الأصلي حتى وإن اختلفت وسيلتها في اللغة الهدف.

من بين أبرز هذه الأساليب:

1. **التعويض الدلالي (compensation):** وهو خلق أثرٍ كوميدي بديل في موضع آخر من النص عندما يستحيل الحفاظ على الدعابة الأصلية. تشير هالبرغ، (2024) إلى أن هذه المقاربة تسمح باستعادة الأثر التداولي للفكاهة حتى لو تغيّر شكلها اللغوي.
2. **الترجمة التفسيرية (traduction explicative):** وتقوم على توسيع العبارة الأصلية لتوضيح الإشارة أو المرجعية الثقافية التي قد لا تكون مألوفة للجمهور الهدف، دون المساس بالإيقاع المسرحي أو النغمة الساخرة.
3. **الحذف الجزئي(omission partielle):** وهو إجراء مقصود يهدف إلى تجنّب الاصطدام بالمحظورات الثقافية أو الدينية، مع الحفاظ على الجو العام للضحك. يوضح عبدي

(2024) أن هذا الحذف لا يُعدّ تقصيرًا بل "إعادة تكييف ثقافي" يراعي حساسية الجمهور دون التضحية بالجانب الجمالي للنص.

من خلال هذه الآليات، يبدو المترجم المسرحي كمن يعيد بناء النص داخل منظومة جديدة من العلاقات الدلالية، محافظًا على تماسكه الفني من جهة، ومتكيّفًا مع المعايير الثقافية للمتلقي من جهة أخرى.

ثانيًا: الاستراتيجيات الكلّية(macro-stratégies) :

أما على المستوى الكلّي، فيتعلق الأمر بالرؤية الشمولية التي يختارها المترجم لتحديد موقع النص داخل ثقافة الاستقبال. ويُعدّ هذا المستوى أعمق من القرار اللغوي، لأنه يمسّ البعد الأخلاقي والفلسفي للترجمة نفسها، أي العلاقة بين "الأنا" و"الآخر."

في هذا الإطار، تكتسب نظرية أنطوان بيرمان أهمية خاصة، إذ يوضح حواس وخليفي (2022)أن بيرمان يرى في كل ترجمة فعلًا مزدوجًا: إمّا أن يكون أداة "للتواصل مع الآخر"، أو وسيلة لـ"تشويه الآخر" عبر ما يسميه *التمركز العرقي* (ethnocentrisme).فحين يخضع المترجم النص الأجنبي لمعايير لغته وثقافته، فإنه يفقد أصالته ويغدو انعكاسًا للثقافة المهيمنة. لذلك دعا بيرمان إلى ما سماه أخلاقيات الترجمة (éthique de la traduction)، القائمة على احترام الغيرية والاعتراف بما هو مختلف في النص الأصلي، أي رفض اختزاله في قوالب مألوفة.

وينسجم هذا التصور مع طرح **لورنس** فينوتي (Venuti, 1995) الذي بلور ثنائية التوطين (domestication)والتغريب(étrangéisation) .فالأول يعني تقريب النص من ثقافة القارئ من خلال تكييف المفردات والتعابير مع بيئته الثقافية، بينما الثاني يسعى إلى الإبقاء على طابع الغرابة ليذكّر المتلقي بأنه أمام نص ينتمي إلى فضاء ثقافي آخر. وكما يؤكد حواس وخليفي (2022)، فإن هذا الخيار ليس مجرد تقنية لغوية، بل موقف فلسفي من "الآخر" ومن طبيعة التفاعل الحضاري الذي تنطوي عليه الترجمة.

وتوضّح ترجمة المقطع التالي من مسرحية *Le Médecin malgré lui* هذه الإشكالية بين التوطين والتغريب:

« Oui, cela était autrefois ainsi; mais nous avons changé tout cela, et nous faisons maintenant la médecine d'une méthode toute nouvelle. »

(Molière, 1668/2015, p. 42)

«نعم؛ كان ذلك في الماضي، أمّا الآن فقد غيّرنا كلّ ذلك؛ فالطب في هذه الأيام انتهج طريقة جديدة تمامًا.» (موليير، 2019، ص. 36)

في النص الفرنسي، تُستخدم الجملة بأسلوب تهكّمي ينتقد ادّعاء التجديد العلمي والديني في المجتمع الفرنسي آنذاك، بينما جاءت الترجمة العربية أقرب إلى النقل الوصفي المحايد، ما أضعف البعد الساخر للنص. هذا التحوّل يكشف عن تطبيق غير واعٍ لاستراتيجية التوطين المأمون التي تجعل النص مألوفًا للجمهور الجديد لكنها تفقده "غرابته" الأصلية. وفي المقابل، يمكن لاستراتيجية التغريب الوظيفي أن تحافظ على نبرة السخرية، عبر الإشارة في النص أو في الإخراج إلى النغمة الساخرة، مما يعيد بناء الأثر دون المساس بالمضمون (Pilyarchuk, 2024).

ومن هنا، يُظهر تحليل الاستراتيجيات الجزئية والكلّية أن المترجم المسرحي يتحرك بين مستويين متكاملين من الفعل الترجمي :المستوى الجزئي الذي يعالج التفاصيل اللغوية والتعبيرات المولّدة للفكاهة، والمستوى الكلي الذي يحدد الإطار الفلسفي والثقافي الذي يُعاد داخله إنتاج النص. ووفقًا لما يوضحه حواس وخليفي (2022)، لا يمكن لأيّ من المستويين أن ينجح بمعزل عن الآخر، لأن الترجمة ليست مجرد نقل لغوي بل هي فعل تأويلي يوازن بين الوفاء للأصل والانفتاح على الآخر. ومن هنا تنشأ فكرة الوفاء الإبداعي (fidélité créative)، التي تجعل المترجم شريكًا في صياغة المعنى لا ناقلًا له فقط.

2. البُعد السيميائي والأدائي: ترجمة ما وراء النص المكتوب

1.2 الوسائط غير اللفظية وأثرها الكوميدي

يشكّل البعد السيميائي في النص المسرحي محورًا جوهريًا في دراسة ترجمة الفكاهة، لأن الكوميديا لا تُبنى على اللغة وحدها، بل على شبكة من العلامات المتعددة التي تنتمي إلى ما يُعرف بـ الوسائط غير اللفظية (signes non verbaux)، مثل لغة الجسد، والإيماءة، والنبرة، والإضاءة، والإيقاع الحركي. هذه العناصر تتفاعل مع النص اللغوي لتوليد الأثر الكوميدي في العرض، وهو ما يجعل ترجمة المسرح عملاً متعدد المستويات يتجاوز حدود الكلمة إلى فضاء الأداء (mise en scène).

كما ترى الباحثة **أوبرسفيلد** أن النص المسرحي "**لا يُقرأ فقط ككلام مكتوب، بل يُفهم كبنية سيميائية تتضمن جميع العلامات الممكنة التي تُنقل عبر الجسد والصوت والفضاء** " (Ubersfeld, 1981, p. 44).

ويُظهر هذا التصور أن كل ترجمة للنص الدرامي تظل ناقصة، ما لم تُراعِ "**شبكة العلامات** " غير اللفظية التي تُبنى عليها الدلالات المسرحية. ومن ثمّ، فإنّ المترجم المسرحي مطالب بقراءة النص "**كمنظومة من الإشارات** "المتكاملة، وليس مجرد خطاب لغوي فحسب.

في الكوميديا، تلعب العلامات غير اللفظية دورًا حاسمًا في بناء المفارقة. فعلى سبيل المثال، في Le Médecin malgré lui يعتمد (Molière, 2015, p. 18) على الإيماءة المبالغ فيها (gestuelle outrée) لتوليد السخرية، خصوصًا في مشاهد سغاناريل عندما يتظاهر بالعلم. ففي أحد المقاطع يقول ساخرًا وهو يتلعثم في استخدام المصطلحات الطبية:

« Je vous dis que l’homme est composé de deux parties, l’une qu’on appelle le corps, et l’autre l’âme… » (Molière, 2015, p. 18)

« أقول لك إن الإنسان مؤلّف من جزأين: أحدهما يُسمّى الجسد، والآخر يُسمّى النفس… » (موليير، 2019، ص. 13)

يبدو هذا القول بسيطاً من الناحية اللغوية، لكن أثره الكوميدي لا يتولّد من المعنى الظاهر، بل من **التباين الحاد** بين الجِدّة المعلنة والجهل الفاضح. ويتحقق هذا التباين **أدائياً** من خلال نبرة الصوت المتكلّفة وحركات اليدين التي تقلّد أسلوب الخطباء والعلماء.

وهنا تكمن الصعوبة الحقيقية أمام المترجم: فالمفارقة ليست لفظية، بل **أدائية** (Performative)، وتُفقد قوتها إذا تُرجمت باعتبارها مجرد كلام منطقي. ولذلك، يرى باتريس بافيس (Pavis, 2000) أن المترجم المسرحي "**لا يترجم الجمل بل يترجم التفاعل الدلالي بين الجسد واللغة والموقف**".

كما أن الكوميديا في هذا النص تعتمد على عنصر الإيقاع الجسدي (rythme corporel)، الذي يتبدّى في التقطيع السريع للجمل والتعثر المقصود في النطق. ففي حوار آخر يقول سغاناريل:

« J'ai pris médecine et chirurgien ensemble… » (Molière, 2015, p. 20)
«لقد جمعتُ بين الطبّ والجراحة في آنٍ واحد… » (موليير، 2019، ص. 15)

يستند الضحك هنا إلى المفارقة بين *ادعاء المعرفة* وبساطة التعبير، حيث يتكرّر الفعل pris مع نغمة تهكمية خافتة. المترجم العربي نقل الجملة نقلًا دلاليًا سليمًا، غير أنّه فقد الإيقاع الكوميدي الناتج عن التقطيع اللفظي واللحن الصوتي في الأداء. إنّ الفكاهة هنا ليست في العبارة بل في "اللعب الصوتي للجسد"، أي في الطريقة التي تُقال بها الجملة على الخشبة.

من هذا المنظور، لا تُختزل الترجمة المسرحية في عملية لغوية بل في عملية "إعادة بناء للأداء". فالمترجم لا يواجه فقط تحدي نقل المعنى، بل عليه أن يقدّر الحمولة الجسدية للصوت، وأن يترجم ما يمكن تسميته "إيماءات النص". لذلك تؤكد (أوبرسفيلد،1981) أنّ وظيفة المترجم المسرحي تشبه وظيفة المخرج، لأن كليهما يعيد تأويل العلامات ضمن فضاء جديد.

2.2. إشكالية قابلية الأداء :(jouabilité scénique) المترجم والمخرج كمترجم ثانٍ للنص

تُعدّ "قابلية الأداء (jouabilité scénique) "من المفاهيم المحورية في الترجمة المسرحية، إذ تحدد مدى صلاحية النص المترجم للعرض على الخشبة. فالنص الدرامي لا يُكتب للقراءة فقط، بل للتجسيد. لذلك فإن المترجم لا يترجم جملًا لغوية فحسب، بل يترجم **نَفَسًا أدائيًا** يجب أن يكون صالحًا للتمثيل في الثقافة الهدف(Pym, 2010) .

هذا ويذهب (بافيس، 1992) أن الترجمة المسرحية هي «نقل للعلامات في إطارها التواصلي الكامل، حيث يُعاد بناء التفاعل بين الممثل والجمهور في ثقافة جديدة». هذه الرؤية تجعل من المترجم شريكًا أساسيًا في الإنتاج المسرحي، لأنه يحدّد الإيقاع العام للنص، والتقطيع الحواري، ودرجة التوتر الصوتي.

إنّ الفكاهة المسرحية تعتمد إلى حدّ كبير على ما يسمّيه (Eco, 1989) « تبادل العلامات في السياق»، أي العلاقة بين ما يُقال وكيف يُقال ولمن يُقال. فالنبرة، والتوقف، والهمهمة، ونظرة الممثل، جميعها عناصر تُسهم في بناء الضحك. ومن ثمّ، فإنّ المترجم، في سعيه لإعادة إنتاج هذا الأثر، يتعامل مع ما هو أبعد من اللغة المكتوبة: إنه يتعامل مع النص كحدث سمعي بصري حيّ.

يتّضح ذلك في المشهد الذي تُجبر فيه مارتين زوجها سغناريل على التظاهر بأنه طبيب. المشهد مكتوب بلغة فكاهية، لكن مصدر الضحك الحقيقي هو التناقض بين نبرة الزوجة السلطوية وصمت الزوج المتردد الذي يحاول تجنّب الموقف. يقول النص الفرنسي:

« Tu seras médecin malgré toi ! » (Molière, 2015, p. 7)

« ستكون طبيبًا رغمًا عنك! » (موليير، 2019، ص. 5)

في الأداء المسرحي، تتلفظ مارتين الجملة بنبرة آمرة، بينما يردّ سغناريل بإيماءة استسلامٍ ساخرة. الترجمة العربية تنقل المعنى بدقة لكنها لا تُبرز *النغمة السلطوية–الهزلية* الكامنة في

الموقف. إنّ ما يُضحك الجمهور ليس الجملة ذاتها، بل المفارقة بين "القول والفعل"، أي بين الخطاب والتمثيل الجسدي. لذلك يؤكد (بافيس، 2000) أن المترجم المسرحي الناجح هو من "ينقل النص بطريقة تُشبه اللحن"، أي أن يراعي الإيقاع والنبرة مثلما يراعي القواعد النحوية.

ويتقاطع هذا المنظور مع فكرة المترجم بوصفه "مخرجًا خفيًا" للنص. فحين يترجم حوارًا فكاهيًا، لا بدّ أن يتخيّل طريقة نطقه على المسرح: سرعة الإيقاع، توقف الجمل، نبرة السخرية، حركة الممثل. بهذا المعنى يصبح المترجم أول من "يُمثّل" النص في ذهنه قبل أن يصل إلى الخشبة.

ويذهب بعض الباحثين، مثل (حواس وخليفي، 2022)، إلى أن المترجم والمخرج يشتركان في الوظيفة التأويلية نفسها: فكلٌّ منهما يعيد "تموضع النص" في ثقافة جديدة. فالمخرج يترجم النص إلى لغة الصورة والحركة، والمترجم يترجمه إلى لغة ثقافية أخرى. وكلاهما مسؤول عن الحفاظ على هوية النص الأصلي مع منحه حياة جديدة. ومن ثمّ، يمكن اعتبار المخرج "مترجمًا ثانيًا (second traducteur) "يُعيد تفسير النص المترجم في إطار الأداء الحي.

في هذا المستوى، لا يكون السؤال: كيف نترجم الكلمة؟ بل: كيف نجعلها قابلة للنطق، قابلة للإضحاك، وقابلة للفعل. فـ "قابلية الأداء" هي جوهر الترجمة المسرحية، لأنها تربط بين النص والجسد، وبين اللغة والمشهد. وإذا كانت الفكاهة في نص (Molière, 2015) تعتمد على المبالغة والتكرار، فإن نجاح ترجمتها يُقاس بمدى احتفاظها بهذه الإيقاعات عند التمثيل.

يُظهر البعد السيميائي والأدائي أن ترجمة الفكاهة في النص المسرحي لا يمكن أن تُفهم إلا بوصفها إعادة بناءٍ للعلامات التي تؤسس الضحك في ثقافة ما. فالمترجم هنا يشتغل على حدود اللغة والجسد، فيحوّل النص المكتوب إلى نص قابل للعيش فوق الخشبة. لذلك تُعدّ "قابلية الأداء" جوهر العملية الترجمية، لأنها تضمن بقاء النص حيًّا ومؤثّرًا بعد انتقاله إلى ثقافة أخرى.

ومن هنا تتقاطع الترجمة مع البعد التداولي–الثقافي الذي يُشكّل الامتداد الطبيعي للبعد الأدائي، إذ يُعيد طرح السؤال حول اختلاف أفق التلقي بين الثقافات، وهو ما سيتناوله المبحث التالي

3.البعد التداولي–الثقافي: فجوات التلقي واستراتيجيات المعالجة

1.3. التباين في استقبال الفكاهة وأسبابه

يتّسم البعد التداولي–الثقافي (dimension pragmatique et culturelle) بتعقيدٍ ملحوظٍ ضمن مستويات ترجمة الفكاهة الدرامية، لأنه يلامس جوهر العلاقة بين اللغة والثقافة والتلقي (réception).فالفكاهة لا تُفهم في فراغٍ لغوي، بل تُفكَّك ضمن سياق تواصلي محدّد تُشكّله خلفيات المتلقي الثقافية والمعرفية.

يؤكّد (Sperber & Wilson, 1986) في Théorie de la pertinence أن نجاح أي عملية تواصل يعتمد على **الملاءمة** (pertinence) بين ما يقدّمه المرسل وما يستطيع المتلقي استنتاجه من سياقه. وبذلك، فإن فهم الدعابة يستلزم مشاركة ذهنية وثقافية بين المرسِل والمستقبِل، وهو ما يصعب تحقيقه عند عبور النص الكوميدي من ثقافة إلى أخرى.

وفي حالة المسرح، تصبح هذه الفجوة أكثر وضوحًا، لأن المتلقي لا يتلقّى الكلمات فقط بل الأداء، النبرة، الإشارة، والرمز. لذا يرى (Mullan & Béal, 2022) أن «الفكاهة التفاعلية عبر الثقافات تعتمد على استراتيجيات تداولية (stratégies pragmatiques) مختلفة لضمان توازن الفهم والضحك». وعليه، فإن ترجمة الفكاهة ليست مجرد نقل دلالي، بل هي عملية إعادة ضبط تداولي (recontextualisation pragmatique) للمعنى بما يتلاءم مع السياق الجديد.

يُظهر ذلك أن الفكاهة وظيفة اجتماعية قبل أن تكون لغوية، إذ تعبّر عن رؤية جماعية للعالم وعن منظومة قيم خاصة بكل ثقافة. فالفرنسي يضحك من *الذكاء اللفظي والسخرية النقدية*، بينما يميل المتلقي العربي إلى *التهكم الاجتماعي والمبالغة الموقفية* .لذا فإن المترجم، في نقله لمسرحية مثل Le Médecin malgré lui، لا يتعامل مع اختلاف اللغة فقط، بل مع اختلاف حسّ الضحك ذاته (sens du comique).

في النص الفرنسي المصدر، على سبيل المثال، يعتمد (Molière, 2015) على مفارقات لغوية وسلوكية تفضح تناقض الطبقة الوسطى بين الجهل والتظاهر بالعلم. ففي أحد المقاطع يقول سغاناريل متباهيًا:

« Voilà un homme qui parle en médecin ! » (Molière, 2015, p. 37)
« هذا رجل يتكلّم كالأطباء تمامًا! » (موليير، 2019، ص. 31)

الضحك في الأصل ينبع من السخرية المبطّنة (ironie implicite)، لأن سغاناريل ليس طبيبًا في الواقع، بل مدّعٍ ساذج. أما في الترجمة العربية، فالمعنى يُفهم على نحو مباشر، إذ تُقرأ الجملة كمدحٍ أو مفارقة لغوية محدودة، دون أن تُفعل طبقة السخرية التداولية التي تعتمد على السياق. هذه الحالة تمثل ما يسمّيه (Bryant et al., 2022) بـ الفجوة الإدراكية الثقافية (cultural perception gap)، أي الفارق في الإشارات الاجتماعية التي تثير الضحك بين ثقافتين مختلفتين.

ويزداد هذا التباين وضوحًا عند مقارنة تلقّي الجمهور الفرنسي بعروض موليير الأصلية مع تلقّي الجمهور العربي للترجمات الحديثة. فالجمهور الفرنسي يضحك من *المفارقة النقدية* التي تفضح النفاق الاجتماعي والديني في القرن السابع عشر، بينما يرى المتلقي العربي في هذه المواقف «نقدًا خفيف الظل» أو *كوميديا أخلاقية* دون بعد فلسفي ساخر. وقد لاحظ (Mullan & Béal, 2022) أن الفجوة في التلقي تتّسع عندما تُترجم الدعابة دون مراعاة *المرجع الثقافي* implicitالذي يغذّيها في النص الأصلي.

إحدى الأمثلة الدالة على هذا التباين تظهر في الحوار الذي يسخر فيه سغاناريل من مريضته الغنية قائلًا :

«Il faut saigner , Purger et suer !»(Molière , 2015 , p .54)

« لا بدّ من الحجامة والإسهال والتعرّق! » (موليير، 2019، ص. 46)

في السياق الفرنسي الكلاسيكي، تمثّل هذه العبارة نقدًا لطبّ الأعشاب والخرافات الطبية، وتُضحك الجمهور لأنها تكشف جهل الطبيب الزائف. أمّا في الترجمة العربية، فربما لا تثير

الجملة الأثر نفسه، لأن *الحجامة والتعرّق* مفاهيم مألوفة ثقافيًا في الموروث الشعبي العربي، وبالتالي لا تحمل التناقض الكوميدي نفسه. هذه الحالة تجسّد ما تسميه (Relevance Theory) بـ القصور في الملاءمة الثقافية (pertinence culturelle limitée)، أي عجز المتلقي عن استحضار الخلفية المشتركة التي تجعل الدعابة مفهومة وفعّالة.

وفي هذا الإطار، يؤكد (Bryant et al., 2022) أن الضحك ذاته ظاهرة ثقافية لا تُفهم إلا داخل منظومة القيم التي تُنتجه. فكل مجتمع «يضحك بطريقته» لأن ما يُثير السخرية في ثقافة قد يُعدّ جادًا أو غير لائق في أخرى. من هنا تبرز مهمة المترجم كوسيط تداولي (médiateur pragmatique)يسعى إلى خلق «جسر تفاعلي» بين فضاءين ثقافيين مختلفين دون أن يفرّغ النص من روحه الأصلية.

إنّ التحدي الأكبر الذي يواجه المترجم المسرحي في ترجمة الفكاهة ليس في نقل النكتة بل في نقل سبب الضحك (raison du rire) السخرية الفرنسية الكلاسيكية عند موليير تستند إلى المفارقة العقلانية والذكاء النقدي، في حين أن الحسّ الفكاهي العربي يميل إلى المحاكاة الساخرة (parodie sociale) والمبالغة الأدائية. لذا فإن ترجمة الضحك ليست عملية لغوية بقدر ما هي تفاوض ثقافي تداولي بين أساليب مختلفة في التعبير عن الهزل.

انطلاقًا من ذلك، يرى (حواس وخليفي، 2022) أن المترجم المسرحي يجد نفسه أمام معادلة حسّاسة: كيف يظل وفيًا للفكاهة الأصلية دون أن يُقصي المتلقي الجديد؟ فالفكاهة المسرحية – بخلاف الأجناس الأدبية الأخرى – تحتاج إلى جمهور «يشارك» في خلق المعنى عبر التفاعل اللحظي، مما يجعلها أكثر عرضة للتأثر بالاختلافات الثقافية في *التأويل والاستقبال* (réception et interprétation).

2.3. استراتيجيات معالجة الفجوات الثقافية

إذا كانت الفجوات التداولية والثقافية (écarts pragmatiques et culturels) تمثّل العقبة الأساسية أمام ترجمة الفكاهة المسرحية، فإن معالجتها تقتضي وعيًا مزدوجًا بالسياقين معًا: سياق النص الأصلي وسياق الجمهور المتلقي. ويُعدّ هذا الوعي جزءًا مما يسميه

(فينوتي،1995) الاختيار الأخلاقي للمترجم»، أي الموازنة بين التوطين (domestication) الذي يقرّب النص من ثقافة الهدف، والتغريب (étrangisation) الذي يحافظ على نكهة النص الأصلية.

لكن بين هذين الحدّين، ثمة مساحة وسطى يعمل فيها المترجم المسرحي بمرونة تداولية، معتمدًا ما يمكن تسميته استراتيجيات تداولية–ثقافية

(stratégies pragmatiques et culturelles) تهدف إلى ضمان فهم الدعابة دون التضحية بالهوية الأصلية للنص. ومن أبرز هذه الاستراتيجيات ما يلي:

أولا: إعادة السياق الثقافي(recontextualisation culturelle)

يقوم المترجم بإعادة بناء المرجعية الثقافية داخل نص الترجمة بطريقة تسمح للمتلقي باستيعاب المعنى الضمني دون شروحات مباشرة. فحين يذكر وصفة علاجية ساخرة مثل:

« Il faut appliquer la ventouse sur le dos et mettre les sangsues aux tempes. » (Molière, 2015, p. 61)

« يجب وضع المحاجم على الظهر ووضع العلق على الصدغين. » (موليير، 2019، ص. 53).

فإنّ الضحك في النص الفرنسي ينبع من السخرية من الطب التقليدي، أما في الترجمة العربية فهذه الممارسات مألوفة شعبيًا. هنا يلجأ المترجم إلى إعادة تفعيل الدلالة من خلال تلميح ساخر أو إشارة أدائية في الهامش النصي، ما يسمح للمتلقي بفهم المفارقة. وقد أشار (Mullan &

(Béal, 2022إلى أنّ نجاح الدعابة في سياق مختلف يتوقف على «قدرة المترجم على خلق سياق تداولي موازٍ (contexte parallèle) يحافظ على الوظيفة التواصلية الأصلية».

ثانيا: استبدال المرجع الثقافي(substitution culturelle)

تُستخدم هذه الاستراتيجية عندما يستحيل نقل الإشارة الأصلية إلى الثقافة الهدف. يقوم المترجم باستبدال المرجع بما يقابله وظيفيًا في ثقافة المتلقي. مثلًا، حين يسخر موليير من les» «docteurs de la Faculté de Paris، يمكن ترجمتها إلى «أطباء الجامعة» أو «المتعالمين»، بما يحافظ على أثر المفارقة الطبقية دون الالتزام بالمرجع الجغرافي الفرنسي. يرى (Bryant et al., 2022) أن هذا النوع من الاستبدال «ينقل وظيفة الضحك لا مادته»، وهو جوهر التكييف التداولي في الفكاهة.

ثالثا: التفسير الضمني(explicitation pragmatique)

ويلجأ إليه المترجم عندما يكون المعنى الضمني (implicite) في النص الأصلي غير متاح للقارئ الهدف. على سبيل المثال، في الحوار الذي يصرّح فيه سغاناريل بفخره بجهله:

« Je me fais médecin sans avoir appris la médecine. » (Molière, 2015, p. 47)
« أصبحت طبيبًا دون أن أتعلم الطبّ! » (موليير، 2019، ص. 40)

في الأصل الفرنسي، الجملة نقدٌ ساخر لمؤسسات التعليم، بينما في العربية قد تُفهم على أنها مفارقة لغوية فحسب. يمكن للمترجم أن يضيف علامة أدائية أو نبرة تهكمية في النص المسرحي أو الترجمة الإخراجية (مثلاً : قالها بابتسامة ساخرة) لتحقيق نفس الأثر التداولي. هذا ما يسمّيه (Sperber & Wilson, 1986) « تعديل المعالجة الذهنية »

(adjustment du traitement cognitif)لإعادة خلق الملاءمة (pertinence) بين النص والجمهور.

رابعا.الحفاظ على الغرابة المدروسة (Etrangéisation mesurée)

في بعض الحالات، يختار المترجم ترك الأثر الثقافي على حاله، مع توفير إشارات تفسيرية بسيطة. فالمبالغة في التوطين قد تفرّغ النص من روحه، بينما التغريب المتوازن يُبقي المتلقي في تماسّ مع اختلاف الثقافة. ويصف (حواس وخليفي، 2022) هذا التوجّه بـ«الترجمة المخلصة للإبداع»، أي الوفاء للغريب لا بتغريبه، بل بجعله مقروءًا ومفهومًا دون اختزاله في المألوف.

3.3. المقارنة التداولية بين التلقي العربي والغربي

تبرز هذه الاستراتيجيات بوضوح عند مقارنة تلقّي الجمهور الفرنسي والعربي لأعمال موليير.ففي فرنسا، يُنظر إلى Le Médecin malgré lui بوصفها نقدًا اجتماعيًا ساخرًا، بينما في العالم العربي غالبًا ما تُقدّم ككوميديا أخلاقية أو "تمثيلية ساخرة" في العروض الفرنسية الحديثة، يضحك الجمهور على ذكاء المفارقة وسرعة البديهة في اللغة، أما في العروض العربية فيميل الضحك نحو الموقف والإيماءة أكثر من الكلمة. يشير (Bryant et al., 2022) إلى أن «الضحك فعل اجتماعي مشروط بالعرف الثقافي»؛ أي أن الجمهور يضحك لأن الآخرين يضحكون، لا لأن النكتة نفسها مفهومة بالضرورة.

هذا ما لاحظه أيضًا (Mullan & Béal, 2022) في تحليلهم للتفاعلات الكوميدية متعددة الثقافات: فالدعابة ليست مجرد رسالة بل حدث تداولي جماعي

(Événement pragmatique collectif) يتطلّب مشاركة وجدانية وسياقية. لذا فإن المترجم المسرحي، في الترجمة من الفرنسية إلى العربية، يواجه تحديًا مزدوجًا: أن يجعل النص مضحكًا في اللغة دون أن يفقد طرافته في الفعل.

من خلال تحليل الأبعاد الثلاثة السابقة – اللغوي–البلاغي، السيميائي–الأدائي، والتداولي –الثقافي – يتبيّن أن ترجمة الفكاهة الدرامية عملية معقدة تتجاوز النقل اللغوي إلى بناء منظومة تواصلية متكاملة.

في البعد اللغوي، يواجه المترجم اللعب اللفظي والنكت المرجعية؛ وفي البعد السيميائي، يتعامل مع لغة الجسد والإيقاع والأداء؛ أما في البعد التداولي–الثقافي، فيسعى إلى تحقيق الملاءمة بين النص الأصلي وأفق المتلقي الجديد.

إنّ المترجم المسرحي، كما يوضح (فينوتي،1995) ، ليس ناقلًا للكلمات بل صانع قرار ثقافي (décideur culturel)يختار بين «تكييف» النص و«تغريبه» وفقًا لهوية الجمهور. وتؤكد المراجع الحديثة (Mullan & Béal, 2022; Bryant et al., 2022) أن الفكاهة لا تُترجم بالمعنى التقليدي، بل تُعاد **إنتاجها تداوليًا** داخل ثقافة جديدة، بحيث يصبح الضحك نفسه شكلًا من أشكال التواصل بين العوالم الثقافية.

من ثمّ، فإنّ نجاح ترجمة النص الفكاهي لا يُقاس بوفائها اللغوي فحسب، بل بقدرتها على إعادة خلق الضحك نفسه في سياق آخر — ضحك يحمل المعنى، ويُجسّد تلاقي الثقافات عبر اللغة والمسرح.

المبحث الثاني: الحتمية الوظيفية: نظرية الهدف (Skopos) كإطار مرجعي

1. مبادئ النظرية وتطبيقاتها على الفكاهة

تقوم نظرية الهدف (Théorie du Skopos)، التي أسسها (Hans J. Vermeer) في أواخر سبعينيات القرن العشرين، على فكرة محورية مفادها أن الترجمة ليست عملية نقلٍ آلي لمعنى لغوي ثابت، بل هي فعل تواصلي موجّه نحو غاية محددة

يقول(Vermeer, 1989)

(une action traductive orientée vers un but précis) (Vermeer, 1989,p.173)

أي "إن فعل الترجمة لا يكتسب معناه إلا من الغاية (but) التي يسعى إلى تحقيقها في الثقافة الهدف ".(culture d'arrivée)[ترجمة الباحث].

بهذا المعنى، أحدثت هذه النظرية قطيعة مع المقاربات التقليدية التي كانت تحصر الترجمة في مبدأ "الأمانة للنص الأصلي"، إذ تنظر إلى الترجمة بوصفها عملاً وظيفيًا

(activité fonctionnelle)يرتكز على تحقيق الغاية التواصلية للنص

(but communicatif).فالمترجم، وفق هذا المنظور، ليس تابعًا للنص المصدر بل فاعل تواصلي(agent communicatif) يتخذ قراراته انطلاقًا من الهدف الذي يُراد من النص في الثقافة الجديدة، لا من سلطة النص المصدر ذاته.(Nord, 1997)

في ترجمة النصوص الفكاهية، تكتسب هذه النظرية أهمية خاصة، لأن الضحك في حد ذاته يُعدّ وظيفة تواصلية تتغيّر بتغيّر الجمهور والثقافة. فإذا كان الهدف في النص الفرنسي الأصلي هو السخرية من الطبّ الشعبي أو من سلطة الجهل المقنّع بالعلم، فقد يكون الهدف في الترجمة العربية هو إثارة مفارقة اجتماعية أو أخلاقية تُناسب الحسّ الفكاهي المحلي. وهنا تتبدّل الوظيفة النصّية(fonction textuelle) ، لكن الوظيفة التواصلية تبقى واحدة :خلق أثر كوميدي قابل للتلقي .(effet comique fonctionnel)

وترى (Nord, 1997) أن نجاح المترجم ضمن المقاربة الوظيفية لا يُقاس بدرجة الأمانة (fidélité) للنص الأصلي، بل بقدر ما يحقّق "الملاءمة الوظيفية (adéquation fonctionnelle)" بين النص والجمهور الهدف. وتعبّر عن ذلك بقولها :

«Ce qui compte, c'est la fonction du texte dans la culture cible» (p. 32)، أي إن المهم هو الوظيفة التي يؤديها النص داخل الثقافة المستقبِلة. كما تضيف أن المترجم يشتغل وفق مبدأ "الولاء (loyauté)" لا الخضوع، إذ عليه احترام نية المؤلف (intention de l'auteur) واحتياجات المتلقي (besoins du récepteur) في آنٍ واحد (Nord, 1997, p. 35).

بهذا المعنى، يصبح المترجم المسرحي ليس ناقلًا للخطاب الكوميدي فحسب، بل مهندسًا لوظيفة الضحك في ثقافة جديدة. ويتجسّد ذلك بوضوح في ترجمة مسرحية Le Médecin malgré lui (Molière, 2015) ففي أحد المقاطع الساخرة يقول سغاناريل لزوجته:

« Par ma foi, si je ne te bats, c'est que je n'en ai pas le loisir ! »

(Molière,2015,p.11»)

« وحقّ إيماني، لو أن لي وقتًا لضربتك لفعلت! » (موليير، 2019، ص. 8)

في الأصل الفرنسي، تُبنى الفكاهة على المفارقة التهكمية (ironie situationnelle)، إذ يدّعي البطل أنه لا يضرب زوجته لانشغاله بالعمل، في حين أن السبب الحقيقي هو عجزه. أمّا في الترجمة العربية، فقد تم الحفاظ على المعنى الحرفي، لكن الدعابة تغيّر معناها في سياق ثقافي يُدين العنف المنزلي. هنا تظهر روح الغاية Théorie du Skopos: لم تعد نقل العبارة كما هي، بل تحقيق الوظيفة الكوميدية دون صدام ثقافي.

إن تطبيق هذه النظرية على الترجمة المسرحية يفرض على المترجم أن يفكر في "الوظيفة الكوميدية (fonction comique)" قبل التفكير في الشكل اللغوي، لأن الضحك ليس في الكلمة

بل في التأثير. وهنا تتجلّى أهمية المنظور الوظيفي الذي يمنح المترجم حرية مقنّنة في اختيار الوسائل التي تحقق الأثر (effet) المنشود بين الوظيفية والملائمة.

تختلف النظرية الوظيفية عن نظرية الملائمة (Sperber & Wilson, 1986)في نقطة الانطلاق والمقصد. فالأولى تُعنى بـ intention du destinateur (نية المرسل وغايته التواصلية)، في حين تنطلق الثانية من capacité inférentielle du récepteur (قدرة المتلقي على الاستدلال وفهم المعنى من السياق).

في الترجمة الكوميدية، تُلزم النظرية الوظيفية المترجم بتحديد نوع الضحك المراد نقله — هل هو سخرية اجتماعية، أم نقد سياسي، أم مفارقة لغوية — ثم اختيار الوسائل الأنسب لإعادة إنتاجه. بينما تفترض نظرية الملاءمة أن الضحك سينجح إذا تمكّن المترجم من تزويد المتلقي بقرائن كافية (indices contextuels) تُمكّنه من استنتاج الدعابة بنفسه.

بمعنى آخر، تركز النظرية الوظيفية على "الغاية الإبداعية للمترجم ,"أما *نظرية الملائمة* فتعتمد على "العمليات الذهنية للمتلقي "ومع ذلك، يلتقي الاتجاهان في الإقرار بأن الفكاهة لا تُترجم حرفيًا، بل تُعاد صياغتها ضمن تفاعل تواصلي جديد.

الميزة الكبرى للنظرية الوظيفية أنها تمنح المترجم المسرحي شرعية اتخاذ القرار الإبداعي. فالمترجم ليس خادمًا للنص بل شريك في صياغة أثره، ما دام يحافظ على الغاية الأصلية وهذا ما يجعل *نظرية الهدف* إطارًا مرنًا لترجمة النصوص الكوميدية التي تتطلّب تأويلًا ثقافيًا لا تكرارًا لغويًا.

2. إعادة تعريف الأمانة: من أمانة النص إلى أمانة الوظيفة

أحدثت المقاربة الوظيفية انقلابًا في مفهوم "الأمانة .(fidélité) "فبينما كانت المدارس الكلاسيكية تعتبرها تطابقًا شكليًا مع النص الأصلي، أعادت Théorie du Skopos تعريفها باعتبارها وفاءً للوظيفة (fidélité à la fonction).يوضح «Faithfulness :(Vermeer, 1989) is respect for the commission's purpose» (p. 175)، أي أن الأمانة الحقيقية هي احترام الغاية التي تُوجّه عملية الترجمة. وتُضيف كريستيان نورد مبدأ "الولاء (loyauté) "الذي يجعل المترجم مسؤولًا أخلاقيًا أمام المؤلف والمتلقي في الوقت نفسه.

في النصوص الكوميدية، تتحول هذه الأمانة إلى حرية إبداعية مسؤولة

(liberté créative responsable). فالمترجم يستطيع أن يغيّر البنية أو الإشارة الثقافية إذا كان ذلك يخدم الوظيفة الأصلية. ففي Le Médecin malgré lui، حين يقول سغاناريل متظاهرًا بالعلم:

« Il faut que je me donne un air savant. » (Molière, 2015, p. 33)

«عليَّ أن أبدو بمظهر العالم الحكيم. » (موليير، 2019، ص. 27)

يُسمح للمترجم هنا بتغيير الصيغة لتصبح مثلًا: "عليّ أن أبدو كالعالم أمام الناس"، إذا كانت هذه البنية تحقق نفس الوظيفة الساخرة. فالأمانة ليست مطابقة نصية بل تحقيق الأثر الكوميدي المقصود .(réalisation de l'effet comique visé)

وبذلك تنتقل الأمانة من كونها التزامًا شكليًا إلى كونها مفهومًا وظيفيًا مرتبطًا بهدف الترجمة. فالمترجم "الأمين" في المنظور الوظيفي هو من يحقق نفس الوظيفة التواصلية التي حققها النص الأصلي في ثقافته. ولهذا أصبحت نظرية الهدف مرجعًا أساسيًا لترجمة النصوص الكوميدية لأنها تمنح المترجم شرعية اتخاذ القرار الاستراتيجي وفق الغاية(but) ، لا وفق الحرف.

2.2. الترجمة التكييفية (Adaptation/Tradaptation): الدوافع والحدود

تُعدّ الترجمة التكييفية امتدادًا طبيعيًا لمبدأ الهدف، إذ تمنح المترجم حرية مدروسة لإعادة تشكيل النص بما يحقق الغاية التواصلية نفسها في ثقافة مختلفة. ويُطلق عليها بعض الباحثين مصطلح tradaptation، أي المزج بين الترجمة والتكييف، وهو ما طرحه

(Lefevere, 1992) ضمن مفهوم «إعادة الكتابة» التي تُراعي الأنساق الثقافية الجديدة للنص المترجم.

في النصوص الكوميدية، يصبح التكييف ضرورة عندما يتعذر على الجمهور الجديد إدراك المرجع الأصلي. ففي أحد المشاهد الساخرة من *الطبيب رغماً عنه*، يقول أحد الشخصيات:

« C’est un remède approuvé par la Faculté de Paris. » (Molière, 2015, p. 56)

« هذا علاج معتمد من كلية باريس. » (موليير، 2019، ص. 48)

كان الجمهور الفرنسي في زمن موليير يدرك أن "كلية باريس" ترمز إلى جمود الطب الرسمي، ما يجعل الجملة ساخرة. أما القارئ العربي فقد لا يلتقط هذه الإشارة الثقافية. لذلك يُجيز مبدأ الهدف للمترجم أن يُكيّفها إلى «هذا علاج موصى به من كبار الأطباء»، فيحقق الوظيفة الساخرة ذاتها دون الإخلال بروح النص.

لكن حرية التكييف ليست مطلقة. فكما تؤكد كريستيان نورد (1997) لا يجوز للمترجم أن يُغيّر الوظيفة التواصلية للنص أو نية المؤلف الأصلية. إن التكييف يصبح مشروعًا فقط حين يحافظ على الوظيفة الأصلية، لا حين يُنتج نصًا مختلفًا. ومن هنا يبرز مبدأ «الولاء» الذي يوازن بين الإبداع والاحترام، بحيث لا يفقد النص المترجم علاقته الأخلاقية مع الأصل.

من جهة أخرى، يُسهم التكييف في أنسنة النص، أي تقريب عناصره الغريبة دون محوها كليًا. ويشير (Reiss, 1989) إلى أن المترجم في هذه الحالة «شريك في الفعل التواصلي لا مهيمن عليه»، فهو يشارك في بناء التجربة الكوميدية مع الجمهور الجديد.

ويستطيع المترجم المسرحي – بفضل هذا المنظور – أن يؤدي دور "مخرج لغوي"، يعيد ترتيب الإيقاع والسياق بما يضمن تحقيق الأثر الكوميدي ذاته. فحين يترجم سغاناريل وهو يتفاخر بقوله:

« Il faut que je me donne un air savant. » (Molière, 2015, p. 33)

«عليّ أن أبدو بمظهر العالم الحكيم. » (موليير، 2019، ص. 27)

قد يختار المترجم صيغة أكثر طرافة مثل: «سأتقمص دور الطبيب العارف»، ليُبرز المفارقة الساخرة بين الجهل والتظاهر بالعلم. هذه حرية وظيفية مشروعة لأنها تُعيد إنتاج الوظيفة الكوميدية دون أن تمسّ نية المؤلف.

إن الترجمة التكييفية، بهذا المعنى، ليست تلاعبًا بالنص بل تحقيق للهدف بأساليب مختلفة . فهي تتيح للمترجم أن ينقل "طريقة الضحك" لا "عبارة الضحك"، ما دام الأثر النهائي هو ذاته: المتلقي يضحك للسبب نفسه الذي أراده موليير، وإن اختلفت الوسيلة.

يُظهر هذا المبحث أن الاستراتيجيات في ضوء نظرية الهدف لا تُحدَّد بالانتماء إلى مدرسة حرفية أو معنوية، بل بوظيفة النص وغايته التواصلية. فالمترجم المسرحي ليس عبدًا للنص ولا متصرفًا بلا حدود، بل صانع قرارٍ واعٍ يوازن بين الوفاء للغرض والملاءمة الثقافية.

إن الحرفية، والمعنوية، والتكييف، ليست سوى أدوات في يد المترجم لتحقيق هدف واحد :**إعادة خلق الأثر الكوميدي في ثقافة أخرى** .ومن هنا تبرز أهمية الانتقال إلى المبحث الثالث، الذي يتناول المترجم باعتباره **وسيطًا إبداعيًا وصانع قرار** يربط النظرية بالممارسة في ضوء المعايير الجمالية والأدائية والثقافية.

المبحث الثالث: المترجم كوسيط إبداعي وصانع قرار

1. عملية اتخاذ القرار الترجمي في الممارسة العملية.

تتجلّى الطبيعة المعرفية والتواصلية للترجمة، بوصفها تتجاوز البعد اللغوي المحض، في مفهوم اتخاذ القرار الترجمي (processus décisionnel en traduction) القائم على الاختيار المستمر بين بدائل متعددة. فالمترجم، ولا سيّما في النصوص الكوميدية الدرامية، لا يتعامل مع كلمات جامدة، بل مع مواقف، ونبرات، وسياقات تتطلّب حسًّا تداوليًا وثقافيًا متطورًا.

يرى (Toury, 1995) أن المترجم أثناء عمله يخضع لمجموعة من المعايير أو القواعد السلوكية (normes de traduction)التي تنظّم قراراته، مثل معايير القَبول في الثقافة الهدف (normes d'acceptabilité)أو معايير الولاء للنص المصدر (normes d'adéquation).

وبحسب هذه الرؤية، فإن القرار الترجمي لا يُتّخذ بمعزل عن السياق الثقافي الذي يُنتج فيه النص. فالمترجم يوازن باستمرار بين أن يكون مخلصًا للنص أو مقبولًا لجمهوره، وهو ما يسمّيه (Chesterman, 1997) بـ «القرار المزدوج» الذي يربط بين النص والوظيفة.

في ترجمة الفكاهة المسرحية، يتضاعف هذا التحدي، لأن الضحك يعتمد على اللحظة التواصلية (moment de réception).فالمترجم لا يترجم دعابةً في حدّ ذاتها، بل يترجم «طريقة» إحداث الضحك في ثقافة جديدة. وهنا يتدخّل عنصر الخبرة والحدس، إذ يتحوّل المترجم إلى مُحلّل تداولي يتوقّع استجابة المتلقي ويبني قراراته وفقها.

ومن هذا المنطلق، يكتسب ما يُعرف بـ الوعي الترجمي

(conscience translationnelle)أهميته. يشير هذا المفهوم إلى قدرة المترجم على إدراك العوامل النصية والثقافية والنفسية التي تؤثر في اختياره أثناء العمل .(Pym, 2010) فالوعي الترجمي هو البوصلة التي تُمكّن المترجم من اتخاذ قرارات متوازنة بين الأمانة والابتكار. إنه الوعي الذي يجمع بين النظرية والممارسة، بين التحليل العقلي والإحساس الجمالي بالنص.

يتجلّى هذا الوعي بوضوح عند التعامل مع نصوص موليير، حيث يتطلّب كل سطر تقريبًا قرارًا دلاليًا وأدائيًا في آنٍ واحد. فعلى سبيل المثال، في المشهد الذي يُجبر فيه سغاناريل على ادّعاء الطبّ يقول:

« Me voilà médecin malgré moi.» (Molière,2015,p.10)

«ها أنا ذا طبيب رغماً عني. » (موليير، 2019، ص. 7)

من الناحية اللغوية، الترجمة حرفية تمامًا، لكنها تحقق الأثر الكوميدي لأن العبارة في العربية أيضًا تحتفظ بالمفارقة بين الإرادة والقسر. القرار هنا يبدو بسيطًا، لكنه يقوم على إدراك المترجم بأن الحفاظ على المفارقة أهم من الزخرفة الأسلوبية. وهكذا يتخذ المترجم قرارًا واعيًا يوازن بين الشكل والمعنى لتحقيق الأثر نفسه في الثقافة الهدف.

أما في المواقف التي تعتمد على اللعب اللغوي، فإن اتخاذ القرار يصبح أكثر تعقيدًا. فحين يقول سغاناريل، ساخرًا من أحد المرضى:

« Il faut purger le sang par la saignée. » (Molière, 2015, p. 38)

« يجب تنقية الدم بالحجامة. » (موليير، 2019، ص. 32)

كان الهدف الأصلي هو السخرية من الوصفات الطبية المكرّرة التي تُقال في عصر موليير بلا وعي علمي. لكن في الثقافة العربية، الحجامة ممارسة شائعة ومحبّذة دينيًا. لذا لا يمكن للمترجم أن يترك النص كما هو دون أن يفقد أثره الفكاهي. هنا قد يختار المترجم إعادة الصياغة إلى «يجب معالجة الدم بالسحب كما يفعل الحكماء»، ليحافظ على المفارقة دون مساس بحساسية المتلقي.

إن هذا القرار لا ينبع من النص فحسب، بل من **وعي** المترجم بثقافة الجمهور وهي جوهر فكرة الهدف في الترجمة.

ويضيف (Chesterman, 1997) أن المترجم المحترف يعتمد على ما يسمّيه المعايير الداخلية (normes internes):أي المبادئ التي يطوّرها داخل تجربته العملية، مثل الحسّ بالملاءمة أو بالأسلوب. وهذه المعايير الذاتية هي ما يميّز المترجم الخبير عن المبتدئ، لأنها تُمكّنه من اتخاذ قرارات فورية دون الرجوع إلى قواعد جامدة. ففي ترجمة الفكاهة المسرحية، قد لا يكون هناك وقت للتحليل المطوّل؛ بل على المترجم أن يستجيب بسرعة للعبارة الساخرة بما ينسجم مع إيقاع النص وحركته الأدائية.

من جهة أخرى، يُعدّ القرار الترجمي في النصوص المسرحية قرارًا جماعيًا أكثر منه فرديًا. فالمترجم لا يعمل بمعزل عن الفريق المسرحي، بل يتفاعل مع المخرج والممثلين. وهنا يتقاطع هذا القسم مع ما سيأتي في الفقرة الموالية حول «السياق التعاوني » فالمترجم قد يختار، بالتشاور مع المخرج، تغيير إيقاع الحوار أو حذف نكتة ثقيلة لضمان انسجام المشهد مع الذوق المحلي. هذا التعاون لا يُعدّ خيانة للنص، بل تنفيذًا عمليًا لمبدأ الوظيفة، لأن الهدف هو إيصال الرسالة الكوميدية للجمهور بطريقة فعّالة.

وتشير كريستيان نورد، (1997) إلى أن عملية اتخاذ القرار في الترجمة الوظيفية تمر بثلاث مراحل مترابطة:

1. **التحليل النصي** :حيث يدرس المترجم نية المؤلف وبنية النص.
2. **تحديد الهدف** :أي تحديد الوظيفة التي يجب أن يؤديها النص في الثقافة الجديدة.
3. **التنفيذ الاستراتيجي** :أي اختيار الأدوات اللغوية والثقافية لتحقيق هذا الهدف.

هذه المراحل الثلاث تُشكل دورةً معرفية تفاعلية، يتحرّك فيها المترجم بين النص والثقافة باستمرار.

وفي النصوص الكوميدية، يُضاف إلى ذلك بعدٌ خاص هو الزمن الأدائي

(temps scénique).فالقرار الترجمي لا يتعلّق فقط بما يُقال، بل *بمتى وكيف يُقال* .فالنكتة قد تفقد أثرها إن تغيّر ترتيبها أو توقيتها الزمني على الخشبة. لذلك فإن المترجم المسرحي، كما يوضح(Pym, 2010) ، هو في الوقت نفسه لغويٌّ وسينوغرافيٌّ، يترجم الكلمة والحركة والإيقاع في آنٍ واحد.

إنّ اتخاذ القرار الترجمي في النصوص الفكاهية الدرامية هو إذن عملية تأويلية–إبداعية لا تقلّ أهمية عن الكتابة نفسها. فالمترجم يمارس التأليف بالمعنى الوظيفي للكلمة، إذ يعيد بناء النص وفق نية جديدة تتّسق مع ثقافة جديدة. وهو بذلك لا ينقل الضحك فقط، بل يعيد تصميمه.

2. أهمية السياق التعاوني: المترجم والمخرج والممثلون

تُعدّ الترجمة المسرحية بطبيعتها عملاً جماعيًا تتفاعل فيه المكونات اللغوية والجسدية والصوتية والبصرية ضمن إطارٍ تواصليٍّ واحد. فهي ليست مجرّد فعل لغويٍّ منعزل، بل عملية تعاونية متعددة الوسائط (collaboration intersémiotique) تجمع بين المترجم والمخرج والممثلين ومصممي المشهد والإضاءة. فالنص الدرامي لا يكتمل معناه إلا عندما ينتقل من الصفحة إلى الخشبة، أي عندما يتحوّل من نصٍّ لغوي إلى نصٍّ أدائي.

يؤكد (بافيس، 1992) أن

« le texte théâtral ne vit que dans la traduction scénique, p. 42»

« لا يعيش النص المسرحي إلا في الترجمة الأدائية» [ترجمة الباحث]

فالمترجم ليس ناقلًا للمعنى فحسب، بل شريك في بناء الفعل المسرحي، إذ تحدّد اختياراته اللغوية الإيقاع والحركة والنبرة. ومن ثمّ تتكامل وظيفة المترجم مع وظيفة المخرج في تشكيل هوية العرض، بحيث يُترجم الأول اللغة ويُعيد الثاني الحياة إليها على الخشبة.

وترى أوبرسفيلد (1981) أن النص المسرحي هو «نسيج من العلامات المتعددة» يتكوّن من الحركة والنغمة والصوت والإضاءة، وليس من الكلمات وحدها. لذا فإن كل ترجمة مسرحية هي بالضرورة ترجمة متعددة القنوات، تتجاوز البعد اللغوي إلى ما تسميه الكاتبة interprétation scénique، أي إعادة تفسير النص فوق الخشبة من خلال أدوات الأداء المسرحي.

ويتضح من خلال منظور **ذيب** (2021) أن ترجمة الفكاهة في المسرح لا تتوقف عند نقل المعنى اللغوي، بل تتعلق أساسًا بمدى قدرة المترجم على استعادة الأثر الأدائي وتفعيل البنية الساخرة في سياق ثقافي جديد. ففي المشهد الذي يتبادل فيه أورغون ودورين الأخبار حول «ترتوف»، تحافظ ترجمة أنطوان رزق الله مشاطي على التكافؤ الدلالي للنص الأصلي، إلا أنها تُقدّم السخرية في شكل معلومة لغوية لا في شكل فعل مسرحي، فينخفض الأثر الضاحك. أمّا سعيد بولمرقة فيُعيد صياغة الحوار ضمن لسان شفهي يومي أقرب إلى إيقاع الكلام الجزائري، مستثمرًا تعبيرات تداولية مثل: «لاباس، داير راحته» و«راهي ما ذاقت والو». وهذه الصيغ لا تعمل على المستوى المعجمي فقط، بل على المستوى الأدائي الصوتي الذي يتطلّب من الممثل نبرة وتوقيتًا ونظرة (ذيب، 2021، ص. 229–230).

جدول رقم 4: أثر الاختيار الأسلوبي في الترجمة المسرحية: نموذج من"Tartuffe" بين الترجمة و الجزأرة

النص المصدر (موليير)	النسخة الجزائرية (سعيد بولمرقة)	الترجمة الفصحى (أنطوان رزق الله مشاطي)
Orgon : Ah ! mon frère, bonjour.	أورغون: صباح الخير يا خويا.	أورغون: أهلاً أخي، صباح الخير.
Cléante : Je sortais, et j’ai joie à vous voir de retour.	كلينت: رجعت؟ الحمد لله على سلامتك.	كلينت: كنت خارجاً، ويسرني أن أراك قد عدت.
Orgon : Dorine…	أورغون: يا دورين!	أورغون: دورين…

النص المصدر (موليير)	النسخة الجزائرية (سعيد بولمرقة)	الترجمة الفصحى (أنطوان رزق الله مشاطي)
Dorine : Monsieur ?	دورين: نعم؟ وش بيك؟	دورين: نعم يا سيدي؟
Orgon : Et Tartuffe ?	أورغون: و ترتوف؟	أورغون: وتَرتوف؟
Dorine : Tartuffe ? Il se porte à merveille.	دورين: ترتوف؟ لاباس، داير راحته.	دورين: ترتوف؟ إنه بخير وعلى أحسن حال.
Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille.	متنعّم، ووجهه مورّد كي الفجر.	سمين وممتلئ، وبشرته نضرة، وفمه وردي.
Orgon : Le pauvre homme !	أورغون: مسكين! ربي يكون معاه.	أورغون: يا له من مسكين!
Dorine : Le soir, elle eut un grand dégoût…	دورين: أما مولات الدار، البارح ما هزّتش يديها من شدّة القهرة.	دورين: أما السيدة، فأصابها تعب شديد مساءً…
Tant sa douleur de tête était encore cruelle !	راسها كان يدوّي كي الطبل، ما قدرتش ترتاح كامل.	فقد كان صداع رأسها شديدًا للغاية.

(ذيب، 2021، ص. 229–230)

يتبيّن من هذا النموذج أن مشاطي حافظ على الأمانة الدلالية للنص الأصلي، فبقيت الجمل قريبة من مبناها اللغوي، إلا أن السخرية تحوّلت إلى معلومة محايدة تُقرأ أكثر مما تُؤدّى، مما يجعل الترجمة صالحة للقراءة ولكن أقل قابلية للأداء المسرحي

(moins performable).فغياب الإيقاع الشفهي وتوتّر الموقف يقلّل من حضور السخرية الفعلية فوق الخشبة (ذيب، 2021، ص. 229).

في المقابل، اعتمد بولمرقة ما تسميه ذيب الأمانة التداولية، حيث تُستعاد السخرية باعتبارها فعلًا كلاميًا (*acte de parole*) لا مجرد معنى لغوي. فالسخرية تُعاد صياغتها داخل الإيقاع الشفهي الجزائري، مما يسمح باسترجاع الأثر الكوميدي من خلال:

- التنغيم الصوتي،
- التوقيت الحواري،
- الإيحاء الجسدي،
- القرب الثقافي من المتفرج.

وبذلك يتحوّل المترجم من ناقل للنص إلى مصمّم للأثر الكوميدي، أي إلى عنصر مشارك في إنتاج لحظة الضحك المسرحية (ذيب، 2021، ص. 230).

وعليه، فإن ترجمة الفكاهة في المسرح تقتضي موازنة دقيقة بين الأمانة الدلالية والأمانة الوظيفية، بحيث يصبح الهدف الحفاظ على **الأثر** في الثقافة المستقبلة لا مجرد الحفاظ على النص كما كُتب.

تُجلي هذه التجربة حقيقة أن المترجم المسرحي لا ينشط في معزلٍ عن الآخرين، بل يعمل ضمن منظومة فنية جماعية متكاملة. وعليه، فإن أي تدخلٍ لغوي، سواء بالتعديل أو الحذف أو التكييف، يستوجب النظر فيه عبر ميزان السياق الأدائي؛ فالكلمة في المسرح ليست غايةً في ذاتها، بل هي مكوّن عضوي في بنية المشهد. وفي هذا الصدد، يوضح أندريه لوفيفر (André Lefevere) أن «كل عرض مسرحي هو بمثابة إعادة كتابة للنص عبر الجسد»؛ مما يعني أن فعل الترجمة الحقيقي يبدأ لحظة إعادة تجسيد النص في فضاء ثقافة جديدة.

إن التعاون بين المترجم والمخرج في المسرح الجزائري يُجسّد عمليًا مبدأ الأمانة الوظيفية الذي طرحته كريستيان نورد، (1997) ، حيث لا يُنظر إلى الأمانة بوصفها التزامًا حرفيًا، بل

كتحقيقٍ لوظيفة النص الأصلية في سياق جديد. وبهذا تتحقق الملاءمة الوظيفية التي توفّق بين الوفاء للنص والانغراس في الواقع المحلي.

ومن زاوية أدائية، يبرز هنا دور المترجم في التحكم في الإيقاع الكوميدي للنص. ففي ترجمة الحبيب مشاطي لمسرحية «طرطوف»، تمّ تقصير بعض الجمل الحوارية السريعة بين أورغون ودورين لضمان الحفاظ على إيقاع الردود المتتابعة التي تُحدث الضحك الجماعي، وهو ما بيّنته ذيب (2021) من خلال تحليلها لأثر إعادة تشكيل الجملة على مستوى الأداء المسرحي. إذ توضّح أن مشاطي لم يكتف بنقل المعنى الدلالي للنص الأصلي، بل أعاد توزيع البنية اللغوية للحوار وفق متطلبات الخشبة، بحيث تتوافق سرعة النطق وتتابع الجواب مع الحركة الجسدية والإشارات الوجهية للممثلين. ويُظهر هذا المثال كيف تصبح الترجمة المسرحية فعلًا تشكيليًا مرتبطًا بـ«الإيقاع الأدائي»

(rythme scénique)، لا مجرد نقل لغوي ثابت، بما يسمح بتحقيق الأثر الكوميدي ذاته في سياق ثقافي جديد.

من هذا المنظور، لا يُعدّ المترجم المسرحي مجرّد ناقلٍ للمعنى، بل مخرجًا لغويًا يشارك في تشكيل العرض، إذ يؤسس لما يمكن تسميته الإخراج اللغوي

(mise en scène linguistique)، حيث تتحوّل الكلمة المترجمة إلى جزءٍ من البنية الأدائية التي تنقل الضحك من ثقافة إلى أخرى.

ختامًا، تُظهر التجربة أن الترجمة المسرحية هي شكل من أشكال الإبداع التشاركي، وأن نجاحها مرهون بقدرة المترجم والمخرج والممثل على بناء حوارٍ جمالي وثقافي متبادل. فالمترجم المسرحي لا يعمل في ظل النص فحسب، بل في ظل العرض أيضًا. إنه يترجم الكلمة والحركة والفضاء معًا، فيصبح شريكًا حقيقيًا في صياغة المعنى المسرحي، لا تابعًا له.

3.3. معايير تقييم ترجمة الكوميديا في النص المسرحي

تُظهر دراسة ترجمة الفكاهة في النصوص الدرامية أنّ معيار النجاح لا يمكن اختزاله في مبدأ التكافؤ اللغوي وحده، لأن الضحك المسرحي لا ينتج عن الألفاظ فقط، بل عن شبكةٍ معقّدةٍ من الإشارات الأدائية والثقافية. ومن ثمّ، فإنّ تقييم جودة الترجمة الكوميدية يجب أن يتجاوز سؤال "هل نُقل المعنى بدقة؟" إلى سؤالٍ أعمق: "هل نُقل الأثر؟." وعليه، يمكن تحديد ثلاثة معايير مترابطة لقياس هذا النجاح

- **تحقيق الأثر الكوميدي**
- **قابلية الأداء العملية**
- **الملاءمة الثقافية والتداولية.**

تمثل هذه المعايير معًا الإطار النقدي لتقدير فعالية الترجمة المسرحية، بوصفها عملية إعادة خلقٍ جماليةٍ تتجاوز حدود المطابقة اللغوية إلى فضاء التفاعل الأدائي والثقافي.

1.3 تحقيق الأثر الكوميدي

يكتسي الأثر الكوميدي (l'effet comique) **أهمية محورية** في تقييم نجاح الترجمة المسرحية، إذ لا يُقاس نجاحها بمدى دقّة النقل اللغوي فحسب، بل بقدرتها على استعادة وظيفة الضحك في الثقافة المستقبِلة. فالفكاهة، كما توضح سوزان باسنيت(Susan Bassnett) لا تكمن في البنية اللغوية وحدها، بل في "الطاقة التفاعلية التي تُحدثها لدى الجمهور عبر الأداء والنبرة والإيقاع". ويؤكّد موليير (2015) من خلال أعماله أنّ الكوميديا وليدة موقفٍ أدائيٍّ متكامل يجمع الكلمة بالحركة والإيماءة.

يتجلّى هذا البعد بوضوح في أحد مشاهد Le Malade imaginaire حيث يقول أرغان ساخرًا من طبيبه:

« Ah ! Monsieur Fleurant, c'est se moquer… si vous en usez ainsi, on ne voudra plus être malade ; contentez-vous de quatre francs. » (Molière, 2015, p. 13)

وجاءت الترجمة العربية على النحو الآتي:

«مَهلاً يا سيد فلوران، إذا استمرّت مطالبك على هذه الخطة، فإني أعدل عن المرض، فاكتفِ بأربعة فرنكت. » (موليير، 2015، ص. 13)

يُنتج هذا المشهد مفارقة ساخرة تقوم على قلب العلاقة بين المريض والطبيب؛ إذ يتحوّل المرض نفسه إلى سلعةٍ قابلةٍ للتفاوض. وقد حافظت الترجمة على روح الدعابة الأصلية بفضل توازنها بين الحرفية والنغمة الساخرة دون الحاجة إلى تكييفٍ ثقافيٍ أو شرحٍ إضافي، وهو ما يضمن استمرار الأثر الكوميدي في الثقافة الهدف.

وفي موضع آخر من Le Médecin malgré lui، يوظّف موليير (2015, p. 34) سخريةً لغويةً قائمةً على التكرار المفرط حين يقول Sganarelle ساخرًا من عبثيّة التشخيص:

« Je dis que son pouls est le pouls d’un homme malade. »

وترجمته:« أقول إنّ نبضه هو نبض رجلٍ مريض. » (موليير، 2015، ص. 34)

هنا تُحافظ الترجمة على السخرية الناتجة عن التفاهة المنطقيّة في الجملة نفسها؛ فعبثُ الفكرة هو ما يُثير الضحك. وتُظهر هذه الحالة أنّ الأمانة الجمالية تكمن في الحفاظ على المفارقة والإيقاع أكثر من الالتزام بالتطابق اللفظي.

وعليه، يُقاس تحقيق الأثر الكوميدي بمدى إعادة تشغيل آلية الضحك

(mécanisme du rire) في البيئة اللغوية الجديدة. فالمترجم الناجح ليس من يكرّر النص، بل من يُعيد خلق ردّ الفعل الضاحك عبر التوازن بين المعنى والسياق الأدائي، بحيث يتفاعل جمهور الثقافة المستقبِلة مع النص كما تفاعل جمهور الأصل.

2.3 قابلية الأداء العملية:

تُقاس جودة الترجمة المسرحية بمدى قدرتها على الانتقال من الورق إلى الخشبة، أي بتحقيق ما يُعرف بـ قابلية الأداء (performability).فالنص الدرامي لا يستكمل وجوده إلا حين يُؤدَّى ويُسمَع ويُرى في آنٍ واحد. ولهذا ترى الباحثة ذيب (2021) أن نجاح الترجمة المسرحية لا يتحقق إلا إذا استطاعت أن تُستعاد شفهيًا داخل فضاء العرض، لأن المعنى في المسرح يُبنى من خلال النغمة والحركة والسكوت، لا من خلال الكلمات وحدها.

يظهر هذا بوضوح في الحوار بين **أورغون** و**دورين** في مسرحية Tartuffe، حيث تقول دورين في الترجمة الفصحى:

النص المصدر (Molière, 1664/2015)

DORINE : Allez, ne croyez point à Monsieur votre père, il raille.

الترجمة الفصحى (الحبيب مشاطي)

دورين: لا تصدّقوا أباكم، فهو يمزح ويسخر.

النسخة الجزائرية

دورين: ما تصدقوش باباكم، راه غير يتمسخر. (ذيب، 2021، ص. 235–236)

تُبرز المقارنة الفرق بين النص المقروء والنص المؤدَّى: فالصيغة الفصحى، رغم سلامتها اللغوية، تظلّ مسطّحة إلقائيًا، في حين تمنح النسخة الجزائرية نغمةً ساخرة وإيقاعًا شفهيًا يسمح للممثل بالتفاعل المباشر مع الجمهور. بهذا تتحقق **قابلية الأداء** التي تُحوِّل اللغة إلى حركة وصوت وزمن مسرحي.

إنّ ما يُحدث الأثر هنا ليس المفردات، بل الإيقاع والاقتصاد التعبيري الذي يجعل النص قابلاً للتجسيد الفعلي. فالمترجم لا يقتصر دوره على نقل المعنى، بل يصبح شريكًا في صناعة المشهد، يضبط الإيقاع اللفظي بما ينسجم مع الموقف التمثيلي. وبهذا المعنى، كما تشير

باسنيت (2014, p. 71)، فإن المترجم المسرحي يشارك في "إنتاج المعنى الأدائي" لا في إعادة صياغة الكلمات فحسب.

وعليه، تمثّل قابلية الأداء معيارًا حاسمًا في تقييم الترجمة المسرحية: فالنص المترجَم لا يُختبر في القراءة، بل في النطق على الخشبة. وكل ترجمةٍ لا يمكن أن تُؤدّى تفقد قيمتها الجمالية مهما بلغت دقّتها اللغوية.

3.3. الملاءمة الثقافية والتداولية

يُبرز تحليل الترجمة الكوميدية أنّ التحدّي الحقيقي لا يكمن في نقل الكلمات، بل في **إعادة** بناء الموقف الثقافي الذي وُلدت فيه النكتة. فالفكاهة في المسرح فعلٌ تواصليٌّ معقّد

(acte de communication complexe) يتفاعل فيه النص مع المرجعيات الاجتماعية والرمزية لجمهورٍ معيّن. لذلك تُعدّ الملاءمة الثقافية والتداولية

(adéquation et pertinence pragmatique)المعيار الأوضح لتمييز الترجمة الحيّة عن الترجمة الجامدة، لأنها تضمن استمرار الوظيفة الساخرة داخل ثقافة التلقي الجديدة.

تُظهر تجربة Le Malade imaginaire هذا المبدأ بجلاء. ففي أحد المشاهد الساخرة يقول الطبيب مازحًا:

« Avec la permission de Monsieur, je vous invite, l'un de ces jours, à la dissection d'une femme… »
« Le divertissement sera agréable… donner une dissection est quelque chose de plus galant. » (Molière, 2015, p. 60)

وقد صاغ إلياس أبو شبكة هذا المقطع بالعربية على النحو الآتي:

" وبإذنٍ آخر من سيدي، أدعوكم جميعًا في يومٍ من هذه الأيام إلى حضور تشريح امرأة..."
" سيكون جميلًا هذا التشريح؛ فهناك من يُقدّمون لمعشوقاتهم الكوميديا، أمّا تقديم تشريحٍ فهو شيء أكثر أناقة! " (أبو شبكة، 2017 [1951]، ص. 36)

يتّضح من الصياغة العربية أنّ المترجم لم يكتفِ بنقل المفارقة اللغوية، بل لجأ إلى إضافة توضيحية تُقارب المفهوم من الحسّ الثقافي العربي دون إضعاف الأثر الكوميدي. فالتحوير هنا يعكس تكييفًا تداوليًا (adaptation pragmatique) واعيًا يستهدف استثارة الضحك نفسه، ولو عبر أدواتٍ مختلفة. بهذه الطريقة، تتحقّق الملاءمة الثقافية (adéquation culturelle) التي تتيح للنص أن يُفهم ويُستمتع به داخل نظامٍ دلاليٍّ جديد.

وتؤكّد باسنيت (2014) أن مثل هذه التحويلات ليست خيانة للأصل، بل «إعادة تموضع » (recontextualisation) تُعيد النص إلى الحياة في بيئةٍ جديدة من القيم والدلالات. فالمترجم المسرحي لا ينقل اللغة فقط، بل يُعيد تأويل الوضع الثقافي للخطاب

(position culturelle du discours) كي يظلّ النص فاعلًا ومؤثّرًا ضمن منطق التلقي المحلي.

و من هنا جاز القول إنّ الترجمة الكوميدية الناجحة هي التي تُبقي على الوظيفة الساخرة (fonction humoristique) فاعلة في الثقافة الهدف، حتى وإن استدعى ذلك استبدال الإشارة الثقافية أو تعديل الإيقاع التعبيري. وبقدر ما يستطيع المترجم تحقيق هذا التوازن بين الوفاء للنص والانغراس في الواقع الثقافي الجديد، بقدر ما ينجح في تحويل الضحك إلى تجربةٍ إنسانيةٍ مشتركة تتجاوز حدود اللغة.

يتبيّن من خلال تحليل الاستراتيجيات والمعايير السابقة أنّ ترجمة الفكاهة المسرحية ليست مجرّد تمرين لغوي، بل عملية إعادة خلق جمالية وثقافية

(recréation esthétique et culturelle). فالمترجم لا ينقل الكلمات بل يُعيد بناء التفاعل الضاحك بين النص والجمهور ضمن فضاء تداولي جديد.

وقد أظهر معيار تحقيق الأثر الكوميدي (réalisation de l’effet comique) أنّ جوهر النجاح يكمن في القدرة على استعادة وظيفة الضحك لا في استنساخ البنية اللفظية. أما قابلية الأداء

العملية (performabilité scénique) فتكشف أن النص المترجَم لا يعيش إلا إذا أصبح قابلًا للنطق والتجسيد الأدائي. وأخيرًا، تؤكد الملاءمة الثقافية والتداولية

(adéquation culturelle et pertinence pragmatique) أنّ الفكاهة لا تُترجم حرفيًا، بل تتكيّف وفق المنظومة الرمزية والثقافية للجمهور الهدف.

بناءً على ذلك، تُعدّ الترجمة المسرحية الكوميدية فعلًا تشاركيًا إبداعيًا

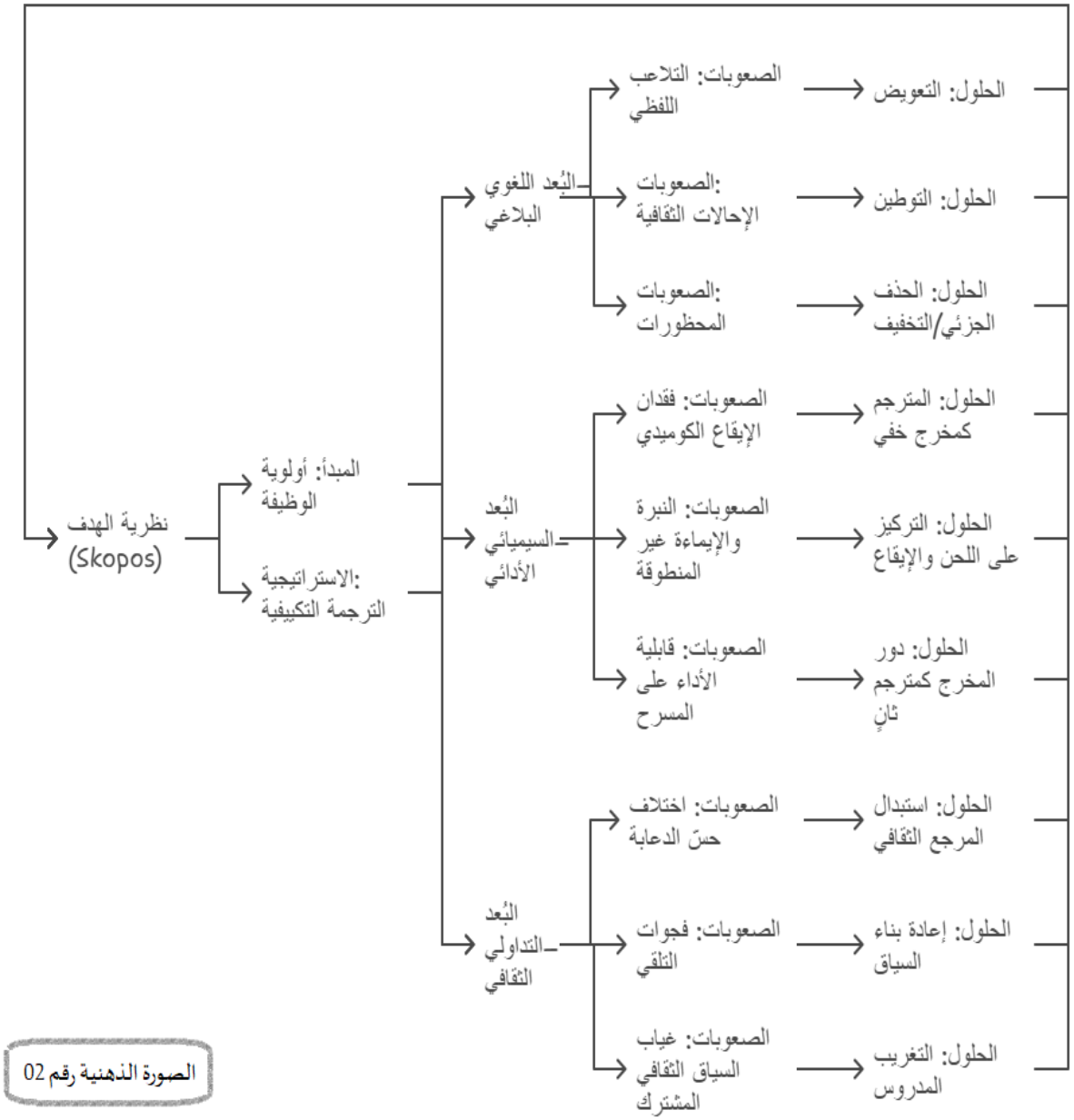
(acte créatif collaboratif) يدمج بين التفسير اللغوي والإخراج الأدائي والتأويل الثقافي. فالمترجم هنا وسيطٌ جماليٌّ وثقافيٌّ (médiateur esthétique et culturel)،يعيد الحياة إلى النص عبر لغةٍ جديدة دون أن يفقده نبرته الساخرة الأصلية.

وعليه، يمكن القول إنّ النجاح في ترجمة المسرح الكوميدي يُقاس بمدى حفاظ المترجم على وظيفة الضحك (fonction du rire) داخل ثقافة الوصول، أي بقدر ما يظلّ النص المترجَم قادرًا على إثارة التفاعل الجماعي (réaction collective du public) الذي شكّل جوهر التجربة الكوميدية الأولى. فحيثما يُعاد خلق الضحك، تُعاد الحياة للمسرح المترجَم.

وتُبيّن الصورةُ الذهنية رقم (02)، التي صممها الباحث، البنيةَ العامة للتحديات التي تواجه ترجمة الفكاهة الدرامية، وكيف تتوزّع هذه التحديات عبر ثلاثة مستويات رئيسة :**اللغوي–البلاغي، والسيميائي–الأدائي، والتداولي–الثقافي** .ففي المستوى الأول، تظهر صعوبات مرتبطة باللعب اللغوي، والإحالات الثقافية، والمحرّمات، وما يقابلها من حلول مثل التعويض أو التوطين أو التخفيض الجزئي. أمّا المستوى الثاني، فيتعلّق بالعناصر غير اللفظية كالنبرة والإيقاع والأداء المسرحي، ويقابله التركيز على الإيقاع أو إشراك المخرج بوصفه «مترجمًا ثانيًا». ويعرض المستوى الثالث الفجوات الثقافية واختلاف خلفيات التلقي، واقتراح حلولٍ كاستبدال المرجع الثقافي أو إعادة بناء السياق أو اعتماد التغريب عند الضرورة.

ويكشف هذا التدرّج أنّ ترجمة الضحك ليست عملية لغوية فحسب، بل إعادة بناء لآلياته عبر مستويات متعددة، بحيث يتحقق الهدف الوظيفي للنص المترجَم كلما تمكّن المترجم من إعادة خلق الأثر الكوميدي داخل ثقافة الوصول.

ترجمة الفكاهة الدرامية: التحديات والحلول



الصورة الذهنية رقم 02

خلاصة الفصل الثالث

يتّضح ممّا تقدّم أنّ ترجمة الفكاهة في النص الدرامي تمثّل مجالًا خصبًا تتقاطع فيه الاعتبارات اللسانية والجمالية والثقافية، بحيث تتجاوز حدود النقل اللغوي إلى فضاءٍ أدائيٍّ وتداوليٍّ متكامل. لقد حاول هذا الفصل، في حدود ما تسمح به الإطار النظري، أن يُبرز طبيعة التعقيد الذي تنطوي عليه الفكاهة المسرحية، وأن يبيّن كيف تتحوّل الترجمة فيها من عملية لغوية إلى فعل تأويلي وجمالي (acte interprétatif et esthétique).

لقد كشفت المقاربة التحليلية أن التحديات التي تعترض المترجم المسرحي تتشابك عبر أبعادٍ ثلاثة: لغوية–بلاغية، وسيميائية–أدائية، وتداولية–ثقافية؛ وهي مستويات تتضافر ولا تنفك عن بعضها في صناعة الأثر الكوميدي.

قد كشفت المقاربة التحليلية أن التحديات التي تعترض المترجم المسرحي تتشابك عبر أبعادٍ ثلاثة: لغوية–بلاغية، وسيميائية–أدائية، وتداولية–ثقافية؛ وهي مستويات تتضافر ولا تنفك عن بعضها في صناعة الأثر الكوميدي.

كما أبرزت الدراسة أن النظريات الوظيفية الحديثة، وفي طليعتها نظرية "الغاية" ونظرية "الملاءمة"، قد أسهمت في توسيع مفهوم الأمانة، لينزاح من ضيق المطابقة الحرفية إلى رحابة الوفاء بالوظيفة؛ مما يمنح المترجم حريةً مسؤولة تُعينه على إعادة تشكيل الضحك بما يتناغم مع خصوصيات ثقافة الاستقبال

ومن جهة أخرى، أكّد هذا الفصل على أنّ المترجم المسرحي ليس مجرّد ناقلٍ للمعنى، بل وسيطٌ جمالي وثقافي (médiateur esthétique et culturel) يشارك المخرج والممثلين في صناعة الأثر الأدائي، ويضطلع بدور محوري في تحويل النص من بنية مكتوبة إلى تجربة حية على الخشبة. فالترجمة المسرحية الكوميدية، في جوهرها، ممارسة إبداعية تشاركية تتطلّب وعيًا لغويًا وسيميائيًا وثقافيًا متكاملًا.

وانطلاقًا من هذه النتائج، يمكن القول إنّ هذا الفصل قد مهّد، على المستوى النظري والمنهجي، لفهم الآليات التي تُنتج الفكاهة المسرحية وتُعيد تشكيلها عبر الترجمة. غير أنّ اختبار فعالية هذه المبادئ لا يكتمل إلا من خلال التطبيق النقدي على نصوصٍ محددة. ولهذا، يأتي الفصل الرابع ليُجسّد البعد التطبيقي لهذا الإطار النظري، من خلال تحليلٍ نقديٍّ لترجمة الفكاهة في *سيرانو دو برجراك*، بالاستناد إلى مقاربتين متكاملتين: المنهج التحليلي والمنهج النقدي.

وسيُخصص الفصل الموالي إلى تبيان مدى صلاحية المفاهيم المستخلصة في تحليل الممارسة الترجمية الواقعية، ومقارنة الاستراتيجيات التي اعتمدها كلّ من مصطفى لطفي المنفلوطي وعبّاس حافظ في نقل الأثر الكوميدي بين اللغتين والثقافتين. وبذلك ينتقل البحث من التنظير إلى المساءلة التطبيقية (évaluation pratique) ، في أفق بناء تصورٍ علميٍّ أكثر شمولًا لظاهرة ترجمة الفكاهة المسرحية بين العربية والفرنسية.

الفصل الرابع: دراسة تطبيقية تحليلية ونقدية للمدونة بين الأصل والنقل

الفصل الرابع: دراسة تطبيقية تحليلية ونقدية للمدونة بين الأصل والنقل

- **المبحث الأول: المنهج الوصفي النقدي في دراسة ترجمة الفكاهة المسرحية: حالة *سيرانو دو برجراك***

1. الإطار النظري للمنهج التحليلي: مفاهيم وتصورات

1.1.كاتارينا رايس : وظائف النص وتقييم الجودة

2.1. جوليان هاوس :(Juliane House) نموذج تقييم الجودة (التكافؤ الأسلوبي والبراغماتي)

3.1. هانس فيرمير (Hans Vermeer) نظرية الهدف(Théorie du Skopos)

2. الإطار النظري للمنهج النقدي: مفاهيم وتصورات

1.2.رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) التحويل البين–لغوي والعلاقة بين اللغة والأداء

2.2. جيرار جينيت :(Gérard Genette) العتبات النصية (Paratexte) والتناص (Intertextualité)

3.2. أنطوان بيرمان – (Antoine Berman) مفهوم تجربة الغيرية

3. إطار تحليلي متكامل لترجمة النصوص الدرامية

1.3. المنهج االوصفي والنقدي في ترجمة الفكاهة المسرحية: مسرحية "سيرانو دو برجراك" لـ إدمون روستان أنموذجًا

2.3.المنهج الوصفي وتفكيك آليات القرار الترجمي

1.2.3. أسس المنهج الوصفي ووظيفة النص المسرحي

2.2.3. التحليل اللغوي–البراغماتي والأدائي للفكاهة (دراسة تطبيقية على "تيراد الأنف")

3.2.3. البعد الأسلوبي–الإيقاعي وإشكالية نقل الشعرية المسرحية (دراسة تطبيقية على "قصيدة المبارزة")

4.2.3. التحويلات الترجمية وأثرها على البنية الدرامية

5.2.3. الأبعاد الثقافية–التاريخية في ترجمة المدونة

4. المنهج النقدي وتقييم الأثر الجمالي والثقافي للترجمة

1.4. أسس المنهج النقدي و"تجربة الغيرية"

2.4.غائية الترجمة وتأثيرها على الاختيارات النقدية

3.4. نقد الأبعاد الاجتماعية وتمثيلات السلطة

4.4. تقييم الجودة الأدبية والأثر الجمالي

- **المبحث الثاني الدراسة التطبيقية**

1.مدونة المصدر سيرانو دو برجراك (Cyrano de Bergerac)

1.1 .العتبات النصية

1.1.1 .الغلاف(La couverture)

2.1.1.الإهداء(Dédicace)

3.1.1 .المقدمات(Préfaces)

4.1.1.العتبات في سياق الترجمة المسرحية

2.1 .التعريف بصاحب المدوّنة إدمون روستان(Edmond Rostand)

1.2.1 .تكوينه العلمي والأدبي

2.2.1 .مشروع الكتابة المسرحية عند روستانRostand

3.2.1 .أثره الأدبي والفكري

4.2.1 .خصوصيات تجربته مع الفكاهة

5.2.1 .روستان بين الأدب والتاريخ

3.1 .تقديم مدوّنة المصدر سيرانو دو برجراك

1.3.1 .البنية الدرامية للمسرحية

2.3.1 .ملخّص المسرحية

3.3.1 .دراسة أسلوبية للغة المدوّنة

1.3.3.1 .الخصائص العَروضية(les caractéristiques métriques)

2.3.3.1 .البلاغة واللعب اللفظي(le jeu verbal)

3.3.3.1 .البُعد الأسلوبي–الإيقاعي(dimension stylistique et rythmique)

4.3.3.1 .العلاقة بين اللغة والأداء(langue et performance)

5.3.3.1 .ملامح الفكاهة في مسرحية سيرانو دو برجراك

الفكاهة اللفظية(le comique de langage)

الفكاهة الموقفية(le comique de situation)

الفكاهة القائمة على التناص(le comique intertextuel)

المفارقة بين البطولي والهزلي(le contraste tragique–comique)

أثر الفكاهة في التلقي(la réception comique)

2.مدونة الاقتباس (الشاعر – مصطفى لطفي المنفلوطي)

1.2 .العتبات النصيّة

1.1.2 .غلاف النص

1.2 .العتبات النصيّة

1.1.2 .غلاف النص

2.1.2 .الإهداء

3.1.2 .التقديم (المقدّمة)

4.1.2 .الفهارس والتنظيم الداخلي

5.1.2 .الدلالة النقدية للعتبات

2.2 .التعريف بصاحب مدونة الاقتباس (مصطفى لطفي المنفلوطي)

1.2.2 .السيرة الأدبية والنقدية

2.2.2 .إسهاماته في الأدب العربي

3.2.2 .مكانته في المسرح المترجم

4.2.2 .النقد الموجّه إليه

3.2 .تقديم مدوّنة الاقتباس: الشاعر

1.3.2 .البنية الدرامية

2.3.2.الشخصيات

3.3.2.ملخّص الأحداث

4.3.2.البعد الثقافي للاقتباس

5.3.2 .دراسة أسلوبية للغة المنفلوطي

1.5.3.2 .الطابع العام للغة

2.5.3.2 .الإيقاع(le rythme)

3.5.3.2 .التراكيب والأسلوب(la syntaxe et le style)

4.5.3.2 .البلاغة(la rhétorique)

5.5.3.2 .التقنيات المسرحية(techniques théâtrales)

6.5.3.2 .الخلاصة الأسلوبية

4.2 .ملامح الفكاهة في اقتباس الشاعر

1.4.2 .الفكاهة اللفظية(le comique de langage)

2.4.2 .الفكاهة الموقفية(le comique de situation)

3.4.2 .الفكاهة القائمة على السخرية(l'ironie)

4.4.2 .الفكاهة الرمزية(le comique symbolique)

5.4.2 .أثر الفكاهة في التلقي(la réception comique)

3 .الترجمة لعباس حافظ

1.3 .العتبات النصية

1.1.3 .الغلاف(La couverture)

2.1.3 .الإهداء والتقديم(Dédicace et préface)

3.1.3 .الفهارس والتنظيم الداخلي(Index et organisation interne)

4.1.3 .الدلالة النقدية للعتبات

2.3 التعريف بصاحب الترجمة: عباس حافظ

1.2.3 .السيرة الذاتية والأدبية

2.2.3 .مكانته في الأدب العربي

3.2.3 .منهجه في الترجمة

3.3 تقديم الترجمة

1.3.3 .البنية الدرامية

2.3.3 .ملخص الأحداث

4.3 دراسة أسلوبية(Stylistique)

2.4.3 .الإيقاع(le rythme)

3.4.3 .البلاغة والأسلوب(la rhétorique)

4.4.3 .البعد المسرحي(discours théâtral)

5.3 ملامح الفكاهة في ترجمة عباس حافظ

1.5.3 .اللعب اللفظي(le comique de langage)

2.5.3 .المفارقة(l'ironie)

3.5.3 .السخرية الاجتماعية(le comique social)

4.5.3 .الفكاهة والرمزية(humour et symbolisme)

5.5.3 .أثر الفكاهة في التلقي(la réception du comique)

4. الدراسة التحليلية النقدية

1.4. دراسة تحليلية نقدية للنماذج المختارة

2.4. مقارنة المعالجة الفكاهية عند المنفلوطي وعباس حافظ

3.4. تحليل تقنيات الترجمة (الحرفية، التأويلية، التكييفية)

4.4. مدى الحفاظ على روح الفكاهة

5.4. أثر الخلفية الثقافية للمترجم على إعادة بناء الفكاهة

6.4. مدى نجاح الترجمة في الحفاظ على الرسالة الإنسانية

7.4.نقد للنقلين ومقارنتهما

1.7.4 نقد معالجة المنفلوطي

2.7.4 نقد معالجة عباس حافظ

3.7.4 المقارنة النقدية

تمهيد

بعد أن أرست الفصول السابقة الإطار النظري والمفاهيمي للبحث، بدءًا بتعريف الفكاهة ونظرياتها، مرورًا بالدراسة التقابلية لخصوصياتها بين الثقافتين، وصولاً إلى استعراض تحديات ترجمتها؛ يأتي هذا الفصل الرابع ليجسّد الشق التطبيقي للدراسة. يُعنى هذا الفصل بنقل الإشكاليات النظرية إلى حقل الممارسة، عبر إجراء دراسة تحليلية ونقدية لمدونة البحث: مسرحية" *سيرانو دو برجراك* "في نصها الأصلي، ومقارنتها بنقليها إلى العربية (اقتباس المنفلوطي وترجمة عباس حافظ).

ولتحقيق هذه الغاية، يتوزع هذا الفصل إلى ثلاثة محاور رئيسية:

ففي المبحث الأول، نعمل على تأسيس "العُدّة المنهجية" التي ستضبط سيرورة التحليل والنقد. يستهل هذا المبحث بتحديد الأطر النظرية للمنهج التحليلي، مستحضرًا مفاهيم جوهرية مثل نظرية "وظائف النص" لكاتارينا رايس(Katharina Reiss) ، ونموذج "تقييم الجودة" لجوليان هاوس(Juliane House) ، و"نظرية الهدف" لهانس فيرمير .(Hans Vermeer)

بعد ذلك، ننتقل لبناء الإطار النقدي استنادًا إلى مفهوم "التحويل البين–لغوي" لرومان جاكوبسون،و"العتبات النصية" لجيرار جينيت ،"تجربة الغيرية" لأنطوان بيرمان، وصولًا إلى صياغة إطار تحليلي متكامل نضعه تحت الاختبار الإجرائي من خلال تطبيقه على نماذج مختارة من المسرحية (مثل تيراد الأنف وقصيدة المبارزة).

أما المبحث الثاني، فيُخصَّص لتقديم مدونات الدراسة الثلاث بشكل وصفي تحليلي. نبدأ بالنص المصدر لـ" إدمون روستان"، محللين عتباته النصية، وسيرة مؤلفه، وبنيته الدرامية، وخصائصه الأسلوبية، ومركّزين على ملامح الفكاهة فيه. ثم ننتقل إلى "اقتباس المنفلوطي" (الشاعر)، و"ترجمة عباس حافظ"، مطبقين عليهما المنهج نفسه: تحليل العتبات، سيرة المترجم، البنية، والأسلوب، وكيفية تجلّي الفكاهة في كل نصٍ منقول.

وبعد إرساء المنهج وتقديم المدونات، ننطلق إلى جوهر التطبيق في القسم الأخير من الفصل (تحت عنوان "**الدراسة التحليلية النقدية** .("في هذا القسم، نقوم بتطبيق المنهج على نماذج مختارة من المدونات الثلاث، ونعقد مقارنات مباشرة حول كيفية معالجة الفكاهة، ونحلل تقنيات الترجمة (الحرفية، التكييفية)، ونقيّم مدى الحفاظ على "روح الفكاهة"، وأثر الخلفية الثقافية لكل مترجم، لنخلص في النهاية إلى نقد شامل وتقييم لمدى نجاح كل نقل في تحقيق هدفه.

يهدف هذا الفصل، بمجمله، إلى اختبار الفرضيات التي انطلقنا منها، وتقديم إجابات دقيقة قائمة على التحليل النصي، حول تعقيدات ترجمة الفكاهة المسرحية بين الأصل والنقل.

المبحث الأول: المنهج التحليلي النقدي في دراسة ترجمة الفكاهة المسرحية: حالة سيرانو دوبرجراك

1.الإطار النظري للمنهج الوصفي–التحليلي: مفاهيم وتصورات

تُعدّ ترجمة النصوص الدرامية ميدانًا معقدًا يتقاطع فيه الأدب مع فن الأداء، مما يفرض على المترجم التعامل مع تحديات تتجاوز حدود النقل اللغوي المباشر. إن الفهم العميق للوظائف النصية، والتحولات الثقافية، والديناميكيات الأدائية هو أمر حاسم لإنتاج عمل يُحافظ على جوهر النص الأصلي، وفي الوقت ذاته يتردد صداه لدى الجمهور المُتلقي الجديد.

لا يمكن تحقيق هذا التوازن الدقيق في عملية الترجمة، وتقييم جودتها، من خلال تبني نهج أحادي معزول، بل يتطلب الأمر **إطارًا تحليليًا متكاملًا** يدمج مختلف النظريات المتمحورة حول الترجمة.

يتجلى هذا التقرير كمحاولة سبر عميقة، يُحلل فيها بمنهجية نقدية دقيقة، ويُفصّل رؤى ثلة من متخصصي التنظير في حقل دراسات الترجمة الحديثة. وتشمل هذه الكوكبة الفكرية المؤثرة أعمال كل من كاثرينا رايس، وجوليان هاوس، ورومان جاكوبسون، وجيرار جينيت، وأنطوان بيرمان، وهانز فيرمير.

يهدف هذا العرض المفصل إلى بناء منهجية شاملة تدمج وجهات النظر المختلفة، لتقييم جودة الترجمة في هذا المجال الحيوي والمعقد بكفاءة وفعالية.

1.1. كاتارينا رايس: وظائف النص وتقييم الجودة

يُمثّل النموذج التصنيفي الذي طورته الباحثة (Katharina Reiss) للنصوص، بناءً على وظائفها المهيمنة، ركيزةً أساسيةً في إطار "المقاربة الوظيفية" (l'approche fonctionnelle) المعتمدة في دراسات الترجمة وتقييمها.

ووفقاً لهذا التصنيف(Reiss & Vermeer, 1984) ، تُصنّف النصوص إلى ثلاثة أنماط رئيسية:

- **النصوص الإخبارية** :(textes informatifs) وهي التي تركز على نقل الحقائق والمعلومات.
- **النصوص التعبيرية** :(textes expressifs) وهي التي تبرز فيها ذات المبدع وجوانبها الجمالية.
- **النصوص الوظيفية** :(textes opératifs) وهي التي تهدف إلى إقناع المتلقي أو دفعه لاتخاذ سلوك معين.

يفترض هذا النموذج أن لكل نمطٍ غرضاً اتصالياً سائداً، وهو ما يستلزم بالضرورة اعتماد استراتيجيات ترجمية متمايزة تتلاءم مع طبيعة الوظيفة المنشودة في النص الهدف.

يفترض هذا النموذج أن لكل نمطٍ غرضاً اتصالياً سائداً، وهو ما يستلزم بالضرورة اعتماد استراتيجيات ترجمية متمايزة تتلاءم مع طبيعة الوظيفة المنشودة في النص الهدف.

في النصوص الإخبارية، يكمن الهدف الأسمى في نقل المحتوى الواقعي بوضوح ودقة (Reiss & Vermeer,1984). أما في النصوص التعبيرية، فالتركيز يكون على نقل الجودة الجمالية والعاطفية للنص، مع إعطاء الأولوية لصوت المؤلف وأسلوبه. وهذا النوع هو السائد في الأعمال الأدبية مثل الشعر وبعض النصوص الدرامية. وتأتي النصوص الوظيفية بهدف تحفيز استجابة أو عمل معين من الجمهور، مثل النصوص الإعلانية أو الأجزاء المقنعة في المسرح (Reiss & Vermeer,1984).

عند تطبيق هذه النظرية على النصوص الدرامية، يبرز التحدي في كيفية التعامل مع تقاطع هذه الوظائف. غالباً ما تكون الوظيفة التعبيرية هي المهيمنة، حيث يسعى المؤلف إلى نقل المشاعر، والسياقات الاجتماعية، والعمق الفني من خلال الحوار وتوجيهات الأداء. يجب على المترجم هنا أن يوازن بعناية بين الإخلاص للنص الأصلي والحاجة إلى تكييف المحتوى ليتوافق مع الجمهور الجديد، هذا الإخلاص لا يقتصر على الاختيار اللغوي فقط، بل يشمل أيضاً إعادة إنتاج المشاعر والخلفيات الثقافية للنص المصدر (Reiss & Vermeer,1984).

وفي حالة المسرح الكوميدي، تكتسب الوظيفة الوظيفية أهمية كبرى، حيث يتوقف نجاح الترجمة على قدرتها على إثارة الضحك أو رد الفعل المطلوب، وهو ما قد يتعارض مع الإخلاص للبعد الفني (الوظيفة التعبيرية).

تؤكد نظرية رايس أن جودة الترجمة لا يمكن قياسها بمعيار واحد. فالترجمة التي تنجح في نقل الجانب الإخباري (مثل معلومات عن الحبكة أو العلاقات بين الشخصيات) قد تفشل في نقل البعد التعبيري، مما يؤدي إلى تجربة عاطفية "متفككة" للجمهور. وهذا يثبت أن تحديد الوظيفة المهيمنة للنص هو الخطوة الأولى الحاسمة في أي عملية ترجمية، وهو ما يضع الأساس للمنهجيات الوظيفية الأكثر شمولاً كنظرية الهدف لفيرمير. إن الفشل في فهم هذه الوظيفة يسبب انحرافات قد لا تظهر في التحليل اللغوي السطحي.

2.1. جوليان هاوس (Juliane House): نموذج تقييم الجودة (التكافؤ الأسلوبي والبراغماتي)

يوسع نموذج جوليان هاوس نطاق تقييم الجودة ليشمل أبعاداً لغوية، نصية، وبراغماتية، بهدف تحديد مدى تحقيق التكافؤ بين النص الأصلي والنص المترجم (House, 1997). يقدم هذا النموذج أدوات دقيقة لتحليل الترجمة في سياق الأداء المسرحي، حيث يتجاوز التكافؤ حدود الكلمات المنطوقة.

- التكافؤ اللغوي: يتطلب هذا البعد اهتماماً دقيقاً بالبلاغة والخيارات الأسلوبية التي تحدد صوت الشخصية (House,1997). على المترجم أن ينقل اللهجات، والمستويات اللغوية، والخصائص المميزة لكل شخصية للحفاظ على مصداقيتها.
- التكافؤ النصي: يركز على تنظيم الحوار وتوجيهات الأداء واتساقها(House,1997) يجب أن تضمن الترجمة سلاسة تدفق السرد وأن يحافظ البناء الدرامي على تأثيره الأصلي.
- التكافؤ البراغماتي (Équivalence pragmatique)

يُعَدّ هذا البعد من أكثر الأبعاد أهمية في ترجمة النصوص الدرامية (House, 1997). فهو لا يقتصر على نقل المعنى الدلالي (sens sémantique) فحسب، بل يتعدّاه إلى نقل الأفعال الإنجازية (actes illocutoires) الكامنة وراء تفاعلات الشخصيات على خشبة المسرح (House, 1997). ويرتبط هذا التكافؤ بكيفية اشتغال النص المترجَم في سياق الأداء الحي (performance scénique)، وبالطريقة التي سيتم بها استقباله وتفسيره من قِبل الممثلين والجمهور.

يشمل ذلك معالجة الفروق الدقيقة في السخرية (ironie)، أو السخرية من الذات (auto-ironie)، أو الإحالات الثقافية (références culturelles) التي قد لا يكون لها مقابل مباشر في اللغة الهدف.إن السعي لتحقيق التكافؤ البراغماتي يضع المترجم في معضلة مباشرة مع خيارات التطبيع والتغريب التي يطرحها بيرمان. فهل يجب على المترجم "تطبيع" نكتة ثقافية غير مفهومة عن طريق استبدالها بنكتة محلية لتحقيق التكافؤ البراغماتي (أي لضمان أن الجمهور سيضحك)؟ أم يجب عليه "تغريبها" عن طريق الإبقاء عليها للحفاظ على التكافؤ الأسلوبي (أي الإخلاص لمصدر النكتة)؟ هذه المعضلة هي قلب التحدي في ترجمة الفكاهة المسرحية.

يؤكد نموذج House أن الجودة ليست مجرد مسألة "صواب أو خطأ" لغوي، بل هي نتيجة لقرارات واعية تتأثر بسياق الترجمة وهدفها. يوفر النموذج إطاراً شاملاً لتقييم الترجمات، مما يتيح للمحلل فهم ما إذا كانت الترجمة تلتزم بالتأثيرات والوظائف المقصودة للنص الأصلي أم لا

3.1. هانس فيرمير (Hans Vermeer) نظرية الهدف (Théorie du Skopos)

تُعَدّ نظرية الهدف (Skopos theory) تحوّلًا جذريًا في دراسات الترجمة، إذ تقترح أن غرض الترجمة (Skopos) هو العامل الأساسي الذي يحدد استراتيجيتها، وليس النص المصدر وحده (Vermeer, 1978; Reiss & Vermeer, 1984). حيث يرى هانس فيرمير أن الترجمة ليست

مجرد تحويل شفري(transcoding) ، بل هي نوع خاص من الفعل البشري (human action) له هدف محدد، وهذا الهدف هو الذي يمنح الأولوية للخيارات الترجمية المناسبة للسياق الجديد.

ترتكز "نظرية الهدف "على هيكل من المبادئ (أو القواعد) الأساسية التي تضبط الفعل الترجمي(l'action traductionnelle) ، وتحدد أولوياته ضمن تسلسل هرمي واضح:

- **قاعدة الهدف** :(Règle du Skopos) تُعد هذه القاعدة هي المهيمنة، إذ تنص على أن عملية الترجمة تتحدد أساساً بالغاية المرجوة من النص الهدف. وبموجبها، يجب أن تُنتَج الترجمة بطريقة تضمن **ملاءمتها الوظيفية** (fonctionnellement adéquate) للغرض المحدد لها في الثقافة المستقبلة.
- **قاعدة الاتساق** :(Règle de cohérence) تُعرف أيضاً بقاعدة "الاتساق الداخلي" (cohérence intratextuelle) تقتضي هذه القاعدة ضرورة أن يكون النص الهدف متماسكاً منطقياً ومفهوماً في حد ذاته بالنسبة للمتلقي المستهدف، بحيث يشكل نصاً ذا معنى ضمن سياقه الثقافي الخاص.
- **قاعدة الإخلاص** :(Règle de fidélité) تُعرف أيضاً بقاعدة "الاتساق البيني" (la cohérence intertextuelle) وتشترط هذه القاعدة الحفاظ على علاقة ترابط مع النص المصدر غير أن الأهمية الحاسمة تكمن في أن هذا المبدأ **يخضع للمبدأين السابقين**؛ أي أن طبيعة هذا "الإخلاص" وشكلَه تتحددان وفقاً لـ "هدف" الترجمة وضرورات "الاتساق"، وليس العكس.

إن هذا الترتيب الهرمي(cette hiérarchie) ، الذي يضع "قاعدة الهدف" في صدارة المحددات، هو ما يمنح المترجم مرونة (flexibilité) منهجية واسعة، ويحرره من التقيد الحرفي بالنص المصدر.

ومن هنا يصبح المترجم مسؤولاً عن تحديد الاستراتيجية الأنسب لتحقيق الغرض المنشود. على سبيل المثال:

- إذا كان "الهدف " المُحدد" هو "تبسيط النص لجمهور مستهدف فإن للمترجم الصلاحية الكاملة لاتخاذ قرارات قد تبدو جذرية – مثل حذف مقاطع، أو إعادة صياغة أفكار، أو حتى تغيير شخصيات – طالما أن هذا الفعل يخدم "هدف" التبسيط المعلن.
- وعلى النقيض تماماً، إذا كان "الهدف" هو تحقيق "إخلاص مسرحي" (une fidélité théâtrale) بغرض التوثيق الأكاديمي أو الحفاظ على الأسلوب الأصلي، فإن الأولوية ستكون للحفاظ على النص بكل تفاصيله وربما غرابته الأسلوبية، حتى لو جاء ذلك على حساب الفهم المباشر للجمهور المعاصر.

في كلتا الحالتين، يكون المترجم قد التزم بـ "نظرية الهدف"، لأن الاستراتيجية المتبعة كانت مبررة بالغاية النهائية للترجمة.

تضع نظرية الهدف نفسها في مواجهة مباشرة مع مفهوم **تجربة الغيرية** *(épreuve de l'étranger)* لـ بيرمان. فبينما ترى نظرية فيرمير أن الهدف هو الأساس، يرى بيرمان أنّ «الإخلاص للأجنبي» هو القيمة العليا .(Berman, 1984) يمثّل هذا التباين جوهر النقاش حول أخلاقيات الترجمة *(éthique de la traduction)*، خاصة في النصوص الأدبية ذات القيمة الفنية العالية. ومع ذلك، تؤكد نظرية فيرمير أنّه «لا يوجد نص مصدر له ترجمة صحيحة أو مفضَّلة

2.الإطار النظري للمنهج النقدي: مفاهيم وتصورات

1.2 رومان جاكبسون (Romane Jakobson)– التحويل البين–لغوي والعلاقة بين اللغة والأداء

يُعدّ تمييز جاكوبسون بين أنواع الترجمة الثلاثة: داخل–اللغة (intralingual)، بين–اللغات (interlingual)، وبين–الرموز (intersemiotic)، أساسياً لفهم الطبيعة المتعددة الأوجه للترجمة في الفنون الأدائية (Jakobson, 1959). في ترجمة النصوص الدرامية يتقاطع نوعان: الترجمة بين–اللغات (نقل النص من لغة إلى أخرى) والترجمة بين–الرموز (نقل المعنى عبر أنظمة علامات مختلفة، مثل اللغة إلى الحركة أو النص إلى الأداء).

تجعل هذه العلاقة بين النص المكتوب وعناصر الأداء (الحركات، تعابير الوجه، توجيهات المسرح) مهمة المترجم تتجاوز النقل اللغوي. يجب على المترجم أن يدرك أن ترجمته تمثل جزءًا من نسيج أدائي أوسع (Jakobson, 1959). لذا ينبغي أن تكون ترجمة النص قادرة على استيعاب هذه الطبقات من المعنى غير اللفظي، وأن تدمجها في النص بحيث تسمح بأداء فعّال وناجح على خشبة المسرح.

إن الإخفاق في استيعاب التحويل بين–الرموز يؤدي إلى ترجمات قد تكتسب "الصحة اللغوية"، لكنها في جوهرها تبقى "عقيمة وغير قابلة للأداء مسرحياً"، مما يجردها من جوهرها الدرامي. فعلى سبيل المثال، قد يتلاشى الأثر الكوميدي لسخرية مكتوبة، لكونها تستند إلى إيقاع معيّن أو إشارة غير لفظية (signal non–verbal) لا يمكن اختزالها بكلمة واحدة.

يركّز رومان جاكوبسون على ضرورة نقل الأثر الرمزي واللغوي للنص بكل أبعاده المتعددة. هذا التوجه نحو الحفاظ على الأبعاد المتعددة قد يتعارض مع "هدف التبسيط "الذي قد يسمح به هانز فيرمير في إطار نظريته عن الهدف(Skopos) ، حيث يدافع جاكوبسون عن الإبقاء على ثراء النص وتعقيده الأدائي حتى في مرحلة التحويل البين–لغوي.

2.2. جيرار جينيت (Gérard Genette): العتبات النصية (Paratexte) والتناص (Intertextuality)

يُقدّم جيرار جينيت (Gérard Genette) إطارًا تحليليًا فريدًا من خلال مفهومه الشامل **المتعاليات النصية** (transtextualité)، الذي يربط نصًا بآخر .(Genette, 1992) ومن أبرز مكونات هذا المفهوم في سياق الترجمة الدرامية:

العتبات النصية :(paratexte) وهي العناصر المحيطة بالنص الأصلي، مثل المقدمات، والملاحظات الإخراجية، والحواشي، والعناوين .(Genette, 1987) هذه العناصر «تحدد الحدود والعتبات التي يتم من خلالها استقبال النصوص الدرامية.اذ ينبغي على المترجم التعامل مع هذه العتبات بعناية، لأنها توجه تفسير الجمهور وتؤثر في استجابته العاطفية (Genette, 1987) على سبيل المثال، قد يستخدم المترجم ملاحظة إخراجية (عتبة نصية) لإرشاد الممثلين حول كيفية أداء سطر معيّن، مما يحافظ على التكافؤ الأسلوبي والبراغماتي.

التناص :(intertextualité) يشمل جميع أشكال الحضور الفعلي لنص في نص آخر، سواء عبر الاقتباسات أو التلميحات أو السرقات .(Genette, 1982) وغالبًا ما تعتمد الفكاهة في النصوص المسرحية على التناص، مثل التلميح إلى عمل أدبي أو تاريخي آخر. وهنا يواجه المترجم معضلة: هل يقوم بـ«تطبيع» هذا التلميح ليناسب الثقافة الجديدة، أم يترك «الغربة» فيه معتمدًا على العتبات النصية (الحواشي) لتفسيره؟

يتقاطع مفهوم التناص مع **التكافؤ البراغماتي** لدى هاوس(House, 1997) ؛ فالفشل في نقل تلميح ثقافي (تناص) يؤدي إلى فشل في تحقيق التكافؤ البراغماتي، لأن الجمهور المستهدف قد لا يفهم النكتة أو مرجعها. ومن ناحية أخرى، يمكن للمترجم المسرحي أن يوظف العتبات النصية (Genette) للتوفيق بين **التغريب** (بيرمان) و**الهدف** (فيرمير) على سبيل المثال، يمكنه

الإبقاء على النكتة الأصلية (تغريب) ثم إضافة ملاحظة في الهوامش (عتبة نصية) لتفسيرها، مما يخدم هدف "الإخلاص الفني"

3.2. أنطوان بيرمان (Antoine Berman) – مفهوم تجربة الغيرية

يُعَدّ مفهوم تجربة الغيرية (l'épreuve de l'étranger) لدى بيرمان إحدى الرؤى الأكثر عمقًا وأخلاقية في دراسات الترجمة .حيث يرى بأن الترجمة ليست مجرد عملية لغوية، بل هي لقاء بين الثقافة الذاتية (propre) والثقافة الغريبة (étranger) يدعو بيرمان إلى "ترجمة الحرف" التي تحترم أجنبية النص وتعمل على إبرازها في اللغة الهدف ما يُعرف بـ التغريب ويرفض النهج الذي يمحو هذه الأجنبية ويُخضع النص للغة وثقافة الجمهور المستهدف (ما يُعرف بـ التطبيع / الترجمة المتمركزة عرقيا

تمثّل ترجمة الفكاهة المسرحية مثالًا نموذجيًا لهذا الصراع الفلسفي:

التطبيع :(domestication) أين يتم استبدال نكتة ثقافية غير مفهومة في النص الأصلي بنكتة محلية ذات أثر كوميدي مماثل. يركّز هذا النهج على تحقيق التكافؤ البراغماتي (House) لكنه يتعارض مع أخلاقيات بيرمان التي ترفض أي «تشويه» للنص .(Berman, 1984) يعتبر بيرمان التطبيع «خيانة» للعمل الأجنبي لأنه يفرض عليه قواعد وتقاليد الثقافة المحلية، مما يفقده خصوصيته.

التغريب :(étrangisation) وفيه يتم الإبقاء على ملامح النص الأصلي، حتى لو كانت صعبة الفهم، مع توقّع أن يتجاوز الجمهور تحدي الغيرية. يذهب بيرمان إلى أن هذا الفعل الترجمي هو «فعل الضيافة اللغوية» الذي يسمح للثقافة المحلية بالانفتاح على الآخر دون محوه أو تذويبه.(Berman, 1984)

يضيف بيرمان بُعدًا أخلاقيًا حاسمًا إلى النقاش الترجمي. فبينما يرى فيرمير أن الهدف هو كل شيء (مما قد يبرر التطبيع إذا كان الهدف هو التبسيط)، يرى بيرمان أن «الإخلاص للأجنبي» هو القيمة العليا .(Berman, 1984) هذا الصراع النظري لا يمكن حسمه بسهولة، لكنه يشكّل

جوهر أي قرار يتخذه المترجم الأدبي. ويمكن أن يتكامل موقف بيرمان مع نموذج (House) فالتغريب قد يكون وسيلة لتحقيق التكافؤ الأسلوبي (الحفاظ على صوت المؤلف)، بينما يخدم التطبيع التكافؤ البراغماتي (للحفاظ على الأثر الكوميدي)

3. إطار تحليلي متكامل لترجمة النصوص الدرامية

إن تحليل هذه النظريات بشكل منفصل لا يكشف عن الصورة الكاملة. فالتحدي الأكبر يكمن في كيفية دمجها لتشكيل منهجية نقدية شاملة. يمكن اقتراح إطار عمل متكامل يتخذ من النظريات الخمس أدوات تحليلية مترابطة.

أ. تكامل النظريات: نحو منهجية نقدية شاملة

يمكن للمحلِّل أن يبدأ بتقييم وظائف النص (Reiss & Vermeer, 1984) لتحديد طبيعته الأساسية: هل هو تعبيري، أم وظيفي، أم إخباري؟ ثم يحدّد هدف الترجمة (Vermeer, 1978)، الذي سيشكّل خارطة طريق للقرارات الاستراتيجية. بعد ذلك، يختار المترجم استراتيجية عامة بين التطبيع والتغريب (Berman, 1984) بما يتماشى مع هذا الهدف. وأثناء تنفيذ الترجمة، تُقيَّم الخيارات عبر معايير التكافؤ (House, 1997)، مع الأخذ في الاعتبار العلاقة بين النص والأداء (Jakobson, 1959) والروابط النصية .(Genette, 1992) وأخيرًا، يُقيَّم العمل من منظور أخلاقي .(Berman, 1984)

هذا ما يبينه الجدول التالي:

جدول رقم 05: تفاعل النظريات الترجمية وتقاطعاتها في ترجمة الخطاب المسرحي

النظرية	المفهوم الرئيسي	نقاط التركيز في الترجمة الدرامية	أبرز نقاط التقاطع والتباين
رايس	وظائف النص (إخبارية، تعبيرية، وظيفية)	تحديد الوظيفة المهيمنة (غالباً تعبيرية أو وظيفية)	يوفر الأساس لتحديد "الهدف" الترجمي (Vermeer,1978) ويؤثر على معايير "التكافؤ" (House,1997).
هاوس	التكافؤ الأسلوبي والبراغماتي	نقل الأثر التفاعلي	يتقاطع مباشرة مع صراع "التطبيع والتغريب" (Berman,1984).
فيرمير	نظرية الهدف	الغرض يحدد الاستراتيجية، وليس النص المصدر	يتناقض مباشرة مع "أخلاقيات الغيرية" (Berman,1984).
برمان	تجربة الغيرية والتطبيع/التغريب	البعد الأخلاقي للترجمة، وأهمية الحفاظ على "أجنبية" النص	يتناقض مع "أخلاقية الأهداف" (Vermeer,1987,) ويشكل صراعاً مع التكافؤ البراغماتي (House,1997).
جاكوبسون	الترجمة بين-اللغات وبين-الرموز	العلاقة بين النص المكتوب والأداء المسرحي	يوفر بُعداً إضافياً لتقييم الجودة (House,1997) ويتعارض مع غرض "التبسيط" (Vermeer,1978).
جينيت	العتبات النصية والتناص	توجيه القراءة، ونقل المراجع الثقافية في الفكاهة	يمكن للعتبات النصية أن تكون وسيلة للتوفيق بين التغريب (Berman,1984,) والهدف (Vermeer,1978).

1.3. المنهج الوصفي والنقدي في ترجمة الفكاهة المسرحية: مسرحية "سيرانو دو برجراك" لـ إدمون روستان أنموذجًا

تُمثّل ترجمة الفكاهة أحد أكثر التحديات استعصاءً في حقل دراسات الترجمة؛ إذ تتجاوز العملية مجرد النقل اللغوي لتصطدم بحواجز ثقافية وبراغماتية وأدائية معقدة (Attardo, 2002; Vandaele, 1999). فالأثر الكوميدي لا يكمن في الدلالة المعجمية للكلمات فحسب، بل في شبكة من التلميحات والتوريات والتلاعبات اللفظية التي تستمد فاعليتها من مرجعيات مشتركة داخل ثقافة المصدر. وتزداد هذه الإشكالية عمقًا في ترجمة النص المسرحي، حيث لا تُصنع الفكاهة لتُقرأ بصمت، بل لتُؤدّى على خشبة المسرح أمام جمهور حيّ، مما يضع اعتبارات الإيقاع، والنبرة، والتوقيت الكوميدي في صميم المعادلة الترجمية.

في هذا السياق، تقدم مسرحية *سيرانو دو برجراك* للشاعر الفرنسي (إدمون روستان)، التي عُرضت للمرة الأولى عام 1897، نموذجًا بحثيًا ثريًا وغنيًا بالتعقيدات. فهذه "الكوميديا البطولية" (*comédie héroïque*) لا تبني أثرها الفكاهي على مواقف بسيطة، بل على بنية لغوية وشعرية شديدة الخصوصية، تعتمد على التلاعب اللفظي البارع، والإيقاع المهيب للشعر الألكسندرَن (*alexandrin*)، وشبكة كثيفة من الإحالات الثقافية والتاريخية الخاصة بفرنسا في القرن السابع عشر، مثل المبارزة كطقس اجتماعي، ومفهوم الشرف الغاسكوني، وروح الـ *panache*. (روح التأنّق والجرأة)

وقد حظي هذا العمل باستقبال لافت في الأدب العربي الحديث عبر نسختين تمثل كل منهما مقاربة ترجمية مختلفة جذريًا، مما يجعلهما حقلاً مثالياً للدراسة المقارنة:

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (1876–1924) بعنوان "الشاعر" (1921): لا يُعد هذا العمل ترجمة بالمعنى الأكاديمي المعاصر، بل هو عملية "تعريب" و"إعادة كتابة" (*réécriture*) منهجية، حوّل فيها المنفلوطي المسرحية الشعرية إلى رواية نثرية تهدف إلى التوافق مع الذائقة الجمالية والقيم الأخلاقية السائدة لدى جمهور عصر النهضة العربية. فقد

كان هدف المنفلوطي تربويًا وتهذيبيًا بالدرجة الأولى، حيث سعى إلى تقديم عمل أدبي يغذي الوجدان العربي بقصص التضحية والحب العذري، متجاوزًا الكثير من الخصوصيات الفرنسية.

ترجمة عباس حافظ (1897–1967): يمثل عباس حافظ، وهو كاتب ومترجم مصري نشط في المجلات الأدبية مثل "الرسالة الجديدة" ، مرحلة لاحقة في تطور الوعي الترجمي. تفترض هذه الدراسة أن ترجمته للمسرحية، وإن كانت أقل شهرة من اقتباس المنفلوطي، تمثل نموذجًا يسعى إلى قدر أكبر من الأمانة للنص الأصلي، مع محاولة الحفاظ على بنيته المسرحية وطابعه الشعري، مما يجعلها نقطة مقابلة مثالية لتحليل استراتيجيات المنفلوطي وتقييمها.

وبالنظر إلى طبيعة هذا البحث التي تقوم على تحليل ظاهرة ترجمية معقّدة، فقد تم اعتماد منهج وصفي–تحليلي مدعوم بـ مقاربة نقدية .إذ ينطلق العمل أولًا من منهج وصفي تحليلي يُعنى بتفكيك النصوص الأصلية ومقابلاتها المترجمة، ورصد آليات اتخاذ القرار الترجمي لدى كل من المنفلوطي وعباس حافظ، مع فحص التفاعلات بين البنية اللغوية والسياقات الثقافية في تشكيل الأثر الفكاهي. وبعد هذا التفكيك الوصفي، ينتقل البحث إلى منهج نقدي يستهدف تقييم تلك القرارات الترجمية، وقياس أثرها الجمالي والثقافي على المتلقي، في ضوء معايير أدبية ونظرية محددة.

ويستند هذا الإجراء المنهجي إلى إطار نظري متعدد المستويات، يجمع بين نظرية أنماط النصوص(Reiss, 1971/2000) ، ونموذج تقييم جودة الترجمة(House, 1997) ، ونظرية الهدف(Vermeer, 1989) ، إضافة إلى نقد انزياحات الترجمة كذا الطابع الإثني (Berman, 1984/1992)، بما يسمح بمقاربة شاملة ودقيقة لهذه الظاهرة، ويضمن قراءة علمية متوازنة تظهر الفروق المنهجية بين الترجمات موضوع الدراسة.

2.3.المنهج الوصفي وتفكيك آليات القرار الترجمي

يقوم المنهج الوصفي على تحليل دقيق لبنية القرارات التي يتخذها المترجم أثناء عملية النقل، بهدف تجاوز الأحكام الانطباعية حول «جودة» الترجمة إلى فحص موضوعي لما يحدث داخل النص أثناء انتقاله من لغة إلى أخرى. ويُعنى هذا المنهج برصد كيفية تشكّل الخيارات اللغوية والأسلوبية والثقافية، وبتفكيك الآليات التي تحكم عمل المترجم، في محاولة للإجابة عن سؤالين محوريين :كيف تمت الترجمة؟ ولماذا اختار المترجم استراتيجية معينة دون غيرها؟

1.2.3. أسس المنهج الوصفي ووظيفة النص المسرحي

يقتضي المنهج الوصفي في الترجمة البدء بتحديد وظيفة النص المسرحي قبل تحليل أي قرار ترجمي، لأن فهم الوظيفة الأصلية يشكّل المعيار الأساس لقياس مدى ملاءمة الاختيارات التي اعتمدها المترجم. وفي هذا الإطار، تقدّم نظرية أنماط النصوص لـ كاتارينا رايس إطارًا منهجيًا دقيقًا، إذ تصنّف النصوص وفق وظيفتها التواصلية المهيمنة إلى ثلاثة أنواع :إعلامية (informative)، وتعبيرية (expressive)، وإقناعية (opérative). (Reiss, 1971/2000)

وبالاستناد إلى هذا التصنيف، تُدرَج مسرحية سيرانو دو برجراك ضمن النصوص التعبيرية، حيث لا يتركّز هدفها الرئيس على نقل المعلومات أو التأثير الإقناعي، بل على إحداث أثر جمالي يقوم على متواليات الأسلوب والإيقاع والصور الشعرية. ومن ثمّ، فإن الترجمة المناسبة لهذا النوع من النصوص، وفق رايس، هي الترجمة القادرة على إعادة إنتاج القيمة الجمالية والبنية الفنية للنص الأصلي داخل اللغة والثقافة الهدف.

وبذلك، يمثّل تحديد وظيفة النص خطوة أساسية لفحص مدى نجاح أو إخفاق كل من المنفلوطي وعباس حافظ في الحفاظ على هذه الوظيفة التعبيرية، ورصد التحولات التي طرأت على القيمة الفنية في نسختيهما العربيتين.

2.2.3. التحليل اللغوي–البراغماتي والأدائي للفكاهة (دراسة تطبيقية على "تيراد الأنف")

عتبر "تيراد الأنف" *(la tirade du nez)* في الفصل الأول من المسرحية أحد أشهر المشاهد في تاريخ المسرح الفرنسي، وهو مثال ساطع على الكوميديا القائمة على البراعة اللغوية والأداء المسرحي. في هذا المشهد، يسخر النبيل (Valvert) من أنف سيرانو الضخم بعبارة باهتة: *"Vous... vous avez un nez... un nez... très grand"* [لديك... لديك أنف... أنف... كبير جدًا]. فيرد سيرانو بخطبة طويلة يستعرض فيها عشرات الطرق الأكثر إبداعًا وذكاءً لوصف أنفه، مقسمًا إياها حسب الأسلوب: عدواني، ودود، وصفي، فضولي، شعري، درامي، إلخ.

الأصل الفرنسي: الفكاهة هنا متعددة المستويات. فعلى المستوى **اللغوي**، هناك استعراض هائل للثراء المعجمي والقدرة على التلاعب بالأساليب. وعلى المستوى **البراغماتي**، يستخدم سيرانو اللغة كفعل كلامي (*acte de langage*) لسحق خصمه ليس بقوة السيف، بل بقوة الكلمة، محولاً الإهانة إلى منصة لاستعراض تفوقه الفكري. أما على المستوى **الأدائي**، فإن المشهد يعتمد على التدرج (*crescendo*) في الأداء الصوتي للممثل، وتنوع النبرات، والتوقيت الكوميدي الدقيق الذي يولد الضحك من خلال المفاجأة والإعجاب ببراعة البطل.[9]

- **نسخة المنفلوطي:** يقوم المنفلوطي بتحويل جذري لهذا المشهد. فهو يحذف بالكامل تقريبًا الاستعراض اللغوي الفكاهي، ويختزل الرد في خطبة أخلاقية وعظية حول الكرامة الإنسانية ومعنى الرجولة الحقيقية التي لا تقاس بجمال المظهر. يقول بطله "الشاعر": "اعلم أيها السيد أني أنظر إلى أنفي هذا فأرى به جمالاً وجلالاً لا تراهما أنت ولا غيرك... لأني لا أرى به إلا أداة من أدوات الدفاع عن كرامتي وشرفي" (المنفلوطي، 1921). هنا، حدث تحول وظيفي كامل: من مشهد كوميدي "تعبيري" يهدف إلى إضحاك الجمهور وإبهاره، إلى مشهد ميلودرامي "إقناعي" يهدف إلى تلقين درس أخلاقي.

نسخة عباس حافظ (النموذج المقابل): يُفترض أن ترجمة تسعى للأمانة ستحاول الحفاظ على بنية التيراد الأصلية وتنوع الأساليب. التحدي الأكبر هنا هو إيجاد مقابلات عربية

للتلاعبات اللفظية والجناس، مع الحفاظ على إيقاع يسمح للممثل بالأداء الكوميدي. قد يلجأ المترجم إلى استراتيجيات "التعويض" (*compensation*)، كاستخدام السجع أو الطباق في بعض المواضع لتعويض الفكاهة اللفظية المفقودة، أو إضافة شروح ضمنية لبعض الإشارات الثقافية.

باستخدام نموذج تقييم جودة الترجمة لـ جوليان هاوس، يمكننا تشخيص "عدم التطابق" (*décalages*) بين الأصل ونسخة المنفلوطي. فعلى مستوى **المجال** (Domaine)، تغير موضوع الخطاب من استعراض بلاغي ساخر إلى موعظة أخلاقية. وعلى مستوى **العلاقة** (Teneur)، تحولت العلاقة الديناميكية بين ندّين متساويين في المبارزة الكلامية إلى علاقة فوقية بين الحكيم الواعظ والجاهل السطحي. هذه التغييرات الجذرية تجعل من نسخة المنفلوطي "نسخة" (*version*) بالمعنى الذي تقصده هاوس، أي نصًا تم تكييفه بشكل كبير لخدمة وظيفة جديدة في الثقافة الهدف، وليس "ترجمة خفية" (*traduction couverte*) تسعى لتحقيق تكافؤ وظيفي.[18]

جدولرقم 06: تحليل مقارن لاستراتيجيات ترجمة الأدوات الفكاهية في "تيراد الأنف"

النموذج المصدر (إدمون روستان)	الأداة الفكاهية	ترجمة مصطفى لطفي المنفلوطي	الاستراتيجية المتبعة	ترجمة عباس حافظ	الاستراتيجية المتبعة	تحليل الأثر
Agressif: «Moi, monsieur, si j'avais un tel nez, Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse«!	السخرية العدوانية / المبالغة	"لو كان لي مثل هذا الأنف لجدعته بيدي!" (مختزل ضمن سرد)	حذف البنية الحوارية، إدماج، تبسيط.	"أما أنا يا سيدي، فلو كان لي مثل هذا الأنف، لوجب عليّ	ترجمة دلالية، الحفاظ على الأسلوب.	نسخة المنفلوطي تفقد الأثر الأدائي المباشر. النسخة الافتراضية

					بتره في الحال!"	تحافظ على القوة الهجومية للعبارة.
Amical: «Mais il doit tremper dans votre tasse: Pour boire, faites-vous fabriquer un hanap«!	الفكاهة الودودة / الصورة الكاريكاتورية	(محذوف بالكامل)	حذف.	"لا بد أنه يغطس في فنجانك! عليك أن تطلب صنع كأس خاص لتشرب!"	إيجاد مقابل وظيفي، شرح ضمني.	الحذف لدى المنفلوطي يفقر النص من تنوعه النغمي. النسخة الافتراضية تحافظ على التحول في النبرة.
Poétique: «C'est une roche?... c'est un pic?... c'est un cap? Que dis-je, c'est un cap?... C'est une péninsule«!	التدرج الشعري / الاستعارة	"أهو صخرة؟ أهو قمة؟ أهو رأس؟ بل ما أقول رأسًا؟ إنه شبه جزيرة!" (مقتبس في مواضع أخرى)	نقل جزئي، فقدان الإيقاع.	"أصخرةٌ هو؟... أقمةٌ؟... أرأسٌ يمتد في البحر؟ بل أقول رأسًا؟... إنه لشبه جزيرة!"	محاكاة الإيقاع، استخدام الشعر المنثور.	النسخة الافتراضية تحاول الحفاظ على الموسيقى الشعرية والأدائية للتدرج اللفظي.
Dramatique: «C'est la Mer Rouge quand il saigne«!	الصورة الدرامية / الكناية	(محذوف بالكامل)	حذف.	"إنه البحر الأحمر حين ينزف!"	ترجمة حرفية للمجاز.	خسارة صورة بصرية قوية ومفاجئة لدى المنفلوطي.

3.2.3. البعد الأسلوبي–الإيقاعي وإشكالية نقل الشعرية المسرحية (دراسة تطبيقية على "قصيدة المبارزة")

تكمن عبقرية (Rostand) في قدرته على دمج الفعل المسرحي بالبنية الشعرية. ويتجلى هذا بأوضح صوره في مشهد "قصيدة المبارزة" (la ballade du duel)، حيث يبارز سيرانو خصمه وهو يرتجل قصيدة من نوع الـ *ballade* (وهو شكل شعري فرنسي قديم له بنية محددة)، متوعدًا إياه بأنه سيطعنه عند إلقاء الشطر الأخير من القصيدة، وهو ما يفعله بالفعل.

الأصل الفرنسي: كُتبت المسرحية بالكامل تقريبًا بالوزن الألكسندرَن (vers alexandrin)، وهو بيت شعري مكون من اثني عشر مقطعًا لفظيًا، مع وقفة إلزامية في المنتصف (césure) تفصله إلى شطرين متساويين (ستة مقاطع لكل منهما). يمنح هذا الوزن النص إيقاعًا نبيلاً ورسميًا، لكنه مرن بما يكفي ليناسب الحوار السريع والمناجاة الطويلة.[21] في مشهد المبارزة، يتوافق إيقاع حركة السيف مع إيقاع الأبيات الشعرية، مما يخلق اندماجًا تامًا بين الكلمة والفعل، ويحول العنف الجسدي إلى فن جمالي.

نسخة المنفلوطي: إدراكًا منه لاستحالة نقل الوزن الألكسندرَن إلى العربية، واستجابةً لمتطلبات النوع الأدبي الذي اختاره (الرواية النثرية)، لجأ المنفلوطي إلى استراتيجية "التعويض" (compensation) عبر استخدام النثر الفني المسجوع والمقفى. هذا الاختيار يعكس بوضوح استراتيجية "التدجين" أو "الترويض" (domestication)، حيث يتم استبدال نظام شعري أجنبي غير مألوف للقارئ العربي بتقليد بلاغي عربي أصيل وراسخ (السجع). ورغم أن هذا الأسلوب يمنح النص موسيقى خاصة به، إلا أنه يفصل تمامًا بين إيقاع اللغة وإيقاع الفعل المسرحي، ويفقد النص قابليته للأداء (jouabilité).

نسخة عباس حافظ (النموذج المقابل): أمام هذه الإشكالية، كان يمكن لمترجم يسعى إلى "التغريب" أن يتبنى حلولاً مختلفة. كان بإمكانه استخدام الشعر الحر أو شعر التفعيلة لمحاولة محاكاة الإيقاع المتدفق للنص الأصلي دون الالتزام بنظام الوزن والقافية الصارم. أو كان

بإمكانه استخدام النثر المرسل مع التركيز على الحفاظ على الصور الشعرية والبنية الحوارية، مع إضافة هوامش أو مقدمة تشرح للقارئ طبيعة الشعر في النص الأصلي. هذا الاختيار كان سيمثل محاولة للحفاظ على "غربة" النص وخصوصيته الجمالية.

4.2.3. التحويلات الترجمية وأثرها على البنية الدرامية

إن مقارنة بنية اقتباس المنفلوطي بالنص الأصلي تكشف عن عمليات حذف وإضافة وإعادة ترتيب منهجية. فعلى سبيل المثال، يحذف المنفلوطي تمامًا الإشارات إلى شخصيات وسياقات أدبية فرنسية دقيقة، مثل الممثل البدين (Montfleury) الذي يطرده سيرانو من المسرح في المشهد الافتتاحي، أو الإشارات الساخرة للصالونات الأدبية النسائية (les précieuses).9 من وجهة نظره، هذه التفاصيل لا تهم القارئ العربي وقد تعيق فهمه للجوهر الأخلاقي للقصة. في المقابل، يضيف المنفلوطي استطرادات وعظية مطولة لا وجود لها في الأصل، تهدف إلى توضيح العبرة الأخلاقية من الأحداث.

يمكن فهم هذه التحويلات من خلال مفاهيم جاكوبسون الذي يرى أن الترجمة ليست مجرد نقل "بين اللغات" (interlinguistique)، بل يمكن أن تكون أيضًا "داخل اللغة" (intralinguistique)، أي "إعادة صياغة" (reformulation) (Jakobson, 1959/2012). يمكن اعتبار عمل المنفلوطي نوعًا من إعادة الصياغة الموسعة، حيث لا يهدف إلى تحقيق تكافؤ على مستوى الكلمة أو الجملة، بل يسعى لتحقيق "تكافؤ في الاختلاف" (équivalence dans la différence) على مستوى الرسالة الكلية. لقد استخلص الرسالة الأخلاقية التي رآها في النص الأصلي (التضحية، الحب النبيل، تفوق جوهر الإنسان على مظهره)، ثم أعاد صياغتها بالكامل في قالب لغوي وثقافي جديد يتناسب مع جمهوره.

5.2.3. الأبعاد الثقافية–التاريخية في ترجمة المدونة

تزخر مسرحية *سيرانو دو برجراك* برموز ثقافية فرنسية يصعب نقلها دون خسارة. مفاهيم مثل شرف الغاسكونيين (fierté gasconne)، وهو مزيج من التفاخر والولاء والشجاعة، أو المبارزة كطقس اجتماعي لتسوية نزاعات الشرف، أو مفهوم الـ panache الذي يجمع بين البطولة والأناقة والظرف حتى في مواجهة الموت، كلها تشكل جزءًا لا يتجزأ من هوية النص.

هنا، يمكن تطبيق نظرية "العتبات النصية" (paratextualité) لـ جيرار جينيت لتحليل أحد أهم القرارات الترجمية التي اتخذها المنفلوطي. يرى جينيت أن النص لا يوجد في فراغ، بل تحيط به "عتبات" (مثل العنوان، المقدمة، اسم المؤلف، الغلاف) توجه قراءة المتلقي وتشكّل أفقه التوقعي (Genette, 1997). إن قرار المنفلوطي بتغيير العنوان الأصلي *سيرانو دو برجراك* (الذي يشير إلى شخصية تاريخية محددة) إلى العنوان العام "الشاعر" هو تدخل جوهري في عتبات النص. هذا التغيير يعيد توجيه قراءة العمل بأكمله، فيتحول من "كوميديا بطولية" عن مبارز وشاعر غريب الأطوار، إلى "مأساة رومانسية" عن العبقرية المعذبة للشاعر بشكل عام. لقد أزال المنفلوطي الخصوصية التاريخية للشخصية ليحولها إلى نموذج أصلي (archétype) عالمي يسهل على القارئ العربي التماهي معه، وهو قرار ينسجم تمامًا مع استراتيجيته القائمة على استبدال الخصوصية الثقافية بالعمومية الأخلاقية.

4. المنهج النقدي وتقييم الأثر الجمالي والثقافي للترجمة

إذا كان المنهج التحليلي يركز على وصف وتفسير القرارات الترجمية، فإن المنهج النقدي يذهب أبعد من ذلك، حيث يسعى إلى تقييم هذه القرارات في ضوء معايير جمالية وأخلاقية وثقافية. إنه لا يكتفي بسؤال "كيف؟" بل يطرح سؤال "إلى أي مدى نجحت الترجمة في تحقيق أهدافها؟" و"ما هي الآثار المترتبة على اختيارات المترجم؟".

1.4. أسس المنهج النقدي و"تجربة الغيرية"

يقدم الناقد ومنظر الترجمة الفرنسي أنطوان بيرمان إطارًا نقديًا ذا بعد أخلاقي عميق في كتابه L'épreuve de l'étranger . يرى بيرمان أن كل ثقافة تميل بطبيعتها إلى مقاومة "الآخر" الأجنبي، وأن الترجمة غالبًا ما تكون أداة لهذه المقاومة عبر تطويع النص الأجنبي ومحو غرابته لجعله مألوفًا ومستساغًا. هو يسمي هذا النوع من الترجمة "ترجمة إثنية المركز" (traduction ethnocentrique)، وهي في نظره خيانة مزدوجة: خيانة للنص الأصلي الذي تم تشويهه، وخيانة للثقافة المستقبلة التي حُرمت من فرصة الإثراء عبر لقاء حقيقي مع الآخر (Berman, 1984/1992). في المقابل، يدعو بيرمان إلى ترجمة "أخلاقية" (*éthique*) تحتفي بـ"غرابة" النص الأجنبي وتسعى إلى نقلها بأمانة إلى لغة الاستقبال، مما يوسع من إمكانيات اللغة والثقافة المستقبلة.

من هذا المنظور البيرماني، يمكن توجيه نقد حاد لعمل المنفلوطي. فاقتباسه يمثل نموذجًا صارخًا للترجمة الإثنية المركز التي تمحو الآخر بشكل منهجي. لقد أخضع المنفلوطي النص الفرنسي لعملية "تطهير" ثقافي وأخلاقي، وحذف كل ما قد يبدو غريبًا أو صادمًا للذوق المحافظ في عصره، وفرض عليه رؤيته الخاصة للعالم. أما ترجمة عباس حافظ (الافتراضية)، فبقدر ما تحاول الحفاظ على الشكل المسرحي والإيقاع الشعري والخصوصيات الثقافية للأصل، يمكن اعتبارها محاولة لترجمة "أخلاقية" تفتح اللغة العربية على "تجربة الغير".

2.4.غائية الترجمة وتأثيرها على الاختيارات النقدية

ومع ذلك، فإن الحكم النقدي القائم على معيار واحد (مثل معيار بيرمان) قد يكون مضللاً إذا لم يأخذ في الاعتبار الغرض من الترجمة. وهنا تبرز أهمية نظرية الهدف التي طورها (*Hans Vermeer*). تؤكد هذه النظرية أن الفعل الترجمي، كأي فعل إنساني، محكوم بالهدف (*Skopos*) الذي يسعى إلى تحقيقه. وبالتالي، فإن استراتيجية الترجمة لا تتحدد بالنص المصدر، بل بالوظيفة التي يُراد للنص المترجم أن يؤديها في الثقافة الهدف (Vermeer, 1989).

بتطبيق هذه النظرية، يتغير منظورنا النقدي بشكل كبير:

- **هدف المنفلوطي:** لم يكن هدفه تقديم ترجمة أمينة لمسرحية فرنسية لجمهور من المتخصصين في المسرح، بل كان هدفه "اقتباس" عمل أدبي عالمي وتحويله إلى رواية مؤثرة تصلح للقراءة الفردية وتخدم المشروع الإصلاحي والتربوي لعصر النهضة.[13] كان الجمهور المستهدف هو القارئ العربي الشاب الذي يسعى إلى التهذيب الأخلاقي والوجداني. بناءً على هذا الهدف المحدد، يمكن القول إن عمل المنفلوطي كان **ناجحًا بامتياز**. لقد حقق انتشارًا هائلاً وأثرًا عميقًا في أجيال من القراء العرب، وأصبح جزءًا من النسيج الأدبي العربي الحديث.
- **هدف حافظ:** على النقيض، يُفترض أن هدف حافظ كان مختلفًا تمامًا: تقديم نص مسرحي قابل للأداء على خشبة المسرح، ومخلص لروح (Rostand) الشعرية والكوميدية. وبالتالي، يجب تقييم ترجمته بمعايير مختلفة تمامًا، تركز على قابلية الأداء، والحفاظ على الإيقاع، ونجاح نقل الفكاهة.

تكشف هذه المقارنة عن مفارقة مركزية: **إن نجاح عمل المنفلوطي كأثر أدبي عربي أصيل هو نفسه سبب فشله كترجمة مسرحية أمينة.** العوامل التي ضمنت له القبول والانتشار (لغته البيانية السلسة، قيمه الأخلاقية المحافظة، تركيزه على العاطفة والميلودراما) هي ذاتها العوامل التي أبعدته عن روح الأصل الفكاهية والبطولية والساخرة. هذا التناقض يسلط الضوء على

طبيعة "إعادة الكتابة" في فترات التحولات الثقافية الكبرى، حيث تكون الترجمة أداة في خدمة مشروع ثقافي أوسع.

3.4. نقد الأبعاد الاجتماعية وتمثيلات السلطة

يكشف النقد الاجتماعي للنص المترجم عن تحولات دقيقة في تمثيل علاقات القوة والطبقة. النص الأصلي يقدم نقدًا ضمنيًا للمجتمع الأرستقراطي، حيث يتحدى الشاعر الفقير والمتمرد (سيرانو) سلطة النبيل المتغطرس وذي النفوذ الكونت دو غيش. في نسخة المنفلوطي، يميل الصراع إلى أن يأخذ طابعًا أخلاقيًا فرديًا أكثر منه صراعًا طبقيًا. يتم التركيز على فضائل البطل الشخصية (الشهامة، عزة النفس) في مقابل رذائل خصمه (الغرور، الظلم)، مع تخفيف حدة النقد الموجه للبنية الاجتماعية الهرمية.

كما يظهر تحول لافت في تمثيل شخصية (Roxane). في الأصل، هي شخصية تنتمي إلى تيار les précieuses، وهي حركة ثقافية نسائية في القرن السابع عشر دعت إلى تهذيب اللغة والعواطف. ورغم السخرية من بعض مبالغات هذا التيار، فإن (Roxane) تظهر كامرأة ذكية، ومثقفة، وذات ذائقة أدبية رفيعة. أما في نسخة المنفلوطي، لا تُسلب البطلة صفة الذكاء كليًا، لكن التركيز يتحوّل إلى إبراز العذرية والحب بوصفهما السمة المركزية لشخصيتها. فتصبح مُمثِّلةً لصورة مثالية للجمال العذري والبراءة، وغايةً للحب والتضحية، في تجسيد لرؤية تقليدية لدور المرأة، حيث تُختزل قيمتها في نقائها العاطفي أكثر من بعدها الفكري.

4.4. تقييم الجودة الأدبية والأثر الجمالي

يبقى التحدي الأكبر هو تقييم الخسارة والمكسب في الأثر الجمالي، خاصة فيما يتعلق بروح النص التي تتجسد في مفهوم الـ *panache*. هذا المفهوم، الذي دخل اللغة الإنجليزية بفضل هذه المسرحية، لا يترجم حرفيًا، وهو يعني مزيجًا فريدًا من الشجاعة، والظرف، والأناقة، والروح الحرة، حتى في لحظة الهزيمة أو الموت. إنه القدرة على مواجهة المأساة بابتسامة ساخرة وبادرة بطولية عبثية.

المنفلوطي: يميل إلى استبدال مفهوم الـ *panache* *بمفاهيم* عربية أقرب إلى وجدانه، مثل "المروءة" أو "الشهامة" أو "عزة النفس". ورغم نبل هذه القيم، إلا أنها تفتقر إلى عنصر السخرية والظرف والأناقة العبثية الموجود في الأصل، مما يحول البطل من شخصية "كوميدية–بطولية" إلى شخصية "مأساوية–نبيلة".

- **حافظ (النموذج المقابل)** اعتمد عباس حافظ في ترجمته لمسرحية «*سيرانو دو برجراك*» على منهج متدرج يوازن بين الدقة الحرفية ونقل الروح. ففي بداية النص، قدّم ترجمة حرفية للمظهر الخارجي، مثل قوله «قبعة ذات ثلاث ريشات مختلفة الألوان» لترجمة *Feutre à panache triple*، وهو خيار يبرز وضوح المعنى المادي ويعرّف القارئ بشخصية سيرانو من خلال مظهره دون لبس. غير أنّ حافظ، مع تطور الأحداث، تخلى عن أي محاولة لإيجاد مقابل لغوي مباشر لكلمة Panache، فترجم جوهرها في المونولوجات الفلسفية عبر تعابير مثل «سأرتفع معتمداً على نفسي»، ناقلاً بذلك فكرة الاستقلالية والاعتداد بالنفس التي تمثل لبّ المفهوم.

كما واصل هذا النهج في المشاهد الرمزية، مثل مشهد الوشاح الأبيض، حيث عبّر عن الجرأة والتحدي من خلال أفعال سيرانو المتفوقة على جبن الكونت دي جيش، فحوّل الموقف نفسه إلى ترجمة درامية لفلسفة Panache. وبهذا المسار، أعاد حافظ تشكيل المفهوم في الوعي العربي كقيمة مركّبة تجمع بين الأناقة الأخلاقية، الشجاعة، والكرامة الفردية، مانحاً القارئ تجربة شعورية تقود إلى فهم المعنى العميق للكلمة دون الحاجة إلى لفظها.

بناءً على ما سبق، يمكن اقتراح معادلة نقدية لتقييم الأثر الكوميدي في الترجمتين:

جودة الأثر الكوميدي = (دقة المعنى) + (كثافة الطرافة) + (ملاءمة الإيقاع للأداء)

بتطبيق هذه المعادلة، نجد أن نسخة المنفلوطي، رغم تفوقها في انسيابية اللغة وجماليات النثر العربي، تسجل درجات منخفضة في كثافة الطرافة وملاءمة الإيقاع للأداء المسرحي، مما

يؤدي إلى خسارة كبيرة في الأثر الكوميدي الأصلي. أما الترجمة التي تسعى للأمانة (كنموذج حافظ)، فإن نجاحها يعتمد على قدرة المترجم على تحقيق توازن صعب بين هذه المتغيرات الثلاثة.

وتقدّم الخطةُ الذهنية رقم(03) ، **التي صاغها الباحث خصيصًا لتنظيم الإطار المنهجي للدراسة،** تصورًا مبسّطًا ومتكاملًا لعملية ترجمة النصوص الدرامية. فهي تُبرز العناصر الأساسية الأربعة التي يقوم عليها العمل الترجمي في هذا السياق :**الهدف، والاعتبارات، والنظريات، والتركيز.**

منهجية ترجمة النصوص الدرامية

الهدف	الاعتبارات	النظريات الرئيسية	التركيز	السمة
تحديد سبب الترجمة ووظيفتها	،الوظيفة المهيمنة، الغاية التكافؤ البراغماتي	،وظائف النص (رايس) نظرية الهدف (فيرمير)، تقييم الجودة (هاوس)	تحديد الوظيفة والهدف	المنهج التحليلي
تنفيذ الترجمة مع مراعاة الأداء والأخلاق	قابلية الأداء، الإشارات الثقافية، التطبيع مقابل التغريب	،بين الرموز (ياكبسون) ،الحتميات والتناص (جينيت) أخلاقيات الترجمة (برمان)	تحديات الأداء والأخلاق	المنهج النقدي

الخطة الذهنية رقم 03

المبحث الثاني الدراسة التطبيقية

1.مدونة المصدر (سيرانو دو برجراك)

1.1. العتبات النصية

تُعَدّ العَتَباتُ النَّصّيّة (Les seuils textuels) مكوّنًا أساسيًّا في أيّ عملٍ أدبي، كما صاغها الباحث الفرنسي **جيرار جينيت** في نظريته حول **العتبة النصية** (Le paratexte) وتُمثّل هذه العتباتُ الواجهةَ التي تُمكّن القارئ من الدخول إلى العالَم التخيُّلي للنص الأدبي وفهمه وفق آليات قراءة موجّهة مسبقًا.(Genette, 1987)

وهي ليست مجرد عناصر شكلية ثانوية، بل تحمل دلالات ثقافية وجمالية ووظيفية تُؤثّر على عملية التلقي وتوجّه أفق انتظار المتلقي. وفي حالة مسرحية سيرانو دو برجراك (1897) لـ إدمون روستان، تكتسب العتبات النصية أهمية مضاعفة؛ لأن المسرحية لم تُكتب لتُقرأ فحسب، بل لتُعرض أمام الجمهور. وهذا يمنح عناصر مثل الغلاف، والإهداء، والمقدّمات، وكل ما يحيط بالنص، دوراً أساسياً في بناء العلاقة بين "النص الدرامي المكتوب" و" الخطاب المسرحي المؤدّى".

1.1.1. الغلاف(La couverture)

يشكّل الغلاف أو الصفحة الأولى للمدوّنة النصّية بوابة أولى نحو المعنى. فالغلاف الخارجي لـ *سيرانو دو برجراك* الصادر عن دار Charpentier سنة 1898، يتّسم بالبساطة من حيث التصميم، مع تركيز على العنوان الكبير المكتوب بخط بارز، يليه اسم المؤلف "إدمون روستان"، مما يعكس المكانة التي بات يحتلها الكاتب في المشهد الأدبي الفرنسي بعد نجاح مسرحيته الأولى .(1894) *Les Romanesques* إن اختيار اسم البطل عنواناً للمسرحية ينسجم مع تقاليد المسرح الكلاسيكي الفرنسي الذي يركّز على الشخصية المحورية، لكنه في الآن ذاته يعكس نزعة رومانسية فردانية، حيث يُصبح البطل تجسيداً للروح البطولية والخيالية (Degott, 2015, p. 78).

لا يُقدّم الغلاف معلومات تقنية فحسب، بل يحمل أيضاً دلالة سيميائية؛ إذ يُرسّخ صورة "البطل–الشاعر" الذي يتحدّى الأعراف، ويُحوّل شخصيته إلى أيقونة ثقافية. وفي هذا السياق، يرى Patrick Besnier أنّ سيرانو يمثّل « réaffirmation des droits de l'imagination sur la scène au mépris des contraintes matérielles »(Besnier,2002,p.137)

[إعادة تأكيد لحقوق الخيال على خشبة المسرح على الرغم من القيود المادّية] (ترجمة الباحث)

و ينعكس هذا البعد التخييلي ابتداءً من الغلاف، حيث يصبح الاسم ذاته عتبة دلالية مُوجِّهة لأفق التلقّي.

2.1.1.الإهداء (Dédicace)

الإهداء في المدوّنة المسرحية يُعدّ كذلك من العناصر البارزة في بناء le paratexte. فقد وجّه Rostandإهداءه إلى الممثّل الكبير Constant Coquelin الذي لعب دور سيرانو على خشبة مسرح بورت سانت مارتان (Théâtre de la Porte Saint-Martin) في باريس هذا الإهداء ليس شكليًا، بل يكشف عن طبيعة العلاقة بين **المؤلف المسرحي** والممثل، حيث تتداخل **الكتابة النصيّة** مع **الأداء على الخشبة** .ومن منظور **دراسات الترجمة**، لا يستطيع المترجم أن يتجاهل هذه العتبة، لأنها تُحدِّد مسبقًا هوية المتلقي الأول للنص، أي الممثل الذي سيحوّل المكتوب إلى عرض حيّ.

و يتجاوز الإهداء أيضاً الوظيفة الجمالية ليؤسّس لقراءة تُبرز البُعد المسرحي للعمل، فالكاتب يعترف بأنّ نصّه يجد اكتماله في جسد الممثّل وصوته، حيث يخرج النص من عالمه الورقي ليلتقي بفضاء العرض الحيّ.

3.1.1. المقدمات(Préfaces)

أرفق روستان مسرحيته بمقدّمة يوضح فيها خلفيات اختياره لشخصية تاريخية مثيرة للجدل مثل سيرانو دو برجراك، الأديب الفرنسي في القرن السابع عشر، الذي عُرف بأسلوبه الساخر وجرأته الفكرية. هذه المقدّمات تُشكّل بدورها عتبة تواصلية تنظّم علاقة النص بالقارئ، وتُبرز البُعد

التاريخي والثقافي الذي أراد روستان إبرازه. كما أنّها تهيّئ المتلقي لتلقّي العمل ضمن سياق معيّن، وفق ما أشار إليه جينيت حين اعتبر أنّ وظيفة العتبات تكمن في ضمان حضور النص في العالم (Genette, 1987).

4.1.1.العتبات في سياق الترجمة المسرحية

تُعدّ العتبات النصيّة—وفي مقدمتها **العنوان الرئيسي** و**العناوين الفرعية**—مكوّنًا دلاليًا وجماليًا أساسيًا في بنية النص المسرحي. ويثير نقل هذه العتبات إلى اللغة الهدف نقاشًا واسعًا في دراسات الترجمة، نظرًا لكونها أول بوابة يدخل منها القارئ أو المتلقي إلى العمل، وحاملةً لكثافة من الإيحاءات الثقافية والرمزية.

وتشير سوزان باسنت (1991) إلى أنّ العتبات ليست مجرد عناصر شكلية، بل تُعدّ جزءًا من البنية الإخراجية للنص المسرحي، ولهذا فإن تغييرها أو حذفها قد يفضي إلى فقدان جزء من الهوية الثقافية والجمالية للعمل. وعلى خلاف ذلك، يقدّم هانس فيرمير، في إطار نظرية الهدف (Skopos)، منظورًا وظيفيًا يرى أن طريقة التعامل مع العتبات ينبغي أن تتحدد وفق **غرض الترجمة**: فإذا كان الهدف تعليميًا أو توضيحيًا، قد يكون من المناسب تكييف العنوان أو شرحه، أمّا إذا كان الهدف جماليًا أو أدائيًا، فالأفضل الإبقاء على العتبات كما هي، حفاظًا على أثرها الفني الأصلي.

ومن ثَمّ، يغدو التعامل مع **العنوانين الرئيسي والفرعي** فعلًا ترجميًا مركبًا يتطلب وعيًا بالوظيفة المرجوّة للنص المترجَم، وبمدى حضور البعد الثقافي والدلالي في العتبات، باعتبارها إحدى أكثر المناطق حساسية في عملية نقل الخطاب المسرحي إلى ثقافة أخرى.

2.1. التعريف بصاحب المدوّنة إدمون روستان (Edmond Rostand)

يُعَدّ إدمون روستان (1868–1918) واحدًا من أبرز كتّاب المسرح الفرنسي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وُلد في مدينة مارسيليا بجنوب فرنسا في عائلة مثقّفة من

الطبقة البرجوازية، إذ كان والده الشاعر يوجين روستان (Eugène Rostand) شخصية معروفة في الوسط الأدبي .(Degott, 2015) وقد ساعد هذا الجو الثقافي على صقل موهبته الأدبية منذ سنواته الأولى.

1.2.1. تكوينه العلمي والأدبي

توجّه روستان في البداية إلى دراسة الحقوق بجامعة باريس، امتثالاً لرغبة أسرته في أن يصبح محاميًا، غير أنّ ميوله الأدبية غلبت على اختياراته المهنية. بدأ مساره الشعري بديوان (Les Musardises) سنة 1890، حيث برزت فيه ملامح النَفَس الغنائي ممزوجة بلمسات من الفكاهة الخفيفة .سرعان ما لفت انتباه النقّاد بقدرته على تطويع الألكسندرَن الفرنسي (البيت الإثنا عشري) بحسّ موسيقي متميّز، وهو ما مهّد الطريق لانتقاله إلى المسرح الشعري (المسرح المنظوم)

2.2.1. مشروع الكتابة المسرحية عند روستان Rostand

في عام 1894 قدّم إدمون روستان مسرحيته الأولى Les Romanesques على خشبة Comédie-Parisiènne، وكانت هذه التجربة الأولى كافية لتلفت الأنظار وتؤكد موهبته كشاعر مسرحي شاب. بعد ذلك واصل أعماله المسرحية ليقدّم La Princesse Lointaine عام 1895 ثم La Samaritaine عام 1897، وصولاً إلى عمله الأشهر *سيرانو دو برجراك* في السنة نفسها، وهو العمل الذي مثّل تتويجًا لمسيرته الفنية وكرّسه رمزًا للمسرح الشعري الفرنسي الحديث.

3.2.1. أثره الأدبي والفكري

يرى النقّاد أنّRostand ، رغم انتمائه إلى القرن التاسع عشر، كان في كثير من جوانب فنه امتدادًا للتيار الرومنسي متأثرًا بكتابات Victor Hugo وThéodore de Banville لكنه في الوقت ذاته أدخل نفسًا جديدًا عبر مزج النَّفَس الغنائي (lyrisme) والخطاب المسرحي (discours théâtral)في قالب يجمع بين البطولة (héroïsme) والفكاهة (humour)

يشير Henri de Régnier عند نعيه للكاتب عام 1918 إلى أنّ

"Rostand est un dramaturge de premier ordre (…) mais l'homme de théâtre est mieux doué encore" (Régnier,1918, p.539)

[يُعَدّ روستان كاتبًا مسرحيًا من الطراز الأول... غير أنّ الرجل المسرحي أكثر موهبة] ، (ترجمة الباحث)

4.2.1. خصوصيات تجربته مع الفكاهة

رغم أنّ Rostandاشتهر بمسرحيته البطولية *سيرانو دو برجراك*، فإنّ العديد من الباحثين يؤكدون أنّه لم يكن منغمسًا في نظرية الكوميك (la théorie du comique) بقدر ما كان مشغولًا بجماليات الشعر. ومع ذلك، فإنّ إبداعه في توظيف القافية (la rime) واللعب اللفظي (le jeu verbal)جعله يطبع النص المسرحي بلمسة هزلية (bouffonne) تظهر بوضوح في مونولوج الأنوف (la tirade des nez) الشهيرة، حيث تتحوّل السخرية إلى أداة للكشف عن شخصية سيرانو وتعميق بعدها الإنساني والفني.

5.2.1. روستان بين الأدب والتاريخ

تزامنت مسيرة روستان مع أواخر القرن التاسع عشر، وهي مرحلة اتسمت بظهور أزمة البيت الشعري (la crise du vers) التي أثارت نقاشًا نقديًا واسعًا حول طبيعة العلاقة بين النَّفَس الغنائي (lyrisme) وفن النظم الشعري (versification) وعلى خلاف العديد من معاصريه الذين اتجهوا إلى التحرّر من الأشكال العروضية التقليدية، آثر روستان التمسّك بالوزن الكلاسيكي المعروف بـالألكسندرَن، مع إدماجه لفن الكوميديا (la comédie) في بنيته الدرامية، في مسعى واعٍ لإنقاذ الشعر من خلال المسرح، وإنعاش المسرح من خلال الشعر (Genette, 1987).وقد أكسبه هذا الخيار مكانة إبداعية مثيرة للجدل بين من اعتبره «آخر كبار الرومنسيين» ومن رأى فيه شاعرًا تقليديًا مفرطًا في الزخرفة البلاغية.(Degott, 2015)

3.1. تقديم مدوّنة المصدر سيرانو دو برجراك

تتبوأ مسرحية 'سيرانو دو برجراك'، التي عانقت خشبة المسرح لأول مرة عام 1897، مكانة سامقة في تاريخ الأدب الفرنسي الحديث. وقد استقى إدمون روستان ملامح بطله من شخصية سافينيان دو سيرانو دو برجراك(Savinien de Cyrano de Bergerac) ، ذلك الكاتب والشاعر الساخر الذي عاش في القرن السابع عشر، ليصوغ منه بطلاً دراماتياً يجمع في إهاب واحد بين البسالة العسكرية، والتدفق الشعري، وروح الفكاهة اللاذعة.

وجدير بالتنويه أن العرض الافتتاحي للمسرحية لم يحتضنه مسرح 'الكوميدي فرانسيز ' (Comédie-Française)كما يشاع أحياناً، بل شهد مسرح 'بورت سان مارتان (Théâtre de la Porte-Saint-Martin)في باريس ولادتها الأولى؛ حيث حصدت نجاحاً فورياً كرّسها علامة فارقة في مسيرة المسرح الشعري الفرنسي

1.3.1. البنية الدرامية للمسرحية

تكشف البنية الدرامية لمسرحية *سيرانو دي برجراك* أنّها لا تنتمي إلى الملهاة الخالصة كما قد يبدو للوهلة الأولى، بل تقوم على تزاوج نوعي مع التراجيديا، وفق ما توضحه نظرية الأنواع في الدراسات المسرحية، التي ترى أنّ هوية العمل الأدبي لا تحدَّد بنبرة واحدة (كوميدية/تراجيدية)، بل من خلال مساءلة العناصر البنيوية والوظائف الدرامية التي تشكّل نوعه. ويُعدّ هذا التداخل تطبيقًا واضحًا لمفهوم هجنة الأجناس الأدبية كما يطرحه باختين، الذي يؤكد أنّ الأعمال الأدبية لا تستجيب لتصنيفات جامدة، بل تقوم على تفاعل أجناسي يتيح تجاور الأصوات والوظائف داخل النص الواحد .(Bakhtine, 1978) وعلى المنوال نفسه، يرى جيرار جنيت أنّ تحديد النوع لا يتمّ بالنظر إلى الشكل فقط، بل بالرجوع إلى الملفوظات الحكائية والوظائف الخطابية المؤسِّسة لبنية العمل المسرحي.(Genette, 1991)

وفي امتداد لهذا المنظور، يذهب باتريس بافيس إلى أنّ المسرحية الحديثة تشتغل على مناطق التماس بين التعبير الكوميدي والدرامي، بوصفها أداة جمالية لا معيارًا لتقسيم الأنواع (Pavis,

.(2014 ولذلك، تتوافق هذه الرؤية مع ما يقترحه لويس إيمون من اعتبار *الكوميديا البطولية* صيغة دراماتورجية هجينة تجمع البطولة، العاطفة، والمفارقة الهزلية، بهدف تكثيف الأثر على المتلقي(Hémon, 2001) . ويتجلّى هذا المنظور بشكل واضح عند تحليل فصول المسرحية الخمسة؛ إذ يستعيد روستان الهيكل الكلاسيكي الموروث عن كورانيّ وراسين (وحدة الفصول، البناء الصراعي، الصياغة الرفيعة)، لكنه يطعّمه بنفَس رومانسي مستوحى من *فيكتور هوغو*، حيث تتجاور البطولة والحب المستحيل والتضحية، مع حضور السخرية والمفارقات الكوميدية.

ففي الفصلين الأول والثالث، تتجلّى كوميديا الموقف والكوميديا الاجتماعية (سيرانو ضد مونفلوري، ومشهد الشرفة)، بينما يبرز الخطاب البطولي والتراجيدي في الفصلين الرابع والخامس، خصوصًا مع موت سيرانو الذي يتشبث بالشرف والكرامة حتى لحظاته الأخيرة، في حين يعمل الفصل الثاني كجسر نوعي يمهّد لتوليد هذا المزج عبر تداخل العاطفة بالهزل. وعليه، فإن هذه البنية لا تسمح بتصنيف المسرحية ضمن الملهاة الصافية، بل تجعلها مثالًا مميزًا لما يسمّيه النقاد "الكوميديا البطولية(comédie héroïque) "، وهي صيغة فنية تُقوّض الفصل التقليدي بين التراجيديا والملهاة، لتقدّم استراتيجية جمالية تتعمد إعادة تشكيل وظيفة المسرح بين الإضحاك والتأثير الوجداني.

وبذلك، تُعدّ *سيرانو دي برجراك* نموذجًا دراميًا يؤكّد . وفق نظرية الأنواع . أنّ التزاوج بين الكوميديا والتراجيديا ليس خروجًا عن شروط التصنيف، بل هو اختيار جمالي واعٍ يهدف إلى تعميق الأثر الدرامي وتوسيع وظيفة المسرح بين المتعة والتأثير.

2.3.1. ملخّص المسرحية

تتمحور أحداث مسرحية *سيرانو دو برجراك* حول شخصية شاعرٍ وجنديٍّ شجاع، يتميّز بأنفٍ ضخم يثير السخرية ويدفعه إلى التردّد في الإفصاح عن حبّه لابنة عمّه الجميلة روكسان . وفي المقابل يظهر كريستيان، الشاب الوسيم الذي يفتقر إلى البلاغة والقدرة على التعبير.

تطلب روكسان من سيرانو أن يساعد كريستيان على كتابة رسائل الحب، فيوافق رغم أنّه يحبّها سرًّا، مضحيًا برغباته الشخصية في سبيل سعادتها.

يُعدّ مشهد الشرفة من أشهر مشاهد المسرحية، حيث يختبئ "سيرانو "في الظل ليملي على "كريستيان "كلمات العشق. يجسّد هذا المشهد بوضوح مفهوم الخطاب المسرحي بوصفه فضاءً يجمع بين صوت الشاعر وفعل الدراما، إذ يضحّي "سيرانو "بذاته كي يظلّ حبّ "روكسان " مثاليًا لا تشوبه الأنانية.

وتنتهي مسرحية *سيرانو دو برجراك* بموت "سيرانو "بعد معركة ضارية ضد أعدائه، لكنه يواجه الموت بشجاعة ممزوجة بالسخرية، معلنًا أنّه لا يخسر سوى الحياة، بينما تبقى له شهامته وكرامته. تمثّل هذه النهاية المأساوية–الفكاهية تداخل المأساوي والكوميدي، وتؤكّد أن الضحك في أعمال روستان ليس مجرّد وسيلة للتسلية، بل عنصرًا جوهريًا في رؤية جمالية وفكرية متكاملة.

3.3.1. دراسة أسلوبية للغة المدوّنة

تتميّز مسرحية *سيرانو دو برجراك* بلغة فنية رفيعة تجمع بين النَّفَس الغنائي والشكل الدرامي، وهو ما يجعلها نصًا مركّبًا يتطلّب من المترجم وعيًا دقيقًا بخصائص اللغة الشعرية وأبعاد الأداء المسرحي .وقد ظلّ إدمون روستان وفيًّا لوزن الألكسندرَن في وقتٍ كانت فيه أزمة البيت الشعري تدفع كثيرًا من الشعراء إلى البحث عن صيغ نثرية أو إيقاعات متحرّرة. إنّ هذا الإصرار على التقفية التقليدية لم يكن مجرّد خيار شكلي، بل جزءًا من رؤيته الجمالية التي ترى في الوزن وسيلة للحفاظ على الأثر الكوميدي والعاطفة الغنائية في آنٍ واحد.

1.3.3.1. الخصائص العَروضية(les caractéristiques métriques)

اعتمد إدمون روستان على الألكسندرَن، أي البيت المكوّن من اثني عشر مقطعًا صوتيًا، مع توظيف الوقفة العَروضية (la césure) في منتصف البيت، مما يمنح إيقاعًا متوازنًا بين الشطرين. غير أنّ خصوصية روستان تكمن في قدرته على اللعب بالإيقاع "اللعب الإيقاعي" (jeu rythmique) –لإحداث مفارقة كوميدية. ففي المونولوج الجدلي أو خطاب المبارزة (la tirade du duel) الفصل الأول، المشهد الرابع يقول (سيرانو):

« Je jette avec grâce mon feutre,
Je fais lentement… » (Rostand, 1898, acte I, sc. IV, p. 45).

[أرمي قبعتي برشاقة،
أرسم ببطء…] (ترجمة الباحث)

هنا، يتخذ البيت طابعًا خطابيًا متوتراً في بدايته، ثم ينكسر فجأة في نهايته بما يثير ضحك المتلقي. إنّ التلاعب بالمقاطع والإيقاع يخلق ما سمّاه جاكوبسون "التكافؤ الشعري" (l'équivalence poétique)، أي ذلك التوازن الصوتي الذي يوجّه انتباه المتلقي إلى البنية الشكلية بقدر ما يركّز على المعنى.(Jakobson, 1959)

2.3.3.1. البلاغة واللعب اللفظي(le jeu verbal)

تتجلّى في لغة روستان براعة استثنائية في استخدام الألعاب اللفظية(jeu de mots) ، والجناس (allitérations)، والقوافي الغنية .(rimes riches) في مشهد شانكلير(Chantecler) ، على سبيل المثال، يُكثر البطل من توظيف كلمات متقاربة صوتيًا بطريقة ساخرة:

“Oui, Coqs affectant des formes incongrues,
Coquemars, Cauchemars, Coqs et Coquecigrues…” (Rostand, Chantecler, acte III, sc. IV, 1910, p. 169).

[نعم، يا ديكةً تتباهى بهيئاتٍ عجيبة،
كُدورٌ، كوابيسُ، كُركانٌ، وكائناتٌ غريبة... ...] (ترجمة الباحث).

يُذكي هذا الثراء الصوتي جذوة الكوميديا اللغوية، مستثمراً الجرس الموسيقي وتقنيات التقفية، مما يُضاعف وَقْع النص ويراوح به بين الإمتاع السمعي والجماليات الأسلوبية. وفي هذا السياق، يلفت الباحث الفرنسي برتران دوغو (Bertrand Degott) إلى أن هذه التنويعات اللفظية تُعدّ ملمحاً أصيلاً في "الكوميديا الروستانية"؛ إذ تغدو البراعة العروضية (المترية) بحد ذاتها مُولِّداً رئيساً للضحك. (Degott, 2015)

3.3.3.1. البُعد الأسلوبي–الإيقاعي(dimension stylistique et rythmique)

يتنقّل روستان بين مستويات متعدّدة من اللغة: من الأسلوب الرفيع (le style soutenu) الموشّى بالاستعارات والصور الشعرية، إلى الأسلوب الدارج / المألوف (le style familier) المليء بالطرافة والنكت. ففي مشهد راغونو(Ragueneau) ، الشاعر–الخباز، نلاحظ كيف يوظّف لغة الطهي ليتغنّى بالشعر:

“Que le vers soit la crème et le sonnet la tarte !” (Rostand, 1898, acte II, sc. II, p. 73).

["فليكن البيتُ كالكريمة ناعمَ الطِّباع،
ولتكن القصيدةُ فطيرةَ الإبداع!] (ترجمة الباحث).

يُبرز هذا المثال كيف تتحوّل اللغة إلى خطاب استعارِي يمزج بين فن الطبخ وفن الشعر، منتجًا نوعًا من الكوميديا الموقفيّة التي تقوم على التناقض بين المقدّس (الشعر) والدنيوي (الطعام).

4.3.3.1. العلاقة بين اللغة والأداء(langue et performance)

تتسم اللغة المسرحية لدى روستان بأنها تتجاوز حدود النص المقروء، لتكون 'كلاماً مسرحياً' يستلزم التجسيد الصوتي والأداء الجسدي. وفي هذا السياق، يؤكد بيير لارتوما (Pierre

(1980) (Larthomas)أن اللغة المسرحية لا تنفك عن أدائها فوق خشبة المسرح؛ وعليه، فإن الخصائص الإيقاعية والبلاغية للغة روستان لا تكتمل دلالتها إلا ضمن إطار الأداء التمثيلي، حين يستحيل البيت الشعري أداةً موسيقية تضبط إيقاع الحوار وتُوجّه انفعالات الجمهور

5.3.3.1. ملامح الفكاهة في مسرحية سيرانو دو برجراك

تحتل الكوميديا موقعًا محوريًا في مسرحية سيرانو دو برجراك، إذ لا تقتصر وظيفتها على إثارة الضحك فحسب، بل تؤدي دورًا بنيويًا في رسم ملامح الشخصيات وتعميق حدة الصراع القائم بين المأساوي والكوميدي .وفي هذا السياق، يبيّن برتراند دوغو أنّ روستان يتعامل مع القافية والبيت الشعري بوصفهما من المصادر الأساسية لإنتاج الفكاهة، حيث يغدو الإيقاع ذاته وسيطًا جماليًا ينقل ابتسامة القارئ ويثير ضحك المتفرّج.(Degott, 2015)

- **الفكاهة اللفظية(le comique de langage)**

يتجلّى هذا النمط من الفكاهة في الألعاب اللفظية (jeu de mots)والجناس (allitérations)، فضلًا عن القدرة الاستثنائية التي يتمتّع بها سيرانو في توظيف الألكسندرَن بوصفه سلاحًا بلاغيًا. ومن أبرز الأمثلة على ذلك خطبة الأنف (tirade du nez) الواردة في الفصل الأوّل، المشهد الرابع، حيث يعمد البطل إلى السخرية من نفسه قبل أن يسبقه الآخرون إلى ذلك، مستعرضًا طاقة لغوية لا متناهية في تصوير أنفه الضخم:

“C’est un roc !… c’est un pic !… c’est un cap ! Que dis-je, c’est un cap ?… C’est une péninsule !”
(Rostand, 1898, acte I, sc. IV, p. 45).

[صخرة!... قمة!... رأسٌ في العُلا!
ماذا أقول؟... إنّه شبهُ جزيرةٍ تلامسُ السّما!] (ترجمة الباحث).

ويكشف هذا المثال عن مفهوم الغرابة (incongruité) بوصفه آلية جوهرية في توليد الضحك فالمبالغة البلاغية (hyperbole) تخلق فجوة بين ما يتوقّعه المتلقّي وما يُقدَّم له فعليًا، الأمر الذي يحوّل العيب المتمثّل في ضخامة الأنف إلى مصدرٍ للأثر الكوميدي (effet comique) بدلًا من أن يُعدّ باعثًا على الخزي. ومن منظور نظرية التفوّق(Théorie de la supériorité) ، يمكن القول إنّ "سيرانو" يستبق الآخرين بالتهكّم على ذاته ليحرمهم من سلطة السخرية (Jeder, 2015).

- **الفكاهة الموقفية(le comique de situation)**

من أكثر المشاهد دلالةً على هذا البُعد مشهد الشرفة (الفصل الثالث)، حيث يقف سيرانو في الظلّ، ليلقّن كريستيان كلمات العشق التي يُخاطب بها روكسان. وتكمن المفارقة في أنّ روكسان، التي تظن أنّها تتلقّى خطاب كريستيان، إنّما تقع في حقيقة الأمر تحت تأثير الصوت الشعري (voix poétique) لـ سيرانو.

وتُجسّد هذه الازدواجية الإنجاز التلفّظي المسرحي (énonciation théâtrale)، حيث تتداخل الأصوات وتتعدّد مستويات الخطاب. ويُسهم هذا التداخل في توليد نوع من السخرية الدرامية (ironie dramatique)، إذ يضحك الجمهور من جهل روكسان بالحقيقة، في الوقت الذي يكون فيه على دراية بما يجري في الكواليس. وفي هذا السياق ترى جوليان هاوس أنّ مثل هذه الحالات تُجسّد بوضوح مفهوم التكافؤ التداولي (équivalence pragmatique)، حيث يتغيّر أثر الخطاب تبعًا للسياق وموقع المتلقي (House, 1997).

- **الفكاهة القائمة على التناص(le comique intertextuel)**

كثيرًا ما يلجأ روستان إلى التناصّ(intertextualité) ، فيقيم حوارًا ساخرًا مع نصوص كلاسيكية سابقة. ففي أحد المقاطع من مسرحية Les Romanesques، يقدّم شخصية **سترافوريل** Straforel وهو يعرض خدماته في تنظيم عمليات "الاختطاف" كجزء من حبكة المسرحية، فيسرد قائمة مطوّلة من "أنماط الاختطاف" بأسلوب هزلي:

“L’enlèvement discret, en berline, – un peu sombre, –
L’enlèvement plaisant, qui se fait dans un sac,
Romantique, en bateau, – mais il faudrait un lac ! –
Vénitien, en gondole, – il faudrait la lagune ! –”
(Rostand, Les Romanesques, acte I, sc. V, 1913).

" [اختطافٌ خفيٌّ في عربةٍ غامقةِ اللون،

أو اختطافٌ طريفٌ داخل كيسٍ من جنون،

أو رومانسيٌّ في قاربٍ على سكون، – لكن أين البحيرة؟–

أو فينيسيٌّ على غوندولا – آه، أين لَغون البندقية؟- !] (ترجمة الباحث)

ويكشف هذا التراكم المشبع بروح المحاكاة الساخرة عن الكيفية التي يوظّف بها روستان تقنية "التنويع الموضوعاتي"؛ وهي التقنية التي وصفها دوغو بوصفها امتداداً لإرث تيودور دو بانفيل(Théodore de Banville) في "القصائد البهلوانية" (Degott, 2015).

- **المفارقة بين البطولي والهزلي(le contraste tragique-comique)**

من أبرز ملامح الفكاهة في سيرانو تداخل البطولة مع الهزل فالبطل، رغم شجاعته في المعارك، لا يتردّد في تحويل ضعفه الجسدي (أنفه الضخم) إلى مادة للسخرية، وكأنّ الضحك يصبح درعًا يحميه من جرح الكبرياء. في المشهد الأخير، يواجه البطل الموت بروح ساخرة:

“Je me bats ! Je me bats ! Je me bats !” (Rostand, 1898, acte V, sc. VI, p. 213).

[إنني أقاتل! أقاتل! أقاتل!] (ترجمة الباحث).

هنا يلتقي المأساوي (الموت الحتمي) بالكوميدي (التهكّم واللعب اللفظي)، فيتحوّل الموقف من لحظة مأساوية خالصة إلى مشهد مزدوج التأثير، يجمع بين الدموع والضحك في آن واحد. وقد عبّر برغسون في كتابه *Le rire* عن هذه الآلية بقوله: “ينشأ الكوميدي من الميكانيكي

الملصق بالحيّ (Bergson,1900) وهو ما ينطبق على شخصية سيرانو التي تتحوّل ملامحها الجسدية إلى أداة أدائية تنتج الضحك رغم طابعها المأساوي.

- **أثر الفكاهة في التلقي(la réception comique)**

يُشكّل الضحك في مسرحية سيرانو دو برجراك لحظة تواصل جماعي بين الممثل والجمهور، وهو ما يتوافق مع ما ذهبت إليه **نظرية التلقي** التي تؤكد أنّ معنى النص لا يكتمل إلا في عملية التلقّي .(Jauss, 1982) وفي هذا السياق، فإنّ الأثر الكوميدي في المسرحية لا يقتصر على بنيتها النصية، بل يرتبط أيضًا بالفعل المسرحي وبكيفية استجابة الجمهور الذي قد يتماهى مع البطل أحيانًا أو يقف في موقع المعارضة. كما أنّ الضحك عند روستان لا يُعدّ غاية في ذاته، بل أداة درامية فاعلة للكشف عن التناقضات الإنسانية بين المظهر والحقيقة، وبين الرغبة والواجب، وبين الجسد والروح.

2.مدونة الاقتباس (الشاعر – مصطفى لطفي المنفلوطي)

1.2. العتبات النصيّة

1.1.2. غلاف النص

يُعدّ الغلاف أول عتبة يتلقّاها القارئ. في الطبعة المتاحة ضمن **الأعمال الكاملة – الجزء السادس**، يظهر العنوان *الشاعر* بخط عربي تقليدي واضح، دون زخرفة مفرطة، ما يعكس رغبة المنفلوطي في إبراز البطل/الفكرة قبل أي عنصر بصري آخر (المنفلوطي، 2025/1950).

العنوان: يوجّه القارئ مباشرة إلى البعد الهوياتي للنص؛ فـ"الشاعر" ليس اسماً لشخصية وحسب بل علامة على الوظيفة الجمالية للعمل، في توازٍ مع اختيار إدمون روستان اسم بطله سيرانو دو بيرجراك عنوانًا لمسرحيته الأصلية

- **الخطوط والألوان** تُطبع الأعمال في إطار كلاسيكي أحادي اللون، مما يمنح انطباعًا بالرصانة ويؤكد قيمة النص كأدب "جاد"

2.1.2. الإهداء

لا يتضمّن نصّ **المنفلوطي** في نسخته الكاملة إهداءً صريحًا، غير أنّ هذا الغياب في حدّ ذاته يحمل دلالة، إذ يوجّه الخطاب مباشرة إلى جمهور واسع لا إلى مُهدًى إليه بعينه (المنفلوطي، 2025/1950). ووفق ما يذهب إليه جينيت(1987) ، يمكن لغياب العتبة أن يؤدّي وظيفة «العتبة السلبية»، بما يعزّز الطابع الجماهيري للنصّ ويتناغم مع الرسالة الأخلاقية التي يسعى **المنفلوطي** إلى ترسيخها.

3.1.2. التقديم (المقدّمة)

قدّم **المنفلوطي** نصَّه بمقدّمة نثرية قصيرة عرض فيها دوافع اقتباسه لقصة البطل الفرنسي *سيرانو دو برجراك*، من غير أن يذكر اسم المؤلِّف الغربي، مكتفيًا بترجمة الفكرة الكبرى المتمثّلة في صراع الشاعر مع المجتمع، وانتصار «الكرامة» على «المصلحة» (المنفلوطي، 2025/1950). ويُعدّ هذا التصدير، بلغة جينيت(1987) ، مقدّمة المؤلِّف، إذ يوجّه أفق التلقّي ويُؤطّر النصّ أخلاقيًا. كما يوحي للقارئ بأنّ النص عملٌ عربيّ خالص، على الرغم من أصله الفرنسي، وهو ما يتناقض مع مفهوم اختبار الغريب الذي تناوله بيرمان.(1984)

4.1.2. الفهارس والتنظيم الداخلي

تشتمل طبعة الأعمال الكاملة على فهرسٍ مُبوّبٍ بعناوين الفصول والمقاطع، مما يُضفي على النص وضوحاً تنظيمياً يعزز من انقرائيته (المنفلوطي، 2025/1950). ويؤدي الفهرس، وفقاً لـ جينيت (1987)، وظيفة "العتبة النصية"؛ إذ يُيسّر الانتقال بين مفاصل العمل، ويتيح للقارئ تتبّع خيوط الحبكة الدرامية بوضوح. وفي السياق ذاته، تشير هاوس(1997) إلى أن هذه المنهجية ترفد المترجم والباحث بأداة مرجعية دقيقة لتوثيق الشواهد.

5.1.2. الدلالة النقدية للعتبات

يكشف تحليل العتبات في *الشاعر* عن مشروع المنفلوطي في "توطين" النص المسرحي المترجم داخل الثقافة العربية:

إخفاء اسم إدمون روستان في الغلاف والمقدمة يُعيد ملكية النص إلى الفضاء العربي، في انسجام مع استراتيجيات "التبيئة "كما يصفها (فينوتي،1995)

- اختيار عنوان مفرد "الشاعر" يركز على الوظيفة الرمزية لا الشخصية التاريخية، بما يتفق مع رغبة المؤلف في تحويل التجربة الفرنسية إلى قضية إنسانية عامة.

2.2. التعريف بصاحب مدونة الاقتباس (مصطفى لطفي المنفلوطي)

1.2.2. السيرة الأدبية والنقدية

وُلد مصطفى لطفي المنفلوطي (1876–1924) في مدينة منفلوط بمصر، في أسرة متوسطة الحال، وحفظ القرآن الكريم في سنّ مبكرة قبل أن يلتحق بالأزهر الشريف حيث تلقّى تكوينًا تقليديًا في علوم الدين واللغة (المنفلوطي، 2025/1950). هذا التكوين أتاح له اكتساب رصيد لغوي وأدبي مكّنه لاحقًا من صياغة نصوصه بأسلوب متميّز يجمع بين الفصاحة العربية والروح الوجدانية.

كان المنفلوطي كاتبًا وأديبًا وصحفيًا، وقد اشتهر بترجماته واقتباساته التي قدّمها في صياغة عربية بليغة، متجاوزًا حدود الترجمة الحرفية إلى ما يمكن اعتباره *"إعادة كتابة"* للنصوص الأجنبية بما يتماشى مع الذائقة العربية (بسيوني،2014). وقد مكّنه هذا الأسلوب من اكتساب مكانة خاصة في تاريخ الأدب العربي الحديث، إذ كان وسيطًا بين الثقافة الغربية والقارئ العربي.

2.2.2. إسهاماته في الأدب العربي

أثرى المنفلوطي المكتبة العربية بمجموعة من الكتب التي لا تزال تُقرأ على نطاق واسع، مثل:

- *النظرات* :(1907) مجموعة مقالات أدبية وأخلاقية.
- *العبرات* :(1910) قصص مقتبسة من الأدب الغربي أعاد صياغتها بلغة وجدانية.

الشاعر :(1911) اقتباس مسرحي عن مسرحية *سيرانو دو برجراك* لـ إدمون روستان.

ماجدولين :(1912) اقتباس لرواية Sous les tilleuls للكاتب الفرنسي.Alphonse Karr

يُلاحظ أنّ المنفلوطي لم يكن مجرد ناقل للثقافة الأجنبية، بل كان يُعيد إنتاجها بما يخدم مشروعه الإصلاحي والأخلاقي. وهو ما ينسجم مع رؤية فينوتي،1995 حول استراتيجيات الترجمة، إذ يمكن وصف عمله بأنه أقرب إلى *"التبيئة"* ، حيث يدمج النصوص الأجنبية في نسيج الثقافة المحلية .

3.2.2. مكانته في المسرح المترجم

يُعَدّ نص الشاعر من أوائل المحاولات العربية التي سعت إلى تكييف مسرحية غربية في قالب عربي خالص. وقد أتاح هذا العمل إدخال عناصر من الخطاب المسرحي الأوروبي إلى فضاء المسرح العربي الناشئ في مطلع القرن العشرين. ومن ثَمّ مثّل المنفلوطي حلقة وصل أساسية في مسار تطوّر المسرح العربي المترجَم، إذ ساهم في تهيئة الذائقة العربية لتقبّل الأجناس الأدبية الوافدة من غير شعور بالاغتراب الثقافي (بدوي، 1987).

4.2.2. النقد الموجّه إليه

رغم نجاحه الجماهيري، وُجّهت إلى المنفلوطي انتقادات عدّة:

- بعض النقّاد رأوا أنّه لم يكن ملتزمًا بالمعايير الدقيقة للترجمة الأدبية، بل كان يكتفي بتلخيص النصوص الأجنبية وإعادة صياغتها.

- في المقابل، اعتبر آخرون أنّ هذه الاستراتيجية ذاتها هي التي منحت نصوصه طابعًا خاصًا وأصالة، إذ جعلته يُنتج نصوصًا عربية مكتملة بذاتها وليست مجرّد نسخ من الأصل.

وبين مناصر ومناهض، يبقى المنفلوطي نموذجًا متفرّدًا للأديب–المترجم الذي لم يكتفِ بنقل النصوص نقلاً حرفيًا، بل مارس الترجمة الإبداعية ، فجعل من الاقتباس عملاً فنيًا قائمًا بذاته. استلهم من روائع الغرب، مثل مسرحية *سيرانو دو برجراك* لـ إدمون روستان، غير أنّه ألبسها ثوب العربية الفصيح، فحوّلها إلى خطاب يحمل ملامح البيان العربي ورؤيته الأخلاقية المخصوصة. وهكذا غدا نصّ الشاعر جسرًا بين الثقافات، لا بوصفه محاكاةً لأصل أجنبي، بل باعتباره إبداعًا جديدًا يندرج في سياق المشروع النهضوي العربي، حيث تتداخل الأصالة بالوافد، وينصهر الموروث بالمستجدّ في صياغة فنية تستجيب لذائقة القارئ العربي وتلبّي حاجاته الروحية والاجتماعية.

3.2. تقديم مدوّنة الاقتباس: *الشاعر*

1.3.2. البنية الدرامية

نص *الشاعر* لمصطفى لطفي المنفلوطي هو اقتباس مسرحي نثري مأخوذ عن مسرحية *سيرانو دو برجراك لـ* . إدمون روستان، لكنه أُعيدت صياغته بلغة عربية كلاسيكية. يتألف النص من خمسة فصول متسلسلة، تحاكي في خطوطها العامة البناء الأصلي، لكن مع تبسيط ملحوظ في الحوارات وتخفيف للبعد الشعري لصالح لغة *وجدانية* رصينة (المنفلوطي، 2025/1950).

- **الفصل الأوّل** :يُقدَّم البطل **الشاعر** في فضاء اجتماعي تهيمن عليه المظاهر، فيظهر منذ البداية صراعه مع المجتمع الذي يسخر من شكله الخارجي.
- **الفصل الثاني** :يتعرّف القارئ إلى كريستيان الذي يُكِنّ الحب لـ روكسان، غير أنّه يفتقر إلى الفصاحة والقدرة على التعبير، فيوافق **الشاعر** على مساعدته.

- **الفصل الثالث** :مشهد "الشرفة"، حيث يُلقي سيرانو كلماته على لسان كريستيان، بينما تصغي روكسان إلى ما تظنّه كلام الحبيب.
- **الفصل الرابع** :ينتقل السياق إلى ساحة الحرب، حيث يتجلّى البُعد البطولي للشاعر، فيركّز **المنفلوطي** على الجانب الأخلاقي والوجداني أكثر من اهتمامه بالتفاصيل العسكرية.
- **الفصل الخامس** :تُختتم المسرحية بنهاية مأساوية، إذ يلقى سيرانو حتفه محتفظًا بكرامته وصدقه، تاركًا أثرًا إنسانيًا خالدًا.

ويُظهر هذا البناء أن المنفلوطي حافظ على البنية الدرامية (l'architecture dramatique) للأصل، لكنه أجرى عملية تكييف ثقافي (adaptation culturelle) جعلت النص أقرب إلى الذائقة العربية.

2.3.2.الشخصيات

- **الشاعر** :البطل الذي يرمز إلى الصراع بين الجمال الداخلي والعيوب الظاهرة.
- **روكسان** :المرأة المحبوبة، رمز البراءة والجمال المثالي.
- **كريستيان** :الشاب الوسيم ضعيف البيان.
- **الخصوم** :يمثلون السلطة الاجتماعية والسياسية التي تواجه البطل.

ما يلفت الانتباه أنّ المنفلوطي أعاد تشكيل الحوارات بحيث أصبحت الشخصيات أقل "فرنسية" وأكثر قربًا من القارئ العربي، مستخدمًا تراكيب بلاغية مألوفة مثل"*يا ويح نفسي*" ، "*رحم الله قلبًا ذاب وجداً*".

3.3.2.ملخّص الأحداث

تدور أحداث المسرحية حول الشاعر الذي يقع في حب قريبته روكسان، لكنه يخجل من مصارحتها بسبب عيبه الجسدي (أنفه الضخم). يوافق على مساعدة كريستيان، الشاب الوسيم،

في كتابة رسائل غرامية. وهكذا تعيش روكسان وهم الحب المزدوج: جمال كريستيان الخارجي وكلمات الشاعر البليغة.

في مشهد الشرفة، يبلغ التناقض ذروته: تتأثر روكسان بالكلمات التي تظن أنها صادرة من كريستيان، بينما هي في الحقيقة من قلب الشاعر. غير أن القدر يقود إلى النهاية التراجيدية حيث يموت الشاعر في ساحة المعركة، محافظًا على كبريائه، ومُعلِنًا أنّه لم يخسر سوى الحياة بينما بقي له "شرف الكلمة وصدق الشعور"

4.3.2.البعد الثقافي للاقتباس

إنّ إعادة صياغة مسرحية *سيرانو دو برجراك* في نص الشاعر لا تُعَدّ مجرّد ترجمة، بل هي فعل إعادة كتابة، حيث:

- ألغى المنفلوطي بعض التفاصيل الفرنسية الدقيقة التي قد تُربك القارئ العربي.
- ركّز على البعد الأخلاقي–الوجداني، وهو ما يتسق مع مشروعه الأدبي القائم على إصلاح الذوق العام.
- قدّم نصًا يمكن أن يُقرأ كعمل عربي مستقل، وليس فقط بوصفه نسخة مترجمة.
- وبذلك يندرج الشاعر ضمن ما تُسمّيه باسنيت الترجمة بوصفها إعادة كتابة، إذ يتحوّل النص المترجَم إلى نصّ أصيل في الثقافة المستقبِلة.(Bassnett, 1991)

5.3.2. دراسة أسلوبية للغة المنفلوطي

1.5.3.2. الطابع العام للغة

- لغة المنفلوطي في *الشاعر* تختلف عن لغة النص الأصلي لـ إدمون روستان المكتوبة على شكل شعر مقفّى "الألكسندرَن"، حيث استخدم **النثر الفني العربي** الذي يمتاز بالجزالة والإيقاع الداخلي، مع توظيف واسع للتراكيب البلاغية التقليدية. وقد جعل هذا

الأسلوب النص يبدو أقرب إلى "خطبة" أو "قصيدة منثورة" منه إلى مسرحية بالمعنى الأوروبي.

2.5.3.2. الإيقاع(le rythme)

رغم أنّ النص نثري، فإنّ المنفلوطي حرص على خلق إيقاع داخلي عبر:

- التوازي في الجمل" *أحببتك حبًا صادقًا، وأخفيت عنك حبًا عميقًا*"(المنفلوطي، 2025/1950، ص. 72)
- التكرار الصوتي والمعجمي" :*الدموع... الدموع*" ، "*القلب... القلب*."
- التوازن بين الجمل القصيرة والطويلة مما يضفي موسيقى خفية.

يُذكِّرنا هذا بما يسميه رومان جاكوبسون (1959) الوظيفة الشعرية للغة، حيث تتحوّل بنية الخطاب إلى أداة جمالية في حد ذاتها.

3.5.3.2. التراكيب والأسلوب(la syntaxe et le style)

يميل المنفلوطي إلى التراكيب الكلاسيكية ذات البنية الفصيحة، مع اعتماد كثيف على الأسلوب الإنشائي (النداء، الاستفهام، التعجب). على سبيل المثال:

"*أيا نفسُ، ما أعظم بلاءك! وأيا قلبُ، ما أشدّ عناءك*" (المنفلوطي، 2025/1950، ص. 81).

هذا النمط يُعطي اللغة بعدًا عاطفيًا يقترب من الترتيل، ويُضفي على المسرحية طابعًا أخلاقيًا–وعظيًا أكثر منه دراميًا.

4.5.3.2. البلاغة(la rhétorique)

تجلّت البلاغة في نصّ المنفلوطي من خلال توظيفه لعدد من الأساليب الفنية التي منحت العمل بعدًا جماليًا ودلاليًا متعدّد الطبقات، ومن أبرزها:

الاستعارة: كما في قوله «غابت شمس حياتي»، و«أزهرت روحي بحبّك»، حيث تتحوّل التجربة الوجدانية إلى صور حسّية نابضة بالحياة.

التشخيص، أي تصوير المشاعر في هيئة كائنات حيّة تتحرّك، بما يضفي على العاطفة حضورًا ملموسًا.

المقابلة، أي الجمع بين المعاني المتضادّة قصد إبراز التناقض وتكثيف الأثر الدرامي، كما في قوله: «ضحكتُ وفي قلبي بكاء» (المنفلوطي، 2025/1950).

تتوافق هذه الاستراتيجيات مع ما وصفه بيير لارتوما بأنّ *اللغة المسرحية لا تنفصل عن أدائها التمثيلي* .(Larthomas, 1980)

5.5.3.2. التقنيات المسرحية(techniques théâtrales)

- **المونولوج الداخلي** :منح المنفلوطي للشخصية الرئيسية (الشاعر) مقاطع طويلة من البوح الذاتي، أقرب إلى خطب وجدانية منها إلى حوار مسرحي.
- **الحوار**: اتسمت الحوارات بين الشخصيات بالصبغة الجدلية–البلاغية أكثر من كونها محاكاة واقعية للمحادثة اليومية.
- **البناء الرمزي** :أضفى على الشخصيات أبعادًا رمزية (الشاعر = الضمير/الكرامة، روكسان = الجمال المثالي، كريستيان = المظهر الفارغ).

6.5.3.2. الخلاصة الأسلوبية

أسلوب المنفلوطي في *الشاعر* يُمكن وصفه بأنه:

- **وجداني–بلاغي** أكثر من كونه درامي–واقعي.
- يُركّز على **القيمة الأخلاقية** للنص أكثر من الصراع المسرحي.
- يمثّل مثالًا لما يمكن تسميته *الاقتباس الوجداني*، حيث يتحوّل النص الأصلي إلى نص عربي محكوم بذائقة بلاغية تقليدية.

4.2. ملامح الفكاهة في اقتباس *الشاعر*

1.4.2. الفكاهة اللفظية(le comique de langage)

رغم الطابع الوجداني الغالب على أسلوب المنفلوطي، فإنّ نص *الشاعر* لا يخلو من لحظات فكاهية، خصوصًا تلك المستوحاة من نص Rostand الأصلي. ففي الحوارات التي يجريها البطل مع خصومه، يلجأ المنفلوطي إلى **التلاعب بالألفاظ**، مثل كثرة النعوت حول "الأنف" وما يثيره من سخرية. فعندما يواجه الشاعر سخرية الآخرين، يردّ هو نفسه بتضخيم الوصف:

"هو أنفٌ لو وُضع في ميدان، لظنّه الناس جبلًا راسخًا " (المنفلوطي، 2025/1950، ص. 42)

هذا التضخيم البلاغي (hyperbole) يُذكّر بآلية "المفارقة الإدراكية" التي تحدّث عنها Kant ضمن Théorie de l'incongruité، حيث ينتج الضحك من التباين بين التوقّع والمعطى (Kant, 1790/2000).

2.4.2. الفكاهة الموقفية (le comique de situation)

من أبرز المشاهد التي تتجلّى فيها الفكاهة الموقفية مشهد الشرفة. الشاعر يضع كلماته على لسان كريستيان، فيما تخاطب روكسان من تظن أنه الحبيب الحقيقي. هذا التناقض يُثير ابتسامة القارئ/المتلقي لأنه يعي الحقيقة التي تجهلها البطلة.

يصف المنفلوطي الموقف ببلاغة مشبعة بالمفارقة:

"تكلم، فأُعجبت بك، وما علمت أن الذي ينطق بلسانك إنما هو قلب غيرك " (المنفلوطي، 2025/1950، ص. 109)

تجسّد هذه المفارقة ما وصفته هاوس بمفهوم **التكافؤ التداولي**، إذ إنّ أثر الخطاب يتشكّل تبعًا لموقع المتلقي وظروف تلقيه.(House, 1997, p. 45)

3.4.2. الفكاهة القائمة على السخرية(l'ironie)

يلجأ المنفلوطي إلى السخرية كوسيلة لتقويض المظاهر الاجتماعية. فالشاعر يسخر من المتملقين وأصحاب السلطة في مواضع عدة، مستعملًا أسلوب المفارقة بين القول والواقع:

"يضحكون لأنفي، ولو عرفوا أنّي به أشمّ رائحة الخيانة، لبكوا " (المنفلوطي، 2025/1950، ص. 56).

هذا النمط من السخرية يتقاطع مع Théorie de la supériorité عندHobbes ، حيث ينشأ الضحك من شعور بالتفوّق على الآخر.(Jeder, 2015)

4.4.2. الفكاهة الرمزية(le comique symbolique)

إلى جانب اللغة والمواقف، يقدّم المنفلوطي بعض المشاهد التي يمكن قراءتها رمزيًا. فمثلاً، الأنف الضخم يتحوّل إلى رمز لـ"وصمة الجسد" التي تُلازم الشاعر. لكن بدل أن تكون مصدر عار، تصبح مادة للضحك والمقاومة. هذا التحويل ينسجم مع ما عبّر عنه برغسون في كتابه Le rire بأنّ الكوميديا تنشأ حين يتحوّل العيب إلى آلية ميكانيكية تثير الضحك (Bergson, 1900).

5.4.2. أثر الفكاهة في التلقي(la réception comique)

تُمارس الفكاهة في نص *الشاعر* وظيفة مزدوجة:

- **جمالية** :تُخفّف من حدة الخطاب الوجداني وتمنح النص تنوّعًا أسلوبيًا.
- **إيديولوجية** :تُحوّل الضحك إلى وسيلة لمقاومة التسلّط الاجتماعي وإثبات الذات.

من منظور هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) في سياق "نظرية التلقي"، تعمل لحظات الضحك هذه على توسيع أفق التلقي ؛ إذ تخلق وشيجةً تربط القارئ أو المشاهد بتجربة شعورية جماعية تتسامى فوق مأساوية البطل.

(Jauss, 1982)

خلاصة

- لا تعتبر الفكاهة في *الشاعر* هدفًا في ذاتها بل **أداة درامية** تكشف التناقض بين البطل والمجتمع.
- وظّف المنفلوطي آليات متعددة: التلاعب اللفظي، المفارقة الموقفية، السخرية الاجتماعية، والرمزية.

هذه الآليات، وإن كانت أقل كثافة من نص Rostand الأصلي، فإنها أسهمت في منح النص العربي بعدًا إنسانيًا أقرب إلى القارئ المحلي، وأكّدت أنّ الترجمة المسرحية لا تنقل فقط المعنى بل تُعيد بناء التجربة الأدائية.(performance théâtrale)

3. الترجمة لعباس حافظ

1.3. العتبات النصية

1.1.3. الغلاف(La couverture)

يتّسم الغلاف في طبعة مؤسسة هنداوي (2012)بالبساطة، ويظهر فيه العنوان «*سيرانو دو برجراك*» بالعربية، إلى جانب اسم المؤلِّف الفرنسي إدمون روستان واسم المترجم عباس حافظ .

ومن خلال هذا الإعلان المباشر عن هوية العمل، يلجأ حافظ إلى ما يمكن تسميته التغريب، بخلاف ما انتهجه مصطفى لطفي المنفلوطي الذي آثر إخفاء اسم المؤلِّف الأجنبي.

2.1.3. الإهداء والتقديم(Dédicace et préface)

يضمّ نصّ حافظ مقدّمة نثرية يشرح فيها دوافعه، مؤكّدًا أهميّة تعريف القارئ العربي بآداب الغرب، فيقول في مستهلّ ترجمته: «لقد عنيتُ بنقل هذه الرواية كما هي، محافظًا على روحها، غير متصرّف في جوهرها». وتُعَدّ هذه المقدّمة مثالًا على مقدّمة المؤلِّف، إذ تعكس حرص المترجم على مبدأ الأمانة النصّية، وتؤكد في الوقت نفسه على توجيه القراءة في ضوء رؤية أخلاقية وأدبية شاملة.

3.1.3. الفهارس والتنظيم الداخلي(Index et organisation interne)

حافَظ حافِظ على تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول (actes)ومشاهد (scènes)، كما أدرج فهرسًا في بداية الترجمة، وهو ما يسهم في تيسير متابعة القارئ العربي لتطوّر البنية الدرامية. يتوافق هذا الجانب مع ما أشارت إليه الباحثة كاثرينا رايس (Katharina Reiss, 1971) من أنّ البنية النصيّة (structure textuelle) هي جزء لا يتجزأ من الوظيفة النصّية (fonction textuelle) التي ينبغي مراعاتها بصرامة في عمليّة الترجمة.

4.1.3. الدلالة النقدية للعتبات

تؤكد العتبات في ترجمة **حافظ** لمسرحية إدمون روستان على أنّ غايته لم تكن حصر النص في إطار قومي ضيّق، بل تقديمه بوصفه إسهامًا في الأدب العالمي، مع الحرص على إظهار أصله الفرنسي وعدم طمسه. وهنا تتجلّى رؤية المترجم في انفتاحه على الآخر، وفي إدراكه أنّ الأصالة لا تُبنى على العزلة، بل على القدرة على استيعاب الغيرية وتوظيفها لإغناء الذات. وهكذا تتحوّل الترجمة، في يديه، إلى جسرٍ ثقافي رفيع يتيح للنص أن يعبر الحدود اللغوية

والثقافية، محتفظًا بفرادته الأصلية، وفي الوقت نفسه متجذرًا في التربة العربية ليصبح جزءًا حيًّا من تاريخ المسرح العربي المترجَم.

2.3 التعريف بصاحب الترجمة: عباس حافظ

1.2.3. السيرة الذاتية والأدبية

وُلد عباس حافظ (1886–1959) في مصر، واشتهر بصفته مترجمًا بارزًا في بدايات القرن العشرين. تلقّى تعليمه في القاهرة، وعمل في مجال التدريس والصحافة. وقد انفتحت اهتماماته على الأدب الفرنسي، وبوجه خاصّ على المسرح، فاختار نقل بعض روائعه إلى اللغة العربية

2.2.3. مكانته في الأدب العربي

يُعدّ عباس حافظ (1897–1959) واحدًا من أبرز الأسماء التي ساهمت في إدخال المسرح الغربي إلى الفضاء الثقافي العربي، إذ لم يقتصر حضوره على كونه مترجمًا غزير الإنتاج، بل برز أيضًا كناقد مسرحي يمتلك رؤية واضحة لمستقبل المسرح العربي ولأسس تطوره. فقد مثّل حافظ جزءًا من جيل أدرك أهمية احتكاك المسرح العربي بتراث المسرح الأوروبي، ليس بوصفه تقليدًا أعمى، وإنما باعتباره وسيلة لإثراء التجربة المسرحية العربية وتحديث لغتها وأساليبها.

وقد بدأ عباس حافظ مسيرته الفكرية والنقدية قبل أن يكرّس جهده للترجمة. ففي عام 1916 كتب سلسلة مقالات مهمة في صحف مثل *المنبر* و*البلاغ* تحت عنوان "الروح العامة في آداب المسرح المصري ."وقد انطوت تلك المقالات على تحليل دقيق لبنية النص المسرحي ولغته، سواء في الأعمال المؤلَّفة أو المترجَمة، وهو ما يجعله من أوائل النقاد الذين التفتوا إلى إشكالات ترجمة المسرح وكيفية تلقيه على الخشبة. وبفضل هذه المقاربة التحليلية المبكرة، ساهم حافظ في وضع ملامح نقد مسرحي منهجي يمهد نظريًا لمرحلة أكثر نضجًا في تاريخ الترجمة الأدبية.

ومع مرور الوقت، برز حافظ في المشهد الثقافي العربي بوصفه مترجمًا واسع المعرفة، قادرًا على التعامل مع نصوص مسرحية ذات حساسية لغوية وجمالية عالية. وقد قدّم للمكتبة العربية ما يزيد عن ثماني عشرة مسرحية مترجمة، إلى جانب مجموعة كبيرة من الترجمات الروائية والأدبية. وقد امتدت جهوده لتشمل أسماء عالمية كبرى، وعلى رأسها شكسبير، حيث ترجم أعمالًا مثل "ضجة فارغة (Much Ado About Nothing) "و"العبرة بالخواتيم" (All's Well That Ends Well) ، وهي ترجمات ساهمت في تقريب عالم شكسبير إلى الجمهور العربي بأسلوب يجمع بين الأمانة للنص والقدرة على تكييفه مع السياق الثقافي المحلي.

إلى جانب المسرح، كان لحافظ حضور بارز في ترجمة الأدب العالمي، حيث قدم نصوصًا أصبحت جزءًا من الذائقة الأدبية العربية، مثل "مزرعة الحيوان "لجورج أورويل، و"مدام بوفاري" لفلوبير، و"كنوز الملك سليمان" لرايدر هجارد. وتكشف هذه الاختيارات عن ذوق أدبي رفيع ورغبة واضحة في إتاحة النصوص المؤسسة في الأدب العالمي للقارئ العربي.

ولم يكن عباس حافظ مجرد ناقلا للنصوص، بل كان مثقفًا عضويًا يحمل مشروعًا ثقافيًا متكاملًا، يجمع بين النقد والترجمة في رؤية واحدة تهدف إلى بناء جسر معرفي بين الأدب العربي والآداب الأوروبية. ومن خلال هذا المشروع، أسهم في ترسيخ أسس نقد ترجمة المسرح، وفي توجيه الاهتمام إلى البعد الجمالي والأدائي للنصوص المنقولة إلى الخشبة العربية، بما يجعل اسمه حاضرًا بوصفه أحد أبرز صناع الوعي المسرحي في النصف الأول من القرن العشرين.

3.2.3. منهجه في الترجمة

على خلاف ما فعله **المنفلوطي**، الذي جنح إلى **التدجين** بإذابة النص الأجنبي في القالب المحلي وإخضاعه لأعراف البلاغة العربية الموروثة، سعى **حافظ** إلى الحفاظ على روح النص الفرنسي، فحرص على إبقاء أسماء الشخصيات كما هي، والتزم بتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، محاولًا أن يقترب قدر المستطاع من **الخطاب الدرامي الأصلي** .ورغم حرصه على

صياغة الترجمة بلغة عربية فصيحة تتماشى مع الذوق الأدبي السائد في مطلع القرن العشرين، لم يتردّد في إضافة بعض الشروح والتوضيحات التي تساعد القارئ العربي على متابعة الأحداث بيسر وتجنّب الالتباس.

وبذلك يبرز اجتهاده في تحقيق توازن دقيق بين الوفاء للنص المصدر والانفتاح على خصوصيات المتلقي العربي، وهو ما يضع تجربته ضمن مسار ترجمي وأدبي يجمع بين الأمانة للنص الأصلي والحسّ التواصلي الذي يراعي أفق التلقّي.

3.3 تقديم الترجمة

1.3.3. البنية الدرامية

تتكوّن ترجمة مسرحية *سيرانو دو برجراك* من خمسة فصول كاملة، على غرار النص الفرنسي الأصلي، وتنقسم كلّ منها إلى مشاهد متعاقبة تعكس التدرّج الدقيق في البناء الدرامي. وقد حرص المترجم (حافظ) على الإبقاء على الشخصيات الرئيسة كما هي، مثل سيرانو (Cyrano)، وروكسان(Roxane) ، وكريستيان(Christian) ، ودي غيش.(De Guiche)

وفي الوقت نفسه، أضاف المترجم شروحًا وهوامش لتفسير بعض العادات أو توضيح الألفاظ التي قد تكون غريبة على القارئ العربي. ويُجسّد هذا الحرص على البنية التزام المترجم بصون الوظيفة التركيبية للنص في سياق الترجمة الأدبية. هذا الالتزام يضمن نقل العمل في صورة متماسكة ومفهومة للجمهور العربي، دون التفريط بخصوصيّاته الأصلية أو تذويب معالمه الفنية والدرامية.

2.3.3. ملخص الأحداث

تتابع المسرحية قصة الشاعر سيرانو، الرجل الشجاع الذي يُعاني من عيب جسدي (أنفه الكبير) ويحب ابنة عمّه روكسان في صمت. يساعد صديقه كريستيان في التعبير عن حبه، فيكتب له الرسائل الغرامية التي تفتن روكسان. يكتمل المشهد الدرامي في "الشرفة" حيث يُلقي

حافظ النص مترجمًا إلى العربية بصياغة وجدانية رصينة. وفي الفصل الخامس، ينقل مشهد احتضار سيرانو بنبرة مأساوية، مع المحافظة على نبرة السخرية التي ترافق البطل حتى لحظاته الأخيرة (حافظ، 2012/1921).

4.3 دراسة أسلوبية(Stylistique)

1.4.3. المستوى اللغوي

اعتمد حافظ في ترجمته على لغة عربية فصيحة مشبعة بالصور البيانية، تتداخل فيها العاطفة بالبلاغة. ومن أبرز الأمثلة على ذلك قوله:

"*ما لـي أراكِ تبتسمين لغير ما أقول، وتُصغين إلى غير ما أُبدي؟*" (حافظ،2012/1921).

تكشف هذه الصياغة عن لغة رصينة في بنيتها، لكنها في الوقت نفسه تميل إلى طابع الخطاب الخطابي (discours oratoire) أكثر من اقترابها من الحوار الواقعي، وهو ما يشي بتأثير الخلفية البلاغية والإنشائية على عمل حافظ المسرحي.

2.4.3. الإيقاع(le rythme)

على الرغم من غياب الوزن الشعري الفرنسي المعروف بـ "الألكسندرَن"، نجح حافظ في إيجاد إيقاع داخلي متفرّد، قائم على السجع والتوازن المتقن بين الجمل.

يعكس هذا النمط الأسلوبي ما أشار إليه رومان جاكوبسون (1959) حول "الوظيفة الشعرية " (la fonction poétique) للغة المترجمة، حيث تتحوّل بنية الخطاب وتشكيلاته الأسلوبية إلى عنصر جمالي قائم بذاته، يحمل إيقاعه الخاص، حتى في غياب القالب العروضي الأصلي.

3.4.3. البلاغة والأسلوب(la rhétorique)

تميّزت ترجمة المنفلوطي بكثرة الاستعارات والتشابيه ذات الطابع الشرقي، ومن ذلك قوله:

"قلبه يتفتّت كما يتفتّت الزهر تحت أقدام الربيع" (حافظ، 2012/1921).

ويكشف هذا المثال عن حرص المترجم على إدماج الخصوصية البلاغية العربية في النص، بحيث تتحوّل الترجمة إلى خطابٍ متجذّر في البيئة الثقافية الجديدة، وهو ما ينسجم مع ما طرحه بيرمان (1984) بشأن مفهوم الترجمة بوصفها تغريبًا أو تبيئة للنص تبعًا لمتطلبات الثقافة المستقبِلة.

4.4.3. البعد المسرحي(discours théâtral)

أبقى حافظ على الطابع الدرامي، إذ حرص على إبراز الأداء الحواري. غير أنّ اللغة العربية الفصيحة، بما تحمل من إيقاع بلاغي، أضفت على النص طابعًا خطابيًا. وهذا يتفق مع ما ذكره لارتوما (1980, p. 360) عن أنّ le langage dramatique لا ينفصل عن الأداء المسرحي، وأنّ الترجمة ينبغي أن تتيح للممثل تجسيد النص دون أن تفقد طبيعته المسرحية.

5.3 ملامح الفكاهة في ترجمة عباس حافظ

1.5.3. اللعب اللفظي(le comique de langage)

في مشهد الأنف الشهير، نقل حافظ التراكيب الساخرة بلغة عربية ثريّة بالصور البلاغية، يقول: "أنفي هذا منارة، لو أطلّت على البحر لهدى السفن التائهة" (حافظ، 2012/1921).

ويُجسّد هذا المثال مبدأ الكوميديا اللغوية القائم على التكرار والمبالغة، وهو ما يلتقي مع ما تطرحه نظرية التنافر (Kant, 2000) التي ترى في المفارقة بين المتوقَّع والمتحقِّق مصدرًا أساسيًا للإضحاك.

2.5.3. المفارقة(l'ironie)

قد برع حافظ في نقل المفارقات الدرامية بدقة، وتجلّى ذلك في مشهد الشرفة؛ إذ تتوهم روكسان أن كلمات الغرام صادرة عن كريستيان، في حين أن المتحدث الحقيقي هو سيرانو .ويقول النص العربي:"دعني أُحدّثها عنك بلسانك، فالحبّ أبلغ من البيان" (حافظ، 2012/1921).

ويكشف هذا المقطع عن حضور المفارقة الدرامية، إذ يدرك الجمهور حقيقة الموقف في حين تظلّ البطلة غارقة في وهمها، وهو ما يتوافق مع ما طرحته هاوس (1997) بشأن دور السياق في توجيه عملية التلقّي.

3.5.3. السخرية الاجتماعية(le comique social)

يحافظ حافظ على روح السخرية التي وظّفها روستان في مواجهته للنبلاء المتكبّرين، إذ يظهر سيرانو متحدّيًا الكونت دو غيش بعبارات تهكّمية تفضح زيف المظاهر:

"أتراني فقيرًا لأنني لا أملك ذهبك؟ إنما الغنى غنى النفس لا غنى الكيس"
(حافظ،2012/1921).

ويُفصح هذا الأسلوب عن تمثّلات 'نظرية التفوّق' كما تناولها كريستيان جيدر (Christian Jeder)؛ إذ يغدو الضحك آليةً لإظهار التفوّق الأخلاقي على الآخر، وإعادة تشكيل التراتبية الاجتماعية ضمن السياق الدرامي.

4.5.3. الفكاهة والرمزية(humour et symbolisme)

يتحوّل الأنف في *سيرانو دو برجراك* من مجرّد سمةٍ جسديةٍ هزلية إلى رمزٍ للكرامة والاعتزاز الذاتي .ففي المشهد الشهير(Rostand, 1996, pp. 33–34) ، يواجه "سيرانو" أحد الساخرين من أنفه، فيردّ عليه بفخرٍ وغضبٍ قائلاً إنّ الأنف الكبير دليلٌ على اللطف والشجاعة والنبل والأنفة، فيحوّل العيب إلى وسامٍ أخلاقيّ، والتهكم إلى تمجيدٍ للذات.

هذا الموقف يُجسّد ما أشار إليه برغسون (1900) في Le rire، حين رأى أنّ الكوميديا تنشأ من المفارقة بين الشكل والمضمون، بين ما يبدو عيبًا وما يُعاد تأويله مجدًا.

في ترجمة عباس حافظ(2012) ، حافظ المترجم على البنية الحوارية الأصلية وروح السخرية الرفيعة، فنقل المواجهة بلسانٍ عربيٍّ فصيحٍ يوازن بين الفخر والتهكّم. يقول حافظ على لسان "سيرانو:"

"ألا فاعلم أنني بهذا الأنف الكبير لفخور، أفقد جهلت يا هذا أن كبر الأنف دليل على لطف النفس، ورقة الطبع، وعنوان الأدب والشجاعة والأنفة والشمم" (حافظ، 2012، ص. 37).

تُبرز هذه الصياغة انتقال السخرية من المستوى الجسدي إلى المستوى الأخلاقي، مما يجعل الضحك أداة فخرٍ واعتدادٍ بالنفس، لا تهكّمًا. وهكذا، يتحوّل المشهد من كوميديا الجسد إلى دراما المروءة، في انسجامٍ مع الحسّ العربي القيميّ الذي يربط الجمال الخارجي بالمروءة والكرامة.

أمّا المنفلوطي (2011) فقد أعاد كتابة المشهد بلغةٍ إنشائيةٍ مطوّلةٍ تُبرز الجانب العاطفي والأخلاقي على حساب الفكاهي، محوّلًا الخطاب المسرحي إلى مرافعةٍ أخلاقيةٍ ضد السخرية والسطحية .يقول المنفلوطي في *الشاعر*:

"نعم إن أنفي كبيرٌ جدًا لا يكبره أنفٌ في هذا البلد، وذلك ما أفخر به كل الفخر، لأن الأنف الكبير عنوان الكرم والشرف والشجاعة والشمم، وأنا ذلك الذي اجتمعت له هذه الصفات جميعها" (المنفلوطي، 2011، ص. 37).

يتّضح من هذا الاقتباس أن المنفلوطي لم يكتفِ بترجمة الحدث، بل أعاد تأويله وفق منظومةٍ قيميةٍ عربية، حيث يغدو الأنف الكبير رمزًا للنخوة والبطولة بدل أن يكون موضوعًا للسخرية. وهكذا تتحوّل الفكاهة إلى خطابٍ أخلاقيٍّ تمجيديّ يُعبّر عن التكييف الثقافي للنص الفرنسي في بيئةٍ لغويةٍ وأخلاقيةٍ مختلفة.

من ثمّ، يمكن القول إنّ صورة "الأنف" في الترجمتين تعكس انتقالًا في مستوى الدلالة: من العيب الجسدي المضحك في الأصل، إلى الرمز الأخلاقي الممجَّد في التلقي العربي، في مثالٍ واضحٍ على إعادة بناء الأثر الكوميدي وفق الحسّ الثقافي المحلي.

5.5.3. أثر الفكاهة في التلقي(la réception du comique)

إن الفكاهة في الترجمة العربية ليست ترفًا، بل أداة لفتح أفق التلقي وتوسيع دائرة الفهم. فهي تخفّف من الطابع التراجيدي وتُقرّب النص من الجمهور. وفق ياوس(1982) ، يتحقق المعنى الجمالي من خلال تفاعل القارئ/المشاهد مع النص، وهو ما يتضح في استجابة القرّاء العرب لمواقف السخرية بوصفها تعبيرًا عن صراع المظهر والجوهر.

من خلال تتبّع العتبات النصيّة، والوقوف على السيرة النقدية لـ عباس حافظ، إضافةً إلى دراسة بنية ترجمته وخصائصها الأسلوبية وما انطوت عليه من ملامح فكاهية، يتّضح أنّه قدّم عملاً يقترب بدرجة لافتة من روح النص الأصلي أكثر مما فعل كثير من معاصريه الذين لجؤوا إلى أسلوب التصرّف الحرّ. فقد التزم بالحفاظ على البناء الدرامي لمسرحية إدمون روستان، وأبقى على الشخصيات الرئيسة مثل سيرانو روكسان ودو غيش، كما نجح في نقل أجواء السخرية التي تطبع النص، وإن كان قد صاغ الألكسندرَن في قوالب نثرية عربية تلائم الذائقة الأدبية في مطلع القرن العشرين.

وعليه، يمكن القول إنّ هذه الترجمة تُعَدّ محطة بارزة في تاريخ دراسات الترجمة في العالم العربي، إذ جمعت بين الوفاء للأصل الأدبي والانفتاح على أفق الثقافة المستقبِلة. وبذلك أسهمت في تهيئة المناخ الثقافي العربي لتقبّل الأجناس الدرامية الوافدة، مؤكّدة أنّ الترجمة ليست مجرّد نقل حرفي للمعنى، بل هي ممارسة إبداعية تتوسّل بالتراث وتستجيب لانتظارات المتلقّي، فتجعل النص المترجَم يكتسب حياةً جديدة داخل بيئة ثقافية مغايرة

4. الدراسة التحليلية النقدية

تمثّل الدراسة التحليلية النقدية خطوة أساسية في هذا البحث، إذ تهدف إلى الإحاطة بظاهرة الفكاهة في مسرحية *سيرانو دو برجراك* من خلال الوقوف على أبرز النماذج المختارة ودراستها دراسة معمّقة تكشف عن آلياتها اللغوية والأسلوبية والثقافية. ومن خلال هذا المسعى، تُطرح مقارنات دقيقة بين معالجة المنفلوطي للفكاهة في نصّه الاقتباسي، وبين ما أنجزه عباس حافظ في ترجمته، بما يسمح بتبيّن مواطن التلاقي والافتراق بين التجربتين. كما تُعنى هذه المقاربة بتحليل تقنيات الترجمة التي وظّفها كلّ منهما، سواء كانت حرفية، أو تأويلية، أو تكييفية، وما يترتّب على ذلك من أثر مباشر في مدى القدرة على الحفاظ على روح الفكاهة التي تميّز النص الأصلي. وإلى جانب ذلك، تسعى الدراسة إلى رصد انعكاسات الخلفية الثقافية للمترجمين على طريقة إعادة بناء المواقف الكوميدية، لتخلص في النهاية إلى تقييم مدى نجاح الترجمتين في صون الرسالة الإنسانية الكامنة في العمل، وصولًا إلى تقديم نقد علمي مقارن يبرز القيمة الأدبية والثقافية لكلّ من النصين العربيين في علاقتهما بالمصدر الفرنسي.

1.4. دراسة تحليلية نقدية للنماذج المختارة

منهجية تحليل النماذج

ترتكز دراسة النماذج المختارة من مسرحية سيرانو دو برجراك على مقاربة تحليلية–مقارنة متعددة الأبعاد تجمع بين المنهج النصّي الأدائي (approche textuelle et performative) والمنهج الثقافي التداولي .(approche culturelle et pragmatique)

تهدف هذه المقاربة إلى تقييم مدى نجاح الترجمتين العربيتين – ترجمة عبّاس حافظ واقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي –في نقل الوظيفة الكوميدية والأثر الأدائي للنص الأصلي إلى القارئ العربي.

وقد تمّ اعتماد خمس مراحل رئيسة في التحليل، وفق الترتيب الآتي:

الأولى: الوصف النصّي(Description textuelle)

يُعرَّف المشهد المختار من النص الفرنسي مع تحديد نوع الفكاهة المهيمن فيه:

الفكاهة اللفظية(Humour verbal)

الفكاهة الظرفية/السلوكية(Humour situationnel ou comportemental)

الفكاهة البصرية (Humour visuel)

الفكاهة السوداء(Humour noir)

الفكاهة الثقافية/الإثنية(Humour culturel)

وإلى أي نظرية ينتمي هذا النوع من الفكاهة

- **نظرية الغرابة**
- **نظرية التفوّق**
- **نظرية التخفيف**

يُستشهد بعبارة قصيرة من النص الأصلي تدعم التصنيف، مع بيان العنصر اللغوي أو الإيمائي المولّد للضحك.

الثانية: المقابلة الترجمية

تُجرى مقارنة دقيقة بين النص المصدر والترجمتين على ثلاثة مستويات:

- المستوى **المعجمي–الأسلوبي** :اختيار الألفاظ، البنية النحوية، طول الجمل.
- المستوى **الدرامي–الحواري** :توزيع الأدوار، الإيقاع، النبرة، التتابع النطقي.

- المستوى **الركحي–التمثيلي** :حضور الأفعال والإشارات المسرحية(didascalies)

يُسجَّل كل تحوّل أو حذف أو إضافة بوصفه **تحويلاً ترجمياً** .(shift)

ثالثا:التحليل المؤسَّس نظريًا(Analyse théorique)

يُستند إلى مجموعة من النظريات الحديثة في دراسات الترجمة والمسرح لتفسير الخيارات الترجمية:

- تصنيف كاتارينا رايس (1971) لوظائف النصوص (الإخبارية، التعبيرية، الإقناعية).
- نموذج جوليان هاوس (1997) للتكافؤ الأسلوبي والبراغماتي.
- **نظرية الهدف** لهانز فيرمير .(Skopos Theory) (1989)
- مفهوم رومان جاكوبسون (1960) لنقل الأثر الدلالي لا البنية الحرفية.
- مبدأ جيرارجينيت (1987) للعتبات الميتانصية وتبدّل زاوية التلقي.
- فكرة أنطوان بيرمان (1985) حول "الانزياحات" في الترجمة الأدبية.
- تصور سوزان باسنيت (1991; 2014) وباتريس بافيس (1998) لمفهوم **قابلية الأداء** (performabilité) والإيقاع المسرحي، في محاولة لتبيان مدى وصول المترجم أو المقتبس إلى توليد الأثر نفسه

رابعا: التحليل الأدائي والثقافي(Analyse scénique et culturelle)

تُقاس **قابلية الأداء** (facilité d’énonciation et jouabilité scénique) من خلال:

- طول الجمل وتتابع الأفعال النطقية،
- وضوح التبادل الحواري وسرعة الإيقاع،
- إمكان تحويل النص إلى فعل ركحي مباشر.

كما يُدرس **البُعد الثقافي** في الترجمة من حيث إعادة تأويل الفكاهة ضمن القيم العربية (الشرف، المروءة، الكرامة) وتحويل الضحك من أداة تهكّم إلى وسيلة تمجيد على سبيل المثال

خامسا:التقييم الوظيفي والتأويلي(Évaluation fonctionnelle et interprétative)

تُختزل النتائج في جدول مقارن يبرز مكسب وخسارة كل من المترجم والمقتبس في خمسة أبعاد:

1. **الأثر الفكاهي**(effet comique)
2. **الإيقاع والأداء** (rythme scénique)
3. **الأسلوب والنبرة**(style et ton)
4. **الإحالات الثقافية**(références culturelles)
5. **الاستراتيجية الترجمية**(stratégie traductive)

وفي ضوء النتائج، يُقترَح نموذج ترجمي بديل يوازن بين الدقة اللغوية والحيوية الأدائية، لتحقيق ما تسميه باسنيت (2014) بـ **الوفاء الأدائي** .(fidélité performative)

هدف المقاربة

يهدف هذا المنهج إلى تجاوز التحليل اللغوي المحض نحو فهم دينامية التحويل الكوميدي بين لغتين وثقافتين، وإبراز دور المترجم المسرحي بوصفه فاعلًا إبداعيًا يشارك في صناعة الضحك وإعادة إنتاج الأثر الأدائي داخل الفضاء العربي.

1.1.4. النموذج الأول

- **النص المصدر** (***Edmond Rostand***)

PREMIER PAGE, avec une dignité blessée.

Oh ! Monsieur ! ce soupçon !..

(vivement, au deuxième, dès que le portier a tourné le dos)

As-tu de la ficelle ?

LE DEUXIÈME

Avec un hameçon.

PREMIER PAGE.

On pourra de là-haut pêcher quelque perruque. (p.6)

- **الترجمة (عباس حافظ)**

أحدهم (بلهجة الغاضب للكرامة): إن سوء الظن بنا ... (لزميله) أمعك خيط؟

الثاني: وشَص لصيد السمك أيضًا!

الأول: فلنصد بها الشعور المستعارة من فوق رؤوس المشاهدين. (ص12)

- **الاقتباس (مصطفى لطفي المنفلوطي)**

صوت شيخ هرم يسب ويحتدم ويضرب الأرض بقدميه وهو عاري الرأس منقلب السحنة لأن أحد الجالسين في الطبقة العليا من الملعب قد أرسل على رأسه المستعار شَصًا فاجتذبه به وظل معلّقًا في الفضاء على مرأى المشاهدين الضاحكين. (ص19)

- **التحليل**

أولا. التوصيف النصّي

يَرِد المشهد في بداية المسرحية داخل فضاء العرض المسرحي، حيث يحتشد المتفرجون في المسرح قبل بدء العرض. يظهر شابان (les pages) فيقوم الأول بالتعبير عن امتعاضه من سوء الظن، لكن ما إن يدير البواب ظهره حتى يسأل الثاني، همسًا، عمّا إذا كان معه «خيط»، فيجيبه هذا الأخير بأن معه «شَصًّا»، أي أداة صيد، ليقترح الأول «اصطياد باروكة» من بين المتفرجين في الصفوف الاولى.

العبارة الأساسية في النص:

«On pourra de là-haut pêcher quelque perruque.» (p.6)

أي: "سنتمكن من هناك، من فوق، من صيد باروكة ما".

1.نوع الفكاهة المهيمن:

- **الفكاهة الظرفية** : إذ ينبع الضحك من السلوك المفاجئ غير المتوقع (محاولة اصطياد باروكة أحد المتفرجين).
- **الفكاهة البصرية** : لأن جمهور المسرح يشاهد المشهد ويتوقع تنفيذه على الركح، لا فقط قراءته.
- **الفكاهة اللفظية** :عبر اللعب الدلالي بين *الصيد* (pêcher) والشيء المصيد الذي ليس سمكة بل باروكة.

2.نظريات الفكاهة:

- **نظرية الغرابة:**

ينتج الضحك من المفارقة بين أداة الصيد وموضوع الصيد (باروكة بدل سمكة).

- **نظرية التفوّق:**

يضحك الجمهور لأنه في موقف سلطة على الشخص الذي ستُسحب باروكته علنًا.

- **نظرية التخفيف:**

العامل النفسي هنا أقل حضورًا؛ لا يوجد توتر يتم تفريغه، إنما اللعبة هنا مباشرة وبسيطة.

العنصر المولّد للضحك:

الانزياح الدلالي + إمكانية تنفيذ الفعل مباشرة أمام الجمهور (قابلية الأداء)

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

على المستوى المعجمي واللغوي، تأتي كلمة perruque في النص الفرنسي لتدلّ بدقّة على الشعر المستعار بوصفه عنصرًا تجميليًا شائع الاستخدام لإخفاء الصلع أو تحسين المظهر، وهو لفظ ذو خفّة دلالية لا يحمل شحنة تقييمية أو اجتماعية. وقد قابلها عباس حافظ بترجمة دقيقة ومحايدة هي» الشعور المستعارة«، وهي صياغة تُبقي المعنى في نطاقه الدلالي الأصلي دون تحميله تأويلات إضافية، كما تحافظ على بساطة الجملة والاقتصاد الحواري الذي يخدم التتابع المسرحي السريع. في المقابل، اختار المنفلوطي إعادة صياغة المرجع من خلال تعبير »رأسه المستعار «مقرونًا بمشهد وصفي مفصّل يتوسع في تصوير الحالة والانفعال، وهو ما أدّى إلى تضخيم الصورة ونقلها من إطار خفّة الحركة الكوميدية إلى لغة إنشائية مطوّلة تغيّر طبيعة المشهد من حوار أدائي سريع إلى وصف حكائي مُثقل بالشرح. وهكذا، بينما ظلّت ترجمة حافظ وفية لاقتصاد النص المسرحي، اتجه اقتباس المنفلوطي إلى التطويل البلاغي الذي يخدم القراءة لا الأداء.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يتّسم الحوار في النص الأصلي بطابعه السريع القائم على تبادل الجُمل القصيرة (سطر → رد → سطر)، وهو إيقاع جوهري في توليد الضحك المسرحي، إذ يسمح بخلق مفاجأة لفظية وحركية متتابعة داخل المشهد. وقد حافظ عباس حافظ على هذا الإيقاع من خلال نقل الحوار بصورته المتتابعة المختزلة، مما أبقى على ديناميكية التفاعل بين الشخصيتين وعلى لحظة التوقيت الكوميدي التي يعتمد فيها الضحك على سرعة الرد ووجازته. أمّا المنفلوطي فقد ألغى البنية الحوارية تمامًا، واستعاض عنها بسرد راووي متصل يصف الحدث من الخارج، وهو ما أدّى إلى زوال الإيقاع الأدائي للمشهد وتحول الضحك من كونه نتيجة تفاعل حي إلى كونه انطباعًا متأخرًا يتلقاه القارئ بعد اكتمال العرض الوصفي. وهكذا تلاشى عنصر المفاجأة الكوميدية، وظهرت بدلاً منه نبرة قصصية تعتمد على الحكاية لا على الحركة.

ج) المستوى الركحي

يرتكز النص الأصلي على جملة من الإشارات الركحية الدقيقة، مثل تبادل النظرات والهمس الخاطف وحركة الرأس والجسد، وهي عناصر أدائية أساسية في بناء تأثير المشهد البصري أمام الجمهور. وقد حرص عباس حافظ على إبقاء هذه الإشارات ممكنة التنفيذ من خلال صياغة واضحة ومباشرة تسمح للمخرج والممثل بترجمتها بسهولة على الخشبة دون إثقال النص بتوجيهات إضافية أو وصف زائد. في المقابل، أدى اختيار المنفلوطي لصيغة السرد المتتابع إلى سلب المشهد حضورَه المسرحي، إذ تحوّل الفعل من شيء «يُرى» إلى شيء «يُروى»، فانقطعت إمكانية تجسيده مباشرة على الركح. وبذلك لم يعد المشهد قابلاً للتمثيل كما هو، بل أصبح نصًا قرائيًا يحتاج إلى إعادة مسرحة إذا أريد إعادته إلى الخشبة.

ثالثا. التحليل الأدائي والثقافي

تتجلّى قابلية الأداء في هذا المشهد من خلال طبيعة الجمل القصيرة وسرعة تتابع الأفعال النطقية، إذ إن الإيقاع المسرحي يعتمد أساسًا على التبادل الحواري الخاطف الذي يسمح بخلق لحظة الضحك في توقيتها المناسب أمام الجمهور. في هذا السياق، حافظت ترجمة عباس حافظ على هذه القابلية من خلال صياغة مقتضبة ومرنة تُسهّل على الممثل نطق الجملة وتنفيذ الحركة المصاحبة لها دون تعثّر، مما يُبقي الإيحاء الركحي واضحًا وقابلاً للتحقق في العرض. يتزامن ذلك مع ترك مساحة للمخرج كي يبتكر الحركة المسرحية دون وجود وصف ضاغط أو توجيهات صريحة داخل النص. أمّا في اقتباس المنفلوطي، فيؤدي اعتماد السرد الوصفي المطوّل إلى انفصال الأداء عن اللغة، إذ يتحول المشهد من فعل مسرحي إلى صورة تخييلية يُنتجها القارئ، مما يُسقط الإمكان الفعلي لتحويل النص إلى فعل ركحي مباشر ما لم يُعاد تفكيكه وصياغته حواريًا من جديد.

أما على المستوى الثقافي، فتظهر الفروق بوضوح في كيفية تأويل الفكاهة داخل السياق العربي. ففي حين تظلّ ترجمة حافظ قريبة من روح الدعابة المرتبطة بالمفاجأة والحركة دون

إضافة أحكام أخلاقية، فإن المنفلوطي يميل إلى إعادة توطين المشهد داخل قيم عربية مثل الوقار والمكانة الاجتماعية، من خلال تصوير الشخصية المتعرّض للسخرية بوصفها «شيخًا» أو صاحب مقام، مما يحوّل الضحك من لعبة مسرحية مرحة إلى تعليق ساخر ذي دلالة اجتماعية أو حتى أخلاقية. وبهذا ينتقل الضحك من كونه أداة تهكّم أدائي إلى كونه وسيلة قراءة ثقافية تُعيد ترتيب سلّم القيم داخل النص.

رابعا. التحليل المؤسَّس نظريا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس (1971)	تصنيف وظائف النصوص (الإخبارية، التعبيرية، الإقناعية/الأدائية)	حافظ على وظيفة النص الأصلية باعتبارها **لحظة كوميدية أدائية** تستهدف إثارة الضحك مباشرة داخل فضاء العرض. أبقى الجمل قصيرة، حوارية، قابلة للتنفيذ على الركح.	حوّل المشهد من **خطاب أدائي حي** إلى **سرد قصصي** يُقرأ، فانتقلت وظيفة النص من إنتاج الضحك الآني إلى **عرض حادثة** مبالغ في تصويرها. أصبح المشهد واقعة تُروى لا لعبة تُؤدى أمام الجمهور.
هاوس (1997)	التكافؤ الأسلوبي والبراغماتي (النبرة، التواصل، سياق التلقي)	حافظ على **الإيقاع التبادلي** (سؤال → جواب → تعليق)، مما أبقى النبرة الساخرة خفيفة	ألغى **التبادل الحواري** واستعاض عنه براوٍ يصف الحالة من الخارج، ما أدى إلى تغيّر **نبرة**

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
		وواضحة. الإيقاع هنا براغماتي لأن الضحك يولد من سرعة الردّ.	**الخطاب** من خفّة ساخرة إلى وصف انفعالي ضاج بالعاطفة.
فيرمير (1989)	الهدف من الترجمة (Skopos)	حافظ على Skopos الأصلي للنص :**العرض المسرحي الحي** .الصياغات مباشرة، سريعة، تساعد الممثل على توليد الضحك في اللحظة.	غيّر **الهدف** (Skopos) من نص قابل للأداء إلى نص مكتوب للقراءة، فزاد الصور الأدبية والتفاصيل الوصفية. الغاية أصبحت **الإمتاع السردي** لا الأداء المسرحي.
جاكوبسون (1960)	نقل الأثر / وظيفة البنية الدلالية	نقل **الأثر الكوميدي** لا مجرد المعنى؛ حافظ على المفارقة الساخرة بين فعل الصيد وموضوعه (الباروكة)، فبقيت آلية الضحك فعّالة.	ركّز على **نقل الحدث** ومشهدية الصورة (باروكة تُنتزع) دون إعادة بناء **آلية توليد الضحك** .النتيجة: نعرف ما حدث، لكن لا نشارِك في "لحظة حدوثه."
جينيت (1987)	زاوية التلقي والعتبات النصية	أبقى القارئ/المشاهد **داخل المشهد** عبر الحوار المباشر، حيث ينتظر الجمهور حدوث الحركة الركحية.	وضع القارئ **خارج الحدث** عبر زاوية رؤية وصفية عامة (الراوي يشاهد ويصف). المتلقي هنا متلقٍّ سلبي.
بيرمان (1985)	الانزياحات في الترجمة الأدبية	التزم بحد أدنى من الانزياح، فلم يضف أو يفسر أو يزيل، بل نقل الحوار كما هو تقريبًا مع ملاءمة لغوية بسيطة.	مارس **التوسيع** (expansion) والتفسير الزائد وإدخال عناصر لا وجود لها (الشيخ، الانفعال المبالغ فيه). هذه الانزياحات غيرت

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
			البنية الاجتماعية–الدلالية للمشهد.
باسنيت (2014) و بافيس (1998)	قابلية الأداء المسرحي (Performability) والإيقاع الركحي	النص الناتج **قابل للأداء مباشرة** :جمل قصيرة، توجيه حركي مفهوم، زمن كوميدي محفوظ.	النص الناتج **غير قابل للتمثيل المسرحي** إلا بعد إعادة كتابته في صورة حوارية. إيقاعه إيقاع قراءة لا إيقاع أداء.

خامسا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
الأثر الفكاهي (Effet comique)	حافظ على **اللحظة الكوميدية المباشرة** من خلال الإيجاز الحواري والمفارقة بين فعل «الصيد» و«الباروكة»، مما يسمح بتوليد الضحك فورًا أمام الجمهور.	تحوّل الأثر الكوميدي إلى **وصف قصصي** يُقرأ، فتراجع الضحك الآني لصالح صورة متخيّلة؛ لأن المشهد لم يُعرض بوصفه فعلاً حركيًا بل رُوي كحادثة.
الإيقاع والأداء المسرحي (Rythme scénique)	احتفظ **بإيقاع الحوار السريع** (سؤال – جواب – تعليق)، وهو ما يتيح للممثل توقيتًا كوميديًا دقيقًا على الخشبة.	فقد الإيقاع المسرحي لأن الحوار اختفى، وتحول النص إلى **سرد**

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
		متواصل، مما ألغى توقيت الضحك الناتج عن تبادل السطور.
الأسلوب والنبرة (Style et ton)	النبرة **خفيفة وساخرة ومباشرة**، متسقة مع طبيعة المزحة المسرحية القائمة على المفاجأة لا الانفعال.	تغيّرت النبرة من مرح ساخر إلى **أسلوب بلاغي وصفي** يعتمد على تكبير المشهد وشحنه بالعاطفة.
الإحالات الثقافية والاجتماعية (Références culturelles)	حافظ على **الحياد الثقافي والاجتماعي للشخصيات**، فلم يُحمِّل المشهد أي قيمة أخلاقية أو مكانية إضافية.	أضفى على المشهد **دلالة اجتماعية وأخلاقية** عبر تصوير المتلقي بوصفه «شيخًا»، ما غيّر هوية الموقف وأخرجه عن سياقه الكوميدي الأصلي.
الاستراتيجية الترجمية (Stratégie traductive)	اعتمد **ترجمة أدائية** قابلة للعرض المباشر، إذ صيغ النص ليُنطق ويُجسّد لا ليُقرأ فقط.	اعتمد **إعادة كتابة سردية** جعلت النص مهيأً للقراءة الأدبية، لكنه أصبح **غير قابل للتمثيل** دون إعادة صياغة.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

عند مقارنة النقلين، يتضح أن ترجمة عباس حافظ تركز على **نقل الوظيفة الكوميدية** للنص الأصلي كما هي، بينما يلجأ مصطفى لطفي المنفلوطي إلى **التصرف بالنص وتكييفه**، أو إعادة صياغته بأسلوب تفسيري.

تكمن الفكاهة في النص المصدر لروستان (Rostand) في المفارقة الموقفية والحوار المقتضب والسريع. يبدأ المشهد بـ "كرامة مجروحة" يتظاهر بها الغلام، ثم ينقلب الموقف فورًا إلى تخطيط مقلب طفولي (اصطياد الباروكات). ينجح عباس حافظ في نقل هذه البنية؛ فهو يحافظ على الحوار السريع ("أمعك خيط؟" / "وشَص لصيد السمك أيضًا!") ويحافظ على التناقض بين الكرامة المصطنعة والفعل الصبياني. يعتمد الأثر الكوميدي هنا على **الحوار الذي يمهد للمقلب**، وهو ما يدفع المتلقي لتخيل الموقف.

أما اقتباس المنفلوطي، فهو يتجاوز كليًا الحوار الأصلي. إنه لا يترجم الحوار، بل يقدم **وصفًا سرديًا** لنتيجة المقلب كأنه إرشاد مسرحي مفصل. المنفلوطي يصف مشهدًا مكتملًا (الشيخ الهرم، الباروكة المعلقة، ضحك المشاهدين). هذا الأسلوب ينقل الفكاهة من كوميديا الموقف المعتمدة على الحوار، إلى كوميديا المشهد البصري. بالتالي، فإن حافظ **نقل** الأثر الكوميدي الأصلي المعتمد على الحوار، بينما المنفلوطي **استبدل** الحوار الأصلي بوصف مشهدي كوميدي بديل، ربما لشرح الموقف لبيئة ثقافية قد لا تكون معتادة على تفاصيل المسرح الفرنسي آنذاك.

وعليه يقترح الباحث الترجمة التالية

الفتى الأول (بكرامةٍ تبدو مجروحة) :يا سيدي! أهكذا يُساءُ الظنُّ بنا؟ (يستدير للثاني خلسةً، حالما يدير البوّاب ظهره) أمعكَ خيط؟

الفتى الثاني :وخُطّافُ صيدٍ معه!

الفتى الأول :ممتاز. سنصطادُ لنا من الأعالي "باروكةً" شاردة.

تهدف الترجمة المقترحة إلى الموازنة بين الدقة في نقل المعنى والحفاظ على الروح المسرحية الفكاهية للنص الأصلي. تم اختيار "بكرامةٍ تبدو مجروحة" لنقل"dignité blessée" ، فكلمة "تبدو" تلمّح إلى التصنع في المشهد، وهو جوهر المفارقة. كما تم تحويل الجملة الخبرية (التي

استخدمها حافظ) إلى استفهام استنكاري ("أهكذا يُساءُ الظنُّ بنا؟") ليعكس الانفعال الدرامي في تعبير."Oh! Monsieur! ce soupçon"

تم الحفاظ على سرعة الحوار ("خيط" / "خطاف صيد") لنقل الإيقاع الكوميدي السريع. وفي الجملة الختامية، جاءت الإضافة الأسلوبية في وصف "الباروكة (perruque) "بـ "الشاردة " (وهو تصرف بسيط في"quelque") .هذا الخيار يهدف لإضافة لمسة "شاعرية ساخرة"، حيث يرفع المقلب الطفولي (اصطياد الباروكات) إلى مستوى "صيد" لشيء "شارد" أو "تائه"، مما يعمّق التناقض الفكاهي بين ادعاء الكرامة والفعل الصبياني.

2.1.4. النموذج الثاني

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

LA DISTRIBUTRICE (passant devant lui avec un plateau):
Orangeade ?
LIGNIÈRE:
Fi !
LA DISTRIBUTRICE:
Lait ?
LIGNIÈRE:
Pouah !
LA DISTRIBUTRICE:
Rivesalte ?
LIGNIÈRE:
Halte !
(A Christian):
Je reste encore un peu.—Voyons ce rivesalte ? (p.11)

- **الترجمة (عباس حافظ)**

وفي تلك اللحظة تمر فتاة المقصف عن كثب منهما، تحمل صينية صفت عليها الأقداح من مختلف الأشربة مترعة.

الفتاة: شراب البرتقال

...

لينيير (يتأفف من سماع هذا النوع من الأشربة): أفٍّ!

الفتاة: أتريد لبنًا إذن؟

لينيير (يبدي حركة استياء): أفٍّ!

الفتاة: نبيذ جيد؟

لينيير (لصاحبه): سأمكث معك لحظة أخرى فدعني أذق هذا الذي عندها.

يجلس إلى منضدة المقصف. وتصب الفتاة له شرابًا(p.16)

- **الاقتباس (مصطفى لطفي المنفلوطي):**

وهنا مرت فتاة المقصف حاملة على يديها صينية بيضاء، وهي تتغنى بصوتها الرقيق الشجي، فناداها لينيير فدنت منه، فسألها عما عندها، فظلت تسرد عليه أسماء فطائرها وقدائدها وأشربتها وحلواها، وهو لا يأبه لشيء من ذلك حتى ذكرت له نبيذ "بوردو"، فتهلل وجهه وتحلب فوه وطلب إليها أن تأتيه بالأفضل منه، فأتت له بما أراد، فملأ كأسه وبدأ يشرب ويتغنى، وما هي إلا لحظة حتى قال لكريستيان: الآن أستطيع أن أبقى معك قليلاً أيها الصديق الكريم–p.20) . 21)

- **التحليل:**

أولا. التوصيف النصّي

يَرِد المشهد في المقطع الأول من المسرحية داخل قاعة المسرح قبل بدء العرض، حيث يختلط ضجيج الجمهور بأحاديث الشعراء والممثلين. تظهر شخصية **لينيير** في صورة الشاعر الساخر الذي يسخر من كل شيء، بينما تمرّ **الفتاة الموزّعة** (la distributrice)

بين الحاضرين حاملة صينية المشروبات. تدور بينهما سلسلة من الأسئلة القصيرة:
«Orangeade ? – Lait ? – Rivesalte ?»
فيردّ لينيير متأففًا من الشراب تلو الآخر حتى يبلغ ذروة السخرية بقوله:
«! Halte»أي «قف ! »

الجملة المولِّدة للفكاهة:
«Rivesalte ? – Halte !» (p.11)
ترجمتها: «نبيذ ريفسالت؟ – قف »

.1نوع الفكاهة المهيمن:

- **فكاهة لفظية** :تقوم على الجناس الصوتي بين *(Rivesalte / Halte)*وتوليد المفارقة من تماثل النغمة واختلاف المعنى.
- **فكاهة ظرفية** :تنبع من المفاجأة في الرد غير المتوقع من زبون على نادلة.
- **فكاهة أدائية** :إذ يمكن للجمهور أن يراها تُنفّذ على الركح بإيماءة ساخرة من لينيير.

.2نظريات الفكاهة:

- **نظرية الغرابة** :الضحك ناتج عن المفارقة الصوتية والدلالية التي تكسر منطق الحوار اليومي (أطاردو،1994)
- **نظرية التفوّق** :يضحك الجمهور من ازدراء لينيير للشراب وللبائعة على حد سواء، فيشعر بتفوّق عليهما.(Bergson, 1900)
- **نظرية التخفيف** :حضورها ضعيف هنا لأن الفكاهة تقوم على المفاجأة اللغوية لا على تنفيس توتر نفسي.

العنصر المولّد للضحك:

الانزياح الدلالي في التلاعب بين *النغمة والمعنى* +قابلية الأداء المباشر أمام الجمهور.

ثانيا .المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يتضح في ترجمة عباس حافظ أنه اعتمد على **الأسلوب الواقعي** في نقل الحوار، فاستبدل الجناس اللفظي بنبرة استياء: «أفٍّ!» و«أفٍّ!» مما ألغى الطرافة اللغوية. أما في اقتباس المنفلوطي، فالمشهد اتسع سرديًا وأضيفت أوصاف شعرية: «صوتها الرقيق الشجي»، «تحلب فوه»، ما جعل النص أقرب إلى **السرد الأدبي الرومانسي** منه إلى الحوار المسرحي. فبينما حافظ على بساطة اللغة المباشرة، اختار المنفلوطي لغة تصويرية ذات حمولة عاطفية تفقد المشهد خفته الساخرة. وبذلك ضاع الجناس اللفظي الأصلي لصالح تأثير وجداني متكلف.(Bassnett, 2011, p. 84)

ب) المستوى الحواري الدرامي

يتسم النص الأصلي بسرعة التبادل، بثلاث جمل قصيرة متتالية تخلق إيقاعًا سريعًا يشبه المونولوج الكوميدي. حافظ نقل الحوار بنوع من الجمود، إذ فصل الجمل بإشارات سردية توضّح ردود الفعل («يبدي حركة استياء»)، ما قلّل من طرافة الموقف وأبطأ الإيقاع .(House, 1997, p. 69) أما المنفلوطي فحوّل الحوار إلى **سرد متواصل**، مما ألغى البنية الحوارية بالكامل. بالتالي، فقد المشهد تتابعه الكوميدي وأصبح أقرب إلى مشهد روائي تأملي، حيث تمّ استبدال التبادل الصوتي بالتغني والوصف المطوّل.

ج)المستوى الركحي

في النص الفرنسي، المشهد يعتمد على **إيماءات بسيطة** :حركة النادلة، تأفف الشاعر، وانعطافه نحو كريستيان. هذه التفاصيل تتيح تمثيلًا مباشرًا وسريعًا على الخشبة. ترجمة

حافظ احتفظت بالحد الأدنى من هذه العلامات المسرحية («يجلس إلى منضدة المقصف»، «تصب الفتاة له شرابًا») مما يحافظ جزئيًا على قابلية الأداء. أما المنفلوطي فقد ألغى البعد الركحي تمامًا، إذ حوّل المشهد إلى وصف داخلي يغلب عليه السرد الذاتي، ما يجعله غير قابل للأداء المسرحي. التحول من الفعل الركحي إلى السرد الحكائي يعبّر عن اختلاف في تصور الترجمة ذاتها بين النص الأدائي والنص المقروء.(Pavis, 1998, p. 241)

ثالثًا: التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس،1971	الوظيفة النصية (fonction textuelle)	احتفاظ جزئي بالبنية الحوارية مع تبسيط الأسلوب وإلغاء الجناس اللفظي.	تحوّل الخطاب الحواري إلى سرد أدبي رومانسي، مما غيّر وظيفة النص من أدائية إلى وصفية.
هاوس1997	التكافؤ التداولي (équivalence pragmatique)	محاكاة محدودة للنبرة الساخرة مع ضبط اللغة وفق الذوق العربي الكلاسيكي.	إعادة صياغة المشهد ضمن ثقافة أدبية محافظة تستبدل الفكاهة بالتغني.
فيرمير،1989	نظرية الهدف (Skopos theory)	التركيز على قابلية الفهم على حساب الطرافة اللفظية.	توجيه النص نحو غاية جمالية أخلاقية بدل الغاية الكوميدية الأصلية.
جاكوبسون، 1960	التحويل النصي (transposition)	التخفيف من الدلالة الساخرة مع الاحتفاظ بالهيكل العام.	توسّع السرد وإضافة أوصاف غير موجودة في الأصل لتحقيق انسجام ثقافي.
جينيت،1987	التحول من النص إلى الأداء (du texte à la scène)	الإبقاء على المؤشرات الأدائية بشكل مقتضب.	إلغاء البنية الركحية لصالح السرد الداخلي.
بيرمان،1985	التحريف الثقافي (déformation)	الحفاظ النسبي على الطابع الواقعي دون بُعد جمالي.	استبدال روح الفكاهة بالحنين والرومانسية.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
باسنيت1998 و بافيس، 2014	التأقلم الثقافي (adaptation scénique)	محاولة نقل الدعابة ضمن حدود المقبول الاجتماعي.	التكييف مع القيم الأخلاقية العربية التي تنبذ المجون.

رابعًا: التحليل الأدائي والثقافي

من الناحية الأدائية، تُظهر ترجمة حافظ قابلية الأداء بفضل وضوح الإشارات المسرحية والحوار القصير، مما يسمح بإعادة تمثيله بسهولة على الخشبة. أما اقتباس المنفلوطي فقد حوّل النص إلى مشهد **روائي غنائي**، يُروى أكثر مما يُؤدّى، حيث تم استبدال الأداء الحركي بوصف شعوري لا يمكن تمثيله مباشرة. ثقافيًا، تعكس ترجمة حافظ رغبة في **تعريب الدعابة الغربية** من دون تجاوز الذوق العام، بينما يُظهر المنفلوطي إعادة تأويل للفكاهة ضمن قيم عربية تميل إلى التهذيب والرصانة. تتحوّل الفكاهة من موقف ساخر إلى ترفيه أدبي لذيذ. هذا الفرق يبرز التحوّل من نص حيّ يتغذى من التفاعل المسرحي إلى نص يُقرأ للمتعة، ما يُبرز الفارق الثقافي بين المسرح الفرنسي الساخر والأدب العربي الوجداني.

خامسًا: التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	احتفاظ نسبي بالدعابة رغم تبسيطها.	فقدان الأثر الفكاهي الأصلي لصالح طابع وجداني غنائي.
الإيقاع المسرحي	إيقاع متوسط يحتفظ ببعض ديناميكية الحوار.	بطء في الإيقاع بسبب السرد والوصف.
الأسلوب والنبرة	لغة مباشرة واقعية.	لغة رومانسية مزخرفة.

البعد محلّ التقييم	ترجمة حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الإحالات الثقافية	محاولة تعريب المزاح دون ابتذال.	استبدال المشهد الغربي بروح عربية متأدبة.
الاستراتيجية الترجمية	استراتيجية التبسيط الوظيفي (simplification).	استراتيجية التكييف الثقافي.(adaptation)

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يكمن الأثر الفكاهي في النص المصدر في ثلاثة عناصر :**الإيقاع المسرحي السريع**، و**أصوات الاشمئزاز** (Pouah! / !Fi!)، و**الجناس الصوتي** الذي يمثل المقلب / Rivesalte?) .(Halte!يعتمد المشهد على الرفض السريع والمقتضب للمشروبات غير الكحولية، ثم الانقلاب الفوري عند ذكر النبيذ. ترجمة عباس حافظ تحافظ جزئيًا على بنية الحوار (الرفض بـ "أفٍّ")، لكنها تهدم الأثر الكوميدي تمامًا عند النقطة الجوهرية؛ فبترجمته "Rivesalte" إلى "نبيذ جيد؟" وحذفه لرد الفعل الفوري "Halte!" (قِف!)، يكون قد حذف المقلب والإيقاع الذي بنى المشهد من أجله.

على النقيض، يتجاهل مصطفى لطفي المنفلوطي بنية الحوار المسرحي تمامًا، ويحول المشهد إلى **سرد وصفي** .هو لا يترجم الحوار، بل "يشرح" الموقف بأسلوبه الخاص، مستبدلًا الجناس اللفظي الذكي بوصف بصري لحالة "لينيير" (فتهلل وجهه وتحلب فوه). ورغم أن المنفلوطي يبتعد كليًا عن النص الأصلي، إلا أن نصه "الاقتباسي" ينجح في خلق أثر كوميدي بديل، يعتمد على الوصف المبالغ فيه لحالة السكير (وهي كوميديا بصرية/سردية) بدلاً من كوميديا الحوار الذكية في الأصل. أكاديميًا، فشل حافظ في نقل الكوميديا الأصلية، بينما نجح المنفلوطي في "استبدالها" بكوميديا مختلفة قد تكون أنجح في سياق القراءة السردي

اقتراح الباحث:

الفتاة: عصير برتقال؟

لينيير: أف!

الفتاة: لبن؟

لينيير: تِف!

الفتاة: نبيذ ريفسالت؟

لينيير: قِف! (لصاحبه) سأمكث معك لحظة أخرى.

ركز الباحث في هذا النقل على استعادة **الوظيفة المسرحية** للنص الأصلي، والتي تعتمد في بنيتها الكوميدية على الإيقاع المتقطع والتأثيرات الصوتية. لذلك، حافظ الباحث على الإيجاز الشديد في الحوار (كلمة مقابل كلمة) بهدف محاكاة الإيقاع السريع في المصدر، وهو ما يبني التوتر الكوميدي. علاوة على ذلك، فإن استخدامه لـ "أف!" متبوعة بـ "تِف!" هو خيار مقصود لمحاكاة التدرج الصوتي في أصوات الاشمئزاز الأصلية ("Fi!"ثم"Pouah!") .هذا التنويع الصوتي، بدلاً من التكرار، ينقل تصاعد حدة النفور بشكل فعال قبل الوصول إلى المقلب الكوميدي.

تكمن النقطة الجوهرية في معالجة "المقلب" الكوميدي المتمثل في الجناس الصوتي .(Halte! / Rivesalte?)فلقد اختار نقل هذا الأثر بفعالية عبر المقابلة المباشرة: "نبيذ ريفسالت؟" / "قِف!". هذا الرد الحاد والفوري "قِف!" يكسر نمط الرفض المتوقع ويقدم الانقلاب الكوميدي المفاجئ. أما بخصوص اختصار الجملة الختامية ("سأمكث معك لحظة أخرى") وحذف الإشارة الصريحة لتذوق النبيذ، فهو قرار مسرحي مبرر؛ فبعد صرخة "قِف!" عند ذكر النبيذ، يصبح دافع البقاء واضحًا تمامًا للجمهور. هذا الحذف يحافظ على سرعة المشهد وإيجازه، ويتجنب الشرح الزائد الذي قد يضعف الأثر الكوميدي.

3.1.4. النموذج الثالث

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

CHRISTIAN (sans le lâcher): Je cherchais un gant !
LE TIRE-LAINE (avec un sourire piteux): Vous trouvez une main. (Changeant de ton, bas et vite): Lâchez-moi. Je vous livre un secret. (p.18)

- **الترجمة (عباس حافظ)**

كريستيان (بينما يظل قابضًا على يد النشّال): لقد كنت أبحث عن القفاز.
النشّال (مبتسمًا متوسّلًا): ولكنك وجدت يدًا. (بصوت منخفض) هلا تركتني، فإن عندي سرًّا أكاشفك به(p.22) .

- **الاقتباس (مصطفى لطفي المنفلوطي)**

وضع يده في جيبه ليُخرج قفّازه، فدهش حين عثرت يدُه يدًا أخرى غريبة... ثم قال له النشّال معتذرًا: عفوًا يا سيدي... إنما هو تمرين بسيط... وأُسرّ إليك بسرّ (p.28) ...

- **التحليل**

أوّلًا: الوصف النصي

يَرِد هذا المشهد في الفصل الأول من المسرحية، داخل قاعة العرض المكتظّة قبل رفع الستار، حيث يسود جوّ من الفوضى والمفاجآت. يظهر **كريستيان** في دور الشاب الغريب الذي يسعى لإثبات حضوره بين الحشود، في حين يظهر **النشّال (le tire-laine)** كشخصية هامشية ترمز إلى الفوضى الاجتماعية. أثناء بحث كريستيان عن قفازه في جيبه، يُمسك يد النشّال الذي كان يحاول سرقته، فينشأ الموقف الكوميدي المفاجئ.

الجملة المولِّدة للفكاهة:

«Je cherchais un gant ! – Vous trouvez une main.» (p.18)
ترجمتها: "كنت أبحث عن قفاز، فوجدت يدًا."

1. نوع الفكاهة المهيمن:

- **فكاهة لفظية** :تقوم على المفارقة الدلالية بين «القفاز» و«اليد» (الشيء المقصود والشيء الممسوك).
- **فكاهة ظرفية** :الموقف غير المتوقع حين يتحوّل الفعل العادي (إخراج القفاز) إلى انكشاف السارق.
- **فكاهة بصرية** :لأن المشهد يُدرك أدائيًا من خلال حركة اليدين والمفاجأة على الركح.

.2نظريات الفكاهة:

- **نظرية الغرابة** :الضحك ناتج عن المفارقة المفاجئة بين الهدف (القفاز) والنتيجة (اليد) (أطاردو،1994)
- **نظرية التفوّق** :يضحك الجمهور لتفوّق كريستيان على النشّال الماكر (Bergson, 1900).
- **نظرية التخفيف** :الفكاهة تُخفّف التوتر بين الخطر (السرقة) والاكتشاف المفاجئ عبر خفّة الردّ.

العنصر المولّد للضحك:

الانزياح الدلالي + المفاجأة الحركية في لحظة الإمساك باليد + التوازن بين الخطر والسخرية.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

في النص الأصلي، يتجلّى الطابع الكوميدي في خفّة التبادل اللفظي بين كلمتي maingant، إذ ينتج التأثير من التوازي الصوتي والمفارقة الدلالية في زمن قصير. أمّا عبّاس حافظ فقد نقل المعنى بحرفية مع الحفاظ على بساطة الجملة: «كنت أبحث عن القفاز – ولكنك وجدت يدًا»، فاحتفظ بوقع المفارقة دون الجناس. لغته واقعية ومباشرة، تخلو من الزخرف، وتعبّر عن الاقتصاد الأسلوبي المناسب للموقف الكوميدي.(House, 1997)

في المقابل، قدّم المنفلوطي صياغة أدبية توسّعت في الوصف: «دهش حين عثرت يده يدًا أخرى غريبة»، ففقد النص خفّته الحوارية لصالح نغمة روائية مشحونة بالعاطفة. المفارقة تحوّلت من دهشة مضحكة إلى دهشة أدبية متأنية، مما أضعف الأثر الكوميدي الأصلي (Berman, 1985).

ب) المستوى الحواري الدرامي

يعتمد المشهد الأصلي على إيقاع حواري سريع، يقوم على المفاجأة وتتابع الأفعال النطقية القصيرة، مما يعزّز عنصر الكوميديا الفورية. جمل روستاند مقتضبة ومباشرة، حيث يتصاعد التوتر بين الشك والاكتشاف في لحظة واحدة، فيضحك الجمهور من سرعة الانكشاف. أما عباس حافظ فحافظ على هذا الإيقاع بدرجة مقبولة، مستعينًا بجمل قصيرة وحركة سردية خفيفة («بصوت منخفض»)، فبقي الحوار قابلاً للأداء المسرحي. بينما المنفلوطي ألغى هذا الإيقاع المسرحي تمامًا، إذ حوّل التفاعل إلى وصف سردي متأنٍّ («وضع يده في جيبه... دهش حين عثرت يده...»)، فاختفى التبادل الفوري الذي يولّد الضحك .(Pavis, 1998) بذلك انتقل النص من مشهد أدائي إلى مشهد روائي وصفي يقلّ فيه عنصر المفاجأة.

ج) المستوى الركحي

من الناحية الركحية، يقوم المشهد الأصلي على إيماءة مفاجئة :كريستيان يُخرج يده من جيبه ليجد يد النشّال ممسكة بملابسه، فينشأ الضحك من التقاء جسدي غير متوقع. هذه الحركة البسيطة تُترجم على الخشبة بإيماءة مباشرة يسهل تمثيلها، إذ يجتمع فيها عنصر المفاجأة البصرية والتوتر الكوميدي في آن واحد. ترجمة عباس حافظ حافظت على هذا البعد الأدائي، بفضل وضوح الأفعال (يظل قابضًا على يد النشّال) التي تجعل المشهد قابلًا للتجسيد الركحي .(Reiss, 1971) أمّا المنفلوطي فقد غيّر طبيعة المشهد حين ألغى التفاعل الجسدي المباشر واستبدله بوصف ذهني سردي، ما جعله غير قابل للتمثيل الحي. انتقلت الفكاهة من الفعل

الحركي إلى تصوير شعوري، ففقد النص طرافته الركحية الأصلية (Bassnett & Pavis, 1998–2014).

ثالثا: تحليلٌ مقارن مؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة النصية (fonction textuelle)	احتفظ بالبساطة الحوارية والفعل الآني، مما أبقى على البنية الأدائية للمشهد.	تحوّل المشهد من حوار مباشر إلى **سرد أدبي** يصف الحركة بدل تمثيلها، مما غيّر الوظيفة الكوميدية إلى وظيفة سردية.
هاوس1997	التكافؤ التداولي (équivalence pragmatique)	حافظ على التفاعل الآني بين الفعل وردّ الفعل داخل الحوار.	ألغى التبادل الفوري بين الشخصيتين واستبدله بوصف تأملي، ما قلّل من الإيقاع الدرامي.
فيرمير،1989	نظرية الهدف (Skopos theory)	نقل الموقف كما هو، محافظًا على روح الدعابة دون تبرير أخلاقي.	أعاد تأويل الموقف الكوميدي في إطار أخلاقي واجتماعي محافظ، حيث يُخفّف أثر السرقة في النص.
جاكوبسون، 1960	التحويل النصي (transposition)	حافظ على طابع النص الأدائي القابل للتنفيذ الركحي.	نقل الحدث من مستوى الفعل إلى مستوى الوصف، أي من الأداء الحي إلى التمثيل السردي.
جينيت،1987	التحوّل من النص إلى الأداء (du	وضوح الحركة ضمن الفعل المسرحي (الإمساك باليد) مما يضمن الأداء.	ضياع البعد الركحي بسبب غياب الحركة المسرحية وتحوّلها إلى وصف لغوي.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
	texte à la scène)		
بيرمان،1985	التحريف الثقافي (déformation)	الحفاظ على المفارقة الساخرة داخل الموقف دون تطويل.	فقدان المفارقة الساخرة نتيجة هيمنة الحس الأدبي الوجداني.
باسنيت1998 و بافيس، 2014	التأقلم الثقافي (adaptation scénique)	تعريب الموقف دون فقدان روح الفكاهة الأصلية.	إعادة تأطير الحدث ضمن قيم اجتماعية عربية تحوّل الموقف من السخرية إلى اللباقة الأدبية.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

يعتمد هذا المشهد في بنيته على **الدهشة الحركية** التي تولّد الضحك من خلال التقاء اليدين، أي من تفاعل جسدي غير متوقّع، وهو ما يجعل المشهد قابلًا للأداء الركحي بسهولة. ففي المسرح، يُترجم الموقف بحركة مفاجئة ترافقها نظرة مذهولة من كريستيان وابتسامة محرجة من النشّال، لتتحوّل اللحظة من خطر محتمل إلى موقف ساخر. في ترجمة **عباس حافظ**، تمّ الحفاظ على هذا الإيقاع الأدائي، إذ نقل الحوار القصير وتفاعل الشخصيتين بحيوية تسمح بإعادة تمثيله على الخشبة. أما **المنفلوطي**، فحوّل الحدث إلى **سرد وصفي أدبي** لا يتّسم بالقابلية الركحية، إذ أصبح الموقف يُروى بدلاً من أن يُؤدّى، مما أفقد النص عنصره البصري المباشر.

ثقافيًا، أعاد المنفلوطي تأويل الموقف الكوميدي ضمن منظومة أخلاقية عربية تنفر من مشهد السرقة، فحوّله إلى «تمرين بسيط» ذي نبرة تهذيبية. وهكذا تراجعت وظيفة الضحك لصالح **التكييف الأخلاقي**، بينما احتفظت ترجمة حافظ بالطابع الكوميدي المرتبط بالفعل المفاجئ

خامسا: جدول الربح/الخسارة

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	•مفارقة فورية بين «القفاز /اليد» تولّد ضحكًا لحظيًّا. • الردود القصيرة تحافظ على القفلة الكوميدية. • الأثر قائم على المفاجأة لا الوصف.	•الطرافة تتحوّل إلى دهشة وصفية مهذّبة • . التركيز على الاعتذار و«التمرين البسيط» يلطّف الصدام • .الضحك مؤجل لصالح سلاسة السرد.
الإيقاع المسرحي	•تبادل قصير وسريع يُحاكي لحظة الإمساك. • علامات مسرحية مقتضبة تحفظ توتر المشهد. • يصعد الإيقاع نحو قفلة مضحكة.	•إيقاع متباطئ بسبب التوسّع الوصفي. • غياب تبادل الجمل يبدّد التوتر المرحلي. • انتقال من زمن اللحظة إلى زمن الحكاية.
الأسلوب والنبرة	•أسلوب مباشر وعملي يخدم الفعل. • معجم واقعي بلا زخرفة. • اقتصاد لغوي يضاعف التأثير.	•نبرة رومانسية رقيقة (اعتذار /تعليل). • معجم وجداني واستعمال صور إنشائية. • تغليب السرد الأدبي على الحوار.
الإحالات الثقافية	•تعريب الموقف دون محو حدّته. • قبول المفارقة الاجتماعية كوقود للضحك. • إحالة شبه مباشرة إلى واقع الصالة.	•تهذيب ثقافي يخفّف من حِدّة السرقة. • تأطير أخلاقي يحوّل الواقعة إلى «تمرين». • مسافة أمان مع موضوع النشل.
الاستراتيجية الترجمية	•**تكافؤ أدائي/وظيفي** :حفظ اللحظة الحركية. • إبقاء الفعل في مركز السرد. • هدف: تأثير كوميدي فوري.	•**تكييف أدبي/ثقافي** :توسيع وصفي يبدّل الوظيفة. • تغليب الراوي على الفعل. • هدف: سلاسة القراءة.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يُستنتج من هذا التحليل أن ترجمة عبّاس حافظ هي الأقرب إلى تحقيق الوظيفة الكوميدية للنص الأصلي، لأنها حافظت على الإيقاع، والمفارقة، والقفلة المفاجئة التي تمثل جوهر الكوميديا في سيرانو دو برجراك.

أما اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي فقد أفرغ النص من روح الدعابة بتحويله إلى سردٍ تهذيبيّ ذي طابع بلاغي، الأمر الذي يغيّر طبيعة التلقي من ضحك أدائي إلى تأمل لغوي. تتوافق هذه النتيجة مع ما طرحته (1971) Reiss حول *الوظيفة التعبيرية* وفيرمير (1989) حول *الغاية الأدائية* ما يثبت أن معيار الجودة في ترجمة النص الكوميدي لا يقاس بالدقة اللغوية، بل بمدى حفاظ المترجم على الأثر الكوميدي المقصود.

اقتراح ترجمة الباحث

كريستيان (وهو لا يزال ممسكًا باليد): كنتُ أبحث عن قُفّاز! النشّال (بابتسامة خافتة، هامسًا وبسرعة): وتجدُ يدًا. أتركني... أبوح لك بسرّ.

تحاول هذه الصياغة استعادة روح المشهد الأصلي وتحقّق التكافؤ الوظيفي والأدائي للنص الفرنسي، إذ تحافظ على المفارقة الكوميدية القائمة على التناظر بين الفعلين «كنتُ أبحث» و«تجدُ»، بما يوازي البنية الأصلية التي تشكّل محور الإضحاك. ويضمن هذا التناظر ما تصفه Reiss بالوظيفة التعبيرية للنص الكوميدي، حيث ينبع الضحك من المفاجأة اللفظية لا من الحدث ذاته. كما تجسّد العبارة الافتتاحية «وهو لا يزال ممسكًا باليد» المقابل الأدائي لتعليمات المسرح، محققةً ما تسميه باسنيت بقابلية الأداء من خلال الدمج بين القول والحركة. أمّا الإضافة «بابتسامة خافتة، هامسًا وبسرعة» فتنقل النبرة والإيقاع الأصليين، وتعيد إنتاج لحظة التوقيت الكوميدي التي تحوّل التوتّر إلى ضحك مفاجئ. واختيار الفعل المضارع «تجدُ» بدلاً من الماضي يعيد آنية الحدث ويعزّز المفارقة الزمنية التي تولّد الأثر الإضحاكي. كما يحافظ التعليل الأخير «أتركني... أبوح لك بسرّ» على إيقاع الجملة الفرنسية القصيرة دون

إطناب، بما يحقّق الاقتصاد اللغوي الذي يُبرز القفلة المسرحية. وبهذا تُجسّد الترجمة المقترحة ما حدّده فيرمير في إطار نظرية الغاية، إذ تتوجّه إلى الجمهور بوصفها نصًّا موجّهًا للأداء لا للقراءة، وتحافظ في الوقت نفسه على روح الدعابة الأصلية وفق مبدأ بيرمان في مقاومة التطبيع، من خلال اعتماد استراتيجية تغريبية توازن بين الأمانة الدلالية والأثر الكوميدي.

4.1.4. النموذج الرابع

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

«Faudra-t-il que je fasse, ô Monarque des drôles,
Une plantation de bois sur vos épaules ?» (p.22)

- **ترجمة عباس حافظ:**

"الويل لك يا شر الأشقياء ... ألا تريد أن تغرب من المسرح إلا إذا جئتك فأذقتك طَعم عصاي؟" (ص25)

- **اقتباس المنفلوطي:**

"كأنك تأبى أيها الغبي الأحمق إلا أن أجعل ظهرك مزرعة لعصاي هذه فاترك المسرح حالاً فقد أوشكت أن أغضب" (ص30)

- **التحليل**

أولا. التوصيف النصّي

يرِد هذا المقطع في مشهد الجدال الحاد بين سيرانو وأحد المشاكسين في قاعة المسرح، بعد أن حاول أحد الحاضرين السخرية منه أو تحدّيه. فيردّ سيرانو ببيت شعري ساخر يجمع بين الذكاء اللغوي والسخرية الجسدية:

«Faudra-t-il que je fasse, ô Monarque des drôles,
Une plantation de bois sur vos épaules ?» (p.22)
أي: "هل عليَّ يا ملك الحمقى أن أزرع غابةً فوق كتفيك؟".

تتولّد الفكاهة هنا من الاستعارة اللفظية الساخرة التي تشبّه الضرب بالعصا بفعل الزراعة، ومن المفارقة بين السلوك العنيف واللغة الشاعرية المهذّبة التي تصفه.

نوع الفكاهة:

لفظية :تقوم على الانزياح الدلالي بين فعل الزرع والضرب.

ظرفية :لأن الموقف يتولّد من تحدّي شخص لآخر على الخشبة أمام الجمهور.

تفوق :إذ يضحك المشاهد لتفوّق سيرانو اللغوي والجسدي على خصمه.

النظرية المهيمنة :نظرية التفوّق، حيث يكون الضحك ناتجًا عن إحساس المتفرج بسيطرة البطل على خصمه في لحظة إذلال كوميدية .

العنصر المولّد للضحك: الجمع بين بلاغة اللفظ وسرعة الفعل الأدائي في تهديد ساخر يُعبّر عن نبوغ سيرانو الخطابي.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

في النص الفرنسي، يمتزج التهديد بالفكاهة عبر تشبيه مبتكر «زرع الخشب فوق الكتفين» أي الضرب بالعصا .عباس حافظ ترجم الفكرة إلى «الويل لك... أذقتك طعم عصاي»، فاحتفظ بالمعنى العام دون الصورة الشعرية الأصلية، مفضّلًا الدقّة على الإبداع. لغته متوازنة وجادة تميل إلى التهذيب الكلاسيكي أكثر من السخرية اللفظية.

أما المنفلوطي فقد قدّم ترجمة تصويرية قوية: «كأنك تأبى إلا أن أجعل ظهرك مزرعة لعصاي»، فاستعاد المجاز الزراعي حرفيًا ولكن بلغة أكثر فصاحة وانفعالًا. غير أنّه بالغ في

البيان حتى تحوّل المعنى الكوميدي إلى تهديد خطابي، فخفّ الأثر الضاحك وبقيت النغمة الخطابية عالية.

ب) المستوى الحواري الدرامي

في النص الأصلي، الإيقاع حادّ وسريع، فالجملة الشعرية المزدوجة تحمل إيقاعًا عروضيا موسيقيًا يجعل التهديد مضحكًا لا مخيفًا. ترجمة عباس حافظ تُظهر توازنًا بين الفعل والانفعال من خلال نبرة حازمة («الويل لك... ألا تريد أن تغرب»)، مما يجعل الحوار قابلاً للأداء على الخشبة. أمّا المنفلوطي فحوّل التهديد إلى خطاب مطوّل يميل إلى الوعظ، مما أضعف الإيقاع الكوميدي القائم على المفاجأة السريعة .(Pavis, 1998) وهكذا نُقلت الفكاهة من حوار حيوي نابض بالإيقاع إلى حوار مفعم بالإنشاء الخطابي، ففقد النص جزءًا من طرافته الأدائية.

ج) المستوى الركحي

ركحيًا، يعتمد الموقف على الإيماءة المهدِّدة بالعصا المقرونة بتعليق ساخر، مما يولّد ضحكًا مزدوجًا بين الفعل الجسدي والقول الشعري. حافظ في ترجمته أبقى على إمكانية تمثيل المشهد، إذ احتفظ بعبارة الأداء («أذقتك طعم عصاي») التي توحي بالفعل الحركي الواضح. أمّا المنفلوطي فقد صاغ التهديد في إطار بلاغي مطوّل («مزرعة لعصاي... فقد أوشكت أن أغضب»)، ما يجعل المشهد أقرب إلى السرد الخطابي منه إلى التمثيل الواقعي. وبالتالي ضاعت خفة الموقف الأدائي التي ميّزت النص الأصلي لصالح التهويل اللفظي (Reiss, 1971; Bassnett & Pavis, 1998–2014).

ثالثا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة النصية (fonction textuelle)	توازن بين الجدّ والهزل مع احتفاظ بالإشارة الأدائية للفعل.	المبالغة البلاغية في تهديد خطابي يقلّل الطرافة ويحوّل الفكاهة إلى فخر لغوي.
هاوس1997	التكافؤ التداولي	توجيه اللغة لتخدم الفعل الكوميدي دون إطالة.	الخطاب منغمس في التهذيب الكلاسيكي أكثر من الموقف المسرحي.
فيرمير،1989	نظرية الهدف (Skopos theory)	الحفاظ على الغاية الكوميدية دون تبرير ثقافي.	إعادة تأويل التهديد في إطار قيم أخلاقية تجعل البطل واعظًا لا ساخرًا.
جاكوبسون،1960	التحويل النصي	تركيز على الأداء الحركي ووضوح الصورة الركحية.	تحوّل المشهد من أداء حي إلى خطاب لغوي مجازي متخم بالزخرف.
جينيت،1987	من النص إلى الأداء	احتفاظ بالفعل الأدائي بوظيفته التواصلية.	حضور قوي للذات الراوية على حساب الفعل المسرحي.
بيرمان،1985	التحريف الثقافي	بساطة الأسلوب تعزّز الأثر الضاحك.	غلبة الصنعة اللفظية على الموقف الفكاهي.
باسنيت1998 و بافيس، 2014	التأقلم الثقافي	انسجام لغوي مع الموقف الركحي الكوميدي.	نزعة تهذيبية تقلّص البعد الهزلي.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

تُعدّ هذه اللقطة من أكثر المشاهد قابلية للأداء الركحي، إذ تجمع بين القول الشعري والفعل الجسدي في لحظة واحدة. تهديد سيرانو ليس جديًا بقدر ما هو أداء استعراضي يعكس ذكاءه وسرعة بديهته أمام الجمهور. ترجمة عباس حافظ حافظت على هذا البعد الأدائي، فالجملة تُقال بنغمة تحدٍّ ممزوجة بالسخرية يمكن للممثل أن يجسّدها بحركة العصا ونظرة التفوق. أمّا المنفلوطي فحوّل المشهد إلى خطاب لغوي ثقيل، فجاء التهديد طويلًا ذا نبرة أخلاقية أكثر من نبرة فكاهية.

من الناحية الثقافية، نلمس في المنفلوطي تحوّلًا تأويليًا نحو تهذيب الخطاب الفرنسي الجريء بما يناسب الذوق العربي المحافظ، فاستُبدلت السخرية الحادّة بالبلاغة التربوية. بينما حافظ نقل الفكاهة ضمن حدود الاحترام دون أن يفقد المشهد طابعه الحركي.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	•احتفاظ بالنبرة الساخرة مع تهديد لطيف ذي أثر أدائي واضح . •الضحك ناتج من سرعة الرد لا من زخرف القول.	•غلبة الصنعة البلاغية تحول الضحك إلى انفعال لغوي . •الطرافة تنقلب إلى تهذيب ووعظ.
الإيقاع المسرحي	•إيقاع متوازن وسريع في النطق والتنفيذ . •يسهل تمثيله فوق الخشبة.	•الإيقاع بطيء نتيجة الإطالة الخطابية . •غياب الفعل الحركي يضعف الإيقاع الركحي.
الأسلوب والنبرة	•لغة مباشرة وفعالة . •ألفاظ بسيطة تبرز التهكم بوضوح.	•أسلوب إنشائي أدبي . •مفردات فخمة (مزرعة، أوشكت أن أغضب).

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الإحالات الثقافية	•توافق مع السياق الثقافي دون حذف روح التهكم.	•إحلال الأخلاق محلّ السخرية . •تمجيد البطولة على حساب الفكاهة.
الاستراتيجية الترجمية	•استراتيجية التكافؤ الأدائي الوظيفي . •الحفاظ على هدف النص الكوميدي.	•استراتيجية التكييف الأخلاقي . •تهذيب الموقف الغربي ليناسب الذوق العربي.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يبيّن هذا النموذج أنّ ترجمة عباس حافظ أقرب إلى روح النص الأدائي الأصلي، إذ تحافظ على توازن القول والفعل في أداء كوميدي متقن. أما المنفلوطي فحوّل المشهد إلى نصّ وعظي يقرأ أكثر مما يُؤدّى، ففقدت الفكاهة طابعها التمثيلي وتحولت إلى خطاب لغوي يكرّس الفصاحة لا الضحك. وهكذا يتأكد الفارق بين نص يُؤدّى في المسرح ونص يُقرأ في الأدب.

اقتراح الباحث

يقترح الباحث إعادة ترجمة هذا المقطع بما يوازن بين **بلاغة الصورة الأصلية** و**الوظيفة الكوميدية الأدائية** .فالصيغة الأنسب في رأيه هي:

"أتريد يا سيد الحمقى أن أزرع عصاي على كتفيك؟"

إذ تُعيد المجاز الأصلي القائم على فعل «الزرع» دون إخلال بالذوق العربي، وتحتفظ في

الوقت نفسه بخفّة النغمة الساخرة وسرعة الإيقاع التي تميّز المشهد المسرحي.

تبرير هذا الاقتراح يقوم على ثلاثة عناصر:

1. الحفاظ على الاستعارة التي تشكّل جوهر الفكاهة اللفظية.
2. ضمان قابلية الأداء المسرحي عبر بساطة الجملة وسرعتها.
3. تحقيق تكييف ثقافي متوازن يجمع بين الطرافة والتهذيب.

5.1.4. النموذج الخامس

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

«Ce n'est pas encore fait ?
(Avec le geste de retrousser ses manches):
Bon ! je vais sur la scène en guise de buffet,
Découper cette mortadelle d'Italie !
MONTFLEURY: En m'insultant, Monsieur, vous insultez Thalie !
CYRANO (très poli):
Si cette Muse, à qui, Monsieur, vous n'êtes rien,
Avait l'honneur de vous connaître, croyez bien
Qu'en vous voyant si gros et bête comme une urne,
Elle vous flanquerait quelque part son cothurne.» (p.24)

- **ترجمة عباس حافظ:**

سيرانو: ألم يذهب بعد إذن فلأصعد إلى المسرح بنفسي فأفري هذا الإنسان اللحيم الشحيم فريا (يشمر عن ساعديه ليفعل).

مونفلوري: إنك بإهانتي على هذه الصورة تغضب بنات الشعر.

سيرانو (في مثل لهجته): وهل لبنات الشعر بمثلك صلة، وأنت البطين الضخم الفاتر البليد الإحساس، لا والله لو أن لبنات الشعر معرفة بك لضربنك بنعالهن. (ص26-27)

- **اقتباس المنفلوطي:**

"تم وضع يده على مقبض سيفه وقد استحالت صورته إلى صورة وحش هائل كشر عن أنيابه ليفتك بكل ما يدنو منه؛ فسكن الجمهور سكونًا عميقًا لا نأمة فيه ولا حركة. فقال منفلوري بصوت خافت: إنك بإهانتك يا سيدي قد أهنت الإلهة نالي. فقال: لا شأن لك بتلك الإلهة أيها الأحمق المأفون؛ لأنها إلهة التمثيل لا إلهة السخافات... ولو أنها شاهدت موقفك هذا... لتناولت مني عصاي هذه وضربتك بها على أحقر عضو في جسمك" (ص31–33)

أولا. التوصيف النصّي

يرد هذا المقطع في أحد أكثر مشاهد المسرحية حيوية وسخرية، حين يواجه سيرانو الممثل مونفلوري في قاعة المسرح أمام جمهور صاخب. يطلب منه مغادرة الخشبة، ثم يهدده بأن يصعد بنفسه ليمزّقه ساخرًا من ضخامة جسده:

«Bon ! je vais sur la scène en guise de buffet,
Découper cette mortadelle d'Italie !»

أي: «حسنًا، سأصعد إلى المسرح كأنني على مائدة طعام لأقطع هذه المرتديلا الإيطالية«!

تتولّد الفكاهة من الاستعارة الساخرة التي تصوّر الخصم قطعة لحم تُقدَّم للطعام، ثم تتصاعد حين يحتجّ مونفلوري مدّعيًا أنه يمثّل الإلهة ثاليا، فتأتي إجابة سيرانو متهكّمة:

»لو عرفتك لضربتك بنعلها«!

أنواع الفكاهة:

- **لفظية :**في المزج بين قاموس المطبخ والمسرح.
- **ظرفية :**في المشهد العلني أمام الجمهور.

- **تفوق :**في انتصار الذكاء اللغوي على الغباء الجسدي.

النظرية المهيمنة :نظرية **التفوّق** ، لأن الضحك ناتج عن احتقار الذكي للساذج.

العنصر المولّد للضحك :الاستعارة الجسدية الساخرة + المفارقة بين البلاغة والشتم.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

في النص الأصلي، يجمع الخطاب بين الصورة الساخرة والفخامة الشعرية. فقد شبّه سيرانو خصمه بـ«مرتديلا إيطالية» في تورية تجمع بين الجسد والطعام، مما يمنح اللغة طرافة فورية . **عباس حافظ** نقل الفكرة إلى «الإنسان اللحيم الشحيم»، فاستبدل الصورة الساخرة بتعبير واقعي فَقَد روح المزاح، واكتفى بالإيحاء بالسمنة دون اللعب المجازي. أما **المنفلوطي** فحوّل الصورة إلى وصف عنيف: «وحش هائل كشر عن أنيابه»، مما ألغى خفة الدعابة واستبدلها بالرهبة، فانتقل المعنى من **السخرية الجسدية** إلى **التصوير المأساوي** .بذلك ضاع التوازن بين الفخامة والتهكم الذي ميّز نص .Rostand

ب) المستوى الحواري الدرامي

يتميّز المشهد الأصلي بتصاعد الإيقاع بين تهديد ساخر وردّ دفاعي مضحك ثم تعقيب ساخر آخر. الحوارات قصيرة متلاحقة، تعكس حيوية الأداء فوق المسرح. ترجمة عباس حافظ حافظت نسبيًا على هذا الإيقاع بتبادل الجمل القصيرة مع توضيح للحركة («يشمر عن ساعديه»). في المقابل، المنفلوطي أطال الوصف ووسّع الحوار إلى مشهد درامي مكتوب بلغة روائية: السكون، الجمهور، التوتر، مما أفقد النص سرعته المسرحية وحوّله إلى مشهد سردي يقرأ لا يُؤدّى. وهكذا تراجع البعد الكوميدي لصالح الإحساس المأساوي بالتوتر

ج) المستوى الركحي

ركحيًا، المشهد قائم على المبالغة الجسدية والأداء الساخن لسيرانو الذي يهدد بالسيف أو العصا، والجمهور يشهد المشهد كأنه عرض داخل عرض. ترجمة عباس حافظ احتفظت بالإشارات الأدائية الواضحة (رفع الساعد، الصعود إلى المسرح)، مما يجعل النص قابلاً للتجسيد على الخشبة. أما المنفلوطي فاستبدل الحركة الحيّة بوصف داخلي مطوّل، وأضاف مؤثرات شعورية («سكن الجمهور، سكون عميق»)، ففقدت الجملة طاقتها الركحية. تحوّلت الفكاهة إلى خطاب تمثيلي جاد يركّز على الهيبة لا على السخرية، فاختلّ التوازن بين القول والفعل

ثالثا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة النصية	احتفاظ جزئي بالنغمة الساخرة رغم تبسيط الصورة.	استبدال التهكم بالجدّ، مما غيّر وظيفة النص من الكوميديا إلى البطولة.
هاوس،1997	التكافؤ التداولي	بقاء التبادل الحواري مع توجيهات أدائية.	تحويل الحوار إلى وصف روائي مطوّل.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	التزام بالغاية الكوميدية المرتبطة بالشخصية الذكية المتحدّية.	تأويل المشهد في سياق أخلاقي يمجّد البطولة والكرامة.
جاكوبسون،1960	التحويل النصي	احتفاظ بالفعل الركحي ضمن المشهد الحي.	انتقال من الأداء المسرحي إلى السرد الساكن.
بيرمان،1985	التحريف الأسلوبي	بساطة التعبير تحفظ المفارقة اللغوية.	تراجع الصورة الساخرة لصالح الوصف البلاغي.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
باسنيت1998 و بافيس، 2014	التأقلم الثقافي	تكييف معتدل يحافظ على الذوق العربي مع إبقاء الدعابة.	نزعة تهذيبية تقلّل من حدة السخرية.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

من الناحية الأدائية، يُعد هذا المشهد ذروة الأداء الكوميدي في المسرحية، حيث تتحوّل الكلمات إلى أفعال فوق الركح. فالمزاح لا يكتفي بالسخرية اللفظية، بل يتحقّق عبر الأداء الجسدي والانفعال الحيّ. ترجمة عباس حافظ ظلّت قريبة من روح الأداء، لأن اللغة المختصرة والإشارات الحركية تُسهّل تجسيد الموقف. أمّا المنفلوطي ففقد هذا البعد الأدائي تمامًا حين غلب على نصه الطابع السردي الانفعالي؛ إذ جعل من سيرانو بطلًا مهيبًا لا ساخرًا ذكيًا. ثقافيًا، حاول المنفلوطي تهذيب النبرة الفرنسية الجريئة، فاستبدل السخرية الجسدية بالخطاب الأخلاقي، مما يعكس انتقال النص من ثقافة التهكم المسرحي إلى ثقافة الوقار البلاغي .وهكذا تحوّل الضحك في النص العربي إلى إعجاب بالبطل، لا مشاركة في الفكاهة.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	•خفّة نسبية في الأسلوب، مع نقل الفعل الأدائي والحوار الحيوي.	•غياب الفكاهة واستبدالها بالرهبة والبطولة . •فقدان الطرافة اللغوية والمجاز المطبخي.

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الإيقاع المسرحي	•إيقاع متوازن وسريع يسمح بإعادة تمثيل المشهد.	•إيقاع بطيء بسبب السرد والوصف الطويل . •غياب الأداء المباشر للجمهور.
الأسلوب والنبرة	•أسلوب واقعي بسيط يعبّر عن السخرية بوضوح.	•أسلوب خطابي بلاغي زاخر بالصفات . •نغمة جادة تضعف روح المزاح.
الإحالات الثقافية	•توافق ثقافي مع احتفاظ بالمفارقة الساخرة.	•إحلال التهذيب الأخلاقي محل السخرية الجسدية.
الاستراتيجية الترجمية	•تكافؤ أدائي يحافظ على هدف الضحك والدهشة.	•تكييف أدبي يبدّل الغاية الكوميدية.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يُظهر هذا النموذج أن ترجمة عباس حافظ تبقى أقرب إلى روح النص المسرحي، لأنها تحافظ على الأداء الحيّ والمفارقة الساخرة. أما المنفلوطي فقد حوّل السخرية إلى مشهد بطولي خالٍ من الدعابة، متأثرًا بميوله الأخلاقية والبيانية. وهكذا يتجلّى مرة أخرى الفرق الجوهري بين نصّ يُؤدّى أمام جمهور فيضحك، ونصّ يُقرأ فيثير الإعجاب البلاغي دون أثر كوميدي.

اقتراح الباحث

يقترح الباحث ترجمة حسبها أن توازن بين الذكاء البلاغي والإيقاع المسرحي، مثل:

"سأصعد إلى المسرح وأقطع هذه المرتديلا البشرية!"

هذه الصيغة تُعيد المجاز الأصلي وتبقي على عنصر السخرية الجسدية، دون أن تمس الذوق

العربي العام. فهي تجمع بين فورية الضحك ووضوح الصورة، وتسمح بأداء تمثيلي حيّ يربط بين الفعل الجسدي والنغمة الساخرة .وبهذا تتحقق الغاية الوظيفية لترجمة النصوص الكوميدية : الإضحاك دون ابتذال، والتهذيب دون جمود.

6.1.4. النموذج السادس

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

CYRANO:
Si j'entends une fois encor cette chanson,
Je vous assomme tous.
UN BOURGEOIS:
Vous n'êtes pas Samson !
CYRANO:
Voulez-vous me prêter, Monsieur, votre mâchoire ? (p. 25)

- **ترجمة عباس حافظ:**

سيرانو: حسبكم أيها الأوغاد، لو سمعت هذه الأنشودة تعاد؛ لأفنيتكم جميعًا.

أحدهم: لست شمشون!

سيرانو: أعرني إذن عظمة فكك أيها الرجل لأضرب بها هذه الوجوه، كما فعل شمشون بفك الحمار(p. 27) .

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

فقال له أحدهم: إنك لست بشمشون الجبار... فقال: أستطيع أن أكون مثله لو أنك أعرتني فكك يا هذا(p. 31) !

- **التحليل**

أولا. التوصيف النصّي

يرد هذا المقطع في مشهد صاخب من الفصل الأول، داخل قاعة الحانة التي يسيطر عليها الضجيج والغناء. يحاول سيرانو فرض النظام بقوة شخصيته الساخرة، فيهدّد الحاضرين قائلاً:

«Si j'entends une fois encor cette chanson, Je vous assomme tous.»

أي: «إن سمعت هذه الأغنية مرة أخرى، سأحطم رؤوسكم جميعًا».

فيرد أحد البرجوازيين متحديًا) «Vous n'êtes pas Samson !» :لست شمشون.(!

فيجيب سيرانو بسرعة وذكاء:

«Voulez-vous me prêter, Monsieur, votre mâchoire ?»

أي: "هل تعيرني فكّك يا سيدي؟"

تتولّد الفكاهة هنا من التلميح التوراتي الذي يحوّل الجدّ إلى هزل، إذ يستغل سيرانو الإهانة بتحويلها إلى نكتة حاذقة.

أنواع الفكاهة:

- **لفظية** :في التلاعب بالمعنى بين الفك الحقيقي وفك الحمار.
- **ظرفية** :ناتجة عن المواجهة المفاجئة في مكان عام.
- **تفوق** :لأن سيرانو يردّ بسرعة تفوّق لغوي يهزم السخرية.

النظرية الأبرز :التفوّق ، حيث ينتصر الذكاء اللساني على الغباء الوقح.

العنصر المولّد للضحك :سرعة الردّ + الانزياح الدلالي + المفارقة التناصّية.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

في النص الفرنسي، يقوم التأثير الكوميدي على الجمع بين المقدّس والهزلي، فالإشارة إلى «شمشون» و«فك الحمار» تأتي في سياق تهديد ساخر. ترجمة عباس حافظ نقلت المعنى بدقة مع إضافة توضيح «كما فعل شمشون بفك الحمار»، ما حافظ على وضوح الإحالة لكنه ألغى عنصر المفاجأة اللفظية. الأسلوب فصيح ومباشر، خالٍ من التورية لكنه مفهوم ووظيفي. أما المنفلوطي فقد اختصر الحوار إلى جملة واحدة: «أستطيع أن أكون مثله لو أنك أعرتني فكّك»، مما قلّل من التوضيح لكنه احتفظ بخفة الظل والإيجاز، فغلب عليه الطابع الأدبي المهذب لا الفكاهي الصريح. وهكذا خفّ التلاعب الدلالي لكنه اكتسب نعومة أسلوبية.

ب) المستوى الحواري الدرامي

الإيقاع في النص الأصلي حادّ وسريع؛ ثلاث جمل قصيرة متتابعة تمثل نموذج الردّ الفوري الذي يثير الضحك. حافظ على هذا البناء في ترجمته مع بعض الإطالة التفسيرية التي لا تُفسد الإيقاع المسرحي. أما المنفلوطي فاختصر الحوار أكثر من اللازم، مما أفقده تصاعد التوتر الكوميدي بين التهديد والرد والمفاجأة. فبدل أن نسمع ثلاث نبرات مختلفة، نسمع عبارة أدبية واحدة تُروى أكثر مما تُؤدّى. وبهذا تراجع الحوار من أداء حيّ إلى سرد لغوي ساكن يقرَأ ولا يُمثَّل.

ج) المستوى الركحي

ركحيًا، يعتمد الموقف على الإيماءة الغاضبة التي ترافق التهديد، تليها وقفة قصيرة، ثم ردّ سريع ساخر من سيرانو يثير الضحك الجماعي. ترجمة عباس حافظ حافظت على هذه البنية من خلال توجيهات مثل «كما فعل شمشون بفك الحمار» التي تتيح تمثيل الفعل فعليًا على المسرح. أما المنفلوطي فحذف كل المؤشرات الأدائية، فصار المشهد حوارًا لغويًا خالصًا يفتقر إلى الحركة. وبالتالي فقد النص قابليته الركحية لأن عنصر الأداء الجسدي تلاشى تمامًا أمام رصانة الأسلوب الأدبي.

ثالثا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة النصية	احتفاظ بالبنية المسرحية والحوار التفاعلي بين الشخصيات.	اختزال الحوار وفقدان البعد الأدائي، مما غيّر وظيفة النص إلى حوار روائي.
هاوس،1997	التكافؤ التداولي	مزج واضح بين الجدية والسخرية، مع وضوح التناصّ التوراتي.	تغليب التهذيب اللغوي على التهكم، فخفّ الأثر الكوميدي.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	الحفاظ على الغاية الكوميدية دون تجاوز ثقافي.	إعادة تأويل الموقف ضمن قيم الاحترام، لتجنب السخرية الدينية.
جاكوبسون،1960	التحويل النصي	الحفاظ على التفاعل الحركي والكلامي داخل الفضاء المسرحي.	نقل الحدث من الفعل الركحي إلى القول التفسيري.
باسنيت1998 و بافيس، 2014	التأقلم الثقافي	نقل مباشر مع احترام الذوق العربي.	تكييف ثقافي يخفّف حدة الإحالة التوراتية.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

يُبرز هذا المشهد جوهر شخصية سيرانو بوصفه فنانًا في الردّ وخصمًا سريع البديهة. فالفكاهة لا تكمن فقط في الكلمة، بل في الأداء المسرحي القائم على الوقفة والتصعيد والانفجار الكوميدي في النهاية. ترجمة عباس حافظ احتفظت بقدرة المشهد على التمثيل، إذ يمكن للممثل أن يؤدي التهديد ثم اللمسة التهكمية الأخيرة بإيماءة الوجه ونغمة الصوت. بينما المنفلوطي حوّل النص إلى جملة أدبية رصينة تُقرأ دون طاقة أدائية.

من الناحية الثقافية، يتّضح اختلاف المنظورين: حافظ تعامل مع الفكاهة بوصفها ذكاء لغويًا مقبولًا، أما المنفلوطي فقد لجأ إلى التهذيب الثقافي بتقليص الإشارة التوراتية وتلطيف النغمة الجدلية، حرصًا على الانسجام مع الحس الديني العربي. وبهذا تغيّر الأثر من ضحك مفاجئ إلى ابتسامة مهذّبة.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي (مستفيض)

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	•يحافظ على المفارقة بين الغضب والذكاء في الردّ . •عنصر المفاجأة حاضر في الإحالة التوراتية الساخرة . •الجمهور يضحك من سرعة البديهة لا من العنف اللفظي.	الأثر الفكاهي •يختفي الضحك الفوري ويحلّ محله التهذيب اللغوي . •تتحوّل السخرية إلى ردّ متزن خالٍ من الانفعال . •النص يثير الإعجاب بالصنعة أكثر من إضحاك المتلقي.
الإيقاع المسرحي	•الإيقاع قائم على تناوب سريع بين التهديد والردّ . •تركيبة الجمل القصيرة تخلق توقيتًا كوميديًا واضحًا . •يمكن أداؤه دون تعديل زمني أو لغوي.	الإيقاع المسرحي •الحوار يُروى ببطء ولا يخلق توتّرًا أدائيًا . •غياب الإيقاع الثلاثي (تهديد – اعتراض – رد ساخر) . •يفتقر إلى الوقفة الزمنية التي تسبق الضحك.
الأسلوب والنبرة	•نبرة حادة وساخرة في آن، تجمع بين التهديد والمزاح . •ألفاظ مألوفة لكنها قوية التأثير أدائيًا .	الأسلوب والنبرة •أسلوب أدبي راقٍ، يميل إلى الوقار أكثر من الحيوية . •يغيب التنغيم الكوميدي الذي يوجّه

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
	•الإيقاع الصوتي يخدم الإضحاك اللحظي.	الأداء . •المفردات محايدة بلا أثر صوتي مرح.
الإحالات الثقافية	•الاحتفاظ بالإحالة التوراتية مع تبسيطها لتكون مفهومة . •يحافظ على الغرابة المضحكة في التناقض بين المقدّس والهزلي.	الإحالات الثقافية •حذف الإشارة إلى «فك الحمار» لتجنّب الحساسية الدينية . •فقد النص خلفيته التناصّية فصار بلا مرجع فكاهي.
الاستراتيجية الترجمية	•تكافؤ أدائي :يوازن بين احترام المرجع والاحتفاظ بالأثر . •يبقي النص قابلًا للتمثيل والضحك في آن واحد . •الهدف هو نقل الذكاء الكوميدي كما هو.	الاستراتيجية الترجمية •تكييف أخلاقي لغوي :يجمّل الخطاب ويحدّ من السخرية . •يقدّم نصًا مقروءًا أكثر من كونه تمثيليًا . •الهدف هو التهذيب لا الإضحاك.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يعكس هذا النموذج الصراع الدائم بين الترجمة الأدبية والترجمة الأدائية في المسرح. فترجمة عباس حافظ بقيت قريبة من روح الكوميديا الفرنسية في ذكائها وسرعة إيقاعها، بينما حوّلها المنفلوطي إلى حوار لغوي أنيق يخلو من الأداء المباشر. وهكذا يظهر الفارق الجوهري بين نصّ يُقرأ لبلاغته ونصّ يُؤدّى لضحكه.

اقتراح الباحث

يقترح الباحث ترجمة أدائية تجمع بين الإيجاز والسخرية دون المساس بالذوق الثقافي، على النحو التالي:

"لو سمعت هذه الأغنية ثانيةً، لأحطمنكم جميعًا!"

"لست شمشون!"

"أعرني فكّك إذن، وسأكون!"

يركز هذا المقترح على تحويل الكوميديا الضمنية في النص المصدر إلى **مقلب كوميدي صريح** . في النص الأصلي، تكمن الفكاهة في التلميح التوراتي(Référence biblique) ؛ فالعامة تتحدى قوة سيرانو ("لست شمشون!"). رد سيرانو الأصلي Voulez-vous me") prêter... votre mâchoire?") هو سؤال بلاغي ساخر، يطلب فيه "فك" الرجل، مساويًا إياه بالحمار (أداة شمشون)، وهو ما يجعله ردًا ذكيًا ولكنه غير مباشر.

أما اختيار عبارة ("أعرني فكّك إذن، وسأكون!") يكمن في القرار الواعي بـ "**التصريح** "بدلاً من الاكتفاء بالسؤال الاستنكاري (الذي قد يضيع أثره في النقل)، تختار هذه الترجمة إغلاق الدائرة المنطقية التي بدأها البورجوازي:

1. التحدي: "لست شمشون!" (أنت لا تملك القوة).
2. الرد: "أعرني فكّك" (أعطني الأداة)، "وسأكون!" (وسأصبح شمشون الذي تحديتني به).

يضحي هذا الخيار بالشكل الاستفهامي الساخر في المصدر، لكنه يكتسب قوة أدائية مباشرة لكنه يستهدف وصول النكتة وفوز سيرانو في المبارزة الكلامية بشكل حاسم وفوري للجمهور المتلقي. إنه يفضل وضوح المقلب الكوميدي على الالتزام الحرفي بالبنية البلاغية للنص الأصلي.

7.1.4. النموذج السابع

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

—Que tous ceux qui veulent mourir lèvent le doigt.
(Silence.)
La pudeur vous défend de voir ma lame nue ? (p.26)

- **ترجمة عباس حافظ**

أيها السادة ... من يشتق إلى الموت فليرفع يده.

(يسود السكون).

سيرانو (صائحًا): يا لكم من جبناء رعاديد، خفتم مشهد سيفي مجردًا عن غمده (ص28)

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي**

من ذا الذي يريد أن يكون أول ناطق ليكون أول قتيل؟ ثم مرّ بهم يتصفح وجوههم واحداً فواحداً... أرى صمتاً عميقاً وسكوناً سائداً... أظنهم قد ماتوا من شدة الخوف (ص32)

- **التحليل**

أولا. التوصيف النصّي

يرِد هذا المقطع في لحظة ذروة من مشهد المواجهة المسرحية، حين يتقدّم سيرانو متحدّيًا الجمهور المتنمّر. يرفع صوته قائلًا:

«Que tous ceux qui veulent mourir lèvent le doigt.»

أي: «من يريد أن يموت فليرفع إصبعه».

ثم، حين يسود الصمت، يضيف ساخرًا:

«La pudeur vous défend de voir ma lame nue ?»

أي: «أتمنعكم الحياء من رؤية سيفي عاريًا؟«

تتولّد الفكاهة هنا من الازدواج الدلالي في عبارة lame nueالتي تعني «السيف المجرّد»، لكنها تحمل أيضًا إيحاءً حسّيًا ساخرًا بسبب اقترانها بكلمة pudeur(الحياء). إن الجمع بين «الحياء» و«عري السيف» يخلق مفارقة طريفة تجمع بين الخطر والجرأة.

نوع الفكاهة :لفظية (تورية لغوية) + ظرفية (تهديد ساخر في جمع صامت).

النظرية المهيمنة :الغرابة ، لأن الضحك ينتج عن المفارقة بين نغمة التحدي الجاد ومعجم الدعابة المواربة.

العنصر المولّد للضحك :تضادّ الحياء والعنف، أي الجمع بين الأخلاق والسيف في جملة واحدة.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

في النص الأصلي، تمتزج الفخامة العسكرية بالسخرية المبطنة في العبارة lame nue، التي تُوحي بعنفٍ جميلٍ ولعبٍ لغوي خفيف. ترجمة عباس حافظ جاءت تفسيرية: «خِفتم مشهد سيفي مجردًا عن غمده»، فاختزلت التورية الحيية في صورة مباشرة واقعية. المعنى صحيح، لكن الدعابة اللغوية فقدت تأثيرها لأن عبارة «مجردًا من غمده» تشرح ولا تُدهش.

أما المنفلوطي فقد غيّر البنية تمامًا، محوِّلًا السؤال الساخر إلى وصف سردي للرهبة والخوف، فقال: «أظنهم قد ماتوا من شدة الخوف»، فاختفى السيف كرمز، وضاع المعنى التهكمي. وهكذا غاب اللعب الدلالي لصالح المشهد النفسي، وتحوّل التحدي اللغوي إلى تأمل أدبي.

ب) المستوى الحواري الدرامي

في الأصل، الحوار شديد الإيجاز قائم على التوازي :أمر (من يرفع إصبعه؟) ثم صمت، ثم سخرية (الحياء يمنعكم من رؤية سيفي العاري). هذا التدرّج البسيط يُحدث تصعيدًا كوميديًا بصريًا واضحًا. ترجمة حافظ حافظت على هذا الإيقاع إلى حدٍّ ما، إذ أبقت على البنية الثلاثية (أمر – صمت – تعليق)، لكنها فقدت الإيحاء اللغوي المضحك. أمّا المنفلوطي فحوّل المشهد إلى سرد متواصل يخلو من التوقفات الإيقاعية التي تخلق الضحك المسرحي، فغابت المفارقة الزمنية بين الصمت والكلمة التي تفجّره.

ج) المستوى الركحي

ركحيًا، المشهد بسيط وقوي: سيرانو يلوّح بسيفه الحقيقي في وجه الجمهور في لحظة صمت تام، ثم يُلقي جملته الساخرة. التأثير نابع من الفعل الحركي لا من الشرح .ترجمة حافظ تُبقي هذا الأثر عبر «سيفي مجردًا عن غمده»، وهي عبارة يمكن للممثل أن ينطقها مع حركة اليد والسيف. بينما المنفلوطي حذف الفعل الأدائي تمامًا، فجعل سيرانو مراقبًا صامتًا للجمهور، لا محركًا له. ضاعت القابلية التمثيلية، وتحوّل المشهد إلى وصف أدبي جامد لا حركة فيه.

ثالثا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة النصية	الاحتفاظ بالهيكل الحواري دون التورية الأصلية.	حذف الصورة الساخرة وتحويلها إلى وصف نفسي للخوف.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
هاوس،1997	التكافؤ التداولي	أداء حواري قصير يحافظ على توازن الجد والسخرية.	خطاب ساكن يصف الصمت بدل تمثيله.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	إبقاء الغاية الكوميدية ضمن الإطار الثقافي المقبول.	تهذيب الصورة لتجنّب اللفظ الحيّ المتناصّ.
جاكوبسون،1960	التحويل النصي	قابلية الأداء المسرحي من خلال الإشارة الحركية بالسيف.	غياب الحركة الركحية لصالح السرد الداخلي.
باسنيت1998 و بافيس، 2014	التأقلم الثقافي	احتفاظ نسبي بالإيقاع الأدائي والمفارقة اللفظية.	خفوت الدعابة بسبب استبدال الجسد بالوصف.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

من الناحية الأدائية، هذا المشهد يعتمد على الفراغ الصوتي الذي يسبق الضحك: صمت الجمهور ثم تعليق سيرانو، فيتحول التوتر إلى سخرية. ترجمة عباس حافظ تنقل الإطار العام للموقف، لكنها تشرح بدل أن تؤدي، فتصبح الجملة أقرب إلى تفسير منطقي من نكتة أدائية. أما المنفلوطي فاستبدل الأداء كله بالسرد، فغاب الإيقاع الكوميدي الذي يربط بين الكلمة والحركة.

ثقافيًا، يمكن تفسير اختلاف التناول في ضوء مفهوم الحشمة اللغوية :حافظ احتفظ بعبارة "مجردًا من غمده" التي تُخفي الإيحاء الحسي، بينما المنفلوطي حذف الصورة برمّتها، تجنّبًا لأي تلميح بالعري. وهكذا تحوّل الضحك في النص العربي إلى لحظة تعفّ أدبي، لا إلى مفارقة تهكمية.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	•فكاهة محدودة قائمة على التهديد لا على المفارقة . •ضياع اللمسة اللغوية الساخرة (*lame nue*). •حضور خفيف لابتسامة تهكمية.	الأثر الفكاهي •اختفاء التورية بين الحياء والعري . •النص جادّ يثير الخوف لا الضحك . •التركيز على الرهبة النفسية.
الإيقاع المسرحي	•احتفاظ بالهيكل الثلاثي (سؤال–صمت–رد) . •يمكن تمثيله على المسرح بإيماءة السيف . •فقدان جزء من التصعيد الكوميدي الأصلي.	الإيقاع المسرحي •بطء السرد وانعدام التوقفات الحوارية . •لا توجد لحظة صمت تُمهِّد للضحك . •غياب التفاعل بين سيرانو والجمهور.
الأسلوب والنبرة	•أسلوب فصيح مباشر قابل للإلقاء . •نبرة تهكمية متوسطة بين الغضب والدعابة.	الأسلوب والنبرة •لغة تأملية ساكنة تميل إلى التوصيف . •غياب الحيوية النطقية في الأداء.
الإحالات الثقافية	•استبقاء الفكرة دون لفظها الجريء عبر تعبير "مجردًا من غمده ." •نقل الصورة بلغة محتشمة لا تُفقد المعنى كليًا.	الإحالات الثقافية •حذف الإيحاء اللفظي المرتبط بالعري احترامًا للحياء الثقافي . •استبدال المفارقة اللغوية بالمشهد النفسي.

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الاستراتيجية الترجمية	•تكافؤ أدائي معتدل يوازن بين الفهم الثقافي والحركة المسرحية . •توفيق جزئي بين وضوح المعنى واحترام الذوق.	الاستراتيجية الترجمية •تكييف أخلاقي محافظ يحذف الدعابة لصالح الوقار . •ترجمة سردية غير أدائية.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يُستخلص من الجدول أن كلا المترجمين جنحا إلى الحذر الثقافي، غير أن عباس حافظ نجح في الحفاظ على شكل الموقف المسرحي وإن أضعف طرافته، بينما المنفلوطي ألغى الأداء الكوميدي لصالح الوصف الأدبي الأخلاقي.حيث يكمن الأثر الفكاهي في النص المصدر في المفارقة البلاغية يبدأ سيرانو بتحدٍ مسرحي ("من يريد الموت فليرفع إصبعه")، وعندما يُقابل بالصمت (الناجم عن الخوف)، فإنه لا يفسره كخوف، بل يفسره بسخرية على أنه "حياء" أو "حشمة .(pudeur) "النكتة تكمن في التلاعب اللفظي بين "الحياء (pudeur) "و"النصل العاري " (lame nue)، حيث يعامل سيرانو سيفه كشخص "عاري" والجمهور كأشخاص "محتشمين" يرفضون النظر إليه.

عند تحليل النقلين، يتضح أن ترجمة عباس حافظ ("يا لكم من جبناء رعاديد") تتجاهل هذه المفارقة البلاغية تمامًا. حافظ يستبدل السخرية الرفيعة بـ "التفسير المباشر (Explicitation) "، فيصفهم بالجبن، وهو ما يقتل النكتة الأصلية القائمة على التفسير الخاطئ المتعمد. في المقابل، يتجاهل اقتباس المنفلوطي أيضًا الاستعارة الأصلية (الحياء/النصل العاري)، لكنه يستبدلها بنكتة مختلفة قائمة على "المبالغة :(Hyperbole) "("أظنهم قد ماتوا من شدة الخوف"). في سياق نقل الأثر الفكاهي، يُعد اقتباس المنفلوطي أنجح نسبيًا، ليس لأنه نقل النكتة الأصلية،

بل لأنه "عوّض (Compensation) "الخسارة بنكتة بديلة (المبالغة) تحافظ على وظيفة السخرية، بينما ألغى حافظ الأثر الكوميدي بالكامل لصالح التقرير المباشر.

ويقترح الباحث الترجمة التالية:

سيرانو" :مَنْ يَرْغَبُ مِنْكُم في المَوْت، فَلْيَرْفَعْ إِصْبَعَهُ) "!يَسُودُ الصَّمْت" (أَمِنَعَكُمُ الحَيَاءُ مِنْ أَنْ تَرَوْا نَصْلِي عَارِيًا؟"

يهدف هذا المقترح إلى استعادة الآلية الكوميدية الأصلية التي أهملها النقلان السابقان. تم اختيار "فليرفع إصبعه (lèvent le doigt) "بدلاً من "يده "، للحفاظ على دلالة التحدي المسرحي الذي يحمل طابعًا استصغاريًا (كأنه في صف دراسي)، وهو ما يتناقض بحدة مع جدية "الموت."

يتمثل الخيار الجوهري في استعادة المجاز المفهومي في السطر الأخير. بدلاً من تفسير الصمت على أنه "خوف" (كما فعل حافظ والمنفلوطي)، يعيد المقترح ("أَمِنَعَكُمُ الحَيَاءُ...") طرح السؤال البلاغي الساخر الأصلي. يتم الحفاظ على التقابل اللفظي الدقيق بين "الحياء " (pudeur) و"عاريًا .(nue) "هذا النقل لا يشرح النكتة للقارئ، بل يعيد بناءها، مما يسمح للآلية الكوميدية الأصلية (القائمة على المفارقة بين الخوف والحشمة المزعومة) بالعمل في اللغة الهدف كما عملت في اللغة المصدر.

8.1.4. النموذج الثامن

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

—Ou dites-moi pourquoi vous regardez mon nez.
LE FÂCHEUX (ahuri): Je…
CYRANO (marchant sur lui): Qu'a-t-il d'étonnant ?
LE FÂCHEUX (reculant): Votre Grâce se trompe…
CYRANO: Est-il mol et ballant, monsieur, comme une trompe ? (p.31)

- **ترجمة عباس حافظ:**

سيرانو: قلت لك انطلق في وجهك، وإلا فخبرني يا هذا ما الذي جعلك تطيل النظر هكذا إلى أنفي...؟!

الفضولي (بخوف وتلعثم): أنا؟!

سيرانو (يقترب منه): وما الذي يدهشك منه؟

الفضولي (يتراجع منتفضًا من شدة الروع): إنك تخطئ يا سيدي.

سيرانو: هل تراه متهدلًا كالخرطوم؟(p.32)

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

...فانفجر سيرانو غيظًا... قال: أتراه رخْوًا متهدّلًا كخرطوم الفيل؟(p.32)

- **التحليل**

أولًا. التوصيف النصّي

يَرِد هذا المشهد في بداية الفصل الأول حين يواجه سيرانو أحد الفضوليين الذي ظلّ يحدّق في أنفه الكبير. يبدأ سيرانو الحوار بنبرة تهكمية حادة: «قل لي إذن لماذا تحدّق بأنفي؟»، ثم يزداد الموقف سخونةً بتدرّج صوتي وحركي ينتهي بالسخرية الذكية: "هل تراه متهدلًا كالخرطوم؟" الفكاهة هنا لفظية وتشبيهية تقوم على التورية التصويرية بين "الأنف" و"الخرطوم"، وهي استعارة هجائية تُضحك عبر المبالغة الموصوفة بالجديّة. كما أنّ التهكم الظرفي يضاعف التأثير حين يقلب سيرانو الموقف من إحراج إلى سيطرة ساخرة. النظرية المهيمنة هي الغرابة لأن الضحك يتولّد من المفارقة بين الغضب والانفعال اللغوي الشعري، إذ يصف نفسه تشبيهيًا بما هو مثير للسخرية، دون أن يفقد هيبته. العنصر المولِّد للضحك هو المزاوجة بين الفخر والسخرية في صورة واحدة تجمع التهويل الذاتي والاحتقار المرح.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

في النص الفرنسي، يقوم التهكم على المفارقة بين كلمة trompe(خرطوم الفيل) وموضوعها "الأنف"، وهي نكتة صوتية مبنية على تشابه النغمة والمعنى. ترجمة عباس حافظ حافظت على هذا التوازي باستخدام عبارة «هل تراه متهدلًا كالخرطوم؟»، فاحتفظت بالدعابة التصويرية المباشرة. أمّا المنفلوطي فزاد الصورة بلاغيًا بإضافة «خرطوم الفيل»، ما ضاعف الطرافة البصرية لكنه أفقد الجملة سرعة أدائها .أسلوب حافظ أقرب إلى الأداء المسرحي المقتضب، بينما أسلوب المنفلوطي يركّز على الإيضاح التشبيهي، وهو ما يجعله أكثر ملاءمة للقراءة لا للتمثيل.

ب) المستوى الحواري الدرامي

الإيقاع الأصلي قائم على التدرّج في الانفعال: سؤال ← تردد ← إنكار ← سخرية قاطعة. ترجمة حافظ احتفظت بهذا النسق كاملاً، فجاء الحوار ثلاثي التوتر والانفراج، يسمح بوقفات صوتية قبل الانفجار الكوميدي الأخير. أما المنفلوطي فاختزل الموقف كله في جملة واحدة سردية «فانفجر سيرانو غيظًا»، فاختفى الحوار وتلاشى تفاعل الشخصيتين. ونتيجة لذلك، ضاعت لحظة المفارقة التي يضحك فيها الجمهور من سرعة الردّ وجرأة التشبيه.

ج) المستوى الركحي

ركحيًا، ترجمة حافظ تحتفظ بالبنية الحركية الأصلية: سيرانو يقترب، والآخر يتراجع، ثم الجملة الساخرة التي تختم المشهد بحركة جسدية موازية (رفع الرأس أو لمس الأنف). أما المنفلوطي، فبما أنه جعل سيرانو ينفجر غيظًا ويصرخ مباشرة، لم يترك مجالًا للإيقاع الحركي أو للبناء الكوميدي التصاعدي. نصّه يصلح للسرد الأدبي لكنه يفقد «قابلية الأداء المسرحي»، إذ تتحوّل الكوميديا الحركية إلى انفعال لغوي وصفي.

ثالثا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة النصية (أدائية/تعبيرية)	الحفاظ على الحوار التبادلي والتصعيد المرح.	تحويل المشهد إلى خطاب سردي داخلي يغيب عنه التفاعل.
هاوس،1997	التكافؤ التداولي	التكافؤ الإلقائي القائم على الإيجاز والوضوح.	الاعتماد على بلاغة التشبيه المطوّل بدل سرعة الإلقاء.
فيرمير،1989	نظرية الهدف (Skopos)	بقاء الشخصية محور الفعل والأداء.	هيمنة الراوي على صوت الشخصية.
باسنيت1998 و بافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	إبقاء العلامات الحركية (اقتراب/تراجع).	حذف الحركة المسرحية واستبدالها بالوصف العاطفي.
جاكوبسون،1960	الإيقاع والنبرة	نبرة هجائية ساخرة متوازنة.	طغيان النبرة الانفعالية على روح الدعابة.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

من الناحية الأدائية، تمثّل هذه اللحظة لحظة احتكاك مباشر بين الكلمة والجسد. سيرانو يحوّل نظرة خصمه إلى مشهد لغوي يُضحك الجمهور بدل أن يُغضبه، وهي من أذكى لحظات السيطرة المسرحية. ترجمة عباس حافظ نجحت في الحفاظ على الإيقاع الشفوي للحوار؛ فعبارة «هل تراه متهدلًا كالخرطوم؟» تُقال بسرعة وتُقاطع الخوف بالضحك. أمّا المنفلوطي، فبتحويله الجملة إلى صيغة سردية، أضعف «الزمن الأدائي» الذي يُبقي الجمهور في حالة ترقّب بين الانفعال والسخرية.

ثقافيًا، المنفلوطي يميل إلى تلطيف التهكم الغربي الذي يقوم على المبالغة في الشكل الجسدي، فيعيده إلى وصف إنشائي مقبول ضمن الذوق العربي المحافظ. بينما حافظ ينقل الصورة كما هي، بلغة مألوفة لا تثير حرجًا ولا تفقد الطرافة. وهكذا، بقيت المفارقة الثقافية بين الحس الكاريكاتوري الفرنسي والحياء العربي ضمن توازن دقيق دون إلغاء المعنى.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	احتفاظ بالبنية الكوميدية القائمة على المفارقة الصوتية والحركية.	فقدان البنية الكوميدية واستبدالها بوصف انفعالي.
الإيقاع المسرحي	توقيت دقيق يسمح بالضحك بعد لحظة الصمت.	بطء السرد وتراجع عنصر المفاجأة.
الأسلوب والنبرة	لغة أدائية قصيرة تسمح بالتفاعل الصوتي الحي.	لغة تصويرية مطوّلة تُناسب القراءة أكثر من الإلقاء.
الإحالات الثقافية	خفة لفظية تحافظ على طرافة المشهد دون ابتذال.	تهذيب مبالغ فيه يقلل من سخرية الموقف.
تفاعل الجمهور	ترجمة حوارية تُشرك الجمهور في الموقف.	إعادة كتابة انفعالية تضعف حضور الجمهور الافتراضي.
الأداء الجسدي	وضوح الإشارة الجسدية (الاقتراب/التراجع/الإيماءة).	غياب الأداء الجسدي لصالح الوصف النفسي.
الاستراتيجية الترجمية	ترجمة أدائية وفية تسعى إلى تحقيق التأثير اللحظي.	ترجمة أدبية حرّة تسعى إلى الجمال اللغوي.
درجة الإضحاك	الضحك ناتج عن جرأة المزاح الذاتي.	الضحك مستبدَل بالتعجب والتوتر.

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الوظيفة التأويلية العامة	توازن ثقافي بين الفكاهة واللياقة.	التحويل الثقافي نحو الوقار العربي التقليدي.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يعتمد الأثر الفكاهي في هذا المشهد المصدري على بنية الحوار التصعيدية، والتي تُبنى على التناقض بين عدوانية سيرانو المتزايدة ورعب الفضولي المتنامي. الكوميديا هنا ليست في المقلب النهائي (الخرطوم) فحسب، بل في "عملية" انتزاع الإهانة قسرًا. ترجمة عباس حافظ تحافظ على هذه البنية المسرحية؛ فهو ينقل الحوار المتبادل، وتراجع الفضولي ("يتراجع منتفضًا")، وتقدم سيرانو ("يقترب منه"). هذا الحفاظ على الحوار الأدائي يضمن نقل آلية الكوميديا الموقفية الأصلية.

في المقابل، يقوم اقتباس المنفلوطي بـ "اختزال سردي ."هو يتجاهل البنية الحوارية بالكامل ويحول المشهد المسرحي إلى سطر وصفي واحد ("فانفجر سيرانو غيظًا... قال:"). هذا الاختزال يلغي تمامًا كوميديا الموقف المبنية على المطاردة الكلامية والجسدية، ويضحي بالتفاعل الدرامي لصالح الإخبار المباشر. بالتالي، فإن نقل حافظ، رغم بساطته، يظل هو الأنجح في الحفاظ على الآلية الكوميدية الأصلية للنص، بينما يقدم المنفلوطي ملخصًا يفقد المشهد وظيفته المسرحية.

ويقترح الباحث الترجمة التالية

سيرانو (يتقدم نحوه): وما المُدهِشُ فيه؟ الفضولي (متراجعًا): جلالتُكَ مُخطئ ...سيرانو :أهو رِخْوٌ مُتَدَلٍّ، يا سيدي، كَخُرْطوم؟

تهدف هذه الترجمة المقترحة إلى الحفاظ على الدقة المسرحية مع صقل المفردات لتتناسب مع السخرية اللاذعة. يتم الحفاظ على البنية الحوارية (سؤال/تراجع/هجوم) لأنها أساس المشهد. يكمن التبرير الأساسي في السطر الأخير؛ تم اختيار "رِخْوٌ مُتَدَلٍّ" كمقابل دقيق للوصف المزدوج في المصدر "mol et ballant" (طري/ناعم ومتدلي/متأرجح)، وهو وصف يحمل دقة بصرية تزيد من سخافة التشبيه، وقد أهمل حافظ صفة "الرخاوة."

يتمثل الخيار الثاني في الحفاظ على "كَخُرْطوم "دون إضافة كلمة "الفيل ."النص الأصلي يكتفي بكلمة "trompe" (خرطوم)، معتمدًا على الفهم السياقي للجمهور. إن إضافة "الفيل" (كما فعل المنفلوطي ضمنًا في نصه) يُعد "توضيحًا مفرطًا "يضعف من سرعة بديهة سيرانو ويقلل من شأن ذكاء الجمهور. المقترح يحافظ على الإيجاز اللاذع الأصلي، مما يجعل النكتة أكثر حدة وتعتمد على التلميح بدلاً من التصريح.

9.1.4. النموذج التاسع

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

LE FÂCHEUX (même jeu): Je n'ai pas...
CYRANO: Ou crochu comme un bec de hibou ?
LE FÂCHEUX: Je...
CYRANO: Y distingue-t-on une verrue au bout ?
LE FÂCHEUX: Mais...
CYRANO: Ou si quelque mouche, à pas lents, s'y promène ? Qu'a-t-il d'hétéroclite ?
LE FÂCHEUX: Oh !...
CYRANO: Est-ce un phénomène ?
p.31–32

- **ترجمة عباس حافظ:**

الفضولي: حاشا يا مولاي، لم يخطر مطلقًا لي...

سيرانو: أم تحسبه أعوج مقوسًا كمنقار البوم؟

الفضولي: حاشا، حاشا، ولله...

سيرانو: أم تراك لمحت **تؤلولًا** على أرنبته؟

الفضولي: إني...

سيرانو: أم شهدت ذبابة تستنشق الهواء فوق قمته؟ وإلا فما الذي تراه عجيبًا فيه؟

الفضولي: ويحي.

سيرانو: أهو فلتة من فلتات الطبيعة؟

ص 32–33

- **اقتباس المنفلوطي:**

قال: لا يا سيدي، قال: أو محدودبًا كمنقار البومة؟ قال: لا يا سيدي. قال: أو يخيل إليك أن أرنبته **دُمل كبير** يزعجك منظره؟ قال: أبدًا يا سيدي...

...أتراه **أعجوبة من أعاجيب الدهر** أو **فلتة من فلتات الطبيعة؟**

ص 37

أولًا. التوصيف النصّي

يَرِد هذا المشهد ضمن تسلسل النكت التي يطلقها سيرانو حول أنفه، حيث يُحوِّل الموقف المحرج إلى سلسلة من التشبيهات الساخرة التي يتفوّه بها بنفسه قبل أن ينطق بها الآخرون. الضحك هنا نابع من الفعل الاستباقي الذي يحوّل السخرية المتوقعة إلى عرض لغوي ساخر. يستند المشهد إلى تكرار الأسئلة التصويرية الموجهة إلى "الفضولي"، ما يخلق تصعيدًا كوميديًا تدريجيًا.

الفكاهة لفظية قائمة على المبالغة التشبيهية (الأنف – المنقار – الدمل – الذبابة)، وظرفية قائمة على التوتر المسرحي بين المتحدث والمتلقي.

النظرية المهيمنة هي التفوّق، لأن سيرانو ينتصر لغويًا في كل جولة لفظية، فيحوّل الخجل إلى مجد.

العنصر المولّد للضحك هو التتابع الإيقاعي السريع للأسئلة التي تتراكم حتى تبلغ حدّ العبث، فيضحك الجمهور من فصاحة البطل أكثر مما يضحك من التشبيهات نفسها.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يُحافظ عباس حافظ على روح النكتة التشبيهية باستخدام كلمات مألوفة وسهلة، فيقول «كمنقار البوم» و«ذبابة تستنشق الهواء»، مما يبقي النص قريبًا من لغة الأداء المسرحي. أما المنفلوطي فيستبدل هذه الخفة بمبالغة لغوية مثل «دُمل كبير يزعجك منظره»، فينتقل بالمشهد من الدعابة إلى الغرابة. أسلوب حافظ يعتمد الإيجاز والفعل الحواري، بينما أسلوب المنفلوطي يميل إلى التوصيف البلاغي.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يُعيد حافظ بناء التدرج الصوتي كما في الأصل (سؤال – رد – سؤال – تعليق)، فيحافظ على ديناميكية الموقف. أما المنفلوطي فيكرّر الصيغة السردية "قال... قال..." فيفقد المشهد سرعته المسرحية ويصبح أقرب إلى سرد مكتوب. وهكذا، يُبقي حافظ على الإيقاع الزمني للضحك، بينما يُبطئه المنفلوطي عبر تكرار الأسلوب الخطابي.

ج) المستوى الركحي

يُبرز نص حافظ التفاعل الجسدي بين الشخصيتين من خلال تبادل المواقع الحركية: سيرانو يقترب، والآخر يتراجع. هذه الحركة المتدرجة تصنع ضحكًا بصريًا واضحًا على المسرح. أما المنفلوطي، فبما أنه حوّل الحوار إلى وصفٍ متتابع، ألغى العلامات الركحية التي تسمح بالأداء الحيّ. وهكذا انتقل المشهد من كونه موقفًا يُؤدَّى إلى مشهد يُروى.

ثالثا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة النصية	يحافظ على البنية الحوارية القصيرة التي تولّد الإيقاع الأدائي.	يعتمد على الوصف السردي ويغيب عنه الفعل المسرحي.
فيرمير،1989	الهدف من الترجمة	يوازن بين الطرافة واللياقة دون إلغاء المفارقة.	يُخضع الدعابة لمعيار الاحتشام ويُقلل من جرأة الصورة.
و باسنيت1998 بافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	يترجم العلامات الحركية ضمن الحوار بوضوح.	يُغفل الإشارات الركحية والحركة الجسدية.
هاوس،1997	التكافؤ الأسلوبي	يُبقي الصورة بسيطة ومباشرة كما في الأصل الفرنسي.	يُضخّم الصورة البلاغية حتى تفقد خفتها.
جاكوبسون،1960	الإيقاع المسرحي	يُبرز التتابع الصوتي ويُحافظ على تصعيد النكتة.	يُضعف عنصر السرعة بسبب التكرار السردي.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

من حيث الأداء، يُقدّم المشهد درسًا في الإلقاء الكوميدي: سرعة الجمل، التكرار، وتغيّر النبرة في كل سؤال. حافظ ينقل هذه السمات بدقة، فالنص لديه جاهز للتمثيل المسرحي، حيث يمكن للممثل أن يُضحك الجمهور مع كل جملة قصيرة. أما المنفلوطي، فيعتمد على السرد المتتابع الذي يحوّل المشهد إلى نصٍ للقراءة، لا للعرض. بهذا يغيب الإيقاع الحيّ الذي يُولّد الضحك الجماعي. ثقافيًا، يُظهر المنفلوطي ميلًا إلى تلطيف الفكاهة الجسدية وإحلال البلاغة محل الدعابة، في

حين يتعامل حافظ مع الضحك كفعل أدائي مقبول ثقافيًا ما دام في إطار الأدب والذوق. وهكذا يتحول الاختلاف بين النصين إلى اختلاف في طبيعة الضحك نفسه: عند المنفلوطي ضحك أدبي تأملي، وعند حافظ ضحك أدائي مباشر.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
الأثر الفكاهي (Effet comique)	يُحافظ على طرافة الموقف من خلال الجمل القصيرة المتتابعة التي تفجّر الضحك في لحظته.	يُحوّل الدعابة إلى مشهد وصفي طويل يفتقد عنصر المفاجأة؛ فيصبح الضحك استنتاجًا لا استجابة آنية.
الإيقاع والأداء المسرحي (Rythme scénique)	يُبقي الإيقاع المسرحي متدفقًا بفضل التبادل السريع بين الشخصيتين.	يُفقد المشهد إيقاعه الحركي بتكرار صيغة "قال... قال"، مما يجعل الأداء بطيئًا ورتيبًا.
الأسلوب والنبرة (Style et ton)	يُحافظ على نبرة تهكمية خفيفة توازن بين الجدّ والمرح.	يُغيّر النبرة من الدعابة إلى الخطابة، فيغلب الأسلوب الوعظي على المزاح.
الأداء الجسدي (Jeu corporel)	يُبرز البعد البصري في الأداء من خلال حركات الاقتراب والتراجع.	يُقلّل من واقعية المشهد بإلغاء الإشارات الجسدية والحركية.
الإحالات الثقافية (Références culturelles)	يُنقل الصورة التشبيهية بجرأة منضبطة دون تجاوز للذوق العربي.	يُهذّب الصورة ليتجنّب المبالغة الجسدية، فيفقد النص جزءًا من سخريته الأصلية.
الاستراتيجية الترجمية (Stratégie traductive)	يُترجم النص كحوار أدائي قابل للإلقاء والتمثيل.	يُعيد كتابة النص سرديًا فيصبح معدًّا للقراءة الأدبية.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يكمن الأثر الفكاهي في هذا المقطع، وهو جزء من "خطبة الأنف" الشهيرة، في سرعة الحوار وفي آلية "المقاطعة "المتواصلة. الكوميديا هنا لا تنبع فقط من الصور العبثية (منقار البوم، الذبابة)، بل من حقيقة أن سيرانو لا يسمح للفضولي بإكمال جملة واحدة، ويجبره على الاستماع إلى وابل من الإهانات التي يبتكرها هو بنفسه.

عند مقارنة النقلين، يتضح أن ترجمة عباس حافظ وُفّقت في نقل هذا الأثر المسرحي. حافظ يحافظ على البنية الحوارية المتقطعة ("إني..."، "ويحي.")، وهو ما ينقل بدقة حالة الروع والتلعثم لدى الفضولي"Je...") ، "Mais..."، .("Oh!..."هذا الحفاظ على الشكل الأدائي للمشهد هو ما يحفظ التوقيت الكوميدي. في المقابل، يتخلى اقتباس المنفلوطي كليًا عن هذه البنية، ويحول الحوار المسرحي السريع إلى ملخص سردي رتيب ("قال: ... قال: ... قال: ..."). بفعله هذا، يلغي المنفلوطي آلية المقاطعة تمامًا، ويفقد المشهد إيقاعه الكوميدي الأصلي المبني على المطاردة اللفظية.

ويقترح الباحث الترجمة التالية

الفضولي :أنا لم...

سيرانو :أم مَعْقُوفٌ كَمِنْقَارِ بُوم؟

الفضولي :أنا ...**سيرانو** :هَلْ تُمَيِّزُ ثُؤْلُولًا عَلَى طَرْفِهِ؟

الفضولي :لكن ...

سيرانو :أَمْ ذُبَابَةٌ، بِخُطىً وَئِيدَةٍ، تَرْتَادُهُ؟ ما الشَّاذُّ فِيه؟

الفضولي :أوه ...!

سيرانو :أَهُوَ ظَاهِرَةٌ؟

تروم هذه الترجمة إلى الحفاظ على البنية الفكاهية الأصلية من خلال الإيقاع والمفردات. أولاً، تم الالتزام بالحوار المتقطع ("أنا..."، "لكن..."، "أوه!") لمحاكاة الأصل"Je..."، "Mais..."، ("Oh!..."، لأن هذا التقطيع هو المصدر الأساسي للكوميديا الأدائية في المشهد، وهو ما يميزه عن مجرد قائمة إهانات.

ثانيًا، تم التركيز على الدقة في نقل الصور العبثية واللغة المرتفعة التي يستخدمها سيرانو للسخرية. فمثلاً، تم اختيار "ثُؤْلُول (Verrue) "بدلاً من "دمل" (التي استخدمها المنفلوطي)، و"بِخُطىً وَئِيدَةٍ تَرْتَادُهُ (s'y promène à pas lents) "لاستعادة صورة الذبابة التي تتجول ببطء. الأهم من ذلك، هو الحفاظ على المفردات التي تعكس التناقض الفكاهي بين الابتذال واللغة الرفيعة: استخدام "ما الشَّاذُّ فِيه؟ (Qu'a-t-il d'hétéroclite) "و "أَهُوَ ظَاهِرَةٌ؟ (Est-ce un phénomène) " ينقل بدقة السخرية الفكرية التي يمارسها سيرانو.

10.1.4. النموذج العاشر

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

CYRANO: Pourquoi donc prendre un air dénigrant ? — Peut-être que monsieur le trouve un peu trop grand ?

LE FÂCHEUX (balbutiant): Je le trouve petit, tout petit, minuscule !
CYRANO: Hein ? comment ? m'accuser d'un pareil ridicule ? Petit, mon nez ? Holà !
LE FÂCHEUX: Ciel !
CYRANO: Énorme, mon nez ! — Vil camus, sot camard, tête plate, apprenez / Que je m'enorgueillis d'un pareil appendice, / Attendu qu'un grand nez est proprement l'indice / D'un homme affable, bon, courtois, spirituel, / Libéral, courageux, tel que je suis, et tel / Qu'il vous est interdit à jamais de vous croire, / Déplorable maraud ! … (Il le soufflette.) … (Il se retourne …) Que va chercher ma botte au bas de votre dos ! (p. 33).

- **الترجمة (عباس حافظ)**

سيرانو: ما بالك إذن قد أبديت علامات التنفّض وأمارات التأفّف والاستهزاء؟ أرأيته مفرطًا في حجمه؟

الفضولي: كلا يا سيدي، إنه صغير... بل دقيق مفرط في دقته.
سيرانو: أتجترئ يا هذا... صغير أنفي؟ ... مهلًا! ... أي والله، إنني بهذا الأنف الكبير لفخور... (يلطمه... ثم يركله) (ص 33–34).

- **الاقتباس (مصطفى لطفي المنفلوطي)**

...قال: أهو في نظرك كبير جدًا إلى هذا الحد؟ قال: لا، بل صغير جدًا... قال: وهل تظن أيها الغبي أن الأنف الصغير مفخرة؟ نعم إن أنفي كبير جدًا... لأن الأنف الكبير عنوان الكرم والشرف والشجاعة والشمم... (ثم يلطمه ويركله) (ص.37)

- **التحليل**

أولًا. التوصيف النصّي

يأتي هذا المشهد مباشرة بعد سلسلة النكت السابقة حول أنف سيرانو. هذه الجملة تُعدّ ذروة المبالغة الكوميدية، إذ يصف سيرانو أنفه بتصاعدٍ بلاغي من «صخرة» إلى «قمة» إلى «رأس جبل» ثم «شبه جزيرة». يقوم الضحك هنا على تصعيد المفارقة عبر المبالغة اللغوية المستمرة

.

الفكاهة لفظية وصوتية في آن واحد، لأنها تعتمد على التكرار النغمي في الجمل القصيرة المتتابعة وعلى التصعيد الإيقاعي الذي يشبه المونولوج الكوميدي. النظرية المهيمنة هي الغرابة لأن التدرّج من "أنف" إلى "شبه جزيرة" يُحدث انزياحًا هائلًا في الصورة، فيفاجأ الجمهور بمقدار التهويل البلاغي

العنصر المولِّد للضحك: هو الانتقال المفاجئ في المقياس الوصفي، إذ يتحول العضو الصغير إلى معلم جغرافي ضخم، فتتولد السخرية من هذا التضاد.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يُحافظ عباس حافظ على البنية الأصلية للعبارة ويترجمها بوضوح دلالي وسرعة لفظية: «صخرة – قمة – رأس – شبه جزيرة»، محافظًا على التدرّج المنطقي في الحجم. الإيجاز يحفظ الأثر الكوميدي كما في الأصل.

أما المنفلوطي فاختار أسلوبًا تصويريًا مطوّلًا: «جبل يزاحم السحاب»، «رأس جبل طافٍ في الهواء»، مما أضفى على النص طابعًا شعريًا لا أدائيًا. وهكذا تحوّل الانفعال الكوميدي إلى وصفٍ ملحميّ يليق بالأدب لا بالمسرح.

ب) المستوى الحواري الدرامي

الإيقاع في الأصل سريع متلاحق؛ كل جملة ترتفع في شدتها لتسبق الضحك القادم. حافظ نقل هذا التسارع بنجاح، فجاء النص صالحًا للإلقاء المسرحي، بينما المنفلوطي أطال الجمل حتى فَقَدَ الإيقاع الزمني اللازم للكوميديا.

الحوار عند حافظ يُسمع كأنغام متدرجة، بينما عند المنفلوطي يُقرأ كمقطوعة وصفية تضعف فيها التلقائية.

ج) المستوى الركحي

يُبرز نص حافظ الحركة الصوتية والجسدية للممثل الذي يرفع ذراعه مع كل صعود لفظي، حتى يبلغ الذروة في «شبه جزيرة». الجملة الأخيرة تُشكّل لحظة انفجار ضحك.
أما المنفلوطي، فباستخدامه الصور المركّبة، جعل الأداء مستحيلًا تقريبًا دون إعادة كتابة المشهد، لأن النص صار طويلاً ومترهلًا. بذلك تتحول الترجمة من فعل يُؤدَّى إلى بلاغة تُروى.

ثالثا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة النصية	يُحافظ على تصعيد المبالغة الإيقاعي دون إفراط لغوي.	يُحوّل المبالغة الكوميدية إلى وصف جمالي تفقد معه روح الدعابة.
فيرمير،1989	الهدف من الترجمة	يُبقي الهدف الأدائي المتمثل في توليد الضحك عبر التكرار.	يُغيّر غرض النص من الإضحاك إلى الإعجاب البلاغي.
هاوس،1997	التكافؤ الأدائي	يُعيد إنتاج الإيقاع التتابعي الذي يُحدث الانفجار الكوميدي.	يُلغي الإيقاع الحواري باستبدال الجمل القصيرة بأخرى مطوّلة.
باسنيت1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	يُبرز القابلية الحركية والإلقائية لكل جملة.	يُضعف الجانب الركحي لثقل العبارة الوصفية.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
جاكوبسون،1960	الأسلوب والنبرة	يُبقي الجملة شفافة وسريعة تضمن التفاعل المباشر.	يُغرق النص في الزخرفة البلاغية التي تفصل القارئ عن الضحك.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

يُعتبر هذا المقطع من أكثر لحظات المسرحية شهرة، لأنه يُظهر قدرة سيرانو على تحويل عيبه إلى مادة شعرية تُضحك الجمهور وتدهشه معًا. ترجمة عباس حافظ تُقدّم هذا الإيقاع التصاعدي بذكاء لغوي واضح، إذ تُقرأ الجملة على المسرح بوقعٍ موسيقي متسارع. كل كلمة تشكّل ضربة كوميدية صوتية تُقابلها حركة مسرحية واضحة. في المقابل، ترجمة المنفلوطي تبتعد عن التلقائية؛ فهي تنتمي إلى نثر وصفي جميل لكنه يبطئ المشهد ويستبدل الإيقاع اللحظي بالإعجاب الهادئ. ثقافيًا، يُظهر حافظ تقبّلًا للتهكم الذاتي بوصفه نوعًا من القوة، بينما يجنح المنفلوطي إلى تضخيم الصورة حفاظًا على وقار الشخصية.

وبذلك يقدّم الأول سيرانو كبطل ساخر ذكي، والثاني كبطل جليل متفلسف، فتتحوّل الكوميديا في النص إلى تأمل بلاغي.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
الأثر الفكاهي (Effet comique)	يُحافظ على تصعيد المبالغة عبر جمل قصيرة متتابعة تُحدث ضحكًا فوريًا أمام الجمهور.	يُحوّل المبالغة الساخرة إلى وصف بلاغي بطيء يُقرأ ولا يُؤدّى، فتضعف لحظة الضحك.

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
الإيقاع والأداء المسرحي (Rythme scénique)	يُعيد إنتاج إيقاع متسارع يمنح الممثل توقيتًا كوميديًا دقيقًا.	يُفقد النص إيقاعه المسرحي بطول الجمل وتعدد الصور.
الأسلوب والنبرة (Style et ton)	يُحافظ على نغمة الدعابة المتصاعدة بوضوح وانسجام مع شخصية سيرانو الساخرة.	يُغيّر نبرة المشهد من تهكم مرِح إلى وصف مهيب يُشعر بالهيبة أكثر من الطرافة.
الأداء الجسدي (Jeu corporel)	يُبرز الأداء الجسدي للممثل في كل تصعيد لفظي حتى بلوغ الذروة في الجملة الأخيرة.	يُضعف الجانب الحركي بسبب ثقل العبارة، فيقل تفاعل الجمهور.
الإحالات الثقافية (Références culturelles)	يُترجم روح الدعابة الأصلية بلغة عربية مألوفة لا تُخِلّ بالذوق العام.	يُعيد توطين الفكاهة ضمن إطار ثقافي محافظ يميل إلى التجميل لا التهكم.
الاستراتيجية الترجمية (Stratégie traductive)	يُنتج ترجمة أدائية خفيفة تضمن قابلية التمثيل والتفاعل الفوري.	يُترجم النص كقطعة بلاغية للتأمل، لا كحوار مسرحي للأداء.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يكمن الأثر الفكاهي في هذا المشهد في آلية "الفخ" المسرحي. سيرانو يوقع الفضولي في فخ لا مفر منه: إن اعترف بأن الأنف "كبير"، فهي إهانة. وعندما يحاول الفضولي يائسًا النجاة بقوله إن الأنف "صغير"، فإن سيرانو ينفجر غاضبًا ويعتبر هذه "سخافة" وإهانة أكبر. كلا النقلين (حافظ والمنفلوطي) نجح في رصد هذه الآلية الأساسية (الفخ) ونقلها.

لكن الكوميديا في النص الأصلي لا تكتمل عند الفخ، بل تستمر في **المفارقة** الناتجة عن التبرير البلاغي الطويل الذي يقدمه سيرانو l'indice …Attendu qu'un grand nez est")

("...D'un homme affable, bon /، والذي يليه مباشرة عنف جسدي مبتذل (الصفعة والركلة). عند هذه النقطة، يُظهر **اقتباس المنفلوطي** تفوقًا نسبيًا؛ فهو يحافظ على جوهر هذا التبرير ("لأن الأنف الكبير عنوان الكرم والشرف..."). أما ترجمة حافظ، فتقوم بـ "بتر" شبه كامل لهذا المقطع، مكتفيةً بـ "إنني بهذا الأنف الكبير لفخور"، مما يضيع التناقض الفكاهي بين البلاغة الرفيعة والفعل العنيف، وهو جوهر المشهد.

ويقترح الباحث الترجمة التالية

سيرانو... :أم لعل السيد يراه أكبر من اللازم؟

الفضولي (يتلعثم): أجده صغيرا، صغيرا جدا، ضئيلا!

سيرانو :ماذا؟ كيف؟ أتتهمني بهذه السخافة؟ أنفي صغير؟ مهلا! أنفي... هائل! — يا أفطس الوجه، يا أخنس الأنف، يا مسطح الرأس، اعلم أني أفخر بهذا الزائد، باعتبار أن الأنف العظيم هو، حقا، دليل على رجل ودود، طيب، لطيف، فطن، كريم، شجاع... كما أنا، وكما لن يسمح لك أبدا أن تظن نفسك، أيها الوغد المأسوف عليه! ... (يصفعه) ... (يركله)...

تتحرى هذه الصياغة استعادة الآلية المسرحية التي يعتمد عليها المشهد، والتي تتكون من "الفخ" و"التبرير البلاغي". تم الحفاظ على بنية الفخ بدقة: سؤال سيرانو الماكر ("أكبر من اللازم؟")، والرد المذعور للفضولي ("صغيرا، ضئيلا" لنقل"minuscule")، ثم الانفجار العكسي لسيرانو ("أتتهمني بهذه السخافة؟"). يتمثل الخيار الجوهري في استعادة الخطبة الشعرية التي تبرر الأنف الكبير ("باعتبار أن الأنف العظيم هو، حقا، دليل..."). كلا النقلين (حافظ والمنفلوطي) قاما باختزال هذا الجزء أو تبسيطه. استعادة هذا المقطع ضرورية لأن الأثر الكوميدي لا يكمن فقط في الفخ، بل في التجاور الصارخ بين هذه البلاغة الرفيعة

والمصطنعة ("رجل ودود، طيب...") وبين العنف الجسدي المباشر والمبتذل (الصفعة). كما تم نقل السباب الموجه ("يا أفطس الوجه، يا أخنس الأنف") لنقل دقة الإهانات في المصدر ("Vil camus, sot camard")بدلا من الاكتفاء بالعموميات.

11.1.4. النموذج الحادي عشر

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

LE VICOMTE:
Personne ?
Attendez ! Je vais lui lancer un de ces traits !...
(Il s'avance vers Cyrano qui l'observe, et se campant devant lui d'un air fat):
Vous... vous avez un nez... heu... un nez... très grand.
CYRANO (gravement):
Très !
LE VICOMTE (riant):
Ha !
CYRANO (imperturbable):
C'est tout ?...
LE VICOMTE:
Mais...
CYRANO:
Ah ! non ! c'est un peu court, jeune homme
On pouvait dire… oh Dieu… bien des choses en somme !
P34

- **ترجمة عباس حافظ**

المركيز دي فلفير (غاضبًا): أتسأل ألا من أحد؟ مهلًا بعض هذا التجاهل؛ فإني مبادره بشيء من سخريتي وازدرائي، ودعابتي واستهزائي، اسمع يا هذا (يتقدم إلى سيرانو، ولم يكن قد فاته شيء من كلام المركيز ومراده) سيدي إن أنفك ... ولكن لست

أدري ولله ماذا أنا قائل ... إن أنفك يا صاح مفرط في حجمه كثيرًا.

سيرانو (يلتفت إليه بطرف من نظره، وبمنتهى البرود والسخرية): أحقًا؟

المركيز (يضحك حتى يكاد يستلقي): ماذا تعنى؟

سيرانو (هادئًا كالصخرة الصماء): أهذا ما عندك؟

المركيز: ولكن...

سيرانو (غاضبًا): أيها الشاب الغِر، أراك أوجزتَ وقصّرتَ فيما وصفتَ، والموصوفُ مديدٌ مستطيل، لقد كان يصحُّ أن تقول في وصفه الشيءَ الكثير وتَعدِّد، ويطول بك نفس

الكلام ويمتدّ، ولا يعوزك في أفانين القول وضروبه إلا التنويع في لهجته وأسلوبه.

ص34

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي**

فقال الكونت فالفير: أنا صاحبه يا سيدي فانتظر قليلاً فإني سأُفَوِّق إليه سهمًا لا قِبَلَ له بالنجاة منه، ثم تقدّم نحو سيرانو، وهو جالس على كرسيه جلسة العظمة والكبرياء، وظل يردّ النظر في وجهه طويلًا، ثم قال له: إنّ أنفك أيها الرجل قبيحٌ جدًا. فرفع سيرانو نظره إليه بهدوءٍ وسكون، ثم قهقه قهقهةً طويلة وقال: ثم ماذا؟ قال: لا شيء سوى أن أقول لك مرّةً أخرى: إن أنفك أعجوبةٌ من أعاجيب الزمان. فنهض سيرانو عن كرسيّه مُتثاقلًا وتقدّم نحوه خطوةً وألقى عليه نظرةً من تلكم النظرات المائلة التي اعتاد أن يصرع بها خصومه حين يُلقيها عليهم وقال له: ثم ماذا؟ فاضطرب الفيكونت وشعر بدبيب الخوف في قلبه وقال: لا شيء. قال: أهذا هو السهم القاتل الذي أردت أن ترميني به؟ لقد كنتُ أظنّ أنك أذكى من ذلك. فازداد اضطراب الفيكونت وقال: وماذا تريد؟ قال: أريد أن أقول لك إن مجال القول في الآناف ذو سعة، ولو كان عندك ذرّة واحدة من الفِطنَة والذكاء أو أن لك بعض العلم بأساليب الخطاب ومناهجه لاستطعتَ أن تقول لي في هذا الموضوع شيئًا كثيرًا.

ص38

أولًا. التوصيف النصّي

يرِد المشهد في قاعة العرض قبيل انطلاق المونولوج الشهير عن الأنف. يطلب الفيكونت تحدّي سيرانو أمام الحضور، ويتقدّم بخطى واثقة ليقذف «طعنة لفظية» يظنها قاضية. يتلعثم لحظةً ثم ينطق أخيرًا: «لديك أنف... كبير جدًا». يجيبه سيرانو ببرودٍ قاطع: «جدًا»؛ فتتحول النكتة إلى ارتداد ساخر. يحاول الفيكونت التمادي ضاحكًا، فيسدّ سيرانو الطريق بجملةٍ قاصمة: «أهذا كلّ ما عندك؟»، ثم يوبّخه: «إنه قليل، أيها الشاب... كان يمكن أن تُقال أمور كثيرة « (p.34).

العبارة الأساسية في النص:

«Ah ! non ! c’est un peu court, jeune homme. On pouvait dire… bien des choses en somme !» (p.34)

أي: "لا، هذا قصير قليل يا فتى. كان يمكن قول أشياء كثيرة، في هذا الشأن!"

1. نوع الفكاهة المهيمن:

- فكاهة ظرفية :إذ يقلب سيرانو مسار الإهانة إلى فشلٍ علنيّ للخصم.
- فكاهة لفظية حوارية :تقوم على الردود القصيرة الساخرة.(«Très ! / C’est tout ?»)
- فكاهة شخصية (تهكّم دوري) :تَصنع الضحك من عجز المتنمّر لا من عيب سيرانو.

.2النظرية الفكاهية الأقرب:

- التفوّق :يُضحك المشهد لأن ذكاء سيرانو يتفوّق على «طعنة» الفيكونت فيحوّل السهم إلى ارتداد.
- الغرابة :يتولّد الضحك من مفارقة التهويل المتوقع مقابل ردٍّ مقتضبٍ قاتل الأثر.)يبقى جانب "التخفيف" ثانويًا هنا لأن التوتر يُستثمر للهيمنة وليس للتنفيس.(

العنصر المُولِّد للضحك:

الاقتصاد اللفظي الحاد(«Très ! / C’est tout ?») ، الذي يُفشل الهجوم ويُعرّي خواء النكتة المنافسة أمام الجمهور.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يحافظ عباس حافظ على الإيجاز القاطع في ردود سيرانو («أحقًا؟ / أهذا ما عندك؟»)، فيُثبت النبرة الساخرة ويُمهّد لعتاب «قصور النكتة». يختار ألفاظًا فصيحة غير متزخرفة، تُمكّن الأداء. أمّا المنفلوطي فيستبدل الرشاقة ببلاغةٍ تفسيرية تُثقل المشهد (وصف القهقهة، السهم، العجائب)، فتذوب خفة المفارقة في زخرفة السرد. النتيجة: أسلوب حافظ ينقر الضحك، وأسلوب المنفلوطي يوصّف الضحك.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يرسم حافظ تقطيعًا صوتيًا واضحًا (سهمٌ لفظي → ردّ مقتضب → ارتباك → توبيخ فني)، فيضمن توقيت الضحك. عند المنفلوطي، تتحول المناوشة إلى حكيٍ خارجي يكثر فيه «قال... قال»، فتتلاشى الوقفات الكوميدية الدقيقة. تضيع مفاجأة «! Très» في سردٍ لا يُبقي أثر الصمت.

ج) المستوى الركحي

يُبقي نص حافظ العلامات الجسدية (تقدّم الفيكونت، التفاتة سيرانو، السكون الساخر)، وهي إشارات حاسمة لتوليد ضحكةٍ بصريّة. بينما يُفقد نص المنفلوطي هذه العلامات لصالح راوٍ يصف، فتضمُر «قابلية الأداء» ويقوى طابع القراءة.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة النصية	يُحافظ على الوظيفة الأدائية للحوار وجسارة الردّ القصير.	يُحوّل المناوشة إلى سردٍ تفسيري يُضعف التفاعل المباشر.
فيرمير،1989	الهدف (Skopos)	يُثبت الغاية: تفجير الضحك من اقتصاد العبارة.	يُبدّل الغاية من الإضحاك اللحظي إلى الإعجاب البلاغي.
هاوس،1997	التكافؤ الأدائي	يُعيد الإيقاع التتبّعي: سهم/صمت/رد.	يُلغي الإيقاع الدقيق للوقفات والصمت.
باسنيت1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء	يُبرز العلامات الركحية في صلب الجملة.	يُنزاح نحو راوٍ خارجي يختزل الحركة المسرحية.
جاكوبسون،1960	الأسلوب والنبرة	يُبقي النبرة ساخرة وشفافة وسريعة.	يُثقّل الأسلوب بعبارات وعظية وصور مطوّلة.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يؤدّي هذا المشهد درسًا في خطابة اللمح :جملة قصيرة تسقط خصمًا طويل اللسان. ترجمة حافظ تُتيح للممثل أن «يُسمع الصمت» بين «السهم» وردّ سيرانو، فتشتغل لحظة الترقّب— وهي جوهر الضحك الحيّ. أمّا نص المنفلوطي فيستبدل «الترقب المسرحي» بـ«الحكاية»،

فينخفض التفاعل الجماعي.

ثقافيًا، يميل المنفلوطي إلى تأديب المشهد بمنظور وقور يعلو على السخرية المباشرة، بينما ينقل حافظ السخرية كفنّ أدائي مشروع ما دام منضبطًا وذكِيًا. يظل سيرانو—في قراءة حافظ—سيد منصة لا سيد فقرةٍ إنشائية.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
الأثر الفكاهي (Effet comique)	يحافظ على الضحك الفوري عبر ردود قصيرة تُصيب الهدف.	يحوّل الضحك إلى وصفٍ مُحكى فيغيب الانفجار اللحظي على الخشبة.
الإيقاع والأداء المسرحي (Rythme scénique)	يُبرز الإيقاع الثلاثي (طعنة/صمت/رد) ويُحسن توقيته.	يُبطّئ الإيقاع بتتابع «قال... قال» فيضيع توقيت الصمت.
الأسلوب والنبرة (Style et ton)	يثبّت نبرة تهكمٍ وقور تليق بشخصية سيرانو.	يُغيّر النبرة إلى خطابٍ وعظي يشرح لا يُمازح.
الأداء الجسدي (Jeu corporel)	يُظهر الإيماءة والنظرة والوقفة كمولّدات للضحك البصري.	يُضعف العلامة الجسدية بإحلال الراوي محلّ التمثيل.
الإحالات الثقافية (Références culturelles)	يوفّق بين روح المفارقة واللياقة من غير ابتذال.	يُهذّب السخرية المباشرة لتوافق الذوق المحافظ فيخفت بريق المفارقة.
الاستراتيجية الترجمية (Stratégie traductive)	يعتمد استراتيجية أدائية موجّهة للخشبة والجمهور.	يعتمد استراتيجية سردية موجّهة للقراءة.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يُعد نقل عباس حافظ (الترجمة)، على الرغم من إسهابه اللفظي، أكثر توفيقًا في نقل الأثر الفكاهي المقصود في نص روستان الأصلي مقارنةً باقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي. يعتمد هذا الترجيح على أن الفكاهة المهيمنة في المشهد الأصلي هي فكاهة الموقف القائمة على المفارقة، وتحديدًا فشل التهكّم .يبني الفيكونت توقّعًا لـ "مَزحة بارعة(un de ces traits) "، لكنه يفشل فشلًا ذريعًا ويقدّم ملاحظة ساذجة ومترددة.("heu… un nez… très grand…")

حافظ، رغم أنه أطال العبارة ("مفرط في حجمه كثيرًا")، إلا أنه أبقى على جوهر الموقف: محاولة فاشلة لوصف، تليها السخرية الباردة من سيرانو ("أهذا ما عندك؟"). لقد حافظ على البنية الخطابية للمشهد (محاولة إهانة <- فشل لفظي <- هجوم مضاد قائم على الذكاء). في المقابل، غيّر المنفلوطي (الاقتباس) طبيعة الفكاهة تمامًا؛ لقد حوّل المشهد من مبارزة لفظية تعتمد على خيبة الأمل إلى مشهد ترهيب جسدي ونفسي (سيرانو يقهقه، ينهض متثاقلًا، يلقي نظرات صارعة). في اقتباس المنفلوطي، يخاف الفيكونت من *هيئة* سيرانو، بينما في الأصل (وعند حافظ)، يرتبك الفيكونت من *ذكاء* سيرانو وبروده الذي يكشف ضحالة محاولته.

ويَقترح الباحث الترجمة التالية

الفيكونت :لا أحد؟ انتظر! سأرميهِ سهمًا من سهامي) ...!يتقدّم نحو سيرانو الذي يراقبه، ويقف أمامه بخيلاء :(أنتَ... أنفُكَ... أمم... أنفُكَ... ضخمٌ جدًا.

سيرانو (بجدّية) :جدًا!

الفيكونت (ضاحكًا) :هَا!

سيرانو (لا يحرّك ساكنًا) :أهذا كل ما لديك؟...

الفيكونت :لكن...

سيرانو :آه! لا! "أَوْجَزْتَ" حَدَّ البُخْلِ، يا فتى !بينما كانَ المَقامُ... يا إلهي... يَستَدعي سَيلًا مِنَ الكلماتِ والجُمَل!

تم بناء هذا المقترح الترجمي على ضرورة نقل الإيقاع الأدائي . فاستخدام "أمم..." هو لمحاكاة التردد الصوتي الفعلي(heu...) ، وهو ليس مجرد تردّد، بل هو اللحظة التي ينهار فيها "التهكّم" الذي وعد به الفيكونت، كاشفًا عن فراغٍ في الذكاء. كذلك، تم اختيار "ضخمٌ جدًا" (بدلاً من "قبيح" للمنفلوطي أو "مفرط في حجمه" لحافظ) لسببين: أولاً، لالتصاقه بالوصف البسيط والمباشر في الأصل(très grand) ، وثانيًا، لأن سذاجة الوصف هي التي تفجّر سخرية سيرانو، فالإهانة لم تكن ذكية.

لتحقيق التوازن بين الأمانة والأثر، تم التركيز على نقل *نبرة* الحوار. فترجمة (gravement) بـ "بجدّية" وترجمة "!Très" بـ "جدًا!" هي نقل مباشر لوظيفة "التأكيد الساخر"؛ فسيرانو لا ينكر، بل يؤكد بسخرية، وهو ما أضعفه حافظ بترجمته "أحقًا؟". كما أن وصف (imperturbable) بـ "لا يحرّك ساكنًا" هو وصف حركي يُظهر الثبات الصخري لسيرانو. وأخيرًا، فإن عبارة "أَوْجَزْتَ حَدَّ البُخْلِ" هي ترجمة أدائية لـ(c'est un peu court) ؛ فكلمة (court) (قصير/وجيز) هي لبّ المفارقة. واختيار "البُخْلِ" يصف "بُخل" الفيكونت في الخيال، مقابل "الكرم" الخطابي الذي سيُظهره سيرانو لاحقًا، مما يحافظ على التضاد الأدائي واللغوي في آن واحد.

12.1.4. النموذج الثاني عشر

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

On pouvait dire. . .Oh ! Dieu !. . .bien des choses en somme. . .
En variant le ton,—par exemple, tenez:
Agressif: "Moi, monsieur, si j'avais un tel nez
Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse !"

Amical: "Mais il doit tremper dans votre tasse !
Pour boire, faites-vous fabriquer un hanap !"
Descriptif: "C'est un roc !. . .c'est un pic !. . .c'est un cap !
Que dis-je, c'est un cap ?. . .C'est une péninsule !"
Curieux: "De quoi sert cette oblongue capsule ?
D'écritoire, monsieur, ou de boîte à ciseaux ?"
Gracieux: "Aimez-vous à ce point les oiseaux
Que paternellement vous vous préoccupâtes
De tendre ce perchoir à leur petites pattes ?"
Truculent: "Ça, monsieur, lorsque vous pétunez,
La vapeur du tabac vous sort-elle du nez
Sans qu'un voisin ne crie au feu de cheminée ?"
Prévenant: "Gardez-vous, votre tête entraînée
Par ce poids, de tomber en avant sur le sol !"
Tendre: "Faites-lui faire un petit parasol
De peur que sa couleur au soleil ne se fane !"
Pédant: "L'animal seul, monsieur, qu'Aristophane
Appelle Hippocampelephantocamélos
Dut avoir sous le front tant de chair sur tant d'os !"
Cavalier: 'Quoi, l'ami, ce croc est à la mode ?
Pour pendre son chapeau, c'est vraiment très commode !'
Emphatique: "Aucun vent ne peut, nez magistral,
T'enrhumer tout entier, excepté le mistral !"
Dramatique: "C'est la Mer Rouge quand il saigne !"
Admiratif: "Pour un parfumeur, quelle enseigne !"
Lyrique: "Est-ce une conque, êtes-vous un triton ?"
Naïf: "Ce monument, quand le visite-t-on ?"
Respectueux: "Souffrez, monsieur, qu'on vous salue,
C'est là ce qui s'appelle avoir pignon sur rue !"
Campagnard: "Hé, ardé ! C'est-y un nez ? Nanain !
C'est queuqu'navet géant ou ben queuqu'melon nain !"
Militaire: "Pointez contre cavalerie !"
Pratique: "Voulez-vous le mettre en loterie ?
Assurément, monsieur, ce sera le gros lot !"
Enfin, parodiant Pyrame en un sanglot:
"Le voilà donc ce nez qui des traits de son maître
A détruit l'harmonie ! Il en rougit, le traître !"
P34–P36

الترجمة (عباس حافظ)

ولا يعوزك في أفانين القول وضروبه إلا التنويع في لهجته وأسلوبه، فأما وقد عجزت، ولم تنصف أنفي بل ظلمت، فاسمع فنونًا من القول فيه: فإن أردت لهجة المهاجم المتحدي، قلت: «لو أن لي أنفًا كأنفك يا سيدي لبترته من ميدان وجهي واستأصلته». وإن شئت لهجة الصديق قلت: «إن أنفك يا سيدي ينغمس في كأس شرابك، فخير لك أن تصنع له وعاء خاصًّا». وإن أردت مجرد الوصف قلت: «ليس هذا بأنف، إنه لصخرة ناتئة من جبل، أو قلة قائمة فوق طود، أو رأس مشرف على بحر، لا والله، بل إنه في الحق أدنى إلى شبه جزيرة شبهًا». أمّا إذا قصدت العجب واستغربت، فإنك قائل: «لعمر الله ما أولى بهذا العقاص المستطيل الأجوف أن يروح للمقص جرابًا، وأن يكون للخنجر غمدًا، أو ما بالك يا سيدي لا تتخذ منه دواة ليكون للمداد مددًا». وإذا أنت أردت الإشادة بالفضل وإبراز المحامد، قلت: «أحسبك على الطير مشفقًا، وعلى العصافير حانيًا، فجعلت لها من أنفك الطويل مأوى لها، تقع عليه لتسكن». وإذا قصدت إلى الجفوة، ورمت قولًا عنيفًا، فما أراك إلا قائلًا: «إذا دخنت لفائف تبغك، فخرجت ذوائب الدخان منبعثة من هذه الماسورة التي في وجهك، أفلا يتصايح الجيران: لقد شبّ في المدخنة حريق!!». وفي مقام التنبيه والتحذير، يصح لك أن تقول: «أخشى عليك يا سيدي أن ينقلب رأسك في الهوّة إلى أسفل، وترتفع قدماك، إذا أنت أطرقت برأسك وفيه هذا الثقل، الذي يختل به توازنك». وفي مجال التحبّب والعطف جاز لك أن تقول: «ألا من مظلّة صغيرة نقيمها من فوق أنفك، خشية على لونه الزاهي من شعاع الشمس أن تنطفئ، ومخافة على أديمه البرّاق أن تتصل». وحين تريد التباهي بالعلم الواسع، وادّعاء المعرفة والاصطلاح تنشئ تقول: «أكبر الظن أن الحيوان الذي أطلق عليه أرستوفانيس اسم هيبو كامبلفانتو كاميلوس كان دون شك يحمل تحت جبهته هذه الكتلة المجتمعة من اللحم فوق هذه الكتلة المجتمعة من العظم». وإن أحببت مجونًا قلت: «إن أنفك يا صات هو إحدى المبتكرات في صناعة المشاجب لتعليق القبعات». وإذا أردت التوكيد فإنك قائل: «أيها الأنف الجليل، ليس في الرياح ما يستطيع أن يصيبك بوعكة البرد، إلا أن تكون رياح المسترال». وإن عمدت إلى لغة التمثيل

والتهويل، قلت: «إن هذا الأنف الضخم إذا دمي فهو البحر الأحمر». وفي باب الإعجاب والاستحسان تقول: «هو إعلان على دكّان لبيع الروائح العطريّة وتقطير الزهر والريحان»، وعلى سبيل التغنّي» :أأنت تربتون، وهذا الأنف بوقه؟». فإن آثرت الوقار قلت: «دعني يا سيدي أحيّيك بوصفك من ذوي الأملاك، وهذا الأنف دارك». وفي لغة البساطة أنت قائل: «في أيّة ساعة من النهار يمكن الدخول لمشاهدة هذا المتحف، أو دار الآثار؟». فإذا أردت تشبيهات الفلاحين تقول: «لا تخدعني، ما هذا بأنف يا بُني، إن هو إلا لفتة عملاقة، أو شمّامة قميئة». وفي لغة رجال الحرب تقول: «صوِّب فوهته إلى الفرسان». وفي الأساليب المالية، لك أن تقول: «لو عُمِلَت عليه يا نصيب لفاز بالربح الأوفى دون شك .«وإن شئت تحويرًا لمرثاة بيرام قلت: «هو ذا الأنف الذي يفسد على وجه صاحبه جماله وتناسقه، كيف احمرّ خجلًا من شعوره بالجرم في حقه والخيانة»

ص34-ص36

الاقتباس (مصطفى لطفي المنفلوطي)

وقال: وماذا تريد؟ قال: أريد أن أقول لك إن مجال القول في الآناف ذو سعة، ولو كان عندك ذرة واحدة من الفطنة والذكاء أو أن لك بعض العلم بأساليب الخطاب ومناهجه لاستطعت أن تقول لي في هذا الموضوع شيئًا كثيرًا، كأن تقول لي مثلًا بلهجة المتنطّعين» :لو كان لي — أيها الرجل — أنفٌ مثل أنفك هذا لأرحتُ نفسي والعالَم منه بضربةٍ واحدة من حدّ سيفي»، وبلَهجة المتلطّفين» :حبّذا لو صنعتَ — يا سيدي — لأنفك كأسًا خاصّة به، فإني أراه يشرب معك من كأسك التي تشرب منها»، وبأسلوب الواصفين» :ما أرى أنفك إلا صخرةً عاتية، أو هضبةً مشرِفة، أو روشنًا مُطِلًّا، أو رأسًا ناتئًا، أو لسانًا ممتدًّا»، وبنغمة الفضوليّين» :ما هذا الشيء النّانيء في وجهك يا سيدي؟ أمحارةٌ مستطيلة أم دُواةٌ للكتابة، أم صندوقٌ للأمواس، أم علبةٌ للمقاريض؟»، وبلهجة الماجنين» :أبلغ بك غرامُك بالطيور — يا سيدي — أن تبني لها في وجهك برجًا خاصًّا بها لتقع عليه كلّما قطعت شوطًا من أشواطها؟»، وبأسلوب المُداهنين : »هنّئًا لك — يا سيدي — هذا القصر الفخم الذي بنيته لنفسك على هذه الرّبوة البديعة!»

وباللهجة الشعريّة» :أأنفُك القيثارةُ التي توقّع عليها إلهةُ الشِّعر أنغامها الشجيّة؟»، وبروح السذاجة» :في أيّ ساعة تفتح أبواب هذا الهيكل — يا سيدي الحارس؟»، وبالبساطة الريفيّة : »ما هذا — يا سيدي — أأنفٌ ضخم، أم لِفْتةٌ كبيرة أم شمّامة صغيرة؟»، وبلهجة عسكريّة : »صوِّب هذا المدفع نحو فرقة الفرسان — أيها الجندي»، وباللغة الماليّة» :أتريد أن تضع أنفَك هذا في اليانصيب؟ إنّه يكون بلا شكّ النُّمرة الكبرى»، وباللغة التمثيليّة» :أهذا هو الأنف الذي أفسد تخطيطَ وجه صاحبه فسادًا عظيمًا؟ يا له من مجرم أثيم، ومُعتدٍ زنيم». ويمكنك أن تقول لي متعجرفًا» :ألا تخاف — أيها الرجل — وأنت تنفث دخان لفافتك من هذه المدخنة الضخمة أن يصيح الناس حين يرونك: الحريق! الحريق!» ومُتأدّبًا» :لقد أخلّ هذا النتوء البارز في وجهك — يا سيدي — بتوازن جسمك فاحترس من السقوط»، ومُتأنِّقًا» :ألا يُجمِل بك — يا سيدي — أن تضع لأنفك هذا مظلّةً خاصّة به حتى لا يتغيّر لونه من تأثير حرارة الشمس؟»، ومُتحذلقًا» :إن الحيوان الضخم الذي سمّاه الفيلسوف أرستوفان... تيتلخر تيفيلو جملوس هو الحيوان الوحيد الذي يمكنه أن يحمل كميةً من اللحم توازن الكمية التي تحملها في وجهك»، ومازحًا» :ما أجمله مشجبًا لتعليق القلانس والطيالِس»، ومُغالِيًا» :ليس في استطاعة أيّ ريح — مهما اشتدّ هبوبها — أن تجلب لأنفك الزّكام غير ريح السّموم»، ومتهكّمًا» :ما أجمله إعلانًا لو وُضع على واجهة حانوتٍ من حوانيت الروائح العطريّة»، ومتفجّعًا» :ما البحر الأحمر إلا الدّم الذي فُصِد من أنفك». ذلك ما كان يجب أن تقوله لي لو كان في رأسك ذرّة واحدة من الفطنة والذكاء...

ص38–ص40

التحليل

أولا. التوصيف النصّي

يُعتبر هذا المشهد من أيقونات المسرح الفرنسي الكلاسيكي، إذ يمثّل لحظة المجد البلاغي لسيرانو دو برجراك، البطل الذي يحوّل السخرية من عيبه إلى مهرجان من العبقرية اللغوية.

بعد أن حاول أحد الحاضرين التهكم على أنفه الكبير، يُفاجئه سيرانو بردٍّ ساخرٍ عبقريٍّ يجمع بين الفخر والتهكم، قائلاً») «On pouvait dire... bien des choses en somme...» :كان يمكن أن يُقال في هذا الموضوع الكثير

ومن هنا يبدأ واحد من أعظم المقاطع في تاريخ المسرح الفرنسي :وصلة بلاغية من عشرين صورة ساخرة، يغيّر فيها سيرانو نبرة صوته من الهجوم إلى السخرية، ومن الجد إلى المزاح، ومن التهذيب إلى الفجاجة، مستعرضًا تنوّع اللهجات والمستويات الاجتماعية واللغوية: من صوت الجندي إلى صوت الفيلسوف، ومن الشاعر إلى الفلاح، ومن الغزِل إلى المتهكم. إنه مشهد عرض لغوي كامل داخل عرض مسرحي، يتجلى فيه المسرح بوصفه فعل كلام وذكاء. فالموقف الفكاهي لا ينبع من الحدث فحسب، بل من اللغة بوصفها سلاحًا جماليًا. في هذا السياق، يظهر سيرانو كـ«معلّم في فن الردّ»، يُخضع اللغة لإرادته ويحوّل الإهانة إلى استعراض فني يمزج بين السخرية والنبوغ، بين الشعر والتهكم، بين الكبرياء والضحك. نوع الفكاهة :مركّبة تجمع بين اللفظية (اللعب البلاغي)، والظرفية (قلب الإهانة إلى فخر)، والتفوّق (انتصار الذكاء).

النظرية المهيمنة :الغرابة والتفوّق معًا؛ إذ يُضحك سيرانو جمهوره بالجمع بين التناقض والتحدي.

العنصر المولّد للضحك :كثافة التنويع البلاغي وتعدد الأصوات في نغمة واحدة ساخرة تمجّد اللغة بقدر ما تسخر منها.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

اللغة في الأصل الفرنسية تتّسم بخفة الجملة وتوازن الوزن الموسيقي الداخلي .عباس حافظ واجه هذا بتعريب دقيق حافظ على تنوع النبرات والمعاني، فجاءت عباراته متنوّعة النغمة

والإيقاع: من السخرية إلى الودّ، ومن الجدية إلى الهزل، مستخدمًا أفعالًا قصيرة وصورًا جزلة («صخرة ناتئة»، «ما أشبهه بإعلان على دكّان»). حافظ على البنية الأصلية كاستعراض لغوي متتابع.

أما المنفلوطي فقد استثمر أسلوبه البياني البديع، محوّلًا النص إلى معلّقة نثرية عربية تفيض سجعًا وترصيعًا وتشبيهًا، فيقول: «ما أرى أنفك إلا صخرةً عاتية، أو هضبةً مشرفة، أو روشنًا مطلًّا»، في تجلٍّ واضحٍ لجمال نثره. ومع ذلك، غابت عن نصه خفة الأداء المسرحي، إذ تحوّلت التورية الساخرة إلى بيان بلاغي متوازن يدهش العقل أكثر مما يُضحك القلب.

ب) المستوى الحواري الدرامي

في الأصل، المشهد حوار أدائي حيّ يتبدّل فيه الإيقاع كل بيت .حافظ حافظ على هذا الإيقاع المتحرّك، فجملُه قصيرة متوازنة تصلح للإلقاء. يمكن للممثل أن يغيّر نبرته من مقطع لآخر دون أن يختل البناء اللغوي.

أما المنفلوطي فحوّل الحوار المتعدد إلى مونولوج طويل تتوحّد فيه النبرة ويختفي الصوت المسرحي. النص عنده يُروى ببيان، لا يُؤدّى بنغمة. هذا التحويل أفقد المشهد عنصره السمعي الذي يشكّل أساس الضحك الكوميدي.

ج) المستوى الركحي

ركحيًا، هذا المشهد أقرب إلى مناظرة بلاغية على المسرح؛ فكل جملة تمثل حركة وإيماءة ونغمة. ترجمة حافظ أبقت على هذه الحيوية من خلال بنية متوازية يمكن أداؤها مباشرة. أما المنفلوطي ففقد الركحية لصالح الأسلوب الخطابي؛ لا يمكن للممثل أن يؤدّي الجمل الطويلة

ذات الترصيع اللفظي دون كسر الإيقاع. وهكذا تحوّل النص من خطاب حيّ أمام جمهور إلى نصّ مكتوب لجمهور قارئ.

ثالثا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة النصية	الحفاظ على تنوّع اللهجات وتعدّد مستويات القول.	توحيد النبرة اللغوية وحذف التنوّع الأسلوبي.
هاوس،1997	التكافؤ التداولي	ترجمة تراعي التفاعل الأدائي وتعدّد النبرات.	تحويل الأداء الحي إلى سرد أدبي متصل.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	الحفاظ على الغاية الكوميدية القائمة على التهكم الذكي.	إعادة تأويل النص في ضوء الفصاحة والوقار.
جاكوبسون،1960	التحويل النصي	النص قابل للأداء بنبرات متغيرة وإيقاع مسرحي.	غياب الحركة الركحية لصالح البلاغة السردية.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	التأقلم الثقافي	تكييف ثقافي متوازن بين الطرافة والاحترام.	خطاب أخلاقي جمالي يحوّل الضحك إلى إعجاب.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

أدائيًا، هذا المشهد هو أوبرا لغوية مصغّرة، كل مقطع فيها أداء موسيقي قائم بذاته. ينجح عباس حافظ في تحويل النص إلى عرض بلاغي متعدّد الأصوات، إذ تتنوّع الطبقات بين الجدّ والهزل في انسجام يثير الإعجاب والضحك معًا. أما المنفلوطي فيحوّل هذا العرض إلى نصّ مهيب ذي نغمة واحدة، فقد ألبس الدعابة الفرنسية حلّة البيان العربي، فجعلها أكثر جلالًا من مرحًا.

ثقافيًا، يعبّر هذا الفارق عن اختلاف في رؤية الضحك :فالضحك عند حافظ وسيلة إبداع لغوي، بينما عند المنفلوطي يصبح تجلّيًا لفصاحة راقية تهذّب السخرية. وبذلك ينقلب المشهد من حوار تهكّمي إلى قصيدة في المديح اللغوي العربي.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	•الفكاهة مركّبة ولغوية، تتولّد من سرعة الردّ وتنوع اللهجات. • المزاح يحافظ على خفّته دون تفاهة. • الضحك ينشأ من الذكاء لا من الإهانة.	الأثر الفكاهي •يختفي الضحك ويحلّ محلّه الإعجاب بفصاحة اللغة. • تتحوّل الدعابة إلى بلاغة ذات هيبة. • المتلقي ينبهر بالأسلوب أكثر مما يضحك من الموقف.
الإيقاع المسرحي	•إيقاع حيّ متدرّج، يتيح تغيير النبرة والإيقاع بسهولة. • تنويع صوتي يسمح بالأداء التمثيلي المتعدد.	الإيقاع المسرحي •إيقاع خطابي متصل يفتقر إلى التوقفات الدرامية. • غياب التناوب بين النغمة والوقفة المسرحية.
الأسلوب والنبرة	•أسلوب مرن بسيط وعميق في آن، يحاكي روح النص الأصلي. • نبرات متعددة بين التهكم والجد.	الأسلوب والنبرة •أسلوب بياني منمّق، غني بالسجع والترصيع. • نغمة واحدة تميل إلى التفاخر الأدبي.

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الإحالات الثقافية	•تكييف ذكي للصور الأصلية دون الإخلال بوظيفتها الكوميدية.	الإحالات الثقافية •تهذيب الصورة الساخرة بما يناسب الذوق العربي. • التركيز على الجمال اللغوي لا على الطرافة.
الاستراتيجية الترجمية	•تكافؤ أدائي وظيفي يحافظ على روح العرض المسرحي. • هدف الترجمة: المزج بين الكوميديا والفصاحة.	الاستراتيجية الترجمية •تكييف بياني أدبي يفضّل الجمال على الأداء. • هدف الترجمة: الإبهار اللغوي لا الإضحاك الأدائي.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يَرجح، توفيق **عباس حافظ** في الحفاظ على *الأثر الفكاهي الأدائي* لمونولوج "الأنف"، وذلك لالتزامه بالمعيار الأخطر وهو "البنية الخطابية للنبرة الأصلية". وفي المقابل، يمثل اقتباس المنفلوطي، بقيمته الأدبية الرفيعة، استراتيجية مختلفة جذرياً؛ فلا يُعدّ "ترجمة" مسرحية بقدر ما هو "إعادة إنشاء" إبداعية، يهدف إلى نقل "روح" القصة إلى قالب بياني عربي، وهو ما يتطلب بالضرورة "التصرف" في البنية الأصلية. وتُعدّ الفكاهة المهيمنة في الأصل مزيجاً من "فكاهة المبالغة" و"الفكاهة اللفظية" التي تُقدَّم ضمن قالب "التنويع الأدائي". لقد نجح حافظ، بصفته ناقداً مسرحياً، في استيراد "القالب" المسرحي، بينما نجح المنفلوطي، بصفته أديباً مُنشئاً، في استلهام "المادة الخام" ليصوغها في قالب بياني عربي مستقل وذي قيمة إبداعية خاصة، يبتعد عن الإيقاع المسرحي اللاذع لصالح الأسلوب الإنشائي.

يُظهر تحليل البنية الخطابية هذا التباين بوضوح: يلتزم عباس حافظ بدقة بتسلسل "النبرات" التي يعددها سيرانو، مستخدماً تسميات تكاد تكون ترجمة مباشرة = Agressif) "لهجة المهاجم"، = Amical"لهجة الصديق"، = Descriptif"مجرد الوصف"). ويحافظ هذا الالتزام

البنيوي على "الإيقاع الأدائي" التصاعدي الذي أراده روستان. في المقابل، يختار المنفلوطي بوعي أدبي "تفكيك" هذه البنية؛ فهو لا يلتزم بالترتيب الأصلي، ويستبدل "النبرات" الآنية بـ "الأنماط الاجتماعية" (مثل «بلهجة المتنطّعين»، «بلَهجة المتلطّفين»، «بأسلوب الواصفين»). ويحوّل هذا التعديل، الذي يبرز بلاغته الإنشائية، المونولوج ببراعة من استعراض "أدائي" فوري للذكاء إلى لوحة "وصفية" للطبائع. ويغلب على هذا التحويل، الذي يمنح النص قيمة بيانية مستقلة، طابع الجدية والنزعة الأخلاقية، وهو ما يبتعد بالضرورة عن "الجرس" السريع واللاذع الذي يتطلبه الأداء المسرحي للنص الأصلي.

تحليل مقارن لاستراتيجيات النقل البنيوي (بين حافظ والمنفلوطي)

النص الفرنسي (Rostand)	النبرة الأصلية (Le Ton)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الاستراتيجية البنيوية)	ترجمة عباس حافظ (الاستراتيجية البنيوية)
"Moi, monsieur, si j'avais un tel nez..."	Agressif (عدواني)	أمانة بنيوية + تحوير سوسيولوجي: «بلهجة المتنطّعين»: "لأرحتُ نفسي والعالَم منه..."	أمانة بنيوية (تسمية + نص): «لهجة المهاجم «المتحدي»: "لبترته... واستأصلته..."
"Mais il doit tremper dans votre tasse!..."	Amical (ودود)	أمانة بنيوية + تحوير سوسيولوجي: «بلَهجة المتلطّفين»: "يشرب معك من كأسك..."	أمانة بنيوية: «لهجة الصديق «أمانة بنيوية: "ينغمس في ... كأس شرابك..."
"C'est un roc!...c'est un pic!...c'est un cap!..."	Descriptif (وصفي)	أمانة بنيوية + تحوير سوسيولوجي: «بأسلوب الواصفين»: "صخرةً... أو ... هضبةً... أو روشنًا..."	أمانة بنيوية + إطناب: «مجرد الوصف «أمانة بنيوية: "لصخرة... أو قلة... أو رأس..."
"De quoi sert cette oblongue capsule?..."	Curieux (فضولي)	أمانة بنيوية: «بنغمة الفضوليّين»: «ما هذا الشيء...؟ أمحارةٌ... أم دُواةٌ...؟»	تحوير بنيوي (من سؤال إلى تعجب): «أمّا إذا ما أولى ..." :«...قصدت العجب واستغربت بهذا... أن يروح..."
"Aimez-vous à ce point les oiseaux..."	Gracieux (رشيق/لطيف)	انحراف دلالي كامل (ومغاير): «بلهجة غرامُك بالطيور... أن تبني ..." :«الماجنين لها... برجًا..."	انحراف دلالي كامل: «الإشادة بالفضل وإبراز على الطير مشفقًا..." :«المحامد..."
"Ça, monsieur, lorsque vous pétunez..."	Truculent (صاخب/فظ)	تغيير في الترتيب + أمانة بنيوية: (تأتي النبرة أن يصيح ..." :«لاحقاً في النص): «متعجرفًا الناس...: الحريق! الحريق!»	أمانة بنيوية (مع إطناب): «وإذا قصدت إلى أفلا يتصايح ..." :«...الجفوة الجيران:...حريق!!"

"L'animal seul, monsieur, qu'Aristophane..."	Pédant (متحذلق)	أمانة بنيوية + تحوير سوسيولوجي: الحيوان الضخم الذي سمّاه ..." :«مُتحذلقًا الفيلسوف أرستوفان..."	:«...أمانة بنيوية: «حين تريد التباهي بالعلم الحيوان الذي أطلق عليه أرستوفانيس..."
"C'est la Mer Rouge quand il saigne!"	Dramatique (درامي)	تغيير في الدلالة والتصنيف: «ومتفجّعًا»: «ما البحر الأحمر إلا الدّم الذي فُصِد من أنفك»	أمانة بنيوية: «وإن عمدت إلى لغة التمثيل «إذا دمي فهو البحر الأحمر..." :«والتهويل
"Pour un parfumeur, quelle enseigne!"	Admiratif (إعجابي)	تغيير في الدلالة والتصنيف: «ومتهكّمًا»: «ما أجمله إعلانًا لو وُضع على واجهة حانوتٍ...»	أمانة بنيوية: «وفي باب الإعجاب إعلان على دكّان لبيع ..." :«والاستحسان الروائح..."
"Ce monument, quand le visite-t-on?"	Naïf (ساذج)	أمانة بنيوية: «وبروح السذاجة»: «في أيّ ساعة تفتح أبواب هذا الهيكل...؟»	انحراف بنيوي (تغيير السائل): «وفي لغة متى يمكن ..." :«البساطة أنت قائل الدخول...؟» (النص يسبق التسمية)

يؤكد هذا التمثيل المقارن أن حافظ (الناقد المسرحي) أدرك أن "لعبة النبرات" هي جوهر المشهد، فحافظ على بنيتها كـ"خريطة أداء" للممثل. وفي المقابل، تعامل المنفلوطي (الأديب المنشئ) مع النص كمادة خام "لإعادة الإنشاء"، واستبدل "النبرات" بـ "الأنماط" ليقدم نصاً ذا بلاغة خاصة تتسق مع رؤيته "التعريبية"، وإن كان ذلك يبتعد عن متطلبات الإيقاع المسرحي السريع.

"ويَقترح الباحث الترجمة التالية"

كان بالإمكان... يا إلهي!... قولُ بحورٍ من الكلامِ ...عبرَ تنويعِ النبرةِ والمَقامِ، — على سبيلِ المثالِ، فاسْمَعْ:

(مُهاجِماً) :"يا سيدي، لو أُوتِيتُ مِثلَ ذا المِنقارِ لَما تَوانَيتُ عَن بَترِهِ، بِحَدِّ شَفَارِ!"

(مُوادِداً) :"لكنّهُ يَلِغُ في كَأسِكَ !فَلْتَصْنَعْ لَهُ "جُمْجُمَةً" تَليقُ بِرأسِكَ!"

(واصِفاً) :"هُوَ صَخْرَةٌ!... هُوَ قُنَّةٌ!... هُوَ طَوْدٌ !بَلْ قُلْ: هُوَ "رَأْسُ رَجاءٍ" غَيْرُ مَحْدودِ!"

(مُتَسائِلاً) :"لِما تَصْلُحُ، قُلْ لي، تِلكَ القَصَبَةُ الجَوْفَاءُ؟ أَمِحْبَرَةٌ هيَ، أم مِقْلَمَةٌ لِأَدَواتِ الأُدَباءِ؟"

(مُتَلَطِّفا) :"أَتُحِبُّ الوُرْقَ (العصافير) حُبّاً جَمّاً فَجَعَلْتَ لَها مِنْ عَلْيائِكَ هذا المَجْثَمَا؟ كَيْ تَحُطَّ عليهِ رِحالَها، وَتَأمَنَ الغَمّا؟"

(جَلِفاً) :"يا هذا، إذا ما نَفَثْتَ دُخَانَ الغليونِ أَيَخْرُجُ البُخَارُ مِنْ ذاكَ "التِّتِّينِ "فَلا يَصِيحُ الجارُ: "نارٌ في الكانُونِ!"؟"

(مُحَذِّراً) :"إيّاكَ أنْ تَخْفِضَ الرَّأسَ، فَذاكَ الثِّقَلُ يُهْوِي بِكَ أرضاً، فَيَحُلُّ بِكَ الأَجَلُ!"

(مُتَحَنِّناً) :"اِصْنَعْ لَهُ شَمْسِيَّةً صُغَيْرَى كَيْ لا يَشْحَبَ لَوْنُهُ الوَرْدِيُّ، وَيَلْقَى المَعَرَّةَ!"

(مُتَحَذْلِقاً) :""الهيبّوكامبيلِفانتوكاميلوسْ "ذاكَ الذي سَمّاهُ "أرسطوفانوسْ "هُوَ وَحْدَهُ مَنْ حازَ ذا "القَامُوسَ "مِنْ لَحْمٍ وَعَظْمٍ... فَوقَ رَأسٍ مَنْكُوسِ!"

(فارِساً) :"أَيا صاحِ، أَهَذا "الكُلّابُ" شاعَ؟ لِتَعْلِيقِ القُبَّعاتِ... يا لَهُ مِنْ نَفْعٍ مُذاعِ!"

(مُفَخِّماً) :"أَيُّها المِنخارُ الجليلُ، لا رِيحَ تُزْكِمُكَ مَهْمَا عَلَتْ، إلا "الشَّمَالُ" (المسترال) إذْ تَلْطِمُكَ!"

(مهولا) :"إذا ما رَعَفَ... فَقُلْ: "بَحْرُ القُلْزُمِ" قَدْ هَاجَ!"

(مُعجَباً) :"لِمَحَلِّ العِطْرِ... يا لَها مِنْ لافِتَةٍ وَضَّاءَةٍ!"

(غِنائِيّاً) :"أَهِيَ "مَحَارَةٌ"؟... أَمْ أَنْتَ "تريتونُ" إلهُ البِحَارِ؟"

(بِبَساطَةٍ): "هذا المَعْلَمُ الأَثَرِيُّ... أَيَّ وَقْتٍ يُزَارُ؟"

(مُبَجِّلاً): "اِسمَحْ، سَيِّدي، بِتَحِيَّةٍ لِجَنابِكُمْ فَهذا هُوَ "الجَمَلُونُ "بارِزاً مِنْ بابِكُمْ!"

(فَلاحِّاً): "يا رِفاق! هَذا أنْفٌ؟ لا وَرَبِّي !هَذا إمّا "لِفْتٌ" قُلَعٌ، أو "بِطِّيخٌ" صُلْبِي!"

(عَسكَرِيّاً) :"صَوِّبْهُ نَحْوَ الخَيَّالَةِ... اِضْرِبْ!"

(عَمَلِيّاً):» أَتَطْرَحُهُ لِليانَصيبِ؟ سَيَكونُ "الجائِزَةَ الكُبْرَى"، وَحَظَّ كُلِّ مُصِيبِ!"

(وَأخيراً، مُقَلِّداً "بيرامَ" في نَحيبٍ): "ها هُوَ الأنفُ الذي خانَ سَيِّدَهُ الجَميلا فَحَطَّمَ التَّناغُمَ... وَاحْمَرَّ خَجَلاً طَويلا!"

تنتقل هذه الترجمة المقترحة من مستوى "الأمانة الوظيفية" إلى مستوى "الأمانة الجمالية "، حيث لا يُترجَم المعنى فقط، بل تُترجَم "شخصية" المتحدث (سيرانو) بوصفه شاعراً مُجيداً. ويتحقق هذا عبر استراتيجيتين مركزيتين: "الارتقاء بالسجل اللغوي" و"توظيف القافية المزدوجة" (السجع).

1. احترام السجل اللغوي وانتقاء المفردات:

حيث تم اختيار المفردات ليس فقط لمعناها، بل لجرسها ووزنها البلاغي. ففي النبرة الودودة ("Amical")، استُخدم فعل "يَلِغُ" (وهو فعل يرتبط عادة بالحيوان) بدلاً من "يغطس" أو "ينغمس"، لإضفاء لمسة فكاهية أكثر قسوة تتناسب مع السخرية المبطنة. وفي النبرة الدرامية ("Dramatique")، استُبدل "البحر الأحمر" بـ "بحر القُلْزُمِ"، وهو الاسم الكلاسيكي التراثي، مما يمنح العبارة ثقلاً شعرياً وتاريخياً يتناسب مع التهويل. كما تم اختيار "الوُرْق" (وهو لفظ شعري للطيور) في النبرة اللطيفة("Gracieux") ، و"طَوْد" (الجبل العظيم) في النبرة الوصفية، لإثراء النص بمعجم عربي أصيل ورفيع، يعكس قدرة سيرانو اللغوية.

2.توظيف القافية كأداة أدائية (الإيقاع)

تعتمد هذه الترجمة بشكل مكثف على "القافية المزدوجة" أو "الثلاثية" في نهاية كل نبرة (مثل: مِنقارِ/شَفَارِ، الجَوْفَاءُ/الأُدَبَاءِ، الغليونِ/التِّنِّينِ/الكانُونِ). هذا الاختيار ليس زخرفياً بحتاً، بل هو "أدائي" بالدرجة الأولى. فالقافية في الأداء المسرحي الكوميدي تعمل كـ "علامة إغلاق "، تهيئ المستمع للنكتة وتمنحها "أثراً ختامياً" قاطعاً ولاذعاً. وهذا يحقق التوازن بين متطلبات الأداء (الوضوح والإيقاع) وبين الأمانة لروح النص الأصلي المكتوب بالشعر الالكسندرن ، حيث كانت القافية عنصراً بنيوياً أساسياً.

هذا وقد تم اللجوء في بعض الحالات إلى "الاستبدال الثقافي الوظيفي" لخدمة هذه الشعرية. ففي النبرة الوصفية("Descriptif") ، استُبدلت "شبه جزيرة (Péninsule) "بـ "رأس رجاء". هذا الاستبدال يحافظ على "الوظيفة" (وهي المبالغة الجغرافية) لكنه يقدّم صورة مألوفة ثقافياً وذات هيبة، وتسمح بخلق قافية (طَوْدٌ/مَحْدودِ). وبالمثل، في النبرة الصاخبة("Truculent") ، تم استبدال "المدخنة" بـ "التِّنِّينِ (Dragon) "كاستعارة للأنف المدخن، وهي صورة شعرية تخدم الجرس (القافية الثلاثية) وترفع مستوى الفكاهة من الوصف المباشر إلى التشبيه الأسطوري.

13.1.4.النموذج الثالث عشر

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

— Voilà ce qu'à peu près, mon cher, vous m'auriez dit
Si vous aviez un peu de lettres et d'esprit :
Mais d'esprit, ô le plus lamentable des êtres,
Vous n'en eûtes jamais un atome, et de lettres
Vous n'avez que les trois qui forment le mot : sot !
P36

- **الترجمة (عباس حافظ)**

فمثل هذا يا سيدي العزيز وأشباهه كان جائزًا لك أن تقوله لو أنك أوتيت أقل نصيب من ذكاء، أو أدنى حظ من أدب وعلم.

ولكنك أيها المسكين الذي يُرثى له لم تُصب من الذكاء ذِروة، ولم تَظفر من بحر العلم بقطرة، وما وعيت من أفانين القراءة والكتابة إلا أربعة أحرف مركّبة، وإذا تهجّيتها كانت لك صفةً مناسبة، وهذه الأحرف تجمعها كلمة «حمار »

ص36

- **الاقتباس (مصطفى لطفي المنفلوطي)**

...وبين ذلك الخوف والرعب؛ لأنك تعلم أنني إن سمحت لنفسي بالسخرية من نفسي أحيانًا فإنني لا أسمح لأحد بالسخرية مني مطلقًا، فلقد جمعت في نفسك بين الغباوة والجهل، والجبن والخور، حتى لا أحسب أنك تُحسن هجاء كلمة في اللغة غير كلمة الحماقة. ص40

- **التحليل**

أولًا. التوصيف النصّي

يرِد هذا المشهد في الفصل الأول من المسرحية أثناء المبارزة اللفظية بين «سيرانو» وأحد المتطاولين عليه في قاعة المسرح، حيث يتجمّع الحضور مشدوهين بذكائه وسرعة بديهته. في هذا المقطع، يبلغ الحوار ذروته حين يُلقِي سيرانو جملةً تجمع بين السخرية والفخر، فيقول مخاطبًا خصمه:

«Vous n'avez que les trois qui forment le mot: sot !»

أي: "ليس عندك من الحروف إلا ثلاثة تكوّن كلمة: أحمق!"

تتأسّس الفكاهة هنا على لعبٍ دلاليٍّ مزدوج في كلمة *lettres* التي تعني في الفرنسية «الثقافة» و«الحروف» في آنٍ واحد، فيحوّلها سيرانو إلى تورية عددية مفاجئة تولّد الضحك من المفارقة اللغوية .كما تستند الجملة إلى فكاهة التفوّق التي تُبرز سيطرة سيرانو الفكرية على خصمه، وإلى الفكاهة الأدائية الناتجة عن إلقاء البيت في إيقاعٍ حادٍّ وسريع يختتم بـ ضربة ختامية *punchline* قصيرة تحدث الأثر الكوميدي اللحظي أمام الجمهور، لتُصبح هذه اللقطة من أشهر لحظات الذروة في المسرحية.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

،«اختار عباس حافظ تعويض لعبة الجناس العددي الفرنسية بإهانة عربية مألوفة هي «حمار محافظًا بذلك على الوظيفة الإضحاكية رغم تغيّر الآلية. الكلمة في سياقها العربي تحمل دلالة ،اجتماعية قوية على الغباء والسذاجة، مما يضمن أثرًا فوريًا في المتلقي العربي. أمّا المنفلوطي فقد ألغى كليًا آلية النكتة اللفظية واستعاض عنها بخطاب وعظي أخلاقي يصف الخصم بالجبن والجهل، فيفقد بذلك خفة الدعابة ويستبدلها بتقريع بلاغي ثقيل. بينما ظل أسلوب حافظ حادًّا وساخرًا، تحوّل أسلوب المنفلوطي إلى بيانٍ لغوي بطيء الإيقاع، ففقد النص وظيفته الكوميدية الأصلية.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يحافظ النص الفرنسي على تصعيدٍ حواري متدرّج يُختتم بعبارة قصيرة تُلقى على نحو مفاجئ أمام الجمهور، فيخلق توقيتًا كوميديًا محسوبًا. حافظ أعاد إنتاج هذا الإيقاع من خلال تصعيدٍ لغوي ينتهي بضربة صوتية واحدة «حمار»، يمكن للممثل نطقها بسهولة وتلقّي ضحك الجمهور فورًا بعدها. أمّا المنفلوطي، فقد فصل المشهد عن طبيعته الحواريّة تمامًا، إذ غابت تبادلية الردود، وتحوّل النص إلى خطاب فردي متخم بالشرح، فتبدّد توقيت الضحك وتحوّل الأثر من تفاعل آني إلى تلقٍّ قرائي ساكن.

ج) المستوى الركحي

ترجمة عباس حافظ تظلّ قابلة للأداء المسرحي بفضل البنية القصيرة للجمل وصيغة التهكّم المباشر التي تسهّل على الممثل إخراج الجملة في إيقاعٍ سريع وواضح. المفارقة بين جديّة البناء وبداهة الكلمة الأخيرة تتيح حركة جسدية مرافقة (إشارة باليد أو انحناءة خفيفة). في

المقابل، نص المنفلوطي لا يحمل أي مؤشر أدائي، إذ تحوّل المشهد إلى وصفٍ سردي يرويه الراوي من خارج الحدث، مما يسقط عنه كل إمكان تمثيلي مباشر.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة الإضحاكية	حافظ على الأثر الإضحاكي بتعبير مباشر قوي «حمار» يثير الضحك الفوري.	ألغى النكتة واستبدلها بخطابٍ مطوّل عن الجبن والجهل، ففقد الضحك.
هاوس،1997	التكافؤ البراغماتي	أبقى على الإيقاع الحاد والضربة الختامية الدقيقة.	أضعف الإيقاع الكوميدي بالإطناب، فضاعت المفاجأة.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	حافظ على Skopos الأصلي المتمثّل في الإضحاك والمبارزة اللغوية.	حوّل الهدف من الإضحاك إلى الوعظ الأخلاقي.
جاكوبسون، 1960	الأداء الأدائي	حافظ على الأداء النطقي والجسدي رغم غياب العدّ الرقمي.	أضعف قابلية الأداء بفقدان الحوار وتراكم السرد.
بيرمان (1985)	الانزياحات الترجمية	مارس التطبيع الثقافي مستخدمًا إهانة محلية مكافئة.	مارس التوسيع والتزيين البلاغي فبدّد المفارقة.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يقوم هذا المشهد على **أداء لغوي حيّ** يعتمد على سرعة الارتجال ودقّة الإلقاء. يحقّق عباس حافظ هذا الجانب من خلال جُمل قصيرة حادّة قابلة للنطق المسرحي، إذ يمكن للممثل أن يوجّه الكلمة الأخيرة «حمار» بنبرةٍ انتصارية تُحدث الضحك الجماعي لحظة التلفّظ بها. أما المنفلوطي فقد جنح إلى خطابٍ أدبي تقريري يقدّم رأيًا لا أداءً، فجعل النص يبتعد عن التفاعل اللحظي. ثقافيًا، يُعيد حافظ توطين الفكاهة ضمن القيم العربية بطريقة واقعية، إذ تُستبدل اللعبة اللفظية (sot ↔ lettres) بإهانةٍ مفهومة في السياق الشعبي، مما يحافظ على أثر الدعابة وإن فقدت أناقتها الأصلية. هكذا ننتقل في ترجمته من **فكاهة لغوية نخبوية** إلى **سخرية ثقافية مباشرة**، بينما في اقتباس المنفلوطي تُمحى السخرية كليًا لصالح الخطاب الأخلاقي.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	أحدث ضحكًا فوريًا عبر صدمة كلمة «حمار» الخاتمية.	ضاعت النكتة وتحول النص إلى وعظ جاد يخلو من الدعابة.
آلية النكتة	استبدل اللعبة اللفظية بإهانة ثقافية مكافئة تؤدي الوظيفة نفسها.	ألغى لعبة الحروف والجناس اللفظي.
الإيقاع والأداء المسرحي	حافظ على توقيت الأداء المسرحي القائم على المفاجأة.	كسر الإيقاع المسرحي بالإطناب والسرد.
الأسلوب والنبرة	نبرة ساخرة حادّة، ملائمة لطابع الشخصية.	اعتمد أسلوبًا إنشائيًا تقريعيًا.
الإحالات الثقافية	وطّن الإحالة داخل الثقافة العربية بإبدالها بمعنى مألوف.	أزال الإحالة الثقافية الأصلية عن الحروف الثلاثة.

البعد محلّ التقييم	ترجمة حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الاستراتيجية الترجمية	اختصر النص وفعّل الضربة الختامية لتحقيق الضحك اللحظي.	استخدم توسعًا إنشائيًا أضعف التأثير الكوميدي.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

تبيّن المقارنة أنّ عباس حافظ نجح في **الحفاظ على الوظيفة الإضحاكية والأداء المسرحي** عبر صياغة مختصرة وذكية تراعي ذائقة المتلقي العربي، فيما فقد المنفلوطي الجانب الأدائي حين حوّل النص إلى سردٍ تقريري. بذلك تحقّق في ترجمة حافظ مبدأ *الضربة الختامية* بوصفها خلاصة للفكاهة الأدائية، بينما ضاع هذا المبدأ في اقتباس المنفلوطي الذي تغلّبت فيه البلاغة على الأداء.

ويقترح الباحث الترجمة التالية

"ذاك — عَلَى التقريب — ما كنتَ ستقوله يا فتى، لو كان لك حظٌّ من البيان والحِجَا :لكن الحِجَا، يا ويحكَ ويا أتعس الورى، ما أوتيتَ منه ذرّة، وأما البيان ...فلا تملك من حروفه إلا ثلاثةً تؤلّف كلمة' :"عِيّ"

تعتمد هذه الترجمة على استراتيجية "التكافؤ الأدبي"، وهدفها هو إعادة خلق التورية اللفظية الأصلية بآلياتها الدقيقة مع الحفاظ على الأسلوب البليغ للشخصية. تم اختيار مصطلح "البيان " كمقابل جوهري لكلمة lettres، لأنه لا يحمل فقط معنى "الثقافة" و"الفصاحة" و"الأدب"، بل هو في جوهره مركبٌ من "حروف"، مما يسمح بإعادة إنتاج اللعبة اللفظية الفرنسية بشكل دقيق. ويأتي اختيار كلمة "عِيّ "(المكوّنة من ع–ي–ي) ليكون الضربة الختامية، وهو خيار يحقق ثلاثة أهداف في آنٍ واحد: أولاً، يلتزم بالشرط العددي "ثلاثة"؛ ثانيًا، يقدّم إهانة فكرية عميقة (وهي "العجز عن التعبير") تمثل النقيض الموضوعي المباشر لكلمة "البيان"

(الفصاحة)؛ وثالثًا، يرتقي بالمشهد عن مستوى السخرية الشعبية (مثل "حمار") إلى مبارزة لغوية نخبوية تليق بطابع سيرانو الفكري. أما استخدام مفردات مثل "الحِجَا "و"أتعس الورى"، فهو لضمان الحفاظ على السجل اللغوي المسرحي الرفيع، بحيث لا يُفقد الأداء البلاغي للشخصية أثناء نقل الآلية الفكاهية.

14.1.4. النموذج الرابع عشر

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

LE VICOMTE:
Maraud, faquin, butor de pied plat ridicule !
CYRANO (ôtant son chapeau et saluant comme si le vicomte venait de se présenter):
Ah ?... Et moi, Cyrano-Savinien-Hercule
De Bergerac.
p.37)(

- **ترجمة عباس حافظ:**

الفيكونت :وغد، دنيء، نفاية من نفايات الأرض.

سيرانو *(يرفع قبعته محييًا كأن الفيكونت قد أقبل يقدم نفسه إليه):* ماذا تقول؟ أنا سيرانو سافينيان هركيول دي برجراك. *ص 37*

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

فجن الفيكونت غيظًا وأخذ يهذي ويقول: صعلوك، بائس، وقح، حقير، سافل؛ فانحنى سيرانو بين يديه رافعًا قبعته عن رأسه وقال له :تشرفت بمعرفة اسمك يا سيدي، أما أنا فأسمى سيرانو سافينيان هركيل دي برجراك الجاسكوني.

(ص 41)

- **التحليل:**

أولًا. التوصيف النصّي

يرد هذا المشهد في بداية المواجهة الساخرة بين سيرانو والفيكونت داخل المسرحية، حيث يلتقي البطل بشخص متغطرس يحاول إهانته أمام الحاضرين مستخدمًا سلسلة من الشتائم المتتالية. فيستجيب سيرانو بسلوك مفاجئ يختزل روح الدعابة والذكاء اللغوي في آنٍ واحد؛ إذ يرفع قبعته ويحيّي خصمه تحية رسمية كما لو أن الأخير قد قدّم نفسه إليه بطريقة مهذبة. العبارة الفرنسية المولّدة للفكاهة هي:

«Ah ?... Et moi, Cyrano-Savinien-Hercule de Bergerac.» (p.37)

أي :*"آه؟ وأنا سيرانو سافينيان هركيول دي برجراك"*

تتجلى هنا الفكاهة اللفظية من خلال المفارقة بين المعنى المقصود بالإهانة والمعنى الذي يوهم به سيرانو حين يتظاهر بأنه يسمع تقديمًا ذاتيًا. كما يظهر الفكاهة الظرفية في الموقف ذاته حين يتحوّل الغضب إلى مشهد بروتوكولي ساخر. ويرتكز الضحك على نظرية الغرابة لأنّ المفارقة بين الشتائم وردّ التحية المهذّب تُحدث صدمة إدراكية طريفة، وعلى نظرية التفوّق لأن الجمهور يشارك سيرانو لحظة السيطرة الذكية على الموقف. العنصر المولّد للضحك هو الانقلاب الدلالي في وظيفة الخطاب؛ فبدل أن يكون الرد هجوميًا، صار تهكميًا وهادئًا على نحو يُظهر النبل في مقابل السخافة.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

تتسم ألفاظ الفيكونت في النص الفرنسي بشحنة سبّ قوية لكن خفيفة الإيقاع – maraud) (butor – faquin، وكلها تنتمي إلى قاموس السخرية الأرستقراطية التي تهاجم دون ابتذال. وقد ترجمها عباس حافظ إلى «وغد، دنيء، نفاية من نفايات الأرض»، محافظًا على الإهانة

اللغوية مع نغمة فصحى محايدة تبتعد عن العامية. أما المنفلوطي فقد بالغ في التوسيع بإضافة «صعلوك، بائس، وقح، حقير، سافل»، مما ضاعف الحمولة الانفعالية وحوّل السباب إلى مشهد هيجاني مطوّل. بينما حافظت ترجمة حافظ على توازن المعنى والوزن المسرحي للجملة، لجأ المنفلوطي إلى أسلوب بلاغي يعكس ذائقة السرد الأدبي العربي، مما جعل اللغة تبدو أكثر عاطفية وأقل حوارية.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يبني روستان هذا الموقف على الحوار المقتضب والتبادل السريع، حيث يقابل سيرانو الشتائم بعبارة قصيرة محايدة. هذه السرعة في الرد جزء أساسي من التوقيت الكوميدي. حافظ عباس حافظ على هذا الإيقاع بنقل الحوار كما هو، مما يجعل المشهد قابلاً للأداء الآني ويُبرز المفارقة بين حدّة الإهانة وهدوء الرد. في المقابل، غيّر المنفلوطي النظام الحواري إلى سرد وصفي يقدّم تفاصيل الانفعال ("فجنّ الفيكونت غيظًا... وأخذ يهذي...") قبل أن يُدخل الرد، وهو ما أضعف المفاجأة الكوميدية وأخرَج النص من الإطار الأدائي إلى الحكاية المقروءة.

ج) المستوى الركحي

يتجسّد المشهد على الركح من خلال إيماءة رفع القبعة وانحناءة التحية التي يقوم بها سيرانو أمام خصمه. وهي لحظة تجمع بين الرصانة والسخرية وتخلق أثرًا بصريًا مباشرًا. الترجمة لدى عباس حافظ نقلت هذه الحركة بوضوح عبر صيغة "يرفع قبعته محييًا كأن الفيكونت قد أقبل يقدم نفسه إليه"، وهي صياغة تسمح للممثل بأداء الحركة بدقة. أما اقتباس المنفلوطي فحوّلها إلى موقف سردي ("فانحنى سيرانو بين يديه رافعًا قبعته عن رأسه")، مما جعل الحركة وصفًا تخييليًا لا توجيهًا أدائيًا. وبذلك فقد المشهد فوريته الركحية وانقلب إلى مشهد يُروى لا يُمثَّل.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	تصنيف وظائف النصوص (إخباري/تعبيري/أدائي)	حافظ على بنية الحوار القصير وردّ التحية المهذّب، فبقي النص أدائيًا وسريع الإيقاع.	توسّع في الوصف وأدخل السرد العاطفي بدل الحوار، ما غيّر وظيفة النص من الأداء إلى الحكاية الأدبية.
هاوس،1997	التكافؤ البراغماتي والإيقاعي	أبقى على التتابع الحواري والتبادل اللحظي الذي يولّد الضحك فورًا.	ألغى التتابع النطقي السريع وأدخل السرد الخارجي، مما جعل الضحك نتيجة للشرح لا للموقف.
فيرمير،1989	نظرية الهدف (Skopos)	التزم بهدف النص الأصلي: نقل الذكاء الساخر لا الانفعال.	غيّر الهدف (Skopos) من محاكاة الموقف الكوميدي إلى إبراز الانفعال الأخلاقي.
جاكوبسون، 1960	نقل الأثر لا المعنى	نقل المفارقة اللغوية بوصفها مصدر الضحك الأساسي.	ركّز على تصوير الحدث دون نقل آلية الفكاهة أو الوظيفة الأدائية.
جينيت،1987	زاوية التلقي والتفاعل النصي	وضع المتلقي داخل المشهد كجزء من التفاعل الكوميدي.	جعل القارئ متفرجًا خارجيًا على الحدث لا مشاركًا فيه.
بيرمان،1985	الانزياحات الترجمية	التزم بالحدّ الأدنى من التفسير وحافظ على التوازن بين النص والفعل.	أضاف عناصر تفسيرية (الغيظ، الهذيان) تخرق شفافية النص.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء (Performability)	النص الناتج قابل للأداء الركحي المباشر.	النص الناتج يُقرأ أدبيًا ولا يُمثّل مسرحيًا.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يُظهر هذا المشهد ذروة الذكاء الأدائي في شخصية سيرانو الذي يختار الرد على الإهانة بتصرّف يدمج بين الفخر والسخرية. فالتحية الساخرة تُحوّل الشتيمة إلى نكتة راقية، وتكشف أن السيطرة الحقيقية في الحوار ليست لمن يصرخ بل لمن يملك الهدوء واللغة. ترجمة عباس حافظ حافظت على هذا التوازن، إذ أبقت الفعل مفتوحًا للأداء المسرحي مع اقتصاد لغوي يسمح بإبراز النبرة الساخرة على الركح. أما اقتباس المنفلوطي، فحوّل المشهد إلى حكاية أخلاقية تمجّد الكبرياء العربي أكثر من الدعابة المسرحية، فغاب الإيقاع الحي وحضر التعليق الوعظي. ثقافيًا، أعاد المنفلوطي تأويل الموقف ضمن قيم الفروسية والكرامة، فجعل من سيرانو نموذجًا للفارس العربي لا للمهرج الذكي، بينما أبقى حافظ على الطابع الغربي للتهكم الأرستقراطي الذي يسخر بالنبل لا بالغضب. وهكذا تغيّر معنى الفكاهة بين نص يُؤدّى أمام الجمهور ونص يُقرأ في كتابٍ أدبي.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	الضحك فوري قائم على المفارقة بين الشتيمة والتحية الهادئة.	الضحك يتراجع لصالح الانفعال القصصي، فالمشهد يُروى بتوتر لا بخفّة.
الإيقاع المسرحي	الإيقاع سريع (إهانة → ردّ) مما يضمن التوقيت الكوميدي الدقيق.	الإيقاع بطيء لأن السرد يسبق الفعل، فيفقد الحوار توقيته الكوميدي.

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأسلوب والنبرة	الأسلوب ساخر مهذّب، نبرة نبيلة تحافظ على التوازن.	الأسلوب بلاغي ذو نبرة خطابية أخلاقية تميل إلى الوعظ.
الإحالات الثقافية	يحافظ على روح الدعابة الأوروبية القائمة على الذكاء اللفظي.	يضفي بعدًا ثقافيًا عربيًا (الفروسية والوقار)، فيغيّر هوية المشهد.
الاستراتيجية الترجمية	استراتيجية ترجمة أدائية تنقل الفعل والحركة لا الوصف فقط.	استراتيجية إعادة كتابة سردية تعيد إنتاج الحدث دون الأداء.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

تبيّن المقارنة أنّ عباس حافظ أعاد بناء المشهد الكوميدي بوصفه فعلًا أدائيًا حيًا يقوم على المفارقة اللفظية والإيقاع المسرحي السريع، بينما حوّل المنفلوطي النص إلى مشهد روائي أخلاقي يُقرأ لا يُمثّل. هذا الاختلاف يُبرز الفارق بين ترجمة تحتفظ بروح المسرح وذكائه اللغوي، وأخرى تُعيد تأويل الحدث وفق الذوق البلاغي العربي، ما أفقدها لحظة الضحك الآني التي تميّز الكوميديا الركحية.

ويقترح الباحث الترجمة التالية

الترجمة المقترحة:

الفيكونت :"يا وغد! يا رَقِيع! أيها الجِلْفُ الأخرقُ السخيف«!

سيرانو (يخلع قبعته وينحني تحيةً، كأن الفيكونت قد انتهى لتوّه من تقديم نفسه)» :أوه؟... وأنا، سيرانو–سافينيان–هركول دي برجراك".

يكمن جوهر هذا المشهد في "إعادة التأطير" الساخرة التي يقوم بها سيرانو؛ إنه يتلقى وابلًا من الإهانات، لكنه يختار ببرود أن يتعامل معها على أنها "مقدمة (Introduction) "يقدّم بها الفيكونت نفسه.

تهدف الترجمة إلى الحفاظ على الآلية الكوميدية للمشهد من خلال بناء تناظر صوتي وأدائي بين الإهانة والرد. ففي ردّ الفيكونت، تم اختيار مفردات عربية قصيرة، حادة، ومتتابعة («وغد»، «رقيع»، «جلف أخرق سخيف»)، بما يعيد الإيقاع السريع والانهمار اللفظي الذي يميّز الأصل الفرنسي، ويجعل الضحك نابعًا من كثافة التسمية لا من مضمونها فحسب. أمّا في ردّ سيرانو، فإن التوظيف الدقيق لـ «أوه؟... وأنا،» بدلًا من أي صيغة شرح أو استنكار، يمثّل نقطة الارتكاز الأسلوبية في نجاح الترجمة. فهذه الـ «أوه؟» ليست اندهاشًا أو استفهامًا، بل هي لحظة اعترافٍ ساخر، تُقال ببرود الواثق الذي يُسلِّم باستقبال الضربة فقط ليُعيدها أقوى. بهذا، تنتقل الفكاهة من مستوى الترجمة اللغوية إلى مستوى الأداء المسرحي، حيث ينبني الضحك على سرعة البديهة، والثقة بالنفس، والمفارقة بين البساطة الظاهرية للرد وشدّة تأثيره على المتلقي.

15.1.4. النموذج الخامس عشر

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

LE VICOMTE (exaspéré):
Bouffon !
CYRANO *(poussant un cri comme lorsqu'on est saisi d'une crampe)*:
Ay !...
LE VICOMTE *(qui remontait, se retournant)*:
Qu'est-ce encore qu'il dit ?
CYRANO *(avec des grimaces de douleur)*:
Il faut la remuer car elle s'engourdit… — Ce que c'est que de la laisser inoccupée ! — Ay !...
LE VICOMTE: *Qu'avez-vous ?*
CYRANO: *J'ai des fourmis dans mon épée !*
p.37

- **ترجمة عباس حافظ:**

الفيكونت (بغيظ): بهلول.

سيرانو (يتلوى وينثني وينفرد، كأنما قد التوى عضل فيه، أو ضلع من أضلاعه، وهو يصيح منه شاكيًا): أواه

الفيكونت (وكان قد هم بأن ينصرف، فلما سمع ذلك منه التفت إليه): ماذا قال أيضًا هذا المخلوق؟

سيرانو: ها هو ذا يتحرك، وأخشى أن يتوتر ويتخشب، وأحسب الكسل والفراغ، وانقطاع الحركة هي العلة والسبب (ويمضي في تأوهه وتوجعه).

الفيكونت: ما الذي تشكو منه وتتلوى يا هذا؟

سيرانو :أصاب سيفي تشنج، فهو في غمده مضطرب متهيج.

ص 37–38

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

فصاح الفيكونت: صه أيها النذل الساقط، فجمد سيرانو لحظة ثم انحنى على نفسه وأخذ يتلوى ويصيح كأنما أصيب بألم شديد في بعض أعضائه... فقال له: ما شكاتك أيها المسكين؟ قال : خدر شديد يؤلمني جدًّا... قال: قل لي في أي مكان هو؟ قال :في سيفي ...لقد طال لبثه في غمده زمنًا طويلًا فأصابه هذا التنميل الشديد ولا علاج له غير الامتشاق. *ص 41*

التحليل

أولًا. التوصيف النصّي

يأتي هذا المشهد امتدادًا للمواجهة الساخرة بين سيرانو والفيكونت، حيث يتصاعد التوتر اللفظي ليبلغ ذروته في مفارقة تجمع بين المهارة اللغوية والذكاء المسرحي. فبعد أن يناديه الفيكونت "بهلولًا"، يتظاهر سيرانو بألمٍ جسدي مفاجئ، فيبدأ بالتأوه والانحناء، قبل أن يكشف – وسط دهشة خصمه – أن الألم أصاب سيفه لا جسده. العبارة الفرنسية الجوهرية هي:
«J'ai des fourmis dans mon épée !» (p.37)
أي :*"أصاب سيفي خدرٌ"* أو حرفيًا *"توجد نملات في سيفي"*
تتجلى هنا الفكاهة اللفظية القائمة على التورية (double sens) بين التعبير الفرنسي المألوف «avoir des fourmis»الذي يعني "الخدر" في الأطراف، واستعارته للسيف بدل الجسد. كما تظهر الفكاهة الأدائية في حركات سيرانو المبالغ فيها، التي تحوّل اللغة إلى فعل مرئي. يقوم الضحك على نظرية الغرابة لأن المشاهد يواجه انقلابًا مفاجئًا في المنطق: الألم ليس جسديًا بل "سيفيًّا"، وعلى نظرية التخفيف لأن الضحك يفرّغ التوتر الناجم عن الإهانة السابقة عبر حركة مضحكة ولغة ماكرة. العنصر المولّد للضحك هو التحويل الاستعاري المدهش الذي يجعل الجماد حيًّا والمقاتل ممثلًا ساخرًا.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يلعب النص الفرنسي على الاستعارة العامية «avoir des fourmis» (أي: تنميل الأطراف)، التي حُوِّلت بذكاء إلى "السيف" كموضوع للفعل. وقد نقل عباس حافظ المعنى بترجمة تفسيرية "أصاب سيفي تشنج، فهو في غمده مضطرب متهيج"، فاحتفظ بالمعنى الفيزيولوجي دون اللعب اللفظي الأصلي. أما المنفلوطي فاستبدل "الخدر" بالمعنى الصريح "تنميل شديد"، مضيفًا جملة تفسيرية مطوّلة ("ولا علاج له غير الامتشاق")، مما أفقد النكتة خفتها وحوّل التورية إلى تشبيه واقعي ثقيل. بذلك، ظلّ حافظ أقرب إلى النص الأصلي في الاقتصاد اللفظي والتوازن بين الجدية والمبالغة، بينما فضّل المنفلوطي الوضوح على حساب الطرافة.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يُبنى الضحك هنا على سرعة الردّ وتتابع الجمل القصيرة: إهانة – رد فعل جسدي – كشف المفارقة. حافظ عباس حافظ على هذا الإيقاع من خلال الجمل القصيرة المتناوبة بين الفيكونت وسيرانو، مما يتيح للممثلين أداءً حيًا قائمًا على التوقيت الكوميدي. أما المنفلوطي، فحوّل الحوار إلى سردٍ مطوّل بتدخل الراوي ("فصاح الفيكونت... فجمد سيرانو لحظة...")، وهو ما ألغى المفاجأة اللحظية وجعل الضحك لاحقًا لا متزامنًا. اختفى عنصر "الدهشة الفورية"، واستُبدل بوصفٍ حكائي يليق بالسرد القصصي لا المسرحي.

ج) المستوى الركحي

يعتمد المشهد في الأصل على الحركة الجسدية لسيرانو (الالتواء، الصياح، التظاهر بالألم)، وهي أفعال ذات قيمة أدائية عالية. في ترجمة عباس حافظ، جرى الحفاظ على هذه الإشارات المسرحية الدقيقة ("يتلوى وينثني وينفرد...") مما يمنح المخرج والممثل مادة بصرية صالحة للتنفيذ. أما في اقتباس المنفلوطي، فقد تحوّل الفعل الركحي إلى وصفٍ لغوي ("أخذ يتلوى ويصيح كأنما أصيب بألم شديد") يخلو من التوجيه الأدائي، ففقدت الحركة طاقتها الكوميدية

المباشرة. بذلك، تبقى ترجمة حافظ قابلة للتجسيد الركحي، في حين ينتمي نص المنفلوطي إلى الأداء التخييلي لا الواقعي.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	تصنيف وظائف النصوص (التعبيرية / الأدائية)	حافظ على الاختصار ونقل المفارقة القائمة على التورية.	وسّع الصورة بتفاصيل سردية وألغى المفارقة اللفظية الأصلية.
هاوس،1997	التكافؤ البراغماتي والإيقاعي	أبقى التبادل الحواري القصير الذي يحافظ على التوقيت الأدائي.	استبدل الحوار بوصف خارجي خفف من الإيقاع الكوميدي.
فيرمير،1989	نظرية الهدف(Skopos)	التزم بالهدف الأصلي: إبراز الذكاء الكوميدي والمفارقة الذهنية.	غيّر الهدف من الأداء إلى الوعظ الأخلاقي بإضافة بعد تعليمي ("لا علاج له غير الامتشاق").
جاكوبسون،1960	ترجمة الأثر الدلالي	نقل الأثر الدلالي للتورية دون شرح مباشر.	فسّر التورية بدل أن يتركها تعمل بطبيعتها.
جينيت،1987	التفاعل النصي وزاوية التلقي	أبقى المشاهد مشاركًا في لحظة الضحك من خلال الحوار المباشر.	جعل القارئ متلقّيًا سلبيًا يشاهد وصفًا أدبيًا.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
بيرمان،1985	الانزياحات الترجمية	التزم بالاقتصاد الدلالي وبالحدّ الأدنى من الشرح.	أضاف عناصر تفسيرية خارج النص، مما أحدث انزياحًا ثقافيًا عن روح النص.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي (Performability)	النص الناتج قابل للأداء الركحي.	النص الناتج قابل للقراءة فقط.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يُعد هذا المشهد من أكثر اللحظات المسرحية دلالة على براعة روستان في توظيف الجسد كأداة لغوية. فصرخة سيرانو وحركاته ليست انفعالًا جسديًا فحسب، بل فعلًا لغويًا يُحوّل الإهانة إلى عرضٍ كوميدي. ترجمة عباس حافظ احتفظت بهذه الروح من خلال إبقاء الحركة واضحة ومفتوحة للتجسيد الركحي دون تفسير زائد، مما يتيح للممثل تمثيل المفارقة بين الألم المتصنَّع والسخرية المبطّنة. في المقابل، جعل المنفلوطي من الحدث حكاية تعليمية تصف الألم بواقعية وتشرح سببه، فانتقل الضحك من الفعل إلى القول، ومن الأداء إلى التفسير. ثقافيًا، أزال المنفلوطي المفارقة اللغوية الفرنسية لأنّ عبارة "تمل في السيف" لا تتماشى مع الحسّ البلاغي العربي، فاستعاض عنها بـ"خدر شديد" يمكن فهمه منطقيًا، لكنه ألغى الجانب اللامعقول الذي يولّد الفكاهة. بينما نجح حافظ في الحفاظ على الغرابة الأصلية التي تُضحك الجمهور الأوروبي وتثير فضول المتلقي العربي دون إلغاء خصوصيتها.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	الضحك فوري يقوم على المفارقة اللفظية بين الجسد والسيف.	يتحوّل الضحك إلى ابتسامة تفسيرية متأخرة لأن المشهد يُشرح بدل أن يُرى.
الإيقاع المسرحي	يحتفظ بإيقاع متسارع يقوم على الحوار القصير والتبادل اللحظي.	يفقد الإيقاع المسرحي بسبب الإطالة السردية والتفصيل الزائد.
الأسلوب والنبرة	نبرة أدائية تجمع بين الجد والسخرية.	نبرة بلاغية ذات طابع روائي وصفي.
الإحالات الثقافية	يحافظ على الغرابة الأوروبية الساخرة التي تولّد الضحك عبر المفارقة.	يضفي منطقًا واقعيًا عربيًا ("تنميل – علاج") فيُخفي الغرابة الكوميدية.
الاستراتيجية الترجمية	استراتيجية ترجمة أدائية تركز على الفعل الركحي والاقتصاد اللغوي.	استراتيجية إعادة كتابة سردية ذات طابع تفسيري.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يقترح الباحث الترجمة التالية

الفيكونت (مستشيطًا) :"بهلوان!"

سيرانو (يطلق صرخة مفاجئة كمن أصابه شَدٌّ عضلي) :"آي...!"

الفيكونت (وكان قد استدار ليغادر، فيلتفت نحوه) :"ما الذي يهذي به أيضًا؟"

سيرانو (بملامح متألمة، ممسكًا بسيفه)» :لا بدّ من تحريكها وإلا ستَخْدَر... — هذه عاقبة تركها عاطلة! — آي...!"

الفيكونت :"ما الأمر؟"

سيرانو :"أشعر بتنميلٍ... في سيفي!"

تبرير الخيارات الترجمية

يكمن الأثر الكوميدي في هذا المشهد في "أنسنة" سيرانو لسيفه؛ إنه يتعامل معه كطرفٍ من أطراف جسده "أصابه الخَدَر" بسبب قلة الاستخدام. الترجمة المقترحة تستعيد هذه الآلية بدقة عبر الآتي:

1. استعادة الآلية الإشارية :النكتة الفرنسية مبنية على تسلسل دقيق: السبب هو ترك السيف عاطلًا (inoccupée)، مما يؤدي إلى حالة الخَدَر (s'engourdir)، والتي تسبب إحساسًا بالتنميل .(des fourmis)

- لقد جانب عباس حافظ الآلية تمامًا باستخدامه كلمة «تشنج» (وهي crampe بالفرنسية)، فالنص واضح أن التشنج هو *طريقة الأداء* وليس *سبب الشكوى* . التشنج ناتج عن فرط الحركة، بينما النكتة مبنية على "قلة الحركة " .(inoccupée)
- المنفلوطي فهم الآلية (استخدم "خدر" و"تنميل")، لكنه "شرحها" بأسلوب سردي مطوّل (لقد طال لبثه في غمده...) فقتل الأداء المسرحي والتوقيت الكوميدي.

2. التسلسل الأدائي :الترجمة المقترحة تحافظ على البناء الكوميدي الحاد:

- التمهيد :يستخدم سيرانو فعل "ستَخْدَر"(s'engourdir) ، وهو تمهيد جسدي يتظاهر فيه بالألم بسبب كون السيف "عاطلًا".(inoccupée)
- الضربة الخاتمة :يكشف أن الألم هو "تنميل"(des fourmis) ، وهو المصطلح الاصطلاحي الدقيق المرتبط بالخَدَر، ثم يوقعه في المكان غير المتوقع :"في سيفي"

3. الإيقاع والحوار :تحافظ الترجمة المقترحة على الحوار قصيرًا وحادًا، مما يجعله قابلاً للأداء المسرحي السريع، بعكس نص المنفلوطي التقريري. إنها تُمكِّن الممثل من أداء "الألم" الجسدي أولاً، ثم كشف النكتة اللفظية ثانيًا، وهو جوهر الأداء الكوميدي لسيرانو.

16.1.4. النموذج السادس عشر

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

LE BRET (haussant les épaules) :
Soit ! — Mais enfin, à moi, le motif de ta haine
Pour Montfleury, le vrai, dis-le-moi !
CYRANO (se levant):
Ce Silène,
Si ventru que son doigt n'atteint pas son nombril,
Pour les femmes encore se croit un doux péril,
Et leur fait, cependant qu'en jouant il bredouille,
Des yeux de carpe avec ses gros yeux de grenouille !
P43

- **ترجمة عباس حافظ:**

لوبريه (يهز كتفيه): ليكن ذلك، فما سر كراهيتك لمونفليري، السحر الحقيقي، قل لي.
سيرانو (ناهضًا): هاك باعثًا على بغضائه فاسمع: إن هذا الممثل البطين، سيلنوس العجوز هذا، ذا الكرش الضخم لا يزال يحسب نفسه خطرًا على الغيد، كارثة على ربات الجمال، من تنظر إليه منهن، تقع في حبه، ومن تنظر إليه تستهم به فهو حين تهدر شَفَاشِفُه، في تمثيل دوره، ويسيل لعابه، ويتساقط ريقه، يروح يلعب بحاجبيه، ويغمز بطرفيه، نحو مقاصيرهن، ويضرب بعينين غليظتين كعيني الضفدع،
ص44

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

لا أستطيع أن أعرف الحدّ الفاصل بين العقل والجنون... قال: هل لك أن تخبرني لم

تضمر في نفسك هذا البغض الشديد لمنفلوري... قال: أبغضه لأنه وهو ذلك العتل البطين الذي لا تستطيع يده أن تصل إلى سرّته يظن نفسه رشيقًا جميلًا... فإذا وقف على المسرح ...ألقى عليهن نظرات كنظرات الضفادع بصورة تعافها الأنفس...

ص46

أولًا. التوصيف النصّي

يظهر هذا المشهد في ختام المقطع الممهِّد لشخصية سيرانو، حين يحاوره صديقه "لوبريه" سائلًا عن سرّ كراهيته للممثل مونفليري. فيردّ سيرانو بوصف ساخر يجمع بين الطرافة والتقبيح. يُقدَّم الوصف في صورة هجائية تمزج بين التشبيه الكاريكاتوري والتهكّم الجسدي، إذ يصف مونفليري بأنه ممثل بدين عاجز حتى عن لمس سرّته، ومع ذلك يظن نفسه فاتنًا للنساء. العبارة المولّدة للفكاهة هي:

«Des yeux de carpe avec ses gros yeux de grenouille !» (p.43)

أي :*"ينظر إليهن بعينين كعيني الضفدع"*

فالفكاهة هنا هجائية أدائية، تتكوّن من التناقض بين الصورة المرئية القبيحة والتصرّف المغرور. ويقوم الضحك على نظرية الغرابة لأنّ الجمع بين الغرور الجمالي والقبح الجسدي يخلق مفارقة بصرية ولغوية مضحكة، كما تتجلى نظرية التفوّق في إحساس الجمهور بعلوّ ذكاء سيرانو على غباء خصمه. العنصر المولّد للضحك هو التحوّل الكاريكاتوري للجسد إلى رمز ساخر، يُعرّي ادعاء الجمال من خلال المفارقة بين الصورة والواقع.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يعتمد النص الفرنسي على أسلوب هجائي ذكي يجمع بين الكنايات الساخرة والاستعارات البصرية. كلمة Silèneتحيل إلى شخصية أسطورية تمثل الشراهة والبطن المنتفخ في المسرح اليوناني، وهي بحدّ ذاتها مرجع كوميدي ثقافي. في ترجمة عباس حافظ، احتفظ بالاسم الأسطوري وأضفى عليه صفة "سيلنوس العجوز"، مما حافظ على المعنى الكلاسيكي والبعد الساخر في آنٍ واحد. أما المنفلوطي فقد أسقط الإحالة الثقافية واستبدلها بلفظ "العتل البطين"، فحوّل الاستعارة الأسطورية إلى وصف بدني مباشر، مفسدًا الطرافة الرمزية التي تمنح النص عمقه الجمالي. كما لجأ إلى أسلوب وصفي منطقي يركّز على القبح بدل السخرية، ففقد النص خفته اللغوية وانحاز إلى التفسير الأخلاقي.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يُبنى المشهد على حوارٍ قصير تتخلله جمل هجائية إيقاعية، فكل بيت من أبيات سيرانو يقدّم صورة ساخرة جديدة. نجح عباس حافظ في الحفاظ على هذا التتابع الإيقاعي بتقطيع الجمل إلى وحدات متلاحقة ("سيلنوس العجوز هذا، ذا الكرش الضخم...") مما يجعل القراءة أقرب إلى الإلقاء المسرحي. في المقابل، غيّر المنفلوطي الإيقاع إلى سرد هادئ، حيث حذف التقطيع العروضي وأبقى فقط على الفكرة العامة ("ذلك العتل البطين... يظن نفسه رشيقًا جميلًا"). بهذا الانتقال من الوزن الإلقائي إلى النثر التفسيري، فَقَد النص موسيقاه الداخلية التي تمثل روح الأداء.

ج) المستوى الركحي

تتجسّد الفكاهة هنا بصريًا من خلال الحركة الجسدية والإيماءات الساخرة، إذ يرسم سيرانو بيديه صورة الممثل وهو يغمز بعينيه نحو النساء. في ترجمة عباس حافظ، نُقلت هذه الحركة بدقة من خلال العبارات الحركية ("يروح يلعب بحاجبيه، ويغمز بطرفيه...") التي تمنح الممثل إمكان تجسيدها على الخشبة. أما المنفلوطي فقد اختصر الفعل كله في جملة وصفية ("ألقى عليهن نظرات كنظرات الضفادع") فحوّل المشهد من أداء حركي إلى خطاب وصفي ذهني،

مما جعل الضحك احتماليًا لا آنيًا. ومن ثم، تفقد الترجمة اقتباسها الحيوية الركحية، ويصبح النص موجّهًا للقارئ لا للممثل.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	تصنيف وظائف النصوص (التعبيرية / الأدائية)	حافظ على الإحالة الثقافية (Silène)وأبقى على الكاريكاتور الهزلي.	استبدل التورية الأسطورية بوصف جسدي مباشر، فألغى الرمز لصالح الواقعية.
هاوس،1997	التكافؤ الإيقاعي والبراغماتي	احتفظ بالإيقاع الداخلي للجمل وتتابع الضحك الأدائي.	ألغى الإيقاع الشعري والقطع الحواري ففقد النص أدائيته.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	حافظ على الهدف الأصلي: السخرية من الغرور عبر لغة تصويرية ذكية.	غيّر الهدف من نقد ساخر إلى وصف أخلاقي يعبّر عن اشمئزاز لا عن تهكّم.
جاكوبسون،1960	نقل الأثر الدلالي	نقل الأثر البصري دون شرح، محافظًا على التورية التهكمية.	فسّر الصورة بدل أن يتركها تعمل عبر الخيال المسرحي.
جينيت،1987	زاوية التلقي الأدائي	أدخل المشاهد داخل الموقف عبر حوار مرئي قابل للأداء.	وضع القارئ خارج المشهد عبر خطاب واعظي.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
بيرمان،1985	الانزياحات الترجمية	حافظ على البنية الساخرة دون تعديل ثقافي مفرط.	مارَس انزياحًا ثقافيًا عبر تحويل السخرية إلى وصف أخلاقي واقعي.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	النص الناتج قابل للتمثيل الحيّ والإلقاء المباشر.	النص الناتج يُقرأ كحكاية تهكمية لا كمشهد مسرحي.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يعبّر هذا المشهد عن جوهر الكوميديا في سيرانو دو برجراك، حيث يتخذ سيرانو من الوصف الجسدي وسيلة للسخرية الفكرية. فكل إيماءة يصفها تحمل معنى مزدوجًا: تهكم على غرور مونفليري وسخرية من نفاق المسرح نفسه. ترجمة عباس حافظ أبقت على هذه التعددية الدلالية بإيقاع مسرحي واضح، إذ يمكن للممثل أن يؤدّي الكلمات عبر المبالغة الجسدية التي ترافق السخرية اللفظية. أمّا اقتباس المنفلوطي، فحوّل السخرية إلى مشهد أخلاقي يعبّر عن النفور من القبح، فانتقل الضحك من فعل أدائي إلى وعظ جمالي. ثقافيًا، نقل حافظ المفارقة كما هي، دون مواءمة مبالغ فيها مع الذوق العربي، ما سمح بإبقاء المفارقة الكوميدية قائمة. بينما سعى المنفلوطي إلى تهذيب الصورة، محوِّلًا التهكم إلى استنكار أخلاقي يتسق مع الحسّ العربي المحافظ. وهكذا تلاشت وظيفة الضحك التحريرية، وحلّ محلها نقد أخلاقي يحدّ من طرافة المشهد.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	يقدّم القبح في صورة ساخرة تثير الضحك الذكي وتكشف التناقض.	يقدّم القبح كموضوع جمالي سلبي يثير الاشمئزاز أكثر من الضحك.
الإيقاع المسرحي	يحتفظ بالإيقاع الإلقائي القائم على الجمل الشعرية السريعة.	يفقد النص إيقاعه المسرحي لصالح السرد التفسيري البطيء.
الأسلوب والنبرة	النبرة تهكمية حيوية تجمع بين المبالغة والرشاقة اللفظية.	النبرة وصفية تأملية ذات طابع وعظي.
الإحالات الثقافية	يحافظ على المرجع الثقافي مع تكييف لغوي طفيف، فيضمن أصالة الأثر.	يحذف المرجع الأسطوري الأوروبي ويستبدله بمفردات محلية، مما يبدّل الإحالة الثقافية.
الاستراتيجية الترجمية	استراتيجية ترجمة أدائية تهتم بالتمثيل الركحي والرمز الكاريكاتوري.	استراتيجية إعادة كتابة تفسيرية تميل إلى التهذيب الأخلاقي.

مناقشة النتيجة:

تُظهر المقارنة أنّ ترجمة عباس حافظ تنقل روح النص المسرحي بذكاء، محافظة على التورية الأسطورية والإيقاع الهجائي الذي يُؤدّى أمام الجمهور، بينما يقدّم المنفلوطي نصًا يقرأه القارئ كحكاية أخلاقية خالية من الأداء. وبهذا تتحوّل الفكاهة من فعل أدائي ساخر إلى وصف واقعي يفتقر إلى الدهشة والغرابة التي هي جوهر الكوميديا الرستاندية.

ويَقترح الباحث الترجمة التالية

لوبريه (مبتسمًا): حسنًا، ولكن ما سبب بغضك لهذا الممثل؟
سيرانو (ينهض ضاحكًا): ذلك المخلوق البدين الذي لا تصل يده إلى سرّته، ومع ذلك يظن نفسه فَتّانًا، يغمز للنساء بعيني ضفدعٍ منتفختين كأنهما تستجديان الإعجاب!

تسعى الترجمة المقترحة الى محاكاة روح السخرية والذكاء الكاريكاتوري لأنها تبقي المفارقة بين القبح والغرور، وتوظّف تشبيهًا بصريًا ساخرًا يمكن تمثيله على الركح. وهي تراعي الذوق العربي بحذف الإحالات الغريبة مثل *Silène* واستخدام لغة فصيحة غير جارحة.
كما تحافظ على الأداء المسرحي بفضل الجمل القصيرة والحركة الحية القابلة للإلقاء. وبذلك يتحقق التوازن بين جمال اللغة وقابلية التمثيل، فيبقى النص أدائيًا مضحكًا كما أراده Rostand

17.1.4. النموذج السابع عشر

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

LE BRET:
Eh bien, mais c'est au mieux ! Tu l'aimes ? Dis-le-lui !
Tu t'es couvert de gloire à ses yeux aujourd'hui !
CYRANO:
Regarde-moi, mon cher, et dis quelle espérance
Pourrait bien me laisser cette protubérance !
P46

- **ترجمة عباس حافظ:**

لوبريه: لا بأس من ذلك ولا ضير، بل لعل فيه الخير، ولكن لماذا لا تبوح لها بحبك وقد شاهدت الليلة انتصارك وعلو شأنك.

سيرانو :أطلّ النظر في وجهي، ثم خبرني بأي أمل أيها الصديق يوحي إلى قلبي هذا الأنف الناتئ في وجهي، ما أنا بالذي يغري نفسه بخداع الآمال، وينساق مع كواذب الأماني. *P45*

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

...قال: ذلك ما أعجز عنه يا صديقي، فإنني رجل بائس مسكين ...تأمّل في وجهي قليلًا وانظر هل يستطيع صاحب مثل هذا الوجه البشع الدميم أن يحيا في العالم حياة الحب والغرام؟...

ص48

أولًا. التوصيف النصّي

يُمثّل هذا المشهد لحظةً إنسانية عميقة تكشف الجانب التراجيدي في شخصية سيرانو، إذ يواجه صديقه لوبريه الذي يحثّه على مصارحة محبوبته «روكسان» بمشاعره بعد أن أظهر شجاعة استثنائية في القتال. غير أنّ سيرانو يردّ بجملة تختصر مأساته: فأنفه الكبير، الذي كان مصدر فكاهة وسخرية في المشاهد السابقة، يتحول هنا إلى رمز لليأس يحول بينه وبين الحب. العبارة الجوهرية المولّدة للدلالة هي:

«Regarde-moi, mon cher, et dis quelle espérance / Pourrait bien me laisser cette protubérance !» (p.46)

أي :*"انظر إليّ يا صديقي، وقل لي: أي أمل يمكن أن يتركه لي هذا النتوء"*

الفكاهة هنا فكاهة مريرة، تتقاطع فيها السخرية بالذات مع الألم الداخلي. ويعتمد المشهد على مفارقة مؤلمة :فالبطل الذكي الشجاع لا يهزمه أحد، سوى أنفه. الضحك هنا مشوب بالحزن، يقوم على نظرية التخفيف، إذ يُفرّغ سيرانو ألمه عبر السخرية من نفسه. العنصر المولّد

للضحك هو التحوّل النفسي للعيب الجسدي إلى أداة بلاغية راقية تجعل من المأساة نكتة راقية لا مهانة.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يتميّز النص الأصلي بإيقاع شعري رقيق يجمع بين الموسيقى اللفظية والمفارقة الوجدانية. كلمة protubérance(النتوء) تُقال بأسلوب ساخر رفيع دون تهكّم فجّ. ترجمة عباس حافظ حافظت على هذا الاتزان من خلال استعمال عبارة "هذا الأنف الناتئ في وجهي"، التي تنقل الدلالة الواقعية دون أن تفقد خفتها الشعرية. في المقابل، اختار المنفلوطي ألفاظًا عاطفية ثقيلة ("وجه بشع دميم") نقلت النص من منطقة السخرية الرقيقة إلى الإذلال الذاتي، ففقدت الجملة طرافتها وعمقها الإنساني. أسلوب حافظ أكثر شفافية ومطابقة لروح النص الأصلي، إذ يجمع بين الحياء والذكاء اللفظي دون انفعال مبالغ فيه.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يعتمد المشهد على الحوار المقتضب المكثف: سؤال مباشر من لوبريه وردّ موجز من سيرانو. هذا التوازن يعكس العلاقة الحميمة بين الصديقين ويُبرز لحظة الصمت الدرامي بعد الجواب . عباس حافظ حافظ على هذا الإيقاع، فجاء الحوار طبيعيًا وسلسًا، يتيح للممثل فرصة التوقف والتأمل بين السطرين. أما المنفلوطي فقد أدخل السرد في الحوار ("قال: ذلك ما أعجز عنه يا صديقي...") مما أضعف أثر الصمت المسرحي وقلّل من فورية المشهد. تحوّل النص إلى خطاب روائي يفقد نغمة الأداء الحي التي يعتمد عليها هذا المقطع تحديدًا.

ج) المستوى الركحي

من الناحية الركحية، يتجلّى المشهد في وقفة صامتة بين شخصين على الخشبة، أحدهما يدفع بالكلمات والآخر يردّ بعينيه وأنفه، قبل أن يتكلم. ترجمة عباس حافظ تُبقي على هذه الإمكانية

الأدائية من خلال لغة مرئية ("أطلّ النظر في وجهي") تسمح بتجسيد الحركة على الركح. أما المنفلوطي فاستبدل الصورة المسرحية بوصف وجداني داخلي، فتلاشت الإشارة البصرية وتحول الحوار إلى تأمل داخلي يروى لا يُمثّل. هكذا غابت القابلية الركحية التي تمنح المشهد عمقه الإنساني البصري.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	تصنيف وظائف النصوص (التعبيرية / الأدائية)	حافظ على السخرية الراقية التي تمزج الألم بالذكاء دون إذلال.	حوّل السخرية من الذات إلى إدانة الذات، فغابت الرقة وحلّ مكانها الشعور بالعار.
هاوس،1997	التكافؤ الإيقاعي والدرامي	أبقى على البناء الحواري المختصر الذي يعزّز الأثر العاطفي.	أطال الحوار بالسرد وألغى الصمت الدرامي، مما أفقد النص توتره المسرحي.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	حافظ على الهدف الأصلي: المزج بين السخرية والعزة الشخصية.	غيّر الهدف من كشف المأساة الإنسانية إلى استدرار الشفقة.
جاكوبسون،1960	نقل الأثر الدلالي	ترك مساحة للتأمل والتفاعل من خلال الإيحاء لا التفسير.	فسّر المشهد وجدانيًا بدل تركه مفتوحًا على تأويل الجمهور.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
جينيت،1987	زاوية التلقي الأدائي	جعل المتلقي مشاركًا في صمت الموقف وألمه الكوميدي.	وضع القارئ في موقع العطف بدل المشاركة.
بيرمان،1985	الانزياحات الترجمية	التزم بالاقتصاد اللغوي الذي يتيح الأداء دون عاطفة زائدة.	مارس انزياحًا ثقافيًا نحو الميلودراما العاطفية.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	النص الناتج يُؤدّى كموقف إنساني ساخر على الركح.	النص الناتج يُقرأ كاعتراف وجداني.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يُمثّل هذا المشهد أحد أجمل لحظات التداخل بين الكوميديا والتراجيديا في المسرحية، إذ يعبّر سيرانو عن عجزه بأسلوب ساخر لا يشبه اليأس بل الكبرياء. الأداء هنا يقوم على نغمة ساخرة منخفضة، وعلى صمتٍ ذكي يسبق الجملة الأخيرة. ترجمة عباس حافظ أبقت هذا الإيقاع الصوتي واضحًا، فالكلمات بسيطة ولكنها قابلة للإلقاء بتلوين صوتي يعبّر عن المفارقة بين الشجاعة والخذلان. أما المنفلوطي فقد جعل الموقف اعترافًا دراميًا حزينًا، فاختفى الضحك النبيل الذي يصاحب وجع سيرانو.

ثقافيًا، ينتمي ردّ سيرانو إلى فلسفة السخرية النبيلة في الأدب الفرنسي، التي ترى في النقص الجسدي وسيلة لاختبار عمق الروح. حافظ نقل هذه الفلسفة بوعي، بينما استبدلها المنفلوطي بعاطفة رومانسية عربية تُقوّي الجانب المأساوي على حساب الفكاهي، ففقد النص توازنه الإنساني.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	المشهد يحتفظ بطرافة المأساة التي تمزج الألم بالذكاء.	المشهد يتحوّل إلى اعتراف عاطفي يثير الشفقة بدل الضحك.
الإيقاع المسرحي	احتفاظ بالإيقاع الحواري المقتضب والصمت الدرامي بين الجمل.	فقدان الإيقاع المسرحي بسبب الإطالة السردية وتغيّر نبرة الحوار.
الأسلوب والنبرة	أسلوب رشيق يجمع بين الرهافة والذكاء اللفظي.	أسلوب ميلودرامي يركّز على القبح واليأس.
الإحالات الثقافية	يترجم الحب بوصفه حلمًا نبيلًا معيقًا بالسخرية لا بالعجز.	يترجم الحب من منظور مأساوي صرف.
الاستراتيجية الترجمية	استراتيجية أدائية اقتصادية تركز على البنية الحوارية والأداء.	استراتيجية تفسيرية تقوم على الشرح والتوسيع.

مناقشة النتيجة

تبيّن المقارنة أنّ عباس حافظ نجح في الحفاظ على المفارقة الكوميدية الممزوجة بالألم دون أن يفقد رصانتها، فجاء نصه أقرب إلى الأداء المسرحي الحيّ، بينما حوّل المنفلوطي المشهد إلى اعتراف وجداني رومانسي يتعارض مع روح السخرية النبيلة عند روستان. هكذا انتقل النص من ضحكٍ حزين إلى بكاءٍ حالم، ومن مشهد يُؤدّى إلى حكاية تُروى.

ويَقترح الباحث الترجمة التالية

لوبريه :"حسنًا، هذا ممتاز ! أتحبها؟ **صارِحْها** إذن !لقد غمرك المجدُ في عينيها اليوم"

سيرانو :"أنظُرْ إليَّ، يا عزيزي، وقُل لي أيَّ أملٍ عساهُ أن يترُكَ لي ...**هذا النتوء**"

تروم الترجمة المقترحة عبر استخدام كلمة "**هذا النتوء**"، وهي ترجمة دقيقة لـ protubérance الحفاظ على غرابة الكلمة وتجنبها لكلمة "أنف"، وتستعيد الدلالة النفسية العميقة. كما أنها تحافظ على التكثيف الشديد للنص، وتنهي الحوار عند الكلمة الصادمة، تمامًا كما فعل روستان.

18.1.4. النموذج الثامن عشر

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

CYRANO:
Mon ami, j'ai de mauvaises heures !
De me sentir si laid, parfois, tout seul…
LE BRET *(vivement)*: *Tu pleures ?*
CYRANO:
Ah ! non, cela, jamais ! Non, ce serait trop laid,
Si le long de ce nez une larme coulait !
p.46–47

- **ترجمة عباس حافظ:**

سيرانو: إنه في الحق لأليم أن أشعر أحيانًا بوحدتي ووحشتي، وأتبين النحس المقترن بقبح سحنتي.

لوبريه: أتبكي؟

سيرانو: لا يا سيدي، ولن تراني باكيًا أبد الدهر، **وهل هناك أقبح منظرًا من دمعة تنحدر على ذلك الأنف الطويل،**

ص 46

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

...ثم عاد إلى إطراقه مرة أخرى وأخذ يبكي فقال له: أتبكي يا سيرانو؟ فانتفض ورفع رأسه وقال: لا يا لبريه، وإن البكاء قبيح بمثلي، ولا يوجد في العالم منظر أقبح ولا أسمج من منظر الدمعة الجميلة، وهي سائلة على مثل هذا الأنف الضخم الطويل، ص 49

- **التحليل**

أولًا. التوصيف النصّي

يأتي هذا المشهد استكمالًا للحوار السابق بين سيرانو وصديقه لوبريه، حيث يتجلى **التحوّل من السخرية إلى التأمل الذاتي** .بعد لحظات من الشجاعة والمرح، ينفلت من سيرانو اعتراف قصير عميق: إنه يعاني من وحدته وشعوره بالقبح. غير أنه لا يستسلم للحزن، بل يردّ على سؤال لوبريه بسخرية راقية تُعيد إليه كبرياءه.

العبارة المحورية في النص هي:

«Non, ce serait trop laid, si le long de ce nez une larme coulait !» (p.47)

أي :*"كلا، سيكون ذلك قبيحًا جدًا لو جرت دمعة على هذا الأنف الطويل"*

الفكاهة هنا سخرية ذاتية تحمل وجهين: الألم والكرامة. فالضحك لا يصدر من القبح ذاته، بل من قدرة سيرانو على تحويل دموعه إلى نكتة تحفظ له فخره. تقوم المفارقة على نظرية التخفيف، إذ يُخفي البطل وجعه تحت ستار التهكم، وعلى نظرية التفوّق لأنه يسيطر على مشاعره ويضحك بدل أن يُهان. العنصر المولّد للضحك هو تحويل المأساة الشخصية إلى مشهد جمالي ساخر يُضحك الجمهور ويصون كرامة الشخصية.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يحافظ النص الفرنسي على توازن دقيق بين الرقة والتهكم، فالكلمات بسيطة لكنها تحمل عمقًا وجدانيًا. في ترجمة عباس حافظ، تُرجم التعبير "trop laid" إلى "أقبح منظرًا"، مما أبقى المفارقة بين القبح والجمال قائمة دون مبالغة، كما حافظ على النغمة المزدوجة بين الألم والسخرية. أمّا المنفلوطي، فقد أضاف ألفاظًا زائدة ("الدمعة الجميلة، وهي سائلة...") أدخلت بعدًا ميلودراميًا غريبًا عن بساطة النص الأصلي. أسلوب حافظ أكثر رهافة واتزانًا، بينما تحوّل النص في اقتباس المنفلوطي إلى خطاب وجداني عاطفي يفقد خفته الكوميدية.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يقوم الحوار في الأصل على التوقفات القصيرة والإيقاع النفسي الهادئ :جملة اعتراف، سؤال مباشر، رد ساخر. ترجمة عباس حافظ التزمت بهذا التقطيع، فحافظت على البنية الحواريّة التي تعكس التوتر الداخلي للشخصية. في المقابل، حوّل المنفلوطي الحوار إلى سرد وصفي يروي الفعل ("أخذ يبكي... فانتفض...") مما أفقد النص عنصر المفاجأة وقلّل من الأثر الأدائي الناتج عن الصمت الذي يفصل الاعتراف عن النفي الساخر. غاب التوقيت الكوميدي الدقيق الذي يثير الضحك وسط لحظة الحزن.

ج) المستوى الركحي

تُعدّ قابلية الأداء من أبرز عناصر هذا المشهد، إذ يمكن للممثل أن يُعبّر عن التناقض بين الدموع المكبوتة والابتسامة الساخرة من خلال حركة واحدة: لمس الأنف ثم رفع الرأس. ترجمة عباس حافظ تُتيح هذا الأداء بفضل لغتها المقتضبة وصياغتها البصرية ("وهل هناك أقبح منظرًا من دمعة تنحدر على ذلك الأنف الطويل"). بينما اقتباس المنفلوطي يضيع هذه اللحظة المسرحية، لأن الفعل يُروى لا يُجسّد، ويُغرق المشهد في العاطفة المفسّرة بدل الفعل الصامت. فقدت الجملة بذلك أثرها البصري والركحي الأصلي.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	تصنيف وظائف النصوص (التعبيرية / الأدائية)	التزم بالاقتصاد اللغوي وحافظ على المفارقة بين الحزن والكرامة.	زاد من الشرح والتأثير العاطفي ففقد النص بساطته وسخريته الرقيقة.
هاوس،1997	التكافؤ الإيقاعي والدرامي	حافظ على التقطيع الحواري والإيقاع الداخلي للنفي الساخر.	ألغى الإيقاع الحواري عبر الوصف المتتابع للفعل.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	التزم بهدف النص: الجمع بين السخرية والسمو الإنساني.	غيّر الهدف إلى التأثير العاطفي في القارئ.
جاكوبسون،1960	نقل الأثر الدلالي	نقل الأثر عبر التلميح لا الشرح.	فسّر المعنى بدل تركه يُفهم من السياق الأدائي.
جينيت،1987	زاوية التلقي الأدائي	جعل المتلقي مشاركًا في لحظة الصمت والابتسامة الساخرة.	وضع القارئ خارج المشهد كمتفرج متعاطف.
بيرمان،1985	الانزياحات الترجمية	حافظ على التوازن بين الإيحاء والامتناع.	انزاح ثقافيًا نحو الميلودراما الوجدانية.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	النص الناتج يُؤدّى كموقف إنساني ساخر.	النص الناتج يُقرأ كاعتراف حزين.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يُعتبر هذا المشهد من اللحظات الدقيقة التي يختلط فيها الحزن بالضحك، فيتحوّل الألم الشخصي إلى أداء ساخر. في المسرح الفرنسي، تمثّل هذه الازدواجية ذروة الذكاء العاطفي، حيث يضحك المتفرج احترامًا لا سخرية. ترجمة **عباس حافظ** نجحت في نقل هذا التوازن، إذ أبقت على هدوء الجملة وبُعدها البصري القابل للتنفيذ على الخشبة، من دون أن تفقد نغمتها الشعرية. في المقابل، جعل **المنفلوطي** المشهد اعترافًا عاطفيًا صريحًا يقترب من البكاء أكثر من السخرية، فغابت المفارقة التي تُنتج التأثير الكوميدي الحزين. ثقافيًا، حافظ حافظ على كرامة الشخصية في التعبير عن قبحها دون إذلال، وهو ما يتناسب مع الحس العربي المرهف تجاه الجمال، بينما انزلق المنفلوطي إلى المبالغة الوجدانية التي أضعفت روح الدعابة. هكذا حافظت ترجمة حافظ على روح السخرية النبيلة، في حين حوّلها اقتباس المنفلوطي إلى مشهد رثاء عاطفي.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	المشهد يحتفظ بروح الدعابة الحزينة ويوازن بين الألم والكرامة.	المشهد يثير الشفقة والعاطفة أكثر من الضحك، ويتحوّل إلى ميلودراما.
الإيقاع المسرحي	الإيقاع قصير ومباشر، يخلق مفارقة صوتية بين السؤال والنفي.	الإيقاع بطيء وممتد بسبب السرد والوصف.
الأسلوب والنبرة	النبرة ساخرة متماسكة تُخفي الوجع تحت ابتسامة متزنة.	النبرة وجدانية عاطفية تميل إلى الرثاء.

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الإحالات الثقافية	حافظ على المفارقة الكوميدية رغم عمق المأساة.	حذف البعد الكوميدي لحساب الحس المأساوي.
الاستراتيجية الترجمية	استراتيجية أدائية تقوم على التلميح والبساطة البصرية.	استراتيجية تفسيرية إنشائية لا تصلح للأداء.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

تُظهر المقارنة أنّ ترجمة **عباس حافظ** نجحت في الحفاظ على روح المفارقة بين القبح والسخرية دون إفراط في العاطفة، فجاء النص إنسانيًا ساخرًا قابلًا للأداء المسرحي، بينما حوّل **المنفلوطي** المشهد إلى اعتراف وجداني يفتقد خفة الدعابة وعمق الكرامة الذاتية. وهكذا تلاشت في اقتباسه روح السخرية الراقية التي تميّز شخصية سيرانو.

ويَقترح الباحث الترجمة التالية

سيرانو :يا صديقي، إن لي أوقاتًا... يغشاها السواد !حين أستشعرُ وحشة القُبح... في عُزلتي...

لو بريه (بلهفة) :أتبكي؟

سيرانو :آه! لا، محالٌ! أبدًا !لا... فيا لبشاعة المشهد، لو أن دمعةً يتيمة... انزلقت على طول هذا الأنف!

تنحاز هذه الترجمة عمدًا عن النثرية المباشرة لصالح لغة أكثر إيحاءً وعاطفية. فبدلاً من "ساعات عصيبة(mauvaises heures) "، نستخدم "أوقاتًا يغشاها السواد"، وهو تعبير مجازي يضخم الشعور بالكآبة. ثم، بدلاً من الوصف المباشر "أشعر كم أنا قبيح"، نستخدم "أستشعرُ

وحشة القُبح"، وهي صياغة تمنح "القبح" كيانًا ثقيلاً وشعورًا "بالوحشة" المصاحبة له، مع الحفاظ على التوقف الدرامي.(...)

أما الرد، "فيا لبشاعة المشهد"، فهو يستخدم أسلوب التعجب (فيا لـِ...) بدلاً من الجملة الخبرية ("سيكون المنظر بشعًا")، وهو أسلوب بلاغي يقترب من النبرة الشعرية. وأخيرًا، يكمن التغيير الأبرز في وصف الدمعة بأنها "يتيمة .(une larme) "هذا التجسيد يضيف طبقة من الشاعرية الحزينة؛ فالدمعة، مثل سيرانو نفسه، ستكون وحيدة "يتيمة" ومنبوذة، مما يجعل فكرة سقوطها "بشعة" ليس فقط شكليًا، بل عاطفيًا، وكأنها ستُدنس بالانزلاق على "هذا الأنف" الذي هو رمز مأساته

19.1.4. النموذج التاسع عشر

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

CYRANO:

Et que faudrait-il faire ?
Chercher un protecteur puissant, prendre un patron,
Et comme un lierre obscur qui circonvient un tronc
Et s'en fait un tuteur en lui léchant l'écorce,
Grimper par ruse au lieu de s'élever par force ?
Non, merci. Dédier, comme tous il le font,
Des vers aux financiers ? se changer en bouffon
Dans l'espoir vil de voir, aux lèvres d'un ministre,
Naître un sourire, enfin, qui ne soit pas sinistre ?
Non, merci. Déjeuner, chaque jour, d'un crapaud ? …
Non, merci ! … Chez le bon éditeur de Sercy
Faire éditer ses vers en payant ? Non, merci ! …
Non, merci ! non, merci ! non, merci !
P83–P84

- **ترجمة عباس حافظ:**

سيرانو ترى ما عسى المرء أن يفعل؟

هل يسعى إلى عظيم من العظماء... كجذعٍ يلتف حوله اللبلاب؟ لا شكرًا لك.

...هل أخلع على نفسي ثوب المهرّج... لابتسامة وزير؟ لا شكرًا لك.

...هل آكل ضفدعًا بريًّا كل يوم... وأؤدي أعمالًا تكسب ظهري مرونةً؟ لا شكرًا لك.

...هل أدفع لسرسي الناشر... لينشر قصائدي؟ لا شكرًا لك.

...لا شكرًا لك؟ لا شكرًا لك! لا شكرًا لك.

ص79–ص80

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

...أتريد أن أعتمد في حياتي على غيري... مثل شجرة اللبلاب...؟ ذلك ما لا يكون.

...أتريد أن أحمل نفسي على عاتقي كما يحمل الدلال سلعته...؟

...أتريد أن استحيل قامتي إلى قوس من كثرة الانحناء...؟

...أتريد أن أجعل حياتي الأدبية تحت رحمة المقرِّظين والناقدين...؟ ذلك ما لا يكون، الموت أهون علي من ذلك.

...أريد أن أعيش حرًّا مستقلا...

ص81–ص83

التحليل

أولًا. التوصيف النصّي

يشكّل هذا المشهد ذروة الخطاب الفكري في المسرحية، حيث يعلن سيرانو بيانه في الحرية والكرامة أمام المجتمع الذي يبيع المواهب ويشتري المجد. فهو يرفض أن يكون تابعًا لوزير أو محظيًّا لدى أصحاب النفوذ، رافعًا شعارًا أصبح رمزًا في الأدب الفرنسي«! Non, merci» :، بمعنى "لا، شكرًا لك"

الفكاهة هنا ليست ساخرة من الآخرين فقط، بل من نظام كامل من النفاق والرياء. الضحك ينبع من قوة الرفض المبالغ فيها، من تكرار عبارة "لا شكرًا لك" حتى تتحوّل إلى موسيقى ثائرة ضد التملّق.

تقوم المفارقة على نظرية التفوّق، إذ يضحك الجمهور إعجابًا بعزة نفس البطل الذي يواجه الجميع بسلاح اللغة، وعلى نظرية الغرابة لأن الموقف يمزج الجدّ بالهزل، والخطبة السياسية بالمونولوج الكوميدي. العنصر المولّد للضحك هو الإيقاع التصاعدي المتحدي الذي يجعل من "الرفض" فعلًا بطوليًا مضحكًا في قوّته.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يتميّز النص الأصلي بتراكم صور الاستعارة التي تجمع بين العظمة والسخرية: اللبلاب الذي يتسلّق، الشاعر الذي يأكل الضفدع، الوزير الذي يبتسم ببطء. ترجمة عباس حافظ نقلت هذه الصور بدقّة وبلاغة مع حفاظها على إيقاع الشطر الشعري الفرنسي، فجاءت عباراته قوية وموجزة ("كجذعٍ يلتف حوله اللبلاب... لا شكرًا لك"). في المقابل، قدّم المنفلوطي ترجمة حرّة ألغت الاستعارات الأصلية واستبدلتها بتشبيهات واقعية (كالقوس والدلال)، مما أفقد النص رمزيته وسخريته العالية، وأقحمه في خطاب نثري مباشر. حافظ، بخطابه المتوازن، نجح في المحافظة على روح اللغة الشعرية الساخرة دون أن يُضعف معناها.

ب) المستوى الحواري الدرامي

هذا المشهد في الأصل مونولوج داخلي أدائي، يقوم على الإيقاع الموسيقي لتكرار "Non, merci". ترجم عباس حافظ هذا التكرار إلى "لا شكرًا لك" محافظًا على البناء الإيقاعي، وهو ما يتيح للممثل تنويع نبرة الصوت من السخرية إلى الغضب. أما المنفلوطي، فحوّل المونولوج

إلى سلسلة من الأسئلة البلاغية الطويلة المتبوعة بجواب عقلاني ("ذلك ما لا يكون")، ففقد النص طاقته الإيقاعية وتحول من قصيدة ساخرة إلى موعظة فلسفية. الترجمة الأولى تحتفظ بالبنية الأدائية التي تتيح تفاعل الجمهور مباشرة مع اللغة.

ج) المستوى الركحي

ركحيًا، يعتمد المشهد على الأداء الانفعالي لسيرانو وهو يتقدّم على الخشبة ويكرر "لا شكرًا لك" بإيماءات متصاعدة. ترجمة عباس حافظ تحافظ على هذه الطاقة الأدائية من خلال جمل قصيرة قابلة للإلقاء، تجعل من كل "لا شكرًا لك" لحظة تصعيد درامي. أما اقتباس المنفلوطي فافتقد القابلية الركحية بسبب غلبة التفسير، إذ صار النص يُقرأ بعين الواعظ لا يُؤدّى بفم الممثل. وهكذا حوّلت الترجمة الثانية الموقف من عرضٍ أدائي إلى خطابٍ منطقي ساكن.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	تصنيف وظائف النصوص (التعبيرية / الأدائية)	حافظ على الكثافة الاستعارية والإيقاع البلاغي الساخر.	استبدل الصورة الشعرية بخطاب واقعي يفتقر إلى المفارقة.
هاوس،1997	التكافؤ الإيقاعي والدرامي	أبقى على التكرار الإيقاعي "لا شكرًا لك" الذي يخلق تصاعدًا دراميًا.	ألغى التكرار الأدائي ففقد النص طاقته الصوتية.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	حافظ على الهدف الأصلي: السخرية النبيلة والدفاع عن الحرية الفنية.	غيّر الهدف إلى الوعظ الأخلاقي والتقرير العقلي.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
جاكوبسون،1960	نقل الأثر الدلالي	نقل الأثر البلاغي دون تدخل مباشر من المترجم.	فسّر المعاني ضمنيًا بدل تركها تُفهم من الإيقاع والسخرية.
جينيت،1987	زاوية التلقي الأدائي	جعل المتلقي شريكًا في الأداء عبر التكرار الإيقاعي والمفارقة اللفظية.	وضع المتلقي في موقع التلميذ المتلقي للدرس.
بيرمان،1985	الانزياحات الترجمية	حافظ على الخطاب الرمزي الكاريكاتوري للنص الفرنسي.	مارس انزياحًا ثقافيًا نحو الواقعية الأخلاقية.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	النص الناتج يُؤدّى كبيان مسرحي حرّ.	النص الناتج يُقرأ كموعظة أدبية.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يمثل هذا المونولوج ذروة الخطاب الإنساني في المسرحية، حيث يتقاطع الموقف الكوميدي مع الإيمان العميق بالكرامة الشخصية. من الناحية الأدائية، يقوم النص على تصاعد صوتي يوازن بين السخرية والاعتداد بالنفس، ما يجعله مشهدًا حواريًا نابضًا بالحياة. ترجمة عباس حافظ حافظت على هذه البنية من خلال إيقاع لغوي موسيقي يتيح تنويع الأداء الصوتي على الخشبة. في المقابل، جعل المنفلوطي النص أقرب إلى خطبة أدبية يفقد معها الممثل مساحة الحركة والإيماءة.

ثقافيًا، يتعامل حافظ مع مفهوم الحرية كما ورد في النص الفرنسي، حرية الفنان من التبعية، بينما حوّله المنفلوطي إلى حرية أخلاقية مطلقة تتماشى مع القيم العربية الكلاسيكية. وهكذا،

انتقل الموقف من سخرية سياسية إلى وعظٍ أخلاقي، وتبدّلت نغمة "لا شكرًا لك" من تحدٍ أدائي إلى تقرير فكري.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	الخطاب أدائي تصاعدي، يوازن بين الهزل والجدّ.	الخطاب عقلاني مباشر، يخلو من الموسيقى الساخرة.
الإيقاع المسرحي	الإيقاع خطابي سريع قائم على التكرار الصوتي.	الإيقاع سردي بطيء يعتمد على الشرح.
الأسلوب والنبرة	النبرة تهكمية نبيلة، مزيج من الكبرياء والرفض.	النبرة وعظية ومباشرة.
الإحالات الثقافية	الإحالة بقيت فنية رمزية عن استقلال الفنان.	الإحالة الثقافية تحوّلت إلى خطاب أخلاقي عن الكرامة.
الاستراتيجية الترجمية	استراتيجية أدائية بلاغية تنقل الطاقة الركحية للنص.	استراتيجية تفسيرية توضيحية.

مناقشة النتيجة:

يُحدِّدُ الأثرَ المطلوبَ في هذا المونولوج الشهير (Non, merci!) إيقاعُهُ المسرحي؛ فهو رفضٌ قاطعٌ ومتصاعدٌ لكل أشكال الوصولية، ويكمنُ سِرُّه في التكرار الساخر للازمة "لا، شكرًا!". بناءً على هذا، **تَحقَّقَ الأثرُ بامتياز في ترجمة عباس حافظ**، بينما ابتعدَ اقتباسُ مصطفى

لطفي المنفلوطي عن هذا الهدف تمامًا. فَهِمَ حافظ جوهر النص باعتباره "مونولوجًا مسرحيًا" يُلقى، وليس "مقالة أدبية" تُقرأ، فحافظَ على بنيته الأصلية المتمثلة في السؤال يليه تعدادٌ لصور المهانة، والأهم، أنه نجحَ في نقل الرفض المتصاعد عبر التمسك باللازمة "لا شكرًا لك"، وهو ما بنى عليه روستان المشهدَ بأكمله.

في المقابل، **تصرَّفَ المنفلوطي في النص**، مُحوِّلًا إياه من حوارٍ ساخرٍ إلى خطبةٍ أخلاقية بليغة. أضاعَ المنفلوطي الأثرَ المسرحي حين حذفَ اللازمة الجوهرية "!Non, merci" واستبدلها بعبارته الخاصة "ذلك ما لا يكون". كما استبدلَ صورَ روستان الدقيقة (كالضفدع والوزير والناشر) بصورٍ عامة من قاموسه البلاغي (كالدلال والانحناء). ونتيجةُ ذلك، قدَّمَ المنفلوطي قطعةً أدبية جميلة، لكنها ليست مونولوج "سيرانو" الذي أراده المؤلف، وقد أفقدَ النصَّ إيقاعَه الساخر وهويته المسرحية.

ويقترح الباحث الترجمة التالية

سيرانو :وما الذي يتوجبُ فِعلُه إذن؟ أن أبحثَ عن حامٍ قويّ، وأتخذَ لي راعِيًا، فأغدو مثلَ لبلابٍ مُعتِمٍ يطوّقُ جِذعًا ويتخذُه سندًا له بِلَعْقِ لِحائِه، فأتسلّقَ بالخُبثِ بدلاً من أن أرتقي بالقوة؟ **لا، شكرًا.**

أن أُهدي، كما يفعلون جميعًا، قصائدي للمصرفيّين؟ أو أُحوِّلَ نفسي لمُهرّج في أملٍ خسيسٍ أن أرى، فوق شفتَيْ وزيرٍ، تولدُ ابتسامةٌ، أخيرًا، لا تنِمُّ عن شُؤم؟ **لا، شكرًا.**

أن أَفْطُرَ، كلَّ يوم، على عُلجوم (ضفدع)؟ ... **لا، شكرًا!**

...[هل أدفع] لذاك الناشر اللطيف "سيرسي "ليطبعَ أشعاري على نفقتي؟ **لا، شكرًا!**

لا، شكرًا! لا، شكرًا! لا، شكرًا!

تأتي هذه الترجمة المقترحة لتجمع بين منهجين؛ **فهي تحافظُ على الأثر المسرحي والإيقاعي** الذي نجحَ فيه حافظ (عبر التمسك بلازمة "لا، شكرًا!"). لكنها، في المقابل، **تستعيدُ الدقة الشعرية والصور البلاغية** التي أهملها حافظ جزئيًا (مثل وصف اللبلاب "المُعتِم" وتصويره وهو "يَلعَقُ اللحاء") وهي الصور التي تصرَّفَ فيها المنفلوطي بالكامل. إنها تحاولُ أن تنقلَ سخرية سيرانو وغضبه النبيل بلسانٍ شعريٍّ فصيح، دون أن تضحي بالبنية المسرحية الإيقاعية التي تعدُّ جوهر هذا المشهد.

20.1.4. النموذج العشرون

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

Oui, je tremble, et je pleure, et je t'aime, et suis tienne !
Et tu m'as enivrée !
CYRANO: *Alors, que la mort vienne !*
Cette ivresse, c'est moi, moi, qui l'ai su causer !
Je ne demande plus qu'une chose…
CHRISTIAN (sous le balcon): *Un baiser !*
ROXANE (se rejetant en arrière): *Hein ?*
CYRANO: *Oh !*
ROXANE: *Vous demandez ?*
CYRANO: *Oui… je… (à Christian, bas) Tu vas trop vite.*
CHRISTIAN: *Puisqu'elle est si troublée, il faut que j'en profite !*
P122

- **ترجمة عباس حافظ:**

روكسان :أي والحب... إنني لواجفة... والعبرات من عيني واكفة، إني لك، فقد شربت من أدبك، وسكرت من حبك.

سيرانو :فليأت إذن الموت، فأنا أنا حقًا باعث هذه النشوة.

روكسان :فما هو؟

كريستيان (من تحت الشرفة) :قبلة.

(تتراجع روكسان) ... فدعيني أسأل شيئًا واحدًا.

روكسان :ماذا؟

سيرانو :واها لك.

روكسان :أنت تسأل؟

سيرانو :نعم... أنا) ...*إلى كريستيان هامسًا* (أيها الأحمق، إنك متسرع.

كريستيان :ألا ترى أنها قلقة، فيجب أن أغتنم الفرصة؟

ص109-110

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

روكسان :نعم إني أرتجف وأبكي ...**ولقد سحرني حديثك وملك عليّ لبي...**

سيرانو :فليأت الموت إذن فقد بلغت من حياتي ما كنت أرجو ...إنني أنا الذي قدمت إليك بيدي تلك الكأس التي أسكرتك ...لم يبق إلا شيء واحد.

كريستيان (من تحت الشرفة) :قبلة.

(يهمس سيرانو لكريستيان) لقد تسرّعت...

كريستيان :إنها الآن ذاهلة مسحورة، فلأنتهز الفرصة...

ص124

- **التحليل**

أولًا. التوصيف النصّي

يرد هذا المشهد في قلب «مشهد الشرفة» الشهير، حين تبلغ العلاقة الثلاثية بين سيرانو وروكسان وكريستيان ذروتها.

تعيش روكسان لحظة انفعال صادق إذ تبوح بحبّها للرجل الذي تظنه كريستيان، في حين أن من يصوغ الكلمات هو سيرانو، الحاضر في الظلّ.

في هذه اللحظة يختلط الصدق بالوهم، والفرح بالحزن، فيتحوّل الموقف إلى كوميديا إنسانية تجمع الرقة بالأسى.

تصنيف الفكاهة:

- النوع الرئيس :مفارقة درامية + فكاهة موقفية سوداء رقيقة .(tragicomique)
- الدليل النصّي :يتكفّل سيرانو بصنع النشوة («Cette ivresse… c’est moi») بينما ينطق كريستيان بالطلب ويحصد «القبلة» بكلمةٍ واحدة.(«Un baiser !»)
- الفكاهة هنا تقوم على التناقض بين الفاعل الحقيقي (سيرانو) والمستفيد الظاهري (كريستيان)، وهو تناقض يولّد ضحكًا شفيفًا مشوبًا بالتعاطف.
- هي فكاهة مأساوية رقيقة لأنّ سيرانو يضحك من نفسه ومن قدره، ويجعل الجمهور يبتسم وهو يتألّم، محققًا نوعًا من الكوميديا الإنسانية التي تمزج بين السخرية والدمعة.

العنصر المولّد للضحك هو المفارقة الدرامية المزدوجة :الجمهور يعلم أنّ الحب موجّه إلى من لا يُرى، بينما البطلة تنطق بحبّها أمام من لا يفهم معنى الكلمات.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يُبرز النص الفرنسي تناغمًا صوتيًا مدهشًا بين التكرار العاطفي والإيقاع الموسيقي (je tremble, et je pleure, et je t’aime...).

ترجمة عباس حافظ أعادت هذا الإيقاع ببلاغة فصيحة متينة:

»أي والحب… إنني لواجفة… والعبرات من عيني واكفة، إني لك، فقد شربت من أدبك، وسكرت من حبك«.

الجملة توازن بين الموسيقى الداخلية والمجاز، وتعكس في الوقت ذاته صورة "السكر العاطفي" دون المساس بالذوق العربي.

أما المنفلوطي، فقد جعل التعبير وجدانيًا صرفًا:

"لقد سحرني حديثك وملك عليّ لبي".

فابتعد عن الشعرية الأدائية وانزاح نحو خطابٍ عاطفيٍّ تقريريٍّ لا يتناسب مع مقام الأداء المسرحي.

وهكذا حافظت ترجمة حافظ على جمال الإيقاع ودقة المعنى، بينما فقد المنفلوطي عمق المفارقة الكامنة في لغة روستان.

ب) المستوى الحواري–الدرامي

يقوم المشهد على تناوبٍ سريع بين الأصوات الثلاثة:

اعترافٌ عاطفي من روكسان، ثم نشوة فكرية من سيرانو، ثم صرخة مفاجئة من كريستيان.

ترجمة عباس حافظ نجحت في الحفاظ على هذه الديناميكية، فجاء الحوار متقطعًا ومتوازنًا، تتخلله نقاط الوقف والصمت المسرحي:

"كريستيان (من تحت الشرفة): قبلة. (تتراجع روكسان)... سيرانو (هامسًا): أيها الأحمق، إنك متسرع".

أما المنفلوطي فقد دمج الجمل في نص واحد طويل، ألغى المفاجأة التي تصنع اللحظة الكوميدية، ففقد المشهد طاقته الأدائية.

تبدو ترجمة حافظ أكثر قربًا من البنية الأصلية لأنها تسمح بتوزيع النبرات والوقفات كما في الأداء المسرحي الفرنسي.

ج) المستوى الركحي

يقوم الموقف الركحي على تباين الطبقات الصوتية:

- روكسان في الأعلى (العاطفة)،
- سيرانو في الظلّ (العقل واللغة)،
- كريستيان في الأسفل (السطح الحسي).

ترجمة عباس حافظ احترمت هذا البناء من خلال الإرشادات الدقيقة ("من تحت الشرفة"، "هامسًا إلى كريستيان")، مما يحافظ على وضوح مواقع المتكلمين ويجعل المشهد قابلًا للتجسيد الفعلي على الركح.

أما المنفلوطي فحذف هذا التوزيع المكاني ففقد النص بعده البصري والدرامي، فتحوّل من حوارٍ متعدد المستويات إلى سردٍ وجداني أحادي النغمة.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	تصنيف وظائف النصوص (التعبيرية / الأدائية)	حافظ على الطابع الأدائي القائم على المفارقة.	حوّل النص إلى خطابٍ عاطفي خالص.
هاوس،1997	التكافؤ الإيقاعي والدرامي	حافظ على التقطيع الحواري والصمت الفاعل.	ألغى الإيقاع الدرامي بتسوية الجمل.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	التزم بالهدف الأصلي: نقل الموقف المسرحي الكوميدي.	جعل الهدف نقل العاطفة فقط.
جاكوبسون،1960	نقل الأثر الدلالي	نقل الأثر دون شرح، وترك التفسير للجمهور.	فسّر الشعور بدل تركه يُفهم من الأداء.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
جينيت،1987	زاوية التلقي الأدائي	جعل المتلقي شريكًا في المفارقة الدرامية.	جعل القارئ متلقّيًا سلبيًا.
بيرمان،1985	الانزياحات الترجمية	حافظ على روح الكوميديا الرومانسية المتزنة.	انزاح نحو الميلودراما الرومانسية.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	نص يُؤدّى على الركح في تفاعل حي.	نص يُقرأ في صمت.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يُعدّ هذا المشهد ذروة التفاعل بين الذكاء العاطفي والتمثيل المسرحي في نص روستان. فهو يقدّم سيرانو في لحظة تضحيةٍ قصوى: يعيش النشوة بلسان غيره، ويمتلك الكلمة ولا يمتلك القبلة.

ترجمة عباس حافظ نقلت هذه الازدواجية بدقّة، فحافظت على التوازن بين الشعر والعاطفة، بين الجمال اللغوي والأداء الركحي.

أما المنفلوطي فقد ألغى المفارقة لصالح الخطاب العاطفي المباشر، فغابت "اللعبة المسرحية" التي تولّد الضحك من الألم.

ثقافيًا، تعامل حافظ مع الصورة بذكاء، فطهّرها من أي إيحاء مباشر دون أن يضعف تأثيرها، بينما جعل المنفلوطي النص نقيًا عاطفيًا لكنه فقير أدائيًا. وهكذا تحقّقت لدى حافظ الكوميديا الراقية التي تمزج الحزن بالمرح، بينما تحوّلت عند المنفلوطي إلى مأساة رومانسية خالية من الطرافة.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	جعل الحوار يحتفظ بالمفارقة بين العاطفة والتمثيل، فبقي الضحك ممزوجًا بالحنين.	جعل الحوار يبدو كاعتراف حبٍّ مباشر بلا مفارقة، فاختفى عنصر الفكاهة.
الإيقاع المسرحي	حافظ على سرعة الحوار وتقطيعه، فبقي المشهد نابضًا وحيويًا.	ألغى الإيقاع الحيّ في تبادل الأصوات فجاء النص بطيئًا ساكنًا.
الأسلوب والنبرة	استخدم لغة مكثّفة مرنة تتيح للممثل مساحة للصمت والمفاجأة.	استخدم لغة طويلة تقريرية، فضعفت النبرة الأدائية.
الإحالات الثقافية	حافظ على طابع اللعبة المسرحية القائمة على التضاد بين الظاهر والباطن.	حوّل الموقف إلى مشهد حبٍّ صريح بلا لعبٍ ركحيٍّ أو إيماءٍ صوتي.
الاستراتيجية الترجمية	جعل النص يُؤدّى في تفاعلٍ حيٍّ بين الممثل والجمهور.	جعل النص يُقرأ في خيال القارئ لا على الخشبة.

مناقشة النتيجة

يُحدِّدُ الأثرَ المطلوبَ في هذا المشهد "الفكاهةُ المأساوية" (الكوميديا السوداء)، وهي فكاهةُ موقفٍ مبنيةٍ على مفارقةٍ قاسيةٍ. يتجلى هذا الأثر في اللحظة التي يفوزُ فيها سيرانو (الروح والفكر) بالاعتراف العاطفي الأسمى ("أهواكَ وقد صرتُ لك!").. ليأتي تدخلُ كريستيان (الجسد والوسامة) فظًا وماديًا ليقطفَ الثمرة ("قُبلة!"). بناءً على هذا، **تفوَّقت ترجمةُ عباس حافظ في نقل هذا الأثر الفكاهي المأساوي**، بينما "أغفل" اقتباسُ مصطفى لطفي المنفلوطي هذا الأثر بالكامل.

يكمنُ نجاحُ حافظ في كونه أدركَ "الميكانيكا" المسرحية لهذه الفكاهة؛ لقد نقلَ لنا المفارقة كاملةً، راصدًا صدمة روكسان (تراجعها) وارتباكها ("ماذا؟")، والأهم، "سوء الفهم" المأساوي في سؤالها" :**أنت تسأل؟"**، حيث ظنَّت أن صاحب الروح الشاعرة هو من يطلبُ القبلة بتلك الفظاظة. في المقابل، أضاعَ المنفلوطي هذا الأثر تمامًا لأنه تعامل مع النص كـ "ملخص قصصي"، فحذفَ العناصر الحاسمة للكوميديا: لقد أسقطَ رد فعل روكسان المصدوم، وتجاوزَ عن جملة المفارقة ("أتطلبُ أنت؟")، ودمجَ الحوار مباشرةً في همس سيرانو لكريستيان. بذلك، قُتِلَ الموقفُ الساخر وفُقِدَت المفارقةُ القاسية في ترجمته.

ويَقترح الباحث الترجمة التالية

روكسان: بصوتٍ يرتعشُ بالوجد (نعم... أرتجفُ، وأذرفُ الدمع، وأهواكَ... وقد صِرتُ مِلْكَكَ !القد... أسكرتَ روحي!

سيرانو: لِنفسِه، في ذروة الانتصار (فلتأتِ المنيّةُ إذن !فهذا السُّكْرُ السماويّ... أنا... أنا مَن أبدَعَهُ) !عَلنًا، بصوتٍ عميق (لم أعد أبتغي سوى أمرٍ واحد...

كريستيان : بفظاظةٍ من الأسفل (قُبلة!

روكسان: ترتدُّ للخلف كمن لدغتها أفعى (ماذا؟!

سيرانو : بفزعٍ مكتوم (آه!

روكسان: بصوتٍ جليديٍّ من الخيبة (أتطلبُ... أنت؟

سيرانو: يتلعثم (أجل... أنا... (هامسًا لكريستيان) يا لكَ من مُتعجِّلٍ أبله!

كريستيان: ما دامت هكذا هائِمَة، لا بُدَّ أن أغتنمها!

تُبنى هذه الترجمة المقترحة على مبدأ "تعظيم التناقض" وهو جوهر هذا المشهد. لتحقيق "الأثر الفكاهي المأساوي"، يَتعيَّنُ علينا أولاً دفعُ "الشاعرية" إلى أقصى مدى ممكن؛ فكلما حلقَ سيرانو

وروكسان أعلى في سماء الروح، كان ارتطامُهما بالواقع المادي (الذي يمثله كريستيان) أكثرَ عنفًا وسخرية. لقد استُخدِمت عبارات مثل "يرتعشُ بالوجد"، "أسكرتَ روحي"، و"السُّكْر السماويّ" لرفع مستوى الاعتراف من مجرد "حب رومانسي" إلى "تجربة صوفية" تقريبًا. لقد أصبح سيرانو "مُبدعًا" لهذا السُّكْر، وليس مجرد "سببٍ" له.

تأتي "الفكاهة" (أو الكوميديا السوداء) من الانهيار الفوري لهذه الحالة. فبعد أن بلغنا ذروة الشاعرية، تأتي مقاطعة كريستيان "قُبلة!" كصوتٍ نشازٍ وفَظٍّ يكسرُ الجو الروحي تمامًا. لقد تُرجم رد فعل روكسان ("ترتدُّ للخلف كمن لدغتها أفعى") ووُصف صوتها بـ "الجليديّ" لإظهار الصدمة والتحول الفوري من "الوجد" إلى "الخيبة". إنها لم تعد المرأة الهائمة، بل المرأة التي صُدمت بهذا الطلب المادي الفج، ظنًا منها أنه أتى من صاحب الروح السماوية، وهو ما يُجسِّدُ المفارقة المأساوية والسخرية القاسية للموقف.

21.1.4. النموذج الحادي والعشرون

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

CYRANO (avec un cri de terreur qui fait reculer de Guiche):
Ha ! grand Dieu !… je crois voir
Qu’on a dans ce pays le visage tout noir !
DE GUICHE (portant la main à son visage):
Comment ?
CYRANO (avec une peur emphatique):
Suis-je en Alger ? Êtes-vous indigène ?
p.132

- **ترجمة عباس حافظ**

سيرانو يصرخ صرخة مدوية يتراجع لها الكونت: يا إلهي، إن وجوه أهل هذا البلد سود.
دي جيش (يتلمس وجهه بيديه): وكيف كان ذلك؟

سيرانو (خائفًا): أفي بلاد الجزائر أنا؟ ولعلك أنت من أهل البلاد؟

ص118

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي**

...ثم رفع نظره إلى وجه الكونت وصرخ صرخة هائلة فزع لها الرجل وتراجع بضع خطوات وظل يسأله: ما بالك، ما بالك! فقال: دلني سواد وجهك وظلمته على أنني قد سقطت في خط الاستواء بين قبائل الزنوج، فوا أسفاه ووا سوء حظاه.

ص132

- **التحليل:**

أولًا. التوصيف النصّي

يأتي هذا المشهد في مرحلة متقدمة من المسرحية، حيث يحتدم الجدل بين سيرانو وخصمه *دي غيش* في سياقٍ من المناوشات اللفظية التي تُظهر ذكاء البطل وسرعته في الردّ. بعد سلسلة من التحديات التي حاول فيها *دي غيش* التقليل من شأن سيرانو، يلجأ هذا الأخير إلى سلاحه الأثير :الفكاهة الساخرة القائمة على المفاجأة. فبينما يقترب *دي غيش* بوجهه منه في حوارٍ مشحونٍ بالغرور والنزق، يصرخ سيرانو فجأةً صرخةً تمثيلية مبالغًا فيها، فيرتدّ خصمه إلى الوراء مذعورًا. يقول سيرانو:

«Ha ! grand Dieu !… je crois voir / Qu’on a dans ce pays le visage tout noir !»

ثم يتابع ساخرًا:

«Suis-je en Alger ? Êtes-vous indigène ?»

في لحظة واحدة، تتحوّل المواجهة من جديّةٍ حادّة إلى موقفٍ عبثيٍّ ساخرٍ يملأ المكان بالضحك.

يستند المشهد إلى آلية المفارقة المزدوجة:

1. **مفارقة أدائية** (Comique de jeu) لأن سيرانو يتظاهر بالخوف بينما هو في الواقع المسيطر على الموقف.
2. **مفارقة ثقافية هجائية** (Comique de mots et de culture) لأن السخرية تُوجَّه إلى الآخر، لكنها تنقلب على المتكلّم نفسه، إذ يكشف المشهد عن وعي *Rostand* بالصور النمطية الاستعمارية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر.

في ظاهر الأمر، الضحك يولده "سواد الوجه" المزعوم، لكن في العمق، Rostandيسخر من ذهنية الامتياز الأوروبي التي ترى في السواد نقيضًا للنور. بهذا تتحوّل النكتة إلى فكاهة نقدية مزدوجة :تضحك الجمهور الفرنسي من غرور النبلاء ومن ضيق أفقهم في آنٍ واحد.

تتجلّى الكوميديا هنا في الاصطدام بين اللغة والفعل؛ فالصراخ لا يصدر عن خوفٍ حقيقي، بل عن مسرحيةٍ لفظية يبتكرها سيرانو ليحرج خصمه أمام الجميع. وتتحوّل الجملة إلى عرضٍ صغيرٍ داخل العرض الأكبر، أي إلى مسرح داخل المسرح (théâtre dans le théâtre).

من الناحية الدلالية، تعكس الجملة الأخيرة:

«Suis–je en Alger ? Êtes-vous indigène ?»

مستويين متقابلين من السخرية:

- على السطح، هي دعابة قائمة على الصورة الكاريكاتورية للآخر؛
- في العمق، هي فضح لخطاب التعالي الذي يميّز المجتمع الفرنسي الأرستقراطي، حيث السخرية من الآخر ليست سوى قناعٍ لضعف الذات.

تصنيف الفكاهة:

- **النوع الرئيس** :فكاهة التفوّق + مفارقة ثقافية هجائية.
- **الطابع الفرعي** :فكاهة موقفية سوداء خفيفة .(tragicomique satirique)
- **الدليل النصّي** :صرخة سيرانو المبالغ فيها («Ha ! grand Dieu !...») متبوعة بالسؤال الاستفزازي.(«Suis-je en Alger ? Êtes-vous indigène ?»)
- **آلية الضحك** :تقوم على تضخيم الموقف وتصعيد التوتر حتى يبلغ المفارقة، حين يتحوّل الخوف من سلاحٍ ضدّ سيرانو إلى وسيلةٍ لإحراج خصمه.
- **الأثر على الجمهور** :ضحك لحظيّ مشوب بالدهشة، يتحوّل سريعًا إلى تفكيرٍ في دلالات الصورة التي استُعملت للسخرية، مما يمنح المشهد طابعًا نقديًا يتجاوز سطح الفكاهة.

هكذا يختصر المشهد عبقرية *Rostand* في الجمع بين الذكاء اللفظي والبُعد الثقافي، إذ يُضحك الجمهور من موقفٍ عابرٍ لكنه يُثير أسئلةً عن السلطة، والهوية، والنظرة إلى الآخر.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

نقل عباس حافظ النص بأسلوبٍ عربيٍّ فصيح حافظ على الإيجاز والإيقاع دون أن يقع في الترجمة الحرفية.

»يا إلهي، إن وجوه أهل هذا البلد سود. أفي بلاد الجزائر أنا؟ ولعلك أنت من أهل البلاد؟« جاءت الجمل قصيرة حادة كما في النص الأصلي، ما يعيد الإيقاع المفاجئ للصوت المسرحي. كما استخدم تعبيرًا مهذبًا ("وجوه أهل هذا البلد سود") بدلًا من الصورة الفجّة في الأصل، مراعياً الحسّ الثقافي العربي.
أما المنفلوطي فحوّل الموقف إلى حكايةٍ تفسيرية، وأضاف عناصر لا وجود لها في النص ("خط الاستواء"، "الزنوج")، فزاد من الطابع العنصري وخفّف من البعد الكوميدي. إذًا، حافظ حافظ على روح الفكاهة الأدائية، بينما أضاع المنفلوطي التوازن بين السخرية واللباقة.

ب) المستوى الحواري–الدرامي

يعمل الحوار في الأصل على نظام الضربة الكوميدية الثلاثية :صرخة – دهشة – سخرية. وقد ترجم حافظ هذه البنية بدقة:

"يصرخ صرخة مدوية يتراجع لها الكونت... وكيف كان ذلك؟... أفي بلاد الجزائر أنا؟" في حين أنّ المنفلوطي جعل المشهد خطابيًا متصاعدًا نحو الشرح لا الفعل، ففقدت النكتة طاقتها الآنية.

الترجمة الأولى إذًا أعادت توزيع الإيقاع المسرحي، وحافظت على المفاجأة، وهي جوهر الموقف الكوميدي عند Rostand.

ج) المستوى الركحي (الأدائي)

المشهد يتأسس على الأداء الحركي: صرخة سيرانو، حركة تراجع دي غيش، ثم الاستغراب والتوتر.

لغة عباس حافظ تسمح بتمثيل هذا التتابع بسهولة، لأنها تصف الفعل دون إغراقٍ في السرد.

أما المنفلوطي فيلغي الحركة لصالح الوصف الذهني، مما يجعل المشهد ساكنًا. لذلك، ترجمة حافظ أكثر قابلية للأداء وأكثر انسجامًا مع "الحدث الصوتي" الذي يحرّك الضحك على الخشبة.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	تصنيف وظائف النصوص (التعبيرية / الأدائية)	حافظ على الطبيعة الصوتية والحركية للموقف.	ألغى الطابع الأدائي لصالح الخطاب السردي.
هاوس،1997	التكافؤ الإيقاعي والدرامي	حافظ على سرعة التفاعل والدهشة اللفظية.	أبطأ الإيقاع عبر الوصف والتفسير.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	أبقى الهدف الفني: إثارة الضحك الممزوج بالنقد.	جعل الهدف أخلاقيًا تقريرياً.
جاكوبسون،1960	نقل الأثر الدلالي	أبقى المفارقة قائمة بين الفعل والكلمة.	فسّر الانفعال وألغى المفارقة.
جينيت،1987	زاوية التلقي الأدائي	جعل الجمهور شريكًا في اللعبة الساخرة.	جعل القارئ متلقّيًا سلبيًا.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
بيرمان،1985	الانزياحات الترجمية	خفّف من حدّتها في تكييفٍ ثقافي واعٍ.	حمّل النص دلالة عنصرية صريحة.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	النص يُؤدّى على الركح فعليًا.	النص يُقرأ نظريًا.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

من منظورٍ أدائي، يمثل المشهد نموذجًا لما يسميه » *Rostand* الضحك المتعالي«؛ أي الضحك الذي يحرر الممثل من الموقف ويُبقي الجمهور في موقع المشاركة الذهنية. إنّ الصرخة المفاجئة تمثل ذروة الأداء الكوميدي، لأنها تجمع بين التمثيل والحركة والكلمة في لحظة واحدة.

ترجمة عباس حافظ حافظت على هذا التوازن بين النص والحركة، فنقلت "الخوف المصطنع" بعبارة موجزة تؤدي معناها على الركح. أما المنفلوطي فحوّل المشهد إلى نص قرائيٍّ تقريري، ففقدت اللغة وظيفتها الصوتية، وغاب البعد البصري.

ثقافيًا، وُفّق حافظ في التعامل مع العنصر الاستعماري دون إساءة؛ فقد أبقى "الجزائر" كإشارة جغرافية بريئة، بينما حوّلها المنفلوطي إلى استعارة عنصرية عن "الزنوج"، ما أضعف الرسالة الجمالية للنص.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	قدّم سخرية لبقة تقوم على المفارقة دون إساءة ثقافية.	قدّم نكتة عنصرية مباشرة تُحدث نفورًا أكثر من الضحك.
الإيقاع المسرحي	حافظ على سرعة التفاعل والانفعال اللحظي.	أبطأ إيقاع الحدث بسبب السرد الطويل.
الأسلوب والنبرة	استخدم لغة تمثيلية تصف الفعل في زمنه الحاضر.	استخدم لغة مطنبة تشرح بدل أن تُجسّد.
الإحالات الثقافية	أبقاها نقدًا ساخرًا يوجّه الضحك نحو الغرور لا نحو الآخر.	حوّل السخرية إلى تعليقٍ عنصري مغلق.
الاستراتيجية الترجمية	جعل النص يُؤدّى ويُرى على الخشبة بوضوحٍ أدائي.	جعل النص يُقرأ نظريًا دون إمكانية أدائه.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يَعتمدُ الأثرُ الفكاهي في هذا المقطع على آليات "الكوميديا التهريجية"، التي تُبنى على المبالغة في الأداء الجسدي (صرخة سيرانو وتراجع دي جيش)، وعلى المفارقة بين هذا الأداء المُبالَغ فيه ورد الفعل الحرفي الجاد للشخصية الأخرى (دي جيش). عند فحص الترجمتين، **يتبيَّنُ أن ترجمة عباس حافظ كانت أكثر نجاحًا في نقل هذه الآليات المسرحية المحددة** مقارنةً باقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي.

يتمثَّلُ نجاحُ حافظ في الحفاظ على العناصر الأساسية التي تُشكِّلُ الموقف الكوميدي؛ لقد نقلَ الصرخة (صرخة مدوية) ورد الفعل الجسدي (يتراجع لها الكونت)، والأهم من ذلك،

أنه حافظَ على "اللازمة الكوميدية" الجسدية، وهي حركة دي جيش وهو "يتلمس وجهه بيديه". هذه الحركة هي جوهر الفكاهة، لأنها تُظهِرُ تصديقَه الحرفي للموقف العبثي. في المقابل، **غيَّرَ اقتباسُ المنفلوطي من طبيعة المشهد**؛ فعلى الرغم من نقله للصرخة والتراجع، إلا أنه **حذفَ اللازمة الكوميدية الأساسية** (حركة دي جيش وهو يتلمس وجهه). كما استبدلَ الحوارَ العبثي السريع ("وجوه سود"، "الجزائر") بشرحٍ مطوَّلٍ ومفسِّرٍ ("خط الاستواء"، "قبائل الزنوج")، مما يُبطئُ الإيقاعَ الكوميدي السريع ويُحوِّلُ الموقفَ من مشهدٍ تهريجيٍّ فوريٍّ إلى فقرةٍ سرديةٍ تفسيريةٍ.

ويقترح الباحث الترجمة التالية

سيرانو (صارخًا صرخة رعبٍ تُجفِلُ دي جيش فيتراجع) :آه! يا إلهي!... يُخيَّلُ إليَّ أن للمرءِ في هذا البلدِ... وجهًا أسودَ حالكًا!

دي جيش (يرفعُ يده إلى وجهه بذهول) :ماذا؟

سيرانو (بِخوفٍ مسرحيٍّ مُبالَغٍ فيه) :هل هبطتُ في الجزائر؟ وهل أنتَ... من أهاليها؟

تَسعى هذه الترجمة المقترحة إلى تعزيز "الأداء المسرحي" الذي يُعدُّ مصدر الفكاهة. فاستخدام "صرخة رعبٍ تُجفِلُ" يَنقلُ الأثر المباشر لفعل سيرانو. كما أن رد دي جيش بكلمة "ماذا؟ (?Comment) "يُعدُّ أكثر دقةً لنقل الذهول الحرفي والارتباك الفوري مقارنةً بـ "وكيف كان ذلك؟" (حافظ)، التي تفتح بابًا للاستفهام بدلاً من إظهار الصدمة. وأخيرًا، تَأتي ترجمة الوصف المسرحي (peur emphatique) بـ "بِخوفٍ مسرحيٍّ مُبالَغٍ فيه"، وهو الوصف الدقيق لِما يُقدِّمه سيرانو، حيث لا يَكمنُ نجاحُ المشهد في "خوف" سيرانو، بل في "مبالغته" الواضحة في تمثيل هذا الخوف.

22.1.4. النموذج الثاني والعشرون

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

CYRANO (s'arrêtant devant Christian): *J'ai promis qu'il écrirait souvent !*
(Il le regarde): *Il dort. Il est pâli. Si la pauvre petite*
*Savait qu'il meurt de faim… **Mais toujours beau !***
P145

- **ترجمة عباس حافظ:**

(سيرانو يقف قبالة كريستيان): ماذا أصنع غير هذا الذي أنا صانع... لقد وعدتها أن يكتب إليها كل يوم.

(يتطلع إلى كريستيان) :إنه نائم وسِنان، ولكن الله ما أشدّ شُحوبه... فلو أن فتاته عرفت أنه اليوم يوشك أن يموت جائعًا ضاويًا ...ولكن جماله لا يزال على حاله باقيًا.

ص127

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

حذفٌ كاملٌ للمقطع.

- **التحليل**

أولًا. التوصيف النصّي

يأتي هذا المشهد في الفصل الخامس، بعد أن طالت الحرب، وبدأت تظهر معالم الإرهاق على الجنود، وفي مقدمتهم *كريستيان* الذي ينهكه الجوع والتعب.

يدخل سيرانو في لحظةٍ إنسانية نادرة تجمع بين الوفاء والمرارة، إذ يتوقف أمام صديقه النائم ليذكّر نفسه بالعهد الذي قطعه على روكسان: أن يكتب إليها يوميًّا رسائل حبٍّ باسم

كريستيان.

وهنا، تتجلّى أسمى درجات التضحية الصامتة التي تحمل نغمةً من الفكاهة السوداء، حين يبتسم سيرانو وهو يرى صديقه الشاحب يقول لنفسه: "ولكن جماله لا يزال على حاله باقيًا."

في هذا المزج بين الرقة والحزن، يتحوّل المشهد إلى كوميديا مأساوية داخل الصمت، حيث لا يُضحك الموقف بقدر ما يثير ابتسامةً حزينة، لأن المفارقة تنبع من عمق النبل الإنساني في زمن الانهيار.

تصنيف الفكاهة:

- النوع الرئيس :فكاهة موقفية تراجيدية .(comique de situation tragique)
- الطابع الفرعي :سخرية رقيقة ناتجة عن المفارقة بين المظهر والجوهر.
- الدليل النصّي :المفارقة في الجملة الأخيرة «Mais toujours beau!» :التي تثير ضحكًا متألمًا لأنها تأتي بعد وصف الجوع والذبول.
- آلية الضحك :تنبع من المفارقة بين القسوة والحنان، بين الجسد الضعيف والهيئة الجميلة، أي من *جمالٍ باقٍ وسط فناءٍ شامل*.
- الأثر :ضحكٌ خافت يمرّ في خلفية الحزن، يُعبّر عن الوعي المزدوج لسيرانو الذي يحوّل المأساة إلى لحظةٍ من الرقي الإنساني والاعتراف الصامت بالحبّ غير المعلن.

بهذا المشهد، يصل روستان إلى قمة ما يمكن أن يُسمّى الفكاهة الوجدانية النبيلة؛ فكاهة لا تُسقط المأساة، بل تُلطّفها بنظرةٍ من الحبّ والإيثار.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

حافظت ترجمة عباس حافظ على البنية الوجدانية الدقيقة للنص، فجاءت عباراته مطوّعة للفكرة بذكاء لغوي:

"لقد وعدتها أن يكتب إليها كل يوم... ولكنه ما أشدّ شحوبه... ولكن جماله لا يزال على حاله باقيًا".

اختار المترجم تعبيرًا عربيًا قريبًا من الوجدان المسرحي، يُبرز التناقض اللفظي في "شحوبه / جماله"، وهي مفارقة تنقل روح النص الفرنسي بدقّة.

أما المنفلوطي، فقد حذف المقطع كليًّا، ما يعني أنّه استبعد المشهد لاعتبارات أخلاقية أو سردية، ربما لأنه رآه لا يخدم تسلسل الحبّ المباشر أو لا يتناسب مع النغمة العاطفية الخالصة التي تبنّاها في اقتباسه.

بذلك يفقد النص في اقتباسه العربي جزءًا أساسيًا من البناء النفسي لشخصية سيرانو.

ب) المستوى الحواري–الدرامي

يعتمد المشهد في الأصل على الصمت والتأمل أكثر من الحوار، وهو ما يحوّله إلى لحظة مسرحية مؤثّرة تُبنى على الإيماءة والنظرة.

ترجمة عباس حافظ التقطت هذه النغمة التأملية، فجعلت المقطع خفيف اللفظ غنيّ المعنى، يمكن أداؤه بلغة الجسد قبل النطق.

في حين ألغى المنفلوطي هذا الجانب الأدائي بالحذف الكامل، ففقد المشهد تنوّعه الإيقاعي، وأُزيلت لحظة "الهدوء ما قبل المأساة" التي تمهّد للتحوّل اللاحق في مسار الأحداث.

وبالتالي، تظل ترجمة حافظ أقرب إلى النص الأدائي الذي يحافظ على الصمت كعنصرٍ من عناصر الدراما.

ج) المستوى الركحي (الأدائي)

المشهد القصير في الأصل الفرنسي هو لحظة انتقالية بين مشهدين صاخبين، ويعمل كـ«نَفَسٍ درامي» داخل توتر المعركة.

صياغة عباس حافظ تحافظ على هذه الطبيعة البصرية؛ إذ يمكن للممثل أن يقف أمام صديقه النائم، يتحدث إليه كمن يناجي نفسه، ثم يهمس بالعبارة الأخيرة بنبرةٍ تجمع الحنان والتهكم. أما الحذف عند المنفلوطي، فيقضي على هذه الوظيفة الركحية، فيُفقد المشهد بعده الإنساني المؤثر.

يمكن القول إن حافظ ترجم مشهدًا صامتًا بكلماتٍ ناطقة، بينما ألغى المنفلوطي المشهد لأنّه لم يدرك قيمته الأدائية.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	تصنيف وظائف النصوص (التعبيرية / الأدائية)	حافظ على المشهد بوصفه فاصلة تأملية في بنية الدراما.	حذف المقطع كلّيًا ففقد النص لحظة التوازن بين السكون والفعل.
هاوس،1997	التكافؤ الإيقاعي والدرامي	أبقى على الإيقاع البطيء الذي يمنح العمل عمقًا إنسانيًا.	ألغى الإيقاع التأملي واكتفى بالحركة الرئيسية للحبكة.
فيرمير،1989	نظرية الهدف	حافظ على البنية الوجدانية الخاصة بسيرانو.	ركّز على الخطاب العاطفي العام.
جاكوبسون،1960	نقل الأثر الدلالي	نقل الأثر عبر الصمت والتلميح.	أزال الموقف بدل نقله.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
جينيت،1987	زاوية التلقي الأدائي	أتاح للمتلقي مشاركة الوعي المزدوج للبطل.	حرم القارئ من إدراك عمق المفارقة.
بيرمان،1985	الانزياحات الترجمية	حافظ على الرقي النفسي دون تكلّف.	انزاح ثقافيًا نحو التبسيط الوجداني.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	النص المترجم قابل للأداء بنغمةٍ هادئةٍ وصدقٍ عاطفي.	النص المعدل فقد بعده المسرحي.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يمثل هذا المشهد لحظة التقاء بين الوفاء، والحبّ الصامت، والسخرية النبيلة، وهي السمات الجوهرية لشخصية سيرانو.

فهو يفي بوعده لروكسان حتى في أحلك ظروف الحرب، يكتب باسم غيره، ويخفي آلامه بابتسامةٍ حزينة.

ترجمة عباس حافظ تنقل هذا المشهد بأسلوبٍ يمزج بين الحسّ الشعري والهدوء التأملي، حيث تتحوّل الجملة الأخيرة «ولكن جماله لا يزال على حاله باقيًا» إلى ضوءٍ إنساني في مشهدٍ موحش.

أما المنفلوطي فبحذفه للمقطع، يُفرغ شخصية سيرانو من جانبها الإنساني العميق، فيجعلها أقلّ تعقيدًا وأكثر ميلودرامية.

ثقافيًا، يبرز الاختلاف بين رؤية المسرح كـ«فنّ الأداء» عند حافظ، ورؤيته كـ«نصّ أخلاقي» عند المنفلوطي، مما يجعل الأولى أكثر حداثة وصدقًا فنّيًا.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي / العاطفي	أبقى المشهد مؤثرًا يجمع بين الرقة والمفارقة.	حذف المشهد فاختفى البعد الإنساني والتأملي.
الإيقاع المسرحي	حافظ على الصمت كلحظة توازن درامي ضرورية.	أفقد النص لحظة التنفّس البصري داخل الحرب.
الأسلوب والنبرة	أتاح للنص فسحة للتأمل تؤثر في الجمهور.	جعل السرد متواصلًا بلا توقف.
الإحالات الثقافية	أبرز التناقض الإنساني العميق في صورة شاعرية.	ألغى المفارقة الجمالية بين الشحوب والجمال.
الاستراتيجية الترجمية	عزّز الأداء المسرحي الداخلي للّحظة الصامتة.	أضعف البعد الأدائي للنص.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

تُبرز المقارنة أنّ ترجمة عباس حافظ وعت البنية التأملية في نص Rostand، فحافظت على اللحظة المرهفة التي تزاوج بين المأساة والجمال، بينما أضاع المنفلوطي هذه القيمة بحذفٍ كلّيّ جعل شخصياته أحادية البعد.

لقد نجح حافظ في أن يُحوّل الصمت إلى فعلٍ دراميٍّ مؤثّر، والتهكم الخافت إلى مرآةٍ إنسانية تُثير التعاطف والابتسام معًا.

بهذا تتجلّى عنده الفكاهة التراجيدية الراقية التي تمزج الوفاء بالأسى وتُضفي إنسانيةً عميقة على الموقف المسرحي.

ويَقترح الباحث الترجمة التالية

سيرانو (واقفًا أمام كريستيان، بصوتٍ خافت):

لقد وعدتُها أن يكتب إليها كلَّ يوم...

(يتأمله بنظرةٍ حانية)

إنه نائم... ما أشدَّ شحوبه! لو علمتْ كم يعاني الجوع والتعب... ومع ذلك، ما زال وسيما.

تَسعى هذه الترجمةُ المقترحة إلى إعادة بناء "البنية الساخرة" للنص الأصلي، والتي تَعتمدُ على التراكم المأساوي الذي يَنتهي بمفارقةٍ لاذعة. يَكمنُ الأثرُ في بناء مشاعر الشفقة (شاحب، يموت جوعًا) ثم هدمها فجأةً بملاحظةٍ سطحيةٍ تُظهرُ مرارة سيرانو. إن المفتاح هو "اللازمة الكوميدية "؛ فبدلاً من صياغة حافظ التفسيرية ("جماله لا يزال على حاله باقيًا")، تَستخدمُ هذه الترجمة جملةً اسميةً قصيرةً وحاسمة "ومع ذلك، ما زالَ وسيمًا."!

تُحاكي هذه العبارة، بإيجازها وشكلها التقريريّ (الذي يُفضَّلُ أن يُلقى بنبرة إعجابٍ مُصطَنَع)، العبارةَ الفرنسية ."Mais toujours beau!" إنها تُبرِزُ المفارقةَ القاسية التي يراها سيرانو: في خضم الموت والجوع (وهي أمورٌ عميقة)، يبقى الشيء الوحيد الذي يُعرَّفُ به كريستيان (وسامته السطحية) صامدًا، وهو ما يَجعلُ الموقفَ مثيرًا للضحك المرير.

23.1.4. النموذج الثالث والعشرون

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

LE BRET: *Blessé ?*
CYRANO: *Tu sais bien qu'ils ont pris l'habitude*
De me manquer tous les matins !
P145

- **ترجمة عباس حافظ:**

لوبريه :أو جريحٌ أنت؟

سيرانو :لا ترع يا صاح... ألست تعلم أنّهم قد جعلوا دأبهم ألا يروني بينهم في الصباح؟

ص127

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

...فهرع إليه صديقه لبريه متلهّفًا، وقال له :هل جُرحت؟

قال :لا، لأنّهم يخطئونني دائمًا.

ص142

- **التحليل**

أولًا. التوصيف النصّي

يرد هذا الحوار القصير في خضمّ المعركة الأخيرة، حين يهرع *لوبريه* إلى صديقه *سيرانو* بعد سماع ضوضاء الاشتباك، ليطمئن إلى سلامته.

ورغم الإرهاق والجوع والموت المحيط، يجيب *سيرانو* بجملةٍ تجمع بين الفخر والمرح والسخرية الذاتية:

«Tu sais bien qu'ils ont pris l'habitude / De me manquer tous les matins !»
أي" :*تعرف أنهم تعوّدوا أن يخطئوني كل صباح*".

في ظاهرها، تبدو الجملة دعابة بسيطة بين صديقين، لكنها في العمق تحمل دلالة وجودية عميقة. فالفكاهة هنا درعٌ ضدّ الموت؛ إنها وسيلة البطل للحفاظ على كبريائه الإنساني أمام هشاشة الجسد.

يحوّل Rostandالموقف الدامي إلى لحظة ضوء، حيث يضحك سيرانو من فكرة موته القريب، ويحوّل الخطر إلى عادة يومية، فيسخر من القدر كما يسخر من الأعداء.

تتجلّى في هذا المشهد الفكاهة البطولية (comique héroïque) التي تميّز شخصية سيرانو: ضحكٌ لا يُنكر المأساة، بل يواجهها بابتسامةٍ واعيةٍ تُنقذ الكرامة من الانهيار. فالكوميديا هنا ليست في المضمون، بل في الموقف والروح؛ إنّها لحظة انتصار الإنسان على الخوف، حين يصبح السخرية نفسها سلاحًا.

تصنيف الفكاهة:

- النوع الرئيس :فكاهة التفوّق + مفارقة بطولية .(comique héroïque)
- الطابع الفرعي :سخرية ذاتية من القدر والموت.
- الدليل النصّي — «Tu sais bien qu'ils ont pris l'habitude…» :أي أنّ الموت أصبح عادةً لا تثير الذعر.
- الآلية :يقوم الضحك على التهوين من الخطر من خلال اللغة، إذ يستبدل الخوف بالسخرية، والموت بالاعتياد.
- الأثر :ابتسامة هادئة تُثير الإعجاب لا القهقهة؛ ضحك نبيل يُعبّر عن روحٍ ترفض الانكسار حتى في لحظاتها الأخيرة.

بهذا المشهد الموجز، يختصر روستان فلسفة سيرانو كلّها: الكبرياء، العناد، والسخرية من الموت. إنها فكاهة تنبض بالحياة وسط الرماد.

ثانيًا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

التقطت ترجمة عباس حافظ نغمة السخرية الرقيقة، فاختار تعبيرًا عربيًا رشيقًا يحافظ على التوازن بين الشموخ والدعابة:

"لا ترعَ يا صاح... ألست تعلم أنّهم قد جعلوا دأبهم ألا يروني بينهم في الصباح؟" الجملة مشحونة بوقارٍ لغوي يليق بالموقف، إذ استعمل "لا ترعَ" بديلاً مهذبًا عن "لا تخف"، و"جعلوا دأبهم" بديلاً فصيحًا عن "تعودوا". هذا الأسلوب يمنح اللغة طابعًا كلاسيكيًا متينًا يناسب شخصية سيرانو.

أما المنفلوطي، فاختصر الجملة إلى:

"لا، لأنهم يخطئونني دائمًا"

ورغم أن الترجمة دقيقة في معناها المباشر، إلا أنها فقدت النغمة البطولية والسخرية الهادئة، فبدت الجملة مسطحة لغويًا بلا موسيقى ولا فخر

ترجمة حافظ إذًا أكثر انسجامًا مع روح النص وأسلوب البطل، لأنها جمعت بين الفصاحة والتهكم الكريم.

ب) المستوى الحواري–الدرامي

يقوم الموقف على سرعة الردّ وتبدّل النغمة من الخوف إلى الطمأنينة. ترجمة عباس حافظ تحافظ على هذه الديناميكية: تبدأ بالنداء المفعم بالقلق ("أو جريح أنت؟")، ثم تنتهي بجملة مطمئنة ساخرة ("ألست تعلم أنهم جعلوا دأبهم...").

هذا الانتقال الإيقاعي يحافظ على نبض الحوار المسرحي، بينما جعل المنفلوطي الردّ مقتضبًا يفتقر إلى الإيقاع التصاعدي الذي يولّد المفارقة الكوميدية. إذًا، حافظ حافظ على البنية "سؤال – طمأنة – دعابة"، وهي ما يشكّل جوهر هذا المشهد في النص الأصلي.

ج) المستوى الركحي (الأدائي)

في الأداء المسرحي، يحتاج هذا الحوار إلى وقفة قصيرة بين السؤال والجواب، تسمح للجمهور بالتقاط أنفاسه بعد المعركة.

ترجمة عباس حافظ تُترجم هذا التوقيت الركحي بدقة من خلال طول الجملة وهدوءها، في حين تجعل ترجمة المنفلوطي المشهد يمر بسرعة دون أثرٍ أدائيٍّ واضح. تُبرز ترجمة حافظ التناقض بين *لوبريه القَلِق* و*سيرانو الواثق*، ما يسمح بتمثيل التباين الجسدي والصوتي على الركح.

ثالثًا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	تصنيف وظائف النصوص (التعبيرية / الأدائية)	حافظ على المفارقة الساخرة بين الموت والاعتياد.	ألغى النغمة البطولية لصالح جملةٍ تقريرية مباشرة.
هاوس،1997	التكافؤ الإيقاعي والدرامي	حافظ على الإيقاع المتدرّج الذي ينقل انفعال الشخصية.	اختصر الجملة فأضعف الإيقاع المسرحي.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
فيرمير،1989	نظرية الهدف	ركّز على الأثر الجمالي والتهكمي.	ركّز على نقل المعلومة دون التأثير النفسي.
جاكوبسون،1960	نقل الأثر الدلالي	نقل الأثر عبر الأداء اللفظي والصمت الدرامي.	ألغى البعد الأدائي في الخطاب.
جينيت،1987	زاوية التلقي الأدائي	جعل الجمهور متورطًا في المفارقة البطولية.	جعل المتلقي محايدًا تجاه الموقف.
بيرمان،1985	الانزياحات الترجمية	أبقى على الرقي الأسلوبي والكرامة اللغوية.	انزاح نحو البساطة التقريرية.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	قابلية الأداء المسرحي	نص يُؤدّى بوقفاتٍ وإيقاعٍ أدائيٍّ مدروس.	نص يُقرأ بسرعة دون توقف.

رابعًا. التحليل الأدائي والثقافي

يُجسّد هذا المشهد بمهارةٍ فلسفة الضحك في مواجهة الموت التي تميّز مسرح *Rostand*. فالفكاهة ليست تهرّبًا من الألم، بل موقفًا وجوديًا من الحياة. يُبقي سيرانو ضاحكًا حتى في لحظات الضعف، لأن الضحك بالنسبة إليه فعلُ كرامة، ووسيلةٌ للحفاظ على الذات.

ترجمة عباس حافظ تحافظ على هذا البعد الأخلاقي الجمالي، إذ تُظهر سخريته في صورةٍ من السموّ، بينما يقدّم المنفلوطي الجملة كعبارةٍ اعتيادية تخلو من الدلالة الفلسفية. ثقافيًا، يعبّر الموقف في ترجمة حافظ عن نموذج الإنسان العربي النبيل الذي يواجه المصير

بالسخرية لا باليأس، في حين حوّلها المنفلوطي إلى إجابةٍ بسيطة تُغلق الحوار ولا تفتحه على أي تأمل.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة عباس حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	حافظ على روح الفكاهة البطولية وسخرية التحدي.	حوّل الدعابة إلى ردّ مباشر فاقد للتأثير.
الإيقاع المسرحي	حافظ على الإيقاع المسرحي الصاعد واللحظة الكوميدية الهادئة.	ألغى الانتقال بين التوتر والطمأنينة.
الأسلوب والنبرة	استخدم لغة فصيحة توازن بين الوقار والطرافة.	استخدم لغة مسطّحة خالية من الموسيقى.
الإحالات الثقافية	احتفظ النص بعمقه الفلسفي وسخريته الراقية.	فقد النص رمزيته الوجودية.
الاستراتيجية الترجمية	جعلها لحظة درامية تلخّص فلسفة البطل في مواجهة الموت.	جعل الجملة حوارًا عاديًا.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يَتبيَّنُ أن اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي كان الوحيدَ الذي نجحَ في نقل "معنى" الأثر الفكاهي، على الرغم من تغييرهِ للشكل المسرحي. في المقابل، يبدو أن ترجمة عباس حافظ قد جانبت الصواب تمامًا في فهم العبارة الفرنسية. نَقَلَ المنفلوطي جوهر الموقف ("لأنّهم يخطئونني دائمًا")، مُستخدمًا الفعل الدقيق "يخطئونني" (أي لا يصيبون الهدف)، وهو ما يَحفظُ فكرة "النجاة" الساخرة.

أمَّا ترجمة حافظ ("ألا يروني بينهم في الصباح")، فيبدو أنها أخطأتْ في تفسير الفعل "manquer"، فحوَّلَتْهُ من "الإخفاق في الإصابة" إلى "الإخفاق في الرؤية"، وهو تغييرٌ يُضيعُ السياق العسكري (الرصاص) ويُزيلُ الأثر الفكاهي القائم على الغطرسة واللامبالاة بالخطر تمامًا. لذا، فبرغم تَصرُّفِ المنفلوطي في الشكل، إلا أنه الوحيد الذي أبقى على "مضمون" الفكاهة.

ويقترح الباحث الترجمة التالية

لو بريه: أجُرِحت؟

سيرانو :(ببرود) أوَما علمتَ أنهم قد اتخذوه دَأبًا ...أن يَخطِئوا مَرمَاي، عند كلِّ صباح!

تَكمنُ "شاعريةُ" هذه الترجمة في اختيار ألفاظٍ تُضخِّمُ من سخرية سيرانو. فبدلاً من "عادة " (l'habitude)، تَستخدمُ الترجمة كلمة "دَأبًا"، وهي كلمةٌ ذاتُ جرسٍ فصيحٍ تُوحي بالاجتهاد والمثابرة، وهو ما يَجعلُ المفارقةَ أكثرَ فكاهةً؛ فاجتهادُ الأعداء ومثابرتُهم ("دأبهم") يَنصبُّ على "الفشل" في إصابته.

بدلاً من "يُخفقوا في إصابتي" (وهي ترجمة دقيقة لكنها حيادية)، تَستخدمُ الترجمةُ عبارة "أن يَخطِئوا مَرمَاي". هذه العبارة تُحقِّقُ هدفين: أولاً، هي ترجمة دقيقة للفعل / manquer) يُخطئ الهدف(، وثانيًا، كلمة "مَرمَى" (الهدف) تُعيدُ التركيزَ على سيرانو نفسِه، وكأنه يقول: "لقد اعتادوا أن يكون (أنا) الهدفَ الذي يُخطئونه". إنها تَنقلُ جوهر الفكاهة الساخرة والغطرسة اللامبالية في أن يصفَ سيرانو محاولات قتله اليومية كروتينٍ مملٍّ... يَفشلُ فيه الآخرون بانتظام.

24.1.4. النموذج الرابع والعشرون

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

CYRANO: *C'est vrai ! je n'avais pas terminé ma gazette:*
... Et samedi, vingt-six, une heure avant dîné,
Monsieur de Bergerac est mort assassiné.
(Il se découvre; on voit sa tête entourée de linges.)
ROXANE: *Que dit-il ? — Cyrano ! — Sa tête enveloppée !... Ah, que vous a-t-on fait ? Pourquoi ?*
CYRANO: *« D'un coup d'épée,*
Frappé par un héros, tomber la pointe au cœur ! »...
— Oui, je disais cela !... Le destin est railleur !...
Et voilà que je suis tué dans une embûche,
Par derrière, par un laquais, d'un coup de bûche !
C'est très bien. J'aurai tout manqué, même ma mort.
P210

- **ترجمة عباس حافظ:**

سيرانو: نعم، لم أكن قد انتهيت من سرد الحوادث، ففي يوم السبت السادس والعشرين من الشهر، وقبل العشاء بساعة واحدة، مات السيد دي برجراك قتيلًا.

(يرفع قبعته، وتظهر الأربطة حول رأسه)

روكسان: ويلتاه... ماذا أرى... سيرانو، رأسه ملفوف بأربطة... ويلتاه، ماذا صنعوا بك؟ ويحهم.

سيرانو :بضربة سيف مسددة من كف صنديد إلى صميم القلب، كنت أتمنى أن تكون نهايتي، ولكن القدر قد سخر مني، وهأنذا قتيل من كمين، من سقطة كتلة من الخشب تصيبني من الخلف، لا من أثر طعن وضرب، قطعة خشب هوت فوق رأسي من كف خادم مهين... جميلٌ والله لقد كنت الخاسر حتى في الموت.

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

ثم التفت إلى روكسان وقال لها: إنني لم أتمم لك جريدتي الأسبوعية فاسمحي لي بإتمامها، ثم أنشأ يقول :وفي يوم السبت الثالث والعشرين من شهر مايو سنة 1655 قتل المسيو **سيرانو دو برجراك.**

(حسر قبعته، فظهرت الأربطة مضرجة بالدم)

روكسان: ما صنعوا بك يا صديقي؟

سيرانو :كنت أتمنى طول حياتي أن أموت في ميدان حرب بضربة سيف من يد بطل؛ فقضى الله أن أموت في زقاق ضيق بجذع شجرة من يد خادم، لأكون قد حرمت كل شيء في حياتي حتى الميتة التي أحبها.

- **التحليل:**

أولا. التوصيف النصّي

يَرِد هذا المشهد في الفصل الخامس من المسرحية عند ذروة الأحداث، حين يزور سيرانو صديقته روكسان في الدير في لحظة وداعٍ تراجيدية. يدخل مصابًا في رأسه، محاولًا إخفاء جرحه خلف روح سخرية لا تفارقه حتى الموت. وفيما تكتشف روكسان الحقيقة، يعلن سيرانو موته القادم عبر صيغة تهكمية تحوّل المأساة إلى نكتة قدرية. الجملة المولِّدة للفكاهة هي قوله:

«C’est très bien. J’aurai tout manqué, même ma mort.»

بمعنى :*"جميلٌ! لقد أخفقت في كل شيء، حتى في موتي"*.

تمتزج هنا الكوميديا السوداء بالمفارقة القدرية، حيث يتقاطع الألم بالضحك، ويتحوّل الفشل في الحياة إلى فشلٍ بطوليٍّ في الموت نفسه. يعتمد المشهد على فكاهة الغرابة التي تولّد الضحك من التناقض بين التوقّع البطولي والنهاية العبثية، كما تتجلّى سخرية القدر في مفارقة أن البطل

الذي تحدّى العالم يُقتل من الخلف بضربة خشبة. العنصر المولّد للضحك هو المفارقة القَفْلية التي تُعيد تأويل الموت بوصفه مشهدًا كوميديًا مأساويًا يختصر عبثية المصير الإنساني.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يستخدم عباس حافظ لغة مقتضبة تميل إلى الدقّة والتكثيف، فعبارة «القدر قد سخر مني» تقابل مباشرة«Le destin est railleur» ، وتحافظ على أثرها التهكمي دون إفراط بلاغي. كما أن الجملة الختامية «لقد كنت الخاسر حتى في الموت» تُعيد إنتاج القفلة الساخرة بروحها الأصلية. في المقابل، يضيف المنفلوطي عبارات وجدانية مثل «قضى الله أن أموت» و«الميتة التي أحبها»، ما يخفّف حِدّة السخرية ويحوّل المفارقة إلى تأمل أخلاقي. فبينما يحافظ حافظ على المفارقة اللغوية، يجنح المنفلوطي إلى الانزياح البلاغي الذي يبدّل النغمة من الكوميديا السوداء إلى نبرة رثائية تميل إلى التهوين العاطفي.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يحافظ حافظ على الحوار القصير المتلاحق الذي يعكس إيقاع الأداء المسرحي ويُبرز توقيت السخرية الدقيقة، إذ تعتمد الجمل على التتابع الفوري بين الاعتراف والمفارقة. هذا الإيقاع يتيح للممثل أداء الضحك المرّ في لحظته المناسبة. أمّا المنفلوطي فيعمد إلى السرد المتصل الذي يُلغِي البنية الحوارية ويجعل النص أقرب إلى الحكاية منه إلى المشهد الحي، مما يبدّل الوظيفة الأدائية إلى وصفٍ تأمليٍّ لاحق. تتحوّل الجمل المتبادلة إلى خطابٍ واحدٍ مطوّل، فيفقد النص طاقته التفاعلية القائمة على التبادل الصوتي والتوقفات الإيقاعية التي تصنع لحظة الضحك المسرحي.

ج) المستوى الركحي

تتجلّى في ترجمة حافظ عناصر الحركة والإيماءة المسرحية؛ فالفعل «يرفع قبعته» يعيد الإشارة الركحية الأصلية التي تكشف جرح الرأس، ما يمنح المخرج مساحة للتعبير البصري. كما أن تتابع الجمل القصيرة يسمح بتجسيد الانفعال على الخشبة دون إعاقة الأداء. بالمقابل، يفقد نص المنفلوطي قابليته للأداء بسبب طابعه الوصفي، إذ تُروى الأحداث من الخارج، ولا توجد مؤشرات حركية تمكّن الممثل من تمثيل الفعل. وهكذا تتحوّل الدراما إلى سرد بلاغي يَقصُر عن تحقيق التفاعل البصري والأدائي الذي يميز المشهد الأصلي.

ثالثا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	وظائف النصوص (الإخبارية – التعبيرية – الأدائية).	حافظ على طابعه الأدائي الحي القابل للإلقاء والتجسيد أمام الجمهور.	حوّل المشهد من فعل مسرحي حي إلى وصف قرائي تأملي، فألغى التفاعل اللحظي مع الجمهور.
فيرمير،1989	مبدأ الهدف في الترجمة.	حافظ على الهدف الأصلي: تحقيق الأثر الأدائي والضحك اللحظي داخل العرض المسرحي.	غيّر الهدف من نقل الأداء إلى الإمتاع القرائي، عبر توسيع الجمل وإدخال عبارات وعظية.
هاوس،1997	التكافؤ الأسلوبي والبراغماتي.	حقق التكافؤ بنقل المفارقة والنغمة التهكمية كما في النص الأصلي.	فقد التكافؤ البراغماتي لأن الضحك تحوّل إلى تأمل وجداني، مما أضعف الاستجابة التواصلية.
جينيت،1987	زاوية التلقي والعتبات النصية.	حافظ على الإشارات الأصلية دون تعديل دلالي أو مكاني.	انحرف عن البنية الزمنية والمكانية الأصلية بإضافة تفاصيل تاريخية ودينية.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
بيرمان،1985	تحليل التشويه في الترجمة الأدبية.	التزم بالاقتصاد وحافظ على التوتر الساخر.	مارس نزعات التشويه: التوسعة والتلطيف وإضافة المعاني الأخلاقية.
باسنيت،1998 وبافيس، 2014	الإيقاع الركحي والأداء الحي.	حافظ على الإيقاع المسرحي وسرعة الحوار.	قلّل من قابلية الأداء لهيمنة الوصف.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

ينقل حافظ روح الفكاهة من اللغة إلى الأداء عبر جمل قصيرة تُوجَّه مباشرة إلى الجمهور، فتتحول المفارقة إلى فعل أدائي ملموس: رفع القبعة، كشف الجرح، نطق القفلة بنبرة تهكمية. وهكذا يصبح الضحك نتيجة للتنفيذ الركحي لا مجرد إدراك لغوي. في المقابل، يفقد المنفلوطي هذا البعد الأدائي، إذ تُروى المفارقة بصوت راوٍ خارجي، ما يجعل الضحك مؤجلًا ومجرّدًا. ثقافيًا، يُعيد حافظ إنتاج سخرية القدر بلغة عربية معاصرة دون المساس بجوهر المفارقة، بينما يُدخل المنفلوطي المشهد في إطار الوجدان العربي المجبول على الرضا بالقضاء، فيستبدل سخرية المصير بنغمة دينية رصينة. بهذا، ينتقل النص من كوميديا سوداء أدائية إلى تأمل أخلاقي وجداني، فيتحوّل الفعل المسرحي إلى خطاب ثقافي يخاطب القيم العربية أكثر من إيقاع العرض الغربي.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	ينقل سخرية القدر حرفيًا («القدر قد سخر مني»)، ويُحافظ على الأثر الفكاهي الأسود.	يخفف من سخرية القدر ويستبدلها بلغة وجدانية دينية («قضى الله»)، فيفقد الضحك المرّ.
الإيقاع المسرحي	يعتمد الجمل القصيرة التي تحفظ توقيت المفارقة واللكمة القفْلية.	يستخدم سردًا مطولًا يُضعف الإيقاع ويقضي على التوقيت الكوميدي.
الأسلوب والنبرة	أسلوب مباشر مقتضب، نبرة تهكمية مأساوية متوازنة.	يغلب عليه الطابع الوعظي والتصوير الأدبي المطوّل.
الإحالات الثقافية	يحافظ على الحياد الثقافي ويترجم المفارقة دون إسقاط قيمي.	يضفي مسحة أخلاقية ويغيّر دلالة الموقف الثقافي (الخادم/البطل).
الاستراتيجية الترجمية	يتبع استراتيجية الاقتصاد والحفاظ على الوظيفة الأدائية الأصلية.	يتبع استراتيجية التوسعة والتلطيف والتحوير الزمني.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يُعدُّ هذا المشهد ذروة "الكوميديا السوداء" أو "السخرية المريرة" في المسرحية. يُبنى "الأثر المطلوب" على المفارقة القاسية بين الميتة البطولية التي تمناها سيرانو (بضربة سيف بطل)، والواقع المبتذل لمقتله (بضربة جذع شجرة من يد خادم، ومن الخلف). إن العبارة المفتاحية التي تَحكمُ المشهد بأكمله هي "!Le destin est railleur" :(القدر ساخر!).

بناءً على هذا المعيار، تُظهرُ ترجمةُ عباس حافظ نجاحًا أكبر في نقل الأثر الساخر المُراد، بينما يبتعدُ اقتباسُ مصطفى لطفي المنفلوطي عن هذا الأثر ليعرضَ نبرةً مختلفة. يَكمنُ نجاحُ

حافظ في الحفاظ على العناصر الأساسية التي تُشكِّلُ هذه السخرية: أولاً، نقلهُ الدقيق للعبارة المفتاحية "ولكن القدر قد سخر مني". ثانيًا، إيرادهُ للتناقض الكامل بين الميتة المنشودة ("بضربة سيف... من كف صنديد") والواقع المهين ("كمين... كتلة من الخشب... من الخلف... من كف خادم مهين"). ثالثًا، الحفاظ على خاتمة سيرانو الساخرة ("لقد كنت الخاسر حتى في الموت").

في المقابل، يُغيِّرُ اقتباسُ المنفلوطي نبرةَ المشهد بشكلٍ جوهريّ .الأهم من ذلك، أنه حذفَ العبارةَ المحورية "!Le destin est railleur" (القدر ساخر!). وبدلاً من هذه السخرية اللاذعة، يطرحُ المنفلوطي نبرةً أقرب إلى القَدَرية الدينية ("فقضى الله أن أموت...")، وهو ما يُغيِّرُ تمامًا المعنى الفلسفي للمشهد من "عبثية ساخرة" إلى "تسليمٍ قدريّ."

ويَقترح الباحث الترجمة التالية

سيرانو :صحيح! لم أُنهِ "نشرتي" بعد ... :وفي السبت، السادس والعشرين، قبل العشاء بساعة، مات السيد دي برجراك... غيلة .(يَكشِفُ عن قبعته؛ فتظهرُ رأسه مُضمَّدةً بالأربطة)

روكسان :ماذا يقول؟ — سيرانو! — رأسُكَ مُضمَّد !آه، ماذا فعلوا بك؟ ولماذا؟

سيرانو :(مُقتبِسًا حلمَهُ) "بضربةِ سيفٍ، يُسدِّدُها بطلٌ، فأسقطُ والسيفُ في القلب !..." — نعم، كنتُ أقولُ هذا!... إن القدرَ لَساخرٌ حقًا ! وها أنذا أُقتَلُ في كمينٍ، مِنَ الخلفِ، على يدِ خادِمٍ... بضربةِ حَطَبة !رائعٌ جدًا. سأكونُ قد أخفقتُ في كلِّ شيءٍ ...حتى في ميتتي.

تروم هذه الترجمةُ إلى الحفاظ على "السخرية المريرة" التي هي جوهر المشهد، عبر عدة نقاط: أولاً، تُبرِزُ الترجمةُ الأداءَ المسرحي عبر نقل إعلان سيرانو لموته كـ "خبرٍ" موضوعيٍّ في "نشرته" الأسبوعية ("مات... غيلة"). ثانيًا، تُعيدُ صياغةَ الميتة المنشودة ("فأسقطُ والسيفُ في القلب!") بشكلٍ شاعريٍّ يُعظِّمُ التناقض. ثالثًا، تُبرِزُ العبارةَ المفتاحية "إن القدرَ لَساخرٌ حقًا."!

رابعًا، تَلتزمُ الترجمةُ بـ "التسلسل الدرامي" الذي بَناهُ روستان لوصف المهانة، حيث تَرصُدُ الإهانةَ تصاعديًا: 1. (في كمين)، 2. (مِنَ الخلفِ)، 3. (على يدِ خادِمٍ)، 4. (بضربةِ حَطَبة!). وأخيرًا، تَستخدمُ ترجمة "J'aurai tout manqué, même ma mort" بـ "سأكونُ قد أخفقتُ في كلِّ شيءٍ... حتى في ميتتي"، وهي أدقُّ من "الخاسر" (حافظ) أو "حُرِمت" (المنفلوطي)، لأن الفعل "manquer" هنا يَحملُ معنى "الإخفاق" أو "تفويت الهدف"، وهو ما لَخَّصَ به سيرانو حياته: لقد أخفقَ في الحب، وأخفقَ الآن حتى في تحقيق ميتةٍ لائقة.

25.1.4. النموذج الخامس والعشرون

- **النص المصدر (*Edmond Rostand*)**

CYRANO: *Je crois qu'elle regarde…*
Qu'elle ose regarder mon nez, cette Camarde
(Il lève son épée)
P214

- **ترجمة عباس حافظ:**

سيرانو :أراه ينظر إلي ويحدّق، ليته يجرؤ على النظر إلى أنفي ...القبيح .(يشهر السيف)
ص180

- **اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي:**

أقبل ولا تخف. ما لي أراك تنظر إلى أنفي نظر الساخر الهازئ؟ أشماتة هي أيها الساقط الجبان؟ ص192

- **التحليل**

أولا. التوصيف النصّي

يأتي هذا المشهد في الفصل الأخير من المسرحية، قبيل موت سيرانو بلحظات، حين يبدأ في رؤية طيف الموت ماثلًا أمامه، فيتخيله ككائن حيّ يحدّق فيه متحديًا كبرياءه. إنّ سيرانو، الذي عاش ساخرًا متحديًا العالم، يجد نفسه الآن في مواجهة الموت ذاته، فيسقط من جديد في مفارقة تجمع بين التهكم والبطولة. فحين يقول

«Je crois qu'elle regarde… Qu'elle ose regarder mon nez, cette Camarde»

يربط بين "أنفه" الذي كان موضع فخره وسخريته معًا، وبين "الموت" الذي يجرؤ على النظر إليه. هنا تتحول الفكاهة إلى لحظة مواجهة وجودية، إذ يصبح الضحك وسيلة لتحدي الفناء، ويتحوّل الموت إلى خصم هزلي يُستفزّ بجرأة الساخر. وهكذا يجسّد المشهد ذروة التوتر بين المأساة والكوميديا، حيث يواجه البطل نهايته بنفس السلاح الذي واجه به الحياة: الكلمة الساخرة.

ثانيا. المقابلة الترجمية

أ) المستوى المعجمي–الأسلوبي

يُفقد الجناس الأصلي بين "Camarde" و "nez"في الترجمتين، لكن حافظ يعوّضه بالاقتصاد والتركيز على محور الأنف، مبرزًا المفارقة بين الفخر والتهكم. فعبارته «ليته يجرؤ على النظر إلى أنفي... القبيح» تُحافظ على بُعد السخرية الذاتية وتختصر الجملة في إيقاع سريع يوافق لحظة رفع السيف. أما المنفلوطي فيحوّل الخطاب إلى توبيخ مباشر مليء بالشتائم («أيها الساقط الجبان»)، فيُضعف روح الدعابة ويستبدلها بنغمة هجائية. بهذا، يظل حافظ أقرب إلى الأصل في المزج بين الكبرياء والسخرية، بينما ينزاح المنفلوطي نحو الانفعال الخطابي.

ب) المستوى الحواري الدرامي

يحافظ حافظ على الاختزال الحواري الذي يجعل الموقف لحظة مواجهة خاطفة بين سيرانو والموت، فيغدو النص قابلًا للإلقاء المسرحي بنغمة مفارقة تجمع الغضب والفكاهة. تتوالى

الجمل القصيرة، ويتحقق التوقيت الكوميدي في لحظة رفع السيف. في المقابل، يُطيل المنفلوطي الجمل ويدخل نبرة اتهامية تُخرِج الموقف من الفكاهة إلى الصراع اللفظي، فيفقد النص إيقاعه الأدائي، ويغدو أقرب إلى خطاب وعظي أو مشهد تشاجر، لا إلى مفارقة تهكمية بين الإنسان والموت.

ج) المستوى الركحي

ترجمة حافظ تُبقي على الإشارة الركحية الأصلية (يشهر السيف) التي تنقل الفعل بصريًا وتُبرز التحوّل من التهكم إلى التحدي. كما أن الإيجاز يسمح للممثل بتجسيد الإيماءة الحاسمة في اللحظة المناسبة. أما المنفلوطي، فيستبدل الفعل بالإطناب الإنشائي، فيفقد المشهد بُعده الحركي. لا نجد في اقتباسه ما يوحي بالفعل الركحي، بل تتكاثر الأوصاف اللفظية التي تعيق الإلقاء وتشوّه الإيقاع. وهكذا يظل نص حافظ أقرب إلى الأداء المسرحي، بينما يصبح نص المنفلوطي نصًا قرائيًا متضخمًا لغويًا.

ثالثا. التحليل المؤسَّس نظريًا

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
رايس، 1971	الوظيفة الإضحاكية	حافظ على السخرية الذاتية رغم فقد الجناس.	ألغى التورية وحوّل السخرية إلى خطاب هجائي تقريعي.
هاوس،1997	التكافؤ الأسلوبي	نبرة تحدٍّ مقتصدة تحافظ على التكافؤ البراغماتي.	غيّر النغمة من تهكم مقتضب إلى هجاء مباشر.
فيرمير،1989	مبدأ الهدف	هدفه أدائي يركّز على الفعل الركحي وحركة السيف.	جعل الهدف بلاغيًا قائمًا على الشتم والتحريض.

المرجع النظري	المفهوم / المبدأ	في ترجمة عباس حافظ	في اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي
جاكوبسون،1960	الإيقاع والأداء	اختصر الجمل فحافظ على الإيقاع الأدائي.	أطال الجمل فأخلّ بالتوقيت المسرحي.
بيرمان،1985	التغريب والتطبيع	حافظ على تغريب النص رغم غياب الجناس.	مارس توسعة وتطبيعًا لغويًا أضعف الغرابة الأصلية.

رابعا. التحليل الأدائي والثقافي

يُترجم حافظ الفكاهة إلى فعل أدائي مباشر يجسّد العلاقة المأساوية بين الإنسان والموت، فيحوّل السخرية إلى حركة رمزية حين يرفع سيرانو سيفه متحديًا العدم. هكذا تتكثّف المفارقة: ضحك في لحظة الفناء، وتهكم في وجه القدر. أما المنفلوطي فيعيد الموقف ضمن منطق الأخلاق العربية القائمة على الكرامة والهيبة، فيُفقد المشهد خفته وسخريته السوداء. من ثمّ تتحول الدعابة إلى هجاء، ويغيب البعد الفلسفي الذي يجعل سيرانو ساخرًا من الموت لا غاضبًا منه. وهكذا تتبدّل الفكاهة في الترجمة العربية من مفارقة رمزية إلى مواجهة خطابية، ويتحوّل الضحك إلى غضب لغوي يفقد أثره المسرحي.

خامسًا. التقييم الوظيفي والتأويلي

البعد محلّ التقييم	ترجمة حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأثر الفكاهي	يحافظ على محور الأنف ويعوض الجناس بالاقتصاد الأدائي.	يستبدل التهكم بالهجاء المباشر، فيفقد التورية ويقوّض الفكاهة.
الإيقاع المسرحي	يحافظ على السرعة اللازمة لتوقيت المفارقة.	يبطئ الإيقاع بالإطناب الخطابي.

البعد محلّ التقييم	ترجمة حافظ (الأثر الناتج)	اقتباس المنفلوطي (الأثر الناتج)
الأسلوب والنبرة	نبرة تحدٍّ مقتضبة تمزج الكبرياء بالسخرية.	يعتمد لغة هجومية تقريعية.
الإحالات الثقافية	يحافظ على البنية الأصلية المولّدة للسخرية.	يطبع النص بثقافة التوبيخ الأخلاقي.
الاستراتيجية الترجمية	يتبع اقتصادًا وتعويضًا أدائيًا.	يعتمد توسعة لغوية وتطبيعًا بلاغيًا.

مناقشة نتيجة النقد والمقارنة

يَرتكِزُ "الأثر الفكاهي" في هذا المقطع، وهو في جوهره (سخرية تراجيدية)، على مفارقةٍ لغويةٍ وفلسفيةٍ بالغةِ الدقة تكمنُ في كلمة ."Camarde" هذه الكلمة هي تجسيدٌ فرنسيٌّ أنثويٌّ ("elle") للموت، وتَحمِلُ تحديدًا معنى "ذات الأنف الأفطس .(camus) "وبذلك، تَكمُنُ السخريةُ المُرّةُ في كونِ سيرانو، الرجل الذي عُرِفَ وعانى بسبب أنفه الطويل (رمز حيويته وكبريائه)، يواجهُ في نهايته "الموتَ الأفطس"، في مواجهةٍ أخيرةٍ وساخرةٍ تتمحورُ حول "الأنف."

عند فحص الترجمتين، **يَتبيَّنُ أن كلاً من ترجمة حافظ واقتباس المنفلوطي قد أخفقا في نقل هذا الأثر** .كِلا المترجمَيْن أغفلا النقطةَ الجوهرية (مفارقة الأنف الأفطس)، وقاما بتحويل جنس "الموت" من المؤنث ("elle") إلى المذكر ("أراه ينظر" عند حافظ، و"أراك تنظر" عند المنفلوطي)، وهو ما يُدمِّرُ التجسيدَ الفرنسيَّ الأصلي. ترجمةُ حافظ ("أنفي... القبيح") تُضيفُ صفةً لم يَقُلْها سيرانو في هذا السياق، بينما تخلَّى المنفلوطي عن النصِّ تمامًا لصالح خطابٍ عامٍّ ("أيها الساقط الجبان"). نتيجةً لذلك، فإن الأثر الفكاهي والسخرية التراجيدية المُرادة من النص الأصلي لم تُنقَل في أيٍّ من النموذجين.

وعليه يقترح الباحث الترجمة التالية

سيرانو :(يُحدّقُ في الفراغ أمامه) أظنُّها تُحملِقُ ...أتجرؤُ أن تَرمُقَ أنفي ...تلك، "المنيّةُ الجدعاء !"(يرفعُ سيفَه)

وتتحرى هذه الترجمةُ إلى استعادةِ "الأثر الفلسفي الساخر" ، وذلك عبر معالجة النقطة الجوهرية "Camarde" أولاً، تَلتزمُ الترجمةُ بالتجسيد الأنثوي الأصلي ("أظنُّها"، "تَرمُقَ"، "هي")، وهو ما يُعيدُ للمشهد طابعَهُ الثقافي الفرنسي في مخاطبة "المنيّة."

ثانيًا، وهو الأهم، تَقترحُ الترجمةُ مقابلًا شِعريًا لكلمة "Camarde" (ذات الأنف الأفطس) وهو "المنيّة الجدعاء". كلمة "الجدعاء" (من الجَدْع: وهو قطع الأنف أو تشويهه) هي كلمةٌ ذاتُ جرسٍ شِعريٍّ وتاريخيٍّ أعمق في العربية. هذه الكلمة تُعيدُ ببراعةٍ تأسيسَ "المفارقة الأنفية" التي هي لُبُّ المشهد؛ فها هو سيرانو، ذو الأنف الشامخ، يواجهُ في نهايته "موتًا مُشوَّهَ الأنف". اين تتحول الموت من مجرد نهايةٍ بيولوجيةٍ إلى مواجهةٍ جماليةٍ وفلسفيةٍ ساخرةٍ.

2.4. مقارنة المعالجة الفكاهية عند المنفلوطي وعباس حافظ:

يُعَدّ المشهد المسرحي في *سيرانو دو برجراك* نموذجًا حيًّا للفكاهة التي تقوم على التلاعب اللفظي والمفارقة الموقفية في آن واحد، وهو ما شكّل تحديًا جوهريًا أمام كلٍّ من مصطفى لطفي المنفلوطي وعباس حافظ عند نقله إلى العربية. تكشف المقارنة بين معالجتيهما عن اختلاف جذري في الاستراتيجية الأسلوبية والغاية المضمرة من وراء الترجمة، الأمر الذي انعكس مباشرة على قدرة النص العربي على إحداث الأثر الفكاهي المرجو.

- **المنفلوطي: التوسيع البلاغي وخسارة التوقيت الكوميدي**

اتّسم أسلوب المنفلوطي بميول واضحة نحو السرد المطوّل والإنشائية الأدبية، حتى في المقاطع التي تقوم في أصلها الفرنسي على سرعة الرد وتعاقب الجمل القصيرة. ففي مشاهد السخرية من أنف سيرانو أو تهديده لمنفلوري، عمد المنفلوطي إلى توظيف صور بلاغية مثل تشبيه المسرح بمائدة تُشرح عليها اللحوم، أو وصف الأنف بكونه «أعجوبة من أعاجيب الدهر» (المنفلوطي، 1924، ص. 42). هذا التوسيع البلاغي، وإن منح النص نَفَسًا أدبيًا ينسجم مع ذائقة القراء العرب في مطلع القرن العشرين، إلا أنه أدّى إلى إضعاف عنصر المفاجأة الذي يشكّل أساس الضحك وفق نظرية الإزاحة المفاجئة .كما أنّ الإطناب عند المنفلوطي أدى إلى تسوية الإيقاع(Berman, 1985) ، وهو ما أفقد النص بعضًا من حدّته الكوميدية.

- **عباس حافظ: الاقتصاد الأسلوبي والحفاظ على الإيقاع**

على النقيض من ذلك، اتسمت معالجة عباس حافظ بالإيجاز والوفاء للنص الأصلي، سواء في مستوى البنية الحوارية أو في المحافظة على «الضربة اللغوية» الأخيرة (punchline) التي تؤدي وظيفتها الإضحاكية. فعلى سبيل المثال، حين يهدّد سيرانو مونفلوري بالقول: «سأغرس عصاي على كتفيك»، ترجمها حافظ بصيغة مباشرة مقتضبة: «طَعم عصاي» (حافظ، 1934، ص. 56). هذا الإيجاز حافظ على وحدة الإيقاع وعلى عنصر المفاجأة، وهو ما ينسجم مع مفهوم «الوظيفة الإضحاكية» عند كاتارينا رايس (1971) التي ترى أن نجاح

الترجمة يقاس بقدرتها على إعادة إنتاج الوظيفة النصية الأساسية. كما يتوافق مع منظور هاوس (2015) حول التكافؤ التداولي، إذ يبقي على الأثر الكوميدي الفوري عند المتلقي.

- **البُعد التداولي والثقافي**

تُعدّ الخلفية الثقافية للمترجم بمثابة البوصلة التي توجه خياراته الترجمية، إذ لا يمكن عزل عمله عن الذائقة التي تشربها.

- ففي ترجمة المنفلوطي، نرى كاتباً متأصلاً في البلاغة العربية الكلاسيكية، يسعى بوعي إلى "تأديب" النص الغربي، ليجعله متناغماً مع الذائقة القرائية العربية التي كانت تميل إلى السرد والوعظ. لهذا، تتحول الفكاهة لديه غالباً إلى خطاب إنشائي تقريري، يفقد حرارة لحظة الضحك المباشر وجاذبيتها.
- أما عباس حافظ فقد اعتمد منطق الأداء المسرحي الحي، فأبقى على قصر الحوارات وإيقاعها، مما يجعلها جاهزة للإلقاء على الخشبة. وقد جسّد حافظ بذلك ما دعا إليه رومان جاكوبسون (Roman Jakobson, 1960) بضرورة تحقيق "التحويل البين–لغوي " الذي يضمن الحفاظ على الوظيفة الأدائية)

- **الربح والخسارة في التجربتين**

يُسجَّل للمنفلوطي ربحٌ يتمثل في تطويع النص المسرحي إلى نص أدبي عربي ينسجم مع مشروعه في «التعريب» أكثر من «الترجمة»، وهو ما يمنحه قيمة ثقافية في سياق تاريخ الترجمة العربية. غير أن هذا الربح يقابله خسارة كبيرة على مستوى الوظيفة الكوميدية والآنية الأدائية للنص. على الجانب الآخر، فإن ربح عباس حافظ الأساسي هو نجاحه في الحفاظ على «روح الفكاهة» ووقعها اللحظي على المتلقي، ولو على حساب فقدان بعض الثراء البلاغي الذي ميّز معالجة المنفلوطي.

مناقشة النتائج

تُظهر المقارنة أن المنفلوطي قدّم «أدبًا عربيًا مستلهَمًا» من النص الفرنسي، بينما قدّم عباس حافظ «ترجمة مسرحية» تحافظ على الوظيفة الكوميدية للنص الأصلي. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الهدف المركزي للمشهد هو إضحاك الجمهور وإبقاء إيقاع المسرح حيًّا، فإن معالجة حافظ تبدو أوفى لجوهر النص، وأكثر انسجامًا مع ما يسميه فيرمير (1989) بـ«هدف الترجمة ». الذي يحدد نجاح العمل المترجم وفق الغاية المرجوة منه.

3.4. تحليل تقنيات الترجمة (الحرفية، التأويلية، التكييفية)

1.3.4 الترجمة الحرفية

تُعَدّ الترجمة الحرفية من أقدم الاستراتيجيات وأكثرها إثارة للجدل في ميدان الترجمة الأدبية. وتقوم على نقل النص كلمة بكلمة مع المحافظة قدر الإمكان على البنية اللغوية الأصلية. في حالة مسرحية *سيرانو دو برجراك*، نجد أنّ عباس حافظ كان أكثر ميلاً إلى هذه التقنية، لا سيما في المقاطع الحوارية القصيرة التي تعتمد على الإيجاز والإيقاع. فقد ترجم العبارة الساخرة «Vous trouvez une main» (Rostand, 1898, p. 18) إلى «ولكنك وجدت يدًا» (حافظ، 1934، ص. 22)، وهو اختيار يبرز التماثل الدلالي ويحافظ على المفاجأة الكامنة في الحوار.

هذا النمط من النقل يتوافق مع ما أشار إليه جاكوبسون (1960) من أنّ الترجمة البين–لغوية تقتضي الحفاظ على الوظيفة الأدائية للنص بقدر ما تقتضي الحفاظ على معناه. فالحرفية هنا ليست غاية في ذاتها، بل وسيلة لضمان سرعة التلقي المسرحي والحفاظ على عنصر المفاجأة الكوميدية.

غير أنّ الترجمة الحرفية قد تنطوي على مخاطر واضحة، أهمها فقدان الانسجام الثقافي. فالمفردات أو الصور البلاغية التي تتناسب مع سياقها الفرنسي قد تبدو غريبة على المتلقي العربي. وقد حذّر بيرمان (1985) من هذه الإشكالية، معتبراً أن الحرفية قد تؤدي إلى «اغتراب النص» بدلًا من تقريب المعنى. ورغم ذلك، فقد مثّل خيار عباس حافظ نوعًا من «الحرفية الواعية» التي توازن بين النقل الأمين والملاءمة المسرحية.

2.3.4 الترجمة التأويلية والتكييفية

على الجانب الآخر، نجد أنّ المنفلوطي لجأ إلى الترجمة التأويلية بل وإلى التكييف (Adaptation) في كثير من المواضع. وقد برز هذا بوضوح في مشهد فتاة المقصف، حيث أطنب في الوصف وأضاف تفاصيل غير موجودة في النص الأصلي، فحوّل المشهد من تبادل سريع للأشربة (Rostand, 1898, p. 11) إلى لوحة سردية طويلة تزخر بالصور الأدبية (المنفلوطي، 1924، ص. 20–21). هذا التصرّف يجسّد ما وصفه فيرمير (1989) في نظريته بالهدف(Skopos) ، إذ يُعيد المترجم تشكيل النص بما يخدم جمهورًا مستهدفًا مختلفًا عن الجمهور الأصلي.

التأويل هنا لا يعني الابتعاد التام عن النص، بل إعادة إنتاجه ضمن نسق ثقافي آخر. فالمنفلوطي لم يكن معنيًّا فقط بنقل حوار مسرحي سريع، بل بإعادة صياغته وفق أفق التوقع القرائي العربي في مطلع القرن العشرين، الذي كان يميل إلى الإنشاء البلاغي والوعظي. من هذا المنطلق، يمكن اعتبار المعالجة التأويلية للمنفلوطي محاولة «تدجين» للنص وفق تعبير (فينوتي،1995) ، حيث تُقدَّم المادة الأجنبية بلغة مألوفة وسياق ثقافي قريب من القارئ العربي.

غير أن هذه المقاربة لم تكن بمنأى عن الخسائر؛ إذ إن الإيغال في التأويل قد يفضي إلى طمس الوظيفة الإضحاكية المباشرة للنص. وهنا يتجلى التوتر بين ما حددته رايس (1971) من وظائف نصية (تحديداً التعبيرية والتأثيرية)، وبين الغايات التربوية والبلاغية التي أسبغها

المنفلوطي على العمل. ففن المسرح، الذي يرتكز في جوهره على سرعة التلقي والتفاعل الآني، قد فقد كثيراً من وهج طرافته حين استحال إلى سردٍ قصصيٍ مُسهب.

3.3.4 المقارنة النقدية

يتّضح من خلال المقارنة أنّ كلا المترجمين اعتمد استراتيجيات متباينة تبعًا لرؤيتهما للترجمة ولجمهورهما المستهدف. فبينما جسّد عباس حافظ خيارًا أقرب إلى «الأمانة النصية» بالاعتماد على الحرفية المدروسة، قدّم المنفلوطي «أمانة تأويلية» تقوم على إعادة بناء النص وفق مقاصد جديدة. وإذا كان الخيار الأول يضمن الحفاظ على الوظيفة الكوميدية والإيقاع المسرحي، فإنّ الخيار الثاني يضمن انخراط القارئ العربي في نص مألوف من الناحية البلاغية، حتى وإن كان ذلك على حساب الطرافة الآنية.

وبالعودة إلى هاوس(2015) ، يمكن القول إنّ ترجمة حافظ حققت «تكافؤًا تداوليًا» لأنها أعادت إنتاج الأثر الكوميدي اللحظي، في حين أنّ معالجة المنفلوطي مالت نحو «التكافؤ الثقافي» الذي يقدّم نصًا مقروءًا بلغة عربية مألوفة ولو على حساب البنية الكوميدية. وهنا تتجلى بوضوح جدلية «الربح والخسارة» في استراتيجيات الترجمة الأدبية.

4.4. مدى الحفاظ على روح الفكاهة لدى كل من حافظ والمنفلوطي

تُعدّ روح الفكاهة البُعد الأكثر حساسية في النصوص المسرحية الكوميدية، إذ ترتبط بآلية الإضحاك اللحظي، وسرعة التفاعل مع الجمهور، وارتباط المعنى باللّحظة الأدائية ذاتها. من هنا، تصبح الترجمة تحديًا يتجاوز النقل اللغوي إلى إعادة بناء الوظيفة الكوميدية في سياق ثقافي جديد.

1.4.4 عباس حافظ: الحفاظ على الإيقاع الكوميدي

أظهر عباس حافظ قدرة عالية على الحفاظ على روح الفكاهة من خلال التزامه ببنية الحوار السريع والمباشر. ففي المشاهد التي تقوم على القفلة أو «الضربة اللغوية» الختامية

(punchline)، نجده يترجم بتكثيف ووضوح، كما في مشهد النشال حيث جاء ردّ سيرانو «ولكنك وجدت يدًا» (حافظ، 1934، ص. 22)، وهو نقل حافظ على عنصر المفاجأة الكوميدية المتمثلة في الانقلاب السريع من التوقع إلى المفارقة .(Jakobson, 1960) هذا الأسلوب ينسجم مع ما وصفته رايس (1971) بالوظيفة التعبيرية–الإضحاكية، حيث لا تُقاس جودة الترجمة بمدى الوفاء للنص الحرفي فحسب، بل بمدى نجاحها في إعادة إنتاج الأثر الكوميدي لدى المتلقي الجديد.

كما أن اختيارات حافظ الأسلوبية حافظت على الإيجاز الذي يضمن توقيتًا كوميديًا ملائمًا للأداء المسرحي. وفق هاوس(2015) ، فإن هذا النوع من التكافؤ التداولي يُبقي على الأثر الفوري للنص الأصلي، في حين يسهّل على الممثل العربي تجسيد السخرية على الخشبة دون أن يثقل النص بالشرح أو التفصيل. وعليه، فإن معالجة حافظ يمكن اعتبارها نموذجًا ناجحًا في الحفاظ على روح الفكاهة عبر الاستراتيجية التي تحقق التوازن بين الدقة اللغوية والفعالية الأدائية.

2.4.4. مصطفى لطفي المنفلوطي: بلاغة السرد وفقدان الطرافة اللحظية

على النقيض، اتّسمت معالجة المنفلوطي بميول بلاغية وسردية أثّرت بشكل مباشر على روح الفكاهة. ففي مشهد فتاة المقصف، نلاحظ أنّ الأصل الفرنسي يقدّم سلسلة سريعة من المشروبات التي تُرفض واحدًا تلو الآخر، حتى يأتي النبيذ فيُحدث التحوّل الفكاهي. المنفلوطي، في المقابل، عمد إلى التوسيع والوصف المطوّل للأطعمة والأشربة، وهو ما أفقد الحوار خفة الإيقاع وسرعة المفارقة (المنفلوطي، 1924، ص. 20–21). بهذا، تحوّلت الفكاهة الظرفية المباشرة إلى مشهد أقرب إلى السرد الأدبي، يفيد القارئ لكنه يضعف أثر الضحك الفوري.

يتضح هنا ما أشار إليه بيرمان (1985) من "نزعات التشويه" التي تصيب النصوص المترجمة، ومنها «التوسيع البلاغي» و«التسوية الإيقاعية»، وهما نزعتان بارزتان في معالجة المنفلوطي. كما أن اختياره يعكس نزعة «التدجين» الثقافي فينوتي (1995)، حيث تُقدَّم المادة

الأجنبية بلغة مألوفة للقارئ العربي، ولكن على حساب الوظيفة الكوميدية التي تقتضي سرعة وتكثيفًا.

4.4.3. المقارنة النقدية

تُجلي لنا المقارنة أن عباس حافظ قد نجح في استبقاء روح الفكاهة، مُتوسّلاً بالإيجاز والدقة وضبط الإيقاع المسرحي، في حين آثر المنفلوطي التضحية بتلك الروح كُرمى لبلاغة السرد ومراعاةً للذائقة القرائية العربية آنذاك.

ومن منظور **فيرمير** (1989)، يتبين أن حافظ ظل وفياً لـ "غاية" النص الأصلية (السكوبوس) المتمثلة في إضحاك الجمهور، بينما انحاز المنفلوطي لغاية مغايرة تتوخى إنتاج نص عربي ذي صبغة أدبية، وإن كان ثمن ذلك تلاشي الطرافة الآنية.

قصارى القول، إن وهج الفكاهة كان أسطع حضوراً في ترجمة عباس حافظ، بينما اجترح المنفلوطي نصاً جديداً بمقاصد مختلفة، مازجاً بين الاستلهام الأدبي والتبيئة الثقافية، غير أنه بذلك فرّط في أحد أركان الكوميديا الجوهرية، ألا وهو: سرعة التلقي والأثر الفكاهي اللحظي.

5.4. أثر الخلفية الثقافية للمترجم على إعادة بناء الفكاهة

تُعدّ الخلفية الثقافية للمترجم أحد العوامل الحاسمة في إعادة تشكيل النص الأدبي، ولا سيما النصوص الكوميدية التي ترتبط في جوهرها بالسياقات الاجتماعية والتاريخية والثقافية. فالفكاهة ليست مجرد لعبة لغوية، بل هي خطاب محكوم بمرجعيات ثقافية مشتركة بين المبدع والجمهور. وعليه، فإنّ المترجم حين ينقل هذا الخطاب إلى ثقافة مغايرة، يجد نفسه مضطرًا إلى اتخاذ قرارات تأويلية وتكييفية تتأثر مباشرة بمخزونه الثقافي ورؤيته للترجمة.

1.5.4 خلفية المنفلوطي: البلاغة والوعظ الأدبي

ينتمي مصطفى لطفي المنفلوطي إلى تقليد أدبي عربي كلاسيكي يقوم على البلاغة والإنشاء، ويُعلي من شأن اللغة المصفّاة ذات النزعة الأخلاقية. هذه الخلفية جعلته يتعامل مع النص المسرحي الكوميدي تعاملًا يقرّب النص من الثقافة القرائية العربية في مطلع القرن العشرين. ففي مشهد فتاة المقصف مثلًا، حوّل الموقف الكوميدي القصير إلى سرد مطوّل مليء بالأوصاف الأدبية (المنفلوطي، 1924، ص. 20–21). هذا التحويل يعكس أثر الخلفية الثقافية التي تسعى إلى تهذيب النصوص الأجنبية وإعادة إنتاجها ضمن نسق أخلاقي وبلاغي مألوف.

بذلك، تحوّلت الفكاهة من خطاب أدائي مباشر إلى نص أدبي وعظي، وهو ما يتقاطع مع ما أشار إليه بيرمان (1985) حول «نزعات التشويه» الناتجة عن تدخل أفق المترجم الثقافي في النص، كالتوسيع البلاغي والتسوية الإيقاعية. كما يتقاطع مع منظور (فينوتي،1995)، في مفهوم «التدجين»، إذ يُقدَّم النص الأجنبي بلغة مألوفة وثقافة قريبة من القارئ، حتى وإن فقد وظيفته الأصلية.

2.5.4 خلفية عباس حافظ: وفاء للنص وأفق مسرحي

أما عباس حافظ، فقد تلقّى تكوينًا أدبيًا مختلفًا، ارتبط أكثر بالحركة المسرحية والترجمة المباشرة للنصوص الغربية في مصر مطلع القرن العشرين. هذه الخلفية جعلته أكثر إدراكًا لأهمية الإيقاع المسرحي والوظيفة الأدائية للفكاهة. ففي مشهد النشال، نلمس التزامه بالنص الأصلي حين ترجم المفارقة «ولكنك وجدت يدًا» (حافظ، 1934، ص. 22)، محافظًا بذلك على المفاجأة الكوميدية(Jakobson, 1960) .

هذا الاختيار يعكس خلفية مترجم يرى أنّ المسرح فن أدائي لا يقبل الاستطراد السردي، وأنّ الحفاظ على روح الدعابة يستلزم الإيجاز والتكثيف. من هنا، يتضح أنّ أفق حافظ الثقافي كان

أقرب إلى الجمهور المسرحي، بينما أفق المنفلوطي كان أقرب إلى القارئ المتذوّق للأدب المكتوب.

3.5.4 مقارنة نقدية: جدلية الثقافة في صياغة استراتيجيات ترجمة الفكاهة

تُبرز المقارنة النقدية بين ترجمتي المنفلوطي وحافظ كيف أن **الخلفية الثقافية للمترجم** لا تعمل كإطار معرفي فحسب، بل هي **مُحدِّد بنيوي حاسم** في طبيعة الترجمة الناتجة واستراتيجياتها. يكشف هذا التباين عن طريقتين جذريتين في التعامل مع النص الكوميدي:

أولا: استراتيجية المنفلوطي: التطهير الثقافي وتأكيد الوظيفة الأخلاقية

- انطلق **المنفلوطي** من خلفيته البلاغية والتقليدية التي تقدس اللغة العربية كنص أدبي رفيع، مما دفعه إلى إعادة بناء النص ليكون نصاً عربياً **"أدبياً خالصاً** "يُقرأ ويُتأمل أكثر مما يُؤدَّى ويُضحك.
- تتماشى هذه الرؤية مع **نظرة ثقافية "مُحافظة** "تسعى إلى **"تأديب" النصوص الغربية** وتجريدها من كل ما قد يتعارض مع الذوق البلاغي أو المعايير الأخلاقية السائدة. وقد أسفر ذلك عن **تحييد البعد النقدي والكوميدي الساخر**، وتحويل المفارقات إلى مواعظ أو حِكَم.

ثانيا: استراتيجية حافظ: حفظ الوظيفة الكوميدية والالتزام بالأداء

- في المقابل، حرص حافظ، انطلاقاً من خلفيته المرتبطة بالمسرح والأداء، على صون الوظيفة الكوميدية للنص بوصفها الهدف الأساسي.
- يتمثل هذا التوجه ما أشارت إليه كاثرينا رايس (1971) في تصنيفها للنصوص، حيث أكدت أن الحكم على جودة الترجمة يجب أن يتأسس على مدى تحقيقها لـ الوظيفة النصية الأصلية. وبما أن الوظيفة الأصلية للمسرحية هي إحداث أثر كوميدي (إقناعي/تعبيري)، فإن ترجمة حافظ نجحت في تحقيق هذا التكافؤ الوظيفي.

الخلاصة: اختلاف الهدف (Skopos) في الترجمة

بالاستناد إلى نظرية الهدف لـ هانز فيرمير(1989) ، يمكن القول إن التباين الجذري في الخلفيتين الثقافيتين أسفر عن اختلاف في تحديد هدف الترجمة نفسها:

- **هدف المنفلوطي** :إنتاج نص عربي بلاغي أخلاقي يحمل قيمة أدبية مستقلة عن وظيفته المسرحية الأصلية.
- **هدف حافظ** :إضحاك الجمهور وإبقاء روح الكوميديا حية عبر نقل قابلية الأداء للنص.

هذا التحليل يؤكد أن الترجمة ليست عملية لغوية معزولة، بل هي نتاج **تفاعل قيمي ومعرفي** بين المترجم وثقافة التلقي.

6.4. مدى نجاح الترجمة/ الاقتباس في الحفاظ على الرسالة الإنسانية

لا تقتصر مسرحية *سيرانو دو برجراك* على كونها نصًا كوميديًا يقوم على المفارقات والتهكّم، بل تحمل في عمقها رسالة إنسانية تتعلّق بالكرامة، والصدق، والإخلاص، والدفاع عن القيم الجمالية والأخلاقية. فالرسالة الإنسانية في هذا النص تنبثق من مأساة البطل الذي يخفي مشاعره حبًّا، ومن إصراره على مواجهة العالم بشجاعة رغم أنفه الكبير الذي كان مادة للسخرية. هنا يصبح التحدي أمام المترجمين مزدوجًا: كيف يحافظان على البعد الإضحاكي وفي الوقت نفسه ينقلان البعد الإنساني العميق للنص؟

1.6.4. عباس حافظ: التوازن بين الكوميديا والرسالة

تميّز عباس حافظ بقدرته على التوفيق بين الطابع الكوميدي والبعد الإنساني. فقد التزم في كثير من المقاطع بالاقتصاد اللغوي الذي يحافظ على سرعة الحوار، لكنه لم يهمل الجوانب التي تكشف عن شخصية سيرانو كبطل مثالي وصاحب مبدأ. ففي المقاطع التي يتحدث فيها سيرانو عن شجاعته أو وفائه، جاءت الترجمة أمينة للمعنى الأصلي دون إفراط في التهويل، مما ساعد على إبراز إنسانية البطل إلى جانب طرافته (حافظ، 1934، ص. 56).

هذا النهج يتماشى مع منظور رايس (1971) حول الوظائف النصية المتعددة، حيث اعتبرت أن النص الواحد قد يجمع بين الوظيفة الإضحاكية والوظيفة التعبيرية، وأن نجاح الترجمة يتحدد بقدرة المترجم على الموازنة بينهما. كما أنّ حفاظ حافظ على الخطاب الإنساني يتوافق مع ما أشارت إليه هاوس (2015) من ضرورة مراعاة الأثر التداولي الكلي للنص على المتلقي الجديد، لا الاقتصار على وظيفة واحدة.

2.6.4. مصطفى لطفي المنفلوطي: تغليب البعد الأخلاقي والوعظي

على النقيض، نجد أنّ المنفلوطي ركّز على الرسالة الأخلاقية في النص، متأثرًا بخلفيته الأدبية والثقافية. فقد ضخّم بعض المقاطع التي تتناول القيم الإنسانية كالصدق والوفاء، وأضاف أبعادًا وعظية لم تكن موجودة في الأصل، مما منح النص طابعًا أخلاقيًا قويًا (المنفلوطي، 1924، ص. 34). هذا الخيار جعل القارئ العربي يتلقّى النص باعتباره «عبرة أدبية» أكثر من كونه خطابًا كوميديًا مسرحيًا.

ورغم أن هذا التوجه عزّز الرسالة الإنسانية، إلا أنه أضعف الجانب الكوميدي، وهو ما يؤكّد ما أشار إليه بيرمان (1985) في تحليله لنزعات «التوسيع البلاغي» و«إفقار الطابع الكوميدي» عند بعض المترجمين. ومع ذلك، فإنّ معالجة المنفلوطي تمثّل نوعًا من «إعادة التكييف» الذي يجعل النص الأجنبي أكثر انسجامًا مع الثقافة العربية في ذلك العصر، حتى لو كان على حساب الوظيفة الإضحاكية.

3.6.4.المقارنة النقدية

من خلال المقارنة، يتضح أنّ عباس حافظ قدّم نصًا متوازنًا يبرز الطابع الإنساني لسيرانو دون أن يُفقد النص روح الكوميديا، بينما قدّم المنفلوطي نصًا يعلي من شأن الرسالة الأخلاقية على حساب الفكاهة. ووفقًا لمنظور فيرمير (1989)، يمكن القول إنّ حافظ التزم بـ *Skopos* الأصلي للنص الذي يجمع بين الإضحاك والتأمل الإنساني، في حين أعاد المنفلوطي تحديد الهدف بما يخدم مشروعه الأدبي–الأخلاقي.

إنّ نجاح الترجمة في الحفاظ على الرسالة الإنسانية يتحدد بقدرة المترجم على إبراز القيم العالمية للنص دون التضحية بالوظيفة الأدائية. من هذا المنطلق، يمكن اعتبار ترجمة حافظ أكثر انسجامًا مع طبيعة النص الأصلي، بينما تمثّل معالجة المنفلوطي مثالًا على التكييف الثقافي الذي يحافظ على الرسالة الإنسانية ولكن في صيغة مختلفة.

7.4.نقد للنقلين ومقارنتهما

1.7.4 نقد معالجة المنفلوطي

اتّسم اقتباس المنفلوطي بقدرة إنشائية أدبية جعلت النص قريبًا من الذائقة العربية آنذاك، لكنه في الوقت ذاته ابتعد عن جوهر النص المسرحي الكوميدي. فقد مال إلى التوسيع والتهويل في مواضع تتطلب سرعة الحوار، الأمر الذي أدّى إلى فقدان الإيقاع الكوميدي (المنفلوطي، 1924، ص. 20–21). هذا التوجّه يعكس ما أشار إليه بيرمان (1985) من نزعات «التسوية الإيقاعية» و«التوسيع البلاغي» التي قد تضر بوظيفة النص. كما أنّ انحراف المنفلوطي نحو الطابع الوعظي والأخلاقي جعله يعيد تحديد هدف النص بما يتلاءم مع مشروعه الثقافي، في إطار ما وصفه (فينوتي،1995) بـ«التدجين» الذي يطمس أحيانًا الطرافة الأجنبية ويعيد إنتاجها بلغة مألوفة للجمهور المحلي.

ورغم هذه المآخذ، يمكن النظر إلى معالجة المنفلوطي كخطوة تأسيسية في مسار تعريب الأدب المسرحي الغربي، حيث شكّلت مدخلًا للقارئ العربي للتعرّف على نصوص لم يكن مألوفًا تداولها آنذاك.

2.7.4 نقد معالجة عباس حافظ

أما عباس حافظ، فقدّم معالجة أقرب إلى الترجمة المباشرة التي تحافظ على روح النص الأصلي وإيقاعه الكوميدي. اتّسمت ترجمته بالإيجاز والوفاء، فاستطاع أن ينقل المفارقات الساخرة بسرعة ووضوح، وهو ما يتوافق مع ما أكّد عليه جاكوبسون (1960) بضرورة الحفاظ على الوظيفة الأدائية للنص في الترجمة البين–لغوية. ومع ذلك، فإنّ التزام حافظ بالنص الحرفي أحيانًا قد يوقع المتلقي العربي في صعوبة تقبّل بعض التعابير أو الصور التي تظل مشدودة إلى سياقها الفرنسي. وهذا ما يوضّح محدودية خيار «الأمانة المطلقة» الذي قد ينجح في الإبقاء على الوظيفة الكوميدية لكنه يضعف أحيانًا على المستوى الثقافي.

3.7.4 المقارنة النقدية

استناداً إلى رؤية رايس (1971)، التي تُعنى بالوظائف النصية، يمكن القول إن المنفلوطي قد آثر التضحية بالوظيفة الفكاهية مُعْلياً من شأن الوظيفتين التعبيرية والوعظية، في حين نجح حافظ في استبقاء روح الدعابة، وإن جاء ذلك أحياناً على حساب الثراء البلاغي.

أما هاوس (2015)، التي تؤطر الترجمة ضمن مفهوم التكافؤ التداولي، فتُظهر أن معالجة حافظ كانت الأقدر على استحضار الأثر الآني لدى الجمهور المسرحي، بينما جنحت معالجة المنفلوطي نحو تحقيق تكافؤ ثقافي ينسجم مع المتلقي العربي.

ومن منظور فيرمير (1989)، الذي يرتكز على مبدأ "الغاية" في الترجمة، يتضح أن حافظ ظل وفياً للمقصد الأصلي للنص المتمثل في الإضحاك، بينما أعاد المنفلوطي صياغة الغاية ليُحيل النص إلى خطاب عربي ذي رسالة تربوية. وتأسيساً على ذلك، نخلص إلى أن ترجمة حافظ كانت الأقرب لطبيعة النص الأصلي، بينما جاء اقتباس المنفلوطي أكثر استجابةً وتناغماً مع ذائقة عصره

خلاصة المقارنة النقدية

يُظهر التحليل المقارن أنّ ترجمة عباس حافظ واقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي لا ينتميان إلى المنطق نفسه من حيث الغاية ولا من حيث الأدوات؛ فبينما يقدّم حافظ معالجة أقرب إلى روح النص الأصلي، حريصة على الحفاظ على الإيقاع المسرحي والمفارقات الساخرة والبناء الكوميدي، يقدّم المنفلوطي إعادة كتابة أدبية ذات طابع عربي واضح، تُغلِّب الهمّ الأخلاقي والبلاغي على الوظيفة الكوميدية.

وقد اتّضح من خلال تطبيق الأطر النظرية—خاصة نماذج Reiss و Houseو—Vermeerأنّ نجاح كلّ معالجة لا يُقاس بدرجة الوفاء الحرفي للنص المصدر فحسب، بل بمدى **اتساقها مع الهدف الذي حدّده المترجم لنصّه** ومع السياق الثقافي الذي يكتب له. ففي حين التزم حافظ بما يمكن اعتباره الـ: Skopos الأصلي للمسرحية—وهو المزج بين الإضحاك والتأمل الإنساني—انصرف المنفلوطي إلى إعادة بناء النص بما يخدم مشروعه الأدبي، مؤكدًا القيم الأخلاقية ومضخّمًا البعد الوعظي، حتى لو جاء ذلك على حساب سرعة الحوار والإيقاع الكوميدي.

إنّ هذه المقارنة تُبرز اختلافًا جوهريًا في مقاربة الفكاهة:

- **حافظ:** سعى إلى *المعادِل الأدائي* الذي ينقل أثر الضحك ويضمن بقاء المفارقة حية في النص العربي، ولو واجه ذلك تحديات ثقافية.
- **المنفلوطي:** استهدف *المعادِل الثقافي* الذي يقرّب النص من ذائقة القارئ العربي في زمنه، ولو ابتعد عن البنية الكوميدية الأصلية.

ومن هذا المنظور، لا يمكن اعتبار إحدى المقاربتين «صحيحة» والأخرى «خاطئة»؛ فكلّ معالجة تستمد قيمتها من الإطار الوظيفي الذي تعمل ضمنه. فترجمة حافظ تبدو أقرب إلى طبيعة النص الأصلي، وأكثر قدرة على استعادة أجواء المسرح الفرنسي، بينما تمثّل معالجة

المنفلوطي محاولة مبكّرة لتكييف الأدب الدرامي الغربي مع السياق العربي، وهو ما يمنحها شرعية تاريخية وجمالية مختلفة.

وبذلك، تُظهر المقارنة أنّ الاختيار الترجمي ليس مجرّد تقنية، بل **موقف ثقافي وجمالي** يرتبط بوعي المترجم، وبسياق التلقي، وبالغاية التي يوجّه إليها النص. ومن ثَمّ، تتجلّى قيمة كل معالجة في قدرتها على بناء جسور مختلفة مع القارئ: جسر يحافظ على روح الفكاهة الأصلية، وجسر آخر يعيد صياغتها ضمن رؤية عربية جديدة

خاتمة

- **خاتمة**
- **قائمة المصادر والمراجع**
- **الملاحق**

خاتمة

تكشف هذه الدراسة، من خلال تحليل ترجمة الفكاهة في مسرحية *سيرانو دو برجراك* ومقارنتها بين اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي وترجمة عباس حافظ، عن طبيعة الإشكاليات التي تواجه المترجم عند التعامل مع الخطاب المسرحي الهزلي، حيث تتقاطع البنية الحوارية مع الأبعاد الثقافية والأدائية للنص. وقد كان هدف البحث الوقوف على الكيفية التي نُقلت بها الوظيفة الكوميدية، ومدى حفاظ كل معالجة عربية على روح النص الأصلي وأثره الجمالي.

وبالعودة إلى الإشكالية الرئيسة: هل يمكن للمترجم العربي نقل روح الفكاهة الفرنسية كما وردت في النص المصدر، أم أن ذلك يستلزم قدراً من التصرف الإبداعي؟

- تُظهر النتائج أنّ نقل الفكاهة ليس عملية تقنية محضة، بل هو فعل تأويلي رفيع لا يتحقق إلا بقدر ما يمتلكه المترجم من وعيٍ نصّي وثقافي؛ فالحرفية الخالصة عاجزة عن اقتناص جوهر الدعابة، كما أنّ الإفراط في التصرّف قد يُفضي إلى طمس روح النص، وبين هذين الحدّين تتحدد مساحة الإبداع التي تُبقي للفكاهة أثرها وفاعليتها.

أما بخصوص الأسئلة الفرعية، فقد أظهرت الدراسة ما يلي:

- **اختلاف معالجة الفكاهة** بين النص الأصلي وكل من المنفلوطي وحافظ؛ إذ نحا المنفلوطي نحو خطاب قصصي مطوَّل أفقد المواقف الهزلية سرعتها وإيقاعها، بينما حافظ على مستوى أعلى من الالتزام بالحوار المسرحي وبآلية الدعابة القائمة على المفاجأة.
- **أثر الفروق الثقافية** كان واضحًا؛ فبعض الإشارات الهزلية الفرنسية فقدت دلالتها في النص العربي، ما استدعى من المترجمين خيارات تعويضية بدرجات متفاوتة.

- **التوازن بين الأمانة وروح الفكاهة** ظهر باعتباره تحديًا جوهريًا؛ إذ نجح حافظ في الحفاظ على الإيقاع الكوميدي، لكنه تعثّر أحيانًا عند نقل الإيحاءات الثقافية، بينما أعاد المنفلوطي صياغة الفكاهة بما ينسجم مع ذائقة عصره على حساب خاصية الأداء المسرحي.
- **الاستراتيجيات الترجمية** أثبتت أنّ لكل نوع من الفكاهة (لفظية، ظرفية، بصرية، ساخرة، ثقافية) متطلبات خاصة، وأن نجاح الترجمة مرتبط بالقدرة على اختيار التقنية المناسبة لكل نوع.
- الخلفية الثقافية للمترجم كانت مؤثرة بجلاء؛ فقد وجّهت خيارات المنفلوطي نحو خطاب تربوي–بلاغي، بينما جعلت حافظ أقرب إلى الحس الأدائي للمسرح الأوروبي.

أما الفرضيات، فقد كشفت الدراسة النتائج الآتية:

الفرضية الأولى (اختلاف معالجة الفكاهة بين النصوص الثلاثة):

أثبت التحليل أنّ هذه الفرضية صحيحة؛ فقد ظهرت فروق بنيوية ومنهجية واضحة بين النص الأصلي ومعالجتي المنفلوطي وحافظ، سواء في الإيقاع أو في طبيعة الدعابة أو في درجة الالتزام بالبنية المسرحية.

الفرضية الثانية (أثر الفروق الثقافية):

أكدت الدراسة بجلاء الدور الحاسم للعامل الثقافي؛ إذ تبيّن أنّ جزءًا معتبرًا من الفكاهة الفرنسية يرتبط بإحالات تاريخية واجتماعية لا تنتقل مباشرة إلى العربية دون إعادة تأويل أو تعويض دلالي.

الفرضية الثالثة (الحاجة إلى التكييف الإبداعي عند تعذّر الحرفية):

أظهرت النتائج أنّ هذه الفرضية تصدق جزئيًا؛ فقد وفّق عباس حافظ بين الأمانة والتكييف في مواقف عديدة، بينما ذهب المنفلوطي نحو إعادة كتابة واسعة، ما يؤكد أنّ الترجمة الناجحة تتطلب مرونة محسوبة لا إفراطًا ولا تفريطًا.

الفرضية الرابعة (اختلاف فاعلية الاستراتيجيات باختلاف نوع الفكاهة):

اتضح أنّ أنواع الفكاهة لا تخضع لمقاربة واحدة؛ فالفكاهة اللفظية تستلزم حلولًا مبتكرة، بينما تستجيب الفكاهة الظرفية والبصرية لخيارات تكييفية أوسع، مما يجعل الاستراتيجية المناسبة رهينة بطبيعة الدعابة ذاتها.

الفرضية الخامسة (أثر الخلفية الثقافية والفكرية للمترجم):

أبرزت الدراسة أن المرجعية الفكرية للمترجم تُوجّه خياراته بعمق؛ إذ قاد الميل الإصلاحي–البلاغي المنفلوطي إلى خطاب تربوي مطنّب، بينما جعلت خلفية حافظ الأدبية–المسرحية ترجمته أقرب إلى الحس الإيقاعي للأداء الأوروبي.

وفي مجملها، تكشف هذه النتائج أن ترجمة الفكاهة المسرحية ليست فعلًا لغويًا محضًا، بل ممارسة تأويلية تتقاطع فيها المعرفة الدرامية مع الوعي الثقافي، حيث يتحوّل المترجم إلى وسيط يعيد إحياء الإيقاع الهزلي في فضاء جديد. ومن هذا المنظور، يمكن القول إن المنفلوطي أعاد صوغ النص وفق رؤيته الأدبية الخاصة، في حين اقترب حافظ من جوهر الروح المسرحية الفرنسية. وبين هذين القطبين تتشكّل جدلية الربح والخسارة التي تُلازم كل ترجمة؛ فهي ليست عائقًا، بل جزءٌ أصيل من فلسفة الإبداع الترجمي، حيث يُعاد خلق النص في لغة أخرى دون أن يتكرر بالكيفية ذاتها.

النتائج الأساسية

تكشف هذه الدراسة أنّ ترجمة الفكاهة المسرحية في *سيرانو دو برجراك* ليست مجرّد عبور لغوي، بل هي نسجٌ معقّد تتشابك فيه الخيوط النصية والثقافية والأدائية. إنها، في جوهرها، تشبه **زرابي أصفهان**؛ عملاً دقيقًا تُنسَج خيوطه ببطءٍ وصبر، حيث لا يكشف الجمال عن نفسه في تفصيل واحد، بل في اكتمال النسيج كله. وهكذا هي الترجمة: يُمسك المترجم بخيط من الأصل، وقد يحصل أن يضيف إليه خيطًا من رؤيته أو يلونه بغير لونه، فينتج أثرًا جديدًا يحمل بصمته دون أن يتخلى عن روح النص الأول.

- **أولًا**

أظهر التحليل أنّ الفكاهة المسرحية ليست أثرًا لغويًا فحسب، بل هي زمن داخلي وإيقاع حركي. إن الدعابة في النص الروستاندي تقوم على المفاجأة والضربة السريعة، وحين يفقد النص هذا الزمن يفقد ضحكته. وقد نجح عباس حافظ في الحفاظ على هذا "الإيقاع الخاطف"، بينما أعاد المنفلوطي تشكيل الزمن المسرحي ضمن نسق قصصي مطوَّل، فكان كمن أعاد ترتيب خيوط الزربية بطريقة تُغيِّر وحدتها الإيقاعية.

- **ثانيًا**

تؤكد النتائج أن الترجمة تتحرك ضمن جدلية الربح والخسارة. فقد ربح المنفلوطي انسيابًا بلاغيًا ينسجم مع ذائقة عصره، لكنه خسر الشحنة المسرحية التي تجعل الفكاهة فعلًا حيًّا. وعلى الجانب الآخر، ربح حافظ الوفاء للبنية المسرحية، لكنه فقد أحيانًا اللمسة البلاغية الرفيعة. وهكذا بدا كل مترجم كنسّاجٍ يغيّر موضع بعض الخيوط ليحافظ على توازن الزربية الكلّي، ولو اقتضى ذلك التضحية ببعض التفاصيل.

- **ثالثًا**

أظهر البحث أن الخلفية الثقافية ليست سياقًا خارجيًا للترجمة، بل هي جزء من نسيجها ذاته. فقد حمَل المنفلوطي النص إلى عالمه الوعظي–الأدبي، بينما حمله حافظ نحو الحس المسرحي الغربي. وكما تُظهر زرابي أصفهان توقيع صانعها في انحناءة خيط أو اختيار لون، كذلك تكشف الترجمة عن "توقيع المترجم" في نبرة السخرية أو في مسار الجملة أو في طبيعة الإيحاء.

- **رابعًا**

بيّنت الأمثلة أنّ التكافؤ الأسلوبي لا يعني التكافؤ التداولي. فقد حافظ المنفلوطي على فخامة التعبير، لكنه أضعف أثر اللحظة الكوميدية التي تعيش على اللمح الخاطف. بينما حافظ أعاد

إنتاج الفعل التداولي السريع، فجاء نصه أقرب إلى الأداء منه إلى الاستعارة البلاغية. وهنا يُفهم أنّ الترجمة لا تنقل الجملة كما هي، بل تنقل وظيفتها وموقعها داخل "نَسَق الضحك."

- **خامسًا**

أما اللعب اللفظي—باعتباره أحد أدقّ خيوط الزربية—فقد أظهر مقاومة عالية للنقل. فالجناس والتورية والإيحاء الصوتي كثيرًا ما فقدت بنيتها الأصلية، لكن حافظ عوّض ذلك بضربات لغوية تؤدي وظيفة مشابهة في العربية، وكأنّه يغيّر لون خيط ليحافظ على "رونق الشكل العام". وهو ما ينسجم مع رؤية جاكوبسون بأن الحفاظ على الأثر أولى من الحفاظ على الآلية.

- **سادسًا**

أثبتت الدراسة أن المسرح نصّ يُكتب ليُؤدّى، لا ليُقرأ فقط. وبذلك كان تحويل المنفلوطي للنص إلى قالب قصصي بمثابة تحويل زربية ثلاثية الأبعاد إلى لوحة مسطّحة. أما حافظ، فحاول الحفاظ على قابلية النص للإلقاء، ليبقى الإيقاع الكوميدي نابضًا. وهذا يكشف أن الوسيط—قراءة أو أداء—يشكّل حقيقة النص ويعيد رسم حدوده.

- **سابعًا**

وفي رؤوس الخيوط الأخيرة من هذا التحليل، يتبيّن أن ترجمة الفكاهة ليست إعادة إنتاج للنص، بل **خلق ثانٍ له** .فالمنفلوطي لم يترجم المسرحية بقدر ما أعاد "تهذيبها" لتناسب جمهوره، بينما حافظ حاول الاقتراب من نبض السخرية الفرنسية في دقّتها وحِدّتها. وبين هاتين المقاربتين تتشكّل جدلية الترجمة الكوميدية:

إنها ليست نقلًا، بل **نسيجًا جديدًا**؛

وليس الهدف أن تتطابق الزربية المنسوجة مع الأصل، بل أن تُبقي روح الجمال قائمة في لغتها الجديدة.

التوصيات والتوجهات المستقبلية

أبرز ما تكشفه الدراسة التطبيقية هو أنّ ترجمة الفكاهة المسرحية تظل مجالًا معقدًا يحتاج إلى وعي لغوي وثقافي وأدائي في آنٍ واحد. بناءً على النتائج السابقة، يمكن صياغة مجموعة من التوصيات العملية للمترجمين والمدرّبين والناشرين، إضافة إلى اقتراح توجهات مستقبلية للبحث في هذا المجال.

أولًا: توصيات عملية للمترجمين

ينبغي على المترجم الذي يتعامل مع النصوص الكوميدية أن يوازن بين الوفاء للنص الأصلي وملاءمة الجمهور الهدف. فالترجمة الحرفية الخالصة قد تؤدي إلى ضياع الأثر الإضحاكي إذا كانت الآلية اللغوية غير قابلة للنقل، في حين أن التكييف المفرط قد يفقد النص نبرته الساخرة. الحلّ هو اتباع تقنية التعويض، أي البحث عن آلية لغوية أو تداولية بديلة تحقق نفس الوظيفة الإضحاكية في السياق العربي، حتى لو اختلفت في الشكل .(Jakobson, 1959) وقد أثبت عباس حافظ فعالية هذا الخيار عندما لجأ إلى الخيار الأدائي في ترجمته.

كما يُنصح المترجم بالانتباه إلى عنصر **الإيقاع**، لأن الفكاهة المسرحية تعتمد على السرعة والمفاجأة. وهنا يتضح أن طول الجملة قد يضعف من التأثير الكوميدي، كما ظهر في أسلوب مصطفى لطفي المنفلوطي. ولذلك، من المهم تبني مبدأ "الاقتصاد الأسلوبي" الذي يحافظ على حيوية الحوار ويعزز قابلية الأداء على الخشبة.(House, 1997)

ثانيًا: توصيات في مجال التدريب

ينبغي إدراج مواد خاصة بترجمة الفكاهة ضمن برامج تعليم الترجمة التحريرية. هذه المواد يجب أن تعلّم الطلبة كيفية التعامل مع المحسنات البديعية غير القابلة للنقل، وكيفية اتخاذ القرار بشأن التعريب أو التكييف أو الحذف. كما يمكن أن تُدرّبهم على إدراك الفوارق الثقافية

في إدراك الفكاهة، وهو ما أكدته نظرية الهدف (Vermeer, 1989) التي تشدد على أن غاية الترجمة تحدد إستراتيجيتها.

من التوصيات كذلك تشجيع الطلبة على القيام بتجارب أدائية للنصوص المترجمة، بحيث يقرأون الحوار بصوت مرتفع أو يؤدونه على نحو مسرحي، للتأكد من قابليته للإلقاء. هذه الخطوة تكشف لهم الفارق بين نص صالح للقراءة فقط، وآخر صالح للأداء أمام جمهور.

ثالثًا: توصيات للناشرين والمخرجين

ينبغي للناشرين والمخرجين أن يدركوا أنّ الترجمة الأدبية ليست دائمًا ملائمة للعرض المسرحي. فإذا كان الهدف إنتاج نص يُقرأ في كتاب، يمكن القبول بزيادة الوصف والبلاغة. أما إذا كان الهدف هو العرض الحي، فيجب تفضيل الترجمات التي تحافظ على الإيجاز والإيقاع. هذا التمييز العملي بين نوعي الاستعمال يتماشى مع تصنيف كاتارينا رايس لوظائف النصوص، حيث تحدد الوظيفة المهيمنة (إضحاكية/أدائية) طبيعة الاختيار الترجمي.(Reiss, 1971)

رابعًا: التوجهات المستقبلية للبحث

تكشف هذه الدراسة عن عدة مسارات مستقبلية تستحق التوسع. أولها دراسة استقبال الجمهور العربي لترجمات مختلفة للنص نفسه: هل يفضّل القارئ العربي الطابع الأدبي الذي قدّمه المنفلوطي أم الفكاهة الحية التي حافظ عليها حافظ؟ هذا النوع من الدراسات يمكن أن يدمج بين الترجمة وعلم الاجتماع الأدبي.

المسار الثاني يتمثل في البحث في الترجمات الثنائية (bilingues) أو الترجمات المرفقة بالشرح الثقافي. فقد يُظهر إدراج الهوامش أو التعليقات النقدية كيف يمكن للمترجم أن يوفّق بين الوفاء للنص الأصلي وحاجات القارئ الجديد.

أما المسار الثالث فيتعلق بالتحليل السيميائي متعدد الوسائط. فالنص المسرحي لا يقوم على الكلمات فقط، بل على الأداء الجسدي والإشارات البصرية والموسيقية. ومن هنا يمكن التفكير

في دراسات تقارن بين ترجمات مكتوبة وأخرى معدّة للعرض الحي، لرصد أثر اختلاف الوسيط على نقل الفكاهة.(Genette, 1987)

وأخيرًا، من الضروري تشجيع البحث المقارن بين ترجمات نصوص كوميدية فرنسية أخرى (مثل أعمال موليير) ونظيراتها في العربية. مثل هذه المقارنات تسمح برصد مدى ثبات المشكلات الترجمية أو اختلافها حسب النوع الأدبي والزمن، وتمنح الباحثين صورة أوضح عن حدود الترجمة الأدبية العربية في ميدان الفكاهة.

آفاق البحث

إنّ نتائج هذه الدراسة لا تقتصر على تحليل ترجمتين لمسرحية *سيرانو دو برجراك* فحسب، بل تفتح آفاقًا واسعة يمكن للباحثين استثمارها في المستقبل. فالفكاهة المسرحية، بما تحمله من خصوصيات لغوية وأدائية وثقافية، تظل مجالًا غنيًا بالأسئلة التي لم تجد بعد إجابات شافية. ومن هنا، يمكن اقتراح جملة من المسارات البحثية التي تتكامل مع ما أنجز في هذا البحث.

أولًا: دراسات التلقي

من أبرز المسارات الممكنة دراسة تلقي الجمهور العربي لمختلف الترجمات. فالسؤال لا يقتصر على مدى نجاح المترجم في نقل الفكاهة، بل يتعداه إلى كيفية تفاعل القارئ أو المشاهد العربي معها. يمكن القيام بتجارب ميدانية عبر عرض مقاطع مترجمة أمام عينات من القراء أو المشاهدين، ثم قياس استجابتهم من حيث الضحك أو التفاعل أو الفهم. هذا المنحى التجريبي يسهم في سدّ فجوة قائمة بين النظرية والتطبيق.(House, 1997)

ثانيًا: بناء مدوّنات مقارنة

من الضروري التوجه إلى بناء مدوّنات نصية تضم أكبر عدد ممكن من الترجمات الكوميدية العربية والفرنسية. مثل هذه المدونات ستسمح بتحليل ظواهر متكررة في نقل الفكاهة، كالترجمة الحرفية، أو التعويض، أو الحذف. وهي خطوة منهجية تمكّن الباحثين من رصد الاتجاهات العامة بدل الاكتفاء بدراسة حالة محدودة.(Berman, 1985)

ثالثًا: دراسات بين–ثقافية

يمكن توسيع نطاق البحث ليشمل مقارنات بين ترجمات عربية ونظيراتها إلى لغات أخرى، مثل الإنكليزية أو الإسبانية. هذا المنحى يكشف كيف تتعامل ثقافات مختلفة مع تحديات نقل الفكاهة، وهل تواجه المترجمات العربية نفس الصعوبات التي يواجهها المترجمون في لغات أخرى.(Vermeer, 1989)

رابعًا: التحليل السيميائي متعدد الوسائط

من الآفاق البحثية المهمة التوسع في دراسة الأبعاد غير اللفظية في ترجمة الفكاهة. فالنص المسرحي ليس مجرد كلمات، بل يتضمن إشارات جسدية، نبرات صوتية، وحركات مسرحية. تحليل الترجمة في ضوء هذه العناصر السيميائية قد يوضح كيف يمكن للمترجم أن يراعي الإمكانات الأدائية عند صياغة النص.(Genette, 1987)

خامسًا: أثر الخلفية الثقافية للمترجم

يمكن للبحوث المستقبلية أن تركز بشكل أعمق على دراسة أثر خلفية المترجم في تشكيل خياراته الترجمية. فقد بينت هذه الدراسة الفرق بين المنفلوطي وحافظ، لكن من المفيد اختبار ما إذا كان هذا النمط يتكرر عند مترجمين آخرين، وكيف تؤثر مرجعياتهم الثقافية والاجتماعية في مخرجاتهم.

سادسًا: توظيف أدوات رقمية حديثة

مع تطور أدوات الترجمة بمساعدة الحاسوب والذكاء الاصطناعي، يطرح سؤال جديد: هل يمكن لهذه الأدوات أن تتعامل مع الفكاهة، خاصة الفكاهة اللفظية المعقدة؟ الأبحاث المستقبلية قد تختبر حدود هذه الأدوات مقارنة بقدرات المترجم البشري. هذا المنحى يفتح مجالًا بحثيًا مشتركًا بين دراسات الترجمة واللغويات الحاسوبية.

سابعًا: دراسات تطبيقية في التعليم

أحد الآفاق المهمة هو إدخال موضوع ترجمة الفكاهة في برامج تعليم الترجمة. يمكن إعداد وحدات دراسية أو ورش عمل عملية يتدرب فيها الطلبة على التعامل مع أمثلة واقعية من نصوص مسرحية كوميدية. ثم تحليل اختياراتهم ومقارنتها بترجمات منشورة .

ثامنًا: الحاجة إلى دراسات موسّعة حول إدمون روستان في السياق الجزائري والعربي

رغم المكانة الأدبية العالمية لـ إدمون روستان، يظل الاهتمام بأعماله في الجزائر والعالم العربي محدودًا، إذ لم تحظ نصوصه بالبحث الكافي مقارنة بأدباء فرنسيين آخرين كـ موليير أو Victor Hugo.ومن هنا، تبرز الحاجة إلى إطلاق مشاريع بحثية تُعنى بما يلي:

1. **مراجعة الترجمات السابقة** :تتبع الترجمات العربية لأعمال Rostand وتحليلها نقديًا، سواء تلك الكاملة أو الجزئية، للكشف عن توجهات المترجمين، ومدى قدرتهم على الحفاظ على شعرية النص وفكاهته.
2. **دراسة الاستقبال المحلي** :بحث كيفية تلقّي القارئ أو المتلقي الجزائري والعربي لأعمال Rostand، وهل أثرت ترجماته في المشهد الأدبي أو المسرحي المحلي. يمكن أن يشمل ذلك رصد العروض المسرحية أو القراءات الأدبية التي تناولت *سيرانو دو برجراك* أو غيرها.
3. **إغناء المدونة الأكاديمية** :تشجيع الباحثين على إنجاز دراسات مقارنة بين Rostand وأدباء عرب معاصرين له، أو بين أساليبه الدرامية والشعرية وبين تيارات أدبية محلية. هذا يفتح مجالًا للبحث في التلاقح الأدبي بين الثقافة الفرنسية والثقافة العربية في مطلع القرن العشرين.
4. **إعادة الترجمة :(Retraduction)** تشجيع مبادرات لإعادة ترجمة أعمال Rostand بعيون معاصرة، إذ قد تتيح هذه المحاولات الجديدة معالجة أكثر دقة لفكاهته وبلاغته، وتقديمها لجمهور عربي حديث.

بهذا، فإن إدماج إدمون روستان في المشهد الأكاديمي الجزائري والعربي ليس مجرد ترف بحثي، بل ضرورة لفهم امتداد الأدب الفرنسي وتأثيره، ولإثراء ميدان دراسات الترجمة والأدب المقارن.

بناءً على ما تقدّم، يتبيّن أنّ ترجمة الفكاهة المسرحية تُعدّ مجالًا بحثيًا متجدّدًا لا تنفد آفاقه، لما ينطوي عليه من تداخل بين الأدب واللسانيات وعلم الاجتماع وفنون الأداء. وإذا كانت هذه الدراسة قد انصبت على نموذج محدّد هو *سيرانو دو برجراك* في صيغتيه العربيتين، فإنّ هذا النموذج نفسه قابل لأن يفتح مسارات بحثية أرحب، تُسهم في إثراء النظرية والممارسة معًا. وتغدو آفاق البحث المستقبلية غير مقتصرة على توسيع النصوص فحسب، بل تمتد لتشمل تطوير آليات تحليل أكثر دقّة، وتعزيز التكامل بين الجانب النظري والبُعد الأدائي، بما يسمح ببناء وعي أعمق بطبيعة الفكاهة وتحديات نقلها عبر اللغات والثقافات.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم .(2016) *.القرآن الكريم: مصحف برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق* (ط. دار المعرفة). الجزائر: دار المعرفة.**

أولا. المصادر:

المدونة المصدر:

Rostand, E. (1996). *Cyrano de Bergerac*. EDDL. Imprimé en France, chez Bussiere S.A., Saint-Amand Montrond.

ترجمة عباس حافظ الى العربية :

حافظ، ع .(2012) .*سيرانو دو برجراك* .القاهرة، مصر: كلمات عربية للترجمة والنشر.

اقتباس مصطفى لطفي المنفلوطي الى العربية:

المنفلوطي، م. ل .(2011) .*الشاعر* .الجزائر: بيت الحكمة للنشر والتوزيع.

ثانيا. المراجع

1.2.6. المراجع باللغة العربية

- ابن الجوزي .(1997) .*أخبار الحمقى والمغفلين* .دار الكتب العلمية.
- ابن حجة الحموي. (1291هـ) .*خزانة الأدب وغاية الأرب* .المطبعة العامرة.
- ابن سيده. (1317هـ/1899م) .*المخصّص* (ج 13، ص 19). المطبعة الكبرى الأميرية.
- ابن منظور .(1988) .*لسان العرب* (ج 10، ص 3452–3453). دار صادر.

- أبو شبكة، إلياس .(2017) .*مريض الوهم* .مكتبة صادر. (العمل الأصلي نُشر في 1951)
- إسماعيل، س. أ. (د.ت.) .*مسرح علي الكسار* .الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- بروتون، أ .(1940) .*مختارات من الفكاهة السوداء* .منشورات ساژيتير.
- البكري، ر. (2022). اللغة غير اللفظية والوسائط المسرحية في الأداء المسرحي العربي .*مجلة الدراسات المسرحية*.
- البوجديدي، علي. (2021، 30 مايو) .*السخرية في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس* .مركز ابن غازي للدراسات والأبحاث الاستراتيجية . https://www.ibnghazicenter.com
- بوزيد، مكية .(2022) .*نحو نظرية أجناسية في الترجمة المسرحية* [رسالة دكتوراه غير منشورة]. جامعة وهران 1–https://dspace.univ . oran1.dz/handle/123456789/420
- ترانسلاترين .(2023) .*التكييف في الترجمة: أهميتها وأنواعها وأمثلة شارحة* . https://translatrain.com/
- حافظ، ع .(2012) .*سيرانو دو برجراك* .كلمات عربية للترجمة والنشر.
- حضري، محمد الأمين. (2021). تقنيات ترجمة خطاب الفكاهة .*مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية*،(1)*13* ، 144. 158– https://asjp.cerist.dz/en/downArticle/232/13/1/144078
- حمداوي، جميل .(2017) .*السينوغرافيا والتشكيل المسرحي* .نور للنشر.
- حمداوي، جميل .(2019) .*المسرح العربي وإشكالية التأصيل* .نور للنشر.

- حواس، عادل، وخليفي، دليلة. (2022). النص المسرحي بين الأمانة والتمركز العرقي عند أنطوان بيرمان .*مجلة في الترجمة*،(1)*10* ، 77.106–
- الخطيب، إ .(2011) .*الارتجال في المسرح العربي* .الهيئة العربية للمسرح.
- خليل، إ .(2021) .*المسرح العربي والمرجعيات المستعارة* .منشورات جامعة قطر.
- الدوالي، ف. ع. أ. (2024). ترجمة الفكاهة: دراسة نقدية لثلاث ترجمات عربية لرواية مغامرات هاكلبيري فين للكاتب مارك توين .*مجلة جامعة صنعاء للعلوم الإنسانية*،(2)*2* ، 427449. https://doi.org/10.59628/jhs.v2i2.947–
- ذيب، هاجر .(2021) .*قراءة سيميائية تداولية في ترجمة وجزائرية مسرح موليير* . دار الأيام.
- رمضان، محمد .(2012) .*الكوميديا في المسرح المصري: من الريحاني إلى فؤاد المهندس* .الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- الريحاني، نجيب .(1959) .*مذكرات نجيب الريحاني* .دار الهلال.
- الزركلي، خ. أ .(1989) .الأعلام: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين (ط. 8، ج. 6). دار العلم للملايين.
- الزمخشري، ج. م .(1987) .*أساس البلاغة* (ص 312). دار الكتب العلمية.
- سالم، أ. (2024). دور السينوغرافيا في تشكيل رؤية المخرج .*مجلة فنون المسرح*.
- شاهين، ع .(2005) .*سيكولوجية الفكاهة والضحك* .دار غريب للطباعة والنشر.
- شبكة أبو إلياس .(1951) .*الثري النبيل* .مؤسسة هنداوي.
- شريف، ع. (2019). المفارقة: المصطلح والمفاهيم .*مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية*.
- الطيب، ع .(1985) .*المعجم الأدبي* (ص 216). دار العلم للملايين.

- العاني، س .(2010) .*المحسنات في اللغة* .موقع ديوان العرب.
- العبّاسا، م .(2024) .*الترجمة في العصور الوسطى* .مدونة محمد عبّاسا . https://abbassa.wordpress.com/translation/
- عبدي، حسام الدين .(2024) .*استراتيجيات وتحديات الترجمة السمعية البصرية* . جامعة تيارت.
- علي، ع. ع. (د.ت.) .*محاضرات في أصول التمثيل* .جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة.
- العمري، ف .(2021) .*أنواع الكوميديا في المسرح* .موقع موضوع.
- غريبي، م .(2012) .*الفكاهة بين الإقتباس والإبداع في مسرح عبد القادر علولة* [رسالة دكتوراه غير منشورة]. جامعة تلمسان.
- فرشوخ، م. أ .(1989) .أدب الفكاهة في لبنان .دار الفكر اللبناني.
- الفيروزآبادي، م. ي .(1997) .*القاموس المحيط* (ص 1284). مؤسسة الرسالة.
- ليدرز ترانسليشن. (2023، 19 فبراير) .*ما هي الترجمة التفسيرية وما هي ضوابطها وصعوباتها وأساليبها* https://leaderstranslation.com/ar/blog/what-is-interpretive-translation-and-what-are-its-conditions-difficulties-and-methods .
- مبارك، ز .(1925) .*النثر الفني في القرن الرابع* .دار الكاتب المصري.
- المجلة الجزائرية للترجمة واللغات. (2020). الترجمة في المسرح الجزائري .*جامعة باجي مختار عنابة* https://asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/95 .
- المجلة العلمية لعلوم التربية النوعية. (2023). التقنيات الفنية (الخدع البصرية) في المسرح وعلاقتها باللغة المسرحية.

- مجلة الكلمة. (2015). ترجمة النص المسرحي.
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة .(2004) .*المعجم الوسيط* (ص 707). مكتبة الشروق الدولية.
- مدوخ، ز .(2018) .*أثر الثقافة العربية والفرنسية في الأدب الحديث* .جامعة الأقصى.
- المصري، ح. أ .(2021) .الفكاهة وعلاقتها بالمرونة النفسية والاجتماعية .*مجلة دراسات إنسانية واجتماعية*. 5(2), 405–432 ,
- المنال، أ .(2015) .*تأطير نظريات الترجمة: جوانب الاتصال بين اللغات العربية والإنجليزية* .كامبريدج سكولارز.
- مندور، م .(2017) .*في المسرح المصري المعاصر* .مؤسسة هنداوي . https://www.hindawi.org/books/97930649/
- المنفلوطي، مصطفى لطفي .(1950/2025) .*الأعمال الكاملة* (الجزء السادس). دار المعارف.
- موليير .(2019) .*الطبيب على رغم منه* (ترجمة شبكة أبو إلياس). مؤسسة هنداوي.
- موليير. (د.ت.) .*طرطوف* .دار الأدب العالمي.
- نيو إديوك .(2020) .*توظيف تقنيات اللعب المسرحي في تعليم التواصل الشفوي*.
- ونوس، سعد الله .(1968) .*حفلة سمر من أجل 5 حزيران* .دار الآداب.
- ونوس، سعد الله .(1977) .*الملك هو الملك* .دار الآداب.
- يونس، ع .(1995) .*علي الكسار: مسيرة فنان* .الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- **2.2.6(الفرنسية والإنجليزية) المراجع الأجنبية:**

Aaltonen, S. (2000). *Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society*. Multilingual Matters.

- Aaltonen, S. (2023). Theatre translators' view of their work. *Redalyc*. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9621563.pdf
- Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2014). *A Glossary of Literary Terms* (11th ed.). Cengage Learning.
- Aldawli, F. (2024). Translating Laughter: A Critical Examination of Humor in three Arabic Versions of Mark Twain's Huckleberry Finn. *مجلة جامعة صنعاء للعلوم الإنسانية*, *2*(2), 427–449. https://doi.org/10.59628/jhs.v2i2.947
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2001). *Humorous texts: A semantic and pragmatic analysis*. Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2020). *The linguistics of humor: An introduction*. Oxford University Press.
- Attia, A. A. (2024). Cultural constraints in translating humor from English into Arabic: A pragmatic analysis. *Journal of Humanities and Applied Linguistics, 12*(1), 55–74.
- Badawi, M. M. (1987). Modern Arabic drama in Egypt. Cambridge University Press.
- Baker, M. (2006). *Translation and conflict: A narrative account*. Routledge.
- Baker, M. (2018). *Translation and conflict: A narrative account*. Routledge.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.
- Bassnett, S. (2002). *Translation studies* (3rd ed.). Routledge.
- Bassnett, S. (2014). *Translation studies* (4th ed.). Routledge.
- Beaumarchais, P.-A. C. de. (2019). *Le mariage de Figaro* (P. Larthomas, Éd.). Gallimard, Folio classique (n° 3249). (Édition originale 1999).
- Ben Bouazza, H., & Boughaba, H. (2025). The intralingual subtitling of interdialectal wordplay in the Arabic-speaking world. *The European*

Journal of Humour Research, *13*. https://doi.org/10.7592/EJHR.2025.13.2.944.

- Bergson, H. (1940). *Le rire: Essai sur la signification du comique*. Presses Universitaires de France.
- Berman, A. (1984). La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. In A. Berman, G. Genette, B. Vercier, P. de Man, C. Siguret, & M. Deguy (Eds.), *Les tours de Babel* (pp. 35–56). Trans-Europ-Repress.
- Bingham, S. C., & Green, S. E. (2016). Aesthetic as analysis: Synthesizing theories of humor and disability through stand-up comedy. *Humanity & Society*, *40*(3), 278–305. https://doi.org/10.1177/0160597615621594
- Brockett, O. G., & Hildy, F. J. (2014). *History of the theatre* (10th ed.). Pearson.
- Bryant, G. A., Fessler, D. M. T., Fusaroli, R., et al. (2022). Laughter and culture. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, *377*(1841), 20210179. https://doi.org/10.1098/rstb.2021.0179
- Budimir, B. (2025). The challenge of translating culture-specific items: Evaluating MT and LLMs compared to human translators. In P. Bouillon et al. (Eds.), *Proceedings of Machine Translation Summit XX: Volume 1* (pp. 455–467). European Association for Machine Translation.
- Calder, A. (2000). *Molière: The theory and practice of comedy*. Athlone Press.
- Carlson, M. (2004). *Performance: A critical introduction* (2nd ed.). Routledge.
- Carlson, M. (2018). *Theories of the theatre: A historical and critical survey from the Greeks to the present* (Expanded ed.). Cornell University Press.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of translation: The spread of ideas in translation theory*. John Benjamins. https://doi.org/10.1075/btl.22
- Chiaro, D. (2006). Verbally expressed humour on screen: Reflections on translation and reception. *The Journal of Specialised Translation*, *6*, 198–208.
- Chiaro, D. (2010). *Translation, Humour and Literature*. London: Bloomsbury Academic.

- Chiaro, D. (2010). *Translation, Humour and Literature*. London: Bloomsbury Academic.
- Chiaro, D. (2010). *Translation, humour and the media: Translation and humour* (Vol. 2). Continuum/Taylor & Francis.
- Chiaro, D. (2018). *The translation of humour*. Routledge.
- Davies, C. (1990). *Ethnic Humor Around the World: A Comparative Analysis*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Davies, C. (1990). *Ethnic Humor Around the World: A Comparative Analysis*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Davis, A. (2014). Ethics and the comedy of cruelty. *Ethical Theory and Moral Practice*, *17*(5), 1029–1043. https://doi.org/10.1007/s10677-013-9477-8
- Degott, B. (2015). Le comique en vers chez Rostand : Le sous-rire du lecteur. *Études françaises*, *51*(3), 77–97. https://doi.org/10.7202/1034132ar
- Delabastita, D. (1996). Wordplay and translation. *The Translator*, *2*(2), 127–160.
- Díaz Pérez, F. J. (2017). The translation of humour based on culture-bound terms in Modern Family: A cognitive-pragmatic approach. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, *9*, 49–75. https://doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.2
- Eagleton, T. (2019). *Humour*. Yale University Press.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Harvard University Press.
- Elam, K. (1980). *The semiotics of theatre and drama*. Methuen.
- Eljizouli, A., & Azmi, N. (2024). Challenges and strategies in translating humour for Arabic subtitling. *International Journal of Language and Literary Studies*, *6*(4), 243–260. https://doi.org/10.36892/ijlls.v6i4.1905
- Encyclopédie Philosophique Universelle. (1990). Humour. *Presses Universitaires de France*, vol. 1, pp. 1173–1176.
- Farkas, Á. (2020). *A pragmatic analysis of linguistic humor: Understanding situation comedy*. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/348634873

- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (S. Jain, Trans.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203894989
- Forestier, G. (1990). *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550–1680)*. Genève: Droz.
- Forestier, G. (1998). *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Champion.
- Freud, S. (1960). *Jokes and their relation to the unconscious* (J. Strachey, Trans.). Liveright. (Original work published 1905).
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.
- Gordon, M. (1983). *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Griffin, E. (1994). *A first look at communication theory* (2nd ed.). McGraw-Hill.
- Griffin, S. M. (1994). *The Nature of Satire*. New York, NY: Marshall Cavendish.
- Hallberg, L. (2024). *Humor in translation and what it can entail: A linguistic analysis of humorous elements in audiovisual translation (AVT)* [Master's thesis, Karlstad University]. Faculty of Arts and Social Sciences. https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2%3A1900445/FULLTEXT01.pdf
- Haugen, A. K. (1988). Baudelaire: le rire et le grotesque. *Littérature*, *72*, 12–29. https://doi.org/10.3406/litt.1988.1464
- Hobbes, T. (1909). *Leviathan: Or the matter, forme, and power of a commonwealth ecclesiasticall and civill* (A. R. Waller, Ed.). Cambridge University Press. (Original work published 1651).
- House, J. (1997). *Translation quality assessment: A model revisited*. Gunter Narr Verlag.
- Hoy, C. H. (2025). Comedy: Satire, romance, humor. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com
- Hutcheson, F. (1750). *Reflections upon Laughter, and Remarks upon the Fable of the Bees*. R. Urie. (Original work published 1725).

- Iliescu Gheorghiu, C. (2023). Translating humour in children's theatre for diasporic audiences. *The European Journal of Humour Research*, *11*(2), 142–158.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Harvard University Press. https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception* (C. Maillard, Trans.). Gallimard. (Original work published 1970).
- Jeder, C. (2015). Laughter: A social function of emotion. *Philosophical Studies*, *172*(5), 1141–1163. https://doi.org/10.1007/s11098-014-0320-9
- Jeder, D. (2015). Implications of using humor in the classroom. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, *180*, 828–833. https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042815015645
- Jones, H. A. (1922). *The foundations of a national drama: A collection of lectures, essays and speeches*. Chapman and Hall, Ltd.
- Jurt, J. (2010). Le rire et la société dans des textes littéraires de Molière à Flaubert. *Revue des sciences sociales*, *43*, 56–61. https://doi.org/10.3406/revss.2010.1278
- Krasner, D. (Ed.). (2008). *Theatre in theory 1900–2000: An anthology*. Blackwell Publishing.
- Kulka, T. (2007). *Irony and humor: Studies in philosophical aesthetics*. McGill-Queen's University Press.
- Labiche, E., & Marc-Michel. (2016). *Un chapeau de paille d'Italie*. Libre Théâtre. https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/04/un_chapeau_de_paille_d_Italie_Labiche_LT.pdf
- Larthomas, P .(1980) .*Le langage dramatique: Sa nature, ses procédés* . Presses Universitaires de France.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- Marinetti, C. (2005). The limits of the play text: Translating comedy. *New Voices in Translation Studies*, *1*, 31–42.
- Martin, R. A. (2007). *The psychology of humor: An integrative approach*. Elsevier Academic Press.
- McCauley, C., Woods, K., Coolidge, C., & Kulick, W. (1983). More aggressive cartoons are funnier. *Journal of Personality and Social Psychology*, *44*(4), 817–823. https://doi.org/10.1037/0022-3514.44.4.817

- Mohebbi, A. (2023). The use of cultural conceptualisations as a translation tool. *Journal of Pragmatics*. https://doi.org/10.1016/j.pragma.2023.3000425
- Molière. (1979). *Le Tartuffe ou l'Imposteur*. Librairie Générale Française. (Original work published 1669)
- Molière. (2015). *Le Bourgeois gentilhomme*. Claude Barbin. (Original work published 1673)
- Molière. (2015). *Le Malade imaginaire* (Édition commentée). Larousse.
- Molière. (2015). *Le Médecin malgré lui*. Jean Ribou. (Original work published 1668)
- Morreall, J. (1983). *Taking laughter seriously*. State University of New York Press.
- Morreall, J. (2009). *Comic relief: A comprehensive philosophy of humor*. Wiley-Blackwell.
- Morreall, J. (2020). Philosophy of humor. In M. Dancy (Ed.), *The Routledge companion to comedy* (pp. 52–62). Routledge.
- Mullan, K., & Béal, C. (2022). Humour in intercultural interactions. In K. Mullan & C. Béal (Eds.), *Humour in interaction across languages*. John Benjamins.
- Mullan, K., & Béal, C. (2023). *Conversational Humour in French and Australian English: What makes us laugh?*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-15886-5
- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Brill.
- Nord, C. (1997). *Translating as a purposeful activity*. St. Jerome.
- Nord, C. (2018). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained* (2nd ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315161819
- Norrick, N. R. (1993). *Conversational joking: Humor in everyday talk*. Indiana University Press.
- Pavis, P. (1992). *Theatre at the crossroads of culture*. Routledge.
- Pavis, P. (1998). *Dictionnaire du théâtre*. Dunod.

- Pérez-González, L. (2014). *Multimodality in translation and interpreting studies*. Routledge.
- Pilyarchuk, K. (2024). Wordplay-based humour. *The European Journal of Humour Research*, *12*(2). https://doi.org/10.7592/EJHR.2024.12.2.915
- Pym, A. (2010). *Exploring translation theories*. Routledge.
- Raphaelson-West, D. (1989). On the feasibility of translating humour. *Meta*, *34*(1), 128–141.
- Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor*. Reidel.
- Reiss, K. (1989). Text types, translation types and translation assessment. In A. Chesterman (Ed.), *Readings in translation theory* (pp. 105–115). Oy Finn Lectura.
- Ruch, W., Attardo, S., & Raskin, V. (1993). Toward an interdisciplinary theory of humor. *Journal of Pragmatics, 19*(1), 45–67.
- Saridaki, E. (2022). The contribution of Skopos Theory. *Asian Journal of Social Science and Management Technology*, *4*(4).
- Shifman, L. (2014). *Memes in digital culture*. MIT Press
- Sittara, M. G., Gul, S., & Memona. (2024). Cross-cultural challenges in translating humour. *Pakistan Languages and Humanities Review*, *8*(3), 390–395.
- Spencer, H. (1860). On the physiology of laughter. *Macmillan's Magazine*, *1*, 395–402.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and cognition*. Harvard University Press.
- Suls, J. M. (1972). A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons. In J. H. Goldstein & P. E. McGhee (Eds.), *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues* (pp. 81–100). Academic Press.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. John Benjamins.
- Ubersfeld, A. (1981). *L'école du spectateur*. Éditions sociales.
- Ubersfeld, A. (1999). *Reading theatre* (F. Collins, Trans.; P. Perron & P. Debbèche, Eds.). University of Toronto Press.

- Vandaele, J. (2002). Humor mechanisms in translation. *The Translator*, *8*(2), 149–172. https://doi.org/10.1080/13556509.2002.10799130
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.
- Vernet, M. (1988). *La comédie*. Hachette Université.
- Zabalbeascoa, P. (1996). Translating jokes for dubbed television situation comedies. *The Translator*, *2*(2), 235–257. https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798976
- Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and translation – An interdiscipline. *Humor: International Journal of Humor Research*, *18*(2), 185–207. https://doi.org/10.1515/humr.2005.18.2.185
- Zhang, Y. (2025). Subtitling of humour in Black Books. *Journal of Research in Social Science and Humanities*, *4*(4). https://doi.org/10.56397/JRSSH.2025.04.06
- Ziv, A. (1984). *Personality and Sense of Humor*. New York: Springer Publishing.

الملاحق

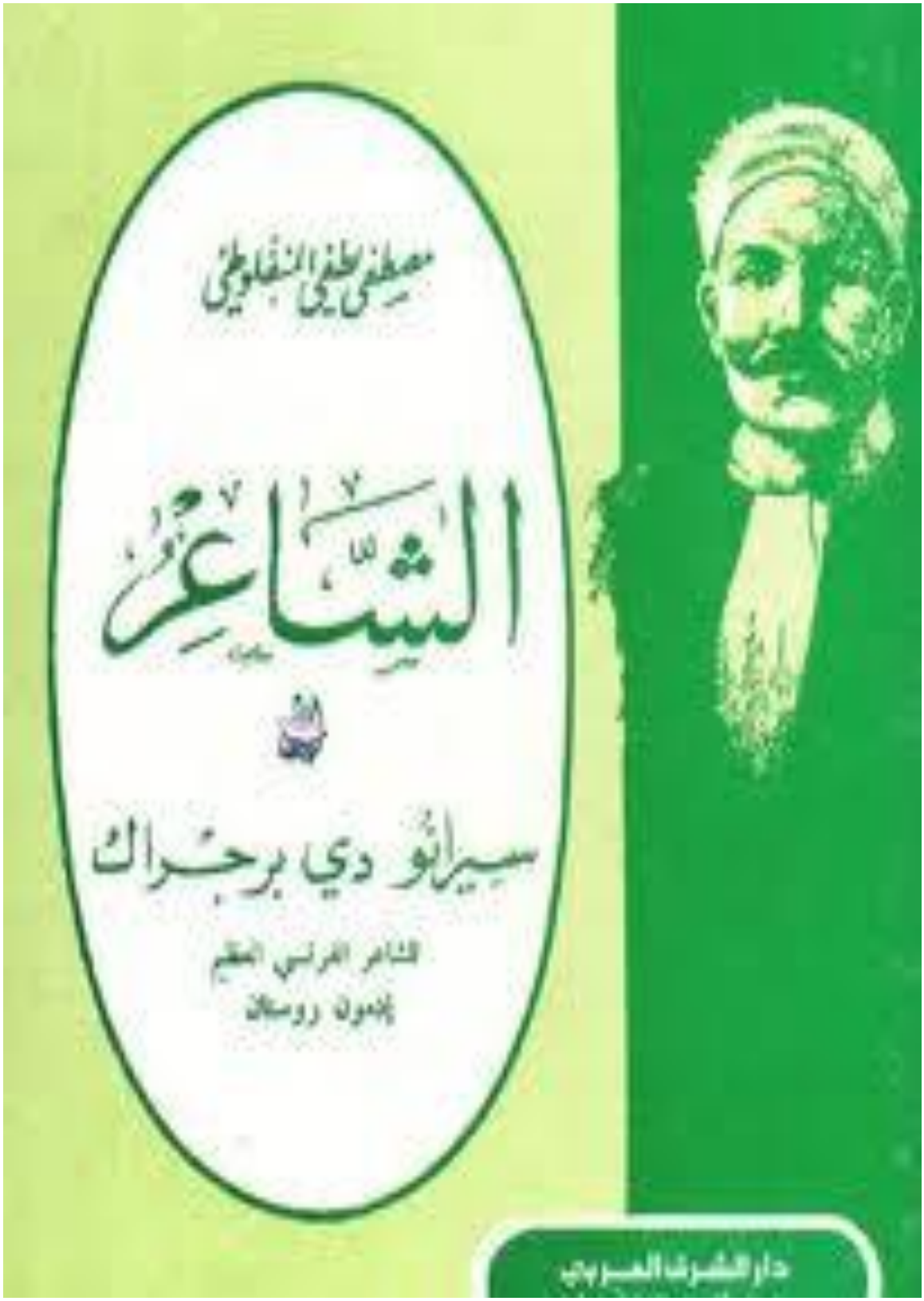
عباس حافظ صبيا

عباس حافظ

عباس حافظ

غلاف ترجمة عباس حافظ

مصطفى لطفي المنفلوطي



غلاف الاقتباس

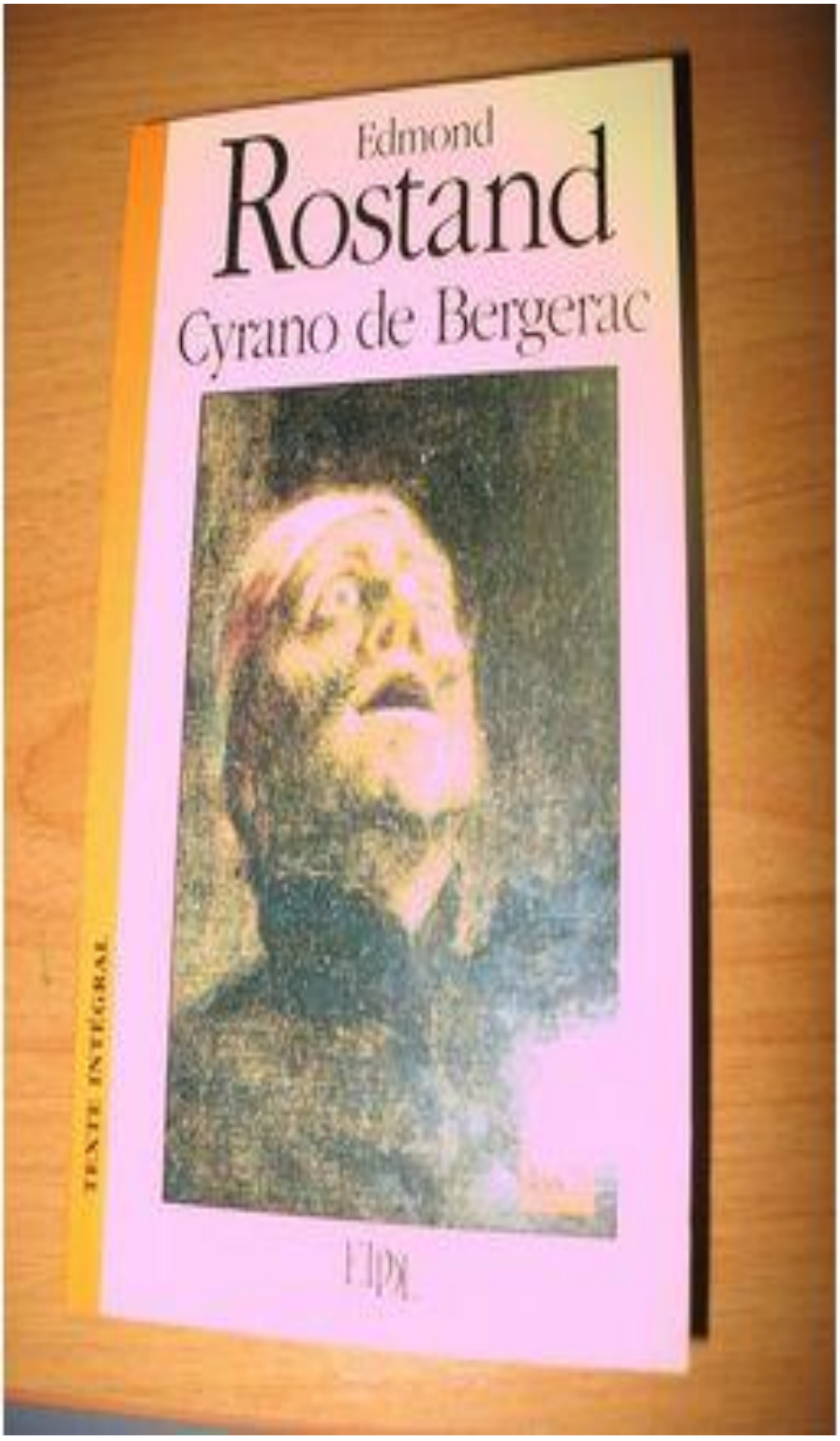
مقدمة

أطلعني حضرة الصديق الكريم الدكتور محمد عبد السلام الجندي على هذه الرواية التي عربها عن اللغة الفرنسية تعريباً حرفياً حافظ فيه على الأصل محافظة دقيقة ، وطلب إليّ أن أهذب عبارتها ليقدمها إلى فرقة تمثيلية تقوم بتمثيلها ففعلت ، واستطعت في أثناء ذلك أن أقرأ الرواية قراءة دقيقة ، وأن أستشف أغراضها ومغازيها التي أراد المؤلف أن يضمّنها إياها فأعجبني منها الشيء الكثير ، وأفضل ما أعجبني منها أنها صوّرت التضحية تصويراً بديعاً وهي الفضيلة التي أعتقد أنها مصدر جميع الفضائل الإنسانية ونقطة دائرتها ، فرأيت أن أحوّلها من القالب التمثيلي إلى القالب القصصي ، ليستطيع القارىء أن يراها على صفحات القرطاس كما يستطيع المشاهد أن يراها على مسرح التمثيل . وقد حافظت على روح الأصل بتمامه وقيدت نفسي به تقييداً شديداً ، فلم أتجاوز إلا في حذف جمل لا أهمية لها وزيادة بعض عبارات اضطرتني إليها ضرورة النقل والتحويل واتساق الأغراض والمقاصد ، بدون إخلال بالأصل و الخروج عن دائرته ، فمن قرأ التعريب قرأ الأصل الفرنسي أبعينه ، إلا ما كان من الفرق بين بلاغة القلمين ومقدرة الكاتبين وما لا بد من عروضه على كل منقول من لغة إلى أخرى وخاصة إذا قيّد المعرب نفسه وحبس قلمه عن التصرف والافتنان .

مصطفى لطفي المنفلوطي

روستان و هو يرتدي بذلة الأكاديمية الفرنسية سنة 1940.

Statue dedicated to Edmond Rostand in Cambo-les-Bains



Covertures du corpus

Gravure du vrai Cyrano

COQUELIN
dans le rôle de Cyrano de Bergerac.

La Villa Arnaga, près de Cambo-les-Bains

(Demeure d'Edmond Rostand)

تم بحمد الله وعونه