جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله

معهد الترجمـة

ترجمة البعد البياني في النص المسرحي الشكسبيري

دراسة تحليلية مقارنة لترجمة مسرحية عطيل «Othello» لوليام شكسبير إلى العربية.

ترجمة غازي جمال وخليل مطران وجبرا ابراهيم جبرا

أنمـــوذجا.

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة

فرع: عربي- إنجليزي -عربي

إعداد الطالب : **إشراف:**

عبد الكريم بوستة **أ.د علجة مجاجي**

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الدرجة العلمية	الوظيفة
حلومة التجاني	أستاذة التعليم العالي	رئيسا
علجة مجاجي	أستاذة التعليم العالي	مقرر ومشرف
بثينة عثامنية	أستاذة محاضرة أ	عضوا
كهينة توات	أستاذة محاضرة أ	عضوا
فاطمة الزهراء ضياف	أستاذة محاضرة أ	عضوا

السنة الدراسية الجامعية

2021/2020 م

شكر وعرفان

مصداقا لقوله ﷺ: " من لم يشكر الناس لم يشكر الله "

أرفع أسمى آيات الشكر والامتنان إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة "علجة مجاجي" التي بذلت من الجهد الكثير رغم انشغالاتها العلمية المختلفة، إلا أن صدرها كان أرحب من كل هذا، وأسهمت في توجيه مسيرة هذا البحث حتى استوى على سوقه.

كما أشكر جميع أساتذة قسم الترجمة بجامعة الجزائر2 دون أن أنسى أساتذة قسم اللغة العربية لما أولوه من رعاية وتوجيه، وكذا كل من جامعتي قسنطينة، وجامعة باتنة، حيث أفدت من أساتذتها ومكتباتها الكثير، دون أن أنسى الزملاء والأصدقاء والإخوان الذين أسهموا من قريب أو بعيد في إخراج هذا البحث على هذا الشكل. والفضل فوق كل هذا يعود لخالقي، فأسأله أن يتقبله مني خالصا لوجهه الكريم.

عبد الكريم

إهـــداء

إلى التي كانت تدعو لي بالتوفيق و السداد...

روح أمي عليها رحمة الله

إلى الذي كان ينتظر إتمام هذا العمل ليباركه ...

والدي العزيز حفظه الله

إلى التي ظلّت تحفزني و تشجعني على الدراسة و البحث و كانت لي

سندا في السرّاء و الضرّاء ....

زوجتي الغالية

إلى التي كانت بمثابة أمي في عطفها و حنانها...

حماتـي

إلى قرة عيني: مريم البتول و عبد الغفور و ريم

إلى كافة إخوتي و أخواتي :حبيبة، جمال، ليلى، نادية، عبد الوهاب، التوأم خالد، عبد العزيز، عبد الحق، الدلوعة خديجة و الأخت الصغيرة أشواق.

إلى صفوة الأحبة: حافظ، حنين، حمزة، عاطف، صابر، فوّاز وأخي وابن عمي الذي حرص ويحرص دائما على إتمام العمل "رابح بن عثمان"...

أهدي هذا الجهد المتواضع.

مقدمة

مقدمة

تحمل الآداب العالمية ثقافات الشعوب وتمزج الترجمة بين هذه الثقافات وتنقلها، فتسهم في تواصل المجتمعات وترابطها، ومعرفة الآخرين وعاداتهم وأيامهم، فهي جسر بين الحضارات، فالترجمة وسيلة نقل للأفكار، ومع تطور العلم وازدياد تخصصه وبروز الفنون وتنوعها، وظهور المقاربات النظرية لكل علم وفن، كانت الحاجة إلى نظريات العلوم ملحة، فبرزت في الوجود العلمي أصوات تنادي باستقلالية الترجمة، ومع هذه الاستقلالية ظهرت النظريات الخاصة بالترجمة لتغير المعطيات والمفاهيم المرتبطة بهذا العلم، إذ كانت الحاجة إلى التنظير لهذا الفرع من النشاط الإنساني حديثا، رغم وجود محاولات منعزلة في القرون السابقة، إلا أن نظرية الترجمة لم تتطور من قبل إلا بعد تطور الدراسات اللسانية، وظهور اللسانيات التطبيقية التي تعنى بهذا النوع من الدراسات، فكان لهذا العلم دور وظيفي في بروز علم الترجمة (la traductologie) والترجمة الأدبية المتخصصة.

وإذا اعتبرنا الترجمة علما، فإننا نعتبره العلم الوحيد الذي يسمح فيه بالتكرار، هذا الأخير الذي يعد من جماليات هذا العلم، ويزداد جمال النصوص المترجمة كلما برع صاحبه واختلفت نصوصه عن نصوص الآخرين أسلوبا وفصاحة وبلاغة، فالترجمة لا تصل إلى درجات الكمال وليس لها نهاية إلا أنها درجات متفاوتة من الإبداع.

وتعتبر ترجمة النصوص المسرحية من الترجمات الصعبة والمعقدة لأنها تحمل بين أسطرها الكثير من العادات والتقاليد والإشارات والرموز الثقافية والدينية والاجتماعية، بالإضافة إلى المعاني المختزلة في ألفاظ وعبارات يصعب على أصحاب اللغات الأخرى نقلها، مالم يغوصوا في ثناياها، اتقانا وممارسة، مفككين تلك الرموز وما تحمله من معاني، ثم بعد ذلك يصبح على المترجم إعادة خلق نص آخر يتميز بالإبداع الفني والجمال الأدبي تسري فيه روح اللغة الأصل مع روح اللغة الهدف، دون أن تفقد أي من اللغتين خصائصها الشكلية ولا سمو المعنى وجمالياته، خصوصا إذا علمنا أن كاتب النص ترتقي نصوصه إلى

أعلى درجات الجمال الأدبي عند أصحاب تلك اللغة كما في نصوص ومسرحيات شكسبير، لذلك تطلبت مهارة عالية ودقة متناهية وقدرة عجيبة على فهم مقصدية الآخرين.

وقد تطورت الترجمة عبر مراحل تاريخية مختلفة، وأصبح التخصص في ترجمة النصوص المسرحية أمرا ذا أهمية كبرى ،خصوصا مع انتشار النظريات الترجمية على اختلاف توجهاتها وتعدد أهدافها، إذ فتحت هذه النظريات المجال واسعا للمترجمين والناقلين للاستفادة من منهجياتها النظرية، فبرز للوجود ترجمات أدبية متخصصة في العموم، وترجمة النصوص المسرحية كأحد أهم تطبيقاتها على وجه الخصوص.

فترجمة النصوص المسرحية تعبر عن بعدها الإبداعي، لأن المسرحية هي وجدان الكاتب والمترجم والقارئ في الوقت نفسه، فالكاتب المسرحي يعبر عن وجدانه عن طريق الكتابة من هموم وعوائق وأفراح وذلك حسب مزاجه وشخصيته، وإذا تتبعنا القارئ فإننا نجده يقرأ النص المسرحي ويتمعن فيه قراءة أولى وثانية وثالثة، وفي مخيلته صورة ذهنية لمشاهد المسرحية، خصوصا إذا شاهده على ركح المسرح، لأن تأثير النصوص المسرحية في تقديمها أكثر من قراءتها، فنصوص شكسبير كتبت أساسا لتعرض، ثم يقوم المترجم بإعادة بناء النص بأسلوب يعكس تميز النص المتن، وبذلك فهو ملزم بتحرِّي جماليات تركيب النص المسرحي ومستوياته اللغوية وصوره الشعرية وشحناته الثقافية، ورموزه الحضارية، ليصل إلى خلق نص جديد يتميز بالنبوغ ، فعلى المترجم أن يدرك مختلف مشاهد المسرحية، مبرزا الصور الجمالية، وعلى وعي تام بالحوار المسرحي بين الشخصيات، محاولا نقلها في ترجمته بكل أمانة وقوة.

وعلى هذا الأساس أتت الإشكالية في السؤال التالي:

ماهي استراتجيات ترجمة البعد البياني في النص المسرحي الشكسبيري؟

ومن هنا تتفرع الأسئلة الثانوية التالية لتدعيم هاتة الإشكالية المحورية:

- هل تتوقف حدود حرية المترجم عند ترجمة الصوّر البيانية، باعتبارها حاملة لثقافة النص الأصل؟

- هل يمكن أن تتعدد ترجمات النصوص ذات البعد البياني بين مترجم وآخر دون إخلال بالمعنى؟
- هل تحافظ اختلاف الترجمات على المعنى المراد في الصور البيانية للنص الأصلي؟
- هل يحمل السياق الذي يلجأ إليه المترجمون نفس القيم الحضارية التي تميّز اللغة الأصلية؟
- ماهي حدود التشابه والاختلاف بين ترجمات كل من : غازي جمال وخليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا في ترجمتهم للصور البيانية في مسرحية عطيل؟

وردا على هاتها الإشكالية الثانوية نستشرف الفرضيات التالية:

- قد لا يوفق المترجمون في نقل الصور البيانية مهما كانوا ملمين بتقنيات وأساليب الترجمة، إلا إذا نظروا في السياق الثقافي والحضاري الذي كتب فيه النص المتن.

- ربما يستحيل نقل البعد البياني كاملا في العديد من الحالات، فمثلا إذا ركز المترجمون على نقل الشكل على حساب المضمون قد يؤثر ذلك على المعنى.
- قد تساعد النظريات السوسيوثقافية المترجمين في فهم خبايا الأسلوب الشكسبيري، ومنها نقل مبدع لبعدها البياني.
- تسلط المقارنة بين الترجمات الثلاثة الضوء على مدى التشابه بين اللغات المختلفة من خلال تعدد الترجمات للنص الواحد.
- إضهار أهمية الصور البيانية في نقل المشاعر والأحاسيس والأبعاد الثقافية مع صعوبة ترجمتها والتغيرات التي قد تطرأ في النص الهدف.
- قد نحاول المقارنة الضمنية بين التشبيه والاستعارة والكناية وطرق نقلها للغات الأخرى، وقياس درجة كل منها وأثره في تجسيد المعنى في اللغة المترجم إليها.

أما **أسباب اختيارنا** للموضوع فقد تمثلت في النقاط التالية:

أولا: أسباب اختياري للكاتب شكسبير: تعود إلى إعجابي بأدب شكسبير في فِتْرة دراستي لوحدة منهجية الترجمة بمعهد الترجمة، ويعود الفضل لأستاذتي مجّاجي التي جعلتني أدخل عالم شكسبير من بابه الواسع، هذا العامل المزدحم بمشاعر الإنسانية وتقلبات الإنسان النفسية، وكذلك محاولة إكمال مسيرتي مع هذا الكاتب خصوصا أن رسالة الماجستير تناولت هذا الكاتب بالدراسة والتحليل.

ثانيا: أسباب اختياري لنص مسرحي: باعتبار أن النص المسرحي معدا أساسا للعرض على ركح المسرح، وبالتالي فإن التأويلات فيه تتعدد، وعمليات النقل والتفسير تختلف، وهذه الصعوبة شكلت حاجزا أمام كثير من الباحثين على اقتحامه، مما أفقر المكتبة العربية من هذا النوع من الدراسات فأردت ولوجه من أجل إثراء المكتبة العربية.

وللإجابة على التساؤلات المطروحة في الإشكالية اعتمدت على خطة منهجية تكونت من: فصلين: الأول نظري والثاني تطبيقي تتقدمهما مقدمة وتعقبهما خاتمة:

أما **الفصل الأول:** فيتعلق بالجانب النظري: فقد احتوى على ثلاثة عناصر أساسية:

– **العنصر الأول** : النص المسرحي وخصائصه: تناولنا فيه تعريف النص المسرحي، مع بيان أنواع المسرحيات، وذكر عناصر النص المسرحي، ثم عرجنا الحديث عن رحلة نقل النص المسرحي بين اللغات مع التركيز على اللغة العربية، وبيان خصوصيته وعلاقته بالترجمة الحرفية والاقتباس.

– أما **العنصر الثاني:** فقد جاء بعنوان: البيان: تناولنا فيه علم البيان من ناحية التعريف والنشأة والتطور مع إيضاح أنواع التعابير البيانية، والمتمثلة في: التشبيه والاستعارة والكناية في اللغتين العربية والإنجليزية، وتطرقنا إلى تعريف كل نوع من الأنواع مع تحديد أقسامه

ودوره وأهميته في اللغتين، مع بيان بلاغته، واختتمنا هذا العنصر بتحديد الفرق بين التشبيه والاستعارة، والفرق بين الاستعارة والكناية.

– أما **العنصر الثالث** من هذا الفصل فقد كان بعنوان: **مقاربة نظرية لترجمة النص الأدبي**، تناولنا فيه تعريف الترجمة والترجمة الأدبية مع بيان خصائص الترجمة الأدبية وعلاقة الترجمة الأدبية بالأدب المقارن، مع علاقتها باللسانيات ولسانيات النص والأسلوبية، ثم عرجنا على أهم نظريات الترجمة منها: الترجمة النظرية السوسيوثقافية لبيتر نيو مارك Newmark، ونظرية المعنى لنايدا Nida، ونظرية أنواع النصوص لكتارينا رايس Katharina Reiss ، وختمنا بالحديث عن نظرية الأسلوبية المقارنة ل فيني داربني Vinay et Darbalnet.

أما **الفصل الثاني** فيخص الجانب التطبيقي، وهو صلب الدراسة وجوهرها التحليلي، وقد تمحور حول جزأين أساسين، **الجزء الأول:** عبارة عن جزء تعريفي يحيط بمفهوم النص المسرحي الشكسبيري وكذلك النص محور الدراسة "عطيل" وذلك عبر عديد النقاط منها: فهم مسرحية عطيل لشكسبير ومحاولة فهم وفك لغة شكسبير وصعوبة مصطلحات شكسبير وكذلك البنية التركيبية لجمل شكسبير كما تطرقنا إلى محور المسرح في زمن شكسبير بالإضافة إلى أهم منشورات مسرحيات وأعمال شكسبير، وقبل الشروع في تحليل المدونة رأينا إلزاما تقديم دراسة عن مسرحية عطيل لما لذلك من أهمية في فهمها وإدراكها، إذ يتعين تحديد الموقف فيها ووضعها في سياقها التاريخي اللّغوي لذلك بدأنا في تقديم نصّها ثم تعرضنا إلى أصل المسرحية والإشارة إلى مختلف المصادر التي استقى منها شكسبير موضوع مسرحية عطيل ومعرفة الحبكة الرئيسية فيها وكيفية تسلسل أحداثها وأسلوبها ومختلف شخصياتها لأصِلَ إلى عرض لمختلف فصول ومشاهد مسرحية عطيل وأبرز حوادثها.

أما **الجزء الثاني** من هذا الفصل فقد تناولنا فيه بالدراسة والتحليل والمقارنة للترجمات الثلاث، مع بيان المنهجية المعتمدة لتحليل الصور البيانية، وحصر الأساليب والتقنيات المستخدمة في طرق الترجمة لدى كل مترجم، مع المقارنة بين الترجمات، ببيان أوجه التشابه والاختلاف، مع النقد والتحليل، في ترجمة كل صورة من الصور البيانية ، حيث إن البداية كانت بالحديث عن ترجمة التشبيه ثم الاستعارة وبعدها الكناية وما تحمله كل صورة من بعد ثقافي وأخلاقي ولغوي، وقد تم انتقاء نماذج كل صورة بيانية بعناية لتلبي حاجات هذه الدراسة، بعدها قدمنا جدولا إحصائي لأهم النتائج والملاحظات المحصلة في كل نموذج من النماذج وما هو مشترك بينها، وما كان محل اختلاف وتباين والتي كانت من اختيارات المترجم، وقد استند نقدنا للترجمات على أشهر النظريات الترجمية التي ذكرت سابقا لإضفاء الطابع الأكاديمي الدقيق على هذه الدراسة خصوصا وأن المترجمين الثلاثة لهم باع واسع في هذا الحقل، مما اضطرنا للعودة لهذه النظريات في كل نقد وتحليل.

أما **المنهج** المعتمد في هذه الدراسة فهو: المنهج التحليلي المقارن، وهو المناسب لمثل هذه الدراسات، حيث قمنا بوصف طريقة ترجمة الصورة البيانية عند كل مترجم، محللين أسلوب المترجم في نقله الصور البيانية، مع المقارنة بينه وبين بقية المترجمين، بالإضافة إلى نقد كل مترجم بالعودة إلى أهم نظريات الترجمة، وقد اعتمدنا إلى جانب ذلك على منهج ثانوي تمثل في المنهج الإحصائي وذلك بتقديم نماذج عن كل نوع ونسب مئوية خاصة بالأساليب والطرق التي استخدمت والنصوص المترجمة.

في حين **المراجع المعتمدة**، فقد تنوعت بين العربية و الأجنبية، وتنوعت المراجع العربية بين التراثية والحديثة، اللغوية وغير اللغوية، فمن المراجع التراثية نذكر منها: دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، والبيان والتبين للجاحظ، أما الحديثة ، فهي متعددة وأهمها: علم الترجمة بين النظرية والتطبيق لأحمد الديداوي، ونظرية الترجمة الحديثة لمحمد عناني، والترجمة الأدبية مشاكل وحلول لإنعام بيوض، و الأدب المقارن لمحمد هلال غنيمي، ومن المراجع الأجنبية نذكر منها: Encyclopedia of translation, لـ Mona Baker كذلك A linguistic theory of translation لـ Catford, بالإضافة Hatim and Mason في كتابهما : Discours and the translator كذلك كتاب Cohesion in English لصاحبه

Halliday and Hasan و كتاب الأسلوبية المقارنة لفيني و داربلني La stylistique comparée de l'anglais et du francais دون أن ننسى كتاب Towrads to methods of translation لـــ Peter Newmark .

وكان لهذه المراجع وغيرها أثر أساسي على عملية التحليل من حيث التوظيف والاهتمام في كل عنصر من عناصر الدراسة، فمنها ما وظفناه في الدراسات المسرحية ومنه ما استخدمناه في نظريات الترجمة واللسانيات، ومنها ما ستعنا به لفهم الأسلوب الشكسبيري، كما كان لبعض الكتب أثر ثانوي فعدنا بها للاستشهاد ببعض الأقوال أو بعض المفاهيم الترجمية لمعرفة لغة شكسبير، بالإضافة إلى استعانتنا ببعض المواقع الإلكترونية.

لقد اعتمدنا في تقديمنا للمراجع على الطريقة الإنجلوسكسونية، بإدراج اسم المؤلف وسنة الطبع والصفحة ليتمكن القارئ من الرجوع بسهولة إلى قائمة المراجع والاطلاع على عنوان الكتاب. مثال (محمد عناني، 2006: 123).

أما **الصعوبات** التي اعترضتنا فيمكن إجمالها في أمور لغوية ترتبط بـ:

صعوبة الجمع بين التشبيه والاستعارة والكناية في بحث واحد، إذ يتطلب ذلك تركيزا عاليا للتفريق بين الصور البيانية في اللغة الأصل، مع صعوبة فهم اللغة الشكسبيرية، حتم علينا بذلك الرجوع إلى المعجم الحديث لفهم هذه اللغة، نتيجة البعد الزمني الذي كتبت فيه هذه المسرحية صعب من فهم السياق التاريخي والحضاري لتلك الحقبة، مع ما نعرفه من دور السياق في فهم النصوص، فكان لانتقاء الأمثلة واستخراجها أحد العوائق، لتداخل مفهوم كل من التشبيه والاستعارة والكناية .

وفي الأخير نأمل أن يساهم هذا البحث في إثراء المكتبة العربية، وأن يشكل مرجعا مهما للباحثين في هذا التخصص.

الفصل الأول

1.النص المسرحي وخصائصه

1-1. تقديم:

في هذا العنصر سنركز على علاقة النص المسرحي وخصائصه بالترجمة، حيث يمثل هذا النص الشعري نوعا متميزا وذلك لصعوبته لاسيما إذا كان من ابداعات "وليم شكسبير". بالإضافة إلى كون فن المسرح الشعري عالم خاص ببعده التاريخي وأنواعه وثقافاته التي تنعكس حتما على العملية الترجمية وكيفية تخريج النص المسرحي إلى الجمهور بعد نقلها إلى لغة وثقافة أخرى بعيدة كل البعد عن لغتها الأصلية كمسرحية "عطيل"، من أجل هذا سنقوم بتعريف النص المسرحي (1–2) مع ذكر أنواع المسرحيات(1–3) منها مفهوم الدراما (1–3–1) و المأساة (1–3–2) وكذلك مفهوم الملهاة (1–3–3). كما عملنا على تعريف عناصر النص المسرحي وقواعد تألفيه (1–4) ومناقشة عناصره كأسلوب الحوار (1–4–1) والحبكة (1–4–2) والشخصية(1–4–3) بالإضافة إلى الصراع (1–4–4) ونختمه بالفكرة التي هي أساس تأثير النص المسرحي (1–4–5). كما أكدنا على ربط النص المسرحي بالترجمة (1–5) ثم كيفية ترجمة خصوصية النص المسرحي للغة العربية (1–6) و (1–7) ، وختمنا هذا العنصر بمحاولت مناقشة حيرة المترجم المسرحي بين الترجمة الحرفية والاقتباس (1–8).

2-1. تعريف النص المسرحي:

كان الإنسان يميل إلى الجماعة بطبعه الفطري، والجماعة بدورها تميل إلى عاداتها وتقاليدها الخاصة وفور تأمين الإنسان نفسه ومحيطه ومأكله ومشربه، تراه يبتكر ظواهر فنية رائعة أساسها الجمال والتعبير عن الأحاسيس والشعور.

فجاءت المسرحية باعتبارها عمل مستقل يمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح، والحق أن المسرحية– مهما تبلغ قيمتها الأدبية–لا يمكن أن تكشف للقارئ عن كل قيمها ومعانيها ورموزها إلا إذا ربط القارئ بينها وبين المسرح فَجَسْمُ شخصياتها وتخيل حركاتها وإشاراتها وأسلوب حديثها، ووقف عند الإرشادات المسرحية التي يقدم بها الكاتب فصوله أو يشير بها

إلى حركة الأشخاص أو طبيعة انفعالهم ليستعين بها على ما يميله النص المسرحي من حقائق اعتمادا على ظهورها في الأداء والإخراج على حد قول (عبد القادر القط 01:1998) فالمسرحية (Drama-play) جنس أدبي ونوع من النشاط العلمي في الأدب، يروى قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، يمثلها الممثلون على المنصة أو خشبة المسرح أمام الجمهور، أو أمام آلات تصوير تلفازية. (محمد التنوجي، 789:1999)

إذا، فإن الكاتب المسرحي يكتب مسرحيته لتمثل بواسطة أشخاص ممثلون يؤدونها في حوار أدبي كما في مسرحية " عطيل" (Othello) والتي هي صدد محور الدراسة–لا ليقرأها القارئ، فهي لدى النقاد لها أربعة عناصر: الحادثة (event) والشخصيات (Character) والحوار (Dialogue) والغرض (idea)، وبما أن المسرحية فن أدبي وتشبه القصة في اشتمالها على الحادثة والشخصية والفكرة، فهي تختلف عنها في طريقة تقديمها باستخدام أسلوب الحوار، فالأداة الوحيدة للتصوير في المسرحية هي الحوار (محمد غنيمي، 140:1999)، بينما القصة لا تستخدم الحوار إلا بجانب السرد والوصف.

1-3.أنواع المسرحيات:

تنقسم المسرحية إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي: المأساة والملهاة والدراما، ولنقترب أكثر من المسرحية – أصل البحث–، يجب أن نعرف أن لها نصوص في جوانبها لأنها لم تظهر إلا في القرون الأخيرة، ولكنها تطورت ونمت حتى فاقتها في عصرنا الحاضر وهذا ما تكلم عنه أرسطو في كتابه فن الشعر.

1-3-1. الدراما:

إن الدراما من الكلمات المتداولة بكثرة وخصوصا في الوقت الحاضر، وذلك لانتشار الأعمال الدرامية بمختلف أنواعها، وقد يتساءل البعض عن مفهومها إذ أن تعريف الدراما في معجم المعاني بأنها حكاية لجانب من جوانب الحياة الإنسانية، يعرضها ممثلون يقلدون الأشخاص الأصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم www.almaany.com/cited on 22/01/2021 ; 15:16.

فالدراما باعتبارها لون من ألوان الشعر اليوناني نشأت لتصوير فعل نفسه في حالة من الحضور الإنساني في الأداء وفي التلقي على حد تعبير عبد الحميد سلام (ع.سلام، 22:1993)، فهدفها تطهير النفس البشرية من العواطف الضعيفة مثل الخوف والشفقة .

أما الدراما عند إبراهيم حمادة فيعرفها على أنها قطعة إنشائية لغوية مصاغة صياغة خاصة كي تؤدي فوق خشبة المسرح أمام النظارة على أن تستعين في الأداء بوسائل أهمها الممثل، كما تكون المسرحية كلامية أي تقوم في طبيعتها على الحوار والمحاكاة الفردية وتكون أيضا إيمائية. (إبراهيم حمادة، 1994: 259–260)

يعرف حسن رامز الدراما على أنها شكل من أشكال الفن، قائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار بين الشخصيات دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث. (رامز حسين، 28:1972).

إن الدراما، ماهي إلا محاكاة لفعل تام يناسب الاهتمام العاطفي للإنسان وتتطور بنجاح في تتابع واستمرار وحوادث محتملة الحدوث، تمثل ويعبر الكلام والرموز عن صورة الحياة والأوضاع الفعلية. هذا ما عبرت عنه W-T-Price (Price W-T عن- عبد الوهاب شكري، 11:2001).

وباعتبار أن مسرحية عطيل Othello هي عبارة عن عمل درامي، كان لابد أن نطرح العديد من التعاريف الغربية لنفهم ونغوص في مدى تحكم شكسبير في روائعه فمثلا Liz Woodbridge ترى أن الدراما ما هي إلا تقديم أو عرض لحدث أو فعل أو مجموعة أحداث بينها صلة، والتعبير عنها مباشرة بالكلمة والإشارة والحركة وتسترسل فتقول: إن موضوع الدراما دائما ما يتناول الفعل ورد الفعل للإرادة الإنسانية وهي تتعامل مع وجهة نظر وليس مع تتابع أحداث، أي أنها تتعامل مع العلاقة الأساسية كأسباب ونتائج (ن.م، 11:2001)، في حين أن Brander Matthews يرى أنه من المستحيل اعتبار الدراما قد استفادت جزئيا من المسرح حيث ولدت وحيث كشفت عن نفسها في أكمل أوجهها، إذ أن

الدراما مهما كانت عظمتها وجودتها وكاتبها، وبلا استثناء مادة كتبت لتمثل لا لتقرأ (م,ن: 11)

يرى Freid Millett و G.E.Bentley أنه من الضروري أن تحتوي الدراما على تشخيص ودلالات وأحداث، أما Elizabath Drew فتعلق:" فإذا ما أردنا تحديد ما يجب أن تكون عليه الدراما فإن من الضروري أن تكون إعادة خلق وتمثيل على المسرح. (شكري عبد الوهاب، 12:2001)

من خلال كل هاته التعريفات يتضح أن المسرحية لا تكتب للقراءة أو لتوصف، بل تؤلف لتعرض فوق خشبة المسرح أمام جمهور ولهذا فنجاحها مرهون بعناصر العرض نحو الإضاءة والصوت والحركة والممثلين والجمهور، ويؤكد Wilder (1941) على تعدد المشاركين ووظائفهم في المسرحية إلى جانب ضرورة تقديم الكاتب قصة وأفكار متماسكة في وحدتها العضوية قاصدا بذلك أهمية الحبكة على غرار ما أبدعه شكسبير في مآسيه التي"... تقدم تحليلا اجتماعيا نفسيا للثقافات البشرية يتميز بتماسك وتفصيل عجيبين..." فمآسي شكسبير لا تقدم مجرد أفراد يتحركون وسط عالم، بل ينظر إليهم كشخصيات في مواقف اجتماعية ذات خصوصية عالية في المجال الاجتماعي النفسي. (ع. الواحد لؤلؤة، 44:1966)

1-3-2.المأساة:

قبل أن نتعرض لتعريف المأساة أو التراجيديا، وتحليل هذا التعريف سنقوم بتفسير معنى كلمة تراجيديا فما هي؟

يرى كل من نيتشه وجلبرت وأعضاء مدرسة كمبردج أن كلمة تراجيديا Tragoidia تعني أنشودة الماعز Tragooide أما Else وGrude فيريا أن اللفظ Tragoidia كان اللقب الرسمي الذي أطلق على المتسابقين في التراجيديا للحصول على الجائزة التي كانت عبارة عن ماعز (ع، شكري، 14:2001)

فالتداجيديا إذن هي محاكاة لفعل مهم كامل له حيز مناسب بلغة بها متعة وبطريق الفعل لا بطريق السرد بهدف إثارة الشفقة والفزع لكي تصل بهذين الشعورين إلى درجة النقاوة والصحة. (رشدي رشاد، 11:1975)

أما محمد حمدي إبراهيم فيرى أنها محاكاة لفعل جاد كامل ذي حجم معين في لغة منمقة تختلف طبيعتها باختلاف أجزاء المسرحية بواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد وبحيث تؤدي إلى تطهير النفس عن طريق الخوف والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات (محمد إبراهيم، 28:1977).

وبما أن أرسطو أول من نظر للدراما في كتابه " فن الشعر" فهو يقول بأن المحاكاة هي الأصل في الفن أي أن كل الفنون بما في ذلك الشعر الملحمي والتراجيديا والكوميديا والموسيقى إنما هي مظاهر من المحاكاة. (رشدي رشاد، 5:1975)، فما علاقة المحاكاة بالمأساة؟

لتوضيح هاته العلاقة في قالب تصويري يمكن أن نعبر عنها كأطفال يلعبون لعبة ما من ألعابهم فهم يقومون بأفعال يسرون بها عن أنفسهم، وهم في سبيل ذلك يقلدون أفعال البالغين الراشدين، ويضعون أنفسهم وسط عالم غير مألوف لهم إنهم يصورون أفعال الحياة على حد تعبير عبد الوهاب شكري. (ع. الوهاب شكري، 15:2001)

أما بالنسبة للموضوع أو المادة، فهذه دائما أفعال الناس وبما أن الناس هم بالضرورة إما طيبون أو شريرون فالنتيجة أننا نستطيع محاكاة الناس كما هم أحسن مما هم أو أسوأ مما هم أو كما هم تماما، وبهذا نفرق بين الكوميديا والتراجيديا فالكوميديا تصور الناس أسوأ مما هم والتراجيديا تصورهم أحسن مما هم. (رشدي رشاد، 05:1975)

وعلى ذلك فإن المحاكاة هي تمثيل لأفعال الناس ما بين أفعال خيرة أو أفعال شريرة أو أداء موضوع أو موقف إنساني وتمثيله، أي أنها تحاكي وتصور شريحة بعينها من الحياة

ولكنها لا تتناول حياة الأشخاص بأكملها ولا فترات طويلة بها، إنما تتناول أزمة يعينها، أو حادثة معينة من تلك التي تحدث في حياة هؤلاء الأشخاص في فترة من الفترات.

وباعتبار المأساة محاكاة لفعل ما وكان هذا الفعل يشترك فيه أناس لهم بالضرورة من الطباع والعواطف ما يميزهم عن غيرهم لأن الفعل إنما يستمد كيانه من هذه السمات المميزة لذلك فلا بد في المأساة من وجود الطباع والعواطف كالأصل والسبب في الفعل وبالتالي في السعادة أو الشقاء وفي المأساة أيضا لابد من وجود القصة، لأن محاكاة الحدث لا تكون إلا بالقصة، والذي نعنيه بالقصة هو ترابط الحوادث معا، بحيث تكون بناءا محكما. (رشدي رشاد، 11:1975)

ففكرة المأساة عند الإغريق باعتبارهم السباقين لهذا النوع من الفنون تقوم على أن الإنسان مهما علا شأنه وسمت مقاصده وتحققت مطامحه لابد أن ينحدر إلى الاخفاق والخيبة والإنهيار، إما نتيجة لتدخل قوى خارقة وإما نتيجة لعوامل داخلية كالشعور بالإثم أو التقصير الخلقي وتنتهي المأساة اليونانية حتما بموت البطل على غرار المسرحيات التي تلتها وتكتب بأسلوب رفيع مؤثر يوحي بأن العالم ناقص يسوده الظلم، وقد سارت المأساة اليونانية على نظام فني صارم، فمن قواعدها الأساسية وجود الجوقة وتثبت مبدأ الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والعمل المسرحي).

1-3-2. الملهاة:

تعتبر الملهاة صورة من صور المسرحية وقد قالوا عنها منذ أقدم العصور بأنها تعالج موضوعات الجدل والبسط ولهذا السبب تستعمل فيها شخصيات أكثر اتضاحا وهذه أراء ممكن تتبعها من زمن أرسطو في كتابة الشعر إلى مسرحيات اليونان القدماء التي تعتبر نقطة البداية في الملهاة وقد يقال عنها كل ما تبقى من المسرحيات وذلك بعد استبعاد المآسي والمشاجي والهزليات ومسرحيات المشاكل ومسرحيات المآسي الملاهي ومسرحيات المجون والمسرحيات التاريخية.

من هذا التمهيد يظهر أن الضحك في جوهره ظاهرة اجتماعية، ويختلف من شخص إلى شخص آخر وتتدخل فيه عوامل كثيرة، لذا من المستحيل وضع تعريف قاطع شامل، فما يضحك زيدا قد لا يضحك عمرا.

يرى أرسطو أن الملهاة تطور طبيعي لأناشيد الأيامبو، وهي أشعار تعتمد على التراشق بالشتائم فكان هذا النوع وسيلة من وسائل الهجاء والتهكم والسخرية كما أنه يعتمد في رأيه على الأشعار التحليلية (نسبة إلى إله التناسل في ذكور الحيوان) لذا نجده مجاز خصبا للعبث الشخصي ويحدد أرسطو هذا النوع من كتابه فن الشعر بقوله: محاكاة الأرذال من الناس في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح (أرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، 16:1955).

يرى أرسطو في هذا النوع محاكاة لأناس أقل مرتبة، تتصف أجسادهم بعيوب، أو نقائص تثير الضحك، أو تبدو وجوههم ذميمة كاريكاتورية، تبعث على السخرية منها أو الضحك على مكوناتها، هذه السخرية والضحك تشبعان لذة التشفي في المشاهدين هذا التشفي الضاحك نوع من التطهير يشبه ما تثيره الشفقة والخوف فينا من تطهير عند مشاهدتنا للمأساة. (عبد الوهاب شكري، 130:2001)

إذن الملهاة نوع من العرض المسرحي، تدل على كل الشواهد أنه ظهر مع نشأة الاحتفالات الاغريقية بالإله ديونيسوس، وأنها وفقا لرأي أشلي ديوكوس تجد أصلها في الأغنية الإغريقية المرحة أو الكوموس Komos وهذا النوع من المسرحيات يجسد أحداثا وأفعالا مضحكة مرحة، ويمكن أن نقول عن الملهاة أنها تلك المسرحية التي تتسم بأنها أقل جدية وموضوعاتها لا ترقى إلى مستوى السمو الذي تتمتع به المأساة بالإضافة إلى أنها تثير الضحك بسبب ما يقع من أحداث لأشخاصها، الذين هم غالبا ما يكونون من الطبقة المتواضعة.

أما SOBEL فيرى أن الملهاة لا يمكن أن تنقلب إلى تراجيديا، أو تنتهي نهاية محزنة كما أنها أيضا ليست صخب وضحك مستمر ولكي يهرب المؤلف من سخافات وتفاهات

الفارس، فمن الضروري أن يحاول التأكيد على اهتمامات أخرى مثمرة ومثيرة أكثر من أنها مادة سلبية. (SOBEL,1940 :158-159)

ما يمكن قوله عن الملهاة أنها تلك المسرحية التي تتسم بأنها أقل جدية وموضوعاتها لا ترقى إلى مستوى السمو الذي تتمتع به المأساة. بالإضافة إلى أنها تثير الضحك بسبب ما يقع من أحداث لأشخاصها الذي هم غالبا ما يكونون من الطبقة المتواضعة.

1-4.عناصر النص المسرحي:

إن أي عمل فني هو عبارة عن كتلة متكاملة الجوانب لا يمكن فصل عناصرها بعضها عن بعض والشكل والمضمون في العمل الأدبي متداخلان تداخلا تاما بحيث يصعب الفصل بينها أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر ومع ذلك نستطيع –لضرورة الدراسة– التحدث عن تلك العناصر على أن نتذكر دائما أن ما نتحدث عنه يتصل بمقومات أخرى مع العمل الأدبي ويتفاعل معها، ولعل أول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدبي أنها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلف أو راوي يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض كما نشاهد في الرواية مثلا وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي تجري فيها. (ع. القادر القط، 05:1998)

1-4-1.الحوار:

يعتبر الحوار وسيلة اتصال وتواصل بين الممثلين كما هو في ذات الوقت وسيلتهم في الاتصال بالجماهير، فالحوار يتركب من كلمات ومقاطع وعبارات يضعها المؤلف ويحمّلها أفكاره وأراءه وكل ما يريد توصيله إلى الجمهور (عبد الوهاب شكري، 96:2001)، لأن الحوار المسرحي المنطوق هو لغة الشخصيات، فهو يعبر عن مشاعرها وأفكارها كما يكشف عن وعيها ويجعلها تؤدي دورها طبقا للمفهوم الدرامي، والمعنى الذي تحمله هذه العبارات.

لذلك إن كل من المؤلف والمخرج والممثل ومصممي الديكور والملابس والإضاءة والماكياج والصوت يخاطب عين المشاهد وأذنه بلغة خاصة تختلف وتتناسب مع تخصصه وما يقوم به من مسؤوليات في العرض المسرحي (م.ن، 96:) إن لتغه هذه هي وسيلته لنفهم نحن ما قام به، حيث يقول Govrge Steiner في هذه الجزئية، " إن الدراما هي لغة تحت ضغط عالي من الأحاسيس تتحمل معنى إضافيا هاما وفوري لدلالة الإيماءة .(1989:30 Gocorge Steiner).

1-4-2.الحبكة:

تعتبر الحبكة الهيكل للأحداث المسرحية، أي تسلسل وترتيب وتتابع للحوادث وانتقائها. والأحداث عادت ما تكون لها بداية ووسط ونهاية، هذه الأحداث تنفجر وتنطلق من أي حدث أو مؤثر وتؤدي إلى نتيجة في القصة ويكون ذلك مترتبا على الصراع الوجداني بين الشخصيات أو بتأثير الأحداث الخارجية على إرادة الشخصيات. (ع. الوهاب شكري، 47:2001)

قد نتساءل متى تكون للعمل حبكة؟ والإجابة تكون بسيطة عندما يترابط هذا العمل ويكون بين أحداثه صلة وأسباب ونتيجة وجوهر وآثار، وفي هذا الصدد يدرج Forster مناقشة بين القصة والحبكة:" إن الفرق الجوهري في هذا المثال: "مات الملك، ثم ماتت الملكة، إن هذه العبارة مجرد قصة، أما إذا قلنا مات الملك، ثم ماتت الملكة حزنا عليه، فهذه العبارة تحتوي على حبكة (Forster, 1927:130)

إذن ومن خلال المثال يمكن أن نقول أن الحبكة تحتوي في ثناياها السبب والعلة والآثر والجوهر والحيلة والخداع والاختبار والانتقاء والترتيب والنظام والهدف والفعل ورد الفعل والتتابع والتسلسل. (ع. الوهاب سكري، 50:2001)

1-4-3.الشخصية:

تعتبر الشخصية أهم عنصر من عناصر بناء المسرحية لذلك يحرص المؤلف على أن لا يهتم كثيرا بالوقائع المادية بقدر ما يعني ببواعثها ونتائجها النفسية وما تحدث من صراع

بين الشخصيات فذلك دليل على أن غاية المؤلف من سوق تلك الوقائع هو في المقام الأول تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز سماتها النفسية وعلاقاتها الإنسانية ومن هنا ندرك أن الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون والمتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام، وأنها بهذا– دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع – أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد (عبد القادر القط، 15:1998).

إذن، يجب على المؤلف أن يقف طويلا على النقاط التي لها أهمية في حياة الشخصية ويوضحها ويبحث عن الأجزاء المفقودة منها، إذ قد يكون لهذا أثره على نفس هذه الشخصية، مثال على ذلك: كيف أهدى عطيل « Othello » لمحبوبته (ديدمونة Desdemona) منديلا، ما أهمية هذا المنديل في المسرحية، جاء في صلب النص هذه العبارة التي قالها عطيل لديدمونة:

Othello : I have a salt and sorry rheum offendes me
Lend me thy thy handkerchief

" ذلك المنديل التي كنت أحبه وأعطيتك إياه، هل أهديته إلى الكاسيو"

ثم يعود عطيل إلى المنديل مرة أخرى عندما تعترف ديدمونة بفقدها لهذا المنديل

Othello : « that which I gave you »
Desdemona : « I have it not about me »
Othello : «that’s a Fault : that handkerchief Did an Egyption to my mother give : she was a charmer , and could almost tead the thoughts of people, she told her, while she kept it, Twould make her amiable, and subdue my father Entirely to her love : But if she lost it , Or made a gift of it , my Father’s eye »

عطيل: " هذه غلطة، إن ذلك المنديل قد وهبته امرأة حسناء لأمي وكان تلك المصرية تعرف ضمائر الناس، وقالت لأمي وهي تدفعه إليها أن يجعلها محبوبة، ويخضع لها غرام أبي". يتضح من خلال هذا المثال أننا لو لم نعرف هذه الأشياء عن المنديل في أصل المسرحية لما فطنا لأهميته، إذ أن أم عطيل قد احتفظت به، فحفظت شرفها، ولكن ديدمونة فرطت فيه، وهذا يعني عند عطيل أنها فرطت في حبه.

إذن تاريخ الشخصية يقودنا إلى مفتاح هذه الشخصية، أي إلى الحياة الداخلية النفسية للشخصية.

1-4-4. الصراع:

إن الصراع هو الذي ينشب بين شخصيات المسرحية لأن لا مسرح بلا صراع إذ قد يكون بين الشخصية ونفسها، أو بين الشخصية والقدر أو قوى غيبية خارجية. فقيمة المسرحية في اجتماع شخصياتها إزاء قضية أو فكرة تتصارع فيما بينها فتتفق أو تختلف لتنتهي غلبة وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك، كما هو ظاهر في الصراع القائم بين اياقو وعطيل.

1-4-5. الفكرة:

يرادف هذا المصطلح كلمة "Thought" بالانجليزية، فهذا المصطلح أحد العناصر الست التي وضعها" Aristotle " كأساس للدراما، إذا أنه يشير إلى المحتوى الفعلي كما يشير إلى المعنى والموضوع في المسرحية، فالفكرة هي اللبنة الأولى أو الأساسية في بناء أي نص درامي عامة، لذا فاختيار الفكرة من أهم وأول عناصر كتابة النص المسرحي، ولا بد أن تكون الفكرة واضحة ومحددة الأبعاد لدى المؤلف لكي يستطيع التعبير عنها من خلال الشخوص المسرحية التي تحملها الرسالة التي يود توجيهها إلى الجمهور بشكل غير مباشر من خلال قالب درامي يعتمد على بناء فني محدد.

1-5.النص المسرحي ورحلة الترجمة:

يرى بعض المفكرين الإسبان أن ترجمة الأدب عموما خيانة انطلاقا من المثل الإيطالي "Traduttore Traditore" وقد علق على هذا في كتاب " جريمة المترجم" للمترجم الاسباني خوليو سيزار، حيث يوصف المترجم بالخائن، والقصد بذلك هو تلاعب المترجم بالنصوص، وإعادة إنتاجها بصورة لا تطابق ما كانت عليه في لغتها الأصلية، كأنه خائن لا يردعه رادع في العبث بما أئتمن عليه.

ويتحسر خوليو سيزار على قيمة نصوص أدبية لها مقام رفيع في لغتها الأصلية، لكنها انحطت حينما نقلت إلى الإسبانية من طرف بعض مدعى الترجمة فأفضى ذلك إلى انهيار المكانة الأدبية لكتابها وخلص إلى القول بأن المثل" Traduttore Traditore" الإيطالي القائل بأن المترجم خائن صادقا تماما، ورغم ذلك، فإن الترجمة كثيرا ما تكون هي الطريقة الوحيدة التي يمكن بها نشر فن من الفنون أو علم من العلوم كالنص المسرحي والمسرحية مثلا، ولم تكن هناك طريقة غير الترجمة ينقل بها فن المسرح على أساس أنه فن وافد بالنقل من أصوله الأوروبية اليونانية في أصل نشأتها والنقل تصحبه مشاق أولها وجود الألفاظ المتقاربة في اللغة المنقول منها وفي اللغة المنقول إليها إلى جانب وجود تقارب في القيم وفي التعبيرات الشائعة والفكر والحالات المزاجية العامة عند النقل عن طريق الإعداد أو عن طريق الاقتباس. (سلام أبو الحسن، 35:1993)

وبما أن المترجم هو وسيط ثقافي خيّر السياقات الثقافية التي يترجم عنها وتلك التي يترجم إليها، فمن الضروري أن يبرأ من تهمة الخيانة، فيقتصر الوصف على أولئك الدخيلين الذين يتربصون من الترجمة غير مدركين نتائج أفعالهم الشنيعة في تخريب الركائز الأساسية للنصوص في لغاتها الأصلية أو اللغات المستهدفة.

وللمترجم الضليع حق زحزحة أعراف الترجمة واقتراح البدائل، ودفع الكلفة المصطنعة بين الثقافات الإنسانية بدراية تنبثق عن خبرة ومعرفة ودراية وذوق، فتصبح خيانته في هذا الحال شرفا فمرحى له من خائن. (م، ن: 36)

وفي هذا الصدد يردف توفيق الحكيم عن صعوبة فن المسرحية والنص المسرحي قائلا: "... وما أبجل شيئا تبجيلي للفن الذي يصمد كالصخرة في طريق الفنان، فيما يزال يعالجه بالصبر الطويل والكد المضني حتى يتفجر منه الماء السليل... ذلك رأي في المسرحية التي هي فيما أعتقد كالقصيدة الشعرية نوع من الأدب صعب دقيق لأن المتعرض له يجد نفسه أمام طائفة من القيود المختلفة، قيود صارمة بل عوائق قاسية تجعل نصيبه من حرية العمل قليلا... فهو ليس حرا في الحيز الذي يصب فيه ، ولا في الوقت الذي يعرض

فيه عمله... أما الموضوع فليس موضوعا يتعذر إظهاره على مسرح محدود بواسطة ممثلين من الآدميين، فمثلا ليس المسرحية أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجموات دورا أهم من دور الإنسان فهذا يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به ومما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره..."(توفيق الحكيم،1952: 142-143)

1-6. ترجمة المسرح للغة العربية:

يتناول موضوع ترجمة المسرح للعالم العربي أمرين: أهمية ترجمة هذا المسرح، لما لذلك من علاقة وثيقة بمعرفة ثقافة الآخر ونشر الثقافة بين الشعوب ومن ثم خصوصية ترجمة هذا المسرح وإشكالياته من حيث إدراك الطبيعة الخاصة للنص المسرحي وبنيته الدرامية وطبيعة الكلام أو الخطاب الذي يستخدمه الكاتب، حيث لا تكمن أهمية ترجمة المسرح لجماليتها الخاصة بها وقيمتها الفنية، إنما لأنها ترسم حقبة مهمة في تاريخ الحياة الاجتماعية والأدبية والفنية.

في هذا الخضم لا يمكننا القول أن رواد الترجمة للغة العربية قد تملكوا الأداة الكافية أو نفذوا إلى جوهر العملية المسرحية في مجالات إبداعهم التأليفي بحيث يعطوننا ترجمات تفي بحق النص الإبداعي النفسي، ربما لأن بعضهم كان متخصصا من حيث دراسته لفرع من فروع الدراسات غير المسرحية، بل ربما غير الأدبية أو النقدية أو حتى اللغوية ،هذا إلى جانب القدرة على معايشة كل شخصية مسرحية على حدة، بحيث يجد لها الصورة اللغوية والحركية الملائمة لصورتها في النص وتلك مشكلة المشاكل إذ يقحم كثير من المترجمين أساليبهم الخاصة وتعبيراتهم اللغوية الخاصة أو التي شهرت في مواطنهم عن الشخصيات ويبالغ البعض في اصطناع الأسلوب البياني وألوان البديع بما يضر بالشخصية ويصيبها بالترهل اللفظي والانفتاح اللغوي فتظهر على غير حقيقتها، وعلى غير ما يحيط بها من عناصر بيئية ومشاركة اجتماعية فيها موضوعية تقضي إلى الاقناع عبر الامتاع. (سلام أبو الحسن، 40:1993)

فحين يستهل المترجم العربي ترجمة نص مسرحي، فإن هدفه الأساس أن يؤدى هذا النص على خشبة المسرح بنجاح كما كان النص في لغته الأصل، حيث يتعين عليه أن يضع في الحسبان المشاهد للعربي المحتمل لذلك النص رغم أن صياغته بعناية وايلائه اهتماما كبيرا سوف يؤديان إلى لجوئه إلى الحد الأدنى من التسويات أثناء الترجمة لصالح القارئ، ثم أن المترجم يعمل في ظل قيود معينة، فعلى خلاف مترجم النصوص الروائية ليس بمقدور مترجم النص المسرحي أن يلجأ إلى التعليق على التوريات والعبارات الغامضة أو الإشارات الثقافية أو إيضاحها أو أن ينقل المفردات واضعا نصب عينيه نقل الصبغة المحلية، فنصه مسرحي في جوهره يركز فيه على الأفعال Verbs وليس الأوصاف أو التوضيحات ذات الصلة بالنص. (www.almanal magazine 1 :18, 20/01/2021)

ويذكر لنا تاريخ المسرح العربي بعضا من رواد الترجمة لنصوص مسرحية أوروبية من لغتها إلى لغتنا العربية منهم محمد عناني، أديب اسحاق، خليل مطران، جبرا إبراهيم جبرا وإبراهيم رمزي.

قد يتبادر لذهن المترجم العربي للنص المسرحي حقيقة هاته الترجمة: هل ستخصص الترجمة للقراءة أو للعرض؟ ويرتبط هذا السؤال بسؤال آخر: إذا كانت المسرحية المترجمة ستعرض على المسرح فما هو الجمهور الذي ستعرض أمامه، بالإضافة إلى هاذين السؤالين على المترجم أن يولي كل الاعتبارات والاهتمام إلى العرض وأن يحسب حساب عملية التواصل بين المؤلف والمخرج والشخصية وبالتالي فعليه أن يترجم الحوار الذي يدور بين الشخصيات بصوت عال لكي يتبين الأصوات وإيقاع الجمل واللهجة والنبرة... وفي هذا الصدد يقول: "M.Gravier" يقع نقل الدراما من لغة إلى أخرى وأحيانا من سياق حضاري إلى سياق حضاري آخر مختلف كل الاختلاف في منتصف الطريق بين الترجمة بمعنى الكلمة والترجمة الفورية في المؤتمرات (M .Gravier, 1973 :41)

1-7. خصوصية ترجمة النص المسرحي:

إن غياب تراجم النصوص المسرحية أو ندرتها على هذا الصعيد، هو باعتقادنا وليد مشكلات وصعوبات متعلقة بخصوصية هذا النوع من النصوص والتي يمكن أن نسردها وندعمها ببعض الأمثلة من المدونة قبل الدراسة.

لقد أشير إلى النص المسرحي أنه نص ناقص كما تقول الناقدة " آن أوبر سفلد" بمعنى أنه نص مكتوب ليعد للعرض على خشبة المسرح، أي يتعدى كونه مجرد نص أدبي ومن هنا فإن ترجمته تستوجب التفكير بكيفية إعداده على الخشبة، هذه الفكرة لا تعني إلزام المترجم رؤية العرض المسرحي، فهذا الأمر قد لا يكون غالبا ممكنا، بل على المترجم أن يدرك الطبيعة الخاصة للنص المسرحي، الذي يتضمن فراغات على المخرج وفريق العمل ملأها، لذا فإن ترجمة هذا النوع من النصوص يجب أن تراعي في أولوياتها إمكانية تقديمه على الخشبة، وتكمن صعوبات الترجمة في عدة أسباب منها أن اللغة أضحت الشغل الشاغل لكتاب المسرح المعاصر وتنويرها أمر لا غنى عنه، إذ بعد دخول الصورة (السينما وغيرها من أشكال الفرجة) على عالمنا أدرك المسرح أن تحقيق هدف مشابهة الواقع سيظل محدودا. (http: //alwatan.cited on 23 /02/2021 :14 :03)

ففي المسرحية الملتزمة مثلا توجّه الجملة بحيث تخدم قضية بعينها يريد الكاتب الدفاع عنها، والجملة في المسرحية النفسية تساعد على رسم خطوط الشخصيات ويجب أن يدرك المترجم كل هذا ويعمل به عند القيام بعمله. (أسعد سامية، 23:1989)

وفي هذا الصدد يعلق غنيمي هلال قائلا: أن المترجم إذا أراد التوصل إلى صياغة نص ممتاز يتحتم عليه الدخول في عالم المؤلف الحميم، وامتلاكه حسا مسرحيا، ومترجم النص المسرحي يشعر أكثر من غيره من المترجمين بالقلق وعدم الأمان عندما ينتقل من كتاب إلى آخر، فالترجمة المسرحية تتحول في نهاية المطاف إلى محاكاة حقيقية بالمعنى الأرسطي لهذا الكلمة. (غنيمي هلال، 160:1963)

ويكفي للدلالة على الجهد الكبير الذي بذله ويبذله مترجموا النصوص المسرحية، أو مترجموا الدراسات المسرحية أن نعطي مثلا لنموذجين من نماذج الترجمة لنص واحد أو اثنين ترجمه مترجمان عربيان وهي(Othello) لشكسبير الشاعر الإنجليزي المبدع حيث ترجم ترجمتين مختلفتين.

النموذج الأول:

« If the balance of our lives had not scale of reason to poise another sensuality, the blood and baseness of natures would conduct us to most prepost'rous conclusions » (Othello 1.1 :44)

ترجمة خليل مطران:

"ثم أنه لو لم تكن في ميزان أعمارنا كفة من العقل لمعادلة كفة الشهوة لكانت خسة طبائعنا تدفعنا إلى أوخم العواقب" (خليل مطران، 34)

ترجمة غازي جمال:

"ثم أنه لو لم تكن ميزان حياتنا كفة من العقل لتقابل كفة الشهوة لأصبحت خساسة طبائعنا إلى أقبح النتائج" (غازي جمال، 43).

الصورة البيانية في هذا المثال متضمنة في "Scale of reason" وهي تجسيد لصورة العقل الذي هو زمام الشهوة، فشكسبير هنا يستعير العقل بالميزان الذي يرجح كفة العقل دائما على كفة الأحاسيس والانفعالات وهنا تظهر خصوصية ترجمة النص المسرحي، وبالتالي قد وقعا في فخ الترجمة الحرفية أو بالأحرى أسلوب الترجمة كلمة بكلمة " Word by word translation"، فعبارة "Balance of our livres" ترجماها ب: " ميزان حياتنا" أو " أعمارنا" وعبارة "Baseness of natures" ترجمت"بخساسة طبائعنا" فمن الصعب أن تكون هذه المعاني مفهومة خاصة لدى المتلقي العربي الذي تشبع وهذب نفسه بالسمات العلى وما العقل إلا للتميز بين الحق والباطل، ليس كما صورة شكسبير على أنه الوحيد الذي يتحكم في طباع الإنسان فلا روح ولا شعور قادر على التحكم في شهوة الإنسان وبالتالي بهذه الحرفية يحتاج القارئ العربي إلى نوع من التحليل والتفسير، والتفسير عادة يكون على عاتق

المترجم أو المخرج، أما في حالات خاصة يترك عبئ التفسير على عاتق المتلقي نفسه، إما نتيجة لإغفال المترجم لذلك أو نتيجة تعمده انتهاج أسلوب الترجمة الحرفية وبالتالي عدم التفسير لأغراض محددة ومن بين هذه الأغراض والتي هي من خصوصيات النص المسرحي، أن تكون المسرحية المترجمة موجهة للقراء فقط وليس للعرض لأن عملية التفسير تستحيل أثناء عرض المسرحية لأنها تتطلب وقتا للتفكير والتحليل وتركيزا يشمل كل سياق النص المسرحي الزماني والمكاني والاجتماعي والثقافي والعقائدي... أما إذا تمت المجازفة وتم عرض المسرحية ولم يتم تفسيرها فستبقى غريبة حتى إذا كانت مترجمة إلى لغته.

النموذج الثاني:

« Let us conjunctive in our revenge, against him, If thou cant cuckold him, thou dost thyself a pleasure, and me sport » (Othello, 1.1 :45)

ترجمة خليل مطران:

فلنجمع ثأرينا، وإذا استطعت أن تدنس عرضه كان ذلك لك سرورا وكان لي تفكهة"

(خليل مطران: 35).

ترجمة غازي جمال:

" فلنتحد في انتقامنا منه ...

حذف المقطع الثاني كلية " (غاي جمال: 44).

يصور شكسبير في هاته الصورة البيانية وهي الاستعارة، شخصية " ياغو" الضعيفة، فالبنسبة له نيل المتعة ليس عن طريق إيصال السعادة للأخرين أو تحقيق نصر ومجد وإنما عن طريق جعل الآخرين يعانون.

هنا تظهر خصوصية ترجمة النص المسرحي، فبينما أحجم غازي جمال عن ترجمة هذه الصورة البيانية ترجمها خليل مطران معتمدا على أسلوب المحاكاة والتي ذكرناها سالفا على أنها لا تعني تصوير الواقع أو نقل الطبيعة نقلا حرفيا، وإنما تعني تمثيل أو محاكاة الحياة أو الحدث الذي يمكن أن يحدث، أي أن الفن هو إعادة إبداع وإكمال ما لم تكمله

الطبيعة فبالإضافة لأحاسيس المؤلف ونظرته الفكرية وتصوره الشخصي فالمحاكاة نقل يتضمن تغييرا وإضافة ذاتية ممن قام به، كما أنها تعني الابتكار (شكري عبد الوهاب، 16:2001)

فعبارة "تدنس" « Cuckold him » هي عبارة عن أسلوب محاكاة استعمله خليل مطران عندما أدخل عنصرا جديدا لم تفصح عنه الجملة الإنجليزية وإنما انطوت عنه وهو " تفكهة" لاعتبارات أسلوبية وجمالية قصد التوفيق بين المعنى والصورة رغم أنها في اللغة الشكسبيرية"sport" ، فكانت ترجمة ترجمة إبداعية، على حد فهمنا –حافظ من خلالها على المعنى الذي أراده شكسبير. والمهم في ترجمة النص المسرحي أن يصل معنى النص كاملا وبالتالي أثره على المتلقي سواء أكان مشاهدا أو قارئا وليس أن يصل شكله ومفرداته.

1-8. حرفية الترجمة والاقتباس في ترجمة النص المسرحي:

إن خصوصية النص المسرحي تلزم المترجم التساؤل عن الموقف الذي يجب أن يسلكه أمام هذا النص، فقد يشغل المترجم المنحاز للترجمة الأدبية بالملاحظات التي يبديها المنحازون للترجمة الحرفية كون عملهم أقرب إلى مفاهيم اللسانيات والعكس صحيح فالذين يقتربون من اللسانيات وما يسمى بالحرفية قد يستفيدون أيضا من حديث مترجمي النصوص الأدبية عن الصعوبات والإمكانات التي اكتشفوها أثناء الترجمة، فكثيرا ما نتوقع ترجمة دلالية "Semantic" للسطر المتجرم وهي ترجمة ربما تقترب من الترجمة الحرفية كي تظهر مضامينها بشكل أوضح قياسا بالترجمة التواصلية "Communicative" التي تعمد إلى جعل الحوار أسهل النطق فجمل مثل : "Aren't you feeling the cold ?" وترجمتها أنا أشعر بالبرد و "I think your husband is faithful to you" وترجمتها: " أظن أن زوجك مخلص لك" تنطوي على مضامين تشي بالتهرب من قول شيء ما والريبة على التوالي في أية لغة بشرط وجود تداخل ثقافي فيما بينها، حيث أن اختلاف الجو العام أو السلوك الأخلاقي الجنسي كثيرا في ثقافة اللغة المصدر واللغة الهدف يعني وجود مضامين متباينة.

وفي هذا الصدد يرى سلام أبو الحسن أن الاقتباس دائما ما يكون عمل ضعيف لأنه تستر وراء إبداع الغير، وهذه حالة من الضعف الفني والنفسي عند مقتبسينا لا يمكن أن تفرز سوى أعمال ضعيفة بدورها، ويمكن الوقوف على هذه الحقيقة بالرجوع إلى ما هو مطبوع من هذه المقتبسات أو ما هو يقدم منها على خشبات المسارح، مما أدى بالجمهور إلى النفور منها برغم ما تحاط به من دعاية. (سلام أبو الحسن، 62:1993)

وتؤكد الباحثة بوتيشيفا أن الاقتباس قد كان لدواعي البدايات أيضا حيث تعرف الجمهور العربي في القرن التاسع عشر على المسرح الغربي، ودعت الحاجة إلى الاستعانة بالمسرحيات الغربية والأخذ عنها لقلة المسرحيات المؤلفة أو لانعدامها وصار الكتاب العرب يطلقون كلمة اقتباس أو تعريب على أي ترجمة كيفما كان نوعها.(م، ن:62).

إن حرية التصرف ترتبط عموما بحرية الاقتباس، إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص، فهو يضفي على المسرحية طابع المحلية، حيث ترتبط النصوص المترجمة والمقتبسة بجيل معين من المتفرجين وبيئة اجتماعية محددة فالاقتباس غالبا ما يكون بعيدا عن تلك القيمة التي يسمو إليها المؤلف، نظرا لكون الذين يقومون به غالبا ما هم غير أدباء من حيث مواهبهم الأصلية فهم ممارسون لفنون التمثيل أو الإخراج أو الحرفية أو الإنتاج مما يعرض المسرحية المقتبسة إلى الضعف والفتور أكثر وبصورة أسرع من النصوص الأصلية.

ويمكن اعتبار أهمية الاقتباس والحرفية في الترجمة ودورهما في حركة النص المسرحي فكلاها يعطي حرية التصرف إذ يحافظ المترجم على البناء العام للنص مع أنه يغير في الحوار وفي الشخصيات تغييرا يجعلنا أمام مسرحية محلية فالشخصيات في الأصل تصبح مرادفة للشخصيات في النص المترجم.

وفي هذا الصدد يقول إبراهيم السولامي: " أن المسرحيات المترجمة أو المقتبسة كانت تقدم إلى الفرق لتمثيلها ولم يفكر أصحابها في تقديمها إلى القراء لأنها لا تعتبر أدبا مقروءا (إبراهيم السولامي، 39:1990).

فالاقتباس في نظر مجدي وهبة هو إدخال المؤلف كلاما منسوبا إلى الغير في قصة بقصد التحلية أو الاستدلال وفق شروط معينة، بصفة عامة أوعلى تضمين الكلام نثرا كان أو شعرا شيئا من القرآن أو الحديث الشريف مع السماح بقليل من التغيير في البديع العربي إلا أن هذا المعنى يتسع ليدل على الإعداد والتهيئة أي على إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية (مجدي وهبة، 51:1984).

وما يمكن تلخيصه، أنه يتوجب على مترجم النصوص المسرحية على وجه الخصوص أن يترجم إلى لغة الهدف (الحديثة) إذا أراد لشخصياته أن تحيا آخذا في الحسبان أنّ اللغة الحديثة تغطي حقبة زمنية تصل إلى عشرات السنين.

أما إذا تحدثت إحدى الشخصيات بلغة فصيحة أو قديمة جدا في نص اللغة الأصل كلغة شكسبير التي كتبت منذ أكثر من 500 عام، فإن الترجمة لابد أن تحمل الصفات ذاتها مع الحفاظ على اللهجة المميزة لمجموعة ما وكذلك الطبقة الاجتماعية والثقافية والمزاج العام.

1-9. خلاصة:

بعد تعريفنا وتحليلنا لبعض المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالنص المسرحي وخصوصيته والتي نحتاجها فيما بقي من عناصر، نستنتج أن ترجمة النص المسرحي الشعري تتجاوز محطة النقل العادي للنص من لغة إلى لغة أخرى حيث يجب أن يتحلى هذا النص بطابع الأصلية المبدعة، فإذا كان هدف المترجم لدى ترجمة إحدى المسرحيات العظيمة متعة القراءة والدراسة العلمية فضلا عن أدائها على خشبة المسرح، فإن هدف الأخير أعلاه لابد أن يكون هو الهدف الرئيسي بشرط أن لا يكون هناك ثمة اختلاف في الترجمة سواء كان الغرض قراءة النص المسرحي أو تمثيله، أما إذا شاء المترجم أن يتلفت إلى القراء أو الباحثين فبمقدوره أن يثبت بعض الملاحظات للإيضاح أو التعليق، مع ذلك يتعين عليه أحيانا أن يعمد إلى الاسهاب أثناء ترجمة الصورة البيانية الثقافية والدينية والإشارات الضمنية في ذات السياق، وحين تترجم المسرحية من ثقافة اللغة المصدر إلى اللغة الهدف فإنها لم تعد ترجمة محضة إنما يمكن اعتبارها تعديلا على النص الأصلي.

2. البيان وأساليبه

2-1. تقديم:

يرتكز علم البيان في إبراز المعنى الواحد في صور مختلقة وتراكيب متفاوتة، فهو يحاول دائما إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، ويقصد كذلك أنه مجموعة من القواعد والضوابط والقوانين والتي يتم بها إيراد الدلالة بأساليب مختلفة كقواعد التشبيه والاستعارة وقوانين الكناية، لذلك كان لابد أن نعرج على هذا العنصر لنفهم حقيقة البعد البياني في اللغتين الانجلزية والعربية لتساعدنا فيما بعد على عملية المقارنة والتحليل وفهم النصوص المترجمة. لذلك نتناولنا في هذا العنصر والذي هو بعنوان البيان وأساليبه، تعريف البيان في اللغتين العربية والإنجلزية(2-2) ثم بينا نشأة علم البيان وتطوره وأهم البلاغيين الذين كان لهم الفضل في ماهو عليه (2-3) بعد ذلك سنتعرض لأهم التعابير البلاغية التي كانت طاغية على مدونة "عطيل" من استعارات وتشبيهات وكنايات، وذلك بتعريفها وتحديد أركانها وأقسامها في اللغتين العربية والإنجلزية(2-4)، (2-5)، (2-6)، (2-7)، (2-8)، (2-9) وستتخلل هذه الفروع مقارنات بين التشبية والاستعارة و مقارنة بين الكناية والاستعارة مع ذكر أهمية ودور وجمالية كل من التشيبة والاستعارة والكناية في اللغتين.

2-2. تعريف البيان:

عقد الجاحظ (255هـ) بابا من أبواب كتابه " البيان والتبيين" بعنوان: باب البيان، حاول أن يوضح فيه معنى البيان فقال: البيان هو" الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي، وهو اسم جامع لكل شيء كشف لك عن قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير؛ حتى يفضى السامع إلى حقيقته، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع؛ إنما هو: الفهم والإفهام؛ فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع." (الجاحظ، 31:2006) .

فقد علقا على هذا التعريف كل من محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب بقولهما أن الجاحظ قد ركز على وظيفة البيان فحصرها في التعبير الواضح عن المعنى الخفي فكيف يوفق الشاعر أو المبدع إلى حل هذه الإشكالية؟ حيث يوضح الجاحظ هذا الرأي بقوله:" والبيان اسم جامع لكل شيء كشف للإقناع المعني، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل أو السامع إنما هي الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع" (محمد قاسم، محي الدين، 140:2008).

فالمعنى في نظر الجاحظ مقنع ومضر وعلى المبدع أن يكشف هذا القناع، ويظهر هذا المضر المستكن في النفوس لأن غاية الأمر الفهم والإفهام بأية طريقة وبأي وسيلة.

أما حين نرجع إلى كتاب الرسالة للشافعي، وهو يتقدم على الجاحظ (204هـ) نجده يعرف البيان بقوله: " البيان اسم جامع لمعان مجتمعة الأصول متشبعة الفروع، فأقل ما في ذلك المعاني المجتمعة المتشبعة أنها بيان لمن خوطب بها ممن نزل القرآن بلسانه متقاربة الاستواء عنده وإن كان بعض أشد تأكيد بيان من بعض، ومختلفة عند من يجهل لسان العرب" (الرسالة للشافعي، نقلا عن محمد العمري، 195:1999).

وينظر Joseph Hajjar إلى البيان على أنه علم نستطيع به إيراد المعنى الواحد في صور مختلفة وتراكيب متفاوته في درجة الوضوح، فإذا أردنا مثلا أن نصف شخصا بالكرم نقول: " هو رجل حاتم أو هو كثير الرماد" (Joseph .N.Hajjar, 1977 :194)

بيّنا مفهوم البيان وأعطينا بعض المفاهيم الواضحة، وقبل التطرق إلى أنواع التعابير البيانية كان لابد أن نعرج على نشأة علم البيان وتطوره ليكون تمهيدا لهاته الأنواع.

2-3. نشأة علم البيان وتطوره:

لقد مرت البلاغة العربية بتاريخ طويل من التطور حتى انتهت إلى ما انتهت عليه، حيث كانت مباحث علومها مختلطة ببعضها البعض منذ نشأة الكلام عنها في كتب السابقين الأولين من علماء العربية وكانوا يطلقون عليها " البيان" (عبد العزيز عتيق، 07:1985)

فقد ارتبط علم البيان في نشأته بظهور كل من العلوم البلاغية وهي علم المعاني وعلم البديع، حيث كان هناك تداخل بينها في الدرس البلاغي في بداية الأمر، والملاحظ عن نشأة البلاغة العربية وعلوم البيان أن تاريخها وإرهاصاتها الأولى بدأت منذ العصر الجاهلي، حيث ظهرت ملاحظات حول شعر شعراء الجاهلية وهذه الملاحظات ارتقت بعد ظهور الإسلام وتجددت الحياة وتنوعت في شتى المناحي الدينية والاجتماعية والحضارية واختلاط العرب بغيرهم من الثقافات، وأصبحت المدن العربية مفتوحتة وحدثت نهضة عقلية، وما زاد من كثرة الملاحظات البيانية هو ظهور الفرق الدينية وما تحمله كل فرقة من اراء ومعتقدات في الدين والسياسة.

هذا ما تعلق بالعصرين الجاهلي وصدر الإسلام، وإذا انتقلنا إلى تاريخ علم البيان في العصر العباسي، بالإضافة إلى تنامي الملاحظات البلاغية فإننا نجد البدايات الأولى لتدوين هذه الملاحظات وتسجيلها، وأشهر من قام بها هو الجاحظ في كتابه " البيان والتبيين " وهذا التطور الملحوظ في علوم البلاغة وبالخصوص علم البيان كان سببه تطور الحضارة العباسية، فازدهر النثر العربي وتطور الشعر العربي فظهر ألمع شعراء العرب منهم البحتري والمتنبي وأبو تمام وغيرهم، ففي هذا العصر ظهرت طائفة من اللغويين تبحث وتنشط الخصائص الأسلوبية في الشعر وطائفة أخرى اهتمت بالخصائص التراكبية للقران الكريم وتأويله وبيان إعجازه، ومثال ذلك الفرّاء (207هـ) في كتابه " معاني القرآن " وأبو عبيدة معمر ابن المثنى(209هـ) في كتابه " مجاز القرآن "، فقد وردت في كتابه بعض الأساليب البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية، وإن كان الكتاب يبحث في تأويل بعض الآيات القرآنية.

والملاحظ عن هذه المرحلة أن الجاحظ (ت 255 هـ) يعتبر أكثر من ألم في كتبه بالصور البيانية من تشبيه وكناية وحقيقة ومجاز، وقد كان أقدر من سبقوه على إدراك أسرار البلاغة وعمقها وبيانها. (السكاكي، 1983: 329-432)

وفي القرن الخامس الهجري ظهر كتاب " العمدة " لابن رشيق(ت 456 هـ)، وهومن الكتب المهمة في الدراسات النقدية على أسس بلاغية، وقد عرض في بعض أبواب الكتاب بشيئ من التفصيل لفنون علم البيان وأنواعه المختلفة من تشبه واستعارة وكناية، والملاحظ من خلال هذا أن جهود الباحثين قد تضافرت في الكشف عن معالم علم البيان، ثم أخذت معالم هذه الأصول تتضح وتبرز معها، وقد بقي الأمر كذلك حتى ظهر عبد القاهر الجرجاني(471هـ)، فاقتطف ثمار هذه الجهود واتخذ منها أساس يستعين به في وضع نظرية علم البيان، وهو بذلك يعد الواضع الحقيقي لأسس البلاغة العربية والذي شيد أركانها وعلى طريقه سار بعده البلاغيون وأكملوا البنيان بعده ومنهم الزمخشري(538هـ) والسكاكي(626هـ) وابن مالك(672هـ) وابن الأثير(637هـ) والخطيب القزويني(739هـ) في القرن الثامن للهجرة.

والملاحظ أن السكاكي تلقف البلاغة العربية من البلاغيين الذين سبقوه زاخرة بالحيوية والحياة المشرقة بالجمال، وكان عليه أن يسلمها إلى من بعده أكثر حيوية وإشراقا، ولكنه بدل من ذلك انكب عليها بعقليته العلمية يوصفها ويصبها في قوالب فلسفية منطقية، ولعل محاولته كانت أهم الأسباب التي قيدت البلاغة وحددت نشاطها وحيويتها، وانتهت بها تدريجيا إلى حال من الذيول والجفاف. (عبد العزيز عتيق، 1985: 10)

والشيء الذي يؤسف عليه هو أن من جاء بعده نظروا إلى ما أتى به السكاكي على أنه البلاغة، فإلتزموا به وعكفوا عليه درسا وحفظا وتلخيصا وشرحا ونظما، مستخدمين في ذلك طرقا قيدت العقول بدل تمريرها لزيادة الحيوية في هذه العلوم البلاغية.

هذه مسيرة مختصرة لعلم البيان في مراحله المتعددة مذ كان ملاحظات نقدية بلاغية بسيطة في العصر الجاهلي مرورا بتطوره في عصر صدر الإسلام والعصر العباسي إلى غاية ظهور تفريعاتها وتفصيلاتها في وقت لاحق.

2-4. أنواع التعابير البيانية:

تنقسم التعابير البيانية إلى تشبيه، استعارة، وكناية، ومجاز المرسل، وأرتأينا أن نعالج أهم هاته التعابير وهي الكناية والتشبيه والاستعارة غافلين المجاز المرسل باعتبار هاته الأخيرة بارزة وواضحة من خلال الترجمة لدى القارئ العربي.

2-4-1. التشبيه:

2-4-1. التشبيه في اللغة العربية:

يعتبر التشبيه من الأبواب القارة في كتب البلاغة القديمة منها والمحدثة، لذلك فقد حظي بعناية البلاغيين فكانت تعريفاتهم غزيرة ومتنوعة، لكننا سنتطرق إلى أكثرها شيوعا وبساطة.

التشبيه: ببساطة هو أن يشابه أمر بأمر آخر لما بينهما من معان أو صفات مشتركة، كأن نقول " عمر كالقمر" فقد عرفه القزويني، وهو أحد علماء البلاغة بقوله: " التشبيه دلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى" (القزويني، 328:1971)، وهذا يدل على أن المتشابهين ليس متماثلين في كل شيء.

أما قدامة بن جعفر فقد ذهب إلى التشبيه على أنه: " يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منها عن صاحبه بصفتهما". (قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، 109:1982)

ويزيد فهم الرّماني للتشبيه التعريف وضوحا بقوله: " هو العقد على أن الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس.

(الرماني، تحقيق محمد خلق، 80:1976)، بمعنى أن السياق هو الذي يفرض مقتضى التشبيه حقيقة أو تخيلا، هذا عند القدامى.

أما عند المحدثين، فقد تعددت التعاريف وتنوعت وسنقتصر على أربعة منها:

يوضح عبد القادر الجرجاني رأيه في التشبيه في كتابه أسرار البلاغة بقوله" واعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأويل، والآخر أن يكون المشبه محصلا بضرب من التأويل". (عبد القادر الجرجاني، 1978: 71–70). ويشرح قوله هذا في اسهاب مفاده أن التشبيه العام هو ما كان وجه الشبه فيه مفردا، أي صفة أو صفات اشتركت بين شيئين لا غير، وأن تشبيه التمثيل هو ما كان وجه الشبه فيه صورة مأخوذة منتزعة من أشياء عدة.

في حين يعرفه محمد بن علي الجرجاني بأنه: " تشبيه شيء بشيء فيدل على حصول صفة المشبه به في المشبه ويشترط أن تكون من أظهر صفاته وأخصها به، وإلا لم يعلم حصولها في المشبه، كما إذا شبه زيد بالأسد في الشجاعة وأن يكون وجودها في المشبه به أظهر من المشبه، وإذا لزم الترجيح من غير مرجح، اللهم في التشبيه المقلوب لقصد المبالغة في تلك الصفة وهو في الحقيقة إفادة اللآزم بعبارة الملزوم، فإذا تشبه زيد بالأسد ملزوم بشجاعته، لكون الشجاعة أظهر وأخص به". (محمد بن علي الجرجاني، 171:1997)

ويعرفه التنوخي بقوله: " التشبيه هو الاخبار بالشبه، وهو اشتراك الشيئين في صفة أو أكثر ولا يستوعب جميع الصفات.(التنوخي، 41:1909)

في حين يوجز محمد علي أبو حمدة التشبيه بقوله: " الدلالة على مشاركة أمر رمي في معنى" (محمد علي أبو حمدة، 82:2005).

في حين يعرفه أبو هلال العسكري بقوله: " التشبيه : الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه ، وذلك بقوله: " زيد شديد كالأسد"، فهذا القول هو الصواب في العرف

وداخل في محمود البلاغة وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد في حقيقته" (أبو هلال العسكري تحقيق علي البجاوي، 239:1971).

ونختم بتعريف علي الجارم الذي يعرفه على أنه" بيان شيء أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة، أو محسوسة". (علي الجارم وأمين مصطفى، 31: 2005).

وللتشبيه تعريفات كثيرة لا تخرج في جوهرها ومضمونها عما أوردناه فمجملها يوضح أن التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى مشترك بينهما بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه.

2-4-1-3.أركان التشبيه في اللغة العربية:

توافق البلاغيون على أن للتشبيه أربعة أركان هي:

المشبه:

هو أساس التشبيه، تخدمه الأركان الأخرى، ويغلب ظهوره، لكنه قد يضمر للعلم به على أن يكون مقدرا في الاعراب، وهذا التقدير بمنزلة وجوده، مثاله قول عمران بن حمدان مخاطبا الحجاج:

أسد علي وفي الحروب نعامة فتحاء تنفر من صغير الصافر

فلفظ أسد خبر لمبتدأ محذوف تقديره أنت وعليه يكون المشبه ضميرا مقدرا في الاعراب وهو مائل في المعنى وإن لم يظهر بلفظه والفتحاء : النعامة (محمد أحمد قاسم، 145:2008).

المشبه به:

وهو الشيء المستعان به لتوضيح الصفة المنسوبة إلى المشبه، ويجب أن تكون الصفة فيه أقوى وأوضح، ويسمى المشبه والمشبه به طرفي التشبيه، وهما ركنان وطرفان، أما الأداة ووجه الشبه فركنان فقط.

وجه الشبه:

وهو الصفة أو الصفات التي تربط بين المشبه والمشبه به، وتكون غالبا في المشبه به أقوى وأظهر مما هي عليه في المشبه.

أداة التشبيه:

هي الأداة التي تربط أو تستخدم للربط بين طرفي التشبيه، وقد تكون:

-حرفا: كالكاف، كما في قوله تعالى:"والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم"(يس: 39).

-اسما: مثل: قرن، محاك، مماثل

-فعلا: والأمثلة كثيرة كـ: ضارع، حاكى، ماثل...

طرف التشبيه:

هما المشبه والمشبه به، وهما ركناه الأساسيان وبدونهما لا يكون تشبيه، حيث تظهر العلاقة بين طرفي التشبيه في قول السكاكي في كتابه مفتاح العلوم: " لا يخفى عليك أن التشبيه مستدع بطرفين مشبها ومشبها به، واشتراكا بينهما من وجه وافترافا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس، فالأول كالإنسانين إذا اختلفا هولا وقصرا، والثاني كالطولين إذا اختلفا حقيقة إنسانا وفرسا، وإلا فأنت خبير بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه حتى التعين يأبى التعدد، فيبطل التشبيه، لأن تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفا له بمشاركته المشبه به في أمر والشيء لا يتصف بنفسه، كما أن عدم الاشتراك بين الشيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما، لرجوعه إلى طلب الوصف حيث لا وصف" (السكاكي، 177:1987).

ومن هنا يظهر أن طرفي التشبيه ينقسمان إلى حسيان أو عقليان.

الطرفان الحسيان:

والمراد بالحسيان، اللذان يدركان بإحدى الحواس وينقسمان إلى: مبصرات أو مسموعات أو مذوقات أو مشمومات أو ملموسات.

في هذا يوجز عبد العزيز عتيق في كتابه " علم البيان" الطرفان الحسيان بقوله:

-المبصرات: والتي تدرك بالبصر من الألوان والأشكال والمقادير والحركات وما يتصل بها.

-المسموعات: والتي تدرك بالسمع من الأصوات الضعيفة والقوية نحو تشبيه صوت المرأة الجميل بصوت البلبل.

-المذوقات: أي ما يدرك بالذوق كتشبيه الريق بالشهد أو الخمر.

-المشمومات: أي ما يدرك بحاسة الشم نحو تشبيه رائحة بعض الرياحين برائحة الكافور والمسك.

-الملموسات: أي كل ما يدرك باللمس من الحرارة والبرودة كتشبيه اللين الناعم بالخز والجسم بالحرير. (ع. العزيز عتيق، 68:1985).

الطرفان العلقيان:

ويقصد بها اللذان يدركان بالعقل والوجدان، والمقصود بالوجدان تلك المشاعر النفسية من ألم ولذة وغضب ورضا وسعادة وشقاء، وما إلى ذلك. فلو شبهنا العلم بالحياة كان طرفا التشبيه عقليين فلا العلم محسوس ولا الحياة وإنما يدركان بالعقل وحده. وهناك تشابيه يخترعها العقل وليس لها كيان خارجي سماها البلاغيون بالتشابيه البلاغية، وهي ما لا يدرك بإحدى الحواس، ولكنه لو وجد فأدرك، لكان مدركا بها. (محمد أحمد قاسم، 151:2008)

2-4-1-4. أقسام التشبيه:

يقسم البلاغيون التشبيه إلى عدة أقسام:

باعتبار وجه الشبه والأداة: يقسم التشبيه باعتبار الأداة إلى:

تشبيه مرسل:

وهو ما ذكرت فيه الأداة، فهو التشبيه الذي قيل بعفوية، أي أرسل بلا تكلف نحو قول:

إنما الدنيا كبيت نسجه من عنكبوت

تشبيه مؤكد:

التشبيه المؤكد وهو ما حذفت منه الأداة نحو قول الشاعر:

أرسى النسيم بواديكم ولا برحت حوامل المزن في أجداثكم تضع

فأداة التشبيه محذوفة والمقدر هو أن المزن أو السحب كالحوامل ومن المؤكد ما أضيف فيه المشبه إلى المشبه به، وهذا الضرب من التشبيه أبلغ وأوجز، وأشد وفقا في النفس والنكتة في بلاغته أنه يجعل المشبه والمشبه به شيئا واحدا، وقد أفلح الأزهر الزناد إلى تفسير علة التسمية فقال: " بغياب الأداة ينتقل التركيب من إخبار بالمشابهة إلى إخبار بالمشبه به عن المشبه فهو هو، وهذا مدخل التوكيد فيه، لذلك سمي بالمؤكد، وفيه تضييق المسافة الفاصلة بين الطرفين فتصل التطابق أو تكاد... فغياب الأداة إيهام بالتطابق، وهو أمر يرتبط بغياب شحنة المعقولة التي يقوم عليها الجمع بين طرفي التشبيه والتي تعبر عنها الأداة .(الأزهر الزناد، 23:1992).

باعتبار وجه الشبه: ويقسم إلى:

تشبيه مجمل: ما حذف منه وجه الشبه، أي أن التشبيه مختصر مجموع. كقول الشاعر:

فكأن لذة صوته وذبيبها سنة تمشي في مفاصل نعس

تشبيه مفصل: وهو ما حذفت منه الأداة وذكر وجه الشبه.

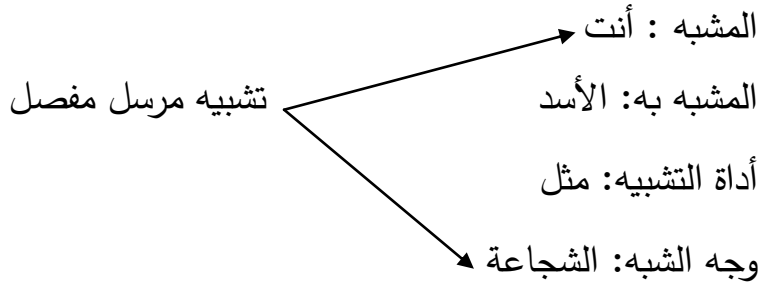
تشبيه بليغ: وهو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه معا، فهو مؤكد مجمل. وهو أعلى درجات التشابيه بلاغة ، ويأتي على صور متعددة تبعا لموقع المشبه به من الاعراب. (تقي الدين ديب، 161:2008)

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

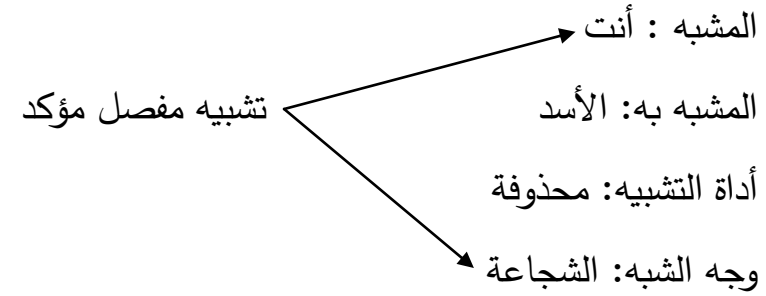
والريح تبعث بالغصون وقد جرى ذهب الأصيل على لجين الماء

ويمكن أن نأتي على مختلف الصور التي يكون عليها التشبيه المفرد من خلال المثال الآتي:

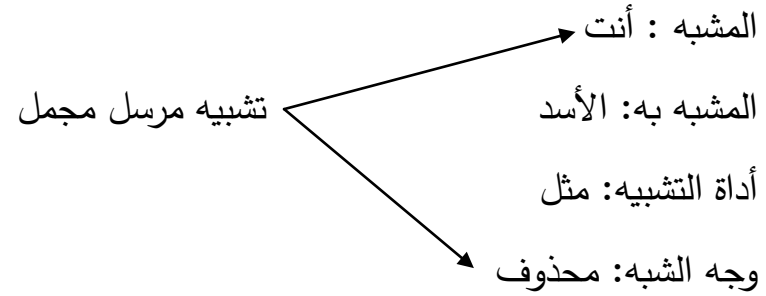
-" أنت مثل الأسد في الشجاعة



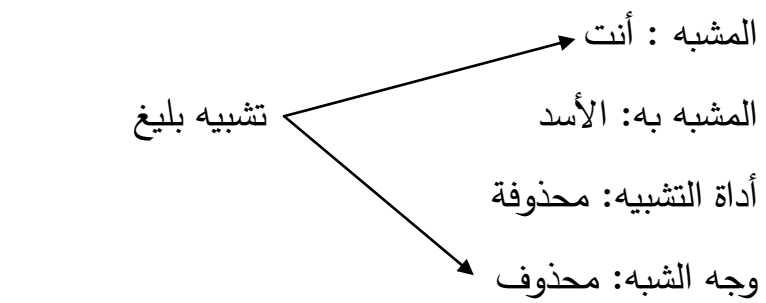
-أنت أسد في الشجاعة"



-أنت مثل الأسد"



-أنت الأسد"



التشبيه الضمني:

هو نوع من التشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة التشبيه المعروفة وإنما يلمح التشبيه ويعرف من قرينة الكلام ومضمونه، ولذلك سمي تشبيها ضمنيا. ومن أهم مزاياه نذكر ما يلي:

- الأداة ووجه الشبه لا تظهر بشكل واضح.
- هو أنفذ إلى النفوس وأبلغ من غيره، لاتخاذه جانب التلميح.
- لا يرتبط المشبه بالمشبه به كباقي أنواع التشبيه، بل يلمح من خلال المعنى الذي يكاد يخفيه المشبه.

نجد غالبا في الأمثال والخواطر والحكم. (محي الدين ديب، 78:2008).

ومثال على ذلك قول المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه مالجرح بميت ايلام.

في هذا البيت لم يصرح المتنبي بأن المتهاون بكرامته مرة أو مرتين لايحس بذل جديد يصيبه لأن كرامته ميتة، والكرامة الميتة كالجسد الميت لايتألم إذا جرح جرحا جديدا(م، ن 78:).

التشبيه التمثيلي:

هو التشبيه الذي يكون فيه أوجه الشبه صورة منتزعة من مركب أو هو الذي يكون فيه وجه الشبه متعدد.

فقد اشترط البلاغيون تركيب الصورة فيه سواء كانت العناصر التي تتألف منها صورته أو تركيبته حسية أو معنوية وكلما كانت عناصر الصورة أكثر كان التشبيه أبعد وأبلغ (يوسف أبو العدوس، 54:2007). ويدرج مثالا على ذلك في قول ابن المعتز:

قد انقضت دولة الصيام وقد بشر سقم الهلال بالعيد

يتلو التربا كثاغر شره يفتح فاه لأكل عنقود

فالمشبه : صورة الهلال

والمشبه به: صورة شره فاتح فاه لأكل عنقود من العنب.

ووجه الشبه: صورة شيء مقوس يتبع شيئا أخر مكونا من أجزاء صغيرة بيضاء .

التشبيه المقلوب:

ويسمى أيضا التشبيه المعكوس، وهو جعل المشبه مشبها به بإدعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر. وقد سماه بن جني بهذا النوع من التشبيه "غلبة الفروع على الأصول" كذلك يقول: " هذا فصل من فصول العربية طريف تجده في معاني العرب، كما تجده في معاني الأعراب، ولا تكاد تجد شيئا من ذلك إلا والغرض فيه المبالغة (ابن جني، 300:1955).

ومن أمثلة التشبيه المقلوب قوله تعالى: " قالوا إنما البيع مثل الربا" إذ الأصل إنما الربا مثل البيع في الحلية، ولكنهم قلبوا التشبيه مبالغة في اعتقادهم الفاسد بأن الربا ليس حراما، بل هو أصل الحلال، لألفهم له وتعاملهم به، فشبهوا البيع بالربا في أنها جائزان، مبالغة في تحليل الربا ولكن الله أبطل مقالتهم واعتقادهم الفاسد بقوله: " وأحل الله البيع وحرم الربا" إنكارا لتسويتهم بينهما، ودلالة على أن القياس بهدمه النص، لأنه جعل الدليل على بطلان قياسهم إحلال الله وتحريمه (يوسف أبو العدوس، 59:2007).

2-4-1-5.أغراض التشبيه وجمالياته:

تكلم البلاغيون عن أغراض التشبيه وجمالياته، وبينوا أن الهدف من التشبيه هو إظهار صفة المشبه عن طريق مقابلتها بصفة مماثلة هي صفة المشبه به، غير أنها أعظم منها حيث يرى عبد العزيز عتيق أن الكاتب أو الشاعر قد يلجأ في التعبير إلى أسلوب التشبيه لشعوره بأنه أكثر من غيره في إصابة الغرض ووضوح الدلالة على المعنى، وتبيانا لهذه الغاية تكمن فوائده وتعود في الغالب إلى المشبه والمشبه به وهي: (عبد العزيز عتيق، 106:1985).

1-بيان إمكان وجود المشبه: وذلك حين يسند إليه أمر مستغرب لا تزول غرابته إلا بذكر سبب له معروف وواضح.

2-بيان حال المشبه: إذا كان غير معروف الصفة قبل التشبيه، فيفيده تشبيه الوصف.

3-بيان مقدار حال الشبه: أي مقدار حاله في القوة والضعف، وكأن التشبيه بين مقدار هذه الصفة، ويشترط أن يكون المشبه به مساويا للمشبه.

4-تزيين المشبه: وذلك بتحسينه وتجميله، والترغيب فيه، وإظهاره في صورة ترغبها النفس.

5-تقبيح المشبه: وذلك بإلحاقه بمشبه به قبيح قبحا حقيقيا فيؤتى له بمشبه به أقبح منه يولد في النفس صورة قبيحة عن المشبه تدعو إلى النفر منه.

من هنا تبرز جمالية وبلاغة التشبيه من حيث مبلغ طرافته وبعد مرماه ومقدار ما فيه من خيال، أما بلاغته من حيث الصورة الكلامية التي يوضع فيها أيضا، فأقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعها. لأن جمالية التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه عين المشبه به، ووجود الأداة ووجه الشبه معا يحولان دون هذا الادعاء، فإذا حذفت الأداة وحدها، أو وجه الشبه وحده، ارتفعت درجة التشبيه في البلاغة قليلا لأن حذف أحد هذين يقوي ادعاء اتحاد المشبه والمشبه به بعض التقوية، أما أبلغ أنواع التشبيه فالتشبيه البليغ، لأنه مبني على ادعاء أن المشبه والمشبه به شيء واحد. (مصطفى أمين، 59:2003)

2-5. الشبيه في اللغة الإنجليزية :

« A Simile is a Figure of speech that makes a comparision, showing similarities between two diffrent things using the words « like » or « as ». The word comes from the latin « similis » meaning « similor », like they are often used in literature such as poetry or novels, but it is also an advice used in film by screen writers ». (Harrap's shorter Dictionary, 2003, 1066)

من خلال هذا التعريف العام نجد أن البلاغاء الإنجليز قد تناولوا تعريف التشبيه كل حسب وجهة نظره لذلك سنحاول أن نركز على أهم التعريفات وأكثرها شيوعا.

In longmon dictionory simile is: « An expression making comparison in the imagination between two thing, using the words « like » or « as » exp: As white as snow » is a simile (Longmon :1984 :1041)

هنا تجدر الإشارة إلى أن الأداة تكتسي أهمية بالغة ولا يمكن أن يتم التشبيه في غيابها في اللغة الانجليزية، كما أن الدلالة المجازية للتشبيه عنصر هام ينبغي توفره وقد تم التركيز عليه في جل تعريفات التي قدمها البلاغيون.

حيث تقدم Catherine Formilhague تعريف آخر للتشبيه:

« A simile can be defind as the statement of a similarity relation between two entities essentially diffrent but thought to be a like in one or more aspects » (Catherine.F, 1995 :73-74)

ومعنى هذا التعريف هو: الافصاح عن تماثل بين وحدتين مختلفتين بطبيعتهما، لكن ممكن أن يشتركا في جانب أو عدة جوانب.

ويعرّف Ray Gibbs التشبيه:

« Simile is fundmentally figure of speech requring overt refernce to source and target entities, and an explicit construction connecting them » (R.Gibbs, 1994 :40)

ومعناه أن التشبيه هو صورة مجازية تتطلب إشارة أو دلالة واضحة من الأصل والهدف وبناء ظاهري يجمع بينهما".

أما Hugh.Bredin فيعرف التشبيه مقارنا إياه بالاستعارة فيقول:

« like metaphor, it is a semantic figure, a mental process playing a central role in the way we think and talk about the world, which often associates diffrent speakeres ». (Hugh. B, 1998 :68)

ومعناه: أن " التشبيه كالاستعارة صورة بلاغية، ذهنية تلعب دورا أساسيا في الطريقة التي تخاطب وتفكر بها والتي غالبا ما ترتبط بعوالم أخرى خارجية".

كل هاته التعاريف تبين البعد اللغوي والجمالي للتشبيه باعتباره يربط بين شيئين متشابهين أو دونها، ويمثل هذا البعد أصحاب النظرة اللغوية البلاغية البحتة للتشبيه، وهنا يقول لاكوف وجونسون: بأن التشبيه هو مجرد ضرب بين ضروب اللغة، قد يكون أمرا مشكوكا فيه، فالتشبيه يسمح لنا معرفة الآخر ثقافيا ومعرفيا، بل إن معرفة التشبيهات والاستعارات اللغوية تسمح لنا بفهم الخبرات عبر منظومة من القيم الثقافية (Lokoff.G,1987 :219).

2-5-1. أركان التشبيه في اللغة الإنجليزية:

توجد في اللغة الإنجليزية أربعة أركان للتشبيه وهي:

1-The Topic:

ويصطلح عليه في اللغة الفرنسية بـ (L'objet comparé) ويأتي غالبا أول التشبيه ويدل على الشيء المراد تسميته كقولنا: "Emperor face looks like the moon"

فالمشبه هنا هو وجه الامبراطور"

2-The Vehicle:

يصطلح عليها في اللغة الفرنسية بـ: L'objet au quel on compare ونقصد به المشبه به وهو الشيء الذي يشترك مع المشبه في صفة ما ونمت مقارنته هذا الأخير به، وهو القمر في المثال السابق ويسميان طرفي التشبيه، ولابد من ذكرهما، ويمكن أن يكون طرفا التشبيه، حسيين أو عقليين أو مختلفين.

3-Similarity Markers:

ونقصد بها أدوات التشبيه ويصلح عليها بالفرنسية la particule والتي بها يتم ربط من في التشبيه السابقين وتكون عادة "As" أو "Like" ويجوز حذفها فيكون التشبيه مرسلا إذا ذكرت فيه الأداة: مثال على ذلك: العلم كالنور "Knowledge is like light"

فيكون مؤكدا إذا حذفت منه الأداة: العلم نور "Science is light"

4-Point of Similarity :

ونقصد بها وجه الشبه ويصلح عليها بالفرنسية بـ: "la qualité commune" أو " Le lien de ressemblane" وهي نقطة إلتقاء طرفي التشبيه وهو من أهم الأركان في حين أنه قد يلحق بالأركان السابقة، وهي " الضياء" في المثال السابق.

ترى كاثرين Catherine.F أن الأداة التي تستخدم في التشبيه هي أساس للمقارنة الجلية وقد يلتبس الأمر بين التشبيه والمقارنة فالمقارنة أيضا تعتمد على الأركان الأربع التي ذكرناها، وقد فرق البلاغيون بينهما بتسمية المقارنة بـ Literal Comparison بإعتبار أن

التشبيه" simile " يحمل معنا مجازيا أكثر مما هو حرفي ولذلك نجد أن تسمية المشبه والمشبه به بـ : «source and traget concepts » وتبين الأركان أيضا الفرق بين Analogy & simile كون هذه الأخيرة تحوي على تشبيه لوضعين متشابهين فهي أيضا نوع خاص من التشبيه في اللغة الإنجليزية. (Catherine. F, 1995 :73-74)

2-5-2. أدوات التشبيه:

في الإنجليزية تتعدد الأدوات والتي تقدم التشبيه وتختلف حسب طبيعة كل أداة مثل:

الكاف، كأن، مثل، شبه، شأن، like, as, looks like

يشبه، يشابه،، يتماثل، يستوي يحكي ونحوها Too also that, similar,
Similar to the same

المفعول المطلق، identical, look like, it looks like

2-5-3. أقسام التشبيه في اللغة الإنجليزية:

لقد صنفت اللغة الإنجليزية التشبيه إلى عدة أقسام كما هو الحال بالنسبة للغة العربية والفرنسية وذلك تبعا للجانب الذي تناوله الدارسون:

1-مرسل: Comparison based on similary markes

ونقصد بها أن الأداة قد ذكرت مثال:

« He is strong like a lion »

2-مؤكد: Free simile marker

وهو ما حذفت منه أداة التشبيه مثال:

This car passes like a cloud »

3-مفصل: simile where particle is expressed

ونقصد به ما ذكر فيه وجه الشبه مثال:

« A meal as sweet as honey »

4-مجمل: Simile where particle is implied

ونعني به ما حذف منه وجه المشبه مثال:

« Ryn has the tiger audacity, when he is angry»

5-بليغ: Free of particle and link of similarity

ويقصد هنا ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه مثال على ذلك :

« Jack is a lion » ونقصد هنا "الشجاعة"

6-مقلوب أو معكوس: Reverse simile

ونعني به، مكان فيه المشبه مضافا والمشبه مضافا إليه.

7-ضمي:Implicite simile

وهو نوع من التشبيه لا تذكر فيه أركانه بل تلمح من سياقه وثناياه.

8-تمثيلي: Multiple similarity simile : ونقصد بها ما كان فيه وجه التشبيه متعدد.

2-5-4. عيوب التشبيه في اللغة الإنجليزية:

يعتبر الشاعر والكاتب الإنجليزي شكسبير من بين الكتاب الأوائل الذين كان لهم اسهام كبير في رسم حقيقة البعد البياني المتداول حاليا، لكن لغته الراقية وصعوبة فهم محتواتها ألزمتنا إلى اعتماد قاموس يترجم تلك اللغة فأصبحنا نستعمل لغة داخل لغة لفهم تلك المعاني، وبما أننا بصدد دراسة التشبيه في اللغة الإنجليزية فكان لزاما على المترجمين الذين يخوضون غمار لغة شكسبير اجتناب وجه الشبه البعيد أو الغريب الذي يقتضي فكرة وتدقيق نظر، والمعلوم أنه لا يعتمد إلى التشبيه إلا لزيادة في الإيضاح.

وفي هذا الصدد يقول Joseph N.Hajjar أنه ينبغي أن تكون معاني التشبيه جديدة طريفة، فلا تأثر في استعمال تشابيه مبتذلة كوصف الشعر بالليل، والوجه بالبدر والدموع بالآسى، واللحاظ بالسهام والريق بالشهد والكرم بالبحر إلخ... وأن لا يكون وجه الشبه سخيفا يمجد الذوق الصحيح، وخلاصة القول " إن المقبول من التشبيه ما كان وافيا بإفادة الغرض، وخلافه مردود. (Joseph N.Hajjar, 1986 :200)

ويمكن أن نعطي مثالا لهذا الوصف السابق، وهو تشبيه مأخوذ من لغة شكسبير وتم ترجمته إلى اللغة الإنجلزية الحديثة ثم إلى لغتنا العربية من طرف المترجم خليل مطران:

Original text	Modern Text	Translation
Othello : Oh, that the slave had forty thousand lives ! One is too poor, too weak for my revenge ...like to the Pontic sea, whose icy current and compulsive course néer keeps retiring ebb but keeps due to the propontic and the hellespont, even so my bloody thoughts with violent pace… (Shakespeare, Act 3, 53 :87)	Oh, I'd like that bastard Cassio forty thousand times if I would killing him once is not enough revenge… My thoughts of revenge are flowing through me like violent river, never turning back to love…	ويلاه، علام لا يكون لذلك الشحاذ أربعون ألفا من الأعمار، إن عمرا واحدا دون الكفاية لانتقامي... أعرفتا كيف تجري التيارات القارسة الجامعة من مبعثها في بحر البنط إلى مستقرها في بحر الظلمات لا يردها الجزر بل تنطلق إلى غايتها في منهاج قويم..... (خليل مطران، 2015، ف3م3: 96)

فكثيرا ما نجد تشبيهات مستهجنة تضمر أو تصرح بقبح الشيء وبشاعته سواء كان هذا التصور شاملا أو ثقافيا، مثل المثال السابق الذي استعمل فيه شكسبير لبحر "Pontic" وخص هذا البحر بالذكر لأن تياراته تندفع ولا تعود وهو دلالة على الغضب والعنف الذي وصل إليه " عطيل" وما نلحظه أن صور التشبيه تعود دائما إلى المرجعية الثقافية، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمشاعر والأحاسيس والجوانب التاريخية والتكوينية لعبقرية اللغات، وفي نفس الوقت لا تستطيع أن تقضي تلك الصورة القارة والمشتركة في كل اللغات والتي تتسم بالعالمية مثلما سنرى في الصور البيانية الشكسبيرية التي غالبا ما تستمد عناصرها من الطبيعة.

6-2. الاستعارة في اللغة العربية:

تعريف الاستعارة:

لقد حظيت الاستعارة باهتمام البلاغيين والنقاد، وقد ذكرها عبد القاهر الجرجاني في مطلع كتابه (أسرار البلاغة) وقدمها على غيرها من المسائل البيانية، فيما يظهر أنه اهتم بأمرها وتنويه بفضلها وأهميتها، لذلك سنقدم بعض تعريفات النقاد والبلاغين للاستعارة لنفهم ماهيتها:

جاء في التعريفات أن " الاستعارة ادعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البيتين كقولك: " لقيت أسدا وأنت تعني به الرجل الشجاع" (علي بن محمد الجرجاني، 20:1978).

في هذا التعريف نلاحظ العلاقة بين الاستعارة والتشبيه لأن الاستعارة أساسا هي تشبيه حذف أحد طرفيه، وعرفها الخطيب القزويني " الاستعارة مجاز علاقته تشبيه معناه بما وضع له وكثيرا ما تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه، فيسمى المشبه به مستعارا منه والمشبه مستعارا له واللفظ مستعارا. (القزويني، 194:1971)

وعرفها السكاكي بقوله: " الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به" .(السكاكي، 226:1987)

ولم يبتعد تعريف عبد القاهر الجرجاني عندما قال: " اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية. (عبد القادر الجرجاني، 22:1978)

وعرّفها أبو هلال العسكري بقوله: " الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض". (أبو هلال العسكري، 1971)

أما مصطفى أمين فيبسطها على أنها: " فن المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، فعلاقتهما المشابهة". (مصطفى أمين، 69:2003)

أما بمقتضى التركيب النحوي والدلالي فتعرف الاستعارة بأنها: " اختبار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي (collocation) اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية (semantic deviance) تثير لدى المتلقى شعورا بالدهشة والطرافة وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختبار المنطقي للتوقع، ويتمثل جوهر المفارقة الدلالية في نقل الخواص (Feature Transfer) من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر... ويتخذ المركب اللفظي في التركيب اللغوي شكل مركب نحوي (colligation) وبذلك يكون مركبا نحويا قابلا للتحليل. (يوسف أبو العدوس، 139:2007)

يظهر من كل هذه التعريفات أن الاستعارة تعبير مجازي تتنازح فيها الدلالة عن المعنى الأساسي للفظ إلى أحد المعاني الإضافية، وهذا ما ذهب إليه المحدثون على أنها أبلغ من التشبيه لأن التشبيه مهما تناهى في المبالغة، فلابد فيه من ذكر المشبه والمشبه به، وهذا حقيقة بتباينها، وأن العلاقة ليست إلا التشابه والتداني، فلا تصل إلى حد الاتفاق، بخلاف الاستعارة ففيها دعوى والامتزاج وأن المشتبه والمشبه به صارا معنا واحدا. (محمد أحمد قاسم، 194:2008)

وكلام الهاشمي استكمال لما بدأه الجرجاني بقوله: " وهي أمد ميدانا وأشد اقتنانا، وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورا واذهب نجدا في الصناعة وغورا ، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها". (م، ن: 194).

2-6-1. أركان الاستعارة:

بما أننا قلنا أن الاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له مع وجود قرينة، أي أنه تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه فلابد إذا من:

1-مشبه.

2-مشبه به.

فالمشبه والمشبه به، وإن لم يظهرا فيها واضحين فإنهما مقدران ولهذا أطلق مصطلح (الجامع) على وجه الشبه وهكذا تصبح أركانها كما يلي:

1-المستعار له (المشبه)

2-المستعار منه (المشبه به)

3-الجامع (وجه الشبه)

4-المستعار: هو عند بعضهم لفظ المشبه به وإن كان محذوفا وعند السكاكي لفظ المشبه، لكن لابد من اعتماد رأي الجمهور. (نقلا عن علوم البلاغة، محمد أحمد قاسم: 195).

ومثال على ذلك: "بكت الغيوم فتبسمت الرياض".

فقد شبهت الغيوم الممطرة بامرأة تبكي والرياض بامرأة تبتسم، أما الاستعارة فتكمن في الفعلين (بكت وتبسمت) إذ شبه أنهار المطر بالبكاء، وارتواء الرياض بالابتسامة هنا يكون المستعار له (الانهار والارتواء) والمستعار منه (البكاء والابتسامة).

نحاول الآن البحث عن أركان الاستعارة في هذا المثال:

المستعار له	المستعار منه	الجامع	المستعار
المشبه هو الغيوم والرياض	المشبه به : المرأة في الحالتين	وجه الشبه (نزول المطر، اشراق الوجه)	لفظ المشبه به إن كان مضمرا (المرأة)

2-6-2. أقسام الاستعارة:

لقد قسم البلاغيون الاستعارة إلى عدة أقسام لعديد الاعتبارات:

أ-باعتبار المستعار منه : استعارة تصريحية ومكنية.

ب-باعتبار الجامع : استعارة أصلية وتبعية.

ج-باعتبار الثلاثة : استعارة مرحشة ومجردة ومطلقة وتمثيلية.

سنأتي على ذكر كل هاته الأقسام:

1-استعارة باعتبار المستعار منه: وتقسم من حيث ذكر أحد طرفيها إلى تصريحية ومكنية:

1-2-الاستعارة المكنية:

وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه للمشبه، وقد عرفها السكاكي: " هي أن نذكر المشبه نريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به المساوية مثل أن تشبه المنية بالسبع، ثم تفردها بالذكر مضيفا إليها على سبيل الاستعارة التحليلية فتقول، مخالب المنية نشبت بفلان طاويا لذكر المشبه به، وهو قولك : المشبه بالسبع" (السكاكي، تنعيم زرزور، 378:1983)

ومن الأمثلة قول دعبل الخزاعي:

لا تعجني يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

يظهر الشاعر في هذا المثال الضحك على أنه إنسان يضحك، حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وابقى على شيء من صفاته وهو الضحك، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

أما الدكتور محي الدين ديب فيعرفها على أنها الاستعارة التي حذف منها المستعار منه (المشبه به) ورمز إليه بما يدل عليه من صفاته ولابد فيها من ذكر المستعار له (المشبه) ومثال ذلك لقوله تعالى: "وفي عاد إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم" الذاريات، حيث شبهت الريح التي لا تحمل المطر بالمرأة العاقر التي لا تلد، **فالمستعار منه** : المرأة محذوف، وكني عنه

بصفة من صفاته (العقم) **والمستعار لـه:** الريح مذكور، والقرينة والعقيم والجامع بينهما عدم الاخصاب. (محي الدين ديب، 199:2008)

1-3-الاستعارة التصريحية:

ويقصد بها ما صرح فيها بلفظ المشبه به وحذف المشبه ومثال على ذلك قول المتنبي:

ولما قلتِ الإبل استهينا إلى ابن أبي سليمان الخطوب

إذا تأملنا المجاز اللغوي في هذا المثال، رأينا أنه تضمن تشبيها حذف المشبه به وهو الإبل وأبقي على شيء من صفاته وهو استهينا وهو على سبيل الاستعارة التصريحية.

فكل مجاز من هذا النوع يسمى استعارة ولما كان المشبه به مصرحا به في هذا المجاز سمي استعارة تصريحية على حد قول عبد العزيز عتيق. (عبد العزيز عتيق، 177:1985)

ولنبسط أكثر مفهومي الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية ونميز الفرق بينهما يمكن أن نقول باختصار أن الاستعارة هي تشبيه أيضا، ولكن ليست أي تشبيه، بل هي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، وهي إما تصريحية أو مكنية، ويرتبط الفرق بينهما بطبيعة الحذف، أي المشبه أو المشبه به فالمكنية هي تشبيه بليغ حذف ركنه الثاني، أي المشبه به مع ضرورة الابقاء على شيء من لوازمه أو صفاته لتدل عليه وتشير إليه أما الاستعارة التصريحية فهي العكس أي تشبيه بليغ حذف ركنه الأول أي المشبه وصرح بلفظ المشبه به.

وبطبيعة الحال ومن خلال الأمثلة المذكورة سابقا، سوف يساعدنا هذا الفهم على اكتشاف نوع الاستعارة المستعملة في مدونتنا (Othello) باعتبارها نصا شعريا نثريا.

ولتنويه فقط على بلاغة الصورتين، فقد ذهب البلاغيون إلى أن الاستعارة مكنية أبلغ من الاستعارة التصريحية لأنها أكثر قدرة على تشخيص الصور وبعث الحياة فيها. (أحمد قاسم، 201:2008).

2-الاستعارة باعتبار الجامع: وينقسم إلى قسمين:

الاستعارة الأصلية:

ونقصد بها ما كان اللفظ المشبه أو اللفظ الذي جرت فيه اسما جامدا غير مشتق ومثال ذلك قول المتنبي:

حملت إليه من لساني حديقة سقاها الحجا سقي الرياض السحائب

تظهر قيمة الصورة البيانية في لفظ " الحديقة للتعبير عن الشعر، حيث أن الحديقة هي المشبه به وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية، ولفظ الحديقة هو لفظ غير مشتق جامد، لذلك فإن هذا اللفظ يعد استعارة أصلية.

يبدو من خلال هذا المثال أن الاستعارات يبرز تحليلها في أمران: الأول في التصريح بالاستعارة بلفظ المشبه به لذلك تسمى استعارة تصريحية ، والأمر الثاني هو أن اللفظ المستعار يكون اسم غير مشتق وجامد ولذلك فهي استعارة أصلية، هذا يدعونا للقول أن هذه استعارات ورغم تشابهها تدعى استعارات تصريحية أصلية.

الاستعارة التبعية:

وهي عكس الاستعارة الأصلية حيث يكون لفظ الاستعارة فيها اسما مشتقا أو فعل ومثال ذلك قوله تعالى: " واشتعل الرأس شيبا" حيث شبهت الآية ظهور الشيب باستعمال النار وقد استعار منها الاشتعال، والمستعار له الشيب الجامع بينهما، التدرج في الاشراق والوضوح وقد استثنى من الاشتعال فعل (اشتعل) مصرحا بذلك المستعار منه، فهي إذا استعارة تصريحية (جهة المستعار منه وتبعية لأن لفظ الاستعارة فعل (اشتعل) (محمد ديب، 205:2008).

3-الاستعارة باعتبار ما يقترن بطرفيها:

ونقصد بها كذلك استعارة باعتبار الملائم وتقسم إلى ثلاثة أجزاء:

1-الاستعارة المرشحة:

وهي ما ذكر معها ملائم المشبه به، أي المستعار منه مثال ذلك:

خلق فلان أرق من أنفاس الصبا إذا غازلت أزهار الربا

فكلمة" الصبا" وهي الريح تهب من مطلع الشمس وهي على سبيل الاستعارة المكنية لأنها شبهت بإنسان وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو أنفاس الذي هو قرينة مكنية وفي غازلت استعارة مرشحة.

2-الاستعارة المجردة:

وهي استعارة ذكر معها ملائم المشبه أي المستعار له، ومن أمثلة ذلك ما عرضه عبد العزيز عتيق: " لا تتفكهو بأعراض الناس فشر الخلق الغيبة" ففي قوله "لا تتفكهوا" استعارة تصريحية تبعية، فقد شبه فيها التكلم في الأعراض "بالتفكه" بجامع أن بعض النفوس قد تميل إلى الكل، ثم اشتق من التفكه تفكه بمعنى تكلم في العرض والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي لفظية وهي " بأعراض الناس" وإذا تأملنا الاستعارة رأينا أنه قد ذكر معها شيء يلائم المشبه (التكلم في الأعراض) وهذا الشيء هو " فشر الخلق الغيبة" ولهذا يقال إن الاستعارة مجردة. (عبد العزيز عتيق، 188:1985)

3-الاستعارة المطلقة:

ونقصد بها ما خلت من ملائمات المشبه به أو المشبه، كذلك هي ما ذكر معها ما يلائم المشبه به والمشبه معا كقولنا: " إنني شديد الضمأ للقياك" نرى هنا أن المثال شبه الاشتياق بالعطش بجامع التطلع إلى الغاية، فالاستعارة تصريحية أصلية بالقرينة "إلى لقائك" استعارة مطلقة والمتأمل لهاته الاستعارة يرى أنها بعد استيفاء قرينتها خالية مما يناسب المشبه والمشبه به، ولهذا تسمى استعارة مطلقة. (أحمد قاسم، 205:2008)

4-الاستعارة التمثيلية:

هي عبارة عن تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي والمثال على ذلك قول النبي صل الله عليه وسلم " لا يلدغ المؤمن من الجحر مرتين" فهذا مثال يطلق على الحث والتحذير من التغفل وتكرار الخطأ واستعمال الفطنة، حيث حذف منه المشبه وأداة التشبيه ولكن بقي المشبه به وهو "اللدغ"، وأصل الكلام

أن القائل لا يكرر الخطأ مرتين وثلاث وأربع (عبد العزيز عتيق، 198:1985)، فقد فهمنا المراد من الحديث وهو المعنى المجازي لا المعنى الحقيقي بواسطة القرينة أو بالسياق فقد أريد بهذا الحديث التمثيل لذلك فقد سميت استعارة تمثيلية.

2-6-3. مكانة الاستعارة من البلاغة:

لقد نظر البلاغيون إلى التشبيه والاستعارة والكناية على أنها أساس الإعجاز وأركانه أما أرسطو فخصها بمكانة ومفهوم واسع، حيث أدرك أنها تعد وسيلة قوية في التعبير عن المكنونات وذات قيمة عالية إذا استخدمت بشكل مناسب ومن هنا يجب ألا تكون الاستعارات بعيدة أو سخيفة أو فضفاضة... والاستعارات الجيدة تضع الأشياء تحت منظار جديد يمكننا من رؤيتها بشكل لم نرها به من قبل.

وقد عرّف أرسطو الاستعارة في هذا السياق بقوله: " الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر وبين أن هذا النقل يكون بأحد الأنواع الآتية:

1-النقل من الجنس إلى النوع.

2-النقل من النوع إلى الجنس.

3-النقل من نوع إلى نوع.

4-النقل القائم على النسبة. (يوسف أبو العدوس، 189:2007)

هذا من منظور فلسفي، أما من منظور بلاغي، فبلاغة الاستعارة آتية من ناحيتين: الأولى تأليف ألفاظها والثانية ابتكار مشبه به بعيد عن الأذهان لا يجول إلا في نفس أديب وهب الله له استعدادا سليما في تعرف وجوه الشبه الدقيقة بين الأشياء وأودعه قدرة على ربط المعاني وتوليد بعضها من بعض إلى مدى بعيد لا يكاد ينتهي، فسر بلاغة الاستعارة لا يتعدى هاتين الناحيتين فبلاغتها من ناحية اللفظ، أن تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمدا على تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور.(علي الجارم، 96:2003)

ونختم كلامنا عن مكانة الاستعارة بأن لديها خاصية التشخيص والتجسيد في المعنويات وبث الحركة والحياة والنطق في الجماد، وقد التفت الجرجاني إلى شيء من ذلك بقوله" فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا والأعظم فصيحا، والأجسام الخرس مبنية، والمعاني الخفية بادية جلية... وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها. (عبد العزيز عتيق، 197:1985)

2-7. الاستعارة في اللغة الإنجليزية:

لقد نالت الاستعارة كغيرها من الصور المجازية اهتماما كبيرا لدى الغربيين فقد عبر عنها « Richards » بقوله:

« Metaphors, are tools, we use to express abstract thoughts. The more abstract our thoughts conversation, and writing, the more we use metaphors »

Consequently, in ordre for translators to comprehend and digest sophisticated literature, they must have the capacity to interpret metaphors fairly well. (Aristotle, 1902 :69-70)

والمقصود من هذا التعريف أن للمترجم دور كبير في نقل الاستعارة من خلال فهمها فهما جيدا قبل النقل، وإلا ضاع هو وضاعت الاستعارة وضاع المعنى، فالاستعارات تعد وسيلة قوية في التعبير عن اللغة، حيث يعتبر « Aristotle » في كتابه « the Poetics » فن الشعر:

« The greatest thing by for is to have a command of metaphor, and unfortunately most transltors do not have command of metphore. This deficiency shackles their understunding of a vast amount of literature and muzzles expression of their feelings and thoughts. (ibid, 1902 :69-70)

فالقصد من تقديم أرسطو للاستعارة هو تحفيز وتحسين قدرة الكتاب والمترجمون على خلق الاستعارات واستخدامها في ابداعاتهم.

أما معجم Longman Dictionary فقد عرّف الاستعارة بأنها:

« The use of phrase which desribes one thing by stating another thing with which it can be compared (as in the roses in her cheeks) without using the words « as » or « like » (longman dic, 1984 :681).

فـي حـين كـان تعريـف Oxford Dictionary مقاربـا للتعريـف السـابق حيـث عـرف الاستعارة بأنها:

« Metaphor is way of describing something by comparing it to something else which has the same qualities (but without using the words « as » or « like ». For example, if you say: somebody is a *parrot* you are using metaphor to express the fact that the person just repeats things without thinking (Oxford Dic, 1999: 471)

أما "Lakoof and Jhonson" فكانت نظرتهم وتعريفهم للاستعارة مختلف حيث يقولان:

« Metphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish-matter of extraordinary rather than ordinary language… It is viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action… We have found, on the controry, that metaphor is pervasive in every day life, not just in language but in thought and action. Our ordinary, conceptual system in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature » (Lokoff and rohnson, 2003 :08)

يظهـر فـي هذا التعريـف الراقـي أن الاسـتعارة زخرفـة أسـلوبية ويمكـن أن تخـتص إلـى تغيرات حرفية دون أن تفقد محتواها الادراكـي، وهذا التحليل للاستعارة نجده عند « Paul Henle » الـذي تحـدث عـن الفرق بـين الرمـز أي اللفظـة التـي يعبـر عنهـا بواسـطة العـرف والتقليد والأيقونـة التـي يعبـر عنهـا بواسطة التشـابه مـع الشـيء المعبـر عنـه. إنّ هنـاك تمـاثلا متضمنا في الاستعارة بحيث إن العنصر الأيقوني الذي استخدم يمثل الثاني. واستخدم الرمز عنـد Henle يعنـي إعطـاء الاتجاهـات لإيجـاد الشـيء والحالـة، ومـن العلـوم أن أي شـيء أو حالـة تنسجم مـع الاتجاه، ربمـا تخدم علـى أنهـا أيقونـة، للشـيء الذي يريـد الشـخص أن يصـفه ولا يمكـن للأيقونـة أن تمثل بشكل حقيقي من خـلال قاعدة معروفة، وهنـا يؤكـد Henle نقطـة مهمة من أن الاستعارات لا تعتمد على التشابهات فقط إنما قد تحدث هذه التشابهات (يوسف أبو العدوس، 192:2007).

بناء على ما تقدم من مفاهيم وتعريفات يظهر أن الاستعارة ليست كلاما عاديا فالفائدة منها نابع من إحدى النقاط الآتية:

-الاختصار.

-التعظيم.

-التزيين.

-التصغير.

-تجنب القول الفاحش. (م,ن: 2008)

2-7-1. الفرق بين الاستعارة والتشبيه:

إن أكبر أقسام التعابير البيانية وأكثرها استعمالا هما الاستعارة والتشبيه، فما الفرق؟ ولنبسط فهمنا أكثر لهذا الفرق، يجب أن نشير بأن مفهوم الاستعارة يشمل في الأساس مفهوم التشبيه فهو تشبيه حذفت منه الأداة، في حين أنه قد يحمل معنى الاستعارة بحذف أحد أركان التشبيه.

وبما أن الاستعارة بدرجة أولى ايحائية وغموضها أكثر من التشبيه، فهذا الأخير أركانه المختلفة أكثر وضوحا وأسهل تحليلا، حيث يقول David Fishelov في هذا الصدد دعما لما قدمناه:

« As opposed to metaphor, the deferent components of the figurative phrase are more explicit and it is easier to examine and to analyse the role played by each component (David Fishelov, 2007 :72)

ولنفهم أكثر ونبسط الاختلاف بين الاستعارة والتشبيه لدى المتلقي سواء كان قارءا أو مترجما سنورد هذا الجدول البياني الذي يقارن الاستعارة والتشبيه جنبا إلى جنب.

Metaphors and Similes

What's the Difference ?

« Mataphors and similes both help the reader understand a subject by comparing it to something else, but they are different…»

METAPHOR		SIMILE
A comparison between two things that not alike and replaces the word with another word.	**Definition**	A comparison between two things that are not alike and replaces the word with another word and uses the word « Like » or « as »
To paint a picture for the reader.	**Purpose**	To paint a picture and give an example.
The subject is said to be another.	**Quik memory Tip**	The sobject is as or like another.
The toast jumped out of the toaster. I'm so hungry I would eat to horse. I told you a million times to clean your room.	**Examples**	She cried like a baby. life is like a box of chocolates. He was as busy as a bee. she was sung as a bug in a rug, he was blind as a bat.

(www.studiobinder, 28-01-2021 :11 :37)

2-7-2. أركان الاستعارة في اللغة الإنجليزية:

The tenor-1:

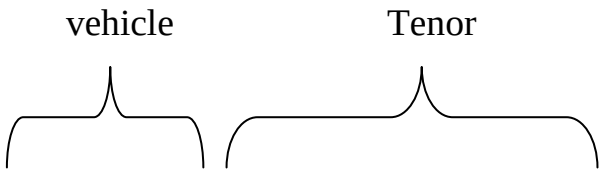
ونقصد به الفكرة التي يحويها المحمول وتعريفه بالإنجليزية :

« The ternor in a metaphor is the original subject. If I say « you are a monky » means you are the tenor, and if I say « It's monky day» then the tenor is the day.

The vehicle-2: ونقصد به الفكرة المعبر عنها عن طريق الكلمات التي تم استخدامها مجازيا، وتعريفه بالانجلزية:

« The vehicle in a metaplor is both the words and comcepts that are invoked by the words ».

ويمكن أن ندرج مثالا لنوضح أركان الاستعارة:



The road was a ribbon of noonight over purple moor,

And All her face was honey to my mouth

My heart is like a singing bird

في هذا التشبيه الأخير شبه الكاتب القلب بعصفور يغرد فالقلب هنا المشبه، وكان باستطاعته كتابة" "My heart is a singing bird ، لكنه أبقي عليه ليظهر قوة الاستعارة مقارنة بالتشبيه فالقلب هنا مشبه يعني كالعصفور وليس العصفور في حد ذاته.

وهذا ما اعتقد به Lakoff بأن الاستعارة ليست مجرد زخرف بلاغي، وإنما ذات دور مهم وأساسي لعملية التفكير في المجتمع البشري. (Lakoff, 1980 :245)

2-7-3. أقسام الاستعارة في اللغة الإنجليزية:

تتباين الاستعارات وأقسامها على أساس العلاقات القائمة بين الأركان المكونة لها، ونقصد المستعار والمستعار والجامع.

1-الاستعارة التصريحية:

ونقصد بها استعارة يصرح فيها بلفظ المستعار Vehicle ويحذف المستعار له Tenor وهي في الإنجليزية:

Standard metaphor: A standard metaphor is one that compares two unlike things using the basic construction X is Y. like Shakespeare's line « All the world's a stage» is a standard metophor.

2-**الاستعارة المكنية:**

ونقصد بها الاستعارة بالكناية وهي في الإنجليزية تعني:

An implied metaphor is a type metaphor that compares two things that are not alike without actually mentioning one of those things. Like: « A woman barked a warning at her child », Here, The implied metaphor compares: woman to a dog without actually mentuening the dog.

أو كقولنا: " تبسمت الأرض" حيث ذكر المستعار له الأرض" وحذف المستعار منه الإنسان وكني عنه بالتبسم لأنه من لوازمه، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

2-7-4.تقسيم نيومارك للاستعارة:

يعتبر Peter Newmark من بين أفضل الكتاب الذين أصلوا وفصلوا في الاستعارة وكان له دور كبير في تقديم الاستعارة من حيث قدمها أو جدتها وقد قسمها إلى ستة أقسام:

1-الاستعارة الميتة:

« Where one is hardly conscious of the image »
e.g. «Time is running out »,

من خلال هذا المثال يمكن القول أن الاستعارة الميتة هي التي بالكاد نشعر بصورتها، وهي مرتبطة على الأغلب بمصطلحات عالمية للزمان والمكان، حيث يرى نيومارك أنه يمكن إحياء هذه الاستعارات في شكل كنايات وذلك بقلبها إلى أفعال حركية. (نيومارك، تر: حسن غزالة، 144:2006)

2-الاستعارة المبتذلة :

وهي عبارة عن استعارات شائعة الاستعمال حيث توضف لغة عامية لا ترقى إلى لغة واضحة فصيحة وهي كثيرة في الأمثال والعبرات الاصطلاحية.

3-الاستعارة المعيارية :

والمقصود بهذه الاستعارات هي التي لم تفقد كامل ميزاتها الفنية والجمالية نظرا لجدتها النسبية واحتفاظها ببعض العناصر الشعورية والوجدانية التي تشحن بها العواطف وتؤثر فيها وهي كذلك موجزة في طرق تغطية الحالات الداخلية والخارجية.

ومثال ذلك:" أستطيع قراءته ككتاب"

« I can read him like a book »

4- الاستعارة المقتبسة:

فهي تمثل إلى جانب الاستعارة المعيارية الثقافية صنفا من أصناف الاستعارة المعيارية وهي بذلك لا تخرج عن خصائص ومميزات هذه الأخيرة وهي كذلك تعكس بعض العادات والسلوكات الثقافية بين أفراد المجتمع. ومثال ذلك:

" the ball lis a little in their court "

5-الاستعارة المحدثة:

غالبا ما تكون هاته الاستعارات مجهولة المصدرة، لذلك فهي مستحدثة وتنتشر بسرعة فائقة في اللغة وتتجذر فيها فتصبح مكون أساسيا من مكوناتها.

6-الاستعارة الأصلية:

يطلق عليها أيضا بالاستعارات المبتكرة وهي أحسن أنواع الاستعارات وأكثرها رونقا وجمالا فهي إبداعية ومثرية لمعجم اللغة الأصل ومعجم اللغة الهدف بدلالات جديدة ومبتكرة، ومن الأمثلة على هذا النوع من الاستعارات ما أورده شكسبير في مسرحية « Othello » بقوله:

« O, beware , my lord, of jeolousy, it is the green-eyed nonster which doth mock the meat it feeds on » (Shakespeare,3,3: 78)

في هذا المقطع شبه " اياغو" الغيرة بوحش لديه أعينين خضراء، حيث تؤدي بصاحبها إلى حتفه فكانت عبارة عن استعارة أصلية مبدعة ذات رونق ثقافي خاص بتلك الحقبة الزمنية أين كانت حكايات الأساطير والخرفات سائدة زمانها.

2-7-5. دور الاستعارة في اللغة الإنجليزية:

ينظر الكثير من البلاغيين الغربيين للاستعارة على أنها ليست إلا تشبيها لا يذكر فيه غير المشبه به أي المستعار، غير أن دور الاستعارة وقيمتها البلاغية والفنية أبعد من ذلك فهي في نظر "زيد فهد خليل" : مجال فسيح للإبداع والخيال بابتعادها عن كل ما هو مبتذل ومألوف وقيمة فنية وجمالية أبلغ من التشبيه، وحتى التشبيه البليغ بما تحدثه في نفوس قرائها وسامعيها من أثر فني وجمالي، كما أنها وسيلة كشف وتحليل للعوالم الداخلية للمبدع لما لها من خصوصيات متميزة وميزات منفردة لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنها وإيصالها للمتلقي (زيد فهد خليل، عن عبد الله بن صافية، 102:2005)

أما من الناحية الايحائية فإن Broun. S.T يتجه في كتابه " عالم الخيال' " the world of Imagery" إلى تحليل العملية الذهنية تركيبيا في المقولة الشعرية :

« You must try to root out your falt one by one »

"عليك أن تحاول أن تقتلع عيوبك الواحد تلو الآخر على النحو التالي:

1-الفكرة الرئيسية هي العيوب يرمز لها بالرمز "أ" وهي موضوع الخطاب.

2-الخيال المادي المحسوس ويرمز له بالرمز "x" وهو غير مصرح به ولكنه مضمن وهو تحديدا الأعشاب الضارة.

3-إجراء مماثلة حدس أو قياس بين "أ" و"x" تتمثل فيها عملية المماثلة ضمنا على أن الاستعارة الأبعد هي الروح حديقة.

4- مماثلة أو مطابقة الحادثة المفهومة ضمنا في العنصر (أ) والعنصر (x) هي أن اللغة الملائمة والمتسقة إلى حد كبير وبدقة في العنصر (x) لا يمكن أن تستعمل للعنصر (أ) فحسب.

وحسب براون يمكن تحليل أية استعارة إلى مكونات مشابهة على الرغم من أن مثال " خلّص روحك من الأعشاب الضارة" غير مصرح بها، أو أن " اقتلع أعشاب روحك الضارة، عيوبك " مصرح بها بدلا من تضمينها". (يوسف أبو العدوس، 152:2007)

وتظهر رؤية "Paul Ricour" لاستعارة واضحة فهو يصرح بأن الاستعارة ظاهرة دلالية وقيمة لغوية حيث يقول:

« In this way, the innovation of an emergent meaning can be taken as a linguistic creation. And if it is adopted by a significant part of the linguistic community, its turn can be a common meaning and add to the polysemy of lexical entities, thus contributing to the history of the language as code or system » (Paul Ricour, 1987:115)

ويرى أن النظرية الدلالية كافية للاستعارة (أي البحث في قدرة الاستعارة على التزويد بمعلومات لا يمكن ترجتمها) تتطلب نظرية سيكولوجية للخيال لا تكون سيكولوجية فقط، إنما دلالية كذلك وشرح كيفية عمل الاستعارة يتطلب تفسيرا لأسلوب التشابه وطبيعة الخيال الذي يكون ملازما لتلك الاستعارة. (م،ن: 115)

ولتلخيص دور الاستعارة وأهميتها اللغوية والبلاغية نذهب إلى ما ذهب إليه فهد خليل زايد في كتابه " البلاغة بين البيان والبديع" حيث لخصها في نقاط:

-التزيين والتنسيق؛

-الاختصار والايجاز؛

-الجدة؛

-الايضاح؛

-قوة التأثير. (فهد خليل زايد، 121:2009)

2-8. الكناية في اللغة العربية:

إن إدراج الكناية ضمن علوم البلاغة وبالضبط ضمن علم البيان له دور يسهم في التغيرات الأدبية من تعابير يختفي من ورائها المعنى، ليظهر بصورة تبدو للمتلقي وكأنها درر مكنونة، فيتأرجح فيها المعنى انطلاقا من المتلقي ذاته وقدرته على القراءة الواعية لهذه الصورة البيانية الرائعة ويكون الوصول إلى المكنى عنه الهدف الأسمى من جمال اللغة هنا.

تعريف الكناية:

الكناية في " لسان العرب" لابن منظور تدل أن تتكلم بالشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يَكني كِناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه (ابن منظور، 2005: 3494)، فالكناية في اللغة تعني عدم التصريح بالشيء، أو أنك تتكلم بالأمر وتريد شيئا آخر.

والمتتبع لتاريخ "الكناية" قصد التعرف عليها عند علماء العربية والبلاغيين عبر التاريخ وفي تعاقب الأجيال والعصور، فإنه يجد أن أبا عبيدة معمر بن المثنى (ت 209هـ) أول من عرض لها في كتابه "مجاز القرآن" بذكر بعض الكنايات في القرآن الكريم. (أبو عبيدة معمر بن المثنى، 1954: 155)

ثم نلتقي بعدها بالجاحظ (ت 255هـ) فقد وردت الكناية عنده بمعناها العام وهو : " التعبير عن المعنى تلميحا لا تصريحا وافصاحاً كلما اقتضى الحال ذلك، فالكناية عنده معدودة من الأساليب البلاغية التي قد يتطلبها المعنى للتعبير عنه ولايجوز إلا فيها، وأن العدول عنها إلى صريح اللفظ في المواطن التي تتطلبها أمر مُخِلٌ بالبلاغة. (عبد العزيز عتيق، 1985: 204- 205)

وإذا انتقلنا إلى القرن الرابع الهجري فإننا نجد ابن فارس قد عرض للكناية في كتابه "الصاحبي في فقه اللغة العربية" ووضع لها بابا خاصا بدأ الحديث فيه عن صورتين من صور الكناية، الأولى: كناية التغطية وذلك بأن يكنى عن الشيء فيذكر بغير اسمه تحسنا للفظ أو اكراما للمذكور، والثانية : كناية التبجيل كأن يقول : " أبو فلان" صيانة للاسم عن الابتذال.

ثم انتقل ثانيا إلى الحديث عن الكناية بمفهومها عند النحاة، فقال: الاسم يكون ظاهرا مثل: زيد وعمر، ويكون مكنيا، وبعض النحويين يسميه "مضمرا" وذلك مثل: هو، هي، هما، هن. (ابن فارس، 1993: 255)

كما تحدث عنها عبدالقاهر الجرجاني حيث يقول: " والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيوحي به إليه ويجعله دليلا عليه كقولهم: هو طويل النجاد، يريدون طويل القامة، وكثير الرماد يعنون كثير الكرم. (عبد القاهر الجرجاني، 2001: 51)، ويردف قائلا: قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وإن كنا نعلم أنك إذا قلت: هو طويل النجاد جمّ الرماد". كان أبهى لمعناك وأنبل من أن تدع الكناية وتصرح بالذي تريد.(م.ن : 53)

أمّا من المحدثين فإننا نجد السيد أحمد الهاشمي يعرفها على أنها: " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي نحو: "زيد طويل النجاد" ، ونريد بهذا التركيب أنه شجاع عظيم، فعدلت عن التصريح إلى الإشارة إليها والكناية عنها، لأنه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه، ويلزم من طول الجسم الشجاعة.(السيد أحمد الهاشمي، 1999: 287).

2-8-1. أقسام الكناية:

تنقسم الكناية باعتبار المطلوب بها إلى ثلاثة أقسام:

1-قد يكون المطلوب بها صفة من الصفات.

2- قد يكون المطلوب بها موصوفا.

3- قد يكون المطلوب بها نسبة.

أولا: الكناية عن صفة:

أي **أن** المكنى يكون صفة، أي هي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كاجود والكرم والشجاعة وأمثالها لا النعت.(عبد العزيز عتيق، 1985: 212)، أي أن الكناية في هذا القسم هي لفظ أطلق وأريد به صفة لازمة في هذا اللفظ ومع جواز إرادة اللفظ الذي تلفظ به مباشرة، فإذا قلنا : " أيمن يبسط يده كثيرا " قد يكون المراد به أنه يحمل صفة التبذير، ويجوز إرادة اللفظ مباشرة " أنه يبسط يده كثيرا" ، كذلك إذا قلنا: " احمرّ وجه لبنى" فقد يكون المراد أنها تحمل صفة الخجل، ويجوز إرادة أن وجهها أحمر حقيقة، وإذا قلنا: " الفتاة ناعمة اليدين" فهنا لفظ ناعمة اليدين أطلق وأريد به صفة الراحة التي تنعم بها الفتاة مع جواز إرادة معنى أ ن الفتاة ناعمة اليدين حقيقة. وهذا النوع يتفرع بدوره إلى فرعين:

1. **كناية قريبة:** وهي التي لا يحتاج فيها للانتقال من المعنى الحقيقي للكلام إلى المعنى المجازي إلى أكثر من خطوة واحدة، مثل قول النبي صلى الله عليه وسلم: " اليد العليا خير من اليد السفلى" ، فليد العليا كناية عن صفة العطاء واليد السفلى كناية عن الأخذ.(محمد أحمد قاسم، 2008: 245)
2. **كناية بعيدة:** ويحتاج فيها إلى أكثر من خطوة واحدة للوصول إلى المعنى المجازي المراد من الكلام.(م. ن: 245) ومثال ذلك قولنا السابق " الفتاة ناعمة اليدين" وهي كناية عن الراحة التي تنعم فيها الفتاة، وهي كناية بعيدة، لأن كلمة " ناعمة اليدين " تدل أولا على

أن الفتاة لا تشتغل في البيت لأن كثرة الاشتغال تذهب نعومة اليدين، وعدم الاشتغال معناه أن الفتاة لها من يقوم على أمر بيتها كالخدم وغيرهم.

ثانيا: كناية عن موصوف:

وهذا القسم لايراد به صفة، بل يكون المكنى عنه موصوفا.(السيد أحمد الهاشمي، 1999: 289) ويسلتزم هذا النوع لفظا ذاتا أو مفهوما، ويكنى فيه عن الذات كالرجل والمراة والقوم والوطن والقلب واليدين. (محمد أحمد قاسم، 2008: 245)، ومن أمثلة ذلك "مدينة الجسور المعلقة" وهي كناية عن "قسنطيتة" ، "ومدينة الورود" و هي كناية عن "البليدة" ، وأيضا " أبو الثورة الجزائرية" كناية عن الشهيد " مصطفى بن بولعيد" وكذلك قولنا " لغة الضاد" وهي كناية عن اللغة العربية، ولغة "شكسبير" وهي كناية عن اللغة الإنجلزية.

ويتفرع المكنى عن الموصوف إلى فرعين:

1- يكون معنى واحد: كقول القائل " موطن الأسرار" وهي كناية عن القلب، فكلمة موطن الأسرار لها دلالة واحدة.

2- يكون المعنى مجموعا: كقول القائل " جاء حي مستوي القامة، عريض الأضفار" فهي كناية عن الإنسان لاختصاص مجموع هذه الأوصاف الثلاثة به. (السيد أحمد الهاشمي، 1999: 289)

ثالثا: الكناية عن نسبة:

وهي الكناية التي يستلزم لفظها نسبة بين الصفة وصاحبها المذكورين في اللفظ، وتنفرد عن النوعين السابقين بأن المعنى الأصلي للكلام غير مراد فيها، وبأننا نصرح فيها بذكر الصفة المراد اثباتها للموصوف، وإن كنا نميل بها عن الموصوف نفسه إلى ماله اتصال به. (محي الدين ديب، 2008: 247)، ومثال ذلك " هذا بيت كرم" فالكرم نسبناه إلى أهل هذا البيت عن طريق اسنادنا الكرم إلى البيت نفسه، فالعلاقة الإسنادية مرتبطة بين الكرم والبيت وهي كناية عن نسبة الكرم لأهل البيت لا إلى البيت، فالمسند والمسند إلية الأصلي هو الكرم (مسند) وأهل البيت (مسند إليه).

2-8-2. بلاغة الكناية وجماليتها:

تعتبر الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، فقد كانت عند الجاحظ أبلغ من التصريح وعند الجرجاني أبلغ من الافصاح، فالغرض منها المبالغة والبعد عن المباشرة والمبالغة في الصفة أو الصفات سبيل إلى تثبيتها في نفوس المتلقين، فالشاعر والمبدع عندما يعطيان المعنى الحقيقي لهذا الستار الشفاف يدعوان المتلقي إلى اكتشاف هذا المعنى المتواري وراء المعنى المجازي فيشعره بلذة الكشف عنه وتفكيك عناصره والتدرج في رصفها تمهيدا للوصول إلى المعنى المقصود. (محمد أحمد قاسم، 251:2008)

فالكناية غاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية وفي طيها برهانها كقول البحتري في المديح:

يغضون فضل اللفظ من حيث ما بدا لهم عن مهيب في الصدور محبب

(علي الجارم، 120:2003)

فالمهم في الكناية كمية الصور الذهنية التي يستحضرها المتلقي تباعا كأنها ومضات تتكشف وتتراكم لتشكل في النهاية معنى ثابتا يطمئن إليه العقل ويتأثر به القلب.

فالكناية مظهر بلاغي راق لأنها تقدم الحقيقة متنوعة بالأدلة والمعقول متلبسا ثوب المحسوس والكنايات تعبير عن الحياة الاجتماعية بأحاديث يومية راقية معبرة عن ثقافة المجتمع وذوقه.

2-9. الكناية في اللغة الإنجليزية:

Metonymy in literature means: « A figure of speech consisting of the use of the name of one thing for that of another of which it is an attribute or with which it is associated (such as crown in land, belonging to the crown » (Oxford dic, 1992 : 344)

أما الكناية في قاموس "Heritage" فقد جاء تعريفها:

Metomymy is a figure of speech in which one word or phrase is substituted for another with which it is closely related (heritge Dic. 2000:420)

ونقصد بهذين التعريفين أن الكناية هي صورة بيانية ترمز إلى لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى وترتبط هذه العلاقة ارتباطا وثيقا.

ولتحديد المصطلح و توسيع معناه نبرز مفهوم الكناية في اللغة الفرنسية حيث هي:

« La périphrase est une figure de style qui consiste à employer, à propos d'un être ou d'une chose, une expression pouvant être prise, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré laissant ainsi au lecteur le soin de découvrir le symbole. (Joseph N.H, 1986 :213) : example :

« Il a la bras long » ترجمتها : " فلان طويل اليد"

فالمعنى الحقيقي هو: أن يده طويلة فعلا أما المعنى المجازي (وهو المقصود) أنه رجل ذو نفوذ "Il a de l'influence" من هذا التعريف يظهر أن الكناية تعبير مجازي يلجأ إلى التلميح دون التصريح، فيحتمل معنيين: معنى قريب حقيقي غير مقصود ومعنى بعيد مجازي وهو المقصود عادة.

أما الكناية من المنظور البلاغي Wilden فهي :

« Metonymy is the evocation of the wohle by a connection, it consists in using for the name of a thing or a relationship an attribute, a suggested sense or some thing closely related, such as effect or cause, the imputed relationship being that of contiguity » (Wilden, 1987 :198)

تتحدد الكناية من منظوره على أنها ربط الكل بواسطة أداة أو قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد.

وبما أننا بصدد دراسة البعد البياني في النص الشكسبيري ولتوضيح مكانة الكناية في تصور الكاتب كان لابد من تقديم بعض الأمثلة باللغة الأصل، لنعطي لمدونتنا سعة مقروئية لدى المتلقي سواء أكان عربيا أو أعجميا، ففي الفصل الأول من المشهد الثالث من مسرحية " عطيل" "Othello" تظهر الكناية في قوله:

" Iago, Virtue ? tis in our selves that we are thus or thus our bodies are our gardens, to the which our wills are gardeners " (Shakespeare, 1, 3 :51)

ففي هاته الصورة الكنائية يضهر شكسبير بأن الإنسان مسؤول عن سلوكه وليس ملكا لعواطفه ولا لأي كائن أخر وبإرادته يستطيع أن يكون كذا أوكذا.

وإيجازا لمفهوم الكناية، فهي إجراء يسمح لنا بتكوين مفهوم لشيء ما بواسطة علاقة بشيء آخر وهي كذلك تحويل للمعنى تارة وإجراء لساني تارة أخرى.

2-9-1. أقسام الكناية:

يختلف تقسيم الكناية في اللغة العربية عن اللغة الإنجليزية والفرنسية، فقد قسمها Joseph N.H إلى احدى عشر استعمال وسنورد ستة فقط منها الأكثر شيوعا:

-**الجزء بدل الكل: De la partie au tout ou vice-versa**-

مثال: حرروا رقاب الناس← أشخاصهم Ils ont libéré les gens

-**المكان بدل السكان : Du lieu à l'habitant (du contenant au contenu)**-

مثال: اجتمع المجلس (أهله) Le conseil s'est réuni

-**الخاص مكان العام : Du particulier au général ou vice-versa**-

مثال: عندنا ورد (زهر) Nous avons des fleurs

-**العام مكان الخاص: Du général au particulier**-

مثال: أرسل الطير (البازي) Il lâcha l'epervier

-**المفعول بمعنى الفاعل: De l'object au sujet**-

مثال: عاد إلى نفسه (عادت إليه نفسه) Il est revenu à lui

-**المسبب مكان السبب De l'effet à la cause**

مثال: وينزل لكلم من السماء رزقا

(Joseph .N, 1986 : 223-224)

2-9-2. الفرق بين الكناية والاستعارة:

يظهر مما سبق أن الكناية والاستعارة في اللغتين الإنجليزية والعربية يتشابهان كثيرا فالاستعارة فيها قرينة تمنع وجود المعنى الحقيقي كقولنا رأيت أسدا يحكي بطولاته، فأسد هنا

استعارة والقرينة يحكي وهذه قرينة مانعة لإرادة المعنى الحقيقي، فلا يوجد أسد يحكي أو يتكلم، بينما في الكناية لا توجد قرينة تمنع وجود المعنى الحقيقي، كقولنا: جارنا يده طويلة، فيجوز إرادة المعنى الحقيقي وهو طول اليد، كما يجوز إرادة المعنى الخيالي الذي يختفي خلف المعنى الحقيقي وهو أنه لديه نفوذ كبير. وهذا الجدول يبين أهم الفروق بين الاستعارة والكناية:

Metaphor	Metonymy
-A metaphor uses another type of word to discrible two particular word -Metaphor is used for the substitution of two words. -A metaphor is used to make writing more creative, beautiful. -Metaphor comes from the Greek Metaphora meaning carry over. -e.g. love is blind; the snow is a white blanket.	-Whereas, metonymy uses a related term to describe a specific word. -In contrast, metonymy is used for the association of the two words. - However, metonymy is used to make the script uses diffrent kinds of words rather than the usual common words. -Metonymy comes from the Greek word Metomymia meaning change of word, e.g. Cown that descibes a place of a royal person, suites referring the bussiness people (http, www.askony deffirences .com20-2021,16 : 58)

2-10. خلاصة:

بعد تعريفنا لعلم البيان وحديثنا عن تطوره التاريخي وأهم المراحل التي مرّ عليها منذ كانت ملاحظات بسيطة إلى أن تكونت ووضعت أسسه عند الجرجاني وتقسيماته وتفريعاته عند السكاكي واتضح عند البلاغيين العرب، عرجنا بعدها على أهم التعابير البيانية التي تتعلق بها دراستنا وكانت البداية بأول الصور البيانية وهو التشبيه أين وضحناه في اللغتين العربية والإنجليزية ثم انتقلنا إلى الحديث عن الاستعارة والكناية على التوالي وبنفس الطريقة التي اتبعناها في التشبيه، كذلك حرصنا على بيان الفرق بين الاستعارة والتشبيه، والاستعارة والكناية للتداخل البلاغي بينهما، وقد اعتمدنا لإيضاح التعابير البيانية في اللغتين العربية والإنجليزية لأهميتهما في دراستنا الترجمية هذه ولأهمية البيان في اللغتين العالميتين.

وبالتالي وجدنا من خلال هذا الجزء البياني نوعا من التقارب بين التشبيه والاستعارة والكناية في اللغتين من نواحي عدة، من جهة التعريف والأقسام والأغراض التي ترمي إليها هذه الصور البيانية، وهذا إن دلّ على شيئ فإنما يدل على تقارب الفكر الإنساني المنتج للغة. لكن هذا التقارب لا يعني سهولة الترجمة، لأن المترجم عمله أصعب وأعمق لوجود اختلاف في الثقافة والعادات والتقاليد.

3. مقاربة نظرية لترجمة النص الأدبي

3-1. تقديم

لقد احتلت الترجمة مكانة مرموقة ضمن أهم العلوم الإنسانية، لذاك كان لابد من ربط علم الترجمة باللسانيات، ذلك لأن الترجمة قبل أن تستقل كعلم قائم بذاتة كانت عبارة عن فرعا من فروع اللسانيات، وذلك بفضل جهود كل من المنظرين جورج مونان وكاتفورد ونايدا وبعد ذلك فيني وداربلني، ونظرا للعمل الذي قامت به اللسانيات في علم الترجمة رأينا توظيف نظرية لسانيات النصوص من خلال العمل الجبار الذي قام به كل من دوبو قروند و درسلر و كذلك هاليداي وحسن رقية لدراسة مفهوم وقيمة النص في العملية الترجمية. بعد هذا جاء التنظير لعلم الترجمة والذي كان هدفه الخروج بقواعد تقنية وفرضها باعتبارها وسيلة تنظيم لعملية الترجمة وتقييم نتائجها.

لذلك أدرجنا عنصرا بعنوان مقاربة نظرية لترجمة النص الأدبي بهدف استقصاء العلاقة بين ترجمة النص الأدبي واللسانيات، حيث عرفنا ماهية الترجمة (3-2) وكذلك ماهية الترجمة الأدبية (3-3) بعناصرها من خصائص وأدب مقارن وتعذر للترجمة الأدبية، والتي عن طريقها نشأت النظريات اللغوية والأسلوبية الاجتماعية، وبالتالي سنعمل على تدعيم فن الترجمة في مجالاته اللغوية والدلالية والتراكبية والثقافية بحيث تعمل هذه النظريات على منح المترجم إستراتجيات متنوعة لحل إشكالية الترجمة الأدبية. ولهذا رأينا من الضروري أن نتطرق إلى لسانيات النصوص التي تقوم بتحليل الخطاب والتدقيق في عناصره (3-4) ثم تطرقنا إلى الجانب الثقافي لتنظير الترجمة من خلال اللسانيات الثقافية (3-4-3) والترجمة ورؤية الواقع (3-4-4). ثم عرجنا إل نظرية الترجمة(3-5) بمافيها النظرية السوسيوثقافية لبيترنيومارك ونظرية المعنى لنايدا وكذلك نظرية أنواع النصوص لكاتارينا رايس كما ناقشنا الأسلوبية المقارنة وتأثير أساليبها المباشرة وغير المباشرة في حل بعض صعوبات الترجمة الأدبية (3-5).

3-2. تعريف الترجمة:

إن مفهوم الترجمة وماهيتها سؤال يتبادر إلى ذهن البعض ممن يبحثون في أعماق مفاهيم المصطلحات أملا في كسب المزيد من المعرفة، فهي عموما نقل معنى من لغة إلى لغة أخرى، وهي أساس تواصل الشعوب قديما أو حديث، لذلك سنحاول توضيح بعض المفاهيم العامة المتعلقة بماهية الترجمة وذلك لتهيئة ذهن القارئ لفهم عملية الترجمة.

إن الترجمة كما عرّفها مجدي وهبة " إعادة كتابة موضوع معين بلغة غير اللغة التي كتب بها أصلا، ومع قدم الترجمة وقدم الأدب نفسه، هناك جدل مستمر بين من يرون فيها التقييد بالأصل حرفيا ومن يرون التصرف ومن يرون عدم الجدوى في الترجمة لمن يريد تذوق الأثر الأدبي على الوجه الصحيح. (مجدى وهبة، 1974: 576)

أمّا Jean Piaget فيعرّف الترجمة كمجموعة من العمليات الذهنية الضرورية لنقل محتوى النص من لغة إلى أخرى ولهذا النوع من النشاط قرابة كبيرة بالذكاء التي تعتمد على الآليات نفسها. (Jean Piaget,1977 :153)

ينظر Jean Delisle للترجمة على أنها مظهر نفسي يساعد في حل مجموعة معقدة من العلاقات المنطقية المتضمنة في النتاج اللغوي للرسالة ويكتسي هذا التميز أهمية أساسية في مجال تعليمة الترجمة إذ أن الأمر لا يتعلق بمقارنة إنجازات أي نصوص مترجمة بل بالمساعدةعلى استيعاب النشاط المتمثل في تحويل المعنى من لغة إلى لغة أخرى. (Jean (Deliste : 1980 :61)

يظهر من خلال هاته التعريفات أن الكل ركّز على ماهية الترجمة كوسيلة لنقل المعنى، دون ذكر الشروط الواجب توفرها في عملية النقل، ونقصد هنا المترجم الذي يجب أن يكون ضليعا في صنعته أو الصفات التي يجب أن يتحلى بها المترجم ليكون أهلا للمارسة هاته المهنة، وفي هذا الصدد قدّم اسماعيل الخياط نقلا عن الجاحظ في كتابه "الحيوان" مجموعة من الشروط والصفات الواجب توفرها في الترجمة حيث يقول: " ولابد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة وينبغي أن

يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيها سواء غاية ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليها لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها، وكيف يكون تمكن اللسان منها مجمعين فيه كتمكنه إذا انفرد بالواحدة وإنما له قوة واحدة فإن تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليها، وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق والعلماء به أقل، كان أشد على المترجم وأجدر أن يخطئ فيه ولن تجد مترجما يعني بواحد من هؤلاء العلماء. (اسماعيل الخياط، 58:1980)

إذا المترجم هو محور العملية الترجمية أو الفنان الذي يؤرقه ولع الكشف والتنقيب عن النفائس، فيبذل الجهد والوقت من أجل استكشاف عمل مبدع آخر، ليعيد خلقه، ثم يظهره في عباءة جديدة على حد تعبير علي سامي مصطفى. (علي سامي مصطفى، 692:2009)

كان تعريف "Venuti" للترجمة بسيط ومفهوما حيث يقول: يعرّف عملية الترجمة بين لغتين مختلفتين بقيام المترجم بنقل نص مكتوب أصلي "Source Text" في اللغة اللفظية "Verbal" الأصلية إلى نص مكتوب المسمى النص االمستهدف "Taget text" (Venuti, 2000 :20)

وباعتبار أن هذه المدونة أساس تحليلها اللغتين العربية والإنجليزية، كان لابد أن نقدم تعريف أو عدة تعاريف لماهية الترجمة ليكون لها بعد مقرؤي، فالترجمة في اللغة الانجليزية في معجم Oxford dictionary تعني:

« Translation is a written communication in a second language having the same meaning as the written communication in a first language »
(Oxfond Dic, 2009,615)

يقدم Foster 1958 تعريفا آخر للترجمة حيث يقول:

« Translation is a mental activity in which meaning of given linguistic discourse is rendered from one language to another language, the language to be translated is called the target language (TL).

The translator needs to have good knowledge of both the source and the target language, in addition to a high linguistic sensitivity as he should transmit

the writer's intention original thoughts and opinions in the translated version as precisely and faithfully as possible », (htpp / translation journal.net 02-2021 :10 :07)

وفي هذا الإطار ميّز Jakopson ثلاثة أنواع من الترجمة:

1-الترجمة باللغة نفسها:Intralingual Translation

أي إعادة الصياغة Rewording أي تفسير العلامات اللفظية بعلامات لفظية أخرى في اللغة نفسها.

2-الترجمة بين لغتين Interlingual translation أو الترجمة الحقة Propertranslation أي تفسير العلامات اللغوية بعلامات لفظية من لغة أخرى.

3-الترجمة السيميائية Intersemiotic أو التبلديلية Transmutation: ومعناها تفسر العلامات اللفظية بعلامات من نظم العلامات غير اللغوية. (علجة مجاجي، 28:2005)

3-3. ماهية الترجمة الأدبية:

تعتبر الترجمة الأدبية من أصعب أنواع الترجمات وأعقدها، فهي تطرح بدون شك مشاكل خاصة في الترجمة، وتظهر صعوبتها في كونها ترجمة متخصصة فهي تتعامل مع جميع أنواع الفنون الأدبية والمسرحية والرواية ... فالواقع يثبت أنه ليس من الممكن تكوين وتدريب مترجم أدبي بالمنهجية نفسها التي تتبع لتكوين مترجم تقني عن طريق برنامج متكامل مرتبط بالممارسات العلمية، لأن الأول يتعامل مع نصوص محددة المحتوى في اللغة المستهدفة والجهد الأكبر الذي قد يبذله المترجم في مثل هذه النصوص هو الجهد المتمثل في الحفاظ على صحة التعابير اللغوية المستعملة من الناحيتين الدلالية والتراكيبية وكذلك في النقل الدقيق للمصطلحات العلمية والتقنية للمعلومات الواردة في النص، أما المترجم الأدبي فإنه يتعامل مع نصوص تطغى فيها عناصر التعبير الإيحائية Connotative وذات الصيغ الاتحادية Syntagmatic التي غالبا ما تتوزع توزيعا مختلفا في سياقات اللغة المتن واللغة المستهددفة وتتطلب من المترجم أن يعيد تشكيل الفحوي والتعبير بطريقة فنية خلاقة، إذ عليه

أن لا ينسى أو يهمل الوظيفة الأساسية للنص الأدبي ألا وهي الوظيفة الجمالية (انعام بيوض، 39:2003)

ينظر Karl T .K إلى الترجمة الأدبية من خانة نوع النصوص التي تنقلها فهي نصوص إبداعية ذات حس راقي جمالي، وهذا ما يميزها عن باقي النصوص الأخرى حيث يقول:

« Literaiy translation refers to the translation of esthetically oriented texts of literary works of arts ». (Karl T.K, 1977 :243)

يميز Gideon Toury مسألة الترجمة الأدبية Literary Translation و ترجمة النصوص الأدبية Translation of literary Texts فهي في نظره ترجمة غير أدبية وتوصف بأنها تبليغية Informational أكثر منها إبداعية. (Gidon Toury, 1980 : 36-37)

لقد قدّم محمد عناني مفهوما شاملا وكاملا ومطولا لترجمة النصوص الأدبية حيث قال: " إن الترجمة الأدبية هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة « Literary genres » مثل الشعر والقصة والمسرح وما إليها، وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة أي الترجمة في شتى فروع المعرفة، من علوم طبيعية (كالفيزياء والكيمياء والأحياء)، وإنسانية (كالفلسفة وعلم النفس، والاجتماع والتاريخ) وتجريبية أو تطبيقية (مثل الهندسة والزراعة والصلب) على سبيل المثال، في أنها تتضمن تحويل شفرة لغوية Verbal code أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة oral or written signs إلى شفرة أخرى، ووجود المبادئ اللغوية العالمية "universals" والطاقة اللغوية الفكرية المشتركة بين البشر جميعا لا ينفي أن الشفرات المستخدمة فعليا في الكلام والكتابة تختلف من لغة إلى أخرى وتقتضي التحويل "Transformation" ابتغاء توصيل المعنى الذي هو الهدف الأول للمترجم (محمد عناني، 08:2003).

ولم يخرج مفهوم Clifford للترجمة الأدبية عن مفهوم محمد عناني حيث يعتبر الترجمة الأدبية قيمة فريدة تختلف عن الأنواع الترجمية الأخرى، سواء كانت إعلامية أو علمية أو

تقنية، فغاية المترجم تحقيق البهجة والسرور للقارئ في اللغة المترجم إليها، وهذا لن يتأتى إلا من خلال مشاركة المترجم نفس المشاعر والأحاسيس للكاتب أثناء عملية الترجمة، فهو مبدع ثاني للنص الأدبي الأصلي في لغة ثانية مستهدفة حيث يقول :

« Only literary translation lets one consistenly share in the creative process. Here alone does the translator experience the aestletic joys of working with great literature,of recreating in a new language a work that would otherwise remain beyond reach », (Clifford.L , 2001 :04)

أما الترجمة الأدبية من منظور عربي فيعرفها السيد قطب بقوله : " إن الألفاظ في النص الأدبي عامة ليست لها معانيها الذهبية إن لها ضلالها وإيقاعها، وعليها تتناسق بكل هذه الضلال والإيقاعات مع الجو الشعوري الذين تريد أن ترسمه، إذ على الأديب المنشيء أن يرد لهذه الألفاظ الحياة التي كانت لها ويطلقها لأول مرة ليصور حالة حية قبل أن تصير لها المعاني الذهبية المجربة". (سيد قطب، 174:2003)

فالنص الأدبي بتعابيره الساحرة المليئة بالصور البيانية والمجازية تحتم على المترجم في أن يجد المعنى الصحيح أو المكافئ للنص الأصل.

تطرح إنعام بيوض قضية الترجمة الأدبية على شكل سؤال وهو: كيف نصل إلى ترجمة سليمة وجيدة بأقل تضحيات ممكنة؟ أو كيف نتفادى أو نتخطى عقبة تعذر الترجمة (Intranslability) أو استحالة الترجمة التي تطرحها النصوص الشعرية كمسرحية Othello للكاتب شكسبير موضوع دارستنا خاصة والأدبية عامة أو حتى النصوص الدينية التي يتقاسم فيها الشكل والمحتوى نفس الأهمية؟ وكيف نترجم تعابير اصطلاحية مثل:

" قد أعذر من أنذر" «As stitch in time saves nine »

أو: لا يلدغ المرء من جحر مرتين" « Once bitten twice shy »

حيث يكون للطباق اللفظي وللإيقاع أهمية تكاد لا تقل عند المعنى الذي أبدعته تجارب وخبرة الشعوب واختزنته ذاكرتها الجماعية. (انعام بيوض، 40:2003)

يتوافق هذا التحليل والتمثيل إلى ما ذهبت إليه Mona Baker في تعريفها للترجمة الأدبية وما تحمله من خصائص وإبداعات سواء كانت ثقافية أو فنية ولمّحت إلى أن الأدب لا يترجمه إلا أديب والشعر لا يترجمه إلا شاعر فتقول:

« Literary translition is the work of literary translators »

(Mona Baker, 1998 :187)

يبدو أن Tytler كان تركيزه أكثر على فنية نقل النص الأدبي أكثر من تركيزه على المترجم في حد ذاته، فالترجمة الأدبية في نظره تتعدى مجرد نقل لمعاني الكلمات والعبارات للمتقلي في اللغة المستهدفة بل تحاول التأثير في نفسية المتلقي بنفس درجة النص الأصل، وهنا يعطي مثال في عمل الفنان وعمل المترجم، فالفنان مقيد بعدد الألوان المتوفرة لديه وبالتالي تظهر تعابير الجودة نفسها، أما المترجم فطبيعة عمله مختلفة وابداعه لا محدود عدا المحافظة على قوة وجمالية النص الأصلي.

"The painter employs precisely the same colours … the copy will the same qualities… The translator task is very different. He uses not the same colours with the original, but is required to give his picture the same force and effort" (Alexander F.tytler, 1978 :209-210)

3-3-1. خصائص الترجمة الأدبية:

تعتبر النصوص الأدبية نصوصا إبداعية وجمالية متميزة ذات ميزات أسلوبية خاصة تسدعي اهتمام المترجم الذي يتعامل معها بحرص عند عملية النقل أما الترجمة الأدبية، كما عرفناها أنها عمل إبداعي ثاني، تسعى إلى أن تكون سرمدية، مما يجعلها تختزن الضدين: العقبة والحاجز على تخطيها، إذ عليها قبل كل شيء أن تنقل إبداعا أصليا تتحكم فيه، إضافة إلى المعايير الوظيفية واللسانية البحتة معايير جمالية أيضا، فغاية المترجم الأدبي هي أن يجمع بين الدقة من الناحية اللسانية والفن من الناحية الجمالية، بحيث تتطابق الناحيتان مشلكتين خلاصة العمل الأدبي المترجم، وهذا ليس بالأمر الهين، إذ على المترجم أن يوفق باستمرار بين المحتوى والشكل أو ما اتفق على تسميته بالعلاقة العضوية بين الشكل والمضمون، فالشكل يتحدد من خلال بنية العمل الأدبي وبطريقة تداخل المستويات

هذه البنية التي تعتبر جزءا لا يتجزأ من المضمون على حد قول انعام بيوض (انعام بيوض، 45:2003).

فالترجمة الأدبية جزء لا يتجزأ عن الأدب أو هي أدب ثاني أو هي حسب رأي Perter France الأدب بعينه، فغالبا ما تترك أثرا جماليا في قرائها يوازي الأثر الذي تركه النص الإبداعي في قراءه والدافع في ذلك يعود إلى الغايات التي ترمي إلى تحقيقها والوصول إليها، فغاية الترجمة الأدبية مثلها مثل الأدب، غايته جمالية وتعبيرية فلذلك تقرأ أو تؤول كما يقرأ ويؤول الأدب. (Peter France, 2000,221)

في هذا الصدد يقر المترجم الإيراني "Lotfi Pour" صعوبة ترجمة النص الأدبي لما له من خاصيات وميزات لا توجد أحيانا في اللغة الهدف أو اللغة المترجم إليها وذلك لتعدد الثقافات واختلاف البنى اللسانية، فهدف المترجم الأدبي هنا ليست فك ثغرة النص الأصل في اللغة الهدف، بل المحافظة على الطريقة التي قيل بها:

« Thus in the translation process, the SL textual strategics can never be ignored. In other words, in translating literature-text, the translator's trask is not only to encode the original author's message in TL, but also to preserve the auther's way or saying it, i.e. his textual strategies, and try to replicate them, if possible in TL. The questions which are raised now are and how if they can be exactly renderd in TL (K.lotfiPour, 1992,202)

فجمالية النص الأدبي الأصل تحتم على المترجم توخي الحذر في عملية نقل الأبعاد الفنية والإبداعية والبلاغية بهدف خلق نوع من التوازي بين المصدر والهدف ونقصد هنا المتلقي أو القارئ وهذا ما يلوح إليه Dong Ming Chong حيث يقول:

« Literary works should also contain artistic images that are attractive to readers… Literary translation is to roproduce the original artistic images in another languages, so that the reader of the tranlation may be inspired, moved and, aesthetically entertained in the same way as the native reader is by the original (Dong Ming Chong, 2003: 143).

ونختم إلى ما خلص إليه Bahaa-eddin Hossam في كتاب الترجمة الأدبية Literary translation, Aspests of pragmatic meannig حول الخصائص العامة للترجمة الأدبية والتي جملها في النقاط الآتية:

- لها وظيفة تعبيرية (Expressive)
- تلميحية وإيحائية (connotative)
- رمزية وإشارية (sympolic)
- تهتم بالشكل والمضمون نفس الوقت (form and content)
- ذاتية غير موضوعية (subjective)
- مفتوحة على التأويلات (Allowing Multiple Interpretation)
- عالمية وأزلية لا تتأثر بالزمن (Universal and Timeless)
- تميل إلى استعمال التراكيب اللغوية الشاذة بالإنحراف عن كل ما هو مألوف بغية إضافة عنصر الإثارة والتشويق.
- توظف الأدوات والأساليب البلاغية والفنية المختلفة للتأثير في القراء وزيادة التفاعل معهم. (حسام الدين خلفي، 24:2011)

3-3-2. الترجمة الأدبية والأدب المقارن:

قصدنا من إضافة هذا العنصر أن ننوه إلى قيمة الأدب المقارن وأثره على عملية الترجمة الأدبية، لأننا أمام عمليتين أدبيتين بلغتين مختلفتين مهما يبلغ من تماثلها، لأن كلا منها يتوسل بالشفرة الأدبية لكل من اللغتين ويطوع الموسيقى الشعرية لمقتضيات الجمهور ويراعي التماثل في الموقف الذي ينعكس في التراكيب (عناني محمد، 235,2003)، وكذلك يمكن للدارس أو القارئ أن يعتبر الترجمة عملا فنيا جديدا يقف على قدميه، ويقبل المقارنة بالعمل الإنجليزي ومن أجل إعطاء هذه المدونة بعد أدبي واكاديمي، أرتأينا أن نقدم ما قدمه الأستاذ محمد عناني والذي صادف كتابة " الترجمة الأدبية" موضوع دراستنا حول "Othello"

حيث حاول المقارنة بين الترجمات التي هي أساس عملنا، لأن المقارنة بين الترجمات هي أيضا من مباحث الأدب المقارن.

« Othello : Her father loved me, still question me the story of my life, from year to year, the battles, sieges, fortunes that I have passed.

I ran through it all, even from my boyish days to the very moment that he bade me tell it, wherein I spoke of most disastours chances, of moving accidents by flood and field. Of hair. Broodth scapes i'the imminent deadly beach. Of being taken by the insolent foe and sold to slavery of my redemption thence and portance in my travels' history, wherin of antres vost and deserts idle. Rough quarries, rocks and hills whose heads touch beaven. (Othello 1, 3 : 127-170)

يشرح عطيل هنا للحاكم كيف أحب ديدمونة وأحبته، مخصصا نصف الحديث تقريبا لما قصه على ديدمونة من مغامرات الشباب كأنما ليعيد ما جرى أمام أعيننا، ثم بنى على أساس ذلك إيضاحه لتأثر ديدمونة بالقصة حتى إن الحاكم ليبدي إعجابه لها ويقول إنها قصة خليقة بأن تستهوي فؤاد ابنته هو نفسه. (م، ن: 239).

يرى الناقد سيزر دومينغير في كتابه " تقديم الأدب المقارن" ترجمة فؤاد عبد المطلب أن كثيرا من الأعمال الأكثر تأثيرا في أي تقليد أدبي هي ترجمات، وليست مؤلفات محلية، حيث لا يمكن تخيل الأدب الإنجليزي من دون " الكتاب المقدس" للملك جيمس 1911" أو " ألف ليلة وليلة" (ترجمت في الأعوام 1706 و1859 و1885و غيرها) أو " دون كيشوت" ترجمها شيلتن 1612 أو قصص الجنيات للإخوة غريم 1823، أو رباعيات عمر الخيام (ترجمة إدورد فتزجيرالد، 1859و1868) هذا بذكر فقط بعض الأعمال التي تعد على نحو مسلم به جزء من الخلفية اللغوية والثقافية لكل شخص يستعمل اللغة الانجليزية، فالترجمات الأدبية تعني وتوسع كل ثقافة. (سيزر دومينغير، تر: فؤاد عبد المطلب: 139:2017)

ويردف قائلا: إننا ننسى أسماء المترجين عادة، وإن كان هدف الترجمة الأدبية إخفاء نفسها وجعل العمل الأدبي المترجم يبدو كأنه في صدوره الأول بلغة الترجمة، فإننا بنسيانهم نكرّمهم ونعترف بنجاحهم ولكن على حساب فقدان التاريخ الفعلي للانتشار الأعمال والأفكار.

فهذه هي الكونية العادية للأدب، سواء انتقلت بالترجمة الأدبية أو من خلال المعرفة باللغات الأصلية (م.ن ، 139:2017)

3-3-3. تعذر الترجمة الأدبية:

يواجه المترجمون للنصوص الأدبية وخاصة منها المسرحية الكثير من العقبات والمشاكل التي تحول دون بلوغهم أهدافهم وهذه الاشكالات تختلف مستوياتها منها ما هو لساني لغوي نحوي ومنها ما هو ديني ثقافي ومنها ما هو بلاغي.

لذلك فإن أكثر المترجمين مراسا قد يقف عاجزا أمام بعض المصطلحات والتعابير التي لا يجد لها مطابقا أو مكافئا فيضطر إما إلى إهمالها في حالة الحجز المطلق أو الدوران حول معناها أو شرحها بملاحظة على هامش الترجمة والتي يعتبرها البعض دلالة ضعف ويسميها البعض الآخر " خزي المترجم La honte du traducteur" . (إنعام بيوض، 53:2003)

ولكي نعطي دليلا واضحا على هذا النوع من العقبات، ندرج مثالا من دراستا لمسرحية "Othello" ونبين أين ضاعت عملية الترجمة بسبب القيود التي تفرضها ثقافة لغة الوصول على ثقافة لغة المنطلق وبهذا تصبح الترجمة الأدبية، خاضعة لثقافة اللغة الهدف خصوصا فيما يتعلق بالمسائل الدينية والعقاءدية والأمور ذات الصلة بالعادات والتقاليد.

« Iago : An old blackram, is tupping your white ewe » (I.1 :26)

–ترجمة خليل مطران : " فحل عجوز أسود يغشي نعجتك البيضاء"

ترجمة غازي جمال: "حذف غازي جمال هذا المقطع "

يقدم شكسبير في هذه الصورة البيانية، عطيل وديدمونة في وضعية جنسية مشبها عطيل بكبش أسود يغشي نعجة بيضاء متمثلة في ديدمونة، مستعملا التصوير الحيواني البهيمي ليسخط برباسينو ويزيد من غضب عطيل فهذه الاستعارة ذات المنحى الأخلاقي والديني متعلقة بطبعة المجتمع العربي، حيث قام المترجم غازي جمال بحذف هذا المقطع: لم يلجأ إلى التصرف في الترجمة وهنا ضاعت أمانة المترجم.

أما خليل مطران فنجد أنه اتبع أسلوب الترجمة الحرفية في ترجمة الكلمات الأصلية "ram" هي " فحل" وهنا اعتمد على التفسير والشرح وهي في نظرنا ترجمة صحيحة لأن الفحل في الثقافة الأصل هو " الكبش"، كما نجد أنه احترم ترجمة كلمة "tupping" حين استعمل ألفاظا دينية أقل خدشا للحياء ومتمثلة في كلمة " يغشي" وذلك تطلب منه حسا وتفاعلا خاصا مع النص الأصلي بحيث وصل إلى معانيه الخفية الضمنية ولذلك كان من الضروري تحديد سياق هذا النوع من النصوص واكتساب مهارة التأويل والتفسير اللذان يعتبران عاملان فلسفيان وإدراكيان يكتملان بوجود الحس النظري لدى المترجم فيصبحان مفيدان في إلقاء الضوء على النصوص.

في هذا الصدد تبرر Joelle redouane في كتابها "la traductologie" خاصية ترجمة النصوص المسرحية خاصة إذا تعلق الأمر بمسرحيات شكسبير ذات الضلال والمعاني الخفية حيث تقول:

« La traduction de pièces de théâtre partage certaines caractéristiques avec la traduction poétiques préservant avant tout du rythme du ressort dramatique, et des motifs comme la traduction technique, elle doit être concise et ramassée, c'est elle qui met le mieux en évidence le comflit sous-tendant l'activité traduisante qui oblige le texte à se couler dans un moul , le théâtre est l'expression dramatique d'un conflit. Ce comflit revêt parfois une telle intensité que la piece ne peut être traduite" (Joelle Redouane, 1985 :185).

يطرح الباحث Sun YI Feng صعوبة وتعذر الترجمة الأدبية، فالهدف منها هو نقل المزايا البلاغية والرمزية والإبداعية للنص الأصل، دون مراعاة المحتوى الدلالي، وبهذا ينتقل اهتمام المترجم من العناية بالأمور الشكلية إلى البحث على الاختلافات المتعلقة بالجانب الثقافي والروحي حيث يقول:

« The over-arching aim of literary translation is to instigate the transference of the literary quality of the original rather than the mere semantic content increasingly the focus of literary translation has shifted from textual to cultural problems. (Sun Yi Feng, 2007 :102)

يبرز الفضل في إعادة طرح موضوع تعذر الترجمة إلى جورج مونان 1955 في كتابه "les belles Infidelles" (الجميلات الخائنات) حيث تطرق مونان في هذا الكتاب إلى الحجج التي ساقها Du Bellay والتي من أهمها تعذر الترجمة أحد الأبعاد الأساسية للغة ألا وهو البعد الشعري، فلقد كان الإعتقاد راسخا ولا يزال بأن الشعر غير قابل للترجمة، وكان الجاحظ واضحا في إنكار قابلية الشعر للترجمة وله في ذلك حجج مثبوتة في كتاب الحيوان، كما حاول الناقد الإنجليزي في القرن التاسع عشر " جورج هنري لوسي" أن يبرهن على أنه من المستحيل حتى ترجمة بيت واحد من الشعر الإنجليزي إلى كلمات إنجليزية. (إنعام بيوض، 53:2003)

وتختم Joelle Redouane تعذر الترجمة وانعكاساتها على الترجمة الأدبية بمشكل ترجمة اللهجات الخاصة منطقة، حيث تقول هل يجب المحافظة عليها؟ لأنه هناك فرق بين اللهجة الجغرافية المتمثلة في منطقة ما واللهجة الإجتماعية الثقافية والتي قد نجدها داخل المنطقة الواحدة، بالإضافة إلى طريقة التكلم والتي هي كذلك تختلف حتى في داخل الحيز الضيق وتضرب مثالا على طريقة نطق بعض العبارات من الإنجليزية إلى الفرنسية أو العكس فتقول:

« Un problème difficile est celui des dialectes faut il les preserver ?
Il semble qu'on opère une distinction entre un dialecte géographique et un dialecte socio-culturel, plus délicat. Ainsi, en 1984-85, la façon de parler des Anglais que l'on, appelle « sloane rangers » correspondrait à deux dialectes differents en Francais :
Le style « science –Po» pour les hommes, et le style « XVIe » pour les femmes. (Joélle Redouane, 1985 :190).

3-4. اللسانيات والترجمة:

3-4-1.لسانيات النصوص:

يعتبر النص أهم وحدة دلالية وبنيوية عكس ما كان سائدا في القرن الماضي أين كانت الجملة أساس التحليل اللساني فالنص ما هو إلا انعكاس لثقافة وصفة الكاتب أو الشاعر.

وبما أن كل نص يتميز بوظيفة أو بعدة وظائف توصلية أساسية، يمكن بذلك تصنيف النصوص على شكل أنماط، وبالتالي تحديد مناهج وأساليب النقل الخاصة بكل نمط، وكذلك تحديد معايير التكافؤ الترجمي لها. (إنعام بيوض، 32:2003)

فالفائدة العامة التي يجنيها علم الترجمة من اللسانيات النصية هي اكتشاف العلاقات المترابطة القائمة بين الجوانب الدلالية والتراكيبية التي يشكل منها نص ما من جهة والوظيفة التواصيلية لهذا النص من جهة أخرى.

ومن هنا ظهر مصطلح لسانيات النصوص كفكر جديد أعاد النظر في الدراسات القديمة لماهية النص باعتباره جزء من السياق الذي تكون منه، ونقصد هنا ربط النص بالسياق وبظروفه الإجتماعية والعوامل الثقافية والبيئية، ويعتبر De Beaugrande et Dressler من بين الأوائل الذين طرحوا هاته الفكرة في كتابهما Introduction to Text Linguistices "مدخل إلى لسانيات النصوص".

ثم تلاهما كل من الكاتبان Halliday et Hasen في كتابهما Cohesion in English الذان كان لهما الفضل كذلك في تحديد ماهية النص والبعد الإتصالي والتبلغي له، وفي هذا الصدد يقولان:

« The means where by elements that are structurally unrelated to one another are likned together, through the dependence of one upon another for its interpretation». (Holliday and hasan : 1976 :27)

حيث يظهر من هنا أن النص وحدة تبليغية Communicative Unit رئيسية لإتمام عملية الترجمة.

يعرّف الأستاذ سعيد حسن النص في ماهيته أنه يحوي عدة قنوات تساعد في تكوينه لتحقيق الايصال التبليغي بين المرسل Emetteur والمستقبل Recepteur فيقول: " النص هو مجموعة من الأحداث الكلامية التي تتكون من مرسل للفعل اللغوي ومتلق له وقناة اتصال وهدف يتيغير بمضمونه الرسالة، وموقف اتصال اجتماعي يتحقق فيه التفاعل. (سعيد حسن بحيري، 110:1997)

وقد صنفت "Neubert" النصوص التي تتعامل مع الترجمة حسب درجة قابليتها للترجمة على أربع أنماط:

1-نصوص تنطلق بصفة من اللغة المتن (SL) وتشمل مجال الدراسات بكل أنواعها.

2-نصوص تنطلق أساسا من اللغة المتن كالنصوص الأدبية مثلا.

3-نصوص تتقاسم في اللغتان المتن (SL) والمستهدفة (TL) الأهمية نفسها كالنصوص التي تسمى:

"نصوص لغة ذات غرض خاص (Language of special porpose-LSP)

4-نصوص موجهة أساسا أو كليا للغة المستهدفة (TL) كالنصوص الموجهة لدعاية في الخارج. (إنعام بيوض، 33:2003).

يقر "Gadis rose" في كتابه " Translation Horizons" عن "Neubert" عن قيمة النص كوحدة متماسكة تربط إشارات النص "text signes" التي لايجب أن تخرج عن الوظيفة الأساسية إلى وجد من أجلها حيث يقول:

« The concrete sign sequences in the target language receive their final justification on the basis of an assessment of the global text function. It is the unifying forme that keeps the various elements or features of a text together and accords their shore in constituting a unique message. The global function turns the text into a complex communicative signal or event. » (M Gadis rose, 1996:92)

ذكرنا سابقا أن "De Beagroande and Dreesler" كانا لهما الفضل في تحديد المعايير النصية أو الشروط الضرورية ليستحق النص اسم " نص" ولن تتحقق نصية النص

إلا إذا اجتمعت له سبعة معايير وهي: الاتساق، الانسجام، القصدية، المقبولية، الاخبارية، الموقفية والتناص، فهي التي تحقق نصية النصوص.

فهذه المعايير يمكن تقسيمها إلى معايير مرتبطة بالنص ذاته ونقصد هنا Cohesion and Coherence ، ومعايير مرتبطة بالمؤلف أو المترجم والمتلقي ونقصد بها: القصدية والإعلامية والتقبلية، ومعايير مرتبطة بالسياق الخارجي ونعني بها: الموقفية والتناص، لذلك سنحاول إضاءة بعض الجوانب من هاته المعايير لتظهر قيمة فهم النص في سياقة وأثره على عملية الترجمة.

1-الاتساق: Cohseion

ونقصد به ضرورة إخضاع النص لقواعد اللغة النحوية الخاصة بلغة النص، يقول في هذا دريسلر:

« Cohseion concerns the ways in which the components of the surface text , i.e. the actual words we hear or see, are mutually connected within a sequence, the surface components depend upon each other according to grammdical froms and conventions, such as that cohesion rests upon grammatical dependencies» (Deugrande & Dressler, 1981 :3)

فالاتساق في نظر الكاتبين يربط الوحدات الصغرى والكبرى من أجل بناء النص التبلغي وبناء ما يسمى بالعلاقات الجميلة الكبرى "supra-sentential relation"، فمثلا عبارة "single file" ونعني بها في اللغة الفرنسية "l'un derieure l'autre"، قد لا يمكن استخدامها كإشارة مرورية كون عناصر الجملة مختلفة وغامضة إلى درجة أنه من الصعب على السائق العربي أن يدرك معناها، فكون هذه العناصر مكونة من عناصر، إلا أنها ليست مرتبطة ببعضها البعض لعدم خضوعها للقواعد النحوية، هي إذا لا تحقق شرط الترابط النسقي، ولكن كخلفية من السائق العربي مع إضافة صورة توضيحية يدرك السائق الهدف من العبارة وهو عدم التجاوز لأن الطريق ضيق فيكون ترجمة العبارة إلى العربية بالشكل الآتي: " طريق ضيق ممنوع التجاوز" (ترجمتنا).

لذلك يجب أن يكون هناك تباين وتفاعل بين النصوص واللغات حتى يقوم النص بدوره على أكمل وجه وفي هذ الاطار يقرر De Beaugrand & Dressler أن علم النصوص ليس فقط كشف الغموض، بل كيفية فك شفرة هذا الغموض، فكما رأينا يجب أن يكون هناك تفاعل وتداخل بين الاتساق وبقية المعايير الآخرى حتى يكون هناك فاعلية في العملية التبلغية:

« A science of texts sould explain how ambiguities like this one are possible on the surface, but also how people preclude or resolve most ambiguities without difficulty. The surface is, as we see, not decisive by itself, there must be interaction between cohesion and the other strandards of textuality to make communication efficient » (beagrande & Dressler, 1981 :4)

2-الإنسجام: Coherence

ونقصد به التكامل الذي يتم فيه تحديد العلاقات المتشكلة دخل النص، من مظاهره البرهان (Thèse) ونقيضه (Anithèse) وتلخيصه (Synthèse) (علجة مجاجي، 72:2005). ويعرفه (Neubert & Shreve) على أنه:

« Cohernce is a property which texts assume when their information contents take on such a logical structure… Coherence is not an information unit, it is the connection of individual information elements to create larger, more global structures of meaning » (Neubert, cited on hamiderza houssein, 2011 :52)

والتعريف هنا واضح أن الانسجام يجب أن يخضع إلى قانون تكامل الاحتواء الدلالي، لأن الانسجام ليس فقط وحدة دلالية، بل هو العلاقة بين جميع الواحدات الدلالية داخل بنية عقلية واحدة.

من هذا المنطلق يعتقد Hatim & Mason (1990) أن الترابط التكميلي هو الإجراء الذي يضمن ترابط العلاقات المفهومية بما في ذلك العقلية أو المنطقية، ثانيا تنظيم الأحداث أو الوضعيات وثالثا الاستمرارية في الخبرة الإنسانية.

« Cohernce is definad as the procedures which ensure conceptual connectivity including (1) logical relations, (2) organisation of events, objects, and situations and (3) continuity in human experince » (Hamiderza hossein, 2011 :53)

إذن فالترابط التكاملي يحمل ترابطا من الناحية النحوية والفكرية، حتى تمكن القارئ أم المترجم من ربط وضعيات جديدة بوضعيات قديمة وهذا ما ذهب إليه دوبوقروند بقوله:

« A text does not make sense by it self but rather by the interaction of the text pressented knowledge with people's stored knowledge of the world » (Beaugrande & Dressler, 1981 :06)

3-المقصودية والمقبولية Intentionality & Aceeptability

ونقصد بها إنتاج نص متناسق ومنسجم، فالأولى تتعلق بالهدف من وراء إنتاج هذا النص، فقد عرفها كل من Meubert & Shreve على أنها توعينا وتدركنا بالعلاقة بين النوايا والنصوص، أمّا من وجهة القارئ أو المترجم فالقصد منها الملائمة وهي مقياس للأهمية التي يربطها للمعلومة، فالقصدية والملاءمة هما المرسل والمستقبل (المترجم والمستقبل مقترنين).

« Intentionalty is meant to sensitize us to the correlation between intentions and texts, and from the readers point of view, intentionality is connected with relevance a measure of the importance he or she attashes to the information. Intentionality and relevance are a sender- receiver (translator receiver) pairing. (Meubert & Shreve, cited in Hamideza, 2001 :54)

إذن، ففي عملية الترجمة، يحتاج المترجم أن يدرك هدف إنتاج النص الأصل بمعنى أخر الغاية أو النسبة التي أرادها الكاتب الأصلي لإنتاج هذا العمل وبالتالي يمكن له أن يصل إلى مبتغى المؤلف، لكن في بعض الأحيان، يخطئ المترجم في تقديره للهدف الذي أراده الكاتب وبالتالي تخرج الترجمة عن صياغها فتضيع الترجمة ويضيع معها المترجم وتدخل في دائرة الخيانة، لذلك فإن المقصودية لها دور أساسي وجوهري في عملية الترجمة إن لم نقل هي أساس عملية الترجمة.

أما الثانية، فتخص مستقبل العمل الترجمي وموقفه من تقبل النص، بحيث يجب أن تشمل على نص متكامل متناسق ومترابط متلائم وخصوصية المتلقي، وهذا ما ذهب إليه De beaugrande حيث يقول:

« Acceptabilty concens the receiver's attitude, the set of occurrences should constitue a cohesive and coherence text having some use or relevance for the receiver » (De beaugrande, 1981 :07)

وهنا يمكن القول أن المقبولية ليست بالضرورة أن تكون في اهتمام المؤلف لأنه هو أصلا مبدع، فالمخاطب أو المتقلي يجب أن تكون لديه القدرة لتحديد المحتويات التي من أجلها كتب هذا النص والغاية لذلك.

4- الإخبارية: Informativity

تبرز هذه القيمة المعلومات والمعطيات التي يحملها النص لمتقليه وتختلف هذه المعطيات حسب تنوع النصوص، منها ما هو علمي، وأدبي وتقني... فقد عرّفها Dressler بأنها:

« To define informativity, Dressler believes in the new and unexpected notion of a presentation. Also to designate the extent to which a presentation is new or unexpected for the receivers. Usually the notion is applied to content, but occurrences in any language system might be informative »(Dresseler, 2011 :57)

إن من أهم واجبات المترجم هي محاولة إيصال فحوى الرسالة إلى القارئ لأن خصوصية كل لغة سواء النحوية أو اللسانية تجعل هذه المهمة صعبة، مما يحدث اختلال في عملية الترجمة.

كذلك فإن المترجم تصعب مهمته خصوصا عندما يتعلق بالنصوص الخفية إذا ما قارناها بنصوص ظاهرة وفي هذا الإطار يدرج الدكتور محمد مصماجي – رحمه الله – أن المعلومات في النصوص الأدبية تقل وتصل إلى أدنى مستوى إذا تعلق الأمر بنص قصيدة شعرية كما أن كمية المعلومات ليست مرتبطة بعدد الكلمات أو بأية رموز أخرى بل يمكن لنص قصير أن ينقل معلومات أكثر من نص طويل.(مختار محمد صاجي، 1988: 6-7)

5- قيمة الوضعية: Situationality

ونقصد بها مطابقة النص لمقتضى الحال أو كما عرفها الدكتور مختار محمد صاجي (1988) بـ: لكل مقام مقال، ونعني بهذا أن يتطابق النص مع مقتضى الحال.

يظهر من هذا العريف أن قيمة الوضعية تشمل كل العوامل التي تدخل في إنتاج النص وهي عبارة عن خاصية اللغة المستقبلية من قيم حضارية وثقافية وحتى معتقدات دينية وبالتالي حتما سيؤدي إلى تساوي النص مع السياق، وهنا تظهر براعة المترجم وحنكته في التعديل والإضافة والشرح وأحيانا الحذف.

6- تداخل النصوص : Intertextuality

ونقصد به أحيانا التناص ومعناه وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص، وهدفه إنتاج أو فهم نصوص جديدة مبنية سلفا على قراءة نصوص سالفة.

يظهر هذا المبدأ واضحا في تعريف Neubert حيث يرى أن التناص هو وظيفة تكوين الخصائص النحوية والمعجمية وهذه الوظيفة مبنية على خلفية ثقافية معجمية عن طريق نصوص آخرى أو تجارب مكتسبة.

« Intertextuality is a funtion of a configuration of grammatical and lexical properties. Its is a global pattern which the reader compares to pre-existine corgnitive templates abstracted from experience. (Neubert, 2011 :59).

وكخلاصة، إن قيمة تداخل النصوص تقوم على عدة عوامل تساعد المترجم في بناء نصه المترجم، وذلك بإعتماده على معرفة سابقة أو قراءة نصية سابقة، حتى الترجمة في حد ذاتها يمكن أن تعتبر تناسقاً لأنها تبني علاقات جديدة مع آخرى سابقة في نص واحد.

3-4-2. الترجمة والأسلوبية:

ترتبط الترجمة ارتباطا وثيقا بالأسلوب، لأن هذا الأخير يهدف إلى شرح معنى النص وليس فقط ما يعنيه، فمعرفة ماهية النصوص ضروري وأكيد في عملية الترجمة لأن الأسلوبية تشرح التفاصيل الدقيقة للنص على سبيل المثال كغموض بعض البنى النحوية أو البلاغية كالاستعارة أو الكناية أو حتى التشبيه وهذا يعود لخاصية كل لغة، وهذه الأساليب تستخدم لوصف كل من النصوص الأدبية وغير الأدبية.

بدأت الأسلوبية في التبلور كنظام متميز في ستينات القرن الماضي متأثرة بأساليب القراءة « Close-reading Methods » النظرية، ويعتبر I.A.Richards ورائد النظرية البنوية Roman Jakobson أول من رسم معالم الأسلوبية المعاصرة، وقد سبقهم في ذلك Charles Bally الذي يعد خليفة "Saussure" في كرسي علم اللغة العامة. لكن ببساطة ما هي الأسلوبية؟

يعتبر « Charles Bally » أول من أسس لعلم الأسلوب في المدرسة الفرنسية، فقد نشر عام 1902 كتابه الأول " بحث في علم الأسلوب الفرنسي"، والذي يعرّف علم الأسلوب على أنه: " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".

(عبد المنعم خفاجي، 1992:41).

وتكمن أهمية دراسة الأسلوبية في العلاقات القائمة بين اللغة والوظائف الجمالية التي تعتبر أساس الكتابة الأدبية، فهي محاكاة بين المترجم وكاتب النص الأصل وحتى اللساني.

أما أهميتها بالنسبة للمترجم، فيعبر عنها كل من Nida and Taber حيث يقولان:

"الترجمة هي عبارة عن إعادة تشكيل المكافيء الطبيعي الأقرب برسالة اللغة المتن، في لغة المتلقي للترجمة أولا من ناحية المعني، وثانيا من ناحية الأسلوب" ودراسة الأبعاد الأسلوبية لعملية الترجمة تدخل ضمن نطاق الترجمة الأدبية التي يرى البعض ضرورة انفرادها كفرع مستقل من فروع الترجمة، فالشكل في النصوص الأدبية ليست له وظيفة ترابطية فقط، بل وظيفة جمالية أيضا إذ يعتبر الموصل لإرادة الفنان الخلاقة وهو الذي يجعل النص الأدبي عملا منفردا لا يمكن تكراره، بل يمكن تحقيقه فقط بشكل مماثل في اللغة المستهدفة، إذ لا يكفي تحقيق التطابق اللساني بين العمل الأدبي وترجمته بل يجب تحقيق التطابق الفني أيضا.

وهو أمر يتوقف أساسا على قدرة المترجم على تقمص النص ومعايشته له، وتمكنه من استشفاف وإعادة صياغة المزايا الأدبية للنص الأصلي في ترجمته. (انعام بيوض، 37:2003)

3-4-3. اللسانيات الاجتماعية، الثقافية والترجمة:

تعتبر الظواهر اللغوية ماهي إلا انعكاس للجوانب الاجتماعية، وهذه الأخيرة تستعملها الشعوب في كتابة فنونها وآدابها وحضارتها، وهي كذلك وسيلة للتواصل والتخاطب وتبادل الأفكار بين المجتمعات، فاللغة تعد أولوية النظرية اللسانية الاجماعية وذلك لما لها من إنتاج لجماعة تشترك في العادات والتجارب التي يعبر عنها بطرق مختلفة.

وقد تعرّض "Casagrande" إلى هذه المسألة والذي يعتبر من رواد النظرية"-Socio linguistic والذي كتب يقول:

" إننا لا نترجم اللغات وإنما الثقافات" ، وكذلك كل من" Nida " و "Ladmiral" ، ويدرجها "Newmark" كمنهج للترجمة المقتبسة التي تستعمل في نقل وترجمة المسرحيات والروايات، حيث تُبقى عادة على الموضوع والشخصيات والحبكة، بينما تحول ثقافة النص المصدر إلى ثقافة النص الهدف ويتم إعادة كتابة النص" (Newmark, 1981 :86)

أشار "Trudgill.P" إلى قيمة البعد الاجتماعي والثقافي عند دارسة أي مكون لغوي فيقول:

« Study of language totally without reference to its social entext inevitably leads to the omission of some of the more complex and interesting aspect of language » (Trudgill, P, 2000 :219)

والمقصود بهذه القيمة أن دراسة أي لغة خارج سياقها الثقافي الحضاري أو الاجتماعي حتما تؤثر على بعض الخصائص الجمالية والتركيبية.

وقد نرى هذه قيمة بارزة في الأثر الذي تتركه عملية الترجمة لدى القارئ أو لما يصطلح عليه Nida بالتكافؤ الدينامي Dynamic equivalence الذي يهدف إلى التقريب بين اللغات وتبني اختلافات لغة وتعويضها بمقابلها في اللغة الأخرى، كما يقوم أسلوب نيدا

بترجمة المعنى الإيحائي وتقريبه من المترجم، وتعتبر هذه النظرية الأسلوب والسجلات اللغوية والاختلافات اللهجية عوامل هامة لا يستهان بها وهي ضرورية في عملية الترجمة، وفي هذا يؤكد Nida ضمن ما يسميه بالتكافؤ الوظيفي الذي صنفه إلى أركان:

- البيئة.
- الثقافة المادية.
- الثقافة الاجتماعية.
- الثقافة الايديولوجية.
- الثقافة اللسانية. (نيدا، عن علجة مجاجي، 79:2005).

وفيما يتعلق بعلاقة الثقافة بالسانيات أو اللغة، فيعبر عنها حسن غزالة ب : "هي كل ما يأخذه الإنسان من محيطه الخارجي وهي كذلك الطريقة التي يتم بها تأويل وتفسير الأشياء الخارجية من سلوكيات وانفعالات وعواطف، وهنا تتكون ثقافة كل مجتمع.

« Culture is what people have to learn as distinct from their biolagical heritage it is not material phenomenon, it does not consist of things, people, behavior or emotions, It is rather an organisation of these things. It is the forms of things that people have in mind, their models for perceiving, relating and otherwise interpreting them. »(Ghazale, Hassan, 2004 :217)

يمكن أن نجد هذا التبيان بين متحدثي اللغة الواحدة، فمثلا الإنجليزي الأمريكي يطلق كلمة « trainers » على المدرب الرياضي، بينما الإنجليزي البريطاني تعني هذه الكلمة حذاء رياضي، وبالتالي عندما تترجم هذه الكلمة يجب مراعاة المتلقي وثقافته، ويمكن أن نعطي مثالا أخرى داخل مجتمع واحد، ولكن بلغتين مختلفتين، ففي كندا مثلا باعتبار أنها بلد ذو مكون لغوي ثاني ونقصد هنا الإنجليزية والفرنسية فمختصر عبارة :

« R .C. M. P =Royal Canadian Mounted Police »

يقابلها في اللغة الفرنسية وفي نفس الثقافة:

« G. R. C = Gerndarmerie Royale du Canada »

فرغم أن ثقافة الكندي وفهمه لهذه العبارة واضحة دون أن يولي لها أي اهتمام أو تأويل ورغم اختلاف طريقة ترجمتها وعدم اعتمادها على الترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة، لكن الفرنسي الذي يسكن فرنسا أو العربي يجد حيرة في ترجمتها، وذلك للاختلاف الثقافي حتى إن كانت متقاربة مع بعضهاالبعض.

فالمتلقي العربي أو المترجم في حيرة حول كيفية ترجمة هذه العبارة هل يعتبر النص الأصل هو الفرنسية وتكون ترجمتها: " الدرك الوطني الكندي" فكلمة " درك " لها عدة دلالات عند القارئ العربي وهنا تدخل في حيرة ثانية، لأن هذا المصطلح ربما مأخوذ عن الثقافية الفرنكوفونية أي الدول المستعمرة فرنسيا وربما نجد ما يقابلها لدى العربي المشرقي.

أما إذا اعتبر المترجم أن اللغة الإنجليزية هي الأصل فتكون الترجمة كالآتي:

"شرطة الخيالة الملكية الكندية"

وهنا ندخل في حيرة أخرى، أي أن هذه العبارات هي عامة ونقصد الشرطة بجميع قوتها " الخيالة، شرطة، حفظ الأمن العام والخاص".

فالمترجم أمام حتميات ثقافية لغوية وحتى جغرافية، فكلمة " شرطة " لها عدة دلالات لدى القارئ العربي فالشرطي في المغرب العربي ليس هو الشرطي في المشرق العربي، وكلمة " الخيالة" ليس لها وجود في ذهن المثقف العربي.

وكخلاصة لهذا التحليل البسيط، يمكن القول أنه يوجد االكثير من المعاني والألفاظ التي تعكس عادات اجتماعية مألوفة في بيئة ما، حيث تعبر عنها تلك البيئة بكلمات قد لا نجد لها ما يكافئها في لغة أخرى، وقد يكون أحيانا استحالة أو عدم تتطابق في ترجمتها ونعطي مثال: ألفاظ الطبخ، ألفاظ الثلج، ألفاظ البيئة الصحراوية، كالجمل والسيف، وهنا تظهر قيمة وفراسة المترجم، لأنهم هم الوحيدون الذين يدركون صعوبة الارتباط الثقافي والاجتماعي للعبارات التي تعكس الحياة الاجتماعية والثقافية بعينها، فكلما تقاربت الثقافات أو تطابقت كانت عملية الترجمة دقيقة وممكنة وكلما تباعدت الثقافات والحياة الاجتماعية صعبت عملية الترجمة.

3-4-4. الترجمة واختلاف الرؤى:

إن أهمية الترجمة عن اللغات الأخرى تمكن في التفاعل والتقارب مع منجزات ومكتسبات الأخر، فكل لغة تحمل تحليلا ورؤية خاصة بها تختلف كليا أو جزئيا عن تحليل الأنظمة الأخرى وأحيانا حتى داخل اللغة ذاتها نجد فوارق لفظية وتاريخية وحتى حضارية.

ويمكن أن نعطي مثالا على اختلاف الرؤى وأثره على عملية الترجمة، فمثلا كلمة « Snake or Frog» لها دلالة في ذهنا الصيني بأنها أكلة مفضلة، بينما تثير الاشمئزاز والقرف لدى العربي.

تقدم Joelle Redounane عدة أمثلة عن اختلاف رؤية هذا الواقع، فالكلب مثلا حيوان أنيس عند الأوروبي، ونافع عند الاكسيمو، في حين يراه العربي رمزا للدناءة والاحتقار، والشمس كعنصر من عناصر الطبيعة تكون مصدر نور وإشعاع لدى الأوروبي، لمّا ترمز إلى السمو والعلو والسيادة بالنسبة للعربي. (علجة مجاجي، 82).

يقول محمد حسن يوسف في هذا الصدد أن ما يسمى عادة عبقرية اللغة هي أصلا عبقرية الثقافة والمجتمع مصاغة في اللغة التي تمنح للمترجم الإمكانيات والخيارات المناسبة لترجمته متى تكون واضحة ومؤيدة للخطاب، غير أن المترجم قد يجد نفسه أمام رؤى مختلفة متعلقة بكيفية إيجاد معاني بعض الكلمات التي لا يوجد لها مكافئ في ثقافة أو بيئة معينة، ويرتبط هذا الموضوع بمشكلة عدم قابلية ترجمة تلك الاختلافات الثقافية أو البيئية Cultural or Environmental Differences من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف (محمد يوسف، 94:1997).

وعلى سبيل المثال، نجد في الثقافة الأوروبية مصطلحات Girlfriend/Boyfriend وهي مفاهيم غير موجودة بالمرة لدى القارئ العربي ودلالاتها تكون ضمنية ، فالأروبي وحتى إن كان متزوج ولديه أطفال بدون عقد يصطلح أو تصطلح على رفيقها بـــ:

« He is my boyfriend »
« Sara is my girlfriend »

كذلك تتواجد في البيئة العربية على اختلاف تنوعها الجغرافي بعض الأكلات التي لا يوجد لها مكافئ أو حتى إيحاء في الثقافة الغربية مثل: فلافل، بابا غنوج، شربة، محجوبة، شخشوخة، مولوخية.

بالإضافة إلى بعض الملبوسات مثل: عمامة برنوس، جلابة ... إلخ والعكس صحيح. ونجد هناك اختلافات متعلقة بأمور دينية مثل: مفتي، عدة، سلطان، أمير المؤمنين... إلخ والتي لا يوجد ما يقابلها في الثقافة الأوروبية أو الغربية.

ويلخص جورج مونان، هذه الفكرة بقوله أن تعذر الترجمة مبني برمته على الاستثناءات فبدل أن نؤكد أن كل شيء قابل للترجمة أو أن كل شيء متعذر الترجمة، نستطيع أن نبدأ بالإحصاء المنهجي لكل الوقائع المتعذرة الترجمة ونضنفها في مدونة معينة (جورج مونان، عن إنعام بيوض، 59:2003)، لأن هذه الاستثناءات لا تشكل بحال من الأحوال قاعدة عامة يمكن الانطلاق منها لتشكيك في إمكانية الترجمة، حيث ذهب البعض من منظري الترجمة إلى أبعد من ذلك حين يقرون بأن الترجمة لا تحمل في ذاتها بذور استحالتها وأنه في حال إخفاق الترجمة من الناحية النوعية مقارنة مع الأصل، لا يكون مرد ذلك بالضرورة إلى افتقار اللغة المستهدفة للخصائص التراكبيبة والمنهجية التي تحويها اللغة الأصل، بل إن قابلية المترجم في تحليل النص وفي تطوير وتوظيف وسائل التعبير المتوفرة للمجموعة اللسانية التي ينتمي إليها، وهذا يدعونا إلى القول بأن كفاءة المترجم تساهم بقدر كبير في خلق هذه الظاهرة أو ثلاشيها. (م.ن: 58:2003)

3-5. نظرية الترجمة:

تعتبر نظرية الترجمة مفهوم غريب عند الكثير من المترجمين وكثيرا ما تكون موضوع تساؤل: هل فعلا هناك نظرية للترجمة؟ وهل فعلا الترجمة قابلة للتنظر؟ هل يمكن اعتبار الترجمة علم يمكن ضطبه بمنهجية؟ كل هاته الأسئلة تدعونا للتفكير قليلا إلى ما تمثله عملية الترجمة، احقا نحتاج للترجمة؟

لكن إذا عدنا قليلا للوراء وبحثنا عن الأوصاف التي أطلقها الكثير من العلماء والباحثون على عملية الترجمة، فمنهم من وصفها بالخيانة ومنهم من وصفها بالعنف والتحويل، وكثيرا ما سمعنا عن المترجم الخائن في المثل الإيطالي الشهير " Traduttore, traditore" و " les balles infidèles " وهو مصطلح أطلقه Monin أين شبه النص الأصل بالزوج والترجمة بالزوجة الخائنة والأمثلة كثيرة.

كل هذا يدعونا إلى إعادة التفكير، وأنه من الضروري التعريف بنظرية الترجمة وتحليلها وتفصيلها وخاصة تعريف المترجم بها لما في ذلك من مصلحة في تحديد الأسس العامة التي يعمل ضمنها المترجم، وبذلك يكتمل عمل المترجم ويصبح قائما على خلاصة الجهد المشترك للمنظرين والممارسين، ويصبح من الممكن إرساء القواعد والقوانين التي تقوم عليها عملية ونظرية الترجمة.

لذلك سنتناول أهم النظريات الأساسية حول أنواع الترجمة، كما سنحاول سرد أهم المفاهيم التي تنبع من نظرية الترجمة كنظرية المكافئ والنظرية الدينامية ونظرية المعنى وقابلية الترجمة ونخلص إلى الأسلوبية المقارنة لفيني وداربلني.

3-5-1. أنماط ومستويات الترجمة:

يميز Dreyden بين ثلاث أنواع في الترجمة:

النقل الحرفي الكلمات أو الترجمة الحرفية "Lireral Translation " ، والنوع الثاني نقل المعنى دون مراعاة ترتيب العبارات والجمل في قالب جديد، بحيث يحتفظ بالموضوع ويعاد تركيب النص كله إذا اقتضى الأمر ويطلق عليها الترجمة بتصرف "Adaptation" وأحيانا نسميها المحاكاة "Imitation "

يمكن القول أن المترجم بإمكانه استعمال هذه الأنماط في محطة واحدة، فمثلا نص قد يلائمه نوع أو نمط معين كبداية بينما يحتاج لنمط آخر لختمه، والهدف دائما الوصول إلى ترجمة ترقى لذوق القارئ.

1-الترجمة الحرفية:Literal translation

يقصد بها الاتيان بصيغ نحوية تقابلها نفس التراكيب والصيغ في اللغة المترجم إليها، حيث أن المترجم يقوم بترجمة الكلام حرفا بحرف وكلمة بكلمة دون أن يقوم بتقديم أو تأخير أي ترتيب في الجملة ونصطلح عليها كذلك Word to Word Translation.

ويعرفها عز الدين نجيب في كتابه " أسس الترجمة" على أنها ترجمة النص كلمة بكلمة بنفس تركيب الجملة الأصلية وبدون الاتفات إلى اصطلاحات اللغة المنقول منها مما يؤدي إلى نص مترجم ركيك الأسلوب وغامض ومشوش، وهذا النمط نجده في ترجمات المبتدئين أو كمرحلة وسيطة لتراجم المحترفين. (عز الدين محمد نجيب 2005: 17)

2-ترجمة بتصرف: Adaptation

وهي ترجمة حرة للجملة الكاملة بحيث ينقل المترجم للقارئ المعنى الذي يقصده الكاتب مع مراعاة تراكيب اللغة المنقول إليها من حيث التقديم والتأخير، ولا يهم في هذا النوع من الترجمة تساوي عدد كلمات الجملة الأصلية والجملة المترجمة.

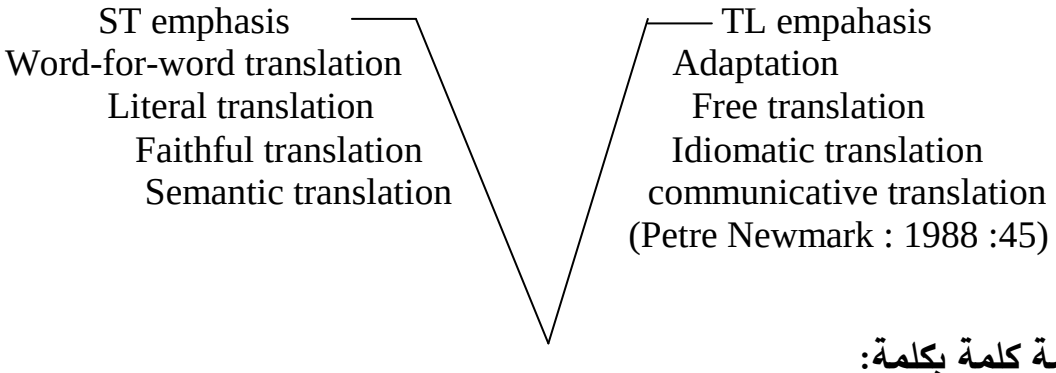
3-الترجمة الحرة (الابداعية) Free translation

وهنا يأخذ التصرف مداه، وفيها يلتزم المترجم بموضوع النص المترجم وأفكاره الرئيسية وفيما عدا ذلك يتصرف بطريقة حرة في أسلوب الكتابة وفي المصطلحات المستخدمة وفي الصور الجمالية، بل قد يضيف أو يحذف بعض التفاصيل الغير أساسية ويتم هذا عادة في ترجمة الشعر التي يفضل فيها إنشاء شعر جديد به معظم أفكار الكاتب الأصلي ولكن بمحور وأوزان وقواف عربية وبالطبع لا ينجح في النمط من الترجمة إلا شاعر مترجم مطبوع. (م، ن: 20)

رأينا تعريف أهم أنماط الترجمة من منظور بسيط، فكان لابد من التميز من منظور شامل بين أساليب الترجمة Translation Procedures والتي تستعمل لترجمة عبارات ووحدات اللغة البسيطة، وبين مناهج الترجمة Translation Methodes التي أسسها " Peter Newmark" في كتابه "A text book of translation" (1988) والتي تتعلق بمجمل النصوص، ويعد من هذه الأخيرة ثمانية والتي سنظهرها تواليا.

يعرض " Newmark " هذه الأنماط على شكل حرف "V" حيث يقول:

« I put it in the form of a flattened « V » diagram



(Petre Newmark : 1988 :45)

1-الترجمة كلمة بكلمة:

نقصد بهذا النوع أنه ترجمة بينية، أين نحترم كلمات اللغة المصدر، ويتم عرض ترتيب الكلمات في اللغة المستهدفة وتترجم الكلمات منفردة بمعانيها الأكثر شيوعًا دون مراعاة للسياق. أما بالنسبة للمصطلحات الثقافية فتترجم حرفيا. والهدف الرئيسي لاستخدام هذا الأسلوب هو إما فهم آليات اللغة المصدر أو تفسير نص صعب كعملية ما قبل الترجمة.

2-الترجمة الحرفية:

تظهر من خلال احضار أو تحوير التراكيب النحوية وما يقابلها في اللغة المصدر، لكن نقل الكلمات منفردة تخرج المعنى عن سياقه. والعلاقة بين هذا الأسلوب وسابقه كونه يشكل نقل أولي يبين الصعوبات التي يفرزها النص المتن والمشكلات التي يتوجب حلّها.

3-الترجمة الأمينة:

يحاول هذا النوع من الترجمة إعادة إنتاج المعنى السياقي الدقيق للأصل ضمن قيود التراكيب النحوية للغة المستهدفة. كما يمكن نقل الإيحاءات الثقافية مع المحافظة على درجة عدم التطابق النحوي والمعجمي في عملية الترجمة. بالإضافة إلى أنها تحاول أن تكون أمينة لنوايا كاتب اللغة الأصل.

4-الترجمة الدلالية:

يختلف هذا النوع عن الترجمة الأمينة في اهتمامها الزائد بالقيمة الجمالية ، مما يؤدي إلى المساومة على المعنى حيثما كان ذلك مناسبًا، بحيث لا يتم التلاعب بالكلمات أو

التكرار في اللغة المستهدفة. علاوة على ذلك ، قد تترجم كلمات ثقافية أقل أهمية من خلال مصطلحات ابداعية وذلك بالإعتماد على النقل الحرفي لهاته المصطلاحات.

5-الترجمة بتصرف:

يعتبر هذا الأسلوب الأكثر تحررا من القيود السابقة. ويغلب استعماله في النصوص الشعرية والمسرحية أين يرمي المترجم كل ابداعاته دون قيود، عدا المحافظة على الشخصيات والفكرة والصراع، بحيث يعيد البناء الدرامي في قالب جديد بنفس القيم الثقافية الموجودة في اللغة الأصل.

6-الترجمة الحرة:

انطلاقا من العنوان، يعد هذا النوع من الأساليب الحرة التي تساهم في اعادة الإبداع بدون التقيد بشكل النص الأصل، وعادة ما تكون إعادة الصياغة أطول بكثير من النص المتن، خصوصا في النصوص المسرحية والدرامية، وبالتالي لا تعد ترجمة على الإطلاق.

7-الترجمة الاصطلاحية:

تعيد الترجمة الاصطلاحية إنتاج رسالة النص الأصلي ولكنها تميل إلى تشويه الفروق الدقيقة في المعنى من خلال تمييز التعبيرات العامية حيث لا توجد هذه الفروق في اللغة الأصل.

8-الترجمة التوصيلية:

تحاول الترجمة التواصلية تقديم المعنى السياقي الدقيق للأصل بطريقة تجعل المحتوى واللغة مقبولتين بسهولة ومفهومة للقراء.

هذا فيما يخص مناهج الترجمة ومفهومياتها لكن ما علاقة إجراءات الترجمة بنظرية الترجمة وكيف تخدم هاته وتلك المترجم باعتباره محور هذه العملية.

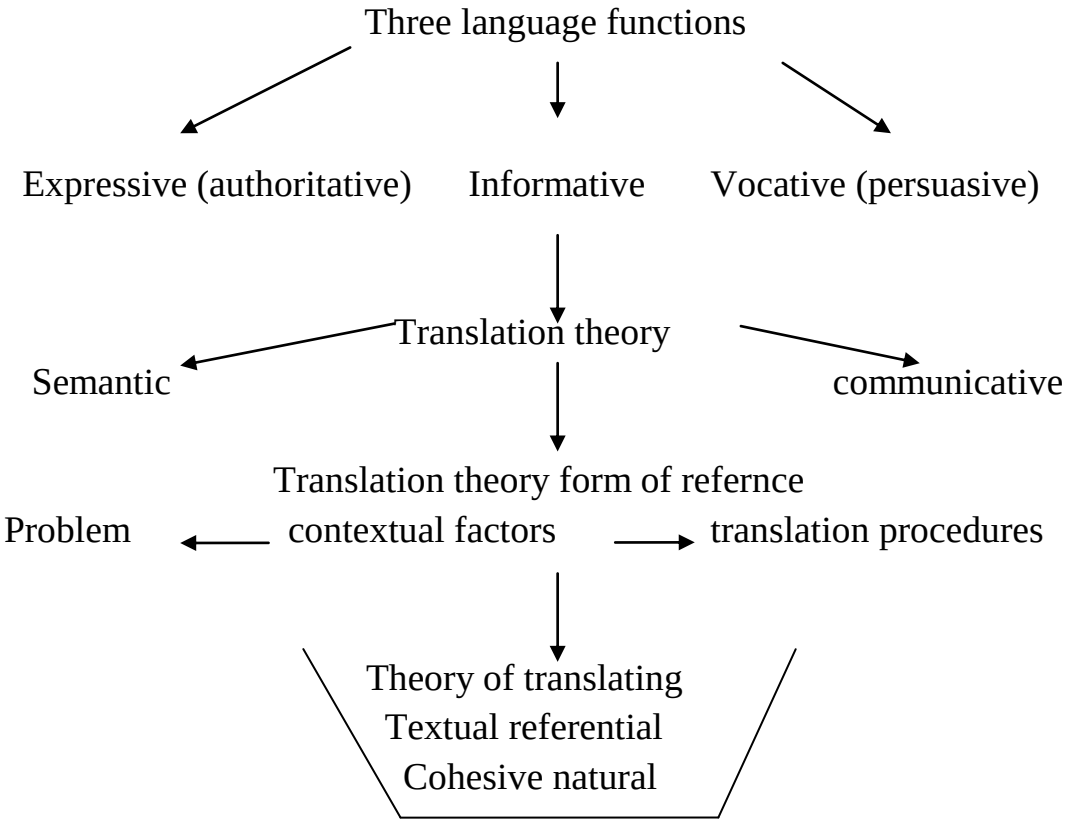
وذلك ما نوه إليه Newmark في خضم حديثه عن العلاقة بينهما، حيث يرى بأنها أسست لتكون رابطا أساسيا بين نظرية الترجمة وتطبيقاتها:

« The purpose of the theory of translation is to be service of the translator. It is designed to be a contiuious link between translation thoary and practice » (Newmark 1988 : 19)

يحدد Newmark في معرض كتابه مصطلح السلاسة "Naturalness" والذي يعتبره تكامل بين القواعد والنحو وهو معيار وأساس لكل مستوى نصي من الفقرة إلى الكلمة ومن العنوان إلى علامات الوقف، لأن مستوى سلاسة اللغة هو ما يربط نظريات الترجمة بنظريات ممارستها ويربط كذلك نظريات ممارسة الترجمة بالتطبيق الفعلي.

« The level of naturalness binds translation theory to translating theory, and translating theory to practice » (Newmark, 1988 :20).

ولأننا إذا تقبلنا هذه النظريات، لن تكون هناك أي فجوة بين نظريات ممارسة الترجمة وتطبيقها الفعلي لأن هذه الأخيرة أساسها اعتمادا على العفوية اللغوية– نظريات الترجمة – ويبين هذا الشكل فروع ومستويات عملية الترجمية:

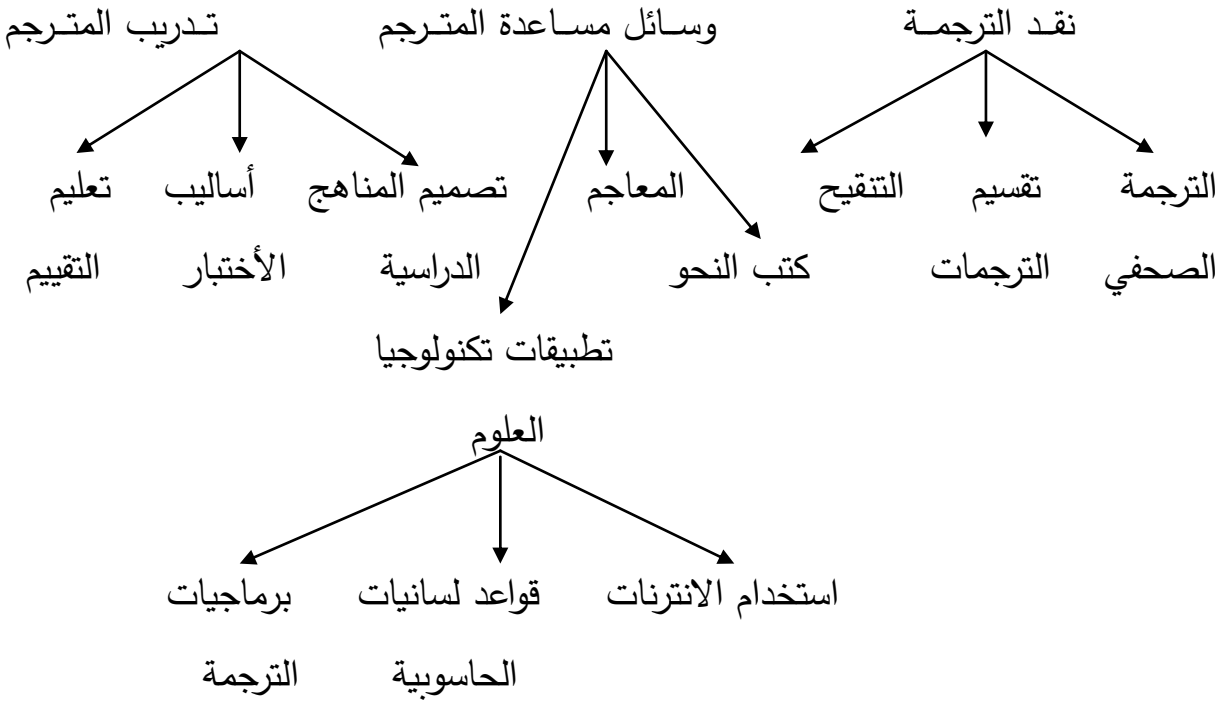


Translation practice figure (Newmark, 1988 :20)

يظهر من خلال هذا الشكل أن Newmark ركز على أهمية نظريات الترجمية الدلالية والترجمية التواصلية لتحقيق هدف الترجمة وأساس هاتين الترجمتين : الإيجار Economy والدقة Accuracy.

وهنا تناول محمد عناني أهم الفروع التطبيقية لدراسات الترجمة بناءا على نتائج النظريات اللسانية على النحو التالي:

الفرع التطبيقي لدراسات الترجمة



(محمد عناني، 2003: 21)

من خلال هذا الشكل يظهر جليا أن عملية الترجمة ودراساتها وفق منظور تطبيقي تستدعي هنا إظهار القائم بعملية الترجمة، وأهم الشروط والمؤهلات التي يجب أن تتوفر فيه والتي يمكن أن نلاحظها في اللآتي:

- قاعدة عريضة من مفردات اللغة التي يترجم منها وإليها.
- دراسة متعمقة للقواعد والنحو والبلاغة والبيان في اللغتين.
- ثقافة واسعة.

- الأمانة في نقل الأفكار.
- الصبر.

(عز الدين محمد نجيب، 2005:09)

3-5-2. عرض أهم نظريات الترجمة:

3-5-2-1. النظرية السوسيو ثقافية لبيتر نيومارك "Newmark"

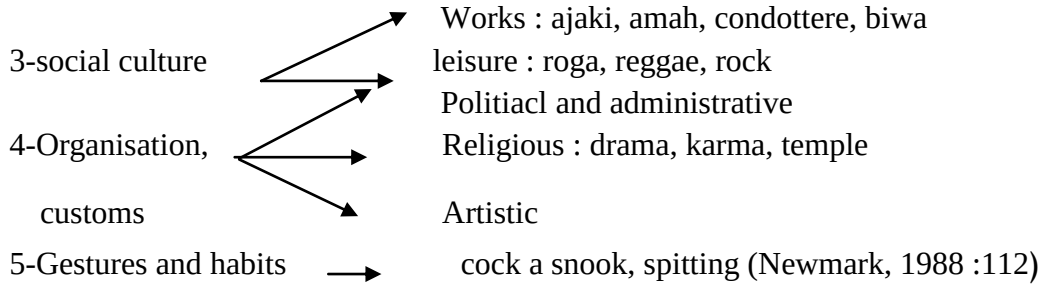
تعتمد هذه النظرية على المرجعية الثقافية، فاللغة حسب Newmark هي الثقافة في حد ذاتها وما الترجمة إلا تعبير عنها.

فاللغة حسب "Spair" لا تقدم وسائل الاتصال للمتحدثيها فحسب بل تفرض عليهم رؤية مختلفة عن المعالم، وهي طريقة مختلفة لتحليل التجربة، مما جعل (كازاغراند) يقول: إن الإنسان لا يترجم اللغات بل الثقافات (سعيدة كحيل: 12)، وهي عملية صعبة بالنسبة للمترجم ينتج عنها في غالب الأحيان مشاكل الفوارق الثقافية من اللغتين المعنيتين وهي الأخرى ناتجة عن اختلاف البيئة الاجماعية والسياسية والإيديولوجية للثقافة، لذلك أهتم أصحاب النظرية السيوسيوثقافية بالمعنى مباشرة. (ن،م:12)

ولكي نبرز الفوارق الثقافية بين اللغات، وتحديد قيمة كل مفردة وما يكافئها في اللغة المستهدفة قدّم Newmark تقسيما لأهم الفئات الثقافية وهي كالآتي:

1-Ecology
- Flora
- Faune
- winds
- Hills (Honeysuckle, downs, sirocco, paddy fieled, selva, plateau…

2-Material culture
- Food : Zabaglione, sake, kaiserchmarren
- clothes : anorak, kango, sarong, dhoti (india)
- Houses and towns : bourg, kompong, bourgarde, chatet, low-rise…
- Transport : bike, rickshow, moulton, cabriolet, tilbury, caliche.



وهنا يعطي Newmark تعريفا شاملا لمصطلح الثقافة "Culture " حيث يقول:

« Way of life and its manifestations peculiar to one speech community » (ibid : 103)

فالثقافة ومظاهرها الخاصة هي منهج حياة خاصة بمجتمع معين، لذلك يؤكد نيومارك على أهمية الترجمة الدلالية والترجمة التواصلية، لنقل هذه الفوارق الثقافية مستعينا بالتكافؤ الدينامي بين النصوص ومعيرا اهتمامه للسياق اللغوي والسياق الثقافي لتحليل معاني الكلمات الموجودة في النصوص، فقد حاول Newmark تحديد قيمة كل نظرية وأهميتها، ونقصد هنا النظرية الدلالية والنظرية التواصلية ووضع لها بعض الفوارق والتي سندرجها في الجدول الآتي:

Semantic	Communicative
Is more likely to be accurate. Is written at the author's linguistic level. Is used for expressive texts. Is presonal follows the thoughts processes of the author. Tends to over-translate, pursues nuances of meaning. Semantic is normally interior in its original as there is both cognitive and pragmatic loss. A semantic has to interpret.	Is more likely to be ecomomical. Is written at the readerships' Is used for informative and vocative texts. Is social, concentrates on the message and the aim force of the text. Tends to under-translate, to be simple clear and brief, and is always written in a natural and resourceful style. Communicative is often better than its original A communicative has to explain
Both aim	
Semantic and communicative trast the following Items similarly stock and dead metaphors, normal collocations technical terms, slang, colloquialisms standard notices phaticisms	

(Newmark, 1988 : 64)

يميز محمد عناني، الفرق بين المفهومين فيما يلي:

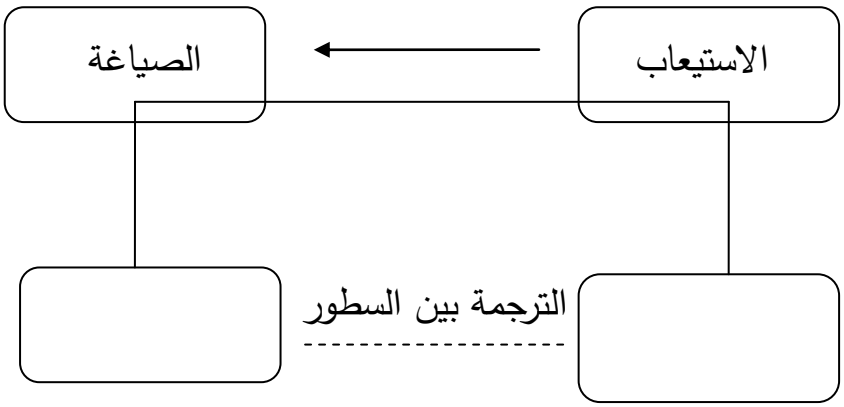
تنفرد الترجمة الدلالية بالميزات التالية: تنقل أسلوب تفكير الكاتب كما هو بالتالي فهي صورة أمينة لثقافة هذا الكاتب عبر ترجمة للألفاظ الاصطلاحية التي قد تتغير من زمن لآخر، ولهذا فهي تفتقر لجزء من التأثير أو المعنى الذي ينعكس بإهمالها للجانب الجمالي الفصيح للغة العربية، فهي غالبا أنفع وأجدى في ميادين العلوم بمختلف فروعها بينما تتحدد الترجمة التواصلية كما يلي:

- لا يتربط النقل بالبناء الأصلي للجملة بل يعتمد على الفهم الخاص لمترجم النص ويوجه إلى الثقافة العربية عبر قرائها وعلى هذا تتشبع وتتبنى الثقافة العربية وتأتي على شكل فصيح معاصر.
- يؤدي بنا تتبع هذه الخصائص إلى القول أن على غرار نيومارك أن الترجمة تصلح إلى النصوص الغير أدبية وأن الترجمة الدلالية تصلح لترجمة الآداب والفنون خاصة بها الشعرية. (مجاجي، 2005:93)

وفي هذا المقام يمكن أن ندرج هذا المثال : "Hot dog" ، حيث يتراءى في ذهن القارئ أو المترجم أن هذه العبارة تعني " كلب ساخن" فترجمها ترجمة حرفية لا تعطي أي دلالة في اللغة الهدف، وللعبارة مقابل سوسيوثقافي وهو " النقانق" وهي أكلة مشهورة في أمريكا الشمالية وتتعلق فقط بهاته المنطقة فيصعب إذا على المتلقي أو المترجم فك رموز هذا البعد الثقافي، لذلك كان لابد من إدراك هاته النظرية "socio-cultural" في محاور دراسة الترجمة.

يبين Newmark صعوبة ترجمة المعنى المراد في النص، حيث يرى أنه لابد من أن نفقد جزءا منه إذا كان النص يصف موقفا يتسم بعناصر خاصة بالبيئة الطبيعية لمنطقة اللغة ونظامها وثقافتها لأن استبدال لغة النص بلغة المترجم لا بدأن يكون تقريبيا، وهذا يتطلب عمليتين أساسيتين وهما:

الفهم الذي يتطلب التفسير والصياغة التي تتطلب إعادة الإبداع، وما يفسرهذا القول الشكل التالي:



النص في اللغة المصدر النص في اللغة الهدف (سعيدة كحيل:14)

هنا يطرح نيومارك إشكالية إكتفاء الترجمة بنظرية واحدة موضحا أي عملية الترجمة مبنية على ثلاث ثنائيات هي:

- الثقافتان الأصلية والأجنبية.
- اللغة المصدر واللغة الهدف.
- الكاتب والمترجم وضلال القراءة. (م،ن: 16)

3-5-2-2. نظرية المعنى: « Nida »

بما أن الترجمة تنطلق من المعنى وبما أن مختلف عمليات النقل أو الترجمة بين اللغات تتم داخل حيز المعنى فلا يمكن تجاهل قضية المعنى في نظرية الترجمة.

وما يهم المترجم من علم الألسن ومناقشته للمعنى هو المعنى الإضافي الذي تحمله الكلمة والذي يشار إليه بعبارات متعددة كالمعنى العاطفي "Emotive meaning" أو المعنى الإيحائي "Evocative meaning" أو المعنى الدينامي "Dynamic meaning" فبالإضافة إلى الدلالة الذاتية "Denotation" ، هناك معنى آخر هو ضمني "Connotation" تشيره الكلمة عند القارئ أو عند أغلبية القراء، وهذا المعنى الضمني هو مجموعة من الرموز التي

تعدل الدلالة الذاتية، وهنا يؤكد " مونان" على أن هناك معايير خاصة باللغة تعطي القارئ معلومات إضافية عن الكاتب وشخصيته وفئته الاجتماعية وأصله الجغرافي وحالته النفسية عند الكتابة، وأن هذه التعابير الخاصة أو الإضافية مهما أعطيناها من اسم هي جزء من اللغة ويجب أن تترجم هي أيضا.(مونان، عن عهد شوكت سبول،2005: 38)

في هذا الصدد يركز نيدا على المعنى الوظيفي الذي يكتسبه من السياق المتأثر بثقافة اللغة، حيث مّيز ثلاثة أنواع من المعنى:

1-المعنى اللغوي:

ويقصد به المعنى الذي يستند إلى تقسيم الجملة وفقا الوظيفة النحوية لعناصرها والذي يفسره Monday بقوله:

« The most basic of such structures are kernel sentences, which are simple, active, declarative sentences that require the minimum of transformation » (Munday, citad in Madjadji :53)

2-المعنى الإحالي:

ونعني به المعنى المقيد في المعجم حيث ترجع وظيفة الدال إلى المدلول.

3-المعنى الشعوري:

وهو المعنى الذي تكتسبه الكلمة من السياق أو الذي يضيفه عليها القارئ (المتلقي) من خبرته الفردية وحتى الإنسانية من هنا تظهر إشكالية المكافئ "Equivalence" لدى نيدا الذي قسمه إلى عدة تصنيفات منها:

المكافئ الشكلي "Formal equivalence" مقابل المكافئ الديناميDynamic " equivalence" والمكافئ الشكلي مقابل المكافئ العملي "Progmatic Equivalence" والمكافئ اللغوي "Semantic equivalence" مقابل المكافئ البلاغي " communicative equivalence" والمكافئ الصريح "Ouvert equivalence" مقابل المضمر " Covert equivalence" ورغم كثرة التصنيفات لا يتعدى الموضوع الفرق بين ترجمة كل كلمة بكلمة وترجمة المعنى مقابل بالمعنى المقابل له. (عهد شوكت، 2005: 141)

يعرّف نايدا التكافؤ الشكلي بأن خاصيته التركيز على الرسالة نفسها في الشكل والمضون، إذ نصب اهتمامنا على التماثل الدقيق قدر الإمكان بين الرسالة في لغة التلقي وشتى عناصر تلك الرسالة في اللغة المصدر.

« Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content; one is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language » (Nida, cited in Medjady :91)

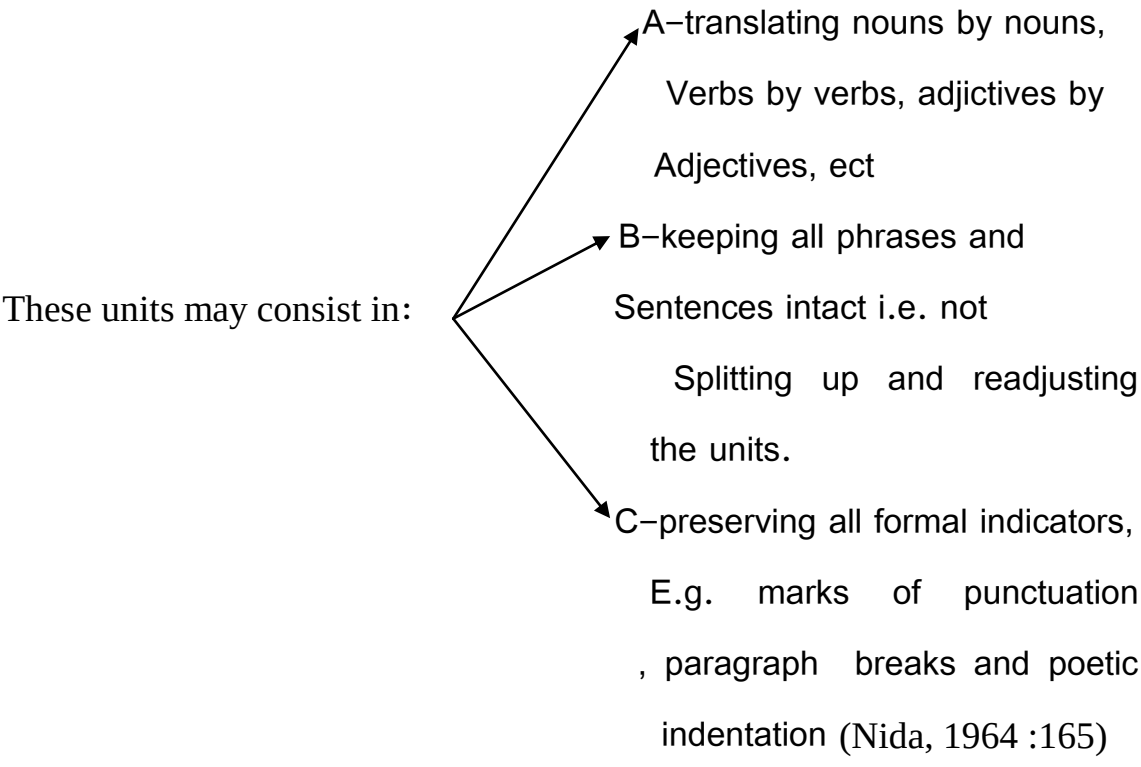
من هنا يحدد نايدا الشروط التي ينبغي أن يلزم بها المترجم ليتوصل إلى ترجمة تمثل المكافئ الشكلي للنص الأصلي وهي:

المكافئ الشكلي
- _ الابقاء على التراكيب اللغوي للنص الأصلي، فيترجم الاسم بالاسم والفعل بالفعل والحرف بالحرف.
- الابقاء على ترتيب الجمل وأشباه الجمل واتباعه في النص المترجم كما هو في النص الأصل.
- _ احترام جميع تقسيمات النص الأصلي من فقرات ونقط وفواصل وما إلى ذلك.

يقابل هذه التقسيمات ما قاله نايدا على أهمية التحليل الدقيق للأساسيات التي تحكم الترجمة والتي تحاول إنتاج نفس المقابل الشكلي في اللغة الهدف حيث يقول:

« A formal-equivalence translation is basically source-oriented, that is designed to reveal as much as possible of the form and content of the original message. AL so F-E-T attempts to reproduce several formal elements including:

Formal elements
- Grammatical units
- consistency in word usage
- Meanings in terms of the source context

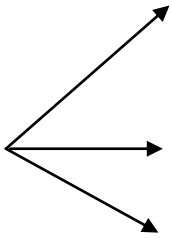


في المقابل نجد أن هناك ترجمات اهتمت بالمقابل الدينامي، فهو حسب نايدا أقرب مكافئ لنص الأصلي في اللغة المترجم إليها وفقا لمتطلبات هذه اللغة وأحكامها حيث ينطوي على تطويع النص الأصلي وقسمته على مستويين مستوى القواعد ومستوى المفردات، وهذا الأخير نقصد به الاستغناء مثلا عن الفعل باسم أو استبدال الاسم بضمير أو تغيير ترتيب الكلمات وما إلى ذلك، أما التطويع من ناحية المفردات فيتطلب جهدا كبيرا لأن هناك مصطلحات مرتبطة ارتباطا وثيقا بالثقافة قد يتطلب تطويعها جرأة كبيرة من المترجم. (عهد شوكت سبول، 2005: 144)

وهذا المبدأ يشرحه نايدا قائلا: تكون العلاقة بين المتلقي والرسالة متناسبة لحد كبير مقارنة بالعلاقة التي كانت قائمة بين المتلقي الأصلي والرسالة نفسها حتى يبدو النص المترجم وكأنه مكتوب أصلا باللغة المستهدفة.

« Dynamic equivalence translation is clearly reflect the meaning and intent of the source. One way of defining a D.E.T is to describe it as the closet naturally equivalent to the source language message »

This type of definition contains three essential terms:



1-equivalent : which points toward the source-language message

2−Natural: which points toward the receptor langauge

3-closet : which binds the two orientations together

(Nida, 1964 :166)

من هنا يظهر أن نايدا يركز على مصلح "Natural" ونقصد به اللغة العفوية أو السلسة المتداولة في عملية التواصل الثلاثة (مرسل، رسالة،، مستقبل) ولتحقيق هذه العفوية يجب أن تتلائم مع ثقافة ولغة المتلقي وخصوصية السياق وكذلك لغة المستمعين.

3-5-2-3. نظرية أنواع النصوص: "Katharina Reiss"

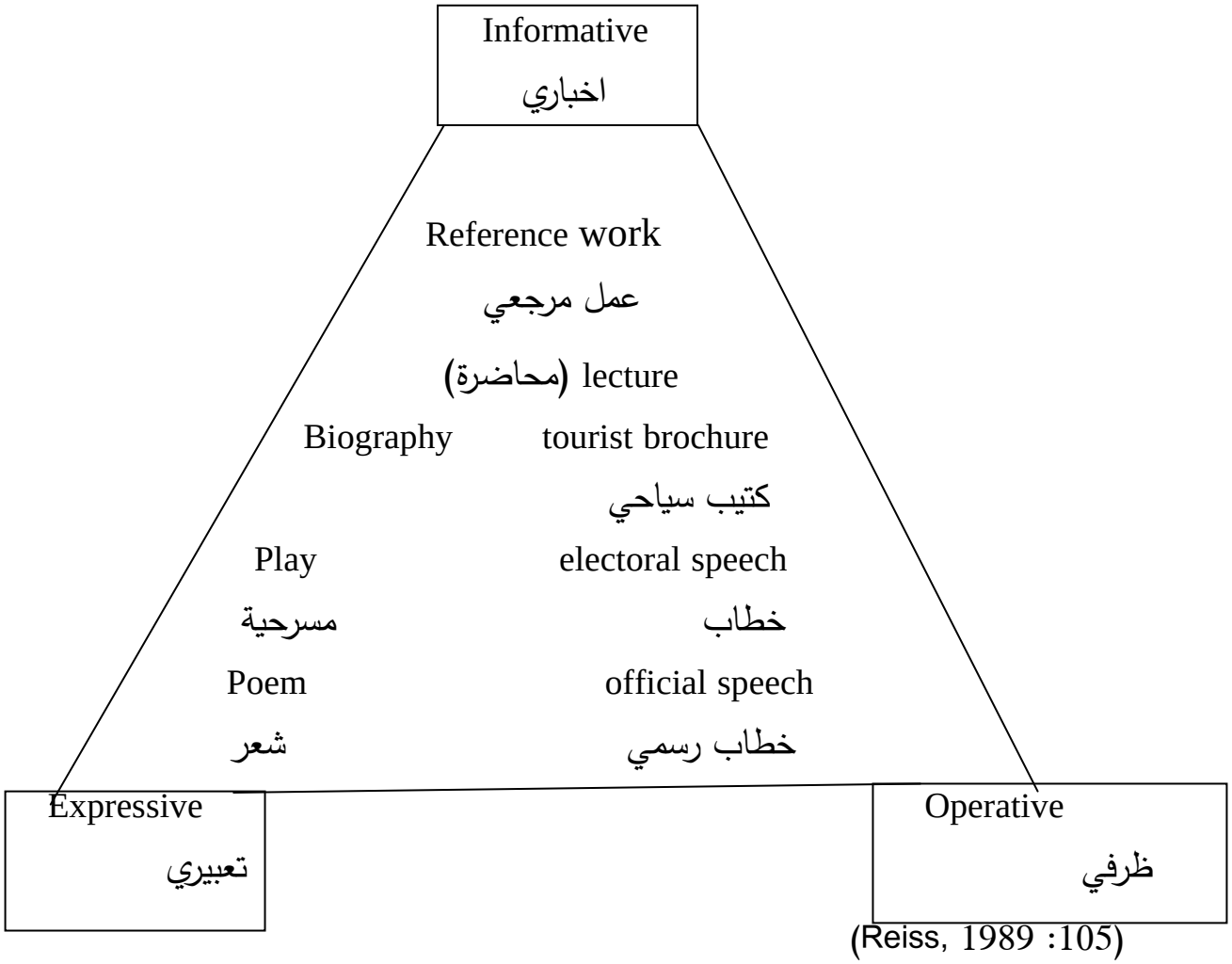
تعتبر مقاربة رايس في علم اللغة والنصوص مقاربة شاملة حيث لا تكتفي بالنظر في المشاكل المحددة سلفا والتي قد يصادفها المترجم، مثل الغموض والإشكالات المتعلقة بالاختلافات التركيبية والمعجمية بين اللغات، بل تتعدى ذلك إلى نظرة أشمل على عملية الترجمة تهدف إلى إدراك الوظيفة العامة للنص المصدر وإعادة تجسيدها في النص الهدف حيث تبنى قرارات وخيارات المترجم على هذا الأساس ولذلك فإن تحديد نوع النص شرط أساسي حسب النظرية الوظيفية التي تعتمد أساسا على وظيفة النص المترجم.

حيث تعتمد هذه النظرية على علم اللغة كما أشرنا سالفا متمثلة في مناهج تحليل الخطاب والمنهج السميائي، ولتطبيق المبادئ النظرية لهذه العلوم، يجب على المترجم أن يدرك مفاهيم البنية "Structure " أو الترابط "cohesion" والاتساق"coherence" والالتحام النسيجي للنص "text texture"، فقد ميز اللساني الفرنسي "Emile Benvensite" بين الجملة والنص واعتبر أن تحليل النصوص لا يجري إلا في شكل ملفوظ "énoncé" أي في وضعية اتصال خاصة أما " هاليداي وحسن" فيعتبران أن النص يتميز بالترابط والاتساق ولحمة النسيج اللغوي في مستوى الروابط بين الجمل. (عن سعيدة كحيل: 25)

فالنص بالنسبة لرايس هو الكل بدل الكلمة أو الجملة، وعن طريقه يتحقق الاتصال والمكافئ المراد، حيث تقول:

«The text, rather than the word or sentence, is the level at which communication is achieved and at which equivalence must be sought » (Reiss, 1989 :104)

وهنا تربط رايس الوظائف الثلاثة لأبعاد اللغة التواصلية وهي إعلامي "Informative" تعبيري "Expressive" ومنطوق "Operative" وهذا الشكل يبين أنواع النصوص ووظائفها من وجهة نظر رايس:



(Reiss, 1989 :105)

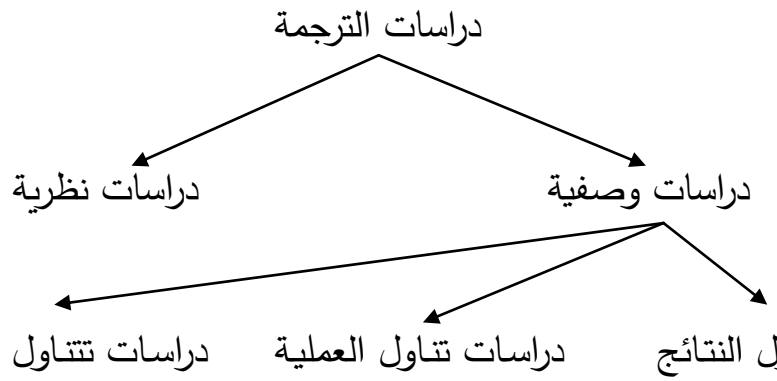
إن هذه النظرية إذا ما قورنت بغيرها من النظريات فإننا نقول إن منهجها ملائم إلى حد كبير لعملية تعلم الترجمة وتطبيقها ضمن وجهة نظر التعليمية، فهي أكثر النظريات فعالية لأنها تنتقي النوع وتتعامل معه وفق أبعاد معينة لأن المبادئ التي تقوم عليها أكثر

انتظاما من النظريات التأويلية، فهي تساعد المبتدئ في الترجمة على التدريب في طرق حل الصعوبات. (سعيدة كحيل، 28)

3-5-2-4. نظرية الأسلوبية المقارنة:

تبدو الأسلوبية المقارنة بصفتها حقلا يهتم بعقد صلات التوافق وإيجاد المعادلات بين لغتين لا تتجاوز حدود اللغة عموما وتبلغ حركية الخطاب والاستعمال لذلك ليست الأسلوبية قادرة على التنبؤ بأغلب المعادلات المناسبة للعبارات في سياقاتها ولا على الإحاطة بجميع الحالات المحتملة للترجمة بالنظر إلى ما يتسم به فعل التواصل من تغيير دائم، فحقل الترجمة في حقيقة الأمر أوسع من أن يتقيد بالأقوال والوقائع اللغوية والتعابير الاصطلاحية والتوقعات التي يمكن أن تكون موضوع دراسة مقارنية. (حافظ البريني، تر: عماد محنان، 17)

ويعتبر " Holmes " من الأعلام الذين تناولوا دراسات الترجمة بالتحليل والتفصيل حيث أظهر في بحثة " دراسات الترجمة" تعدد إمكانيات البحث في موضوع الترجمة، فقد قسم دراسات الترجمية إلى نوعين: دراسات وصفية ودراسات نظرية، وكذلك قسم الدراسات الوصفية إلى ثلاثة أنواع: دراسات تناول النتائج ودراسات تناول الوظيفة، ودراسات تتناول العملية، والشكل التالي يوضح هذا التقسيم:



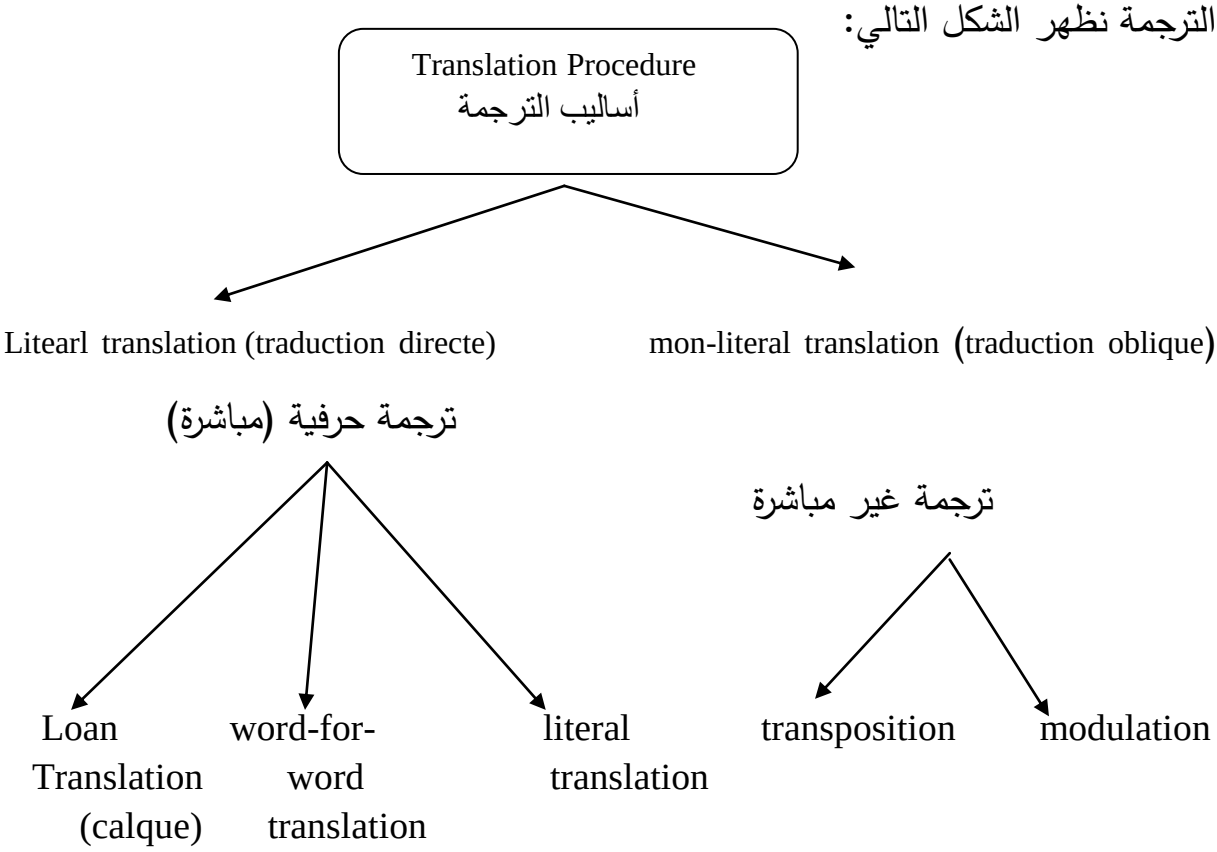
(عهد شوكت سبول، 2005: 45)

حيث تقوم هذه الأخيرة ونقصد بها الدراسات الوصفية التي تتناول النتائج على تحليل ترجمات قائمة والمقارنة بين النص الأصلي والنص المترجم، وقد تكون الفائدة من هذه الدراسات وضع تاريخ عام للترجمة، أما الدراسات الوصفية التي تتناول الوظيفة فهدفها البحث في أنواع النصوص التي تترجم وسبب ترجمتها وأثرها، وقد يتطور هذا النوع من الدراسات إلى دراسات ثقافية اجتماعية في حين الدراسات التي تتناول العملية هي الدراسات التي تهدف إلى تحليل الإجراءات التي يتبعها المترجم والقرارات التي يتخذها لنقل النص من لغة إلى لغة أخرى، وفي هذا الفئة يقع النهج الذي وضعه "Vinay et Darbelnet" والذي سنختاره مع باقي النظريات لتحليل ومقارنة عملية الترجمة في هذا البحث. (م.ن: 53)

فدراسة عملية الترجمة تنطوي على التعرف عمّا يدور في ذهن المترجم من خواطر وعما يتخذه من قرارات، فالمترجم المحترف يواجه خيارات لا حصر لها في كل خطوة، والقرارات التي يتخذها ليست قرارات عشوائية بل هي محكومة باعتبارات عديدة أهمها السياق الذي يعمل فيه وكل قرار يتخذه تترتب عليه سلسلة من القرارات الأخرى ويؤثر في غيره من القرارات باحتمالات المعاني المتعددة للنص الأصلي، ومنها ما يتعلق بالبدائل المتاحة للتعبير عن هذه المعاني في اللغة المترجم إليها، ومن هذه القرارات ما هو ضروري ومنها ما غير ضروري ولكن قد تكون له قيمة إضافية.

قد بين "Wolfrom wilss" في كتابه " the science of translation problems and methodes" أساليب الترجمة السبعة، حسب خاصية ثنائية اللغتين الإنجليزية والفرنسية والألمانية والفرنسية، فالثلاثة الأولى يمكن إدراجها في فئة الترجمة الحرفية " literal translation" (traduction directe) ، والأساليب الأربع الباقية تدخل ضمن فئة الترجمة غير الحرفية (mon-literal translation) (traduction oblique) ، لذلك سنحاول دمج طرح الأسلوبية المقارنة لـ "ving et darbelnet" والأساليب التي اعتمدها "wilss" في دراستنا لأساليب الترجمة حتى تكون لنا صورة واضحة بخصوص عمليات التحويل ما بين اللغات.

ولكي نعطي صورة أوضح للأساليب التي اعتمدها "wilss" في دراسة أساليب الترجمة نظهر الشكل التالي:



(wilss, 1982 :103)

في حين فقد قسم الكاتبان الكنديان "Darbelnet" و "Vinay" أساليب الترجمة إلى سبعة أساليب وهي:

ثلاثة مباشرة – l'emprunt (الاقتراض)

– le calque (النسخ)

- la trduction littérale (الترجمة الحرفية)

أربعة غير مباشرة – la transposition (المبادلة)

– la modulation (التعديل)

- l'équivalence (المكافئ)

- l'adpatation (الأقلية، أو التصرف أو الاقتباس)

وسنحاول عرض هذه الأساليب مع إدراج بعض الأمثلة في اللغات الثلاثة العربية، الإنجليزية والفرنسية:

I. الترجمة المباشرة: Traduction directe

1-الاقتراض: Borrowing-l'emprunt

« L'emprunt est le plus simple de tous le précédés de traduction. Ce ne serait même par un procédé de nature à nous intéresser, si le traducteur n'avait besoin, parfois, d'y recourir volontairement pour créer un effet stylistique. Par exemple pour introduire une couleur locale, on se servira de termes étrangers, on parlera de « verstes » et de « puds » en Russie, de « dollars » et de « party » en. Amérique. (Vinay et Darbelnet, 1959 :46)

يعتبر الاقتراض أسهل أساليب الترجمة. ويستخدم فقط عند تعذر وجود بديل في اللغة المستهدفة، فالمترجم يلجأ إليه أحيانًا عن طواعية من أجل إحداث تأثير أسلوبي. وعلى سبيل المثال بعض المصطلحات المعاصرة:

- Tik tok تيك توك
- Selfie سالفي
- Technologie تكنولوجيا
- Scaner سكنير
- Video فيديو

وتأتي الحاجة إلى الاقتراض من واقع أن اللغات لا تتطابق في مفرداتها تماما، ففي قاموس كل لغة مفردات خاصة به لا يوجود ما يقابلها في قاموس اللغة الأخرى، مما يلجأ إلى أخذ المفردات الأجنبية وأقملتها في اللغة المستقبلية، وعادة ما تأخذ اللغة الأدنى من اللغة الأرقى أو لغة الشعب المسود من لغة الشعب السائد. (إنعام بيوض، 2003: 69)

2-النسخ: le calque

« Le calque est un emprunt d'un genre particulier : on emprunte à la langue étrangère syntagme, mais on traduit littéralement les éléments qui le composent. On aboutit, soit à un calque d'expression, qui respecte les structures syntaxique

de la L.A. en introduisant un mode expressif (C.F compliments de la saison) soit à un calque de structure qui introduit dans la langue une construction nouvelle (C.F « science-fiction »)(ibid: 45)

يعتبر النسخ نوعا من أنواع الاقتراض على حد قول فيني وداربلني، أي نقل الكلمة أو العبارة في اللغة الأصل بأقرب لفظ إليه في اللغة المستهدفة. وذلك بالاعتماد على النقل الحرفي مع المحافظة على البنية التركيبية للغة المترجم إليها.

ومن الأمثلة على ذلك بعض التراكيب والمفردات العربية التي أصبحت جزءا من اللغة الفرنسية والإنجليزية مثل:

- حراقة harraga
- انتفاضة Intifadha
- جهاد Jihad

وكذلك دخلت العديد من التعابير المألوفة في اللغة الإنجليزية عن طريق أسلوب النسخ مثل: Algèbre وAlgorithme حيث اشتقت هذه الكلمة من اسم الخوارزمي نفسه، في حين أن الجبرا مأخوة من كلمة الجبر التي تعني إعادة وصل الأجزاء المكسورة، كذلك عبارة " جبل طارق" التي نسخت إلى اللغة الإنجليزية بـ : Gibraltar

3-الترجمة الحرفية: Literal translation

« La traduction littérale ou mot à mot désigne le passage de LD à LA aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'une autre chose que des servitudes linguistiques : ex : I left spectacles on the table downstaires : j'ai laissé mes lunettes sur la table en bas »

« where are you ? ⟶ Ou êtes vous ?

« This train arrives at union station at ten »

⟶ Ce train arrive à la gare centrale à 10 heures.

En principe, la traduction littérale est une solution unique réversible et complète en elle-même ». (ibid: 46)

تعتبر الترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة نوع من أنواع الترجمة والتي تعني الانتقال من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف مما ينتج عنه نص صحيح واصطلاحي دون

أن يضطر المترجم إلى القلق بشأن أي شيء آخر غير الإجبارات اللغوية، ونقصد هنا عدم مراعات للقواعد الموجودة في اللغة المترجم إليها. كذلك تتميز الترجمة الحرفية بأنها حلاً فريدًا يمكن تحويره في حد ذاته.

فمثلا الجملة:

"تركت النظارات على المنضدة في الطابق السفلي"

نقابلها بـ: ←" تركت نظارتي على الطاولة في الطابق السفلي "

←"أين أنت؟

←أين أنتم ؟

←"يصل هذا القطار إلى محطة الاتحاد الساعة العاشرة"

←يصل هذا القطار إلى المحطة المركزية في الساعة 10 صباحًا

فهذه الترجمات تعتبر ترجمة حرفية نقلت المعنى والتزمت بمقتضيات اللغة التي نترجم إليها، ويمكن أن نطلق عليها كذلك " الترجمة الملتزمة " ، وذلك للتمييز بينها وبين الانطباع العام بأن النقل الحرفي أسلوب لا قيمت له في أساليب الترجمة.

II. الترجمة غير المباشرة: Oblique translation

4-المبادلة: La transposition

«Ce procédé consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message. Ce procédé peut aussi bien s'applique à l'intérieur d'une langue qu'au cas particulier de la traduction ex :

Il annoncé qu'il reviendrait ⟶ devient par transposition du verbe subordonné en substantif ⟶ Il a annoncé son retour.

Nous appelons cette seconde tournure : tournure transposée, par opposition à la première, qui est tournure de base » (ibid: 49)

يتمثل هذا الأسلوب في استبدال جزء من الخطاب بآخر دون تغيير معنى الرسالة. ويمكن تطبيق هذا النوع داخل اللغة وكذلك في حالة الترجمة المحددة، ، وفي هذه الحالة تكون بين الفئات التراكيبية لكلا اللغتين. على سبيل المثال:

" أعلن أنه سيعود"

يصبح من خلال الإبدال إلى اسم: " أعلن عودته"

ويميز فيني وداربلني في حقل الترجمة بين نوعين من الابدال:

-إبدال إجباري Obligatoire

-إبدال إختياري Facultative

وهناك العديد من الأمثلة والنماذج عن أسلوب المبادلة تخضع جلها لخصائص البنى اللغوية والتراكيب النحوية لكل لغة، كالتحول من الاسم إلى الحال أو العكس أو من النعت إلى اسم ومن فعل إلى حرف وما إلى ذلك، وتجدر الإشارة إلى أن العبارة الأصلية والعبارة المترجمة بالمبادلة قد لا تتساويان في القيمة لذلك لا يلجأ المترجم إلى هذا الإجراء إلا إذا كانت النتيجة تخدم غرضا محددا، وفي أغلب الأحيان تكون نتيجة المبادلة ذات طابع أدبي لأن هذا الإجراء يقوم على استخدام التعابير الاصطلاحية في اللغة المترجم إليها. (عهد شكوت، 2005: 78)

5-التطويع أو التعديل: la Modulation

« La modulation : est une variation dans le message obtenu en changeant le point de vue, d'éclairage. Elle se justifie quand on s'aperçoit que la traduction littérale ou même transpostée aboutit à un énoncé grammaticalement correct qui se heurte au genie de LA » (ibid: 50)

يعبّر هذا النوع عن اختلاف في الرسالة يتم الحصول عليه بتغيير وجهة النظر أو اتجاه تسليط الضوء. ويكون له ما يبرره عندما ندرك أن الترجمة الحرفية أو المعدلة تؤدي إلى نقل صحيح نحويًا قد تتعارض مع عبقرية اللغة المستهدفة.

ومن الأمثلة على ذلك:

” It’s not abvious to define “
" من الواضح أن نعرّف "

هنا نترجم النفي بالإيجاب وهذا من الإجراءات غير الإلزامية التي يمكن أن يختارها المترجم لخدمة الأسلوب.

ويقول فيني وداربلني أن هناك نوعان من التعديل : –تعديل طوعي (Libre)

–تعديل ثابت (figé)

6–التكافؤ: l’équivalence

« Nous avons souligné à plusieurs reprises qu’il est possible que deux textes rendent compte d’une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents. Il s’agit alors d’une équivalence. L’exemple classique de l’équivalence est fourni par la réaction de l’amateur qui plante un clou et se tape sur les doits : s’il est français il dira : « Aie », s’il est anglais, il dira « Ouch ». (ibid: 53)

يعرّف هذا النوع من الأساليب على أنه تقصي درجة التكافؤ بين النصين المصدر والهدف مع فهم القرارات الأسلوبية التي يلجأ إليها المترجم في سبيل نقل المعنى، وهنا يرى فيني وداربلني أنه قد يتفق نصان في تصوير وضعية تعبر عن واقع واحد وذلك باللجوء إلى وسائل أسلوبية وتراكيبة مختلفة تماما، وهو ما يعرف بالتكافؤ.

فالتطابق التراكيبي والإيحائي لهذه الوضعيات لا يجده إلا في الثقافات الواحدة أو الشديدة التقارب، لكن الازدواجية اللغوية تبرز ظاهرة التداخل اللساني عند استعمال إحدى الغتين المتعرضتين للاحتكاك وهو أمر لا يتعلق فقط بأسلوب الاقتراض بل بأسلوب المحاكاة المستمرة للتعابير بين اللغة والأخرى والعكس، وقد ينتهي الأمر ببعض هذه التعابير إلى الانتقال إلى اللغة الأخرى وقبولها لدى شكليها، خاصة إذا كانت تعبر عن وضعية جيدة يمكن تأقلمها مع ثقافة هذه اللغة. (إنعام بيوض، 2003: 104–105)

وأمثلة التكافؤ في الترجمة كثيرة خاصة إذا تعلق الأمر بالبعد الثقافي والحضاري منها التعبيرات الاصطلاحية "Idioms"، فهذه التعبيرات هامة جدا وهي سلاح المترجم لإخفاء

الطابع الأصيل للغة على النص فلا يشعر القارئ أن هذا النص مترجم، وعادة ما يرصع المترجم النص بهذه التعبيرات في مرحلة تحسينه وتجويده، وتنتشر مثل هذه التعبيرات الاصطلاحية في اللغة الإنجليزية ولو أنها قد تختلف إلى حد ما بين الإنجليزية البريطانية والإنجليزية الأمريكية، فتعبير مثل: "Knock me up" في بريطانيا يعني " أطرق على الباب" ولكن إذا قالته امرأة في الثقافة الأمريكية فقد تعرض نفسها للاغتصاب. (عز الدين محمد نجيب، 2005: 40)

ومن الأمثلة عن هذه التعبيرات الاصطلاحية:

ينكفئ على وجهة ⟵ come a cropper

مع سبق الإصرار والترصد ⟵ in cold blood

ينسى الأحقاد ⟵ bury the hatchet

في موقف محرج ⟵ in the cart (basket)

يفاجئه يأخذه على غرة ⟵ catch someone napping

تمطر بغزارة ⟵ rain cats and dogs

هادئ تماما ⟵ cool as cucumber

آخر صحة ⟵ the last cry

مغلوب على أمره ⟵ snowed under by

يكون قرة عينة ⟵ to be the apple of someons eye

لا توجد طريقة مطلقة ⟵ no hard and fast role (م.ن:41)

وأسهل طريقة للمترجم لمعرفة هاته الاصطلاحات سواء بوضعها في سياقها اللغوي أو البحث عنها في معجم التعبيرات الاصطلاحية.

لقد كان مفهوم التكافؤ من القضايا الأساسية ليس فقط في نظرية الترجمة ولكن أيضًا في دراسات الترجمة الحديثة، ومع ذلك فإن نظرية الترجمة قد أنتجت العديد من المفاهيم المتداخلة وأطلقت العديد من المحاولات في تعريف مناسب وشامل لمفاهيم التكافؤ الوظيفي والتكافؤ الأسلوبي والتكافؤ في النص الهدف والتكافؤ في النص المتن...

فمعيار التكافؤ لن يبدو واضحا إلاّ إذا خضع لعديد من الأساسيات التي تجعله غير معقد وعمل إبداعي ومنها:

- يجب أن تعيد الترجمة إنتاج كلمات اللغة المصدر.
- يجب أن تعيد الترجمة إنتاج أفكار اللغة المصدر.
- يجب أن تقرأ الترجمة وكأنها أصل.
- يجب أن تقرأ الترجمة وكأنها إبداع.
- يجب أن تحتفظ الترجمة بأسلوب وخصائص اللغتين.
- يجب أن تعكس الترجمة أسلوب الترجمة.
- يجب أن تُقرأ الترجمة كقطعة أدبية معاصرة.
- يجب على المترجم عدم إضافة أو حذف أي شيء.
- وقد يقوم المترجم، إذا لزم الأمر ، بإضافة أو حذف بعض الأشياء.

7-الأقلمة: l'adaptation

« Avec ce période, nous arrivons à la limite extrême de la traduction; il s'applique à des cas ou le situation à laquelle le message se référé n'existe pas dans LA, et doit être crée par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalence. C'est donc ici un cas particulier de l'équivalence une équivalence de situation. » (ibid: 55)

ونصل بهذا الأسلوب إلى الحد الأقصى لترجمة، وتنطبق هذه الحالات عندما لا توجد الوضعيات المشار إليها في الرسالة متظمنة في اللغة الهدف، بحيث ينبغي إنشائها انطلاقا من عناصر تكون مكافئة لها، وبالتالي فإن التكافؤ في هذه حالة هو تكافؤ خاص وليس تكافؤ في الأسلوت أو المعنى.

فمثلا هذا المثال ذو المنحى الثقافي الأخلاقي يصعب نقله أو ايجاد مكافئ له في ثقافة العربي، فهو ينافي تربية وأخلاق المتلقي العربي:

« Il embrassa sa fille sur la bouche »

« He kissed his daughter on the mouth »

وتقابلها بالعربية: " قبّل ابنته على فمها "

هنا المترجم العربي يجد نفسه في حيرة لأن هذا المثال ينطوي على الكثير من الخدش المتعلق بالحياء في ثقافة العربي، وبالتالي يلزمه التصرف في النقل، فقد تكون الترجمة كالأتي:

" قبّل ابنته على جبينها "

وختاما، نجد أن الجدول التالي يعطينا مثال نموذجي عن كل أساليب الترجمة التي يمكن تصورها في المستويات الأسلوبية الثلاثة: lexique, agencement et message

Tableau général des procédés de traduction

Ordre de diffculté croissante	Lexique	Agencement	Message
1-Emprunt	F. Buldozar A.Fuselage	F. science fiction A.(pic) à la mode	F.Five Oclock tea A.Bon voyage
2-calque	F.Eonomiquement faible A.Normal school	F.Lutétia Palace A. Governor General	F.Compliments de la saison A.take it or leave it
3-traduction littérale	F.encre A.ikn	F.l'encre est sur la table A.the ink is on the table	F.quelle heure est-il ? A.what time is it?
4-transposition	F.Expiditeur A.from	F.depuis la revalorisation du bois A.As timber become more valualible	F.Defense de fumer A.No smoking
5-modulation	F.Peu profond A.Shallow	F.Donner un peu de votre sang A.Give a pint of you blood	F.Complet A.No voccancies
6-équivalence	F.(Milit) la soupe A.Br (Milit) tea	F.Comme un chien dans un jeu de quilles A.like a bull in a china shop	F.Chateau de cartes A.Hollow triomphe
7-adaptation	F.Cyclisme A.Br.cricket US. Baseball	F.En un clin d'oeil A.Before you could say jack Robinson	F.Bon appétit A.US, Hi !

(vinay et Darbrlnet, 1977 :55)

باعتبار أن التراكيب والبنى الأصلية لا تؤدي في كل الحالات إلى ترجمة صحيحة ومقبولة أو حتى مفهومة، فلابد أن يلجأ المترجم سواء عن إدراك أو غير إدراك إلى استعمال وفهم الأساليب التي اعتمدها كل من فيني وداربلني في عملية النقل، وهذا ما سنوضحه في

الجانب التطبيقي من دراستنا، حيث سنبين كيف استعان المترجمون بأساليب الترجمة المباشرة وغير المباشرة كلا في مكانها ووفقا لخصائص اللغة العربية وبناء على صعوبات فهم النص الشكسبيري وسيكون ذلك خلال أمثلة استخرجناها من مسرحية عطيل "Othello" ذات الكثير من الأبعاد، السانية، الغوية، الدلالية، الثقافية،الرمزية، الدينية، وحتى الحضارية. وكل هذه النماذج هي مختارة لأغراض تتعلق بصعوبة ترجمة البعد البياني في النص المسرحي الشكسبيري.

3-6. خلاصة:

ما يمكن استنتاجه من هذا العنصر هو إجماع جميع النظريات والبحوث على أهمية الجانب اللغوي في عملية الترجمة، كما تشكل هذه الأعمال علاقة متصلة فيما بينها نظرا لما اجتهدت فيه حول إبراز قيمة النص المتن أو المستهدف وذلك من وجهة نظر لسانيات النصوص وتحليلها للنص كوحدة أساسية في النظام اللغوي أو نظرية المعنى والتكافئ التي تقدم إستراتيجيات المعنى التي تفطن المترجم حتى يكتشف المعنى الحقيقي وملابساته في النص الأصلي. زيادة على نظرية الأسلوبية المقارنة التي أوجدت تقريبا قواعد تعبيرية تعمل على تخطي الصعوبات الأسلوبية للترجمة إلى جانب النظريات الحديثة التي عملت على تجاوز دائرة اللفظ والمعنى والعمل على إدخال عناصر ذات أهمية بليغة في دائرة الترجمة كالنظرية السوسيوثقافية، هذا فضلا عن اللسانيات الاجتماعية التي تراعي في عملية الترجمة أساسا الرّبط بين موضوعي وثقافتي النصيّن المترجمين.

الفصل الثاني

4. دراسة تحليلية ومقارنة للمدونة

الجزء الأول: النص المسرحي الشكسبيري والتعريف بمسرحية "عطيل"

4-1. تقديم:

يعتبر أدب شكسبير وخصوصا مسرحياته الشعرية التراجيدية البذرة الأولى لنشأة الأدب السايكولوجي في العالم المعاصر، فأعماله كانت الملهم الأول لأدب غوته ودستويفسكي وتشيخوف وفيكتور هيقو فضلا عن كونها نماذج تحليلية للعديد المدارس النفسية واهتمامها بالرموز والصور المختبئة في نصوصه الشعرية، لهذا أدرجنا جزئين: الجزء الأول عبارة عن جزء تعريفي يحيط بمفهوم النص المسرحي الشكسبيري وكذلك النص محور الدراسة "عطيل" وذلك عبر عديد النقاط منها: فهم مسرحية عطيل لشكسبير (4-2) و محاولة فهم وفك لغة شكسبير (4-3) و صعوبة مصطلحات شكسبير (4-4) وكذلك البنية والخاصية التركيبية لجمل شكسبير (4-5) كما تطرقنا إلى محور المسرح في زمن شكسبير (4-6) بالإضافة إلى أهم منشورات مسرحيات وأعمال شكسبير (4-7)، وقبل الشروع في تحليل المدونة رأينا إلزاما تقديم دراسة عن مسرحية عطيل (4-8) لما لذلك من أهمية في فهمها وإدراكها، إذ يتعين تحديد الموقف فيها ووضعها في سياقها التاريخي اللّغوي لذلك بدأنا في تقديم نصّها ثم تعرضنا إلى أصل المسرحية والإشارة إلى مختلف المصادر التي استقى منها شكسبير موضوع مسرحية عطيل ومعرفة الحبكة الرئيسية فيها وكيفية تسلسل أحداثها وأسلوبها ومختلف شخصياتها لأصِلَ إلى عرض لمختلف فصول ومشاهد مسرحية عطيل وأبرز حوادثها. وختمنا هذا الجزء بتقديم ملخص مسرحية عطيل باللغة الإنجليزية واللغة العربية(4-8)، (4-9)، (4-10). أما الجزء الثاني فهو عبارة عن دراسة تحليلية ومقارنة للمدونة، حيث بدأناها بتقديم الترجمات القترحة (4-11)، ثم عرجنا على منهجية التحليل المعتمدة والمتمثلة في المنهج الوصفي المقارن(4-12)، ثم ختمنا هذا الجزء بتحليلنا للترجمات ومقارنتها ونقدها(4-13) متمثلة في ترجمة الاستعارات(4-13-1) و ترجمت

الكنايات(4-13-2) وترجمة التشبيهات(4-13-3)، وفي الأخير خلاصة وعرض النتائج في جدول مع مناقشتها(4-14).

4-2. مسرحية عطيل لشكسبير:

يظهر في هذا النص المسرحي الشعري بعنوان "عطيل" نوع من الدراما متمثل في حب ثم زواج نشأ عن اعجاب بين الشاب الموريسكي عطيل وديدمونا وهي فتاة من البندقية. فبعد أن فرا معا وأخلصا لبعضهما انتهى زواجهما بسرعة بالقتل العنيف جراء الغيرة الشديدة.

وقد حبك شكسبير قصته في بيئة البحر المتوسط الرومنسية حيث تبدأ الأحداث في البندقية، ثم تنتقل إلى قبرص، وتعرج على ماضي عطيل في إفريقيا بألوانه المختلفة. وقد أشار شكسبير إلى الفوارق الكثيرة بين البطل والبطلة في القصة، فوارق في العرق، والسن، والثقافة حتى أن أحدنا لا يستغرب نهاية الزواج الكارثية. غير أن معظم قراء المسرحية ومشاهدوها يشعرون أن الحب بين عطيل وديدمونا كان قويا جدا إلى درجة أنه تخطى كل هذه الفوارق وأن تلك النهاية ما كانت لتحدث لولا خبث الحاقد ياغو الذي أسر على أن يفسد على عطيل حبه بأقواله وأفعاله.

ولما صدّق عطيل افتراءات ياغو حول خيانة ديدمونا له، جاءت أحداث الفصل الأول مثيرة للمشاهد، حيث تواجهنا مشاهد حول عطيل الكريم والطيب وهو يقع في مكر وخبث ياغو الذي جعله يشك في زوجته ديدمونا البريئة التي أخلصت في حبها له، وتحملت عنفه اللفظي والجسدي الذي كان نتيجة ظن عطيل الخاطئ حول عفة زوجته.

وقد يكون حماس المسرحية ورعبها في وقتنا الراهن أشد وأكثر من أي وقت مضى، إذ أصبحنا اليوم أكثر حساسية لقضايا العرق، والطبقة الاجتماعية، والمرأة، والتي وردت كلها في مسرحية عطيل. حيث ديدمونا ذات بشرة بيضاء و عطيل ذو بشرة سوداء. أما ياغو فيعتبر زواج الأسود بالبيض إهانة وهذا ما يشغله طوال أحداث المسرحية. وفيما يخص الطبقة الاجتماعية فتتجلى في شخصية ياغو الذي كان ساخطا عن وضعه الاجتماعي الذي

جعله يشعر بالنقص(بلا شك جراء تعيينه في المرتبة الثانية في القيادة بعد عطيل) ويدفعه أن يكون ماكرا متقنا يحسن الكيد للناس من أجل بلوغ نواياه الخبيثة. وفيما يتعلق بقضية المرأة فتبرز بالخصوص في الفصل الأخير من المسرحية من خلال العنف ضد بيانكا، اميليا، و ديدمونا والذي يعكس السلطة التي مارسها الرجال على النساء قديما.

4-3. خصائص لغة شكسبير:

تعد قراءة لغة شكسبير بالنسبة للكثير من الناس، مشكلة يمكن حلها. فالذين درسوا اللاتينية (وحتى الفرنسية أو الألمانية أو الاسبانية) أو الذين اعتادوا على قراءة الشعر سيسهل عليهم فهم شعر شكسبير الدرامي. في حين يحتاج الكثير لتطوير مهاراتهم في فك التشابك الغير المعتاد لبنية الجمل، والتعرف على الزيادة والحذف والتلاعب بالألفاظ. وحتى الماهرون في قراءة الجمل الغير العادية يمكن أن يواجهوا في بعض الأحيان مشاكل مع كلمات شكسبير. فأربع مائة سنة من "الركود" –بسبب التغيرات التي حدثت في اللغة وفي الحياة والتي حالت بين كلام شكسبير وفهمنا العديد من مفرداته ما تزال مستعملة لكن القليل منها اختفى، ومما زاد من صعوبة الفهم، هو تغير معنى بعض الكلمات التي استعملها شكسبير في القرن السادس عشر والسابع عشر. ففي المسرح معظم هذه الصعوبات يتم حلها من قبل الممثلين الذين يدرسون اللغة وينطقونها بشكل يجلى معناها للسامع أو يمكن الإحساس بها من خلال ترابطها بالتمثيل على خشبة المسرح، فمثلا جملة :The dog bit the boy ومعناها "عض الكلب الولد" وفي: The boy bit the dog ومعناها "ضرب الولد الكلب". فمكان الكلمة في الجملة له أهمية في فهم المعني وأي ترتيب غير معتاد يجعل القارئ في حيرة. وحتى يحقق شكسبير التناغم الذي يصبو إليه فهو يغير ترتيب الكلمات في الجمل عن المعتاد ليحقق قافية للتأكيد على كلمات معينة، وكذلك يعطي الشخصية أحيانا نمط كلام خاص به. وعندما نشاهد مسرحية بأداء جيد وممتاز، يكون الممثلون قد اعتادوا على بنية الجمل ونطقها بوضوح وبهذا يكون المعنى جلي ومفهوم. أما عند قراءة مسرحية من

مسرحيات شكسبير لوحدك وصادفك غموض معين، فحاول التحقق من أن الكلمات مقدمة بتسلسل عادي، وكذلك حاول التأكد أولاً من مكان الفعل والفاعل. فشكسبير معتاد كثيرا على تقديم الفعل على الفاعل أو وضع الفاعل بين جزئي الفعل و مثال ذلك: بدل" He goes " نجد" Goes he " وبدل" Does he go " نجد" He does go ".

4-4. المسرح زمن شكسبير:

من المعروف أن الممثلين زمن شيكسبير كانوا يؤدون المسرح في أماكن مختلفة، مثل أروقة الإقامات الملكية كإقامة وايت هل و هامتنكورت، وغرينتش، وأروقة جامعات أوكسفورد وكمبردج، وفي نزول المحاكم مثل نزل الشركات القضائية بلندن. كما كانوا يؤدون المسرح في المنازل الخاصة باللوردات والمسؤلين المدنيين، وكانت الفرق المسرحية كثيرا ما تغادر مدينة لندن إلى الأقاليم المجاورة مثل أيام انتشار الطاعون الدبلي بالعاصمة لندن، والذي انجر عليه غلق المسارح للتقليل من انتشار العدوى، إذ كان الممثلون حينئذ يؤدون المسرحيات في الكنائس ودور النقابات المنتشرة بالأقاليم المجاورة. ولقد ظلت النزل المنتشرة بلندن أماكن للمسرح حتى سنوات التسعينات من القرن 15. وكانت المسارح نوعين: مسارح على الهواء الطلق أو مسارح عامة تستقبل أعدادا كبيرة من هواة المسرح، ومسارح خاصة أخرى مغلوقة ومغطات ذات قدرة استعاب محدودة. ولقد كان أبرز وأشهر ممثل لمسرحيات شكسبير" James Burbage " الذي كان يعمل في شركة شكسبير التي تأسست سنة 1576 بمدينة "Shoreditch " الواقعة بالعاصمة لندن. ومن المسارح المشهورة التي كانت أنذاك، نذكر مسرح "Curtain and Fortune " ومسرح" Rose " ومسرح " Swan "ومسرح " Hope "ومسرح" Globe ".

4-5. طباعة ونشر مسرحيات شيكسبير:

لقد تم نشر 18 مسرحية لشكسبير خلال حياته، لكن لا توجد أي إشارة أنه انتفع بنشرها. ولقد نشرت كلها منفصلة في طبعات تسمى طبعات " Quartos " ولم تكن صفحاتها كبيرة بالشكل الذي نراه اليوم، وكانت هذه الكتب صغيرة الحجم تباع مقابل دراهم معدودات، وأقدم طبعات كوارتس التي ما زالت موجودة حتى اليوم تم طبعها سنة 1594. وكانت هذه الطبعة تعرض في الصفحة الخاصة بعنوان اسم الشركة التي كانت تؤدي المسرحية، ولم تذكر نصف هذه الطبعات الكاتب "شكسبير" . وأول طبعة من طبعات " Quartos " ذكرت اسم شكسبير في صفحة العنوان كانت سنة 1598 تحت عنوان Love's Labor's Lost . ولم يشتهر من هذه الطبعات إلا القليل أثناء حياة شكسبير، حيث لم يعد طبعها إلا خمس مرات من سنة 1597 إلى سنة 1615. ولم تطبع كوارتس مسرحية " Love's Labor's Lost " ثانية إلا سنة 1631. وبعد موت شكسبير، ظهر له مسرحيتان طبعتهما كوارتس: الأولى هي مسرحية " عطيل" سنة 1622 ومسرحية " الرجلين القربين والنبيلين" التي كتبها مع جون فلاشر وتم طبعها سنة 1634.

وبعد وفاة شكسبير بسبع سنين أي سنة 1623، تم طبع الكوميديا والقصص والتراجيديا التي كتبها، وهذه الطبعة كانت تتيح للقارئ أن يطّلع على 38 مسرحية يعتقد أن شيكسبير كتبها كلها، بما في ذلك 18 مسرحية منها لم يسبق أن نشرت من قبل. ولقد كتبت بأسلوب أدبي خاص يليق بالنخبة من الناس كالأدباء والمثقفين. ولقد عرضت المسرحيات على شكل عمودين في صفحات يتراوح طولها نحو القدم: أي 30 سنتمتر. وكانت الصفحة الكبرى تدعى" Folio " ، خلافا للصفحة الصغرى التي كانت تسمى" Quarto ". لهذا يدعى أول مجلد لشكسبير تم طبعه سنة 1623، أول فوليو لشكسبير: " Shakespeare's First Folio "، وكان يباع بجنيه واحد وكان ذلك سعرا لوردي.

وقد ورد في ديباجة المجلد الأول، بعنوان "إلى القراء بمختلف مشاربهم" To the great veriety of readers " التي كتبتها " John Heminge " و" Condell Henry " هما ممثلان عملا مع شكسبير وصرحا أنهما جمعا مسرحيات زميلهم شكسبير من أوراق كتبها شكسبير بنفسه وتم طبعها وفق النسخة الأصلية تماما". ولهذا يفضل قراء شكسبير في القرنين 18 و 19 طبعة فوليو عن طبعة كوارتس اعتقادا أنها هي الأصلية. غير أن المحققين يؤكدون أن تصريحات الرجلين المذكورة غير صحيحة ويعتبرون أن طبعات كوارتس هي الأصح والأضبط.

وتجدر الإشارة إلى أن أحد هواة جمع الكتب يسمى " Henry Clay Folger " أسس مكتبة خاصة بشكسبير في واشنطن سماها" Shakespeare Library " يقصدقها الباحثون حيث تحتوي على طبعات الكوارتو وطبعات الفوليو وقد أفادت هذه المكتبة في فهم أمور كثيرة تتعلق بالقرن السادس عشر وحياة شيكسبير.

4-6. ملخص مسرحية عطيل:

نشرت قصة " مغربي البندقية" أو الضابط المغربي من بين مجموعة قصص إيطالية لمؤلفها " جيرالدي شينشيو" عام 1566. لا يمكننا الافتراض أن شكسبير كتب هذه المسرحية وهو حائز نسخة من هذه القصة، ولا يوجد أي برهان ما إذا كانت هذه القصة الإيطالية قد ترجمت إلى الإنجليزية، فالأرجح أنه سمع بها، فهناك تأكيد واحد وهو أن الفوارق العديدة بين نسخة شينشيو الأصلية ورواية شكسبير هي التغييرات الذي يأتي بها رجل المسرح العملي في تحضيره القصة للمسرح. إذا لم تكن هذه الفوارق من شكسبير فإنها سابقة ليس لها أثر".

إن الشخصية الوحيدة المذكورة في قصة شينشيو هي " ديدمونة" أما عطيل أو " اوتلو فليس سوى المغربي، واياغو حامل العلم، وكاسيو الملازم ولم يذكر اسم زوجة حامل العلم.

تبدأ القصة بمغازلة المغربي وديدمونة ثم زواجهما ضد رغبة والدي ديدمونة. وقد عاش الاثنان في هناء لبعض الوقت في البندقية، ثم أرسل المغربي إلى قبرص واصطحب ديدمونة والملازم وحامل العلم وزوجة حامل العلم وابنتها الصغيرة.

أصبحت زوجة حامل العلم وابنته من أعز أصدقاء ديدمونة وقد وقع حامل العلم بحبها حتى الجنون.

ولما تجاهلته ديدمونة قرر أن ينتقم منها ومن الملازم الذي كانت تبدي له بعض علامات الود. يتشاجر الملازم مع بعض الجنود فيفصله المغربي من منصبه، فتتشفع له ديدمونة لدى زوجها لكي يعفو عنه واستخدم حامل العلم هذا الواقع كوسيلة لإقناع المغربي بخيانة زوجته.

بينما كانت ديدمونة تداعب ابنة حامل العلم يأتي هذا ويسرق منديلها الذي كان أول هدية لها من زوجها المغربي ثم تسلل إلى غرفة الملازم ووضعه على سريره، وجدت زوجة الملازم المنديل وقد ثار اهتماها تصميم تطريزه، وراحت تطرز منديلا مثله، وهنا لفت حامل العلم انتباه المغربي إلى وجود المنديل مع زوجة الملازم وشرع يعد العدة للانتقام، ثم كلف حامل العلم بقتل الملازم، لكن لم ينجح هذا إلا ببتر أحد أعضائه. وقد حزنت ديدمونة عندما علمت بأن الملازم قد شوه .

وفسر المغربي أسفها هذا كبرهان آخر عن علاقتها به، فيتآمر مع حامل العلم ويشتركان في قتلها، فيضربها حامل العلم أمام المغربي حتى الموت ثم أسقط السقف عليها وهي نائمة في سريرها، حتى يبدو أنها ماتت بسبب سقوط السقف عليها، بعد ذلك يصبح المغربي شبه مجنون من شدة حزنه فيطرد حامل العلم لأن وجوده كان يذكره بجريمتهما المشتركة.

في هذا الوقت شفي الملازم، وراح حامل العلم يبتغي سبيلا إلى الانتقام من المغربي فأرسل معلومات عن حادثة وفاة ديدمونة إلى حكومة البندقية ، فترسل بطلب المغربي للمحاكمة بالرغم من التعذيب الشديد بقي المغربي صامتا لا يعترف بشيء.

ثم حكم عليه بالنفي، لكن أقرباء ديدمونة قتلوه.

ثم اعتقل حامل العلم فيما بعد من أجل جرائم أخرى، وفيما كان يحتضر تحت التعذيب اعترف بكل الحقيقة.

لقد ذكرت هنا كامل القصة الأصلية كي يرى القارئ بوضوح التغييرات التي أحدثها شكسبير بالرواية.

فالتغييرات التي قام بها شكسبير لم تكن مصادقة أو مجرد انسياب نقائص في الذاكرة كان على الكاتب المسرحي أن يواجه مشكلة خلق شخصية بطولية من المغربي جديرة بالمأساة، ولأجل اتمام هذا كان لابد من ضرورة عاملين:

ضرورة كسب عطيل لعطف الجماهير، وعدم معاقبته كأي مجرم عادي، بل يجب أن ينهي حياته بيديه، كان عليه أن يغير الدافع لقتل ديدمونة من مجرد رغبة في الانتقام إلى شعور عادل مثالي وقد ابدل شكسبير وحشية القتل في القصة الأصلية إلى الخنق بواسطة الوسادة.

في قصة شينشيو لم يكتشف المغربي أن حامل العلم قد خدعه بكشف شكسبير الحقيقة لبطل الرواية، وهكذا لا يعطيه العذر لقتل الذات فحسب بل يتسم تطهير عطيل بالحزن وتأنيب الضمير.

عدد آخر من التغيرات تعزى إلى اهتمام شكسبير العميق بالأشخاص وخاصة شخصية اياغو حسب قصته شينشيو كل تصميم الرواية يتوقف على هيام حامل اللواء بديدمونة، أما في المسرحية فقد تجاهل شكسبير هذا الباعث، وخلق شخصية جديدة كليا من "رودريغو" ليملى دور العاشق المزعج وأفلح شكسبير في جعل رودريغو شخصا عادي يستطيع اياغو أن يفشي له بمؤامراته وأخيرا كضحية لجريمة اياغو الوحشية.

هذه الإضافة الهامة إلى الشخصية المسرحية والتبديل الذي طرأ عنها ساعد شكسبير في بناء قسوة اياغو الخبيثة وإلى رفع الصراع الأساسي إلى مستوى أعلى بكثير من قصة شينشيو.

أشخاص المسرحية

1-عطيل:

عطيل، مغربي نبيل، في خدمة دولة البندقية.

يعتبر عطيل الشخصية الرئيسة لهاته المسرحية، فقد كان محب للخير صريح إلى أبعد حدود الصراحة لا يعرف المداهنة أو الرياء، فإذا كره أحدا ظهر ذلك على أسارير وجهه وفي نظرة عينيه وإذا أحب أحب في عمق إخلاص. وقد كان شأنه في ذلك شأن أصحاب المثل العليا يكره الخيانة ويحتقرها، ويعتقد أن الإنسان الخائن مصدر بلاء للبشر.

وشخصيته قوية وله مقدرة فائقة على التحكم في أعصابه، فهو لا يستسلم أبدا للغضب ويحكم عقله في كل مايصادفه من مفاجآت.

2- ياغو:

ياغو، حامل علم عطيل، فهو يعتبر من أهم الشخصيات في هاته المسرحية، فهي شخصية في منتهى الخبث والدهاء، فقد كان يفهم كل طباع الشخصيات التي من حوله ويدرك ما فيهم من طباع ونقاط ضعف فيستغلها أبشع استغلال لتحقيق أهدافه الدنيئة. وقد كان كذلك رجلا حقودا يحب الانتقام لأتفه الأسباب، كما كان مريض الضمير لا يبالي بإشقاء الغير بل كان يتلذذ بهذا الإشقاء.

3-ديدمونة:

ديديمونة، ابنة برابانتيو وزوجة عطيل، الحقيقة الرئيسية التي تتعلق بديدمونة هي حبها للمغربي عطيل والتي أصبحت زوجته بعد ذلك، فقد كانت تحبه وتخشاه في نفس الوقت، فقد أحبته حينما كن يتردد على بيت أبيها العضو في مجلس الشيوخ ويقص عليها ما مر به من مغامرات وأخطار، فكانت ديدمونة تستمع إلى عطيل بشغف إعجاب عظيمين.

4-اميليا:

إن اميليا هي زوجة اياغو، ليست الصديقة الحميمة لديدمونة فحسب بل كانت الكاشفة الهامة في المشهد الأخير، للحقيقة.

وتبرز شخصية اميليا في هذه المسرحية باستقامة ثابتة، خالية المكر أنها أعقل منهم جميعا وأقربهم إلى تفهم الحياة، يقود أعمالها ولاءان: ولاؤها لزوجها والآخر لسيدتها وعندما وجدت أنها لا تسطيع أن توفق بينهما ، ينتصر عقلها العادل وتضحي بنفسها في سبيل سمعة سيدتها الطيبة.

5-كاسيو:

كاسيو، هو ملازم عطيل، فاحترامه وتقديره لديدمونة صريح ومخلص، ولذلك لا يوجد أي تلميح بأي شيء أبعد من هذا غير أن اياغو يحاول اقناع نفسه بأن كاسيو على علاقة مع ديدمونة.

حين يحاول كاسيو رفض شرب الخمور بالرغم من أنه كان في البدء يتعاطى هذا المشروب، نحصل على ضوء جانبي من شخصيته. والسمعة تعني كثيرا لهذا الشاب، وتواضعه وخجله أمام عطيل يبرهن على احترامه لصديقه.

6-رودريغو:

رودريغو سيد من البندقية، هذه الشخصية قد أحبت ديدمونة قبل أن يحبها عطيل، فهذا الرجل الحقير من البندقية هو لعبة اياغو المتحركة الذي يرقص كليا لالحانه، فهو رجل معتوه ذو فكرة وهمية ارتباطه العاطفي بديدمونة. ولما علم بأن ديدمونة فرت من بيت أبيها لكي تتزوج من عطيل اشتعل قلبه بنيران الغيرة وحقد على عطيل حقدا عارماز

وقد جمع الحقد المشترك على عطيل بين كل من ياغو وردريقو.

تللك أهم شخصيات المسرحية، أما الشخصيات الأخرى فتعتبر شخصيات ثانوية أو عادية:

برابانتيو، شيخ ووالد ديديمونة.

دوق البندقية.

شيوخ آخرون.

مونتانو، حاكم قبرص قبل عطيل.

غراتيانو، أخو برابانتيو.

لودوفيكو، من أقارب برابانتيو.

مهرج، من خدم عطيل.

بيانكا، غانية.

بحار، رسول، مناد، ضباط، سادة، موسيقيون، مرافقون.

الجزء الثاني : دراسة تحليلية ومقارنة للمدونة

5-1. تقديم الترجمات المعتمدة :

ترجمة خليل مطران :

يعد الشاعر خليل مطران من أبرز رواد حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، وخليل مطران في مقدمة ديوانه يعد نفسه في طليعة المجددين، إذ يورد معتقده في الشعر ويبسط رأيه في شعر من يتأثرون بالقديم، مبينا الحاجة إلى شعر عصري جديد، يعبر عن ذات الشاعر ويصور أفكاره وأحاسيسه.

ومرجع التجديد عند خليل مطران يعود إلى أنه شاعر الثقافة، شاعر العقل والشعور جميعا؛ فهو يأتيك بالأفكار والخواطر متسلسلة مطردة، والخيال متسقا؛ وهو يدخل في الأدب العربي الشعر القصصي والتصويري في مجاله الواسع، وينقل الخيال الشعري.

وكل هذا جاء نتيجة الاستفادته من اللغات الأجنبية دون تقليد، ونهجه على طريقة قدماء العرب دون تقييد ، فاحتفظ بصيغة العرب في التعبير وأدخل الأساليب الغربية في التأليف والتفكير .

فقد كانت له ثقافة واسعة في الآداب العالمية الكبيرة مثل الآداب العربية، والفرنسية، والإنجليزية، مما جعله قادرا على التعبير عن روح العصر، وخلجاته ومشاعره واتجاهاته في قالب عربي رصين، وأيضا استطاع أن يعبر في شعره عما رآه في الأدب الأوروبي نتيجة لثقافته العالية وعلمه الواسع في الآداب الأوروبية كأدب الفرديموسي وأدب شكسبير الإنجليزي.

ومما جعله قويا في اللغة والتعبير نثرا أو شعرا، عمله الصحفي الذي كان ينعم النظر في الأدب الرفيع، فراقه الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي، وانطلاقه الواسع في عالم الخيال والتحليل والعمل المسرحي.

ترجمة جبرا إبراهيم جبرا:

يعتبر من أكثر الأدباء العرب انتاجا وتنوعا إذ عالج الرواية والشعر والنقد وخاصة الترجمة كما خدم الأدب في مؤسسات النشر.

قدم جبرا إبراهيم جبرا للقارئ العربي أبرز الكتاب الغربيين وعرف بالمدارس والمذاهب الأدبية الحديثة، ولعل ترجماته لشكسبير من أهم الترجمات العربية للكاتب البريطاني ، وكذلك ترجماته لعيون الأدب الغربي، مثل نقله لرواية الصخب و العنف التي نال عنها الكاتب الأميركي وليم فوكنر جائزة نوبل للآداب .ولا يقل أهمية عن ترجمة هذه الرواية ذلك التقديم الهام لها، ولولا هذا التقديم لوجد قراء العربية صعوبة كبيرة في فهمها. فأعمال جبرا الروائية يمكن أن تقدم صورة قوية الإيحاء للتعبير عن عمق ولوجه مأساة شعبه.

أما في الترجمة ، فمازال إلى اليوم جبرا إبراهيم جبرا من بين أفضل من ترجم لشكسبير اذ حافظ على جمالية النص الأصلية مع الخضوع لنواميس الكتابة في اللغة العربية كما ترجم الكثير من الكتب الغربية المهتمة بالتاريخ الشرقي مثل" الرمز الأسطورة "و"ما قبل الفلسفة ."

5-2. منهجية التحليل:

في محاولة لإسقاط الجانب النظري من نظريات وأساليب وتعريفات على الجزء التطبيقي، اخترنا 40 صورة بيانية متمثلة في الاستعارة والكناية والتشبيه في مسرحية عطيل "Othello" للكاتب "شكسبير" كعينات نقوم بتحليلها ونقدها وفق خطوات منهجية معينة تتخلص فيما يلي:

أول الخطوات تتمثل في انتقاء الصور البيانية والتعابير المجازية ومدى قدرة تأثيرها في الأسلوب بل والشعر الغنائي لشكسبير، وأهم هاته الصورة الاستعارات والتشابيه والكنايات، باعتبارها أساس البيان، والتي نجدها بكثرة في هاته المدونة وكذلك هي خاصية من خصائص الكتابة الشكسبيرية، ونقوم بعد ذلك بتطبيق أهم الأساليب والمناهج المذكورة

سابقا في تحليلها وتشريحها بغية الفصل بين الاستعمال الحرفي والبلاغي لها ومقارنة جميع الترجمات فيما بينها، وفي بعض الأحيان نقدها، والهدف من هذا كله هو محاولة فهم دلالات الصورة البيانية السطحية والعميقة "Surface and Deep Meaning " وتحديد أركان هاته التعابير المجازية من مستعار ومستعار له وأداة وقرينة جامعة بينهم.

ثاني الخطوات تنحصر في تحديد نوع هاته التعابير المجازية ونقصد هنا أنواع هاته الصورة البيانية منها استعارة أصلية، تصريحية أو مكنية ومن كناية عن صفة أو موصوف أو تشبيه بأنواعه، وقد تمت الاستعانة بالعديد من المراجع والموسوعات الحديثة التي تترجم اللغة الشكسبيرية إلى الانجليزية الحديثة بالإضافة للقواميس والمقالات العلمية وبعض المواقع الالكترونية.

ثالث الخطوات تتمثل في الموازنة بين الصور البيانية المختارة وطريقة ترجمتها إلى اللغة العربية، والتأكيد على مدى مطابقة هاته التعابير المجازية من ناحية المستوى الشكلي أو المضمون ويكون ذلك بالاعتماد على أساليب "فيني وداريلني" وكذلك أساليب "نيومارك" ومقارابات "Wilss" ، كما نلجأ في بعض الأحيان إلى تطعيم توجهاتنا النقدية ببعض الآراء لمنظرين ومختصين في مجال الترجمة على سبيل المثال "محمد عناني" و"انطوان برمان" و"نيدا" وغيرهما، وذلك كله انطلاقا من المنهج الذي تبنيناه ألا وهو المنهج المقارن التحليلي الذي يعتمد غالبا على النقل الحرفي ويرجع اختيارنا لهذا المنهج كأرضية لمعايرة ترجمة الصور البيانية في المسرحية إلى طبيعة ونوع الصور المختارة لنماذج الدراسة والتحليل، فهي في معظمها استعارات وتشبيهات وكنايات لذلك كان الخيار الأكثر ملائمة هي في نقلها نقلا حرفيا مباشرا كما يراه الكثير من الدارسين لهذا النوع من النصوص الشعرية، كما يعود إلى اعتقادنا بأنه إذا كانت هاته الصور البيانية هي في الأصل تعابير مجازية قديمة غير مألوفة فما المانع إذا من نقلها نقلا حرفيا مباشرا بكل ما تحمله من غاية وغموض إلى اللغة الهدف، وهذا ما عكف عليه المترجمون فمنهم من وفق ومنهم من اعتمد على المكافئ أو قوة الترجمة الحرة ومنهم من حذف لعديد الأسباب والتي سنراها من خلال النماذج المختارة.

وتتضمن هاته الموازنة بين الترجمات التأكد من مدى مطابقة الصور المترجمة للنص الأصل من حيث الجمالية والقوة البلاغية وخصوصية المتلقي العربي وما تحمله هاته الصور من دلالات مبطنة لذلك قمنا بتقديم الأمثلة في سياقها مرفقا إياها بشروح موجزة سواء كانت في اللغة الإنجليزية أو العربية وذلك لقوة وصعوبة فك شيفرات المعجم الشكسبيري، ثم قدمننا الترجمات المقترحة، كما اجتهدنا كلها منحت الفرصة في اقتراح بعض الترجمات والتي نضنها مناسبة، والقصد من ذلك أنها تؤدي المعنى بصورة أدق وتعكس شكل ورح الصورة البيانية الأصلية بطريقة أجمل.

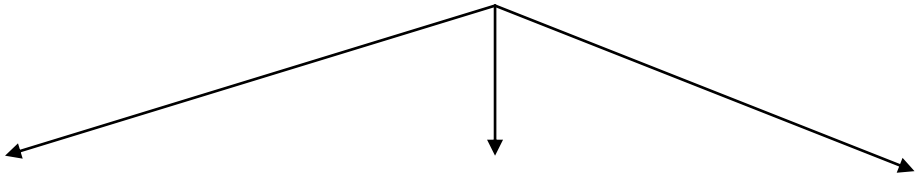
وأخيرا وبعد الإنتهاء من تحليل النماذج المنتقاة، سنقوم بعرض بعض الجداول نلخص فيها كل ما تطرقنا إليه بالدراسة من خلال التحليل والنقد، وكذلك سندرج جميع أساليب ومناهج الترجمة التي تبناها المترجمون ونشير إلى معدل تواتر هاته الأساليب ونسب استعمالها من طرف كل مترجم.

5-3.تحليل الترجمات ونقدها:

5-4-1. ترجمة الاستعارات:

النموذج الأول:

Iago : this not long after, but I will wear my heart upon my sleeve for daws to peck at : I'am not what I'am » (1.1 :07)



ترجمة: غازي جمال:	ترجمة: خليل مطران	ترجمة جبرا ابراهيم جبرا
سأعلق قلبي على كمي لتنقره الغربان" (22:1.1)	" لم ألبث أن أضع قلبي على ردن قميصي لتنقره الحدآت الخواطف، أنا غير ما يرى مني (15 :1،1)	"فلن يطول الزمان بي حتى ارتدي قلبي فوق ردني لينبش فيه كل غراب، أنا لست مـــا أنا" (1.1 : 463)

في هذا المقطع نجد أن الصورة البيانية المتضمنة هي الاستعارة المكنية وذلك في عبارة " wear my heart " فقد جاءت ترجمة غازي جمال ترجمة حرفية أي الترجمة المباشرة مقارنة بالأصل، وهي أقرب لأسلوب الترجمة كلمة بكلمة "word to word translaion" ونحن نقر بمزايا هذا النوع من الأساليب خصوصا إذا تعلق الأمر بترجمة نص أدبي مسرحي، فقد عمد غازي جمال إلى ترجمة "wear my heart" بعبارة " أعلق قلبي" وهي عبارة عن استعارة مكنية توحي بشدة مقته لعطيل، وقد تثير في ذهن القارئ العربي نوعا من الرهبة والتحدي.

أما خليل مطران فقد ترجم هاته الصورة البيانية معتمدا على طريقة الشرح والتفسير، فقد ترجم كلمة "sleevs" بعبارة "ردن" وهم كم القميص أي طرفه الواسع، وكلمة "Daws" بالحدآت، وهي نوع من الطيور والتي توصف بالغباء، وهي عبارات ذات استعمال قديم محاولا من خلالها إعطاء بعد مكافئ للنص الأصل، وهذا النوع من الأساليب يمتاز به خليل مطران باعتباره كاتبا قبل أن يكون مترجما، وقد أثنى على هذا الدكتور محمد عناني حين وصف مطران بأنه أحد المترجمين الذين حاولوا أن لا يحبسوا نص شكسبير في إحالات مرتبطة بزمن، لذلك حرره من جميع الإحالات، فجاءت ترجمته ترجمة شارحة تفسيرية وفي بعض الأحيان حرفية أعطت الصورة جمالها التي أرادها شكسبيرلكنها كانت أقل بلاغة من ترجمة غازي جمال الذي اعتمد على الحرفية المطلقة في نقل الصورة البيانية.

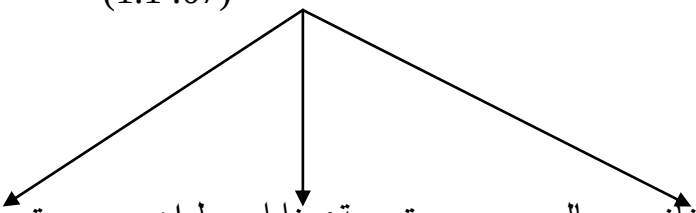
في حين جاءت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا معتمدة على أسلوب الترجمة المباشرة بالمعنى الذي يقصده فيني وداربلني، أي أنه يلتزم بحرفية النص الأصل ما دام ذلك متوافقا مع مقتضيات اللغة العربية، حيث إلتزم المترجم تقريبا بنفس الكلمات، أين ترجم كلمة "Daws" بالغراب وكلمة "wear" أرتدى، فكانت ترجمية مباشرة سلسة التزم فيها جبرا بالتراكيب والمفردات الأصلية وبالنقاط والفواصل كما هي في النص الأصل.

والتساؤل هنا، هل الترجمة الحرفية وفقت في إيصال المعنى الذي أراده المؤلف؟ حتى وإن كان للترجمة الحرفية مزايا وظيفية في إظهار البنية التركيبية للنص الأصل، وكذا احترام دلالة كلمات المؤلف، هل هاته الترجمات في هذا المقام هي فعلا احترام للأصل؟ خاصة إذا

تعلق الأمر بنص مسرحي أعدّ للمشاهدة لا للقراءة أين يبقى مجال التخيل مفتوحا أمام رؤية الجمهور ويبقى فكره كذلك ملتصقا بها محاولا منه فك لغزها وتفسيرها وبالتالي السهو عن عرض المسرحية المتتابع.

النموذج الثاني:

« Iago : Rouse him : make after him, posion his delight »
(1.1 :07)



ترجمة: غازي جمال	ترجمة: خليل مطران	ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا
"ايقضه دس السم في بهجته(22:1.1)	أيقظه من نومه ناوئ ذلك المغربي، دس السم في هناءته"(16:1.1)	أيقظه لاحقه، سمم هناءته (464:1.1)

أراد شكسبير عن طريق هاته الصورة المجازية رسم قيمة الحقد الذي يكنه ياقو لعطيل من خلال دس هذا الحقد في ذهن رودريقو أيضا، أين شبهه بالشيطان (ياقو) والهدف من كل هذا تحويل سعادة عطيل مع ديدمونة إلى جحيم.

نجد من خلال هاته الصورة البيانية والمتمثلة في الاستعارة أن غازي جمال قد اتبع أسلوب الترجمة الحرفية، من ناحية التراكيب اللغوية في ترجمة الكلمات الأصلية لكنه أضاف شيئا من التصرف ما يتوافق وذهنية المتلقي العربي، فقد ترجم كلمة "poison" والتي هي على صيغة الأمر في النص الأصلي بعبارة " دس السم" وهي صيغة مألوفة ولديها ما يقابلها في اللغة والثقافة العربية، هذه الإضافة الأمرية تطلبت إضافات لم تزد عن النص وإنما وضحته، وكلمة "Delight" والتي معناها قمة السعادة أو البهجة في النص الأصلي قد ترجمت بد "بهجة" وهي أيضا صيغة توحي بالهناء والسعاة.

أما خليل مطران فقد اعتمد على الترجمة الحرة المتصرفة في المقطع الأولي من النص حيث أدخل كلمة " المغربي" والتي لا توجد في المعنى الظاهر، حيث أحدث تصرفا في الترجمة انطلاقا من وضعية أخرى تعتبر مكافئة لها، أي أن التكافؤ في هذه الحالة هو تكافؤ في الوضعيات وليس في المعاني أو في التراكيب، فهناك بعض المعطيات الثقافية العنصرية في اللغة المتن يصعب نقلها بحذافيرها إلى اللغة المستهدفة، أما الجزء الثاني من المقطع وهو أساس الصورة البيانية والمتمثلة في الاستعارة، فقد عمد المترجم إلى استعمال نفس أسلوب الترجمة في المقطع الأول وهي الترجمة المكافئة حيث استعان بخلفية المتلقي العربي وذلك بعبارة "Poison" فلم يترجمها مثلا بـ "سمم" وإنما حولها إلى ما هو نابع عن الثقافة العربية باستخدام صيغة الأمر "دس السم" فكانت ترجمته مقبولة إلى حد كبير.

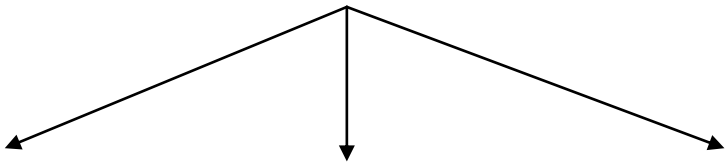
في حين عمد جبرا إبراهيم جبرا إلى أسلوب الترجمة المباشرة في ترجمة هاته الصورة البيانية، حيث ركز على فعل الأمر "Poison" وقام بحملة كما هو في اللغة العربية "سمم" وهنا حذف المشبه وترك قرينة تدل عليه وهي "هناءة" وهو على سبيل الاستعارة التصريحية، وقد كان هدف المترجم الانتقال من اللغة المتن إلى اللغة المستهدفة للحصول على نص صحيح من الناحيتين التراكيبية والدلالية وذلك عن طريق ما أقره "فيني وداربلني" بالتقيد بـ: الإجبارات اللسانية.

وما يلاحظ أن المترجمين قد حاولوا الحفاظ على جمال المعنى الأصلي دون أن تتعرض الترجمة إلى شيء من الضعف لأنهم اعتمدوا على توظيف استعارات ذات شعور وتركيب تراثي قريب من المتلقي العربي وهذا يدخل في إطار النظرية السوسيو ثقافية التي نادى بها "Newmark". وما يعادلها هاته الصورة البلاغية في الثقافة العربية هي: "دس السم في العسل" ← "سمّ بهجته".

النموذج الثالث:

« And, though he in a fertile climate dwell, Plague him with flies»

(1.1: 9)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
حتى لو أنه يرتع في جو خصيب أطعنه بالذباب" (22:1.1)	" اجهر بإسمة في الأسواق استشط على الفتاة بذبابة" (16:1.1)	" وإن يقم في أخصب أرض عذّبه بالذباب" (464:1.1)

أراد شكسبير من خلال هاته الصورة البيانية إزعاج عطيل ومضايقته وأن لا يهنأ له بال أبدا إلى درجة السأم.

جاءت ترجمة غازي جمال لهاته الاستعارة مفتقدة للمعنى وذلك بلجوءه إلى التصرف في الترجمة فكانت بعيدة كل البعد عن المعنى المراد، حيث اعتمد في نقله للاستعارة على المعنى الظاهر فترجم كلمة "Plague" بالطعن وهي بخلاف ما تعنيه في اللغة والثقافة سواء كانت عربية أو أجنبية والتي لها بعد ديني عربي وثقافي أجنبي وتعني "يبتلى" أما "كلمة "Flies" فهي بالفعل تعني " الذباب" في معناها الشكلي، أما ما توحيه من دلالة ومعنى مجازي هي: "أن ينغص عليه حياته" فكانت ترجمة باهتة.

أما خليل مطران فقد اعتمد على أسلوب الترجمة الحرة المتصرفة وذلك بإدخال بعض العبارات ذات الإيحاء العربي مثل: " أجهر، الأسواق، استشط" وهو أسلوب عادة ما نلجأ إليه عندما يكون المعنى غير موجود في اللغة الهدف، وبإدخال هاته التعابير، ضاعت الصورة البيانية المتمثلة في الاستعارة وضعفت معها قيمة الترجمة، وجاء التصرف سلبا مما أثر على وفاء المترجم للنص الأصل، وهذا التصرف لم يكن على حساب مستوى البنيات والتراكيب اللغوية فحسب، بل تجاوزها ليصل إلى مسار الأفكار والتعبير العادي عن هذه الأفكار من

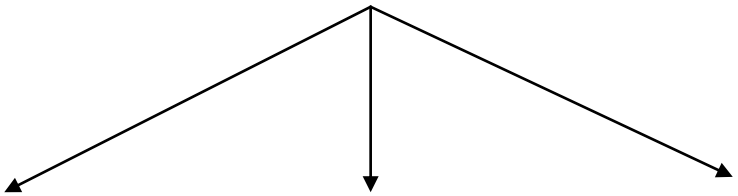
خلال صياغتها ضمن فترات، فعبارة "Plague him with flies" لا يمكن أبدا أن تترجم بـــ: " استشط على الفتاة بذبابة " ، فقد ضاعت الاستعارة وضاع معها المترجم.

في حين جاءت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ترجمة معتمدة على الأسلوب الحرفي في جل مقاطعها محاولة الحفاظ على نفس التراكيب اللغوية في النصين الأصل والهدف، أما بالنسبة للصورة البيانية والمتمثلة في "Plague" فقد وفق إلى حد ما في ترجمتها بـ: عذبة" ولكن أن تترجم "Flies" ترجمة حرفية بـ" الذباب" هنا فقدت الصورة المجازية بريقها، ووقعت في فخ الترجمة كلمة بكلمة وفي مثل هاته الحالات تكون النتيجة غالبا نوعا من المحاكاة اللاإرادية.

وما يمكن قوله أنه كان بإمكان المترجمين اللجوء إلى تراثنا الأدبي العربي في مثل هاته حالات أو وضعيات، فاللغة العربية تكتنز الكثير من التعابير المجازية والصور البيانية البارعة على سبيل المثال: " نغص عليه حياته" ما يجعلها تعبر عن أدق المعاني وأروعها وهذا ما أخفق فيه المترجمون.

النموذج الرابع:

« Even now, now, very now, an old black ram is tupping your white ewe »
(1.1:9)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا خليل جبرا
حذف المترجم كلية هذا المقطع (21:1.1)	"في هذه الدقيقة فحل عجوز أسود يغشي نعجتك البيضاء (17:1.1)	" الآن في هذه اللحظة عينها ثمة كبش أسود كبير يطأ زوجتك البيضاء (464:1.1)

Meaning : Othello and desdemona are making love.

يقدم شكسبير في هاته الصورة البيانية والمتمثلة في الاستعارة عطيل وديدمونة في وضعية جنسية وحميمة، مشبها عطيل بكبش أسود يمارس الجنس مع امرأة بيضاء وهو تعبير استعاري فيه تصوير حيواني بهيمي ليسخط بريانسيو ويزيد من غضب على عطيل.

في هذا المثال ذي المنحى الأخلاقي الثقافي المتعلق بطبيعة المجتمع العربي وديانته قام المترجم غازي جمال بحذف هذا المقطع ولم يلجأ إلى التصرف في الترجمة وهنا ضاعت أمانة الترجمة والمترجم.

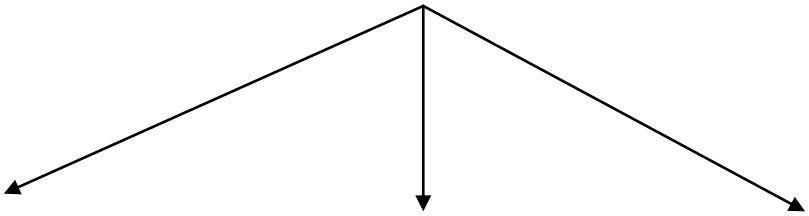
أما خليل مطران، فنجد أنه اتبع أسلوب الترجمة المباشرة في ترجمة الكلمات الأصلية فكلمة "ram" ترجمت بـ" فحل" وهنا اعتمد على طريقة التفسير والشرح وهي في نظرنا ترجمة صحيحة لأن كلمة الفحل في الثقافة الأصل هي الكبش، كما احترم ترجمة كلمة "tupping" باستعمال ألفاظ دينية أقل خدشا للحياء ومتمثلة في كلمة " يغشى" والظاهر أنه تطلب منه حسا وتفاعلا خاصا مع النص الأصلي حتى وصل إلى معانيه الخفية والضمنية، من هنا ظهرت الصورة المجازية في أحسن رواق حافظت على بريقها في اللغتين الهدف والمصدر.

في حين جاءت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا مماثلة تقريبا لترجمة مطران عدا كلمة " فحل" والتي استبدلت بكلمة " كبش" وبالتالي حافظت على نفس الدلالة، أما بالنسبة لعبارة "tupping" فقد ترجمت بـ "يطأ" وهي كذلك مناسبة باعتبارها تكافؤ ثقافة المتلقي، وهنا إلتزم المترجم تقريبا بنفس التراكيب والمفردات الأصلية، وكذلك بالنقاط والفواصل كما هي في النص الأصل، وعلاوة على ذلك يطبق المترجم مفهوم زمن ودلالة العبارات، فهو ينقل الاستمرارية في الفعل الأصلي "tupping" دون الإضطرار إلى استخدام تركيب مطول، فجاءت الصورة البيانية المتمثلة في الاستعارة واضحة وجميلة جمال الأسلوب.

وحقيقة، كان من الضروري على المترجمين تحديد سياق هذا النوع من النصوص واكتساب مهارة التأويل والتفسير اللذان يعتبران عاملان فلسفيان وإدراكيان يكتملان بوجود الحس النظري لدى المترجم، فيصبحان مفيدان في إلقاء الضوء على النصوص.

النموذج الخامس:

« Awake the snorting citizens with the bell, or else the devil will make a grandsire of you, Arize, I say (9 :1.1)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"ايقظوا الصافرات، وإلا جعل منك الشيطان جدا" (23:1.1)	"أيقظ على قرع الجرس أهل المدينة النائمين إلا استولدلك الشيطان حفيدا" (17:1.1)	"ايقظ بالناقوس المواطنين الغاطين في نومهم، وإلا جعل الشيطان جدا منك"(465:1.1)

Meaning: Desdamona will become pregnant with Othello's child.

ما أراد شكسبير تصويره من خلال هاته الصورة المجازية هو أن ديدمونة ستصبح حامل بطفل عطيل الذي صور على أنه شيطان وشر على عائلة بربانسيو، مما يزيد غضب والداها عليه الذي سيصبح جدا.

نجد أن ترجمة غازي جمال لهاته الصورة البيانية والمتمثلة في الاستعارة في عبارة "the devil will make" أتت ذات تصرف بديع قدّم وأخر في التراكيب مقارنة مع الجملة الأصلية، فالصورة البيانية جاءت بديعة في" وإلا جعل منك الشيطان جدا" ← " will make a grandsire " حيث شبه عطيل بالشيطان الذي سيكون له ولد وحذف المشبه وهو " عطيل" وترك قرينة تدل عليه "devil" ، فكانت على سبيل الاستعارة التصريحية، فالتصرف هنا جاء ليعوض دلالة غير موجودة في اللغة المستهدفة لأن هناك بعض المعطيات الثقافية في اللغة المتن يصعب نقلها بحذافيرها إلى اللغة المستهدفة وذلك إما بسبب عدم وجودها إطلاقا في ثقافة اللغة المنقول إليها، أو لمنافاتها آداب وتقاليد وخصوصية متكلمي هذه اللغة، وهذا ما عمد إليه المترجم في إبراز هذه الصورة الاستعارية.

أما خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا فقد اعتمدا في ترجمة هاته الصورة الاستعارية على الحرفية المباشرة بالمقارنة مع الجملة الأصلية فاللغة الإنجليزية بصفة عامة ولغة شكسبير بصفة خاصة قوية الايحاء وشديدة التعلق بالسياق العام للنص، وعابقة بالتصوير المحيي للكلمات، لذلك من المهم على المترجم أن يستشعر هذه النقاط تجاه النص الإنجليزي، ليحسن نقله إلى اللغة العربية خاصة وأنه سيعرض على جمهور ينتظر منه أن يخطف المعاني وهي طائرة، فحتى إذا قرر المترجم انتهاج ترجمة حرفية مباشرة فمن المفروض أن يضفي عليها لمسة ذكاء، ولا يكتفي بالحرفية العمياء، ففي هذا المقطع الاستعاري المعتمد على أسلوب الترجمة الحرفية:

« The devil will make a grandsire of you»

" وإلا استولدك الشيطان حفيدا "

" وإلا جعل الشيطان جدا منك "

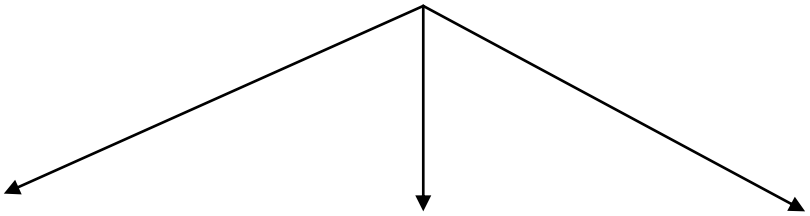
رغم الاختلاف بين لفظ جد وحفيد إلا أنها ترجمات متوازنة رغم حرفيتها من تقديم وتأخير في التراكيب، وهدف هذا الأسلوب أو النوع من الترجمة الحصول على نص صحيح من الناحيتين التراكيبية والدلالية.

والفرق بين هاتين الترجمتين هو أن خليل مطران قام بترجمة نفس العبارة بـ" جدا " وهذا نوع من التصرف أحدث ترجمة متوازنة من حيث شحنة المعنى، وقوته وفي الوقت ذاته نلاحظ أن خليل مطران فقد أحسن في خلق مكافئ لهاته الاستعارة بترجمة لكلمة " will make" بـ "استولدك" فكانت ترجمة متصرفة لحد ما.

وكخلاصة لهذا التحليل، نستنتج أن المترجمين قد وفقوا فيما أراد شكسبير تصويره وتشبيه لعطيل بالشيطان جزاء العمل الذي قام به، فكانت الترجمات إبداعية متميزة إلى حد كبير.

النموذج السادس:

« I must show out a flag and sign of love. Which is indeed but sign that you shall surely find him » (13 :1.1)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"أراني مرغما على أن أظهر له الولاء وأحمل له اللواء (25:1,1)	أظهر له أولاء، على أنها تلائم لا شيء فيها غير الظاهر (19:1.1)	"لابد لي لضرورة عيشي الراهن أن أرفع علما للحب وإشارة له وهما حقا إلا إشارة للتأكد من العثور عليه" (467:1.1)

أراد شكسبير من خلال هاته الاستعارة تصوير قمة الخداع والنفاق الذي يتمتع به ياغو ومحاولة الظهور بمظهر المخلص لعطيل وبالتالي يقوده إلى حتفه.

لقد نقل المترجم غازي جمال هذه الصورة الاستعارية والمتمثلة في صورة النفاق والخداع بالاعتماد على أسلوب الاقتباس والتصرف الذي أدخله بتعويض كلمة "flag" بـــ:" الولاء" كما أنه أبدع في ترجمة الصورة المستعارة " Sign of love " والتي قوبلت بـ " أظهر له الولاء" ، حيث تولد نوع من الجناس الناقص في كلمتي " الولاء" و " اللواء"، وهنا تظهر براعة المترجم جلية في اعتماد أسلوب النقل الغير المباشر وربما كذلك البعد كان التركيب اللغوي الأصلي "SVO" وتبني نظام خصائص اللغة العربية، فكانت النتيجة نقلا جميلا للصورة البيانية الأصلية بعيدا كل البعد عن الركاكة وثقل الأسلوب.

أما ترجمة خليل مطران لهاته الاستعارة، فقد جاءت في شقها الأول معتمدة على أسلوب الاقتباس في نقل عبارة "show out of flag" والتي ترجمت بـ: " أظهر له الولاء"، وهي نفس الترجمة التي اعتمدها غازي جمال، أما الشطر الثاني فقد اكتفى بنقل مطابق

للمعنى في أسلوب ركيك مبني على بعض الإضافات المثقلة والمتمثلة في " علي أنها علائم لا شيء فيها غير الظاهر" والتي أثرت سلبا على الوفاء لمعنى النص الأصل، كما جاءت الترجمية حرفية تفسيرية مضحية بالصورة البيانية المتأرجحة بين القوة والغموض والبغض التي توحي بها صورة ياغو في المقطع الأول.

أما ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لهاته الصورة البيانية فتظهر نوع من الركاكة، حيث اعتمد على أسلوب الترجمة المباشرة التفسيرية في جل المقطع، وهنا ضاعت الصورة الاستعارية وضاع معها المعنى الذي صور في النص الأصل، وهنا ينصح فيني وداربلني المترجم حين يستعمل هذا النوع من الأساليب ويجد في النتيجة أن الترجمة غير مقبولة، فعليه اللجوء إلى الترجمة المتصرفة أو الملتوية ويقصد "بترجمة غير مقبولة" أن الرسالة الناتجة عن هذا الأسلوب إما أنها:

-تعطي معنى آخر.

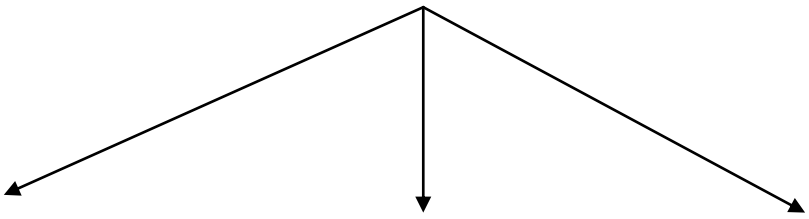
-ركيكة أو غير واردة لأسباب بنيوية.

-تتنافى ومتالسانية اللغة المستهدفة أو أجوائها اللسانية.

-تقع في مستوى مختلف من مستويات اللغة (فيني داريلني، تر: إنعام بيوض:49)

النموذج السابع:

«Virttue ! tis in ourseleves that we are thus or thus. Our bodies are our gradens, to the which our wills are gradeners » (1.3:39)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
" إما أن نكون هذا أو هذا أجسامنا حدائقنا	" نحن الذين بإرادتنا نكون كذا أو كذا، أجسامنا ومشيئاتنا	" إنما نحن في أنفسنا نكون كذا أو كذا أجسامنا بساتيننا

وإرادتنا بسانيوها" بستانيون" (40:3.1) والبستانيون فيها إرادتنا"
(34:3.1) (487:3.1)

Meaning: Our will can overpower our emotions.

تظهر الصورة المجازية والمتمثلة في الاستعارة أن الإنسان مسؤول عن سلوكه وليس عبدا لعواطفه ولا عبدا لأي كان، وبإرادته يستطيع أن يكون كذا وكذا، فالعواطف والنزوات يمكن التحكم والتغلب عليها.

نلاحظ أن غازي جمال اعتمد على الترجمة الحرفية في نقل هاته الصورة البيانية، والمتمثلة في "Our badies are our gradens" وهي صورة استعارية شبه بها الجسم بالحديقة وبالتالي فهي محاولة لترجمة حرفية، هذا لأن مفردات المعجم متشابهة بين الأصل والترجمة، حتى نلاحظ أنه اتبع أسلوب الترجمة كلمة بكلمة، وحتى الفواصل والروابط، هذا ما جعلها ترجمة غير مبدعة إن لم نقل جافة وباهتة.

في حين أن المترجم خليل مطران اعتمد على أسلوب التصرف في نقل هاته الصورة البيانية، فقد حاول أن ينقل هذا التصوير عن طريق إدراج لفظة "مشيئاتنا" وهي عبارة ذات دلالة وخصوصية عربية وحتى ذات بعد ديني، لكن قد وقع في فخ الترجمة الحرفية في الجزء الثاني من المقطع، لأن فكرة المشيئة" our wills " بيد الله سبحانه وتعالى، هنا وقع في مصيدة النص الأصلي الذي لا يعترف بأن هناك قدر ومكتوب.

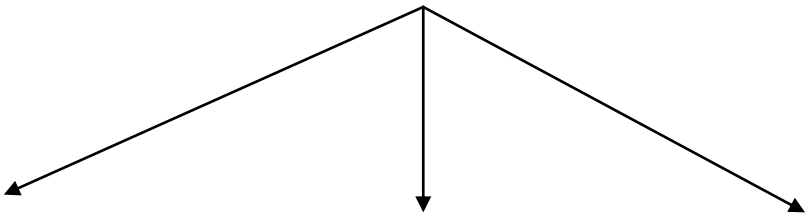
أتت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا على نحو من التفسير والشرح مع زيادة في التكييف فالاستعارة في هذا المقطع "Our bodies are our gradens" واضحة لكن التصرف في النص الهدف جعلها شبه باهتة فقد حاول استخدام ما هو مقابل لهذه العبارة في اللغة العربية لأن ترجمت كلمة بكلمة مع بعض الإطناب المتمثل في –بساتيننا، البستانيون– لا يفيد المعنى المقصود ولا العبارة في حد ذاتها، ورغم أنه حاول اعتماد أسلوب التكييف في نقل هاته الصورة البيانية إلا أنه أفضى إلى نص لا يفي بالمعنى الذي تضمنه النص الأصلي.

إذن ما نستنتجه من هاته التحليلات هو أن أهم ما يجب أخذه يعني الاعتبار هو تحقيق تكافؤ وتصرف في وزن الكلمات بين اللغة الأصل واللغة الهدف وليس في عددها، فكما رأينا فإن الإتيان بنفس الكلمات من حيث المعجم والتساوي في العدد لدى الترجمة من الإنجليزية إلى العربية يعطينا تكافؤ مختلا من حيث المعنى، وعلى المترجم أن يسعى إلى تحقيق هذا التكافؤ من خلال ترجمت حرفية أو غيرها، فهي أحيانا لا تكفي لاستبقاء شروط هذا التكافؤ أو التصرف، وأحيانا أخرى تكون كافية لجعل المتلقي للمسرحية أو العمل المسحري يتلقف المعنى ويتأثر به تماما كمتلقيها الأصلي.

لذلك كان من المفروض أن تكون الترجمة: "نواصينا بيد خالقها" رغم أن هذا يعد تصرفا ويدخل في خانة أمانة المترجم للنص الأصل، إلا أن النص موجه إلى قارئ أو متلقي عربي ذي مرجعية دينية يجب مراعاتها وعدم إغفالها.

النموذج الثامن:

« If the blance of our lives had not one scale of reason to poise another sensuality, the blood and baseness of natures would conduct to most preposterous conclusions » (39: 1.3)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"ثم أنه لو لم تكن في ميزان حياتنا كفة من العقل لتقابل كفة الشهوة لأصبحت خساسة طبائعنا إلى أقبح النتائج".	" ثم أنه لو لم تكن في ميزان أعمارنا كفة من العقل لمعادلة كفة الشهوة لكانت خسة طبائعنا تدفعنا إلى أوخم	"فإذا لم تكن في ميزان حياتنا كفة واحدة للعقل توازن كفة الشهوة فإن حقارات الدم في طبيعتنا تؤدي بنا إلى أشنع النتائج."

(43:3.1) العواقب." (40:3.1) (487:3.1)

Meaning: Without our reason, our emotions and passions would wreak havoc.

تظهر الصورة الاستعارية في جملة "Scale of reason" وهي تجسيد الصورة العقل الذي هو زمام الشهوة، فشكسبير أراد أن يصور العقل بالميزان الذي يرجع كفة العقل دائما على كفة الشهوات والأحاسيس والانفعالات.

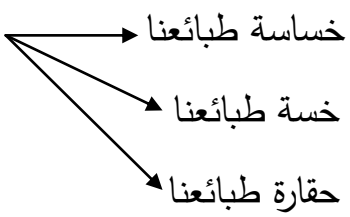
إذا ما عدنا إلى تعريف الترجمة المباشرة أو الترجمة كلمة بكلمة كما عرفها كل من "wilss" وفيني وداريلني على أنها تتبع نظام القواعد التراكيبية الموجودة في اللغة المستهدفة مع حفاظها أيضا على التكافؤ الدلالي بين الأجزاء النصية للغة المتن واللغة المستهدفة، فيمكننا أذن أن نسقط هذا التعريف على مقطعنا الاستعاري، فالنصوص أو الترجمات الثلاثة جاءت على قدر تام من الترجمة المباشرة أو بالأحرى الترجمة كلمة بكلمة محافظة على التكافؤ الدلالي بيت ا جزاء اللغة المتن واللغة المستهدفة، فالصورة البيانية والمتمثلة في الاستعارة تظهر جلية في عبارة «Balence of our lives » و «Scale of reason »، حيث شبه عقل الإنسان بالميزان الحسي الذي نستعمله في ترجيح المقادير، وما قابلها من ترجمة كان:

Sale of reason ← كفة من العقل

كفة من العقل

كفة واحدة من العقل

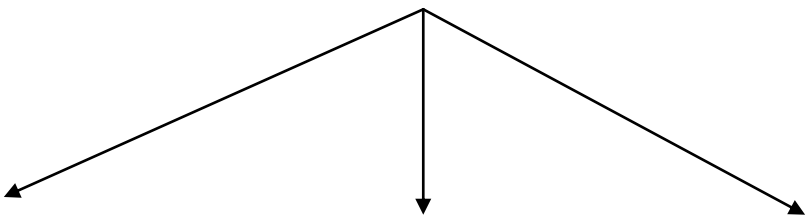
فالترجمات الثلاثة جاءت متماثلة لحد اعتبارها ترجمة واحدة، وهذا يرجح اعتماد نفس الأسلوب في الترجمة، كذلك حاول المترجمون استعمال كلمات وعبارات تكون مكافئة وذات مستوى دلالي راقي في ترجمة الأسلوب الشكسبيري فمثلا كلمة:



فهي عبارات ذات مدلول عالي تكافئ نفس الايقاع في النص الأصل، لكن رغم حمل الأسلوب الشكسبيري المترجمون على استعمال مثل هذه العبارات تبقى صعبة الفهم أو الاستيعاب خاصة لدى المتلقي العربي الذي تشبع وهذب نفسه بالسمات العلى وما العقل إلا للتمييز بين الحق والباطل، ليس كما استعاره شكسبير على أن الوحيد الذي يتحكم في طباع الناس، فحسبه لا روح ولا شعور قادر على التحكم في شهوة الإنسان، وبالتالي بهذه الحرفية التي حافظت بقدر كبير على الصورة المجازية، يحتاج القارئ إلى نوع من التحليل والتفسير والذي يكون عادة على عاتق المترجم أو المخرج، أما في حلات خاصة مثل هذا المقطع يترك عبئ التفسير على عاتق المتلقي نفسه إما نتيجة اغفال المترجم لذلك أو نتيجة تعمده استعمال أسلوب الترجمة المباشرة وبالتالي عدم التفسير لأغراض محددة ومن بين هذه الأعراض أن تكون المسرحية المترجمة موجهة للقراءة فقط وليس للعرض لأن عملية التفسير تستحيل أثناء عرض المسرحية لأنها تتطلب وقتا للتفكير والتحليل وكذلك تركيزا لشمل كل سياق النص المسرحي الزماني والاجتماعي والثقافي والعقائدي...

النموذج التاسع:

« Let us be conjunctive in our revenge against him : if thou canst cuckold him thou dost thyself a pleasure, me a sport » (3.1 :41)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"فلنتحد في انتقامنا منه	" فلنجمع ثأرينا وإن استطعت	"فلنتآزر معا في انتقامنا منه

حذف المقطع الثاني " أن تدنس عرضه كان ذلك فإذا استعطت أن تركب له (44:3.1) لك سرورا وكان لي تفكمة." قرونا، أوجدت لنفسك متعة (488:3.1) ولهوا لي". (488:3.1)

Meaning: In this metaphor, Iago derives pleasure from tormenting Othello and driving him to murder.

يصور شكسبير في هاته الاستعارة شخصية ياغو الضعيفة النقمة على عطيل، فبالنسبة له نيل السعادة والمتعة ليس عن طريق ايصال السعادة للآخرين أو تحقيق نصر ومجد وإنما عن طريق جعل الآخرين يعانون.

فبينما أحجم غازي جمال عن ترجمة هذه الصورة البيانية لعديد الاعتبارات والتي نعتقد أنها ثقافي ديني عقائدي، قام خليل مطران باعتماد أسلوب المحاكاة مستخدما عبارة " تدنس" ← "cuckold" وهي كلمة ذات إيحاء ودلالة أخلاقية ثقافية، كما أدخل عنصرا جديدا لم تفصح عنه الجملة الإنجليزية وإنما انطوت عليه وهو " تفكهة "pleasure" وذلك لاعتبارات أسلوبية وجمالية وقصد التوفيق بين المعنى والصورة البلاغية، وكذلك كلمة "sport" الذي اعتمد في ترجمتها على أسلوب التطويع، حيث رأى أن الترجمة المباشرة أو الترجمة الإبدالية تعطينا ترجمة غير مرضية والتي قد تكون صحيحة من الناحية التراكيبية لكنها تتنافى وسليقة اللغة المستهدفة. فالاستعارة هنا كانت جد بليغة في عبارة " تدنس العرض" حيث شبه العرض بإنسان يدنس أو يلطخ شيء مادي، فكانت ترجمة إبداعية حافظ من خلالها على ضلال المعنى الذي أراده شكسبير.

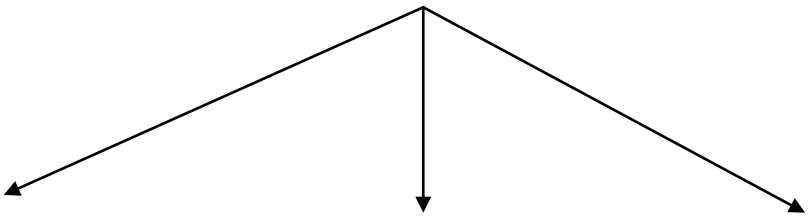
أما جبرا إبراهيم جبرا فقد اعتمد أسلوب الترجمة الحرة ونقصد هنا التصرف الي اعتبره فيني وداربلني الحد الأقصى للترجمة، فهو ينطبق على حالات تكون فيها الوضعية المشار إليها في النص الأصل غير متواجدة في اللغة المستهدفة، والتي ينبغي إحداثها انطلاقا من وضعية أخرى تعتبر مكافئة لها، فقد اعتمد المترجم على ألفاظ ذات ايحاء قوي في اللغة الهدف تمثلت في : "let us be conjunctive" ← " فلنتآزر".

أما الصورة الاستعارية والمتمثلة في "cuckold him" فقد ترجمها بـــــ" أن تركب له قرونا" وهي عبارة عن استعارة أين شبه الإنسان بالحيوان الذي لديه قرونا، وترك قرينة تدل عليه وهي " القرن" فكانت الصورة البلاغية ذات عمق وأثر بليغ هدفها نيل سعادة ياقو عن طريق جعل عطيل يتألم انتقاما منه.

والمهم في ترجمة النص المسرحي المعد للعرض أن يصل معناه كاملا وبالتالي أثره على المتلقي يكون أبلغ لا على حساب الشكل ومفرداته.

النموذج العاشر:

« I hate the Moor: and it thought abroad, that twixt my sheets. He has done my office » (3.1 :43)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"أنا أكره المغربي حذف المقطع الثاني. لأنه أعلى مني منصبا".	" أنا أمقت المغربي ويظن الجمهور أنه أعلى منصبي من لحافي. "	" أني أكره المغربي، لقد دار بين الناس أنه بين شراشفي أدى مهمتي."
(45:3.1)	(42:3.1)	(488:3.1)

Meaning: Iago in this metaphor hates Othello because he thinks he has had an affair with his life.

الاستعارة في هذه الجملة مضمنة في عبارة "has done my office" وهي تجسيد لنقص ذكورة ياقو، لأن عطيل قد طن أنه مارس الجنس مع زوجة ياقو من قبل، ومجرد التفكير أن عطيل يمارس الجنس مع زوجته ديدمونة وأن زوجة ياقو غير راضية عنه، يدفعه للغضب إلى درجة السخط والانتقام من عطيل.

إذا أخذنا ترجمة غازي جمال وصنفناها على أنها ترجمة متصرفة، خاصة في جزئها الثاني، حيث غير معنى الجملة الأصل وحرفها عن ما تحمله من دلالات وإيحاءات، لا ندري أهذا عن قصد أم أنه لم يفهم المعنى، فالصورة الاستعارية المستعملة في عبارة " he has done my office" لا تحمل دلالة "المنصب" بالمعنى الجلي أو الظاهر الذي نعرفه، بل تحمل دلالة الوظيفة والقدرة الجنسية لزّوج بالنسبة لـ "ياقو"، فأصبح المعنى بالنسبة للمترجم كأنه تحديد للمراتب أو المناصب ولكن المعنى بطبيعة الحال غير ذلك وسياق النص يساعد كثيرا على تحديد المعاني والدلالات، كما نجد أن المترجم أغفل وحذف ترجمة القرينة الاستعارية الدالة على هاته الصورة المجازية وفي ذلك في عبارة "It is thought abroad" والتي تحمل دلالة الإشاعة والتهويل على أن ذكورة عطيل أكبر من ذكورة ياقو، وهنا ضاعت الصورة البلاغية.

أما خليل مطران فقد حاول أن يترجم هاته الصورة البيانية مستعملا أسلوب التطويع، حيث قام بترجمت عبارة "It is thought abroad" بـ" الجمهور" وهي قرينة دالة على ذكورة عطيل، وكذلك عبارة « has done my office » بـ " أعلى منصب من تحت لحافي" حيث قام فيها بتقديم وتأخير للتراكيب قصد إيضاح المعنى الخفي لهاته الاستعارة، وهنا يكمن موطن الغموض لدى المتلقي العربي خاصة إذا كان مشاهدا، فهذه الصورة المجازية رغم محاولته إعطائها بعدا دلاليا بسبب عدم وجود مكافئ لها في ثقافة اللغة المنقول إليها أو لمنافاتها آداب وتقاليد متكلمي هذه اللغة، إلا أنها غير مهضومة لو قارناها بالنص الأصل، وما يكمن قوله أنها لم ترقى لمستوى الاستعارة في اللغة المتن.

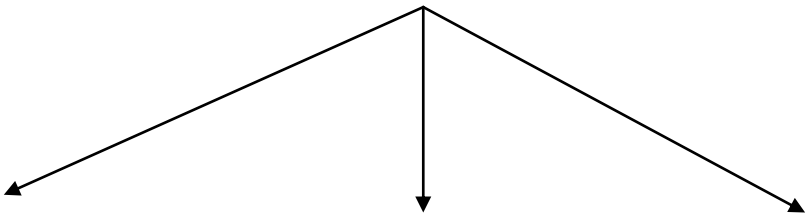
في حين جاءت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا معتمدة على أسلوب الترجمة المباشرة أي الترجمة كلمة بكلمة ملتزما بتراكيب ومفردات اللغة الأصل وبالنقاط والفواصل كما هي في النص الأصل، وعلاوة على ذلك طبق مفهوم زمن العبارة في اختياره للتركيب « he has done» ← وتقابلها " أدى"، فهي صيغة الفعل الماضي كذلك عبارة « and it is thought abroud » والتي عمد إلى ترجمتها بـ" لقد دار بين الناس" وهي كذلك ترجمة مباشرة أدت

المعنى المراد، لكن الصورة البيانية والمتمثلة في "my office" والتي ترجمت بـ " أدى مهمته" كانت عبارة عن ترجمة متصرفة أحدثت انطلاقا من وضعية أخرى تعتبر مكافئة لها، فهذه الصورة الاستعارية تنطوي على الكثير من المحرمات، والأبعاد الأخلاقية في ثقافة المتكلمين باللغة العربية ولها إيحاءات تقترب من الفسق –إن لم تلازمه– في حين أن الترجمة المتصرفة لهذا المقطع " أدى مهمته" تعطينا مدلولا يتفق مع مفهوم العلاقات الجنسية القائمة بين أفراد المجتمع العربي، وتبقى حتى حدود اللياقة الأدبية المتعارف عليها في ثقافتنا (إنعام بيوض، 118:2003).

كذلك نجد أنه رغم الاغفالات والتصرف الذي قام به جبرا إبراهيم سواء عن قصد أو غير قصد إلا أن ترجمته كفلت وضعية مألوفة لدى الجمهور بحيث يفهمها وهي "طائرة".

النموذج الحادي عشر:

« After some time, to abuse Othello ear/that he is too familiar with his wife » (3.1 :43)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"يجب أن أخدع أذن عطيل فألمح إليه أن كاسيو على علاقة بزوجته."	"خير وسيلة فيما أظن أن أخذ بمخادعة أذن عطيل فألقى فيها كلمة بمعنى أن كاسيو شديد التقرب من امرأته"	"بعد قليل، سأخدع أذن عطيل بأن الكلفة بين كاسيو وبين زوجته مرفوعة بأكثر مما ينبغي."
(45:3.1)	(43:3.1)	(449:3.1)

ما أراد شكسبير تصويره من خلال هاته الصورة المجازية والمتمثلة في الاستعارة هو أن ياقو سيخبر عطيل أن كاسيو على علاقة بزوجته، فمجرد سماع عطيل أن زوجته تخونه

سيدمره ويعذبه، فالاستعارة والمتمثلة في عبارة "to abuse Othello’s ear" ترمي إلى إصابة رأسين عن رمية واحدة، أولا ينتقيم ياقو من عطيل لأنه كان على علاقة مع زوجته، وذلك بإتهامه أن زوجته تخونه مع كاسيو وثانيا عوض أن يظن عطيل أن ياقو محرض وواش فيعتبره على أنه صديق مقرب منه.

قام غازي جمال بانتهاج أسلوب التصرف في ترجمة هاته الصورة البيانية الاستعارية والتي نجدها في عبارة "to abuse Othello’s ear" ← "أخدع أذن عطيل"، حيث شبه الأذن بإنسان الذي يخدع وحذف المشبه به وهو الإنسان وترك قرينة تدل عليه وهو الخداع وكانت على سبيل الاستعارة المكنية، كذلك قام بالتصرف في المعنى بإضافة كلمة "Cassio" والتي كانت في الأصل "He" ، كذلك ترجم كلمة "Familiar" بـ " علاقة" رغم أنه من الصعب أن تكون هذه المعاني مفهومة بمجرد قولها في لغتها الأصل لأن فهمها يحتاج إلى نوع من التصرف والإضافة لأغراض محددة مثل كلمة "فألمح" والتي لا يوجد لها أصل في اللغة المتن، فالصعوبات الجمة التي تنطوي عليها الترجمة الشعرية في أكثر من موضع تحسم اللجوء إلى أسلوب التصرف من أجل الحفاظ على النكهة الأصلية في صورة وقالب جديدين ومختلفين فالشعر الشكسبيري يدعو قارئه إلى فضاءات حميمية ويشركه في خيالاته المباحة والمستشفة، وكذلك هو أيضا صوت وإيقاع وقافية وبحور ورنين داخلي، وتبقى ترجمته أمرا مستعصيا على المترجم الي تعوزه الرؤيا الشعرية والنفس الشعري. (م، ن212:).

ومن هذا كله كان لابد للمترجم غازي جمال التصرف، فكانت النتيجة نقلا جميلا للصورة الأدبية بعيدا كل البعد عن الركالة وثقل الأسلوب.

أما خليل مطران فقد اعتمد في ترجمة هاته الاستعارة على طريقة الشرح فكانت ترجمة عريضة وطويلة تفسيرية شارحة موجهة للقراءة بعيدة كل البعد عن العرض المسرحي فالصورة البيانية المتمثلة في "to abuse Othello’s ear" كانت ← " خير وسيلة فيما أظن أن أخذ بمخادعة أذن عطيل " فهي تصرف وزيادة عن المعنى الذي أراده شكسبير حيث فقدت الصورة البيانية بريقها وحملت شيئا من الركاكة والفتور، كذلك التصرف في المعنى في

الشطر الثاني من البيت بإضافة " فألقي فيها كلمة بمعنى أن كاسيو" والتي لا يوجد لها أصل في اللغة المتن، مما أفقد النص الكثير من صداه خصوصا أنه موجه للعرض على خشبة المسرح.

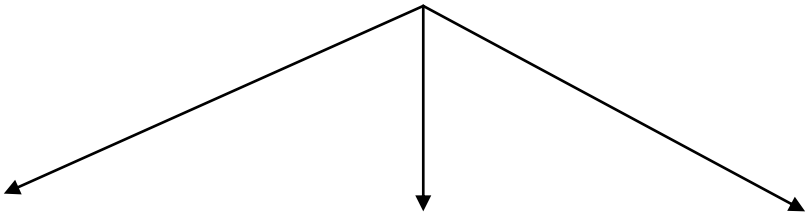
نفس العمل قام به جبرا إبراهيم جبرا الذي اعتمد كذلك على طريقة أسلوب التصرف في نقل هاته الصورة البيانية فالمقطع الأول كان عبارة عن ترجمة مباشرة للاستعارة حيث كتب " بعد قليل سأخدع أذن عطيل"، لكن في الجزء الثاني من هذا المقطع تصرف كلية في نقل هذه الصورة حتى أنه قام بإضافات على حساب النص المتن مما أفقده رونقه وأصالته.

من هنا نستنتج أن المسرحية في ذهن المخرج تترجم لتمثل، لذلك تكون في أغلب الأحيان اقتباسا من الأصل وبالتالي فهي تشكل ميدانا خصبا لاستعمال أسلوب التصرف وكما يقول جورج مونان: "قبل أن تكون الترجمة المسرحية أمينة في نقل المفردات والنحو والتراكيب وحتى أسلوب كل جملة مهما كانت أهميتها، يجب أن تتوجه أمانتها قبل كل شيء إلى النجاح الجماهيري الذي حقيقته في بلدها الأصلي، فعلى المترجم المسرحي أن يترجم القيمة المسرحية المحضة قبل أن يهتم بإضفاء القيمة الأدبية أو الشعرية، وفي الحال تنازع مسرحية ما لهاتين القيمتين، يجب تفضيل الأول عن الثانية، ويضيف بأن هذا ما يفسر لجوء مترجم العمل المسرحي– الذي يسمى غالبا بالمتصرف أو المقتبس– إلى استعمال أساليب الترجمة الأكثر حرية تجاه النص والتي يسميها فيني وداربلني الابدال والتطويع وخاصة التكافؤ والتصرف، ذلك لأنه لا يترجم جملا وفقرات فحسب بل يترجم سياقات ووضعيات تجعل المتلقي يفهمها وهي طائرة، وتضعه على أهبة الضحك أو البكاء، ونكهة المسرحية تعتمد على بعض الأمور التي يصعب إيجاد معامل أهميتها وعلى بعض التفاصيل التي تبدو طفيفة، بيد أن الاخفاق في ترجمتها يجعل النص يفقد الكثير من صداه على خشبة المسرح (م.ن: 123).

وتبقى الترجمة المسرحية الحقيقية في نظر مونان هي ما يسميه بذلك النوع الصعب من الترجمة –التصرف (traduction-Adapation).

النموذج الثاني عشر:

« Divinity of hell; When devil with the blackest sins put on, they do suggest at first heavenly shows, As I do now. » (2 .3 : 83)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"يا آلهة الجحيم متى أراد الشيطان القيام بأخبث الخطايا صورها في البدء أجمل الصور كما أفعل الآن" (2-3: 73)	" يا آلهة سقر متى أراد الزبانية الايعاز بأشنع الخطايا صورها في المبدأ بأبدع الصور السماوية كما أفعل الآن". (57 :3.2)	"إنه لا هوت الجحيم فالشياطين إذ تدفع المرء إلى خطايا، إنما تغريه أولا بظاهر سماوية كما أفعل الآن." (517-516 :3.2)

Meaning: Evil people achieve their evil stratagems by appearing to be kind.

1-الزبانية: هم خزنة جهنم وهو من الملائكة مهمتهم دفع أهل النار إليها.

2-اللاهوت: هنا الجدل الديني حول الخير والشر، ياقو يتباهى بأنه بارع في منطقه اللهواتي الذي يجعله في خدمة الشيطان، إذ يشير بما هو (في الظاهر) خير، ولكن لغاية شريرة.

انتهج غازي جمال في ترجمة الصورة البيانية الاستعارية الظاهرة في" When devils with the blackest sins puton " أسلوب الترجمة الحرفية المتصرفة وهي خاصية من خصائصه في نقل الصور الشعرية: "يا آلهة الجحيم متى أراد الشيطان" ، فهذه الصورة البيانية ذات المنحى الديني العقائدي فرضت استعمال هذا النوع من الأساليب لكون اللجوء إلى هذا الأسلوب ينجر عامة عن حالة قصوى من حالات تغير الترجمة سواء كانت مصطلحية أو ثقافية أو دينية أو حضارية ، كذلك عبارة "blackest sins " فقد ترجمت بـ" أخبث الخطايا" فهي صورة بلاغية دينية ذات رمزية عربية، وهنا يتفق المترجم مع وجهة

نظر نيومارك الذي يرى ضرورة إضافة بعض الإشارات في ثقافة اللغة المتن إذا كانت لها أهمية أساسية في النص.

وصحيح أن الترجمة الناتجة قد تبدو مفهومة لبعض المتلقين، فمثلا نجده ترجم عبارة « Heavenly » بـ" أجمل صورة" رغم أنها تعني " السماء" في ثقافة النص الأصل، إلا أنها أعطت قيمة جمالية راقية وعلاوة على ذلك يتوجب أن تكون الترجمة مفهومة تماما وبصفة أكيدة طالما أخذ الناقل على عاتقه ترجمة مثل هاته النصوص الشعرية.

أما خليل مطران فقد اعتمد على العديد من الأساليب التي يراها ضرورية في عملية نقل هاته الصورة منها الإبدال والتطويع وخاصة التكافؤ والتصرف، ذلك لأنه لا يترجم جملا وفقرات فحسب بل يترجم سيقات ووضعيات كما في هاته الوضعية "يا آلهة سقر متى أراد الزبانية" ، ففي هذا السياق نلاحظ أنه ليس من اليسر دوما إدخال التصرف في النص، خاصة التصرف الذي يفترض ما يعتبره "Vinay " بالحكم على التشابه الشامل لوضعيتين لا يمكن لأي منهما أن تتواجد إلا في ثقافة واحدة، والحل في هاته الحالة هو أنه على المترجم إما أن يختار ملحوظة المترجم في أسفل الصفحة أو يضحي بالمعالم التبليغية التي تشكل عقبة أثناء عملية النقل (إنعام بيوض: 124).

وهذا ما ذهب إليه المترجم خليل مطران، عندما أضاف ملحوظة في أسفل الصفحة لتسهل للمتلقي فهم فحوى هاته الصورة المجازية، لكن السؤال الذي يطرح ماذا عن النص الذي أعد للمشاهدة؟ كيف يمكن إدراج هذا النوع من الملحوظات؟ سؤال يبقى للنقاش.

فخليل مطران قد نقل صورة الإنسان الشرير عن طريق الإبدال والتصرف الذي أدخله بتعويض كلمة "devils" بـ "زبانية" وهي عبارة مفهومة لدى المتلقي العربي وكلمة "hell" بـ" صقر" وهي كذلك لها دلالة دينية في النص الهدف، وهنا ظهرت براعة المترجم في اعتماد هذا النوع من الأسلوب جلية في البعد عن الترجمة الحرفية، وربما كذلك البعد عن التركيب اللغوي "SVO" وتبني نظام خصائص اللغة العربية.

وما لاحظناه أن المترجم رغم مرجعيتة الدينية إلا أنه لم يحمل نزعته الدينية في ترجمته لهذا النص، فهو يراعي الأمانة في النقل والجمهور العربي العريض بشكل عام بغض النظر عن توجهه الديني، فنجده استعمل هاتين العبارتين السالفة الذكر وهي كلمات مستوحاة من القرآن الكريم.

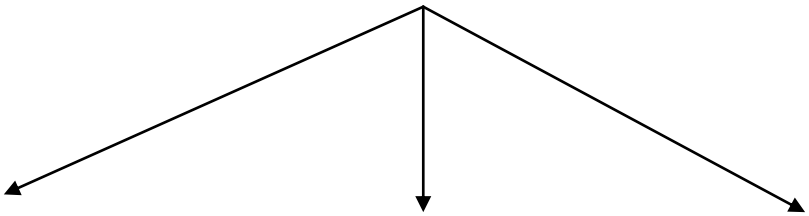
نجد أن المترجم جبرا إبراهيم جبرا اعتمد على أسلوب الشرح بالنقاط أو الملحوظة أسفل الصفحة لإظهار الصورة البيانية، لكن خلاف مطران ترجم عبارة:

"drivinity of hell" ← إنه لا صوت الجحيم"

فهي عبارة فلسفية أخرجت السياق عن مضمونه، وباعتماده على أسلوب التصرف والتطويع في ترجمت بقية المقطع، جاءت الصورة المجازية باهتة لا روح فيها عكس ما هي في اللغة المتن والنتيجة كانت ترجمة ركيكة ومثقلة الأسلوب.

النموذج الثالث عشر:

« So will I turn her virtue into pitch, and out of her own goodness make the net that shall enmesh them all » (23 :1.3)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"وهكذا سأحول فضيلتها إلى حفرة وأضع من شهامتها شبكة التي سأقبض عليهم فيها " جميعا (73:3.2)	"وهكذا أخذها في فخ فضيلتها وأستخرج من مرؤتها الفخ الذي أوقعهم فيه جميعا " (72:3.2)	" وهكذا سأقلب فضيلتها قارا أسود، ومن طيبتها سأحوك الشبكة التي تصطادهم جميعا" (517:3.2)

Meaning: In this metaphor, Iago will use Desdemona's goodness to destroy Othello the more kindly she treats Cassio and the more she feels sorry for him, the more Othello will think she is having an affair with him.

يصور شكسبير في هذه الصورة المجازية والمتمثلة في الاستعارة حقيقة طيبة ونقاء ديدمونة واستغلال ياقو لهذه الطيبة من أجل القضاء على عطيل، فزوجة عطيل من طبيعتها ترى أن كاسيو شخص نقي وصادق وهذا ما يسعى إليه ياقو ليزرع الفتنة بينها وبين عطيل، فالطيبة الزائدة دائما تستغل من طرف أشخاص أشرار هدفهم تخريب سعادة الآخرين.

يظهر أن غازي جمال قد انتهج أسلوب الترجمة المباشرة أو الترجمة كلمة بكلمة لنقل هاته الصورة المجازية والمتمثلة في: "I will turn her vertue into pitch" ← "سأحول فضيلتها إلى حفرة"، فالاستعارة هنا مشبهة بالفضيلة وكأنها شيء مادي سيحول إلى حفرة والمقصود هنا تلطيخ سمعتها وتدنيسها، وبهذه الحرفية لم تظهر قوة الاستعارة كما هي في النص المتن، باستثناء كلمة " فضيلتها" وهي ترجمة مكافئة ترمز للسمو والعلو وما يقابلها هو "الدركة"، كما نلاحظ أنه احترم ترجمة كلمة " goodness" بـ "شهامتها" وهي دلالة على كفة ومنزلة ديدمونة، لكن كل هذا التحوير والتعديل لم يشفع للمترجم من أن يعطينا صورة بليغة وراقية كما هي في اللغة المتن، وباعتماده على الترجمة المباشرة ضاعت هاته القيمة الاستعارية بخاصة في الجزء الأول من المقطع.

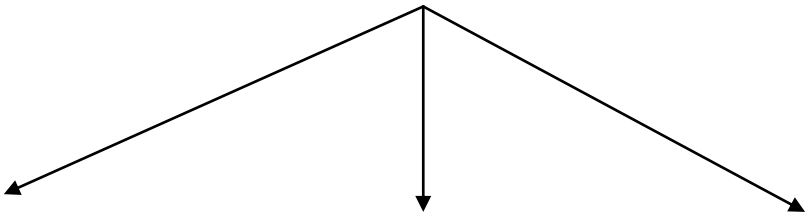
أما خليل مطران فقد استعان بأسلوب التصرف تارة وأسلوب التعديل تارة أخرى في إبراز قيمة هاته الصورة المجازية، والتي لم تكن واضحة على الإطلاق، فالتقديم والتأخير في بنية النص جعلها غير ثابتة، ورغم استعانته بثراء المعجم العربي ومن ذلك استبدال كلمة "Goodness" بالمرؤة وكلمة "thenet" بالفخ، إلا أنه كان هناك نوع من التكرار في كلمة "the net" مما ادخل عليها بعض الاطناب والركاكة في الأسلوب.

في حين جات ترجمة جبرا إبراهيم جبرا مماثلة تقريبا لترجمة غازي جمال وذلك باعتماده أسلوب الترجمية الحرفية المتصرفة أو ما يصطلح عليه مونان بـ "-Traduction adaptation" ، وكذلك محافظتة على نفس تركيبة النص الأصل من فواصل ونقاط وحتى

من صيغ أمرية فعبارة "turn her vertue " ترجمت بـ "سأقلب فضيلتها " وهو نوع من التصرف بإحداث مكافئ لهاته الاستعارة وكلمة "pitch" ترجمت بـ "قارا أسودا" وهو كذلك نوع من التعديل المكافئ الذي يفرضه ترجمة هذا النوع النصوص المسرحية الشعرية، بالإضافة نجده قد استعان بلفظة "سأحول" والتي تقابلها "make" وهي لفظة ذات دلالة قوية متعلقة بثقافة العربي وهي تحمل كذلك معنى "النسيج" المرتبط بالعنكبوت عندما يريد أن ينصب فخا لطريدته، فكانت ترجمة مخضرمة تعددت فيها الأساليب والطرق.

ومن هنا يمكن القول أن المترجمين الثلاثة قد وفقوا إلى حد ما خاصة ترجمة جبرا إبراهيم جبرا في نقل هاته العبارة الاستعارية، باعتبار أنهم حافظوا على نفس القدر من القوة البلاغية في النص الهدف من خلال نقلهم للاستعارة الإنجليزية الحية باستعارة أخرى حية في اللغة العربية، هذا إضافة إلى اعتمادهم على أسلوب الترجمة الحرفية المتصرفة ذات الأولوية في عملية النقل عند "مونان"، وهو ما أسهم بشكل كبير في نقل شكل ومضمون العبارة الاستعارية الأصلية إلى العبارة المترجمة أي معناها المجازي والحرفي بالإضافة إلى كل الإيحاءات التي ترمى إليها هاته العبارة.

النموذج الرابع عشر: « Oh, bewar, my lord, of jealousy, It is the green-eyed monster which doth mock the meat it feeds on » (3.3 :103)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
" احذر يا مولاي من الغيرة إنها تلك المخلوقة الفاسدة ذات العيون الخضراء التي تسخر من اللحم الذي تأكله "(85:3.3)	" أي مولاي احذر الغيرة تلك الخليقة الشوهاء ذات العيون الخضراء التي تسخر مما تتغذى به من لحوم الناس"(84:3.3)	"آه، احذر الغيرة إنها الوحش الأخضر العينين الذين ، يهزأ من الطعام الذي يفترسه." (530:3.3)

Meaning: Jealousy destroys the jealous person.

قصد شكسبير من خلال هاته الصورة المجازية والمتمثلة في الاستعارة أن الغيرة تقتل صاحبها حيث شبهها بالوحش ذو العيون الخضراء "Jealousy it is the green eyed" وهو تشبيه الغيرة بالإنسان الذي يغير حتى درجة الفناء، فهدف ياقو الظاهر من هذه الصورة هو مساعدة عطيل على التغلب على غيرته لكن بهذه الطريقة يزيد من ضعفه وشره عليه.

لقد حاول المترجم غازي جمال نقل هاته الصورة البلاغية عن طريق أسلوب الترجمة المباشرة أحيانا والترجمة المتصرفة أحيانا أخرى، فالصورة البيانية ظهرت في عبارة "Jealousy is the grean-eyes monster" فهي دلالة على بشاعة وقبح الحسد والغيرة الزائدة، وما يلاحظ كذلك أن المترجم حافظ على ترتيب الجملة العربية وذلك بتقديمه للفعل" احذر " beware" وهو فعل أمر يدل على الانتباه والتحذير، فهي حين جاء الشطر الثاني من المقطع شبه ترجمة كلمة بكلمة مما عرفها لشيء من الضعف والركاكة فكلمة "Monster" ترجمت بـ "المخلوقة الفاسدة ذات العيون الخضرا" وكأننا في ميثولوجية اغريقية أي أن دلالة هذه الكلمة في النص الإنجليزي لا توحي بهذه الصورة وبالتالي ضاعت قيمة الاستعارة وضاع معها المعنى الذي أراده شكسبير.

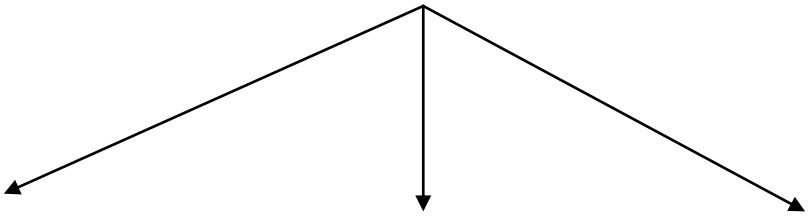
أما خليل مطران فمن الوهلة الأولى اتبع أسلوب الترجمة الحرفية كلمة بكلمة حيث حافظ على ترتيب الجملة في النص الأصل، دون مراعاة لخاصية وتركيب اللغة الهدف، فمثلا عبارة : "Oh, beware my lord" ترجمت بـ: " أي مولاي، احذر" وكذلك الصورة الاستعارية التي قام بشرحها وتفسيرها على أنها: "خليقة شوهاء ذات عين خضراء التي تسخر" فالاستعارة بدت باهتة فقدت بريقها ودلالتها، كذلك قام ببعض التصرف والإضافة في عبارة " لحوم الناس" والتي لا يوجد لها أصل في النص المتن رغم أنه حاول تقديم نوع من الانسجام الصوتي عن طريق السجع وذلك في كلمتي " الشوهاء" و"الخضراء"

في حين جاءت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا معتمدا على التصرف الذي يقتضيه النص الشعري، فقد اعتمد على الإيجاز في إظهار الصورة البلاغية وحافظ من خلالها على بلاغة

النص الأصل والنص الهدف مع تقديم بعض الإضافة والتي تعتبرها تعديلا أو مبادلة في عبارة " يهزأ من الطعام" ، فكانت ذات بعد دلالي مقبول لأن التصرف في هذا النوع من النصوص قد يكون أحد مفاتيح الترجمة الخلاقة، فاختلاف الصور الشعرية بين المجموعات الثقافية المختلفة قد تجعل الترجمة المباشرة تمر بجانب العمل الأدبي دون أن تتلمسه، أو أن تجعل مستهلكي هذا العمل باللغة المستهدفة لا يتحمسونه ولا يتذوقون زخمه ومباهجه، لأن العمل الشعري والأدبي عموما هو متعة قبل أن يكون هادفا أو ثوريا أو ملتزما أو مرآة لثقافات وسلوكات الشعوب إلى آخر ذلك من الصفات التي يلحو للنقاد إطلاقها، والمترجم حين يفوته إحداث تأثير تلك المتعة فقد فاته الكثير. (إنعام بيوض: 130)

النموذج الخامس عشر:

« If I do pove her haggard, though that her jesses were my dear heart-strings, I'ld whistle her off, and let her down the wind to prey at fortune » (3.3 :107)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
" لو كانت المرأة بازا ولئن كانت ألياف قلبي مربوطة به، سأصفر له وأتركه يحلق ويذهب تحت الرياح ليبحث عن غنيمة يتصيدها" (3.3:89)	" لو كانت تلك المرأة بازيا عالقة به ألياف قلبي لأطلقته وتركته تحت العواصف يبحث عن صيد يتصيده. " (88:3.3) 1-الباز: طائر يصطاد به	" إذا ثبت لي أنها صقر بريء فحتى لو كانت سيورها أعز نياط قلبي فإنني سأصفر لها أن أغربي عني، وفي مهب الريح فلتبحث عن مصيرها" (534:3.3)

أراد شكسبير من خلال هاته الصورة البيانية أن يظهر شكوك عطيل تجاه زوجته والعواقب التي ستلحقها في حالة ثبوت أنها تخونه، حيث صور ديدمونة على أنها أنثى الصقر "haggard" والمعروف عنها أنها غير متأدبة ومنظمة، ورغم حبه لها إلا أنه باستطاعته التخلي عنها ولو أن ذلك يفطر قلبه، ما دامت تخونه وكل هذا الشك التي تولد عنه كراهية من فعل ياقو الذي ما لبث يدس السموم في عقله، حتى أنه لم يستطيع ذكر اسمها ودل عليها فقط بالظمير "Her" في أربع محطات، وهذه دلالة أخرى على مقته لها، فهذه ردة فعل طبيعية لإنسان كان يعشق حتى النخاع.

اعتمد غازي جمال على الترجمة المباشرة في نقل هاته الصورة المجازية والمتمثلة في عبارة "Though that her jesses my dear heart" فهي توحي بالتعلق الشديد لعطيل بديدمونة كتعلق الصائد بطائره، فهي ترجمة تبين أن نقل كل كلمة من النص الأصلي باستخدام كلمة مقابلة لها في اللغة العربية، حيث التزم المترجم بالتراكيب والمفردات الأصلية، وبالنقط والفواصل كما هي في النص المتن، كما أنه انهج أسلوب التصرف والتكافؤ في الشطر الثاني من المقطع بحيث حافظ على خصوصية النص الإنجليزي، والذي تطلب منه حسا خلاقا لإيجاد المقابل الأنسب في اللغة العربية، فعكست هاته الصورة البيانية مستوى إبداع وذكاء المترجم ونقلت لنا صورة فتية شعرية راقية.

أما خليل مطران فقد اعتمد على أسلوب الترجمة الحرة في نقل هاته الصورة البلاغية دون التقيد بالحرفية الفاترة، فلم يدرج أي فواصل أو نقاط، فكانت الترجمة جملة واحدة من بدايتها إلى نهايتها فالصورة الاستعارية نجدها في: « though that her jesses were dear heart » والتي ترجمتها بـــ: عالقة به ألياف قلبي، حيث شبه القلب بشي مادي يربط أو يعلق وترك قرينة تدل عليه وهي : "strings" والتي تقابلها " ألياف" فهي دلالة حسية على تعلق عطيل وحبه لديدمونة، إلا أنه إذا اكتشف بأنها تخونه سوف يتركها ويتخلى عنها، كذلك قام بترجمة عبارة "haggard" بـــ "بازيا" حيث اختار ملحوظة أسفل الصفحة ليبين معنى هاته العبارة ونقصد بها : "الباز" وهي أنثى الصقر، وهذا المعنى الدلالي اختاره

شكسبير يظهر أن ديدمونة قد تمردت على عطيل وأصبحت تخونه، ونلاحظ أن المترجم قد أضاف الـ "ياء" لتظهر دلالة الأنثى، وبالتالي كان هذا الشرح ايجابيا ومفيدا في فم هاته الاستعارة.

في حين جات ترجمة جبرا إبراهيم جبرا متصرفة إلى حد كبير، فقد اعتمد على هذا الأسلوب لخصوصية النص الشعري وخصوصية الاختلاف الكبير بين ثقافة اللغة المتن وثقافة اللغة الهدف، فقد ترجم عبارة "haggard" بصقر بري، لكن معناها في اللغة الأصل هي أنثى الصقر المتمردة أو الغير المؤهلة، أما الصورة البيانية الاستعارية فكانت ترجمتها كالآتي: " وحتى لو كانت سيورها أعز نياط قلبي" وهي توحي بشدة تعلق عطيل بزوجته ودلالة على الحب الذي كان يكنه لها وهو مستعد أن يتركها إذا ظهر بأنها تخونه.

لكن في المقطع الثاني من النموذج نشم رائحة التصرف الزائد في المعنى حتى أفقده قوته وبريقه الذي نلمسه في النص الإنجليزي.

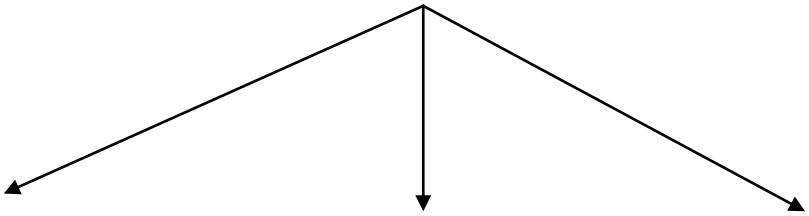
أما بالنسبة للضمير"her" فهو ضمير إحالة يعود على زوجة عطيل ديدمونة، فقد غفل المترجمون في إحالة هذا الضمير، حيث تم نسبه إلى طائر الباز أو الصقر البري، رغم أنه يشير إلى زوجت عطيل، ولكن الأهم من كل هذا هو الانطباع الذي يأخذه المتلقي لدى سماعه ومشاهدته لهذا المقطع.

وفي الأخير، من المفروض أن تعطي الأولوية للمعنى الذي سعى المترجمون الثلاثة لتوظيف خياراته الابداعية من أجل تحقيقه، مستعملين كل أساليب ومناهج الترجمة والحيل الأسلوبية.

5-5-2. ترجمة الكنايات:

النموذج الأول:

« That thou, Iago, who hast had my purse as if the strings were thine, shouldst know of this » (1.1 :5)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"فأنت الذي أخذت محفظتي تتصرف وكأن مصيري بين يديك." (20:1.1)	وأنت وأنت الذي بددت ما شئت من مالي وصرّفت يديك في نقودي كأنها حر مالك". (13:1.1)	" أنت الذي جعلت خيوط كيسي كأن خيوطه ملك يديك" (461:1.1)

تظهر الصورة المجازية المتمثلة في الكناية في كلمة "Purse" والتي تعني "المحفظة" أو "محفوظة النقود" وهي دلالة على الحياة والتصرف فيها وكل ما تحمله من حوادث وتجارب، كذلك كلمة "strings" فهي دلالة على الفترة التي قضاها ياقو مع رودريغو ورغم طولها فهي قصيرة.

الملاحظ على ترجمة غازي جمال أنه اعتمد الحرفية في نقل الكناية في جزئها الأول حيث ترجم الصورة الكنائية متمثلة في الكلمة "my purse" التي وردت في سياقها الكنائي بـــ "محفظتي" فهذا الأسلوب أفقد الصورة البلاغية في النص الأصل قيمتها الايحائية وبعدها البياني على الرغم من محافظتها على جانبها التركيبي ودلالتها السطحية، أما في جزئها الثاني في عبارة "as if the strings were thine" والتي ترجمها بعبارة " وكأن مصيري بين يديك" فقد جاءت ترجمته متصرفة إلى حد ما، و هذا ما أسماه فيني ورادبلني بالحد الأقصى

للترجمة، وهو أسلوب ينطبق على حالات تكون فيها الوضعية المشار إليها في الرسالة غير موجودة في اللغة المستهدفة والتي لابد من إحداثها انطلاقا من وضعية أخرى مكافئة لها.

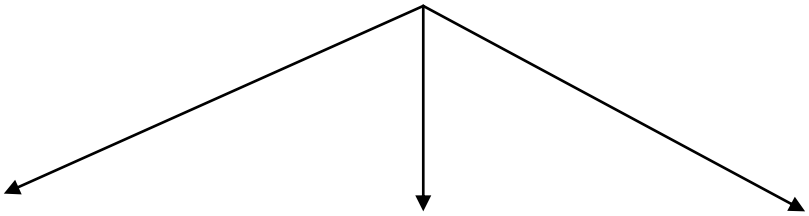
في حين جاءت ترجمة خليل مطران مكافئة للنص مستهدفة المعنى المراد من الصورة الكنائية، ناقلا المعاني التي وجدت في ثنايا الصورة البلاغية، دون اعتماد على صورة بلاغية في ترجمته، ويكون بذلك قد اعتمد على أسلوب مخالف للأسلوب البلاغي الموجود في النص الأصلي دون إخلال بالمعنى المراد في هذا الأخير، إذ الملاحظ لعبارة "purse" والتي تعني "محفظة نقود" لم تذكر حرفيا في الترجمة بل نقل معناها المضمر والتي تعني في سياقها التركيبي " التصرف في حياة ردريقو.

أما جبرا إبراهيم جبرا فقد اعتمد أسلوب الترجمة المباشرة والذي عرفناه سابقا على أنها نقل نفس التراكيب بدلالتها السطحية ونقل أكثر معتمدا على الفواصل والنقاط في عملية النقل، وهي خاصية من خصائص أسلوبه، فالصورة الكناية متمثلة في عبارة " my purse as if the strings " قد نقلت بعبارة "جعلت خيوط كيسي ملك يديك " والملاحظ هنا أنها نقلت في أغلب كلماتها حرفيا دون المساس بالمعنى الذي أراده شكسبير.

ومن خلال تحليلنا للترجمات الثلاث ومقارنتها ببعضها البعض من ناحية الأسلوب المعتمد في عملية الترجمة، نلاحظ أن أكثر المترجمين اعتمادا على الحرفية في النقل هو "جبرا إبراهيم جبرا" في حين جاءت ترجمة غازي جمال أقل حرفية ومتصرفة في جزئها الثاني فكانت ترجمة موفقة إلى حد ما، أما ترجمة خليل مطران فكانت ترجمة مبدعة حافظت من خلالها على قيمة الصورة الإيحائية البلاغية في بعدها البياني.

النموذج الثاني:

« And I, of whom his eyes had see the proof At Rhodes, At Cyprus and other grounds Christian and Heathen, must be-leed and calm'd » (1.1 :5)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"ولكن يا سيدي هو الذي وقع عليه الاختيار وأنا الذي أبصرت عيناه في أراضي القتال– في رودس وفي قبرص وفي مواقع أخرى مسيحية ووثنية يهدئ روعي ليترأسني" (1.1:21)	ذلك يا سيدي هو الذي وقع عليه اختيار القائد بصرف النظر عما أبليته أنا من البلاء الحسن في رودس وفي قبرص وفي أمصار أخرى مسيحية ووثنية يسومني[1] قبيح الصبر على هذا التأخير"	ولكنه يا سيدي تم اختياره وأنا الذي رأى امتحاني بأم عيينه. في رودس، وفي قبرص وفي مضامير أخرى مسيحية ووثنية، يجب أن أحجب وأهدأ" (465:1.1)

(14:1.1) 1: يسومني: يكلفني

يصور شكسبير في هاته الصورة المجازية قيمة عطيل لدى أسياد قبرص والبندقية، فالموت هو حتمية يلاقيها كل محارب في ساحة القتال، فكلمة "Proof" دلالة قوية على أن عطيل من بين القلائل الذي شاهدوا الموت بأم عينيهم دون الخوف، ليس كباقي المحاربين، فهاته هي كناية على قوة عطيل الحربية.

الملاحظ في ترجمة غازي وجبرا أنهما اعتمدا على أسلوب الترجمة المباشرة في نقل الصورة البيانية المتضمنة في عبارة: "his eyes had seen the proof" والتي ترجمت عندهما على التوالي:

-وأنا الذي أبصرت عيناه في أراضي القتال.

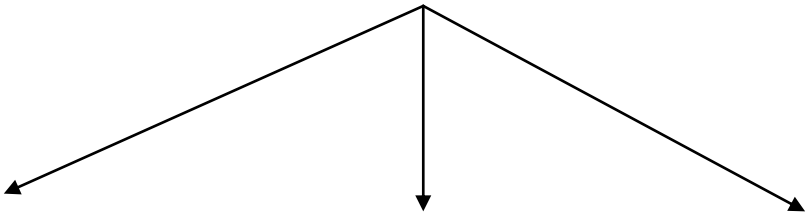
-وأنا الذي رأى امتحاني بأم عينيه.

فكان الاهتمام بنقل معاني الكلمات المفردة أكثر من التركيز على المعنى الأسلوبي البلاغي في النص الأصلي، وقد يكون ذلك في اعتقادهما بأن الترجمة صحيحة ولا يجب تجنبها خاصة إذا كانت تضمن التكافؤ المرجعي والذرائعي للنص الأصل، وهو شرط لا يتحقق عادة إلا في الجمل البسيطة والمحايدة والخارجة عن سياقها العام (نيومارك)، وما يلاحظ كذلك أنهما اعتمدا على أسلوب المحاكاة في التركيب دون محاكاة الصورة البيانية المتمثلة في الكناية، وفي مثل هذه النوع من الترجمة تضييع القيمة البلاغية المصورة في النص الأصل.

في حين جاءت ترجمة خليل مطران معتمدة كلية على التصرف في الترجمة، حيث قام بترجمة عبارة : "proof" بـــ: "عما أبليته من البلاء الحسن"، فهو اقتباس عن أسلوب لغوي عربي شهير أضفى قيمة أدبية جمالية ذلك لأن المترجم لا يترجم جملا وفقرات معزولة فحسب، بل يترجم سياقات ووضعيات تجعل المتلقي أو القارئ يفهم معانيها بسرعة ودقة، وبهذه الخاصية حافظ خليل مطران على الصورة البيانية متمثلة في الكناية وابتعد كل البعد عن الحرفية في النقل. فجاءالايقاع والحبكة الدرامية منسجمة ومتماسكة لأن المسرحية تكتب لتشاهد وتسمع لا لتقرأ.

النموذج الثالث:

« Even now, now, very now, an old black ram is tupping your white ewe Arise, Arise » (1.1 :9)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"حذف كلية المترجم هذا المقطع. " (23:1.1)	"في هذه الساعة بل في هذه الدقيقة فحل عجوز أسود يغشي نعجتك البيضاء انهض. انهض" (17:1.1)	"الآن، في هذه اللحظة بعينها ثمة كبش أسود كبير يطأ نعجتك البيضاء، انهض، انهض." (464:1.1)

في هاته الصورة المجازية يقدم شكسبير عبارة "black ram" والتي يقصد بها " عطيل وهي كناية عن الكبش الأسود الخشن، فالكناية جلية في هذا المقطع " even now, very now, an old black ram "حيث شبه عطيل بكبش أو فحل يمارس الجنس على فتاة جميلة بيضاء متمثلة في ديدمونة، لكن كناية "Blackness" هي التي صورت عطيل فميزت بنيه وبين باقي الرجال، فاللون الأسود دائما دلالة تحمل الحزن أو العنصرية، التي كانت تمارس تجاه المغاربة الآفارقة ذلك الزمان ليومنا هذا.

في هذا النموذج يتخلى غازي جمال عن ترجمة هذه الصورة الكنائية ذات البعد الأخلاقي لخصوصية المجتمع العربي، فضاعت أمانة المترجم في نقل بعض أجزاء المسرحية.

أما خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا فقد اعتمدا على الترجمة المباشرة في نقل هاتة الصورة البلاغية، أين حافظا على الكناية في ترجمة عبارة (Old black ram) بـ (فحل

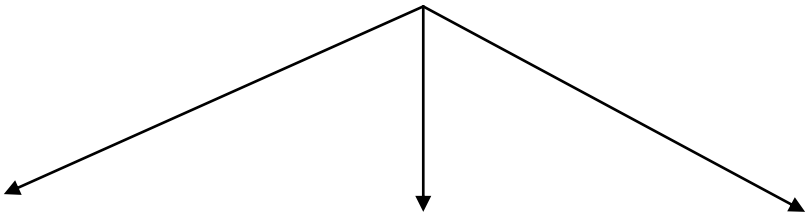
عجوز أسود) و(كبش أسود كبير) على التوالي وهي كناية على عطيل الرجل المغربي الذي يتمتع بنية جسم ضخم ولون وبشرة سوداء وهو دلالة على التمييز العرقي الذي كان سائدا ذاك الزمن، وهذا النوع من الكناية يدرج ضمن "الكناية عن موصوفة" وهو عطيل والغاية من هذا الأسلوب البلاغي الراقي، إيصال فكرة عنصرية مقيتة اتجاهه.

والملاحظ من الترجمة لهذه العبارة في المسرحية أنها أتت ترجمة أمينة في نقل المفردات والتراكيب والصورة البيانية، فزادت أهميتها لدى المشاهد العربي للمسرحية، وفي هذا الصدد يقول جورج مونان : " إن الترجمة المسرحية أمينة في نقل المفردات والنحو والتراكيب وحتى أسلوب كل جملة مهما كانت أهميتها، ويجب أن تتوجه أمانتها قبل كل شيء إلى النجاح الجماهيري الذي حققته في بلدها الأصلي، فعلى المترجم المسرحي أن يترجم القيمة المسرحية المحظة قبل أن يهتم بإضفاء القيمة الأدبية أو الشعرية، وفي حال تنازع مسرحية ما لهتين القيمتين يجب تفضيل الأولى عن الثنائية (جورج مونان عن إنعام بيوض، 2003، ص :123).

وهذا ما يفسر لجوء كل من "خليل مطران" و"جبرا إبراهيم جبرا" إلى أسلوب التصرف أو ما يسمى بالتصرف المقتبس وهو أكثر الأساليب حرية اتجاه النص الأصلي وهو نوع من التطويع والابدال الذي يدل على قدرة المترجم في نقل المعنى.

النموذج الرابع:

« Do you service and you think we are ruffians, you'll have your daughter covered with a Barbary horse ; you'll have your nephews neigh to you, you'll have coursers for cousins and gennets for germans » (1.1 :11)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"ألأننا جئنا نسدي إليك معروفا وأنك ظننتنا من الأوغاد حذف المقطع الثاني." (24:1.1)	" ولأننا جئنا نسدي لك معروفا وأنّك ظننتنا أهل بغي تدع ابنتك يغشاها جواد من البربر لتكن لك حفداء يصهلون في وجهك وليكونن لك أبناء عم من الخيل وأقرباء من المهارى" (18:1.1)	"ولأننا جئنا لخدمتك وتحسبنا أجلافا سترض لابنتك أن يعلوها حصان بربري سترض لأحفادك أن يصهلو لك سترضى لأن تكون الأفراس والخيول أبناء عمك وأقرابك" (465:1.1)

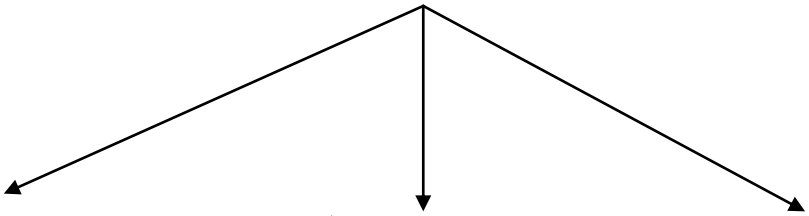
تظهر قيمة الصورة البيانية والمتمثلة في الكناية في عبارة "Barbary horse" فياغو يشبه عطيل على أنه حصان بربري قوي البنية، يمارس علاقة حميمية مع فتاة جميلة بيضاء، فالحصان دلالة واضحة على قوة عطيل وهي ميزة كانت تستعمل في قديم الزمان لمشابهة الرجل القوي بالحصان البربري، وكل هذا هدفه إثارة غضب بريانسيو أبو ديدمونة من أجل القضاء على عطيل، كذلك الحصان البربري يحمل دلالة أن عطيل رجل متخلف ليس كباقي الرجال المتحضرون البيض، أما ديدمونة فهي فتاة جميلة متحضرة.

في هذا المقطع من المسرحية المترجمة حذف غازي جمال الصورة البيانية لنفس الاعتبارات السابقة المذكورة في النموذج الثالث.

أما خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا فقد اعتمدا على أسلوب الترجمة المباشرة والتي نعني بها ترجمة كلمة بكلمة، المتمثلة في عبارة " Barbary horse " بـــ " جواد من البربر" و" حصان بربري " على التوالي فهي حرفية اعتمد فيها خليل على الشرح والتفسير باستعمال حرف الجر" من " الذي لا وجود له في النص المتن، بيد أن جبرا إبراهيم جبرا اعتمد الحرفية في النقل دون التفسير، محافظا على نفس التواصل والنقاط في عملية النقل، مع بقاء الصورة الكنائية لديهما، والمتثملة في " الكناية عن موصوف" وهو عطيل ذلك الرجل البربري الضخم، واعتماد الكناية لديهما زاد من جمالية الصورة البيانية في هذا النص المسرحي المترجم واستطاع أن ينقلا للمشاهد العربي صورة دلالية إيحائية ذات معنى مقصود وواضح، كما أراده شكسبير،، وما زاد من قيمة هذه الصورة الكنائية في النص المترجم اعتمادهما على مصطلحات وألفاظ عربية تحمل بين طياتها عميق المعنى، تمثلت في عبارتي "يغشاها" و"يعلوها" والتي هي في النص الأصلي "covered"، فحافظت على بعدها الاخلاقي الديني، فزادت من جمالية الصورة مع التشويق لمشاهدة هذا النوع من المقاطع المسرحية الدرامية.

النموذج الخامس:

But with a knave of common hire, a gondolier, to the gross clasps of a lascivious Moor » (11 :1.1)



ترجمة غازي جمال	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"إلاّ بصحبة وغد أجير ملاح لتلقي بنفسها في أحضان مغربي فاسق" (24:1.1)	"وإذ لا يزيد حارسها ولا ينقص عن أحد الفقراء الذين يخدمون الجمهور من ملاحة الزوارق لتستسلم بين ذراعي بربري" كثيف (18:1.1)	"لا يحرسها إلا حارس لا يتعدى بؤسه أو فضله كونه ملاحا يستأجره الجميع، صاحب جندول إلى الأحضان الفاحشة من مغربي فاسق" (466:1.1)

أراد شكسبير من هاته الكناية المتضمنة في عبارة " Aknave hire, gondolier" تصوير عطيل على أنه رجل بسيط يمارس نشاط صاحب الجندول وهو الذي يقود القوارب الصغيرة للعبور بها بين الجداول في مدينة البندقية، فهي كناية على تصغير حجم عطيل وأن مرتبته أو طبيعته الاجتماعية أدنى بكثير من أن ينال أو يرتبط بديدمونة الفتاة الشريفة بنت السادة أصحاب القرار في البندقية.

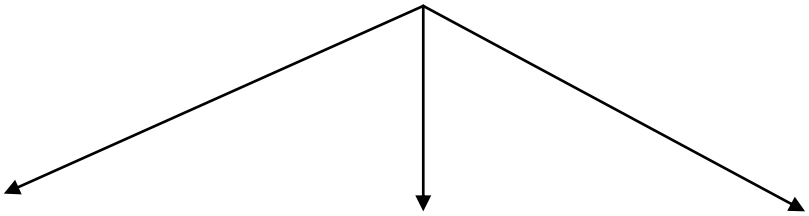
اعتمد "غازي جمال" في ترجمته لهذه الكناية على الترجمة الحرة، حيث أن دلالة "gondolier" تعني في اللغة الأصل "سائق الزورق" التي ينقل الأشخاص بين قنوات البندقية، فغازي جمال لم يعتمد الترجمة الحرفية في هذا النوع من الكناية بل اعتمد أسلوب التطويع وهو نوع من أنواع الترجمات غير المباشرة، الذي يصبح ضروريا عندما لا يتم الانتقال من اللغة المتن إلى اللغة المستهدفة بصورة مباشرة فاستعمل بذلك عبارة " وغد أجير" وهي دلالة على تصغير واحتقار لشخص عطيل عند ياقو، وهذه الصورة هي " كناية عن

صفة" الرجل البسيط والفقير الكادح، وعلى الرغم من أن المترجم لم ينقل الصورة الكنائية المستعملة و الظاهرة في النص الأصلي، بصورة كنائية تقابلها في النص المترجم، إلا أن هذه الترجمة جاءت بأسلوب لغوي رفيع وصريح.

وإذا انتقلنا إلى خليل مطران فإننا نجده قد اعتمد أيضا نفس أسلوب الترجمة السابقة، وهي الترجمة الحرة غير المباشرة بإختلاف الصيغة المعتمدة لنقل الصورة الكنائية، بحيث استعمل عبارة " أحد الفقراء الذين يخدمون الجمهور" لنقل الصورة البيانية التي تحملها عبارة "gondolier" ، في حين نجد جبرا إبراهيم جبرا يعتمد أسلوب التكافؤ في نقل هذه الصورة البيانية والمتثملة في الكناية عن صفة الفقر، وقد فرضت هذه الترجمة نفسها فورا لأننا بمجرد سماع كلمة " ملاحا يستأجره الجميع" التي استعملها جبرا إبراهيم نفهم قيمتها الدلالية وعمق معناها، وكذلك التعرف على الوضعية التي تعبر عنها والصفة التي يحملها هذا الشخص. فكانت الصورة البيانية إيحائية ذات بعد بياني جمالي في اللغتين، وهذا هو المطلوب من المترجم النص المسرحي الدرامي حتى ينقل المشاهد إلى صورة ذات تأثير.

النموذج السادس:

«Tying her duty, beauty, wit and fortunes. In extravagand and wheeling stranger of here and every where » (1.1 :11-13)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"يربط واجبها وجمالها وعقلها وثروتها لبدوي أجنبي أجنبي شريد لا وطن له إلا حيث تطأ أقدامه هنا وهناك" (25:1.1)	" يمنحها يدها وجمالها وعقلها وثروتها لأجنبي شريد بدوي موطنه هذا البلد وله من كل أفق سواه موطن" (19:1.1)	" إذ ربطت واجبها، جمالها ذكاءها مقدراتها بغريب جوال هائم على وجهه هنا وفي كل مكان " (466:1.1)

Extravagant and wheeling: here, both words mean: wandering; vagabond.

يعبر شكسبير في هاته الصورة المجازية المتضمنة في عبارة "wheeling stranger" والمقصود بها الشريد أن المتشرد الذي لا وطن له أو موطن له، فهي كناية عن كثرة الترحال والتوطين وهي خاصية من خصائص المغربي فكلمتا "Extravagand and wheeling" كليهما تعنيان "wondering" أو "vagaband" وغاية هذا التهويل هو إقناع ديدمونة أنها ستعيش حياة ضنكة إذ اقترنت بهذا الشريد البدوي الجوال الأجنبي.

اعتمد المترجمون الثلاثة على أسلوب الترجمة الشارحة والتفسيرية للصورة البيانية المتمثلة في الكناية في اللغة الإنجليزية للمقطع الأصلي والظاهر في عبارة " wheeling stranger" وهذه العبارة الإنجليزية التي استعملها شكسبير راقية جدا تحمل مدلولات " wondering or vagaband " وهي تعني في اللغة الأصل كذلك الشريد أو البدوي الرحالة، لكن الملاحظ على ترجمة غازي جمال وشرحه لهذه الكناية أنه اعتمد عنصر التكرار في

كلمة (أجنبي أجنبي) وهي تحمل نوع من ركاكة الأسلوب اللغوي العربي، ولعل ذلك راجع إلى نقله لكلمتي العبارة الأصل "extravagand" و "stranger" كلمة بكلمة دون فهم المعنى المراد في سياقه، وهنا ضاعت القيمة الجمالية الشعرية للنص المتن.

أما خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا رغم اعتمادها على أسلوب الترجمة الشارحة إلا أن نقلهما لهذه الصورة الكنائية كان قريبا إلى الدقة من ترجمة غازي جمال، ويظهر ذلك في الكلمات المستعملة والمعبرة عن المضمون الذي صوره شكسبير في هذا المقطع المسرحي، وتمثلت العبارات في :

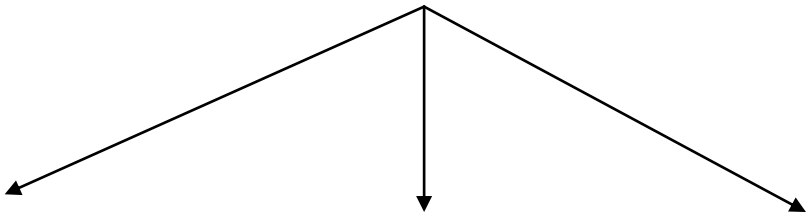
-أجنبي شريد بدوي.

-غريب جوال هائم.

من هنا يظهر التكافؤ والأثر الذي أحدثاه في النص الهدف، إلى درجة عدم التمييز بين النص الأصلي والنص الهدف، فكانت ترجمة بليغة بلاغة النص المتن.

النموذج السابع:

« I’m one, sir, that comes to tell you your daughter and the moor are now making the beast with two backs » (1.1 :11)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"حذف غازي جمال هذا المقطع كلية " (24:1.1)	"أنا يا سيدي رجل جاء ليقول لك إن ابنتك والمغربي الآن متكونان في شكل حيوان ذي ظهرين". (18:1.1)	"أنا يا سيدي رجل جاء ليخبرك أن ابنتك والمغربي الآن يفعلن فعلة الوحش ذي الظهرين". (465:1.1)

أراد شكسبير من خلال هاته الكناية تصوير العلاقة الجنسية بين عطيل وديدمونة، فقد استعمل عبارة "Are now making the beast with two backs" وهي كناية توحي بالوضعية المخلة بالحياة التي تجمع الآن عطيل وديدمونة والتي شبهت بالحيوان، أو الوحش ذي الظهرين فهو تصوير بهيمي خرج عن المألوف العادي الذي قد نشاهده لدى الحيوان العادي.

في هذا المقطع المسرحي يمتنع غازي جمال عن ترجمة هذه الصورة البهيمية المتمثلة في الزنا، قد تكون لاعتبارات أخلاقية ودينية، لكن هذا اسقاط لفكرة الترجمة التي هي في الأساس تحدي ووفاء.

أما خليل مطران فقد اعتمد على الترجمة الحرفية في نقل هاته الكناية وذلك في عبارة " الآن متكونان في شكل حيوان ذي ظهرين" فبتصرفه في ترجمة عبارة "are now making" بـ "الآن متكونان" أفقد الصورة الكنائية دورها البياني في النص الهدف، وأبعدها عن التأثير

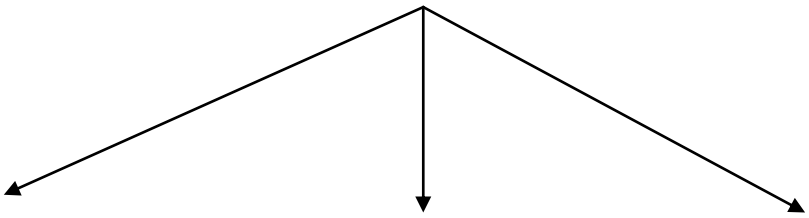
في المتلقي وأنقص من قوتها وبريقها، فالكناية هنا هي كناية عن نسبة الزنا لكليهما عطيل وديدمونة، فمصطلح " ذي الظهرين" غير مستعمل في الأساليب البيانية العربية مما يحدث لبسا لدى المتلقي.

أما جبرا إبراهيم جبرا فقد اعتمد على أسلوب التصرف الذي يميل إلى الترجمة الحرفية مع الابقاء على الكناية في أسلوبه فعبارة "are making" ترجمت بـ "يفعلان فعلة" وهي كناية عن نسبة الزنا لهما كما صورها النص الأصلي، لكن عبارة " الوحش ذي الظهرين" لا تحمل أي دلالة في الثقافة العربية وبالتالي بقيت مبهمة وهي تحتاج من المتلقي نباهة وفطنة ومعرفة بالسياق لفهم هذه الصورة.

وعلى العموم جاءت الترجمتان الأخيرتان متكافئتان مع النص الأصلي من حيث عدد الكلمات، والملاحظ أن التركيز على هذا النوع من الترجمة يعطينا تصرف مختلا أو ناقصا من حيث المعنى، وعلى المترجم أن يسعى إلى تحقيق تكافؤ سواء من خلال الترجمة الحرفية أو الترجمة الحرة، شرط أن تكون بنفس الدرجة من البيان.

النموذج الثامن:

« Fathers, from hence trust not your daughter's mind's. By what you them act is there not charms By which the property of youth bad maid hood maybe abused »
(1.1:13-15)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"أيها الآباء لا تثقوا بعد الآن بعقول بناتكم على ما تشاهدوهن يفعلن. ألا يوجد سحر يخمد نار	" أيها الآباء لا تأمنوا بعد الآن نفوس بناتكم على ما يبدين من الطهارة ألا توجد ضروب من البحر تغش بها الشبيبة	" أيها الآباء، منذ الآن لا تثقوا بعقول بناتكم، بل بما ترونهن يفعلن أليست هناك رقي لتضليل طبيعة الشباب

الشبيبة والعذارى؟ " وتستدرج العفة." والعذارى."

(26:1.1) (20:1.1) (468:1.1)

يقدم شكسبير في هاته القيمة المجازية الحيوانية الصورة البهمية التي تربط عطيل بديدمونة فأبوها ينصح الناس بأن لا يثقوا في بناتهم رغم ما يبدينه من طهارة وعفة، فالتعبير المجازي هنا يظهر في عبارة "the proerty of youth and maidhood maybe abused" وهي كناية عن استغلال هاته العفة، والعذرية من طرف عطيل، رغم أن ابنته لها جزء من هذا الاستغلال والذي وصفه بنار الشبيبة والعذارى.

اعتمد المترجمون الثلاثة في نقل هذه الصورة البيانية على أسلوب التصرف المكافئ، حيث حاولوا نقل أسلوب تفكير شكسبير كما هو، وبالتالي فهذه الصورة المنقولة صورة أمينة لثقافة هؤلاء المترجمون عبر هذه الترجمة الجديدة للصورة البلاغية المتمثلة في الكناية عن الجنس من خلال ألفاظ اصطلاحية معتمدة يستعملها العربي من أشكال كلمة (سحر ورقي) لنقل لفظة (charms) إذ لم يتأثر المعنى ولم يتغير في الترجمات الثلاث ولم يكن هناك إهمال للجانب الجمالي للغة، والملاحظ على الترجمات الثلاث لهذا النموذج أن النقل فيها لم يرتبط بالبناء الأصلي للجملة عند شكسبير بل اعتمد على الفهم الخاص للمترجمين، بحيث تنبهوا للثقافة العربية، واعتماد هؤلاء المترجمون على الترجمة الدلالية لا ينفي تميزهم عن بعضهم البعض، فغازي جمال اعتماد إضافة إلى ذلك على ترجمة الكناية بصورة بلاغية أخرى وهي المجاز العقلي المتمثل في قوله " سحر يخمد نار الشبية" وذلك في عبارة " the property of youth" فالتركيز هنا وقع على ما تحمله العبارة من دلالة تأشيرية عند المتلقي العربي.

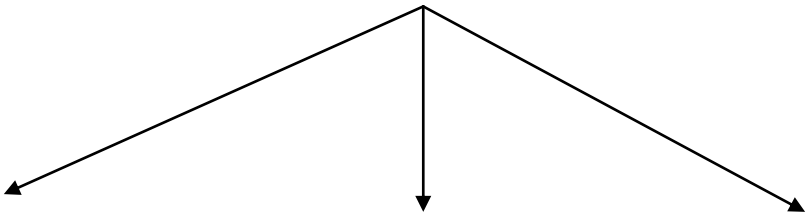
أما خليل مطران فلم يعتمد على نقل الصورة الكنائية في اللغة الأصل بصورة بلاغية أخرى، بل اعتمد أسلوب التكافؤ في الترجمة مع عدم إهمال الدقة في الدلالة أي أنه حذف الصورة البيانية، وجاء بدلا منها بعبارة تحمل معنى دلالي عميق خصوصا في كلمة " ضروب من السحر"، فهنا لم يفقد المعنى بريقه ولا تأثيره.

وإذ ذهبنا إلى جبرا إبراهيم جبرا فالملاحظ أنه اختار في نقل هذه الصورة الكنائية أسلوب الترجمة المكافئة التي دعى إليها نيومارك، فنقل بذلك المعاني الدلالية دون الاعتماد على الأساليب المجازية فبالرغم من طبيعة النص الشعري التعبيري والتي يمثل منها الشكل التركيبي عنصرا مهما وأساسيا لا ينبغي التضحية به، إلا أن المترجم لم يعتمد مبدأ توافق الشكل، ولا مبدأ توافق الصورة البيانية، وإنما لجأ لترجمة لفظة (the properly of youth) بـ (رقي لتضليل طبيعة الشباب) فهي تحمل إشارات لها صلة مباشرة بالجنس و الفحش.

باستثناء ذلك فالمترجمون ثلاثة قد وفقوا في نقل هذه الصورة الكنائية الحية، بمعاني عميقة في اللغة العربية، وهو ما أضفى طابعا جماليا على النص المترجم يوازي تقريبا جمالية النص الأصلي.

النموذج التاسع:

« The wealthy cureld darlings of our nation, would ever have, to incur a general mock. Run from her guardage to the sooty bosom of such a thing as thou, to fear, not to delight » (1.2:19)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"كيف بها ترد طالبي يدها من بين أغنى وأجمل شبان أمتنا. تصبح عرضة للسخرية العامة تخرج عن وصايا أبيها وتلجئ إلى صدر أسود سخامي كصدرك الذي يدعو إلى الخوف لا إلى الاطمئنان. " (30:2.1)	" لم ترض بواحد من أغنى وأجمل شبان أمتنا بعلا لها تتعرض للسخية العامة بخروجها عن وصاية أبيها والتجائها إلى صد أسود دهني صدرك الذي يدعو إلى الخوف لا إلى السرور (25:2.1)	"متحاشية كل عزيز ثري مرسل الشعر من أمتنا، ومن ثم تطلب أن تغدوا هزؤة الجميع فتهرب من حماتها إلى أحضان مخلوق أسخم مثلك –ليفزعها لا ليمتعها؟" (472:2.1)

فما أراده شكسبير من خلال هاته الصورة المجازية والمتمثلة في عبارة : « the wealthy curled darling of our nature» وهي صورة كنائية تظهر جمال وقوة الرجل البندقي الذي دائما يضع فوق رأساه شعرا مستعارا ليزيد من جماله وحسنه، لكن يقابل هاته الصورة دلالة الاحتقار والتميز السائد ذلك الزمان، فعبارة "to the sooty bosom" تدل على مخلوق أسود وهو عطيل وبالتالي الصورة هنا هي كناية عن المكانة الاجتماعية.

اعتمد غازي جمال في نقله هذه الصورة الكنائية على التكافؤ في عدد الألفاظ، والتكافؤ في عدد الصور البيانية المتمثلة في الكناية إذ أنه وظف الكناية عن نسبة المكانة الاجتماعية الراقية لديدمونة وأبيها ورودريغو وسكان البندقية ونسبة المكانة الاجتماعية الدنيا لعطيل، بالإضافة إلى توظيفه الكناية عن موصوف وهو عطيل في قوله: "أسود سخامي" فلم يجد المترجم صعوبة في نقل كناية بكناية، لوجود الصورة البلاغية التي توضح الأمر في أعين المتلقي من خلال لغة الهدف، ونكتشف هذا من خلال الموازنة بين العينات الكنائية المختارة وترجماتها عنده، ونتأكد في الأخير من مطابقة الكناية المترجمة للكناية الأصلية سواء على مستوى الشكل أو النوع أو المضمون.

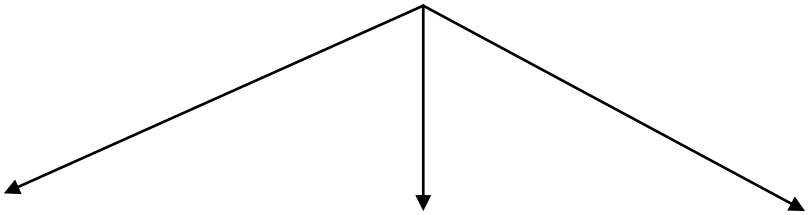
ولجأ خليل مطران إلى أسلوب الترجمة الدلالية الذي تبناه نيومارك الذي يعمد على نقل صورة أمينة لثقافة النص المتن عبر ترجمة جديدة للألفاظ التي قد تتغير من زمن لآخر فعبارة "The wealthy cureld" ترجمت بـ (بعلا لها) فهي صورة دلالية لها قيمتها في ثقافتنا العربية، رغم أن النص الأصل لم يفصح عنها، والصورة الكنائية المعبر عنها بلفظة " of our nation" هي كناية عن الطبقية الموجودة في ذلك الزمن والتي قابلتها صورة احتقار واستحقار للمغربي عطيل وذلك في عبارة " إلى صدر أسود دهني" هذا التكافؤ أضفى طابعا جماليا للنص الهدف، والذي وازي تقريبا جمالية النص المتن.

وإذا انتقلنا إلى جبرا إبراهيم جبرا فقد اعتمد أسلوب الترجمة الحرة، لنقل هذه الصورة المبدعة معتمدا على كلمات عبارات ذات قيمة راقية، نقلت نفس الأحاسيس والشعور الذي أراده شكسبير، كما نلاحظ أن الترجمة قد وفقت بحسب هذا التوجه ونقصد به أسلوب الترجمة المكافئة في نقل هاته الصورة المجازية وذلك في عبارة " the wealthy cureld darling" إلى العربية عندما قام بترجمتها ترجمة شبه متصرفة فنقل معها كل الدلالات الحرفية والمجازية التي تحملها، وما زاد من قيمة هذه الترجمة إضافة إلى الترجمات السابقة هو أن المترجم قد أبقى على نفس الدرجة من شيوع الكناية في نصه المترجم حين نقل الكنايتين في النص الأصل بما يقابلهما في اللغة العربية وذلك في عبارة "the sooty boson"

ويقصد بها : "مخلوق أسخم" وهي كناية عن عطيل، مما أسهم في الحفاظ على قدر كبير من جمالية الكناية في النص الهدف.

النموذج العاشر:

« For it such actions may have passage free, Bond-slaves and pagans shall our statesmen be » (1.2:21)



ترجمة جمال غاي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"لأن إذا سمح لمثل هذا العمل إن يمر من غير عقاب أصبح رجال حكومتنا من الأرقاء و الوثنيون." (1.2: 31)	"وإلا فإنه لو أبيح ارتكاب أمثال هذه الجرائم لأصبح الأرقاء والوثنيون أولياء الأمر فينا." (1.2: 26)	"فأفعال كهذه إن سمح لها بحرية العبور فلن يصبح رجالات دولتنا إلا الأقنان وعبدة الأوثان". (1.2:473)

يقدم شكسبير من خلال هاته الصورة الكنائية والمتمثلة في " Bond-slaves and pagans shall our statesmen" دلالة العبودية والاحتقار لعطيل ولكل ما هو أجنبي سواء كان عن جانب ديني أو عرقي أو حتى اللون، فشكسبير يرى أنه في احتمال إنجاب ديدمونة أطفال من عطيل، فسيصبح هؤلاء الأطفال، الذين لا يدينون بديانة المسيحية، أي أنهم وثنيون أو على ديانة أخرى، حكاما لمدينة البندقية، فهاته الرمزية الكنائية تمثل قطعا نوع من العنصرية وهي كناية عن التكبر والتجبر واحتقار الغير مهما كان أصله.

اعتمد غازي جمال في ترجمت هذه الكناية على أسلوب التكافؤ في النقل إذا اتبع الحد الأقصى للترجمة من خلال التكافؤ في الوضعيات، ونقل العبارات بحذافيرها، فمثلا استعمل عبارة " رجال دولتنا" لنقل العبارة الإنجليزية "our statesmen" على الرغم من أننا نستطيع أن ترجمتها في العربية بـ "المسؤولين في حكموتنا" أو غيرها من العبارات الشائعة في اللغة العربية بالإضافة إلى التكافؤ في البنيات والتراكيب اللغوية إلا أن هذه التراكيب افتقدت

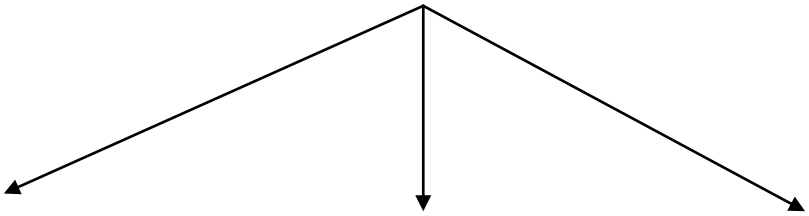
الترتيب الموجود في اللغة الأصل، وظهر هناك تقديم وتأخير، لا يبدو له سببا لغوي أو منطقي واضح، وعلى الرغم من هذا فإن الصورة البيانية والمتمثلة في الكناية عن صفة العنصرية نقلت من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف نقلا واضحا.

أما خليل مطران فإنه اعتمد أسلوب الترجمة الدلالية في نقل هذه الكناية، فقد ترجم كناية بكناية أخرى تخللتها عبارات من صميم الثقافة العربية مثل: " أولياء الأمر" محترما الترتيب في اللغة الأصل، مؤخرا عبارة "our statesmen" كما وجدت في النص الأصل، مركزا على المعنى كما ذهب إلى ذلك نايدا في تصوره لنقل مثل هذه النصوص خصوصا الشعرية منها، ويظهر استعمال خليل مطران لعبارة " أولياء الأمر" إلى غنى اللغة العربية في مجال المصطلحات السياسية والثقافية، الأمر الذي سمح للمترجم أن ينهل من معجم الثقافة العربية دون أن يستشعر الحاجة إلى محاكاة التعابير الإنجليزية، كما فعل غازي جمالي، الذي ترجمها بعبارة " رجال حكومتنا".

أما جبرا إبراهيم جبرا فقد تعمد الحرفية في نقل الألفاظ والكلمات والي لم تبتعد كثيرا عن ترجمة غازي جمال، إذ تم إقصاء أو تقليص دائرة الإبداع في ترجمته لعبارة " our states men" إلى " رجال حكومتنا" وكأن صعوبة ما اعترضت طريقه لترجمة هذه العبارة على الرغم من أن هذا الأسلوب في العادة يتواتر على نحو كبير بين المترجمين المبتدئين، إلا أنه ورد عند جبرا خصوصا أن لديه مسيرة ترجمية كبيرة.

النموذج الحادي عشر:

« It is most true, true, I have married her : the very head and front of my offending » (1.3:27)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"وحق أنني تزوجتها، غير أن ذنبي لم يتجاوز هذا الحد. "	" وحق أنني اقترنت بها غير أن ذنبي لا يتجاوز هذا القدر. "	" فصحيح جدا، وصحيح أني تجزوجتها وأقصى إسائتي إنما يبلغ هذا المدى، لا أكثر."
(35:3.1)	(31:3.1)	(477:3.1)

ما أراد شكسبير إظهاره من خلال هاته الصورة المجازية والمتضمنة في عبارة: " the very head and the font of my offending " هي أن عطيل والمكانة التي نصب فيها لا تسمح له بإرتكاب أي غلط أو جريمة في حق معشوقته ديدمونة، كذلك منصبه كقائد للجيش لا يسمح له أن يتجاوز العلاقة الشرعية التي تجمعه والسيدة، لأن تصبح غير شرعية فعبارة "thehead" بالنسبة لعطيل هي رمز الرجولة وهي كناية عن الشرف وتحمل المسؤولية وبالتالي لن يدع عطيل أي مخلوق يطعن في شرفه بسبب أنه تزوج من ديدمونة.

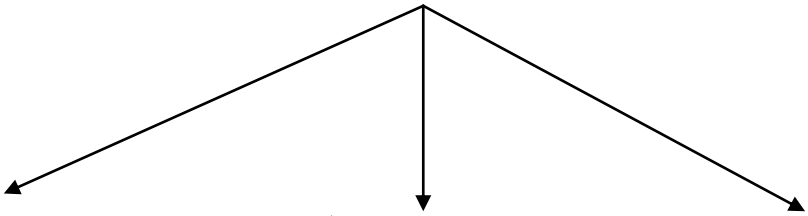
اعتمد غازي جمال نظرية المعنى في نقل هاته الصورة البلاغية التي نادى بها نايدا، حيث أن الصورة الكنائية في النص الأصل والظاهرة في عبارة "the very head and front" لم تكن بكناية أخرى في اللغة الهدف، وإنما كانت بالمعنى، لأن ترجمة الكناية تتجاوز الترجمة بمفهومها البسيط من أجل ايجاد مقابل بلاغي لها، فالحفاظ على نفس الصورة البلاغية لا يعني نجاح الترجمة، لأن الكناية في نص شكسبير مرتبطة بنظم ومستويات لغوية ونصية وثقافية لا توجد في لغة وثقافة غازي جمال، وهذه الكناية هي كناية عن

الشرف والمكانة الرفيعة، والتعبير عنهما في الإنجليزية بدلالات ثقافية بعيدة كل البعد عن طريقة التعبير في اللغة العربية، وحاول بذلك المترجم أن يحافظ على بعض من دلالاتها ومقصودها، فالتعبير الكنائي لابد أن يفهم في إطاره الثقافي أولا ثم محاولة اسقاط محتواه في اللغة الهدف.

وبالرجوع إلى ترجمة خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا فإننا نجدهما قد اعتمدا على نفس الأسلوب الذي نادى به نايدا أيضا، وهذا التوافق في الأسلوب الترجمي للمترجمين الثلاثة هو محاولت نقل الصورة البيانية المتمثلة في الكناية عن الشرف والمكانة في عبارة " the very head and frent " إذ لم يعتمد أحد منهم أسلوب نقل صورة بلاغية بصورة بلاغية أخرى، و وهذا إنما يدل على أن الكناية المستعملة في اللغة الإنجليزية لصيقة بالثقافة الأصل من ناحية المحتوى الثقافي الذي تزخر به والدلالات التي تحملها تلك العبارة الكنائية إذ لو نقلنا العبارة الإنجليزية حرفيا إلى اللغة العربية فإن ذلك يفقدها مقصودها ويحدث اللبس لدى المتلقي والمشاهد للمقطع المسرحي.

النموذج الثاني عشر:

« Ere I would say I would drown myself for the love of aguinea-hen,
would change my humanity with a badoon » (1.3:39)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"وقبل أن أغرق في غرام دجاجة حبشية سأفضل أن أتحول من رجل إلى قرد."	" أنا قبل أن أعزم على الهلاك لهيامي في دجاجة ما، أوثر أن أتحول من رجل إلى قرد."	" قبل أن أقول سأغرق نفسي من أجل فرخة حبشية لكنت أفضل أن استبدل إنسانيتي بقرد."
(42:3.1)	(40:3.1)	(486:3.1)

أراد شكسبير من خلال هاته الصورة المجازية والمتمثلة في عبارة "aguinea hen" وهي عبارة عن دجاجة وهي تعبر عن المرأة التي ليس لديها شخصية، فهي عبارة عن كناية استعملها ياقو ليظهر كرهه لعطيل، فعطيل بالنسبة له هو إنسان أسود يشبه الدجاجة الضعيفة التي لا حول ولا قوة لها– دجاجة حبشية سوداء– وهي كذلك عبارات مهينة تدل على الجبن والضعف في حق عطيل.

اعتمد المترجم غازي جمال في نقل هاته الصورة المجازية أسلوب الترجمة المباشرة أي الترجمة كلمة بكلمة، وهو نفس الأسلوب الذي نادى به نيومارك، في ترجمة هذا النوع من النصوص الشعرية فعبارة " Ere I would down my self" ترجمت حرفيا بـ " وقبل أن أغرق في" متبنيا بذلك الإتجاه القائل بأن الكناية أداة كونية تشرك في كل الألسن والثقافات ولذلك كان لزما نقلها نقلا حرفيا، فالصورة الكنائية تمثلت في "aguinea hen " ويقابلها ← غرام دجاجة حبشية" فالمترجم استعمل لفظة "حبشية" كناية عن موصوف ونقصد هنا عطيل،

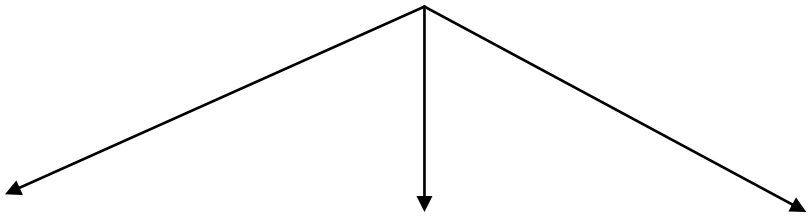
وهو نوع من الاحتقار والتمييز العنصري طال شخص عطيل، لذلك فقد وفق غازي جمال في نقل هاته الصورة البلاغية، فنقل معها كل الدلالات الحرفية والمجازية التي تحملها، وما زاد من قيمة هذه الترجمة هو أن المترجم أبقى على نفس قوة الصورة في النص الأصل.

أما خليل مطران فقد اعتمد على أسلوب الترجمة الحرة في نقل هاته الصورة الكنائية والذي لا يعني إتباع نقل النص الأصل كلمة بكلمة، وإنما إعطاء المقابل الدقيق والمناسب للسياق، فقد اختار عبارة " لهيامي في دجاجة" لتكون مكافئة لهاته الصورة البلاغية والتي وهي في النص الأصل "aguinea hen " فهذه ترجمة موفقة إلى حد ما من منطلق أن المترجم تحرى الدقة والإيجاز في نقل هاته الكناية إلى اللغة العربية فعبارة "دجاجة" والتي توصف غالبا بالجبن والخوف، أراد شكسبير بها تقليل قيمة عطيل وإضعافه، والنتيجة كانت نقلا جميلا ورائعا للصورة البلاغية بعيدة كل البعد عن الركاكة وثقل الأسلوب.

في حين جات ترجمة جبرا إبراهيم جبرا معتمدة على أسلوب الترجمة المباشرة أي الترجمة كلمة بكلمة محافظة على نفس االتراكيب الدلالية والفواصل والنقاط وهي خاصية يعمدها جبرا كثيرا في نقل هذا النوع من النصوص، فعبارة "aguinea hen " قابلها ← " فرخة حبشية" فهي دلالة وعبارة ذات بعد ثقافي عربي متعلقة بمنطقة في أفريقيا وتحمل دوما صفة السواد، أين حافظت على نفس الصورة الأصلية والمقصود بها الضعف والاحتقار الذي لزم عطيل، وبالتالي فقد وفق المترجم إلى حد كبير باعتماده هذا الأسلوب في نقل شكل ومضمون العبارة الكنائية الأصلية إلى العبارة المترجمة، أي معناها المجازي والحرفي، بالإضافة إلى كل الايحاءات التي ترمز إليها هذه العبارة والتي من بينها احتقار عطيل وتصغير مكانته.

النموذج الثالث عشر:

« Judge me the world, if his not gross in sense. That thou hast practiced on her with foul charms abused her delicate youth with drugs or minerals » (1.2:19)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"لتحكم علي الدنيا إذا لم يكن معقولا هذا الذي أدعيه، أنك استخدمت السحر الخسين عليها وأفسدت شبابها الظاهر بالعقاقير أو الوسائل التي توقظ الشهوة الجسدية "(30:2.1)	"ليحكم الناس بيننا أليس واضحا وضوح البداهة أنك رقيتها برقى سيئة وأنك خدعت طفولتها بعقاقير أو أم معادن الشهوة البدنية." (25:2.1)	" وليحكم العالم: أو ليس من المعقول الظاهر، أنك كدت لها يبذئ الحروز والرقى واحتلت على شبابها الغض بعقاقير أو معدنيات توهن الإدراك؟ " (472:2.1)

في هذا التعبير المجازي والمتمثل في الكناية والمتضمنة في عبارة " not gross in sense" يظهر بريانسيو حقيقة العلاقة الغرامية بين عطيل وابنته ديدمونة ويقول أنها واضحة وضوح الشمس للحد القسم وعدم الإنكار، فدلالة الصورة الكنائية التي كان بربانسيو يبحث عنها جلية ولا غبار عليها لحد قوله " ليحكم الناس أو الدنيا أو العالم علي إذا كنت مخطئا".

اعتمد المترجمون الثلاثة أسلوب الترجمة المتصرفة الذي هو أقصى أنواع الترجمة في نقل هاته الصورة المجازية والمتمثلة في الكناية، وذلك في عبارة "gross in sense" وهي تعبير كنائي عن وضوح الأمر وضوح الشمس الذي لا يمكن انكاره في العلاقة التي تربط ديدمونة بعطيل، فجاءت ترجمة :

غازي جمال بـــ: ← "إذا لم يكن معقولا هذا الذي أدعيه"

خليل مطران بـــ:← "أليس واضحا وضوح البداهة"

جبرا إبراهيم جبرا بـــ:← "أو ليس من المعقول الظاهر"

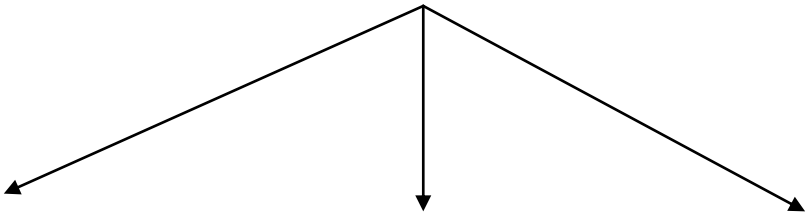
فكلها ترجمات تدل على عدم الإنكار أن ديدمونة على علاقة غرامية مع عطيل، فهذا النوع من النصوص يحتم على المترجم أن يهتم بإضفاء القيمة الأدبية أو الشعرية قبل أن يهتم بالأمانة في نقل المفردات والنحو والتراكيب وحتى أسلوب كل جملة مهما كانت أهميتها.

والواقع أن الترجمة المتصرفة ليست ممكنة في كل الأحوال وما يجب أن نضعه في الاعتبار دائما أن ما نسعى إليه في الترجمة هو التوصل إلى مكافئ للمعنى وليس تصرفا من حيث الشكل و لذلك يجب علينا التوصل إلى المضمون.

وفي هذا الإطار تقول إنعام بيوض أن التصرف في النصوص المسرحية قد يكون أحد المفاتيح الخلاقة، فاختلاف الصور الشعرية بين المجموعات الثقافية المختلفة قد تجعل الترجمة الحرة أو المتصرفة تمر بجانب العمل الأدبي دون أن تتلمسه أو أن تجعل مستهلكي هذا العمل باللغة المستهدفة لا يستحسونه ولا يتذوقون زخمه ومباهجه، لأن العمل الشعري والأدبي عموما هو متعة قبل أن يكون هادف أو ثوريا أو ملتزما أو مرآة لثقافات وسلوكات الشعوب إلى آخر ذلك من الصفات التي يحلو للنقاد إطلاقها، والمترجم حين يفوته إحداث تأثير ذلك المتعة فقد فاته الكثير. (إنعام بيوض: 120:2003)

النموذج الرابع عشر:

«we have your wrong rebuke, Do not believe that, from the sense of all civility » (1.1:11)



ترجمة جبرا إبراهيم جبرا	ترجمة خليل مطران	ترجمة جمال غازي
" فإن علمي باللباقة ينبئني أنك تعنّفنا عن خطأ، لا تحسب أنني، نقيضا لكل كياسة." (466:1.1)	"ولا تظن أنني تناسيت مقتضيات الكرامة، إلى حد أن أستنزلك من مقامك العالي لمثل هذه الممازحة." (19:1.1)	"لا تظن أنني تعديت على مبادئ التهذيب إلى درجة أمزح بأشياء تافهة مع شخص في مقامك. " (24:1.1)

ما أراد شكسبير تصويره في هاته الكناية هو التمييز العنصري الذي لا طالما لحق عطيل أينما ذهب، فردريقو يدعي أن عطيل بربري وبدوي غير متحضر أو متمدن في حين أن ديدمونة والبندقيون هم أسياد ونبلاء، والعبارة الكنائية ظاهرة في : " the sense of civility" حاول من خلالها ردريقو إظهار أن عطيل تنقصه الكياسة واللباقة.

اعتمد المترجم غازي جمال على أسلوب الترجمة المكافئة أو أسلوب التكافئ الدينامي الذي دعى إليه نايدا في نقل هاته الصورة المجازية، فالكناية المتضمنة في عبارة " the sense of all civility" والتي هي في اللغة العربية :" صفات التهذيب و اللباقة"، فهي كناية عن صفة ونقصد هنا شخص عطيل، فهو رغم ما قيل عنه أنه ناقص اللباقة والكياسة إلا أنه يحاول دائما أن يظهر مظهر الإنسان المتحضر، عكس ما يدعيه ياقو بأنه بربري وبدوي وغير متحضر فهذا التصوير هو دلالة على التمييز بين العرقين الأبيض والأسود التي لازمت عطيل طوال أجزاء المسرحية.

أما خليل مطران فقد اعتمد أسلوب التصرف أو الترجمة الحرة في نقل هاته الكناية فقد ترجم هاته الصورة البلاغية بـ: "مقتضيات الكرامة" فهي عبارات تحمل دلالات بليغة في اللغة الهدف تساعد المتلقي العربي على فهمها دون الرجوع إلى المعجم أو النص الإنجليزي، فمصطلح "الكرامة" لديه خلفية وبعد حضاري لدى المشاهد العربي باعتبار أن هذه المسرحية أو أي عمل مسرحي هو معد أصلا للمشاهدة لا للقراءة.

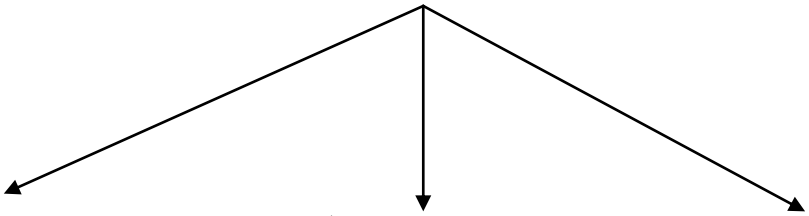
أما ترجمة جبرا إبراهيم جبرا فقد اعتمد على أسلوب الترجمة الشارحة التفسيرية، فعبارة "the sense of all civility" قد ترجمت بـ ."علمي باللياقة" فالصورة البيانية هنا لم تظهر بالشكل الكافي كما هي متضمنة في النص الأصل، أما المقطع الثاني من هذا النموذج فنلاحظ أنه وظف عبارة "نقيضا لكل كياسة"، فيبدو أنها ترجمة ثانية لهاته الصورة الكنائية، فبهذا التكرار المعتمد من طرف المترجم يضع القارئ في حيرة أين الترجمة الصحيحة لهاته الصورة البلاغية، فما يسمى عادة عبقرية التكرار اللغوي هي أصلا عبقرية الثقافة والمجتمع مصاغة في اللغة التي تمنح المترجم الإمكانيات والخيارات المناسبة لترجمته حتى تكون واضحة ومؤيدة للخطاب.

وما يمكن استنتاجه من هاته الترجمات أن الاعتماد على الترجمية المتصرفة أو الحرة في نقل النصوص الشعرية خاصة منها النصوص الشكسبيرية التي تتسم ببلاغة وقوة الأسلوب وصعوبة فهم الكلمات مقارنة باللغة الحديثة أمر غير سهل في أغلب الحالات، و إذا كان هذا المقابل لا يؤدي الفكرة والمعنى فإن المقابل الدلالي "الكنائي" إن وجد يمكن أن يحقق ذلك لأن الثقافات قد تصنع كنايات متقابلة ومتطابقة وحقائق متشابهة رغم اختلاف طرق التعبير عنها والألفاظ المستخدمة لتحقيق ذلك.

وفي هذا الصدد يقول Delisle: أن الترجمة ليست مقارنة بل هي أساسا إعادة تعبير مقصود في نص يزخر بوظيفة تواصلية معينة. (Delisle J,1980 :157)

النموذج الخامس عشر:

« Othello, not I, I must be found : My parts, my title and my perfect soul shall manifest me rightly, I sit they ? » (1.2 :17)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"يجب أن يروني على حقيقتي، أخلاقي ولقبي ونفسي الطيبة، أتظن هم قادمون؟ " (28:2.1)	" كلا يجب أن يروني بحقيقتي كما تظهرها لهم أخلاقي وألقابي وطهارة ذمتي، أتظنهم إياهم؟ " (23:2.1)	" أبدا، أريدهم أن يلقوني، أفعالي ولقبي، وروحي النقية، ستبررني عن حق، هل هؤلاء هم؟ (470:2.1)

تظهر قيمة الصورة البلاغية التي أراد شكسبير التعبير عنها في عبارة "My parts" فهي صورة كنائية في ظاهرها أنها الجسد وأعضاءه، لكن معناها المبطن هو أن عطيل أراد القول أنه يهتم كثيرا بجسده من أن لا يخدشه أو يهينه، فهي دلالة على التحدي وعدم التراجع في المواقف الجوهرية، فشرفه مثل جسده لا يريد أبدا أن يلطخه بالمعنى المضمر، وجسده لا يريد أن يجرحه أو يؤذيه، فدلالة المعنى هنا حسية ومعنوية، وهذه هي خاصية وقيمة الكناية.

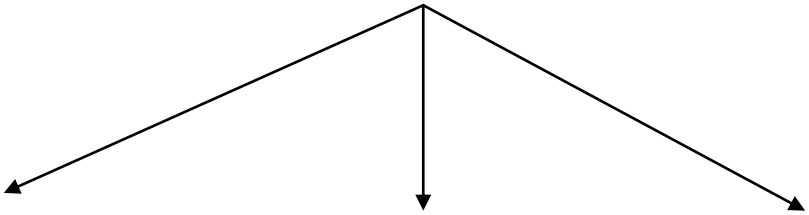
اعتمد المترجمون الثلاثة في نقل صورة الكناية المعبر عنها في النص الأصلي بلفظة "my parts" على أسلوب يبتعد كل البعد عن الترجمة الدلالية التي نادى بها نيومارك بحيث ننقل صورة بلاغية بصورة بلاغية أخرى، وكان الاعتماد على نقل المعنى الذي دعا إليه نايدا في التحرر من القيود الأسلوبية ذات البعد الثقافي إلى الاهتمام بالمقصود من النقل، وهو نقل الفكرة متجاهلين استخدام الكناية في النص الهدف، والملاحظ أن استعمال غازي جمال لعبارة " تروني على حقيقي أخلاقي ولقبي ونفسي الطيبة" تختلف عن عبارة " خليل مطران" يجب أن يروني بحقيقتي كما تظهرها لهم أخلاقي وألقابي" إذ تفتقد الأولى للانسجام

بينما جاءت الثانية منسجمة دقيقة، في حين نجد ترجمة جبرا إبراهيم جبرا تحتوي فواصل بين الكلمات، هذه الفواصل أفقدت المقطع المسرحي قدرته على التأثير في جمهور المشاهدين، وإن كانت الفكرة قد وصلت في الترجمات الثلاث، فطبيعة هذا النوع من النصوص تحتم أحيانا على المترجم التفسير والإضافة ليعطي النص الهدف قيمة فنية توازي القيمة التي رسمها الكاتب أو المؤلف.

5-6-3. ترجمة التشبيهات:

النموذج الأول:

« who host my purse as if the strings were thine » (1.1:5)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"الذي أخذت محفظتي تتصرف وكأن مصيري بين يديك. " (2:1.1)	" الذي بددت ماشئت من مالي وصرفت يديك في نقودي كأنها من حر مالك" (13:1.1)	" الذي جعلت كيسي كأن خيوطه ملك يديك." (461:1.1)

يصور شكسبير في هاته الصورة البلاغية المتمثلة في التشبيه وهي في عبارة " Purse and as if the srtings" والتي تعني حقيبة النقود، وهي دلالة على التصرف في حياة الآخرين، فوردريقو يضمن هذا التشبيه على أن ياقو لديه السلطة لأخذ نقوده أو ربما يصرفه في نقوده بطريقة أخرى، فالتشبيه هنا يظهر وكأن مصير ردريقو بين يدي ياقو.

اعتمد غازي جمال في نقل هاته الصورة البيانية المتمثلة في التشبيه والظاهرة في عبارة "As if the strings were thine" والتي ترجمت بـ:" تتصرف وكأن مصيري بين يديك"، على أسلوب الترجمة المكافئة أو كما يصطلح عليها Nida بـ: Equivalent Effect والذي أساسه أن تكون العلاقة بين المتلقي والرسالة مطابقة إلى حد كبير للعلاقة التي كانت قائمة بين المتلقي الأصلي والرسالة نفسها، حتى يبدو النص المترجم وكأنه مكتوب أصلا باللغة المستهدفة، مما يتطلب تكييف وتطويع النص لأبنية هذه اللغة ولمعاييرها الثقافية فيصبح هذا النص المترجم أقرب معادل طبيعي للرسالة في اللغة المصدر، لأنه حسبه أفضل الترجمات من تلك التي لا تبدو أنها ترجمة، وهذا ما قام به المترجم غازي جمال حيث

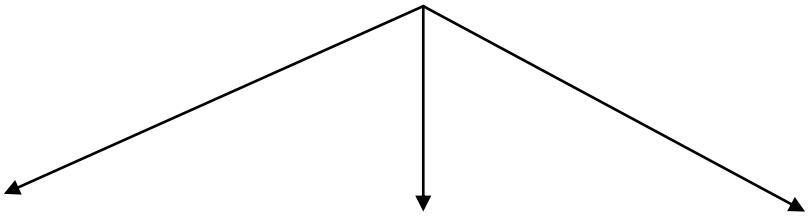
نقل هاته الصورة البلاغية نقلا جميلا بعيدا عن الحرفية التي في بعض الأحيان تفقد المعنى بلاغته وأثره، فإستعان بأداة التشبيه "As" والتي هي "وكأن" وهنا أعطت بعدا دلاليا على تصرف ياقو في حياة ردريقو وكأن مصيره بين بيديه.

أما خليل مطران فقد اعتمد على أسلوب التكافؤ الشكلي الذي هو قريب من الترجمة المباشرة وهذا الأخير يعتمد على نقل نفس الرسالة في الشكل والمضمون من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف، كذلك ينصب اهتمام المترجم على التماثل الدقيق قدر الإمكان بين الرسالة في لغة التلقي وبين عناصر تلك الرسالة في اللغة المصدر، وبالفعل فقد نقل المترجم هذا التشبيه بنفس الصورة التي هي في النص الأصل لكن مع بعض التكيف الذي أحدثه عمدا وذلك لخصوصية اللغة العربية التي تتميز بالسلاسة وتقبل التكرار فعبارة " strings were thine" قد ترجمت بـ: " في نقودي كأنها من حر مالك"، و كلمة "strings" والتي تعني في اللغة الأصل سلاسل أو خيوط قوبلت بـــ" حر مالك"، هذا التصرف في المعنى أعطى بعدا بلاغيا حافظ على نفس قوة الصورة في اللغة الإنجليزية وأبدع فيه المترجم فكان نقلا رائعا حتمته خصوصية ترجمة النص المسرحي.

أما جبرا إبراهيم جبرا فقد اعتمد أسلوب الترجمة الحرفية في نقل هاته الصورة البلاغية حيث شبه التصرف بحياة الغير بالخيوط، ونقصد هنا ردريقو" كأن خيوطه ملك يديك" والتي تقابلها في اللغة الإنجليزية "the strings were thine" ، فهي ترجمة مباشرة حافظ من خلالها على ترتيب الكلمات والفواصل و حتى الأداة "As" ، لكنه ضيع المعنى الدلالي والأثر البلاغي الذي قصده شكسبير، وبالتالي فقد جاءت الترجمة خالية من التعبير المشحون بالعواطف والأحاسيس وأدى إلى ضعف الأسلوب الذي أصبح جافا وخاليا من الإشارات والمعاني الحتمية التي أراد الكاتب إيصالها إلى قرائه.

النموذج الثاني:

«These Moors are changeable in their wills : fill they purse with mony the food that to him now is as lscious as locusts, shall be to him shortly as bitter as coloquintida » (1.3 :41)



ترجمة جبرا إبراهيم جبرا	ترجمة خليل مطران	ترجمة جمال غازي
" هؤلاء المغاربة متقلبون في أهوائهم املأ محفظتك نقودا هذا الطعام الذي يستعذبه الآن كالجراد، سيغدو له عما قريب مرا كالعلقم." (3.1: 487)	"إن هؤلاء المغاربة لمتقلبون في أهوائهم إملأ جيبك نقودا فإن الطعام الذي يجده الساعة شهيا كالأناناس سيصبح في فمه مرا كالعلقم." (3.1: 41)	"إن هؤلاء المغاربة لمتقلبوا الإرادة، املأ محفظتك نقودا لأن الطعام الذي يبدو له حلو كالعسل سيجده مرا كالعلقم." (3.1: 43-44)

أراد شكسبير من خلال هاته الصورة البلاغية الراقية والمتمثلة في التشبيه وذلك في عبارة "As luscious as locusts" "As bitter as coloquintida" فقد شبه الأحاسيس والشعور الذي يعشيه عطيل اتجاه ديدمونة بالفاكهة أو الغذاء، فالفاكهة دائما حلوة ولديها مذاق جميل في البداية، لكن هاته الحلاوة في اعتقاد ياقو لن تدوم، ففي النهاية ستصبح مرة كالعلقم، فهذا التصوير الذي أراد شكسبير هدفه أن هناءة وسعادة عطيل تجاه ديدمونة هي وقتية فحسب، بحيث أنه سيمل منها ويكرهها في وقت قريب.

عمد المترجمون الثلاثة في نقل هاته الصورة البلاغية والمتمثلة في التشبيه والظاهرة في عبارتي "As bitter as coloquintida" و "As luscious as locusts " على العديد من

الأساليب، فقد اعتمد غازي جمال على أسلوب الترجمة المتصرفة، رغم أن المعنى المراد واضح في اللغتين المصدر والهدف، فكلمة "locusts" تحمل معنى شجرة الخروب الحلوة، فالتشبيه هنا يعود إلى زوجة عطيل التي شببها بالطعام الحلو الذي يؤكل ودل عليها بكلمة "العسل" ومحافظا على أداة التشبيه، فصورة ديدمونة التي تظهر في البداية جميلة وحلوة ستصبح مع مر الوقت مرّة وهذا ما يظهر في عبارة "As bitter as coloquintida" وترجمتها " مرا كالعلقم" فالمترجم اعتمد على عبارة العلقم في التشبيه الثاني دون ذكر عبارة " الخروب الحلوة" في التشبيه الأول، فكانت الترجمة مقبولة في مضمونها رغم الحدث الذي مسّ الشكل.

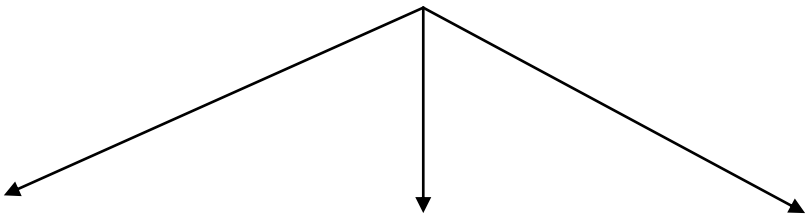
أما خليل مطران فقد اعتمد على أسلوب الترجمة الحرفية المباشرة في نقل هذا التشبيه، حيث شبه ديدمونة بفاكهة الأناناس في حلاوتها رغم أن النص الأصل لا يحمل هاته الدلالة سوى في صفة الحلاوة ، وذلك في عبارة "locusts" ومحافظا كذلك على أداة التشبيه "As" أما الصورة الثانية من التشبيه فكانت مثل الأولى حيث عمد إلى نقلها بنفس الأسلوب محافظا على نفس الكلمات في اللغتين المتن والهدف، فعبارة "As coloquintida" وهي تعني في الثقافة الإيطالية فاكهة مرة تستعمل من أجل القيء أو استرجاع الأكل والتي تقابلها في الثقافة العربية " العلقم" ، وبهذه الحرفية في النقل، حافظ المترجم على التكافؤ الدلالي بين الأجزاء النصية للغة المتن واللغة المستهدفة، فكان التشبيه بليغا والترجمة أبلغ.

أما جبرا إبراهيم جبرا فقد اعتمد أسلوب الترجمة كلمة بكلمة أين تتبع البنيات التراكيبية للغة المتن، ومحافظا على التكافؤ الدلالي للترجمة بين أجزاء اللغة المتن واللغة المستهدفة، فالصورة البيانية الأولى ظاهرة في عبارة "هذا الطعام الذي يستعذبه الآن كالجراد" والتي تقابلها "As luscious as locusts" حيث أدرج كلمة " جراد" وهي دلالة على الشراهة في الأكل والمقصود هنا عطيل، والتي تقابلها صورة المرارة وذلك في عبارة " as bitter as coloquintida" ←"مرا كالعلقم" أي أن عطيل وسعادته لن تدوم طويلا فهي وقتية فحسب، فالمتعة زائلة لا أبدية، فرغم حرفية النقل إلا أن الصورة البيانية كانت جملية وواضحة في

اللغتين، فهي تشكل ترجمة صحيحة ولا ينبغي تجنبها خاصة إذا كانت تضمن التكافؤ المرجعي والذرائعي للغة الأصل.

النموذج الثالث:

« That the magnifico is much beloved, And hoth in his effect a voice potential as double as the ducke's, he will divorce you »(1.2: 15)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"لأن ذلك الرجل الملقب بالكريم يحض بحب الناس الجم، وفي الواقع له صوت أقوى مرتين من صوت الدوق، ففي إمكانه أن يرغمك على الطلاق"(2.1: 27-28)	إن ذلك الشيخ الذي لقبه الشعب بالكريم محبوب حبا جما وله في المجلس صوت أقوى مرتين من صوت الدوج ففي وسعه أن يضطرك إلى الطلاق." (22:2.1)	"تأكد أن الشيخ الأكبر، محبوب جدا وأن لصوته قدرة على تنفيذ مشيئته فصوته باثنين كصوت الدوق سيطلقك." (469:2.1)

أراد شكسبير من خلال هاته الصورة البلاغية المجازية المتمثلة في التشبيه وذلك في عبارة "As double as the Duke's" تبين ياقو لعطيل أن بريانسيو هو رجل ذا سلطة وقوة والذي باستطاعته أن يطبق ويسلط قوانينه وقراراته على أي كان وبسرعة، فمكانة برناسيو كمكانة الدوق، أي أنه شبه الدوق بحاكم البندقية مستخدما أداة التشبيه "as" والتي كررت مرتين وهي إشارة واضحة أن برناسيو صوته يعلو صوت حاكم البندقية، وهذا كله ترهيب من ياقو لعطيل من أجل أن يتراجع عن قراره ويترك ديدمونة.

احتوى التشبيه في هذا المقطع على أركان التشبيه بما في ذلك الأداة، وذلك في عبارة ← "as double as" ، بينما غابت الأداة في ترجمتي "غازي جمال" و"خليل مطران" اللذان اعتمدا على أسلوب التصرف في النقل، فالصورة التي أراد شكسبير نقلها من خلال هذا التشبيه هي أن "مكانة أب ديدمونة توازي مكانة حاكم البندقية" هذه الصورة استطاع المترجمان نقلها من خلال تصرفهما في الترجمة وعمدا على إخفاء أداة التشبيه بل وغيابا التشبيه كلية في اللغة الهدف. ومن أجل التوفيق بين المعنى والصورة المسرحية عمد كل منهما إلى أسلوب لغوي آخر هو اسلوب التفضيل في كلمة "أقوى" والملاحظ هنا أن عملية الترجمة كانت بالطريقة التالية:

–ترجمة تشبيه بأسلوب التفضيل، أي عدم التكافؤ في الصور البيانية بين اللغة الأصل واللغة الهدف، ويمكن القول أن استخدامهما هذا النوع من الترجمة قد حقق الجانب الإبداعي فيها، وهو المحافظة على المعنى المقصود، إلى جانب المحافظة على الإبداع الجمالي كما جاء عند شكسبير.

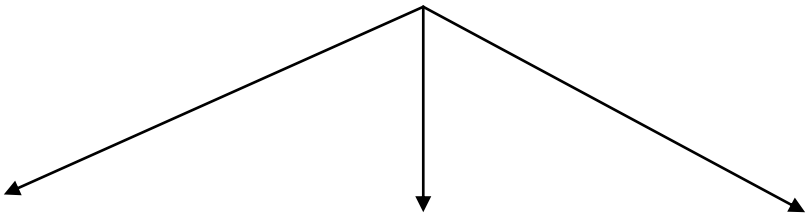
أما " جبرا إبراهيم جبرا" فقد حافظ على التكافؤ في وجود الصورة البيانية بين اللغة الأصل واللغة الهدف، واستعمل أسلوب الترجمة الدلالية ونقل الصورة المتضمنة التشبيه في عبارة "As double as the duks" بـــ "فصوته بأثين كصوت الدوق" ونستطيع القول أن المترجم لم يكتف بنقل المعنى الحرفي لعبارة التشبيه، فقد عمل أيضا على نقل الصورة البيانية كما هي بأداة التشبيه والمشبه والمشبه به، ولم تختلف عبارة النص الأصلي على النص المترجم، وبذلك لم يحرم قارئ النص المترجم من الشعور بالجمالية اللغوية والأسلوبية لصورة التشبيه، وحصل فهم للدلالات الرمزية والإشارية التي قصدها شكسبير.

النموذج الرابع:

« Her name that was as fresh As Dian's visage : is now begrimed and black as mine own face »: (3.3:115)

Dian's visage : the face of diana, the Roman goddess of the moon and of hunting. Diana was depicted as a pure and virginal young woman.

Begrimed: made grimy متسخ



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"كان اسمها أنصع من وجه ديانا لكنه الآن قاتم السواد كوجهي أنا" (94:3.1)	"إن اسمي كان أنصع من وجه ديانا فأصبح الآن أقتم أسود كوجهي." (93:3.3)	" إن اسمها الذي كان نقيا كوجه ديانا، ملوث أسود الآن كوجهي أنا." (539:3.3)

يقدم شكسبير في هذا التشبيه الثنائي المثير للإهتمام صورة عطيل أثناء وفاة ديدمونة، فقد شبه اسم زوجته بأنه أجمل وأنصع من وجه ديانا، فهو تشبيه بليغ على أن ديدمونة جميلة وفاتنة حيث قرن اسمها بوجه ديانا آلهة السماء والعذراء ووجهها النقي دلالة على النقاء والعفة. أما الصورة الثانية فهي عكس الصورة الأولى فقد شبه وجه زوجته الذي كان أبيض اللون بالأسود والذي هو بالفعل لون بشرة عطيل، فهي صورة الرجل الأسود وعلاقته بالتمييز العنصري عكس التشبيه الذي رسم في الصورة الأولى.

يكمن التشبيه في النص الإنجليزي في موضعين: الموضع الأول " that was as fresh as Diana's" ، أين استعمل شكسبير كل أركان التشبيه من مشبه ومشبه به ووجه الشبه وأداة التشبيه، أما الموضع الثاني الذي يظهر فيه التشبيه فهو عبارة " black as nine own face" وهي كذلك تحتوي على أركان التشبيه المذكورة سابقا.

والملاحظ على ترجمة " غازي جمال" وخليل مطران في نقلهما للموضع الأول، هو اختفاء التشبيه عندهما ولم تظهر قيمة الصورة البيانية في النص المترجم، حيث لم يقابل التشبيه في الإنجليزية تشبيه في العربية، ربما قد يكون مشابهة نصاعة " الاسم" بنصاعة "وجه ديانا" يحتاج أسلوبا لغويا آخر يعطي صورة أوضح على قمة النصاعة هذه، وهذا ما تمثل عندهما في أسلوب التفضيل باستعمال صيغة المبالغة "أفعل" في كلمة "أنصع" التي ظهرت عند كليهما وصيغة المبالغة في العربية تعطي الأمر المتحدث عنه شيئا من الزيادة والتركيز في الصفات المذكورة وهذا ما استطاع هذا النوع من الأساليب تقديمه للمتلقي العربي. أما ترجمتهما للمقطع الثاني في قول شكسبير والذي يظهر في عبارة " black as mine own facce " فقد حافظ فيه المترجمان على التشبيه حيث قابل التشبيه في الإنجليزية بتشبيه في العربية، قد يكون لعدم قدرتهما استعمال أسلوب المبالغة في وصف السواد، لأن استعمال أسلوب التفضيل في هذا الموضع لا يعطي قوة ودلالة للصورة، وبذلك جاءت العبارة عند غازي جمال بـ: " قاتم السواد كوجهي أنا" وعليه يمكن إدراك أن ترجمة غازي جمال وخليل مطران قد جاءت بتشبيه مختصر مفيد احتوى على عناصر التشبيه المختلفة ربما يكون ذلك لاعتبارات أسلوبية بلاغية وجمالية منها التوفيق والجمع بين المعنى والصورة.

وإذا انتقلنا إلى "جبرا إبراهيم جبرا" فإننا نجد أنه قد اعتمد أسلوب الترجمة الحرفية في نقل الصورتين البيانيتين المتمثلتين في العبارتين:

« That was as fresh as diana’s »

« black as mine own face »

بـــــ: "اسمها الذي كان نقيا كوجه ديانا"

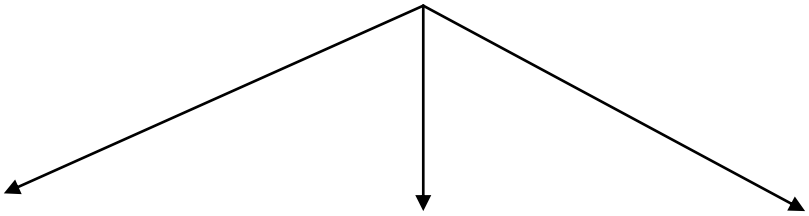
"ملون أسود الآن كوجهي أنا"

فقد احتوت العبارتان على أركان التشبيه الأربعة، وهنا حصل التكافؤ في عدد الصورة البيانية بين المقطع الإنجليزي والمقطع العربي والتكافؤ في عدد أركان التشبيه بين اللغتين، فعبر "جبرا" عن التشبيه التام بتشبيه تام مثله في لغته. وعليه يمكن القول إن

الأسلوب المعتمد هنا هو أسلوب الترجمة الحرفية الموظف بشكل واسع، حيث حاول التقيد بالنص الأصلي، ولم يحاول أن يكيف الألفاظ مع ثقافة المتلقي العربي، لأنه لا يرى داعيا لذلك لوضوح المعنى، فكان النقل جميلا وواضح.

النموذج الخامس:

« And will as tenderly be led by nose as asses are » (1.3 :46)



ترجمة جبرا إبراهيم جبرا	ترجمة خليل مطران	ترجمة جمال غازي
" هو لين الانقياد من أنفه كالحمير" (489:3.1)	" كان من الميسور لي أن أقتاده من أنفه كما يقتاد الحمار." (43:3.1)	"لأنه هو كذلك من السهولة قيادته بالأنف كما تقاد الحمير. " (45:3.1)

يصور شكسبير في هاته الصورة البلاغية والمتمثلة في التشبيه حقيقة ياقو الغدار وذلك بمحاولة مغازلة رودريقو وخداعه في آن واحد، حيث شبه عطيل بأنه رجل شريف وصريح، وهنا يعتقد أن جميع الناس شرفاء وبالتالي من السهولة اقتياده بهاته الثقة العمياء كما يقاد الحمار الذي يثق في كل من يقوده حتى ولم يكن صاحبه، فهدف ياقو هو مخادعة ردريقو والقضاء على عطيل وتدميره.

اعتمد المترجمان غازي جمال وخليل مطران في ترجمتهما لتشبيه في هذا المقطع على أسلوب الترجمة المباشرة، إذ يظهر أسلوب الترجمة الحرفي في عبارة " the nose " أي "الأنف" حيث نقل كل منهما هذه العبارة حرفيا إلى اللغة الهدف، على الرغم من أن دلالة الأنف في الثقافة العربية تفتقد إلى المعاني التي تحملها اللغة الإنجليزية، ففي هذا الشطر تظهر الترجمة الحرفية أي ترجمة كلمة بكلمة فـ"tenderly" وهي السهولة والسير، أما الشطر

الثاني وهو التشبيه الحاصل في عبارة ← "As asses are" " كما تقتاد الحمير" فقد اعتمدا فيها على الترجمة الدلالية التي نادى بها نيومارك حيث نقلت صورة فنية تحوي تشبيها إلى اللغة الهدف بتشبيه يحمل نفس الأدوات من مشبه ومشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، وهذا المزج في الاستعمال الأسلوبي بين الاستعارة في الشطر الأول والتشبيه في الشطر الثاني أضاف للمقطع المسرحي جمالية أولية، إلا أن اعتمادهما في الشطر الأول على استعمال " الأنف" للدلالة على أن عطيل مطواع ويحمل صفات الغباء لسهولة الانقياد فهو غير مألوف في الاستعمال العربي لهذه اللفظة، لذلك فإن الترجمة الحرفية هنا أحدثت نوعا من الغموض أو التشبيه المعنوي بسبب الكلمات المنقولة حرفيا دون مراعاة للجانب الثقافي في اللغة الهدف.

وإذا انتقلنا إلى جبرا إبراهيم جبرا " فإننا نجده أيضا لا يبتعد عن استعمال طريقة نقل كلمة بكلمة أي الحرفية في الترجمة ولا تغيب عليه الترجمة الدلالية باستعمال الأساليب البلاغية الموجودة في اللغة الهدف، إلا أنه اختلف عليهما، باعتماده السلاسة في التعبير – واختصار العبارة– وكل هذا من أجل نقل الصورة البيانية المتمثلة في التشبيه، فتظهر الترجمة الحرفية عنده في نقل عبارة "led by nose" بـ "الانقياد من أنفه". وتظهر الترجمة الدلالية في نقل عبارة "As asses are" بـــ "كالحمير" وهو تشبيه عطيل بالحمار في الانقياد، وهذا التشبيه هوالأصل في هذا المقطع، والترجمة الدلالية هنا تمثلت في نقل التشبيه في عبارة شكسبير، بتشبيه مثله في اللغة الهدف.

وتظهر سلاسة وعذوبة الألفاظ لهذا التشبيه في عبارة " هو لين الانقياد" بدلا من العبارة المستعملة لدى خليل مطران والتي تبتعد عن السلاسة اللغوية وهي "كما كان من الميسور لي أن اقتاده من أنفه". ويظهر الاختصار عنده في عبارة "كالحمير" وفي أداة التشبيه "الكاف" بدلا من عبارة "اقتاده من أنفه كما يقتاد الحمار" عند مطران جبرا، " حيث جاءت مختصرة دون تكرار مما يمهد لأن تكون أكثر دلالة وتأثير لدى المشاهد العربي لهذا المقطع المسرحي.

ورغم أننا نقر بمزايا أسلوب الترجمة الحرفية خاصة إذا تعلق الأمر بترجمة نص أدبي أو مسرحي، لكن ترجمة هذا التشبيه بـ: "قيادته بالأنف" تترك المتلقي العربي يتساءل: أو يجر الإنسان من أنفه كما تجر الحمير؟ بإعتبار أن المشبه هنا هو عطيل. لذلك كان من الأفضل على المترجمين أن يقوموا بإعتماد أسلوب التصرف في الترجمة عن طريق استعمال لفضة "أذن" بدل "أنف"، لأن في ثقافة العربي يقال: "اقتاده من أذنه" وليس "من أنفه"، وهنا وقعوا ضحية الحرفية المفرطة.

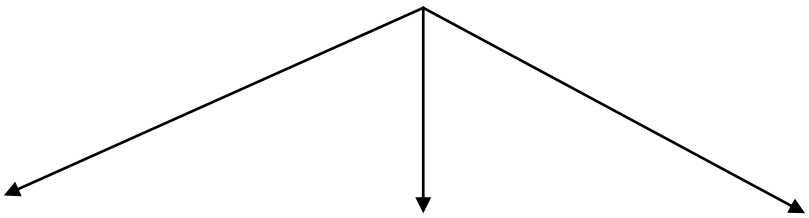
النموذج السادس:

«It is impossible you should see this, were they as prime[1] as goats, as hot as monkeys as salt [2] as wolves in pride [3], and fools as gross. As ignorance made drunk. (3.3 :115)

1-Prime :lustful شهواني

2-Salt : lecherous فاسق

3-In pride : In heat



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"فلا سبيل إلى الحصول على برهان إذ لا يحتمل أن يظهر لأحد بهذا المظهر حتى ولو كان أفسق من تيس وعنزة وأشد حرارة من قردين وأكبر قحة في البهيمة من ذئبين وأقل حذرا من مخمورين أحمقين. " (94:3.3)	"حيث لا يحتمل، يظهر لأحد بهذا المظهر ولو كان أفسق من تيس وأحمق من قردين وأشد قحة في البهيمة من ذئبين وأقل احتراسا وحذارا من غير مخمورين." (94:3.3)	"من المستحيل أن تجده عيانا حتى ولو كانا في شهوة التيوس، وحرارة القرود وشبق الذئاب في الفساد ودعارة الحمقى حين حين يسكر ذوو الجهل." (540:3.3)

أراد شكسبير من خلال هاته الصورة البيانية والمتثملة في التشبيه والذي كان متعددا في هذا النموذج، اعطاء أدلة على خيانة ديدمونة لعطيل، أين أمطره بوابل من التشبهات البهيمية كـــ: أفسق من تيس وعنزة، وأشد قحة من البهيمة ... فهذه كلها دلالات على

العلاقة الجنسية التي كان عليها كاسيو وديدمونة، وهذا كله من نسج خيال ياقو من أجل جعل عطيل يمقت كاسيو وينتقم منهما كليهما.

اعتمد كل من غازي جمال وخليل مطران في نقل التشبيه المتكرر في العبارات الإنجليزية على أسلوب الترجمة المتصرفة، حيث مزجا بين الأسلوبين ليعطينا صورة أشد تأثيرا لدى المتلقي لمقاطع المسرحية فعبارات:

- « As prime as goats »
« As hot as monkeys »-
« As solt as wolves »-
« And fool as gross » -

فقد قابل هذا التشبيه في اللغة الإنجليزية أسلوب آخرا عمده المترجمان وهو أسلوب التفضيل الذي يتلاءم وطبيعة اللغة العربية، وحذفا صورة التشبيه مطلقا، وظهرت العبارات التالية: (أفسق...، أشد حرارة...أحمق...أكبر...، أشد قحة،.. أقل احتراسا...، وأقل حذرا...).

فكلها أسماء تفضيل تدل على قبح الصورة البهيمية، التي أراد ياقو تصويرها في ذهن عطيل، لينتقم منهما ويقضي على عطيل. والملاحظ على هذا الأسلوب المعتمد في ترجمة هذا المقطع أنه حقق السجع في أوزان الكلمات، هذا من الجهة الجمالية الإبداعية للنص المترجم، بالإضافة على أنه عمل على رسم الصورة في ذهن المتلقي العربي للنص المسرحي الشكسبيري وإيصال المعنى المقصود في النص الأصل.

أما ترجمة " جبرا إبراهيم جبرا" فقد جاءت متصرفة إلى حد كبير والتصرف يخدم هذا النوع من النصوص الشعرية، حيث قام بحذف جميع أدوات التشبيه، الموجودة في النص الإنجليزي، الذي احتوى التشبيه التام بكل أركانه، أما في النص المترجم، فقد اعتمد "جبرا" على نقل صورة التشبيه هذه بصورة تشبيه من نوع آخر، وهو التشبيه البليغ حيث حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، مما زاد في بلاغة النص المترجم وأحدث نوعا من السجع وعمق في المعنى لالتصاق أوصاف المشبه به بالمشبه، فعبارات "

"As prims As goats" ⟵ قابلتها عبارة ← "حتى ولو كان في شهوة التيوس"

"As hot as monkeys" ⟵ قابتلها عبارة ← "وحرارة القرود"

"As solt As wolves" ⟵ قابتلها عبارة ← "وشبق الذئاب"

"and fools as gross" ⟵ قابتلها عبارة ← "ودعارة الحمقى"

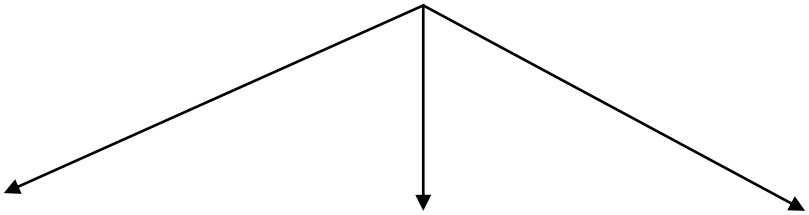
وما يمكن قوله في الأخير أن المترجم لم يقتنع بالنقل الحرفي لهذه الصور البيانية، بل اعتمد على أسلوب التصرف المكافئ، فكان نصه مفعما بالتعابير والأوصاف التي أحدثها النص الأصلي، ومما زاد على ذلك عدم اكتفائه بالتشبيه التام لينتقل إلى ما هو أبلغ منه في لغتنا وهو "التشبيه البليغ" وهذا ما يرمي إليه أي مترجم أدبي مبدع.

النموذج السابع:

« Dangerous conceits[1] are , in their natures, poisons, which at the first are scarce found to distaste, but with a little act upon the blood, Burn like the mines of sulphur. [2]

1-conceits : ideas.

2-mines of sulphur : a chemical element , acidic quality (calls up an image of hell) » (3.3:115)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"والأفكار الخطيرة هي بحد ذاتها سامة، ونادرا ما يكون طعمها كريها في بادئ الأمر، ولكن متى ابتدأ فعلها في الدم أحرقت كمناجم الكبريت". (91:3.3)	"على أن العقاقير الخطرة هي بطبيعتها سمام أول طعمها غير كريهه، ولكن متى ابتدأ فعلها في الدم أحرقت إحراق مناجم الكبريت" (91:3.3)	" فالأفكار الخطرة، بحد ذاتها سموم يكاد لا يدرك المرء أولا سوء مذاقها، ولكنها بعد أن تفعل قليلا في الدم تشتغل كمناجم الكبريت." (537:3.3)

(91:3.3)

في هاته الصورة البيانية أراد شكسبير أن يصور مدى تأثير الأفكار والاقتراحات المسمومة في ذهن عطيل، فهاته الأفكار هي عبارة عن سموم قاتلة، ففي بادئ الأمر تظهر بأنها غير مضرة كثيرا، لكن متى جرت في فكر الإنسان كجري الدم، ستصبح حارقة وقاتلة مثل الحمم البركانية، فالتشبيه هنا يظهر في تأثير الأفكار السامة على العقل وبالتالي تدمير الإنسان، أي أن شكسبير شبه الأفكار السامة بالحمم البركانية أو نار جهنم.

أمعن " غازي جمال" في النقل المباشر لأركان التشبيه، الذي شكله لا يبتعد كثيرا عن التشبيه في النص الأصلي في اللغة الإنجليزية، قد يكون هذا التطابق من باب الأمانة

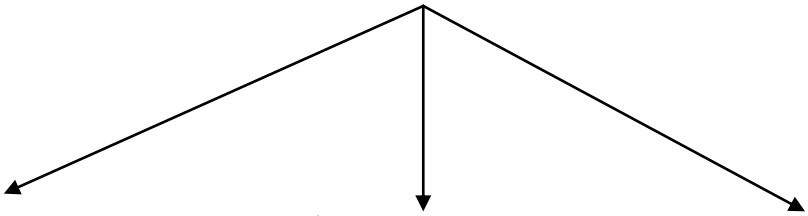
العلمية الذي حرص عليه المترجم، إلا أننا نلاحظ أن هذا التركيز على المبنى لا يعطي المعنى الدقيق والأسلوب الجمالي في اللغة العربية فعبارة " Dangerous conceits…burn like the mines of sulphur " تقابلها " الأفكار الخطيرة ... أحرقت كمناجم الكبريت"، حيث أنه وصف الأفكار الخطيرة بمناجم الكبريت في سرعة تدميرها وإحراقها، فاستعمل المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، فكان التشبيه تام الأركان، هذا ما يتعلق بأجزاء التشبيه من الناحية البنيوية، أما من ناحية المعنى فإننا نجد أن الأفكار التي يحملها وإن أبرزت المعنى إلا أنها تبدو غير مألوفة لدى المتلقي العربي كثيرا، فاستعمال المشبه به : "مناجم الكبريت" تدل على المرحلة التي عاشها شكسبير، وهي فترة الرأسمالية التجارية والبدايات الأولى للثورة الصناعية، التي اعتمدت على المناجم في بناء هذه الحقبة، مما قد يسهل للمتلقي الإنجليزي فهم عبارة "the mines of sulphur" باعتبارها مشبه به للأفكار الخطيرة، أما المشاهد العربي ذي الثقافة المختلفة عن الثقافة الإنجليزية فكان بالإمكان استعمال عبارة تمثل مدلول ثقافي مؤثر للتعبير عن خطورة الأفكار السامة.

وإذا انتقلنا إلى " خليل مطران" فإنه أتفق مع غازي جمال في المعنى وفي الأسلوب الترجمي واختلف معه في البنية الشكلية للتشبيه، فمن الجانب الشكلي حافظ على المشبه والمشبه به ووجه الشبه ولا وجود لأداة التشبيه، قد يكون السبب هو أن تكون العبارة سهلة سلسة النطق دون تكلف، أما من الناحية اللغوية فالتشبيه الذي يبقى كل أركان التشبيه ويحذف فيه الأداة فقط يسمى التشبيه المؤكد، ولعل مطران أراد أن ينقل لنا العبارة الإنجليزية مؤكدة إلى اللغة العربية لبيان الخطورة العظيمة للأفكار السامة على الإنسان، هذا ما تعلق بأجزاء التشبيه المذكورة والمحذوفة، أما من جهة المعنى فإنه وافق غازي جمال فيها حيث إن المشبه به تركه حرفيا كما هو موجود في العبارة الإنجليزية "the mines of sulphur" وهي "مناجم الكبريت" فهي تعتبر من المعاني التي يفضل العدول عنها إلى عبارات لها مدلولات أعمق في لغتنا العربية.

أما "جبرا إبراهيم جبرا" فقد كانت ترجمته أشد حرفية من سابقيه سواء من ناحية الفواصل بين الجمل التي تفتقد السلاسة أم من ناحية الألفاظ وأركان التشبيه التي استعملها، فمن ناحية الألفاظ استعمل: "ولكنها بعد أن تفعل قليلا في الدم" فكلمة " تفعل" في هذا السياق، أذهبت للعبارة جمالها البياني العربي، وهي تقابل الكلمة الانجليزية" Act" فالمترجم تحرى المعنى الأصلي للألفاظ وحاول أن يحتفظ بها قدر الإمكان، وحتى أركان التشبيه حافظ عليها كلها، وقد تكون هذه الطريقة هي أفضل الطرق لترجمة التشبيه، إذا لم يوجد مكافئ له في الثقافة العربية، لكن ما يعاب على هذه الترجمة هو اللغة السلسة الغائبة وعدم التوفيق في اختيار الألفاظ المناسبة للسياق.

النموذج الثامن:

« O sweet creature! And then kiss me hard, As if he pluck'd up kisses by the roots that grew upon my lips » (3.3 :117)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"يا لك من مخلوقة جميلة ثم أخذ يقبلني بشدة وكأنه يريد اقتلاع الشرايين النامية على شفتي." (95:3.3)	"يا لك من حسناء شهية ثم يلثمني بقوة كأنه كان يود أن يقتلع القبل النابتة على شفتيها من أصولها." (95:3.3)	" يا مخلوقة حلوة ثم يقبلني بعنف كأنه يجتث قبلات نامية على شفتي من عروقها" (541:3.3)

في هاته الصورة البلاغية التي تنم عن الشر والحسد، أراد شكسبير أن يصور وضعية جنسية من مخيلة ياقو، نسجها من أجل الإطاحة بـــ" عطيل وكاسيو، فأراد تشبيه كاسيو بأنه كالوحش يريد اقتلاع الشرايين والقبل من ديدمونة، فاستعمل أداة التشبيه "As" لدلالة على الصورة البهيمية التي رسمها ياقو.

عمد المترجم غازي جمال في نقل هاته الصورة البيانية والمتثملة في التشبيه إلى أسلوب الترجمة المباشرة أحيانا والترجمة الحرة أحيانا أخرى، فعبارة "O sweet creature" نقلت بحرفية إلى اللغة العربية، فكانت : " يا لك من مخلوقة جميلة" كذلك المقطع الثاني تخلله أسلوب الحرفية الشارحة من خلال عبارة " أخذ يقبلني بشدة" حيث فضل المترجم إضافة الفعل "أخذ" لإيضاح المصدر والهدف، أما المقطع الثالث فقد اعتمد المترجم على أسلوب الترجمة الحرة أو المتصرفة مع بعض الإضافات المتمثلة في نوع آخر من التشبيه وهو التشبيه التمثلي والمقصود به تمثيل صورة بصورة أخرى. فالصورة الولى تتثمل في التقبيل بعنف، قابلتها صورة اقتلاع الشرايين من الشفاه، فكانت عبارة تصوير لصورة حب

وعشق شديدين، حافظ من خلالها المترجم على أداة التشبيه مع إضافة عبارة "الشاريين" التي لا يوجد لها أصل في اللغة المتن، فالمترجم هنا تحرى معنى الأصل وحاول الحفاظ عليه قدر الإمكان، فحتى الإضافات التي أوردها جاءت خادمة للمعنى ملتصقة بروح النص الأصل، وهي في ظننا أفضل طريقة لترجمة ونقل التشبيهات عندما لا يتوفر المكافئ في اللغة الهدف. وكثيرا ما نجد هذا النوع أي الترجمة الحرفية التفسرية رائجا لدى المترجمين المتخصيين في ترجمة النص المسرحي الدرامي عند نقل التشبيه المباشر الذي استحدث لغرض الشرح في مناسبات محددة، فهو عادة أسهل أسلوب ونوع لترجمة هذا النوع من الصور البيانية، لكن على المترجم أن يتوخى الحذر في عملية الإضافة أو الحذف للعبارات والكلمات المختارة كون كل وضعية لها ميزاتها وخصائصها حتى لا يلاحظ المتلقي ركاكة البنية وآثار الترجمة.

في حين جاءت ترجمة خليل مطران متصرفة إلى أبعد الحدود حيث قدم وآخر وأضاف الكثير من الشرح مع بعض الحذف، فمثلا عبارة "O sweety creature" فقد ترجمت " يالك من حسناء شهية" فهي ترجمة متصرفة أضاف كلمة " شهية" وحذف عبارة "creature" والتي تعني "مخلوق" أو إنسان، أما التشبيه فقد وضعه المترجم في فقرة حازت أكبر اهتمام للمتلقي، فالتصوير البهيمي الذي أراد شكسبير رسمه عبّر عنه المترجم بقوله" كأنه كان يود أن يقتلع القبل النابتة على شفيتها" فهذا النوع من التشبيه قابله صورة السموم والأكاذيب التي ما لبث ياقو دفعها في أذن عطيل، كذلك عبارة "Grow upon" قابلتها عبارة ← " النابتة علي" بالإضافة إلى عبارة "the roots" قابلتها "أصولها" فهذا النوع من الترجمة تكمن أهميته في كونها ضمنت نقل التشبيه في شكله الأصلي والصورة التي حوتها.

في حين جاءت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا معتمدة على أسلوب الترجمة المباشرة الدلالية، فقد نقل صورة الحيوان المفترس الذي صوره شكسبير محافظا على أركان التشبيه من أداة ومشبه ووجه شبه فعبارة "O sweety creature" نقلها حرفيا بـ " يا مخلوقة حلوة" كذلك عبارة "as if he pluck’d up" ← " كأنه يجتث" فالمترجم فضّل إلتزام أقرب وأسهل الطرق في

ترجمة هاته الصورة البيانية فساهم اختياره هذا في تقريب الصورة بشكل كبير بين اللغتين، بل وحتى نجح في إيجاد المقصود في النص الأصل وغايته في ما تحتويه اللغة المترجم إليها وذلك بالاعتماد على إعادة إحياء صدى النص المتن. كما أن التغيرات الطفيفة التي أحدثها مثل: تقديمه عبارة "شفتي" وتأخيره في عبارة "عروقها" ← "Roots" جاءت متناسقة وشكل النص، فهذا التقديم والتأخير ساهم في جعل الترجمة مستاغة وجميلة، وجملة ما يمكن قوله أن المترجم اتبع أسلوب الترجمة الحرفية التفسيرية، فكانت جد خادمة في نظرنا.

وفي الأخير يمكن القول بأن المترجمين قد وفقوا في نقل هاته الصورة البيانية في أغلب أجزائها فكانت بذلك خادمة للمعنى والبناء اللغوي، فرغم التغيرات والاضافات والحذف، إلا أنها ظهرت مستساغة في النص الهدف، ويظهر ذلك جليا في اعتماد أسلوب التطويع الذي يخدم هذا النوع من النصوص، حيث انتبه المترجمون إلى أن المتلقي العربي نادرا ما يكون ملما بالثقافة الدرامية لذلك تطلب منهم جرأة وفهما كبيرا في هذا النقل.

النموذج التاسع:

« Othello, O, blood, blood, blood.

Iago Patience I say, you mind perhaps may change .

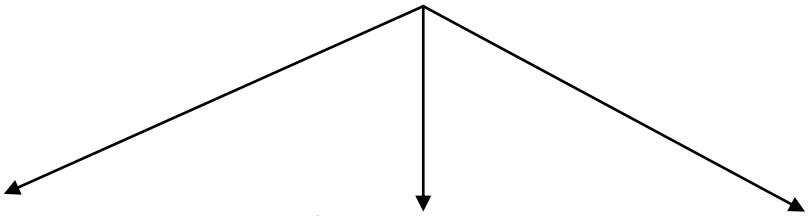
Othello Never, Iago: like to the Pontic sea[1], whose icy current and compulsive[2] course néer feels retiring ebb[3]

1-Pontic sea : the Black sea, north of turkey.

2-compulsive : Relentless

3-Ne'er feels retiring ebb : its tide continually flows, without ebbing, or receding backward, as the tide normelly does »

(3.3:118-119)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"دما يا ياقو دما تصبر تجلد فقد يتغير شعورك أبدا يا ياقو لن يتغير مثل البحر العنيف الذي تندفع تياراته ولا تعود بل تنطلق في سير قويم فهكذا أفكاري الدموية قد اندفعت إلى الأمام بخطوات عنيفة ولن تنظر وراءها. " (96:3.3)	"دما دما دما، تحمل تجلد وربما تغر شعورك، لن يتغير أعرفت كيف تجري التيارات القارسة الجامحة من مبعثها في بحر البنط[1] إلى مستقرها في بحر الظلمات لا يردها الجزر بل تنطلق إلى غايتها في مناهج قويم." (96:3.3) 1-البنط: ذمى هذا البحر بالذكر لأن تياراته تندفع ولا تعود."	" يا للدم، للدم، للدم ! صبرا أرجوك ربما غيرت رأيك، أبدا يا ياقو. كالبحر البنطي الذي لا يعرف تياره الجليدي الجامع عودة الجزر في مده، ويستمر مندفعا نحو البروبنطي والهيليسبونطه-هكذا استظل أفكاري الدموية ترفض النظر إلى الوراء." (542:3.3)

في هاته الصورة البلاغية أراد عطيل تشبيه قوة الكره الذي وصل إليه بقوة طبيعية جارفة تدفع فقط إلى الأمام مثل ظاهرة المد والجزر، وهذا التشبيه مرتبط ببحر "البونتيك" المعروف أي البحر الأسود، وهنا يقارن عطيل أفكاره السامة حول ديدمونة بالتيار القهري للبحر التي لا تنحسر أبدا ولكنها تستمر في مسارها حتى تصل إلى وجهتها، كذلك في هذا التشبيه يؤكد عطيل على مكانتة العالية (كما نتوقع من بطل أي عمل درامي أن يفعل) مشبها نفسه بعناصر طبيعية عظيمة وهائلة. فهذا التشبيه يوضح شخصية عطيل في اتخاذ قرارات حيث لا يمكن التراجع عنها مثل البحر الجارف.

تبدو ترجمة غازي جمال لهذا التشبيه غير متكلفة خادمة للغرض المسرحي، وهو تجسيد الصورة المجردة بصورة حسية، وقد حافظ على المبنى مقابل محافظته على المعنى وحتى وإن كان نقله حرفيا للعبارة الإنجليزية " your mind perhaps may change like to the Pontic sea " بـ " لن يتغير شعوره مثل البحر العنيف" إلا أن الصورة واضحة ومعبرة عن مدى قوة هذا الشعور المندفع وعدم تراجعه، مثل البحر البنطي (الأسود) الذي أمواجه عادة تكون مندفعة دون رجعة، إذ يختص على ظاهرة المد دون الجزر. و ما يمكن قوله أن ترجمته الحرفية ونقله لجميع أركان التشبيه ساعدت بشكل كبير في نقل التشبيه من اللغة الإنجليزية إلى العربية، فنقل الشكل أولا بكلماته وأجزاء التشبيه فيه، ثم نقل المعنى مصورا واضحا. والشيء الوحيد الذي يمكن أن يقف حائلا أمام المتلقي العربي لفهم هذا المقطع هو مدى ثقافته حول البحر الأسود الذي يتميز بظاهرة طبيعية وهي وجود المد البحري دون الجزر.

أما إذا انتقلنا إلى خليل مطران فإننا نجده قد أخفى الصورة البيانية وجاءت بصيغة أسلوبية إنشائية طلبية مجازية وهي أسلوب الاستفهام المجازي لترجمة العبارة الإنجليزية التي تحوي التشبيه: "like to the Pontic sea" وقابلتها عبارت: " عرفت كيف تجري التيارات القارسة الجامحة من طبيعتها في بحر البنط؟ " وهذا الاستفهام حل محل التشبيه في اللغة الأصل، وهذا الأسلوب المعتمد هو أسلوب التصرف المكافيء في المعنى المخالف للمبنى،

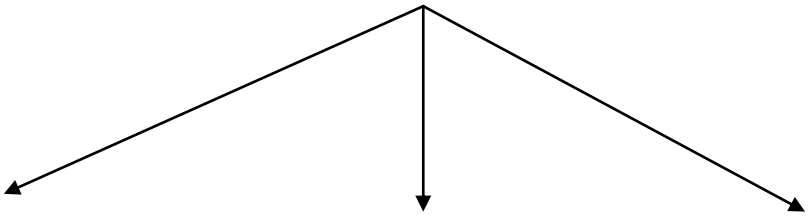
فالمعنى يبقى محافظا عليه بدقتة وقوة تأثيره، أما المبنى فقد اختلف من ناحية الألفاظ المستعملة خصوصا مع أداة التشبيه، لكن في غياب الأداة لم ينجر عن ذلك خروج عن المعنى الأصلي، بل أعطى للعبارة الإنجليزية مكافئ دلالي لها، وحتى التغيرات البنيوية لم ترق لأن تكون تغيرات جذرية تمس من جوهر المعنى.

وإذا انتقلنا إلى " جبرا إبراهيم جبرا" فإننا نجده قد اعتمد على أسلوب الترجمة الحرفية في نقل وترجمة هذا المقطع المسرحي، حيث استعمل كلمة "رأيك" في ترجمته لعبارة" your mind بدلا من كلمة "شعور" التي استعملها كل من غازي جمال وخليل مطران، أما المشبه به" the pontic sea" فقد ترجمته بـ "البحر البنطي" كما جاء عند المترجمين السابقين.

والملاحظ هنا هو أن المترجم حافظ كثيرا على صورة التشبيه الموجودة في اللغة الأصل، وهذا ما يؤكده "نيومارك" على أهمية هذا النوع من الترجمة، حيث ينتقل التشبيه في اللغة الإنجليزية إلى تشبيه آخر باللغة العربية في نص المترجم، وهذا ما يلجأ إليه الكثير من المترجمين بأن ينقل صورة بيانية بصورة بيانية أخرى في اللغة الهدف.

النموذج العاشر:

« Iago If I can fasten but one cup upon him with that which he hath drunk tonight already, He'll be as full of quarrel and offense as my young mistress'dog » (2.3 :67)



ترجمة جمال غازي	ترجمة خليل مطران	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
"إذا استطعت أن أفرض عليه كأسا غير التي تناولها من قبل فسيمتلئ بالخصومة والشجار كالكلب الذي لدى سيدتي".(61:3.2)	"إذا استطعت أن أسقيه كأسا غير التي شربها قبلا امتلاء من الخصومة والسباب كامتلاء الكلب الذي تعوله مولاتي الجميلة." (61:3.3)	"إذا استطعت أن ألصق به ولو كأسا واحدة إضافة إلى ما سبق أن إحتساه هذه الليلة، فلسوف ينزع إلى الشجار والمهانة ككلب أية فتاة." (506:3.2)

يصور شكسبير في هاته الصورة البيانية والمتمثلة في التشبيه مستخدما أداة التشبيه "As" والمشبه به وهو الكلب والمشبه وهو عطيل، فعطيل عندما يثمل يصبح كالكلب عندما يهيج فيصبح شرسا وعدوانيا، فصورة عطيل وهو سكران تقابلها صورة كلب ديدمونة وهذا التشبيه سبّبه ياقو والذي ما لبث دائما يزرع الفتنة والنميمة بين عطيل وديدمونة.

استخدم غازي جمال في نقله للعبارة الإنجليزية He'll be as full…as my young mistress' dog " التشبيه التمثيلي، بحيث نقل صورة بصورة، وهذا الذي نادى به نيومارك، وهو أسلوب الترجمة الدلالية حيث يبقى التشبيه الموجود في اللغة الأصل ويضع مكانه صورة بيانية أخرى موضحة للمعنى، وفي هذا التشبيه ينقل "غازي جمال" التشبيه بتشبيه تمثيلي حافظ من خلاله على كون المشبه صورة كاملة في ذهنه إذ ينقل المتلقي من صورة

عطيل وهو في حالة الخصومة والشجار إلى صورة كلب السيدة وهو على هذه الحال، وقام المترجم بتحري الدقة دون زيادة، واستخدم تعبيرات وألفاظ وأجزاء التشبيه حرصا منه على إيصال الصورة كاملة إلى المتلقي العربي لهذا المقطع المسرحي، فجاءت الصورة واضحة كاملة المعنى، مع عدم الإضرار بالشكل العام للنص.

أما خليل مطران فقد حافظ على جزء من التشبيه وغيّر في جزء آخر، فإذا انتقلنا إلى صورة التشبيه عامة، فقد حافظ عليها، حيث نقل صورة بصورة مثل "غازي جمال"، حيث نقل عبارة "He'll be as full… as my young mistress' dog " إلى العبارة العربية محافظا على صورة التشبيه التمثيلي حاذفا بعض الألفاظ مع زيادة ألفاظ أخرى مثل كلمة "مولاتي الجميلة" التي غابت في النص الأصلي، وهذا نوع من التصرف في الترجمة غير المتكافئ بزيادة ألفاظ لا يحتويها النص الأصلي. لكن ومع ذلك فقد ظهرت ترجمة التشبيه هنا خادمة للمعنى الأصلي المراد من التشبيه ووفق المترجم على الرغم من تغييراته الطفيفة في إعطاءها صيغة وألفاظا مستساغة في النص الهدف من خلال كلمة "مولاتي" ذات البعد الدلالي في الثقافة العربية وقد يكون ذلك هو سبب اختيار هذه الألفاظ بدل لفظة سيدتي.

وكذلك فعل جبرا إبراهيم جبرا حيث حافظ أيضا على أسلوب الترجمة الدلالي مع بعض التصرف والتكييف، ويظهر أسلوب الترجمة المتصرفة في نقل صورة التشبيه في اللغة الأصل إلى تشبيه تمثيلي في اللغة الهدف، فكان نقله للعبارة الإنجليزية:

" He'll be as full… as my young mistress' dog"

بـ فيلسوف ينتزع إلى الشيء والمهانة ككلب أية فتاة"

ويظهر التصرف في كلمة "ينتزع" وكلمة فتاة" لكن الملاحظ على هذه الترجمة وما يؤخذ عليها شكلا، هو عدم تحري الدقة المعجمية في نقل العبارات الإنجليزية وهو ما يظهر في عبارة "my mistress" أنه ترجمها بـ "كل فتاة" حيث أضرت بالمعنى الأصلي وحادت عنه لأن العبارة يمكن ترجمتها بـ "أميرتي" ، بالإضافة إلى أن هذه الترجمة احتوت على نوع من من التوسيع والتكرتر في نقل العبارة الأصلية.

5-7. خلاصة ومناقشة النتائج:

حاولنا من خلال هاته المدونة والتي هي عبارة عن مسرحية شعرية للكاتب والمسرحي شكسبير أن نتناول بعدها البياني والمتثمل في الاستعارة والكناية والتشبيه، حيث قمنا باختيار 40 نموذجا لكل نوع بشكل عشوائي من مختلف الفصول الشعرية، بعد ذلك قمنا بدراسة تحلييلة مقارنة لهاته النماذج في الترجمات الثلاث، كما قمنا بتقسيم هاته الترجمات تقسيما علميا وذلك بتناول الترجمات من زاوية أكاديمية، فتظهر بأن المترجمين الثلاث قد وفقوا في عملية النقل، لكن شابت ترجمتهم بعض النقائص والغموض أحيانا أخرى، كما حاولنا اعطاء بعض الترجمات كتصويب منا، كذلك إكتفينا في آخرى بنقد التقنيات والأساليب والطرائق التي اعتمدها المترجمون، والتي لم تخرج في جلها عن الطرائق الآتي ذكرها:

-محاولة إنتاج نفس الصورة البلاغية في اللغة المستهدفة وهذا من قبيل الترجمة الحرفية.

-محاولة استبدال الصورة البيانية في اللغة المتن بصورة أخرى مكافئة أو معادلة لها في اللغة المستهدفة.

-محاولة ترجمة الكناية والاستعارة والتشبيه في معناها، ونقصد هنا اعتماد نظرية المعنى أو الترجمة بالمعنى وكذلك أساليب الترجمة لفيني وداربلني.

-اعتماد أسلوب الحذف في بعض المقاطع خاصة المترجم غازي جمال لعديد الاعتبارات.

وبما أن الصورة البيانية خاصة منها الاستعارة والتشبيه والكناية تجسيد لفكر ثقافي وحضاري وأخلاقي معين، فقد حاولنا من خلال هذا البحث المتواضع إظهار ما للسياق من أثر وقوة في المنهج أو الأسلوب المعتمد في عملية النقل، كما حاولنا جاهدين إيضاح وتحليل معاني الألفاظ والعبارات الشكسبيرية المبهمة في جلها قصد تعريف المتلقي أو

المشاهد بمدى تعبيرها عن الصور والدلالات المتضمنة في اللغة الثقافة الأصل، وفيما يلي جدول توضيحي يلخص بعض الملاحظات والنتائج التي خلصنا إليها:

ترجمة الاستعارة	الأسلوب المعتمد في عملية النقل	نتائج وملاحظات
النموذج:1	غازي: الترجمة المباشرة مطران: ترجمة شارحة تفسيرية جبرا: ترجمة حرفية دلالية	نقل الشكل بأمانة مع بعض الغموض في استعمال مفردات اللغة العربية، ما أفقده الصورة البيانية دلالتها.
النموذج: 3	غازي: ترجمة متصرفة +أقلمة مطران: ترجمة مكافئة+تعديل جبرا: ترجمة مقتبسة.	جاء نقل هاته الصورة البلاغية فاقدا لقيمتها في اللغة الأصل مما أثر سلبا على عملية الترجمة
النموذج: 4	غازي: حذف المقطع مطران: ترجمة حرفية جبرا: ترجمة كلمة بكلمة	الحذف ضاعت معه أمانة المترجم، أما الترجمة المباشرة فقد خدمت هذا النوع من الصور فالمعنى جاء واضحا وجليا خادما للثقافة العربية.
النموذج: 6	غازي: ترجمة مقتبسة مطران: ترجمة مقتبسة + أقلمة جبرا: ترجمة محاكية	محاولة تجسيد معنى الصورة البيانية، مما أفقدها بريقها، وبالتالي الاقتباس أدى إلى انحراف في المعنى المتضمن كونها تحوي على زخم أخلاقي.
النموذج: 8	غازي: ترجمة حرفية مطران: ترجمة مباشرة+ تفسير	صعوبة فهم الصورة البيانية أدى إلى ترجمة حرفية باهتة أفقدت الاستعارة

	جبرا: ترجمة دلالية حرفية	قوتها وهذا مرده للبعد الفلسفي الذي اعتمده شكسبير
ترجمة الكناية	الأسلوب المعتمد في عملية النقل	نتائج وملاحظات
النموذج: 1	غازي: الترجمة الحرفية مطران:ترجمة مكافئة+تعديل جبرا: ترجمة مباشرة	حتمية الاعتماد على الترجمة الحرفية في نقل هذا النوع من النصوص جعل عملية النقل موفقة، مبدعة محافظة على قيمتها في اللغتين الأصل والهدف.
النموذج: 3	غازي: حذف كلية هذا المقطع مطران: الترجمة المباشرة التفسرية جبرا: الترجمة المباشرة الشارحة	كانت الترجمة أمينة حافظت على نفس المفردات والتراكيب، فظهرت الصورة البلاغية قوية وإيحاءية ومعبرة كأنها أصلية.
النموذج: 8	غازي: الترجمة المتصرفة+اقلمة مطران: الترجمة الدلالية جبرا: الترجمة المتصرفة	وفقا المترجمون في نقل هاته الصورة الكنائية الحية لمعاني عميقة في اللغة الهدف، وهذا ما أضفى طابعا جماليا على النص يوازي تقريبا جمالية النص الأصل.
النموذج: 7	غازي: حذف هذا المقطع مطران: ترجمة متصرفة جبرا:ترجمة متصرفة+أقلمة	جاء هذا التصرف مختلا وناقصا من حيث المعنى مما أفقد الصورة البيانية أصالتها، لذلك فهو يعد أقصى دراجات أساليب النقل
النموذج: 5	غازي: الترجمة الحرة	اعتماد هاته الأساليب جعل الصورة

	مطران: الترجمة الحرة+ مكافئ جبرا: الترجمة المكافئة	البيانية إيحائية ذات بعد بياني جمالي في اللغتين، وهذا هو المطلوب من مترجم نص مسرحي درامي شكسبيري.
ترجمة التشبيه	الأسلوب المعتمد في عملية النقل	نتائج وملاحظات
النموذج: 1	غازي: ترجمة مكافئة مطران: أسلوب التكافؤ الشكلي جبرا:الترجمة الحرفية	خيارات المترجمين لم تضر نقل هاته الصورة البيانية فجاء النص مفهوما ومعبرا عن الفكرة الأصلية بوضوح، رغم أن الترجمة الحرفية أحدثت شرخا وتباعدا في المعنى.
النموذج:5	غازي: الترجمة المباشرة مطران:الترجمة الحرفية جبرا: الترجمة كلمة بكلمة	جاءت الترجمات الثلاثة سلسة ومختصرة دون تكرار مما يمهد لأن تكون أكثر دلالة وتأثيرا لدى المشاهد العربي، وهنا نلاحظ لمسة بلاغية بارعة وأصلية.
النموذج: 6	غازي: الترجمة المتصرفة مطران: الترجمة الدلالية جبرا: الترجمة المتصرفة	حقق هذا النوع من الأساليب السجع في أوزان الكلما بالإضافة إلى أنه رسم الصورة البلاغية في ذهن المتلقي العربي وأوصل المعنى المقصود الذي أراده شكسبير
النموذج: 9	غازي: الترجمة الحرفية مع أقلمة مطران: حرفية + تقديم وتأخير	عمدا المترجمون على نقل صورة بيانية تقابلها صورة بيانية أخرى،

	جبرا: حرفية + مكافئ	لكن هذا النقل قابله استعمال ألفاظ ليس لها دلالة وإيحاء لدى المتلقي العربي مما أدى إلى انحراف طفيف في المعنى كونها تحوي على زخم ثقافي.
النموذج: 10	غازي: ترجمة تمثيلية متصرفة مطران: حرفية+ حذف+تقديم وتأخير جبرا: ترجمة دلالية	محاكاة تعبيرية مقبولة لحد ما باعتماد أسلوب الترجمة التمثيلية، ورغم التفاوت الثقافي الجلي بين اللغتين إلا أن الصورة البيانية بدت واضحة ومفهومة وذات بعد دلالي لدى المتلقي العربي.

يتضح من خلال الجدول أعلاه أن الأسلوب أو الطريقة الأكثر استعمالاالتي اعتمدها المترجمون الثلاثة في نقل البعد البياني في هاته المدونة هو الترجمة المباشرة أو ما يصلح عليها الترجمة الحرفية (ترجمة كلمة بكلمة) فقد تكرر في الكثير من النماذج أي بنسبة قاربت 70%، يلي ذلك أسلوب الترجمة الحرة ونقصد هنا أسلوب ترجمة المعنى أو أسلوب التصرف و الأقلمة أو المعادلة أو المكافئة، فهي كلها أساليب يلجأ إليها المترجم إذا تعسر عليه نقل معنى أو دلالة، خاصة إذا تعلق الأمر بصورة ثقافية أو حضارية أو حتى دينية، ناهيك إذا كانت هذه الدلالات هي نصوص شعرية كمدونتنا هذه "عطيل" ، كل هذه الأساليب شكلت تقريبا نسبة 30%، وإذا كانت لهذه النسب المئوية أي دلالات يمكن أن نستقسيها منها فإنها أكيد ستجتمع في فكرة واحدة وهي أن المترجمين قد تبنوا أولوية النقل المباشر في ترجمة هذا النص الشعري ككل الصور البيانية التي اشتمل عليها بوجه خاص، وهذا ما تؤكده النسب المرفوقة أعلاه.

وإن كانت هذه النسب تعكس عمليا اعتماد المترجمون على عدة أساليب في عملية نقل هاته الصورة البلاغية إلى اللغة العربية، فإن ذلك لا يعني على الإطلاق معرفة المترجمون بكيفية استخدامها ونيتهم في توظفها، إذ ترجح عملية التحليل والمقارنة أن لا يكون المترجمون على دراية بهذه الطرق والمناهج ومن أنهم قد قاموا باستعمالها عرضا دون أي قصد وهذا بناء على دراية بهذه الطرق والمناهج الأكاديمية، ذلك لأن مقصد المترجمون كان واضحا في نقل كل تلك الصورة البلاغية نقلا حرفيا أمينا دون تبني أية أساليب أخرى في عملية النقل كالترجمة بالتصرف والمكافئ والحذف والإضافة وغيرهما.

وهذا ما لم يتحقق في آخر التحليل لعديد الأسباب، ربما قد تكون مرتبطة بفشلهم في إيجاد مقابلات ومكافئات دقيقة لتلك الصورة البلاغية في اللغة المستهدفة، أو تغيبهم لقيمة وبلاغة هاته الصور في اللغة الأصل، أو اعتقادهم أنهم حققوا الهدف الأساسي من عملية النقل وهو نقل الشكل والمعنى.

وما يمكن استنتاجه مما سبق بأن نقل شعرية وبلاغة شكسبير وبعدها الثقافي لن تتم دون عناء ومشقة خاصة وهي تنبع عن تباين واختلاط ثقافات فيما بينها، فمثلا هاته المسرحية كتبت بقلم إنجليزي لكن بثقافة إيصالية بندقية، ولا شك في أن نقلها من لغة إلى أخرى خاصة اللغة العربية ذات الايحاء التاريخي والديني ليس بالهين، كذلك هذا النص ونعني هنا "عطيل" يستعصي على المترجم الرجوع إلى المقام الثقافي والحضاري لأنه لم يعد له أثر مادي، لذلك لابد على المترجم أو المهتم بهذا النوع من النصوص الإحاطة به عن طريق الإلمام بالسياق الإجماعي والسياسي والثقافي الذي أحاط به شكسبير أثناء زمن تأليفه المسرحي لـ:" عطيل "، فذلك يساعد على تفكيك هذه الرموز الثقافية والوصول إلى دلالاتها العميقة ورموزها التاريخية وإيحاءاتها الحضارية. (علجة، مجاجي، 2010:254)

من هنا يمكن القول أن المترجمين جبرا إبراهيم جبرا وغازي جمال وخليل مطران قد حاولوا تقديم نص أو عمل أمين في نقله بكافة الدلالات الثقافية واللغوية والايحائية والبيانية التي تضمنتها مسرحية "Othello" ويمكن القول أن هذا النقل قد جاء وفيا لتسلسل أحداث

النص مع محاولتهم توخي الالتزام بالأصل مع بعض الإضافات والحذف في المقاطع أو الحوار– وهذا ماقام به غازي جمال بالعديد من الحذف لعديد الاعتبارات والتي سبق ذكرها– إلا أنها لم تسلم من تقديم بعض الأخطاء والزلات في التراكيب أو الدلالات أو البعد الإيحائي الجمالي في النص الأصل والنص المترجم، وبذلك لم تصب في شتى الأحوال.

لكن تبقى ترجمات متصرفة اهتمت بحضور وتشويق حوالت قدر الإمكان الابتعاد عن الحرفية والاختصار والتوفيق في نقل روح وبلاغة النص الشكسبيري دون الوقوف عند التفاصيل التي تعطي ركاكة في العبارات والأسلوب.

الخاتمة

يظهر من خلال هذا البحث أن الترجمة الأدبية الشعرية ذات خصوصية و ميّزة منفردة عن سائر الترجمات الأخرى لأنها تقوم بنقل نصوص أساسها المشاعر والأحاسيس والأفكار في إطار جمالي حافل بالأساليب المجازية والبلاغية والإيحاءات وتعدد المعاني وتناغم الأصوات لذلك تعتمد ترجمتها بالدرجة الأولى على نقل هذه المقاطع التي تبنى عليها أفكار الأديب وتعتبر وسيلته لتبليغه لمتلقيه وبالتالي التأثير فيه، والنص المسرحي الشعري كنموذج عن النصوص الأدبية يخضع هو أيضا أثناء ترجمته إلى نفس هذه الحتمية إلا أن ترجمتها تقتضي ضرورة الإلمام بخصائص هذا النص من أجل التعامل معه بشكل بارع والتي من أعمدتها اعتماده على أسلوب الحوار دون غيره من الأساليب التعبيرية وكذا المجازية والبيانية كوسائل خاصة من وسائل التعبير.

وبالإضافة إلى صعوبة ترجمة النص المسرحي، قد يزداد تعقيدها إذا تعلق الأمر بترجمة النص المسرحي الشكسبيري، حيث تتحقق لغته بأسلوب متميز يحمل كلمات ومعاني ودلالات خاصة ليست فقط متعلقة بمستجدات ثقافية واجتماعية وسياسية وزمانية ومكانية بل يمكن الإطلاق عليها الطابع الشكسبيري أيضا، ولا يمكن فك ألغازها إلا من يَتَفَقَّه في أغوار نصّه، هذا إضافة إلى لغته العتيقة المعقدة وأسلوبه الشعري البليغ والرّاقي فالمقبل على ترجمة شكسبير ليس عليه أن يبدع في اللغة الإنجليزية فحسب بل هو مطالب بالبحث في التراكيب والنحو ومعاني المفردات التي كانت مستعملة في العصر الإليزابيثي.

وكذلك الشأن بالنسبة للتراكيب البنيوية والنحوية وقواعد اللغة الإنجليزية المتداولة آنذاك.

تطرح ترجمة النص الشكسبيري عقبة أولى ذات طبيعة لسانية محضة متعلقة بلغته القديمة بحيث يتعيّن على المترجم كخطوة أولى أن يبحث في خصائص لغة العصر الإليزابيثي لمعرفة معاني الكلمات وإدراكها وتلك أولى العقبات التي يتعيّن على المترجم إزالتها. وحتى يتسنى للمترجم الخوض في عالم شكسبير وإدراك معانيه، ومن ثم نقله إلى

العربية عليه أن يضع نصّه في مقامه الأصلي حتى يتسنى له إحياءه ثانية وقد تبدو المهمة مستحيلة لأوّل وهلة نظرا لتباين البيئة الإنجليزية اليوم وبيئة شكسبير من حيث السياقات السياسية والأفكار الاجتماعية والمعتقدات الدينية.

وبما أننا بصدد تحليل نص مسرحي فإن أول ميزة يمتاز بها تتمثل في أسلوب الحوار وقد تعرضنا إلى أبرز سماته في الجانب النظري ولهذه الخاصية أثر مباشر على ترجمة النص المسرحي ذلك أن الترجمة الحرفية لا تُبلغ الهدف لأنها تقزّم من قيمة الحوار وميزاته الأسلوبية ولا تنقل إحداث الأثر المقصود وخاصة الطابع الدرامي. لذا أصبح لزاما على المترجم أن يتصرف في ترجمته تماشيا مع خصائص الحوار وفي هذا الإطار كان عليه ضرورة تحديد نوعية المتلقي نظرا لما تحمله هذه الهوية من انعكاس مباشر على مسار الترجمة لاعتبارات ثقافية. فعلى مترجم النص الأدبي المسرحي تحديد هدف ترجمته سواء كان للعرض ويكون بذلك اقتباسا أم كان موجها لجمهور القُراء ويكون بذلك أشبه في ترجمته بالقصة ومن هنا كان علينا أن نبحث في مقصودية المترجم، وما الهدف من وراء ترجمته للنص المسرحي؟ هل جاءت ترجمته تماما كما جاء الأصل بكل أمانة مع نقل خصائص النص الأصلي بما يحتويه من شخصيات ومشاهير وفصول وحبكة رئيسية ؟ أم هل كان يقصد الجمهور المسرحي وبعبارة أخرى هل تمثل ترجمته نقل من نص أدبي مسرحي إلى نص آخر؟ أو هي اقتباس من أجل عرضه على ركح المسرح؟ وبعد التحاليل والمقارنة بين جميع الترجمات والمزج بين الجانب النظري والجاني التطبيقي قمنا باستخلاص جملة من الاستنتاجات أهمها:

- ظهرت أن اللغة العربية غنية بلاغيا وذات أفق واسع، ويبدو هذا من خلال إيجاد المترجمين للمقابلات والوسائل المستعملة مع بعض التحفظ على ترجمة غازي جمال الذي تحاشى الكثير من المقاطع لعدة أسباب منها ماهو ديني ومنها ماهو أخلاقي وثقافي.

- كانت الترجمة الحرفية بأنواعها مباشرة أو كلمة بكلمة ناجعة نوعا ما في نقل هذا النوع من النصوص الشعرية خاصة منها النصوص الشكسبيرية ذات البعد الإيحائي والثقافي والحضاري. كذلك كانت غير مفلحة في نقل بعض الصور البيانية، فمثلا إذا أخذنا الاستعارة فالترجمة الحرفية تزيدها تعقيدا بعض الأحيان وبالتالي وحدها تصبح غير كافية، مما يفسح للحلول أخرى بينها وبين تقنيات الترجمة غير مباشرة كالتكافؤ والإبدال والتصرف.

- ظهر من خلال التحليل والمقارنة أهمية نظرة وفهم المترجم للنص، فتمكن المترجم من مجاله يتيح له نقلا جميلا مبدعا يرقى لتطلعات المتلقين، وهذا ما لاحظناه من خلال ترجمة خليل مطران حيث تظهر لمسته الرومنسية وأداءه الراقي عكس المترجمين الأخرين أين فضلا في كثير من المناذج نقل الشكل على حساب المعنى مما يجعل النص غير متوازن ومتحيزا لجانب دون آخر، وهذا يسلط الضوء على المترجم وموقعه ومدى ثقل أراءه وانعكاساتها في النص الهدف.

- نستنتج من خلال التحليل والمقارنة أن الاستعارة الضمنية في اللغة الإنجليزية تقابلها الاستعارة التصريحية في اللغة العربية فهما متطابقان تماما من حيث الخصائص والشكل.

- كذلك الاستعارة كان نقلها أبلغ من الكناية والتشبيه لأنها كانت جلية وواضحة مما سهل عملية النقل.

- خصوصية النص الشعري المسرحي المفعم بالصور البيانية خاصة التشبية والكناية والاستعارة قيدت المترجمين في كثير من الحالات من أن يجدوا لها مكافئا، فهذه الصور ذات الرمزية الأيحائية تشكل معضلة حقيقية في وجه من يتصدى لها.

- كذلك إن بعض النصوص الشعرية تفرض طريقة معينة في عملية النقل، فيكون المترجم مقيدا لا مخيرا فيما يستعمل من اجراءات وتقنيات، لذلك لاحظنا بعض الحذف والإضافت في كثير من المقاطع.

- ومما استنتجناه من خلال التحليل، أنه أبدا لا يمكن عزل مقطع معين أو صورة بلاغية عن سياقها النصي، فهذا العزل يعطينا غموضا يساهم في اختلال عملية النقل وبالتالي ترجمة ركيكة.

- كذلك، يعتبر مدى تجسيد الجانب الجمالي ورونق النص الأصل في الترجمة هو المعيار الأمثل للحكم على الأسلوب الذي اتبعه المترجمون، وهل فعلا حققوا هذه الجمالية في النص المستهدف.

- وما يمكن استنتاجه هو عدم بحث المترجمين لإيجاد ما يقابل هذه الصور الجمالية في اللغة المستهدفة. بإستثناء ترجمة مطران التي جاءت بقدر كبير من الإبداع والحس الأدبي لما يتميّز به هذا الشاعر من موهبة شعرية فذّة.

وكخلاصة لبحثنا، لاحظنا أيضا حقيقة أن كل المترجمين قد بذلوا جهدا في سبيل الالتزام والمحافظة بالأصل ونقله نقلا دقيقا بقدر ما توفرّ لديهم من معرفة ثقافة اللغة الإنجليزية وحتى العربية وبقدر غوصهم في روح الكاتب العظيم ومعانيه ونواياه وبقدر ما أسعفهم تمكنهم في مستويات البيان العربي من أجل إعادة صياغة هذا الفهم والتعبير عنه إلا أن اللجوء الآلي –وإن لم نقل الأعمى– إلى الترجمة الحرفية لاسيما لدى إبراهيم جبرا وغازي جمال، قد انتهى إلى الحصول على عدة نقائص بل وأخطاء كان لها الأثر البليغ في الحطّ والتقزيم من قيمة الأصل بل وحتى اللغة المستهدفة وقد تفسر هذه النقائص بعدم فهم النص الشكسبيري نظرا لعدم التفقه والتحكم في لغة وخصائص الأسلوب الشكسبيري بل وحتى اللغة الإنجليزية ولهذا كان الاعتماد الشبه كلّي على الترجمة الحرفية بما تطبقه من نظام "SVO"

المخالف والبعيد عن نظام الجملة الفعلية العربية قد جعل النّص في كثير من مقاطعه غير مفهوما بل إنه قد اكتسى صفة الغرابة والخطأ كما لاحظناه في العديد من الأمثلة. وقد انعكس ضعف مستوى المترجم في عدم فهمه للنص على ضعف النص المنقول سواء كان هدف المترجم العرض أو القراءة، الأمر الذي أدى إلى إهمال نقل دقائق المعاني الشكسبيرية والصوّر البلاغية والمجازية الرائعة التي أبدعها شكسبير في عبقريته الشعرية الفذّة وهذا ما يجعلنا نقرّ بنتيجة هامة قد لا تبرر بمقصودية المترجم كما تبرر بقدرته الأدبية الشعرية التي لا يمكن أن تكون إلا ممتازة، خلاّقة حتى يسمح لنفسه الخوض في ترجمة النص الشكسبيري. (مجاجي علجة، 2010: 265)

قائمة

المصادر والمراجع

مراجع باللغة العربية:

- ابن المثنى (أبو عبيدة محمد)، مجاز القرآن ،1954، تعليق فؤاد سركين، الناشر، محمد سامي أمين الخانجي، مصر، ط1، ج1.
- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، 1971،تحقيق علي البجاوئ، محمد أبو الفضل، القاهرة.
- ابن جني (أبو الفتح عثمان) ، الخصائص ، 1955، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج1.
- ابن فارس أحمد ، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها،1993،مكتبة المعارف، بيروت، ط1.
- أرسطو طاليس، فن الشعر،1955، تحقيق وترجمة عبد الرحمان بدوي، القاهرة .
- أسعد سامية، ترجمة النص الأدبي،1989، عالم الفكر، وزارة الإعلام الكويتية، مجلد 19، ع 4.
- الجاحظ، (أبو عثمان عمر بن بحر) ،2006،البيان والتبين، مكتبة الخانجي .
- الحكيم توفيق، فن الأدب، 1952،مكتبة الأدب، القاهرة.
- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة،1971، دار الكتاب اللبناني، بيروت .
- الرماني، النكت في إعجاز القرآن، 1976،تحقيق محمد خلق اللهو ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر.
- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، 1999،تدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العربية، صيدان بيروت.
- إنعام بيوض، الترجمة الأدبية مشاكل وحلول،2003، ANEP، الجزائر، ط1 .
- بتر نيومارك، الجامع في الترجمة، 2006، ترجمة حسن خزانة، منشورات دار الهلال، بيروت، ط1 .

- بحيري سعيد حسن، علم لغة النص، 1997،الشركة المصرية للنشر لونجمان، مصر .
- حافظ البيرني، في اللغة والترجمة والأسلوبية المقارنة،2000، تر: عمد محنان، meta, عدد 45 .
- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، 1994، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3 .
- رامز حسين محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق،1972، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .
- رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،1975، دار العودة، بيروت، ط2 .
- زايد فهد خليل، البلاغة بين البيان والبديع،2009، دار يافة للنشر عمان، الأردن، ط1 .
- سعيدة كحيل، نظريات الترجمة، دون سنة ، بحث في المفاهية والمارسة .
- عبد الحميد سلام (أبو الحسن) ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،1993، مركز الاسكندرية للكتاب،ط 2 .
- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، 2003، دار الشروق، مصر.
- سيزر دومينغيز، تقديم الأدب المقارن،2017، ترجمة فؤاد عبد المطلب، عالم المعرفة، الأردن .
- عبد العزيز عتيق، علم البيان، 1985، دار النهضة العربية، بيروت .
- عبد القادر القط، فن المسرحية ،1998، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط 1.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،1978، شرح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت .
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم البيان، 2001، تصحيح محمد عبده، دار المعرفة، ط3، بيروت، لبنان .
- عبد الوهاب شكري، النص المسرحي،2001، مسسى حورس الدولية، ط2 .

- عز الدين محمد نجيب، أسس الترجمة من الإنجليزية إلى العربية،2005، مكتبة ابن سينا، مصر، ط5.
- على الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة،2003، المؤسسة الأدبية، بيروت، ط1.
- علي بن محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات،1978، مكتبة لبنان.
- علي سامي مصطفى، الترجمة والثقافة بين النظرية والتطبيق، 2009، دار الكتاب الحديث، مصر.
- علي عشري زايد، البلاغة العربية: تاريخها مصادرها،1982، مناهجها، مكتبة الشباب، مصر.
- قدامة ابن جعفر(أبو الفرج) ، كتاب نقد الشعر،1302، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط1.
- لؤلؤة عبد الواحد، شكسبير الحاضر أبدا،1996، عالم الفكر، وزارة الإعلام الكويتية، مجلد 9، عدد4.
- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، 1974،مكتبة لبنان، لبنان.
- محمد ابن منظور، لسان العرب، 2005، الدار المتوسيطية للنشر والتوزيع، ط1، ج1.
- محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة،2008، المؤسسة الحديثة، طرابلس، لبنان.
- محمد التنوجي، المعجم المفصل في الأدب، 1999، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.
- محمد العمري، البلاغة العربية،1999، افريقيا الشرق، المغرب.
- محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، 1997،تحقيق عبد القادر حسين، دار النهضة، مصر.
-محمد بن عمر التنوخي، الأقصى القريب في علم البيان، 1909،مطبعة السعادة، مصر.
- محمد حسن يوسف، كيف نترجم،2005، شركة معاهد التدريب والتعليم الأصلي، الكويت، ط1.

- محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية، 1977، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

- محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، 1992،الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1.

- محمد علي السكاكي، مفتاح العلوم،1983، شرح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط .

- محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، 2003،الشركة المصرية للنشر، مصر، ط2.

- محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة،2003، الشركة المصرية، لونجمان ، مصر، ط1.

-محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن،1963، دار العودة، بيروت، ط3.

- وليم شكسبير، عطيل، 2000، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للنشر، الأردن ط2.

- وليم شكسبير، عطيل، 2015، ترجمة خليل مطران، بيت الحكمة، الجزائر،ط16 .

- وليم شكسبير، عطيل،1978، ترجمة غازي جمال، دار القلم ، بيروت، لبنان، ط1.

- وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،1984، مكتبة لبنان، بيروت، ط2.

- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة،2007، دار المسيرة، عمان الأردن، ط1.

مراجع باللغة الأجنبية:

- Aristotle, the Poetics ,1902,« Macmillan, London,.

- Barbara A.MOWAT and Paul WERSTINE, Shakespeare,1993, the new folger library, Washington Press, USA.

- Bernard, Sobel, The Theater Handbook and Digest of plays, 1967, Grown Publislers, New york.

- Catherine Fromillague, Les Figures de Style, 1995, Paris : Nathan.

- Charles and Mary Camb, Tales from Shakespeare, 1987, Puffin books, England.
- Clifford E.Landers, Literary Translation a Practical Guide, 2001, LTD, buffalo-Toronto-Sydney.
- David Fishov, Shall I compare thee ? Simile understanding, 2007, Walter de Gryter.
- De Beaugrand. R. & Dressler, W, Introduction to text linguistics, 1981, long man, London& New York.
- Delisle, Jean, L'analyse du Discours comme Méthode de Traduction, 1980,Edition, D-V-Canada.
- GADDIS Rose Marilyn, Translation Horizons, 1996, State university of New York.
- George Lakoff and Mark Johnson, « Metaphors we live by » ,2003, Chicago press, London.
- George Steiner, The Death of Tragedy, the Auther, 1986.
- Ghazala, Hasan, Essays in translation and stylistics, 2004,edition, Dar El-Ilm, Beirut,.
- Gibbs, R.W : the Poetics of mind, Cambridge university Press, 1994, Cambridge, UK,.
- Gideon Toury, In search of a theory of translation, 1980, Porter Institute, Tel Aviv.
- Gravier, Mourice, La traduction des textes dramatiques, 1973, Etudes de linguistique appliquées, N°12, Octobre, Décembre.
- Hamidreza Hussein Mikhchi, Standards of Textuality, 2011, Journal of universal language.
- Hugh Bredin, Comparisons and similes, 1998, Lingua.
- Joelle Redoune, la traductologie, 1985, OPU, Alger.
- Joseph N, Hajjar, Traité de Traduction, 1986, Dar El-Machreq Beyrouth, 3e édition.
- K. Lotfi Pour-Saedi, Analyzing literary Discourse, 1992, Erudit Joural/Meta, V37, Number2.
- Karl J.Kuepper, Literary translation and the Problem of Equivalency, 1977, Meta joural, V22, N04.
- Katharina, Reiss, Text Types and Varieties, 1989,Chesteman, based on a handout prepared by Roland Freihoff.
-Lakoff . G, Image Metaphors, in Metaphor and Symbolic Activity2, 1987, N°3.
- Le Petit Larousse illustré, 1994, Paris, France.

- Le Robert Collège, Conseil Général : Bouches-du-Rhône, 2010, France.
- Longman Dictionnaire, librairie du Liban, LGL 1978.
- M.A.K. Halliday and Ruqaiya Hasen, Cohesion in English, 1976, Longman Group limited, London.
- Mehamsadji, Mothtar, Cohesion and text development, 1988, un pub PhD thesis.
- Mona Baker, Routledge Encyclopedia of translation studies, 1998, Routledge -Tyler, London, New York.
- Nida E.A, Towards a Science of Translation, 1964,LEIDEN E.J. Brill, Netherlands.
- Omar Mohammed-Ameen Ahmed, Metonymy in Shakespeare's Othello, 2012, the Criterion Vol-III-Issue, IV December.
- Paul Ricour, The Role of Metaphor, 1987, Routledge, London, 1st Edition.
- Peter France, The Oxford guide of literature in English translation, 2000, New York Press.
- Peter Newmark, A text book of translation, 1988,Prentice hall, New York, London, Sydney.
- Piaget Jean, Mes idées, propos recueillis par Richard I.E, collection Médiation.
- Richards I.A : the Philosophy of Rhetoric, 1965, New York, OUP.
- Song Xiashu and Cleng Dongming, Translation of literary style: translation journal .net viewed on February 7th 2021.
- Sun Yi Feng, Displacement and Intervention : Re-creating literary texts through cross-cultural translation, 2007, Vol 34, N°2.
- The American Heritage, Dictionary of the English, 2000, fifth edition, London.
- Trudgill Peter, Sociolinguistics, An Introduction to language, 2000, 4th edition, Penguin book.
- Venuti, L, The Translation Studies Reader, 2000, London and New York Rutledge.
- Wilder, T, Some thoughts on playwriting, Princeton Univercity.
-William Shakespeare, Othello, 2004 , EMC/Paradigm Publishing. ST, Paul, Minnesota, USA.
-Wolfram Wilss, The Science of translation, Problems and Methods, 1982, Thomas J. Bata Library.

الرسائل الجامعية:

- حسام الدين خلفي، معايرة ترجمة الاستعارة، 2014-2015، رسالة ماجستير، جامعة باتنة

- علجة مجاجي، إشكالية ترجمة النص المسرحي، أطروحة دكتوراه في الترجمة، جامعة الجزائر .

- عمد شوكت سبول، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، 2005، الجامعة الأمريكية بيروت، رسالة ماجستير.

المواقع الالكترونية:

-www.cliff nots.com/othello/summary/cited on 18-03-2021/14 :10

-ترجمة الألفاظ النصية (تعاريف العلماء، م4)www.entsab.com

-www.uh.edu.addis-01 shakespeare, pdf, Iago and Metaphor

-www.wsfcs.K12.nc.us.an.09-03-2021; 11 :50/Othello-passage commintary.pdf.

-www.stodiobinder-cited on 28-01-2021, 11 :37

-www.almaany.com تعريف ومعنى دراما في معجم المعاني الجامع، اطلع عليه بتاريخ: 22-01-2021.

-http//www.studiobinder.com/what is a simile-definition/28-01-2021.11:37)

-http// alwtan.cited on 23 /02/2021 :14 :03:

-http, www.askony deffirences.com cited on 20-02-2021,16 : 58

-htpp / translation journal.net 02-2021 :10 :07

ملخص المدونة باللغة الإنجلزية:

Translation of Rhetorical Aspect in Dramatic text

(The case of the novel "Othello "of William SHAKESPEARE)

Always, the literary text can present many difficulties and problems, some of them are related to cultural and linguistic marked items. So that, in the present research paper, we attempt to shed the light on the strategies of translating rhetoric in dramatic text. Also we show the importance of the choices made by the three translators whilst transferring the three main types of figurative language: the simile, metaphor, and metonymy. So we have chosen as a corpus the novel of "Othello "of William SHAKESPEARE from English to Arabic. The aim of this research is to offer guidelines for better practice based on the study of successful professional translation, as far as our translators GHAZI Djamel and MATRANE Khalil and Djabra Ibrahim Djabra are a typical case of such kind of study.

The problem of this research consists of the translation of rhetoric in dramatic text. We mean "Can rhetoric aspect be translated from Shakespearean era to nowadays Arabic language?" Our research is then devoted to investigate the methods, strategies and procedures chosen to cope with difficulties underlying the translation of a literary text.

Aiming to find an answer to this situation, we have divided our work into 2 chapters; three theoretical and one practical.

For the first chapter: it relates to the theoretical aspect: it contains three basic elements:

The first elementconsists of the theatrical text and its characteristics: we gave a definition to the theatrical text, with an explanation of the types of plays, and the elements of the theatrical text, then we talked about the way of transferring the theatrical text between languages with a focus on the Arabic language, and a statement of its specificity and its relationship to literal translation and quotation.

The second element: it came under the title: Rhetoric and Its Methods: We dealt with the science of Rhetoric in terms of definition, origin and development with clarification of the types of graphic expressions, represented in: simile, metaphor and metonymy in the Arabic and English, and we touched upon the definition of each type with defining its sections, role and importance in The two languages, and we concluded this element by defining the difference between simile and metaphor, and the difference between metaphor and metonymy.

The third component of this chapter, it was entitled: A theoretical approach to translating a literary text, in which we dealt with the definition of translation and literary translation with an explanation of the characteristics of literary translation and the relationship of literary translation with comparative literature, with its relationship to linguistics and stylistics.

The second chapter deals with the applied aspect, which is the core of our study, and its analytical essence. we focused on two main parts. The first part is an introductory part surrounding the concept of the Shakespearean theatrical text, as well as the text “Othello” through several points, including: Understanding Shakespeare's Othello play and trying to understand Shakespeare's language and the difficulty of Shakespeare's terminology, as well as the compositional structure of Shakespeare's sentences. We also touched on the axis of theater in the time of Shakespeare, in addition to the most important publications of Shakespeare's plays and works. And before we start analyzing our corpus, so we began to present its text, then we discussed the origin of the play and referred to the various sources from which Shakespeare drew the theme of Othello's play and learn about the main plot in it and how the sequence of its events, style and various characters in order to arrive at a presentation of the various chapters and scenes of the play Othello and the most prominent actions.

The second part of this chapter, we dealt with the study, analysis and comparison of the three translations, with an explanation of the methodology adopted for analyzing the graphic images, and an inventory

of the methods and techniques used in the translation methods of each translator, with a comparison between the translations, by stating the similarities and differences, with criticism and analysis, in translation Each of the graphic images, as the beginning was with talking about translating the simile, then the metaphor, and then the metaphor, and what each image bears from a cultural, ethical and linguistic dimension, the models of each graphic image were carefully selected to meet the needs of this study, after which we presented a statistical table of the most important results and observations obtained in each of the models and what was common between them, and what was the subject of difference and disparity, which were the choices of the translator, and our criticism of the translations was based on the most famous translation theories That was mentioned earlier to give the exact academic floor to this study, especially since the three translators have a wide experience in this field, which forced us to return to these theories in every criticism and analysis.

The method adopted for this study is: the descriptive comparative approach, which is appropriate for such studies, as we describe the method of translating the figurative image for each translator, the interpreter's method of conveying the rhetorical side, with a comparison between translators, in addition to the criticize each translator back. To the most important translation theories, and we have relied in addition to that on a secondary approach represented in the statistical approach by providing samples of each type and percentages of the methods and procedures used into the translated texts.

Finally, we hope that this research will contribute to the enrichment of the Arab library, and that it will constitute an important reference for researchers in this field.

فهـــــرس الموضوعـــــات

العنـــــــــــوان	الصفحة
مقدمة	01
الفصل الأول :	09
1: النص المسرحي وخصائصه	10
1-1. تقديم	11
1-2.تعريف النص المسرحي	12
1-3 . أنواع المسرحيات	12
1-3-1. الدراما Drama	12
1-3-2. المأساة Tragic	14
1-3-3. الملهاة Comedy	16
1-4.عناصر النص المسرحي	18
1-4-1. الحوار Dialogue	19
1-4-2. الحبكة Plot	19
1-4-3. الشخصية Character	20
1- 4-4 . الصراع Conflict	21
1-4-5 . الفكرة« Dianoia » Thought	21

1-5. النص المسرحي ورحلة الترجمة	21
1-6. ترجمة المسرح الغربي للغة العربية	23
1-7.خصوصية ترجمة النص المسرحي	25
1-8. حرفية الترجمة والاقتباس في ترجمة النص المسرحي	28
1-9. خلاصة	31
2: البيان وأساليبه	32
2-1. تقديم	33
2-2. تعريف البيان	33
2-3. نشأة علم البيان وتطوره	35
2-4. أنواع التعابير البيانية	37
2-4-1 التشبيه	37
2-4-1-2. التشبيه في اللغة العربية	37
2-4-1-3. أركان التشبيه في اللغة العربية	39
2-4-1-4.أقسام التشبيه في اللغة العربية	41
2-4-1-5. أغراض التشبيه وجمالياته	45
2-5-. التشبيه في اللغة الإنجليزية.	46
2-5-1. أركان التشبيه في اللغة الإنجليزية	48

2-5-2 أدوات التشبيه في اللغة الإنجليزية	49
2-5-3.أقسام التشبيه في اللغة الإنجليزية	49
2-5-4. عيوب التشبيه في اللغة الإنجليزية	50
2-6.الاستعارة في اللغة العربية	52
2-6-1. أركان الاستعارة	54
2-6-2. أقسام الاستعارة	55
2-6-3. مكانة الاستعارة من البلاغة	59
2-7. الاستعارة في اللغة الإنجليزية	60
2-7-1. الفرق بين الاستعارة و التشبيه	62
2-7-2. أركان الاستعارة في اللغة الإنجليزية	64
2-7-3. أقسام الاستعارة في اللغة الإنجليزية	65
2-7-4. تقسيم نيومارك للاستعارة	65
2-7-5. دور الاستعارة في اللغة الإنجليزية	67
2-8. الكناية في اللغة العربية	69
2-8-1. أقسام الكناية	71
2-8-2. بلاغة الكناية وجماليتها	73
2-9. الكناية في اللغة الإنجليزية	73

2-9-1. أقسام الكناية في اللغة الإنجليزية	75
2-9-2. الفرق بين الكناية والاستعارة	75
2-10. خلاصة	77
3: مقاربة نظرية لترجمة النص الأدبي	79
3-1.تقديم	79
3-2. تعريف الترجمة	80
3-3. ماهية الترجمة الأدبية	82
3-3-1.خصائص الترجمة الأدبية	85
3-3-2. الترجمة الأدبية والأدب المقارن	87
3-3-3. تعذر الترجمة الأدبية	89
3-4. اللسانيات و الترجمة	92
3-4-1. لسانيات النصوص	92
3-4-2. الترجمة والأسلوبية	98
3-4-3. اللسانيات الاجتماعية، الثقافية و الترجمة	100
3-4-4. الترجمة واختلاف الرؤى	103
3-5. نظرية الترجمة	104
3-5-1. أنماط ومستويات الترجمة	105

3-5-2. عرض أهم نظريات الترجمة	111
3-5-2-1. النظرية السوسيوثقافية لبيتر نيومارك Newmark	111
3-5-2-2. نظرية المعنى لنيدا Nida	114
3-5-2-3. نظرية أنواع النصوص Katharina Reiss	118
3-5-2-4. نظرية الأسلوبية المقارنة لـ Vinay et Darbalnet	120
3-6. خلاصة	132
الفصل الثاني :	133
الجزء الأول: النص المسرحي الشكسبيري والتعريف بمسرحية "عطيل"	134
4-1. تقديم	135
4-2. مسرحية "عطيل" لشكسبير	136
4-3. خصائص لغة شكسبير	137
4-4. المسرح زمن شكسبير	138
4-5. طباعة ونشر مسرحيات شكسبير	139
4-6. ملخص مسرحية "عطيل"	140
الجزء الثاني: دراسة تحليلية مقارنة للمدونة	146
5-1. تقديم الترجمات المعتمدة	146
5-2. منهجية التحليل	147

5-3. تحليل الترجمات ونقدها	149
5-4-1. ترجمة الاستعارات	149
5-5-2. ترجمة الكنايات	179
5-6-3. ترجمة التشبيهات	209
5-7. خلاصة ومناقشة النتائج	234
خاتمة	242
قائمة المصادر والمراجع	248
مراجع باللغة العربية	248
مراجع باللغة الأجنبية	251
ملخص المدونة باللغة الإنجليزية	255
فهرس الموضوعات	258