جـــامـــعـــة الجـــزائـــر 2

مـــعـــهـــد التـــرجـــمـــة

ترجمة الشعر بين الحرفية والتصرف

دراسة مقارنة لنماذج من ترجمات سونيتات شكسبير

SHAKESPEARE'S SONNETS إلى العربية

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

تخصص: انجليزي - عربي- إنجليزي

من إعداد الطالب:

لجرب أحمد

إشراف الأستاذ الدكتور:

مختـــار محمصـــاجي

السنة الجامعية:

2016 -2015

باسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء:

أهدي هذا العمل المتواضع للأمّ الكريمة التي لم تبخل عليّ بتشجيعها ودعمها لي،

كما أهديه لأخوتي وأخاتي، ومحمد، وأحمد ، وفاطمة الزهراء، وعبد الحق .

AND,

To the offspring that has not come yet.

شكر وتقدير:

أوّد أن أشكر في البداية السيّد الأستاذ الدكتور مختار محمصاجي على كلّ ما قدّمه لي من دعم، ولحضوره الدائم بتوجيهاته ونصائحه التي كانت الأساس.

كما أوّد أن اشكر كلّ الأساتذة والمعلّمين من مرحلة التعليم الابتدائي لغاية الدراسات العليا، وبالأخص أساتذة قسم ما بعد التدرّج بمعهد الترجمة – الماجستير– بجامعة الجزائر 2.

وأتوجه بجزيل الشكر إلى إدارة معهد الترجمة على توفيرها كل الشروط التي مكنتني من تخطي الكثير من المشكلات والصعوبات.

الإهداء..... II
شكر وتقدير III
الفهرس:..... IV

المقدمة..... 01
الفصل الأول: تعريف السونيتات وعلاقتها بالموشحات والأزجال 08
1-0- تقديم الفصل..... 08
1-1- تعريف السونيتة..... 09
1-2- السونيتات الأوروبية وموضوعاتها..... 10
1-3- السونيتات الإيطالية..... 12
1-3-1- شكل السونيتة الإيطالي..... 12
1-3-1-1- نموذج سونيتة بيترارك (Petrarch)..... 13
1-3-1-2- نموذج سونيتة دانتي (Dante)..... 13
1-4- السونيتة الإنجليزية..... 13
1-4-1- سونيتات السير توماس وايت (sir thomas Whyatt)..... 15
1-4-1-1- شكل سونيتة وايت..... 15
1-4-1-2- مواضيع سونيتات السير وايت..... 16
1-4-2- سونيتات سري(Earl of Surrey)..... 16
1-5- السونيتات في الفترة الإليزابيثية..... 18
1-6- سونيتات شكسبير..... 18
1-6-1- نمط سونيتات شكسبير..... 19
1-7- سونيتات سبنسر(Spenserian sonnet)..... 22
1-8- السونيتات المعاصرة..... 24
1-9- أشكال أخرى من السونيتات..... 26
1-9-1- Crown of sonnets (إكليل السونيتات)..... 26
1-9-2- Heroic crown (إكليل سونيتات متتابعة)..... 26
1-9-3- Curtal sonnet (السونيتة المبتورة)..... 27
1-10- أساليب البيان في الشعر الإنجليزي..... 28
1-10-1- (simile) التشبيه العادي..... 28
1-10-2- metaphor (الاستعارة)..... 29
1-10-3- alliteration (الجناس الاستهلالي)..... 29
1-10-4- assonance (السجع)..... 30
1-10-5- Hyperbole (الإغراق والغلو)..... 30
1-10-6- personnification (التشخيص)..... 31
1-10-7- cliché (كليشي)..... 31
1-10-8- idiom (العبارة الاصطلاحية)..... 32
1-10-9- antithèse (تناقض)..... 32
1-10-10- Anaphora (تكرار)..... 32
1-10-11- chiasmus (قلب العبارة)..... 33
1-10-12- Anadiplosis (التكرار الثنائي)..... 33

1-11- الموشحات الأندلسية..... 34
1-12- الزَّجل..... 36
1-13- العلاقة بين الموشحات و السونيتات..... 37
1-13-1- مقارنة نظام التقفية بين سونيتات شكسبير و الموشحات..... 38
1-14- الشعر العربي والانجليزي من زاوية ترجمية..... 41
1-15- خلاصة الفصل..... 44
الفصل الثاني: أدب شكسبير وترجمته وأثره على المسرح العربي 46
2-0- تقديم الفصل..... 46
2-1- تأثير شكسبير في الأدب الأوروبي..... 47
2-2- مكامن الخصوصية عند شكسبير ولغته..... 51
2-2-1- لغة شكسبير..... 55
2-2-1-1- بعض الاختصارات التي استعملها شكسبير..... 55
2-2-1-2- ترتيب الكلمات..... 56
2-2-1-3- ترتيب الأسماء والصفات..... 56
2-2-1-4- العبارات المبتدئة بحروف الجر..... 57
2-2-1-5- الصفات..... 57
2-2-1-6- التوازن و التناسق في ترتيب الكلمات..... 58
2-2-1-7- الأفعال المنتهية ب ING..... 59
2-2-1-8- اسم المفعول..... 59
2-2-1-9- عبارة That which..... 59
2-3- أصالة شكسبير..... 60
2-4- شكسبير والمؤثر العربي..... 64
2-4-1- التأثير العربي في شكسبير..... 64
2-4-2- العناصر العربية في مسرحيات شكسبير..... 64
2-5- تأثير شكسبير في الأدب العربي..... 66
2-5-1- ترجمة أعمال شكسبير في الوطن العربي..... 66
2-5-2- ترجمة العرب لأعمال شكسبير من لغات أخرى غير الإنجليزية..... 69
2-6- تـأثـير شكـسبير في المســارح العربية..... 71
2-6-1- المسرح المـصري..... 71
2-6-2- المسرح الجزائري..... 71
2-7- نبذة عن أعمال شكسبير..... 73
2-8- مصادر شكسبير..... 76
2-9- خلاصة الفصل..... 80
الفصل الثالث: مقاربات الحرفية والتصرف في ترجمة الشعر 83
3-0- تقديم الفصل..... 83
3-1- التأويل وترجمة الشعر..... 84
3-2- اللسانيات الاجتماعية وترجمة الشعر..... 89
3-3- لسانيات النص وترجمة الشعر..... 91
3-4- تحليل الخطاب الشعري والترجمة 93
3-5- قابلية ترجمة الشعر..... 95

3-5-1. استحالة ترجمة الشعر..... 97
3-5-2. ترجمة الشعر نثرا ونظما..... 99
3-6- مقاربات الترجمة بين الحرفية والتصرف وتطبيقها في الشعر..... 102
3-6-1- التكافؤ في الترجمة والأثر المكافئ..... 109
3-6-1-1- المعنى اللغوي والتكافؤ عند ياكبسون (Jakobson)..... 109
3-6-1-2- نظرية التكافؤ عند نيدا (Nida)..... 110
3-6-1-2-1- التكافؤ الشكلي..... 111
3-6-1-2-2- التكافؤ الدينامي..... 112
3-6-2- نظرية المعنى في الترجمة..... 114
3-6-3- نظرية أنطوان برمان(Antoine Berman) 114
3-6-3-1- برمان (Berman) والترجمة ما فوق النصية..... 115
3-6-4- هنري ميشونيك (Henri Meschonik) وشعرية الترجمة..... 115
3-7- استراتيجيات ترجمة الشعرعند أندريه لوفيفر(Andrè Lefèvre)..... 116
3-8- مناهج الترجمة وإجراءاتها لبيتر نيومارك(Peter Newmark)..... 118
3-8-1- مناهج الترجمة..... 118
3-8-1-1- الترجمة كلمة – كلمة..... 118
3-8-1-2- الترجمة الحرفية..... 118
3-8-1-3- الترجمة الأمينة..... 118
3-8-1-4- الترجمة الدلالية 118
3-8-1-5- الترجمة التوصيلية..... 118
3-8-1-6- الترجمة الاصطلاحية..... 118
3-8-1-7- الترجمة الحرّة..... 119
3-8-1-8- التصرف..... 119
3-8-1-9- ترجمة الخدمات 119
3-8-1-10- الترجمة النثرية 119
3-8-1-11- الترجمة التوصيلية..... 119
3-8-1-12- الترجمة الإدراكية 119
3-8-1-13- الترجمة الأكاديمية..... 119
3-8-2- إجراءات الترجمة لبيتر نيومارك(Peter Newmark)..... 120
أ- مباشرة..... 120
3-8-2-1- الترجمة الحرفية..... 120
3-8-2-2- النقل اللفظي..... 121
3-8-2-3- الترجمية البينية..... 121
3-8-2-4- الأقلمة..... 121
ب- إجراءات غير مباشرة..... 122
3-8-2-5- التكافؤ..... 122
3-8-2-5-1- المكافئ الثقافي..... 122
3-8-2-5-2- المكافئ الوظيفي..... 122
3-8-2-5-3- المكافئ الوصفي..... 122
3-8-2-6- المترادفات..... 123

3-8-2-7- التوسيع و الإنقاص..... 123
3-8-2-8- إعادة السبك..... 123
3-8-2-9- التعويض..... 123
3-8-2-10- التحويل..... 124
3-8-2-11- الإقلاب..... 124
3-8-2-12- التحليل التركيبي..... 125
3-8-2-13- الترجمة المُصَدَّقَة..... 125
3-8-2-14- الترجمة الموسومة..... 126
3-8-2-15- الملاحظات و الإضافات و الشروح..... 126
3-8-2-16- الثنائيات..... 126
3-9- الأسلوبية المقارنة و ترجمة الشعر..... 126
3-10- خلاصة الفصل..... 128
الفصل الرابع: دراسة تحليلية مقارنة 130
4-0- تقديم الفصل..... 130
4-1- التعريف بسونيتات شكسبير..... 131
4-1-1- بنية سونيتة شكسبير..... 131
4-1-2- شخصيات السونيتة..... 132
4-1-2-1- الشاب الجميل..... 132
4-1-2-2- السيدة السمراء..... 132
4-1-2-3- الشاعر المنافس..... 132
4-1-3- موضوعات السونيتات..... 133
4-2- التعريف بشكسبير..... 133
4-3- التعريف بالترجمات..... 135
4-3-1- التعريف بالمترجم بدر توفيق مصطفى..... 135
4-3-2- التعريف بالمترجم كمال بوديب..... 136
4-4- منهجية التحليل..... 137
4-5- تحليل نماذج من السونيتات..... 138
4-5-1- ترجمة عنوان المدونة..... 138
4-5-2- ترجمة عناوين السونيتات..... 139
4-5-3- إجراءات الترجمة..... 143
4-5-3-1. الترجمة الحرفية (Literal translation)..... 143
4-5-3-2. النقل اللفظي (Transference)..... 156
4-5-3-3. الأقلمة (Naturalization)..... 158
4-5-3-4. المكافئ الثقافي(Cultural equivalent)..... 158
4-5-3-5. المكافئ الوظيفي(Functional equivalent)..... 166
4-5-3-6. المكافئ الوصفي(Descriptive equivalent)..... 167
4-5-3-7. المترادفات(Synonymy)..... 167
4-5-3-8. التوسيع و الإنقاص (Reduction and expansion)..... 169
4-5-3-9. إعادة السبك (Paraphrase)..... 171
4-5-3-10. التحويل (Transposition)..... 171

4-5-3-11. الإقلاب (Modulation)..... 173
4-5-3-12. التحليل التركيبي(Componential analysis)..... 175
4-5-3-13. الملاحظات و الإضافات و الشروح(Notes, additions, glosses)..... 176
4-5-3-14. الثنائيات(Couplets) 176
4-6- خلاصة الفصل..... 177
الخاتمة..... 180
مسرد المصطلحات الواردة في المدونة..... 184
قائمة المراجع و المصادر..... 191

المقدّمـة

الترجمةُ جسر التواصل وسبيلٌ للحوار بين الثّقافات من أجل تقارب الأفكار وفهـــم الآراء وتبادل المعارف والخبرات بينها. وهي وسيلة لفهم الذّات وتقييمها عبر الآخر، المختلف وليس المخالف، وتعريفِه بها وبما تحمله من تراث مادي وعقلي وروحي. وهي همزة الوصل بين النّص الأصل والمترجم، بل هي عامل تجديد مستمر للنّص الأصل.

وكما هو معلوم، فإنّ الترجمة تختص بنقل العديد من أنواع النصوص في المجالات العلمية والأدبية. وتعتبر الترجمة الأدبية بحقّ عملية إبداعيةً، ولا يمكن فصل المترجم عن دائرة المبدعين وحصر ترجمة النصّ الأدبي فقط في عملية البحث عن المقابلات اللّفظية في القاموس، مما يجعل من الترجمة الأدبية أحد أصعب الأنواع، إن لم نقل، أصعبها على الإطلاق إذ يجب على المترجم الحصيف، في هذا النوع، أن يتمتع بملكات ومواهب لغوية وأدبية وثقافية عالية جدّا.

والأدب نثر وشعر.

والشعر عند العرب أرقى أشكال الفنون الأدبية وأعلاها مرتبة، فمن "الشعور" اشتق اسمه، وعُرّف عندهم بأنّه الكلام الموزون المقفى والمقصود، وتُجمع كل التعريفات على شرفه وشرف مكانة الشاعر بين قومه. وهو وثيقة تاريخية لما عاشوه.

ولا يقلّ شأن الشعر عند الانجليز، بل بلغ عندهم شأوا وبلغ بهم التطور فيه مبلغه، وشاعت عندهم أجناس أدبية استخدم فيها الشعر: فكان أن ظهرت أعمال شعرية انجليزية اعتبرت خوالد في التراث الأدبي العالمي.

ولأن للشعر مظاهره الخاصة جدّا، اللغوية والشكلية، فترجمته تطرح مشكلات أهمها في المقام الأول:

- هل يمكن ترجمة الشعر أصلا ؟ أم أنه ذلك المستحيل الممكن؟

وإن جاز لنا أن نترجمه، فأي منهاج يجب إتباعه :

1. هل نتقيد بالحرفية؟
2. أم لنا قسطٌ كبير من الحرية في الانطلاق خارج حدود القصيدة الأصل مراعين فقط في ترجمتنا المعنى الأصلي؟

هذا باعتبار ظلال المعاني، وكذا إيقاع القصيدة وشكلها: فالإيقاع ناقل للمعنى، وهو الذي يضفي روح التناسق والترابط في القصيدة، والذي تتميز به عن باقي النصوص.

وحول الطريقة الأسلم في الترجمة قام منذ القديم مذهبان رئيسيان في الترجمة يعتمد فيه الأول على التقيد بالحرفية في النقل، أما الثاني فعلى الحرية والتصرف.

وعلى هذه الإشكالية يعتمدُ بحثنا، إذ يقوم على جدلية الحرفية والتصرف، متجاوزين فكرة تعذّر ترجمة الشعر، فهذا الرأي فيه تطرّف كبير بالنظر لكون تاريخ الأدب لا زال يسجل ترجمات متقنة لأشعار كثيرة، ولكون الفطاحل من الأدباء العدول من ذوي النظرة العالمية الثاقبة من أمثال غوته (Goethe) يرون أنّ الشعر المترجم جزء من أدب اللغة المترجم إليها.

ومنه، فقد جاء البحث موسوما بعنوان:

" ترجمة الشعر بين الحرفية والتصرف: دراسة مقارنة لنماذج من ترجمات سونيتات شكسبير SONNETS SHAKESPEARE'S إلى العربية."

وعليه، فقد جاء التحليل محصورا بين هاتين الثنائيتين في الترجمة، محاولين اقتفاء أهم المشكلات التي صادفت المترجميْن:

1. بدر توفيق
2. وكمال بوديب الذي قام أوّلا بالترجمة بالصيغة النثرية وبعدها بالصيغة الشعرية

وذلك من خلال دراسة تحليلية مقارنة، وتبيان الحلول التي لجآ إليها عبر دراسة ترجماتهما لسونيتات شكسبير، لنستقصي استراتيجياتهما المختلفة ومدى قربهما من اللغة الأصل في ظل النظريات اللسانية وإجراءات الترجمة المقترحة من قِبل واحد من أساطين الترجمة وأهمّهم: بيتر نيومارك (Peter Newmark).

وللعلم، فهذان المترجمان معروفان بمساهماتهما الأدبية والشعرية، فهما متذوقان للشعر ويقرضانه.

وشكسبير هو الشاعر والأديب الذي لا زال تأثيره كبيرا في الأدب العالمي عامة وفي الأدباء والشعراء العرب خاصة. لكن العرب كانوا قد أثّروا فيه كذلك، إذ اعتبر بوديب أن السونيتات

ترتبط بشكل وثيق بالموشحات والأزجال الأندلسية، شأنه شأن عباس محمود العقادّ، ويدلل على ذلك بالتشابه بينهما في الشكل الشعري وحتى في المواضيع.

واختياري للموضوع نابع من حبي للأدب العالمي وللشعر و رغبتي في التعمق في دراسة شعر شكسبير بلغته القديمة وكيفية التعامل مع ترجمتها، فاللغة الإنجليزية في عصره تحتاج لترجمة حتى في اللغة الإنجليزية المعاصرة. وكذا كيفية تعامل المترجمين مع القيم الحضارية التي رسمها في أعماله الأدبية.

لذلك ارتأيت تقسيم هذا البحث إلى أربعة فصول: ثلاثة منها تخص الجانب النظري، والرابعُ الجانبَ التطبيقي. وقد قمت بتقسيم فصول الجانب النظري بالشكل الآتي :

يتحدّث الفصل الأول عن تعريف السونيتات وعلاقتها بالموشحات والأزجال الأندلسية، والفصل الثاني عن أدب شكسبير وترجمته وتأثيره في الأدب العربي وتأثره به، والفصل الثالث يخص دراساتٍ ترتبط بنظريات الحرفية والتصرف في ترجمة الشعر، وذلك على النحو الآتي:

ارتأيت أن أعرّف في الفصل الأول المعنون ب" تعريف السونيتات وعلاقتها بالموشحات والأزجال الأندلسية" السونيتات وبنيتها المميزة لها وأهمّ روّادها، في ايطاليا- باعتبارها أصل السونيتات الانجليزية- وفي بريطانيا، وبالطبع سيخصص الجزء الأهمّ لدراسة سونيتات شكسبير. ثم أنتقل إلى دراسة الموشحات والأزجال لتبيان حقيقة التشابه بين هذه الأجناس الأدبية والسونيتات. ويتطلب الكلام عن الشعر كذلك الإلمام بأهمّ أساليب البيان التي استخدمها شكسبير في سونيتاته، وهذا المبحث الخاص يحيلنا إلى ما هو أعمّ، أي عقد مقارنة بين الشعرين العربي والانجليزي لمعرفة الصعوبات المحتملة في ترجمة الشعر.

أمّا الفصل الثاني فهو امتداد للفصل الأوّل الذي نخرج منه بالبحث في مجال التأثير والتأثر، فقمت بدراسة أدب شكسبير في وسطه الأوروبي ومدى تأثيره فيه وكذا لغة هذا الشاعر وعوامل التجديد التي قام بها لكشف سرّ تفرّده. هذا بالإضافة إلى المشارب الأخرى لشكسبير، العربية خاصة. وليس تعصبا هذا القول، لكنها علاقة تنمّ عن حركية طبيعية وصحية تنطلق من خلفية تاريخية لكون شمس الحضارة العربية في وقت ذروتها سطعت في الغرب. إلاّ أنه، وطلبا للموضوعية، ارتأيت أن ادرس أيضا ما قيل عن عدم أصالة أعماله

المنسوبة إليه بحسب عدّة نقاد مشككين في عبقريته. لكنّ هذا لا يصمد أمام كونه، وإن مرّت أكثر من أربعمائة سنة، فلا يزال أكثر الأشخاص شعبية، متفوقا حتى على الملكة إليزابيث. وحركية الأدب الصحية والعالمية عكسية، فكما تأثّر شكسبير بالعالم العربي، فلقد اثّر بدوره فيه: ذلك من خلال نتاجه الذي تلقّفه العالم العربي فترجمه وأدّاه على خشبات المسرح. لذلك، سأدرس ترجمة أعماله إلى العربية ومدى تأثير مسرحياته، وسأقتصر في هذا على المسرح المصري نظرا لعراقته وأسبقيته في تجسيد مسرحياته، وبالطبع على المسرح الجزائري لمعرفة مدى حضوره فيه، إضافة لمصادر شكسبير في التأليف، و قائمةً بأعماله وارتأينا التطرق لكل مؤلّفاته لأنها كتبت بقالب شعري وموزون.

أمّا الفصل الثالث، فهو معنون ب" نظريات الحرفية والتصرف في ترجمة الشعر" حيث سأدرس التأويلَ والتفسير كآليات مساعدة على فهم الشعر لترجمته. وكذلك ما أفرزته اللسانيات الاجتماعية واللسانيات النصية ، وكذا تحليل الخطاب عامة والشعري بوجه خاص. وسأتطرق لأهم الآراء التي تناولت ترجمة الشعر ما بين استحالتها أصلا وإمكانيتها، لأنتقل إلى النظر في ثنائية الحرفية والتصرف وأهم أنصارهما في العالمين العربي والغربي، ويستلزم هذا الأمرُ الانتقالَ لمعالجة نظريات المعنى والتكافؤ، ومدى ارتباطهما بهاتين الثنائيتين، متجاوزا فكرة استحالة ترجمة الشعر. وأتناول بعض مواقف المترجمين مما يحمله الشعر عموما من عناصر قد يراها البعض دخيلة و" مخالفة" غير مرحب بها كونها "الأجنبي"، وأخرى ترى فيه ذلك " المختلف" الذي يجب أن ننفتح له. وسأعالج إستراتيجيات الترجمة التي اقترحها لوفيفر (André Lefèvre) - التي لخصتها سوزان باسنيت (Susan Bassnet) - كإطار عام قد يتبناه مترجم الشعر عامةّ. بالإضافة إلى مناهج الترجمة التي اقترحها نيومارك (Newmark) ومدى قابلية تطبيقها فعليا على ترجمة الشعر بشكل خاص، لأنّ هناك من يرى بقصورها. ودراسة أساليب الترجمة لفيناي وداربلني (Vinay & Darbelnet) لمقارنتها بما تصوّره نيومارك.

أما الفصل الرابع فيخص الجانب التطبيقي، أين ارتأيت أنه قبل الشروع في تحليل المدونة تقديم نبذة عن شخصية شكسبير، وبخاصة المراحل الأدبية التي ميزته، بغية تحديد الإطار الذي كتبت فيه سونيتاته. ثم تطرقت إلى عرض مفصّل عن السونيتات وعن موضوعاتها

وشخصياتها لإعطاء فكرة أعمق عن مضمونها وأسلوبها. وإن كنت تطرقت لهذا المبحث في الفصل الأوّل، إلاّ أن مبحث الفصل الأوّل تقديم عامّ ضمن منظومة السونيتة. وبعد ذلك قمت بتقديم المترجمين، كمال بوديب وبدر توفيق، لأرى مدى قربهما من عالم الترجمة.

ونظرًا لتنوع وجهات النظر التي يمكن من خلالها تحليل المدونة ارتأيت منهجية تحليل عمدت فيها إلى الإتيان بأمثلة من النص الأصلي كيفما اتفق من اثنتين وخمسين سونيتة (52) من مجموع السونيتات المائة والأربعة والخمسين(154): وهي عدد ما ترجم بوديب. لأني اعتمدت فكرة المقارنة ما بين ثلاثة ترجمات: ترجمة بدر توفيق وترجمة بوديب بالصيغة النثرية وبالصيغة الشعرية. ورتبتها ضمن إجراءات الترجمة لنيومارك (Newmark)، والتعليق عليها بما يوافق الحرفية أو التصرف، وشدّة الاقتراب منهما. لأخلص إلى تعليق عام حول الترجمات الثلاث.

وعند إدراج كل مثال مقترح، كنت أكتب البيت ورقمه في السونيتة وكذلك رقم السونيتة قبلها والصفحة التي ورد فيها البيت، وتحتها أذكر الترجمات الثلاث من أجل تسهيل عملية الإحالة مثل:

Sonnet 01/ line01 :

(Shakespeare : 77) ←

بدر توفيق:. ← (17:1988)

بوديب (شعر): ← (141:2010).

بوديب (نثر): ← (91:2010).

وانتهيت إلى تقديم خاتمة عامة لأستخلص منها أهم النتائج التي توصلت إليها. ثم قمت بإدراج ملحق لبعض المصطلحات الواردة في المدونة المرتبة حسب الحروف الأبجدية بالإنجليزية وما يقابلها بالعربية.

وقد أدرجت قائمة من المراجع التي اعتمدت عليها في البحث صنفتها إلى مراجع باللغة العربية والإنجليزية، بالإضافة للقواميس والمعاجم التي استعنت بها في البحث بالترتيب التالي: قواميس أحادية اللغة (انجليزي ثم عربي) وقواميس ثنائية اللغة (انجليزي/فرنسي – عربي)، وقواميس وموسوعات إلكترونية. كما أنني استعنت ببعض المقالات الموجودة في المجلات مدرجا إياها ضمن المراجع.

كما أنني استعنت في عملية البحث ببعض المقالات في مواقع الإنترنت، يشهد الكل بصدقتيها مثل البي بي سي (BBC)، والتي وجدتها مهمة جدّا أدرجتها ضمن مواقع الإنترنت.

وعن طريقة الاستشهاد والإحالة، قمت بما يلي:

عند الاستشهاد بالشواهد باللغة الانجليزية أو الفرنسية، فقدّمتها مكتوبة بالخط المائل (Italic)، ومتبوعة مباشرة بالترجمة العربية داخل مزدوجين "..." ، وكانت الترجمات من جهد خاص، وأمّا ما نقلته عن مترجمين آخرين، فقد ذُكرت أسماؤهم

وفي الأخير أشكر الله عز وجل الذي وفقني بفضله ومنّته وأعانني وأخذ بيدي لتخطي العقبات وتجاوز المصاعب لإنجاز هذا العمل المتواضع.

وأتقدم بشكر خاص إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة، وأقدر لهم جهدهم الذي بذلوه لقراءة هذا البحث.

و في الأخير أتمنى أن ينتفع من بحثي هذا كل باحث تدفعه الضرورة للجوء إليه ولو بالقدر اليسير.

﴿والله وليّ التوفيق﴾

الفصل الأوّل

الفصل الأول: تعريف السونيتات وعلاقتها بالموشحات و الأزجال

1-0- تقديم الفصل:

بما أنّ السونيتات هي محور البحث فسأستهل الدراسة بتعريفها لغويا وفقا لما ورد في المعاجم والقواميس (مبحث 1-1). وكان من الواجب الرجوع إلى منشئها في أوروبا، وبنيتها وأهم المواضيع التي يتناولها الشاعر (مبحث 1-2)، لأتحدث عن السونيتة الإيطالية التي لها أكبر الأثر، وعن روادها، وشكلها (مبحث 1-3). فأفصل بعدها في السونيتة الإنجليزية وعن بداياتها وأهم الشعراء الذين أدخلوها إلى انجلترة (مبحث 1-4)، وصولا إلى الفترة الإليزابيثية (مبحث 1-5)، وأدرس سونيتات شكسبير وطريقة بنائها ومميزاتها عما سبقها (مبحث 1-6)، وكذا أهم من تبعه مثل سبنسر (مبحث 1-7). وسأواصل تتبع التطور الذي عرفته السونيتة المعاصرة (مبحث 1-8). ولأتطرق لأشكال أخرى من السونيتات فرضها التطور والتجديد اللذان عرفهما الشعر الإنجليزي (مبحث 1- 09).

ومن أجل التعمق أكثر ابتغاء لفهم لغة شكسبير، وجب التفصيل في أساليب البيان التي عُرفت في نتاج شكسبير وشاعت في السونيتات (مبحث 1-10).

ويستوجب البحث النظر إلى السونيتة من كل نواحيها، والنظر إليها تاريخيا يحتّم الربط بينها وبين الموشحات الأندلسية (مبحث 1-11) والأزجال (مبحث 1-12)، إذ أن الأدب تأثر وتأثير، والرأي القائل بتشابه السونيتة والموشحات والأزجال شكليا وموضوعيا نظرا لتأثير الأندلس في الأدبين الإسباني والإيطالي ونقل هذين الأخيرين لهذا الإرث لبقية أوروبا، يفرض دراسة هذين الجنسين الشعريين العربيين، وذلك للوصول إلى التأكيد على صلة التقارب بينها أو تفنيده، ولاستخلاص العلاقة القائمة بينهما (مبحث 1-13). والانطلاق من خصوصية العلاقة بين الموشحات والأزجال و السونيتات، يجعلنا نخلص إلى العلاقة الأشمل بين الشعر الإنجليزي والعربي من وجهة نظر ترجمية تساعدنا في ضبط أسس وحدود العملية الترجمية، كما تساعد على تكوين آليات مفيدة في نقد ترجمة الشعر (مبحث 1-14).

1-1- تعريف السونيتة:

الشعر شكل تعبير أدبي فني قديم يعتمد على الناحية الجمالية للّغة والوزن والقافية، وأول قصائد حفظها التاريخ هي لملحمة غلغامش السومرية (2700 قبل الميلاد). ولقد أُلِّفَت الملاحم قديما في شكلها الشعري للحفاظ على الموروث الثقافي والاجتماعي والفلكلوري الذي كانت تتغنى به المجتمعات في ذاكرتها. واشتركت الإنسانية في هذا المنحى في العالم القديم، إذ ظهرت ملاحم شعرية في الصين في أقصى الشرق وفي روما في الغرب، وحتى في مجتمعات لم تعرف أي شكل من أشكال الكتابة والقراءة، ومنه يمكن القول بأن الشعر سابق لهما. بل إنّ الشعر سابق للأدب، ف" كلمة أدب حديثة نسبيا، هي الأخرى، في العربية، فقد عرف العرب الشعر في جاهليتهم قبل القرن الخامس الميلادي، على رأي الجاحظ، مثلما عرف الإغريق الشعر منذ القرن التاسع قبل الميلاد، على أحسن الفروض. وفي الحالين ما كان الشعر يسمّى أدبا" (لؤلؤة،عبد الواحد، العدد 06، 82:2010).

ويُقسَّم الشعر الغربي عامّة والإنجليزي خاصة إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي: الشعر القصصي، والشعر المسرحي، والشعر الغنائي.

والشعر الغنائي أكثر هذه الأنواع شيوعًا، ويعني " القصيدة التي ينشدها الشاعر بمصاحبة آلة موسيقية هي القيثارة 'Lyre'. وهذا أول جنس شعري/أدبي حدّده النقد الأوربي، والذي عرف لاحقاً باسم "الشعر الغنائي " وقد أطلق عليه كتّاب الدراسات النقدية العرب اسم الشعر الوجداني " (م، ن:83).

ويشمل الشعر الغنائي ألوانًا عديدة، أهمها **السونيتة**، وتتفق أهم القواميس على أن السونيتة " Sonnet " تعني أساسا قصيدة من أربعة عشر بيتا ذات قافية خاصة(البحر الأيمبي ذي العشر تفعيلات):

1. ***Oxford online dictionary:***
   "A poem of 14 lines using any of a number of a formal rhyming scheme"
2. ***Cambridge online dictionary:***
   "A poem that has 14 lines and a particular pattern of rhyme"
3. ***Merriam-Webster:***
   "A poem made up of 14 lines that rhyme in a fixed pattern"

4. ***Encyclopædia britanica:***

"Fixed verse form of Italian origin consisting of 14 lines that are typically five-foot iambic rhyming according to a prescribed scheme."

وسنقوم بتفصيل أكبر لمفهوم السونيتة وأصلها وتركيبتها:

السونيتة هي كلمة من أصل إيطالي sonetto وتعني قصيدة صغيرة، من كلمة son والتي تعني أغنية، وأصلها اللاتيني sonus الذي يعني صوت، ويسمى الشعراء الذي ينظمون هذا النوع من القصائد في اللغة الانجليزية ب"sonneteers". وهي تنتمي إلى ما يصطلح بتسميته (**quatorzain**) أو (**fourteener**)، ومعناه نوع من القصائد ذات الأبيات الأربعة عشرة.

أمّا سلسلة سونيتات(**Sonnet sequence**)، فهي مجموعة سونيتات غالبا ما يجمعها موضوع واحد، واستعملت لأول في مرة في سنة1881.

ويذهب كمال أبو ديب (2010) إلى أنّ السونيتة جاءت من الأصل " صنت "، وهي تحريف للفعل العربي "أنصت"، مثله مثل عدّة كلمات عربية أخرى تمّ تحريفها بما يناسب اللفظ اللاتيني.

1-2- السونيتات الأوروبية وموضوعاتها:

تعود بداياتها إلى شعراء ملوك صقلية في القرن الثاني عشر، إذ كانوا لا يزالون يحتفظون بروح الثقافة العربية. والسونيتات أشعار تنطلق من الوجدان لتكون لسان حال الشاعر، أمّا موضوعها فالحب وخطب ودّ المرأة الملهمة للشاعر أحيانا والمدمرة لنفسيته أحيانا أخرى وتُعامَل المرأة هنا كسيدة أو كملكة صعبة المنال أو كمستبدة، وهذا من خلال التطرق لفضائلها ولجمالها بلغة تتميز بالمغالاة وبالتلاعب بالألفاظ بغرض إحداث الأثر الأكبر على القارئ.

3-1- السونيتات الإيطالية:

ويعود الفضل في ابتكارها إلى "جياكومو دا لينتيني" (Giacomo da Lentini)، الذي عاش في القرن 13، وأعاد اكتشافها "جيتوني داريزو"(1230-1294) (Guittone d'Arezzo).

"There, in the twelfth century, under a delightful climate and in a region of enchanting beauty, had arisen a luxurious civilization whose poets, ***the troubadours****, many of them men of noble birth, had carried to the furthest extreme the woman−worship of medieval chivalry and had enshrined it in lyric poetry of superb and varied sweetness and beauty. In this highly conventionalized poetry the lover is forever sighing for his lady, a correspondingly obdurate being whose favor is to be won only by years of the most unqualified and unreasoning devotion. From Provence, Italy had taken up the style, and among the other forms for its expression, in the twelfth and thirteenth centuries, had devised the poem of a single fourteen−line stanza which we call* ***the sonnet****".* (Fletcher, Robert Huntington, 2002:45)

ترجمتنا: "في القرن الثاني عشر، وفي جو مشجع بمنطقة ساحرة بجمالها، قامت حضارة مترفة برز فيها شعراء يسمون "التروبادور"(the troubadours)، وأغلبهم من النبلاء، عرفوا بتمجيدهم للمرأة لحدّ العبادة على خطى أدباء الفروسية في القرون الوسيطة، وحفظوا ذلك بكل قداسة في قصائد غنائية تميزت بعذوبتها الفائقة وجمالها الأخّاذ. وفي هذه الأشعار التي ضبطت وفقاً لقواعد مقررة بالغة الإحكام، يعبر المحب عن لهفته الدائمة ولَوْعته أبدا ما حيي بمحبوبته القاسية، والتي لن ينال رضاها إلاّ بعد سنوات من التفاني المفرط والجامح في طلبها. ولقد انتقل هذا النوع الأدبي من بروفانس إلى إيطاليا. ومن كل أشكال التعبير الأخرى التي عرفها هذا النوع في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، استنبطت القصيدة ذات الأربعة عشر بيتا والتي سميت " السونيتة".

هناك شعراء آخرون إيطاليون منهم دانتي أليغيري (1265–1321) (Dante Alighieri)، وغيدو كافالكاتني (1250–1300) (Guido Cavalcanti)، لكن أشهرهم كان بيترارکا(1325-1374) (Petrarch)، ويُكتب باللغة الإيطالية (Petrarca).

"The whole movement had found its great master in Petrarch, who, in hundreds of poems, mostly sonnets, of perfect beauty, had sung the

praises and cruelty of his nearly imaginary Laura". (Fletcher, Robert Huntington, 2002:45)

" وكان سيد هذا اللون الأدبي بيترارك 'Petrarch' بلا منازع، والذي تغنّى في عدة مئات من القصائد، وأغلبها في شكل السونيتات ذات الجمال الفائق، بمحامد محبوبته الخيالية لورا "Laura"، وكذا بقسوتها."

1-3-1- شكل السونيتة الإيطالية :

تتكون السونيتة الإيطالية من جزأين شكّلا مع بعضهما وحدة لا تتجزّأ موضوعيا:

- **الجزء الأول :** وحدةٌ ثمانيةُ الأبيات" الأوكتاف" (octave) بمقطعين رباعيي الأبيات (two quatrains)، ويشكل عرضا للمشكل (proposition)، أين يُعْرَضُ المشكل (problem)، أو المسألة (question).
- **الجزء الثاني:** يتكون من مقطع سداسي (sestet)، وهو بدوره ينقسم إلى جزأين من ثلاثة أبيات (two tercets)، وفيه اقتراحُ الحل لذلك المشكل .

ويشكل البيت التاسع **انقلابا** في المسألة (turn) أو (volta)، فيه انتقال من الاقتراح (proposition) إلى انحلال العقدة (resolution)، أي الحل للمسألة .

حتى وإن لم يتَّبِع الشاعر **بنية المسألة والحل** (problem/resolution structure)، لكن يمكن أن نستشف ذلك من خلال التغير في نبرة القصيدة (the tone) ومزاج الشاعر (mood) وموقفه العاطفي والعقلي.

- ونموذج القافية (abba-abba) هو المقياس في السونيتة الإيطالية .
- أمّا المقطع السداسي (sestet)، فقد اتّبع الشعراء الإيطاليون سواء النموذج (cde-cdd)
- أو النموذج (cdc-cdc).
- كما اتبعوا نموذج القافية (dcd-cdc).

1-1-3-1- نموذج سونيتة بيترارك:

يكون النموذج على الشكل الآتي:

- الأوكتاف " the octave" = abba, abba
- متبوعا سواء ب : cde, cde أو cdc, cdc في المقطع السداسي the sestet.

1-1-3-2- نموذج سونيتة دانتي :

قام دانتي أليغري (1265-1321) بنظم سونيتاته " الحياة الجديدة" (1295) (la vita nuova) أو (vita nova) ، وهي مجموعة من أشعار الغزل كتبها نظما ونثرا.

كانت أغلب سونيتاته تستخدم النموذج البيتراركي. إلاّ أنّه استخدم كذلك النموذجين الآتيين:

- **الأوّل:** مقطعان سداسيان (aabaab aabaab)، مع مقطعين (cddc cddc).
- **الثاني:** مقطعان سداسيان (aabbba aabbba)، مع مقطعين رباعيين(cddc cddc) .

1-4- السونيتة الإنجليزية:

انتقلت السونيتة الإيطالية ضمن دورة الحركة الأدبية إلى باقي أوروبا، وانجلترة خصوصا. إذ " اقتبس هذا الوزن من الإيطالية شاعران شابّان هما توماس وايت "Thomas Whatt" (1503 – 1542) وهنري هاورد (1417 – 1547)، فنقل أوّلهما طريقة بيترارك بغير تصرف فيها واتبع زميله هذه الطريقة ببعض التصرف في ترجمة شعر فيرجيل، ثم شاعت هذه الأغاني الجديدة ونظم فيها سياسي من حاشية اليصابات هو الوزير الأديب فيليب سيدني كما نظم فيها بعده شكسبير وغيره من معاصريه." (العقاد، عباس، 13:2015).

تكتب في الإنجليزية السونيتات الشكسبيرية (Shakespearian sonnets)، والبيتراكية (Petrarchan sonnets) باستخدام الأبيات الأيامبية ذات العشرة مقاطع (iambic pentameter lines) . وفيما يلي بعض التعريفات التي تساعدنا على فهم بنية السونيتة:

1- Iambic pentameter: It is a metrical line in traditional English **poetry** and **verse drama.**

- هو وزن عروضي في **الشعر** الإنجليزي وفي **الدراما الشعرية**.

2- Iamb (iambic foot) = an unstressed syllable followed by a stressed syllable.

- مقطع صوتي غير منبور متبوع بمقطع صوتي منبور

3- Pentameter = indicates that a line has five feet (a group of syllables).

- يدلّ على بيت ذي خمسة أوزان (خمس مجموعات من المقاطع، وكل مجموعة تحتوي على مقطعين متتاليين، واحد غير منبور والآخر منبور).

ويُكتبُ الإيقاع عادة في اللغة الإنجليزية بهذا الشكل **Da DUM** ، بما يشبه ضربات القلب.

ويكون إيقاع البيت الأيمبي ذي العشرة مقاطع (iambic pentameter) كالأتي:

Da DUM - Da DUM - Da DUM - Da DUM - Da DUM
1 2 3 4 5

Example: ***"When I do count the clock that tells the time."***

(Shakespeare, sonnet 18)

وهذا مخطط عن القافية في السونيتة الإنجليزية:

A B A B	(Quatrain)
C D C D	(Quatrain)
E F E F	(Quatrain)
----------	(Volta / Turn)
G G	(Couplet)

1-4-1- سونيتات السير توماس وايت:

كُتبت أول سونيتات في اللغة الإنجليزية من قِبَلِ السير توماس وايت (Sir (1542-1503 (Thomas Wyatt، وذلك بفضل سفراته إلى إيطاليا واحتكاكه بأدباء إيطاليا:

" Wyatt, like Chaucer, had visited Italy. Impressed with the beauty of Italian verse and the contrasting rudeness of that of contemporary England, he determined to remodel the latter in the style of the former "(Fletcher, 2002:45)

" زار وايت إيطاليا شأنه شأن تشوسر. ولأنّه انبهر بجمال الشعر الإيطالي في مقابل الشعر الإنجليزي الذي تعوزه البراعة، صمم على إعادة صياغة هذا الأخير على خطى نظيره الإيطالي."

فكانت سونيتاته، مثلها مثل معاصره " ساري" (the Earl of Surrey)، ترجماتٍ من سونيتات بيترارك (Petrarch) والفرنسي رونسار (Ronsard) أساسًا.

وجدير بالذكر أن الشعر الإيطالي نفسه اقتبس من آداب أخرى، وهذه دورة طبيعية من التأثير والتأثر:

"The Italian poetry of the sixteenth century had itself been originally an imitation, namely of the poetry of Provence in Southern France. " (Ibid, 2002:45).

"كان الشعر الإيطالي في القرن السادس عشر في الأصل محاكاة عن شعر البروفانس في جنوب فرنسا."

1-4-1-1- شكل سونيتة وايت:

يكتب نموذج السير توماس وايت، بالشكل الآتي: a b b a a b b a - c d d c e e

وإن كان في أشعاره تكلّف، فإنّ السير توماس وايت أدخل أسلوبا شعريا جميلا للغاية .

1-4-1-2- مواضيع سونيتات "السير وايت":

حصر السير وايت نفسه في تقليده لبيترارك، فيما خصّ موضوع الحب الذي يمتاز بالتكلف في السونيتة، أين يشكو قساوة النساء، واللواتي يُحتمل أنْ لم يكن لهن وجود أصلا، إلاّ أنّه أظهر في أشعاره الاستقلالية الرجولية الانجليزية، مصرحا بأنّه لن يموت من أجل امرأة إن هي واصلت عنادها.

إذ أن أهم الملامح التي ميزت حياة وايت الأدبية هي إدخال السونيتات، فقام بإضافةٍ جوهرية للشعر الغنائي الانجليزي لجِيلَيْن من بعده. فتمّ تبنّي هذا الأسلوب الشعري وصقله بطابع انجليزي لاحقا.

وتعتبر القصيدتان 'My Lute, Awake' و 'Forget Not Yet' من أهم القصائد الغنائية في الشعر الإنجليزي.

1-4-1-2- سونيتات سري (Earl of Surrey):

لمّا أدخل وايت (Wyatt) السونيتات، أعطاها سري (1517-1547) الوزن المقفى « rhyming meter »، وكذلك التركيب ذي الأربعة مقاطع.

ولقد واصل هاورد - الذي كان يحمل لقب 'Earl' وهو لقب انجليزي- أعمال وايت.

وفي العام 1557، قام ريتشارد توتل Richard Tottel بنشر سونيتات وايت وسري وأخرى للشعراء النبلاء في كتاب بعنوان 'Tottel's Miscellany' ، وذلك سنة قبل اعتلاء الملكة إليزابيث العرش، وتحديدا بعد حكم إدوارد و ماري. وقد حصل على إجماع النقاد باعتباره بداية الأدب في العصر الإليزابيثي. ومن أهم ما قدّمه ساري للشعر ما يلي:

1) طور نظام العروض في سونيتات وايت، ضامنا بذلك سلاستها ونعومتها.
2) أدخل ساري في ترجمته لكتابي "فيرجيل" 'Vergil' المعنونين ب 'Aneid' ، وزن الشعر المرسل (pentameter blank verse) من اللغة الإيطالية الذي تم تبنيه كوزن

عَروضي للدراما الشعرية "English poetic drama" في الأدب الانجليزي وكذا للدراما غير الشعرية الانجليزية "English non−dramatic poetry".

3) بالإضافة إلى ذلك، فإن سونيتات ساري، وإن كانت أقل عددا مقارنة بسونيتات وايت، كانت مواضيعها أشمل وأوسع، بما فيها معالجته للطبيعة الخارجية. وما عابه النقاد في أشعاره أنّه لم يكن فيها بمثل صدق معلمه " وايت ".

4) أهمل ساري شكل السونيتة الذي تبناه وايت من الشعر الايطالي ، واستعاض عنه بما استخدمه شكسبير لاحقا، والمتكون من ثلاثة مقاطع مستقلة رباعية الأبيات، المتبوعة كما هي الحال في سونيتات وايت ب "مقطع ثنائي الأبيات" **(a couplet)**

والمتصفح لكتب الأدب الإنجليزي، لا بدّ وأن يجد الاسمين، وايت وسري، مقترنين ببعضهما البعض، نظرا لما قدماه كإضافة بالغة الأثر للغة والأدب الإنجليزيين:

"Both together wrote amorous sonnets modelled after the Italians, introducing a new verse form which, although very difficult, has been a favourite ever since with our English poets. Surrey is noted, not for any especial worth or originality of his own poems, but rather for his translation of two books of Virgil "in strange meter." The strange meter was the blank verse, which had never before appeared in English. The chief literary work of these two men, therefore, is to introduce the sonnet and the blank verse, one the most dainty, the other the most flexible and characteristic form of English poetry, which in the hands of Shakespeare and Milton were used to make the world's masterpieces".(Long, 1909:95).

" كتب كلّ منهما – وايت و سري - سونيتات حب فاتبعا الشكل الإيطالي، مضيفين بذلك شكلا شعريا جديدا. و إن كان هذا الشكل غاية في الصعوبة، إلاّ أنّه صار الجنس المفضل على الإطلاق. ولم يُعْرف سري " Surrey " بقيمة أشعاره الاستثنائية أو بأصالتها، بل بترجماته لكتابي فيرجيل " Virgil " باستخدام وزن شعري غريب، ألا وهو الشعر المرسل الذي لم يعرف قبلها أبدا في اللغة الإنجليزية. وشاع بفضلهما شكل السونيتات التي عرفت برونقها الشديد والشعر المرسل الذي تميز بكونه أكثر الأنواع سلاسة اختص به الشعر الإنجليزي، والذي استخدمهما شكسبير و ميلتون ليسجلا روائع الأدب العالمي."

1-5- السونيتات في الفترة الإليزابيثية:

عرف الأدب الإنجليزي في العقدين اللاحقين سلاسل سونيتات عرفت باسم السونيتات الإليزابيثية (Elizabethan sonnets) والتي استلهمت من التقليد البيتراركي وتعالج حب الشاعر لإمرأة ما عموما. وألّفها شعراء أهمهم : ويليام شكسبير (William Shakespeare) وإدموند سبنسر(Edmund Spenser) ومايكل درايتون(Michael Drayton) وصاموئيل دانيال (Samuel Daniel) وفالك غريفيل (Fulke Greville) وويليام دراموند (William Drummond) وتوماس غراي (Thomas Gray) والسير فيليب سيدني (Sir Philip Sidney) في سلسلته "أستروفيل وستيلا" ' Astrophel and Stella' (1591) ، وهي مجموعة أغاني و سونيتات توجه بها إلى حبيبته (Lady Penelope Devereux)، وقد أعطاها لمسةً انجليزية.

ويعتقد أن صاموئيل دانيال (1562-1619) (Samuel Daniel) نظم سلسلته (Delia) مقتفيا أثر سيدني، ولقد أكسبته هذه السونيتات الشهرة والتميّز:

> *"And became influential in giving to english poetry a greater individuality and independence than it had ever known."(*Long, William: 1909:191)
>
> " أصبح ذا تأثير في الشعر الإنجليزي بتمكين الاستقلالية والتفرد له أكثر من أي وقت مضى."

1-6- سونيتات شكسبير:

ونذكر كذلك شكسبير في سلسة سونيتاته المائة والأربعة والخمسين Shakespeare's sequence of 154 sonnets، والتي عرفت باسمه، ليس لأنه أول من ابتكرها، ولكن لأنه أصبح أشهر من اختص بها، ولأنها المرآة العاكسة لما خفي من جوانب حياته بالرغم من أن لا أحد اهتم بهذه السونيتات عندما نشرت لأول مرة عام 1609 . إلاّ أنّ السونيتات تلعب دور السيرة الذاتية إذ " عكست الكثير عن حياته بما تتعرض له من بشر حقيقيين"(غروم و بيير،89:2005).

وينقل غروم ما قاله اوغيست ويلهلم فون شليغل (1767-1845) auguste Wilhelm Von Schlegel المترجم الذي ترجم إلى الألمانية أعمال شكسبير في محاضرة له في فيينا عام 1808: "من المؤسف أن أحدا من النقاد لم يتفطن إلى أهمية السونيتات في تصوير الكثير من ظروف حياة شكسبير الشخصية. فتلك السونيتات تعطي صورة صادقة عن حياته اليومية وعن مشاعره وتجعلنا على دراية بما كان يدور بوجدانه، ويمكنني القول أنها تحتوي على اعترافات مذهلة بالأخطاء التي ارتكبها أيام شبابه"(غروم، عن فون شليغل، 91:2005).

ولكن مما يدعونا للاستغراب أنه "ورغم أن شكسبير كان يعارض ويهاجم كتابة السونيتات، كان هو نفسه يكتب السونيتة"(إيغور إيفا نس، ترجمة:غبريل، زاخر، 22:1996).

1-6-1- نمط سونيتات شكسبير:

تتشكل سونيتة شكسبير من أربعة عشر بيتا تتضمن ثلاثة مقاطع رباعية الأبيات three quatrains، تنتهي بمقطعين ثنائيين couplet في الأخير.

ويتضمن المقطع الرباعي الثالث **انقلابا** "turn" أو "Volta" غير متوقع في حدّته الموضوعية أو التصويرية. وغالبا ما نجد الانقلاب في سونيتات شكسبير في المقطعين الثنائيين الأخيرين "couplet" والتي تلخص موضوع القصيدة أو تقدم نظرة جديدة له.

أمّا البحر المستعمل في سونيتات شكسبير فهو البحر الأيمبي ذي العشر تفعيلات، وإن كان هناك شيء من المرونة في الوزن عند الشاعر شكسبير. وخطة القافية التي عادة ما كان يستخدمها شكسبير هي:

a-b-a-b, c-d-c-d, e-f-e-f, g-g

والخطبة التمهيدية (The Prologue) قبيل عرض مسرحية Romeo and Juliet تعتبر كذلك سونيتة.

وهذا مثال على ترتيب القوافي في سونيتة شكسبير:

Shakespeare's Sonnet XXIX:

When in disgrace with Fortune and men's eyes,	***a***
I all alone beweep my outcast state,	***b***
And trouble deaf heaven with my bootless cries,	***a***
And look upon myself and curse my fate,	***b***
Wishing me like to one more rich in hope,	***c***
Featured like him, like him with friends possessed,	***d***
Desiring this man's art and that man's scope,	***c***
With what I most enjoy contented least,	***d***
Yet in these thoughts myself almost despising,	***e***
Haply I think on thee, and then my state,	***f***
(Like to the lark at break of day arising	***e***
From sullen earth) sings hymns at heaven's gate,	***f***
For thy sweet love remembered such wealth brings,	***g***
That then I scorn to change my state with kings.	***g***

و لسونيتات شكسبير أهمية بالغة بالمقارنة مع مثيلاتها لِما تفرّدت به من مواضيع تميزت بصدق في الطرح، " وللموشحات التي نظمها شكسبير مزية فنية تنفرد بها بين المنظومات التي تستخدم لمواقف التمثيل أو لرواية القصة لأنها تصلح لشعر التأمل وشعر النشيد وشعر العاطفة و يودعها الشاعر ' ترجمة نفسية' لحياته في أعماق وجدانه وخلجات ضميره : ترجمة مباشرة نتلقاها منه بغير وساطة المسرح أو وساطة الرواية أو وساطة المؤرخ وصاحب الأخبار فما يعلمه القارئ عن شكسبير من موشحاته لا يعلمه من كلام قاله في مسرحية أو قصة ولا من كلام قاله عنه المترجمون والرواة."(العقاد، 75:2015).

و يقصد العقاد بالموشحات هنا "السونيتات" لاعتقاده بتشابه الجنسين الأدبيين.

واعتمدت السونيتة لأغراض أخرى في القرن 17مع جون دوني(John Donne) وجورج هاربرت(George Herbert) اللذان كتبا سونيتات دينية (religious sonnets)، وكتبها جون ميلتون لأغراض تأملية (meditative).

واستخدمت كل من قافية شكسبير و بيترارك على حدّ سواء في تلك الفترة، كما شهدت تلك الفترة تنويعات أخرى من القوافي.

ولقد أثرت السونيتة وبشكل كبير واستعملت أداة تعبير عن الحياة العامة وحتى الشخصية للشاعر ولم ينقطع حبلها، " ولقد استمرت كتابة السونيتات بعد الفترة الإليزابيثية، فمهما طرأت تغييرات من وقت لآخر على العرف الأدبي، إلاّ أن الشعراء كانوا يعودون أدراجهم إلى الأبيات الأربعة عشر، وهي ليست أربعة عشر بيتا، فهي تشكل وحدة شعرية." (إيفانس، إيغور،1996:22-23). ومن المهم أن نذكر إسهامات جون ميلتون (1608-1674) John Milton في مجال السونيتات:

> "*he seldom wrote of love, the usual subject with his predecessors, but of patriotism, duty, music, and subjects of political interest suggested by the struggle into which England was drifting.”* (Long, 1909:206)
>
> "ونادرا ما تطرقت سونيتات ميلتون لموضوع للحب، الرائج لدى سابقيه، ولكن تطرقت للروح الوطنية والواجب والموسيقى والمواضيع ذات الشأن السياسي التي استقاها من الصراعات التي كانت تخوضها انجلترة."

كما رثي زوجته الثانية، وفي السونيتة رقم 1 من سلسلته رفض ميلتون أي سلطة دينية في وجه المبادئ التطهيرية " Puritan" العليا. وسونيتته " On His Blindness" تعكس آلامه، ليس بسبب ظلمة العمى، ولكن بسبب ضياع أماله، وفيها نستشف سمو روح الزهد ونكران الذات عنده. وأهم سونيتاته:

- *"On His Deceased Wife," "To the Nightingale,"*
- *"On Reaching the Age of Twenty-three"*
- *"The Massacre in Piedmont,"*
- *"On His Blindness."* (Long, 1909:212).

إلاّ أنّ نجم السونيتات أفل مع ظهور نزعة التجديد (Restoration)، ولم تكتب إلاّ نادرا أيّ من السونيتات بين سنة 1670 وزمن ووردزوورث (William Wordsworth)، لكنها عاودت الظهور مع الثورة الفرنسية (French Revolution) ، أين كتب ووردزوورث مئات من السونيتات أشهرها ما وجّهها إلى ميلتون بعنوان "London, 1802" والتي صاغها على شاكلة سونيتات ميلتون:

"*Wordsworth was the first English poet after Milton who used the sonnet powerfully and he proves himself a worthy successor of Milton."*(Fletcher, 2002:126).

" وكان ووردزوورث أوّل شاعر انجليزي بعد ميلتون عرفت سونيتاته بقوتها، واستحق بها خلافة ميلتون في هذا الشكل الأدبي."

كما نظم مئات السونيتات التي كان غرضه من كتابة بعض مواضيعها " ليوقظ انجلترة من سباتها، ومرة أخرى ليدين نابليون و مرة ثالثة لكي يسجل الكثير من مشاعره" (إيغور، إيفانس، 23:1996)

وكان ووردزوورث أوّل شاعر انجليزي بعد ميلتون عرفت سونيتاته بقوتها، واستحق بها خلافة ميلتون في هذا الشكل الأدبي. ولقد اشتهر كيتس (Keats) و (شيليShelley) كذلك بها. وفي سونيتاته، اتبع كيتس جزئيا نموذج شكسبير البلاغي والشكلي، إلاّ أنّه أتى بسونيتات بخطة قوافي اختلفت جذريا عن سابقاتها في سونيتته أوزيمانداس"Ozymandias"

1-7- **سونيتات سبنسر**(Spenserian sonnet):

سميت نسبة لإدموند سبنسر Edmund Spenser(1552–1599)، والتي اتبع فيها نظام القافية: **abab, bcbc, cdcd, ee** ما لم يلتزم خطة **المشكلة** (problem) في المقطع الثماني الأبيات "octave" و**الحلول** (answers) في المقطع السداسي الأبيات "sestet" مثلما فعله بيترارك في سونيتاته. وعوضا عن ذلك، انتهج سبنسر ما يلي:
تتصل المقاطع الثلاث الأولى المتكونة من أربعة أبيات ببعضها البعض عن طريق نظام

القافية المتشابك وتنتهي السونيتة بمقطع ثنائي الأبيات "couplet". وهذا مثال على ترتيب القوافي في سونيتة سبنسر"Sonnet 30 ":

MY love is like to ice, and I to fire;	***a***
how comes it then that this her cold so great	***b***
is not dissolv'd through my so hot desire,	***a***
but harder grows the more I her intreat?	***b***
Or how comes it that my exceeding heat	***b***
is not delayed by her heart frozen cold:	***c***
but that I burn much more in boiling sweat,	***b***
and feel my flames augmented manifold?	***c***
What more miraculous thing may be told	***c***
that fire which all things melts, should harden ice:	***d***
and ice which is congeal'd with senseless cold,	***c***
should kindle fire by wonderful device.	***d***
Such is the power of love in gentle mind,	***e***
that it can alter all the course of kind.	***e***

أمّـــا أهم أعماله:

"His courtship and, in 1594, his marriage produced his sonnet sequence, called 'Amoretti' (Italian for 'Love−poems'), and his 'Epithalamium,' the most magnificent of marriage hymns in English and probably in world−literature; though his 'Prothalamium,' in honor of the marriage of two noble sisters, is a near rival to it." (Fletcher, 2002:49).

" تغزله وزواجه في سنة 1594 ساهما في نظمه لسلاسل سونيتات عنونها آموريتي 'Amoretti' والتي تقابلها في الإيطالية (قصائد الحب) وكتبها من أجل حبيبته الايرلندية التي تطرق إليها كذلك في مجموعته (Faery Queen). ومجموعته 'Epithalamium' تعتبر أروع أناشيد الزواج في الأدبين الانجليزي والعالمي. إلاّ أنّ مجموعته 'Prothalamium' التي كتبها على شرف زواج أختين من طبقة النبلاء، أشبه ما تكون في موقع المنافسة مع المجوعة الأولى 'Epithalamium'"

1-8- السونيتات المعاصرة (The modern sonnet):

وأهمّ أعلامها إليزابيث بارت براونغ (1812-1889) "*Mrs.* Browning" "

"*Mrs. Browning's 'Sonnets from the Portuguese' (a whimsical title, suggested by Mrs. Browning's childhood nickname, 'The Little Portuguese'), which is one of the finest of English sonnet–sequences*" (Fletcher, 2002:152).

"وكذلك الشاعرة براوينغ التي عنونت سونيتاتها ب 'Sonnets from the Portuguese'، وجاءت التسمية الغريبة من كنية الشاعرة حينما كانت طفلة 'The Little Portuguese'. واعتبرت تلك السونيتات أهم سلاسل كتبت في اللغة الإنجليزية وأجملها."

وعرف القرن التاسع عشر كتابة السونيتات، ولكن فيما عدا سونيتات براونغ Browning's Sonnets from the Portuguese وكذلك سونيتات دانتي غابرييل روزيتي Dante Gabriel Rossetti، لم تكن هناك سونيتات ناجحة بمنحاها التقليدي المتوارث.

"*Rossetti is especially facile also with the sonnet. His sonnet sequence, 'The House of Life,' one of the most notable in English, exalts earthly Love as the central force in the world*."(Fletcher, 2002:152).

" و روسيتي بارع كذلك في نظم السونيتات. وتعتبر سونيتته 'The House of Life' الأكثر شهرة في اللغة الإنجليزية، والتي يمجد فيها الحب الدنيوي باعتباره قوة محورية في العالم ."

وبنهاية القرن التاسع عشر، تمّ اعتماد السونيتة بشكلها العام المتميز بالمرونة الكبيرة. وعَرفت السونيتة في القرن العشرين مرونة أكبر بكثير على يد الشعراء الحداثيين الأوائل مثل روبرت فروست (Robert Frost) وأدنا فينست ميلاي (Edna St. Vincent Millay) و كامينغز(E. E. Cummings). وهناك شعراء في هذه الفترة تركوا آثارا شعرية في مجال السونيتات منهم: ويليام باتلر ييتس (William Butler Yeats)، وهو

الذي كتب سونيتة بعنوان"Leda and the Swan" ، وكذلك ويلفرد أوين (Wilfred Owen) الذي كتب سونيتة بعنوان"Anthem for Doomed Youth" .

بالإضافة إلى أودن (Auden) الذي كتب سلسلتين من السونيتات و سونيتات أخرى مثل سونيتة " العملاء السريون(1928) "The Secret Agents"، أمّا روبرت لويل (1917-1977) (Robert Lowell) كتب خمس كتب سماها"American sonnets" بنظام التفعيلة غير المقفاة (unrhymed)، ولقد حصل على جائزة بوليتزر(Pulitzer Prize-winning) في سنة 1974 على سلسلة سونيتاته (1973) The Dolphin

ومنذ العام 1950 عرفت أشكال من السونيتات غير المقفاة unrhymed أو نصف المقفاة Half-rhymed أو التي لا تتبع أي وزن unmetrical . وتعتبر سونيتات شيموس هيناي (Seamus Heaney)، نصف المقفاة، والمعنونة "Clearances" وكذلك "Glenmore Sonnets"من أروع ما تمّ تقديمه في هذا المجال الأدبي، كما عرفت سنوات التسعينيات من القرن العشرين سونيتات اعتبرت نهضة شكلية، وتبعتها سونيتات تتبع النموذج التقليدي. إلاّ أنه لم تحظى السونيتة بمكانة معتبرة، خاصة مع ظهور الشعر الحرfree verse ، باعتبارها نمطا قديما. ولكن عددا من الشعراء قدموا سونيتات من أمثال فيديريكو غارسيا لوركا (Federico Garcia Lorca)، و كامينغز(Cummings)، وجوان بروصا (Joan Brossa)، و بوول مالدون (Paul Muldoon) بسونيتات بأربعة عشر بيتا مقفى، وإليزابيث بيشوب (Elizabeth Bishop)، و تيد بريغان في كتابه 'The Sonnets' . وساهم ظهور الحركة الشكلية الجديدة 'New Formalism movement' في الولايات المتحدة الأمريكية في الاهتمام بالسونيتة .

كما ظهر ما يسمى ب" السونيتة الكلمة " the word sonnet " ، وهي قصيدة مختصرة بكلمة واحدة في كل بيت من الأبيات الأربعة عشر، تمتاز بأنها تلميحية 'allusive' وتصويرية 'imagistic' ، ومن أهم مبتكريها الكندي سيمور ماين (Seymour Mayne) و من أهم أعماله " An Ode to Mary" ، منها قصيدته يناير « JANUARY»:

After
the
third
fall
even
the
traffic
trails
away
in
the
thick
sinking
snow.

1-9- أشكال أخرى من السونيتات:

عرف الشعر الإنجليزي أشكالا أخرى من السونيتات، وإن كانت تحتفظ عموما بالبحر الأيمبي ذي الخمس تفعيلات، إلاّ أنّها تتمتع بتركيبة أكثر تعقيدا، وأهمها:

1-9-1- **Crown of sonnets** ('إكليل' من السونيتات) :

وتسمى كذلك « sonnet corona »، وتعرّف بما يلي:

> *"A crown of sonnets or "**sonnet corona**" is a sequence of sonnets, usually addressed to one person, and/or concerned with a single theme. Each of the sonnets explores one aspect of the theme, and is linked to the preceding and succeeding sonnets by repeating the final line of the preceding sonnet as its first line. The first line of the first sonnet is repeated as the final line of the final sonnet, thereby bringing the sequence to a close."* (Wikipedia English)
>
> " هي سلسلة سونيتات عادة ما يتوجه بها الشاعر لشخص واحد يتناول فيها موضوعا واحد، وكل سونيت فيها تعالج وجها واحدا من الموضوع و ترتبط بسابقتها والتي تليها بتكرار البيت الأخير من السونيتة السابقة فتبتدئ بذلك البيت . و يعيد الشاعر البيت الأوّل من السونيتة الأولى في نهاية آخر سونيت من السلسلة كي يختم سلسلته."

1-9-2- Heroic crown (إكليل سونيتات متتابعة) :

وهي شكل متقدّم من crown of sonnets وتدعى كذلك sonnet redoublé ، والتي تتكون من خمسة عشرة سونيتة ترتبط فيها السونيتات بما سبق ذكره، إلاّ أنّ السونيتة الأخيرة الرابطة تتشكل من الأبيات الأولى من كل السونيتات السابقة على التوالي.

وقد ابتكر هذا الشكل في أكاديمية سيينا (Siena Academy) التي تأسست في العام 1460 إلاّ أنّه لا يوجد أي من السونيتات من لدن تلك المدرسة. وقد كتب في هذا النمط كتّاب مثل جيوفاني ماريو كريسيمب (Giovanni Mario Crescimb) في عمله "L'Istoria della volgar poesia" (تاريخ الشعر العامّي) في البندقية في عام 1731 و"بيسو" P.G. Bisso في كتابه "Introduzione alla volgar poesia" (مدخل إلى الشعر العامّي) نشر في البندقية في العام 1974. و أهمّ من كتبوا في هذا النمط: جون دون " John Donne" بقصيدة "Corona" أي "التاج"، وكذلك الليدي ماري رووث Lady Mary Wroth بقصيدتها "A Crown of Sonnets Dedicated to Love".

1-9-3- Curtal sonnet (السونيتة المبتورة) :

> *"**A curtailed** or contracted sonnet refers specifically to a sonnet of 11 lines rhyming **abcabc dcbdc or abcabc dbcdc** with the last line a tail, or half a line. The term was used by Gerard Manley Hopkins to describe the form that he used in such poems as "Pied Beauty" and "Peace." Curtal is now an obsolete word meaning "shortened."* ***(Encyclopædia Britannica)***

> " هي نوع مختصر من السونيتة وتحيلنا هذه الكلمة لسونيتة من أحد عشر بيتا قافيتها منتظمة بالشكل التالي: abcabc dcbdc or abcabc dbcdc، ويكون البيت الأخير فيها مجتزأ، أو ذيلا (tail) أو نصف بيت، وقد استخدمه جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins لوصف شكل الأبيات التي نظمها في سونيتته "Pied Beauty" و سونيتة "Peace". وهذه الكلمة القديمة تعني حاليا "مختصر" "shortened".

1-10- أساليب البيان في الشعر الإنجليزي:

تختلف لغة الشاعر الخاصة عما درج عليه العامة من الناس، يتجاوز بها الإطار المحسوس لينتقل إلى عالم تكتنفه الرموز والإيحاء، إذ يمتاز بقوة الشعور وعمقه واستهدافه الصميم. وبهذا، فإنّ المترجمَ مطالب بأن يفهم أحاسيس الشاعر كي يتمكّن من نقل تلك العواطف والأحاسيس والخيال والصور البيانية إلى لغة أخرى، بالإضافة إلى موسيقى القصيدة وكذا الأوزان والقوافي، ويجب أن يتمتّع المترجمُ الحصيف بحسّ مرهف وسليم وبموهبة شعرية، كي يَلِجَ عالم هذا العمل الإبداعي. وفي هذا المبحث ، وجب التفصيل في أساليب البيان التي عرفت في الشعر الإنجليزي عامة وشاعت في سونيتات شكسبير خاصة :

"Figurative Language is a conspicuous departure from what users of a language apprehend as the standard meaning of words, or else the standard order of words, in order to achieve some special meaning or effect. Figures are sometimes described as primarily poetic, but they are integral to the functioning of language and indispensable to all modes of discourse" (M. H. Abrams, 1999:99)

" تنطلق أساليب البيان من المعنى المعياري المتعارف عليه ومن ترتيب الكلمات المعتاد، فتتجاوزهما لتحقيق معنى أو أثر خاص. وإن درجت العادة بأنها -أساليب البيان- تستخدم أساسا في الشعر إلاّ أنّه لا يمكن الاستغناء عنها كذلك في كل أنواع الخطاب."

و هي تتضمن دراسة عناصر أهمّها:

1-10-1- simile (التشبيه العادي):

مقارنة شيئين باستعمال أدوات التشبيه Like أو as

Simile: *an explicit comparison between two different things, actions, or feelings, using the words 'as' or 'like', as in Wordsworth's line: I wandered lonely as a cloud (Baldick, Chris, 2001, entry: simile)*

Example:

Haply I think on thee, and then my state,

*(**Like** to the lark at break of day arising*

From sullen earth) sings hymns at heaven's gate,(sonnet 29)

" وصدفة أفكر فيك، عندئذ تتبدل أحوالي،

مثل القبرة عند انبلاج الفجر في الأرض الحزينة

تسبح لله بالغناء وهي على بوابة السماء" (ترجمة بدر توفيق، 48:1988)

1-10-2- metaphor (الاستعارة):

و تسمى **المجاز** مقارنة شيئين بدون استعمال أدوات التشبيه Like أو as

Metaphor: *"the most important and widespread figure of speech, in which one thing, idea, or action is referred to by a word or expression normally denoting another thing, idea, or action, so as to suggest some common quality shared by the two."(Baldick, Chris, 2001, entry: metaphor**).***

- "like" or "as" **are not used**

Example:

In me thou seest the twilight of such day,(sonnet 73)

" وترى في وجودي توقّد ذلك اللهب" (ترجمة بدر توفيق، 92:1988)

1-10-3- alliteration (الجناس الاستهلالي):

تكرار أوائل أصوات الحروف- عادة ما تكون الصوامت- الموجودة في أول الكلمات أو المقاطع اللفظية المتجاورة.

Alliteration:"*(also known as 'head rhyme' or 'initial rhyme'), the repetition of the same sounds—usually initial consonants of words or of stressed syllables—in any sequence of neighboring words: 'Landscape lover, lord of language' (Tennyson) "(Baldick ,Chris,2001,entry : metaphor**)***

Example:

- *When to the **s**essions of **s**weet **s**ilent thought." (Sonnet 30)*

  - **" حين أكون في جلسات الفكر الجميل الساكن"** (ترجمة بدر توفيق، 49:1988)

- ***W**hen **w**asteful **w**ar **s**hall **s**tatue**s** overturn,(sonnet 55)*

  - **"حين تسقط الحرب المدمرة التماثيل"** (ترجمة بدر توفيق، 74:1988)

1-10-4- assonance (السجع):

تكرار أصوات الحروف المتحركة المتطابقة في المقاطع اللفظية المنبورة للكلمات المجاورة.

Assonance: *the repetition of identical or similar vowel sounds in the stressed syllables (and sometimes in the following unstressed syllables) of neighboring words"(Baldick, Chris, 2001, entry: assonance**).***

Example:

- ***<u>My</u>** mistress' **<u>eye</u>**s are nothing **<u>like</u>** the sun,(sonnet130)*

  - **"عينا معشوقتي لا تشبهان الشمس"** (ترجمة بدر توفيق، 156:1988)

1-10-5- Hyperbole (الإغراق والغلو):

المبالغة في التعبير عن حالة أو في وصف ما، بشيء من التهكم عادة.

***Hyperbole**: exaggeration for the sake of emphasis in a figure of speech not meant literally. An everyday example is the complaint 'I've been waiting here for ages.' Hyperbolic expressions are common in the inflated style of dramatic speech known as *BOMBAST, as in Shakespeare's Antony and Cleopatra when Cleopatra praises the dead Antony:*

His legs bestrid the ocean: his reared arm

*Crested the world. (Baldick, 2001, entry: Hyperbole**).***

Other examples:

- *My mistress' eyes are nothing like the sun,*

Coral is far more red, than her lips red,(sonnet 130).

- **"عينا معشوقتي لا تشبهان الشمس**

المرجان أشدّ احمرارا من شفتها " (ترجمة بدر توفيق، 156:1988)

عوض أن يقول شكسبير بأن محبوبته مثل الشمس و أن شفاهها حمراء مثل المرجان، قال بالعكس تماما: و القارئ للسونيتة إلى نهايتها يرى بأن الشاعر يشرح بأن حبّه اصدق لأنه يستطيع رؤيتها بعيوبها و لا زال يحبها.

1-10-6- personnification (التشخيص):

أن تصبغ على الأشياء أو الجماد أو الحيوان صفات إنسانية.

> ***Personification:*** *a figure of speech by which animals, abstract ideas, or inanimate things are referred to as if they were human, as in Sir Philip Sidney's line: Invention, Nature's child, fled step dame Study's blows. (Baldick, Chris, 2001, entry: personification).*

Other examples:

- *Rough winds do shake the darling buds of May,(sonnet 18)*
  - **"الرياح القاسية تعصف برياح مايو العزيزة"** (ترجمة بدر توفيق، 37:1988)
- *Till nature as she wrought thee fell a-doting,(sonnet 20).*
  - **"وبعد أن أتمت الطبيعة زينتك شغفت بك حبا"** (ترجمة بدر توفيق، 39:1988).

1-10-7- cliché (كليشي):

بمعنى كلام معاد أي كلمة أو عبارة تم تداولها على ألسنة الناس و اعتادوها مع مرور الوقت.

> ***Cliché:*** *A word or phrase that has become overly familiar or commonplace.*

Examples :

- *Eyes like the sun (sonnet 130) ⁄ Skin as white as snow (sonnet 130).*
  - **" عيون تشبه الشمس" / " بشرة ببياض الثلج"** (ترجمة بدر توفيق، 39:1988).

1-10-8- idiom (العبارة الاصطلاحية):

اصطلاح تعبيري خاص بلغة معينة.

Idiom: *Adjective: idiomatic a phrase or grammatical construction that cannot be translated literally into another language because its meaning is not equivalent to that of its component words. Common examples, of which there are thousands in English, (Baldick, Chris, 2001, entry: Idiom).*

Examples:

- *Follow suit* = سار على نهج/خطى فلان
- *Hell for leather* = بأسرع ما يمكن
- *Pile it on* = يبالغ في الأمر
- *On the wagon* = في حالة إحجام عن معاقرة الخمر
- *Get one's claws into sb* = انتقد شخصا بشدة أو هاجمه بالكلام

1-10-9- antithèse (تناقض):

كلمات متناقضة بتراكيب قاعدية متوازية.

Antithesis: *"an effect of contrast produced by framing opposed terms in parallel syntactical constructions" (Dobson & wells, 2001:14).*

Example:

- *'Before, a joy proposed; behind, a dream' (Sonnet 129).*
- **"لقد كانت قبل ذلك، الفرح الموعود في أعطاف الحلم"** (ترجمة بدر توفيق، 155:1988)

1-10-10- Anaphora (تكرار):

ابتداء عدّة عبارات متتابعة بلفظة واحدة لغرض بلاغي.

Anaphora: *"repetition of the same word or phrase at the start of successive clauses or lines"(Dobson & wells, 2001:9)*

Example:

- *And purest faith unhappily forsworn,*
  And gilded honour shamefully misplaced,
  And maiden virtue rudely strumpeted,
  And right perfection wrongfully disgraced, (Sonnet 66)

- **" وأصدق الأيمان يقسم به تضليلا**
  و الشرف الرفيع يتخذ بالخزي مكانا غير مكانته
  والفضيلة العذراء تصير بالوقاحة بغيا
  والكمال الصحيح تلحقه الإساءة بالعار" (ترجمة بدر توفيق، 85:1988).

1-10-11- chiasmus (قلب العبارة):

تكرار كلمتين بشكل مقلوب كنوع من البديع.

Chiasmus: *"a figure of speech in which two terms are repeated in reverse order:" (Dobson & wells, 2001:76).*

Examples:

- *And darkly bright, are bright in dark directed.(sonnet 43*)
- **"فالضوء المشع في الظلمة، ضوء موجه في الظلام"** (ترجمة بدر توفيق، 63:1988)

1-10-12- Anadiplosis (التكرار الثنائي):

تكرار الكلمة الأولى من الجزء الأول من الجملة الأولى في أخر الجملة، وإعادة كتابتها في بداية الجملة اللاحقة.

*"**Anadiplosis** : is the repetition of the last word of a preceding clause. The word is used at the end of a sentence and then used again at the beginning of the next sentence."(wikipedia English).*

Example:

- *Mine be **thy love** and, **thy love**'s use their treasure.(sonnet 20).*
- **" فلتكن لي محبتك، وليكن لهن كنز عناقك"** (ترجمة بدر توفيق، 39:1988)

11-1- الموشحات الأندلسية:

لون شعري نشأ في الأندلس في أواخر القرن الثالث الهجري كثورة على التقليد وكرغبة في التجديد بما تفرضه مستلزمات الحياة الجديدة التي اكتست بالطابع الحضري بعيدا عن روح البداوة التي عرفها العرب قبل مجيئهم للأندلس وعالج الموشَّح موضوعات الشعر المعروفة المرتبطة بحياة الناس، وإن كان الغزل ومجالس الخمر والمجون والغناء أكثر تداولا، كما أُمْتدحَ الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم في الموشح.

وقد سمي هذا الفن بالموشح لما فيه من ترصيع وتزيين وتناظر وصنعة فكأنهم شبهوه بوشاح المرأة المرصع باللؤلؤ والجواهر. "فظهرت الموشحات والأزجال.هذا اللون من الشعر الذي تحرر من الأعاريض المرعية والقوافي الرتيبة ، وُلع به أهل المغرب قبل أن يبهر أهل المشرق. ولا تزال هذه الأنغام تذكرنا بالفردوس المفقود." (عباسة، محمد، 05:2012).

وهو يختلف عن أنواع الشعر الغنائي العربي الأخرى بخروجه غالبا على القواعد الخليلية عبر التزامه بقواعد معينة، واستعماله الدارجة أو العجمية في خرجته، ثم بارتباطه بالغناء ، و"الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع فالتام ما ابتدأ بالأقفال والأقرع ما ابتدأ فيه بالأبيات" (عناني، محمد زكريا، 1980 :247)

اختلف النقاد في أصل الموشحات، هل هي من الأندلس أو من المشرق؟ ويرجَّح فيه أن يكون أندلسيا أصيلا. و يدعى مخترع الموشحات في الأندلس مقدم بن معافى القبرى. وكان " شاعرا من شعراء فترة الأمير عبد الله وفي أيام الأمير عبد الله، اخترع مقدم بن معافى الموشحات الأندلسية، غير أنه لم يصل إلينا شيء من موشحاته" (عباسة، 19،2012).

يبدأ الموشح **بمطلع** يتألّف من شطرين على الأقل يسمَّى كل منهما: **الغصن** .

<u>و هذا النوع من الموشحات يُدعى "الموشح التام".</u>

⇐ ويأتي بعد المطلع ما يسمى **الدور**، ويتكون من ثلاثة **أسماط** (أشطار شعرية) على الأقل.

⇐ ويتكون السمط من **قسيم** (مقطع شعري) واحد على الأقل

<u>والموشح الذي يبدأ بالدور مباشرة دون مطلع يسمى الموشح الناقص أو الأقرع.</u>

⇐ ويأتي ما يسمى **بالقُفل** بعد الدور، بنفس عدد الأغصان ونظام القافية في المطلع.

ويسمى آخر قفل في الموشح **بالخرجة** ويكون إما باللغة العربية الفصحى أو بالعامية أو أن تكون أعجمية .

يختلف البيت في الموشح عن البيت في القصيدة التقليدية التي يتكون فيها من صدر وعجز، أما بيت الموشح الأول مثلاً يتكون من المطلع والدور والقفل. وقد يبلغ عدد المقاطع الشعرية في البيت الواحد إلى سبعة مقاطع أو أكثر. "وعرف ابن سناء الملك الأبيات بقوله أنها : أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر" (عناني، محمد زكريا، 1980 : 23).

والخرجة التي تحوي كلمات مثل **شدا وغنى وأنشد** مهمة في الموشح. ويستحسن استخدام الخرجة العامية والأعجمية على الخرجة المعربة، إذ أن الموشح يسمى زنيمًا من باب الذم إن ورد في وسطه كلمة عامية أو أعجمية (قبل الخرجة) .

قسّم ابن سناء ا لملك في كتابه« دار الطراز » الموشحات إلى قسمين:

- **الأول :** ما بني على أشعار العرب من ناحية التماثل فيما خصّ آخر الموشحات التي " تأتي فيها الأقفال في صورة البيت الشعري وتأتي أبيات الموشح على نسق الأشطار و بمعنى آخر إن الموشح التي من هذا النوع لا تتضمن خروجاً على الأوزان التقليدية المعروفة" (م،ن، 35:1980). أي ما يوافق أوزان الخليل بن أحمد
- **الثاني :**. مالا علاقة له بهذه الأوزان "وهناك موشحات تأتي فيها الأوزان أقرب ما تكون للإيقاعات التي وضعها الخليل لكن الوشاح يقسم القفل"والبيت" إلى عدة أقسام وبمعنى آخر أن صورة الوزن العروضي الخليلي يطرأ عليها تغيير جزئي." (عناني، محمد زكريا، 1980 : 36). أي ما يخرج عن أوزان الخليل، وهي السمة الغالبة على الموشح.

ومن أشهر الوشاحين: عبادة بن ماء السماء (توفي 422 ه)، وابن اللبّانة (توفي 507 هـ/1113م) ، وابن الزقاق (توفي 1096ه / 1134م)، وابن بقي (توفي545ه / 1150م). وعرف لسان الدين بن الخطيب (توفي 776ه / 1374 م) بموشح **يا زمان الوصل بالأندلس**.

وإن وجد هامشٌ من الحرية في شعر الموشحات بالتخفيف من قيود القافية الملزِمة في القصيدة التقليدية، فإن هذه الحرية لم تتأتّى بكليتها، لأن هناك قيودا أخرى بين الأدوار والأقفال أشد صرامة من قيد القافية.

يجمع النقاد والأدباء والشعراء على أن الموشح جسّد روح الأندلس وتفرده، فالموشح هو "المفتاح العجيب الذي يكشف لنا عن سر تكوين القوالب التي صبت فيها الطرز الشعرية التي ظهرت في العالم المتحضر أبان العصر الوسيط" (انخل بالنثيا، ترجمة حسين مؤنس، 1955 :613).

1-12- الزَّجل:

هو شكل من أشكال النظم نشأ في الأندلس، ثم انتقل إلى المشرق ، وفيه تستعمل اللغة الدارجة، فلم يلتزم فيها باللغة الفصحى، وخاصة الإعراب - أي هو من الفنون الشعرية غير المُعْرَبة (في إطار الفن الشعري الملحون)- وذلك استجابة لتطورات لغوية لم تكن الأشكال الأخرى تفي بها. وقد اشتقت أوزانه من العروض العربي ، لكن بما يتلاءم مع الأداء الصوتي لتلك اللهجات. "أمّا الأزجال التي ظهرت هي أيضا لأول مرة في بلاد الأندلس، فقد جاءت تقليدا للموشحات، ولم تختلف عنها إلا في اللغة و أحيانا في الشكل. و مازال الزجّالة إلى يومنا هذا ينظِمونها ويتغنى بها أهل الفن في المغرب والمشرق، وقد مالت إلى المدائح"(عباسة، 06:2012).

وبالنسبة لشكله، يرى ابن رشيق أن المسمط هو" أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرّع ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به وهكذا إلى آخر

القصيدة" (عباسة 2012،41) و يردف عباسة قائلا "فيكون شكل القصيدة (أ أ ب ب ب ب أ، ج ج ج ج أ) (عباسة :2012:41)

ويُعد ابن قزمان(توفي 554 هـ) رائدا في الزجل فقد بلغ الزجل على يده الذروة حين نظّر له القواعد، وجعل من أزجاله أنموذجا عمليًا للزجالين. كما عالجت أزجاله مختلف الأغراض التي وردت في الموشحات، بالإضافة إلى موضوعات تنتقد الأوضاع السياسية والاجتماعية.

13-1- العلاقة بين الموشحات و السونيتات:

يرى بعض الباحثين بأن هذه السونيتات ليست إلا نسخة طبق الأصل من الموشحات الأندلسية، فتأثرت مسرحيات شكسبير وأشعاره بالغزل العربي والأندلسي خاصة ، وإن كانت السونيتات قد جاءت من ايطاليا أصلا، وانتقلت إلى انكلترا. ولكن أساسها هو الموشح الأندلسي.

ويضيف العقاد قائلا عن مدى قوة التأثر والتأثير اللتين طبعتا سونيتات بيترارك، إذ كان حسبه "رائد الإنسانيين بيترارك (1304 – 1374) يتغنى بالحب على أسلوب الشعراء الجوالين الذين اقتبسوا أناشيدهم من الشعراء الأندلسيين، ويلحق به رهط من الأدباء والقصاصين ينسجون على منوال ألف ليلة وليلة فيما تخيلوه مثالا لمتعة العيش، ويتعمدون أن يظهروا في أقاصيصهم ما يبطنه أدعياء النسك والإعراض عن الدنيا من النفاق والولع بالمحرمات والمحظورات "(العقاد، عباس، 03:2015).

وكان للترجمة دور الوساطة:

"وهنا علينا أن نأخذ بالحسبان ما كان للترجمة والبحث من ثقل أساسيّ في الاهتمام بمعرفة الأدبين الأندلسي والعربي. فبدأت تبرز أسماء مترجمين مثل إميليو غارسيا غومث، خيربت، غارولو، بيدرو مارثينت مونتابث، ماريا خيسوس رابييرا ومحمود صبح. وشدت أسماءُ ابنِ حزم القرطبي والمعتمدِ بن العبَّاد وابن زيدون، وابن قزمان هؤلاءِ فتركز اهتمامهم عليهم" (سيرخو، ماثياس، ترجمة رفعت عطفة، العدد 90، 195:1997).

وقد انتقلت أوزان الشعر العربي الأندلسي، وبخاصة الموشحات ، إلى مقاطعة بروفانس في فرنسا، التي كانت جزءا من الإمبراطورية الاسبانية في ذلك العصر، ثم شاعت في فرنسا، حيث "أنّ التراث العربي الإسباني والموريسكي وصل إلى هناك مع الحملات الإسبانية الأولى."(سيرخو، ماثياس، ترجمة رفعت عطفة.العدد 90، 1997:202).

ومعلوم أن الثقافة العربية عمرت طويلا في صقلية وايطاليا، حتى بعد زوال الوجود العربي من هناك، إذ أن الإرث الحضاري الإسلامي والعربي على امتداد تسعة قرون في الأندلس ألقى بحمله على الغرب وتغلغل في كل مجالات الحياة. ومنها الأدبية. وشاع فيها الغزل مثلما هو معروف في أنماط الغزل بمختلف ألوانها عند العرب، وكنظيراتها العربية، حملت أشعار شكسبير وآثارهُ أنماطا غزلية عربية ذات محتوى ثقافي مشرقي ، وتلك التأثيرات شملت المعاني والمباني. ولا يمكن كذلك إغفال دور العثمانيين في هذا التقارب، كما أسهم الرحالة الأوربيون في نقل أثار الحضارة العربية الإسلامية إلي أوطانهم.

1-13-1- نظام التقفية بين سونيتات شكسبير والموشحات:

رأينا أنّ بنية نظام القافية في سونيت شكسبير تكون بالشكل التالي: abab cdcd efef gg ، وفي معرض المقارنة بين الموشحات و السونيتات يقول أبو ديب (2010) بأنّه باستخدام الأرقام نقول إن نظام التقفية في السونيتة هو التالي: 1 2 1 2 3 4 3 4 5 6 5 6 7 7 .
ومنه يستنتج بأن"السونيتة المؤلفة من 14 بيتا هي في الواقع سلسلة مزدوجات تشكل سباعيتين.
ويمكن أن تكتب بنظام الشطرين العربي كما يلي:

2 1
2 1
4 3
4 3
6 5
6 5
7 7

وهو نظام متبع في الشعر العربي و له نماذج عديدة في الموشحات" (أبوديب،27:2010).

وهذا تبرير منه لاستخدام كلمة "**التواشيح**" في ترجمته للسونيتات.

و المزدوجة الأخيرة (7 7) "صورة دقيقة ل"الخرجة" في الموشح"، ويحاجج على صحة ما ذهب إليه بتعريف ابن سناء الملك للخرجة، فيقول في ذلك : " لكن موقع الثقل الدلالي والكثافة والتركيز الفكري – اللغوي في السونيتات هو دونما شك الفقرة المزدوجة الخاتمة التي تتميز عن كل ما سبق دلاليا- فكريا أو شعوريا، كما تتميز في لغتها و في التقفية فيها. إذ تكون كما أشرت ذات قافية واحدة في البيتين. و بهذه الخصائص تكون هذه المزدوجة التي يشبهها أحد الباحثين الإنجليز بالسدادة "the cap " صورة دقيقة "للخرجة" في الموشح كما يصفها ابن سناء الملك"(أبو ديب،2010 :27-28)، ويعرف ابن سناء الملك الخرجة بما يلي: " و الخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح".

و ما ذهب إليه أبو ديب مقنع لتطابق التعريفات والشكل بين الموشح و السونيتة.وأن لكليهما علاقة بالغناء كذلك. و يذكر موشحات من نظم ابن سناء الملك للتدليل:

بثنايا كالأقاحي فضحت سر المدامة **AB**
وقناع كالصباح غلبت ألف غمامة**AB**
فتنحّوا يا لواحي واسألوا الله السلامة **AB**
فلها على الملاح بجمالها الإمامة **AB**

ريقها دار الإمارة ثغرها عقد **CC**
فلذا تصد تيها حين لا ترى شبيها**DD**
أي حسن ما أجلا و نوال ما أقلا**EE**

ويشاطره الرأيَ عباس محمود العقاد، الذي ذهب كذلك إلى ترجمة السونيتات بكلمة "الموشحات"، والذي كان كذلك يرى بالتقارب، ولحدّ التطابق، بين الموشحات و السونيتات ففي "عهد اليصابات كان في انجلترة أول عهد راجت فيه " الموشحة" الايطالية كما نظمها بيترارك أمير الشعراء الإنسانيين ، ونترجم الأغاني "sonnet": **الموشحة**، وقد يترجم بالزجل لتشابه الموشحة والزجل في القوافي والأغصان والنوبات و الخرجات والأقفال على

اصطلاح الوشاحين والزجالين، غير أن الموشحة اقرب للدلالة من الزجل، لأنها وضعت في الأصل للمنظومة التي تتكرر في القوافي اثنتين/اثنتين تشبيها لها بالعقد الموشح ذي السمطين، وهذا هو الغالب على أغنية عهد اليصابات كما اقتبسها الشعراء الانجليز"(العقاد، 13:2015).

وحاول أبو ديب البحث في مصدر الموشحات الأندلسية في سونيتات شكسبير، فبما أنّ " أول من ابتكرها الشاعر الإيطالي الصقلي الأصل جياكومو دي لانتينو (Giacomo De Lentino) عاش في القرن الثالث عشر الميلادي، ليس بعيدا عن زمن الشاعر الأندلسي ابن حمديس الصقلي صاحب الموشحات الأندلسية ، بل إنه عاش في المقاطعة نفسها التي عاش فيها الشاعر ابن حمديس، وهي سيراكيوز"(أبو ديب،2010 :34) ، كما كان لانتينو كاتب عدل في بلاط الملك فريدريك الثاني والذي امتدت فترة حكمه مابين 1194 و1250، الذي خرج منه شعراء التروبادور "المغنون الجوالون" .

وموضوعات السونيتة تدور حول الغزل مثلها مثل أشكال الغزل العربية. وحفلت السونيتة بالشاعر المنافس، وجمال المرأة السمراء على شاكلة المرأة العربية والحب المثلي. وذهب بعض من المستشرقين مع رأي يؤكد منحى الأخذ والعطاء بين الجنسين الأدبيين معتبرين أنّ الموشحات والأزجال أثّرت وتأثرت، إذ أنّ " المستشرق الإسباني " ايليو جارثيا جومث" يرى أن الموشحات تضمنت عناصر عربية أصيلة وفي بنائها الفني تشابه كبير مع بناء المسمطات والمخمسات ولكنه يعتقد أن في الموشحات عناصر محلية إسبانية تتمثل في الجزء الأخير من الموشحة أي في الخرجات "(عناني، محمد زكريا، 19:1980) .

هذا فيما يخص الموشحات، وبالنسبة للأزجال، فقد ظهرت في عدة بلدان في أوروبا - كما ظهرت في اللغة العبرية في بعض هذه البلدان - أنماط شعرية تتشابه من حيث البنية و نظام القافية مع أزجال ابن قزمان، و ألّف جاكوبوني دا تودي " Jacoponi Da Todi " (1236-1306) قصائد أسميت (Laude) في إيطاليا تشبه كثيرا تركيبة الأزجال.

14-1- الشعر العربي والانجليزي من زاوية ترجمية:

من خلال الدراسة السابقة لماهية السونيتات والموشحات والأزجال، ننطلق إلى ما هو أعمّ، لندرس أوجه التشابه والاختلاف بين الشعر العربي والإنجليزي ، ونقاط تفرد كل من اللغتين وعبقريتهما.

وهذه الدراسة تساعد كثيرا في فهم طرائق وأساليب ترجمة الشعر من وإلى اللغتين العربية والإنجليزية، ويقول محمد عناني في هذا الصدد:

"إننا نقسم الأدب في العربية بصفة عامة إلى نوعين كبيرين هما: الشعر و النثر. ولا نقسم الشعر بعد ذلك إلى أنواع مثلما يفعل الأوروبيون، و هي الأنواع الشكلية المألوفة من شعر قصصي وشعر ملحمي و شعر مسرحي و شعر غنائي. ولكننا نقسمه وفقا للموضوع الذي يتناوله الشاعر، أي أن تقسيماتنا الأدبية موضوعية لا شكلية، فكل الشعر القديم موزون مقفى، وهو ينضوي جميعا تحت الباب الذي يسميه الأوروبيون الشعر الغنائي. وليس معنى هذا الشعر الذي يغنيه المغنون، ولكنه يعني الشعر الذي يكتب من وجهة نظر الشاعر، وبلسان الشاعر نفسه، أي أن القارئ أو السامع يفترض أنّ القائل هو الشاعر، وأنّ ضمير المتكلم إذ أورد في القصيدة لا بدّ أن يشير إلى الشاعر نفسه لا إلى شخصية حقيقية أو خيالية من ابتداعه. ويتميز هذا الضرب من الشعر أيضا بأنّه يعبر عن مشاعر الشاعر نفسه، وبغلبة الموسيقى عليه." (عناني، محمد، 146:2000).

ويمكن القول من كلّ ما سبق ذكره نستنتج ما يلي:

1) صعوبة ترجمة الشعر العربي إلى اللغة الإنجليزية، وذلك لتباعد اللغتين ولتفرده بطابع خاص يختلف عن اللغة الإنجليزية، لاختلاف المعاني وأوجه التعبير وأساليب البيان نظرا للبَيْن الحضاري والجغرافي، فالليل مثلا رمز الخوف والبرد في الثقافة الإنجليزية ، على العكس من الذائقة العربية التي ترى فيه رمزا للصفاء والجمال. والبدر عند الإنجليز نذير شؤم، والعرب يرون فيه تمام الحسن. على أنّ أساليب التعبير متقاربة بين اللغات الأوروبية، فعند دراستنا لأساليب البلاغة figures of speeches، وجدنا تقاربا كبيرا في ماهية المصطلحات المستخدمة ،إذ " قد يبدو الأمر سهلا في نقل شعر من لغة أوروبية

لأخرى بنفس الوزن غير أنه ليس بهذه السهولة حين يتصدى المترجم لنقل وزن عربي إلى لغة أوروبية "(خلوصي،صفاء،1982: 44).

2) اختلاف تركيبة الأبيات في الأدبين الإنجليزي و العربي تفرض تعاملا حذرا جدّا فيما يخص ترجمة الإيقاع والوزن، فالبيت في اللغة الإنجليزية المتكون من سطر واحد، يعتمد على التفعيلة المسماة " الأقدام" (foot) القائمة على تعداد المقاطع اللفظية "syllables" وعلى الشدات " stresses"، على العكس من الشعر العربي المتكون من جزأين، والقائم على نظام البحور التي وضع أطرها وقواعدها الفراهيدي، لذلك فإن التقديم أو التأخير في نظم الشعر العربي يغيّــر تماما من هيأته ، فننتقل بذلك من بحر لآخر بسبب تغيير بسيط، أو قد يخرج تماما عن القواعد الخليلية فيختل. والمقارنة بين البحور العربية و الانجليزية تفضي إلى أنّ " البحور الانجليزية فأقرب ما تكون إلى البحور الصافية بالعربية أي التي تتكرر فيها التفعيلات المفردة، ولا تتضمن تشكيلات ثابتة من التفعيلات مثلما نجد في بعض البحور العربية المركبة كالطويل والبسيط والخفيف وما إليها" (عناني، محمد، 99:2003).

وأهم محاولات ترجمة الشعر العربي التي حرص فيها المترجم على نقل المعاني والوزن من دون اختلال " ما حاوله إلى حد ما الشاعر الإنجليزي تينيسن Tennyson في بعض قصائده وأعقبه المستشرق وينولد ويكيلسن فكان ابلغ شأوا وأبعد مرمى فقد ترجم قصيدة تأبط شراّ لفظا ومعنى و وزنا"(خلوصي، 44:1982).

3) تمتاز اللغة العربية بالتعدد في التوصيف، والتفنن في إبراز المعاني للكلمة الواحدة، فللسيف وللأسد مئات الكلمات التي تحيلنا إليهما، عكس اللغة الإنجليزية، بالإضافة إلى الميل الغريزي للإفراط في العاطفية والمغالاة لدى الشعراء العرب فنلحظ لديهم دقة في الوصف، وإحاطة كبيرة بجزئيات الشيء الموصوف ، لنجد أجناسا كثيرة كالمدح والفخر والحماسة والهجاء ، وكلها تعكس عاطفة الشاعر القوية والجياشة، وهذا ما يعطي المترجم أريحية أكبر في النقل عن الشعراء الإنجليز الذي لا يمتازون بالمغالاة في العناصر السابقة الذكر، على أنّه لا يقصد بكلامنا أنّه قاصر على عكس مكنونات النفس بقوة وتعمق.

4) امتاز الشعر العربي بشكل القصائد، والشعر الإنجليزي وُجِدَ في عدة أشكال مثل الروايات التمثيلية أي المسرحيات، كما هو الحال عند الشاعر شكسبير على سبيل التعميم لا الحصر. ومن هنا نجد بأنه تم توظيف القصيدة في اللغة الإنجليزية في أنواع أخرى من الأدب ، على العكس من الشعر العربي الذي حافظ على شكله وإطاره التقليدي الخاص به لدرجة أن القارئ العربي لم يتقبل الشعر في قوالب أخرى، إذ أن قصيدة النثر مثلا لم تجد رواجًا كبيرًا في الشعر العربي الحديث، و القارئ العربي مازال يميل لوزن الشعر العربي وإيقاعه التقليدي. لهذا فالمتوقع من مترجم الشعر العربي بأن يميل إلى عكس هذا التمسك بشكل النظم في الشعر العربي للقارئ الإنجليزي عبر نقل الوزن.

5) و الجزئية الخامسة تجعلنا نستنتج بأن الحركة الشعرية في اللغة الإنجليزية، و إن كان الشعر العربي أقدم، ذات وتيرة أسرع وأقدر على التجدد في الشكل. و منه فحركة ترجمة الشعر عن اللغة الإنجليزية أقوى و أسرع في وتيرتها.

15-1- خلاصة الفصل:

شكسبير، و إن تفرّد في أدبه بعدّة مزايا أضاف بها إلى الأدب الإنجليزي وضخّ فيه دماء تجديد، فلا يمكن فصل هذا الأمر عن كونه حلقة في سلسلة تأثر وتأثير الآداب العالمية بعضها ببعض، وهذا ما يستوجب منا التعمق أكثر في دراسة جوانب ذلك التشابك اللغوي والأدبي بين الشاعر ومحيطه الأدبي، الأوروبي والعالمي في الفصل الثاني. وما السونيتات في علاقتها مع الموشحات و الأزجال إلاّ مثال حيّ على ما سبق ذكره. على أنّ وضع هذه الدراسة ضمن إطارها التاريخي لعاملٌ مساعد على تقوية وجهة النظر هذه.

يفترض المذهب القائل بقوة العلاقة بين السونيتات فكرة سهولة ترجمة السونيتات، سواء اتبع المترجم منحى الحرفية أو التصرف في عمله. فالمواضيع التي تتطرق لها السونيتات لا تختلف عما في نظيرتها في الموشحات والأزجال فلا يصعب على المترجم نقل الجانب الثقافي وإحداث أثر مماثل في قارئ الترجمة العربية لالتقاء الذائقتين .

هذا بالإضافة إلى افتراض سهولة النقل مع الحفاظ على أوزان السونيتات و موسيقاها إلى العربية نظرا لإيلاف الأذن العربية لذلك النغم والإيقاع في الموشحات.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: أدب شكسبير وترجمته.

2-0- تقديم الفصل:

سأحاول في هذا الفصل تحديد المحيط الأدبي العالمي عموما والأوروبي خصوصا الذي نشأ فيه شكسبير(مبحث 2-1) . ومن أجل تحليل أوفى لهذه العلاقة الأدبية: تأثير/تأثر، سوف أقوم بدراسة أطرها ومجالاتها من عدّة جوانب، ضمنيا فيما يعرف أدبيا بالأدب المقارن، والذي يعود الفضل في نشأته وتطوره للفعل الترجمي أساسا. وسوف أدرس مكامن التميّز والتفرّد لدى شكسبير من الناحية اللغوية والأدبية (مبحث 2-2). وذلك من أجل فهم أعمق لما قدّمه شكسبير للغة الإنجليزية و للأدب الإنجليزي والعالمي. من خلال ترجمات أعماله لكل لغات العالم وتجسيدها، وبشكل متجدد عبر التاريخ.غير أنّ التشكيك في أصالة النتاج الأدبي والفكري واللغوي لهذا الشاعر، يستدعي أن يكون محورا للدراسة (مبحث 2-3) لكشف صحة تلك المزاعم التي قزّمت من حجم تلك الهالة المحيطة بشخصه وجهده الأدبي.

وسأعالج في حضور شكسبير في العالم العربي، وكيف استلهم من الثقافة العربية في بعض من أعماله (مبحث 2-4)، ولأجمل أهم المراحل التي تُرجمت فيها أعماله في الوطن العربي باعتبار علاقة التبادل عكسية، فهي تأثر وتأثير. ويقودنا الحديث كذلك إلى المترجمين العرب وعن الدوافع والظروف التي ترجموا فيها له (مبحث 2-5).وبما أنّ المسرح العربي حافل بأعماله المترجمة، إذ لم يخلُ مسرحُ بلدٍ من نسخ لأعماله أو اقتباس منها، سأدرس علاقة المسرح العربي بهذا الكاتب المسرحي (مبحث 2-6)، وتحديدا المسرح المصري نظرا لعراقته، فقد سجّل التاريخ أسبقيته في تمثيل مسرحيات شكسبير، ولقد عرّجت على المسرح الجزائري، لاستيضاح البصمة المسرحية الشكسبيرية على مسرحنا الوطني. وإن كان موضوع بحثنا هو السونيتات حصرا إلاّ أنّ نتاج شكسبير المسرحي كذلك شعري من خلال الشعر المسرحي "Dramatic poetry" وقمت بسرد مجملٍ لأعماله، مصنفة حسب نوعها الأدبي وتاريخ نشرها ومتى تمّت تأديتها على خشبات المسرح لأوّل مرّة(مبحث 2-7). وبالحديث عن نتاجه الأدبي، سألخص أهم المصادر التي استقى منها شكسبير في تأليفه له (مبحث 2-8).

2-1- تأثير شكسبير في الأدب الأوروبي:

سجّل شكسبير حضورا قويا في المجتمعات الأدبية والفنية لدى جميع ثقافات العالم ، إذ أنّه اعتمد في أعماله على العواطف والأحاسيس الإنسانية، مما عزز من خلود إرثه، وذلك من خلال شخصيات مسرحياته: إذ تتميز شخصياته في المآسي بالعاطفة الإنسانية، والشخصيات الكوميدية بالفكاهة ، فلا توجد شخصيات اعتباطية، بل هي وليدة الواقع. عبر استخدام الشعر والنثر على حدّ سواء في المسرحية الواحدة بمستويات لغوية مختلفة حسب طبيعة الشخصية وموقعها الاجتماعي في أمكنة مختلفة من دون أي تحديد للزمن، فلا تقييد للحرية المكانية والزمانية. كما تفرّد بالقدرة على معالجة القضايا الإنسانية العامة، بفكر موسوعي.

وأول موضوع من مواضيع الشاعر هي النفس الإنسانية، ينطلق منها ليتحدث عن كنهها وبلغتها، فصِلَتُه بها مباشرة دون بروتوكولات، ودون أدوات تحليل نفسي، بل هو أساس التنظير لماهية النفس ودوافعها وغرائزها، إذ " يعود الفضل في الاتجاه الذي يعنى بقراءة أعمال شكسبير من منظور التحليل النفسي إلى سيغموند فرويد (Sigmund (1856-1939) Freud وبعد ذلك إلى ' فرويد الفرنسي ' جاك لاكان (Jacques Lacan (1901-1981 . في نقده لمسرحية ' هاملت ' في كتاب' تفسير الأحلام' (the interpretation of the dreams)(1900) ، وجد فرويد مثالا حيا لعقدة أوديب، ويعتقد فرويد أن شكسبير كان يرثى موت أبيه وموت ابنه، وأعلن أنّه وجد حلاّ للمعضلة: " لقد أخرجت إلى عالم الشعور ما كان مختبئا في عالم اللاشعور داخل عقل هاملت."(غروم و بييرو، ترجمة حمدي الجابري، 163:2005).

مع أنّ سيغموند فرويد كان المشككين في أصالة أعماله.

وأسس كذلك القواعد للمسرح الشعري، بإعطائه تعريفا جديدا، وأبدع بعبقرية وأنتج بغزارة في كل أنواع المسرحية. ومسرحُه مزيج بين العوامل الاجتماعية والسياسية، بنزعة تاريخية. و" واصل شكسبير تألقه في التأليف الدرامي، وكان شديد الانبهار بالتاريخ الانجليزي.

ووضع نصب عينيه أن يخلق أسطورة قومية لانجلترا. وكان أيضا مهتما بالجماعات العرقية في بريطانيا مثل أهل ويلز والاسكتلنديين والايرلنديين." (غروم و بييرو ، 33:2005)، إذ يستلهم التاريخ، ليقوم بتحوير في شخصياته الحقيقية، فيسقط أحداثه على محيطه برمزية.

وعلى الصعيد الفني، كان شكسبير، وليد بيئته، محيطا بكلٍّ من الأشكال الفنية الكلاسيكية والمعاصرة والشعبية التي لم تكن لتلتقي شكليا، وبإعادة صياغتها استجابة لمتطلبات التقليد المسرحي ومعاييره في عصره، كما خرج على القوانين الكلاسيكية القائمة على الوحدات الثلاث أي **وحدة الموضوع والزمان والمكان** لدرجة أنه أعتبر" كاتبا قوطيا إذ تحرر من القواعد الكلاسيكية الصارمة وانحاز لعلاقة متينة مع الأرض لذلك لم يلقَ عقبة تذكر تمنعه من الدخول إلى الثقافة الألمانية عن طريق غوته وبقية الرومانسيين الألمان في نهاية القرن الثامن عشر"(م،ن، 136:2005)

وقد ترك بصماته بموضوعات مسرحياته وبتقاليده الفنية في الفكر"الرومانسي" الفرنسي مثلا، والفرنسيون اهتموا بترجمة أعماله بدرجة كبيرة، بل وتميّزوا بها، وكانت ترجماتهم أساسا للترجمة فاستعاض بها كثير من مترجمي اللغات الأخرى عن الأصل، ومنهم المترجمون العرب. وتميز شكسبير كذلك بنظرته الفكرية والفلسفية في المواضيع التي طرحها وجرأته في التجديد وكسر القواعد الكلاسيكية، فمن يقرأ القصة اليوم " لا يفتقد فيها لمحة شكسبير في مسرحياته التي كتبها نثرا ونظما إلى مختتم حياته الأدبية. ففيها عاداته في تحميل العبارة غاية ما تطيق من معانيها وأشكالها وفيها شواهد الولع بالنقائض والأضداد وفيها آيات القدرة على تصوير الشخصيات وتدبير المواقف والمفاجآت وفيها عبرته الغالية على جميع العبر في روايات المأساة والملهاة وهي الحذر من الجماح والاستغراق والإنذار بسوء العاقبة"(العقّاد، 75:2015).

ومع ذلك، فإنّ الأدباء عالجوا ما استلهموه منه بطريقتهم، وأضافوا إليها نكهتهم الخاصة، فغيروا به ملامح أصولها، إذ أن التأثير ليس تقليدا وتسويقا، "فمحور التأثر في الأدب أو الإفادة من الآداب الأخرى هو الأصالة، أصالة الأفراد وأصالة القومية، وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة. والخطر كل الخطر في التقليد الأعمى، فما أشبهه بتقليد القرود لما يرون من

حركـات، أو تقليـد الأطفـال لجميـع حركـات آبـائهم و مـربيهم دون رشـد"(غنيمي،هلال، 106:1990)

إذن فالتـأثير هو أن يأخذ الكاتب والمترجم الفكرة ، ثم يصوغها في قالبه الفكري والأدبي الخاص، وهذا تماشيا مع سُنَّة التطور الأدبي الموسومة بالتكيف لاستيعاب الإبداعات الجديدة بما يخدم الحياة الأدبية وتطور المجتمعات، فتصبح "علاقة المتأثر أو المحاكي – في هذه الحالة – ليست علاقة التابع بالمتبوع، ولا علاقة الخاضع المسود بسيده، بل علاقة المهدي بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه، ويضفي عليها صبغة قومية "(م،ن، 106:1990).

ومثل ذلك لو تور نور (1736-1788) Letourneur " فقد بدل في ترجمته الفرنسية لشكسبير، وللشاعر الإنجليزي ينغ (Young) حتى ظهرت شخصيته في ترجمته واضحة ، وحتى بعدت ليالي ينغ عن أصلها فكأنها خلقت خلقا جديدا. وقد راجت بطابعها الفرنسي في آداب أوروبا جميعا، وكان لها تأثير كبير، بفضل ذلك المترجم، إذ أنه توسع في معانيها العاطفية" (م، ن، 129:1990).

على أن هذه العلاقة ليست بعيدة عن التحوير والتغيير والنقد ، فنجد أن أدباء مثل فولتير"Voltaire" ، وإن قال بمحاكاته لدراما شكسبير مباشرة، إلاّ أنه كان لاذعا في نقده لشكسبير، فبالنسبة لهذا الأديب والمفكر الفرنسي"شكسبير ذو عبقرية يفيض قوة وخصوبة ، وذو مواهب طبيعية بالغة السمو، ولكنه ليس عنده مثقال ذرة من الذوق . وهو جاهل كُلَّ الجهل بالقواعد" (هلال، 131:1990)

ولكنه لم يستطع أن ينكر عليه " العبقرية المفعمة بالقوة الخصبة والدراية بما هو طبيعي وجليل . وعاد بعد ذلك بأكثر من ثلاثين سنة فكتب إلى هوراس يقول :' انه ذو سجية حسنة ولكنه ذو عنجهية همجية بلا نسق ولا فطنة ولا فن يخلط الضعة بالعظمة والهذر بالهول'.(العقاد، 84:2015).

لكن " فولتير " لم يتعمق في دراسة شكسبير في رسائل فولتير الفلسفية الثامنة عشر، و " لم يقصد إلاّ إلى آراء يبديها ليظهر بها فضله في الاطلاع والنقد ، وتبحره في الأدب . ولكن آراءه كانت ذات أثر عميق في اكتشاف " شكسبير" في القارة الأوروبية جمعاء، لمكانته كاتبا ومفكرا ، ولمنزلة اللغة الفرنسية في عصره فقد كانت لغة أوروبا الثقافية وذات المكانة الأولى (غنيمي، هلال، 132:1990).

على أن شكسبير تأثر كذلك بمحيطه، فتأثر تأثرا عميقا بمارلو، " حتى إنّه اقتبس قصيدته هيرو وليندر " hero and Leander" في مسرحيته " على هواك" " as you like it" . وكان على معرفة دائمة بما يكتبه مارلو، وكان يقلده أحيانا، وأحيانا يعيد كتابته، أو يناقضه، وقد ظل تأثير مارك مخيما على كل ما كتبه شكسبير."(غروم و بييرو، 38:2005)

و يكفي أن في المحصلّة أن نستطلع كل الآراء التي اتفقت كلُّها على أنّ " النهضة تقاس به قبل أن يقاس بها لأنه يحتويها و لا تحتويه كله في عقيدته و تفكيره. " (العقاد، 44:2015).

وكان محلّ احترام وتقدير بين نوابغ زمانه، إذ كان بن جونسون ben Johnson (1572-1637)" يجد متعة كبيرة في الأعمال التي تؤديها فرقة شكسبير، فكتب يقول: لقد أحببت ذلك الرجل، وإني لأحترم ذكراه، إذ كان أمينا، واضحا، وذا طبيعة منفتحة وتلقائية. وكان له خيال رائع، وأفكار جسورة وتعبيرات راقية. وكان تعبيره سهلا ومنطلقا حتى كان من الضروري أحيانا أن يوقفه أحد ما. كانت قوته تكمن في ذكائه. ولم يكن الرجل أحيانا يستطيع أن يتجنب الضحك والسخرية"(م،ن، 32:2005).

ويعتبر شكسبير أول كاتب في الثقافة الغربية يحتل مكانة سامية " رغم تخليه المفرط عن قواعد الكتابة، مما يعد تغيرا ملحوظا وانسلاخا عن الأساليب الكلاسيكية التي كانت تقيس براعة الكاتب وتفوقه بمدى التزامه بتقليد المذاهب القديمة. ولقد رفض أنصارُ الكلاسيكيةِ شكسبير للأسباب التالية:

1. لأنه مزج الهزل بالمأساوي، و لأنه كان فاسقا

2. لأنه لم يلتزم بما نادى به أرسطو aristole من وحدة الحدث والمكان والزمان في العمل المسرحي
3. لأنه كان يميل للتورية و التلاعب بالألفاظ، و كان يفضل الشعر الحر على الشعر المقفى، و كان نادرا ما يستخدم الجوقة Chorus كي تعلق على الأحداث.

لكنها هي نفس الأسباب التي كانت وراء نجاحه، " إذ مثلت هروبا جريئا من القوالب الكلاسيكية الجامدة، و فتحت آفاقا جديدة و متحررة للأدب. مما يعدّ سبقا انجليزيا خالصا." (غروم و بييرو،72:2005)

فهو بذلك قد خلّص الأدب من صرامة القواعد الكلاسيكية بأساليب متحررة نابعة من الوجدان.

2-2- مكامن الخصوصية عند شكسبير و لغته:

اشتهر شكسبير بموهبته التي تكمن في استخدام الألفاظ والتلاعب بها ، إذ أضاف الكثير من العبارات والأقوال المأثورة التي لازال متحدثو الإنجليزية يستعملونها يومياً وهم لا يعلمون أنها كلمات مقتبسة من مسرحيات شكسبير وقصائده. وتزامن هذا التألق مع طباعة الترجمة "المعتمدة" أو بنسخة " الملك جيمس" « king James version. » للإنجيل في سنة 1611.

فأصبحت الكثير من عبارات وأقوال " الإنجيل" ، بالإضافة إلى أقوال شكسبير جزءاً لا يتجزأ من اللغة الإنجليزية.

كانت أعمال الكاتب المسرحي ، إلى جانب الكتاب المقدس، أكبر مرجعين لغويين في المجتمع الإنجليزي: فصرح بيكر Baker (1988) في كتابه (anthropology of English history in verse) " التاريخ الإنجليزي في الشعر " أن: مسرحيات شكسبير ونسخة الملك جيمس من الكتاب المقدس يشكلان محور الارتكاز للغة الانجليزية كمفخرة للحضارة الأوروبية"(م،ن،143:2005)

وأصبح شكسبير عنصرا أساسيا في التعليم ليس في بريطانيا وحدها، بل في سائر بلدان العالم، إذ " قد حضي شكسبير بالتحليل والنقد أكثر مما حظي به الكتاب المقدس نفسه، وهو الكاتب الوحيد الذي يتمتع بحضور دائم وإجباري في مناهج الدراسة في المدارس الانجليزية، حتى في المدارس الأمريكية فإنهم يدرسونه في شتى مراحل التعليم وفي الجامعة منذ نهاية القرن التاسع عشر" (غروم و بييرو،، 134:2005)

وذلك عبر صياغته المئات من الكلمات التي أضيفت إلى القاموس اللغوي الانجليزي، لترسخ قواعد وأساليب اللغة الإنجليزية الحديثة. وكثير من الألفاظ، التي ابتكرها لا تزال مستخدمة حتى الوقت الحاضر، إذ صاغ كلماته بتحويل الكلمات إلى أفعال، وبتحويل الأفعال إلى صفات، وبربط كلمات بعضها ببعض بشكل لم يستعمل من قبله. واستعان في ذلك أيضا بالاقتراض من لغات وآداب أمم أخرى، إذ أنّ شكسبير الذي" عرف عنه صياغته للألفاظ والتعابير الجديدة أصبح هو حجر الزاوية في التعامل الصحيح مع اللغة الانجليزية."(العقاد، 73:2015). و لتنتقل آليات الصياغة اللغوية التي ابتدعها إلى بقية اللغات في أوروبا.

وقد اقتبس صاموئيل جونسون (Samuel Johnson) من خلال قاموس اللغة الإنجليزية A Dictionary of the English Language من شكسبير أكثر من أي كاتب آخر، ففي كل أعماله ، سواء كانت مسرحيات أم سونيتات أم قصائد روائية ، فقد استخدم شكسبير تقريبا 17.000 كلمة ، منها 1.700 كلمة استخدمها هو لأول مرّة. و لقد كرر جيمس موراي (James Murray)(1837-1915) نفس التجربة حين وضع قاموسه (new English dictionary) في القرن التاسع عشر و المعروف اليوم بعنوان (Oxford English dictionary) حيث رجع لأعمال شكسبير و أشعاره أكثر من أي كاتب أخر.

فساعد شكسبير على جعل اللغة الإنجليزية وقواعدها قياسية ومعيارية " standardized " .

عموما يمتاز أسلوب شكسبير ولغته بالمرونة، وتتعرض هيفزيبا أندرسون (2012) Hephzibah Anderson إلى مدى تأثير شكسبير في طريقة التحدث حاليا وكيفية ذلك ، فتذكر أنّ شكسبير ألهم بحقٍ فناني الأوبرا وراقصي الباليه والمسرح والرسامين, وأثر في الثقافة الشعبية والعالية، فتقول بأنّ المغني وكاتب الأغاني نيك لووي"Nick Lowe"

استوحى عنوان أغنيته (Cruel to be kind) من ألبوم (earworm)من أبيات من مسرحية "Hamlet" ، وهذه المسرحية لوحدها ألهمت في عظماء مثل الكاتبة أغاثا كريستي التي أخذت من مسرحية هاملت لكتابة روايتها " المصيدة" the mousetrap ، بالإضافة إلى ألفرد هتشكوك في North by Northwest ، ونجد كتابا آخرين ألهمهم شكسبير مثل الروائي ديفيد فوستر والاس (David Foster Wallace) في روايته(Infinite Jest) والكاتب روث رندل (Ruth Rendell) في روايته Put on by Cunning وكذلك الروائيين (Philip K. Dick) و (Jasper Forde) في عملهما Something Rotten .

وعلى غرار هاملت، تركت مسرحيات أخرى بصمتها في أعمال فنية وغنائية كبيرة وعديدة، فمثلا أغنية Where Eagles Dare للمغني Iron Maiden مقتبسة من مسرحية Richard III، وألبوم (sigh no more) مستلهم من Much ado About nothing. يضاف إلى ذلك أنّ مسرحية "روميو و جولييت" Romeo and Juliet هي الأخرى أثّرت في العديد من مؤلفي الموسيقى مثل بيرليوز (Berlioz) وتشايكوفسكي (Tchaikovsky) وبركوفياف (Prokofiev)، ووجد فيردي (Verdi) قصصا مناسبة لمسرحياته الموسيقية في " ماكبث " و " عطيل " و " زوجات ويندسور المرحات ".

أمّا "شوبرت (Franz Schubert)، فأعاد صياغة أغنية "من هي سيلفيا"(who is Sylvia) من مسرحية سيدان من فيرونا " Two gentlemen of Verona"."(غروم، 122:2005)

وألهمت مسرحية " حلم منتصف ليلة صيف " الكثير من اللوحات الموسيقية والموسيقى والباليه والمسرحيات الموسيقية وأفلام السينما. وحدث نفس الشيء على مستوى الشخصيات المسرحية."(م،ن، 123:2005).

في معرض الحديث عن الإرث اللغوي الذي تركته أعمال و صياغات شكسبير اللغوية ، تورد أندرسون(2012) عدة أمثلة عن عبارات مشهورة جدّا تستعمل في الحياة اليومية و لا يعلم مستعملوها أنها في الواقع مأخوذة من عدة مسرحيات، فمثلا:

- to be in a pickle (في مأزق) مأخوذة من The Tempest .
- To wait with bated breath(يحبس أنفاسه) من مسرحية .The Merchant of Venice.
- Gone on a wild goose chase (سلك المنحى الخاطئ) مأخوذة من Romeo and Juliet.

وللتعبير عن الغيرة يقال باللغة الإنجليزي The green-eyed monster، وهي مقتبسة من مسرحية Othello، ولقد اقتبس شكسبير نفسُه من مسرحيتِه هذه ، في عمل آخر، فقد كان يرى في اللون الأخضر رمزا للحسد في مسرحية the merchant Of Venice حينما كتب green-eyed jealousy .

هذا بالإضافة إلى عبارات أخرى مثل:

- Allow yourself to "gossip":
  - موجودة في (A Midsummer Night's Dream)
- Be-all and end-all :
  - والتي تعني (كل شيء في الحياة) نطقها Macbeth حينما فكر بقتل King Duncan
- "Fair play" :
  - قالتها Miranda في مسرحية The Tempest

وهناك عدّة عبارات أصبحت فيما بعد تعابير متداولة، "كليشي" (Cliché)، أي كلمات أو عبارات تمّ تداولها على ألسنة الناس واعتادوها مع مرّ الزمان، مثل:

- عبارة A heart of gold (قلب من ذهب)، وهي من مسرحية Henry V
- عبارة The world's mine oyster(طموحي دون حدود).

وتلفت أندرسون(2014) النظر إلى ما أكّده خبير الكلمات في العصر الإليزابيثي ، ماكس مولرMax Muller بأن شكسبير استعمل 15.000 كلمة في مسرحياته، وكان جزء منها صاغه هو بنفسه عن طريق مزجه لكلمات كانت موجودة من قبل، وإعطائه الطابع الإنجليزي لكلمات من لغات أجنبية، ويدلّل على غزارة الكلمات عند شكسبير بمقارنته مع ما

استعمله الشاعر الإنجليزي ميلتون والذي قارب 8.000 كلمة وحتى العهد القديم الذي يحتوي بين دفتيه 5.642 كلمة. كل هذا مقابل ما يستعمله فلاح في ذلك العصر والذي تبلغ كل الكلمات الذي يحتاج قولها أقل من 300 كلمة. ويظهر هذا التفصيل حرص الانجليز على " تدوين لغة شكسبير فيحصرون مفرداته في معجمات خاصة أو يذكرونها في المعجمات العامة المشفوعة بالنسبة إليه. وقد يلحقونها بمجموعة أعماله ويكتفون منها بما يفهم على وجه يخالف وجهها في الكلام المتداول بعد عصره."(العقاد، 89:2015).

2-2-1- لغة شكسبير:

وهذه لمحة لما تميّز به شكسبير في صياغة لغته الخاصة، وهي مهمة جدا لفهم أشعاره :

2-2-1-1- بعض الاختصارات التي استعملها شكسبير :

والتي استعملها في قصائده، بما يتناسب مع البحر الأيمبي:

الاختصارات:	معناها:
wi’	with ⇒
I’	In ⇒
o’	of ⇒
t’	to ⇒
‘t	it ⇒
‘tis	it is⇒
‘twas	it was ⇒
e'en	even ⇒
e'er	Ever⇒
ne’er	never⇒
open	ope ⇒
over	o'er⇒
give	gi'⇒
in	i' ⇒
often	oft⇒

(انظر: *Reading Shakespeare’s language*: web.calstate.edu)

وللتذكير، فإنّ ضميري المخاطب: Thou and Thee، كانا شائعين في العصر الإليزابيثي:

a) thou = you (subject) b) thee = you (object) c) ye = you (plural) d) thy = your e) thine = yours.	▪2nd Person singular verb adds ***–est :*** o *you give ⇒ thou givest.* ▪3rd Person singular verb adds ***–eth :*** o *she gives ⇒she giveth.* ✓ thou : speakest /liest /lovest /thinkest ✓ he : speaketh /lieth /loveth /thinketh ✓ you : speak /lie /love /think

(*Elizabethan English and Shakespearean language:* shanleyworld.com :انظر)

2-2-1-2- ترتيب الكلمات:

من خلال التأكيد على موقع الفعل في الجملة **(Verb emphasis)**، فغالبا ما يأتي الفعل في بداية الجملة، في أعمال شكسبير، أو في النهاية:

"Verbs are often placed for emphasis at the beginning or end of the sentence or phrase". (Griffiths, Stuart, 2000:113)

Examples:

- The castle of Macduff I will **surprise**.

Macbeth.

- For them the gracious Duncan have I **murdered**.

Macbeth.

- **Repays** he my deep service

With such contempt?

Richard III. . (Ibid, 2000:114)

2-2-1-3- ترتيب الأسماء و الصفات:

طبّق شكسبير نفس القاعدة في ترتيب الأفعال مع الأسماء و غيرها.

"Similar emphasis of Nouns, etc". (Ibid. 2000:116).

Examples:

- Tremble, thou wretch,

That hast within thee undivulged crimes

Unwhipped of **justice**.

King Lear.

- **Rude** am I in my speech

And little blessed with the soft phrase of peace.

Othello.

- None about Caesar trust but **Proculeius**.

Antony and Cleopatra. . (Griffiths, Stuart, 2000:116).

2-2-1-4- العبارات المبتدئة بحروف الجر (مثل To, From, By, For) :

توضع قبل الفعل ، وكذلك الحال مع المفعول به.

"These phrases usually come before the verb. The same often applies to the verb's object." (Ibid, 2000:117)

Examples:

- Say the firm Roman **to great Egypt** sends

  This treasure of an oyster.

Antony and Cleopatra.

- If it be so,

  For Banquo's issue have I filed (defiled) my mind,

  For them the gracious Duncan have I murdered.

Macbeth. (Ibid, 2000:117)

2-2-1-5- الصفات: (adjectives)

تتبع الصفة الموصوف غالبا.

"Adjectives often follow the Noun." (Ibid, 2000:119)

Examples:

- . . . A vision **fair** and **fortunate**.

Julius Caesar

- . . . Hours **dreadful** and things **strange**.

  . . . Accents **terrible**.

Macbeth. (Griffiths, Stuart, 2000:119)

2-2-1-6- التوازن و التناسق في ترتيب الكلمات (Balance and Symmetry):

التوازن والتناسق أمران مهمان في توازن الجملة في أشعاره وأعماله الأخرى بحسب ما سبق.

Examples :

- Things without all **remedy**

  Should be without **regard.**

Macbeth

-'Remedy' is set against **'regard'-**

- **So long** as men can breathe or eyes can see,

  So long lives this, and this gives life to thee**.**

Sonnet 18.

- All **days** are **nights** to see till I see thee,

  And **nights** bright **days** when dreams do show thee me.

Sonnet 43.

- He that hath a beard is **more** than a **youth**, and

  he that hath no beard is **less** than a **man**; and he

  that is **more** than a **youth** is not for **me**, and he that

  is **less** than a **man**, I am not for **him**.

Much Ado About Nothing.

- When he is **best** he is a little **worse** than a **man**,

  and when he is **worst** he is little **better** than a **beast**.

The Merchant of Venice. (Ibid, 2000:121/122)

2-2-1-2-7- الأفعال المنتهية ب ING (continuous form of the verb) :

و التي تستعمل في أحايين كثيرة كأسماء.

- . . . I will attempt **the doing** of it.

Othello.

- Leontes' jealousy:

Is **whispering** nothing?

The Winter's Tale. (Griffiths, 2000:93)

2-2-1-2-8- اسم المفعول:

و يستعمل كنعت .

- . . . A heart **unfortified**, a mind impatient,

An understanding simple and **unschooled**.

Hamlet.

- ***'Unfortified'*** *= 'impatient'*
- ***'unschooled'*** *= 'simple'.*

- . . . an **unlessoned** girl, **unschooled**, **unpractised** . . .

The Merchant of Venice.

2-2-1-2-9- عبارة: That which

تعني " الأمر الذي " = "the thing which "

- **That which** hath made them drunk hath made me bold.

Macbeth (Ibid, 2000:97).

2-3- أصالة شكسبير:

بالرغم من كل كُتب عن مدى تأثير شكسبير اللغوي، فقد طرحت في الآونة الأخيرة عدة تساؤلات مشكّكة في صحة المعلومات التي تمّ تداولها إلى وقت غير بعيد بالعدد الكلّي الفعلي للأعمال و للكلمات والعبارات التي صاغها شاعر انجلترة، مع أنّ هذا الجدل حديث نسبيا:

> *"No one in Shakespeare's lifetime or the first two hundred years after his death expressed the slightest doubt about his authorship".* (Bate, 1998: 73)

" لم يشكك أحد أبدا في أصالة شكسبير، لا معاصروه ولا أحد من بعده بمائتي سنة "

تطرح أندرسون (2014) الجدل بين العلماء حول عدد الكلمات والعبارات التي صاغها شكسبير، وأشارت إلى أن هناك دراسات تقول بالمبالغة في الإشارة إلى إسهامات شكسبير في اللغة الإنجليزية ، وبأن هناك عدّة كلمات جديدة أسندت له.

وبحسب قاموس اوكسفورد للغة الإنجليزية " Oxford English Dictionary" كان عدد الكلمات التي صاغها شكسبير 3.200 كلمة ولكن وبعد تلك الدراسات الحديثة المعتمدة على التحليل الرقمي أصبح الرقم 2.000 أي أن هناك ما يقارب 1.200 كلمة لم تكن فعليا ما صاغه الشاعر شكسبير.

وفي نفس السياق، فقد أشار سين كوغلان (2012) إلى دراسة بحثية أدبية بجامعة أكسفورد تفيد بأن هناك كاتبا آخرا شارك شكسبير في كتابة أحد أعماله، وهو توماس ميدلتون ،حيث شاركه في كتابة مسرحية "العبرة بالخواتيم" كتفسير محتمل ومنطقي نظرا لوجود الاختلافات في الأسلوب وعدم الاتساق الموجود في النص، مما يعزز فرضية أن هذا العمل يعود لاثنين من الكتاب وليس لكاتب واحد. على أساس أن لكل كاتب "بصمة" أدبية خاصة تميز الأسلوب الخاص به، وذلك كما يميز الحمض النووي تماما كل شخص عن الأخر.

وهذا ما يطرح بقوة فكرة وجود نهج تعاوني الذي كان سائدا في كتابة المسرحيات في هذا العصر الأدبي.

وهذه الفكرة يؤكدها غروم بقوله : " من المعترف به في العصر الحالي أن شكسبير لم يكتب ليس فقط (Timon) و (Pericles) و لكن أيضا بعض المشاهد من ماكبث (Macbeth). و ربما ظهرت أصابع توماس ميدلتون (Middleton Thomas) (1580-1627) واضحة في (Timon) و (Macbeth). كما يظهر أسلوب جورج ويلكينز (Georges Wilkins) في (Pericles).كما تبدو (Timon) عملا ناقصا، و ربما لم تعرض على المسرح مثل (Troislus and Cressida) أثناء حياة شكسبير"(غروم، 2005 :115)

لكن هناك آراء أخرى تلغي عن الشاعر الانجليزي أيا من التفرد والتميز ويعري عنه رداء العبقرية 'المزيف'، فيعتقد غرين (Greene) في كتابه " الموهبة التي لا تساوي شيئا" " Groatsworth of witte" الذي نشر عام 1592، "أن شكسبير ليس سوى مؤلف شرير يسطو على أفكار الآخرين، و لا يعدو كونه ريفيا ساذجا لا قيمة له.و ذهب إلى حدّ تشبيهه بالغراب الذي يخفي قبحه بريشهم"(العقّاد، عن غرين، 37:2015).

ومع ذلك، فهؤلاء المشككون قلّة:

> *"Nevertheless, the skeptics who question Shakespeare's authorship are relatively few in number, and they do not speak for the majority of academic and literary professionals."*(Price, Diana, 2001:9)
> " وبالرغم من ذلك، فالمشككون الذين يجادلون في أصالة شكسبير قليلون نسبيا، ولا يمثلون أغلبية الأدباء والأكاديميين."

ولقد حاربت انجلترة، ممثلة في أوساطها الأدبية ، هذا النقد و التشكيك بأن أقصت أيّة فكرة تتبنى هذا المنحى، وأقصت كذلك كلّ من تبنى تلك الفكرة "الشاذة" :

> *"still considered taboo in academia; very few English literature departments tolerate even the mention of it and Shakespeare conferences have been known to specifically exclude it from discussion. Until recently, there was no need for such caveats: with Shakespeare skeptics widely dismissed as lunatic fringe conspiracy theorists, no self-respecting academic would consider it a viable research topic. Where scholars have occasionally addressed it in passing, they have tended to dismiss it out of hand. It is unthinkable*

that anyone other than William Shakespeare of Stratford wrote the works, goes the response. Anyone who suggests otherwise is ignorant, deluded, or some kind of snob" (Barber, Ros 2015:03)

" لا زال يعتبر من الطابوهات في المجال الأكاديمي، إذ أن الدوائر الأدبية الإنجليزية لا تجيز حتى ذكر الموضوع إلاّ العدد القليل جدّا، و عُرفت المؤتمرات التي تعقد حول شكسبير خاصة باستبعادها لهذه المسألة من النقاش. فلم يكن هناك ولوقت قريب من داع لمثل هذه التحذيرات، إذ تم استبعاد المشككين على نحو واسع باعتبارهم أصحاب نظرية المؤامرة ومجانينَ لا يقفون سوى على الحافة."

لكننا فعلا يجب أن نقف على أهمّ ناقديه، فهم ممن تركوا بصمتهم في مجالات العلم المختلفة:

"Famous doubters include Sigmund Freud, Mark Twain, Henry James, Walt Whitman, Orson Welles, Sir Derek Jacobi and Mark Rylance. "(Barber, Ros, 2015:03).

"وكان أشهر المشككين: سيغموند فرويد و مارك توين و هنري جيمس و والت ويتمان و أورسن وليس و السير ديريك جاكوبي و مارك رايلنس"

ويورد روس (Rod) الحجج التي يقدّمها كل من مؤيده (الذين يطلق عليهم Stratfordian) ومخالفيه (الذين يطلق عليهم Non-Stratfordian)، نلخصها في هذا الجدول:

Stratfordian	Non-Stratfordian
مردّ التشكيك إلى نظرة التعالي للمشككين الذين لا يريدون الاعتقاد بأنّ ولدا من أبناء الطبقة الكادحة ارتاد مدرسة عادية يمكنه تأليف أعمال تنمّ عن العبقرية والنبوغ.	لم يخلّف شكسبير من بعده أية كتب أو مخطوطات أو رسائل أو أية دلائل أخرى عادة والمرتبطة عادة بالأديب، بخلاف الكتاب الآخرين اللامعين في تلك الفترة.
تمّ نشر العديد من المسرحيات في حياته باسمه، ولقد ثمّن الأدباء في تلك الفترة عبقرية شكسبير.	وجود عدّة شوائب في حجة المناصرين لشكسبير والتي لا تتلاءم مع كونه كاتبا للأعمال المنسوبة إليه.

الخلاف حول أصالة شكسبير وليد نظرية مؤامرة، ولم تجد لها سبيلا مؤخرا سوى لأن نظريات المؤامرة راجت بين الناس.	لم يخلّف أي من الذين كانوا يعرفونه شخصيا، حتى الشاعر الذي عاش في منزله و احتفظ بيوميات، أية دلائل يعتبرونه فيها كاتبا.
المشككون في أصالة شكسبير منكرون للدلائل التاريخية و للحقيقة.	وإن كان اسمه مكتوبا على المسرحيات، إلاّ أنّه نُشر كذلك على مسرحيات و قصائد كتبها آخرون و تشير الدلائل على أنّ لم يكن كاتبا، ولكن وسيطا بين الممثلين والمديرين.

و أهم من أيّد شكسبير وأعجب بنهجه من معاصريه فرانسيس ميريز Meres Francis في كتابه palladis tamia (1598) " أنّ شكسبير **' ذا اللسان الحلو المعسول'** يخلد الروح الأنيقة الذكية لأوفيد، وعليكم أن تشاهدوا مسرحياته venus and adonis و luccrece، وأن تقرؤوا قصائده التي تقطر شهدا".(غروم، عن ميريز، 41:2005).

و يستمر ميريز قائلا: " إننا كما نشير إلى بلاوتوس Plautus وسينيكا seneca باعتبارهما الأفضل في الكوميديا والتراجيديات بين الكتاب اللاتينيين ، فإن شكسبير هو الكاتب الأعظم بين الانجليز في كلا النوعين من الكتابة المسرحية" (غروم، عن ميريز، 41:2005).

وبنظرة اشمل، فمن أسباب هيمنة شكسبير القوية هي قوة الإعلام في تصديره : أي في التعريف به، بمختلف وسائله، ومحاولة تجسيد أعماله في كل مناحي الفن، من موسيقى وغناء ومسرح وحتى في مجال الرسم، مثل مشهد من مسرحية " العاصفة " للرسام ويليام هوغارث " Hogarth" في سنة 1755، و 'مشهد القبر' "tomb scene" للرسام جوزيف رايت " Joseph Wright" في سنة 1790، وتجسيد الممثلة إلين تيري Ellen Terry، لدور الليدي مكبث سنة 1889، في نشر أعمال شكسبير في أنحاء العالم.

وكلّ هذا بررته موهبته وعبقريته التي لا يمكن التغافل عنهما.

2-4- شكسبير والمؤثر العربي:

لم يعرف الأدب ولا المسرح العالمي كاتبا مسرحيا ولا شاعرا في عبقرية شكسبير، في تفرده وتجديده وتنوع مشاربه ومذاهبه ، ولم يحضى أحد سوى شكسبير باهتمام النقاد والقراء والمتذوقين، إذ تعتبره البي بي سي (2014) **"أهم أيقونة ثقافية"** بريطانية في الخارج ، وذلك بحسب استطلاع عالمي جديد كجزء من دراسة اكبر أجراها المجلس الثقافي البريطاني بمناسبة عيد ميلاده ال 450 و بنسبة 14 في المائة ، متفوقا حتى على ملكة بريطانيا الملكة إليزابيث. وبلغ مجده شأوا إذ " لم يعرف في تاريخ ملوك الانجليز أن أحدا منهم كتب بيده خطاب إعجاب إلى ممثل غير شكسبير فقد كتب له جيمس الأول خطابا خاصا لم يعهد إلى أمناء حاشيته أن ينوبوا عنه في تسطيره بل سطره بيده" .(العقاد، 47:2015).

ولنبحث عن مدى القرابة ما بين شكسبير والعالم العربي ونسبة حضورهما كلّ في الآخر:

2-4-1- التأثير العربي في شكسبير:

وذلك من خلال السونيتات مثلا، والتي يسميها العقاد صراحة بالموشحات. والتي قال عنها اوغيست ويلهلم فون شليغل (1767-1845) auguste wilhelm von schligel في محاضرة له في فيينا عام 1808، أنها تصوير للكثير " من ظروف حياة شكسبير الشخصية. فتلك السونيتات تعطي صورة صادقة عن حياته اليومية و عن مشاعره و تجعلنا على دراية بما كان يدور بوجدانه."(العقاد:91:2015).

أي أنها بقوتها ومكانتها لدى شكسبير وتأثيرها في الأدب العالمي، كانت الأصول العربية والأندلسية، و إن بشكل غبر مباشر، ذات إسهام كبير ومنطلقا لشكسبير للإفصاح عن أعماقه.

2-4-2- العناصر العربية في مسرحيات شكسبير:

تزخر أهم مسرحيات شكسبير بالعناصر العربية بنسبة كبيرة جدّا، فتحس وأنت تقرأ مسرحياته وقصائده بريح ألف ليلة و ليلة، وبالشرق عموما، فيذكر على سبيل المثال طرابلس ودمشق ومصر وأمير المغرب والأشجار العربية :

- العطور العربية:

LADY MACBETH.

Here's the smell of the blood still. ***All the perfumes of Arabia*** *will not sweeten this little hand. Oh, oh, oh!*

- الأشجار العربية:

OTHELLO.

Drop tears as fast as ***the Arabian trees***

Their medicinal gum. Set you down this;

- العصفور العربي(الناشئ في الصحراء العربية):

AGRIPPA. O, Antony! O thou ***Arabian bird!***

- الإسكندرية:

Alexandria*. CLEOPATRA'S palace.*

- مصر:

Enter ALEXAS

ALEXAS. Sovereign of ***Egypt****, hail!*

CLEOPATRA. How much unlike art thou Mark Antony!

- دمشق:

WINCHESTER. Nay, stand thou back; I will not budge a foot. This be ***Damascus****; be thou cursed Cain,*

To slay thy brother Abel, if thou wilt.

- طائر العنقاء الأسطوري المذكور في كتاب " ألف ليلة و ليلة" :

ROSALIND.

She says I am not fair, that I lack manners;

She calls me proud, and that she could not love me,

Were man as rare as ***Phoenix.*** *'Od's my will!*

- الفارس الآشوري(في العراق):

*FALSTAFF. O base **Assyrian knight**, what is thy news?*

- سوريا

*His conquering banner shook from **Syria.***

- الفرات(نهر في العراق):

MESSENGER. LabienusThis
is stiff news- hath with his Parthian force
*Extended Asia from **Euphrates***

2-5- تأثير شكسبير في الأدب العربي:

وكان التأثر بالاتجاهات الفكرية لشكسبير، وكذلك الشعر يبدو في كثير من النتاج القصصي مثل عودة الروح " لتوفيق الحكيم ، وكان شوقي " يحاكي " شكسبير واعيا، فمجنون ليلى معالجة لقصة من التراث العربي تحاكي روميو وجولييت الانجليزية، ومصرع كليوباترة معالجة من وجهة نظر مصرية لموضوع أنطونيو وكليوباترا التي كتبها شكسبير، وموضوعاته الأخرى محاكاة لمذهب الكلاسيكية في الدراما"(عناني، محمد،2003:207).

2-5-1-ترجمة أعمال شكسبير في الوطن العربي:

الترجمة عملية حيوية ومهمة سواء من اللغة العربية أو إليها لأنّها تضمن حضور الأدب العربي عند الآخر، المختلف وليس المخالف، وتعريفه به وبالقيم الحضارية والثقافية التي يحتضنها الأدب ويعبّر عنها، وتضمن تطور الأدب العربي وتجديده " فعندما تذبل الآداب القومية فإنّها تنتعش و ترى الحياة من جديد عن طريق الآخر." (بنعبد العالي، عبد السلام،2006:81).

والمنحى القائل بانحسار الأدب المحلي وعدم القدرة على مجاراته للآداب المترجمة والتحجج بالهيمنة والتغريب أمور خاطئة، بل إن من فطاحل الأدب ، مثل 'غوته' من يرى أنّ الأعمال الأدبية المترجمة لا تخرج عن بوتقة الإرث القومي للأمة التي ترجمتها ، إذ " يروي أحد

المؤرخين الفرنسيين لنظريات الترجمة ، أنتوان بيرمان في كتابه L'épreuve de l'étranger أنه في سنة 1808 ، وفي خضم الاحتلال النابليوني لألمانيا ، أراد بعض المثقفين في ألمانيا وضع منتخب لأحسن الأشعار الألمانية كي تكون في متناول عامّة القرّاء . وبطبيعة الحال، لم يكن المرمى القومي لهذا العمل ليخفى على أحد. ولما طلب الساهرون عليه مشورة غوته ليرشدهم إلى القصائد الدّالة في هذا المضمار، كانت نصيحته الوحيدة التي أسداها إليهم هي أن يضمّوا إلى الديوان أيضا ترجمات ألمانية لقصائد أجنبية، بحجّة أنّ الشعر الألماني مدين بأهم أشكاله للأجنبي، وهذا منذ ميلاده ، ثمّ لأنّ تلك الترجمات تشكل، في نظر غوته، إبداعات لا تنفصل البتّة عن الأدب الألماني".(م،ن، 80:2006).

وبالكلام تحديدا على ترجمة أعمال شكسبير، فمن المؤكد أن ترجمات أعمال شكسبير المسرحية والشعرية تعتريها صعوبات جمّة سواء من ناحية المضمون أو الشكل نظرا لخصوصية العمل المترجم و أهميته، ولأن الشاعر ينتمي لعصر وثقافة مختلفتين ، ما يجعل المترجم يتحايل للخروج من مطرقة الأمانة وسنديان مراعاة ذوق القارئ العربي وخصوصيته، و يواجه من يتصدى لترجمة أعمال شكسبير بكم هائل من المشاكل الفنية.

والعقبات والصعوبات التي يواجهها مترجمو شكسبير كبيرة أهمها:

"*The range of technical problems that the translator of Shakespeare may be faced with is quite formidable, including as they do the many textual cruxes, the obscure cultural allusions, Shakespeare's archaisms and daring neologisms, his contrastive use of words of Anglo-Saxon and Romance origin, his use of homely images, of mixed metaphors and of iterative imagery, the repetitions of thematic key words, the personifications (which in some languages may lead to contradictions between natural sex and grammatical gender), Shakespeare's puns, ambiguities and malapropisms, his plays with Y, and TH forms of address, his elliptical grammar and general compactness of expression, his flexible iambic patterns(not easily reproducible in certain other prosodic systems), the musicality of his verse, the presence of performance-oriented theatrical signs inscribed in the text, and so on…"(Delabastita, Dirk, 2001:223)*

" مجموع المشكلات التي يواجهها مترجمو شكسبير كبيرة جدا منها اضطرارهم لحل الكثير منها العديد من المشاكل النصية والإشارات الثقافية الغامضة واستخدام شكسبير للألفاظ المهجورة وكذلك جرأته في ابتكار التعابير الجديدة. و كذلك الاستعمال المتناقض لكلمات من أصول تعود للعهد الأنجلوساكسوني، وأخرى من العهد الرومانسي، واستفادته من الصور المألوفة والمتعارف عليها و الاستعارات المعقدة والتشبيهات المكررة، وتكراره للكلمات الدلالية للمواضيع والتشخيص (الذي قد يخلق تناقضا بين الجنس الطبيعي والجنس النحوي: أي المذكر و المؤنث)، و تلاعبه بالألفاظ و ميله للغموض والالتباس وإساءته استخدام الألفاظ ، وتلاعبه بأساليب التوجه بالخطاب، وحذفه لتراكيب نحوية، ودمجه لبعض التعابير بغرض الاختصار، ونماذج مرنة من البحر الأيمبي (و التي يصعب إعادة إنتاجها في أنظمة عروضية في لغات أخرى) والجرس الموسيقي في نظمه، و وجود علامات مسرحية في النص يوجهها الأداء على خشبة المسرح... و هكذا."

بعد الحرب العالمية الثانية، قررت جامعة الدول العربية بالمساهمة مع اليونسكوUNESCO وبإشراف الكاتب المصري طه حسين ترجمة أعمال شكسبير وطبعها. وعموما، أهم توجهات الترجمة المسرحية في النصف الأخير من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين سادها توجهان: توجه كان يحذف فيه المترجم ويضيف إلي النص وفقا لمقتضيات المسرح العربي آنذاك وتوجهات الجمهور، وآخر يترجم وفقا للأصل متوخيا الأمانة للأصل بلغة عربية فصيحة، دون النظر لميول الجمهور.

ويقول رفيق دراجي (2001: 20) Rafic Darragi أنّ أول مترجم لشكسبير في العالم العربي هو الكاتب المصري نجيب الحداد (1867-1899) وأول مسرحية تمّت تأديتها أول مرة في مصر كانت عطيل " Othello " والتي أنتجها سليمان أفندي في نوفمبر1887.

وهذه قائمة ببعض ممن سجلوا أسماءهم ضمن مترجمي شكسبير:

- طانيوس عبد الله:(Hamlet, 1902)
- خليل مطران:(Othello1912, Macbeth, Hamlet) ومعروف أن مطران ترجم بغرض عرض ما ترجم.
- محمد حمدي:(Julius Caesar, 1912)
- سامي الجريديني:(Julius Caesar, 1912)
- محمد لطفي جمعة:(Hamlet)

- محمد السباعي: (Coriolanus)
- محمود أحمد العقاد:(Julius Caesar)
- محمد أحمد عواد:(Antony and Cleopatra, As You Like It)
- جبرا ابراهيم جبرا: (الذي ترجم معظم أعماله بما فيها السونيتات).

ولأن أولئك المترجمين استجابوا للذائقة العامة للجمهور في ذلك الوقت، فلم يجدوا من حرج في تغيير بعض العناوين الأصلية وحتى إعطاء أسماء عربية لشخصيات المسرحيات مثل:

- عطيل أو عطاء الله = Othello
- غلبان = Caliban
- يعقوب = Iago.

ترجم معظم المترجمين أعمال شكسبير باللغة العربية الفصحى نثرا، و مع ذلك فقد عرفت أعماله ترجمات عربية نظما من قبل مترجمين مثل محمد عفّت (مكبث 1911، العاصفة 1909) و لكنها لم تلقى النجاح بحسب النقاد. وممن ترجموا شكسبير نظما يُذْكَـرُ:

- أحمد زكي أبو شادي ,(The Tempest, 1930)
- محمد فريد أبو حديد,(Macbeth. 1934) و رأى بأن الترجمة النثرية فاترة لا توحي بحرارة أسلوب شكسبير لاسيما في المواقف العنيفة.
- علي أحمد باكثير ,(Romeo and Juliet, 1936)
- و يُحْسب لعزيز عباد أمانته في اقتباسه لمسرحية يوليوس قيصر بعنوان " قيصر ".

وقد ألهمت سونيتات شكسبير العديد من الشعراء العرب، منهم: عبد الرحمن شكري و العقاد (من مصر) و أبو القاسم الشابي (من تونس) و نازك الملائكة (من العراق) .

2-5-2- ترجمة العرب لأعمال شكسبير من لغات أخرى غير الانجليزية:

معلوم أن المترجمين لم يرجعوا لنسخ انجليزية أصلية مباشرة ، ولكنهم استعانوا بترجمات وسيطة بلغتهم الخاصة أو بلغات أخرى.

وعموما، فسبب اللجوء إلى الترجمة عن ترجمات كان أساسا " إمّا لعدم إتقان لغة النص الأصلية مع وجود رغبة ملحة في نقل النص...و إمّا لعدم وجود النص في الأصلية."(محمد، جمال جابر:98:2005).

كانت الترجمة غير المباشرة لشكسبير هي القاعدة وليس الاستثناء. وعندما سادت في أوروبا النزعة الكلاسيكية الفرنسية في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر تم التعريف بشكسبير عند القراء في أوروبا و بلدان العالم الأخرى عبر اللغة الفرنسية ، إذ تُرجمت ترجمة "جون دوسي فرانسوا" (1733-1816) Jean-François Ducis، و"بيار لتورنار" (1737-1788) Pierre le Tourneur. وكان معظم المترجمين العرب الأوائل ترجموا من اللغة الفرنسية، وخاصة اللبنانيون منهم.

و يقول علي الراعي خلال تعليقه عن الترجمة من ترجمات أخرى ، مظهرا امتعاضه من هذه الطريقة في الترجمة غير الدقيقة وغير الأمينة، فيقول : " بقيت بعد هذا عدّة ملاحظات جزئية صغيرة لست أراها سوى هفوات قلم ، من ذلك ما يصف به الأستاذ الراحل ترجمات خليل مطران لأعمال شكسبير بأنها متميزة ، ولست ادري حقيقة ما يعنيه بهذا الوصف، وكلنا يعرف أن " شاعر القطرين " لم يكن يعرف الإنجليزية ، و أن ترجماته هذه عن الترجمة الفرنسية ، وأنها في معظمها بعيدة عن الإحساس بمقتضيات الترجمة للمسرح ، وقد شهدنا عرضا لماكبث من ترجمته ، وما زلنا نذكر تعثر بلاغتها القديمة على السنة الممثلين والممثلات" (الراعي،علي،23:1979).

وهذه الطريقة في الترجمة تقصي الأصل، بكل ما فيه من أصالة وروح وحتى مصداقية:

"وإذا تمت الترجمة فإنما يكون عبر لغة أخرى أو من خلال وسيط مما يفقد النصوص الأصلية رونقها وبهاءها إن لم نقل الدقة في التعبير والوصول إلى روح النص "(الكيلاني، قمر، مجلة جامعة دمشق، العدد 92، 14:1997).

2-6- تـأثـير شكـسبير في المســارح العربية:

من المستحيل التنكر لفضل الآداب الأوروبية الحديثة و مسارحها العريقة على الأدب العربـي ومسـرحه " إذ قـد وجـدت المسـرحيات العربيـة فـي الآداب الغربيـة الدعامـة الحـق لنشـأتها ونهضتها."(هلال، 1990:173).ويعتبر المسرح المصري العريق من أهم من وضعوا بصماتهم في تبني أعماله لما أسهم به بشكل لا يمكن التغافل عنه في مسيرة المسرح عموما.وبالمحصلة ، ساهمت في إثراء تلك العلاقة الوطيدة بين الشرق و شكسبير، فكانت حلقة في سلسلة طويلة بين الطرفين، على انّه من الجدير الإشادة بالدور الكبير المضاف للمسرح المصري، فقد لعبت مسارح الشام دورا لا يستهان به في إثرائه، " و كان السبق الأول في ميدان المسرح العربي لسوريا، في حوالي منتصف القرن التاسع عشر، و كانت سوريا و لبنان و فلسطين كلها مجتمعة. و كان أوّل من بدأ المسرحيات العربية فيها هو مارون النقاش (1817-1855) و قد كانت ثقافته إيطالية فرنسية تركية، إلى جانب ثقافته العربية. و قد أخذ عن الإيطاليين فن الإخراج"(هلال، 1990:173).

2-6-1- المسرح المـصري:

و ذلك من خلال محاولات **أهمها:**

- فرح اسكندر (1851-1916): بتقديم جوقته لمسرحية " شقاء المحبين " المقتبسة من مسرحية " روميو و جولييت " في القاهرة
- جورج أبيض (1880-1959): من خلال تقديم فرقته التي تحمل اسمه عدة مسرحيات منها: " عطيل" و "ترويض الشرسة" .

2-6-2- المسرح الجزائري:

لم يكن المسرح الجزائري سبّاقا في تبني أعمال شكسبير في بدايات القرن العشرين وذلك لأسباب منها " أنّ صفوة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذاك يتوجهون نحو فرنسا ، فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في قليل أو كثير "(الراعي ، علي، 1979 :459) ، وهو هنا يتكلم عن ظاهرة المسرح المترجم عن اللغة الإنجليزية " الذي ارتبط في بلاد المشرق بالترجمة-

ترجمة المسرحيات العالمية أو تعريبها أو الاعتماد عليها بأشكال مختلفة "(الراعي، علي، 1979 :459).

و لكنه لم ينأى و يعزل نفسه عن مثل هذه التجربة التي تخلّد تاريخه ، و لقد قامت حديثا عدة محاولات لأداء مسرحيات شكسبير و منها ما يلي:

- تم مساء الأربعاء 07 جانفي 2015 ، بالجزائر العاصمة بقاعة مصطفى كاتب بالمسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطارزي عرض مسرحية "هاملت" ، والتي أدّتها فرقة "شكسبير غلوب ثياتر" بطبعتها الأصلية و معنونة باللغة الفرنسية (موقع الإذاعة الجزائرية، 08-01-2015)

●قدمت، بتاريخ 29 جوان 2013 ، الفرقة المسرحية التابعة لمجلة " BEEZ MAGAZINE" الناطقة باللغة الإنجليزية مسرحية شكسبير "تاجر البندقية" بقاعة محاضرات جامعة الجزائر2 "بوزريعة".

●شهدت خشبة مسرح باتنة بتاريخ 12 جانفي 2015 ، أداء مسرحية "نساء المدينة" في عرضها العام ، والتي أخرجتها واقتبستها شهيناز نغواش عن نص شكسبير "زوجات وندسور المرحات" و قدّمتها باللغة العربية الجزائرية العاميّة تحضيرا لتظاهرة "قسنطينة عاصمة للثقافة العربية سنة 2015".(جريدة البلاد،14-01-2015)

●نظمت دار الثقافة "ابن رشد" بالجلفة، عرضا مسرحيا بعنوان "مكبث" لويليام شكسبير من إخراج جمال قرمي، سينوغرافيا الأستاذ إبراهيم الخليل، وإنتاج المسرح الجهوي لولاية سكيكدة لسنة 2014، الذي تمّ تقديمه يوم الأربعاء 13-08-2014،.(جريدة الإخبارية، 13-08-2014).

7-2- نبذة عن أعمال شكسبير :

جدير بالذكر، بالكلام عن توقيعه لأعماله، أنه تمّ إحصاء ثمانية و ثلاثين طريقة لكتابة اسم شكسبير من أهمها: shakspur و chkspeer و scakosper. و الطريقة المعروفة حاليا في كتابة اسم شكسبير تعود لضرورات مطبعية، فكان شكسبير يوقّع اسمه ب: Shakspere أو Shakspeare، و لكن كتابة الحرفين S و K متجاورين بآلات الطباعة في ذلك العصر كانت صعبة،" فجاء توقيع شكسبير في إهداءاته إلى ساوث هامبتون " Southhampton " كالآتي: William Shakespeare، و أصبح يكتب كذلك منذ نهاية القرن الثامن عشر"(غروم و بييرو، 36:2005).

و هذه نبذة عن كل أعماله تقريبا مرتبة أبجديا على حسب النوع الأدبي " genre "

I. قصائد Poems

- Sonnets, السونيتات
- Venus and Adonis, فينوس و أدونيس
- The Rape of Lucrece, اغتصاب لوكريسيا
- The Phoenix and the Turtle, طائر العنقاء والسلحفاة
- The Passionate Pilgrim, الحاج المغمور
- A Lover's Complaint شكوى محب

II. مسرحيات(Plays): و تشمل ثلاثة أقسام:

1- المآسي (Tragedies)

- Antony and Cleopatra , أنطونيو و كليوباتره
- Coriolanus , كوريولانوس
- Cymbeline ,سمبلين
- Hamlet , هاملت

- Julius Caesar , يوليوس قيصر
- King Lear , الملك لير
- Macbeth , مكبث
- Othello , عطيل
- Romeo and Juliet , روميو و جولييت
- Sir Thomas More , السير توماس مور
- Timon of Athens ,تيمون الأثيني
- Titus Andronicus , تايتوس أنرونيكوس
- Troilus and Cressida..ترولیوس و کرسیدا
- All's Well That Ends Well , العبرة بالخواتيم
- As You Like It , كما تهوى
- The Comedy of Errors , كوميديا الأخطاء
- Love's Labour's Lost , عمل المحب الضائع
- Measure for Measure , دقة بدقة
- The Merchant of Venice , تاجر البندقية
- The Merry Wives of Windsor , زوجات ويندسور المرحات
- A Midsummer Night's Dream , حلم ليلة منصف الصيف
- Much Ado About Nothing , جعجعة لا طحين
- Pericles, Prince of Tyre , بيركليس، أمير صور
- The Taming of the Shrew , ترويض الشرسة
- The Tempest , العاصفة
- Twelfth Night , الليلة الثانية عشرة
- The Two Gentlemen of Verona , سيدان من فيرونا
- The Two Noble Kinsmen , نبلاء كينسمن

- The Winter's Tale , حكاية شتاء
- Cardenio , كاردينيو

2- مسرحيات تاريخية (Histories)

- King John , الملك جون
- Edward III, ادوارد الثالث
- Richard II , ريتشارد الثاني
- 1 Henry IV , - 1 - هنري الرابع
- 2 Henry IV , - 2 - هنري الرابع
- Henry V , هنري الخامس
- 1 Henry VI , - 1 – هنري السادس
- 2 Henry VI , - 2 – هنري السادس
- 3 Henry VI , - 3 – هنري
- Richard III , ريتشارد الثالث
- Henry VIII هنري الثامن

3- الملهاة(Comedies)

- All's Well That Ends Well , العبرة بالخواتيم
- As You Like It , كما تهوى
- The Comedy of Errors , كوميديا الأخطاء
- Love's Labour's Lost , عمل المحب الضائع
- Measure for Measure , دقة بدقة
- The Merchant of Venice , تاجر البندقية
- The Merry Wives of Windsor , زوجات ويندسور المرحات
- A Midsummer Night's Dream , حلم ليلة منصف الصيف

- Much Ado About Nothing , جعجعة لا طحين
- Pericles, Prince of Tyre , بيركليس، أمير صور
- The Taming of the Shrew , ترويض الشرسة
- The Tempest , العاصفة
- Twelfth Night , الليلة الثانية عشرة
- The Two Gentlemen of Verona , سيدان من فيرونا
- The Two Noble Kinsmen , نبلاء كينسمن
- The Winter's Tale , حكاية شتاء
- Cardenio , كاردينيو

2-8- مصادر شكسبير:

عاش شكسبير، كغيره من الكتاب، في بيئة ثقافية واجتماعية اتسمت بالنهضة وبالتواصل، فمن الطبيعي أن يأخذ ممن سبقوه، وحتى ممن عاصروه أفكارا وأساليب تعبير وينهل من مدارس أدبية كبيرة لطالما كانت منارة لأوروبا عبر الزمن كانت أغلبها في إيطاليا و كذا إسبانيا، وكذا العربية كما سبقت الإشارة إليه، و يرى غروم أنّه " رغم أنّ شكسبير كان بارعا في التعامل مع القصص والحكايات، إلاّ أنّه لم يكن بارعا في تأليفها وخلقها.... وكان شكسبير يستقي قصصه بوجه عام من مصادر مألوفة في ذلك الوقت" (غروم، 68:2005).

ويتم استقصاء المصادر عن طريق تواريخ التأليف والتمثيل وارتباط المناسبات بالحوادث التي وقعت في عصره و مراجعة سجلات الترخيص بالنشر والتمثيل ومذكرات مدراء المسارح مواعيدهم وأسماء متعامليهم ومنها أقوال الكتاب والنقاد وزملاء الشاعر والشعراء المنافسين، والتي منها تم الوصول إلى أنّ " شكسبير لم يخترع موضوعات رواياته بل كان يأخذ القصص والشخوص والحوادث حيثما اتفقت له وراقت لديه ومنها على سبيل المثال روايات سابقة وسير مشهورة وتراجم من بلوتارك وحكايات من الايطالية يعلم أنها معروفة من النظارة لكنها في عصرنا هذا تحسب في عداد السرقات التي لا تطاق خلافا للعرف الذي كان يحسبها القاعدة المصطلح عليها".(العقاد، 139:2015)

ومن أهمّ النقاد الثقاة الذين بحثوا في مصادر شكسبير هم إدموند تشامبرز (Edmund chambers)، والأمريكي جوزيف كوينسي أدمز (Joseph adams).

وهذه أهم الأعمال (العقاد، 2015:108-117) التي اقتبس فيها شكسبير ممن سبقوه وكذا ممن عاصروه:

- **تيتوس انرونيكس titus andronicus :** يرجح أن تكون مأخوذة من قصة شعبية كانت شائعة في أوروبا الوسطى عن زعيم من زعماء الأسطورة الرومانية وادخل عليها بعض المناظر من تصانيف الأديب الروماني سينكا (Seneca) وقصائد الشاعر الروماني اوفيد (Ovid) وبقايا المسرحيات المنسية.

- **روميو و جولييت Romeo and Juliet:** و اقرب المصادر التي اقتبس منها شكسبير هذه المسرحية للأديب الانجليزي آرثر بروك مستمدة من القصص الايطالية التي ظهرت في القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر.

- **هاملت Hamlet:** مستمدة من رواية ضائعة كتبها توماس كيد (Kyd) ، إذ قد عرفت قبل شكسبير رواية بهذا الاسم مثلت في سنة 1594 تنسب إلى توماس كيد.

- **ترويلس و كرسيدا troilus and Cressida** : ترجع إلى حرب طروادة ، و وردت في شعر الشاعر شوسر(Chaucer)ونظمها الشاعر روبرت هنري سون (henry son) (1430-1506) مؤلف حكايات ايسوب المشهورة.

- **اوتيللوOthello** : والأرجح أنها محرفة من اسم عبد الله الذي ينطق بالايطالية 'أبتلو' ويسهل تحريفه مع جرس اللغة في الأسماء.

- **الملك لير King Lear** : نسبتها إلى مصادر متعددة بين تاريخية وقصصية وملاحم شعرية.

- **تيمون الأثينيtimon of athens :** إلى عدة مواضع من سيرة مارك أنتوني و سيرة السيبيادس (Alcibiade)في كتاب بلوتارك.

– **الأغلاط** : مأخوذة من مناظر متفرقة من روايات الشاعر الروماني بلوتس(Plutus) (254-148 قبل الميلاد).

– **ترويض السليطة:** للشاعر الايطالي اريوستو قصة توصف فيها المرأة العصية وصفا يشبه وصف البطلة في رواية شكسبير ومن قصص موريل قصة تشبهها عن الزوجة الملعونة ظهرت سنة 1560.

– **حلم ليلة صيف midsummer night's dream :** قصة الحب بين ثيسوس وهينوليت موجودة في نوادر الشاعر شوسر، و في سيرة ثيسوس (theseus) من سيرة بلوتارك.

– **تاجر البندقية the merchant of Venus :** تذكّر بالحكايات الشعبية والقصائد القصصية أشهرها حكاية للأديب الإيطالي سير جيوفاني كتبها سنة 1558

– **زوجات ويندسور المرحات the merry wives of Windsor**: اقتبسها من عصر النهضة التي كثرت فيه الأقاصيص عن المرأة المرحة والزوج المضحك والعشيق المختبئ في زوايا المنزل.

– **لجاجة من غير طائل much ado about nothing :** مقتبسة من حكاية للأديب الإيطالي بنلو (Bandello) ترجمها بلفورست إلى الانجليزية ومن حكاية للأديب الايطالي اريوستو ترجمها السير جون هارنجتون إلى الانجليزية ، ومن قصة ملكة الجن لسبنسر

– **كما تهوى as you like it** : مقتبسة من رواية روزا لند (Rosalind) التي ألفها توماس لودج سنة 1590.

– **الليلة الثانية عشر twelfth night :** تشبه رواية " الوداع للجندية " التي ألفها برنابي ريش (Barnaby riche) في سنة 1581 ، وبناها على قصة بنلو الإيطالي المسماة بحكاية أبولونيوس و سيلا (Apollonius and silla) (1554)، وهي مستقاة من ملهاة إيطالية أخرى ظهرت في سنة 1531.

– **العبرة بالخواتيم all is well that ends well** :من حكايات بوكاشيو في الديكامرون كما نقلها بينتر في كتابه قصر المسرات في سنة 1156

- **دقة بدقة measure for measure:** من مسرحية بروموس و كساندرا (Promos and Cassandra) التي ألفها هويتستون من فصلين.

- **نادرة الشتاء winter's tale** : مستمدة من قصة للأديب الانجليزي روبرت غرين (Green) اسمها باندوستو (Pandosto) أو انتصار الزمن سنة 1588.

- **العاصفة The tempest:** مستمدة من الأحدوثات الشعبية في الأدب الإيطالي.

- **بيركلز Pericles :** مأخوذة من أشتات متفرقة في اللغات الأوروبية جمعها في اللغة الإنجليزية لورنس توين (Lawrence Twine) سنة 1576.

- **سمبلين Cymbeline:** ترجع إلى أصل تاريخي في كتاب هولشند و إلى الأحدوثات الشعبية التي لخصها بوكاشيو في قصة برنابي ألجيني.

2-9- خلاصة الفصل:

دراسة أدب شكسبير يحيلنا بالضرورة إلى دراسة عدّة جوانب تتعدى حدود الأدب، لتتجاوزه إلى دراسة العلاقة بين آداب الأمم منذ بداياتها وصولا لمرحلة التلاقح وأسباب الأخذ والعطاء التاريخية وحتى العقائدية و الجغرافية.

والغاية كذلك تبيان أهمية التأثر و التأثير في ترسيخ دعائم الأدب القومي، و عملية التواصل بين الشعوب للخروج من حدودها الضيقة، وبذلك تساهم في تعقّب آثار المجتمعات و تاريخها وإسهاماتها، ومصادر إلهامها، وفهمها بالتالي بالشكل الصحيح.

وكل ذلك، ما كان له ليبعث إلى الحياة لولا الترجمة ومثل هذه الدراسة تبين أهمية التأثر والتأثير في ترسيخ دعائم الأدب القومي، وعملية التواصل بين الشعوب للخروج من حدودها الضيقة ، وبذلك تساهم في دراسة المجتمعات و فهمها ، فهي " اللغة الوسيطة " التي تفتح أبواب التلاقي ، و تضمن ديمومة الانفتاح بين الآداب، و مع توافر الترجمات مؤخرا لأمهات الكتب في الآداب الأجنبية، تشكلت الهوية القومية و صقلت أكثر فأكثر.

شكسبير، الكاتب الأكثر عمقا و تأثيراً ونفاذا وتغلغلا في آداب جميع الأمم على الإطلاق، وتأثر به جلّ الكتاب والأدباء والشعراء في كل البلدان وفي كل الأزمنة و العصور الأدبية التي تلته ، فوجدت أعماله طريقا تنفذ بها إلى العديد من الحركات الاجتماعية التنويرية والتحديثية. و قد ذكر معظم النقاد أنّ اسم شكسبير كُتِبَ ضمن المؤلفين الذين ضارعوا كتاب روما المشهورين آنئذ لأنه أجاد فن المأساة و فن الملهاة و كان جديرا بالندّية للكاتب بلوتس و سينكا في هذين الفنين.

وكان التأثير قويا ليمتدّ بعده، فأسهم في صوغ الملامح العامة للتوجه الثقافي والأخلاقي في أوروبا، وفي العالم.

وهو أعظم الشعراء والكتاب المسرحيين وأشهر الوجوه الأدبية التي أثرت في الأدب العالمي لدرجة وصفه "بشاعر انجلترا الوطني". فغدا بذلك شكسبير مرجعية مسرحية للبحث في

مبادئ وتقاليد وقواعد الشعر المسرحي الحديث، إذ كانت لجرأته الإسهام في الخروج عن عرف المسرح اليوناني القديم.

ويسجل الأدب العربي تأثر كثير من الشعراء به ، فلقد حاكى كل قطر في الوطن العربي شكسبير في ما يتعلق بالشكل البناء المسرحي ، لدرجة التطابق في كثير من الحالات ، مع الموضوع الذي تناوله ، والجمالية الشعرية التي بها كان يشرح الأحداث والعواطف والصراعات ومكنونات البشر بأسلوب درامي وشعري دقيق ، و لو كان الأمر يتعلق بأحداث تاريخية. ونسجل هنا مدى إحاطته و استيعابه الكبير للتاريخ. فهو بحقٍ مخزون لإرث الإنسانية الروحي والفكري والفلكلوري.

إنّ الغرض من هذه الدراسة هو الإحاطة بخصائص شكسبير اللغوية والأسلوبية لمعرفة ما إذا كان المترجمان في المدونة احترما تلك الخصائص الفريدة والثورية في زمنها أم أنهما تصرفا بحسب ما تقتضيه اللغة العربية المعاصرة لتثير تعريفا آخر لماهية الحرفية والتصرف في ترجمة شكسبير وسونيتاته مفاده أنه من المرجح أن ترجمته تقتضي جرأة لتضاهي جرأته، في إطار التصرف.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: مقاربات الحرفية والتصرف في ترجمة الشعر

3-0- تقديم الفصل:

يحتاج المترجم إلى تتبع المراحل التي تحيط بالعملية الإبداعية لمؤلّف النص الأصل، سواء تلك اللسانية أو ما يتعداها فتسبقها أو تصاحبها، بهدف ترجمةٍ تعكسُ نظرة مؤلفِ الأصل والظروف التي دفعته للكتابة. ولهذا، سأدرس التأويلَ والتفسير (مبحث 3-1) كآليات عامة مساعدة على الترجمة الإبداعية بما فيها الشعر، وخاصة مع نص شعري غامض يزيد في غموضه البعد الزمني مابين الكاتب الأصل والمترجم، وحتى التباعد الجغرافي الموجِب لاختلاف المفردات والعادات الثقافية والدينية والفنية، ليحضر فيه الرمز، فيتطلب الأمر دراسة اللغة ضمن المحيط الاجتماعي ضمن ما يعرف باللسانيات الاجتماعية(مبحث 3-2). وبما أنّ القصيدةَ، كنموذج تبليغ لإحداث الأثر في القارئ، نصٌّ يتكون من بنيات مترابطة داخل مجموعة معقدة من الأنظمة، فهي تستوجب تحليلا وفقا لما أفرزته المقاربات النصية(مبحث 3-3). وكذا تحليل الخطاب عامة والشعري خاصة إذ يمتاز بخصوصيته(مبحث 3-4).

وسأتطرق لأهم الآراء التي تناولت ترجمة الشعر(مبحث 3-5): إذ أنّ هناك جدلا كبيرا ونقاشا قد يراه البعض عقيما، فذهب من ذهب إلى حد اعتبار الترجمة خيانة له فيستحيل بهذا الحُكمِ أن يترجم، لنرى إن كان في هذا مغالاةٌ وتطرفٌ، أم أنه ينّم عن تجربة صادقة لا ترى القصيدة مجرد كلمات وموسيقى صوتية يمكن نقلها إلى لغة أخرى من دون تشويه أو تحريف مشين، أخذا برأي بول ريكور القائل بأنّ الترجمة عجز مقبول، لأنتقل إلى النظر في ثنائية الحرفية والتصرف وأهم أنصارهما في العالمين العربي والغربي، ويستلزم هذا الأمرُ الانتقالَ لمعالجة نظريات المعنى والتكافؤ (مبحث 3-6) ومدى ارتباطهما بثنائيتي الحرفية والتصرف، متجاوزا فكرة استحالة ترجمة الشعر. وبما أنّ الشعر يحمل عناصر تعبير وتصوير قد تختلف باختلاف البيئة والمجتمع وما شاع فيه من أخلاق، فسأدرس بعض مواقف المترجمين حيال ذلك "الأجنبي"، وكيفية التعامل معه. وسأعالج إستراتيجيات الترجمة التي اقترحها لوفيفر (مبحث 3-7)، لأنها تعالج الإطار العام الذي قد يتبناه مترجم الشعر عامةً. بالإضافة إلى مناهج الترجمة التي اقترحها نيومارك (مبحث 3-8)، ومدى

قابلية تطبيقها فعليا على ترجمة الشعر بشكل خاص. بالإضافة إلى إمكانية تطبيق أساليب الترجمة لفيناي و داربلني مع وضعيات ترجمية لا يخضع فيها النص لتحولات أخرى لم يصفاها خاصة مع نصوص شعرية خاصة فيما يتعلق بنقل الجانب الجمالي والموسيقي والإيقاعي(مبحث 3-9).

3-1- التأويل و ترجمة الشعر:

في البداية يجب أن نفرق بين مفهومين أساسين وهما التفسير والتأويل:

فالتفسير هو التبيان، بمعنى كشف المضمر بِنِـــيَّةِ إيضاح معاني الكلمات والتفصيل فيها كمركبات يستلزم تحليلها فهما أوفى للنص، أي أنّه " شرح لنص سهلٍ هدفهُ حل المشكلات ذات الطبيعة المعجمية الصرفة، لذلك يلجأ إلى إعطاء ما يظنه مرادفاً لبعض الألفاظ، أو إلى الشرح بالسلب وإعطاء النقيض والمضاد لتلك الألفاظ، وقد يلجأ أحياناً(في الحالات العليا من فعالية التفسير) إلى تقديم الشواهد من النصوص الأمهات توضيح ما أشكل من المعاني والألفاظ." (الحلاق، محمد راتب،04:2012).

لكنّ التأويل عملية عقلية تتسم بالذاتية في تحليل النص انطلاقا من الخلفية الشخصية، سواء الدينية أو الثقافية أو الاجتماعية أو التاريخية. ويتعلق الأمر إذن بنوع النصوص الموغلة في الرمزية والتصوير، و كذلك البالغة الغموض، دينيةً كانت أم من أمهات الكتب الأدبية.

أي أنّ " التأويل، الذي يليق بهذه النصوص الغنية، اجتهادٌ شخصي في فهم تلك النصوص، ومحاولة لتحصيل المغزى، أو المعنى الخاص بالقارئ، بل قل إنه اجتهاد يحاول أن ينحاز إلى معنى يفضله القارئ من بين معانٍ ممكنة أخرى يفيض بها النص، أو إنتاج معنى جديد لم يسبق لأحد من قبل أن اكتشفه" (م،ن، 04:2012).

ومنه نستنتج أنّ التأويل منطلق ضروري لفهم أي خطاب أياّ كان نوعه للإحاطة بمقاصد النص عبر البحث في الزوايا المضمرة التي ساهمت في ذلك النتاج الأدبي.

وتركيزنا هنا على النصوص الأدبية والفنية عموما وخاصة الشعرية باستخدام آليات تفكير هدفُها إجلاء كل الطاقات الإيحائية والمعاني التي تختزنها الكلمات، " فنحن نحصل على الفكرة انطلاقا من ممكنات الدلالة التي تحملها الكلمات وليس انطلاقا من كلمة بعينها" (الزاوي، 13:2009)، أمّا الخطاب العلمي فيهدف أساسا إلى التوضيح في إعطاء المعلومة.

والتأويل مهم في مستوى اللغة الواحدة ابتداء، إذ يقول هايدغر Heidegger بأن " الكلام نفسه إذا نطق به وكتب داخل اللغة الأم يكون في حاجة لتأويل، فإذا نطق به وكتب داخل اللغة الأم يكون في حاجة لتأويل، وبالتالي فإن هناك بالضرورة ترجمة وذلك داخل اللغة الأم ذاتها " (بنعبد العلي، عبد السلام،24:2006) . وبالتالي، فاللجوء إليه يحتل المكانة ذاتها، بل وبقدر أكبر عندما يتعلق الأمر بنقل صورة فكرية وفنية وجمالية إلى لغة أخرى تفترض اختلافا جذريا عن اللغة المنقول عنها، فالترجمة إذن ممارسةٌ تفسيريةٌ بالمقام الأوّل.

والترجمة ، باعتبارها ليست مجرّد عملية لغوية بل تفسيرا لا نسخا مجردا للنص الأصل، فإنّها تشرح دلالات ذلك النص وتفسرها وتؤولها، ونحن إذن لا نتكلم على المستوى اللفظي، فالترجمة تحويل علامات لغوية من لغة إلى أخرى تحتوي داخلها معاني ودلالات اكتسبتها و وظفت لها، وبالتالي فإن نقل لفظة من لغة إلى أخرى ضمن عملية الترجمة هي نقل نسبي لمدلول اللفظة المتعددة المعاني في النص الأصل يقتضيه السياق، وتعتقد ماريان ليديرير أن:

> *« Que traduire ce n'est pas seulement transformer des signes en d'autres signes mais qu'il faut, au préalable, déterminer la signification pertinente de ces signes pour trouver la correspondance dans l'autre langue.* »(Lederer, Marianne, 15:2001)

> " ليست الترجمة مجرّد تحويلٍ لعلامات لغوية من لغة إلى أخرى، وإنما يجب، قبل كل شيء، تحديد المدلول الدقيق للعلامات كي نجد المكافئ لها في اللغة الهدف."

ولأنّ الاختلاف سنّة كونية وآية من آيات الله، فالناس في رؤيتهم للعالم يختلفون، بل ويتخالفون، وذلك لأن عملية " التأويل الذي نمارسه داخل لغة ما لا يمكن أن يحدث الأثر نفسه عندما نقوم باستبدال نظام اللسان الأصلي بنظام آخر، كما هو الحال بالنسبة للترجمة" (الزاوي، 13:2009)، وتنقل جويل رضوان "Joëlle Redouane" (34:1996) اختبارا

قـام بـه فيـرملان "Vermeulen" علـى نسـاء يابانيـات متزوجـات بـأمريكيين فـي سـان فرانسيسكو عبر محادثةٍ معهن باللغة اليابانية وأخرى باللغة الإنجليزية: فأظهرت تلك النسوة في حوارهن باليابانية خضوعهن لتقاليد العائلة ورغبتهن في البقاء بالمنزل، في حين أنّهن، وهنّ يتحدّثن بالإنجليزية، أظهرن استقلالية ورغبة في العمل كمعلمات.

في الواقع، فإن كلا من قارئ النص والمترجم يمارسان مستوى من مستويات الفهم والتأويل، هذا المستوى القائم على خلفيتهم الثقافية والتعليمية وقدراتهم الفكرية واستيعابهم وتكوينهم وخبراتهم. فينبغي إذن مراعاة القارئ ومستواه الثقافي والتعليمي لأنّ النص الأصل والترجمة كلاهما موجهان لقارئين بلغتين مختلفتين لتبليغه، فلا يعقل أن يبلغ المترجم رسالة من دون أن يفهمها.

وبالكلام على المستوى اللغوي، فإنّ علاقات الدال بالمدلول قوية ضمن الحدود التي أوجدت فيها تلك الدوال، وهناك بين شاسع في اللغات، والاعتماد الكلي على اللغة لا يكفي لفهم المعنى، فماريان ليديرير تفترض ما يلي:

> *« Toutes les connaissances extralinguistiques que l'on possède servent à interpréter la signification des mots articulés en phrases, pour en retirer un sens. Plus les connaissances sont étendues, plus le sens de l'énoncé prend de la précision. »* (Lederer, 21:2001)
>
> " إنّ المعارف غير اللغوية التي نملكها تساعدنا في استخلاص مدلول الكلمات المرتبة في جمل، بغية إدراك المعنى. وكلما اتسعت المعارف، كلما اتضح المعنى وصار دقيقا."

لكن يجب الأخذ بعين الاعتبار، من باب الحيطة والحذر، التفاوتَ، المقصود أو غير المقصود، بين المترجمين في تأويلهم للمعنى. وفي هذا الصدد، يقول هايديغر بأنّ الفهم ليس مطلقا بل هو نسبي متجدد باستمرار، منفتح على التأويل. " وإذا كان التأويل وثيق الصلة بعملية الفهم، فإن الترجمة تجعل النص ينتقل من مرحلة الفهم إلى مستويات الإفهام، وهو ما يضاعف من صعوبة التعامل مع النص المترجم لأنه يتطلع إلى الانتقال بمستوى الفهم في اللغة الأصلية إلى مستويات الإفهام في اللغة المستقبلة وكأنّنا أمام تأويل مزدوج يتحقق عبر

مسارين وزمنين منفصلين، ويسهم في بروز عوائق يصعب تجاوزها أو التغلب عليها دون إحداث خدوش عميقة في هوية النصوص وهو ما يؤثر سلبا على تماسكها الداخلي"(الزاوي، 11:2009).

من هنا ينتقل الحديث إلى جزئية العلاقة بين الماضي: زمن الكتابة، والحاضر: زمن الترجمة. وفي هذا، يؤكد غادامير أنّ من مهام الترجمة نقل المفاهيم والأفكار وتحويلها من الماضي أو من الثقافات الأخرى عبر ما سمّاه "التوصيل" إلى الحاضر، فهو يرى أنّ " هذا التوصيل لا يعني أنّنا ندع الأشياء مستقرّة على حالها ونحفظها فحسب. وإنّما يعني أن نتعلّم كيف ندرك الماضي ونعبّر عنه من جديد. وبهذا المعنى يمكن لنا القول بأنّ التوصيل يكون مكافئاً للترجمة "(غادامير، ترجمة سعيد توفيق،140:1997).

وهذا رأي يشاركه فيه الجاحظ بقوله "وقد نُقِلَتْ هذه الكتب من أمّة إلى أمّة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتّى انتهت إلينا، وكنّا آخر من وَرِثها ونظر فيها " (الجاحظ، ط2، ج1، 1992: 75).

وتتحمل الترجمة بالتالي مسؤولية تاريخية وأخلاقية وإنسانية وعلمية، ويشترط في المترجم أن يكون واعيا بتلك المسؤولية وعلى قدر عال من الأمانة حتى لا يجني على النص المترجم فيرمي بأفكار غير حقيقية. فالتأويل، كما تقول ليديرير، عملية تتم عامة بشكل عفوي، إلا أنها عند المترجم جهد إرادي يبذله في سبيل إدراك المعنى.

وبما أن المعنى هو الغاية التي يصبو إليها المترجم في عمله، فإن ثمة مشكلة، وهي دقة الوصول إلى مقصد الكاتب من خلال النص الذي بين يديه، أي بعبارة أخرى كيفية وصول المترجم إلى استخلاص الرسالة التي أراد الكاتب نقلها من خلال الدلالات اللغوية.

ويذهب مونان إلى أنه " ربما كانت مهارة المترجم الكبرى هي قدرته على أن يظل أمينا على المؤلف في مثل هذه الظروف. وفي ترجمة الأعمال الفنية الأدبية – بوجه خاص – يلزم كثير من الدراسة والعناية للتأكد من عدم المساس بالمعنى الذي أراد المؤلّف " (مونان، جورج، ترجمة أحمد زكريا إبراهيم،09:2002).

لذلك يجب تحرّي أقصى معايير الدقة والوضوح، واحترام الأصل دون أن يقوّل النص ما لم يقله ، لأنّ " التَّأوِيل إذا تعدى تلك الحدود السابقة فإنَّه لم يعد تأويلاً، عندما يفرض القارئ أي قارئ على النَّص معاني لا يحتملها ولا يطيقها أو أَنَّه يرفضها فإن المؤوِّل قد تجاوز الحد والحدود، وانتقل من عملية التَّأوِيل إلى عملية التَّقويل، أي تقويل النَّص ما لا يقول، و وربما ما لا يريد أن يقول." (السيد أحمد، عزت، 535:2012)

ويعطي الغزالي مثالا عن فداحة التحريف الذي مردّه جهل بعض المترجمين ونقصهم، إذ " يسجل الغزالي هذا التحريف فيقول في كتابه ' تهافت الفلاسفة ' :« ثمّ المترجمون لكلم أرسطو: لم ينفك كلامهم عن تحريف وتبديل محوج إلى تفسير وتأويل، حتى أثار ذلك أيضا نزاعا بينهم » (عبد الحليم محمود، عن الغزالي،283:1985).

والمسؤولية تتعاظم حين الخوض في ترجمة اللغة الأدبية. فالمترجم فيها يتعامل مع لغة تحجم عن التصريح بالمعاني مباشرة، وتعتمد على الإيحاء، فلا تَتَاسُبَ عادة بين دلالة الدال بالمدلول، وترجمة الشعر تطرح مشكلات جسيمة على المترجمين لأنها لغة التجريد والرمز والغموض بامتياز، لا يوجد حولها اتفاق حتى بين المتحدثين باللغة الواحدة، ومردّ عزوف المترجمين عن ترجمة الشعر في الأغلب أنهم لم يفهموا معانيها ودلالاتها في اللغة الأصل.

وتعتبر القراءة إحدى أهم المراحل الأولى الحيوية الواجبة قبل عملية النقل، على أن الصورة تكتمل بعد عدّة قراءات، ففي كل مرة يبرز تصور جديد لكي يصل المترجم إلى المعنى الحقيقي. فللقراءة أهمية قصوى بالنسبة لشتاينر (Steiner) ، إذ هي سابقة للمعنى ، ولا وجود للنص، ولا معنى له قبل قراءته ، فالقراءة بناء للمعنى.

ولأن الترجمة الأدبية تفترض من المترجم أن " يجمع بين الدقة من الناحية اللسانية والفن من الناحية الجمالية، بحيث تتطابق الناحيتان مشكلتين خلاصة العمل الأدبي المترجم...من أجل أن تنقل إبداعا أصليا تتحكم فيه بالإضافة إلى المعايير الوظيفية واللسانية البحتة، معايير جمالية أيضا"(بيوض، عن رضوان، 45:2003)، فإنّ المترجم ملزم بالتسلح بالعناصر

اللسانية المهمة التي تخدم الفعل الترجمي والمساعدة في التأويل الصحيح، والتي لا يجب إغفالها، إذ تلجأ إليها الترجمة لتجاوز مشكلاتها.

2-3- اللسانيات الاجتماعية وترجمة الشعر:

من المستحيل أن نجتزئ القصيدة إلى كلمات من أجل فهمها ولا إلى أبيات. كما لا يمكن الاعتماد على الرصيد اللغوي من أجل الإحاطة بما نُظِمَتِ القصيدة من أجله. ولا يمكن فهم الكلمات في خطاب ما إذا تمّ أخذها بمعزل عن الظواهر الثقافية خارج السياق الاجتماعي المحيط.

وقد أفادت اللسانيات الاجتماعية المترجم بالآليات اللازمة التي تسمح له بمعالجة النص بشكل أكمل بما فيها القصيدة لتحيله إلى الثراء الاجتماعي والثقافي الذي تحمله الكلمات في قصيدة ما في موقف معين، فالشاعر ابن بيئته وينهل من محيطه وهذا ما يعبر عنه تايلور(Taylor) بقوله بوجود مجموعة متنوعة من الكلمات التي تُعدّ ناقلة لثقافتها.

وباعتبار نظرية الترجمة مرتبطة بالنظرية اللغوية بحسب كاتفورد (Catford)، فاللغة فكر وسلوك وثقافة. والترجمة نقل للغة ومن ثم نقل لفكر وسلوك وثقافة، ونجد اللسانيات الاجتماعية مكملة. وفي الوقت الذي كان فيه دسوسير ينظّر قواعد اللسانيات البنيوية التي تدرس البنى الداخلية للغة، كان الفرنسي أنطوان ميلي Meillet Antoine (1886-1963) يؤكد على الصلة الموجودة بين اللغة والمجتمع على أساس أنّ الكلام فعل اجتماعي، مبينا العلاقة ما بين الوقائع اللسانية ومتغيراتها بالواقع الاجتماعي وطبقات المجتمع، والتي بمقتضاها تتغير معاني الكلمات. وكان متأثرا في ذلك بنظريات دوركايم عالم الاجتماع، كما ربط تاريخ اللغة بوضع الأمة الحضاري. فمن " الصعوبة بمكان أن نتصور بلورة وعي فكري خاص بأمّة ما بالاعتماد على لغة أخرى مغايرة ومختلفة عن اللغة الأصلية"(الزاوي، 14:2009).

وبالحديث عن الشعر، لا يمكن إغفال مكانة الشعر في الأدب العربي وفي تكوين المظاهر الثقافية والحضارية إذ أنّ الشعر يُعَدُّ مرجعا تاريخيا هامّا للعرب في التعرُّف على تاريخهم

وثقافتهم، فقالوا عنه: "ديوان العرب وعنوان الأدب ، والذي لا يشك انه كان ميدان القوم إذ تجاروا في الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيهما قصب الرهان" (الجرجاني، دلائل الإعجاز: ص 08-09). وكانت العرب تعتز بفطاحل الشعراء من أبنائها، فهم المنافحون والمدافعون عنها، وكانوا يقيمون مناظرات في أهم أسواقهم مثل سوق عكاظ. وكانت القصائد تكتب بماء الذهب، وتعلق على أستار الكعبة في الجاهلية.

ومنه فإنّ اللسانيات الاجتماعية " تدرس العلاقة بين المجتمع واللغة، وبين الاستعمالات المتنوعة للغة والبنى الاجتماعية التي يعيش فيها مستعملو هذه اللغة. ومن ثمّ، فإنّه المجال الدراسي الذي يعترف بأن المجتمع يتكون من عدّة أنماط وسلوكيات متداخلة فيما بينها ومنها ما هو لغوي"(صبولسكي،برنارد، ترجمة عبد القادر ستقادي، 21:2010).

ويرى جدعون توري أنه لا يمكن النظر إلى العملية الترجمية بمعزل عن الثقافة، والشاعر وجه معبر عن هذه الثقافة. ومنه فالمترجم يلعب دورا اجتماعيا، ويَعتقد أن النصوص المترجمة يجب أن تتجاوز حدود الدراسة اللسانية إلى بعدها الاجتماعي والثقافي.

وللتدليل أكثر على أهمية الجانب الاجتماعي المكون للهوية الثقافية لمجتمع ما، نذكر مثالا لتوضيح المشكلات التي اعترضت مترجمي شكسبير من الفرنسيين، وإن كانت اللغتان تتشابهان إلى حدّ ما، وبالرغم من تقارب الجغرافيتين في مسرحية ' أنطونيو و كليوباترا '، أين شبّه شكسبير " أنطونيو " ب " mallard" ، والتي تعني ' ذكر البط البحري' المعروف في انجلترة بالوفاء في الحب، لأنه ترك جنده من أجل " كليوباترة "، ولا يفهم هذه الصورة إلا سكان انجلترة لأنها نابعة من تجربة مجتمعية خاصة بهم. إلاّ أن فرانسوا فيكتور هيغو ترجم كلمة "mallard" ب " canard " الذي يعتبره الفرنسيون مجرد طير لا يحمل أيّة رمزية، وقد يعني في بعض السياقات " إشاعة كاذبة "، وهذا الاستعمال لا يمت بأية صلة بتشبيه شكسبير.

3-3- لسانيات النص وترجمة الشعر:

تعتبر القصيدة وحدة معنوية قائمة بذاتها. والقصيدة، كونُها نصًّا، هي" أحدَ أهم مظاهر التوصيل اللساني، لكونه يختزن الأفكار والتراكيب والوظائف. وعدا أنه معدّ لأغراض توصيلية متنوعة، فهو أيضا موجه لفئات مختلفة من القراء، لذلك فهو يمثل عينة لسانية مثالية للتحليل والدراسة... ومنه فإنّ العلاقة وثيقة بين اللسانيات النصية (TL) والترجمة، لكون هذه الأخيرة حدث يحدده النص ويرتبط وجودها به". (بيوض،32:2003).

ومكمن القوة في تلك الصلة " اكتشاف العلاقات المترابطة القائمة بين الجوانب الدلالية والتراكيبية التي يتشكل منها نص من جهة، وبين الوظيفة التوصيلية لهذا النص من جهة أخرى"(م،ن، 32:2003)

وفي الشعر لا يمكن النظر للبيت على أنّه جزء منفصل من البيت، حيث أنّ " قيمة البيت في الصلة بين معناه وموضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذّا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها، وينبغي أن تنظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة" (شكري، عبد الرحمان،13:1994)

وينقل بيتر نيومارك (39:1988) عن بيلر « Biiler »أهم الوظائف التوصيلية الخاصة التي تؤديها اللغة وهي ثلاثة رئيسية:

-01 الوظيفية التعبيرية (expressive function)

-02 الوظيفة التبليغية (informative function)

-03 الوظيفة الدعائية (vocative function)، و تدعى كذلك ‘Appeal ‘

بالإضافة إلى الوظائف الثلاث الأخرى، يضيف نيومارك (42:1988) نقلا عن ياكوبسن:

-04 الوظيفة الجمالية (aesthetic function)

-05 الوظيفة التنبيهية (the phatic function)

-06 الوظيفة الماوراء- لسانية (Metalingual)

وأضاف بيتر نيومارك:

"I [Newmark] have adopted and adapted the Biihler-Jakobson functions of language operationally as the most convenient way of looking at a text for translation." (Newmark, 1988:44)

" ولقد تبنيت الوظائف اللغوية هذه، وكيّفتها عمليا كأنسب الطرق للنظر إلى النصوص المعدّة للترجمة."

ولا يمكن فصل الوظائف التي يؤديها الشعر عن أيّ من الوظائف المذكورة سابقا. حيث تضيف كل كلمة وكل بيت فكرة جديدة، انطلاقا مما سبقهما في القصيدة، إلى ما يأتي بعدها.

عموما، تساعدنا لسانيات النص على التأويل عبر مناهج اقترحها دوبوغراند و درسلر (1980) تحدد الآليات المساعدة على تحقيق النصية في **الشكل** و**المحتوى**، والتي يمكن تطبيقها على النص الشعري، وذلك من خلال:

1. **الاتساق "** Cohesion **":** الذي يعنى بقواعد اللغة من نحو وصرف.
2. **الانسجام "** Coherence**":** الذي يعني الترابط المنطقي المعنوي والدلالي للنص عموما وللقصيدة بوجه خاص.
3. **المقصودية "** intentionality **"** :أي الهدف والنية من وراء إنتاج هذا النص. وهناك نوعان من النصوص:

- النصوص الظاهرة (Overt)، وفيها يكون الفهم مباشرا، و" التي تقوم على نوعين من الترابط:
  - الترابط والتناسق النحوي
  - الترابط الفكري أو الترابط المعنوي" (محمصاجي، مختار، 1993 : 7-8).
- النصوص خفية (Covert)، وهي حال النص الشعري، أين يكون المعنى ضمنيا يتطلب فهمه تأويلا.

4. **الموقفية "**situationality**" :** تشمل كل العوامل غير اللغوية التي تدخل في العملية التواصلية والمشاركين فيها والظروف التي تدخل في إنتاج النص وتحيط به مثل الثقافة والمعتقد، وهكذا يكون النص ترجمة لشخصية المؤلف وبيئته ومجتمعه وأفكاره.

5. **المقبولية "**acceptability**" :** وتخص المتلقي و ردّ فعله تجاه نص ما ومدى قبوله له واعتباره على أنّه نص.

6. **الإخبارية "** informativity **":** وهي مدى إفادة النص، وكمّ المعلومات التي يزودنا بها ومدى أهميتها، وكونها ذكرت لأوّل مرة.

7. **التناص "** intertextuality **"** : إذ أنّ هناك تداخلا في النصوص، ويقصد بها أن المعرفة بالنص الواحد تعتمد على معرفة نص أو نصوص أخرى سابقة له من نفس النوع .

3-4- تحليل الخطاب الشعري والترجمة:

زيادة على ذلك، يحتل تحليل الخطاب الشعري دورا كبيرا في الترجمة، وأهميته بالغة الأثر قبل البدء بعملية الترجمة من أجل تبسيط المحتوى قصد فهم أشمل وأعمق للموضوع دلاليا وقيمته الجمالية وشكله، " و لشكل النص أهمية بالغة عند عملية التحليل هذه، فالشكل بالنسبة لبعض اللغات، كاللغة العربية، أهمية تفوق المضمون(بيوض، عن رضوان،26:2003).

ويؤكّد هذا المنحى قول حاتم باسيل (Hatim Bassil) عن الخطاب وأهمية تحليله:

> *"facilitates optimal transfer and renders the much sought-after EQUIVALENCE an attainable objective"* (Hatim, Basil, 2001:68)
>
> " والوعي بما يتضمنه الخطاب يسهل النقل الأمثل ويجعل من التكافؤ، الذي ينشده المترجم ، هدفا يمكن تحقيقه."

والنص الشعري أفضل مثال على هكذا توصيف، إذ أن جوانب الرسالة، مثل الرموز والصوت والموسيقى والإيقاع والعروض والمحسنات، عناصر مهمة في المحتوى الدلالي وجزء أساسي لإحداث الأثر العام للقصيدة في نفسية القارئ. فمهما اختلفت التعريفات حول الشعر إلاّ أنها تتفق جميعها في:

- **أوّلا:** الوزن الذي لا يمكن فصله عن القصيدة وسياقها وما تفرضه القافية من إيقاع يختلف باختلاف الكلمات، فتؤدي بالتالي وظيفة جمالية وموسيقية مرتبطة بوظيفتها في الدلالة على فكرة معيّنة.

- **ثانيا:** اللفظ باعتباره في الشعر صوتا موسيقيا ذا دلالة فيؤدي معناه، ويتميز فيه الشاعر بالتلاعب اللفظي الذكي الذي لم يألفه الإنسان العادي.

إذن، فتحليل الخطاب الشعري عملية معقدة يتم بها تفكيك شيفرة القصيدة ، بإتباع مجموعة من الإجراءات الشكلية، إلى مكونات جزئية، يسمح لنا بمعرفة بنيتها، الداخلية والخارجية ، أي من ناحية الشكل والدلالة، بالإضافة إلى معرفة الأسس المعرفية وخلفية الكاتب الثقافية ومعايير المرجعية الفكرية لديه ، وكذا الدافع من وراء كتابته. فنعرف بذلك مبنى القصيدة ومعناها فننفذ إلى محتواها . والأهم كذلك معرفة حدود حريتنا في التأويل، لنقل صورة صحيحة عن جوهر الذات الإنسانية المتخفية وراء الخطاب. "و قد اتجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية."(الأحمر، فيصل، العدد06، 140:2010).

وهذا يتطلب معرفة موسوعية نافذة من أجل فهمه، على اختلاف أنواعه. وتتمّ هذه الدراسة ضمن حدودها الاجتماعية والثقافية، إذ أنّ " شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه."(الأحمر، فيصل، عن فوكو، العدد06، 140:2010).

ومنه نخلص إلى كون تحليل الخطاب أساسٌ لتحقيق ترجمة مقبولة.

> *"The extent and nature of translation work depends, of course, on the premises of the researcher's discourse analytical framework – and, in particular, its view of the relationship between discourse and social practice."* (jorgensen & phillips, 2002:156)
>
> " فمدى العمل المترجم وطبيعته يعتمدان طبعا على الافتراضات المنطقية للإطار التحليلي للخطاب لدى الباحث، وبالأخص صورة العلاقة ما بين الخطاب والخبرة الاجتماعية. "

3-5- قابلية ترجمة الشعر:

تتسم الإنسانية بحتمية التفاعل التي لا مفرّ منها بين الثقافات من خلال التأثير والتأثر المشتركين، والترجمة هي من أدوات هذا التلاقي الحضاري والثقافي الخلاّق بين الشعوب والأمم، وقوةٌ محركة لعجلة الإبداع، مما ساهم في ظهور ألوان وأجناس أدبية لم يعرفها العرب من قبل لولا الترجمة، إذ هي بالنهاية عمل أنساني يتم بين ثقافتين ولغتين مختلفتين.

وترجمة الشعر خاصةً، باعتباره الجنس الأدبي الأصعب في مجال الأدب، تطرح مشكلات أخص، إذ أنّ" أصعب ما يمكن ترجمته هو الشعر لأنه يحتاج إلى تذوق القطعة وعلى قريحة مفتحة فإذا لم تكن قريحتك مفتحة فلا تقدم على ترجمة أبيات شعرية مهما كانت يفضل قراءة شيء من الشعر الجيد قبل الترجمة لغرض جعل القريحة مفتحة لهذا الغرض هذا إذا أردت أن تترجم نماذج شعرية بلغة النثر الإيقاعي Rhythmic prose." (خلوصي، وفاء، 27:1982).

فما ينشده المترجم إيصال دلالات المعنى بنفس القدر من الإيحاء بغرض إحداث نفس القدر من التأثير الذي حصل مع قارئ النص الأصلي على قارئ النص المترجم. لكن السؤال المطروح بقوة هو مدى إمكانية تحقيق هذا النقل:

> *"The translation of poetry is generally held to be the most difficult, demanding, and possibly rewarding form of translation. It has been the subject of a great deal of discussion, particularly within the field of LITERARY TRANSLATION, where far more has been written about the translation of poetry than about either prose or DRAMA. Much of the discussion consists of a theoretical questioning of the very possibility of poetry translation, even though its practice is universally accepted and has been for at least 2000 years, during which translated poetry has influenced and often become part of the canon of the TL poetic tradition".* (Connolly, David, 2001:170).

> " يُنظَر إلى ترجمة الشعر عموما كأكثر أنواع الترجمة صعوبة وتطلبا. وعلى الأغلبِ، الأكثر مردودية ولقد أثارت ترجمة الشعر الكثير من النقاش، خاصة ضمن مجال **الترجمة الأدبية**، فأسالت حبرا كثيرا، أكثر مما تَطَلّبَه البحث عن ترجمة النثر أو **الدراما**. ولقد تركزت النقاشات حول التساؤلات النظرية عن إمكانية ترجمة الشعر.

وذلك على الرغم من أن العالم تَبَنَّى ترجمة الشعر ومارسها منذ ألفي سنة كأقل تقدير، فترة أثّرت فيها ترجمة الشعر وغالبا ما كانت جزءا مبدئيا من تقاليد الشعر في اللغة الهدف."

ومكمن الصعوبة عند نايدا (146:1964) - في الرسم البياني الذي أدرجه عند الحديث عن دور المترجم - هو أن ما سمّاه آليات النقل Transfer mechanism هي الأصعب على الإطلاق على التحليل.

ومن هنا تبرز فكرة الأمانة - والخيانة كذلك- لجوهر النص، وصارت كل الأبحاث تقريبا في هذا المجال تفرد لهذه الفكرة حيزا كبيرا من المناقشة، إذ أنه "ومع مطالع النهضة في أوروبا انتشرت القولة الإيطالية القائلة بخيانة الترجمة للشعر، أي بإلغائه كعتبة"(بنيس، محمد،51:1994).

وبرزت هذه الفكرة إلى السطح وبقوة منذ ظهور عبارة الجميلات الخائنات « les belles infidèles»، التي شاعت في القرن السابع عشر بفرنسا، ويرجع أصل التعبير إلى جيل ميناج "Gilles Minages" الذي أطلقه بمناسبة قراءته لترجمات بيرو دابلونكور " Perrot D'Ablancourt" حيث قال عنها: تذكرني بامرأة كنت قد أحببتها في مدينة تور" Tours" كانت جميلة و لكنها خائنة"(خمري،حسين، عن مويقن المصطفى، 261:2006).

وعنون جورج مونان أول كتاب له بهذا العنوان(1955)، وتطرق مجدّدا لهذا المفهوم في كتابه " اللسانيات والترجمة" (1976) ، ضمن سلسلة كتب كتابات من الجنوب " Cahiers du sud" حينما قال " الترجمات عندنا كالنساء، لكي يكن كاملات ينبغي أن يكنّ وفيات و جميلا في نفس الوقت" (خمري، حسين، 262:2006).

أي أن الجمال مطلوب على ألاّ تسجل تنازلات مذلّة.

ومن هنا وجب النظر في مسار ترجمة الشعر، إذ هناك ثلاثة جوانب أساسية تطرح بقوة عند التحدث عن ترجمة الشعر:

1. فـفريق أول يرى باستحالة العملية أصلا، ومن هنا نستشف أنها دعوة ضمنية لتذوق الشعر بلغته الأصلية. وهذا " بسبب الهوّة التي تفصل بين لغات الشعوب وثقافاتها والتي يكوّن الشعر أبرز سمة لها" (محمد جابر، جمال، عن محمد مواعدة، 28:2005)

2. وفريق يرى بإمكانية الترجمة نثرا، سواء تعلق الأمر بالشعر أو بأي نوع آخر من النصوص، " و ذلك لما يتضمنه من قيم فكرية وحضارية"(م،ن، 28:2005)، و لا يمكن نقلها بتصرف فتُشَوّه.

3. وفريق آخر لا يرى ضيرا من التصرف." مثلما فعل سليمان البستاني في نقله لإلياذة هوميروس لأنّه يرى الشعر إذا ترجم نثرا ذهب رونقه وبهت رواؤه"(جابر، عن البستاني،29:2005).

1-5-3. استحالة ترجمة الشعر:

يرى كثير من المنظرين والأدباء والنقاد بأن الشعر عصيّ على المترجمين، وإن كانوا من المتمرسين، لدرجة الاستحالة. وذلك لتعذر وجود المقابل اللفظي والدلالي أو المكافئ المعنوي والثقافي.

وأوّل من يجب التطرق لنظرته في استحالة ترجمة الشعر العربي هو الجاحظ في العالم العربي إذ قال: " وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُـوِّلَ تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحول من موزون الشعر"(الجاحظ، ط2، ج1، 1992: 75).

حتّى وإن كان الشعر عند العرب ديوانهم إلاّ أنه من غير المنصف القول بتفردهم فيه من بين جميع الأمم. ففي كلام الجاحظ نوع من التفاخر بتلك المزية الحضارية والثقافية، وتلك نظرة قاصرة. والجاحظ نشأ في بيئة حضارية وثقافية لم تشتغل بترجمة الشعر، سواء البيئة العربية أو نظيرتها الأسيوية أو الأوروبية.

ويركز الجاحظ أكثر ما يركّز على الجانب الجمالي الفني " المعجز " في لغة العرب التي لا يمكن نقلها، إذ أنّ شكلها لا يُستطاع أن يضاهى عند الأقوام الأخرى.

ويحتج في ذلك قائلا بأن الترجمان على حصافته لن يحقق أبدا الغرض الذي ابتغاه المؤلف الأصلي، ومستأنسا برأي مناصري الشعر القائلين بأنّ " الترجمان لا يؤدي أبدا ما قال الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيات حدوده، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها، ويؤدي الأمانة فيها، ويقوم بما يلزم الوكيل ويجب على الجريّ، وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقها وصدقها، إلاّ أن يكون بالعلم في معانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلف الكتاب وواضعه. فمتى كان رحمه الله تعالى ابن البطريق، وابن ناعمة،وابن قرّة، وابن فهريز، وثيفيل، وابن وهيلي، وابن المقفع، مثل ارسطوطاليس، ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟"(الجاحظ، ط2، ج1، 1992: 76).

وفي نفس المنحى يذهب شيلي 'Shelley'(1792-1822):

> *"Shelley, too, believed essentially in the impossibility of poetical translation, and yet he produced several verse translations from Greek, Latin, Spanish and, Italian poetry, and is good"* (Connolly, David, 2001:171)
>
> " اعتقد شيلي أيضا باستحالة ترجمة الشعر، مع أنّه ترجم العديد من القصائد الجيدة من الشعر الإغريقي واللاتيني والاسباني والايطالي."

وننتقل إلى العصر الحالي لنستشف رأي أهم من نادى باستحالة ترجمة الشعر، ابتداء بياكبسون، وإن كان أقل حدّة من الجاحظ. فهو، وإن رأى بتعذر العملية إلاّ أنّه يرى نافذة ضيقة من خلالها يمكن أن ينقل المترجم شيئا من خصائص الشعر إلى لغات أخرى.

> *«Poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible»* (Jakobson, Roman, in Venuti, 2000:118).
>
> " فالشعر، طبعا تستحيلُ ترجمته.و وحده النقل الخلاّق، **بمعنى الإبدال**، هو الممكن."

ويضاف إلى هؤلاء رأي "بيتر جاي" الذي قال بأنّه لم تقع عيناه بعد على مبدأ أو قاعدة ساعدته على جعل ترجمة بيت شعر واحد فقط تبدو حقيقية.

ومن أهم المآخذ على مترجم الشعر عجزه على نقل إيحاءات القصيدة ورنينها التي تنفرد بها اللغة الأصل والتي لا تعتبرها اللغة الهدف للاختلاف الثقافي والاجتماعي واللغوي، " وحين تفقد القصيدة – من جراء الترجمة – موسيقتها ومزاياها العروضية والبلاغية فإنها تفقد الكثير، وقد تتحول إلى نثر محايد تافه" (بيوض،54:2003).

ويعزو كاتفورد (Ctaford) عند تطرقه **لحدود الممكن نقله** ' limits of translatability ' التعذر في الترجمة إلى استحالة بناء صور مناسبة لمضمون النص الأصل وسياقاته. و بشكل عام، نقع في معضلة التعذر مع نوعين: **لساني** و **ثقافي** (Linguistic and cultural untranslatability). ويرجع لادميرال استحالة الترجمة إلى **شكل الدال** (Forme du signifiant) داخل النص المصدر. والذي يشكل الخصوصية الدلالية والثقافية لتلك اللغة.

2-5-3. ترجمة الشعر نثرا ونظما:

من المهم الخوض في التفرعين الأساسين "dichotomy" القائمين حول الطريقة الأمثل في ترجمة الشعر،الحرفية أم التصرف، ومدى حضورهما في دراسات الترجمة بالنسبة للذين يؤيدون فكرة ترجمة الشعر:

يقصد بالحرفية هنا ترجمة الشعر نثرا بما يتواءم مع قواعد اللغة المترجم إليها ، دون النظر في إيجاد المقابل الفني الجمالي المتمثل في الوزن وموسيقى الشعر، والذي إن راعاه المترجم، يجد نفسه مضطرا للتصرف.

ويقصد بالتصرف، ترجمة الشعر نظما: أي شعرا بشعر.

- ويطرح هذا النقل جدلية التعامل مع الخصائص الثقافية في اللغة المترجم إليها بما يوافقها على أساس التصرف في كل عناصر القصيدة اللغوية والثقافية، أو الحفاظ على الخصائص الثقافية الحضارية في النقل.

فهل هذا ممكن؟ وأي التنازلات أشدّ إيلاما بالقصيدة الأصل؟ أم ما الذي يخرج بالقصيدة المترجمة بأخفّ الأضرار؟

يشدد بعض المترجمين والمنظرين على ضرورة ترجمة الشعر شعراً، لأن النظم جزء أساس من القصيدة، فإذا أراد المترجم أن ينقل المعنى كما هو، فيجب أن يبرز الموسيقى والإيقاع في القصيدة، حتى وإن تلقينا صعوبات بسبب اختلاف الوزن الموسيقي من لغة لأخرى.

وجويل رضوان حينما قالت أنه إن تعلّق الأمر بالشعر، فيجب إيجاد الصورة الشعرية المكافئة.

'S'il s'agit d'un poème, il faut trouver une forme poétique équivalente' (Redouane, 1996 :52)

ويُفهم من كلامها أنّها تناصر ترجمة الشعر نظما.

ويضاف إلى ذلك أنّ ميل بعض المترجمين نحو ترجمة الشعر نثراً كل هذا كان له أثر سلبي على الشعر العربي، لأن له تقاليد كبيرة وعريقة، مما قد يؤدي إلى تغير ماهية الشعر و وظيفته الحقيقية.

على أن يكون المترجم على دراية واسعة وعميقة بلغة النص الأدبي الذي يترجم له، ولغته، وكذلك يجب أن يكون لديه وعي وحس متميزان بلغة الشعر وطبيعته: فهو ينقل تجربة إبداعية تدخل ضمن إطار تاريخي واجتماعي لشاعر يعيش حياة آخر، ويكون المترجم قادرا على احتواء نفسية الشاعر وملكته اللغوية والإبداعية. " فثمة مشكلة أساسية تواجه الترجمة في غالبية اللغات وهي تتعلق بالبنية الشعرية للقصيدة التي تختلف من لغة إلى أخرى، ولا يمكن نقل نص شعري من لغة إلى أخرى من دون تفكيك بنيته في لغته الأصلية وإعادة بنائه في اللغة الجديدة، وهذه المسألة ليست عملية ميكانيكية تشبه نقل الأثاث من منزل لآخر، بل تكاد تتماهى مع نقل نبتة من تربتها الأصلية لزراعتها في تربة أخرى"(البكر، بشير،العدد 08، يناير، 03:2013). أي نقل الشعر من بيئته الأصلية للبيئة المستقبلة.

لكن ترجمة القصيدة، بالنسبة لمناوئي لترجمة الشعر بالشعر، رغم أهميتها، إلا أنها مسألة، إن تمّت نظما، فهي ليست في صالح القصيدة ، لأن الشاعر الذي أخرج من صميمه هذه القصيدة أبدع مضمونا خاصا، بلغة خاصة: بمفرداتها، ومجازاتها، وكناياتها، واستعاراتها،

وتشبيهاتها، وصورها، ولا يمكن لأحد أن ينقل تلك اللوحة الشعرية بنفس القدر، ولا شك أنه شكل لا يستطيع غيره أن يأتي بمثله .

ويقول بيتر نيومارك بأنّه لا يهمّ عنده حجم الخسارة التي تحدثها الترجمة لدرجة انّه يقبلها حتى ولو كانت **صادمة ثقافيا** لدى قارئ القصيدة المترجمة. وبما أن الثقافة ذات مصدر عالمي، فما على هذا القارئ سوى تقبل الصورة التي نقلها الشاعر في قصيدته الأصلية، فيعتقد أنّ لكل الصور مصادر شخصية وثقافية عالمية، ولا يستطيع المترجم أن يقدّم أيّة تنازلات للقارئ كتحويل الثقافة الأجنبية إلى مكافئها المحلي.

في هذه الحال، يقترح نيومارك (164:1988) ، معلّقا على مآخذ نوبرت (Neubert) ، أنّه ما على القارئ العربي أو الإسكيمو سوى أن يجتهد في اكتشاف حقيقة ذلك التشبيه، و بالتالي تقبّل تلك الفكرة، حتّى وإن وصل الأمر إلى **صدمة ثقافية** ويستقي مثالا رائعا من إحدى سونيتات شكسبير(سونيت 18) حينما شبّه الشاعر محبوبته بليلة صيف، وهذا التشبيه يولّد لدى القارئ العربي وسكان الإسكيمو شعورا بالبرد. وللتوضيح، فليالي الصحراء تمتاز ببرد شديد.

من جهة أخرى، فإنّ بعض المترجمين يرون بأنّ الحرفية مجدية لعدم القدرة على احتواء خصوصيات القصيدة واللغة التي كتبت بها، ويرون أن يترجم الشعر نثراً، لكي تسهل عملية الترجمة ، فلا تصبح عملية ترقيعية تفقد القصيدة قيمها وقيمتها ، خصوصا أن الذائقة العربية الحديثة بدأت تتجه نحو النثر شيئا فشيئا وتفاعلت معه تدريجيا، وإن كانت لازالت تميل للقصيدة التقليدية.

ويجب التأكيد على حدود حرية المترجم حتى لا يترجم بما يتعارض وروح النص الأصلي، والاكتفاء بمحاولة إعادة تجسيد النص الشعري، بالإضافة إلى أن الترجمة من اللغات الأوروبية إلى اللغة العربية أصعب بكثير من ترجمة الشعر العربي إليها، لأن العروض العربي يمتاز بصعوبته ومفردات اللغة العربية وموسيقاها لن تسعف المترجم بما أراده الشاعر، إذ أنّ القصيدة تحتمل العديد من المعاني.

لكن لا ضير من وجود ترجمات عربية حديثة لأشعار غربية ، إذ أدى هذا إلى ظهور رؤى واتجاهات جديدة مثل قصيدة النثر ، فهي النتيجة الطبيعية لهذا النوع من الترجمة، والاستعداد لتقبل الشعر المترجم هو في حدّ ذاته دليل قبول للآخر. وترجمة الشعر نظما في غاية الصعوبة، لما يتميز به هذا الجنس الأدبي من خصوصية لغوية، حيث ترتبط عملية ترجمة الشعر مباشرة بأصل اللغة وآلياتها، فمن الصعب في هذه الحالة على المترجم توصيل الجانب الجمالي اللغوي الخاص للشاعر،إذ أن هناك تعارضا بين لغة النص الأصل واللغة المترجم إليها لما تحمله كل لغة من سمات خاصة، لغوية وثقافية ودينية وأسلوبية لا تلتقي في العديد من النقاط مع اللغة المترجم إليها.

6-3- نظريات الترجمة بين الحرفية والتصرف وتطبيقها في الشعر:

تضاربت الآراء حول فكرتين رئيسيتين شكلتا قطبين جمع كلّ منهما مؤيدين، وتصدى لهم معارضون، وهما: الحرفية في الترجمة، أو كلمة بكلمة" word-for-word "، في مقابل التصرف، ويطلق عليه الترجمة الحرّة، أو ترجمة المعنى بمعنى " sense-for-sense ".

حتـى وإن كـان شتاينر " Georges Steiner" (319:1998) يـراه نقاشـا عقيمـا "sterile" حول ثالوث الترجمة الحرفية والحرّة والأمينة.

ويرجع هذا النقاش إلى المترجم شيشرون " Cicero" في القرن الأوّل قبل الميلاد، والقديس جيروم " St Jérôme في القرن الرابع بعد الميلاد. وكان القدامى بالمناسبة يربطون معنـى الحرفية بالأمانة "Faithfulness"

ولقد كان شيشرون معارضا لمبدأ النقل الحرفي. وصرح بأنه لم يجد من الضروري أن ينقل كلمة بكلمة، لكنه يحافظ على الأسلوب العام وقوة اللغة.

وكـان لهوراس "Horace " نفس الرأي فـي كتابـه ' فن الشعر' " ars Poetica "، إذ رأى بإنتاج ترجمة ممتعة وسائغة من الناحية الجمالية ومبتكرة. ولقد كـان لهذه الآراء الأثر الكبير في العديد من المترجمين أمثال القديس جيروم في ترجمته من اللغة اليونانية، حتـى وإن كانـت لهذه الآراء أعباء وأثمان باهظة إذ وصلت لحد اتهامه بالهرطقة " heresy" ، هو ومن اتبـع نهجـه كإتيـان دولـي " Étienne Dolet" (1509-1546)، الـذي أتهـم بـالردّة عـن الـدين المسيحي وسجن لوقت طويل، ليحرق بعدها، هو وكتبهـا، بـأمر من معهد اللاهوت بجامعة السوربون، وكان دولي قد وضع خمسة قواعد للمترجم من أجل ترجمة ناجحة، إذ يجب أن :

1. يفهم على نحو كامل المعنى الذي قصده الكاتب الأصلي ومادّته، على أن يشعر بحرية في استيضاح ما كان غامضا في ذلك النص.
2. يتقن اللغتين، حتى لا ينتقص من عظمة اللغة.
3. يتفادى الترجمة كلمة بكلمة.
4. يتجنب الصورة اللاتينية والأشكال اللغوية الغريبة.
5. يجمع بين الكلمات ويصلها بعضها ببعض بأسلوب بليغ لتحاشي الركاكة في الأسلوب.

وفي القرن السابع عشر، في انجلترة، صنّف لدراين " Dryden " ثلاثة أشكال للترجمة:

*" First, that of **Metaphrase**, or turning an Author Word by Word, and Line by Line, from one Language into another Thus, or near this*

*manner, wasHorace his Art of Poetry translated byBen Johnson. The second way is that of **Paraphrase**, or Translation with Latitude, where the Author is kept in view by the Translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly follow'd as his sense; and that too is admitted to be amplified, but not alter'd. Such is Mr.Waller's Translation ofVirgil's FourthÆneid. The Third way is that of **Imitation**, where the Translator(if now he has not lost that Name) assumes the liberty, not only to vary from the words and sence, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the Original, to run division on the Ground-work, as he pleases. Such is Mr.Cowley's practice in turning two Odes ofPindar, and one ofHorace, into English "*(Dryden,John, 1680: 17)

الطريقة الأولى وهي Metaphrase : أي كلمة بكلمة وسطر بسطر من لغة إلى لغة أخرى، وبهذه الطريقة ترجم بن جونسون كتاب هوراس " فن الشعر " " Art of Poetry".

الطريقة الثانية وهي Paraphrase: أي الترجمة بحرية، أين يقتفي المترجم خطى الكاتب الأصلي، كيلا يحيد عن الطريق.إلاّ أنّ اختياره للكلمات ليس بنفس الصرامة التي يقتضيها نقل المعاني. وهذا ما يستلزم التصرف والمبالغة في العبارات، على أن لا يغيرها بأكملها. وهذا ما يوافق طريقة والتر "Mr.Waller " في ترجمته للإنيادة الرابعة لفرجيل.

الطريقة الثالثة وهي 'Imitation' : أو المحاكاة وهي بشكل أو بآخر تطويع أين يجد المترجم حرية كبيرة جدا (إن لم يخسر في هذه الحال اسمه كمترجم) ، وهي "التخلي" عن كلّ من الترجمة كلمة بكلمة و معنى بمعنى كلّ ما رأى ذلك مناسبا آخذا فقط تلميحات النص الأصل العامّة، وهذا ما يوافق ترجمات كاولي ' Cowley ' في ترجمته إلى الإنجليزية لأنشودتين من أناشيد بيندار(Pindar)، وأنشودة أخرى لهوراس.

و درايدن لا يؤيد الصنف الأول " Metaphrase " ، وذلك عندما انتقد ترجمات بن جونسون "Ben Johnson"، ووصفه " بناسخ لفظي" (copier Verbal) واتهمه بالغموض في ترجمته هوراس.

ولقد أخد منزلة الآخذ بالعصا من الوسط بين الحرفية والتصرف فيقول:

"On the whole matter, I thought fit to steer betwixt the two extremes of paraphrase and literal translation; to keep as near my author as I

could, without losing all his graces, the most eminent of which are in the beauty of his words; and those words, I must add, are always figurative." (Dryden 1697:64).

" أرى من المناسب أن أتخذ سبيلا وسطا بين الطرفين: التصرف والترجمة الحرفية، أن أبقى على مسافة قريبة من الكاتب بقدر المستطاع، دون إهمال رونق النص الذي يبرز فيه بشكل أكبر جمال الكلمات، تلك الكلمات التي يجب أن أؤكد على أنّها دائما مجازية."

وتميّز القرن السابع عشر بالمحاكاة، أمّا القرن الثامن عشر فشهد حرص المترجمين على نقل روح النص الأصلي. إلاّ أنّ الرومانسيين في أوائل القرن التاسع عشر ناقشوا مواضيع تتعلق بقابلية الترجمة وتعذرها.

ولقد كانت آراء شلايرماخر (Schleiermacher) فارقة في مجال نظرية الترجمة بأن أعطى قيمة كبيرة لما هو أجنبي إذ يرى بأنه على المترجم أن يتبنّى نهجا تغريبيا« alienating» - ضد « naturalizing » بمعنى الأقلمة - في الترجمة، موجها نفسه نحو لغة النص الأصل ومضمونه، إذ يجب عليه أن يعطي قيمة لما هو أجنبي وأن ينقله للغته.

وشهد القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين نقاشا حادا حول وضع اللغة الأصل (status)، والشكل (Form)، خاصة في بريطانيا بين قطبين: فرانسيس نيومان (Francis Newman) وماثيو آرنولد (Matthew Arnold) فيما يخص الترجمة عن هوميروس.

"Newman's Iliad received little attention in the periodicals—until, several years later, Matthew Arnold decided to attack it in a lecture series published as On Translating Homer (1861). Arnold, then Professor of Poetry at Oxford, described the lectures as an effort "to lay down the true principles on which a translation of Homer should be founded", and these were principles diametrically opposed to Newman's (Arnold,1960:238) .Arnold wanted translation to transcend, rather than signify, linguistic and cultural differences, and so he prized the illusionism of transparent discourse, using the

"strange language" of mystical transcendence to describe the process of domestication"(Venuti, Lawrence, 129:1995)

" لم تهتم المجلات المتخصصة في الترجمة بإلياذة نيومان، إلى أن قرر ماثيو آرنولد، أستاذ الشعر بجامعة أوكسفورد، مهاجمته بعد سنوات، و ذلك في سلسلة محاضراته بعنوان :On Translating Homer (1861) . وكان آرنولد قد وصف تلك المحاضرات كجهد لتأسيس القواعد الصحيحة التي يجب ان تتوفر لترجمة هوميروس، و كانت تلك القواعد متعارضة تماما مع نيومان. وأراد آرنولد أن تسمو الترجمة على الإختلافات الثقافية واللغوية. وبهذا ، فقد استحسن الطابع الخداعي للخطاب الشفاف باستخدام " اللغة الغريبة" للتسامي الغامض من أجل وصف عملية التقريب والأقلمة ".domestication

إذ أكّد نيومان على عامل التغريب، عن طريق (الترجمة باستخدام لغة قديمة)، و قد رأى بأنّه قد وصل بترجماته لجمهور عريض. إلاّ أنّه لقي معارضة شديدة من ماثيو الذي أيّد في كتابه " حول ترجمة هوميروس " On Translating Homer " طريقة (الترجمة الشفافة) ، التي تعني اللغة المعاصرة لأولئك القراء.

والمشكل في طريقة الترجمة لدى نيومان أنّه قد لا يفهمها جميع القراء، كونها لغةً أسلوبُ تعبيرها قديم(archaic) وكذا وجوب الإبقاء على روح النص الأجنبية وعدم التصرف فيها، كي توائم العناصر الثقافية المحلية وميل القراء لطريقة ماثيو آرنولد دليل على التوجه العام السائد آنذاك بتفضيل الترجمة الحرّة.

و منه ظهر مصطلح **تواري** المترجم " The translator's **invisibility** "، و هو عنوان الكتاب الذي ألّفه فينوتي "Venuti"(1995) لوصف وضع المترجم والمسافة الواجب أن يقف عندها المترجم فلا يتجاوزها، فيجعل من " الترجمة لا تبدو ترجمة بل أصلا"

"The translation seems as if it were not in fact a translation, but a text originally written in English"(Venuti, 1995:57)

" فلا تبدو الترجمة كأنها في الواقع ترجمة، بل نصّا مكتوبا أصلا باللغة الانجليزية."

ولقد تناول بالدراسة كذلك فكرتين أطلق عليهما مصطلحين فاصلين: الترجمة مع الحفاظ على الملامح القومية أي الأقلمة "domestication" والترجمة بالحفاظ على العناصر الأجنبية

أي **التغريب** "foreignization". ولقد أصرّ على فكرة التغريب في كتابه 'فضائح الترجمة' (1998)' Scandals of translation '.

ولهذا التواري فائدة كبيرة، وهي توفير مصداقية أكبر في عملية التواصل بين المؤلف الأصلي وقارئ الترجمة عبر جسر الترجمة الخفي. و بالتالي، " يحقق المترجم أكبر نجاح له في الظهور عندما يختفي وراء المؤلف، حتى يتمكن القارئ من تحسس شخصية وأسلوب المؤلف الأصلي"(بيوض، 45:2003)

وفي النصف الثاني من القرن العشرين، سعى الباحثون في نظرية الترجمة إلى إعادة تعريف مفهوم الحرفية والتصرف، وذلك بطابع تغلب عليه السمة العلمية، بالربط ما بين كل مجالات العلم التي تبحث في اللغة، بعيدا عن الوصفات المثالية التي تفتقر إلى التعريف الدقيق، كما وصفها شتاينر:

> *"We have seen how much of the theory of translation - if there is one as distinct from idealized recipes - pivots monotonously around undefined alternatives: 'letter' or 'spirit', 'word' or 'sense'. The dichotomy is assumed to have analysable meaning. This is the central epistemological weakness and sleight of hand."(*Steiner 1998: 290)

> " لقد رأينا أنّ قدرا كبيرا من نظرية الترجمة - هذا إن وجدت و أمكن تمييزها بوصفات معالجة بطريقة مثلى- يدور وبشكل ممل حول بدائل غير معرّفة: " الحرفية" أو " الروح " أو " الكلمة" أو " المعنى ". ومن المفترض أن يحتوي لهذا التشعب على معنى يمكن تحليله. وهنا يكمن الضعف المعرفي و براعة اليد."

وهذا معناه أن التنظير في مجال الترجمة منذ القدم افتقر لمعايير تحليل لسانية علمية، ولم تكن تلك النظريات سوى تعبيرا عن تجربة شخصية خاصة لا يمكن بأي حال تعميمها، واعتبارها أساسا لعمل المترجم.

والوطن العربي لم يشذّ عن القاعدة، ففيه نشطت حركة الترجمة وازدهرت خاصة في العصر العباسي بترجمة كتب اليونان خاصة، انطلاقا من اللغة السريانية كلغة وسيطة. ولقد خصصت الدولة لهذا الغرض وسائل مادية ضخمة بأن كرّمت المترجمين وخصتهم بمعاملة

جيدة وأرسلت بعثات علمية خصوصا إلى الإسكندرية لكونها وريثة الحضارة الغربية، وكان أغلب المترجمين في بادئ الأمر نصارى من السريان، وأتى من بعدهم من المسلمين ممن أكملوا مسيرتهم ومن أهم هؤلاء المترجمين النصارى حنين بن اسحق واسحق ابن حنين وابن ناعمة الحمصي وابن فهريز وتيوفيل بن توما المشهور بترجماته لأرسطو، وابن البطريق، و قسط بن لوقا البعلبكي. ومن المسلمين عُرِف خالد بن يزيد بن معاوية، الذي قام بأوّل نقلٍ في الإسلام.

وكان المنحى العام السائد لأهم المترجمين يتراوح كذلك بين الحرفية والتصرف، ولنستعرض أهم المترجمين:

الطريقة الأولى:

*'The first [method], associated with Yuhanna Ibn al-Batriq and Ibn Na^{c}ima al-Himsi, was highly literal and consisted of translating each Greek word with an equivalent Arabic word and, where none existed, borrowing the Greek word into Arabic. "(*Baker,2001: 321)

" تخصّ الطريقة الأولى ابن البطريق وابن ناعمة، إذ تقيّدا في ترجماتهم بالحرفية إلى ابعد حدّ، وذلك بترجمة كلّ لفظة يونانية بنظريتها العربية. وإن لم يوجد لها مقابل، يقومان بصقل تلك الكلمات صقلا عربيا بما يسمى "الاقتراض"."

لكن تلك الترجمات لم تكن ناجحة، إذ وجب إعادة ترجمتها في عهد المأمون لاحقا على يد حنين ابن اسحق، الذي اتبّع المنحى الآخر، التصرف في الترجمة، بالإضافة إلى الجوهري.

الطريقة الثانية:

"*The second method, associated with Ibn Ishaq and al-Jawahari, consisted of translating sense-for-sense, creating fluent target texts which conveyed the meaning of the original without distorting the target language."(*Baker 2001: 321).

" وتمثلت تلك الترجمة في ترجمة المعنى بما يقابله من معنى في اللغة العربية، فأنتجوا نصوصا ذات تعابير سلسة و دقيقة في نقل رسالة النص الأصل، دون الإخلال بالنص المترجم. "

ولا عجب في بقاء اسم ابن اسحق لامعا بجودة ترجماته، إذ كان حريصا جدّا على تقديم عمل جيد، استنفذ منه كل جهده و وقته، و لم يستفرد بالقرار الفردي في عمله، فكان في عمله "يعمد إلى جمع أكبر عدد من المخطوطات للكتاب الواحد قبل إقدامه على ترجمته، كما كان يرجع إلى ترجمات سابقيه و يستنير بآراء العلماء القدامى حتى الوصول إلى درجة كبيرة من إتقان الترجمة و جودتها....و لم يكن يؤمن بالعمل الانفرادي و إنّما بالجماعي، لذا نراه يختار معاونين يعهد إليهم ما ينقله من اليونانية إلى السريانية فينقلونه إلى العربية، و لا يتوانى عن مراجعة ترجماتهم و تدقيقها"(تابليت، علي، العدد2، 1996:27-28).

3-6-1- التكافؤ في الترجمة والأثر المكافئ:

حاول المنظرون في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي السعي نحو تحليل يحمل صورة لمجموعةٍ أكثرَ تماسكا من المبادئ حول الترجمة تناولت قضايا لسانية كبرى أثيرت حول المعنى وحول قضية **' التكافؤ'**، بغية ايجاد تعريف له، وأهم الأعمال التي تطرقت لهذا المفهوم تلك التي تنسب لياكبسون عن طبيعة المعنى اللساني والتكافؤ بمعناه الحديث.

3-6-1-1- المعنى اللغوي والتكافؤ عند ياكبسون (Jakobson):

أعطى جاكبسون (114:2000) تقسيمات ثلاث لأنواع الترجمة:

01- الترجمة داخل اللغة الواحدة(**intralingual**): أو إعادة الصياغة ' rewording ' بألفاظ أخرى: التي نقوم من خلالها بتفسير العلامات اللغوية بعلامات أخرى من نفس اللغة.

02- الترجمة ما بين اللغات(**interlingual**): أو ' translation proper ' تفسير علامات لغوية بأخرى إلى لغة مختلفة.

03- ترجمة الأنظمة المختلفة الإشارة (**Intersemiotic**) أو (**transmutation**): والتي نقوم من خلالها باستبدال علامات لغوية بأخرى في نظام غير لغوي non-verbal sign system.

وينتقل بعد ذلك إلى فكرة التكافؤ بين الكلمات التي تنتمي إلى لغتين مختلفتين، فيقول:

"Likewise, on the level of interlingual translation, there is ordinarily no full equivalence between code-unit" (Jakobson, Roman, 114:2000)

" لا يوجد في العادة تكافؤ تامّ بين وحدات الشيفرة اللغوية code-units ""

ومنه، فإنّ المترجم يعيد صياغة الشفرة الخاصة بهذه الرسالة التي تلقاها من مصدر آخر ويعيد إرسالها:

"Thus translation involves two equivalent messages in two different codes." (Jakobson, in L. Venuti, 114:2000)

" وهكذا، فإن الترجمة تستلزم وجود رسالتين متكافئتين بشيفرتين مختلفتين."

ويرى ياكبسون (2000/1959) في التكافؤ في الاختلاف بأنه المشكلة الأساسية في اللغة ومحور اهتمام اللسانيات، ولا يكمن مشكل المعنى اللغوي ومكافئه عنده في عجز اللغة بل في الاختلاف في التركيب اللغوي والمصطلح.

ولا يقتصر الأمر على التصنيف الشكلي (morphological categories) التي تشمل الأسماء " lexical codes" مثل أصل الكلمات (roots) وزوائد الكلمات (Affixes) والوحدات الصوتية (phonemes)، بل حتى في الشكل النحوي الملزم " obligatory the grammatical categories " على مستوى التذكير والتأنيث(grammatical gender) وهيئة الفعل " verb morphology " أي زمن الفعل وطرق تصريفه.

وإن كان بالإمكان تجاوز هذه الاختلافات وترجمتها ، فإنّ ياكبسون يستثني الشعر حيث يكون فيه للتماثل الصوتي صفة دلالية، ولا يمكن أن نترجمها، بل تتطلب إبدالا خلاّقا كما سبق ذكره.

3-6-1-2- نظرية التكافؤ عند نيدا(Nida):

ولقد استحوذت دراسات الترجمة التي تبحث في المعنى والمكافئ وقابلية الترجمة في الستينيات من القرن الماضي، وعالجها الأمريكي أوجين نيدا (Nida) بتصور علمي جديد،

يقوم على تصور مصطلحين كان لهما بالغ الأثر، وهما : المكافئ الشكلي " formal equivalence" والمكافئ الديناميكي، أو الدينامي "dynamic equivalence" بالإضافة لمبدأ التأثير المكافئ " equivalent effect ".

توسع نيدا (1982) في دراسة التكافؤ ومَيَّزَ بين نوعين اثنين منه وهما التكافؤ الشكلي والتكافؤ الديناميكي:

3-6-1-2-1- التكافؤ الشكلي (Formal equivalence**):**

ويعرّفه بما يلي:

> *"Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content. In such a translation, one is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. Viewed from this formal orientation, one is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language."* (Nida, 1964: 159)

> **"** يركز التكافؤ الشكلي على الرسالة نفسها في كل من الشكل والمضمون. وفي هذا النوع من الترجمات، يُعنى المترجم بالتناسب: شعرا بشعر، وجملة بجملة، ومفهوما بمفهوم. وانطلاقا من هذا، فالمرء يركز اهتمامه على أن تكون الرسالة في اللغة المستقبلة قريبة قدر الإمكان من مختلف العناصر الموجودة في اللغة المصدر."

ويضيف نيدا (159:1964) أنّ أهم مثال على هذا النوع من الترجمات هو الترجمة ذات الحواشي (gloss translation) ، والقريبة جدّا من تراكيب اللغة المصدر، وتكون ملحقة بالحواشي الشارحة لها (footnotes) ، وكثيرا ما تستعمل في المجال الأكاديمي حتى تتيح للطلاب معارف أكبر عن اللغة المصدر وثقافتها، معطيا مثالا عن الطلاب الإنجليز للأدب الفرنسي في العصور الوسيطة الذين لا يملكون معارف كافية بلغة النص الأصل وهو الأسلوب الذي يقوم على إيجاد كلمة أو صيغة تشكل المكافئ الأقرب في اللغة المترجم إليها، وهو لا ينصح باللجوء إليه إلا في حالات قصوى لأنّه لا يمكن إيجاد هذا النوع من التكافؤ في اللغات دائما، وقد يسبب خللا في تركيب اللغة الهدف وأسلوبها مما يؤثر سلبا على محتوى

الرسالة. ويقترح أن يحل محلّه نوع آخر من التكافؤ الذي يضمن تأدية الرسالة بأمانة حتى ولو كان ذلك على حساب البنية الخارجية للنص، وهو ما أطلق عليه اسم التكافؤ الديناميكي، أو الدينامي:

3-6-1-2-2- التكافؤ الدينامي (Dynamic equivalence) **:**

ويترجم كذلك بمصطلح "المكافئ الديناميكي"، ويعرفه بما يلي:

"One way of defining D.E. is to describe it as; the closest natural equivalent to the source-language message" (Nida, 1964:166).

" هو المبدأ الذي يقوم على ترجمة معنى الرسالة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف باختيار المكافئ الطبيعي الأقرب."

وذلك عبر أسلوب يحدث تأثيرا على قراء الترجمة بنفس القوة مع ما يحدثه على قراء النص الأصلي ويكون هذا النوع من الترجمات موجها لشخص ثنائي اللغة "bilingual"، وبالتالي فهو ثنائي الثقافة "bicultural" الذي يرى بأن الترجمة هي مجرد خطاب كُتِبَ بصيغة أخرى.

وحسب نيدا دائما، فانه على الرغم من التغير الذي يحدثه التكافؤ الديناميكي على البنى الشكلية للنص، إلاّ أنّه يعتبره حلا ناجعا ما دام ينقل معنى الرسالة الأصلي أخذا بسياق النص بعين الاعتبار .ويستند التكافؤ الديناميكي على ما يسميه نيدا مبدأ "تكافؤ التأثير".

ويشرح نيدا هذا المبدأ "The principle of equivalent effect" قائلا:

"In such a translation one is not so concerned with matching the receptor language with the source language message, but with the dynamic relationship that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message" (Nida 1964: 159).

" في هذه الترجمة، لا يعنى المترجم بمطابقة رسالة لغة المتلقي باللغة الأصل، ولكن بالعلاقة الدينامكية أين ينبغي أن تكون العلاقة بين المتلقي والرسالة متطابقة جوهريا مع نفس العلاقة التي كانت قائمة بين المتلقي الأصلي والرسالة."

وطبيعية التعبير"naturalness" مبدأ جوهري عند نيدا (1964:159) هدفه تكافؤ التأثير من أجل إيجاد أقرب مكافئ طبيعي "natural equivalent" للرسالة في اللغة المصدر بغرض الوفاء بالاحتياجات اللغوية والتطلعات الثقافية للمتلقي، محافظا على كون التعبير طبيعيا، ويقول نيدا بأن نجاح الرسالة يعتمد أساسا على تحقيق الاستجابة المكافئة. وأن ذلك أحد المتطلبات الأساسية الأربعة في الترجمة التي هي:

"meet four basic requirements of (1) making sense, (2) conveying the spirit and manner of the original, (3) having a natural and easy form of expression, and (4) producing a similar response."(Ibid, 1964:164).

(01) استيفاء المعنى، و(02) نقل روح الأصل و طريقته، و(03) التمتع بشكل التعبير الطبيعي واليسير المأخذ، و(04) إحداث نفس التأثير.

ولقد أثرت آراء نيدا على كثيرين أهمهم بيتر نيومارك (Peter Newmark) ، وإن كان قد اختلف معه حول " **تأثير التكافؤ** " الذي اعتبره نيومارك غير عملي 'inoperant'، في حال اختلف النصان زمنيا ومكانيا. ويقترح في نظريته عن الترجمة تقسيمين:

الترجمة الدلالية "**semantic**" ، والترجمة التوصيلية "**communicative**" :

*"**Communicative translation** attempts to produce on its reader: an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original. **Semantic translation** attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow, the exact contextual meaning of the original"* (Newmark, Peter, 1982: 39)

" تسعى الترجمة التوصيلية لإحداث نفس التأثير قدر الإمكان على قرائها ، مثلما أحدثه النص الأصلي على قرائه. وتسعى الترجمة الدلالية لنقل المضمون الدقيق لمعاني النص الأصل بما تسمح به التراكيب الدلالية والنحوية اللغة الثانية."

أي أنّ الأمانة في نقل تراكيب اللغة شرط لإحداث تأثير في قارئ النص المترجم، وكأساس للحكم على نجاح الترجمة.

3-6-2- نظرية المعنى في الترجمة:

يُعتبر كِتاب **" التفسير من أجل الترجمة "** « **interpréter pour traduire** » مرجعا للتعرف على **مدرسة باريس** ونظريتها للمعنى. صدر لأول مرة سنة 1984 لماريان ليديرير ودانيكا سيليسكوفيتش مشكلا الأساس لنظرية المعنى التي طورتها المدرسة العليا للتراجمة والمترجمين بباريس **(ESIT-Paris III)** حيث تعتبر التأويل طريقا ممهدة للترجمة، إذ تؤكد على ضرورة الفهم والاستيعاب والتأويل قبل الترجمة.

تقوم النظرية على أن عملية الترجمة تبقى نفسها مهما كانت اللغات، ومهما اختلف نوع النصوص. فالانتقال من نص إلى نص آخر بفكر متحرر من اللفظ عملية مستقلة عن اللغات. وذلك بمعرفة طبيعة الآليات الذهنية والمعرفية المطلوبة في الترجمة، سواء كانت شفهية أو كتابية بفهم النص وإعادة التعبير عن هذا المعنى. و ما اللغة في الترجمة إلاّ وسيلة لنقل المعنى ليس إلا، ولا ينبغي ترجمتها في حد ذاتها. وتعتمد النظرية على عدة مفاهيم أهمها مفهوم التكافؤ لتطابق المعنى بين خطابين في لغتين مختلفتين الذي لا يهم فيه التباين بين التراكيب النحوية واللفظية. فالمهم هو إعادة التعبير عن المقصد بواسطة خطاب يتقيد بشكل الخطاب الأصلي من حيث نوعه وسجله اللغوي ويحترم مبادئ اللغة المنقول إليها.

وعليه، تجاوزت هذه النظرية كل النظريات اللسانية التي تضع الترجمة في دائرة المقارنة بين اللغات أو تراها وسيلة لتعليم اللغة.

3-6-3- نظرية أنطوان برمان (Antoine Berman) في الترجمة:

في نظريته "التغريب في الترجمة"، يخلص"برمان" أنَّ الترجمة وسيلة للتعرف على اللغة المترجم إليها وثقافتها، وتهدف إلى التحاور مع الآخر، مما يسمح بمقارنة الذات بالآخر أي "الأجنبي". و أكّد في كتابه " l'Epreuve de l'Etranger " "محنة الأجنبي". أنّه من

الواجب على المترجم - بما أنّ العملية التي يقوم بها مجرد ترجمة وليست تأليفا لنص جديد - المحافظة على خصوصية النص الأصلي و عدم طمسه.

ولقد أيدّه فينوتي (Venuti) في ذلك قائلا:

"Good translation manifests in its own language the foreignness of the foreign text" (Venuti, Lawrence, 1998: 11)

" إنّ الترجمة تجلي العناصر الأجنبية في النص المترجم في لغتها الخاصة."

كما بيّن "برمان" أنّ الترجمة الحرفية تحاول أن تكون أمينة للأصل قدر الإمكان، كما تسمح بتجاوز التشوهات التي يضطر لها المترجم، وتهدف إلى المحافظة على المعنى على حساب الشكل وجمالية النص الأصلي، وقد ذكر من بين هذه التشوهاتDéformation :

التفخيم L'ennoblissement أو التبسيط vulgarisation أو التطويل l'allongement أو الإفقار الكمي l'appauvrissement quantitatif أو تدمير الإيقاع la destruction des rythmes: وهذه العناصر تعمل على تدمير الشبكة الدوال الخفية Signifiants sous-jacents

في حين أن الإغراب في التعبير " أي محاولة فرض التعابير الغريبة " l'exotisation des locutions من شأنه أن يدمر الشبكة اللغوية المحلية réseau langagiers vernaculaires ، ويمحو تراكبية اللغة أي نظامها. وذلك ضمن الترجمة الإثنومركزية (traduction ethnocentrique) كونها تلك الترجمة التي تطمس خصوصيات النص الأصلي وتغيرها بثقافة لغة الترجمة وعاداتها وقيمها، فتُرجع كل شيء إلى ثقافة النص المترجم، وتعتبر كل ما هو أجنبي عن هذه الثقافة سلبيا ، أو مجرد زيادة غير مفيدة.

3-6-3-1- برمان (Berman) والترجمة ما فوق النصية:

يعارض برمان الترجمة ما فوق النصية "Traduction Hypertextuelle " أين يقوم المترجم بتحويل الشكل انطلاقا من نص موجود قبلا، و ذلك بإدخال تغييرات شكلية على نص موجود مسبقا يقدم على أساس أنه النص الأصلي. ويعتبرها نتاجا للتقليد أو المحاكاة أو السرقة أو التكييف.

3-6-4- هنري ميشونيك وشعرية الترجمة (la poétique du traduire):

يرى ميشونيك (1932-2009) Henri Meschnnic بأنه يستحيل على المترجم أن يبقى وفيا، ومنه فهو يرى بأن الأعمال المترجمة ناقصة دائما، إذ أنّها في كثير من الحالات تفقد عدّة جوانب فتغفل عنها أو تعجز عن ترجمة جوانب أخرى. وتهتم نظريته بالإيقاع والمحسنات اللفظية سواء كان ذلك في الشعر أو في النثر، وهو من القلائل الذين اهتموا بترجمة الشعر و نقد ترجمة الشعر، كما يرفض "ميشونيك" الفكرة القائلة بأنّ الشعراء، و لا أحد غيرهم، هم من يستطيعون ترجمة الشعر.

3-7- استراتيجيات ترجمة الشعرعند أندريه لوفيفر(André Lefèvre) **:**

اعتبر أندريه لوفيفر « André Lefèvre» (1945-1996) بأن النص، وليس الكلمة، هو ما يشكل ما سماه وحدة الترجمة العملية " the operational ‘unit’ of translation"

و قد لخصّ لوفيفر سبع استراتيجيات مهمة (1975) هي:

1. **المقاطع الصوتية:** محاولة إعادة تقديم الصوت من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، مع تقديم شرح مقبول للمعنى في نفس الوقت. وتوصل لوفيفير إلى أنه على الرغم من أن هذا الأمر قد يفيد جيدا مع الأشياء المسماة بأصواتها (onomatopoeia) لكن النتيجة إجمالا هي ترجمة تعوزها الدقة، وغالباً ما تحيد عن المعنى تماما.
2. **الترجمة الحرفية:** أين يؤدي التركيز على الترجمة كلمة - كلمة إلى تحريف معنى العمل الأصل ومبناه.
3. **ترجمة الوزن الشعري:** أين يكون المعيار الغالب إعادةَ صياغةِ الوزن الشعري للغة الأصل. وقد استنتج لوفيفر أن هذه الترجمة، مثلها مثل الترجمة الحرفية تركز على جانب واحد من نص اللغة الأصل على حساب النص كوحدة تامة.
4. **الترجمة من الشعر إلى النثر:** وهنا استنتج لوفيفر أن هذه الترجمة تؤدي إلى تشويه المعنى، والقيمة التواصلية، و بنية النص في اللغة الأصل الناتج عن هذه الطريقة، و حتى إن لم تكن بنفس القدر من الدرجة في نَوْعَيْ الترجمة الحرفية أو ترجمة الوزن الشعري.
5. **ترجمة القافية الشعرية:** "يواجه المترجم قيودا مضاعفة" للوزن والقافية الشعرية. وهنا تصبح نتائج لوفيفر قاسية على نحو خاص، فهو يشعر أن الناتجَ مجرد رسم كاريكاتوري.

6. **ترجمة الشعر المرسل:** وفيها يتمّ التأكيد مرّة أخرى على القيود المفروضة على المترجم بسبب اختياره لتركيب ما، مع أنه بالإمكان ملاحظة الدقة العالية والدرجة الرفيعة للتوجه الحَرفي.

7. **التفسير:** تحت هذا العنوان يناقش لوفيفر ما أسماه **"النسخ المعدلة"**، حيث يتم الاحتفاظ بمادة النص في اللغة الأصل، لكن بتغيير في الشكل. بالإضافة إلى المحاكاة حيث ينظُم المترجم شعرا من لدنه يحتفظ فيه فقط بالعنوان و نقطة الانطلاق مع النص الأصل، هذا إن تمّ التوافق. (لوفيفر،أندريه، في سوزان باسنيت، ترجمة: فؤاد عبد المطلب 2012:117 - 118).

3-8- مناهج الترجمة وإجراءاتها لبيتر نيومارك و ترجمة الشعر:

تتعلق مناهج الترجمة (Translation methods) بالنصوص ككل، في حين تستخدم إجراءات الترجمة (Translation procedures) في الجمل و وحدات اللغة الأصغر.

3-8-1- مناهج الترجمة (Translation methods):

و عدّد نيومارك ثمانية مناهج:

3-8-1-1-الترجمة كلمة بكلمة (word-for-word):

الاحتفاظ بترتيب الكلمات، أين تترجم الكلمات بمعناها الحرفي كلّما أمكننا ذلك وبشكل منفرد، بما في ذلك الكلمات الثقافية.

3-8-1-2- الترجمة الحرفية (literal translation):

لا يهم ترتيب الكلمات هنا، إذ يحتفظ بالتراكيب النحوية بإيجاد المكافئ الأقرب.

3-8-1-3- الترجمة الأمينة (faithful translation):

والتي، وإن بقيت ضمن حدود التراكيب القاعدية للغة المترجم إليها، فإنّها تأخذ بالحسبان عوامل المضمون في النص الأصل.

3-8-1-4-الترجمة الدلالية (semantic translation):

وتسمى "المعنوية"، يكون التأكيد هنا على طبيعية الترجمة " naturalness " بشكل أكبر من الترجمة الأمينة"faithful" ، و يكون التأكيد فيها على ترجمة بعض الكلمات الثقافية لمكافئها الحيادي في اللغة المترجم إليها: أي أنّ هناك بعض من الحرية إذ يكون" الاهتمام هنا بالقيمة الجمالية على حساب المعنى إذا اقتضى الأمر" (بيوض، إنعام،62:2003).

3-8-1-5- الترجمة التوصيلية (Communicative translation):

إعادة صياغة الرسالة بشكل دقيق شكلا ومضمونا، لكن بتركيز أكبر على طبيعية القراءة في النص المترجم إليه وكذلك قابليتها ومدى إدراك قارئ الترجمة لها.

3-8-1-6- الترجمة الاصطلاحية (Idiomatic translation) :

أين تستخدم التعابير الاصطلاحية والمتلازمات اللفظية غير الموجودة في النص الأصلي.

3-8-1-7- الترجمة الحرّة(free translation):

يكون التركيز فيها على محتوى النص الهدف أكثر منه على الشكل، وهذا ما يعني أن نفس المحتوى يتمّ التعبير عنه في اللغة الهدف، حتى و إن تطلّب الأمر استخدام تراكيب نحوية متباينة جدّا.

3-8-1-8- التصرف(adaptaion):

أكثر أشكال الترجمة حرية، و يُعْتَمَدُ فيه التأويل النابع من لغة الهدف و ثقافتها على حساب الترجمة في حدّ ذاتها.

وأضاف إليها خمسة أخرى(1988:52-53) ، وهي:

3-8-1-9- ترجمة الخدمات (Service translation):

الترجمة بلغة الاستعمال المعتاد إلى لغة أخرى.

3-8-1-10- الترجمة النثرية (Plain prose translation):

ترجمة الشعر والدراما الشعرية إلى نثر.

3-8-1-11- الترجمة التوصيلية (Information translation):

إيصال معلومات بلغة غير أدبية، ومرتبة لأحيانا بشكل أكثر منطقية، وقد تختصر في أجزاء منها من دون اللجوء لإعادة السبك في التلخيص.

3-8-1-12- الترجمة الإدراكية (Cognitive translation):

يتمّ النقل فيها عبر الإبدال "transposition" وترجمة التعابير المجازية بلغة بسيطة تستعمل فيها الترجمة الحرفية.

3-8-1-13- الترجمة الأكاديمية (Academic translation):

تستعمل في الجامعات البريطانية، وهي الترجمة بأسلوب أدبي راقي وأنيق "Elegant" غير موجود "non-existent" في الأصل.

3-8-2- **إجراءات الترجمة** (translation procedures):

ويقسمها بيتر نيومارك إلى مباشرة وغير مباشرة:

أ- مباشرة:

ويمكن تلخيصها فيما يلي:

3-8-2-1- Literal translation : (**الترجمة الحرفية**)

الترجمة الحرفية تختلف هنا عن الترجمة كلمة بكلمة word-for-word وكذلك عن الترجمة معنى بمعنى one-to-one translation.

فالترجمة كلمة بكلمة نقلُ قواعد اللغة الأصلية وطريقة نظم الكلام فيها، بالإضافة إلى معاني كلماتها الأساسية primary meanings إلى اللغة المترجم إليها، فهي تستخدم في ترجمة الجمل البسيطة المحايدة.

في حين أنّ الترجمة معنى بمعنى أشمل. ففيها نترجم كل كلمة من اللغة الأصلية كلمة مقابلة في اللغة المستهدفة ولكن المعنى الأساسي في كل من الكلمتين قد يختلف.

Example:

I passed the exam = نجحت في الامتحان

المعنى في الجملتين صحيح ولكن المعنى الأساسي لكلمة pass يختلف عن المعنى الأساسي لكلمة نجح، و وحده السياق في المتلازمة اللفظية هو الذي أعطى المعنى. و من أجل الحفاظ على معاني المتلازمات اللفظية التي تفهم في سياقها، فإن المترجم يلجأ لهذا الإجراء أكثر من لجوئه للترجمة كلمة بكلمة. وتعتبر الترجمة الحرفية صعبة التطبيق بعد مستوى الكلمة، ويستنتج من هذا الكلام أنّ الكلمات لا تحمل المعنى نفسه في اللغتين بل معاني متشابهة.

أما ترجمة المجاز، فالترجمة الحرفية تفيد المترجم إن كان المجاز مبتكرا. أما إذا كان ضمن المخزون الثقافي (stock)، فلا يستقيم المعنى المراد إيصاله.

وبالرغم من أهمية السياق فان مترجم النص الأدبي مضطر لتتبع خطوات كاتب النص الأصل حتى وإن خرج عن السياق عن طريق الابتداع الدلالي أو النحوي.

3-2-8-2- Transference: (النقل اللفظي)

« Transference (emprunt, loan word, transcription). It is the same as Catford's transference, and includes transliteration, which relates to the conversion of different alphabets: e.g. Russian (Cyrillic), Greek, Arabic, Chinese, etc. into English. » (Newmark, Peter, 1988:81)

ويسمى التحويل، وهو نقل الأسماء عن طريق استبدال حروف اللغة المستهدفة بحروف اللغة الأصلية بما يضمن كتابتها صوتيا أو مما له دلالة خاصة ببلد اللغة الأصل وثقافته ولا يترجم إلى اللغة المستهدفة ولا تضمن الترجمة انتقالها. وذلك لإضفاء اللون المحلي الاجتماعي والثقافي الذي يزخر به النص الأصلي إلى النص في اللغة المستهدفة حتى يثير انتباه القارئ ويعرفه على ملامح ثقافات الأخر.

3-2-8-3- Through translation: (الترجمة البينية)

وهي ترجمة حرفية للمتلازمات اللفظية و المتراكبات، وتتميز عن الاقتراض 'loans' في أن المترجم ينقل حرفيا مع الحفاظ بشكل كبير على الشكل الأصلي للعبارات

"(ILO, BIT (F), IAO (G); WHO, QMS (F), WGO (G); NATO, OTAN (F), NATO (G)." (Ibid., 1988:85)

3-2-8-4- Naturalization: (الأقلمة)

هو تطويع adaptation لألفاظ اللغة الأصل المنقولة لفظيا، معجميا و نحويا، حيث تخضع إلى تكييف صرفي في اللغة المستهدفة .

Example: Thatcherisme (Ibid., 1988:82).

ب- إجراءات غير مباشرة:

وتتضمن العناصر الآتية :

3-8-2-5- Equivalence: (التكافؤ)

يكون التركيز على التكافؤ في المعنى بما يراه قارئ النص الهدف، وهذا يعني أنه بإمكان المترجم أن يكرس التكافؤ في الشكل أو أن يختار ترجمة لا تشبه النص الأصل بشكل دقيق، ولكنها الأقرب إلى محتوى اللغة الهدف. وتدخل ضمنه عناصر هي:

3-8-2-5-1- المكافئ الثقافي:

تترجم الكلمة الثقافية في النص الأصلي بكلمة ثقافية في اللغة المترجم إليها.

"They can be used in general texts, publicity and propaganda, as well as for brief explanation to readers who are ignorant of the relevant SL culture." (Newmark, 1988:83).

Example: Baccalauréat: is translated as '(the French) "A" level', (Ibid., 1988:83).

ويمكن أن تستعمل هذه الطريقة في ترجمة النصوص العامة و الاشهارية والدعائية، وكشرح قصير للقارئ الذي يجهل ثقافة النص الأصل.

3-8-2-5-2- المكافئ الوظيفي:

يترجم فيها الكلمة الثقافية بأسلوب حر: أي باستخدام مصطلحات خاصة جديدة

"This procedure, which is a cultural componential analysis, is the most accurate way of translating i.e. deculturalising a cultural word."(1988:83)

Example: Baccalauréat: 'French secondary school leaving exam'(Ibid., 1988:83)

أي تحليل مكون ثقافي ويستخدم باعتباره أكثر الطرق دقّة للترجمة، فتنزع الصبغة الثقافية عن الكلمة.

3-8-2-5-3- المكافئ الوصفي:

الترجمة باستعمال الوصف.

Example: "Samurai is described as 'the Japanese aristocracy from the eleventh to the nineteenth century"(Newmark, 1988:84.)

مثال: الساموراي من الطبقة الارستقراطية في اليابان في القرن الحادي عشر.

3-8-2-6- Synonymy: (**المترادفات**)

"I use the word 'synonym' in the sense of a near TL equivalent to an SL word in a context, where a precise equivalent may or may not exist."(Ibid, 1988:84).

المرادف: اختيار مكافئ في اللغة الهدف يكون قريبا من حيث المعنى لكلمة من كلمات اللغة الأصلية في سياق معين حيث عدم توفر مكافئ دقيق لها. و يلجأ إليه المترجم عندما لا يجد الترجمة الحرفية للكلمة .

3-8-2-7- Reduction and expansion: (**التوسيع و الإنقاص**)

Adding or removing elements in translation.

أي زيادة عناصر أو إنقاصها في الترجمة.

3-8-2-8- Paraphrase: **(إعادة السبك)**

'This is an amplification or explanation of the meaning of a segment of the text. It is used in an 'anonymous' text when it is poorly written, or has important implications and omissions. '(Ibid, 1988:90).

يعيد المترجم الصياغة بألفاظ أخرى مع المحافظة على المعنى.

3-8-2-9- Compensation: **(التعويض)**

"This is said to occur when loss of meaning, sound-effect, metaphor or pragmatic effect in one part of a sentence is compensated in another part or in a contiguous sentence" (Ibid., 1988:90)

أي عند حصول ضياع في المعنى أو التأثير الصوتي أو المجاز من جزء في الجملة فيعوض في جزء أخر من نفس الجملة أو في جملة مجاورة.

قد تصعب إعادة التأثير الصوتي نفسه, و قد تستحيل. و لكن التعويض يظل دائما ممكنا، و إن نسبيا.

3-8-2-10-Transposition: (التحويل)

"A 'shift' (Catford's term) or 'transposition' (Vinay and Darbelnet) is a translation procedure involving a change in ***the grammar*** *from SL to TL"* (Newmark, 1988:85)

أي تغيير في التراكيب ويقصد به تغيير في القواعد من اللغة الأصلية إلى اللغة المستهدفة. والمترجم قد يقوم بعمليات استبدال أثناء الترجمة بطريقة حدسية بسبب افتقار اللغة المستهدفة لبنية نحوية توجد في اللغة الأصلية. وقد يلجأ المترجم إلى الاستبدال عندما تكون الترجمة الحرفية ممكنة نحويا ولكنها لا تتلاءم مع الاستعمال الاعتيادي للغة المستهدفة مع ضمان عدم الانحراف الأسلوبي مقصود من قبل الكاتب. وقد يستخدم هذا الإجراء لغرض استبدال فجوة معجمية (lexical gap) ، وهي عدم وجود وحدة معجمية واحدة تؤدي المعنى المقصود في اللغة المستهدفة ببنية نحوية.

3-8-2-11-Modulation : (الإقلاب)

"Vinay and Darbelnet coined the term 'modulation' to define 'a variation through a change of viewpoint, of perspective (eclairage) and very often of category of thought'. (Ibid., 1988:88)

إحداث تغيير في طريقة النظر إلى الشيء مع الحفاظ على المعنى العام، و ذلك عندما ترفض الترجمة الحرفية. و من الحالات التي يستخدم فيها القلب ما يسمى بالمناقض المنفي negated contrary أو قلب الثنائي المنفي إلى ايجابي double negative to positive

أو العكس مثل: il n'a pas hesité = 'He acted at once

و يستخدم القلب:

- في تغطية فجوة معجمية في اللغة المستهدفة لتكون مكافئا مناسبا لأخرى في اللغة الأصلية
- في قلب المحسوس إلى مجرد abstract for concrete
- قلب السبب إلى نتيجة cause for effect
- المعلوم للمجهول passive to active
- لتوكيد احد عناصر المعنى.

3-8-2-12- Componential analysis : **(التحليل التركيبي)**

"This is the splitting up of a lexical unit into its sense components, often one-to-two, -three or -four translations." (Ibid, 1988:90)

ويقصد به تحليل الوحدة المعجمية من حيث مكونات معناها في اللغة الأصل ومقارنتها بمكونات معنى وحدة معجمية من اللغة المستهدفة يكون لها معنى مشابه ولكنها لا تبدو مناظرة لها. ويتخذ هذا الإجراء خاصة عند ترجمة الكلمات المفاتيح أو الوحدات المعجمية المهمة ضمن السياق.

Example: " Murky='dark', 'cloudy', 'drizzly', 'fuzzy', 'rainy', 'dirty', 'unclear', 'impenetrable', 'thick', 'heavy', 'gloomy', always with a negative connotation. 'Hell is murky', Macbeth, V.I.38' "(Ibid,1988:119)

Murky = مظلم، غائم، كثير الرذاذ، ممطر، متسخ، مبهم، لا يمكن النفاذ إليه، كثيف، ثقيل، عبوس. و ذلك خارج سياقها.

وبعد هذا التحليل لمكونات معنى الكلمة، نقوم باختيار المعنى الأنسب الذي يفرضه السياق.

ونأخذ بعين الاعتبار المتلازمات اللفظية وسياقاتها:

Example:

Murky sky = سماء غائمة / Murky alley = ممشى مظلم /

Murky water =ماء قذر / Murky past = ماضي أسود(Ibid., 1988:119).

3-8-2-13- Recognized translation: **(الترجمة المُصَدَّقَة)**

"*You should normally use the official or the generally accepted translation of any institutional term".* (Newmark, 1988:89)

الترجمة الرسمية أو المتفق عليها للمصطلحات المستخدمة في المؤسسات، وخاصة الرسمية الدولية.

3-8-2-14-Translation label**: (الترجمة الموسومة)**

ترجمة **ظرفية ومؤقتة** للمصطلحات التي لا وجود لاتفاق حول ترجمتها في اللغة المترجم إليها. وتوضع بين هلالين مزدوجين (inverted commas) يمكن حذفها فيما بعد، بعد حصول الاتفاق على ترجمتها مثلا.

3-8-2-15- Notes, additions, glosses **: (الملاحظات و الإضافات و الشروح)**

"supplying additional information in a translation. The additional information a translator may have to add to his version is normally cultural (accounting for difference between SL and TL culture), technical (relating to the topic) or linguistic (explaining wayward use of words)" (Ibid, 1988:91).

تزويد قارئ الترجمة بمعلومات إضافية، وعادة ما تكون هذه الإضافات ثقافية أو تقنية أو لغوية.

3-8-2-16-Couplets: **(الثنائيات)**

"Couplets, triplets, quadruplets combine two, three or four of the above-mentioned procedures respectively for dealing with a single problem" (Ibid,1988: 91).

" الثنائيات أو الثلاثيات أو الرباعيات، ويقصد بها دمج إجراءين اثنين أو ثلاثة إجراءات أو أربعة من كل ما ذكر سابقا على التوالي لمعالجة مشكلة واحدة."

3-9- الأسلوبية المقارنة و ترجمة الشعر:

في كتابهما " الأسلوبية المقارنة بين الفرنسية والإنجليزية" (1958) " stylistique comparée du Français et de l'Anglais" ، يقترح الكاتبان فيناي و داربلني إجراءات سبعة يقسمانها إلى ثلاثة إجراءات في إطار الترجمة المباشرة وأربعة إجراءات في إطار الترجمة غير المباشرة. ويقولان أنّ الترجمة تُخضع النص لتحولات تدخل ضمن ما وصفاه من إجراءات. و وفقا لهما، فلا بد أن يلجأ المترجم، سواء عن وعي أو غير وعي،

إلـى تلـك الإجـراءات التـي يصـفها لتوصـيل الرسـالة والمعنـى المـراد أخـذا بعـين الاعتبـار مقتضيات اللغة المنقول إليها:

الترجمـــة المباشـــرة: الاقتـــراض (Borrowing) والنســـخ(Calque) والترجمـــة الحرفية(Literal translation)

الترجمـة غيـر المباشـرة:الإبـدال(Transposition) والتعـديل (Modulation) والأقلمـة (Adaptation) والتكافؤ (Equivalence).

ويشدد فيناي وداربلني بشكل خاص على أهمية الترجمة غير المباشرة، لاسيما في الترجمات الأدبية:لأن الترجمة المباشرة تختص بالمحافظة على تركيب اللغة الأصلية، غالبًا ما تولد نوعا من عدم الرضا في نفس قارئ النص المترجم، لكونه يحس بأنّه نص مترجم.

في حين أن التعابير المتجذرة في اللغة لا تتطلب جهدًا إضافيًا لفهمها فلا يتم التوقف عندها.

وأساليب الترجمة لدى فيناي و داربلني كونها، وإن كانت "تقدم حلولا جاهزة وتجيب على مشكلات دقيقة لكنها حلول تأتي من خارج السياق"(ديريو، كريستين، ترجمة هدى مُقَنَّص،25:2007). بمعنى أنّها تسعى للتحسين في نوعية تعليم الترجمة. وتضيف ديريو بأنّهما يعتبران بأن كتابهما يقدم طريقة للمترجمين المحترفين " طريقة في الترجمة من خلال دراسة وصفية مقارنة للغتين بيد أن كتابا كهذا، مهما كان ثريا و مهما، يقع في مرحلة تسبق الترجمة، أي على مستوى تعلم اللغة، وتبقى دراستهما الوصفية على مستوى اللغة حصرا بما أنها تتعلق بكلمات ومصطلحات خارجة عن أي سياق" (ديريو، كريستين، ترجمة هدى مُقَنَّص،125:2007). وسنرى في الفصل الرابع مقارنة لهذه الإجراءات مع ما اقترحه نيومارك، وذلك على النصوص الشعرية في مواجهة "الضرورات الشعرية" (Poetic licencies) التي تقتضي تعاملا خاصا مع التراكيب اللغوية التي يتميز فيها الشاعر بالخروج عما ألفه العامة من الناس، خصوصا أنّ شكسبير مشهود له بسبقه في التلاعب باللغة.

3-10- خلاصة الفصل:

نخلص بأنّ ترجمة الأعمال الأدبية، والشعرية خاصةً، مرتبطة بشكل وثيق بدراسة ما أحاط بالنص الأصل من عوامل، داخلية وخارجية، وما أبرزته من آليات ليصل لشكله الذي تطلبت أهميتهُ ترجمتَهُ.

ولا بد من وجود نهج معين للتعامل مع نص اللغة الأصل، وبهذا فإنّ النص قبل الترجمة يخضع إلى تحديد العوامل الداخلية، مثل الجوانب النفسية، التي جعلت الكاتب الأصل يساهم في إنتاجه، وكذلك العوامل الخارجية مثل الإطار الاجتماعي الحاضن الذي لا بد أنه أثر في إنشائه، والخلفية التاريخية باعتبار اللغة ظاهرة لغوية تعكس فكر المجتمع وثقافته. وكل هذا بغية الفهم الكلي من أجل الوصول لترجمة صحيحة تعكس صورة النص الأصل بمعناه وما يتوقع منه، مع الحرص على الإبقاء قدر الإمكان على الخصائص النصية للأصل وبنيته وخصائصه الأسلوبية. وفي حال النصوص الشعرية الحفاظ على الوظيفة الشعرية وجمالية القصيدة الأصل فيحافظ على الغرض التواصلي لتلك القصيدة و دلالاتها الثقافية.

تلك الدراسة الضرورية تمهّد لعملية الترجمة وترافقها ضمن قواعد علمية. ومن هنا، جاءت فروع لسانية ارتبطت بشكل وثيق بالعملية الترجمية منها اللسانيات النصية واللسانيات الاجتماعية وتحليل الخطاب، وكلها ميادين تهدي المترجم بحثا عن الدقة. وبما أنّ الشعر مرآة الشعب الثقافية، فالعوامل الأجنبية حيوية يجب على المترجم التعامل معها بكل حذر.

وبعد دراستنا لاستراتيجيات الترجمة ومناهجها، سنحاول في الفصل الرابع تطبيقها على المدونة للوصول إلى استنتاج عام يساعدنا على تكوين فكرة واضحة على مدى التوجه المنهجي والعلمي في ترجمة العمل الفني الذي هو عنوان المدونة ولاستنتاج مدى مصداقية المترجم الذي يتقيّد بالحرفية أو ذلك الذي يتصرف في ترجمته.

الفصل الرابع

الفصل الرابع: دراسة تحليلية ومقارنة

4-0- تقديم الفصل:

رأينا في الجانب النظري ما للمصطلحين، " الحرفية " و " التصرف "، من حضور في العملية الترجمية، وذلك منذ القدم، بل وبسببه حدثت صراعات كبيرة. فرأينا في الفصل الثالث مدى الانقسام الذي يفرض طرح التساؤل: ما الأجدى لترجمة الشعر: هل الحرفية أم التصرف؟ أم معا، كلّ حسب المقتضيات؟ ويجعلنا بالتالي نتساءل كذلك عن حدود الحرفية والتصرف في ترجمة الشعر، ونخص بالذكر هنا سونيتات شكسبير.

ومن أجل البحث أكثر في هذا الموضوع، قمت بدراسة سونيتات شكسبير بشكل مستفيض أكثر مما تمّ التطرق له في الفصل الأوّل، فعرفتها، وبحثت في موضوعاتها وشخصياتها (مبحث 4-1)، وهذا من أجل فهم أعمق لعناصرها وعن مدى تماسك وحداتها بعضها ببعض لغويا ومعنويا لمعرفة كيفية تعامل المترجمين معها، وعن مدى قدرتهما في المحافظة على مسايرتها ترجميا، كما قمت بتعريف شكسبير (مبحث 4-2)، وتطرقت خصوصا للمراحل الأدبية التي ميزت مسيرته، وذلك من أجل وضع سونيتاته ضمن إطارها الأدبي. كما قمت بتعريف المترجميْن (مبحث 4-3) لمعرفة مدى ارتباطهما بعالم الترجمة.
ارتأيت أن أتطرّق لشرح لمنهجية التحليل المتبعة (مبحث 4-4)، وقمت بعدها بدراسة تحليلية مقارِنة بين الترجمات الثلاث للسونيتات في ضوء الإجراءات التي وضعها بيتر نيومارك (Peter Newmark) (مبحث 4-5)، محاولا تتبع مدى التزام كل من المترجمين بالنص الأصل ومدى تصرفهما في ذلك لمعرفة مدى قرب كل واحد منهما من السونيتة الأصل، وبالتالي، استخلاص النتائج كخلاصة للفصل (مبحث 4-6).

1-4- التعريف بسونيتات شكسبير:

تتألف سونيتات شكسبير من مائة وأربعة وخمسين (154) وتعالج موضوعات مثل الحب والجمال والفناء.

تمّ نشرها في كوارتو "Quarto" بعنوانshake-speares sonnets لم يتمّ نشرها أبدا قبل هذا العام، مع أن السونيتة 138 و 144 نُشِرتا في مجموعة "the passionate pilgrim". ينتهي الكوارتو ب " شكوى عاشق"a lover's complaint" "، (1599) وهي قصيدة روائية من 47 قصيدة تتكون من مقاطع "stanza" ذات سبعة أبيات.

تسمى السونيتات السبعة عشرة الأولى سونيتات الإنجاب "procreation sonnets " التي توجه بها لشاب ملِحّا عليه بالزواج والإنجاب كي لا يذبل جماله ولينقله للأجيال اللاحقة.

تعبّر السونيتات الأخرى عن محبته لذلك الشاب، ويطرح عمق تلك المشاعر الجدلَ حول حياة شكسبير الجنسية، ويكبر الإشكال عند قراءة السونيتة رقم 20، والتي يصرح فيها علنا بمحبته لذلك الشاب وميله الجنسي حتّى، وكذلك عن تفضيل ذلك الشاب لشاعر آخر، ويثير هذا الأمر الكثير من الغموض حول مشاعره تجاه السيدة السوداء.

و السونيتة 153 و السونيتة 154 تصنف لغويا ب"allegorical"، أي معالجات مجازية لقصائد يونانية (epigram) تتحدث عن إله الحب كيوبيد."cupid"

ونشرها توماس ثورب "Thomas thorpe" في 20 ماي 1609، ولا يعرف إن كان الناشر قد حصل على موافقة شكسبير الخطية أم لا .

تتضمن السونيتات إهداء لسيد غير معروف واكتفى بالترميز له ب."Mr. W.H.".

1-1-4- بنية السونيتة :

سبق التنويه بهذا الموضوع في الفصل الأول ، إلاّ أنّ هناك استثناء في السونيتة 99 و126 و 145:

- السونيتة 99 تحتوي على خمسة عشر (15) بيتا.
- تحتوي السونيتة 126 على ستة ثنائيات (six couplets) وبيتين منظومين من نوع الشعر المرسل.

– السونيتة 145 منظومة بالبحر الرباعي التفعيل (iambic tetrameter) وليست بالبحر ذي العشر تفعيلات (pentameter).

– وبالنسبة للسونيتة 29، تتغير القافية عبر تكرار قافية المقطع الرباعي الأول b في المقطع الرباعي الثالث، أين يُفترض أن تكون القافية f .

4-1-2- شخصيات السونيتة:

هناك ثلاث شخصيات رئيسية هي: السيدة السمراء التي كانت له علاقة غير شرعية بها والشاب الجميل الذي يعبر له عن إعجابه به والشاعر المنافس، ولا يعرف عن كانت هذه الشخصيات حقيقية في إطار سيرته الشخصية الخاصة، أم أنها شخصيات خيالية.

4-1-2-1- الشاب الجميل (Fair Youth):

لا اسم له ، يأتي ذكره من السونيتة 01 إلى 126، "the Fair Youth sequence "وكان بعض المعلقين يرون أنه كانت لشكسبير علاقة خاصة بهذا الشاب ، ذلك من خلال اللغة الرومانسية والمُحِبَّة، لكن آخرين رأوا في تلك المحبة حبا أفلاطونيا مثاليا "platonic". تبتدئ سلسلة السونيتة بفوائد الزواج والإنجاب، وأشهرها السونيتة رقم 18.وتصف السونيتات اللاحقة ما يعتري علاقات الحب صعودا أو نزولا بقيمها، وكانت هناك محاولات عدّة لتحديد هوية ذلك الشاب الحسن.

4-1-2-2- السيدة السمراء (The Dark Lady) :

جاء ذكرها في سلسلة سونيتات السيدة السمراء The Dark Lady sequence (sonnets 127–152)، وكان فيه الحديث صريحا عن الشغف الجنسي، وخاصة السونيتة 151 أين وُصِفت بالسونيتة الفاحشة "bawdy" ، ويكون فيها التمييز ما بين الحب الروحي للشاب الجميل والحب الجنسي للسيدة السمراء.

4-1-2-3- الشاعر المنافس (The rival poet) :

والذي تبقى هويته هو كذلك غامضة، على أنه كان إجماع بين الدارسين على أن المنافس تدليل على المنافسة من أجل الشهرة والكسب السريع والمحسوبية، ويأتي ذكره خصوصا في سلسلة السونيتات الأولى، في السونيتة 78 و 86.

4-1-3- موضوعات السونيتات:

تعتبر سونيتات شكسبير مختارات من آثار أدبية (Pastiche) ومحاكاة هزلية (Parody) لسونيتات الحب للشاعر الإيطالي بيترارك التي ألفت من قَبل بثلاثمائة سنة. وقد تلاعب شكسبير بأدوات المذكر والمؤنث كي يخلق تعقيدات كبيرة في تصوير الحب الإنساني (السونيتة 20)، وعلّق على الأحداث السياسية التي عرفتها البلاد آنئذ (السونيتة 124)، وتناول مسألة المحبة بشيء من الهزل (السونيتة 128)، وتكلم بشكل صريح عن العلاقات الجنسية (السونيتة 129)، وتكلم عن الجمال بتهكم عن الجمال (السونيتة 130)، وألمح إلى الإباحية (السونيتة 151).

ينظر إلى سونيتات شكسبير على أنها بداية prototype نوع جديد من شعر الغزل .

وبالرغم من أنّها لم تلق نجاحا كبيرا خلال القرن الثامن عشر، وكان اسم ميلتون في تلك الفترة هو الأبرز، إلاّ أنّها بدأت تأخذ حيزا أكبر من الاهتمام مع بداية القرن التاسع عشر. وترجمت السونيتات إلى معظم اللغات الحية.

4-2- التعريف بشكسبير:

ولد "شاعر انجلترة الوطني"(England’s national poet)، والذي يلقّب كذلك " Bard of Avon" في سنة 1564 .

هناك روايات عديدة عن طفولته أشهرها أن والده عهد به لبعض الوقت في مدرسة تعليم مجاني، ولكن سوء ظروفه المعيشية وحاجته إلى مساعدة ابنه له أجبرتاه على إيقافه من المدرسة.

انتقل الشاعر للعاصمة ليصبح ممثلاً وكاتباً مسرحياً في 1592، وكان في بداياته يمثل أدواراً صغيرة، ثم مثل دور "آدم الشفوق" في رواية "على هواك" والشبح في "هملت".

وفي أواخر 1594 شارك في فرقة تشمبرلين للممثلين (the Lord Chamberlain’s Men)، والذي أصبح يعرف ب (the King’s Men). وابتداء من 1591 كتب الروايات، ونقحها وكيّفها للفرقة، وانتقل بعدها إلى الاشتراك في التأليف. وعلى الرغم من عالميته، فقد تأثر بمعاصريه من كتاب مثل كريستوفر مارلو.

لا تخلو أشد المآسي قسوة في أعماله من لحظات تزخر بالهزل، إذ كان يُضَمِّنُ المسرحيات التراجيدية بعض المشاهد الهزلية، فتتخللُها لتخففَ من حدة وقعها مصورا بذلك كل جوانب الحياة بما يتصارعها من عواطف وشهوات، ومتناقضات، بلغة تتسم بالخصوصية. وهذا ما أكسب أعماله طابع المأساة العالمية.

يمكن تقسيم نتاج شكسبير، وهو في مجموعه ثمانية وثلاثون (38)، إلى ثلاثة أنواع رئيسة هي: المأساة والملهاة والمسرحيات التاريخية.

ومن الممكن، توخيا للسهولة وللعلمية في البحث والتصنيف، قام مؤرخو المسرح ونقاده بتقسيم نتاجه إلى أربعة مراحل تقريبية لمتابعة تطور حياته الأدبية، تقع المرحلتان الأولى والثانية ضمن مرحلة المسرح الإليزابيثي (Elizabethan Theatre)، أما المرحلتان الثالثة والرابعة ضمن مرحلة المسرح اليعقوبي (Jacobean) .

- **المرحلة الأولى** (1590 – 1594)**:**

تحتوي مجموعة من المسرحيات التاريخية نتيجة التطورات المتسارعة التي حدثت في تاريخ انكلترا، أهمها إلحاق الهزيمة بالأسطول الإسباني (1588)، وكتب شكسبير كذلك في هذه المرحلة مشاهد توثق للفترة ما بين 1200 و1550 من تاريخ إنكلترا، وتحديدا للصراع الذي اشتد بين عائلتي لانكستر (Lancaster) ويورك (York) .

- **المرحلة الثانية**: (1595 – 1601)

وتسمى المرحلة الغنائية، كتب فيها شكسبير أهم **مسرحياته التاريخية** ، كما كتب نصوصه الكوميدية الأكثر تميزاً، منها "ريتشارد الثاني"، وتحكي مسرحية «الملك رتشارد الثاني» التي عرضت خمس مرات في حياته نظرا لأهميتها ورمزيتها الكبيرتين، قصة ملك ضعيف يخسر عرشه ومملكته، وطرح مسائل تتعلق بمدى إمكانية التخلص من الحكم الملكي ومتى. مما أثار غضب الملكة، على أساس أنها كانت في الستين من عمرها ومن دون أولاد، فمنعت عرضها، وشهد لها التاريخ في هذا الصدد قولتها المشهورة:

- أنا ريتشارد، ألا تعلم هذا بعد؟ I am Richard II! Know ye not that?

- **المرحلة الثالثة:** (1601- 1608)

تميزت هذه المرحلة بالذروة فيما خص كتابات شكسبير، فسماها بعض النقاد **مرحلة النضج الأدبي،** إذ كتب نصوصه التراجيدية وتلك التي تقترب من الكوميديا السوداء مثل "هاملت" و "ماكبث" و "أنتوني وكليوباترا". وذلك بعمق وبراعة في الرؤية والبنية الدرامية، مستخدما أدوات شعرية مبتكرة ومتقنة.

- **المرحلة الرابعة: (1608-1613)**

كتب شكسبير في هذه المرحلة أهم **نصوصه الرومانسية،** باختلاف جذري عما سبقها في أواخر حياته الأدبية برؤية ناضجة وأكثر تفاؤلا، وباشتغاله على الشعر الغنائي، أين تتعلم شخصياته من أخطائها وتغير مواقفها نحو الأفضل سلميا بلا صراع. غير أنّ نقادا آخرين يرجعون هذا التغيّر في أسلوبه إلى مسايرته للذائقة المسرحية بعد عام 1608.

ومنه، نستنتج بأن السونيتات كُتِبت في ذروة عطائه الأدبي.

اقتبس شكسبير نصوصه التي كتبها في المراحل الأربع كلها من التاريخ ، كما تأثر أسلوباً وفكراً بالإنجيل. توفي الشاعر شكسبير في 23 أفريل 1616.

4-3- التعريف بالترجمات:

سنتناول بالتحليل ترجمتي بدر توفيق الكاملة لسونيتات شكسبير المائة والأربعة والخمسين، والذي ترجمها في سنة 1988، ولقد قال بترجمته النثرية للسونيتات. قام بالحفاظ على ترتيب الأبيات الأربع العشر بالطريقة: (أربعة – أربعة – أربعة – اثنين). أين قام بتعريف مجمل على سونيتات شكسبير، وتضمن كتابه رسومات لامرأة قد يفهم بأنّه أراد أن يعكس ردّ فعله من خلال تلك الرسومات.

أمّا بوديب فقام في كتاب ضمن مجلة دبي الثقافية بدراسة مستفيضة عن شكسبير وعن سونيتاته ، وقام بعدها بالترجمة التي أسماها (الصيغة النثرية) وأخرى (الصيغة الشعرية)

4-3-1- التعريف بالمترجم بدر توفيق مصطفى:

ولد بدر توفيق مصطفى في محافظة المنيا بمصر عام 1934 . حصل على الثانوية العامة 1952، وبكالوريوس العلوم العسكرية من الكلية الحربية 1955، وليسانس اللغة الانجليزية من جامعة عين شمس 1971، ودرس الأدب الألماني والعلوم المسرحية في جامعة كولونيا

بألمانيا الغربية وحصل على الماجستير 1976، ودرس الترجمة بكلية الألسن (1981 – 1982)، كما عمل مترجماً بجريدة الأخبار 1977، وبوزارة الإعلام بمسقط (1979 – 1980)، وبشركة بل كندا بالرياض (1982- 1986) .

- **دواوينه الشعرية:** إيقاع الأجراس الصدئة (1965) - قيامة الزمن المفقود (1968) - رماد العيون (1980) - اليمامة الخضراء (1989)
- **مسرحية شعرية:** الإنسان والآلهة (1969)
- **ترجم أعمالا منها:** سونيتات شكسبير الكاملة (شعر مترجم) في عام 1988 - رباعيات الخيام (شعر مترجم) في عام 1989 .

له العديد من المقالات والدراسات والنصوص المترجمة.

حاصل على جائزة الدولة التشجيعية في الشعر عام 1991 .توفي عام 2014.

4-3-2- التعريف بالمترجم كمال بوديب:

ولد كمال أبو ديب في سوريا، ناقد وباحث. درّس في جامعات كبرى أهمّها أكسفورد وبنسلفانيا وبيركلي في كاليفورنيا وكولومبيا في نيويورك، واليرموك بالأردن وصنعاء باليمن، وهو حاليا يشغل منصب أستاذ كرسي العربية وآدابها (بروفسور) في جامعة لندن منذ عام 1992،وله عدد من الكتب وعشرات الأبحاث في كتب ومجلات متخصصة بالعربية والانجليزية. وقد ترجمت بعض أعماله إلى عدّة لغات . وله أيضا ثلاثة دواوين شعرية آخرها عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس 352 هجرية - 2005 ميلادية الذي صدر عن دار الساقي عام 1996.

مؤلفاته: له عدد من الكتب باللغة الانجليزية منها: «نظرية الصورة الشعرية عند الجرجاني» - «حيرة من يعرف كل شيء»، - «احتفاء بالاختلاف» - «الثقافة بين التشظي والتعدد» - «مدخل بنيوي للنص القرآني»،

- **أشهر كتبه باللغة العربية:**«في البنية الإيقاعية للشعر العربي» - «جدلية الخفاء والتجلي» - «الرؤى المقنعة» - «في الشعرية» - «البنى المولدة في الشعر الجاهلي».
- **ترجم عددا من الكتب الى اللغة العربية من أشهرها :**«الاستشراق» و«الثقافة والامبريالية» للناقد ادوارد سعيد – سونيتات شكسبير أو " التواشيح"

- **<u>أصدر عددا من الكتب الإبداعية بين الرواية والشعر منها:</u>** «سماء بلا نجوم» - «بكائيات من مراثي ارميا» - «معلقة الأضداد» - «عذابات المتنبي».
- **<u>ساهم في كتابة وتحرير عدد من الموسوعات العالمية منها:</u>**«الموسوعة الإسلامية» - «الموسوعة الإيرانية» - «تاريخ كامبرديج للأدب العربي» - «معجم اوكسفورد الانجليزي - العربي» - «موسوعة ذا كوليج» - «موسوعة الأدب العربي».

نستنتج من خلال هذه النبذة عنهما أنّ لهما باعا طويلا في الترجمة.

4-4- منهجية التحليل:

بعد قراءة السونيتات مترجمةً أوّلا، من أجل أخذ فكرة عن الأسلوب ولغة كل من المترجمين، قمت بدراسة تحليلية مقارنة لاثنين وخمسين سونيتة، وهي مجموع السونيتات التي ترجمها بوديب باستخدامه الصيغة الشعرية والنثرية، إذ لم يترجمها كلها، على العكس من بدر توفيق الذي ترجم كل السونيتات، وذلك من أجل مقارنة ثلاثة ترجمات، وهي كالآتي:

- **بدر توفيق:** والتي استعمل فيها الترجمة نثرا.
- **بوديب (شعر):** وأقصد بها ترجمة بوديب باستخدامه الصيغة الشعرية أين اجتهد في إحداث النظم والتقفية.
- **بوديب (نثر):** أين قام بالترجمة عبر المحافظة على الحرفية دون النظر للإيقاع.

قمتُ أوّلا بمقارنة ترجمة العناوين بدءا بالعنوان الرئيسي الموجود على الغلاف وصولا إلى عنوان كل سونيتة، وقد تطرّق لها نيومارك (55:1982) لأنّ البدء بها يعطينا فكرة أوّلية عن مدى التزامهما بالأصل منذ البداية. كما أفردت مقارنة ترجمة للأسماء العَلَم عامة، والأسماء العلم للأشخاص ،ولما لها من خصوصية في هذه السونيتات. ثم قمت بتحليل للسونيتات اعتمادا على الإجراءات التي اقترحها نيومارك، لملاحظة مدى عمليتها في الفعل الترجمي.

4-5- تحليل نماذج من السونيتات:

نقارن أوّلا طريقة ترجمة العناوين بين كل من المترجمين، وكذلك نرى مدى التزامهما بالترقيم، لنفهم أيّ منهما التزم بالشكل.

4-5-1- ترجمة عنوان المدونة:

يقول بيتر نيومارك بهذا الصدد:

"*I distinguish between 'descriptive titles', which describe the topic of the text, and 'allusive titles', which have some kind of referential or figurative relationship to the topic".*(Newmark, Peter, 1982 :57)

" أميّز بين " **العناوين الوصفية**" والتي نصف من خلالها موضوع النص، وبين " **العناوين التلميحية**" والتي لها علاقة مرجعية أو رمزية مع الموضوع."

وعنوان المدونة وصفي، لذا فالترجمة الأنسب هي الترجمة الحرفية، فلا داعي للتأويل، خاصة وأنّ السونيتات المائة والأربعة والخمسين معلومٌ نسبتها لشكسبير.

وعن طريقة ترجمتها يضيف نيومارك:

"If the SL text title adequately describes the content, and is brief, then leave it."(ibid, 1982:56)

" إذا كان عنوان النص في اللغة الأصل يصف على نحو ملائم، ويكون قصيرا، إذن دعه كما هو."

الملاحظ عند قراءة ترجمة العنوان " the sonnets "، أنّ بدر توفيق قام بعملية "التحويل" "(transference)، مضيفا علامة الجمع في اللغة العربية ضمن الأقلمة (naturalization)، في حين أنّ بوديب، بالإضافة إلى كلمة "السونيتات"، ترجمها ب "التواشيح"، إذ أنه يرى وبقوة الارتباط الشديد بين السونيتات والموشحات الأندلسية، وأفرد لهذه المقاربة دراسة كاملة. وظاهر الأمر انّه يريد جذب انتباه القارئ لمغزى الربط بين اللفظين، ولا يخفى أن كمال بوديب ذهب بعيدا بالقول بأن شكسبير من أصل عربي (من سوريا)، وأن اسم شكسبير محرف من الاسم العربي " الشيخ الزبير "، على أساس أنّ

تحريف الأسماء أمر معتاد في ثقافة اللغات الأوروبية ليناسبها لفظيا، وإن كان الأمر في نظرنا مبالغا فيه إذ لا تخلو روح التعصب للثقافة العربية.

4-5-2- ترجمة عناوين السونيتات:

معلوم أنّ السونيتات لا تحمل أيّة عناوين، بل تحمل أرقاما من السونيتة 01 إلى السونيتة 154. وفي ترجمته، قام بدر توفيق بالإبقاء على هذا الترقيم.

وبحسب هندريك فان غورب و لومبارت (Lambert and van Gorp) ، فإن دراسة هذه العناصر تساعد في معرفة أوليّة بمنهجية الترجمة المتبعة لاحقا عند كل مترجم، وعمّا إذا كانت الترجمة وفية أم لا.

> ***"Macro-level:*** *the division of the text, titles and presentation of the chapters, the internal narrative structure and any overt authorial comment."*(Munday, Jeremy, 1991:120)
>
> " **المستوى الكلّي:** تقسيم النص والعناوين وتقديم الفصول والبنية السردية الداخلية وكل تعليق صرّح به الكاتب."

غير أن بوديب اجتهد بأن أضاف لكل رقم عنوانا، معتمدا على تأويله الخاص.

علما أنّ اختيار عنوان في هذه الحالة ذاتي يعتمد على قراءة المتلقي الخاصة ضمن محيط اجتماعي وثقافي خاص، مما يفرض على المترجم الإحاطة بمفاهيم تحليل الخطاب والشعر ولسانيات النص واللسانيات الاجتماعية من أجل تأويل أقرب للموضوعية في ترجمته للنص الأدبي بشكل عام والشعري بشكل خاص.

وعند مقارنة الترقيم "punctuation" بين الأصل والترجمات الثلاث، وجدنا اقترابا شديدا لما قام به بدر توفيق مع الأصل، والذي يقترب فيه من الشكل الفني للسونيتة، مع ملاحظة عدم نقله للأقواس عموما.

أمّا بوديب، فلوحظ عدم مطابقته لكل ما سبق ذكره مع الأصل.

تطرح هذه المقارنة التساؤل التالي: هل يمكن الحكم المبدئي على بدر توفيق بالتقيد بالحرفية، و بوديب بالتصرف، أم أنّ هذا الحكم خاطئ؟

وقبل البدء في تطبيق إجراءات الترجمة التي يقترحها بيتر نيومارك، نقوم بدراسة عن ترجمة الأسماء العلم وفقا لما اقترحه كذلك في كتابه " textbook of translation "، إذ يقول فيه:

"Normally, people's first and surnames are transferred, thus preserving their nationality, and assuming that their names have no connotations in the text."(Newmark, Peter, 1988:214)

"عادة ما يتم تحويل أسماء الأشخاص وألقابهم، وبهذا نحافظ على جنسياتهم، وعلى افتراض أنّ أسماءهم لا تحمل أيّة دلالات في النص."

ولقاعدة نيومارك استثناءات(214). فأسماء الملوك والقديسين، إن كانت شفافة، تترجم وكذا أسماء الباباوات:

عند قراءتنا للمدونة، وجدنا العديد من الأسماء العلم المرتبطة أساسا بالميثولوجيا الإغريقية:

مثال 01:

Sonnet 55/line07:

Nor ***Mars*** his sword, nor war's quick fire shall burn: **(Shakespeare: 104).**

- **بدر توفيق:** فلا سيف مارس ولا نار الحرب المندلعة (74:1988).
- **بوديب (شعر):** أو يبتره سيف المريخ، (143:2010).
- **بوديب (نثر):** فلن يمحو المريخ بسيفه (101:2010).

- قام بدر توفيق **بتحويل** الكلمة "Mars"، أي نقلها كما هي، ولكنّ هذا التحويل ولّد من القراءة الأولى ومن دون النظر للنص الأصل غموضا، فتفكيرنا يتجه مباشرة نحو الشهر الثالث من السنة.
- قام بوديب **بترجمة** الكلمة بكوكب المريخ.

كما أنّه في ترجمته بالصيغة النثرية، أضاف تهميشا (تحت رقم 43) يشرح فيه بأنّ "مارس هو إله الحرب في اليونان القديمة" ، وإن كانت هذه الطريقة جيدة في إعطاء فكرة شارحة للقارئ، إلاّ أنّه في ترجمته لم يستعمل كلمة "مارس". فلا يُمكن الربط إطلاقا ما بين ترجمته وتفسيره. وتتكرر نفس الملاحظة مع المثال الآتي:

مثال 02:

Sonnet 151/line01:

Love is too young to know what conscience is, **(Shakespeare: 152).**

- **بدر توفيق:** الحب صغير(177:1988).
- **بوديب (شعر):** طفل إله الحب (167:2010).

إذ أنّ هناك خطأً في ترجمة الكلمة "Love"، فهي لا تعني "الحب"، بل تعني آلهة الحب لدى الرومان"Venus"، و "Cupid".، والمقصود تحديدا هو "كيوبيد"، إذ افرد له سونيتة خاصة (سونيتة رقم 154).

وهناك أمثلة أخرى تتعلق بثنائية " ترجمة / تحويل" أسماء العلم في السونيتة 53:

- Sonnet 53/line05:

  Adonis.

- Sonnet 53/line07:

  Helen

فقد قام بدر توفيق بتحويل الكلمتين فكتب : " هيلين " و " أدونيس "، وكذا الحال مع بوديب (2010) سواء في الصيغتين الشعرية و النثرية، : " هيلين " و" أدونيس ".

لكن يبقى المشكل المطروح: من هو : " هيلين " و " أدونيس "؟

- **أدونيس**: هو "نصف إله" فينيقي في الميثولوجيا الإغريقية، وهو رمز الجمال والرغبات.
- **هيلين:** في الميثولوجيا الإغريقية، هي أميرة يونانية قامت بسببها حرب طروادة المشهورة.

واختيار شكسبير ليس اعتباطيا، إذ أنّ هواه موزّع ما بين السيدة السمراء "the dark lady" والشاب الحبيب "the lovely boy"،.

لذلك كان لزاما ترجمة وتفسير هذين المصطلحين باللجوء إلى ما سمّاه بيتر نيومارك(91:1982) الملاحظات "Notes" والإضافات "additions" والشروح. "glosses"

مثال 03 :

Sonnet 130/line05:

I have seen ***roses damasked***, red and white, **(Shakespeare :141).**

- **بدر توفيق:** ورود حمراء و بيضاء (156:1988).
- **بوديب (شعر):** ورود دمشق (157:2010).
- **بوديب (نثر):** ورود دمشقية(116:2010).

نجد في قاموس اللغة الإنجليزية التعريف الآتي:

Damask rose: n, a rose (Rosa damascena) native to Asia that has fragrant red or pink flowers and is used as a source of attar .From Middle English Damask, Damascus; see damask]

وهي ورود ذات عطر أصلها من آسيا، تكون حمراء أو وردية، وتستعمل في صنع عطر الورد.(من الإنجليزية الوسيطة Damask, Damascus: دمشق).

بالرجوع إلى التعريف الإنجليزي، يمكن أن نخلص إلى أنّه يمكن ترجمتها ب"الورود الدمشقية"، وهذا ما فعله بوديب: مرة باستعمال الصفة والموصوف، وهي ترجمة حرفية صحيحة، أو باستعمال اسم+اسم، وهي صحيحة، وهذا بالرجوع للقاموس الثنائي "قاموس أوكسفورد المحيط، انجليزي-عربي" الذي يترجمها ب"وردة دمشقية أو جورية"

وهي الكلمة التي لم يأت بدر توفيق على ذكرها، مع أنها تحمل صورة شعرية بلاغية ذات قيمة عالية، إذ يشبه محبوبته بتلك الورود الخاصة بالزينة.وهنا تبرز قيمة الأثر المكافئ الذي وجب على المترجم تحقيقه.

4-5-3- إجراءات الترجمة:

بعض الإجراءات لا تدخل ضمن التحليل مثل " الترجمة المصدّقة" و "الترجمة الموسومة"، إذا لا علاقة لها بالسونيتات، أمّا الأخرى، فنجملها فيما يلي:

4-5-3-1. الترجمة الحرفية:(Literal translation)

تزخر الترجمات الثلاث بهذا الإجراء، وعند تحليل ترجمة بدر توفيق، لاحظنا بأنها تتميز باحترامها الشديد للنص الأصلي مقارنة ببوديب، إلاّ أنّها تنحرف أحيانا عن هذا المسار، كما يظهر في المثال الآتي:

مثال 01:

Sonnet 01/line01 :

From fairest creatures ***we desire increase,*** **(Shakespeare,:77)**

- **بدر توفيق:** نحن نبغي المزيد من أحلى الكائنات (17:1988)
- **بوديب (شعر):** من الكائنات الجميلة نرغب أن تتكاثر (132:2010)
- **بوديب (نثر):** من أجمل الكائنات نشتهي أن تتكاثر (91:2010).

نلاحظ أنّ ترجمة بوديب (الصيغة الشعرية) أكثر الترجمات التي تحترم الأصل، حيث استعمل فيها الترجمة دونما تبديل في الترتيب:

From/ fairest/ creatures/ ***we desire/ increase,***

أن تتكاثر/ نشتهي/ الكائنات/ أجمل/من

ومنه، فهي الأوضح.

استخدم بوديب في ترجمته بالصيغة الشعرية الصفة والموصوف في ترجمة عبارة "fairest creatures" ، وهذا خروج عن الأصل، مع أنّه حافظ على صيغة المفاضلة " أفعل" أي "أحلى "، في الصيغة النثرية.

وبالرجوع إلى معنى البيت في الأصل، فكلمة increase تعني procreation، وهذا بالقياس على ما ورد في مسرحيته Coriolanus III أين قال، « her womb's increase »، أي أنّ الشاعر يريد ويبغي أن تتكاثر الكائناتُ، وهذا من باب النصح والترغيب والحظ على التزاوج والتكاثر. لكنّ بدر توفيق فأطلقها على عمومها بترجمة كلمة "increase" بالاسم "

التـزاوج". مـع ملاحظـة أنّهـا تمّـت عـن طريـق التقـديم والتـأخير، وإن كانـت هـذه سـمةً فـي الخطاب الشعري، إلاّ أنها توحي بأنّ الشاعر هو من يبغي التكاثر والتزاوج مع هذه الكائنـات. لذلك فاختيار بوديب صـائب حين تـرجم الكلمـة "increase" بالفعل "تتكـاثر" المسبوق بـأن المصدرية، فردّ الفعل على الكائنات لا عليه وحده فقط.

لذلك فاختيار الكلمة الأصح في ترجمة كل وحدة معجمية يشكل الفاصـل فـي فهم البيت كـاملا وبالتالي القصيدة ككتلة واحدة، فلا يجب أن تتم وحدة الترجمة على مستوى البيت الواحد دون النظـر لمـا سبقه أو مـا يليـه مـن أبيـات، ويجـب أن تتضـمن الترجمـة الحرفيـة حرفيـةَ المعـاني المرتبطة ارتباطا وثيقا ومباشرا بالسياق الذي وردت ضمنه.وهذا مثال على ضـرورة التـدقيق حتى على مستوى الكلمة:

مثال 02:

Sonnet 14/line04:

***Of plagues, of dearth, or seasons' quality*, (Shakespeare :83)**

- **بدر توفيق:** أو الكوارث أو المجاعات أو خواص الفصول(30:1988).
- **بوديب (شعر):** أو بالطاعون و بالموت وأعراض فصول الكون(135:2010).
- **بوديب (نثر):** أو بالطواعين والموت أو أحوال الفصول(94:2010).

نلحظ أن ترجمات بدر توفيق و بوديب ترجماتٌ حرفية ومختلفة من الناحية المعجمية:

فبدر توفيق التزم فعليا بالوصل بين بالكلمات بحرف العطف " أو " ، إلاّ أن بوديب كان في ترجمته لها "عشوائيا" .

زيادة على أنّ بوديب أخطأ في ترجمته لكمة "dearth"، فهي لا تعني " الموت" :

- Dearth= the state or condition of not having enough of something.

(Merriam-Webster online dictionary, entry: dearth)

بما معناه "الندرة" و " القلّة".

كما أنّه استعمل كلمة " الطواعين "، في حين أن بدر توفيـق استعمل كلمـة " كـوارث"، وهـذا الاختيار أعمّ وأشمل من اختيار بوديب:

مثال 03:

Sonnet 33/line02:

Flatter the mountain tops ***with sovereign eye,*** **(Shakespeare, :93).**

- **بدر توفيق:** بالنظرة الآسرة(52:1988).
- **بوديب (شعر):** عين ملوكية(140:2010)
- **بوديب (نثر):** عين ملكية (98:2010).

هناك خطأ في الترجمة، لأن شكسبير يقصد بها " الشمس "، مثل الملك في عليائه يراقب كل شيء.

فالترجمة تولد لبسا في الفهم خاصة عندما نواصل القراءة أين يكمن الخلل في البيت الموالي، حيث يقول بوديب في الصيغتين الشعرية والنثرية: " وجهها الذهبي "، لنتساءل عمن يقصد بالوجه الذهبي، هل الجبال أم الصبح؟

وإتباع الحرفية في ترجمتنا للاستعارات في بعض المواقف اضمن من استعمال استعارة أخرى في اللغة المترجم إليها كوسيلة لإحداث التكافؤ لتلك الموجودة في اللغة المتن، إلاّ إذا انحرفت عن مقصد النص الأصل وأخفت الرمزية الشعرية الموجودة في النص الأصلي وتنافت مع ثقافة اللغة الأصل، وهذا مثال آخر:

مثال 04:

Sonnet 33/line04:

Gilding pale streams ***with heavenly alchemy***: **(Shakespeare, :93).**

- **بدر توفيق:** تطلي الجداول الشاحبة بالكيمياء السماوية(52:1988).
- **بوديب (شعر):** وتذهب فيها الجداول صافية كاللجين
  بفتنة خيميائها مثل آلهة ساحرة (140:2010)
- **بوديب (نثر):** خيمياء إلهية (98:2010).

Gilding/ pale/ streams/ ***with/ heavenly/ alchemy***

السماوية/الكيمياء/ ب/الشاحبة/ الجداول /تطلي

نلاحظ أن ترجمة بدر توفيق ترجمة حرفية تتوافق فيها كل الوحدات المعجمية مع وحدات النص الأصل.

في هذا المثال نرى بأنّ ترجمة بدر توفيق تتميز بالتقيد الشديد للنص الأصلي مقارنة بترجمة بوديب (الصيغة الشعرية). ترجمة هذا الأخير تنحرف أحيانا عن هذا المسار وتميل للتفسير

والتبرير: فلقد أضاف عبارة "مثل آلهة ساحرة"، غير الموجودة في القصيدة الأصل، وهنا وجب التحذير من التلاعب بالألفاظ الدينية والإغراق في استعمال الألفاظ الوثنية، ولقد ولّدت هذه الإضافة تكرارا مفرطا لا يحمل أي اثر بلاغي، وهو تكرار معنوي وليس شكليا. ولقد تجاوزت وحدة الترجمة مستوى البيت الواحد، فأضاع نغمة النص الأصل ولم يحترم طول الأبيات، بالإضافة إلى عدم تناسقها عدديا. و بوديب، بهذه الإضافة، أمل في تحقيق الوزن والإيقاع، والإيقاع عند برمان حامل للمعنى ومولدّه، أي أنّ تأثيره ليس فنيا جماليا ، فتحقيق الشكل الفني له أهميته ولكن ليس على حساب التطابق اللساني المتمثل في المعنى.

ومع قراءة ترجمة بوديب، الصيغة الشعرية خاصة، وكمثال السونيتة 104 (بوديب،152:2010)، وهي ليست الوحيدة، نجد عدم تناسق في ترجمة الوحدات العجمية، فنلاحظ ما يلي:

- احتواؤها على اثنين وعشرين (22) بيتا في مجملها، مع أنّ السونيتة الإنجليزية لا تحتوى سوى أربعة عشر بيتا (14) أي بزيادة ثمانية أبيات (08) كاملة.
- احتواء البيت الحادي والعشرين (21) على ثلاث كلمات.
- أمّا البيت العاشر (10) على اثنتي عشرة (12) كلمة.
- وأبيات غير موجودة أصلا في النص الأصل (مثل البيت رقم 07، في السونيتة 90) (بوديب،150:2010)

مع أنّه تكلم عن التقيد الشكلي ببنية السونيتة والذي ترجمها "التواشيح" لارتباطها الشديد بالموشحات الأندلسية. وتكرر هذا التوجه في ترجمات بوديب، وهذا مثال توضيحي آخر:

مثال 05:

Sonnet 127/line07:

Sweet beauty hath no name no holy bower,(Shakespeare, :140).

- **<u>بدر توفيق:</u>** مقام مقدس (153:1988).

قام بدر توفيق بالحفاظ على ترجمة كل الكلمات كما هي:

Holy/ bower; **(Adj/ noun)**

01 / 02

(**صفة + موصوف**) مقام / مقدس .

لكن بوديب، ولأن شكسبير يتكلم عن مقام مقدس، فقد ربطه مباشرة بالكعبة، وهذا غير مفهوم، ويبدو أنّه أخطأ بهذه المقاربة:

- **بوديب (شعر):** كعبة لقداسته (156:2010).

مثال 06:

Sonnet 01/line07 :

Making a famine where abundance lies, **(Shakespeare,2010:77)**

- **بوديب (نثر):** مولّدا الجدب حيث يكمن الخصب (91:2010)
- **بوديب (شعر):** فأحللت حيث الخصوبة جدبا كجدب الشتاء (132:2010).

Making /a famine/ where /abundance /lies,/
01 /02 /03 /04 /05
الخصب/ يكمن/ حيث/ الجدب/مولّدا
01/ 02/ 03/ 05/ 04

الاختلاف منطقي في ترتيب عناصر الجملة حيث اختلاف موضع الاسم والفعل بين اللغتين العربية والانجليزية، والترجمة هنا حرفيةٌ صرفة ومفهومة في العربية، أين وُفِّق كثيرا في إيصال المعنى من خلال ترجمته لكل الكلمات.

لكنّه قام في ترجمته (الصيغة الشعرية) بتقديم ظرف المكان "حيث" والمبتدأ المحذوف الخبر " الجدب" وتأخير المفعول به " جدبا" ، وقد نشأ عن هذا إيقاع محمود تستسيغه الذائقة، لكننا نتساءل لماذا أضاف العبارة " كجدب الشتاء" ، فصفة الجدب ليست مرتبطة بالأساس بالشتاء في الموروث الثقافي العربي. زد على ذلك، فهي غير موجودة في القصيدة الأصل، وهذا يولد تناقضا ما بين الثقافتين العربية والبريطانية.

- **بدر توفيق:** متناقصا من الوفرة الكامنة(17:1988)

ترجمة صيغة *ING* باسم الفاعل " متناقصا "، لكن هذا المعنى ناقص، إذ بهذه الترجمة، يُعزل البيت من سياقه ضمن القصيدة كاملة، فيغدو الربط غير منطقي بين هذا البيت وسابقه فلا نفهم تحديدا من المتناقص.

مثال 07:

Sonnet 71/line14:

And mock you ***with me*** after I am gone. **(Shakespeare, :112).**

- **بدر توفيق:** ويسخر منك **بسببي** (90:1988).
- **بوديب (شعر):** حتى يسخر هذا العالم منك **معي** (147:2010).
- **بوديب (نثر):** و يسخر منك **معي** (105:2010).

(With me) لها معنيان:

01) On my account.

02) Together with me.

استعمل بوديب- في كل من الترجمتين النثرية و الشعرية- الترجمة الحرفية، وأدّى بها المعنى، وكذلك الحال مع بدر توفيق الذي، وإن اختار لفظا آخر، فقد أدّى المعنى كذلك، فاستخدام شكسبير يؤوّل بالمعنيين.

مثال 08:

Sonnet 138/line13:

Therefore ***I lie with her,*** and she with me, **(Shakespeare, :145).**

- **بدر توفيق:** أكذب معها(164:1988).
- **بوديب (نثر):** فأنا أكذب معها / أضاجعها.(118:2010)

قام بوديب بترجمة باستخدام لفظين لا يلتقيان أبدا، مع أن اللفظتين اللتين اختارهما لترجمة الفعل "to lie" صحيحتان، وكأنّه فتح لقارئ الترجمة المجال للتأويل، فبهذا يبعد نفسه عن دائرة المسؤولية، وقام في التهميش بملاحظة "note" لتفسير خطوته هذه، وليترك المجال للقارئ ليختار أيهما الأنسب.فقال في شرحه لهذا التخيير: " 53- رأيت هنا أن أورد كلّ المعنيين لكلمة lie لأن الشاعر في رأي دارسيه على الأقل يلعب هنا على كون اللفظة ذات المعنيين أحدهما "يكذب" والثاني "يضاجع"، ويستحيل إقصاء أي منها من دلالات البيت".(بوديب،118:2010).

مثال 09:

Sonnet 12/line13:

And nothing 'gainst ***Time's scythe*** can make defence **(Shakespeare, :82)**

- **بدر توفيق:** منجل الزمن(28:1988)
- **بوديب (شعر):** مناجل هذا الزمن الخؤون(134:2010)
- **بوديب (نثر):** منجل الزمن(93:2010).

هنا، الترجمة حرفية لهذه العبارة، لكن هذا الإجراء يدخل ضمن النسخ، إذ لا وجود لصورة الزمن يحمل منجلا، فكان من المستحسن شرح هذه الصورة الشعرية لكي يتقبلها قارئ الترجمة. و استعمال هذا الأسلوب الذي غالبا ما يطبع النصوص العربية بطابع غربي أجنبي، وهنا نستذكر فكرتي التغريب والتقريب، لكن القارئ أحادي اللغة قد لا يستسيغ كل ما هو أجنبي، فيولد لديه اللبس والإبهام، فمن الضروري شرح الصورة لتقريبها من ذهنه.

مثال 10:

Sonnet 55/line04:

Than unswept stone, besmeared with ***sluttish time.*****(Shakespeare, :104).**

- **بدر توفيق:** الزمان اللعين (74:1988).
- **بوديب (شعر):** الزمن العاهر (143:2010).
- **بوديب (نثر):** الزمن العاهر (101:2010).

Sluttish / time (adj + noun)

اللعين (العاهر) /الزمان (صفة + موصوف)

يحتوي هذا البيت على "personification" إذ شبّه الزمان بغانية لعوب، لكن المشكلة في تلقي الفكرة وتقبلها لدى قارئ الترجمة، إذ كيف يكون هذا التشبيه معقولا؟ وذلك انطلاقا من الحديث القدسي: عن هريرة، رضي الله عنه، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم:

(قال الله : يسب بنو آدم الدهر، وأنا الدهـر، بيدي الليل والنهار) رواه البخاري ومسلم.

فلا يجوز سب الدهر ولا الزمان، ولعنه وإطلاق صفة العهر عليه.

ولنتفاجأ عندما نواصل قراءة الترجمة في باقي السونيتة لكل من المترجمين إذ يكتبان:

مثال 11:

Sonnet 55/line12:

That wear this world out to ***the ending doom.*** **(Shakespeare, :104).**

- **بدر توفيق:** يوم القيامة (74:1988).
- **بوديب (شعر):** في ليل دمار نهاياته (143:2010).
- **بوديب (نثر):** دمار النهاية (101:2010).

وأيضا مثال 12:

Sonnet 55/line13:

So till ***the judgment*** that yourself arise, **(Shakespeare, :104).**

- **بدر توفيق:** يوم الدين (74:1988).
- **بوديب (شعر):** يوم يحق الحق وينفخ في الأبواق(143:2010)
- **بوديب (نثر):** يوم القيامة (101:2010).

فهما يترجمان ترجمة تحمل طابعا دينيا إسلاميا خالصا يتناقض تماما مع ما سبقت ترجمته في نفس القصيدة.

حتى وإن كانا ملزمين بالنص الأصل، فلا يجب على المترجمين أن يولّدا التناقض وبالتالي الغموض.

وكان عليهما مثلا، لتفادي الوقوع في هذا الإبهام، أن يترجما عبارة "the sluttish time" ب**"الزمان الذي يكثر فيه الغدر"** وما إلى ذلك كي يتجنبا وصمه بتلك الصفات.

ويتكرر هذا الأمر في عدّة ترجمات منها:

مثال 13:

Sonnet 93/line09:

But heaven in thy creation did decree, **(Shakespeare, :121).**

- **بدر توفيق:** لكن السماء عند خلقها لك شاءت (117:1988).
- **بوديب (شعر):** فقد قضت السموات.... /يوم برتك.(151:2010).
- **بوديب (نثر):** أما أنت فإن السماء حين كونتك / قضت(109:2010).

نلاحظ أنّ كلاّ من المترجمين ترجما حرفيا البيت، مع ملاحظة أنّ بوديب ترجم البيت في سطرين.

يعتقد المتلقي العربي بأن السماء لا تخلق ولا تدبّر الأمر، فالله وحده هو الخالق والمدبر والبارئ، وهما هنا حافظا على العبارة ذات المنحى الديني كما هي، ويجب عليهما في هذه الحال استحداث الأثر المكافئ، إذ أن تكرار مثل هذه الترجمات التي لا تأخذ ردّ فعل القارئ في اللغة المستهدفة بالحسبان يولّد نوعا من الجزع لديه، بسبب العشوائية في اختيار الألفاظ ضمن سياق القصيدة بأكملها. ولكن بمراعاة الخصوصية الثقافية ضمن حدود المقبول.

وحينما تقول بيوض: " ومع أنه من المفروض – لولا اختلاف اللغات والثقافات- أن يكون أسلوب الترجمة الحرفية هو القاعدة الرئيسية في الترجمة ... فإنّ هذ الأسلوب يتواتر على نحو واسع خاصة بين المترجمين المبتدئين أو الذين يترجمون نصوصا لا تحتمل التأويل

كالكتب السماوية أو أمهات الكتب من مؤلفات علمية دقيقة إلى الروائع الأدبية"(بيوض،141:2003)، فيعني هذا أنّ الترجمة الحرفية ملاذ للتصدي لترجمة المؤلفات التي تحتمل التأويل وكذا الخوالد الأدبية العالمية في غاية التعقيد التي قد يؤدي إلى التضليل، نظرا للاختلاف اللغوي والثقافي. ولكن ضمن الحدود اللغوية المتعارف عليها في اللغة المستهدفة.

مثال 14:

Sonnet 127/line12:

Slandering creation with a false esteem, **(Shakespeare, :140).**

- **بدر توفيق**: يشوه إبداع الطبيعة بالقيم الزائفة(153:1988).
- **بوديب (شعر):** وهم دنس الخلق، عار على خالق الحسن فيه(156:2010).
- **بوديب (نثر):** يشينون الخلق بالإجلال الزائف (114:2010).

حافظ بدر توفيق و بوديب في الصيغة النثرية على المعنى المقصود من البيت، إلاّ أنّ بوديب قام بترجمة كلمة "creation" بكلمة "الخلق"، في حين ترجمها بر توفيق بعبارة "إبداع الطبيعة" ، ويبدو في اختياره هذا استرسل من أجل إحداث نغمةٍ، بقصد بناء لغة شعرية يمكن وصفها بالنثر الموسيقي.

أمّا بوديب فقد أضاف عبارة " عار على خالق الحسن فيه "، ولا نفهم فعلا لماذا أضاف هذه العبارة، لأنّ خالق الحسن هو الله، ومنه، فحسبه، يُفهم بأنه أراد القول "عار على الله". وهذا غير مقبول إطلاقا.وقراءتنا لترجمات بوديب للمدونة –وخاصة الصيغة الشعرية- نجد فيها بأنّ الإضافة عنده تضرب أطنابها، يوفّق فيها أحيانا و يزيغ بها في كثير من الأحيان.

ومعروف أنّ جُلّ سونيتات شكسبير، ما عدا السونيتة 146 التي تعتبر مسيحية، تحمل في طياتها وثنيات ترجع في أصولها إلى الحضارة الإغريقية والرومانية وأساطيرها، ومنه إلى ثقافتها التي تأثّرت بها أوربا، ولكن هل للثقافة العربية، والإسلامية خاصّة، أن تتقبل، أو حتّى أن تهضم هذه الوضعية؟ فهناك في عدة مناحي تفريط، وفي أخرى إفراط.

فالواجب على المترجم أن يُبقي على تلك الفكرة الأصلية التي ارتآها الكاتب في اللغة الأصل، وترجمتها كما هي دون إدخال عناصر دينية وثقافية معينة بأخرى تنافيها في الترجمة. فإن كان يترجم نصا عن أساطير اليونان الوثنية، فلماذا يدخل عناصر إسلامية فيها طالما لم يهتم بها في المثال السابق؟

مثال 15:

Sonnet 145/line01:

Those lips that ***Love's own hand*** did make, **(Shakespeare, :149).**

- **بدر توفيق:** تلك الشفاه التي صنعتها يد الحب (171:1988).
- **بوديب (شعر):**وهما من صوغ إله الحب بأنمله الفنانة.(163:2010).
- **بوديب (نثر):** هاتان الشفتان اللتان صاغهما إله الحب بيديه (121:2010).

تميزت ترجمة بدر توفيق آثرت، وإن كانت حرفية في ظاهرها، بالابتعاد عن ترجمة مصطلحات وثنية، ويتعلّق الأمر هنا بكلمة "Love" وجاءت الكلمة بحرف "L" كبيرا (Capital letter)، بما ينفي أي شك بأنها تعني "الحب"، بل تدلّ على اسم علم (proper noun)، والذي يعني إله الحب "كيوبيد"(Cupid) أو "فينوس" (Venus).

نستنتج أنّ ترجمة بوديب – وبمعزل عما سبق من أمثلة- حافظت على روح الأصل الذي يتكلم ضمن إطار الثقافة اليونانية الوثنية، عكس ترجمة بدر توفيق التي خان بها الأصل،بالرغم من شدّة التقيد بالحرفية: فهي بالنهاية لم تنتج ترجمة تعكس الفكرة الأصلية.

مثال 16:

Sonnet 93/line13:

How ***like Eve's apple*** doth thy beauty grow,. **(Shakespeare, :121).**

- **بدر توفيق:** تفاحة حواء (117:1988).
- **بوديب (شعر):** أشبه بالتفاحة بيد حواء(151:2010).
- **بوديب (نثر):** تفاحة حواء (109:2010).

من المتعارف عليه في الأثر أنّ التفاحة ترتبط بآدم، وليس بحواء، وأنها هي من سلمته إياها، لذلك فالمحافظة على الحرفية هنا قد تخلّ بالسياق التاريخي المتعارف عليه.

لذلك فإنّ المترجم ملزم بالمحافظة على الإطار الثقافي والاجتماعي والذي تترجم ضمنه الكلمات.

مثال 17:

Sonnet 126/line01:

O thou my lovely boy who in thy power, **(Shakespeare, :139).**

- **بدر توفيق:** أنت، يا أيها الابن الحبيب (150:1988).

- **بوديب (شعر):** يا فتاي الجميل، لك الله ما أجملك. (155:2010).
- **بوديب (نثر):** آه يا فتاي الجميل. (112:2010).

نلاحظ أنّ بدر توفيق ترجم حرفيا العبارة، لكنّه تفادى الوقوع في حرج التدليل على ميول شكسبير الجنسية وأهوائه، وذلك باختيار ترجمة الكلمة "boy" بكلمة "ابن"، مع أنّ المعروف أنّ الشخصية المقصودة ليست ابن شكسبير، بل شابا جميلا أحبّه، ويمكن الرجوع للسونيتة رقم 20، والتي يتكلم فيها عن ذلك الشاب وبطريقة جنسية واضحة جدّا. وهذا خطأ ناجم عن التهرب في نقل المغزى الثقافي الخاص، والذي قد يثير حفيظة المتلقي .
و بوديب قام بترجمة الكلمة ضمن سياقها الذي قصده شكسبير أي "الفتى الجميل"
وفي المثال التالي، يتبنى كذلك بوديب الحفاظ على الحرفية في ترجمة العبارات الدّالة على ميول شكسبير الخاصة، فيما يتهرب بدر توفيق من ترجمتها، إذ انتقل من ترجمة الملموس إلى المجرد ، ليترك للقارئ المجال للتأويل عبر قراءته الخاصة، وكأنّه يتفادى بذلك النقدَ:

مثال 18:

Sonnet 19/line09:
O carve not with thy hours ***my love's fair brow,*** **(Shakespeare, :86).**

- **بدر توفيق:** جبين **حبي** الرائع (38:1988)
- **بوديب (شعر):** جبين **حبيبي** الجميل (138:2010).
- **بوديب (نثر):** جبين **حبيبي** الجميل (97:2010).

وكذلك **مثال 19:**

Sonnet 65/line14:
That in black ink ***my love*** may still shine bright. **(Shakespeare, :109).**

- **بدر توفيق:** فيبقى **حبي** مشعا.(84:1988).
- **بوديب (شعر):** حبيبي (146:2010).
- **بوديب (نثر):** حبيبي (104:2010).

ترجم بدر توفيق البيت بحرفية، وإن كان قد قام بتأخير الجار والمجرور (في + الحبر الأسود)، وهذا منطقي في اللغة العربية التي لا تبتدئ بحروف الجر،واستخدم بدر توفيق كلمة "حبي"، وهي كلمة عامّة، انطلق فيها من المحسوس إلى المجرد، وهي وإن أطلقت

على الشخص، وهذا معروف في الثقافة العربية، فهي تدل حتّى على المرأة، وهذا ما نراه في أشهر الأشعار والأغاني العربية.أمّا بوديب، فقد اكتفى بترجمة الكلمة " love " إلى حبيبي. ويتكرر هذا الوصف في سونيتة أخرى، ويبقى موقف كلّ من المترجمَيْن على حاله:

مثال 20:

Sonnet 54/line13:

And so of you, beauteous and lovely youth, **(Shakespeare, :103).**

- **بدر توفيق:** أنت...يا ذا الجمال و الشباب المحبب (73:1988).
- **بوديب (شعر):** وكذا أنت يا ساحر المقلتين، الفتي الحبيبب (142:2010).
- **بوديب (نثر):** وكذا شأنك أنت أيها الفتى الجميل الحبيب(100:2010).

ترجم بدر توفيق بإضافة الاسم الموصول المفرد" ذو" الدال على صفة الجمال والشباب، وبهذا تفادى فعلا الوقوع في التوصيف الخاص والمباشر للشاب، وهذا الأسلوب اللغوي يمكن إطلاقه على العموم، ويُقبلُ اجتماعيا. عكس بوديب الذي بترجمته أوصل مقصود شكسبير الذي كان " يتغزّل" به. وفي المثال التالي، فقد أحجم بدر توفيق عن ترجمتها:

مثال 21:

Sonnet 33/line13:

Yet him for this, ***my love*** no whit disdaineth, **(Shakespeare, :93).**

- **بدر توفيق: ...**(52:1988). لم يذكرها إطلاقا
- **بوديب (شعر):** حبيبي (140:2010).
- **بوديب (نثر):** حبيبي (98:2010).

مثال 22:

Sonnet 139/line05:

Tell me ***thou lov'st elsewhere***; but in my sight, **(Shakespeare, :145)**.

- **بوديب (نثر):** تحبين مكانا آخر (118:2010).

نلاحظ حرفية في الترجمة، لدرجة نعتقد أنها ترجمة آلية، وهذا خطأ. فهي تحب شخصا في مكان آخر وليس مكانا آخر. وهذا ما استدركه بالتصرف في ترجمته بالصيغة الشعرية حينما قال:

- **بوديب (شعر):** وقولي بأنّ هواك يعشش في غير هذا المكان.(161:2010).

وهي جيدة، لأنها تترك الأثر عينه لدى قراءتها ومقارنتها بالأصل. والعكس قد حصل في المثال التالي:

مثال 23:

Sonnet 16/line10:
Which this (Time's pencil) or ***my pupil pen*** **(Shakespeare, :84)**

- **بوديب (شعر):** شعري المتتلمذ (136:2010).
- **بوديب (نثر):** قلمي المتتلمذ (95:2010).

فالصيغة الشعرية لبوديب التي تصرف فيها شارحا معنى "pen" والذي يقصد به شعره "الذي يكتبه بقلمه"، أردفه بصفة " المتتلمذ"، أي "المبتدئ" تعطي لمقصد شكسبير وضوحا تامّا.في حين أنّه عندما ترجم حرفيا في الصيغة النثرية، صارت الترجمة محاكاة غير مفهومة بشكل واضح .

مثال 24:

Sonnet 145/lines11/12:
Doth follow night who ***like a fiend***
From heaven to hell is flown away. **(Shakespeare, :149).**

- **بوديب (نثر):** روح شريرة من الجنة للجحيم (120:2010).
- **بدر توفيق:** شيطان يطاح به بعيدا من السماء للجحيم (171:1988).
- **بوديب (شعر):**عفريت شرير يعزل من ملكوت الجنة عزلا.(164:2010).

كل من الترجمتين حرفية صحيحة. لكن استخدام بوديب للمفعول المطلق (**عزلاً**) فيها مبالغة.

مثال 25:

Sonnet 66/line10:
And folly ***(doctor-like)*** controlling skill. **(Shakespeare, :109).**

- **بدر توفيق:** وكأنّه ديكتاتور(85:1988).
- **بوديب (شعر):** كما يحكم ذو الطب عليلا.(146:2010).
- **بوديب (نثر):** كما يتحكم الطبيب المريض (105:2010).

ولكن في العصر الإليزابيثي، كانت كلمة "doctor" تعني "عالم" (Scholar)، وفي القصيدة يقصد شكسبير : مثل الطبيب الذي يمارس سلطته على تلاميذه، ومن هنا تعني كلمة controling " يوجه).

Origin 1275-1325: Middle English, DOCTO(U)R (English-French)---Latin, equivalent to (doct(ére) = to teach.

نستنتج أنّ شكسبير لم يقصد لا الديكتاتور و لا الطبيب، لذلك فإن المترجمين أخطآ لغويا ولكنهما أوصلا المغزى من التشبيه في السونيتة الأصل المتمثل فيما تفعله سلطة الرقيب.

يجب أن نتساءل عن حدود الترجمة الحرفية، خاصة إذا تعلّق الأمر بترجمة الاستعارات، ويجدر التذكير بما ذهب إليه درايدن "Dryden" حيث تكمن أناقة الترجمات في التقيد بحسن التصرف بالمعنى، ومنه "يجب طرح المفهومات الأساسية (للانزياح) و(الاختلاف). لقد خلقت ترجمة العمل الأجنبي نصاً آخر. إن قراءته (التلقي الأول) ضمن الثقافة المستقبِلة تصبح، بالمقارنة مع نص الثقافة المصدر، قراءة فضائية مختلفة (تغير الفضاء الثقافي)، وقراءة زمانية مختلفة (زمن جديد للقراءة، وشروط جديدة للتلقي والتفسير)".(باجو، هنري دانييل، ترجمة غسان السيّد، العدد 92، 75:1997)

إذ أنّ الحرفية في الترجمة الأدبية لا تسلم دائما بل وتقع في العشوائية، وتضيع معها روح النص، فأحيانا تكون ترجمة المعنى الحقيقي باستخدام الاستعارة أكثر تلاؤما، أو في أقصى الحالات يستحسن اللجوء للتفسير .خاصة عندما تولّد الترجمة الحرفية عبارات ينسخها المترجم عن التركيب الأجنبي. وهذا النوع من العبارات لا يقبل إلاّ عندما يستوقف القارئ وتستسيغه أذنه وتوقظ عنده الحس والتساؤلات.

قد يحسب للمترجم حفاظه على الدقة ولكن ليس على حساب مقتضيات اللغة المترجم إليها.

2-3-5-4. النقل اللفظي: (Transference)

وهذا ما يسميه هارفي "Harvey" (05:2000) بمصطلح " transcription"، وداربلني وفيناي بمصطلح "borrowing" وهو ما ندر حصوله عند تحليلنا لترجمات المدونة، لنجد مثالا واحدا فقط.

لكن بيتر نيومارك يشترط أن تكون اللفظة مما لا يترجم إلى اللغة المستهدفة ولا تضمن الترجمة انتقالها حتى يثير انتباه القارئ و يعرفه على ملامح ثقافات الأخر.

مثال 01:

Sonnet 73/line04:

Bare ruined ***choirs***, where late the sweet birds sang. **(Shakespeare, :113).**

- **بدر توفيق:** آلات عزف عارية محطمة (92:1988).
- **بوديب (شعر):** فتغدو أسراب كوراس عارية ومهشمة(147:2010).
- **بوديب (نثر):** كوراس مهشمة عارية(106:2010).

ترجم بدر توفيق بحرفية لم توصل أيّ معنى، وهي أقرب للمحاكاة، أفقدت روح الإبداع.

لقد عمد بوديب (147:2010) إلى إضافة شرح لدوافع استخدامه لهذه الطريقة في الترجمة، قائلا بعجزه في ايجاد مقابل لها في اللغة العربية لعدم وجوده أصلا فيها، ويقول بأنّه لجأ لهذا الحلّ على مقته لاستخدام الكلمات الأجنبية في النصوص العربية وخاصة في الترجمة(106:2010). مع أنّ البحث في قاموس ويبستر يحيلنا إلى هذه الكلمة:

Choir: (also known as choral or chorus), n:

- A group of singers especially in a church
- مجموعة من منشدي الترانيم في الكنيسة.
- The part of church where the singers sit.
- المكان المخصص لهم في الكنيسة.

واللغة العربية لا تخلو من مصطلحات مسيحية أصيلة، ونجد في قاموس أوكسفورد المحيط :

- **Choir , *n*.** 1- جوقة مغنين، كورس،جوقة ترتيل (في كنيسة)

2- مكان جوقة الترتيل [من اللفظة اللاتينية CHORUS= خورس]

وعندما نرجع لسونيتة شكسبير، نفهم بأن الشاعر شبّه الطيور المغردة على الأشجار بمؤدي الترانيم في جوقة بالكنيسة.

ومن هذا التحليل، يبدو جليا أنّ شرح بوديب لم يكن ذا قيمة.

مثال 02:

Sonnet 143/line13:

So will I pray that thou mayst have ***thy Will***, **(Shakespeare, :148).**

- **بدر توفيق:** وِل (169:1988).

ترجم بدر توفيق كلمة "Will" باعتبارها اسما علما يرجع إلى وليام شكسبير، غير أنّ بوديب ترجمها على أساس أنّها اسم عام "common noun"، والتي تعني المراد والإرادة، وهي أيضا تحتمل الصحة، بالنظر كذلك للمثل الإنجليزي:

« A woman will have her will »

- **بوديب (شعر):** وكلّ مرام.(162:2010).
- **بوديب (نثر):** مرامك. (120:2010).

3-3-5-4. الأقلمة:Naturalization

وهذا ما نجده في ترجمة عنوان المدونة، وذلك بإضافة صيغة الجمع لكلمة سونيت (الألف والتاء)، وعلامة التأنيث لها في المفرد(التاء المربوطة).

وهذا الإجراء ضروري، وقد يفيد بشكل كبير في تفادي أي سبب من أسباب اللحن الصرفي والتركيبي:

> *"This procedure succeeds transference and adapts the SL word first to the normal pronunciation, then- to the normal morphology (word-forms) of the TL."*(Newmark, 20:1988)
>
> "يأتي هذا الإجراء بعد التحويل، ويكيف كلمة اللغة الأصل أوّلا مع النطق الطبيعي، وبعدها مع البنية الطبيعية (شكل الكلمة) للغة المترجم إليها."

4-3-5-4. المكافئ الثقافي: Cultural equivalent

مثال 01 :

Sonnet 12/line07:

And summer's green all girded up in sheaves **(Shakespeare, :82)**

- **بدر توفيق:** حنطة الصيف، وقد طوقت جميعها في حزم(28:1988)
- **بوديب (شعر):** اخضرار الصيف مقمطا في حزمات(134:2010)
- **بوديب (نثر):** وأرى خضرة الصيف تغدو قماطا من العشب في رزم يابسات (93:2010).

نلاحظ أن بدر توفيق تلاعب في هذه الترجمة، وقد وُفِّق في ذلك، إذ أنّ الصيف الأخضر في بريطانيا، ليس كذلك في عموم البلاد العربية التي تمتاز بالحر الشديد فاستبدل فكرة "اخضرار الصيف" بما ألفه العربي، الصيف والحنطة، فهو صورة في ذهن العربي لموسم الحصاد وحزم القمح.

في حين أنّ بوديب ترجمها بشكل حرفي، يحدث نوعا من الغرابة في فهمنا للفكرة، وبالتالي ركاكة في الأسلوب.

وهذا ما نراه في السونيتة رقم 18 حيث شبه شكسبير حبيبته بأحد أيام الصيف.

مثال 02:

Sonnet 03/line10:

Calls back ***the lovely April*** of her prime, **(Shakespeare,2010 :77)**

- **بدر توفيق:** الربيع الحبيب(19:1988)
- **بوديب (شعر):** نيسان العمر(133:2010)
- **بوديب (نثر):** نيسان شبابها الجميل(92:2010).

تُستعمل في المغرب العربي كلمة "أفريل". وعموما، من أجل تحقيق قدر أكبر من المقروئية، ما كان على بوديب استعمال ألفاظ تقتصر فقط على استعمال القارئ المشرقي.

لا يقصد شكسبير الشهرَ ، في هذه السونيتة، ، بل يقصد عز الشباب، لذلك كان من الواجب ترجمتها بما تم التعارف عليه في الثقافة العربية ب " ربيع العمر "، وهو اختيار يوصل المعنى ولا يبتعد إطلاقا عن تحقيق الأثر المكافئ.

مثال 03:

Sonnet 55/line13:

So till ***the judgment*** that yourself arise, **(Shakespeare, :104).**

- **بوديب (شعر):** يوم يحق الحق وينفخ في الأبواق(143:2010) **.**

أين ترجم كلمة "judgment " بجملة مأخوذة من الموروث الثقافي الإسلامي، مريدا بذلك تحقيق التكافؤ الدينامي، أي المقابل الطبيعي الذي ألفه القارئ في الثقافة المستقبلة بحسب نيدا، لكنّه أحدث نوعا من التباين بين السجلات اللغوية بين اللغتين العربية والإنجليزية، فالمستوى اللغوي للبيت في السونيتة الأصل لا يحتمل في ترجمته كل هذا الإطناب كي

يعطي لوحة تحمل روحا محلية للنص المترجم، لدرجة أنّ قراءة بعض من ترجمات لبوديب تجعلك تطرح مباشرة السؤال: لماذا ترجمها هكذا؟

لكنّ الغريب أنه بترجمته النثرية حقق المقابل الطبيعي الذي يفهمه العربي دونما تكلف.

- **بوديب (نثر):** يوم القيامة (101:2010)

أمّا بدر توفيق فقد اكتفى بترجمة الكلمة حرفيا تفادى بها أن يوقع القارئ في أي إشكال.

- **بدر توفيق:** يوم الدين (74:1988).

مثال 04:

Sonnet 55/line12:

That wear this world out to ***the ending doom.*** **(Shakespeare, :104).**

- **بدر توفيق:** يوم القيامة (74:1988).
- **بوديب (شعر):** يبلي هذا العالم في ليل دمار نهاياته (143:2010).
- **بوديب (نثر):** التي تبلي العالم حتى دمار النهاية (101:2010).

نلاحظ أنّ بدر توفيق ترجم العبارة بمقابلها الطبيعي في الثقافة العربية:

فكلمة "doom" التي تعني بحسب القاموس المحيط انجليزي-عربي الهلاك والخراب والموت والمصير القاتم، أي أن شكسبير يقصد به نهاية العالم. ومنه فقد استنتج بوديب أنّه يتكلم عن اليوم الآخر.

يتصرف المترجم في ترجمته، لكنه لا يجب أن يسترسل كثيرا فيثير بها حفيظة قارئ الترجمة فيطرح العديد من الأسئلة.

مثال 05:

Sonnet 74/line09:

So then thou hast but ***lost the dregs of life***, **(Shakespeare, :114).**

- **بدر توفيق:** سقط متاع الدنيا (93:1988).
- **بوديب (شعر):** رفات حياتي (148:2010).
- **بوديب (نثر):** رفات الحياة (107:2010).

نبحث في القاموس أحادي اللغة عن معنى عبارة " the dregs of life"، فنجد:

"***Dregs:*** refuse; rubbish; lowest form of human life; anything thrown away—Johnson, 1755.

- أي أنّها تعني الحثالة في أي شيء.

نرجع لترجمة بدر توفيق والذي ترجمها بكلمة " سقط "، أي الحقير من متاع الدنيا، مستعملا من المثل الدارج القائل " لا يملك من حطام الدنيا إلاّ سقط المتاع"، وحتى عبارة " متاع الدنيا" بحسب قاموس المعاني تعني: حطامها أي : ما فيها من مال كثير أو قليل.

ومنه نستنتج أن الترجمة أدت المعنى الأصلي بنفس الدرجة من التصوير الفني الذي رسمه شكسبير.

نلاحظ أنّ استعمال كلمة " رفات " في ترجمة بوديب غريب نوعا ما، لأن الرفات، وهو كلّ ما تكسر و اندقّ وبلي من أشياء ملموسة كعظم أو غيره، لا يرتبط لغويا بلفظ " الحياة " وإن كان قد رسم روح الأسى تلك التي تحدث عنها شكسبير، لكن اللغة المستعملة هنا ركيكة.

مثال 06:

Sonnet 90/line03:

join ***with the spite of fortune,*** make me bow, **(Shakespeare, :121).**

- **بدر توفيق:** فلتتحالف مع الحظ التعس،(114:1988).
- **بوديب (شعر):** صروف الدهر (150:2010).
- **بوديب (نثر):** كن شريكا لنوائب الدهر ضدي، واجعلني أنحني (108:2010).

تعني كلمة "spite" في قاموس أوكسفورد المحيط انجليزي عربي: " الحقد، والضغينة، وحب إيذاء الغير".

استعمل بدر توفيق الصفة والموصوف " الحظ التعس"، فلم يستعمل في ترجمته ألفاظا مقابلة للألفاظ الإنجليزية، واستعاض في ذلك بكلمات مكافئة في اللغة العربية، لكنَّ صورةً بلاغية تنقص هنا: إذ أنّ شكسبير ضمنيا يتحدى الحظ- مصدر النكاية والتشفي حسبه - أمّا ترجمة بدر توفيق تظهر نوعا من الرضا والقبول، وإن على مضض.

أمّا ترجمة بوديب، وخاصة النثرية، تنقل تلك الرمزية البليغة عن الأسى والألم وخوض غمار الحياة بمشقة بالغة باستعمال كلمة "النوائب" و "الصروف"، والتي تعني المصيبة الشديدة وما ينزل بالمرء من كوارث وحوادث.

مثال 07:

Sonnet 141/line01:

In faith I do not love thee with mine eyes, **(Shakespeare, :147)**

- **بوديب (شعر):** الحق الحق أقول.(161:2010).

ترجم بوديب عبارة "In faith" بما يكافئ في الثقافة العربية الإسلامية، في قوله تعالى: (قال فالحق والحق أقول) "سورة ص، الآية 84".

وفي الترجمة تفخيم غرضه إحداث اثر موسيقي لا غير، في حين ترجمها في الصيغة النثرية بكلمة واحدة فقط أدّت هي كذلك المعنى.

وكان بدر توفيق أشد تقيدا فاستعمل (جار + مجرور): ب + صدق، ولم يختلّ المعنى.

- **بوديب (نثر):** بصدق (119:2010).
- **بدر توفيق:** حقا (167:1988).

مثال 08:

Sonnet 130/line13:

And yet ***by heaven*** I think my love as rare, **(Shakespeare, :141).**

- **بدر توفيق:** أقسم بالسماء (156:1988).
- **بوديب (شعر):** أقسم أغلى الأيمان (158:2010).
- **بوديب (نثر):** وحق السماء(116:2010).

تقيد المترجمان بما تمّ التعارف عليه في الموروث العربي، إذ يرتبط الحلف عادة بكلمات وعبارات مثل "أقسم" و "حق". على أنّه لا يتم الحلف بالسماء من وجهة نظر إسلامية، وإن كان هذا موجودا لدى العربي المسيحي. قام بوديب بالترجمة التي أخذت بعين الاعتبار القارئ المسيحي في الصيغة النثرية، أمّا في الصيغة الشعرية، فقد أخذ بخلفية القارئ المسلم.

مثال 09:

Sonnet 146/line11:

Buy ***terms divine*** in selling hours of dross; **(Shakespeare, :149).**

- **بدر توفيق:** اكسبي العهود الخالدة، (172:1988).
- **بوديب (شعر):** وابتاعي ملكوت الله.(164:2010).
- **بوديب (نثر):** واشتري ملكوت الله (122:2010).

لا يختلف النقاد حول السونيتة 146 ، فهي السونيتة المسيحية الوحيدة. ففي حين اتبع بدر توفيق الحرفية في ترجمة العبارة "terms divine"، فإن بدر توفيق ترجمها بما يقابلها ثقافيا في الوسط المسيحي العربي.

مثال 10:

Sonnet 03/line13:

But if thou live ***remembered not to be***, **(Shakespeare,2010 :77)**

- **بدر توفيق:** عشت نسيا منسيا(19:1988)
- **بوديب (شعر)**: فلا ذكر منك ولا أثر(133:2010)
- **بوديب (نثر):** دون أن تخلّف ذكرا(92:2010).

ابتعد كل من المترجمين عن الحرفية في ترجمتهما وتصرّفا، كل بأسلوبه الخاص، بترجمة سَلِسَة تستسيغها الأذن، فنحس بموسيقاها.

ترجم بدر توفيق العبارة بطريقة الاقتباس من القرآن الكريم، إذ تذكرنا بقول مريم عليها السلام: (يا ليتني متّ قبل هذا وكنت نسيا منسيا) "سورة مريم: الأية 23".

كما أطنب بوديب، في الصيغة الشعرية، بإضافة اسم بنفس المعنى، لكنه أحدث نوعا من النغمة عند القراءة.

مثال 11:

Sonnet 33/line08:

Stealing unseen to west ***with this disgrace:*** **(Shakespeare,:93).**

- **بدر توفيق:** مصحوبة بهذا العار(52:1988).
- **بوديب (شعر):** والعار تاج لها و إهاب(140:2010).
- **بوديب (نثر):** يجللها هذا العار(98:2010).

لا تحتاج هذه العبارة فعلا لأي نوع من التكافؤ، فمجرد ترجمة حرفية تفي بالغرض المطلوب وتوصل المعنى، وهذا واضح في ترجمة بدر توفيق، إذ لم يغامر كثيرا في إيجاد مكافئ قد يبتعد به عن معنى البيت في السونيتة الأصل.

لكن بوديب، في بحثه عن إيجاد صورة ثقافية مكافئة، وقع في دائرة التكلف التي جعلت من ترجمته للبيت ضربا من النشاز، فمتى كان العار مقترنا بالإجلال والإهاب و الملك في أية

ثقافة كانت؟ وفي السونيتة 127 يقول : " ثمّ صار الجمال إهابا لهم ودثار؟؟ فمتى وُصفَ الجمال والعار بنفس الوصف؟

مثال 12:

Sonnet 12/line14:

Save breed to brave him, when ***he takes thee hence***. **(Shakespeare, :82)**

- **بدر توفيق: [الزمن]** حين يلبسك الكفن(28:1988).
- **بوديب (شعر):** حينما تطويك ريح المنون(134:2010)
- **بوديب (نثر):** يلبسك الكفن(93:2010).

لم يتقيد أيّ من المترجمين بالحرفية في هذا المثال، إذ قاما بالتصرف، كلّ بأسلوب معين:

إذ قام بدر توفيق بالترجمة باستعمال الاستعارة، فشبّه الزمن بشخص يُلبس الشاب الكفن، أي وافته المنية.

قام كذلك كمال ابوديب بالتصرف، وتذكرنا ترجمته بقصيدة إبراهيم اليازجي "فقدت بنو تقلا":

فقدت بنو تقلا عزيزا قد مضى
عَجِلا كما شاء القضا المحتوم
كالغصن في لبنان قد عصفت به
ريح المنون فخرّ وهو هشيم

مثال 13:

Sonnet 12/line04:

And sable curls all silvered ***o'er with white***: **(Shakespeare, :82)**

- **بوديب (شعر):** يشتعل الشيب فيها(134:2010) .

قام بوديب في هذه الترجمة بمقابلة المعنى في اللغة الإنجليزية بما يكافئه في ثقافة اللغة العربية، إذ استخدم الاستعارة المكنية التي اقتبسها من القرآن الكريم، وتحديدا الآية الكريمة في سورة مريم (قال ربي إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا) " سورة مريم: 04".

لكنه في الصيغة النثرية التزم بالحرفية :

- **بوديب (نثر):** وخازة بيضاء(93:2010).

في حين أن بدر توفيق انتهج الحرفية في ترجمته.

- **بدر توفيق:** الذي فضضه اللون الأبيض بأكمله(28:1988) .

مثال 14:

Sonnet 53/line12:

And you in ***every blessed shape*** we know.**(Shakespeare, :103).**

- **بوديب (شعر):** وكل شكل باركته السماء (142:2010).

نلاحظ بأنّ بوديب في الصيغة الشعرية يحاول التصرف باستحداث نفس المؤثر الصوتي في النص الأصلي الناتج عن طبيعة البحر الأيمبي ذي العشر تفعيلات.

قد يكون اجتهاد المترجم لإعادة إنتاج هذه المؤثرات عند الترجمة مستحيلا، لكنه تصرفٌ على حساب المعنى. وغدا اجتهاد بوديب من خلال إضافة كلمة "السماء" عقيما، إذ أنّ السماء من المخلوقات، وهي لا تبارك أحدا حتى وإن كان هذا الأمر مقبولا من وجهة نظر دينية مسيحية آخذين بعين الاعتبار بلد المنشأ لكمال بوديب – سوريا –أين تتعدد الطوائف، وتألف الأذن سماع هذه العبارة. لكنه لم يأتي على ذكر كلمة "السماء" في الترجمة النثرية، بل اكتفى بترجمة حرفية أوصلت المعنى:

- **بوديب (نثر):** في كل شكل تسربله البركة (100:2010).

الترجمة بلغة أدبية إذن ترجمة واعية، لا تعتمد على الاعتباطية، فهي" بالإضافة إلى كونها لغة ثرية مكثفة إن صح التعبير ومتجددة فهي لغة انتقائية. إن الموضوعات الأدبية كما سبقت الإشارة تخاطب عقل القارئ وعاطفته، وتهدف إلى التأثير في نفسه وشد أحاسيسه وهز مشاعره وإيقاظ فكره بكل ما أمكن من وسائل التعبير وأساليب القول ، لذلك فإن الكاتب هنا يعمد إلى انتقاء الألفاظ والصيغ و التعابير الموحية أو المشيرة بأصواتها وتراكيبها. المتميزة بثرائها المعنوي وجرسها المؤثر ووقعها على أذن القارئ وأحاسيسه."(المعتوق، احمد محمد، العدد 212، 109:1996) الحصيلة اللغوية،

فإن كان هذا هو تعريف **اللغة الأدبية**، فكذلك الحال بالنسبة **للترجمة الأدبية.**

أمّا بدر توفيق فقد ترجم ترجمة تفسيرية، إذ بما أنّ المخاطَـبَ مبارك، فإنـه يتمتـه بكل أشكال النعيم، وهذا تبرير منطقي لهذا الاستعمال:

- **بدر توفيق:** وأنت في كافة أشكال النعيم التي نعرفها(72:1988).

5-3-5-4. المكافئ الوظيفي : (Functional equivalent)

مثال 01:

Sonnet 19/line01:

Devouring Time blunt thou the lion's paws,**(Shakespeare, :86).**

أخـذها شكسـبير مـن عمـل "أوفيـد" (Ovid) بعنـوان "Metamorphoses" أيـن كتـب : "tempus edaxrerum".

ومقتبسة من المثل الشائع في القرن 16 " Time devours all things "

- **بدر توفيق:** الزمن المفترس(38:1988)
- **بوديب (شعر):** الزمن الغول (137:2010).
- **بوديب (نثر):** الزمن المفترس (96:2010).

ترجم بوديب العبارة الثقافية بأسلوب حر باستخدام المصطلح الخاص الجديد " الغول"، فشبه الزمن بالغول المفترس.

مثال 02:

Sonnet 19/line05:

Make ***glad and sorry seasons*** as thou fleet'st, **(Shakespeare, :86).**

- **بدر توفيق:** الفصول السعيدة و المؤسفة (38:1988)
- **بوديب (شعر):** موسما للفجيعة كونّ، وكوّن لفيض الهناء (137:2010).
- **بوديب (نثر):** مواسم للغبطة ومواسم للفجيعة (96:2010).

ترجمة بوديب موفقة لأنـه اعتمد فيها على الأثر المكافئ متجاوزا الفكرة الحسية الملموسة للفصول، فشكسبير يقصد بها المراحل التي يمر من خلالها الإنسان من سعادة أو تعاسة. ففكرة " الفصل " كمرحلة من مراحل العمر تشترك فيها عدّة ثقافات في العالم.

في حين نرى بأنّ فكرة "الفصل المؤسف" غير موجودة في الثقافة العربية، وما كان عليه أن ينسخ حرفيا هذه العبارة خاصة أنّ اللغة العربية في المجال الأدبي بحر شاسع واسع.

4-5-3-6. المكافئ الوصفي: (Descriptive equivalent)

مثال 01:

Sonnet 154:

- **<u>بوديب (شعر):</u>** والنوم إله لا تقدر أن تعصاه حتى آلهة أوليمب الباقين(169:2010).

هذا البيت في الصيغة الشعرية لبوديب غير موجود في الأصل: وهو به يشرح كيف أن كيوبيد ينام مثله مثل آلهة أوليمب فهي تنام لأن العربي المسلم قد يتساءل كيف للإله أن ينام؟ لأنّ إله الكون لا ينام، ولا تأخذه سنة ولا نوم.

مثال 02:

Sonnet 19/line02:

And make the earth devour ***<u>her own sweet brood,</u>*** **(Shakespeare, :86).**

- **<u>بوديب (شعر):</u>** واجعل الأرض تفترس الكائنات التي أنجبتها **<u>كأم ولود</u>** (137:2010).

بوديب في الصيغة الشعرية قام بتصرف، إذ أضاف عبارة "أمّ ولود". ولم يترجم كلمة "sweet": فوصف الأرض بالأم الولود التي تعتبر منبعا للحنان و العطف والحماية في الثقـــافة العربية، وأراد بهذا أن يولد ذلك الإحساس بالتناقض لدى القارئ العربي، إذ كيف بالأم الولود أن تلتهم أولادها، من أجل أن ينقل الأحاسيس باليأس وغدر الزمان التي تفاجئنا من حيث لا نحتسب، وهذا ما عبّر عنه شكسبير في السونيتة الأصل.

4-5-3-7. المترادفات: (Synonymy)

اشترط بيتر نيومارك في اختيار المرادفات في اللغة الهدف أن تكون قريبة من حيث المعنى لكلمة من كلمات اللغة الأصلية في سياق معين حيث **عدم توفر مكافئ دقيق لها**. و يلجأ إليه المترجم عندما لا يجد الترجمة الحرفية للكلمة .

ولكن عند قراءة السونيتات، لا نجد بأن مفردات اللغة العربية الغنية أدبيا، كما سبقت الإشارة إليه، تعجز عن إيجاد مرادفات لتقريب المعنى الأصلي الإنجليزي. فلا يمكن في هذه الحال الحديث عن التعذر المطلق لوجود مكافئ مطابق.

إلاّ أن كمال بوديب أسهب في استعمال كلماتٍ، وأرفقها بمرادفاتها بغرض إثراء الترجمة.

أمثلة:

Sonnet 03/line05:

For where is ***she so fair*** whose uneared womb **(Shakespeare,2010:77)**

- **بوديب (شعر):** غيداء جميلة(132:2010)

Sonnet 03/line13:

But if thou live remembered not to be, **(Shakespeare,2010 :77)**

- **بوديب (شعر):** فلا ذكر منك ولا أثر(132:2010)

sonnet 54/line01

O how much more doth beauty ***beauteous*** seem,

- **بوديب (شعر):** أبهى و أروع (142:2010)

sonnet 54/line02 :

By that ***sweet ornament*** which truth doth give!

- **بوديب (شعر):** زينتها و حلاها (142:2010)

sonnet **54/line03 :**

The rose looks fair, but ***fairer*** we it deem

- **بوديب (شعر):** أحب وأبدع (142:2010)

sonnet **54/line07**

Hang on such thorns, and play as ***wantonly*****,**

- **بوديب (شعر):** في غنج ودلال. (142:2010)

sonnet 54/line09

But for their ***virtue*** only is their show,

- **بوديب (شعر):** ميزتها و فضيلتها (103:2010)

sonnet 64/line04:

And brass eternal slave ***<u>to mortal rage</u>***. **(Shakespeare, :108).**

- **بوديب (شعر):** جموح الناس وأهوائهم.(144:2010).

Sonnet 71/line01:

<u>No longer mourn</u> for me when I am dead, **(Shakespeare, :112).**

- **بوديب (شعر):** لا تبك علي ولا تدخل من أجلي طقس حداد حين أموت و لا تندبني.(146:2010).
- **بوديب (نثر):** لا تنح علي وتعلن الحداد (104:2010).

4-5-3-8. التوسيع و الإنقاص: (Reduction and expansion)

لا يوجد فعلا إنقاص يخلّ بالمعنى في كلّ من الترجمات، وبخاصة الكلمات المفاتيح، التي تشكل أساسا لفهم القصيدة، إلاّ أن الإضافات موجودة في كل من الترجمات الثلاث، وتحديدا في ترجمة بوديب بالصيغة الشعرية، لدرجة الإطناب:

مثال 01:

Sonnet 74/line05:

When ***<u>thou reviewest this</u>***, thou dost review, **(Shakespeare, :113).**

- **<u>بدر توفيق</u>:** هذه القصيدة (93:1988).
- **<u>بوديب (شعر):</u>** لتقرأها (148:2010).
- **<u>بوديب (نثر):</u>** لتعيد قراءة **هذه <القصيدة>** (106:2010).

أضاف كل من المترجمين كلمة " القصيدة" و ذلك لتوضيح من تعود إليه كلمة "this"، فأرادا به الشرح، ووُفّقا في هذه الإضافة.

مثال 02:

Sonnet 01/line04:

His tender heir might bear his memory: **(Shakespeare, :82)**

<u>بوديب (شعر):</u> " وذلك خير مال":

يبدو أنّه مكافئ من القراءة الأولى، بالرجوع للحديث الشريف: وذلك خير مال.

ولكن بالرجوع إلى القصيدة الأصل، لا نجد لها أثرا إطلاقا. و يبدو أنّ الغرض فقط هو إحداث أثر صوتي بإنشاء التقفية لا غير، مما يجعله يخرج عن السياق في النص الأصل و لا يمكن بأي حال إدراجها ضمن الشرح فقط. فالإضافة من أجل تحقيق الوزن.

مثال 03:

Sonnet 12/line13:
And nothing 'gainst ***Time's scythe*** can make defence **(Shakespeare, :82)**

- **بوديب (شعر):** مناجل هذا الزمن الخؤون(134:2010)

قام بوديب بإضافة يبدو أنها غير مفيدة، لأن الفكرة مفهومة دون اللجوء إلى إضافة صفة الخيانة على الزمن.

مثال 04:

Sonnet 106/line06:
Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow, **(Shakespeare, :129).**

- **بوديب (شعر):** لأحلى الشفاه وأبهى الجباه ,أروع ما في العيون جمالا.
  وللقدمين وللراحتين وللخصر والصدر والقامة الفارعة(153:2010)

لا وجود في السونيتة أي ذكر للكلمات "الخصر – الصدر – القامة الفارعة".
وتلك الصفات " أحلى – أبهى – أروع" ، كذلك ليس لها وجود.

وبهذه الترجمة، أوجد بوديب لنفسه حرية مطلقة في التصرف، ومنه نتساءل عن حدود التصرف كذلك، كما طُرِح الأمر نفسه عن الحرفية.

مثال 05:

Sonnet 127/04 :
And beauty slandered with a ***bastard shame***, **(Shakespeare,: 140).**

- **بوديب (شعر):**غير أن الجمال غدا زائفا، لم يعد طاهرا ونقي الخصال (155:2010).

تعتبر الجملة كلها إضافة غير موجودة في الأصل، بل أضافها ليحقق التقفية في القصيدة المترجمة.

وفي الصيغة النثرية، أضاف كلمة " الزندقة"، والتي لا علاقة لها إطلاقا بمضمون السونيتة، فهو يتكلم عن الجمال البراق والزائف، ولا يذكر البتة موضوع الكفر والزندقة:

- **بوديب (نثر):** و الجمال صار يوصم بعار **الزندقة**. (114:2010).

4-5-3-9. إعادة السبك: (Paraphrase)

والذي نجده عند بوديب إذ أعاد الصياغة بألفاظ أخرى، فأحدثت عموما نثرا موسيقيا. ولا يمكن إدراجه ضمن الترجمة بالشعر كإستراتيجية تكلم عنها لوفيفر، إذ لا وجود للتفعيلة العربية المقابلة، مع المحافظة على المعنى أحيانا، وبالخروج أحيانا كثيرة عن المعنى.

مثال 01:

Sonnet 71/line01:

No longer mourn for me when I am dead, **(Shakespeare, :112).**

- **بوديب (شعر):** لا تبك علي ولا تدخل من أجلي طقس حداد حين أموت و لا تندبني.(146:2010).

أعاد الفكرة مرتين أخريين بإضافة عبارة " دخل طقس حداد"، وكذلك " ندب" من باب الإفاضة و الشرح لمعنى الحزن، لكن بيتر نيومارك يتصوّر هذا الإجراء و يرتئيه عندما يكون النص رديئا، وهذا ما لا ينطبق على السونيتات التي تعتبر من الآثار الأدبية الخالدة.

لذلك، فإنّ هذا الإجراء غير ضروري هنا. وينطبق هذا الاستنتاج على إجراء التعويض (Compensation) الذي يلجأ إليه المترجم عند حصول ضياع في المعنى أو التأثير الصوتي أو المجاز من جزء في الجملة فيعوض في جزء أخر من نفس الجملة أو في جملة مجاورة، إذ قد اجتهد بوديب في إعادة نفس التأثير الصوتي، فقد أثمرت محاولاته، ولكن بشكل نسبي.

4-5-3-10. التحويل : (Transposition)

ولقد أطلق عليها كاتفورد مصطلح " shift" و فيناي و داربلني " transposition"

“A 'shift' (Catford's term) or 'transposition' (Vinay and Darbelnet” (Newmark, peter, 1982:85).

مثال 01:

Sonnet 19/line01:

Devouring Time blunt thou the lion's paws,**(Shakespeare, :86).**

- **بدر توفيق:** الزمن المفترس، يثلم براثن السد(38:1988)
- **بوديب (شعر):** ثلّم براثن أقوى الأسود(137:2010).
- **بوديب (نثر):** أنت أيها الزمن المفترس، اكهم براثن الأسد (96:2010).

نلاحظ تغييرا في زمن الفعل: إذ استعمل بوديب فعلي الأمر، في كل من الصيغة الشعرية والنثرية، ومنه فإنّ بوديب: أوصل فكرة التحدي والقبول به من قِبَل شكسبير.

وكان الاختيار فاصلا، فترجمة بدر توفيق تتكلم عن الأمر نفسه، لكن من باب الحديث عن المسلمات والحقائق الكونية، لكن متابعة القراءة تظهر مشكلة في البيت السابع حينما يقول: " لكني أمنعك "، وهذا إبهام وغموض، إذ قد يُفهم بأنه يتحدث مع الشخص المخاطب المشار إليه بالضمير " أنت "، مما أبعده عن الموضوع.

على العموم، لا توجد في كل من الترجمات أمثلة كثيرة عن " التحويل "، إذ أنّ بيتر نيومارك يتحدث فيها هذا الشأن عما اصطلح على تسميته " gap" أي عند حدوث " فجوة " تنمّ عن عجز عن إيجاد مكافئ قاعدي في اللغة المترجم إليها، ويستحيل أن توصف اللغة العربية بالعجز " أدبيا".

مثال 02:

Sonnet 74/line01:

But be contented when that fell arrest, **(Shakespeare, :113).**

- **بدر توفيق:** كن راضيا (93:1988).
- **بوديب (شعر):** لكن لا تأس (148:2010).

استعمل بوديب النفي ب(لا+ تأس) ، فالدعوة لعدم الأسى هو التسليم والرضا. وهي ترجمة موفقة لم تُخِلّ بالمعنى المراد.

11-3-5-4. الإقلاب: (Modulation)

مثال 01:

Sonnet 16/line04:

With means more blessed than ***my barren rhyme?*** **(Shakespeare, :84)**

- **بدر توفيق:** شعري العقيم (32:1988).
- **بوديب (شعر):** لأشعاري العاقر (136:2010).
- **بوديب (نثر):** قوافي العقيمة (95:2010).

تعني كلمة "rhyme" القافية، فانتقل بدر توفيق من الخاص إلى العام، و بوديب من المفرد إلى الجمع. أمّا بوديب ترجم كلمة " barren" بالعاقر، منطلقا من المجرد" العقيم" أي الشعر الذي لا طائل من ورائه، إلى المحسوس فترجمها بكلمة "العاقر"، وهي اللفظة التي ترتبط لغويا بالمرأة التي لا يثبت حملها في بطنها. وكلمة "العقيم" تطلق كذلك على غير المرأة فحينما نرجع لقول الله تعالى (وفي عاد إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم) " سورة الذاريات : الآية 41" أي لا تحمل خيرا، و"لا تلقح الشجر"(الطبري، المجلد7، 119:1994) بغبار الطلع ولا تثير السحاب و أحدثت هذه الطرق من الإقلاب نوعا من النثر الموسيقي.

مثال 02:

Sonnet 03/line04:

Thou dost beguile the world, unbless ***some mother***.**(Shakespeare,2010:77)**

- **بدر توفيق:** الأمومة (19:1988)

- **الأمومة (مجرد)** / **(محسوس)** Mother

إذ استعاض في ترجمته لكلمة " mother " بالأمومة، فانتقل من الخاص إلى العام ومن المحسوس إلى المجرد.

مثال 03:

Sonnet 19/line09:

O carve not with thy hours ***my love's fair brow,*** **(Shakespeare, :86).**

- **بوديب (شعر):** جبين حبيبي الجميل (137:2010).
- **بوديب (نثر):** جبين حبيبي الجميل (97:2010).

- حبيبي **(ملموس)** / **(مجرد)** love

ولكن هذا الإقلاب ضروري، لأنّه كما سبق ذكره، فشكسبير يتحدث عن شاب، في حين أنّ بدر توفيق أحجم عن ترجمتها.

مثال 04:

Sonnet 16/line04:

With means more blessed than ***my barren rhyme?*** **(Shakespeare, :84)**

- **بدر توفيق:** شعري العقيم (32:1988)
- **بوديب (نثر):** قوافي العقيمة (95:2010).
- شعري **(كل)** / **(جزء)** rhyme

إذ أن القوافي جزء من الشعر.

تنتمي لغة السونيتات إلى سجل معين وساعد هذا الإجراء في صياغة في قالب عربي متميز.

مثال 05:

Sonnet 65/line04:

Whose action is no stronger than ***a flower?*** **(Shakespeare, :109).**

- **بوديب (شعر):** البرعم اليانع (145:2010).

برعم(جزء) ---- (كل)flower

- مع أنه ترجمها في الصيغة النثرية ب " الزهرة ".

- **بوديب (نثر):** الزهرة(104:2010).

مثال 06:

Sonnet 19/line12:

For beauty's pattern ***to succeeding men.*** **(Shakespeare, :86).**

- **بوديب (شعر):** لأزمنة آتية(137:2010).
- **بوديب (نثر):** للأجيال الآتية (97:2010).
  - أجيال/ أزمنة(مجرد) **----** (محسوس)men

مثال 07:

Sonnet 129/line07:

Past reason hated ***as a swallowed bait,*** **(Shakespeare, :141).**

- **بدر توفيق:** كالسنارة في الحلق (155:1988).

السنارة(كل) **----** (جزء)bait

ترجمة جزء إلى كل: لكنه وقع في خطأ، فلا تكون السنارة في الحلق، بل تُرمى السنارة لتلقف الطعم. وبالنظر لترجمة بوديب، فنجدها صحيحة:

- **بوديب (شعر):** مثل الطعم ابتلعه الحلق (156:2010)
- **بوديب (نثر):** كطعم الصيد تمّ ابتلاعه (115:2010).

مثال 08:

Sonnet 137/line14:

And to this false ***plague*** are they now transferred. **(Shakespeare, :145).**

- **بدر توفيق:** بلاء زائف(163:1988).
- **بوديب (نثر):** الطاعون الزائف (117:2010).

مجرد(كل) ---- (جزء) plague

لا يتحدث شكسبير عن "الطاعون" كمرض وبائي ، بل عن بلية قصر النظر للأشياء وجوهرها.

12-3-5-4. التحليل التركيبي: (Componential analysis)

مثال 01:

Sonnet 64/lines 05/06:

- When I have seen the hungry ocean ***gain***

Advantage on the kingdom of the shore, **(Shakespeare, :108).**

- **بدر توفيق:** يحتال.(83:1988).
- **بوديب (شعر):** يتوسع.(144:2010).
- **بوديب (نثر):** يتوسع (103:2010). .

إذ أنّ كلمة "gain" تعني "كسب" و "ربح" ، وكلمة "advantage" تعني "الامتياز والأولوية والأفضلية"، وترجمتهما بهذه الطريقة لا توصل المعنى الذي أراده شكسبير والمتمثل في التوسع على حساب الأخر.

13-3-5-4. الملاحظات و الإضافات و الشروح :(Notes, additions, glosses)

نلاحظ تكرار هذا الإجراء الذي يهدف إلى تزويد قارئ الترجمة بمعلومات إضافية، ثقافية أو تقنية أو لغوية في ترجمة بوديب سواء النثرية أو الشعرية، وصل عددها إلى أربعة وستين أُدرجت في أسفل الصفحات.

14-3-5-4. الثنائيات: (Couplets)

لقد تكرر دمج الإجراءات من كل ما سبق ذكره تقريبا في كل الترجمات الثلاث للمدونة:

مثال 01:

Sonnet 73/line04:

Bare ruined ***choirs***, where late the sweet birds sang. **(Shakespeare, :113).**

- **بوديب (شعر):**أسراب كوراس (147:2010).

دمج بوديب بين التحويل " transposition" و الملاحظة "note" في أسفل الصفحة لإيصال المعنى وتبرير استعماله للفظ " كوراس" في الترجمة.

4-6- خلاصة الفصل :

وكإجابة على التساؤل المطروح في هذا الفصل (مبحث 4-3): هل يمكن الحكم المبدئي على بدر توفيق بالتقيد بالحرفية، و بوديب بالتصرف، أم أنّ هذا الحكم خاطئ؟ نستنتج بأن كلاّ من المترجمين اختار مزيجا من مجموع ما حدّده لوفيفير من استراتيجيات، فقد اعتمد كمال بوديب أساسا على الإستراتيجية الأولى، إذ في تبنيه لمبدأ التصرف لم يستخدم النظم في ترجمته، أي أنه لم يحاول في عملية الترجمة على نظام العروض العربي المتعارف عليه بل اعتمد بشكل مطلق على " الترجمة الصوتية " لإحداث موسيقى وإيقاع ، مع أننا لاحظنا بأن الترجمة باعتبار نظام العروض العربي ممكنة فعلا مع عدد من المترجمين الذي شهد لهم النقاد بالحصافة.

ونستنتج بأن التصرف لا يعني الحرية المطلقة بالنظر إلى ما تميزت بعض ترجمات بوديب بالخروج عن مراد الشاعر شكسبير، فصار تكلّفٌ غير محمود يصل إلى أن يوصف في بعض الأحايين، لا كلها للأمانة، بالغريب والمبتذل، فكان لزاما إدراجها ضمن الإستراتيجية السابعة لأندريه لوفيفر التي اصطلح على تسميتها ب" interpretation"، وخرج بشكل السونيتة عمّا تمّ التعارف عليه، فلم يتقيد بشكل السونيتة الشكسبيرية وجاءت جمله طويلة لحدّ ينسيك البحث في الجانب الإيقاعي فغدت الأبيات نثرا بحتا، ولا وجود أيضا لاتساق في طول الأبيات المترجمة، سواء في الصورة النثرية أو الشعرية، إذ لا نجد في غالب الأحوال عدد الأبيات الأربعة عشرة، فكان همّه ، وإن امتازت ترجماته بالغنى اللغوي ، فقط إيجاد تناغم صوتي يضمن تقاربا صوتيا مع قافية السونيتات. مع ما يشهد له بالتلاعب بالألفاظ وكثرة الاختيارات لغويا، فليس من السهل بحق المحافظة على إيجاد موسيقى والمحافظة على نغمتها في كامل القصيدة، لكن الثراء اللغوي لا يكفي من دون النظر لمقتضيات الأصل.

كان بدر توفيق أكثر حذرا في ترجمته، فامتازت ترجماته كلها بالتقيد الشديد بالحرفية، أدّت في غالبها المطلوب، وهو الوفاء بالمعنى، لكن في بعض الأحيان وجب الرجوع إلى السونيتة الأصل لفهم أعمق لمقصد الشاعر شكسبير. لكن أحادي اللغة قد يجد فعلا صعوبة في فهم وتقبّل بعض ترجمات بدر توفيق، ومردّ ذلك بكل بساطة اختلاف الثقافتين الإنجليزية والعربية. ويمكن إدراجها ضمن إستراتيجية ترجمة الشعر إلى النثر التي اقترحها لوفيفر.

ويمكن القول بأن ترجمة بدر توفيق لمفيدةٌ جدّا في تذوق اللغة الانجليزية، الأدبية بخاصة، عبر المقابلة بين اللغتين، فكان مباشرا في انتقاء ألفاظه بعيدا عن الغريب منها، ومتجنبا أي نوع من التعقيد في التراكيب اللغوية.

بالحديث عن الإجراءات المتبعة، فإنّ إجراءات بيتر نيومارك قابلة عمليا للتطبيق، وهي ليست بذلك القصور عن الإحاطة بأطر مساعدة للمترجم خلال الترجمة، وحتى بعدها كمراجعة للنتاج النهائي.

وهي في العديد من جوانبها تشترك فيما اقترحه الكاتبان الكنديان داربلني و فيناي، يختلفان فقط في التسمية. إلاّ أنّ الإجراء الذي اقترحه فيناي و داربلني والمتعلق بالإبدال، وإن كان مفيدا، يبدو مقيّدا جدّا للمترجم، خاصة إذا تعلّق الأمر بلغات متباعدة في أصولها، ومعلوم أنّ تلك الإجراءات اقترحت بين الفرنسية والإنجليزية المتقاربتين.

و تراوحت الإجراءات في جلّها بين الترجمة الحرفية ، والتصرف متمثّلا في كل أنواع التكافؤ المقترحة:

<u>الترجمة الحرفية:</u> بحساب مجمل الأمثلة التي تمّت دراستها والمأخوذة من الترجمات الثلاث نجد:

- بدر توفيق: 85%
- بوديب (الصيغة الشعرية): 15 %
- بوديب (الصيغة النثرية): 70%

<u>التصرف:</u> وتشمل كل أنواع التكافؤ والمرادفات، بالنظر لاستخدام بوديب لهذا الإجراء الأخير باعتباره وسيلة لإيجاد التطابق في المقابلة. وكذلك أخذا بعين الاعتبار ترجمة العناوين وكل ما يتعلق بالشكل الفني

- بدر توفيق: 15%،
- بوديب (الصيغة الشعرية): 85 %
- بوديب (الصيغة النثرية): 30%

على أنّه لا يمكن الجزم بالدقة الرياضية التامة لهذه الأرقام، ولكن يمكن مع هذا القول بأنّ هامش الخطأ صغير جدّا.

الخاتمة

الخـــاتمـــــــــة:

أثرنا في هذا البحث النهج العام الواجب على المترجم اتخاذه في ترجمته للنصوص الأدبية عامة، وفي ترجمته للشعر خاصة، والمتعلق بثنائيتي الحرفية والتصرف، وكان هدفنا معرفة أي منهما أضمن في الترجمة بأمانة.

وهذا من خلال دراسة تحليلية مقارنة لترجمات لسونيتات شكسبير التي تعتبر قمّة الإنتاج الأدبي الانجليزي والعالمي على حدّ سواء، لما تحتويه من سياقات تعبيرية وسمات إيحائية يكثر فيها استخدام الصور البيانية والمحسنات البلاغية: على أن شكسبير كان ثوريا في لغته وتعبيراته، ومجددا. وكان النقّاد قد اجمعوا على كونه استخدم سجلات لغوية متباينة تختلف باختلاف شخصيات أعماله ومستوياتهم الثقافية والاجتماعية، فيجمع المؤلَّف الواحد اللغة الراقية والبذيئة الفاضحة معا.

وهنا يأتي دور المترجم الفاصل، إذ يجب عليه أن يحيط بعناصر الاختلاف اللغوي والحضاري وأن يقرر الحلول الممكنة مع ما تقتضيه الضرورات الثقافية والاجتماعية للمتلقي، إذ أنّ المترجم عموما قارئ بالمقام الأوّل ولابد له أن يتخذ موقفا أثناء القراءة، ومن ثمّ الطريقة التي يراها الأمثل في الترجمة.

استنتجنا بأنّ المترجم ملزم بأن يحيط إحاطة تامّة بالعناصر الداخلية والخارجية المصاحبة للقصيدة، فهي ليست مجموعة كلمات أو جمل ، بلى هي كلّ لا يتجزأ.

ومن خلال دراسة الفصل الثالث، رأينا أنّه لا يمكن اللجوء إلى الحدس وتخمين المعنى، فهذا أقرب للذاتية إذ لا وجود لمعايير علمية ثابتة مع الحدس، ولابد للمترجم أن يستحضرمعارفه في مختلف العلوم اللسانية ليدرس النص الشعري ضمن إطاره الاجتماعي والثقافي وفقا لما يعرف باللسانيات الاجتماعية، ولقد رأينا أهمية المجتمع وثقافته وقيمه الحضارية في التأثير على الشاعر، فلكل مجتمع نظرته الخاصة للعالم تختلف طريقة التعبير فيها عن هذا العالم تختلف من مجتمع إلى آخر.

ولأنّنا بصدد ترجمة نص لا كلمات، تبرز أهمية توظيف لسانيات النصوص في الترجمة والمعايير النصية السبعة التي تصورها "دوبوغراند ودرسلر" (Beaugrande and Dressler) التي تحدد الآليات المساعدة على تحقيق النصية في الشكل والمحتوى، فهي تنظر إلى النص كمجموعة من العناصر تعمل جميعها في تكامل لتشكيل ما يسمى بالخطاب، وتحليل المترجم لهذا الخطاب يحدّد بعده الاتصالي.

هذا ولا يمكن أبدا إلغاء عامل الخبرة الشخصية، فالمترجم الضليع قد ينتج نصا يعتبر أكثر إتقانا من الأصل في حدّ ذاته. وكلّما تعدّدت الترجمات، تعدّدت زوايا النظر للعمل المترجم مما يعطي فكرة أوسع للتعامل الصحيح مع المواقف التي تفرضها الترجمة.

رأينا كذلك بأنّ ترجمة الشعر تدخل ضمن تأسيس لعلاقة الانفتاح على الآخر من خلال التأثر والتأثير، والذي رأينا مدى قوته من خلال دراستنا لعلاقة شكسبير بأوروبا وبالعالم العربي في الفصل الثاني كما أنها مرآة تعكس فهمنا عن ذاتنا في محيطها. فإذا كان المترجم العربي في زمان الجاحظ لا يهتم بترجمة شعر الآخر كون شعر العرب أسمى وأرقى ما يمكن أن يكون عليه أيّ من فنون القول الأخرى، لكن التصور المعاصر يرى أن الشعر العربي يقبل الانفتاح على التجارب الشعرية في حركية طبيعية صحية. فبعد أن كان "الشعر العمودي" الخليلي هو الوحيد المعروف عند العرب، إلاّ أنّ الاحتكاك بالآخر أظهر الشعر الحر.

على أنه من الجدير التنبه لمدى تعامل المترجم مع مفهومي التغريب والتقريب: فمن خلال تحليلنا للترجمات، لاحظنا تداخلا في ترجمة المفاهيم التي تخص ثقافة معينة بمفاهيم تخص ثقافة مغايرة: والقصد هنا التعريف بالآخر من خلال الترجمة بما يختزنه في ثقافته، وإن لم توجد عناصر التكافؤ، يمكن اللجوء للشروح والحواشي والتهميش والاقتراض: فلو رجعنا لترجمة "كمال بوديب" لعبارة "holy bower" بعبارة "كعبة لقداسته": مع أنّ المعنى هو "مقام آلهة أوليمب المقدس"، فتبدو المقارنة غريبة بل وغير مستساغة. ولقد رأينا كلاّ من أفكار هنري ميشونيك ولورنس فينوتي التي تصبّ ضمن هذا المنحى، واللذين دعيا إلى الحفاظ على أجنبية النص الأصل، فالنصوص المترجمة هي نصوص من نوع خاص وليست نصوصا محلية، وما على القارئ سوى التفتح على الآثار الأدبية الأجنبية.

ومنه انتقلنا إلى تتبع الطريقة الأمثل التي تحمي النص الأصل من التحريف وتراعي القارئ وردّ فعله عند قراءته للترجمة، وتصارعَ في هذا الشأن قطبان رئيسيان: الحرفية والتصرفّ.
واستدعى منا هذا الأمرُ البحث في الجانب التاريخي ابتداء من شيشرون و هوراس في العالم القديم في الغرب، ليتطور البحث في نظرية الترجمة فيكتسي طابعا تغلب عليه العلمية من أجل إعادة تعريف مفهوم الحرفية والتصرف. وذلك، بالربط بين كل مجالات العلم التي تبحث في اللغة، بعيدا عن الأفكار القديمة التي تفتقر إلى التعريف الدقيق لقضايا لسانية كبرى أثيرت حول المعنى والتكافؤ والأمانة والخيانة
وبعد الدراسة التحليلية المقارنة للترجمات الثلاث في ظل ما طرِحَ حول هذين المفهومين، وضمن الإجراءات التي اقترحها بيتر نيومارك (Peter Newmark)، استنتجنا ما يلي:
تبنى الحرفية دون النظر إلى محاولة إحداث الوزن والقافية بما يوافق أوزان الشعر العربي وإيجاد المكافئ اللغوي العربي الصرف، موفّقة، إذا هي بالنهاية أوصلت المعنى العام، ونقصد هنا بالحرفية إعطاء معنى الألفاظ بحرفيتها مع مراعاة سياقها الذي وردت فيه بلغة تحترم قواعد اللغة الهدف.
كل العناصر الواردة في الشعر مهمة، يجب أن تترجم حتى حروف التعجب (interjection)- وهي في نظرنا كالإيقاع: ناقلة للمعنى- من اجل نقل أحاسيس الشاعر، إذ هي أدوات تبليغ للأحاسيس.
تجنّب حذف ترجمة كل ما يتعلّق بما يراه المترجم مخالفا ثقافيا لبيئته، لأنّ ذلك الأمر سيجني عليه أكثر مما ينصفه: فسلطة اختيار الترجمة تقع على قارئ الشعر المترجم، وهو قبل أن يقرأه يعي تماما أنّه أجنبي، ومن هنا يفترض بالمترجم التعريف بهذا الأجنبي بهويته الحقيقية.
أي الحفاظ على الأصل وإن كانت فيه عيوب، فهذا أسلم من التورط في التصرف: لأن القارئ الثنائي اللغة قد يفهم الفوارق من خلال مقارنته الترجمة بالأصل، ولكن القارئ أحادي اللغة قد يتم تضليله. وهذا لتجاوز التشوهات التي ذكرها أنطوان برمان.
لا يجب أن تكون الحرفية ملتصقة مع ذلك بالأصل، فيكون المترجم كما وصفه درايدن "copier"، إذ لا يمكننا أن ننفي الإبداع، وخاصة في إيجاد المقابلات اللغوية العربية، ما لم تخرج بالمعنى عن دائرة ما أرادته القصيدة الأصل. ومنه، يجب أن نراعي حدود الحرفية في

الترجمة التي قد يهوي بها المترجم إلى المحاكاة بما يتنافى مع الاستعمال العادي للغة المترجم إليها.

والتصرف كذلك محمود، وخاصة إن سما بالعمل المترجم لغويا، على أن يحافظ هذا العمل على المعنى، وألاّ تكونَ إضافاتٌ أو إنقاص بما يحدث الخلل، كما حدث مع ترجمات كمال بوديب التي ذهب بها إلى ابعد ما تحتمل سونيتات شكسبير. ومنه فالتصرف المبالغ فيه يؤدي هو الآخر إلى ارتكاب أخطاء تفضي إلى الابتعاد الكبير عن أسلوب الشعر وشكله عن طريق إضفاء الطابع المحلي العربى أين اعتقد بوديب بأنه يكفيه في ذلك إطراب الأذن عبر إحداث توازن صوتي فأخطأ عندما اعتبر بأن أي كلام موزون هو بالنهاية شعر وأنتج هذا نصا جديد بعيدا عن النص المصدر وقد أجحف في حق السونيتات.

والنتيجة الأهمّ بالنسبة لنا هي أنّ تبني المترجم سواء طريقة الحرفية أو التصرف يشمل منهجا عامّا للانطلاق بالترجمة، ومنه فلا تعارض أبدا بين الحرفية والتصرف، فهاتان الفكرتان لا تقعان في الحقيقة على طرفي نقيض، بالعكس، فهما مكملان:

على أن يكون الاستخدام لأي منهما واعيا، فالترجمات التي قمنا بتحليل نماذج منها وجدناها تزخر بنماذج يُتقيد فيها بالحرفية، وأخرى في نفس الصفحة يعمد فيها نفس المترجم للتصرف.

لاحظنا في الفصل الرابع بأن إجراءات الترجمة التي اقترحها بيتر نيومارك قابلة فعلا للتطبيق، إذ تعطي المترجم آليات تساعده في عمله، وهي تلتقي مع أساليب الترجمة التي اقترحها فيناي و داربلني، في العديد من التعريفات، غير أنّ أسلوب التطويع الذي اقترحه المنظران الكنديان يقيّد من عمل المترجم لأنه أصلا وضع للمقارنة بين لغتين متقاربتين.

الترجمة عمل نقل يتطلب معارف لسانية وأخرى ما وراء- لسانية ولمسة إبداعية، والبحث فيها يقتضي الإلمام بعدة علوم كالتاريخ والأدب المقارن واللسانيات والأدب والمسرح والفنون.

والتطرف في الحرفية والتصرف لا يفيد في النقل الأمين، بل وحده التوفيق بين الاثنين حيث يستعمل كلّ في الموقف المناسب ما يضمن نقلا أمينا.

ملحق I

مسرد المصطلحات الواردة في المدونة

انجليزي – عربي

A	
1. Academia	أهل العلم
2. Academicism	نزعة أكاديمية
3. Accepted Standard Translation	ترجمة معيارية مقبولة
4. Acceptability	المقبولية
5. Act Of Translating	فعل ترجمة
6. Act Of Interpreting	فعل التفسير
7. Adaptation	تطويع
8. Addition	اضافة
9. Adequacy	الملاءمة
10. Aesthetic	جمالي
11. Aesthetics	علم الجمال
12. Allegory	استعارة / مجاز
13. Allusion	اشارة ضمنية / تلميح
14. Analogical	قياسي
15. Analysis	تحليل
16. Anaphora	تكرار
17. Anadiplosis	تكرار ثنائي
18. Antithèse	تناقض و تضاد
19. Apposition	بدل
20. Approximative Equivalence	تكافؤ تقريبي

21. Arbitrariness	اعتباطية
22. Arbitrary	اعتباطي
23. Archaism	كلمة قديمة / لفظة عتيقة أو مهجورة
24. Artistic Translation	الترجمة الفنية
25. Assonance	سجع
26. Authenticity	اعتباطية
B	
27. Blueprint	مخطط تفصيلي
28. Blank Verse	شعر مرسل
29. Borrowing	اقتراض
C	
30. Case Study	دراسة حالة
31. Chiasmus	قلب العبارة
32. Cliché	كليشي: كلام درج على الألسنة
33. Cognitive	ادراكي / مفهومي
34. Cognitive Meaning	المعنى الادراكي
35. Concept	مفهوم / تصور
36. Componential Analysis	تحليل مكونات
37. Comedy	كوميديا / هزل
38. Connector	رابط
39. Connotation	دلالة ضمنية/ إيحاء، تضمين، ظلال المعنى
40. Couplet	ثنائيات
41. Covert Equivalence	التكافؤ الضمني
42. Cultural Characteristics	خصائص ثقافية

43. Cultural Colonialism	الاستعمار الثقافي
44. Creative	مبدع
45. Cultural Diversity	تنوع ثقافي
46. Cultural Endowment	سمات ثقافية
47. Cultural Equivalent	مكافئ ثقافي
48. Cultural Identity	هوية ثقافية
D	
49. Deletion	حذف
50. Descriptive Equivalent	مكافئ وصفي
51. Discourse	خطاب
52. Discourse Analysis	تحليل الخطاب
53. Discourse Terminology	مصطلحات الخطاب
54. Discursive	منطقي
55. Drama	دراما
56. Dramatic	درامي
57. Dramatist/ Playwright	كاتب مسرحي
58. Dramatization/Theatricalization	التصوير بطريقة مسرحية
59. Dynamic Meaning	المعنى الدينامي
60. Dynamic Equivalence	التكافؤ الدينامي
E	
61. Elliptical Simile	تشبيه موجز / ضمني
62. Elizabethan Drama	المسرح الإليزابيثي
63. Emotive Meaning	المعنى العاطفي
64. Enlightenment	التنوير

65. Equivalence	التكافؤ
66. Event	حدث
67. Evocative Meaning	المعنى العاطفي
68. Extended Metaphor	استعارة موسعة
F	
69. Foreignization	التغريب
70. Formal Equivalence	المكافئ الشكلي
71. Functional Equivalent	المكافئ الوظيفي
G	
72. Genres	أجناس / أنواع
73. Gloss	تحشية: الملاحظة الموجودة في الهوامش
H	
74. Hermeneutic	الهرمينوطيقا
75. Hyperbole	الإغراق والغلو
I	
76. Idiom	العبارات الاصطلاحية
77. Imitation	المحاكاة
78. Interlingual Translation	الترجمة داخل اللغة نفسها
L	
79. Label	سمة / طابع / علامة
80. Lexical Element	عنصر معجمي
81. Linguistic	لغوي
82. Linguistic Meaning	المعنى اللغوي
83. Linguistic Level	المستوى اللغوي

84. Literal Translation	الترجمة الحرفية
85. Logical Translation	الترجمة المنطقية
M	
86. Meaning	المعنى
N	
87. Naturalisation	تطبيع / أقلمة /
88. Notes	ملاحظات
P	
89. Paraphrase	إعادة السبك
90. Poem	شعر / قصيدة
91. Personnification	التشخيص: إعطاء صفات إنسانية للأشياء
92. Pure Language	اللغة الصافية
93. Purpose Of Text	القصد من النص
R	
94. Reader / Readership	القارئ / المقروئية
95. Recognized Translation	الترجمة المصدقة
96. Register	المستوى (اللغوي)
97. Referent	المرجع
S	
98. Sl Text / Tl Text	النص الأصل / النص الهدف
99. Signifier	الدال
100. Situational Meaning	المعنى السياقي
101. Story	قصة
102. Strategy	استراتيجية

T	
103. Tragedy	تراجيديا
104. Translatability	قابلية الترجمة
105. Translation Procedures	إجراءات الترجمة
106. Transference	النقل اللفظي
107. Tone	نبرة (الصوت)
108. Transposition	ابدال
U	
109. Unit Of Translation	وحدة الترجمة
W	
110. Word	كلمة / لفظة
111. Writer	كاتب

المصادر و المراجع

قائمة المراجع والمصادر:

المصادر:

- القرآن الكريم

1. Shakespeare, William, (1986), *the sonnets*, Penguin Classics.
2. بوديب، كمال، (2010)، وليم شكسبير سونيتات، نقلها للعربية . كتاب دبي الثقافية ، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدّة، دبي. عدد 32، يناير.
3. توفيق، بدر،(1988)، سونيتات شكسبير الكاملة مع النص الانجليزي، الطبعة الأولى، إدارة الكتاب والمكتبات.

المراجع باللغة العربية:

1. ابن منظور، (2000)، لسان العرب، طبعة جديدة محققة، دار صادر، بيروت، ط 11.
2. إدريس، سهيل(1997)، قاموس المنهل، دار الآداب، بيروت، لبنان.
3. الجاحظ، أبو عثمان (1992)، الحيوان، ط2، ج1، حقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.
4. الأحمر، فيصل، (2010)، الخطاب النقدي لدى عبد المالك مرتاض، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.
5. البكر، بشير، (2013)، خيانة الشعر، بيت الشعر، العدد 8 كانون الثاني/يناير.
6. البعلبكي، منير،(1995)، المورد، قاموس إنكليزي/عربي، دار العلم للملايين، لبنان .
7. الحلاق، محمد راتب، (2012)، مجلة معالم الأدبية.
8. الجرجاني، (بدون تاريخ)، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر.
9. الخلوصي، صفاء ، (1982)، فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق.
10. الراعي، علي، (1979)، المسرح في الوطن العربي،سلسلة عالم المعرفة، الكويت،العدد 25.
11. الزاوي، حسين، (2009)، التأويل والترجمة: مقاربات للآليات الفهم والتفسير، تأليف: مجموعة من المؤلفين، ترجمة وتحقيق: إبراهيم أحمد. الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان.

[12] السيد أحمد، عزت،(2012)، مجلة جامعة دمشق–المجلد 28 - العدد الأول .

[13] العقاد، عباس محمود، (2015)، التعريف بشكسبير، بيت الحكمة سطيف، ط1، الجزائر.

[14] إيفانس، إيغور، (1996)، مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي، ترجمة وتحقيق: زاخر غبريال، الهيئة المصرية العامة، القاهرة.

[15] باسنيت، (2012/2003)، سوزان دراسات الترجمة، ترجمة وتقديم، فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية.

[16] بالنثيا، انخل، (1955)، تاريخ الفكر الأندلسي ، ترجمة وتحقيق حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية.

[17] بنيس، محمد، (1990)، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالا ته، ج1، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

[18] بيوض، إنعام، (2003)، الترجمة الأدبية: مشاكل وحلول، دار الفارابي ANEP، ط1، بيروت، لبنان.

[19] تابليت، علي،(1996)، الترجمة في العصرين العباسي والأموي، مجلة جامعة الجزائر، العدد2.

[20] جمال محمد جابر، (2005)، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق : النص الروائي نموذجاً، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة

[21] خمري، حسين، (2006)، جوهر الترجمة، دار الغرب للنشر والتوزيع.

[22] ديريو، كريستين، (2007)، أسس الترجمة التقنية، ترجمة: هدى مُقَنص، ط 01، المنظمة العربية للترجمة.

[23] سيرخو، ماثياس، (1997)، الحضور العربي في أدب أمريكا اللاتينية، ترجمة رفعت عطفة، مجلة جامعة دمشق، العدد 90 .

[24] شكري، عبد الرحمان، (1994)، دراسات في الشعر العربي، الدار المصرية اللبنانية.

[25] صبولسكي،برنارد،(2010)، علم الإجتماع اللغوي، ترجمة عبد القادر ستقادي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر..

[26] عباسة، محمد، (2012)، الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، ط، 1دار أم الكتاب للنشر والتوزيع.

[27] عبد السلام، بنعبد العالي، (2006)، في الترجمة، المنشورات المزدوجة اللغة – سلسلة المعرفة الفلسفية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.

[28] غروم و بييرو، (2005)، شكسبير، سلسلة، أقدم لك، ترجمة حمدي الجابري، مراجعة و إشراف و تقديم إمام عبد الفتاح إمام المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، مصر.

[29] عناني، محمد، (2000) ، نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.

[30] عناني، محمد ، (1997)، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق ، مكتبة لبنان/الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة.

[31] عناني، محمد، (2000)، فن الترجمة ، الشركة المصرية العالمية للكتاب – لونجمان للنشر، ط5، الجيزة، مصر.

[32] عناني، محمد زكريا،(1980)، الموشحات الأندلسية، سلسلة عالم المعرفة، العدد 31.

[33] قاموس أوكسفورد المحيط انجليزي–عربي(2003)، الطبعة العربية، أكاديميا انترناشينال، لبنان.

[34] كيلاني، قمر، (1997)، بين النوع والتنوع، مجلة دمشق، العدد 92.

[35] لؤلؤة،عبد الواحد، (2010)، الأجناس الأدبية، فيلادلفيا الثقافية، جامعة فيلادلفيا، العدد 06.

[36] محمصاجي، مختار(1993)، لسانيات النصوص، ما هي؟، دفاتر الترجمة، قسم الترجمة، جامعة الجزائر، العدد 1.

[37] محمود، عبد الحليم، (1985)، التفكير في الإسلام، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان.

[38] معجم لونجمان للإنجليزية الحديثة،(2007)، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1.

[39] مونان، جورج، (2002)، علم اللغة والترجمة، ترجمة أحمد زكريا إبراهيم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الجيزة، القاهرة، مصر.

[40] هانز ــ جيورج جادامير،(1997)، تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.

[41] هلال، محمد غنيمي،(1990)، الأدب المقارن، ط، 1دار الثقافة للطباعة و النشر و التوزيع، عمان، الأردن.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Abrams, M. H, (1999), *A Glossary Of Literary Terms*, Seventh Edition, Ohio University.

2. Baldick, Chris, (2001), *The Concise Oxford Dictionary Of Literary Terms*, Oxford University Press, New York.

3. Basil A, Hatim, Jeremy Munday, (2005), *Introducing Translation: An Advanced Resource Book* (Routledge Applied Linguistics), Routledge; New Ed Edition.

4. Bate, Jonathan, (1998). *The Genius Of Shakespeare*. Oxford University Press.

5. Baker, M, (2001), *The Routledge Encyclopedia Of Translation Studies*, London And New York: Routledge,

6. Barber, Ros, (2015), Shakespeare: *The Evidence The Authorship Question Clarified*

7. Bassnett, Susan, (2002), *Translation Studies*, Third Edition, London And New York.

8. Darragi, Rafic, (2001), *The Arab World, The Oxford Companion To Shakespeare*, Edited By Michael Dobson & Stanley Wells, Oxford University Press Inc., New York,

9. Dobson, Michael & Wells, Stanley, (2001), The *Oxford Companion To Shakespeare*, Oxford University Press, New York.

10. Griffiths, Stuart, (2000), *Shakespeare's Language, Keys To Understand It*, Pontcanna Press.

11. Fletcher, Robert Huntington, (2002), *A History Of English Literature*, Blackmask Online.

12. Jakobson, R. (1959/2000) `*On Linguistic Aspects Of Translation'*, In L. Venuti (Ed.).

[13.] Dryden, J., *Preface To Ovid's Epistles'* (1680), R. Schulte And J. Biguenet (Ed), 1992.

[14.] Dryden, J. *Dedication of the Aeneis'* (1697). R. Schulte And J. Biguenet (Ed), 1992.

[15.] Jorgensen, Marianne & Phillips, Louise J., (2002), *Discourse Analysis As Theory And Method*, Sage Publications Ltd.

[16.] Lederer, Marianne, Seleskovitch, Danika, (2001), *Interpréter Pour Traduire*, Didier Erudition, Paris, 4è Edition,

[17.] Long, William, (1909), *English Literature; Its History And Its Significance*, Ginn And Company, Boston, U.S.A.

[18.] Munday, Jeremy, (2001), *Introducing Translation Studies: Theories And Application,* London & New York, Routledge,.

[19.] Newmark, Peter, (1988) *A Textbook Of Translation*. Longman Press.

[20.] Nida, E. A, (1964) *Toward A Science Of Translating,* Leiden: E. J. Brill.

[21.] Nida, E. A. And C. R. Taber, (1969) *The Theory And Practice Of Translation,* Leiden: E. J. Brill.

[22.] Oxford: *Advanced Learner's Dictionary*,(1995), 5th Ed., Oxford, Oxford University Press.

[23.] Price, Diana, (2000), *Shakespeare's Unorthodox Biography: New Evidence Of An Authorship Problem.* Greenwood Press.

[24.] Redouane, Joëlle, (1996), *Encyclopédie De La Traduction,* Office Des Publications Universitaires, Ben Aknoun, Alger.

[25.] Steiner, G. (1975, 3rd Edition 1998) *After Babel: Aspects Of Language And Translation, London,* Oxford And New York: Oxford University Press.

[26.] Venuti, Lawrence,(1998), *The Scandals Of Translation: Towards An Ethics Of Difference*. Routledge, .New York.

[27.] Venuti, Lawrence, (1995), *The Translator's Invisibility: A History Of Translation,* London And New York: Routledge.

[28.] Venuti, Lawrence, (2000), *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge,.

[29.] Vinay, J.P. Et Darbelnet, J, (1983), *Stylistique Comparée Du Français Et De L'anglais,* Didier, Paris.

قواميس وموسوعات إلكترونية:

1- *Oxford online dictionary*
2- *Cambridge online dictionary*
3- *Merriam-Webster*
4- *Encyclopædia britanica*
5- *Wikipedia English*
6- ويكيبيديا العربية

مقالات في مواقع الكترونية:

1) عرض مسرحية "هاملت" ، موقع الإذاعة الجزائرية، 08-01-2015: اطلع عليه: 12-03-2015، 09:00.
http://www.radioalgerie.dz/news/ar/article/20150108/25705.html

2) عرض مسرحية شكسبير باللهجة الجزائرية، جريدة البلاد،14-01-2015: اطلع عليه: 10-03-2015، 19:30.
http://www.elbilad.net/article/detail?id=29089

3) دار الثقافة "ابن رشد" بالجلفة،عرض مسرحية "مكبث" ، جريدة الإخبارية، 13-08-2014:اطلع عليه: 10-03-2015، 08:36.
http://www.elikhbaria.com/ar/permalink/25542.html

4) كوغلان، سين ، دراسة أدبية بجامعة أكسفورد: كاتب آخر شارك شكسبير في كتابة أحد أعماله، بي بي سي، آخر تحديث: الأربعاء، 25 ابريل/ نيسان، 2012، 14:46، اطلع عليه: 22-03-2015، 09:36.
http://www.bbc.com/arabic/artandculture/2012/04/120425_shakespeare_coauther.shtml

5) شكسبير "أهم أيقونة ثقافية" بريطانية في الخارج، 23 أبريل/ نيسان 2014، اطلع عليه: 23 مارس 2015، 14:00.
http://www.bbc.com/arabic/artandculture/2014/04/140423_shakespeare_cultural_icon_abroad

6) Anderson, Hephzibah, how Shakespeare influences the way we speak now, **27 may 2014. seen on 17 march 2015, 10:25 pm**

http://www.bbc.com/culture/story/20140527-say-what-shakespeares-words

7) Reading Shakespeare's language: **14 march 2014. seen on 17 march 2015, 10:00 am**
http://www.web.calstate.edu

8) Elizabethan English and Shakespearean language: >Shakespeare files, **27 may 2014. seen on 17 march 2015, 10:00 pm**
http://www.shanleyworld.com