الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1
كلية الآداب واللغات
قسم الترجمة

رقم التسجيل: .....

الرقم التسلسلي: .....

# ترجمة وجزأرة مسرح موليير

# مسرحية طرطوف أنموذجا

# دراسة سيميائية تداولية

**أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة**

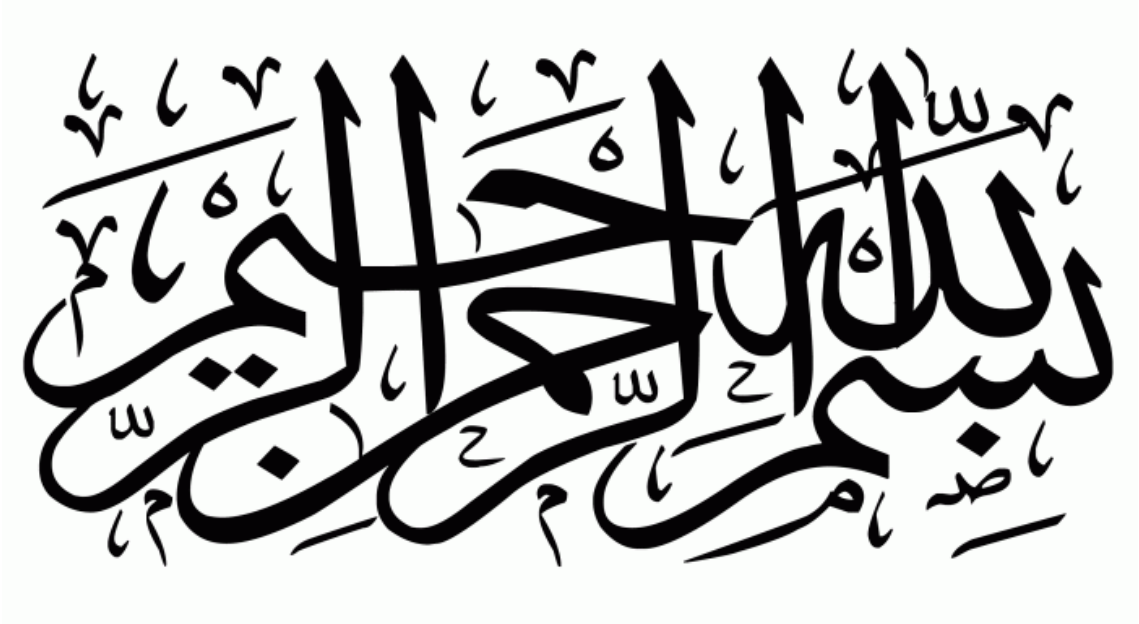
**إعداد:**
**هاجر ذيب**

**إشراف:**
**أ. د/ عمار ويس**

**أعضاء لجنة المناقشة:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| - | أ.د/ حسين خمري | جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة 1 | رئيسا |
| - | أ.د/ عمار ويس | جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة 1 | مشرفا ومقررا |
| - | د. ماجدة شلي | جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة 1 | عضوا مناقشا |
| - | أ.د/ السعيد خضراوي | جامعة الحاج لخضر – باتنة 2 | عضوا مناقشا |
| - | أ.د/ خليل نصر الدين | جامعة أحمد بن بلة – وهران 1 | عضوا مناقشا |
| - | أ.د/ جازية فرقاني | جامعة أحمد بن بلة – وهران 1 | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية: 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

*Je dédie respectueusement et affectueusement*

*ce modeste travail ;*

*À l'Algérie ;*

*À mes chers parents ;*

*À mes deux frères ;*

*À tous mes enseignants ;*

*À tous les dramaturges et théâtralogues ;*

*À tous les traducteurs et traductologues ;*

*Et à tous ceux qui m'aiment.*

*Hadjer.*

***Remerciements***

***Mes remerciements vont à l'Université Badji Mokhtar – Annaba ainsi qu'à l'Université des Frères Mentouri – Constantine 1 dont le soutien du Professeur Ammar OUIS m'a permis de poursuivre mes recherches en France à l'Institut de Recherche en Etudes Théâtrales (IRET – ED267) Paris 3 où j'ai été accueillie et pu travailler dans les meilleures conditions avec une gratitude particulière pour Monsieur Pr. Joseph DANAN qui accepté de superviser le présent travail durant toute la durée de mon stage doctoral de longue durée effectué dans le cadre de la mobilité PROFAS+ Catégorie B.***

# Traduction et Algérianisation du Théâtre de Molière.
# Le Cas de Tartuffe.
# Études Sémiotique et Pragmatique.


***1- Molière. Le Tartuffe ou L'Imposteur. Éditions Librairie Générale Française. Edition 24. France. 2013.***

*2- موليير. طرطوف. ترجمة أنطوان مشاطي رزق الله. دار عبود. بيروت. 1994.*

*3- موليير. طرطوف. ترجمة سعيد بولرقة. إنتاج مسرح قسنطينة الجهوي. موسم 2008-2009.*

« لا بد للباحث في طبيعة هذه الحياة فلسفيا أن يتبين أن الحياة كلها تعتمد على ثلاثة أصول أساسية: نظام، وانسجام، وجمال. وتلك هي حياة الإنسان المفكر العاقل على هذه الأرض. فالنظام يدفعه إلى العمل والإنشاء والإبداع، ثم التصور، والانسجام يجعل لعمله وإبداعه هدفا متجددا، يستجد خلايا حياته كلما قطع في جهده مراحل القوة والنشاط. والجمال هو نتاج الجهد والتعب، يستمتع به في وعي وإدراك وذوق، ويستلذ الجهد والعرق والتضحية من أجل هذه الغاية التي يتطلع إليها في شوق وشغف. وهذه الأصول الثلاثة هي المقومات الثلاثة التي منها جميعها ذلك الإطار الفاتن الرائع الذي ندعوه " الفن ".» (فضلاء، 2009، ص. 34)

---

*« La traduction dit, parfois elle dit peu, parfois elle ne dit rien, bien qu'elle dise tout, oui elle dit tout mais elle ne dit rien, elle dit souvent mais elle dit ce qu'elle ne veut pas dire. Qu'est-ce qu'elle dit ? Elle dit tout mais elle ne dit rien, entre ce qu'elle dit et ne dit pas, il y a toujours un continuum sémiotique voire interprétatif qui s'enchaîne dans l'esprit du traducteur en ouvrant la porte à toute une imagination, c'est simplement le dit et le non-dit. Ceci dit, dire et traduire n'est pas forcément traduire et dire ! ».*

*Hadjer DIB à la BUC – Paris 3 le 09/12/2015, à 18 :37.*

## فهرس المحتويات

الملخصات باللغات الثلاث .....

مقدمة .....

القسم النظري:

الفصل الأول: خلفيات نظرية في ترجمة وجزأرة المسرح

تمهيد .....1

مقاربات نظرية في ترجمة وجزأرة المسرح.....3

1. المقاربة السيميائية .....3

1.1. البعد الترجمي .....8

2.1. البعد الكتابي .....15

3.1. البعد الركحي .....18

4.1. البعد الغائي .....21

2. المقاربة التداولية .....23

1.2. نظرية الصلة في الترجمة .....28

2.2. النظرية الخطابية في الترجمة .....29

3.2. نظرية السرد في الترجمة .....31

3. المقاربة الجزائرية .....34

1.3. النظرية ما بعد الاستعمارية في الترجمة .....39

2.3. النظرية الغربية للترجمة .....41

3.3. نظرية التلاعب في الترجمة.....42

خاتمة الفصل .....45

الفصل الثاني: المسرح والترجمة

التمهيد .....47

1. في المسرح .....48

1.1. تاريخ المسرح .....53

2.1. خصوصيات المسرح .....61

3.1. المسرح بين النص والعرض .....62

2. الترجمة بين المكتوب والمنطوق .....64

3. المسرح والترجمة: الكاتب المسرحي والمخرج والمترجم .....69

1.3. بروفيل الكاتب المسرحي .....77

2.3. بروفيل المخرج المسرحي .....77

3.3. بروفيل المقتبس المسرحي .....78

4.3. بروفيل المترجم المسرحي .....78

خاتمة الفصل .....79

الفصل الثالث: موليير في الجزائر

التمهيد.....80

1. المسرح الجزائري ما بعد الاستعمار.....81

2. موليير مصدر إلهام المسرحيين الجزائريين .....89

3. ترجمة موليير: بين المشافهة والمثاقفة .....92

3. 1. المشافهة .....96

3. 2. المثاقفة .....100

4. في ترجمة الضحك .....107

4. 1. الصعوبات والإشكالات .....118

2.4. الحلول المقترحة .....120

خاتمة الفصل .....124

القسم التطبيقي

الفصل الرابع: طرطوف بين الترجمة والجزأرة

التمهيد .....127

1. منهجية التحليل .....129

1.1. الأنموذج الرياضي .....130

2.1. الأنموذج السيميائي- التداولي .....131

3.1. الأنموذج الأنثروبولوجي .....133

2. بنية مسرحية لطرطوف الأصل .....135

1.2. الخلفية التاريخية لمسرحية طرطوف لموليير .....137

2.2. أحداث المسرحية .....140

3.2. شخوص المسرحية .....141

4.2. الفصول والمشاهد .....146

3. قراءة في طرطوف النسخة المعربة .....155

3. 1. المستوى السطحي .....155

3. 2. المستوى العميق .....163

4. قراءة في طرطوف النسخة المجزأرة .....165

4. 1. المستوى السطحي .....169

4. 2. المستوى العميق .....175

خاتمة الفصل .....184

الفصل الخامس: دراسة سيميائية-تداولية وأنثروبولوجية لترجمة وجزأرة طرطوف

التمهيد .....186

1. دراسة الشكل .....187

1. 1. حجم المسرحيتين .....188

1. 2. التنصيصات .....195

1. 3. الحوارات .....217

1. 4. المؤشرات الزمانية والفضائية .....233

2. دراسة المتن .....259

2. 1. ترجمة مواضع الضحك .....259

2. 2. رمزية شخصية طرطوف في النسختين العربية والجزائرية .....289

2. 3. مواضع الغيرية في النسخة الجزائرية .....306

2. 4. قراءة أنثروبولوجية في ترجمة وجزأرة نهاية مسرحية طرطوف .....313

خاتمة الفصل .....320

خاتمة .....323

قائمة المصادر والمراجع .....327

ملحق .....

## ملخص البحث:

يُؤَّشر هذا البحث إلى أهمية ترك الأثر الضاحك في ترجمة المسرح الذي لا يتوقف فقط على إثارة الانفعالات والعواطف أو التفريغ والتنفيس بل يتعداه إلى إيصال رسالة ما بواسطة أساليب تعبيرية وفرجوية تتباين بين الصمت وتكرار الكلمات والسذاجة يكون الفاعل فيها المتفرج بالدرجة الأولى ثم المترجم الذي يجد نفسه ينقل نصه ذهابا وإيابا بين إرضاء القارئ والمتفرج، وبسبب معاناته الأمرّين، يحاول هذا البحث استعراض إشكالات واستراتيجيات ترجمة وجزأرة مسرح موليير باعتماد المقاربات السيميائية والتداولية والجزائرية من خلال تحليل ومقارنة مسرحية طرطوف المعربة بالمجزأرة، وقد أسفر عن أن عامل الفرجة أساسي في ترجمة وجزأرة المسرح وأن الترجمة على العموم وترجمة المسرح على وجه الخصوص تتأثر بسياق الآخر ومكوناته الإيديولوجية والثقافية والاجتماعية ولكنها لا تُفهم المتلقي ولا تستقبل الأثر إلا إذا تشبتت بمكونات سياقه وخاصة عندما يتعلق الأمر بالضحك.



## الكلمات المفتاحية:

الترجمة – الجزأرة – مسرح موليير – المقاربة الجزائرية – الضحك – الأنموذج الرياضي.

## Résumé :

Notre propos est de souligner l'importance de l'effet risible en traduction théâtrale. Il s'agit habituellement d'un processus d'interaction bi-circulaire entre le spectateur et le traducteur. C'est dans cette perspective que nous avons comparé deux pièces de Tartuffe dont l'une arabisée et l'autre algérianisée. Cette comparaison repose sur l'approche sémio-pragmatique ainsi que l'approche algérianiste. Les résultats ont démontré que la traduction et l'algérianisation sont généralement soumises au paramètre de spectacularisation, notamment au contexte de l'Autre et ses composantes idéologique et socioculturelle.



## Mots-clés :

Traduction – algérianisation – théâtre de Molière – approche algérianiste - risible – modèle mathématique

## Abstract :

The purpose of this study is to emphasize the importance of the laughter effect on theater translation. This is usually a continuous process of interaction between the spectator and the translator. It is in this context that we have compared two plays of Tartuffe, one of them is arabized, and the other is algerianized. It was focused on the semio-pragmatic and algerianist approaches. The results have shown that the translation and algerianization are still subjected to the spectularisation's parameter especially to the context of the Other and its ideological and sociocultural components.

## Keywords:

Translation – algerianization – Molière's theater – laughter – algerianist approach – mathematical model.

# مقـــدمـة

**مقدمة:**

يأتي هذا البحث استجابة للتساؤلات التي لا تزال تطرح في الساحة الترجمية والتطلعات التي نصبو إلى تحقيقها في ترجمة المسرح وكتكملة لمسار بحثنا الذي أنجز في إطار رسالة الماجستير والمعنونة بـ: **ترجمة الأدب المسرحي الهزلي، ترجمة دون جوان لموليير أنموذجا، دراسة لسانية**، ولعل البحث في ترجمة المسرح إلى اللغة العربية يقودنا إلى ضبط آليات الجدل القائم بين أنصار التيار الكلاسيكي في المسرح الذين يمجدون تقنين ضوابط المسارح الأولى الإغريقية والرومانية والأوروبية الكلاسيكية ويستندون إلى التراث المسرحي القديم، وأنصار التيار الطلائعي الذين يقّدسون الحركات التجريبية في المسرح ويؤسسون مدارس مسرحية حديثة تتمرد على التقاليد المسرحية الموروثة خلفا عن سلف بغية تأصيل مسرح جديد.

إن بؤرة الخلاف بينهما تعدّت حدود الفكر الدرامي وباتت تكمن في اللغة: كيف نكتب ونعرض مسرحية للمتلقي العربي؟ هل نكتبها ونعرضها بلغته العربية الفصحى التي يشترك فيها مع جميع الشعوب العربية أو نكتبها ونعرضها بلغته اليومية التي يفهمها عامة الشعب الذي ينتمي إليه كفرد من أفراده؟

إن هذه الأسئلة التي تبدو في جوهرها بديهية إلا أنها مهمة وتفتح بابا آخر للنقاش على مصراعيه، وهو مسألة الترجمة كأداة للتواصل في المسرح. وفعلا، لطالما اعتبرت مسألة وجود التواصل في المسرح أو عدمه من المسائل المثيرة للجدل بين المهتمين به، فإذا كانت الترجمة همزة الوصل بين الحضارات والوسيلة الفاعلة في تحقيق التواصل بين الشعوب وإذا كانت هناك وسائط للتواصل بالترجمة، فماذا عن التواصل بالترجمة المسرحية خاصة إذا انتحى المترجم استراتيجية التصرف؟ وهل اعتماده لهذه الاستراتيجية في الترجمة يحول دون إيصال فكرة الكاتب؟.

**إشكالية البحث:**

في هذا الإطار، واستنادا لبعض التوجهات الفكرية في ترجمة المسرح التي سنعرضها لاحقا في الجانب النظري، وسعيا منا إلى إثراء الساحة الترجمية بالمادة البحثية، تمحورت إشكالية دراستنا حول مجموعة من الإشكالات التي ما تزال تطرح إلى اليوم في مجال الترجمة المسرحية والتي يمكن حصرها في السؤال الآتي:

**ما هي حدود التصرف في ترجمة المسرح من الناحيتين اللغوية والدلالية وإلى أي مدى يمكن للمترجم المسرحي أن يصل بنصه إلى أقصى درجات قبوله ركحيا وذلك بإقحام المتفرج في العملية التواصلية حتى يتسنى له الإسهام في خلق الأثر الدرامي المرجو من النص المسرحي ؟**

بالإضافة إلى أسئلة أخرى تتعلق بمحتوى هذه الدراسة وتندرج ضمن سياق بحثنا تتمثل في ما يلي:

**- ما الفرق بين الترجمة والتصرف في المسرح عامة والجزأرة خاصة ؟**

**- كيف يمكن خلق الأثر الدرامي في الترجمة المسرحية خاصة إذا تعلق الأمر بالأثر الكوميدي (الضحك)؟**

**- ما هي الاستراتيجيات التي يمكن أن ينتحيها المترجم في نقله لأي مسرحية إلى لغة ثانية مع الأخذ بعين الاعتبار القيود خارج اللسانية (قاعة العرض والديكور وشخصيات الممثلين والإضاءة والصوت).**

**الدراسات السابقة:**

قبل الحديث عن إسهامات منظري الترجمة في ما يتعلق بالمسرح وعن التواصل المسرحي عن طريق الترجمة يجدر بنا أن نفهم أولا كلمة تواصل ثم كلمة مسرحية، فالتواصل ليس فقط تبادلا للمعلومات وإنما هو أيضا تأثّر بالآخر و تأثير فيه، أما عن المسرحية فهي كما نعلم عبارة عن نص وتمثيل، وبالتالي فالمرسل في المسرح هو المؤلف والمترجم والمخرج المسرحي والممثلون، إضافة إلى التقنيين والمهندسين وأشخاص آخرين، أما المرسل إليه فهو القارئ أو المتفرج. لذلك اختلف الباحثون حول هذه النقطة تحديدا، فمنهم من نفى تماما وجود التواصل في المسرح لأن شروطه لا تتحقق، مثل مونان Mounin الذي يرى أن التبادل لا يحدث، ويقصد به تبادل الأدوار بين المرسل والمستقبل، ذلك أن المتلقي في المسرح ليس مستقبلا يتحول إلى مرسل

كما في مجال الحوار العادي، لأن الممثل يبقى ممثلا ولا يمكن للمتفرج أن يحل محله، أما عن علاقة المؤلف بالجمهور أو القراء فيرى مونان أنها مجرد نتيجة لقانون المثير/ الاستجابة، مثل تلك العلاقة التي تنشأ بين النص والقارئ وبين الممثل والمتفرج لأن العرض أحيانا يجعل المتفرج يقوم باستجابات وردود أفعال مختلفة، فعملية التواصل حسب **مونان** لا تتحقق إلا بتوفر القصد وهذا العنصر كثيرا ما يفتقده الخطاب المسرحي.

من الباحثين من لا يتفق مع رأي مونان كأوبرسفيلد Ubersfeld صاحبة نظرية التواصل المسرحي التي تخالفه الرأي لأنها تعتبر أن القصد موجود في المسرح فالممثل يرغب في التعبير عن ذاته، كما يرغب أيضا في التعبير عن شيء آخر، أي أن التبليغ لا يتطلب المعرفة، فرغم تعقيد العمل المسرحي نسبيا لارتباطه بالعلائق بين النص والعرض والدراما والعلامات التي تكونهما إلا أنه يخضع إلى قوانين التواصل.

غير أننا نرى أن المسرح بمثابة وسيلة تبليغ وتواصل لأن الكاتب المسرحي لا يفصح عن قصده في كلامه الذي يسنده إلى شخصيات المسرحية وإنما نفهم نحن أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرح بأنه قصدها، أي أن المسرح كما ذكر الدكتور عقيل مهدي في *مجلة ديوان العرب* "*هو إيصال المسكوت عنه* "وكما تقول أوبرسفيلد : "*والمسرح من بين أشكال فنية أخرى، بغزارة وثراء علاماته، وبامتداد وتشعب الأنظمة التي يحدثها، يتجاوز بشكل لا متناه القصدية الأولى في التواصل، فإذا كانت هناك خسارة في المعلومة بالنسبة للمقصد الأصلي، فسيكون هناك ربح غير متوقع ولو أننا تركنا جانبا مسألة الضجيج (أي تلك العلامات اللاإرادية التي تشوش على التواصل) فإنه في كل اتصال يكون جزءا من العلامات اللاإرادية اللاشعورية ... ويكون استقباله ممكنا أو أنه يفرض على المستمع، ففي الحياة اليومية تكون الإيماءات النبرة الصوتية، فلتات اللسان، الكلام الزائد، خطابا يكون في مجمله مسموعا من طرف* المتلقي." (بلخير 2003: 41).

بناء على ذلك، فإن كل هذه الملاحظات تدل على أن التواصل في المسرح قصدي في عمومه وإذا كان كل ما ذكرنا سلفا ينطبق على العرض المسرحي فماذا عن النص المسرحي أي المسرحية التي بقيت في حدود القراءة ولم تتعداها إلى العرض؟ في هذا السياق، سننتقل ببساطة من حالة الملموس إلى حالة المحسوس أو التصور، فالمرسل بكل بساطة هو المؤلف المسرحي أما المتلقي فهو القارئ، والوضع «*هو اللغة التي كتبت بها المسرحية، أما عن المرجع فلا يمكن الحديث عنه*" (بلخير 2003: 41) إذ لا يوجد هناك سياق مادي بين القارئ والمؤلف، وإنما هناك سياق تصوري يأتي انطلاقا من اكتشاف مغزى المسرحية ويتمثل في سياق الحوار الذي يجري بين شخصيات المسرحية المختلفة" وما يدل على ذلك «*هو تلك العلامات اللغوية التي يصف بها المؤلف البيئة التي يجري فيها الحوار*" .(بلخير 2003: 41).

من هنا نستنتج أن التواصل موجود في المسرح ولا يمكن إنكاره، وأكبر دليل على ذلك قصة راعي البقر الأمريكي الذي عندما دخل إلى قاعة العرض المسرحي لأول مرة في حياته سارع بتصويب مسدسه نحو الممثل الذي يؤدي دور الخائن محاولا القضاء عليه.

لكن السؤال المطروح هو: هل يستحيل وجود المسرح دون المتفرج؟

حاول البحث في هذا المجال عدد من المختصين ومنهم **باسنيت** Bassnett في أطروحتها المعنونة بـ: THE ROLE OF THE THEATRE AUDIENCE : A THEORY OF PRODUCTION AND RECEPTION (1988) التي سعت من خلالها إلى الكشف عن دور المتفرج في المعادلة المسرحية وركزت على دراسة فعل الفرجة كظاهرة حضارية، واعتمدت في ذلك على نظرية استجابة القارئ للنص الأدبي reader-response التي بينت من خلالها مدى استجابة المتفرج للعرض المسرحي، ولماذا ينجح العرض المسرحي في زمن معين ويفشل في زمن آخر، كما تطرقت أيضا إلى الأعمال الأدبية المسرحية التي لا تقاس فقط بواسطة الأعمال الأدبية الأخرى بل وأيضا بتجربة القارئ الاجتماعية التي تعد في حد ذاتها إنتاجا أدبيا جديدا وإن كان المتفرج اليوناني في القرن الخامس عشر قبل الميلاد يقوم بتقييم العروض المسرحية حين

انتهائها بمنح جوائز أو بتحية حارة، وهذا ما يثبت حقيقة وجود التلقي المسرحي. فالمتفرج أصبح شرطا أساسيا لكي يتكامل المسرح فنيا فلا يمكن للمسرح أن يكون بدونه، ويستحيل أن يكون أيضا بدون ممثل، إذن فموقعه يوازي موقع الفنان نسبيا، وإذا كان بارت Barthes قد تحدث عن لذة قراءة العمل المسرحي فأوبرسفيلد تحدثت عن لذة متابعة العرض المسرحي من خلال المشاركة ولذة الفهم ولذة الضحك والبكاء ولذة المعرفة ولذة اللعب وغيرها من اللذات الأخرى.

تختلف أوبرسفيلد إلى حد ما في هذه النقطة مع رايس Reiss صاحبة نظرية أنواع النصوص في الترجمة إلا أن رايس عبرت عنها بطريقة مختلفة ومن جانب ترجمي: فهي ترى بأن ترجمة المسرحية تعتمد أساسا على ترجمة النص المسرحي، ولذلك يمكن لنظريات اللسانيات النصية أن تساعد في ذلك لأنها تشترك مع نظرية تحليل الخطاب في تصنيف النصوص حسب وظيفتها للتمكن من فهمها وبالتالي ترجمتها بالتكافؤ وليس بالتطابق par équivalence et non pas par correspondance فهي ترى بأنه يوجد ثلاثة أنواع من النصوص يبرز محور اهتمامها حسب محتواها texte informatif وشكلهاtexte expressif ودعايتها incitatif.

أما ميشونيك Meschonnic فيركز على مسألة الإيقاع le rythme في الترجمة لذلك فهو يرى ضرورة نقل صوت وصمت المسرحية إلى اللغة الثانية كي يصبحا مسموعين" Traduire ces cris et ces silences, c'est les donner à entendre " لأن ترجمة المسرح على حد تعبيره تعني ترجمة المشافهة l'oralité، فالنص يعطي إشارات ويأخذ " Le texte est porteur et porté " بالتالي ليس على الترجمة أن تقول فقط بل أن تفعل أيضا، أو بعبارة أخرى، عليها أن ترسل وأن يرسل إليها تماما مثل النص، هذا يعني بأن الترجمة ليست داخل اللغة بل هي في الخطاب مما يدعونا إلى القول بأن الترجمة المسرحية الناجحة هي تلك التي تؤثر في نفس المتلقي وتصمد وتدوم طويلا رغم أن المسرح على حد تعبير ميشونيك

فن زائل: " Le théâtre est, et se veut, un art de l'éphémère " (ميشونيك 1999 : 226).

يعتبر العنصر التواصلي مهما في ترجمة المسرح ( الرسالة تنتقل من الكاتب إلى المترجم ثم الممثل فالمتفرج) فلكي يكون هناك تواصل في ترجمة المسرح، يجب المحافظة على الرباعية الفاعلة، فإن اختل عنصر ما في هذه العملية التواصلية، اختلت سائر العناصر وتشوهت الرسالة، ولعل أصعب عملية توصيل هي تلك الخاصة بالمترجم، مما يعني أنه مسؤول على نقل الرسالة كاملة ودون تحريف.

إذا كان المؤلف ينطلق من فكر العصر مخالفا أو موافقا له، فالمترجم ليس له الحق في إبداء رأيه، وبالتالي كيف نتحدث عن التصرف في ترجمة المسرح إذا اعتبرنا بأن العنصر الأكثر تقيدا بالنص في هذه الرباعية هو المترجم؟

للإجابة على هذا السؤال يجب الغوص في ذاتية كل مترجم مسرحي، إذ عادة ما يتقيد المترجمون بالنص بمعنى أنهم ينقلونه بإخضاعه المطلق إلى الأصل من خلال المحافظة على فكرته وثقافته والتي ينجم عنها في أغلب الأحيان نوع من الغرابة في الترجمة ونادرا ما يتصرفون، وإذا قاموا بذلك أسرفوا حتى نصبح أمام نص جديد بعيد تماما عن الفكرة الأصلية، وهنا سنتساءل كيف تعمل الترجمة لتكون أمينة وأن لا تخون النص الأصلي وتترك الانطباع نفسه الذي تتركه قراءته خاصة إذا تعلق الأمر بالكوميديا ؟ بعبارة أخرى كيف تجد الترجمة ذاتها بين النص والعرض؟

توضح أغلب الدراسات المسرحية أن هناك علاقة تراتبية بين النص والعرض وهي علاقة استكشاف العقل باستكشاف الفعل، فالمترجم إما سيميل إلى النص ويغوص في أعماقه وفي أدبيته، وإما سيميل إلى المتفرج ويحاول إخراج ترجمته إلى الخشبة ويجسدها من خلال التمثيل والصوت والإثارة والموسيقى والديكور

والملابس والإيماء والإيحاء وغيرها من العناصر الدرامية الأخرى، وبالتالي مهما حاول المترجم أن يكون وسطيا فلن يستطيع لأنه إما سيرجح الكفة لصالح النص أو سيرجحها لصالح العرض.

لذلك تعتبر ترجمة المسرح قضية شائكة منذ الأزل بسبب ثنائية النص والعرض، فإذا ألقينا نظرة على بداياتها وجدناها تعتمد في مجملها على أسلوب التصرف، خاصة تلك الترجمات الموجهة إلى العرض، وذلك راجع إلى عدم توفر حلول أخرى ناجعة فالمهم هو توليد الاستجابة نفسها التي تركتها قراءة الأصل وتوصيل الفكرة والفهم لكن مع كسوتها برداء اجتماعي وثقافي خاص باللغة الهدف. ولعل أصعبها ترجمة الكوميديا لأنها في حد ذاتها غنية بالصور النمطية مما يحتم على المترجم أن يجد مرادفات ثقافية في اللغة المستهدفة. ولذلك عادة ما نجد التصرف الأسلوب المتبع في النصوص القديمة المترجمة، وذلك راجع لعدم توفر حل بديل وسبل أخرى أنجع منه، وبالتالي لكي تنجح ترجمة مسرحية ما يجب أن تكون الترجمة محايدة ودقيقة في قص الأحداث.

**الفرضيات:**

انطلاقا من هذه الإسهامات، نزعم بأن فرضيات الدراسة مقصورة على ثلاث مدارس فكرية في مجال الترجميات واللغويات وهي على التوالي:

– السيميائية: وذلك لأن ترجمة المسرح تهتم بفك شفرة النص المسرحي حتى يصبح قابلا للعرض الركحي داخل مجموعة من أنساق تحيط بمجال العرض تقوم على اعتباطية التلقي، كما أنها تساعد في تفسير علاقات العلامات اللفظية بغيرها وخاصة بتلك غير اللفظية، وقد تبنينا في هذا الطرح النظري إسهامات المدرسة الأوروبية وخاصة بعض أقطابها من أمثال الفرنسيين مونان وقيرو Guiraud والإيطالي إيكو Eco وغيرهم، وتجدر الإشارة في هذا المطلب، أننا لم نركز على دراسة معينة بل ألممنا بمجموعة من الدراسات السيميائية التي تصب في خانة المسرح عامة والترجمة المسرحية خاصة والتي من خلالها استقينا أفكارنا.

– التداولية: التي تسلط الضوء على الجوانب السياقية والتواصلية والتأويلية أي أنها تساعد في الكشف عن العلائق التي تربط المكافئات بمعانيها ودلالاتها داخل سياق الترجمة للكشف على مدى استيعاب الرسالة المسرحية في الترجمة، والتداولية مكملة للسيميائية في الدراسة الترجمية للمسرح لأنها تعنى بالمقصدية التي لا يمكن أن تتحقق إلا بواسطة علامات خارج لسانية تحيط بها، ومن هذا الجانب، اعتمدنا على دراسات كل من قوت Gütt وحاتم Hatim وماسون Mason وباكر Baker لأنها تسهل تحديد التلميحات والمعاني الضمنية في الحوارات المسرحية.

– الجزائرية: التي تقوم على الدراسات الأنثربولوجية التي تعنى برسم الحدود الثقافية والاجتماعية والفكرية للآخر عبر سياقات تاريخية تزامنت مع الإيديولوجيات الاستعمارية مرورا بتلك ما بعد الاستعمارية وصولا إلى ما يسمى حاليا بالإيديولوجيات الفرانكوفونية، وقد استندنا هنا إلى أبحاث كل من روبنسون Robinson وسوشي Suchet وليفيفر Lefèvre، والجدير بالذكر أننا استوحينا هذه التسمية من الكلمة الفرنسية Algérianisme التي تحيل إلى الحركة الأدبية الجزائرية قبل الاستعمار، لتصبح l'approche algérianiste وباللغة العربية المقاربة الجزائرية قياسا على العبارة الفرنسية.

وهذا الاقتصار على هذه المدارس ليس إلا وعيا منا بأهميتها في تسهيل الخروج بمقاربة موازية للترجمة المسرحية وذلك من خلال إسقاط مسلمات أصحاب هذه المدارس على المدونات المسرحية المترجمة والمجزأرة بسبب قلة الأبحاث في الترجمة المسرحية وهو ما دفعنا أساسا إلى اختيار هذا الموضوع نظرا لاهتمامنا وشغفنا بالفن المسرحي وخاصة الكوميديا المولييرية التي لا تهتم بالترفيه عن المتفرج بقدر ما تحمل في طياتها رسائل اجتماعية وفكرية تمس جميع جوانب الحياة وتدرس طباع الناس بطريقة هزلية تجعل متتبعها يندمج ويتفاعل معها بسهولة دون أي عوائق عند حضور عروضها رغم أننا نعيش في وقت يشهد فيه هذا الفن الرابع في الجزائر أزمة في الترجمة تكاد أن تتحول إلى عجز ثقافي يتسبب في ركوده من الناحية الإنتاجية مقارنة بغيرها من الدول الغربية وأيضا بعض الدول العربية كمصر ولبنان.

**منهجية ومنهج البحث:**

على هذا الأساس، اصطنعنا لهذا البحث منهجين: استقرائي وتحليلي وصفي مقارن يغطيان عناصر البحث بحيث يتلاءم ويتوافق تحليلا ونقدا مع المدونة والتي تتمثل في مسرحية طرطوف لموليير مرفقة بترجمة مشاطي إلى اللغة العربية المتوفر نصها في جل المكتبات العربية والتي نشير إليها أحيانا في هذا البحث بالنسخة المعربة وبترجمة بولمرقة إلى العامية الجزائرية التي نشير إليها أحيانا بالنسخة المجزأرة غير أنها ليست متوفرة في المكتبات ولكنها نتاج المسرح الجهوي لقسنطينة لموسم 2009 في إطار النهوض بالثقافة المحلية المسرحية، كما أنها عرضت عدة مرات وعلى مدى فترات متفرقة في بعض المسارح الجهوية الجزائرية.

يساعد هذان المنهجان خاصة في حصر أوجه الشبه والاختلاف في الترجمتين، وذلك بملاحظة الظواهر المرتبطة باستراتيجيات الترجمة سواء من ناحية الشكل أو المتن وجزئيا أو عموما ووصفها وتحليلها ثم الاستنتاج العلمي القائم على التفحص والملاحظة الدقيقة اعتمادا على هذه البيانات والمعطيات.

لذلك قسمنا بحثنا إلى قسمين:

قسم نظري: يحوي ثلاثة فصول تتضمن على التوالي:

خلفية نظرية في ترجمة وجزأرة المسرح، والمسرح والترجمة، وحضور موليير في الجزائر.

وهذا الشق عبارة عن عرض مقتضب لأهم إشكالات الترجمة المسرحية ولكنه تفصيل لاقتراحات توصلنا إليها بعد الملاحظة والدراسة كالأبعاد الأربعة التي يواجهها المترجم المسرحي عند نقله لنصه، إضافة إلى النزعات التي يجب أن تتوفر في شخصه كمترجم.

وقسم تطبيقي: تناولنا فيه دراسة الترجمتين المذكورتين من ناحيتي الشكل والمتن، وقد ركزنا فيه على فكرتنا المتعلقة بإدراج المنطق الرياضي في الترجمة، محاولة منا تفنيد فكرة أن الترجمة لا يمكن أن تكون ثابتة من

الناحية الشكلية، وأنها يجب أن تسهب بأي شكل من الأشكال وإثبات أن الترجمة يمكن أن تتصف بالدقة مثلها مثل باقي العلوم الدقيقة.

وتجدر الإشارة إلى أننا وثَّقنا لبحثنا وفقا لأسلوب جمعية علم النفس الأمريكية، الطبعة السادسة APA (6th Edition)، وقد كان اختيارنا لهذا النظام التوثيقي بهدف تسهيل عملية الاقتباسات المباشرة وغير المباشرة في متن البحث والإحالة إليها بدقة في نهاية البحث من خلال تبويبها وحفظ حقوق الملكية العلمية والفكرية لأصحاب المراجع الموثَّق منها مباشرة، وتلك التي انطلقنا منها قراءةً دون الاقتباس منها ودون الاستعانة بها في متن البحث، فقمنا بإدراجها في قائمة المصادر والمراجع بالفصل بينها من خلال التسمية (المراجع الموثق منها والمراجع المطَّلع عليها في إطار البحث دون اللجوء إليها سواء بصفة مباشرة أم غير مباشرة).

وفي الأخير، نتمنى أن يسهم هذا البحث المتواضع ولو بالقليل في مجال الترجمة المسرحية وأن يفتح باب النقاش على مصراعيه في ما يتعلق باستراتيجيات الترجمة المسرحية على اختلاف أنواعها كالكوميدية والتراجيدية والعبثية نسبة لمسرح العبث والمونودرامية وغيرها من الأنواع الأخرى، وأن يفتح مجال العمل على مسرحيات مترجمة أخرى رغم أنه قد يحتمل الخطأ والصواب، كما لا يسعنا إلا أن نخص بأسمى عبارات الشكر والتقدير الأستاذ الدكتور عمار ويس لما قدمه لنا من جهد ونصائح قيمة يسرت علينا إنجاز هذا البحث.

# الفصل الأول

# خلفيات نظرية في ترجمة وجزأرة المسرح

## الفصل الأول:

## خلفيات نظرية في ترجمة وجزأرة المسرح

### تمهيد:

أظهرت الدراسات الحديثة والجهود الحثيثة في مجال الترجمة تضاربا واضحا في ضبط المصطلحات وصياغة المفاهيم الاصطلاحية بسبب التحولات الكثيرة التي عرفتها الترجمة في مدلولها وماهيتها، انطلاقا من نقل اللغة والفكرة وصولا إلى نقل الخطاب والثقافة، ومرد ذلك الخلاف البين وعمق الهوة بين أنصار الحرفية

وأنصار التصرف[1]، أو مثلما يسميها لادميرال Ladmiral (2004: 15) بالمزدوجة الشهيرة le couple célèbre. وليس من محض الصدفة أن تقوم هذه الدراسات على علاقات ثنائية des relations binaires، ذلك أن الترجمة في حد ذاتها ذهاب وإياب من النص الأصل إلى اللغة الهدف، وهذا بالضبط ما يحدث مع أي مترجم عندما ينقل نصه، إذ يجد نفسه للوهلة الأولى يصول ويجول بين ثنايا النص الأصل ومتن النص الهدف، وعلى هذا النحو، لا تكمن براعته فقط في ضبط وصقل المصطلحات والبحث عن المفردات في اللغة الثانية، بل أيضا في قدرته على التأويل والتعبير حتى يتسنى له إفهام الآخر بيسر وسهولة.

ومن الطبيعي أن يتعثر المترجم في بعض مواضع النص الأصل، ثم يتفاعل مرة ثانية مع أفكار الكاتب ويجد نفسه مرة أخرى يخوض معركة الترجمة الشرسة، لينتهي به المطاف إلى الفوز والنصر رافعا راية التأثير في الآخر، وبذلك يكون قد تخطى حدود الاستحالة وسما بنفسه إلى مراتب الإبداع، ويحدث ذلك معه عندما ينقل أي نص أدبي وخاصة النص المسرحي.

---

[1] وحتى في هذا المقام، شهدت هذه الثنائية المصطلحية تشعبا في تحديد أبعادها الدلالية، فمنهم من ذهب إلى توظيف المبنى والمعنى La forme et le sens أوالتطابق والتكافؤ la correspondance et l'équivalence أو الحرف la lettre et l'esprit أو الأمانة والحرية la Fidélité et la liberté أو الزجاج الشفاف والزجاج الملون les verres transparents et verres colorés مثل مونان (لادميرال 2004: 17) أو الترجمة الحرفية أو المباشرة والترجمة الحرة la traduction directe ou littérale et la traduction oblique (فيني وداربلني Vinay et Darbelnet 1958: 46) أو التكافؤ الشكلي والتكافؤ الدينامي the formal equivalence and the dynamic equivalence (نيدا وتابر Nida and Taber 2003: 159) أو لغة المؤلف الأصل ولغة المجتمع الهدف l'idiolecte et le sociolecte (دوليل Delisle ولي-جانكي Lee-Jahnke وكورمييه Cormier 1999: 43، 75) أو أهل المصدر وأهل الهدف les sourciers et les ciblistes (لادميرال 2014) أو التدجين أو التوطين والتغريب the domestication and the foreignization (فينوتي Venuti 2008: 19، 20) أو الهوية والغيرية L'identité et l'altérité التي لا يفتأ كل من ميشونيك Meschonnic وبرمان Berman عن ترديدها (ميشال Michel وبرايستارBraester ودوتان Dotan 2009: 238) أو الأنا والآخر le soi et l'autre (كاري Carré 2016: 17).

منذ فجر التاريخ، والمسرح لايزال وليد الحركة الإبداعية شكلا ومضمونا، فمن على خشبة المسرح الإغريقي وصولا إلى ركح مسارح شكسبير وموليير إلى غاية المسرح الإلكتروني حاليا، لم يتوقف رجع صدى قهقهات وتصفيقات وتحيات وتصفير الجمهور في قاعات المسارح الكبرى بما فيها قاعات المسارح الصغرى، ولعّل أول ما يلفت الانتباه ويستحق التنويه به في العروض المسرحية بمختلف أنواعها وأشكالها تمازج النص مع العرض، وهذه هي ميزة المسرح في كونه أدبا وفنا، فعلى سبيل المثال، لكي ننقل نصا مسرحيا كلاسيكيا من لغة إلى لغة أخرى، يجب أن نقوم بأخذ هاتين الإشكاليتين وتطويعهما بعين الاعتبار، وذلك بنقل النص المكتوب الأصل من خلال إعادة كتابته في اللغة الهدف، أو بالأحرى إعادة بناء نظاميه الدلالي والبنيوي في اللغة الأخرى مع التوزيع المحكم والتتابعي لمعطيات النص كالحوار، والتنصيص، واتساق فصول المسرحية ومشاهدها، من جهة، ومن جهة أخرى، دراسة الفضاء الخاص بالعرض المسرحي بجعل النص المترجم قابلا للعرض على خشبة المسرح مع مراعاة القيود، والمسافات الزمنية والمكانية للواقع المعاش آنذاك ولذوق المتفرج الحالي.

وفي هذا المقام، طرح منظّرو الترجمة مرارًا وتكرارًا العديد من المسائل ذات الصلة الوثيقة بترجمة المسرح، كسؤالهم هل يجب على المترجم المسرحي أن ينقل حرفيا فحوى النص الأصل أو يقتبس منه؟ للإجابة على هذا السؤال، قد يكون من الأفضل الإشارة إلى أهم الأسس النظرية التي يمكن الاستناد عليها عند قراءة وتحليل الترجمة.

لذلك، ارتأينا أن نقدم في هذا الفصل جملة من المداخل النظرية حول كيفية قراءة وترجمة المسرح، ومختلف الإشكالات المرتبطة بمقبولية السياق المسرحي وبالبعد الزمني للنصوص الكلاسيكية، تقوم في مجملها على المقاربات الثلاث السائدة في ترجمة المسرح وتنحصر في إطار حدود النص المكتوب والعرض المرئي، وقد كان اختيارنا لهذه المقاربات بدافع موضوعي، يتمثل في العلاقات الثنائية القائمة ابتداء من

النص المكتوب الأصل إلى غاية العرض المسرحي المترجم، ويتعلق الأمر هنا بالمقاربة السيميائية، والمقاربة التداولية، ومقاربة أنصار النص الهدف l'approche cibliste، تجدر الإشارة إلى أن المقاربة الأخيرة ونظرا لموضوع البحث ستكون المقاربة الجزائرية l'approche algérianiste التي تخص الجزأرة، ولكن من منظور اجتماعي ثقافي ما بعد استعماري، كما أننّا لن نحاول طرح موقف نظري فقط في هذا الفصل، بل سنحاول تحليل ورسم أهم الخطوط العريضة للمسار المنهجي الذي خطاه أهم روّاد هذه المدارس الثلاث والذي وضع نماذج علمية لأهم الممارسات الاستدلالية.

## مقاربات نظرية في ترجمة وجزأرة المسرح:

### 1. المقاربة السيميائية:

يعمل الباحثون المتأثرون بالمنهج الاستدلالي جاهدين على إيجاد تعريف دقيق للسيميائية أو ما يسمى بالسيميولوجيا في حدود التواصل البشري رغم الفروق الطفيفة بينهما. وفي هذا السياق، يرى قيرو (1977: 05) أن اللغة هي جزء من السيميولوجيا من الناحية العملية، ذلك أن اللغة في حد ذاتها علامة سيميائية اجتماعية، وبالتالي فإن المكونات الداخلية للرسالة هي عبارة عن علامات سيميائية، كما أنه حسب كل من بيرس Peirce، وموريس Morris، وسوسير Saussure، تعنى السيميائية بدراسة العلامة كعملية تقودنا في آخر المطاف إلى التأويل (قيرو 1977: 5-6، أرمنقو Armengaud: 26-27).

وقد أشار قويدر Guidère ( 2011: 58) إلى أن الترجمة تأويل، فيقول في هذا الصدد:

*« Aussi, d'un point de vue sémiotique, toute traduction est envisagée comme une forme d'interprétation qui porte sur des textes ayant un contenu encyclopédique différent et un texte socioculturel particulier. ».*[2]

[2] ومفاده أن: « الترجمة أيضا من الناحية السيميائية، ليست إلا شكلا من أشكال التأويل المتعلق بنصوص ذات محتوى موسوعي مختلف وبنص اجتماعي ثقافي خاص».

والمتأمل في خلفيات هذا القول، يدرك معضلة المترجم أمام وصفه بالخيانة أو الأمانة، لأن التأويل يتطلب تأويلا للعلامات السيميائية (تأويل داخل تأويل)، أي تفكيكها ثم إعادة بنائها، أو مثلما أشار إليه قويدر (2011: 58) بقابلية الترجمة la traductibilité، وتعني ممارسة الترجمة بأي طريقة سواء أكان ذلك نقلا حرفيا أم تفسيرا أو تصرفا أو تلخيصا un synopsis، وقد فرق قويدر (2011: 59) بين المفاهيم الثلاثة لسيميائية النص (العلامة le signe والشيئ l'objet والمؤول l'interprétant) وهي على التوالي:

- التمييز بين النص le texte والمناص le cotexte والسياق le contexte.
- التمييز بين القصة l'histoire والحبكة l'intrigue والخطاب le discours.
- التمييز بين الجنس le genre والنوع le type والأنموذج le prototype.

ولا ريب في أن كل هذه الفروق تميز النص المسرحي، لأنه يجمع بينها جميعا لتطال العرض الذي لا يتأّتى إلاّ بتوفر كم معين من العلامات تحمل مسبقا شفرات تستخدم بالموازاة مع اللغة، ويمكن حصرها كالآتي:

- العلامات اللسانية: وهي علامات الكلام، وعلامات الكتابة كالصوتيات (النغمات)، والنحو (تركيب الجمل المكتوبة أو المنطوقة)، والصرف (مظاهر الكلمات)، والدلالة (المدلولات). (توسان Toussaint 1978 : 16- 24) وهذه هي العلامات التي تتطابق مع النص الأصل للمسرحية سواء أكان مكتوبا أم ملفوظا.
- العلامات غير اللسانية: وهي عامة العلامات خارج اللسانية، كالعلامات المتعلقة بحاسة الشّم (الرائحة والوظيفة الفيزيولوجية)، والعلامات المتعلقة بحاسة الذوق (الطعم)، والعلامات الحسية (الإيماءات)، والعلامات السمعية (الأذن)، والعلامات السمعية البصرية (الأيقونة والصوت). (توسان 1978: 42 – 50).

بالإضافة إلى العلامات الحركية، التي يبدو أن أغلب اللسانيين قد تجاهلوها أو تناسوها، والتي لها علاقة مباشرة بالمسرح. وكل هذه العلامات تحمل في طياتها شفرات يمكن تفكيكها بمجرد وصولها إلى المتفرج لحظة تلقي العلامات، يلخص لنا الرسم التخطيطي الوارد أدناه طريقة انتقال العلامات إلى المتفرج:

**النص ⟵ الشفرة ⟵ الرسالة ⟵ العلامة ⟵ المتفرج**

**رسم تخطيطي رقم 1**

ومن بين هذه الشفرات: الشفرات شبه اللسانية، والشفرات العملية، والشفرات الإبستيمولوجية، والشفرات الاجتماعية، وخاصة تلك المتعلقة بالهوية. (قيرو 1977: 95 – 98).

وكل هذه العلامات والشفرات تتوفر في لغة المسرح، وهذا ما أكدته أبحاث كل من بافيس Pavis وأوبرسفيلد وإلام Elam في أواخر السبعينيات (1970) الذين استلهموا أفكارهم من الدراسات السيميائية، واعتبروا أن اللغة أو التعبير اللغوي للنص المكتوب ليس إلا شفرة من بين الشفرات الأخرى التي لا تقل أهمية عنها، ووجّهوا اهتمامهم نحو العرض وطريقة أدائه على الركح، كما شددّوا على تنوع العلامات التي تحدث خلال العرض المترجم (ريجاتين Regattin 2004: 162)، وفتحوا المجال للمهتمين بترجمة المسرح للاشتغال على هذا التنوع ومن بينهم أرتو Artaud في كتابه Le théâtre et son double إذ يرى بأن المسرح:

*« C'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée.»*: 1981). (60[3]

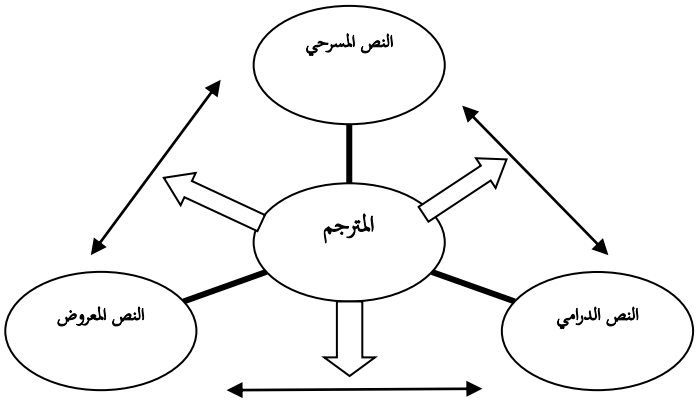
إن هذا القول يحيلنا لا محالة إلى فكرة أن مترجم المسرح هو أمام ثلاثة إشكالات: الإخراج المسرحي، والنص المكتوب، والنص المنطوق، وهو ما يتفق مع تقسيم إلام الذي أشار إليه في كتابه The

[3] ومفاده أن: «العرض على الركح يمثل المسرح أكثر من المسرحية المكتوبة أو المنطوقة».

Semiotics of Theatre and Drama (2003: 190/ 224) فيما يخص النصوص التي يتعامل معها المترجم أو أي رجل مسرح وهي على التوالي:

- النص الدرامي ويقصد به النص المكتوب [4](the dramatic text).
- والنص المعروض (the performance text).
- والنص المسرحي (the theatrical text).

ويوضح لنا الرسم التخطيطي الآتي وضعية المترجم أمام النص المسرحي الأصل:




**رسم تخطيطي رقم 2:**

فالمترجم إذن، **وحسب تحليلنا**، أمام مهمة شاقة ذات أربعة (04) أبعاد تتمثل في:

- البعد الترجمي la dimension traductionnelle.

[4] لا زال بعض الباحثين يخلطون بين مصطلح دراما Drama ومصطلح مسرح Théâtre، رغم أن أرسطو عندما وظف مصطلح الدراما، وظفه بمفهوم كلمة يونانية الأصل تعني الفعل وتعني أيضا المسرحية أو الأداء أي هي «الفن الذي يكون فيه الفعل مادة محورية أصيلة» (أحمد سمير 2016: 13)، وعن استعمالها في اللغات اللاتينية وخاصة الفرنسية والإنجليزية فقد تنوع توظيفها بين التراجيديا والمحاكاة المأساوية والمسرحية والكتابة المسرحية ويتجلى ذلك بوضوح في مفهوم كلمة دراماتورج Dramaturge المركبة من الجذر اللاتيني Drama والتي تعني المؤلف أو الكاتب المسرحي، أما عن كلمة مسرح فتعددت استعمالاتها بين التمعن والتأمل Contemplation نسبة للجذر الأساسي اليوناني Thaw (بيكوش Picoche 2008: 505) والعرض والفن المسرحي والكتابة والمكان الذي تعرض فيه المسرحية وغيرها من المداخل الدلالية الأخرى (أنظر الفصل الثاني: المبحث الأول).

- والبعد الكتابي la dimension graphique.
- والبعد الركحي la dimension scénique.
- والبعد الغائي la dimension finaliste.

وهذا لن يتحقق إلا بمساعدة أشخاص آخرين وهو بالتحديد ما أشارت إليه سنيل-هورنبي Snell-Hornby قائلة نقلا عن ريجاتين (2004: 162):

*«[...] those of us in Vienna working on stage translation agree that the translator should cooperate on a team basis with actors and producers before and during rehearsals; in other words he/she should play an active part in the production concerned.»*[5].

## 1.1. البعد الترجمي:

نقصد بالبعد الترجمي مواجهة المترجم[6] للنص المسرحي الأصل، إذ كثيرا ما سال الحبر حول مسألة فعل الترجمة l'acte de traduire والقائم بفعل الترجمة ألا وهو المترجم le traducteur، وتعد علاقة المترجم بكاتب النص الأصل علاقة ولاء بالكشف عن الفكرة لمتلقي النص الهدف والتي ستدور في سياقه، ولكي

---

[5] ومفاده أن: «أولئك المعنيون بترجمة العرض بفيينا يؤيدون فكرة أن المترجم ينبغي عليه أن يتعاون مع فريق مكون أساسا من ممثلين ومنتجين قبل وخلال البروفات، بعبارة أخرى، على المترجم أن يضطلع بدور فعال في الإنتاج المسرحي».

[6] نقصد بالمترجم في المسرح أي شخص قادر على نقل نص أو فكرة أو رسالة من لغة ما إلى لغة أخرى سواء كان ذلك ترجمة حرفية أو اقتباسا أو تصرفا، فمفهوم مترجم المسرح لا يقتصر فقط على مفهوم المترجم بشكل عام وإنما يقتصر أيضا على مفهوم رجل المسرح سواء كان كاتبا مسرحيا أو مخرجا أو مقتبسا أو رجلا آخر تربطه علاقة مهنية بالمسرح ولا مراء في أن أغلب الترجمات المسرحية الناجحة قام بها متخصصون في المسرح *«وقد ألف المؤلفون وترجم المترجمون كتبا كثيرة في كل موضوعات المسرح على حده "الإخراج والتمثيل، والإضاءة، والديكور، إلخ"، ومن ثم كانت كتبا لا ينتفع بها إلا المتخصص في أي فرع منها، وحتى هذا المتخصص لا يكاد ينتفع بما يجده في كتابه هذا، إلا إذا أقام الصلة بين الفرع الذي يدرسه من فروع الفن المسرحي وسائر هذه الفروع.»* (أحمد سمير 2016: 12).

نفهم كيف تدور أحداث هذه المواجهة بين المترجم والنص المسرحي الأصل يجب أولا أن نفهم كيف تتحقق عملية الترجمة l'opération traduisante:

**ماهية الترجمة:**

لا نريد أن نسهب في تعاريف الكثير من منظري الترجمة التي أثارت حالة من الجدل بين مؤيد ومعارض للتيار الأول والتيار الثاني بدءا من تعريف الترجمة كظاهرة لغوية وصولا إلى الترجمة *كضرورة حضارية*[7] ولكن حسبنا في ذلك أن نعرف الترجمة لغة واصطلاحا:

**أولا: لغة:**

جاء في لسان العرب للمعجمي ابن منظور (1232 ـ 1311) أن الفعل العربي **ترجَم** يعني شرَح وفسَّر، ويرجع أصله إلى اللغة الأكدية التي كان يتحدث بها الآشوريون والبابليون **رجَمُ** بمعنى تحدَّثَ وتكَلَّم، وإذا ما بحثنا عن معنى الفعل العربي **رَجَمَ** في معجم المعاني الجامع وجدنا ما يلي:

**رجَمَ / رجَمَ بـ يَرجُم، رَجْمًا**، فهو **راجِمٌ**، والمفعول **مَرْجومٌ ورَجِيمٌ، رَجَمَهُ:** رَمَاهُ بِالحِجَارَةِ، **رجم بالظنّ:** رمى به، خمَّن.

وهو ما يتفق مع المعنى السائد لفعل الترجمة: **كل ترجمة خائنة** الذي أدرجه اللساني جورج مونان في كتابه *الجميلات الخائنات Les Belles Infidèles* وقبله المقولة الشهيرة التي استخدمها الرومان *Traduttore, traditore* لنعت بعض المترجمين آنذاك الذين، على حد تعبيرهم، تجرأوا ونقلوا الكتاب المقدس (كلام الرّب) إلى لغات أخرى، إضافة إلى ما ورد في سفر التكوين ـ العهد القديم عن أسطورة برج بابل أو جرح برج بابل la blessure babélique مثلما يسميها إيكو التي تتحدث عن خيانة الملك

---

[7] عبارة اقترضناها من عنوان محاضرة فخري لبيب «الترجمة ضرورة حضارية» التي ألقاها ضمن فعاليات مؤتمر الترجمة وتفاعل الثقافات الذي نظم بالقاهرة – مصر على مدار أربعة (04) أيام (من 29 ماي إلى 01 جوان 2008) (أنظر كتاب أشغال الملتقى المعنون بالترجمة وتفاعل الثقافات – حلقة بحثية).

نمرود وقومه للإله مما أثار حفيظة الإله الذي عاقبهم بعد ذلك بتشتيتهم في سائر أنحاء المعمورة حتى أصبحوا يتحدثون عدة لغات بعدما كانوا يتحدثون لغة واحدة ونجم عن هذه الخيانة ما يسمى **بالترجمة** بالإضافة إلى ما ذكره برمان Berman في كتابه La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain (1999: 41) عن مرارة الترجمة، عندما يتألم المترجم، والنص المحروم من معناه، مما يجعلها مستحيلة وخائنة. غير أن هذه الإيديولوجية تتعارض تماما مع ما ورد في القرآن الكريم الذي ينفي ذلك، حيث يخبرنا الله عز وجل بصفة غير مباشرة أن الترجمة هي في حد ذاتها موجودة منذ بداية هذا الكون، وتحديدا في سورة الروم، الآية 22: **وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ.**

**ثانيا: اصطلاحا:**

يجمع العديد من دارسي وممارسي الترجمة على صعوبة تحديد مفهوم اصطلاحي للترجمة في ظل الاتجاهات المتناقضة – مثلما ذكرنا سابقا– الحاصلة بين أنصار التيار الأول الذين يعتبرون أنفسهم موضوعيين عند نقل النص الأصل الذي يعتبرونه أمانة تركها الكاتب لهم ويجب الحفاظ عليها، وأنصار التيار الثاني الذين ينَّصبون أنفسم مخولين بنقل الأصل الذي يعتبرونه ملكية خاصة ورثوها عن الكاتب، وقد نجم عن هذا التباين في الآراء توسع دلالي غير منته لهذا المفهوم شمل الفعل في حد ذاته ونتيجته والعلم والفن والجنس مثلما دعا إليه فيني (1969)، فالترجمة اليوم ليست فقط علما بل أصبحت جنسا مثله مثل الأجناس الأدبية الأخرى. والحال، أن الترجمة خرجت من نطاق اللسانيات ولكن مع المحافظة على جزء من طياتها وهي اللغة التي هي بمثابة النواة الأساسية للترجمة فبدونها تتعذر الترجمة، **وحسب تصورنا** لا يوجد هناك استحالة في الترجمة بوجود اللغة. وضمن هذه المناخات الإيديولوجية التي أسلفنا ذكرها، تمخضت مفاهيم للترجمة تبنتها نظريات لغوية ومعرفية، والأمثلة على ذلك كثيرة من أهمها:

1. النظرية التأويلية la théorie interprétative: أو نظرية المعنى (مدرسة باريس) ويرجع الفضل في تأسيسها إلى سيلسكوفيتش Seleskovitch وليديرير Lederer اللتين ركزتا على المعنى وعرفتا الترجمة على أنها تأويل مقصد الكاتب la visée de l'auteur وذلك باحترام المراحل الثلاث للترجمة وهي وفقا لتصورهما: التأويلl'interprétation وتحصيل المعنى la déverbalisation وإعادة التعبير la réexpression وقد سار على نهجهما العديد من المنظرين كدوليل ودوريو Durieux (قويدر 2011: 69).
2. نظرية تعدد الأنساق la théorie du polysystème: وتأسست في مدرسة تل أبيب للترجمة مع كل من إيفان-زوهار Evan-Zohar وتوري Toury وعرفا الترجمة على أنها وصف للأصل تارة ونظام فرعي un sous-système تتحكم فيه مجموعة معينة من العلاقات يفرضها المجتمع الهدف في إطار ثقافي محض تارة أخرى، انطلاقا من إسقاطها على النصوص الأدبية وشبه الأدبية التي يرون بأنها مجموعة من الأنظمة المتعددة des polysystèmes تتحكم في الترجمة وتجعلها خاضعة لها (قويدر 2011: 75-76).
3. نظرية الفعل la théorie de l'action: وقد قامت مع أبحاث الألماني هولز-منتاري Holz-Mänttäri الذي عرف الترجمة على أنها عملية تواصلية عبر ثقافية تتكيف حسب وضعيات وسياقات معينة. (قويدر 2011: 71).
4. نظرية اللعبة la théorie du jeu : وجاء بها لوفي Levy وعرف من خلالها الترجمة على أنها وضعية une situation أو موقف يستدعي من المترجم التأني والتفكير وضبط النفس واتباع تعليمات تقوم على خيارات بنيوية ودلالية حتى يصل إلى النتيجة المرجوة (قويدر 2011: 74).

والجدير بالذكر أن هذه النظريات تسلط الضوء على فعل الترجمة، على خلاف النظريات الحديثة التي تركز على القائم بفعل الترجمة وهو المترجم والتي تندرج ضمن علم الترجمة العرقية l'ethnotraductologie وهو مصطلح وضعه ستيفانينك Stefanink سنة 1995.

ويدرس هذا العلم تفاوض وتردد ونقاش عينة من مترجمين عند نقلهم للنص نفسه بهدف الوصول إلى أسباب موضوعية حول عدم حصول المترجمين على النتيجة ذاتها. (باليسسكو Bãlãcescu وستيفانينك 2005: 67) وجعل الترجمة علما دقيقا يكفي أن نطبق عليها معادلة رياضية حتى نتحصل على نص مطابق للأصل.

وبالتالي وبالعودة إلى الحديث عن البعد الترجمي للمسرح، فلن يتأتى ذلك إلا بتوفر دافع النقل إلى الجمهور الهدف لدى المترجم إضافة إلى الميل الغريزي للترجمة الذي لن يتمتع به دون توفر نزعات إنسانية أخرى[8] نذكر منها باختصار وعلى سبيل المثال لا الحصر:

1. النزعة اللسانية le linguiticisme: وهي مجموعة الكفاءات اللغوية التي يتمتع بها المترجم أو سليقته اللغوية وهي أساس عمله.
2. النزعة الترجمانية le traductionnisme: وهي ميوله للترجمة وقدرته على النقل وتكون لدى المترجم قبل قراءة النص، أي أن يكون على استعداد تام للترجمة قبل قراءة النص وهي النزعة التي تجعله يحس بمسؤولية عمله وتجعله يضفي لمسة إبداعية عليه.
3. النزعة الإرادية le volontarisme: وهي دوافع ورغبة المترجم في النقل وترتبط بالنزعة الترجمانية فبدون النزعة الإرادية لا يمكن للمترجم أن يحس بقيمة الترجمة.

[8] هذه النزعات الإنسانية هي ليست إلا نتيجة تجربتنا المتواضعة في تدريس وممارسة الترجمة انطلاقا من قراءاتنا للدراسات النظرية والنقدية السابقة للترجمة التي قام بها كل من مونان وبرمان وميشونيك.

4. النزعة المعرفانية le cognitivisme: وتتمثل في كيفية معالجة وجمع المعلومات التي لها علاقة بموضوع النص الأصل وفي كيفية استرجاع معلومات المترجم المكتسبة (سليقته المعرفية) وتوظيفها خلال مرحلة النقل.

5. النزعة المقارنة le comparatisme: وتكمن في قدرته على مقابلة النصين ومقارنة المجتمعين الأصل والهدف ومدى قدرة تقبل المجتمع الثاني للترجمة مقارنة بالأول في حدود المعقول ودون المساس بقيمه ومبادئه السامية مع مراعاة إيديولوجيات وانتماءات الكاتب.

6. النزعة المثنوية le dualisme: وهي معرفته بالمكافئات والثنائيات التي تشمل اللغة والثقافة والفكر والدين والسياسة والمجتمع وغيرها من الميادين الأخرى.

7. نزعة الشك le septicisme: وهي قدرته على التساؤل والتأمل والتفكير أملا في الوصول إلى نتيجة مقنعة في الترجمة.

8. النزعة الإدراكية le sensualisme: وهي قدرته على الإحساس والتأويل وفهم مقاصد الكاتب.

9. النزعة التحويلية l'hypertextualisme: وهي قدرته على التحويل والنقل ومحاكاة الأصل.

10. النزعة التفكيكية le déconstructionnisme: وهي قدرة المترجم على تحليل النص كلمة كلمة وجملة جملة وفقرة فقرة حتى يسهل عليه بناء النص الهدف.

11. النزعة البنيوية le structuralisme: وهي مكملة للنزعة التفكيكية فالمترجم يفكك النص الأصل ليعيد بعد ذلك تركيبه في اللغة الهدف.

12. النزعة الدلالية le sémantisme: وهي قدرته على تحصيل المعنى واستخراجه ثم إعادة صياغته في اللغة الهدف.

13. النزعة الأصلية le sourcisme: وتكمن في محاولته الحفاظ على الهوية النصية للأصل في اللغة الهدف وهذه النزعة لا تتحقق إلا بوجود نزعات ثلاث أخرى وهي على التوالي:

1.13. النزعة الموضوعية l'objectivisme: وهي محاولة المترجم التغلب على الأنا أي محاولته الحصول على ترجمة شفافة وأمينة إلى حد ما.

2.13. النزعة الشكلية le formalisme: تكمن في محاولة نقل النص كاملا بحذافيره دون إضافة أو نقصان مع المحافظة على شكله.

3.13. النزعة الحرفية le littéralisme: وهي لا تختلف عن سابقتها كثيرا غير أنها تهتم باللغة والحرفية أكثر.

14. النزعة الهدفية le ciblisme: وتكمن في محاولته تكييف النص الأصل للمجتمع الهدف وهي لا تتحقق أيضا إلا بتوفر أربع نزعات أخرى وهي:

1.14. النزعة الذاتية le subjectivisme: وتقوم على خياراته الذاتية عند نقل النص الأصل سواء اللغوية أو التواصلية.

2.14. النزعة الثقافوية le culturalisme: وتقوم على احترامه لثقافة ومبادئ وقيم المجتمع المستقبل للترجمة.

3.14. النزعة الغيرية l'altruisme: وتكمن في اهتمامه بمتلقي الترجمة، بأذواقه واهتماماته وثقافته.

ونخلص إلى أن مسؤولية المترجم في نقل النص المسرحي لا ترتكز فقط على إشكالات الترجمة النصية بل أيضا على الإشكالات المسرحية بين الخصائص الكتابية كالحوارات les dialogues والتنصيص les didascalies والاستعارات الثقافية les métaphores culturelles. أو ما يسمى بقابلية الترجمة إلى المسرح la traductibilité وقد طرح نيومارك Newmark (1988: 112-113) هذا الإشكال مشيرا إلى أن ترجمة النص المسرحي ليست بالأمر الهين واصفا إياها بالإيجاز المحكم والاقتصاد في المفردات وأنها ليست كترجمة الرواية التي يسمح فيها للمترجم بإضافة تعليقات على التوريات والمقاطع التي تتصف بالغموض والإيحاءات الثقافية لأن هدف المترجم الأسمى هو جعل النص قابلا للأداء على خشبة المسرح

بسهولة ودون عسر مثله مثل النص الأصل بالإضافة إلى جوهر النص المسرحي الذي يركز على الفعل L'acte أي الحركة le mouvement وليس الوصف la description والسرد la narration مثلما هو الحال في الرواية، ولذلك ركز نيومارك على صياغة الجمل التي تجعل من المعنى الضمني أو الكلام الذي بين السطور le sous-texte واضحا وموجودا في النص الهدف وقد اقترح لهذا الغرض الترجمة الدلالية la traduction sémantique التي على حد تعبيره تقترب من الترجمة الحرفية وتكشف عن مضامينها بشكل أوضح عوضا عن الترجمة التواصلية la traduction communicative التي تعمل على جعل الحوار سهلا للنطق، كما نادى بضرورة ترجمة المسرح إلى اللغة الهدف الحديثة la langue cible moderne لإحياء شخصيات المسرحية الأصل وبضرورة تضخيم الاستعارات الثقافية والإيحاءات الضمنية les allusions وأسماء الأعلام les noms propres عوضا عن استبدالها بما يوحي بالمعنى واعتبر نقل المسرحية من اللغة الأصل إلى ثقافة اللغة الهدف بأنها تصرفl'adaptation وليست ترجمة. لكن من جهتنا، نعتبر بأن هذا الطرح الأخير غير سليم من ناحية التعبير لأننا لا ننقل إلى ثقافة اللغة بل ننقل إلى ثقافة المجتمع واللغة لا تتعدى كونها وسيلة للتعبير عن الفهم المحصل في الذهن إما كتابة أو تلفظا. أما عن طرح نيومارك الأول، فيحيلنا إلى القول بأنه يتوجب على المترجم أن يركز على الإضمارl'implicite والإضمار يصب في خانة الكتابة وهذا بالتحديد ما سنتعرض إليه في البعد الكتابي.

## 2.1. البعد الكتابي:

ونقصد به نصية العرض la textualité scénique، وقبل أن نخوض في التعريف بهذا البعد يستحسن أن نفهم أولا كلمة نصية la textualité. مثلما هو معلوم، ارتبطت النصية بمفاهيم كثيرة وهي النص والسياق والمناص والانسجام la cohésion والاتساق la cohérence والخطاب le discours وقد ذهب بوقراند Beaugrande في هذا الشأن إلى القول بأن ما يجعل من النص نصا هو نصيته وليست نحويته sa grammaticalité (حسني Hasni 2016: 92). ولكن مع توسع الأبحاث في مجال الأدب

المقارن في الآونة الأخيرة وأخذها منعطفا جديدا في دراسة النقد الأدبي خاصة مع أصحاب المدرسة الفرنسية الحديثة وعلى رأسهم جينات Genette، اتسع المفهوم ليشمل من جديد مفاهيما أخرى بدأت مع التناص l'intertextualité الذي ظهر لأول مرة كمصطلح على يد كريستيفا Kristeva (1969) والتي ترى بأن النص يتكون عند نهاية نص آخر سابق أو على حد قولها (1969: 145):

*« … Il est absorption et transforamation d'un autre texte »*[9]. وتقصد بذلك التناص، لتصل هذه المفاهيم إلى المتعالقات النصية la transtextualité التي وضعها جينات ردا على مفهوم التناص الذي وضعته كريستيفا الذي ليس إلا علاقة من بين متعالقاته النصية الأخرى، وقد ركز على هذه العلاقات من منظور شعري d'un point de vue poétique ويعرف جينات (1982) هذه المتعالقات بأنها تلك العلاقات الظاهرة والباطنة للنص مع نص آخر[10]، وقد وضع لها خمسة أنماط وهي:

1. المحيط النصي la paratextualité: ويقصد به كل ما يحيط بالنص وكل ما يدور حوله مثل العناوين والعناوين الفرعية وطُرَّة الكتاب ومصدره وغيرها من العلاقات الأخرى.
2. المتناص la métatextualité: وهي نقد النص لنص آخر من خلال التعليق عليه دون الحاجة إلى ذكره.

التناصl'intertextualité: وهي استحضار نص آخر ووضعه في متن النص مثل الاستشهادات والإيحاءات والاستعارة الحرفية التي تعتبر في كثير من الأحيان سرقة نصية في حال عدم ذكر مصدرها.

---

[9] ومفاده أن: «أولئك المعنيون بترجمة العرض بفيينا يؤيدون فكرة أن المترجم ينبغي عليه أن يتعاون مع فريق مكون أساسا من ممثلين ومنتجين قبل وخلال البروفات، بعبارة أخرى، على المترجم أن يضطلع بدور فعال في الإنتاج المسرحي».

[10] عرف جينات في كتابه الشهير Palimpsestes (1982: 7) المتعاليات النصية كما يلي:

*« Transcendance textuelle est tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».*

ومفاده أن: «المتعاليات النصية تكمن في كل ما يضع النص في علاقة مع النصوص الأخرى سواء أكان ظاهرا أم باطنا.».

3. المعمارية النصيةl'architextualité: وهي العلاقة الصامتة[11]التي تحدد جنس النص من خلال إشارات تحيط بالنص كأن تكون على واجهة الكتاب عبارة «مسرحية».

4. التعالي النصيl'hypertextualité: وهي علاقة النص بنص آخر حاضر ومعلن عبر عملية تحويلية.

وهنا يمكننا القول بأن نصية العرض تكمن في هذه العلاقات التي عادة ما تكون ضمنية وغير معلنة في العرض des sub-relations ou des relations implicites et non annoncées وهذا ما يجعل نقلها صعبا بالنسبة لمترجم المسرح فمثلا يمكنه أن ينقل المحيط النصي كتابة كأن يكتب الفصل الأول – المشهد الأول ولكن لا يمكنه ترجمته ركحيا لأنه يخرج عن نطاق مهمته في العرض وينتقل لتقني المسرح الذي يمكن بدوره أن يعبر عنه بالموسيقى أو الإضاءة أو أي تعبير آخر سمعي أو بصري أو حركي أو أيقوني باستثناء التعبير اللغوي، أي أنه لا يمكنه أن يخرج هو أو الممثل ويعلن للجمهور عن انتهاء المشهد الأول من الفصل الأول وسينتقل إلى الثاني لأن ذلك غير معقول على المستوى الركحي.

ثم إن المترجم مطالب أيضا بنقل التناص والمتناص، وهي من أصعب العلاقات النصية لأن المترجم سيكون مجبرا في بداية الأمر على كشف علاقة التناص القائمة بين النص والعرض الأصليين ثم إعادة كشفها في اللغة الهدف من خلال ترجمته المكتوبة قبل نقلها للعرض المرئي والمسموع وبعد ذلك ينقل المتناص الذي يقوم عليه العرض كاملا لأن النص إدماج تناص (إيحاء أو تعليق ممثل بلسان الشخصية التي يتقمصها عن شخصية أخرى) في المتناص (نقد الشخصية الأخرى أو السخرية منها مثلا) والمتناص[12] في المسرح مرتبط بالتلقي la réception، وهذا ما يصعب الأمر على المترجم لأنه عندما ينقل نصية العرض

---

[11] تعريب لمصطلح جينات Muette (1982: 12).

[12] يصبح المتناص في المسرحية المترجمة رد فعل معين للجمهور يختلف بحسب قدرة الممثل على الارتجالl'improvisation وحسن الأداء la performance وقبل ذلك مسؤولية المترجم إزاء مقصد كاتب المسرحية الأصل، ونقصد به الضحك أو الصياح أو البكاء أو التصفير أو التصفيق أو غيرها من ردود الأفعال الممكنة الأخرى.

كتابة يجب عليه إظهار هذا المتناص وجعله سهل التلقي لدى الجمهور من خلال وسائط معينة[13] وهنا نصبح أمام تقاطع هذه الوسائط[14] أو ما يسمى بالفرنسية بـ l'intermédialité[15] والتي لا يمكن أن يظهرها المترجم إلا من خلال عرضه الهدف وهذا جزء حصري من البعد الركحي.

## 3.1. البعد الركحي:

ونقصد به جمالية العرضl'esthétique scénique التي تتمثل في حركة الممثل وإيقاع نفسه والتوجيهات الركحية للمخرج التي كانت تنصيصا des didascalies في النص المكتوب الهدف والديكور والإضاءة والموسيقى، أو بعبارة أخرى الفضاء المسرحي بشكل عام، فالمترجم مطالب بجعل نصه قابلا للعرض، والعرض يتطلب منه الإلمام بحيثيات وتقنيات الخشبة ومنها قابلية الأداء la possibilité de jouabilité بالدرجة الأولى، وقد اقترن مفهوم الأداء بقدرة الممثل على تقمص الشخصية من جهة وبقابلية تمثيل النص المسرحي من جهة أخرى وإذا ما حاولنا تحديد وإظهار دور المترجم في مرحلة عرض المسرحية، فسيتوجب علينا أولا أن نتساءل عن مكانة المترجم في المسرح[16]. المشكلة هي أن مترجم المسرح

---

[13] كالممثلين والأصوات والإضاءة والديكور وغيرها من الوسائط الأخرى.

[14] نقصد بتقاطع الوسائط في المسرح تداخل الوسائط والأدوار، مثلا: تقمص الممثل لشخصية تتحاور مع نفسها أو تقمصه لشخصية تتخيل وجود شخص أو أكثر معها ثم تحاورهم بأصواتهم من خلال تقليدهم واحدا واحدا خلال المحادثة التي تتخيلها، بعبارة أخرى هي اندماج الأجساد والأرواح والمتخيل بعضها ببعض، أو تمازج الواقع مع الخيال والتزييف.

[15] يعرف مولر Müler (2006: 101) -وهو من رواد المدرسة الألمانية للوسائطية- الوسائطية على أنها انتقال من النصية إلى المادية la matérialité وهي بديلة للتناص غير أن الفرنسي ميشولان Méchoulan (2003: 11) يعرفها على أنها مكملة لمجموعة من العلاقات النصية وهي التناص وما بين الخطابيةl'interdiscursivité وتتجلى في المسرح من خلال الانتقال من النص إلى العرض وهو النوع الأول للوسائطية الذي تحدثت عنه راجيوسكي Rajewski وأطلقت عليه أحولي Ahouli (2015: 21) بالتطويع الوسائطي la modulation médiatique وهي جزء لا يتجزأ من تعريفها للمسرحة أو الفرجوية في أخذ ورد بين طرفين من خلال إرسال وإنتاج كلام ورموز واستقبالها من طرف الجمهور.

[16] سبق وأن طرح هذا التساؤل حتى أن جامعة باريس 8 نظمت يومين دراسيين سنة 2013 في السابع والثامن جوان حول مكانة المترجم في المسرح غير أن جل المداخلات التي ألقاها مختصون في المسرح ومترجمون مسرحيون وأساتذة

متعدد الأوجه، فهو أحيانا مترجم وأحيانا أخرى رجل مسرح[17]. وعندما يتعلق الأمر بالعرض على خشبة المسرح، يصبح المترجم أمام الأمر الواقع من خلال نظرته التمحيصية والمتفحصة لعمله.

من جهة أخرى تبرز الجمالية من خلال تصفيق وتصفير الجمهور وصياحه وقهقهاته، بعبارة أخرى، لا تبرز الجمالية من خلال العملية الإبداعية والإرسال la production فحسب بل أيضا في التلقي la réception، وجمالية العرض يخلقها المترجم في الأساس – لا يجب أن ننسى أننا نتحدث عن ترجمة المسرح– إضافة إلى الفرجة la spectacularisation والمسرحة la théâtralité.

وفي هذا الصدد، ترى فيشر– ليشته Fischer-Lichte (2009: 1-2) بأن الفرجة لا تتحقق إلا بالحضور الجسدي للممثلين والمتفرجين من خلال لقائهم وتفاعلهم، وبأنها لا تنقل الدلالات المكونة مسبقا بل تنقل دلالات جديدة يتم إنتاجها خلال سيرورة فعلها وهذه هي معضلة المترجم لأن المعنى الذي قصده يمكن أن يتغير، ليس عند نقله للعرض بل خلال الفرجة، وهذا ما لا يمكن له أن يتوقعه، لأن هذه الفرجة تقوم على الانعكاس la réflexion عند التقاء المؤدي بالجمهور، فالفرجة هي ذلك الجو السائد بينهما وهي تعني الأداء والمسرح أو الفضاء المسرحي بكل ما يستوعبه من حركات الممثلين وصراخهم وكلامهم وفضاء المكان وقوة الفعل وردة الفعل وهي تعنى بمسألتين مثلما أشارت إليه فيشر– ليشته: البعد التواصلي والممارسة الفرجوية كما أنها ذات ثلاثة أبعاد: رمزي وجمالي وسيميائي:

– رمزي من خلال تمثيل الشخصيات التي تصبح فيما بعد رمزية وذات تأثير محدد.

– وجمالي لأنها تخضع لمتطلبات السياق الركحي الجديد.

– وسيميائي من خلال تلقي الجمهور للمادة المسرحية.

---

وباحثون مهتمون بهذا المجال لم تأت بجواب كاف وشاف لهذا التساؤل ودارت حول عمل المترجم كوسيط في نقل النص وجعله قابلا للعرض دون تحديد مكانته ودوره في نقل المسرح.

[17] بين كونه كاتبا أو دراماتورجا أو ممثلا أو مخرجا للعرض وغيرها وخير مثال على ذلك المترجم ورجل المسرح الجزائري محمد بن قطاف وقبله بكثير محي الدين بشطارزي.

والمترجم في هذا المقام، يخلق نوعا من فرجة المثاقفة ويقوم ذلك على نوع من التناسج l'isomorphisme مثلما أشارت إليه فيشر – ليشته في كتابها «من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة » نقلا عن خالد أمين من الألمانية، وهذا التناسج يحدث من خلال المثاقفة وفق منطق الاستيعاب والتجاوز، لا على منطق القطيعة والانفصال، فالعروض تسافر من بلد إلى آخر لذلك أصبح تداخل الثقافات داخل الفرجة ممارسة شائعة، والفرجة تختلف مظاهرها حسب سياق المسرحية فقد تأخذ بعدا تاريخيا أو اجتماعيا أو فكريا أو ثقافيا، فالفرجة تعتمد على دلالات ثقافية وأحداث وشخصيات.

غير أن باسنيت التي لا تزال المرجع الأول والأخير لنظرية الفرجة في ترجمة المسرح، ترى بأن القوة الكامنة للمسرح تكمن في فرجته، حتى أنها ذهبت إلى الجزم على لسان نيكولاريا Nicolarea (2002: 6) بأن:

*« A dramatic text is a fully rounded unit only when it is performed, since it is only in the performance that is full potential is realized ».*[18]

أي أن العمل المسرحي لا يتحقق إلا بالعرض مما يعني بأن الترجمة لا تتحقق إلا بتحقيق الفرجة، كما ترى باسنيت بأن الترجمة هي قضية سياق بالدرجة الأولى (باسنيت وليفيفر 1990: vii) والفرجة حسب فيشر–ليشته، مثلما أشرنا إليه هنا أعلاه، هي قضية سياق، وهذا يدفعنا إلى القول بأن ترجمة المسرح هي ترجمة سياق الفرجة الأصل وبأن سياق الفرجة خاضع لتأويل المتفرج، وفكرة التأويل في المسرح ليست بجديدة، فقد سبق لباسنيت أن أشارت إليها عند تعريفها للفرجة (1991: 104):

*« Performance, which means inevitably interpretation, interrupts the relationship between writer text and reader, and imposes an additional dimension which many writers have found undesirable ».*[19]

---

[18] ومفاد ذلك أن: «النص الدرامي يصبح وحدة متكاملة فقط عندما يؤدّى حيث أنه لا يتحقق إلا بالأداء الكامل».

والتأويل حسب دراسات علم الاتصال يقوم على عنصرين أساسيين هما المرسل والمتلقي وبالتالي فإن التأويل مرتبط بالتلقي، وهذا ما أكدته أبحاث مدرسة كونستانس الألمانية l'École de Constance التي ركزت على إدخال القارئ في العملية التأويلية باعتباره متلقيا، وهذا بالتحديد ما نراه عند تردد الجمهور على العروض الفنية، فهو يشارك في العملية الاتصالية متفاعلا مع ظروف الاستماع والاستمتاع والمشاهدة التي تتطلبها طبيعة العرض. تؤكد ذلك أبحاث إيكو ونظريته التي تقوم على مبدأ الشراكة النصية وهو ما يطمح إليه المترجم عند نقله لمسرحية معينة وهو نقل الأثر نفسه سواء كان قهقهة أو نحيبا أو تصفيقا ثم بعد ذلك تحقيق مقصد الكاتب والغرض منه.

### 4.1. البعد الغائي:

ونقصد به مقصدية الترجمة l'intentionnalité de la traduction أو مقصدية النص l'intention operis[20] أو الهدف من الترجمة la visée de la traduction[21] أي غاية المترجم من عمله وهي أسمى مرحلة وأسمى هدف يطمح إلى تحقيقه، وهو مرتبط بالتأويل والتلقي والوسائطية التي ترتبط هي كذلك بالتناص والمادية l'intermatérialité مرورا بالخطابية l'interdiscursivité وذلك من خلال:

1. قراءة النص المكتوب وهي مرحلة تقوم على قراءة نص يقوم على نص سابق أو فكرة سابقة وهذا هو التناص.
2. تلقي النص بغية نقله بطريقته وهذه هي الخطابية.
3. نقل النص المكتوب إلى العرض أو المنطوق وهذه هي الوسائطية.

---

[19] ومفاده أن: «الأداء والذي دون شك يعني التأويل، يقطع العلاقة بين كاتب النص وقارئه لكنه يفرض بعدا إضافيا يجده العديد من الكتاب غير مرغوب فيه».

[20] مصطلح اقترضناه من إيكو من كتابه المعنون بـ Interprétation et Surinterprétation (1995: 59).

[21] سبق استعمال هذا المصطلح في دراسات الترجمة وتحديدا في النظرية الهدفية لفيرمير Vermeer ورايس ولكن بكلمة يونانية وهي Skopos وتعني الهدف حتى أن نظريتهما يطلق عليها عادة نظرية السكوبوس.

4. تجسيد النص المنطوق بمكان وزمان معينين وهذه هي المادية.

5. تلقي الجمهور للمنطوق بماديته ومكانه وتفاعله وهذه هي التفاعلية l'interactivité.

6. التفاعلية يمكنها أن تؤدي إلى مبدأ الفعل وهذه هي الحركية l'intermobilité.

فالمقصدية مجموعة من المراحل يضعها المترجم في سياق عمله ليصل إلى مبتغاه وقد أشار لاروز Larose (1989) على غرار كل من ليديرير وسيليسكوفيتش Seleskovitch et Lederer (1984) وحاتم وماسون (1990) إلى ضرورة الإحاطة بمقصدية كاتب النص الأصل ومرجعيته الثقافية والإيديولوجية وأدرج ذلك ضمن ما أسماه بالترجمة الغائية la traduction téléologique التي تكمن في دقة الترجمة عندما تقاس على تطابق المقصدية التواصلية للنص الأصل ومنتوج الترجمة، فالسيمياء مرتبطة بالتأويل والنص مفتوح للتأويل مثله مثل العرض، وفي هذا الخصوص، يقترح لاروز (1989: 26) ما يسمى بالوحدات السيميائية les sémiotèmes كبديل لوحدات الترجمة التي اقترحها كل من فيني وداربلني (1958: 34-37) وذلك لأنه يرى أن المترجم لا ينقل وحدات لغوية بل ينقل رسائل مشفرة من لغة إلى رسائل مشفرة في لغة أخرى، وهذا هو النوع الثالث من الترجمة الذي أشار إليه سابقا جاكوبسون Jackobson (2012: 127) وأسماه بالترجمة بين السيميائية la traduction intersémiotique وهي تحويل الكلمة إلى حركة. غير أنه وفي مجال ترجمة المسرح ورغم الدراسات المتوفرة، استثنت باسنيت النوع الأخير من النصوص التي يتعامل معها مترجم المسرح الذي أشار إليه إلام وهو النص المسرحي الذي يجعل الفعل يطغى على العقل[22]، ولكنها في المقابل تحدثت عما يسمى بالنص الداخلي (le texte intérieur) أو النص الغائب (Le texte absent) في مقالها المعنون بـ Problemi della

---

[22] عبارة نظرا لدلالتها القوية طبعت ذاكرتنا وأثرت فينا فاقترضناها وترجمناها حرفيا من كتاب Le Nouveau Monde : Récits de voyage 1 لصاحبه جان دي ليري Jean de Léry (1998: 6):

« *[…] l'action prime sur la réflexion.* ».

traduzione dei testi teatrali (1983) وأدرجته في إطار نظري يقوم على النص الدرامي أو المكتوب (ريجاتين 2004: 161) وهذا بالتحديد ما جاء به أنصار المقاربة التداولية التي انطلقت من السيميولوجيا وأصبحت جزءا لا يتجزأ منها.

## 2. المقاربة التداولية:

قبل الشروع في عرض آراء بعض المنظرّين الذين درسوا ترجمة المسرح من منظور تداولي، نعرّج أولا على بعض التعريفات التي تم إدراجها في هذا الجانب، فمثلا يعرّف التداولية أرمنقو (2007) على أنها:

*« La pragmatique est la science qui traite de la relation des signes à leurs inter*prètes : *telle est la définition primitive de la pragmatique*[23]*.»* (32).

غير أن كلوس Klaus يرى بأن التدوالية هي:

« *La discipline qui étudie les rapports sociologiques et psychologiques.*[24]».

(نقلا عن لاترافارس Latraverse 1987: 23).

أو بعبارة أخرى، هي العلم الذي يدرس كل ما يتعلق بالاستخدامات الخارجية داخل السياق والتي تضبط قصدية المؤلف أو المتحدث، أو بالأحرى، هي علم لا يقل أهمية عن العلوم اللغوية الأخرى يختص بدراسة اللغة داخل الاستعمال الفوري لها (لاترافارس 1987: 23). وهو لا يعنى بدراسة السياق فقط بل يعنى أيضا بدراسة الأفعال اللسانية التي تتحقق من خلالها الرسالة (مبدأ الأداء) (أرمنقو 2007: 43). ويرى هانسون Hansson، أن للتداولية ثلاثة مستويات مسترسلة بصفة منظمة وتدريجية:

- الأول يعنى بدراسة السياق الموجود والمرجعي.
- والثاني يعنى بدراسة سياق المعلومات والاعتقادات المشتركة.

---

[23] ومفاده أن: «التداولية هي العلم الذي يعنى بدراسة علاقة العلامات بمؤولاتها، وهو التعريف الأول لهذا العلم».

[24] ومفاده أن: « التداولية هي العلم الذي يدرس العلاقات الاجتماعية والسيكولوجية».

- والثالث يعنى بدراسة كل الاستخدامات الشكلية واللغوية التي تمت (نقلا عن أرمنقو 2007: 47 – 48).

وهذه هي همزة الوصل بين التداولية والنص المسرحي المكتوب، حتى أن أنصار المقاربة التداولية في ترجمة المسرح الذين انقسمت آراؤهم بين إعطاء الأولوية للنص المكتوب المترجم الذي شبهوه بالنص الأدبي على حساب الأداء المسرحي المترجم والذي بدوره وصفوه بـ «الإخراج» الحقيقي أو الممكن للنص المكتوب تارة وبين اعتبار النص المكتوب المترجم جزءا لا يتجزأ من النص المسرحي الهدف تارة أخرى، وهذا ما نجم عنه نوعان من النظريات (ريجاتين 2004: 158 – 161):

- النظريات الأدبية: يهتم أصحاب هذه النظريات بترجمة الجانب الأدبي للنص الدرامي (المكتوب) ونقل كل جوانبه الأسلوبية والشكلية مع إغفال كل الجوانب الخاصة بالعرض ومن بينهم فيتيز Vitez و بريت أكيرهولت Brit Akerholt .
- النظريات القائمة على ترجمة النص الدرامي أو المكتوب: يرى أنصار هذه النظريات بأن المترجم ملزم بنقل النص الدرامي أو المكتوب دون استثناء ترجمة الخصائص الجدلية المتعلقة بمسرحة النص sa théâtralité التي تؤثر في أغلب الأحيان على منهجية الترجمة، ومن أبرز هذه الخصائص وأكثرها إشكالا:
  - استرسال أجوبة الحواراتl'enchaînement des répliques: رغم أنها تبدو بديهية للمترجم نظرا لكونها مباشرة إلا أنها أصعب من ترجمة التنصيص les didascalies الذي لا يعدو كونه وصفا.
  - فوريةl'immidiatetéالخطاب المسرحي الذي لا يتأتّى إلا من خلال العرض والذي يجب أن يكون مفهوما مباشرة من طرف المتفرج، وهذا ما أشار إليه سيد Seide قائلا:

*« Je fais des traductions pour qu'elles soient dites et entendues, à partir du plateau, et non pour qu'elles soient lues ; des traductions où la compréhension doit être immédiate, où aucun retour en arrière n'est possible.[25]».* (نقلا عن ريجاتين 2004: 160).

- لزوم قابلية أداء وتبادل الأدوار La jouabilité في المسرحية: إن هذا المفهوم في حد ذاته صعب التعريف فكيف لا يكون كذلك للمترجم، فهناك من يرى أن هذه القابلية تكمن في مدى مصداقية الكلام المنطوق على ركح المسرح وهناك من يرى أنها لا تعدو أن تكون مجرد إيقاع منتظم Une rythmique organisée وانفعال معقول لشخصيات المسرحية. (ريجاتين 2004: 160- 161).

فالتداولية تجمع بين كلام الإنسان المتحدث واللغة، وهي حسب أوستين Austin (1962) تعنى بدراسة ثلاثة مستويات لفعل الكلام وهي على التوالي (نقلا عن قويدر 2011: 62):

- مستوى فعل الإنجاز Le niveau de l'acte locutoire: وهو دلالة الكلمات وإنتاج علامات لغوية ويتوقف عند حدود إنتاج الملفوظ أو المادة الكلامية كالوعيد أو التعجب أو غيرها من العبارات الأخرى.
- مستوى فعل التأثير بالقول Le niveau de l'acte illocutoire: وهو دلالة الخطاب أو الكلمات في السياق وتحويل الملفوظ إلى منطوق ذي أثر مضمر أو مصرح به كبث روح الطمأنينة أو الإضحاك أو غيرها.

---

[25] ومفاده أن: « أقوم بترجمات بغرض جعلها منطوقة ومسموعة، بدءً من الركح، وليس بغرض قراءتها، ترجمات يكون فيها الفهم مباشرا والرجوع إلى الوراء أمرا مستحيلا».

- مستوى فعل القول le niveau de l’acte perlocutoire: وهو دلالة التلقي وإكساب المستويين الأول والثاني حلة جديدة تتمثل في جعل الكلمات تنطق أو تسترسل داخل سياق مكتوب.

يقودنا تقسيم أوستين إلى مساهمات اللسانيات النصية بالنظر إلى التشابه الكبير في بعض المفاهيم وخاصة مساهمات دي بوجراند De Beaugrande ودريسلر Dressler (1981) التي أضافت كثيرا إلى نظرية الترجمة خاصة لأصحاب مدرسة باريس كبلاسارد Plassard، وتتمثل هذه التشابهات في المعايير السبعة للنص وهي حسب تصنيف دي بوجراند ودريسلر (1981: 132) كما يلي:

- الاتساق la cohésion: وهي مجموع العلاقات النحوية التي تساعد على قراءة النص وانسجامه والمترجم عادة ما يدقق في لغة نصه عند بنائه.
- الانسجام la cohérence: وهي مجموع العلاقات المفهومية التي تسهل على قارئ النص فهم المقصود والمترجم يسعى عادة إلى جعل نصه متسقا ومنسجما دون خلل أو ثغرة بحيث عندما يتلقاه قارئه يحس بنوع من السلاسة اللغوية والانسجام الدلالي.
- القصدية l’intentionnalité: مثلما ذكرنا سابقا، القصدية بالنسبة للمترجم أسمى هدف يسعى لتحقيقه كي يترك ويحقق الانطباع الأول الذي حصل له عند قراءة الأصل، وهي تتأرجح بين المعنى المباشر la dénotation والمعنى غير المباشر la connotation.
- المقبولية l’acceptabilité: وهي مدى مقبولية متلقي الترجمة للنص والتفاعل معه.
- الإعلامية l’informativité : تتمثل في شغف المتلقي لتلقي المعلومة وانتظارها ثم تلقيها أي هي تلك المرحلة التي تجعل المترجم يتوق لاستقبال معلومة معينة في النص الأصل ويطمح في نقلها كما هي دون المساس بقيمتها وهذا ما يطمح إليه أنصار المقاربة التداولية في الترجمة.

- المقامية la situationalité : وهي السياق الزماني والمكاني مع موقف الحدث الكلامي خلال تلقي الجمل أو النص وهي تتأثر بذاتية المتلقي ولذلك نجد المترجم يحيد أحيانا عن قصد الكاتب الأصل وخاصة في المسرح بسبب كثرة المسكوت عنه les non-dits.
- التناص l'intertextualité: مثلما سبق أن أشرنا إليه في المبحث الأول، التناص هو مجموعة العلاقات النصية السابقة التي تتحكم في إنتاج النص، والمترجم يؤسس تناص نصه من خلال العلاقة القائمة بين نصه والنص الأصل، فالنص الأصل يصبح مع الوقت علاقة نصية سابقة تتحكم في نص المترجم حسب قراءته وفهمه. وحسب حاتم (2001: 98- 109) تعنى التداولية في الترجمة بدراسة كل ما يتعلق باللغة عند الاستعمال كدراسة التواصل والصوتيات والأسلوبية والشعرية والمحاكاة الصوتية والدلالية والعبارات التقليدية والنحوية والإيحاءات بمختلف أنواعها الاجتماعية والثقافية والسياسية.

وبفضل هذه الأبحاث، شهدت الترجمة تحولا جذريا بعد سنوات الثمانينات، فأضحت تركز على التكافؤ النصي الذي يأخذ بعين الاعتبار سياق النص الأصل، عوضا عن التطابق الشكلي الذي لطالما سعى إليه أنصار النظرية اللسانية.

وعلى هذا الأساس، قامت أبحاث بعض منظري الترجمة وهو ما يعكس توجها جديدا ومغايرا للتوجهات اللسانية في الترجمة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

## 1.2. نظرية الصلة في الترجمة:

انطلقت نظرية الصلة في الترجمة[26] la théorie de la pertinence en traduction من تداوليات قريس les maximes griciennes حيث اقترح كل من سبربر Sperber وويلسون Wilson (1986) نظرية الصلة التواصلية التي اعتبرت من النظريات التداولية المعرفية التي أحدثت ثورة في مجال

[26] اشتهرت بالاصطلاح الإنجليزي Relevance theory أكثر من الفرنسي.

اللسانيات، خاصة في السنوات الأخيرة والتي استقى منها قوت (1989) هذه النظرية التي تحاول طرح مقاربة جديدة للتداولية تتعلق بدراسة طريقة التأويل في ذهن المترجم.

تبني هذه النظرية أسسها على قصدية المرسل داخل السياق سواء أكان كاتبا أم متحدثا من خلال الاستنتاج المنطقي لمواجهة صعوبات الترجمة، ويرى قوت أن هناك مؤثرات سياقية تتحكم في الترجمة وفي سياق النص وتؤثر خاصة في مقصدية المتلقي، وأن طرح مجموعة من أساليب الترجمة هو في حد ذاته تقريب لوجهات النظر مع صاحب النص الأصل، بالتالي فإن الحل الأمثل للترجمة هو الأخذ بعين الاعتبار القاسم المشترك أو رابط الصلة بين موضوع النص الأصل ومبادئ الترجمة التي تسعى إلى تقريب وجهات النظر بين المترجم وصاحب النص الأصل من خلال تحليل خطاب النص الأصل (قوت 2000: 31-126/32).

والصلة في الترجمة تظهر من خلال منهجين (حاتم 2001: 99):

- منهج الترجمة الوصفية: يركز هذا المنهج على نص الترجمة دون الاهتمام بمتلقي النص وهي ليست ترجمة بمعني الكلمة حسب قوت.
- منهج الترجمة التأويلية: تحاول أن تربط الصلة نوعا ما بالنص الأصل وهذا ما دعا إليه قوت وحسب رأيه لتحقيق ذلك يجب مراعاة نوعين من التأويل:
- الترجمة المباشرة: عندما يحاول المترجم إظهار النص الأصل.
- والترجمة غير المباشرة: عندما يحاول المترجم تلخيص محتوى النص الأصل في اللغة الهدف.

وقد خلصت هذه النظرية إلى أن:

- الترجمة ليست عبارة عن فك آلي لتشفير النص الأصل بل هي نشاط ذكي يشمل التخيل والتحليل والتعليل والتركيب والتلقي والتأويل.

- الترجمة عملية حركية وبالتالي فهي لا تتوقف على أسلوب واحد بل تتعداه إلى عدة أساليب حسب حاجة المترجم من تفسير المعنى والغاية المراد الوصول إليها ويكمن طموح المترجم في إيجاد تأثيرات سياقية مناسبة للغة الهدف وهذا يقوم على نوع وسياق النص.
- الترجمة وسيلة تواصلية بالأساس تشمل الكاتب والمترجم ومتلقي النص الهدف، وهذا، ما يتفق معه حاتم وماسون.

## 2.2. النظرية الخطابية في الترجمة:

إن المتأمل في الفكر التداولي في ترجمة المسرح، يفهم أن هذا النوع من الترجمة لا يحدث إلا بترجمة الاستمرارية le continuum بين النص والعرض، والقادر الوحيد على إحداث ذلك ونقله إلى الجمهور هو المترجم، لأنه يعيش حالة مد وجزر بين الاستيعاب والتحليل وإعادة البناء في اللغة الثانية، وغايته التي يصبو إلى تحقيقها في ذلك هي إفهام الآخر من خلال تحقيق التواصل، وهذا بالتحديد ما أفرزته دراسات الترجمة الحديثة خاصة خلال سنوات التسعينات حيث أحرزت نقلة نوعية مع صدور كتاب حاتم وماسون سنة 1997 المعنون بـ: The Translator as communicator اللذين اعتمدا فيه على فكرة الترجمة عملية تواصلية ووسائطية[27] تتحكم فيها ثلاثة عوامل سياقية وهي: العوامل التواصلية والتداولية والسيميائية ( Linguraru لينقورارو 2010: 250) :

*« Pour les auteurs du livre, traduire signifie un acte de communication qui aspire à relayer un autre acte de communication à travers des frontières culturelles et linguistiques ».*[28]

---

[27] المترجم كوسيط بين كاتب النص الأصل ومتلقي الترجمة.

[28] ومفاده أن: « الترجمة بالنسبة لمؤلفي الكتب ليست إلا مجرد فعل تواصلي يتوق إلى الإنابة عن فعل تواصلي آخر يخترق الحدود الثقافية واللسانية.».

إن هذا القول يطرح بشكل واضح قضية الترجمة وعلاقتها بالخطاب، حتى أن حاتم وماسون (1990) قاما بربط الصلة بين تحليل الخطاب والترجمة في كتابهما المعنون بـ: Discourse and the translator حيث عرفا المترجم على أنه وسيط بين منتج النص الأصل ومتلقي النص الهدف وذكرا بأن هناك عوامل أخرى تتحكم في الترجمة إضافة إلى الثلاثة المذكورة أعلاه وهي: العوامل الاجتماعية والثقافية والنفسانية التي تعسر على المترجم استخراج معنى النص الأصل، وهذا ما دفعهما إلى اللجوء إلى التداولية والدلالية والصوتية والنحوية وتحليل الخطاب، وحسب تصورهما، فإن الترجمة الدلالية أي التي تحاول نقل المعنى الدقيق للأصل بقدر ما تسمح به التراكيب الدلالية والنحوية للغة الهدف هي أقرب من الترجمتين الشكلية والدينامية اللتين دعا إليهما نيدا.

من الثابت أن نظرية حاتم وماسون التي عرفت بالنظرية الخطابية في الترجمة وأحيانا كثيرة بالنظرية السياقية توضح كيفية التأثر والتأثير المتبادل بين منتج النص الأصل ومتلقي الترجمة من خلال الكشف عن العناصر المكونة والمحيطة بخطاب الترجمة سواء أكانت لغوية أم خارج لغوية، وبعبارة أخرى، تحاول نظريتهما تسليط الضوء على العلاقة الوطيدة بين السياق الثقافي الاجتماعي والنص المراد ترجمته (ابراهيم 2007: 159) ويقصد بالسياق الثقافي الاجتماعي السياق الدلالي أو الإطار الثقافي الاجتماعي الذي توضع فيه الكلمة أو مثلما تعرفه عبد الله (2016: 120) بـ: «*سياق الاستخدام*» ويعرفه أيضا رجب عبد الجواد إبراهيم نقلا عن عبد الله (2016: 120) أنه: «*المحيط الاجتماعي والثقافي الذي تستعمل فيه الكلمة*».

يفهم من هذا التعريف أن للمترجم دورا وسيطا في نقل هذا المحيط الاجتماعي الثقافي لمتلقي الترجمة وذلك عبر تقنيات جديدة، وعليه فهو مطالب بإنشاء سياق تفسيري جديد يتيح للمتلقي تلقي المعلومة بشكل يسير في إطار تتابع زمني خاص بها وهذا بالتحديد ما توصلت إليه آخر أبحاث منى بيكر ودعت إليه من خلال تصورها حول سرديات الترجمة.

### 3.2. نظرية السرد في الترجمة :

وضعت بيكر في كتابيها الشهيرين In other words, A coursebook on translation (2011) و Translation and Conflict: A Narrative Account (2006) معاييرا تسهل على المترجم التعامل مع النصوص الأدبية بشتى أنواعها وفق أسس مبنية على الجانبين اللغوي والدلالي، إذ حثت على الترجمة بالتكافؤات، لأنها ترى أن هناك حالة لا توازن بين العوالم اللغوية وبين المجتمعين المستقبل للنص الأصل والمستقبل للترجمة، وهو ما يخلق نوعا من الصراع بين العالمين بسبب اصطدام فكري وسياسي وأخلاقي، وقد قسمت التكافؤ إلى مستويات بنية مساعدة المترجم في تحليل وتفكيك نصه بدءا من أبسط مستوى له وهو الكلمة وصولا إلى لغة التركيز الأكثر تعقيدا في سياق الكلام، وهي كالآتي:

– التكافؤ على المستوى المفرداتي: وتقصد به التركيز على معاني المفردات من الناحية المعجمية من خلال استخلاص المعاني المقترحة أو التعبيرية أو المفترضة أو المقصودة.

– التكافؤ على المستوى فوق المفرداتي: ويشمل ترجمة المتلازمات اللفظية واللهجات الخاصة les registres de langue والعبارات الاصطلاحية وغيرها من العبارات الأخرى.

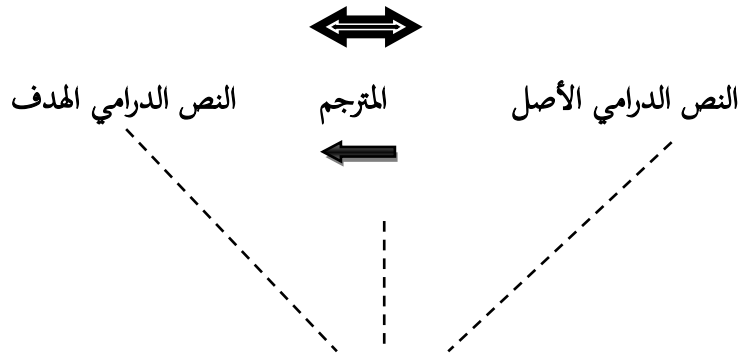
– التكافؤ على المستوى النحوي: وفيه ترجمة العدد والنوع والصوت والزمن وغيرها من الظواهر النحوية.

– التكافؤ على المستوى النصي: ويقوم على نوعين من التحليل: الموضوعاتي والخبري le thème et le rhème بالإضافة إلى التعديلات الخطية من الناحية الوظيفية والسياقية كالإضافة والنقصان والوضعية التواصلية والاتساق والحذف وغيرها.

– التكافؤ على المستوى التداولي: ويشمل ترجمة كل ما يتعلق بانسجام النص واتساقه من خلال انتحاء مناهج الإضمار والتصريح والإحالة والإبدال وغيرها من الروابط الأخرى.

نستنتج مما سبق، أن على المترجم التكيف مع طبيعة النص الأصل وأن يلم بكل جوانبه اللغوية والدلالية والمعجمية والأسلوبية، وبالرغم من أن هذه النظرية تطرح إشكالية الترجمة والصراع إلا أنها تبقى رهينة الإطار

النصي المكتوب دون أن تتجاوز إطار التلقي. ومن خلال ما أسلفنا ذكره، تتّوضح لنا وضعية المترجم من خلال الرسم التخطيطي الموالي:




**رسم تخطيطي رقم 3**

من بين المناصرين أيضا لفكرة الاهتمام بالنص المسرحي ديبرات Déprats و لاليبارتي Laliberté وباسنيت (2002) التي تقول في هذا الصدد:

*« A central consideration of the theatre translator must therefore be the performance aspect of the text and its relationship with an audience, and this seems to me not only to justify modifications of the kind made by Philips or Harrison to Racine's original text, but to suggest that the translator must take into account the function of the text as an element for and of performance.»*[29]. (ص 134 – 135)

تأتي أهمية البحث التداولي في التنظير الترجمي للمسرح ضمن إطار الدراسات اللغوية التي تسعى إلى فهم بعض المشكلات المتعلقة بطبيعة الأداء الركحي رغم اقتصارها فقط على النص المكتوب، إلا أن هذه الأهمية لم تمنع من مواصلة البحث في هذا المجال. ونقصد في هذا الصدد الأبحاث الأخيرة التي قامت بها كل

[29] ومفاد ذلك أنه: «يجب على مترجم المسرح أن يضع الجانب المتعلق بأداء النص على الركح وعلاقته بالجمهور نصب عينيه وهذا لا يبدو لي فقط مبررا للتعديلات التي قام بها فيليبس أو هاريسون في ترجماتهم للنصوص الأصلية لراسين بل أيضا إشارة إلى أن المترجم مطالب بالأخذ بعين الاعتبار وظيفة النص كعنصر للأداء المسرحي.».

من باسنيت و أوبتون Upton و هال Hale التي تركز في معظمها على هدف المترجم من نقل المسرحية والجوانب خارج لسانية كفكر المجتمع المستقبل للمسرحية المترجمة وبيئته وثقافته وغيرها من الجوانب الأخرى وقد أثمرت هذه الأبحاث ظهور اتجاه تنظيري آخر يتمثل في النظريات الأدبية الجديدة للترجمة المسرحية les théories néolittéraires والتي تصنف ضمن مقاربة أنصار النص الهدف، ومثلما أشرنا إليه سابقا فإننا في إطار بحثنا سنركّز على المقاربة الجزائرية.

## 3. المقاربة الجزائرية:

مع بداية السنوات الخمسينيات وإلى أواخر الثمانينيات (1950 1980) نشأ تيّار أدبي ذو اعتبارات سياسية واستعمارية ومابعد استعمارية يدعى بمدرسة الجزائر العاصمة (L'École d'Alger)[30] أثار العديد من ردود الأفعال السلبية والإيجابية حول المفاهيم والمعطيات التي جاء بها والتي تطرح مسألة «الوطن الأم» أو «الجزائر» باختصار (كالمين Calmein 2011: 20-22)، رغم التباين النسبي الحاصل بينها، من حيث هي المذهب الجزائري l'algérianisme أو الجزأرة l'algérianisation أو الجزائرية l'algérianité أو التجزأر l'algériennement.

لعل أول من جعل هذا التيار يبلغ أوجه دون تكبد عناء ذلك ثلاثة كتاب وهم على التوالي: ألبارت كامو وكاتب ياسين ومحمد ذيب من خلال أعمالهم الأدبية التي تدور معظم أحداثها خلال الحقبة

---

[30] تأسست هذه المدرسة تحديدا سنة 1935، على يد إدمون كلود Edmond Claude و إيمانويل روبليس Emmanuel Roblès وألبير كامو Albert Camus وكان أول من وضع هذه التسمية قابرييل أوديزيو Gabriel Audisio غير أن كامو سرعان ما استبدل التسمية بمدرسة شمال إفريقيا للآداب (ديجو Déjeux 1975: 16) أن:

*« Gabriel Audisio avait laissé tomber de sa plume l'expression Ecole d'Alger, pour parler de cette génération ; elle était reprise par Camus sous le nom d'Ecole nord-africaine des Lettres ».*

الاستعمارية، وسبقهم قبل ذلك بكثير كتاب آخرون بأعمال مكتوبة باللهجة المحلية (مجزأرة) كتلك المتعلقة بالمسرح الجزائري التي عرفت نجاحا كبيرا خاصة بعد مرحلة الاستقلال (1962 1984) نذكر منها أعمال محي الدين بشطارزي والمسرحيات الهزلية لرشيد قسنطيني:

*« Tout d'abord, il faut rappeler que la langue arabe classique étant devenue langue étrangère n'est plus une langue véhiculaire. Il ne reste plus à l'Algérien pour s'exprimer que la langue parlée, arabe ou berbère, ou bien le français.[31]».* (مراد Merad 1976: 55).

وبالرغم من اختلاف وسائل التعبير اللغوية التي تنوعت بين اللهجة المحلية والعاميات الجهوية المختلفة، كان الطابع الجزائري بأنواعه يغلب على معظم هذه المسرحيات سواء الطابع الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي:

*« On peut dire que l'Algérianisme était une sorte de « nationalisme » culturel qui visent à fédérer les différentes composantes de la population algérienne et donc à l'opposé de toute idée de communautisme.[32]» .* (كالمين 2011: 22).

لا شك أن المجتمع الذي يعيش حياته مثلما يريد والذي يتمتع بتنوع ثقافي يملك لغة وأدبا خاصين به، وهذا هو الحال بالنسبة للمجتمع الجزائري الذي لم يتوان لحظة عن الافتخار بهويته وثقافته ويتضح ذلك في جزأرة المسرح. وهذه الجزأرة ليست إلا نتاجا لاندماج ثقافي (une inculturation) مع الموروث الاستعماري، وفي هذا الشأن يجب التفريق بين المذهب الجزائري الخاص بالأقدام السود (le cercle

---

[31] ومفاده: « قبل بادئ ذي بدء، ينبغي التذكير بأن اللغة العربية الفصحى التي صارت لغة أجنبية لم تعد لغة تواصل مشتركة، لذلك لم يتبقى للجزائري سوى اللغة المنطوقة للتعبير عن نفسه، سواء أكانت عربية أم أمازيغية أو فرنسية.».

[32] ومفاده أنه: « يمكننا القول أن التيار الجزائري كان نوعا من «القومية» الثقافية يهدف إلى توحيد الفوارق المكونة للشعب الجزائري وبالتالي على النقيض تماما من أي فكرة شيوعية.».

(algérianiste des pieds noirs الذي يستخدم اللغة الفرنسية في إطار أدبي سياسي، والمذهب الجزائري الذي يستخدم اللهجة المحلية ولكن في إطار أدبي وفني محض، رغم السيطرة الواضحة لهذين التيارين على الأعمال الفكرية واشتراكهما في فكرة الوطن الأم.

كانت الجزائر الوطن الأم ولا تزال المرجع الأول والوحيد لهؤلاء المنتمين لهذين المذهبين، فالحبل السري الذي يربطهم بالأرض وجذورها لم ينقطع قط، ولذلك عند قراءة أعمالهم المحررة بالفرنسية أو بالعامية الجزائرية، نحس للوهلة الأولى بأن لديهم كرامة ثقافية تطغى على أفكارهم لها علاقة وطيدة بالحقبة الاستعمارية، تتجسد في «النيف» مثلما يسميه الجزائريون أو «الأنا الجزائرية» (le Moi Algérien مثلما يسميه بومييه (سيبلو Siblot 1987: 47) وهذا العامل حاضر دائما ومهيمن بقوة على كتاباتهم مما خلق هوية عرقية بامتياز تتمركز حول الذات والقومية الجزائرية تجلت في ممارسة أدبية فرنسية جزائرية منقطعة النظير ومستمرة ومعاصرة من خلال استخدام كلمات أو وحدات ثقافية (des culturèmes)، كانت في بداية الأمر شاذة وغير مألوفة لكنها سرعان ما أصبحت دخيلة ومطّبعة في اللغة مثلها مثل غيرها من الوحدات الأخرى، أي أنها تنتقل من مرحلة العبور إلى مرحلة الخلود داخل اللغة.

ومع ذلك، يطرح استخدام اللهجة الجزائرية مشكل التضارب القديم والحاصل في الآراء بين «اللغة» و«اللهجة»، فمنذ سنوات وعلى المستوى اللساني، لا يزال الإنفصاليون اللسانيون يعارضون المؤيدين (أورو Auroux 1999: 43) إذ لم يتوانوا للحظة عن التشديد على الفروق بين اللغات وعن تقسيمها إلى وحدات صغيرة مستقل بعضها عن البعض الآخر.

وقد نجم عن هذا التقسيم عملية جزأرة اللغة التي لم تتوقف عن التطور منذ سنوات بصفة سارية لأنها ثمرة جدال مابعد استعماري وربما حتى اجتماعي سياسي، يكفي فقط في هذه النقطة بالذات التفكير في أعمال ومسرحيات محي الدين بشطارزي التي تمثل أوج عطاء المسرح الجزائري الذي يوظف اللهجة المحلية، إذ لطالما

كان بشطارزي أيقونة المسرح الجزائري حتى أن بناية المسرح الوطني الجزائري اليوم لا تزال تحمل اسمه تخليدا لذكراه.

يرى هؤلاء الناطقين باللهجة المحلية (les dialectophones)، أو أنصار ما يسمى بالرأي الطلائعي أن اللغة العربية غير قادرة على ترك الأثر نفسه والتعبير بكلماتها وخاصة فيما يتعلق بترجمة الكوميديا أو الملهاة ولذلك كان من الأفضل اللجوء إلى اللهجة الجزائرية التي تعبر بسلاسة عن الفكر غير المقيد لرجل المسرح غير أن هناك اليوم نوعا من الانتقال إلى كتابة الذات والكتابة للذات الذي يبدو أنه الشرط الأساسي لتجاوز تضارب الآراء الحاصل بين هؤلاء، وبعبارة أخرى أخذت جزأرة المسرح منعرجا جديدا يقتصر على الترجمة دون التقيد بحدود النص بل على العكس تماما أصبح المترجم يتمتع بحرية مطلقة حتى صار في مقام رجل المسرح الذي ينقل ويكتب ويعرض لذواته دون أن يأخذ بعين الاعتبار حدود أخلاقيات مهنته.

إن جزأرة المسرح اليوم أصبحت تصنف ضمن حيّز ثقافي يتعدى حدود التغيرات الإقليمية (les régionalismes) والجماعات العرقية المتشبثة بالأصل (les communautés ethnocentriques) وذلك لخلق نوع من التبادل الثقافي أو الثتاقف أو ما يصطلح عليه عموما بالمثاقفة (l'acculturation) وهي، حسب تعريف طوالبي Toualbi نقلا عن آرزقي Arezki (2005) :

*« Adaptation forcée ou non, à une culture jusque-là étrangère qui renvoie à un phénomène de désadaptation culturelle, consécutive à la présence dans le*

*champ social d'un même individu, de deux cultures différentes véhiculant des normes et modèles incompatibles*[33]». (ص 13)

ينبغي أن لا نخلط، في هذا المقام، بين هذا التيار والتيار الجزائري الذي سبق وأن أشرنا إليه (le mouvement algérianiste) والذي نشأ بين السنوات 1921 و1924 مع الحركة الجزائرية لجون بومييه وبرتران Bertrand وراندو والذي أخذ مفهوما جغرافيا سياسيا حيث استعان بالعديد من المثقفين مزدوجي الجنسية (إسرائيليين ـ جزائريين) عادة ما يلقبون بالأقدام السود ومنه اشتق الاسم الفرنسي algérianisme ويعود الفضل في ذلك لجون بومييه الذي ولّد اللفظة سنة 1931 خلال نقاش سياسي دار بينه وبين راندو بمقهى قروبير Grüber (كالمين 2011: 37). ولكن إيديولوجية هذا التيار ظهرت قبل ذلك بكثير مع رواد هذه الحركة الجغرافية السياسية، إذ ظهرت مع الكتاب القدماء اليونانيين واللاتينيين والأمازيغيين أمثال سانت أوغستين ويوبا الثاني (كالمين 2011: 12).

من خلال ما تقدم، نستنتج أن هناك حقبتين أدبيتين متأثرتين للغاية بمفاهيم القومية، الحقبة الأولى كانت قبل الاستقلال وكانت تعرف بالمثاقفة والتقليد أو المحاكاة أما الثانية فكانت بعد الاستقلال ولا تزال مستمرة إلى يومنا هذا وتعرف بإثبات الذات والتجريد الثقافي (la déculturation) ،رغم أنها في صراع دائم مع الهوية ما بعد الاستعمارية، إلا أنها تتثاقف وتتطّبع وخير دليل على ذلك مسرح كاتب ياسين، فمن الواضح أن «مخلفات» الاستعمار لم تؤثر على فكر وإنتماءات هذا الرجل العظيم، إذ رغم أنه لم يتوقف عن الكتابة بلغة المستعمر إلا أنه ترك لنا ذخيرة مسرحية متنوعة ومحررة باللغة المنطوقة الهجينة حسان با دشونس (Hassan-pas-de-chance) ... وغيرها.

---

[33] ومفاده: «تكييف إجباري أو اختياري لثقافة إلى الآن أجنبية تحيل إلى ظاهرة التقيد الثقافي ناجم عن الحضور في حقل اجتماعي للفرد نفسه أو لثقافتين مختلفتين تروج لمعايير ونماذج متعارضة».

من هنا وجب الانطلاق من فكرة أن الماضي لا يزال مرتبطا بالحاضر، إذ رغم كون لغة كتابات كاتب ياسين هي لغة الآخر إلا أنه حاول إنتاج مسرح وطني يجابه ثقافتين مختلفتين بعضهما عن بعض، ليصل في آخر المطاف إلى مسرح هجين اصطلح عليه علماء المسرح بمسرح البحر (le théâtre de la mer) ويبدو أن هناك صراعا خفيا في لغته وربما حتى في مسرحياته بين ثقافته الشعبية وهيمنة ماضيه المجروح بسبب الاستعمار. وقد تميزت هذه الفترة بجزأرة المسرح بشكل يستحق الثناء رغم الفقدان التدريجي للهوية الأصلية لصالح استحواذ الهوية ما بعد الاستعمارية الحديثة على فكر وثقافة المجتمع الجزائري.

*« Les Algérianistes réfutent également le goût de l'exotisme, l'orientalisme de bazar et le romantisme qu'ils jugent périmé.*[34]*»* (كالمين 2011: 22).

وعلى هذا المنوال، شهدت دراسات الترجمة خلال سنوات التسعينات تحولا جذرايا انطلق من المنعطف الثقافي the cultural turn الذي شهدته المجتمعات التي عانت من ويلات الاستعمار والعلاقات غير المتكافئة بين الشعوب والأمم، ونتج عنه ما يسمى بنظريات ما بعد الاستعمارية بدأت مع نيرانجانا Niranjana (1992) ومحرز Mehrez (1992) وتأسست مع روبنسون (1997) واستلمت مشعلها سوشي (2009)، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

### 1.3. النظرية ما بعد الاستعمارية:

كان أول من طرح مسألة الامبراطورية بطريقة غير مباشرة في الترجمة روبنسون (1997) وذلك باعتبار الترجمة *«على الدوام قناة لا غنى عنها للفتح والاحتلال الإمبراطوريين»* (روبنسون 2005: 24)، لتتمخض بعد ذلك النظرية ما بعد الاستعمارية في ضوء ما يسميه روبنسون بتباينات القوة بين الغرب

[34] ومفاده أن: « أنصار التيار الجزائري يفندون روح التغريب والاستشراق الفوضوي والرومانسية التي يعتبرونها منتهية الصلاحية.».

والشرق أو بالأحرى بين القوي والضعيف من خلال تدمير وتخريب الكثير من القيم الثقافية المحلية وذلك بالسيطرة على الهويات اللغوية والاجتماعية وحتى الإيديولوجية أو ما يسمى بالهيمنة l'hégémonie، والأخذ في الحسبان مسائل الهوية والغيرية والتخريب la subversion والتهجين l'hybridité والأصالة:

*« La traduction ou l'écriture postcoloniale ne confirme plus les frontières entre le centre (le colonisateur) et la périphérie (le colonisé). Les relations de pouvoir colonial sont ainsi subverties[35] ».* (قود Gudde.(11 :2009

ويمكن الاستشهاد في هذا المقام بترجمات كتب هاري بوتر إلى العربية التي أنجزها كل من حسام نادر ونورهان حازم، والتي تركت أثرا بالغا في نفوس الصغار العرب خاصة فيما تعلق بتعاويذ هاري بوتر والطقوس الغريبة التي لا تمت إلى الثقافة العربية بصلة غير أنها لاقت رواجا واستحسانا لدى الصغار بسبب التلطيف وهيمنة الفكر الإيديولوجي للآخر.

وعلى هذا النحو وبهذا المفهوم، تصبح الترجمة وسيلة لاستهلاك العقول وقناة للهيمنة على المجتمع الثاني، ومسيئة إلى حد ما للآخر، بسبب طمسها التدريجي لهويته، وتأديتها لأدوار أكثرها متشعبة لكنها متعاقبة وقلما نقول عنها أنها أدوار وفية للآخر وهي:

*«1- As a channel of colonization, parallel and connected with education and the overt or covert control of markets and institutions. 2- As a lightning-rod*

[35] ومفاده أن: «الترجمة أو الكتابة ما بعد الاستعمارية تنفي وجود حدود بين المركز (المستعمِر) والهامش (المستعمَر) وهذا ما خرب علاقات السلطة الاستعمارية».

*for cultural inequalities continuing after the collapse of colonialism. 3- As a channel of decolonization*[36]*.».* (روبنسون 1997: 30).

كما تركز اهتمام روبنسون حول أنواع أخرى من التأثيرات التي تخضع لها الترجمة والتي تندرج في سياق ما بعد الاستعمارية وهي على التوالي: الترجمة غير المتناسبة والنصوص المستغلقة والصور النمطية الاجتماعية والثقافية.

## 2.3. النظرية الغربية للترجمة

اقترنت هذه النظرية la théorie occidentale de la traduction بالباحثة الفرنسية سوشي التي نشرت دراسة[37] لها حول ترجمة النصوص التي تهيمن على لغتها ظاهرة التداخل اللغوي l'hétérolinguisme سنة 2009 من خلال نقلها إلى المجتمعات ما بعد الاستعمارية، وقد استهلتها بضبط المفاهيم التي نشأت بسبب الإيديولوجيات اللغوية ما بعد الاستعمارية مثل قضية التعدد اللغوي le multilinguisme ثم ظاهرة تعدد الأصوات la polyphonie والحوارية le dialogisme ثم فصلت بين مفهومي التحليل العياني l'analyse macroscopique والتحليل التصغيري l'analyse microscopique في الترجمة ما بعد الاستعمارية la traduction postcoloniale لأن التحليل الأول يعتمد على التداخل اللغوي في نقل النص كاملا أما التحليل الثاني فيعتمد على التحليل المفصل لجزئيات النص من ناحية إقحام ميزات لغوية داخل لغة أخرى، لتنتقل بعد ذلك إلى تصنيف شامل

---

[36] ومفاده: «1. قناة للاستعمار موازية ومرتبطة بالتعليم ورقابة السوق والمؤسسات العلنية والسرية. 2. نقطة جذب للثقافات غير المتساوية والمستمرة حتى بعد انهيار الاستعمار. 3. قناة للقضاء على الاستعمار.».

[37] بعنوان:

Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues, Lyon, éd. des archives contemporaines, CEP/ ENS-LSH, 2009.

للنصوص التي يتعامل معها المترجم في سياق ما بعد الاستعمارية انطلاقا من منتجيها (الكتاب)، وهي ثلاثة أنواع: النصوص التي تقوم على خيارات ذاتية وسياقات اجتماعية لسانية من ناحية الكتابة، والنصوص التي تقوم على الوظائف اللغوية، والنصوص التي تقوم على الأساليب الشعرية للتداخل النصي، وقد أشارت في النوع الأول إلى ضرورة تفريق المترجم بين الكتاب الذين يكتبون في لغة الآخر وبين أولئك الذين يكتبون في لغتهم وكأنها لغة أخرى كي يتسنى لهم التأقلم مع طبيعة النص الذي سيشتغل عليه (سوشي 2009).

## 3.3. نظرية التلاعب في الترجمة:

قدم لوفيفر ( 1981، 1985، 1992، 2004) مجموعة من الأبحاث الفردية والمشتركة مع منظرين آخرين كباسنيت وهيرمانز Hermans وغيرهم تهدف إلى استقلالية الترجمة عن احتكار التيار اللساني الذي ما فتئ على مدار عشرين سنة كاملة، يدعو إلى تقييد المترجم بقيود لا طائل من ورائها سوى نقل نصوص بحذافيرها دون أي أدنى اعتبار لتقبل الآخر لها على جميع الأصعدة بما فيها الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، والتي رغم زعم أصحابها بالموضوعية إلا أنها تفتقر إلى الأمانة والموضوعية، مضيفا إلى أبحاث إيفين-زوهار وتوري مؤسسي نظرية النسق المتعدد la théorie du polysystème أن النسق الأدبي ينشأ في وسط إيديولوجي محض (غينتسلر 2007: 327/ 324)، وأن لكل مترجم إيديولوجيته الخاصة التي تؤثر على النص الأصل وبالتالي « Why waste our time on rewrites[38]» (لوفيفير 1985)، وتتقصى نظرية لوفيفير la théorie de la manipulation جوانبا في ترجمة الأدب قلما يتناولها منظرو الترجمة مثل: مسألة الإيديولوجية المهيمنة على فكر المترجم، ومفهوم الرعاية المتحكمة le patronage والنص المنكسر the refracted text ويقصد به:

[38] ومفاده: «لماذا نهدر وقتنا في إعادة الكتابة».

*«The refracted texts are […] texts that have been processed for a certain audience (children, e.g.), or adapted to a certain poetics or a certain ideology.»*[39]. (لوفيفير 1981: 72)

وهكذا يفضي بنا لوفيفير إلى اعتبار العرض المسرحي المترجم ناجما عن نص منكسر خاضع مسبقا إلى مجموعة من القيود الإيديولوجية بداية من الترجمة ثم التطويع فالملاءمة الركحية، وقد سبق للوفيفير أن بين ذلك من خلال ترجمات أعمال بريشيت Brecht التي خضعت: «لظاهرة الانكسار في الغرب، لتكون أكثر ملاءمة للمعايير الفنية والإيديولوجية السائدة في العالم الأنجلو-أمريكي.». (غينتسلر 2007: 326). فالترجمة تصبح على حد تعبيره (لوفيفير 1992ب: xi):

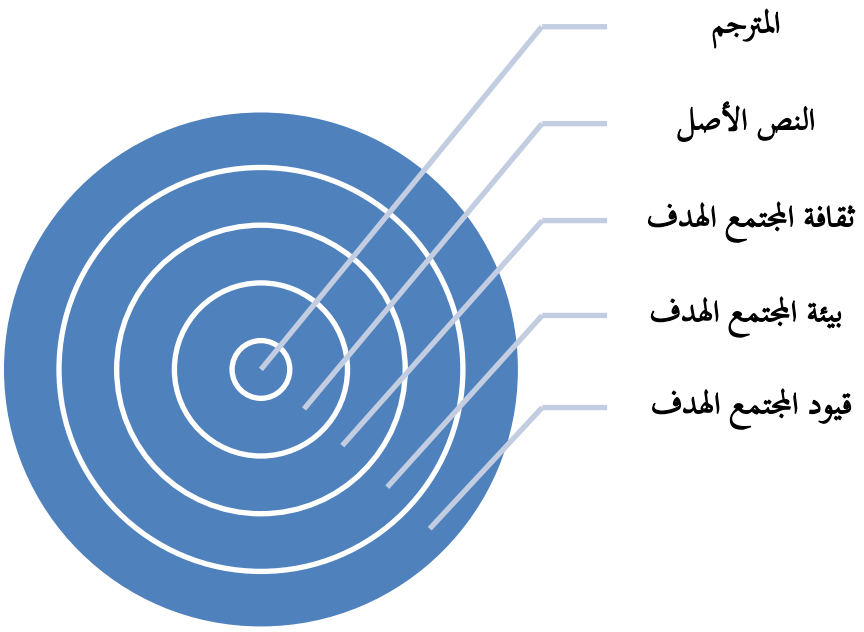
*"Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another.*[40]*"*

---

[39] ومفاده أن :« النصوص المنكسرة هي تلك النصوص الموجهة لجمهور معين (كالأطفال) أو المكيفة لشعرية أو لإيديولوجية معينة.».

[40] ومفاده أن: «الترجمة بطبيعة الحال إعادة كتابة النص الأصل، وتعكس إعادة الكتابة على اختلاف أنواعها وبغض النظر عن مقاصدها إيديولوجية وشعرية معينة وبالتالي تتلاعب بالنصوص الأدبية في مجتمع معين وبطريقة معينة فإعادة الكتابة

إن اعتبار الترجمة في سياق ما بعد الاستعمارية إعادة كتابة، يترتب عليه الخروج من دائرة النص الأصل والتجرد من كل علائقه المادية (المبنى) واللامادية (السياق والمعنى)، وما المترجم في هذه إلا كاتب ثان أكثر منه مقتبسا، فيحيد عن سياق الأصل ولا يلتزم به، ويتغاظي عن مهامه البسيطة كالبحث عن دلالات المفردات المناسبة والقراءة المتروية، وهنا تتجلى بوضوح قضية الانزياح بأنواعه وخاصة الاستعماري le glissement sémantique postcolonial الذي يؤدي إلى ترجمات منزاحة بمعنى الكلمة des traductions décentrées. وبالرجوع إلى ما سبق ذكره، تتجلى لنا وضعية المترجم الذي ينتحي استراتيجية هذه المقاربة والتي تركز على التصرف أو الجزأرة من خلال الرسم التخطيطي التالي:




---

ليست إلا تلاعبا يخدم السلطة، ويمكن أن يساعد في تطور الأدب والمجتمع إذا كان إيجابيا كما يمكن لإعادة الكتابة أن تقدم مفاهيم جديدة، وأنواع جديدة، ووسائل جديدة، وتاريخ الترجمة ما هو إلا تاريخ الابتكار الأدبي، وقوة تشكيل ثقافة واحدة على أخرى.».

## رسم تخطيطي رقم 4

إن الجزأرة ليست إلا نتاج صراع لا متناهي نابع من تمرد فكري وثقافي ضد المعتقدات والمكتسبات الاستعمارية رغم المثاقفة الحاصلة بين المستعمِر والمستعمَر، وهنا يكمن التناقض، فالمترجم الذي يؤيد هذه المقاربة يجد نفسه أمام نصوص أصلية محررة بلغة المستعمر ولكنه مع ذلك يحاول التحرر من قيود هذه اللغة وثقافته بواسطة إضفاء صبغة محلية تتماشى مع إيديولوجيات الجمهور المتلقي، فينتهي به المطاف إلى «الانتصار على المستعمِر» أو «الهزيمة والاستسلام أمامه» أو «التصادم والاصطدام الثقافي والفكري».

### خاتمة الفصل:

خلاصة القول، أن المقاربات الثلاث وعلى اختلاف اهتماماتها إلا أنها تشترك في نقطة واحدة تتمثل في مسرحة النص الدرامي بكل جوانبه الزمانية والمكانية رغم التفاوت الظاهر بين هذه المقاربات ولعل أهم هذه المقاربات تلك التي ركزت على الجوانب الدرامية والركحية بالإضافة إلى الجوانب الخاصة بتجاوب الجمهور مع العرض وهذا ما تهتم به المقاربة الجزائرية التي أولت أهمية كبرى للثقافة الشفهية (اللغة المنطوقة ونغمة وتناغم أجزاء النص) في حدود السياق الاجتماعي الثقافي مقابل الطريقة التي يقرأ بها النص المسرحي. ففي الترجمة، تهدف هذه المقاربة إلى جلب نوع من الشفاهية l'oralité للنص الهدف، أو بعبارة أخرى، تركز هذه المقاربة على استظهار الكتابة من خلال وضعها في سياق ثقافة المجتمع المستقبل للترجمة ووضع المترجم في مكان الراوي أو القاص إن صح التعبير بمجرد انتقاله من الأدب الفرنسي المكتوب إلى الشفهي المنطوق أو مايسمى بالأدب والتراث المحكي. وهذا الانتقال ليس بالأمر الهين لأنه يتعلق بالجوانب السيميائية وخارج اللسانية، ولتحقيق هذه الغاية، يجب على المترجم أن يضع نفسه مكان الراوي أو القاص.

وهكذا، ففي إدراك المعنى في اللغة الهدف، إعادة إحياء لموسيقى النص الأصل أو ما يسميه ميشونيك بالإيقاع le rythme وهذا الإيقاع يصبح فيما بعد موسيقى إيقاعية في العرض، وهنا تتجلى أهمية دور

المترجم في تفكيك شفرة النص المسرحي من خلال قوة المتخيّل لديه son imaginaire وإبراز كفاءته وقدراته في ترجمة المسرح بأنواعه خاصة تلك المتعلقة بالملهاة والكوميديا.

# الفصل الثاني

# المسرح والترجمة

## الفصل الثاني:

## المسرح والترجمة:

### تمهيد:

لا يزال الجدل قائما إلى يومنا هذا بين المترجمين والمسرحيين حول إشكالية ترجمة المسرح باعتبارها مستحيلة من جهة وممكنة من جهة أخرى. وفي واقع الأمر، تناسى الكثير من الباحثين التطرق إلى ترجمة المسرح رغم سيلان الكثير من الحبر حول الترجمة الأدبية واقتضى ذلك الانتظار حتى مطلع الستينات كي تتمخض دراسة حول ترجمة المسرح، ولعل أول من كرّس فصلا لهذه الدراسة كان مونان في مجلة بابل Babel (ريجاتين 2004 : 156-157)، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تواصلت الجهود وأعيد طرح هذه المسألة نظريا خلال سنوات الثمانينات حيث تم اقتراح عدة مقاربات وأفكار ساهمت في إثراء التنظير الترجمي للمسرح من بينها أفكار ومقاربات بافيس وباسنيت و ميشونيك ولادوسير Ladouceur ولاليبارتي.

يرى هؤلاء أن المسرح في حدّ ذاته نوع من الترجمة لأنه تأويل للنص بالعرض للجمهور المتفرج وعملية التأويل هذه نتجت عنها علاقة ثنائية بين المكونين الأساسيين للمسرح (النص والعرض)، وهذا ما يشبه إلى حد ما العلاقات الثنائية الموجودة في عملية الترجمة، وخير مثال على ذلك علاقة النص الأصل بالنص الهدف. وفي هذا الصدد، قام أغلب الباحثين بمقابلة الدراسات المسرحية بالترجمة بغية التنظير لترجمة المسرح. ولتسهيل فهم منهجية ترجمة النص المسرحي، ينبغي أولا أن نفهم أوجه التشابه ولكن أيضا وخصوصا أوجه الاختلاف بين المسرح والترجمة.

## 1. في المسرح:

قبل العودة إلى أصل الكلمة العربية **مسرح،** يجدر بنا أولا التعريج على أصل الكلمة اللاتينية théâtre وذلك لأن الغرب كان سباقا في ممارسته سواء أكان نصا أم عرضا ودليل ذلك الذخيرة المسرحية التي تركها رواد المسرح العالميين من أمثال: شكسبير Shakespeare و راسين Racine و موليير Molière ووايلد Wilde وبريشت و بيكيت Beckett وغيرهم من المسرحيين اليونانيين والرومان كإسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس وسنكا وأرسطوفان وميناندر.

### أصل وتعريف كلمة مسرح:

يعود أصل الكلمة اللاتينية théâtre إلى الكلمة اليونانية theatron والتي تعني أي مكان يمكن أن نرى منه أي شيء (فيالا Viala 2010: 5-6). وقد تجسد معنى هذه الدلالة الاشتقاقية في عدة تعريفات إبستيمولوجية أخرى موضوعة بطريقة مبسطة، فعلى سبيل المثال، ورد في Le Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre (كورفين Corvin 1998: 1616) التعريف الآتي:

*« Le théâtre est simulacre. Et il naît du simulacre. Avec ce que d'audace, qui est peut-être un reste d'enfance ou une impossibilité, inscrite dans l'évolution historique de l'esprit humain, de voir le monde comme il est, toutes choses se mettent à bouger, saisies par un grand branle qui fait de n'importe quel mendiant un dieu et de l'apparence d'un comédien descendu d'une machine l'apparition fondamentale de Diarius*[41] *».*

غير أن أفلاطون في كتابه الثالث للجمهورية اعتبر أن المسرح فن للمحاكاة mimésis وللسرد diagèsis، فالمحاكاة تقليد أعمى أو وهم أو نوع من الخيال يخلقه الشاعر لشخصياته. أما السرد فهو سيرة ذاتية وفي هذه الحالة، يتحدث الشاعر باسمه. وتحيلنا الكلمة اللاتينية théâtre أيضا إلى عدة تسميات ودلالات أكثر من مثيلتها العربية «مسرح» من بينها:

- Théâtre: في القرن السابع عشر كانت الكلمة الفرنسية تعني القصر أو البناية أو المكان العام المخصص للعب الممثلين أو الفضاء المخصص للمتفرجين أو الغرف الخاصة بالممثلين أو خلفية المسرح أو ما يطلق عليه أيضا بالكواليس أو غيرها وفي هذا السياق نجد هذا المعنى متداولا في الجزائر لحد الساعة في الاستعمالات والتسميات العمومية مثل: المسرح الجهوي le théâtre régional والمسرح الوطني الجزائري le TNA.

[41] ومفاده أن: «المسرح مصطنع لأنه ينشأ من التزييف أومن جرعة زائدة من الجرأة ربما من بقايا مرحلة الطفولة أو استحالة مسجلة في التطور التاريخي للعقل البشري والتي تجعلك ترى العالم مثلما هو، فكل شيء يبدأ بالتحرك ثم بالاهتزاز الذي يجعل من أي متسول ربا ومن ظهور أي ممثل على الخشبة كالظهور المخيف لدارا الأول.».

- Théâtre: تعني أيضا الفرقة أو مؤسسة الفرجة مثل قولنا : le Théâtre Français المسرح الفرنسي وفي الجزائر نجد هذا المعنى متداولا أيضا مثل قولنا: مسرح علولة أو في لبنان مثل مسرح الإخوة الرحباني ببيروت.

- Théâtre: تعني أيضا المدونة أو ذخيرة من النصوص المسرحية مثل قولنا: le Théâtre Classique المسرح الكلاسيكي وهذا المعنى متداول أيضا في السياق الجزائري كقولنا المسرح الجزائري ما قبل الاستقلال.

- Théâtre: تعني جنسا أدبيا خاص بشخص معين ولذلك نقول أحيانا: le théâtre de Molière مسرح موليير وهذا المعنى متداول أيضا لدى المسرحيين الجزائرين والدليل على ذلك الاستعمالات التالية: مسرح كاتب ياسين ومسرح محي الدين بشطارزي ومسرح محمد ديب رغم أن مسرح هذا الأخير ليس مسرحا بالمعنى العام للكلمة لأنه كتب مسرحية واحدة إلا أن الاستعمال متداول نظرا لانفراده بنوع خاص به من الكتابة المسرحية.

- Théâtre: تستعمل أيضا في سياق الترفيه والتسلية أي وقت المتعة التي تتضح من خلال تصفير المتفرجين كقولنا: le théâtre comique المسرح الكوميدي وle théâtre silencieux المسرح الصامت.

- Théâtre: تعني ممارسة جمالية ترتكز على نص مكتوب ويحترم تقنيات معينة وعرض متسلسل يقوم على إخراج محكم( جيرار Girard وويلي Ouellet وريجو Rigault 1978: 10-11).

أما الكلمة العربية **مسرح** فتعني: لغة: جاء في قاموس المعجم الوسيط أن المسْرَحْ يعني: *مرْعَى السَّرْحِ. والمسْرَحُ: مكان تُمثّل عليه المسرحية، والجمع: مَسَارِحُ.*

واصطلاحا: في هذا الشأن، سنكتفي بذكر تعريف **محمد الطاهر فضلاء (2009)** للمسرح في **كتابه المسرح... تاريخا ... ونضالا.. المسرح العالمي، المسرح العربي – الجزء الأول**، الذي رأينا بأنه مهم، وذلك بسبب التباين الحاصل في مفهوم المصطلح بين منظري وممارسي المسرح، وهو كالآتي: « *المسرح تجسيم الحياة في إيحاء، بالأداء* والمحاكاة.» (37).

ويضيف أيضا:

*« الدراما والمسرح: وهما شيء واحد بالتزاوج، لا ينفصلان إلا في المفهوم العادي البسيط. غير أنه بالرغم من هذه النظرة الشاملة المتكاملة، فلابد من بقائهما منفصلين إلا عندما نريد توليد الفن المسرحي الصادق منهما وحينذاك يصل العمل المسرحي بين كل أجزائه في تلاحم وتماثل وتكامل. فابتداء من النص المؤلف، والمكان الذي تشخص فيه أحداثه وتؤدى فيه أعماله، إلى شعور التوقع المتبادل بين كل العاملين فيه، وشغف الجمهور باللون والحركة والتأثير والتأثر في أداء الفعل الدرامي، إلى التصميم التقني في الإخراج، وأنغام الموسيقى، والمؤثرات الصوتية الموحية، كل هذا يجسم شكل الدراما على خشبة المسرح. فالمسرح، مثله مثل غانية، تعتز بجمالها وزينتها، بينما المسرحية (الدراما) مثلها مثل عجوز أشيب يمتلئ حكمة واتزانا، وقد يبدو الاتفاق بينهما عسيرا إلا في العمل الجدي البحث، إلا أنه يجب الانسجام بينهما معا في اتصال واتحاد، لأنه بدون ذلك لا يتحقق العمل المسرحي الرفيع.».* (فضلاء 2009: 37-38).

ترجع أهمية هذا التعريف في نظرنا إلى أن أغلب ممارسي ومنظري المسرح يتفقون معه، ولكي نتبين في وضوح مدى هذه الأهمية ينبغي أن نشير إلى تعريف أوبرسفيلد (1996) للمسرح والتي كانت سباقة في ذلك:

*« Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète ; à la*

*fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique* à soi)[42] ». (ص11)

وهذا التعريف ليس ببعيد عن تعريف فيالا (1997) عندما عرف المسرح كلغة أكثر تعقيدا من اللغات الأخرى بالرغم من أن المسرح في نظره:

« *Il n'est pas indispensable, en effet, qu'il y ait du texte, des paroles dites, pour qu'il y ait théâtre, et le mime ou la pantomime peuvent y suffirent*[43] ». (ص5)

غير أن المسرح في مجمله نص، ويتجلى ذلك في وجود عدد هائل من المسرحيات من خلال القراءة دون أن تكون هناك عروض لها، أو بعبارة أخرى:

« *Même dans le cas du mime, le jeu est souvent supporté par des prévisions – un canevas – qui constituent un texte (parfois écrit, parfois oral) que les acteurs ont mémorisé. Et le plus souvent, une pièce inclut un texte entièrement rédigé d'avance, que les acteurs prononcent*[44] ». (فيالا 2010: 6)

وهكذا يجتمع النص مع العرض.

---

[42] ومفاده أن: « المسرح فن المفارقات، يمكن أن نذهب بعيدا ورؤية فن المفارقات فهو إنتاج أدبي وعرض ملموس، وخالد (قابل للتكرار والتجديد إلى ما لا نهاية) وفوري (يستحيل تكراره بالطريقة نفسها) على حد السواء.».

[43] ومفاده: «ليس من الضروري أن يكون هناك نص أو أقوال منطوقة كي يكون هناك مسرح ذلك أن الصمت والإيماء كافيين.».

[44] ومفاده أن: «وحتى في حالة المسلرح الصامت، يقوم اللعب على التوقعات أو التخطيط الذي يشكل نصا (أحيانا مكتوب وأحيان منطوق) يحفظه الممثلون عن ظهر قلب، وعادة ما تحتوي المسرحية على نص كتب سابقا يؤديه الممثلون.».

انطلاقا من هذه الفكرة، تبرز القيمة الدلالية الأولى للمسرح وهي قيمة نمطية تكمن في مفهوم الفرجة والعرض والعابر أو الذي سيزول مع مرور الوقت، لكنه في الوقت نفسه يقوم على النص الذي بدونه لم يكن لهذا العابر أو الزائل أن يتحقق في وقت عبوره. فالنص محفوظ على نحو دائم لكن العرض زائل وعادة ما يتم إخراجه وتجسيده من شخص إلى آخر (ابتداء من الممثل الرئيسي إلى الممثل الثانوي وهكذا ...) وعلى سبيل المثال: المسرحيات القديمة والكلاسيكية التي سجلّها تاريخ المسرح.

**1.1. تاريخ المسرح:** يمكن أن نلخص تاريخ المسرح من خلال المسارح الأولية التي نشأت مع قيام الحضارات القديمة وهي اتباعا كالآتي:

المسرح الإغريقي:

نشأت معه المأساة التراجيديا (Tragoedia باللاتينية وتعني أغنية الماعز) والملهاة أو الكوميديا (Comos, Comoedia) باللاتينية ولها معنيان الأول هو المسرحية عامة والثاني المسرحية الكوميدية حصرا). وقد كانت بداياته مع الفيلسوفين الإغريقيين أفلاطون وأرسطو اللذين اعتبرا أن الإنسان: « *est naturellement enclin à imiter tout ce qu'il voit, donc à le jouer*»[45]. (فيالا 1997: 6) مما يعني أن الإنسان بطبعه يقلد ما يراه بواسطة المسرح وهذا ما يجعلنا نؤكد فكرة المنظرين بأن المسرح في حد ذاته عملية ترجمية. فقد كان الإغريق في بداية الأمر يرتلون شعائرا دينية على شرف الإله ديونيسيوس ثم بعد ذلك، أخذت هذه الطقوس التي تشبه إلى حد كبير التمثيليات المسرحية شكلا محددا يتمثل في تراجيديا ممثلة في عروض محكية تندب عذاب ديونيسوس وعروض أخرى تتعلق بكل من إسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وفي كوميديا ممثلة في مسرحيات تسخر من الواقع السياسي والاجتماعي المعاش آنذاك ومن ديونيسيوس وديفيليوس وفيليمنيوس وخاصة ميناندر.

---

[45] ومفاده أن: «الإنسان يميل بطبعه إلى تقليد كل شيء يراه وبالتالي إلى تأديته».

المسرح الروماني القديم:

ظهرت بوادر الحركة المسرحية بروما من خلال عروض مصارعة الحيوانات وعروض الرياضيين وألعاب المصارعين وذلك قبل اقتراض التراجيديا والكوميديا بكثير وهذا ما يجعلنا نُقّر بأن المسرح الروماني كان قبل ظهور المسرح الإغريقي بأثينا. وقد كان الرومان متفرجين بطبعهم إذ كانوا يقترضون أشكال الفرجة من الإغريق ويطّبعونها فيما بعد أي أنهم يكسونها بالطابع المحلي وذلك من خلال تمثيليات إيمائية تطبعها ألحان موسيقية ورقص مع إيماءات حركية (مثل مسرح الألعاب ومسرح du genre ou à texte الذي شهد نجاحا باهرا وبلغ أوج عطائه مع بلوتون وترنتيوس وهوميروس. حيث شرع الرومان في بناء مدرجات من الحجر. وقد نشأ المسرح اللاتيني مع ترجمة ليفيوس أندرونيكوس (180 – 207 ق.م) وقد اطلع الرومان على حكاياته من خلال ترجماته (بارتران Bertrand):

*« Livius Andronicus eut l'idée d'introduire dans le théâtre romain des sujets grecs. Mais il fait en sorte d'en choisir qui ne fussent pas isolés du contexte historique. Ainsi, beaucoup de ses tragédies se rattachaient au « cycle troyen », qui était en quelque manière à demi romain. Quant au reproche de palgiat, il est hors de propos. La littérature antique considère toute œuvre une fois livrée au public, comme sa propriété. Les idées et les mots passent d'un auctor à un autre dans une franche liberté. Le génie en cette affaire consiste à adopter ses sources. Une pièce réussie n'est pas une pièce nouvelle ; c'est une pièce qui respecte l'occasion : il faut, quant écrit, s'en tenir en tous lieux aux circonstances : Livius Andronicus souscrivit à cette règle lorsqu'il offrit aux*

*Romains sa tragédie d'Inô : l'assimilation populaire avec la déesse Leucothée justifiait ce passage d'un mythe à un autre*[46]». (ص 46)

مسرح العصور الوسطى:

قبل الحديث عن هذه الحقبة المسرحية، يجب بداية أن نذكر أن المسرح كان يعرض شفويا دون أي تدوين نصي. ويعرف مسرح العصور الوسطى بظهور ما يسمى مسرح العجائب والمسرح الفرنسي الدنيوي ومسرح الكارنفال ومسرح الأقوال المأثورة ومسرح المغفلين والمسرح الأخلاقي. وقد تمخضت جذور هذا المسرح في الكنيسة بإنجلترا حيث كانت الكنيسة الأوروبية طوال ستة قرون الملاذ الأول والأخير والمربية الوحيدة والعادلة للشعب من خلال الأناشيد اللاتينية التي كانت تغنى من قبل الجموع الغفيرة من الناس والشعائر الدينية الخاصة بالمسيحيين. فقد كانوا يلعبون قيامة الأموات أو يوم البعث من جديد وكانوا يرقصون كي يتحمسوا ويتطهروا ورغم ذلك لم تكن كلمة مسرح أو بالأحرى الكلمة اللاتينية théâtre متداولة في العصور الوسطى، بل كان الناس يتداولون كلمة jeu أي اللعب وهي ترجمة مباشرة للكلمة اللاتينية ludus التي جاءت منها التسمية « drame liturgique » أي الدراما المتعلقة بالطقوس، وبعد تأسيس المسرح الديني، تُرجمت الكوميديا الرومانية وتيرانس إلى اللاتينية بتصرف تام « *Les comiques*

---

[46] ومفاده: « خطر ببال ليفيوس أندرونيكوس إدراج مواضيع إغريقية في المسرح على أن ترتبط بالسياق التاريخي، وهو ما جعل الكثير من تراجيدياته ترتبط بـ: الدائرة الملحمية التي كانت نوعا ما رومانية، أما فيما يتعلق بإدانته بالسرقة النصية، فقد كان ذلك اتهام باطل ولا أساس له من الصحة. يعتبر الأدب القديم أي عمل مقدم للجمهور خاصته، حتى أن الأفكار والكلمات تنتقل من ممثل إلى آخر بكل إرياحية، حيث تكمن العبقرية في هذه القضية باعتماد مصادرها، فالمسرحية الناجحة ليست مسرحية جديدة، بل هي مسرحية تحترم الظرف والمناسبة، لذلك يجب مراعاة الظروف في كل مكان عند الكتابة، وهو الأمر الذي جعل من ليفيوس أندرونيكوس يؤيد هذه القاعدة عندما أهدى للرومان تراجيدية إينو، وهو ما يجعل استيعاب الشعب للإلهة لوكوتي يفسر هذا الانتقال من أسطورة إلى أخرى.».

*latins furent traduits , adaptés, joués, imités*». (بينيار Pignarre 1995: 43)، كي تتأقلم مع متطلبات العصر الذي كان يمجد المسيحية آنذاك:

«*Mais en fait ces adaptations modifient les originaux pour en faire des moyens de formation à la morale chrétienne […] C'était au XIIe siècle, un art dramatique original était déjà né, d'une autre source […] Le jeu dramatique demeurera en un sens trop fidèle à son origine*»[47]. (بينيار 1995: 31/ 43/ 44)

وتتعلق هذه الممارسات المسرحية بعروض أخلاقية بأتم معنى الكلمة وذلك لأجل مسرح أكثر دنيوية وكوميدي في الوقت نفسه. وقد شهد مسرح العصور الوسطى نهضته خلال القرن السادس عشر، غير أنه في سنة 1548، التمست الكنيسة من حكومة باريس منع كافة العروض المسرحية الدينية والشعائرية التي تمس بالمقدسات الإلهية والنبوية، وفعلا قامت حكومة باريس بعد ذلك مباشرة ودون تردد بإصدار قرار يمنع منعا باتا ممارسة هذا النوع من الأداء المسرحي: « *L'histoire considère habituellement que c'est là la raison et le moment de la fin du théâtre médiéval*[48] ». (بينيار 1995: 45).

وقد تم التشكيك في أمر هذه المسرحيات بسبب النزاعات اللاهوتية والدينية. أما في أواخر العصور الوسطى، فقد أعطى اختراع آلة الطباعة نفسا جديدا للمسرح المكتوب الذي أصبح فيما بعد اختصاصا بكل ما تحمله الكلمة من معنى كما أن الممثلين أصبحوا أكثر احترافية من السابق. إذ شرع المترجمون في

---

[47] ومفاده: « ولكن هذه التصرفات في الترجمة تغير النصوص الأصلية كي تصير وسائل تكوين للقيم المسيحية […] فقد كان ذلك خلال القرن الثاني عشر عندما نشأ فن درامي خارج عن المألوف من مصدر آخر […] ظل الأداء الدرامي إلى حد ما وفيا للأصل».

[48] ومفاده: «يعتبر التاريخ هذا هو سبب ولحظة انتهاء مسرح العصور الوسطى.».

نقل إسخيلوس وبلاوتوس وترنتيوس وسنكا وسوفوكليس ويوريبيديس وأريستوفان وكان المترجمون قد أصبحوا: « *des savants et écrivains célèbres, comme Érasme, plus tard Baïf, voire Ronsard*[49] ». على حد قول بينيار (1995: 49)، وبعد ذلك وشيئا فشيئا، شهد المسرح انقلابا فنيا ضخما بدءا من إعادة تنشيط الركح الأوروبي والكوميديا الإسبانية مرورا بالدراما الإليزاباتية ومسرح شكسبير وكوميديا ديلارتي إلى غاية المسرح الكلاسيكي الفرنسي.

المسرح الكلاسيكي الفرنسي:

وجد المسرح الكلاسيكي ضالته لدى الطبقة المخملية، وقد تميزت هذه الفترة بالعودة إلى الجنسين المسرحيين الأكثر كلاسيكية اللذين تجاهلهما مسرح العصور الوسطى والتركيز عليهما ويتعلق الأمر بالمأساة والملهاة. وقد أولى المسرحيون الثلاثة كورناي ومولير وراسين أهمية كبيرة للمسرح من خلال خلق نماذج خاصة بهذين الجنسين وكان حبهم وشغفهم بالمسرح بمثابة همزة وصل بينهم حتى أن المسارح في زمنهم بلغ أوج ازدهاره. ولأهمية هؤلاء المسرحيين سنتعرض بالحديث عنهم (بينيار 1995: 80 – 81):

كورناي:

لم يتوقف قط عن تجديد المأساة بمسرحيته Le Cid التي عرفت شهرة كبيرة وأثارت جدلا واسعا آنذاك وهي في الأساس ليست إلا مسرحية تراجيدية وكوميدية في الوقت نفسه.

راسين:

[49] ومفاده: «علماء وكتاب مشهورين مثل إيرازموس ولاحقا بائيف ورونسار».

في عهده، صارت المأساة الجنس المسرحي الأكثر سيادة، لأن كتاباته كانت بمثابة إلهام ومرجع للكتابة الروائية. فقد كان أغلب الكتاب شعراء وروائيين وأدباء مسرحيين حتى جاء راسين وخلط الحابل بالنابل لدرجة أنه خلق جنسا مسرحيا جديدا تنتهي أغلب حكاياته بنهاية مأساوية وأسس كتابة مسرحية متخصصة استمرت حتى خلق جنس كوميدي جديد مع موليير.

موليير:

بفضله، اكتسب النص المسرحي شرعية أدبية لا مثيل لها:

*" Pour lui, la prose demeure l'apanage des pièces proches de la farce ...[50]".*

(برتران وآخرون 1996: 228).

خلاصة القول، أن الكتابة المسرحية الكلاسيكية كانت تنتفض على الواقع المعاش وتقلد الطبيعة وتمتع المتفرجين وتفرض احترام الآداب العامة وتقوم على ثلاثة أسس مسرحية وهي على التوالي: الفعل والزمان والمكان، كما أنها وقعت ولسوء الحظ ضحية صورة نمطية لا تعبر عن محتواها في شيء:

*" Le théâtre classique français est victime d'une image négative qui le fait apparaître guindé et artificiel'[51]. .* (برتران وآخرون 1996: 223).

رغم هذه الصورة السيئة إلا أنها جاءت بأجناس مسرحية جديدة مثل الكوميديا الأخلاقية والدراما البورجوازية والدراما الغنائية أو الميلودراما والدراما الرومانسية وغيرها من الأجناس الأخرى حتى وصلت إلى

---

[50] ومفاده: « بالنسبة له،يظل النثر حكرا على المسرحيات القريبة من المهازل.».

[51] ومفاده: «المسرح الكلاسيكي الفرنسي هو ضحية صورة سلبية تجعله يبدو متصنعا ومزيفا.».

ما يسمى بالمسرح المعاصر الذي يتميز بحرية كتابته النصية وأصالة عروضه خاصة على المستوى التقني (الديكور والإضاءة والصوت ... وغيرها).

وقد ساهم انتشار الرصيد المسرحي من خلال الترجمة في إعادة إحياء ثقافات كادت أن تندثر وخلق تيارات مسرحية في بعض البلدان غير الأوروبية مثل تلك التيارات التي نشأت في البلدان العربية.

المسرح العربي:

بينت العديد من الدراسات والأبحاث أنه كانت توجد في البلدان العربية عدة أشكال تشبه إلى حد كبير العروض المسرحية الحالية تتمثل في عروض غناء ورقص بهلواني وعروض قصصية ويمكن أن نستدل بالحكاية في شمال إفريقيا بما ذهب إليه:

*« En Algérie, particulièrement nous pouvons déceler trois formes préthéâtrales : les narrations épiques du rawi (Le conteur) – appelé aussi Al-Maddah (chantre religieux ou conteur) – les sketches ou les karagouz [52]».*

(دحمان Dahmane 2011: 28).

فكلمة حكاية تعني التقليد، ففي المشرق مثلا، كان هناك ما يسمى بمسرح الظل والتعزية ومسرح العرائس الذي تعود أصوله إلى القراقوز العثماني والمقامات. والتعزية لدى الشيعة هي عرض لظروف موت الأئمة الثلاثة لديهم: علي والحسن والحسين، إضافة إلى أشكال أخرى من العروض التقليدية كصندوق العجب (دحمان 2011: 27-28 وتوميش Tomiche 1993: 118)، رغم أن بارك Berque يرى أن :

[52] ومفاده: « في الجزائر خاصة، يمكننا الكشف عن ثلاثة أشكال ما قبل مسرحية وهي: الروايات الملحمية للراوي الذي يطلق عليه أيضا المداح والتمثيليات القصيرة (السكاتشات) وعرائس الدمى أو القراقوز».

(توميش 1969: *« ... le monde arabe classique est dépourvu de théâtre*[53]*... »*, 15).

على عكس شريف خزندار الذي يرى بأن المسرح العربي كان يوجد قبل المسرح الإغريقي وبأن:

*« Le théâtre est un phénomène populaire et universel*[54] *».*

(توميش 1969: 39 وما يليها).

أما في مصر، فقد اقترضت الفرق المسرحية الفرنسية والإيطالية المسرح الغربي خلال منتصف القرن التاسع عشر من القاهرة حتى الإسكندرية. وقد ولدت أول مسرحية مصرية مع جيمس صنوع سنة 1870 ولكن سبقه بكثير اللبناني النقاش من خلال عرضه لمسرحية البخيل التي اقتبسها من مسرحية L'Avare لموليير سنة 1847 وهذا ما أكدته الكتابات التاريخية التي لم تتوان عن ذكر أن المسرح العربي نشأ عند العرض الأول لمسرحية البخيل لمارون النقاش، ومنذ ذلك الوقت بدأ العرب بمضاعفة اقتباساتهم لمسرحيات موليير وراسين وشكسبير دون أخذهم بعين الاعتبار لمحتوى هذه المسرحيات مما جعلها تفقد روحها وجمالها الأصليين بسبب الإفراط في إضافة الصور البيانية والفواصل الزمنية الغنائية والمشاهد الغرامية وغيرها من الإضافات الأخرى التي لا تمت بأي صلة للأصل (توميش 1993: 120):

*«مشكلة المسرح العربي عبر تاريخه القصير هي الانقطاعات التي تخللت حركة نموه. لم تتصل، إذن، الأساليب والتيارات المختلفة مع بعضها. وعندما تضاف مشكلة اختلاف اللهجات، تزداد القضية تعقيدا. وكما نعلم، فإن عقبات سياسية، واجتماعية، وجمالية، ودينية، أدت بالمسرح العربي إلى أن يولد ويفنى، ثم يولد من جديد، كاعنقاء تبعث من الرماد. مع كل ولادة كانت طموحات المسرح العربي تزداد، وبعض ملامحه تتغير، مكتسبة من الحياة تأثيرا، ومن الثقافة الغربية تأثيرا آخر،*

---

[53] ومفاده: «يكاد يخلو العالم العربي من المسرح.».

[54] ومفاده أن: « المسرح ظاهرة شعبية وكونية».

*ومن أنماط التسلية التجارية السائدة تأثيرا ثالثا. ولكن ليس هناك من رابطة بين حلقات ومراحل تطور المسرح العربي، كما هو الحال في تاريخ المسرح الأوروبي. فعنقاؤنا العربية لا تنمو ولا تكبر.»*. (عصمت 2012: 30).

ومع ذلك، استطاعت العبقرية الغربية للمسرح التي لم تتوان لحظة عن مد جذورها في أرض شباب الأمة العربية بسبب الترجمة أن تؤثر على النخبة العربية، كما أدّت هذه العبقرية الغربية إلى تنظير حقيقي خاص بالمسرح.

## 2.1. خصوصيات المسرح:

للوصول إلى عملية مسرحية بأتم معنى الكلمة، يجب أولا فهم كيفية سيرورة المسرح وكيفية فهم مسرحته فيما يتعلق بالمأساة أو الملهاة ولن يتم ذلك إلا من خلال العرض مرورا بالنص. والنص بحسب أوبرسفيلد (1996: 82): *« désigne bien entendu le texte produit par le scripteur[55] »*, كما تشير أيضا إلى أن النص يمكن أن يكون مكتوبا أو شفهيا، كما يمكن أن يكون دراميا و/ أو فرجويا، فهو متسلسل ومتجانس ووظيفي وذو مقصد جمالي كما يمكنه أن يؤدى على ركح المسرح وهذه هي عملية التمسرح (أوبرسفيلد 1996: 82 – 83):

*« La théâtralisation peut aller dans le sens de la conceptration, de l'économie, de l'épure au point de se décharner comme dans le théâtre de Beckett ou au contraire privilégier l'excès de théâtralité[56]».*

(إيفرار Evrad 2006: 46).

العرض:

---

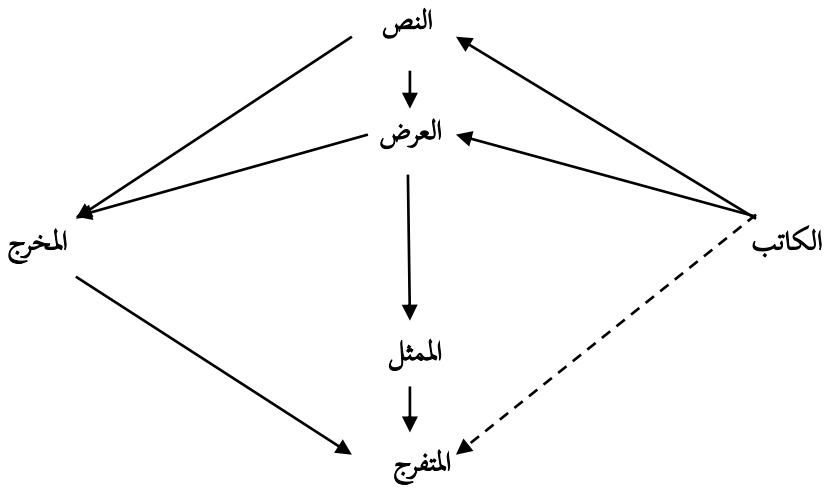
[55] ومفاده أن النص: «يعني بالطبع النص الذي ينتجه الكاتب.».

[56] ومفاده: «التمسرح يمكن أن يصل إلى أقصى الحدود أو أن إعطاء الأولوية للمسرحة.».

هو عبارة عن مسرحة للنص وعرضه علنا للجمهور أو المتفرجين وجعله قابلا للعرض وللإخراج من طرف الكاتب المسرحي والممثل أو الممثلين والتقنيين وغيرهم من رجال المسرح.

## 3.1. النص والعرض:

مثلما ذكرنا أعلاه، يمكن للنص أن يكون عرضة للأداء والمشافهة لأنه ينفرد بقانون يسمح له بخلق نظام اتصالي معقد والرسم التخطيطي التالي يوضح ذلك:




**رسم تخطيطي رقم 5**

وبالرغم من كون أي كلام منطوق على خشبة المسرح له متلقيان اثنان (المتلقي الخيالي للممثل والمتفرج) إلا أن النص له أكثر من متلقيين، ولا يظهر العرض إلا من خلال العلامات الموجودة في المكان كالديكور والإضاءة والأشياء الموضوعة والموسيقى والضجيج المثمثل في صرخات الممثلين تارة، وتصفيقات وقهقهات الجمهور تارة أخرى، إضافة إلى لعب الكوميديين مثل الإلقاء والصوت والحركات والأقنعة والماكياج والألبسة. ويعتبر الحوار الركيزة الأساسية للفعل المسرحي، وهو نوع من الإجابات المتبادلة بين شخصيات المسرحية في النص وبين الممثلين في العرض، وحسب هيجل Hegel نقلا عن إيفرار (1996) فإن الحوار هو:

*« Le mode d'expression dramatique par excellence [57]».* (45)

ويتميز النص المسرحي أيضا بالديمومة على عكس العرض الذي يتميز بالآنية، ويعني ذلك أن القارئ عندما يسترسل في قراءة النص المسرحي يستطيع الرجوع إلى أي موضع من مواضعه لأن النص مطبوع وفي متناوله، بينما لا يمكن للمتفرج أن يرجع إلى الوراء أو أن يستوقف الممثلين ويلتمس منهم إعادة مشهد من المشاهد لأنه أغفل مشاهدته أو تأخر عن الالتحاق بقاعة العرض، لأن العرض مؤقت ومستمر إلى نهاية المسرحية، كما أنه شفهي ويقوم على النص المقروء.

نلاحظ مما تقدم، أن العرض يتطلب قراءة النص وتأويله، أي أنه:

*« Dans l'idée de « représentation », il y a celle de présenter une seconde fois[58] ».*(أوبرسفيلد 1996: 73).

وبالتالي يمكن أن نستنتج أن هناك نوعا من الترجمة الشفوية، بين المكتوب أي النص والمنطوق أي العرض، فالعرض هو نقل شفهي للنص، لأن النص، عند قراءته، يتحول إلى رموز وإشارات يستقبلها ذهن الممثل أو المخرج ثم يحولها إلى لغة شفهية تنتقل بدورها إلى ذهن المتفرج عبر نظام سيميائي محكم.

## 2. الترجمة بين المكتوب والمنطوق:

لا تزال حركات الترجمة تتوالى منذ بداية الكون إلى اليوم، فقد خلقت العلاقات الاقتصادية وحتى السياسية أحيانا نوعا من التبادل اللغوي والثقافي جعل من الترجمة ركيزة فعالة في نمو حركيته، وانطلاقا من

---

[57] ومفاده أن الحوار هو: « طريقة التعبير على الركح بامتياز.».

[58] ومفاده: « في فكرة العرض، نجد فكرة التجسيد مرة ثانية.».

هذه المسلمة، يمكن أن نعرف الترجمة على أنها نقل لنص موضوع أساسا لجعله موضوع نقل إنساني ثقافي إلى ثقافة أخرى.

**وجهة نظر علماء التداولية:**

فرّق Hjelmslev يالمسلاف (1947) بين اللغات المحدودة واللغات غير المحدودة، فالأولى على حد تعبيره تتمثل في النصوص التقنية بينما الثانية تتمثل في النصوص الأدبية. فالبنسبة للنوع الأول، يمكن دراسة الترجمة على أساس منطق ثنائي القيمة (الخطأ نقيض الصواب)، عندما يتعلق الأمر بالترجمة الحرفية التي يمكن أن تكون سليمة أو خاطئة وهذا الأمر يتنافى تماما مع النوع الثاني لأن ترجمة النصوص الأدبية أو الترجمة الأنموذجية لا وجود لها من الأساس وتقتضي قراءة عميقة لفهم ما وراء النص (إيكو 2006: 409/ 449).

**وجهة نظر علماء السيميائية:**

تقوم وجهة النظر على أساس أن:

*"Le mot traduction prend aussi parfois le sens métaphorique excessivement élargi d'expression, représentation et interprétation […] Le terme même de traduction est ambiguë*[59]*".* (لادميرال 1979: 11/ 40)

لأنه في هذا السياق، يتعلق الأمر من جهة بإمكانية كتابة ومن جهة ثانية باستحالة كتابة أو ما يسمى تعليميا باستحالة الترجمة، فالكاتب يكسو نصه آليا وعفويا بمقصد معين ليأتي المترجم ويأخذه ثم يجعل منه متخيلا آخر. كانت نورد Nord (2008) السباقة في طرح هذه المسألة والأمر نفسه بالنسبة لإيكو

[59] ومفاده أن : « كلمة ترجمة تحمل أحيانا في طياتها معنى مجازي يتسع بشكل مفرط ليشمل التعبير والعرض والتأويل … كلمة ترجمة في حد ذاتها غامضة.».

(2006) الذي تناول في كتابه Dire presque la même chose هذا الموضوع وأجاب على هذه الإشكالية في عنوان الكتاب نفسه، فعلى حد رأيه، تعرف الترجمة على أنها مقارنة بين عالمين مختلفين تماما أو تقريبا، وهذه المقارنة تحترم مبدأ الأمانة الذي هو ليس ترجمة بالرصف أو كلمة بكلمة بل إلى عالم آخر.

وكل هذا يحيلنا إلى ثلاثية دي سوسير De Saussure (1972)، دال ومدلول ومرجع، بالتالي فإن الجملة السيميائية ذات علاقة مباشرة بالمدلول والمرجع، فإذا افترضنا أن النص الأصل هو دال (الذي يعتبر من الثوابت) يوفر لنا مجموعة متعاقبة من المراجع (فهم النص الأصل)، يمكن بعد ذلك أن يتكون المدلول (الذي يعتبر من المتغيرات) ولكن بتأويلات مختلفة (الترجمة أو النص الهدف)، وهنا يتضح لنا لماذا يمكن للمترجم نفسه إعادة صياغة نصه عدة مرات وبأساليب متعددة في جزء من الثانية بعد الترجمة الأولى.

إذن، نحن ننتقل في استمرارية عملية الترجمة (le continuum de la traduction) من الترادف إلى التجانس، فالمترجم عادة ما يبحث عن الكلمة أ في اللغة ب حتى يجد مرادفا لها يمكن أن يعبر عن شيئين مختلفين في اللغة ب. في هذه الحالة نحن أمام التجانس. غير أن إيكو نفى وجود الترادف المطابق باستثناء بعض الحالات النادرة جدا. بالتالي لترجمة نص، يجب فقط أن نضع:

*«Une hypothèse sur le monde possible qu'il représente[60]».* (إيكو 2006: 54)

دون المساس بمعجم الكاتب أو محاولة إثرائه مع مقاومة: *à la tentation de trop aider le texte,* **«***en se substituant presque à l'auteur[61]***»**. (إيكو 2006: 135).

---

[60] ومفاده أن: « نضع فرضية حول العالم الممكن الذي يقدمه.».

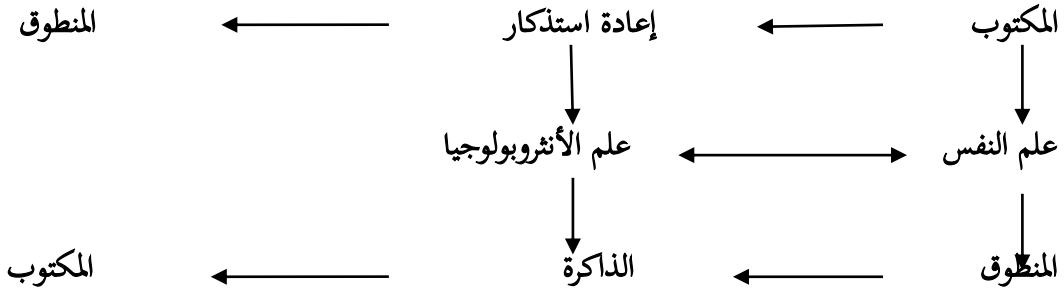
[61] ومفاده: « مع مقاومة محاولة استنطاق النص حتى نكاد نحل محل الكاتب.».

من هذا المنطلق، يتضح لنا أن الترجمة تقوم على التأويل، فالمترجم يتفاوض مع نفسه للوصول إلى نتيجة سليمة، وهذه المسلمة ليست بجديدة عن المقاربة السيميائية، لأنه لطالما اعتبرت السيمياء الترجمة تأويلا، ولم تأت هذه الفكرة من العدم بل انبثقت من التقليد الهيرمينوطيقي (هاريس Harris 1993) لأنه كي نفهم كلام الآخر، علينا بتأويله، على الرغم من أن التأويل مستمر وهذا لا ينطبق دائما على الترجمة التي تعتبر متقطعة. فسيميائيا، لكي يكون هناك معنى، يجب أن يكون هناك تسلسل بين العلامة والشيء والمؤَوَّل والمؤول هو الترجمة.

انطلاقا من هذه الفكرة، يمكن تصور الترجمة على أنها تعبير عن رسالة أو نصنصة (une textualisation) للنص الأصل. وعليه، يمكن القول بأن الترجمة قضية شائكة يمكن طرحها من هذين الوجهتين، وبما أن السيمياء تقوم أساسا على التراث الشفهي، سيتم تناول العرض من الناحية الأنثروبولوجية، ذلك أن الأمر يتعلق بالذاكرة رغم أن النص سيتم تناوله تداوليا لأن الأمر أيضا يتعلق بإعادة استذكار المنطوق من خلال المكتوب.

**بين المكتوب والمنطوق:**

يوجد بين المكتوب والمنطوق علاقة ثنائية الوجهة، فالمكتوب وليد المنطوق، والمنطوق يمكن أن يكون جزءا من المكتوب، فالحوارات التي نجدها في نص مكتوب هي عادة لغة شفهية مما يعني أن المكتوب هو إعادة إنتاج للمنطوق، والرسم التخطيطي أدناه يوضح أكثر هذه الفكرة:



## الرسم التخطيطي رقم 05:

إن تعريف المكتوب بالمنطوق أو العكس يعتبر أمرا أساسيا فالمكتوب عبارة عن شكل من أشكال التخزين الداخلي: *« L'écriture, par ailleurs, permet d'emmagasiner du matériel linguistique sous forme exacte durant de longues périodes, en principe jusqu'à l'infini.*[62]» (قودي Goody 1994: 243).

وعلى هذا الأساس، يتميز المكتوب بإظهار المدلولات التي يمكن أن نقرأها ونعيد قراءتها والتي يمكن أن تدوم آلاف السنين في المكتوب على عكس المنطوق الذي يخضع لمنطق الدال، فحسب سوسير، يكمن سبب وجود الكتابة في التعريف بنظام آخر من العلامات، وفي هذا السياق، أولى منظرو الترجمة اهتماما كبيرا وحصريا لدراسة النص المكتوب على خلاف علماء اللسانيات الذي أهملوا دراسة المكتوب على حساب اللغة الشفهية مثل بلومفيلد Bloomfield سنة 1933 (قودي 1994: 243- 244).

يتطلب الانتقال من المنطوق إلى المكتوب الانتقال من الشكل السمعي إلى الشكل البصري (النص) وخير مثال على ذلك النقل الشفهي للكتب السماوية التي استدعى تسجيلها على الورق قرونا وقرونا بالرغم من أنه من الواضح جليا أن تسجيل الكلمات على الورق ليس دقيقا (قودي 1994: 103) (باستثناء القرآن الكريم) لأن قوة الكلمات ليست فقط في معانيها وإنما أيضا في إيقاعها وهذا الإيقاع نفسه هو الذي يقودنا إلى المشافهة.

لذلك يجب التفريق بين الكتابة التي هدفها إيصال رسالة والكتابة التي هي نصنصة لشيء (هاريس 1993: 370). غير أن الانتقال من المكتوب إلى المنطوق يعد أصعب من الانتقال من المنطوق إلى

---

[62] ومفاده أن: « الكتابة تسمح بتخزين المادة اللسانية بشكلها السليم خلال فترات طويلة، في الأساس حتى إلى ما لا نهاية.».

المكتوب، يمكن أن نستدل هنا بالمسرح أو إذا أردنا تعقيد الأمور أكثر فأكثر نستدل بالترجمة المضاعفة أو ما يصطلح عليه في اللغة الفرنسية بـ: la double traduction، إن خاصية الترجمة الشفهية:

*« joue un rôle déterminant. En effet, à l'écrit une traduction maladroite n'est pas toujours rédhibitoire : la lecture s'en trouve alourdie tout en restant peut-être compréhensible. Il n'en va de même en traduction orale [63]… ».*

(أوستينوف Oustinoff 2003: 91).

بعبارة أخرى، تؤثر الترجمة الشفهية على انتماء المترجم فتجعله يتبنى تيار أنصار النص الهدف أو ما يسمى بالهدفيين، في هذه الحالة، ستكون إعادة صياغة الترجمة هي إعادة كتابة للمترجم أي أن وجهة نظر المترجم أو فكرته هي التي ستطغى على الترجمة وتحول مجموع المعطيات المادية في النص لخلق مجموعة معطيات سيميائية لها. فالمهم هو العملية التي ستنتج بين النص الأصل والنص الهدف. وكان كل من هامبولدت Humboldt وشلايرماخر Schleirmacher وبرمان Berman السباقين في دراسة هذه العملية وذلك بطرحهم التساؤل التالي: هل يجب على الترجمة أن تحث القارئ على فهم الكون الثقافي واللساني للنص الأصل أو أن تحول النص الأصل لجعله مقبولا لدى قارئ لغة وثقافة المجتمع الهدف؟ (إيكو 2006: 218).

قبل الإجابة على هذا التساؤل، يجب الاعتراف بأن هذه الإشكالات هي إشكالات متناقضة. فعند مواجهة تقنيات المسرحة (النص والعرض) والترجمة (المكتوب والمنطوق)، يجد المترجم نفسه أمام طريق مسدود حتى أنه يصبح غير قادر على التحكم في الوضعية كوسيط ومجابهة صعوبات الجمع بين المكتوب والمنطوق ولذلك عليه أن يتجاهل هذه الصعوبات والانتقال إلى شيء آخر. أولا عليه أن ينقل هذه

---

[63] ومفاده أن الترجمة الشفهية: « تؤدي دورا حاسما، ففعلا، خلال الكتابة، ليست الترجمة الرديئة دائما عائقا ذلك أن القراءة تصبح ثقيلة مع المحافظة ربما على الفهم وهو الأمر نفسه بالنسبة للترجمة الشفهية.».

الاستمرارية والعلاقة المضمرة بين النص والعرض كي يجعل من ترجمته المكتوبة قابلة للنطق والعرض، فالمترجم هو الوحيد القادر على القيام بهذا النقل أو نقل نصه إلى رجل مسرح يكون له الحظ في مسرحته بغض النظر عن كون المترجم في الأساس رجل مسرح أم لا.

## 3. المسرح والترجمة: الكاتب المسرحي والمخرج والمترجم:

### المسرح والترجمة:

تناول ممارسو الترجمة مسألة ترجمة المسرح مرارا وتكرارا ولكن دون جدوى إلى أن جاء اليوم الذي طرح فيه فيلار Vilar هذه المسألة في مذكراته وأعاد النظر في صعوبات ترجمة النصوص الدرامية وخاصة فيما يتعلق بمدى إمكانية ترجمتها فقال نقلا عن ديبرا Deprats (1987):

*« Macbeth … la fidélité au texte original alourdit la prose française et par ailleurs l'infidélité est un crime. Alors ?*[64] » (ص 53)

وبالتالي يمكن لترجمة المسرح أن تتحقق إذا استطعنا إنتاج نص لا يحيد عن فكرة الكاتب ولا يصدم المتفرج ولكن الجدل القائم يكمن في كيفية تحقيق هذه الترجمة. نحن نعلم أن الكلاسيكية المسرحية قد آثرت الممارسة النصية على الممارسة الركحية، لأن النص المكتوب يدوم، ويبقى على مر الزمن المرجع الأول والوحيد لهواة ومحترفي المسرح، حتى وإن كان هناك تسجيل للعرض، لأن العرض ليس إلا ترجمة عابرة للنص الأدبي مما يعني أن المخرج المسرحي ليس إلا مترجما للنص المكتوب في لغة أخرى وشكل آخر (العرض).

غير أنه انطلاقا من فرضية المقاربة السيميائية، يجب أن يظهر التداخل السيميائي للنص المكتوب في العرض وأن يحس به المتفرج. ولكن الإشكال الحقيقي يتمثل في التناقض الحاصل في المسرح لأن العلامة المسرحية في حد ذاتها متعددة الدلالة وهذا ناجم عن وجود عدة شفرات في المسرح، إضافة إلى التناقض

---

[64] ومفاده أن : « مكبث … الأمانة للنص الأصل تثقل النثر باللغة الفرنسية وبالتالي تصبح الأمانة جريمة».

الزمني فحسب آن أوبرسفيلد فإن المسرح هو: *« Un art du paradoxe à la fois éternel et instantané*[65]*»*. (أوبرسفيلد 1996: 11)، وترى أيضا أن مشكلة الخطاب المسرحي تكمن في التلفظ المضاعف الذي يكون مباشرا بالنسبة للكاتب وغير مباشر بالنسبة لشخصيات المسرحية، كما أن محتوى هذا الخطاب لا يتضح إلا عندما تعرض المسرحية على الركح. كما ترى أن الخطاب المسرحي إفهامي نظرا لتجسيد العرض للتنصيص الموجود في النص المكتوب وهذا ليس بترجمة بقدر ما هو تأويل المكتوب بالملفوظ، وهو ليس بتصوير لأن العرض لا يصور تخّيل القارئ بل يكّمله وبالتالي وعلى عكس ما هو شائع في الدراسات النقدية، لا يعتبر المسرح جنسا أدبيا بمعنى الكلمة بل هو فقط ممارسة ركحية (أوبرسفيلد 1996: 54-56).

فضلا عما تقدم، من العسير فهم النص المسرحي دون الأخذ بعين الاعتبار عدم إمكانية كتابة النص المسرحي دون وجود مسرحة مسبقة، فنحن لا نكتب للمسرح دون أن نعرف شيئا عنه، بل على العكس تماما، نحن نكتب بوجود شفرة مسرحية مسبقا، وقياسا على ذلك فإن العرض هو ممارسة سيميائية بامتياز، ويقوم تحليله سيميائيا على ثلاثة عناصر أساسية وهي على التوالي: الخطاب والسرد والمعنى، والعنصر الأخير لا يتأتى أساسا إلا بالتصريح عن المسكوت عنه بطريقة ضمنية. وعليه كيف يتجاوز المترجم هذا التناقض ويوفق فيه؟. إن العلامات السيميائية للعرض تمحو نصف النص المكتوب، كما تذهب إلى ذلك أوبرسفيلد (1993):

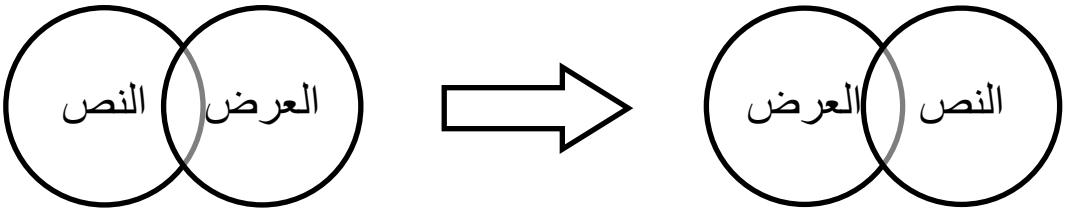
*« Bien plus, même si par impossible la représentation « disait » tout le texte, le spectateur, lui , n'entendrait pas tout le texte*[66] *».* (13)

*وكما يوضحه* الرسم التخطيطي الآتي لترجمة المسرح وفقا لدراستنا:

---

[65] ومفاده أن : « المسرح هو فن المفارقة، تارة أبدي وتارة آني.».

[66] ومفاده : « وأكثر من ذلك، حتى إذا كان عرض النص مستحيلا فالمتفرج أصلا لا ينتظر النص كاملا. ».




**المسرحية المترجمة** **المسرحية الأصلية**

**الرسم التخطيطي رقم 06:**

كما أن مهمة المترجم تكمن في جعل نصه مقبولا وقابلا للأداء والعرض على خشبة المسرح ولذلك من الأفضل أن يركز في محتوى المسرحية الأصل كي يتجاوز إشكالات النقل ويصبح نصه مقبولا من المجتمع الهدف الذي هو المتفرج الهدف إذ يمكننا تحويل المسرحية إلى رواية مثلما يمكننا عكسيا مسرحة الرواية. مثلما يقول Vitez فيتاز نقلا عن أوبرسفيلد (1993): *« On peut faire théâtre de tout*[67]*»*. رغم أن أرتو المترجم في بحثه ركز على العرض وأهمل دراسة النص لأنه كان ضد فكرة وجود النص المسرحي (أوبرسفيلد 1993: 15 – 16).

لكن الكتابة المسرحية تقوم أساسا على النص المسرحي الذي يتكون من جزأين لا ينفصلان: الحوار والتنصيص. فالنص أنموذج لساني أما العرض فهو تعبير متعدد الأوجه كلامي وغير كلامي. فالنص يفرض قراءة خطية حيث يمكن للقارئ أن يرجع بصفة مستمرة للوراء لاستدراك الجزء الذي أفلت منه بينما لا يمكن للمتفرج القيام بذلك لأن العرض لا يعدو مجرد تجسيد آني وعابر. وتكمن الخاصية الفريدة للكتابة المسرحية في تعددية المرسل: الكاتب والمترجم والمخرج والممثلين وغيرهم بالإضافة إلى تعددية الشفرة: اللسانية والسمعية والإدراكية والبصرية والاجتماعية والثقافية والمسرحية، وكل هذه المعايير تساهم في سيرورة

[67] ومفاده : « يمكن أن نمسرح كل شيء. ».

العمل المسرحي أو مثلما يطلق عليها مسرحيا بالمسرحة وتعني: حسب ما جاء في القاموس الموسوعي لكورفين « Le Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre A-Z »:

« La théâtralité est un caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Au sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale et, en premier lieu, le texte [68]».

(1998: 1614).

إذن فالمسرحة نصية بالأساس وبدونها لايصبح النص قابلا للعرض والتجسيد على خشبة المسرح، وهو ما يجعلنا نستنتج أن المؤشرات المسرحية الركحية كالتنصيص والمؤشرات المكانية والزمانية هي التي تؤسس لمسرحة النص ومسرحة العرض والتي لا يجب على مترجم النص المسرحي إهمالها.

أولا وقبل الشروع في سرد ما قد يصادفنا من تفاصيل، يجب أن نطرح التساؤل المهم والذي لطالما أثار جدلا كبيرا في أوساط رجال المسرح: هل يمكن أن نعتبر ترجمة المسرح مستحيلة؟.

يقول سيوران Cioran (نقلا عن زوار Mezouer 2010: 616) في هذا الصدد:

*« Je mets un bon traducteur au dessus d'un bon auteur [69]».*

وقد شدد كل من بارت وسوسير على العلاقة القائمة بين اللسانيات والسيميائيات، فإذا كان المسرح يستدعي النص قبل العرض فالنص بدوره يستدعي العرض، وهذه هي المسرحة الموجودة فيه التي ترفض الحرفية فالنصوص المترجمة لا تتنفس وليست نابضة بالحياة ولذلك يجب إعادة بعثها للحياة مرة أخرى من

---

[68] ومفاده أن: « المسرحة ليست إلا خاصية لكل من يتهيأ للعرض، بعبارة أخرى، تقع المسرحة في كل مكونات العمل المسرحي، وأولها النص.».

[69] ومفاده : «بالنسبة لي، المترجم الناجح أحسن بكثير من كاتب جيد. ».

خلال إيقاعات جديدة، ذلك أن النصوص المسرحية وجدت لتنطق في لغة غير لغتها الأولى. ولذلك ينبغي على الترجمة أن تفعل الشيء نفسه ولكن من لغة إلى لغة أخرى تختلف تماما عن الأولى في لغة أخرى منطوقة وإيمائية وحية أي أن تكون الترجمة ببساطة قابلة للعرض، والتالي فالخيانة تكمن في عدم وجود ممارسة مسرحية في الترجمة.

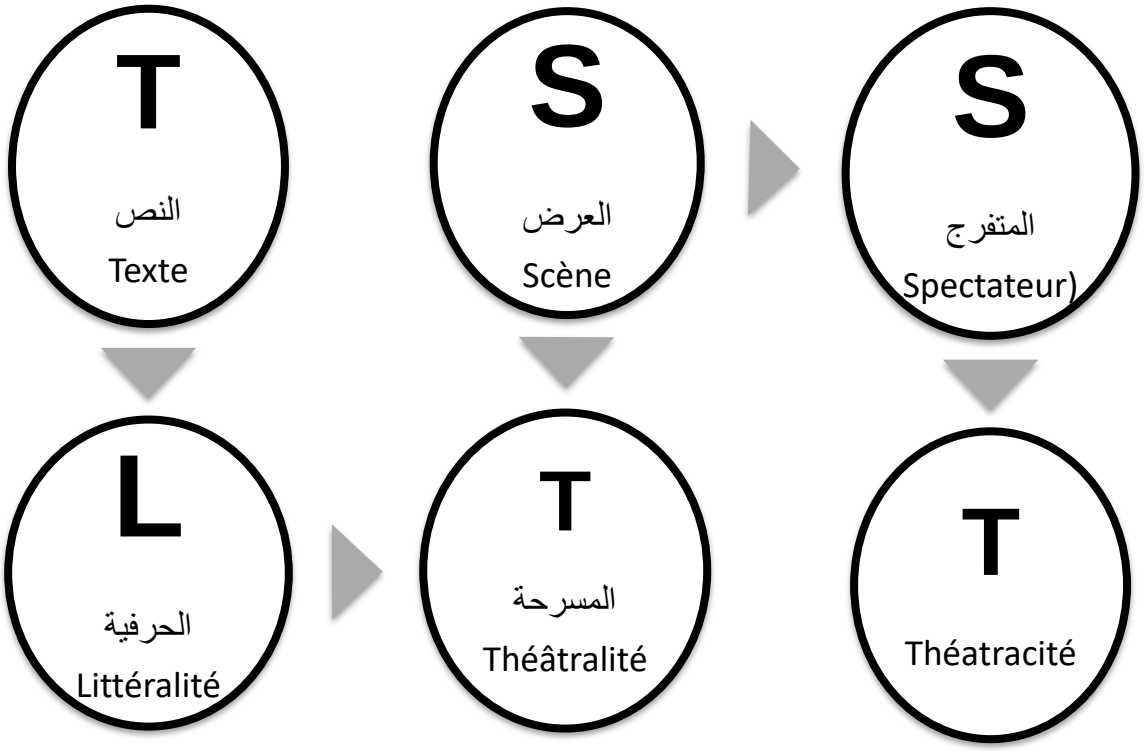
كما أن النص بأكمله موجه للعرض لأنه يحمل في طياته معطيات حسية ، فالمسألة ليست فقط مجرد نقل المعنى الذي يوصل الرسالة النصية بل تتعدى ذلك إلى الحفاظ على الإيقاع والشفاهية والمسرحة الموجودين في النص الأصل، وشفاهيته لا تقوم على مبدأ السيولة اللسانية كما أن مسرحته ليست فقط الشفاهية بل هي أيضا "فعل" أي القدرة على جعل الجسم يتحرك باستمرار، لذلك لا يكفي قول كلمات فقط بل يجب على الممثل أن يفك شفراتها بإيماءاته أو بجسمه (ديبرا 1987: 59).

للحديث عن ترجمة المسرح يجب أولا تبني منهجية تركز على الممارسة المسرحية وتكون في الوقت نفسه أكثر اهتماما بالحفاظ على صورة النص. وقد طرح ديبرا (1987) في مقاله المنشور بمجلة باليمساست Palimpsestes فكرة الإضافة في ترجمة المسرح فعلى حد تعبيره:

*« Il faut peut-être ajouter que traduire Shakespeare en français … Au profit de la langue traduite plus qu'au service de la langue traductrice*[70] *».* (61)

ففي المسرح، تصبح الحرفية مسرحة تتحول بدورها إلى théâtracité والرسم التخطيطي التالي يوضح ذلك:

[70] ومفاده : « يجب ربما التصرف بالإضافة عوضا عن ترجمة شكسبير إلى اللغة الفرنسية، لصالح اللغة المنقول إليها وليس لصالح اللغة الناقلة للمعنى الأصل ».




**رسم تخطيطي رقم 07:**

يقول ديبرا (1987):

*« Il n'y a pas contradiction entre la fidélité du texte original et l'établissement d'une traduction pour la scène* [71]*»* (62) .

فالنص لا يفصح عن كل شيء، ولكنه في المقابل يبوح بالمسكوت عنه وهذا ما يؤدي بنا إلى ترجمته بالقهقرى أو التحليق وليس بالتجاوز. تسمح ترجمة المسرح بإنتاج العرض ولكن لا يمكنها نقل كل شيء بحذافيره ذلك أن الأمر يتعلق بعملية لسانية تبدو مستحيلة فيما يتعلق بالمسرح (ديبرا 1987: 59–60). باختصار، لا يجب ترجمة المسرح بمعنى الكلمة بل يجب الترجمة للمسرح أي الاقتباس أو إعادة الصياغة في لغة أخرى بعيدة كل البعد عن اللغة بمعنى الكلمة بل في ممارسة حركية وإشارات إيمائية للجسم

[71] ومفاده : « لا يوجد تناقض بين التحلي بالأمانة للنص الأصل وإنجاز ترجمة للعرض. ».

تحض وتثير استجابة إيجابية، حتى أن بعض مترجمي المسرح لم يريدوا أن يكونوا خونة ولذلك فضلوا استعمال تسمية «مقتبس» عوضا عن مترجم، وتسمية «مقتبس» (كهان Kahane 1987: 139) توحي لنا بالإبداع وهذا ما يجعلنا نعترف بأن مترجم المسرح يميل إلى التصرف أكثر من الترجمة بالمفهوم العام.

إن معنى المسرح ليس مغلقا بل هو مفتوح للسماح للممثل بتأويله في أشكال مختلفة. وهناك ثلاثة مكونات أساسية تتحكم في ترجمة المسرح وهي الإيقاع والشخصية والتنصيص (الذي هو دليل على وجود الكاتب). وعامة، تعوض عادة الكلمات بكلمات "مكافئة" في اللغة الأخرى لا تعيد المعنى نفسه الذي تتضمنه اللغة الأصل إجباريا (واتسون Watson 1987: 115)، وهذا ما يؤدي بنا إلى دعم فكرة ميشونيك حول عدم وجود مقابلات الكلمات في اللغة الثانية بل يتعلق الأمر فقط "بخانات فارغة"، لأن الكلمات تفوح منها في بعض الأحيان رائحة اللامعقول. فالمشكلة أن الكلمات يجب أن توظف على الركح، فالكلمات تتكلم مع بعضها وتنطق وتفرض مدلولاتها ... غير أن الأمر يختلف بالنسبة للكلمات التي لا تفصح عن مكنوناتها ولكنها تبوح بكل شيء في الوقت نفسه. وهناك كلمات يمكن أن نسميها بـ: «المؤسّسة» لأنها تؤسّس المسرحية وتعرضها، غير أن مشكلة المترجم لا تتوقف عند هذا الحد فقط بل تكمن أيضا في نقل الوحدات الثقافية les culturèmes التي تبدو عادة غير قابلة للترجمة كما أن العرض لا يباع مثل النص المطبوع لدى الناشر. لأن المسرح *« est fait pour être vu et entendu plutôt que lu* [72]».(كهان 1987: 143).

## 1.3. بروفيل الكاتب المسرحي:

يعتبر الكاتب المسرحي رجل مسرح بامتياز لأنه يطرح سؤالا وجوابا مهمين في إطار التحسيس والتوعية الاجتماعية ويكمن سر نجاحه في تجسيد الواقع في اللاواقعية (نوريسييه Nourissier 1955: 23) على

[72] ومفاده أن المسرح : « يؤدى للفرجة ولسماعه أكثر من القراءة. ».

الركح وهذا الذي يشكل خطابا جماليا يفوق مستوى المعدات المسرحية من لوازم الديكور وأجهزة الإضاءة وغيرها، والكاتب المسرحي هو الوحيد القادر على إنجاز عمل مسرحي كامل ووضع تواصل منطوق وغير منطوق في نصه.

إن كلمة «دراماتورج» يعود أصلها إلى الكلمة اليونانية dramaturgos التي تعني تقليديا الكاتب الدرامي (من الدراما: الكوميديا أو التراجيديا) على غرار الكلمة الفرنسية dramaturge التي تحيلنا إلى هذا المعنى التقليدي غير أن استعمالها اليوم أصبح يختلف عن المعنى الأول، فالدراماتورج أو الكاتب المسرحي هو شخص قادر على تحضير وتسيير المسرحية والاستعمال الجرماني يفضل هذا المعنى (بافيس 2006: 105).

يقوم الكاتب المسرحي بتجسيد المسرحية أولا مع اختيار المسرحيات حسب حالة معينة أو إفادة ممتعة وبعد ذلك ينجز أبحاثا توثيقية حول المسرحية وأخيرا يحدث انسجاما في العرض وكل ذلك مرورا بتعديل النص وتحريك مسرحيته لجمهور معين. ومن الضروري هنا البدء بالعرض والاقتباس وصولا إلى الجمهور. كما يمكن للدراماتورج أن يكون مخرجا أو مقتبسا أو حتى مترجما ولكن العكس ليس صحيحا مطلقا (بافيس 2007: 48).

### 2.3. بروفيل المخرج المسرحي:

هو من يؤول النص المسرحي باستغلال كافة الأدوات المسرحية من الديكور الجمالي والإمكانات الركحية والممثلين. وقد ظهرت الكلمة اللاتينية metteur en scène لأول مرة سنة 1874 (بييرون Pierron 2002: 39) ويقوم عمل المخرج على تحريك النص وتنظيم العرض أو بالأحرى تسيير اللعب على الركح.

### 3.3. بروفيل المقتبس المسرحي:

هو الذي يعيد كتابة المسرحية ويقتبس عموما لتقليص المسرحية وتضييقها واختيار العبارات الملائمة وإعداد نص مألوف للمتفرج وتهيئة الفكرة والحوارات وإعادة صياغتها والإضافة والتنويع لجعل النص قابلا للعرض. وفي هذا المقام، يمكن أن نعرفه من خلال تعريف كورفين (1998) للاقتباس المسرحي، كالآتي:

*« L'adaptation échappe à tout contrôle : adapter c'est écrire une autre pièce, se substituer à l'auteur*[73]*».*

يقوم عمل المقتبس على الإبدال أو نقل مؤلف من جنس أدبي إلى جنس المسرح وأحيانا يقوم على اقتباس نصوص ذات فوارق معتبرة على المستويين الثقافي والزمني. والاقتباس عملية سيميائية خاصة وهو مستعمل كثيرا بمعنى الترجمة رغم أن دور المترجم يختلف تماما عن دور المقتبس.

## 4.3. بروفيل المترجم المسرحي:

يتمثل عمل المترجم في إرجاع النص المكتوب في لغة مفهومة إلى لغة ثانية سواء أكانت مكتوبة أم منطوقة. فالمترجم ليس إلا وسيطا غير مرئي invisible (مصطلح استعمله فينوتي سنة 1995) وليس ترجمانا ثان باللغة التي هو مسؤول عنها كما أنه مسؤول عن خلق أواصر متينة بين الثقافات. فالمترجم قارئ وكاتب مسرحي في الوقت نفسه بل هو أيضا أحيانا مقتبس. فالفن المسرحي بقي حبيس هؤلاء المبدعين الأربعة في المسرحيات رغم أنه من الجلي أن كاتب المسرحية ليس إلا الجمهور بردود أفعاله واستجاباته.

## خاتمة الفصل:

يمكن القول بأن الترجمة تسمح أساسا بتجسيد عدد لا متناه من الأنظمة السيميائية غير الخطية وعلى هذا المنوال، حظيت الترجمة للعرض بكم وافر من الإسهامات والبحوث الترجمية في محاولة إيجاد همزة الوصل الرابطة بين الأنا والآخر، فعلى سبيل المثال، لكي يتسنى لنا الانتقال من المسرح الكلاسيكي إلى المسرح

---

[73] ومفاده التصرف : « لا يمكن التحكم فيه، فعندما نتصرف نحن نكتب مسرحية جديدة ونحل محل الكاتب. ».

المعاصر يجب اجتياز مرحلة التأويل وأحيانا مرحلة الترجمة التي تثير نوعا من التناقض والمثاقفة الناشئة نتيجة التجريد الثقافي للنص الأصل والترسيخ الثقافي في النص الهدف لأنه لا يمكننا الجمع بين ثقافتين غير منسجمتين، فالتنافر دائما موجود بينهما. ولذلك لابد من خلق مسرحة في الترجمة يمكن أن تجعل من النص قابلا للعرض بغية خلق أثر سيميائي فعال لدى المتفرج مع تبني مقاربات يمكن أن تسهل المهمة للمترجم.

# الفصل الثالث

# موليير في الجزائر

## الفصل الثالث:

## موليير في الجزائر

### تمهيد:

موليير! هذا الاسم الذي لطالما صنع مجد أهم المسارح العالمية من خلال مسرحياته التي لا تتوقف عن العرض لكن ماذا عن موقعه في المسرح الجزائري؟ كان موليير موجودا دائما في الجزائر ليس بجسده بل

بمسرحياته التي لطالما جذبت اهتمام المسرحيين الجزائريين، والدليل على ذلك الآثار الأولى لمسرحه في الجزائر التي كانت تتميز بشخوص مسرحياته كأراغون وسغاناريل وطرطوف وغيرها مرتدين ألبسة جزائرية بامتياز ومتحولين إلى سليمان وحساين وطرطوف ... إنه صراع مستمر ضد الغيرية الحصرية فرضه بشطارزي وعلولة وكاكي وآخرون. تطرح مسرحيات موليير مواضيع تتعلق بالحياة اليومية للجزائريين وبمفهوم العائلة والزواج والحب والهرمية الاجتماعية والسياسة والدين والطب والعلل وغيرها (تروشيه Truchet 1985: 208 – 245).

كان موليير ولا يزال بلا منازع الكاتب الفرنسي الذي اعتمدنا على أعماله كثيرا مقارنة بأعمال غيره من «السلف المسرحي» وذلك بحكم العلاقات التاريخية التي تربط الجزائر بفرنسا. وبفضل أعماله، تمخض جيل جديد مولع بالفن المسرحي، جيل يكتب بشغف كبير ويجزئر ويقتبس وفقا لأذواق وتقبل الجمهور الجزائري، فعوضا عن تمثيل موليير، نمثل موليير ببشطارزي وعلولة وغيرهم. وبناء على ذلك، جاء هذا الفصل ليبحث في وجود موليير في الجزائر خلال فترة ما بعد الاستعمار وفي محاولات ترجمته رغم صعوبات وخصائص كتابته وعناصرها تحت الركحية.

## 1. المسرح الجزائري ما بعد الاستعمار:

لم يحظ المسرح الجزائري حتى الآن إلا بالقليل من الاهتمام من جانب الباحثين الأكاديميين، وفي هذا المقام، كانت روث Roth (1967) من بين الأوائل والقلائل الذين طرحوا مسألة المسرح الجزائري بشغف كبير ولقد بررت اختيارها له كموضوع دراسة في مقدمة كتابها المعنون بـ « *Le théâtre algérien*» قائلة:

*« En 1961, dans le cadre d'un séminaire sur la littérature nord-africaine organisé par Albert Memmi à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, l'écrivain*

*Emmanuel Roblès vint parler avec chaleur de Rachid Ksentini et des débuts du théâtre algérien, à un auditoire surpris mais vite captivé, le conférencier révéla un aspect très peu connu de la vie culturelle algérienne de ces dernières décades. L'envie me prit alors d'explorer un domaine si peu abordé… Le discrédit qui frappait le théâtre arabe moderne grevait encore, plus tourdement le théâtre algérien, jugé inférieur en tous points aux productions orientales et surtout égyptiennes. Ce mépris était-il fondé ?*[74]». (ص 7).

تسلط هذه المقولة الضوء على مظاهر التهميش للقومية العربية لأن الجزائر لطالما اعتبرت جزءا من أرض غير عربية. وقد بدأت هذه القومية المتعصبة مع الاستعمار، ويمكن حصرها في العبارة الإيديولوجية «الجزائر الفرنسية» L'Algérie française ولكن في المسرح الجزائري، تمرد رجاله على كل أشكال التجريد الثقافي من خلال مسرحيات مهجنة ثقافيا.

ففعلا، قبل الاستقلال وتحديدا في الفترة ما بين 1926 إلى غاية 1954، كان المسرح الجزائري يعرض على الركح باللهجة المحلية وتجلى ذلك خاصة في السياق الاجتماعي والتاريخي.

*« Il a reflété, dans son incohérence idéologique, les contradictions et les déchirements du groupe social qui l'a porté, sinon de la société algérienne*

---

[74] ومفاده : «في سنة 1961، في إطار ملتقى حول الأدب في شمال إفريقيا نظمه ألبير ميمي، تدخل الكاتب إيمانويل روبلاس وتحدث عن رشيد قسنطيني بحماس شديد وبداياته في المسرح الجزائري، كان الحضور مندهشا ولكنه سرعان ما تفاعل معه بإيجابية، لأن المتدخل كشف عن مظهر مجهول عن الثقافة الجزائرية في العشرية الأخيرة، فأحسست برغبة جامحة لخوض غمار موضوع بحث نادر، إذ لا تزال الصورة النمطية السلبية للمسرح العربي تثقل كاهله وخاصة المسرح الجزائري الذي عادة ما يعتبره رجال الثقافة غير قابل للمقارنة مع مثيليه المسرحين الشرقي والمصري، هل هذا الاحتقار في محله؟. ».

*entière. Les « pionniers » ont eu le mérite d'éveiller l'intérêt du public pour le théâtre*[75] *».* (روث 1967: 9)

ذلك لأن السكان الأصليين كانوا دائما يجتنبون أي شكل من الأشكال الفنية المستوردة من الغرب خوفا من مسح ثقافتهم الأم، ولذلك رفض الجزائريون كل أشكال المسرح إلى غاية عبور الفرق المسرحية المصرية.

*« … L'appropriation du théâtre n'excluait pas la présence de faits culturels autochtones notamment dans l'organisation de la représentation, comme la structure du conte, les personnages des légendes populaires, les Mille et Une Nuit et bien d'autres formes littéraires orales : la littérature orale dialogue avec Molière* [76]*».*

(شنيقي Chéniki 2002: 57).

لابد أن نشير في هذا المقام إلى أن المسرح الجزائري نشأ بسبب الضرورة القصوى خلال الحقبة الاستعمارية وهذه الضرورة نابعة مباشرة من سياقات اجتماعية وتاريخية وظواهر إيديولوجية خفية. ولأن الفكر الاستعماري يغلب على الثقافة الشفهية. فإننا قبل الشروع في الحديث عن المسرح ما بعد الاستعمار ينبغي أولا أن نعرج قليلا على المسرح الاستعماري:

---

[75] ومفاده : «عكس في تضاربه الإيديولوجي، مفارقات وتنافرات المجتمع الذي رعاه، وهو ما حدث مع المجتمع الجزائري. حيث نجح رواد المسرح في إحياء روح الاهتمام بالمسرح لدى الجزائريين. ».

[76] ومفاده : « لم يقصي المسرح ممارسة بعض الأعمال الثقافية الأصلية خاصة فيما يتعلق بتنظيم العروض مثل الحكاية الشعبية وأبطال الأساطير الشعبية، كألف ليلة وليلة وأشكال أدبية أخرى شفهية كالأدب الشفهي الذي لا يزال يحاور موليير ».

*« Le puissant impose ses attitudes, ses comportements et ses valeurs. L'emprunt est alors vécu par les peuples dominés comme une sorte d'excroissance suspecte ou d'aliénation négative. Ainsi, le théâtre fut d'abord considéré comme l'expression d'une culture dominante, coloniale, qui risquait de détourner l'autochtone de ses manifestations culturelles occidentales, il rencontra de vives résistances avant d'être adopté par certaines élites urbaines*[77] *».* (شنيقي2002: 57)

إن الالتزام في المسرح الجزائري خلال الفترة الاستعمارية لا يعبر عن شيء سوى أنه مظهر من مظاهر الوطنية والتمرد ضد المستعمر خاصة. والدليل على ذلك أن مئة واثنين وثلاثين سنة من الاستعمار ومحاولات الاستئصال الثقافي لم تكف لمحو وسائط الاستنبات الوطنية وتغيير الواقع والفكر النضالي للشعب الجزائري متى انتهى به المطاف إلى نيل الحرية والاستقلال. إذن كيف تجّمع ثقافة ما في غالبيتها العظمى شفهية وتدون نصيا؟ كان هذا السؤال الأول الذي راود عقول النخبة الجزائرية في ذلك الوقت (شنيقي 2002: 39). ومنذ ذلك الحين :

*« des textes, certes, furent rédigés mais sans jamais être appliqués. Par bonheur, deux véritables hommes de culture Mohamed Boudia et Mustapha Kateb, s'attachèrent à assigner véritablement des fonctions et des objectifs aux structures théâtrales. Au cours des premières années de l'indépendence, la grande question était celle de la place du théâtre au sein d'une société*

[77] ومفاده : «يفرض القوي عاداته وسلوكاته وقيمه على الشعوب الخاضعة له فتحصل الدخيل والتغريب السلبي فيصبح المسرح تعبيرا عن ثقافة مهيمنة، استعمارية تهدد ثقافة الشعب الأصلية، فيقاوم قبل استيعابها بمساعدة النخب الحضرية. ».

*ankylosée, exsangue, qui cherchait à récupérer son propre substrat culturel tout en restant ouverte aux changements*[78] ». (شنيقي 2002: 39).

كانت البداية بالمسرح المسمى"بالشعبي"، حيث أرادت النخبة رفع مستوى الوعي لدى المجتمع الجزائري من خلال تنظيم عروض وإنشاء فرقة مسرحية تسمى بالمسرح الوطني الجزائري TNA. وقد اقتبست هذه الفرقة الكثير من المسرحيات الأصلية وقام بإخراج أغلبها مصطفى كاتب ومحمد بودية أحيانا اللذين لم يقطعا الصلة بالإرث المسرحي العالمي وأوصلا المسرح الجزائري إلى أوج عطائه في هذه الفترة من خلال إنتاج مسرحيات جزائرية وأجنبية مقتبسة حسب أذواق الجمهور الجزائري، وترتب عن ذلك فكرة الجزأرة التي زكاها كل من توري وبشطارزي وقسنطيني (شنيقي 2002: 41/ 42).

وقد تم في الفترة ما بين 1963 إلى 1965، عرض عشرون (20) مسرحية بالمسرح الوطني الجزائري أي ما يعادل تسعمائة واثنين وثمانين (982) عرضا، وقد شكل ذلك نهضة مسرحية بأتم معنى الكلمة رغم كل العوائق كما يشير إلى ذلك شنيقي (2002):

*« Le manque flagrant d'auteurs de qualité ne manqua pas de poser un sérieux problème, qui fut réglé par le recours aux traductions et aux adaptations. Cette carence en textes dramatiques en arabe « dialectal » obligea parfois Mohamed Boudia*[79] *à encourager la réalisation de pièces en langue française,*

---

[78] ومفاده : «كان المسرحيون يكتبون نصوص دون عرضها حتى استقلت الجزائر وظهر كل من محمد بودية ومصطفي كاتب اللذين وصلا إلى قمة العطاء المسرحي من خلال اهتمامهما بفنيات العرض. فالمشكلة لم تكن قضية عرض مسرحي بل كانت قضية استيعاب للمسرح من مجتمع عانى من ويلات استعمارية ولا يزال يحاول استدراك كيانه الثقافي.».

[79] محمد بوديا: رجل مسرح وصاحب فكرة المسرح الشعبي في الجزائر بعد الاستقلال، كان أول من كتب مسرحيات باللغة الفرنسية عرضت على ركح المسرح الجزائري بممثلين جزائريين (شنيقي 2002: 43).

*comme Crainquebille d'Analote France, mise en scène par Porte et interprétée par des acteurs algériens »*[80]. (ص 43)

وبعد ذلك، جاءت حقبة علولة وكاتب ياسين اللذين لم يتوانيا لحظة عن دفع الحركة المسرحية الجزائرية بقوة إلى الأمام. فعلولة كان يهتم بالجمهور أما ياسين فكان يقدم أعمالا سردية. وقد كانت مواضيعهما نابعة من الواقع اليومي المعاش آنذاك كالزواج والحب والطلاق والأمراض والأزمات العائلية. أما حقبة رويشد الذي تميز بشخصية حسان طيرو فقد تميزت بإثارة الضحك الهستيري. وفي سنة 1965، قامت فرقة المسرح الوطني باقتباس موليير وبريشت والمشاركة في العديد من المهرجانات المسرحية العالمية (شنيقي 2002: 44- 45).

ثم جاءت فترة ما بين 1965 و1974، وتعتبر فترة استقرار واستقلال المسرح الجزائري ولكن في الوقت نفسه فترة ركوده وذلك بسبب ندرة العروض حيث كانت تعرض مسرحية واحدة طوال السنة وكذلك بسبب انطلاقة السينما الجزائرية التي بدأت في النهوض على حساب المسرح. وفي هذا الوقت بالتحديد نشأت فرق مسرحية خاصة ونجحت في تقديم عروض مسرحية تركت أثرا كبيرا في نفوس الجزائريين مثل فرقة حسان الحساني التي تأسست سنة 1967 وفرقة سليمان بن عيسى وفرقة القلعة وغيرها من الفرق الأخرى (شنيقي 2002: 45) وفي هذا الوقت بالتحديد بدأ المسرح الجزائري بالعامية بالتطور، على سبيل الذكر، مسرحيات مثل حسان الفدائي (حسان البطل) والغولة والبوابون (دحمان 2011: 107).

---

[80] ومفاده: "كانت المشكل المطروح آنذاك النقص الفادح في عدد الكتاب المسرحيين المؤهلين وهو الأمر الذي دفع القائمين على الحركة المسرحية باللجوء إلى النصوص المترجمة والمقتبسة عوضا عن مسرحة نصوص محررة بلغة عامية جزائرية، مثل محمد بودية الذي لم يتردد لحظة في تشجيع إخراج مسرحيات بلغة فرنسية مثل مسرحية كرانكبيل دانالوت فرانس التي أخرجها بورت وجسدها مجموعة من الممثلين المسرحيين."

أما في سنوات السبعينات، فظهرت موجة جديدة من الكتاب المسرحيين ركزت في أعمالها على السياق الاجتماعي السياسي لتلك الفترة آنذاك في المسرح، من بينهم: عبد القادر علولة، الذي حمل على عاتقه مهمة مستقبل النشاط المسرحي في الجزائر، من الخبزة إلى ثلاثية الأقوال والأجواد واللثام التي لم يتوقف عرضها مرارا وتكرارا خلال السنوات الثمانينات مرورا بحمام ربي، فعلولة ببساطة كما يقول دحمان (2011):

*« Accomplit un travail audacieux sur la langue, son souci constant étant de réhabiliter le parler, de l'intégrer à une langue moderne. Malgré son « orananité », sa langue était comprise sur le territoire national »*[81]. (ص 125)

وبعد سنة 1974، ظهرت أيضا موجة جديدة أخرى من الكتاب المسرحيين من بينهم حاج عمر وطه العمري ومحمد بن قطاف والطيب دهيمي وعمر فطموش وعز الدين مجوبي تترجم وتقتبس مسرحيات من التراث العالمي محاولة إضفاء طابع محلي للعرض من خلال أسماء الأماكن والشخوص كما يشير إلى ذلك شنيقي (2002):

*« De toute façon, l'œuvre représentée, même traduite, obéit aux contingences du contexte et à une lecture marquée par la conjoncture et les conditions de réception »*[82]. (ص 46)

غير أن صمتا طويلا خيم على خشبة المسرح الجزائري خلال سنوات الثمانينات وذلك بسبب التهميش الثقافي التام من طرف الحكومة آنذاك، استمر إلى غاية سنوات التسعينات التي شهدت عدم الاستقرار

---

[81] ومفاده أن: "اهتمام علولة كان منصبا على اللغة المسرحية وكيفية تكييفها مع الحداثة وتطويرها، ورغم لكنته الوهرانية إلى أن لغته كانت مفهومة ومستقبلة بسهولة على الصعيد لوطني".

[82] ومفاده أن: " أي عمل مسرحي حتى وإن كان مترجما يخضع للعوامل السياقية وللظروف المحيطة بالتلقي.".

السياسي مما ألزم بعض من رجال المسرح على مغادرة البلاد مثل: سيد أحمد آقومي وفلاق وبن عيسى وزياني الشريف عياد وآخرين الذين اختاروا أوروبا وجهة لاستقرارهم وخاصة فرنسا.

وبعد ذلك أتت فترة سنوات الألفين التي شهدت اهتماما متزايدا بالمسرح حيث تم وضع وتنفيذ عدة مشاريع ثقافية وفنية كبرى مثل سنة الجزائر بفرنسا (2003) (شنيقي 2002: 47)، وتلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية (2011) ومؤخرا وليس آخرا، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية (2015) ساهمت في إعادة إحياء وإثراء الساحة المسرحية في الجزائر ودفعها بقوة مرة أخرى إلى الأمام من خلال عرض أعمال مسرحية كان روادها دليلة حليلو وصونيا وسعاد سبكي وعبد الحميد قوري والسعيد بولمرقة. ومؤخرا أيضا المهرجان الوطني للمسرح المحترف الذي أصبحت له طبعة دولية في إطار تنظيم منتظم كل سنة منذ سنة 2005 والذي كشف عن وجود حركة مسرحية واعدة تتميز بتنوع إنتاجاتها وتسابق فرق مسرحية آتية من كل ربوع الوطن مع قريناتها لنيل المراتب الأولى على المستوى الجهوي على خشبة المسرح الوطني الجزائري كل فصل ربيع وتعد الجمهور بفصل واعد وبرمجة متنوعة من العروض المسرحية على هامش منافسة رسمية، حيث يتم تنظيم ندوات وأيام دراسية وتكريمات وعروض صور ومؤلفات وقصاصات جرائد صحفية.

وبناءا على ما سبق ذكره، لن نحاول التكهن بمستقبل المسرح في الجزائر ولكن سنذكر بعض الأشياء الإيجابية التي يمكن أن تظهر في المسرح الجزائري اليوم الذي لا يزال غير مستقر ثقافيا ومصدوما بالعولمة التي تؤمن بوحدة التفكير. فالمسرح الجزائري حاليا وعلى غرار كل ما يحدث خارجا لا يزال أسير الحيطة والأحكام المسبقة والقيود السياسية، حتى أن بعض المسرحيات تم منعها من العرض بسبب المساس ببعض رموز الدولة وهو ما حدث مع الفنان المسرحي المغترب محمد فلاق سنة 2009 في مسرحيته المعنونة بـ Tous les Algériens sont des mécaniciens (كل الجزائريين ميكانيكيين)، وأهم هذه الأشياء الإيجابية اتخاذ بعض الإجراءات المؤقتة لرفع ميزانية خزينة الدولة من خلال سن قانون خاص بالمسرح الجزائري.

لأسباب ما بعد تاريخية وسياسية، لا يزال مسيرو الثقافة في الجزائر يؤثرون عرض المسرحيات الأجنبية لا سيما الفرنسية منها والفرانكوفونية على ركح المسارح الجزائرية ولكن بلغة محلية وأحيانا هجينة ما بين العامية والعربية مثل مسرحيات موليير وكاتب ياسين وهذا ما يفسر الحضور الدائم لموليير في الجزائر من خلال مسرحياته الأربعة التي تم عرضها عدة مرات وهي على التوالي: البخيل ومريض الوهم والبورجوازي النبيل وطرطوف من طرف المسرحيين الجزائريين وذلك بسبب مواضيعها وطابعها القريبين من الحياة اليومية للمجتمع الجزائري، ذلك أن موليير لا يزال إلى يومنا هذا الملهم الأول بامتياز لرجال المسرح على غرار بيكيت وبريشت وشكسبير وغيرهم.

## 2. موليير: مصدر إلهام المسرحيين الجزائريين:

*« Molière ! Nom magique qui enthousiasme et déride cancres et savants, bourgeois et gentihommes, potaches et grisons, manœuvres et académiciens. Auteur dramatique dont les œuvres signées voici trois siècles prennent chaque jour un coup de « jeune » et dont les médias – et plus spécialement la télévision – distillent les richesses dans tous les foyers »*[83].

(ووترس ودي فيل دي قويي Wouters et De Ville De Goyet 1990: 9).

عندما نسمع اسم موليير للوهلة الأولى، يتبادر إلى ذهننا شخصية فريدة من نوعها ليس فقط بسبب غرابة اسمها ولكن لسلاسة نطقها. لكن الأمر لا يقف هنا فقط بل عند رصيده المسرحي المتميز والمنفرد عالميا، فلا يوجد إلى غاية الآن أي كاتب مسرحي استطاع توظيف أسلوب يقوم على معرفة متعمقة للنفس

[83] ومفاده: " موليير! فخامة اسمه تكفي، هذا العبقري الذي منذ ثلاثة قرون لا يزال يلهم مسرحيي العالم مثلما فعل في زمانه ويبهر الجماهير بمواضيع مسرحياته التي لم ولن تنتهي صلاحيتها، وخاصة في وسائل الإعلام وعلى رأسها التلفزة."

البشرية من خلال التنوع اللغوي (اقتراضه لبعض الألفاظ الإسبانية) وتوظيفه للمصطلحية الطبية والفلاحية وغيرها (بروتين Protin 2009: 233).

وقد أشار شنيقي (2002) في كتابه Le théâtre en Algérie. Histoire et Enjeux بأن مسرح موليير قد غزا ركح المسرح العربي في نهاية سنة 1840 ومع مطلع سنوات الخمسينات جراء أربعة أحداث كبرى وهي كالآتي (ص57):

1. توسع نابليون بونابارت وقدوم الفرق المسرحية الأوروبية إلى المشرق.
2. وعصر النهضة الذي ساهم في ظهور حركات ثقافية شملت بعض المحاولات المسرحية.
3. وتشكيل جيش موحد وظهور البوادر الأولى للدولة الوطنية.
4. وأخيرا انتقال الطلبة المصريين إلى فرنسا بغية تلقي تكوينات علمية وتقنية وفنية.

وفضلا عن ذلك، كانت أول مسرحية عربية معروضة مقترضة من مسرح موليير ويتعلق الأمر بمسرحية البخيل التي عربّها مارون النقاش سنة 1848. لأن نصوص موليير كانت تبدو مألوفة للمسرحيين العرب الذين أغراهم الإيقاع الكوميدي الذي تتميز به نصوصه بالإضافة إلى أسلوبه الشيق وتنوع مواضيعه (شنيقي 2002: 63).

وهو الأمر الذي ألهم المسرحيين الجزائريين لأن مواضيع مسرحياته تتشابه مع مواضيع الحياة اليومية التي يعيشها المجتمع الجزائري بمختلف فئاته، فمنذ بدايات المسرح الجزائري، كان موليير دائما حاضرا بقوة ليس فقط بمسرحياته وإسهاماته الدرامية بل أيضا بفكره وهزله المثير للضحك. وقد نجح موليير مرة أخرى في إغراء المسرحيين الجزائريين بتنوع ذخيرته ورسم العادات والتقاليد الاجتماعية وثراء فكره وأسلوبه وهزله

وحبكته الدقيقة وعالمه العجيب ورؤيته للعالم والحب بطريقته وبإثارته للضحك (كونيزا وإميلينا Conesa et Émelina 2009: 7).

*« Il peut être ridicule (Bélise) ou touchant (Agnès), noir (Tartuffe) ou rose (Angélique du Malade imaginaire), machiavélique (Dom Juan), burlesque ou parodique (Dénouements), ludique (Les Fourberies de Scapin) ou somptueux (Les Amants magnifiques). Rien de plus changeant que ses effets, danse ou grimace, fête ou mascarade, il peut produire l'enchantement ou l'amusement, l'angoisse ou le ridicule, l'attendrissement ou l'indignation »*[84]. (كونيزا وإميلينا 2009: 7- 8).

لم تتوقف مؤلفات موليير الاستثنائية عن لفت انتباه المسرحيين الجزائريين إلى يومنا هذا وذلك بفضل نصوصه المثيرة للجدل التي تجسد الضحك تارة وتأخذ مواضيعها على محمل الجد تارة أخرى، كما لفت انتباههم بشخوصه الجريئة والأسطورية وبمشاهده التي تهز رحالنا من عالم الخيال إلى عالم استثنائي رغم أن أغلب المسرحيين الجزائريين لا يذكرون اسمه أو مصدر أعمالهم باستثناء محي الدين بشطارزي الذي اعترف لأول مرة بأن نص «المشحاح» كان مجرد اقتباس للبخيل لموليير وهذا الاعتراف كان في سنة 1940 في البطاقة الفنية للمسرحية. وقد سبقه علولة سنة 1926 عندما عرض مسرحية «جحا» التي جردها ثقافيا من مسرحيتي الطبيب رغما عنه ومريض الوهم، غير أن علولة لم يذكر اسم موليير مباشرة ولكنه أظهر بصفة غير مباشرة كيف استلهم عمله أي مصدر العمل المسرحي. *« Autour du comique des*

[84] ومفاده أن: «موليير يأسر المتفرج بثراء مراحل الفرجة المسرحية التي يخلقها في كل عرض، تارة يأخذه إلى عالم السحر والخيال والتسلية وتارة أخرى إلى عالم العذاب والسخط والسخرية».

*situations, du quiproquo, de la farce et de l'étude des mœurs »* (شنيقي 2002: 63).

وذلك نظرا لاتساق وانسجام مسرحياته وذلك بسرد الأحداث الواقعية مع الاستهزاء بالخبيثين والمنافقين والجشعين (شنيقي 2002: 63). ومنذ ذلك الوقت، شرع رجال المسرح في جزأرة مسرحياته:

*« Séduits par la verve comique et la fluidité du récit, les auteurs algériens lui empruntèrent ses sujets, ses procédés narratifs, ses personnages et même son comique de situations, mais ne réussissent pas tout à fait à transposer sur scène le génie de Molière. Certes, ils arrivèrent à toucher le grand public, mais ne parvinrent pas à reproduire la dimension poétique des textes et la portée morale et sociologique des textes de Molière »*[85]. (شنيقي 2002: 64)

رغم عدم تمكنهم من إحداث الأثر الفني نفسه، وهذا ما يتجلى في أعمال بشطارزي وعلولة وآخرين الذين لم يترددوا للحظة في جزأرة أعماله وذلك بتجريد أصلها ثقافيا ولكن في أغلب الأحيان بتهجين الترجمة من خلال المثاقفة.

## 3. ترجمة موليير: بين المشافهة والمثاقفة:

إن ترجمة موليير في السياق الجزائري هي أولا البحث عنما لا تبوح به الكلمات، ومحو المسافات الزمنية والمكانية التي توجد بين الأصل والعالم الاجتماعي والثقافي للجمهور الجزائري، ذلك أن مسرحياته لطالما اعتبرت تمردا وانتفاضة ضد مجتمع عصره، فقد كان أنصار المقاربة الجزائرية في المسرح يلجأون باستمرار إلى

---

[85] ومفاده: «وقد استعار الكتاب الجزائريون حماسه وحيويته المسرحيين من أعماله، واستعاروا أساليبه السردية ، وشخصياته، وحتى مواقفه الهزلية، لكنهم لم ينجحوا تماماً في نقل عبقرية موليير على المسرح. رغم أنهم نجحوا في الوصول إلى عامة الناس ، لكنهم فشلوا في إعادة إنتاج البعد الشعري للنصوص والوزن الأخلاقي والاجتماعي لنصوص موليير».

الاقتباس عندما ينقلون نصوصه. ولقد كان ذلك بمثابة تحد لهم عوضا عن محاولة النهوض بمسرح جزائري أصيل. لكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا؟ هل هذا النوع من النقل له حدود لأن الاقتباس حبيس إشكاليتين: إبقاء الطابع المحلي أو فرض التزييف؟

وفقا لما جاءت به مسلمات نظرية ميشونيك أو ما يسمى تعليميا بالنظرية الشعرية في الترجمة، يجب أن نتجاوز هذين الإشكاليتين التي تبقى لسانية في الأساس حيث يجب نقل ما يسميه ميشونيك بالطبيعي le naturel أو بعبارة أخرى أن لا تنقل الترجمات كلمات أو جملا بل مؤلفات وخطابات وعالما من المدلولات لأن الإيقاع الذي يلون كل مقطع من النص وينسجم مع النص باستمرارية منتظمة أو بتقطع متباين بمثابة معيار لتاريخية historicité ترجمات موليير وقيمتها وشعريتها وخاصيتها الشعرية.

تجدر الإشارة هنا إلى أننا مندهشون من الندرة القصوى للترجمات الخاصة بمسرحه إلى العربية ولا سيما تلك الأعمال المتعلقة بالآليات الخاصة بترجمة أسلوبه الدرامي، كما لا يوجد هناك أي دراسة تركيبية لمختلف الأساليب التقنية التي تميز ترجمة موليير. وفي هذا السياق، يعلل دانيال موريني Mornet (نقلا عن كونيزا 1983) ذلك قائلا:

*« La grandeur, l'étonnante puissance du style de Molière, c'est qu'il n'a pas de style »*[86].

ذلك أن نص موليير هو نص مسرحي في الأساس يستدعي في طياته النطق والمشافهة وإيقاعا ترقص على نغماته الكلمات يجعل من الترجمة صعبة جدا. ولهذا يجب على المترجم أن يسمع أصوات الكلمات:

*« Les bons textes dramatiques sont marqués par un rythme. Les traducteurs sont en général incapables de retrouver ce rythme et de le rendre sensible*

---

[86] ومفاده أن:« عظمة موليير أو بالأحرى قوته الأسلوبية المذهلة هي أنه لا يملك أسلوبا. ».

*dans leurs traductions. J'aime à être porté par la respiration d'un texte. Les textes des traducteurs ne respirent pas »*[87]. (ديبرا 1987: 54).

هذا ما يحدث تماما مع ترجمات النصوص المولييرية، فاللغة هي المشكل الرئيسي عامة للمترجمين: كيف ينقلون التجنيس les calembours والالتباس les quiproquos والتكرار والتناج les apartés والتلميحات البذيئة les allusions grivoises والمحاكاة الهزلية الساخرة les surenchères parodique الخاصة بمختلف المتكلمات أو اللهجات الفرنسية الخاصة بممارسات سياقية معينة كالطب والحقوق والتغزل والتدّين بالإضافة إلى الترابط السليم لم ختلف المداخل الهزلية والاتساق النصي وغيرها من الميزات اللغوية الأخرى إلى اللغة الثانية؟ ولا سيما إلى العامية؟ وكل ذلك ليس بالأمر الهين على المترجم المسرحي أو المقتبس (فرناندير Fernandez 1979: 90 – 97).

وعلاوة على ذلك فإن تنوع العروض يساهم في تجددها وديمومتها :

*« La multiplicité des mises en scène comme celle des interprétations confère un sens toujours ouvert renouvelé, renouvelable au spectacle de théâtre »*[88].

(ديبيير Despierres 2009: 20).

نستنتج من هذا القول أن تجدد العروض يساهم بدوره في تنويع التصرف سواء أكان ذلك من الناحية النصية أي في ما يتعلق بلغة العرض وطريقة الإلقاء وأداء الحوارات أم من الناحية الفنية ونقصد بها الركحية في ما يتعلق بحركية الممثلين والديكور والإضاءة لأن التجدد فيه نوع من التغير الدلالي تتجلى في حركية

---

[87] ومفاده: « تتميز النصوص الدرامية الجيدة بالإيقاع. غير أن المترجمين عمومًا يخفقون في العثور على هذا الإيقاع وجعله أكثر وضوحا في ترجماتهم. كم أحب أن أهيم في ثنايا النص كي أتنفس روحه. ولكن نصوص المترجمين لا يتنفسون.».

[88] ومفاده أن: « تنوع العروض مثل عروض النصوص المقتبسة تمنح مفاهيم مفتوحة ومتجددة وقابلة للتجديد مرة أخرى في عروض أخرى.».

المدلولات والاستمرارية التأويلية التي تتغير بتغير المحيط المسرحي الذي يتأثر بالمرسل وهو الممثل و/ أو المخرج والمستقبل وهو الجمهور. ونلمس هذا التجدد في السياق الجزائري من الناحية اللسانية في جزأرة عروض موليير. ولكن لماذا نقوم بجزأرة مسرح موليير؟ وما هو الهدف من ذلك وما هو السبب في ذلك؟ هل لهجنة المسرح أحسن من تعريبه؟.

لكي نستطيع تفكيك مسرحية موليير، يجب على المترجم إستخراج المواضع الهزلية المثيرة للضحك في المسرحية مع التركيز على الأساليب الثلاثة (03) للهزل (برغسون 1940: 68):

تكرار الحركات والكلمات وقلب وتبادل الأدوار وتداخل الأحداث وتشويهها والمبالغة فيها مع المغالاة.

إن هذا الهزل هو الذي يثير الضحك وبالتالي، عند الترجمة، يجب إعادة إنتاج الأثر نفسه عبر نقل كافة الأساليب الهزلية في اللغة الثانية واحترام منطق الكتابة وشفاهية العرض في الوقت نفسه مع الوعي بمفارقة ترجمة المسرح التي تتمثل في كيفية إنتاج هذه الإزدواجية وما هو مؤكد أن العرض مباشر وعابر بينما النص دائم وثابث، وفي هذا الصدد، يقول برتون Berton وسيمار Simard (2007):

*« C'est qu'au théâtre, la traduction ne peut se contenter de donner à comprendre, elle doit avant tout donner à voir et entendre. Sur scène, les mots résonnent, miment, sollicitent l'imaginaire et les sensations plus encore que l'intelligence. Tous les textes du théâtre ont en commun une finalité précise : celle de prendre corps et voix dans l'espace et le mouvement de la représentation. De sorte que la traduction théâtrale est une activité dramaturgique plus encore linguistique. Entre la langue de départ et la langue d'arrivée intervient une troisième langue médiatrice : le langage de la scène et de la représentation, l'idiome complexe du jeu de l'acteur. La scène est le lieu imaginaire où le texte peut transiter d'une langue à l'autre et le chemin qui*

*mène de l'original à sa traduction passe par la prise en compte de sa théâtralité »*[89]. (ص 54)

بالتالي فترجمة النص المسرحي لا تصل إلى المتفرج إلا إذا كانت هناك مسرحة، والمسرحة تستدعي الحوار والحوار يضفي على النص المسرحي نوعا من الحركة، وهنا يمكن أن نجزم بأن ترجمة المسرح تتأرجح بين عنصرين أساسيين وهما المشافهة والمثاقفة.

## 1.3. المشافهة:

يعود اكتشاف مشافهة اللغة L'oralité du langage إلى أونغ Ong سنة 1982 (قارسيا-لاندا Garcia-Landa 1985: 31) غير أن اكتشافه لم يلق ترحيبا واسعا من طرف لسانيي النص الذين أولوا اهتماما كبيرا للنص الذي هو حسب اعتقادهم الركيزة الأساسية لدراسة اللغة، وهذا ما انعكس سلبا على بعض الترجمات المسرحية التي لم تتخط حدود النص لتصل إلى العرض وبقيت حبيسة الورق لأن المترجمين عادة ما يكونون في مواجهة يومية مع النص (قارسيا-لاندا 1985: 31) :

*« Le traducteur de textes court le même risque car il n'a devant lui qu'un rectangle de papier, tandis que l'interprète a en face de lui un être humain en chair et en os avec qui il établit un lien dialogique donc personnel dans une situation donnée qui est un champ de gravitation social (Full existential*

[89] ومفاده أن: « الترجمة المسرحية نشاط درامي لم يتخطى حدود اللغة. فبين لغة مغادرة النص ولغة الوصول إلى العرض تظهر لغة وسيطة ثالثة: لغة المسرح والتمثيل، اللغة الأكثر تعقيدا بالنسبة للممثل، فيصبح العرض المكان الخيالي الذي ينتقل فيه النص من لغة إلى أخرى مع الأخذ بعين الاعتبار مسرحته.».

*context) (Ong 1982), matrice culturelle, ordre symbolique dans le sens de Barthes, Foucault, etc. (Silverman 1983) »*[90].

فالمترجم أمام النص المسرحي المكتوب يجب عليه أن يفكك شفرة هذا النص حتى يصل إلى المعنى ويستطيع بذلك جعل نصه قابلا للعرض وهذا لا يتأتى إلا بالمشافهة، والمعنى يأتي بالفهم والفهم يأتي بالقراءة، وقبل تعريف المشافهة لا بد أن نوضح بادئ ذي بدء بأن المشافهة ليست فقط في شفاهية الكتابة كالحوارات والأقوال بل توجد أيضا في حركية المعنى (ميشونيك 1982: 19):

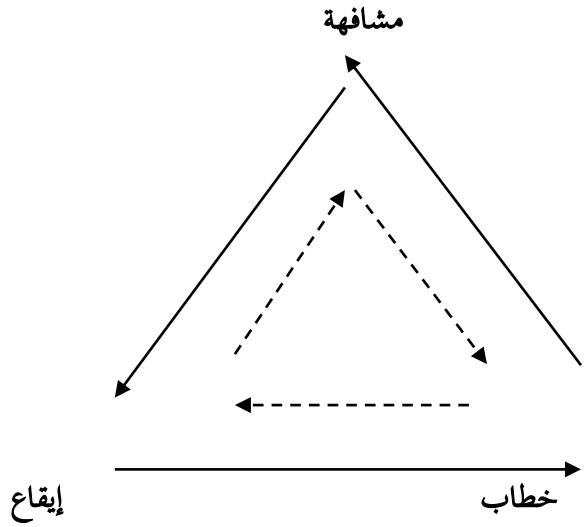
*« La revue Théâtre/public, dans son numéro récent sur la traduction des textes du théâtre montre comme jamais jusqu'ici la relation entre traduire et oralité. Antoine et Vitez y met la traduction non plus dans le sens, mais dans « le mouvement du sens »* [91]*».*

أي أن المشافهة هي نتيجة تأويل المعنى في ذهن المتلقي وتحويله إلى واقع يعيشه في متخيله، بعبارة أخرى هي نتيجة الصراع بين الإيقاع والخطاب، والمشافهة حسب ميشونيك (1982: 6) ليست كلاما بل هي تلك المرحلة التي تقع بين مرحلة تداول اللغة ومرحلة التلقي السيميائي للمعنى أي في إيقاع المعنى، ويرى ميشونيك بأنه لا يوجد خطاب دون إيقاع مما يعني أن الخطاب لا يوجد دون مشافهة وهنا لا يجب الخلط بين الإلقاء أو الأداء والتنظيم الإيقاعي للنص. ومن هنا نستنتج أن هناك علاقة تكامل بين الإيقاع والخطاب والمشافهة والرسم التوضيحي الآتي يرسم هذه العلاقة:

---

[90] ومفاده أن: «مترجم النصوص معرض للخطر نفسه لأنه يجد نفسه أمام ورقة على خلاف الترجمان الذي يجد نفسه أمام شخص لحما وشحما يربط معه علاقة حوارية مباشرة في وضعية كلامية معينة تعتبر مجالا للجاذبية الاجتماعية أو نسيجا ثقافيا أو نظاما رمزيا على حد تعبير بارت وفوكو وغيرهما».

[91] ومفاده: «نشرت مجلة المسرح/ الجمهور (Théâtre/ Public) في عددها الأخير من خلال مقال صادر يتناول موضوع الترجمة المسرحية أن هذا النوع من الترجمات يبرز العلاقة بين الترجمة والمشافهة، حتى أن أنطوان فيتيز يرى بأن ترجمة المسرح ليست مسألة معنى بل مسألة حركية المعنى».




**رسم تخطيطي رقم 8:**

إن ترجمة المسرح تسلط الضوء على الإيقاع. وفي هذا السياق، واستنادا إلى أبحاث باتريس بافيس في مقاله المعنون بـ: الإيقاع في العرض المسرحي le rythme dans la mise en scène فإن الإيقاع مهم للمشافهة والصوتية والحركية الانسيابية في تتابع العرض لأنه يتعدى حدود النص المكتوب ويركز على المفاهيم الفيزيولوجية مثل: مبحث القلب وأمراضه والتنفس وكل ما هو متعلق بحركة العضلات كنبض القلب وحركة العينين... إلخ، رغم ذلك يمكن تحديده في النص المكتوب بواسطة الترنيم l'intonation وتركيب النص وهذا هو سر الترجمة مثلما تكشف عنه الترجمة الشفهية: الترجمة تتعلق بقول لا شيء سواء شفوي أو كتابي والقول بوجود نوعين من الترجمة الشفوية والكتابية يدل على أن هناك نوعين من الكلام : الشفوي أي الخطاب والكتابي أي النص، والمشافهة بينهما، وكي تنجح الترجمة يجب كشف هذه المشافهة وإظهارها في الترجمة حتى يتسنى للقارئ أو المتفرج ضبط الرسالة، مما يعني أن الفهم مفتاح المشافهة ويمكن أن نستدل على هذه الفكرة بتعريف ريكور Ricoeur (1969) للفهم: *« Comprendre est se transposer dans une autre vie »*[92].

[92] ومفاده أن: « الفهم هو الانتقال إلى حياة جديدة.».

وهذا ما شددت عليه قارسيا-لاندا (1985: 31) في تعريفها للمشافهة في الترجمة بأنها ليست إلا معايشة لما يقصده الآخر : « *Le vécu du vouloir dire de son autre* »

من هنا يتبين أن ترجمة المسرح في حد ذاتها مشافهة لأن المترجم ينقل معنى النص الأصل ويجعله حركة وإشارات وأصوات وقهقهات على الركح من خلال عرض لممثلين يتقمصون أدوار شخوص المسرحية الأصل ولا يختلف الأمر كثيرا عما أتت به أبحاث شنايدار-ميزوني Schneider-Mizony (2010) عن المشافهة، حيث ترى أن المشافهة توجد بين المحاكاة والسرد الموازي للحكاية النصية وأن مشكلة المترجم عامة هي في كيفية نقل هذه المشافهة التي تتجلى خاصة في النصوص الأدبية ومن بينها المسرحية، لأن للمشافهة عوالم وهي على التوالي:

- المشافهة المكثفة l'oralité intensive : وهي معجمية في الأساس وتنبع من قوة الكلمات الصارخة أو المعبرة كعبارات الشتم وصفات السخرية وهي مشافهة عاطفية ووجدانية وانفعالية وأحيانا غرائزية أيضا بالإضافة إلى تكرار الكلمات والإطناب المتمثل في تسلسل مرادفات الكلمات.
- المشافهة الانشقاقية l'oralité-brisure : وهي العاطفة التي تهيمن على الكلام التلقائي للغة الشفهية والتي تقطع الجملة إربا إربا كفواصل الكلام وعلامات الوقف التي تحاكي الترنيم والظواهر الإيقاعية في النص وأهمها علامة التعجب (!) وعلامات الحذف (...) وتجريد الجمل من عنصر تركيبي وتعويضه في بدايات أو أواخر الجمل بعنصر تركيبي آخر.
- المشافهة البسيطة l'oralité-simplicité : وتكمن في بساطة اللغة وفورية الرسالة عبر استخدام مفردات وكلمات بسيطة. (ص 80-95)

**يدل ذلك بكل جلاء ووضوح على أن المشافهة ليست في اللغة بل هي في ما وراء اللغة وتحديدا في حبكة المعنى،** ولا تسهل ترجمة هذه العوالم إلا باستراتيجيات معينة طرحتها شنايدر- ميزوني من بينها

التصرف الثقافي للمشافهة **وهو حسب تصورنا** تصرف خارجي يمس بالأساس إيديولوجية النص إما بالتأثير في الآخر أو ما يسمى بالترسيخ الثقافي أو التثقيف une enculturation أو التجرد من الأنا وهو تأثير في الآخر وتجرد من ثقافة الأصل une déculturation وهذا التصرف يدل على المثاقفة التي تجمع ما بين الأنا والآخر من خلال علاقة تبادل ثنائية الوجهة.

## 2.3. المثاقفة:

شهدت أبحاث الترجمة في السنوات الأخيرة وخاصة مع ظهور المقاربات الهدفية زيادة واضحة في دراسة العوامل الثقافية المسيطرة بين اللغات الأصل والهدف وقد أثمرت الجهود عن وضع بعض المفاهيم الجديدة التي تؤسس للعلاقات الثقافية بين هذه اللغات والتي تصب جميعها في خانة التهجين الثقافي، ويمكن حصرها كما يلي:

| **المفاهيم الثقافية التي تركز على الغرابة في الترجمة** | | **المفاهيم الثقافية التي تركز على الهوية في الترجمة** | |
|---|---|---|---|
| Appropriation | التمثل | Expatriation | الإبعاد |
| Inclusion | التضمين | Exclusion | الإقصاء |
| Exotisation | التغريب | Domestication | التوطين |
| Enculturation | الترسيخ الثقافي | Déculturation | التجريد الثقافي |
| Intégration | الإدماج | Désintégration | الانحلال |
| Enracinement | تأصيل | Déracinement | الاستئصال |
| Domination | الهيمنة | Marginalisation | التهميش |
| Acceptation | القبول | Rejet | الرفض |
| Ethnocentrisme | التشبث بالأصل | Décentrement | الانزياح |

غير أن هذه المفاهيم لم تتوسع في دائرة الترجمة وبقيت محصورة في دائرة ثقافة اللغة ولقيت حظها الأوفر في الدراسات الأنتروبولوجية باستثناء المثاقفة l'acculturation والتبادل الثقافي la transculturation والتهجين l'hybridité (تورجون Turgeon 2004: 53)، وقد وظف الباحثون هذا المعجم لوصف مختلف التحويلات الثقافية التي عرفت تضخما وتشعبا في المصطلحات منذ نصف قرن تقريبا، وهذا ما حصل بين مصطلحي المثاقفة والتبادل الثقافي رغم أن مصطلح المثاقفة ظهر سنة 1920 على يد فرانز بواس Franz Boas قبل مصطلح التبادل الثقافي الذي ظهر بعد عقدين من الزمن وتحديدا سنة 1940 على يد الكوبي فرناندو أورتيز Fernando Ortiz (تورجون 2004: 55)، بغية خلق تقارب ثقافي بين الشعوب ومع الاختلاف الطفيف بينهما إذ أن المثاقفة استيعاب للأنا والآخر بينما التبادل الثقافي هو استيعاب واحد إما للأنا أو للآخر، فإننا ولكي نحدد مفهوم المثاقفة في ترجمة المسرح يجب أولا أن نفهم التبادل الثقافي لأن المثاقفة لا يمكن أن تحدث دون التبادل الثقافي وبلا شك أن طرح مفهوم التبادل الثقافي في الترجمة كان بسبب التواصل ما بعد الاستعماري الدائم.

طرح مارقو Margot لأول مرة هذا المفهوم في الترجمة سنة 1979 ونسج على منواله منظرون آخرون وصقلوا مفهومه في النظرية الثقافية للترجمة مثل سيلفيا سبيتا Silvia Spitta (1995) في كتابها المعنون بـ: *Between two waters. Narratives of transculturation in Latin America.* الذي أكدت فيه أن الترجمة هي جزء لا يتجزأ من التبادل الثقافي.

انطلاقا من هذا المفهوم، تعتبر الجزائر من البلدان التي شهدت تحولات ثقافية ملموسة بسبب التعاقب العابر للفنيقيين والرومان والنوميديين ومؤسسي الدويلات العربية الإسلامية والعثمانيين ومؤخرا الفرنسيين الذين تركوا بصمتهم في ثقافة ولغة الشعب، وقد انعكست هذه التحولات على سياق المسرح الجزائري من خلال التهجين الثقافي، ومثال موليير المجزأر خير دليل على ذلك.

أما عن المثاقفة فتنطوي في الترجمة على محاولة المترجم التأثير في الآخر والتأثّر به، وهو نوع من الأخذ والعطاء، أما في ترجمة مسرح موليير فهي لا تعدو مجرد ترجمة، ذلك أن ترجمة المسرح في حد ذاتها مثاقفة، وقبل تعليل ذلك، من الجدير بالذكر أن نحدد مفهوم الترجمة في سياق المسرح.

إن الترجمة بمفهومها العام هي نقل نص من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف وهذا النقل يتباين ويختلف من مترجم إلى آخر. وقد أثار المحدثون والكلاسيكيون في اللغة جدلا واسع النطاق خلال العقود الثلاثة المنصرمة (1970- 2000).

فأنصار التيار الأول أو الكلاسيكيون: يحرصون على نقل النص كاملا بحذافيره دون نقص أو إضافة وحرصهم هذا نابع من استيعابهم للدراسات اللسانية التي كانت تعتبر الترجمة ظاهرة لغوية مثلها مثل باقي الظواهر اللغوية الأخرى إلى أن استقلت الترجمة على يدي فيني وداربلني وأصبحت علما قائما بذاته، له قواعده ونماذجه النظرية، ولكن رغم ذلك بقيت الترجمة مفهوما وتطبيقا حبيسة الحرفية والغيرية والبنيوية حتى جاء المحدثون وهم أنصار التيار الثاني وجعلوا التصرف محور اهتمامهم الأول في الترجمة آخذين بعين الاعتبار تطويع اللغة وذاتية المترجم في نقل ثقافة النص وإيديولوجيته وموضوعيته في نقل طبيعة النص الأصل ورسالته.

من الواضح أن الدراسات الحديثة في الترجمة وخاصة الدراسات الإبستيمولوجية les études épistémologiques تقوم في مجملها على مبدأ الذاتية، ويتجلى ذلك في المسرح من خلال «*حيرة النص المسرحي في رحلة الترجمة*» (سلام 1993: 37) بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ويرى سلام (1993: 59) أن هناك فرقا شاسعا بين مفهومي الاقتباس والإعداد رغم كونهما من توابع الترجمة لأن منطلقهما بالأساس هو الترجمة.

فالاقتباس على حد تعبيره قد يكون عن الأصل أو من الأصل، والنوع الأول يكون أقل درجة من النوع الثاني لأنه يأخذ فكرة أو أكثر ويصوغها بطريقته في اللغة الثانية، بينما النوع الثاني يأخذ من الأصل أفكارا

وأقوالا وأحداثا وأفعالا أي أنه يستوحي أفكاره من الأصل، والاقتباس هو أخذ شخصية درامية ووضعها في بيئة ثانية تختلف تماما عن الأولى من ناحية الثقافة والدين والقيم الاجتماعية والفكر أي أنه يقوم على اقتباس صفة أو فكرة أو ذات وهيئة أو ذات فقط أو هيكل أو أسلوب كتابة أو معنى أو مبنى أو تفسير من خلال حرية التصرف مع المحافظة على البناء العام للمسرحية، وهذا التصرف يكون داخليا بالأساس أي يمس فقط اللغة (تطويع النص) l'adaptation intrinsèque ويكمن في تغيير الحوارات والشخصيات *«تغييرا يجعلنا أمام مسرحية محلية»* (سلام 1993: 62).

من هذا المنظور، يمكننا القول بأن نشأة المسرح الجزائري ارتبطت ارتباطا وثيقا بالاقتباس، ومنطلق الاقتباس في الأساس هو نص أصلي محرر بلغة مغايرة تعاد صياغته في بيئة محلية الفكر والقيم الاجتماعية والثقافة وبلغة محلية جزائرية أو مصرية أو مغربية أو غيرها ... (سلام 1993: 60 – 69). ولعل أقرب مثال عن الاقتباس في المسرح الجزائري مسرحية جحا لعلولة التي اقتبسها عن مسرحيتي مريض الوهم والطبيب رغما عنه لموليير وكان اقتباسه يركز فقط على جانب الصفة لأنه اقترض صفة الطبيب رغما عنه لمعالجة ابن السلطان الأمير ميمون الذي كان يتظاهر بالمرض لأسباب شخصية.

أما الإعداد فيكون عن رواية أو قصة أو مسرحية أي هو تحويل عمل أدبي إلى نص مسرحي قابل للعرض وهو ترجمة من وسيلة تعبير إلى أخرى وليس من لغة إلى أخرى ومن خصائص الإعداد خلط العامية بالفصحى la diglossie والإعداد:

*«يقوم بين مؤلف النص المسرحي والمخرج وسيط ينهض بتهيئة النص المسرحي تهيئة سابقة على الإخراج حيث يقوم الدراماتور بإعداد النص الأصلي، والإعداد من نص مسرحي إلى نص مسرحي آخر قائم على النص الأصلي ويستند إلى أساس فكري سابق على عملية الإعداد، حيث يكون النص الأصلي غير متلائم مع العصر أو مع البيئة، من حيث بعض أفكاره الفرعية، ومن حيث المستوى اللغوي أو من حيث المستوى التقني للكتابة الأصلية للنص، وتعارضها مع الانتاج وقدراته ووسائله [...] والإعداد مرحلة وسيطة بين*

*الترجمة والتأليف شأنه في ذلك شأن الاقتباس الذي قد يكون في اقتباس فكرة عمل أجنبي أو في اقتباس شخصية ...»* (سلام 1993: 82).

يمكن أن نضرب مثالا عن الإعداد في المسرح الجزائري: مسرحية البوغي التي تم اقتباسها من نجمة لكاتب ياسين وهي في الأصل حكاية شعبية قديمة اشتهرت في مدينة قسنطينة ونظرا لشهرتها الواسعة تغنى بها أشهر الشعراء في قصيدة البوغي التي غناها الفنان الطاهر فرقاني.

ينتهي بنا كل ذلك إلى الجزم بأن:

الإعداد يقوم أساسا على مبدأ التهجين l'hybridité.

والاقتباس على مبدأ التصرف l'adaptation.

والترجمة على مبدأ الحرفية la littéralité تارة وعلى مبدأ التفسير أو التأويل l'interprétation تارة أخرى.

والتأليف الذي يخرج عن إطار الترجمة ويدخل في مجال الكتابة على مبدأ الإبداع la créativité والتحليق أحيانا l'hypertraduction إذا كان منطلقه النص الأصل.

وكل هذه المفاهيم باستثناء التأليف تدور في خانة المثاقفة لأن التهجين يكون في العادة بين شيئين إما نصين أو ثقافتين أو لغتين والتصرف مبني على شيئين إما بين ثقافتين أو سياقين أو نصين أو لغتين والشيء نفسه بالنسبة للحرفية التي هي نقل بالتطابق ولكن انطلاقا من فكرة خاصة بالمجتمع الأصل وهذا في حد ذاته مثاقفة وبالنسبة أيضا للتأويل الذي هو نقل بالتكافؤ ولكن انطلاقا من فكرة خاصة بالمجتمع الأصل مصقولة في ثقافة وفكر المجتمع الهدف.

وبالعودة إلى الحديث عن المثاقفة في ترجمة المسرح، تظهر ملامحها في أبعاد الفضاء المسرحي الجزائري وذلك في:

- اقتراض المسرح الجزائري في بداياته من الغرب وممارسته ليس فقط من طرف النخبة بل ممارسته لأجلها ذلك أن الجزائريين كانوا لا يخرجون عن نطاق الشعر الملحون والحكاية الشعبية أي أن أدبهم كان شفويا ويتمحور في التراث اللامادي. إضافة إلى الأمية التي كان يعاني منها أغلب الشعب الجزائري إبان الاستعمار بسبب سياسة القمع والتجهيل بغية الهيمنة وإخضاع وقتل روح المقاومة لديه بالإبادة، والمثاقفة هنا ليست إلا شكلا من أشكال التمرد والانتفاضة ضد المستعمر.
- توطين النصوص المسرحية الأجنبية لدى المجتمع المستقبل للترجمة من خلال إبدال أسماء الشخوص الأصلية بأسماء أخرى في اللغة الهدف ويمكن أن نستدل هنا بمسرحية البورجوازي النبيل لموليير التي صارت بلقاسم البورجوازي في السياق الجزائري لعملاق المسرح الجزائري حسان الحساني انطلاقا من موضوع المسرحية التي تتحدث عن السيد جوردان الذي صار بلقاسم والذي رغبة منه في الانتماء إلى الطبقة المخملية أصبح يثير السخرية بشرائه لملابس فاخرة ومحاولة تعلم فنون النبلاء كالموسيقى والرقص والفلسفة رغم كبر سنه مما جعله محل سخرية محيطه.

لعل اختيار الحساني لاسم بلقاسم نابع من قناعته التامة بكثرة تناول اسم بلقاسم آنذاك مثله مثل أسماء أخرى، نذكر منها على سبيل المثال: سيد أحمد، محمد، أحمد، عبد الله، سليمان وغيرها، كما أبقى صفة البورجوازي وتعني الشخص الذي ينتمي إلى الطبقة المخملية ويتمتع بصلاحيات وامتيازات مثله مثل النبلاء، لكن هذه الصفة في سياق الحساني التداولي تعني الرجل الثري، والثري الجزائري عادة ما يقتني أفضل الألبسة ويعتني بمظهره وهو المظهر الذي يكون عليه البورجوازي النبيل وفي الوقت نفسه المظهر الذي كان يطمح إليه جوردان الشخصية الرئيسية في المسرحية الأصل.

- كما تتجلى المثاقفة أيضا في اللغة المهجنة أو ما يسمى لغويا بالثنائية اللغوية La diglossie التي تمزج بين مفردات اللغة الأصل ومفردات اللغة الهدف، ولعل خير مثال على ذلك، العامية الجزائرية التي أضحت مزيجا بين اللغتين العربية والفرنسية التي هي اكتساب استعماري بامتياز ولكنها لم

تكتف بذلك بل اقترضت مفردات وعبارات من لغات أخرى كالتركية والإيطالية والاسبانية والأمازيغية وصقلتها وشوهتها بطرق مختلفة وعلى أوزان لغوية متنوعة.

إن جزأرة المسرحيات الهزلية ليست إلا مثاقفة رغم أن روث (1967: 44) ترى أنها مجرد بوادر بداية صراع وأزمة لغوية في الجزائر بين اختيار العامية أو العربية أو الفرنسية أو حتى الأمازيغية، وقد بدا ذلك مع مطلع السنوات العشرين قبل اندلاع الثورة بعقود من الزمن، مشكل نجم عنه الجزائروفونية l'algériophonie مثلما اصطلحت عليه الأديبة الجزائرية الراحلة آسيا جبار.

على ضوء ما سبق ذكره، نستنتج بأن ترجمة موليير تراوحت بين المشافهة والمثاقفة لأن رجال المسرح كانوا يأخذون من الأصل رسالة النص المسرحي ويستوعبونها في اللغة الهدف وهي العامية وهذا الاستيعاب مرده إلى أمرين:

- التشبه بالأصل ولكن مع التشبث بالهوية الاجتماعية والثقافية للشعب الجزائري والحفاظ على مقوماتها الوطنية.

- إثارة الضحك لأن إثارة العواطف والتنفيس والإحساس بهزلية موليير ليست بالأمر الهين وهذا ما دفع رجال المسرح إلى تبني استراتيجية الجزأرة لأنها حسب نظرهم أقرب من العربية الفصحى في إضحاك الجمهور آنذاك والترفيه عنه رغم صعوبة نقل مواضع الهزل إلى اللغة الهدف.

## 4. في ترجمة الضحك:

من بين الأسئلة الملحة والمنوطة بترجمة المسرح الهزلي، ترجمة الأثر المترتب عن مشاهدة المسرحية الأصل وهو الضحك، هل يمكن الحديث عن «ترجمة» للضحك؟ وإن كان الأمر كذلك؟ كيف ننقل هذا الضحك من لغة إلى لغة أخرى؟ قبل الإجابة على هذين السؤالين، لا بأس أن ندرس أنطولوجية الضحك وأن نحدد مفهومه.

مفهوم الضحك:

من المسلم به أن الضحك ظاهرة غير لسانية لأنها متعلقة بالإنسان باعتبارها ملكة فيزيولوجية وعقلية وردة فعل آنية وعفوية ونادرا ما تكون متعمدة، وهي ظاهرة اجتماعية ثقافية أيضا، كما أنه:

« Le rire est le chemin le plus direct entre deux personnes »[93]

تحيلنا هذه المقولة الخاصة بشارلي شابلن إلى الاستنتاج أن الضحك سهل الإرسال لأنه مجرد كلية كونية une universalité cosmogonique أو بالأحرى ملكة عقلية ونفسانية une faculté mentale et psychologique يتشارك فيها جميع أجناس العالم، غير أن نقل هذا الضحك من شعب إلى آخر لا يخضع لأي حرفية بل لعدة مفارقات لسانية أهمها المفارقات الأنثروبولوجية. ففعلا، ترجمة الضحك لا تعني فقط الحفاظ على وقع الجملة الأصلية في اللغة الهدف بل أيضا إثارة عاطفة لدى المجتمع المتلقي للترجمة، بالتالي، هل يجب توطين النص الهزلي كي يتمكن المترجم من نقل الضحك أو إثارة ضحك جديد لا يتعدى حدود الأثر الضاحك الأصلي ولكن ليس له أي علاقة بسياق النص الأصل؟

قبل الإجابة على هذا السؤال، من المستحسن طرح مسألة غياب الحرفية، ذلك أن مسألة إثارة الضحك في الترجمة ترتبط بوضوح بمسألة سيميائية التبليغ La sémiocité de l'énonciation أو بالأحرى: « l'inter-sémiocité qui relie « texte et contexte ».» (أوربان Urbain 1991: 47).

إن هذه السيميائية هي التي تشكل عائقا بالنسبة للمترجم، لأن الضحك الناجم عن قراءة النص الأصل خاص بمجتمع معين ويتكون من ثلاثة أساليب أساسية أو ما يصطلح عليه منظري الضحك بالإجماع بعوامل الضحك Les ressorts comiques وهي حسب برغسون Bergson (1968) ثلاثة:

هزل الشخصية أو الحركة أو التكرار Le comique de caractère, de geste ou de répétition.

وهزل كلمات Le comique de mots وهزل الموقف الكلامي أو الوضعية Le comique de situation.

---

[93] ومفاده أن: «الضحك هو الطريق الأقصر بين شخصين».

في هذا الصدد، تجدر الإشارة إلى أن العديد من منظري الضحك لم يحددوا بعد تعريفا جوهريا لمصطلح "الضحك" والأمر نفسه بالنسبة للمقابل الفرنسي Le rire حيث يرى البعض منهم أن الكلمتين متعددتي الدلالة إذ يمكن أن تحيلنا الأولى إلى السخرية أو الهزل أو العبث أو الاستهزاء أو التهكم أو الاستخفاف أو الفكاهة، أما الثانية فيمكن أن تحيلنا أيضا إلى l'absurde أو La raillerie أو Le sarcasme أو L'humour أو La satire أو Le comique أو Le calembour أو Le ridicule أو L'ironie، أما البعض الآخر فيرى أن الضحك هو الضحك سواء بالنسبة للكلمة العربية أو الكلمة الفرنسية على الرغم من أن مفهوميهما يحملان دلالات متعددة[94]، الشيء الأكيد أن نتيجة كل هذه الأساليب هو الضحك.

بالنسبة للمترجم، تكمن المشكلة هنا، وتحديدا في هذه النتيجة، لأن كل هذه المفاهيم مرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقا ويمكن أن تخلق نوعا من الغموض والخلط في المفاهيم، فالضحك دائما مسموع سواء في الفكاهة أو الهزل أو السخرية أو العبث ولكن الإشكال يقع في الكيفية التي يثار بها الضحك لأن هناك:

---

[94] يقول ويل نومان Will Nooman (2011: 29):

« Ce qui rappelle la définition de Jankélévitch de l'humour comme une combinaison de l'ironie et de l'affectivité : si l'ironie et l'humour sont tous les deux des figures réflexives qui nécessitent une compréhension au second degré, l'humour se distingue de l'ironie par « une nuance de gentillesse et d'affectueuse bonhomie », qui parait assez loin de l'univers de comment c'est ».

ومفاده: " تذكرنا بتعريف جانكيليفيتش للفكاهة كثنائية تجمع بين السخرية والشعورية: إذا كانت السخرية والفكاهة وجهين انعكاسيين يتطلبان فهما من الدرجة الثانية، فتتميز الفكاهة عن السخرية بفارق بسيط يتمثل في اللطافة وبسذاجة طيبة يبدو بعيدا جدا عن عالم كيف يمكن له أن يكون".

*« Un certain passage des niveaux de rire : (du grossier au subtil, de la matière à la forme) et l'abstraction croissante (de la gaîté sarcastique, du rire amer jusqu'au stade (néotique) qui (rit du rire) »*[95].(نونان Noonan : 2011, 28).

حسب أنصار النظرية المعرفية Les cognitivistes، يمكن للضحك أن يدرس من زاوية عصبية لسانية Neurolinguistique او حتى سلوكية Comportemental، ولفهم هذا التصور من الجدير أن نحلل بطريقة مختصرة أنواع الضحك الأكثر إشكالا في الترجمة.

تحليل أنواع الضحك:

الضحك الغربي:

ما هي الخصائص العامة التي يمكن أن تساعد في تحديد أسلوب الضحك الغربي؟ إن الطابع الأوروبي أكثر شيوعا من الطابع الأمريكي، وهذا الطابع الأوروبي عادة ما يكون متجذرا بسياقات صغرى تسيطر عليها صور نمطية اجتماعية وعبارات ثقافية تقريبا مستحيلة الترجمة في اللغة الثانية، بعبارة أخرى، يتصف الضحك الغربي بطابع السخرية، كما أنه هزلي وكوميدي، ويمكننا أن نستشهد بطرطوف لموليير، هذا الشاد النرجسي الذي يختبئ وراء قناع رجل الدين التقي.

في الغرب، حاليا، يقوم الفنانون بإضحاك الجمهور لأجل إثارة الضحك بغية الترفيه عن النفس لا أكثر ولا أقل، يضحكون فقط عندما يرغبون بذلك، إنه لا يعدو مجرد ضحك لعوب أو بالأحرى مجرد ضحك ترفيهي un rire de décompression مثلما يسميه فيون Vaillant (2016) في كتابه La civilisation du rire، وربما تعلق ذلك بالرفاهية الاجتماعية والاقتصادية للمواطن الغربي التي تبرر التطورات الثقافية والفكرية للغرب حاليا، وخير دليل على ذلك المسرح والسينما والبحث العلمي الذين

95

بلغوا ذروة التطور والاهتمام الانساني، حتى أن بلان-قرا Blanc-Gras أقر ذلك في روايته البيوغرافية Touriste (2011: 7-8):

*«J'ai grandi sous un climat tempéré où l'accès à une nourriture protéinée est suffisamment aisé pour laisser du temps aux occupations secondaires que sont les loisirs et les incertitudes existentielles. Les habitants de l'Occident disposent d'une certaine amplitude dans le choix de leurs penchants intellectuels et de l'orientation de leur destin. On peut se dédier à la physique nucléaire, au football ou à l'engagement politique sans obstacles majeurs. ».*[96]

يبدو جليا أن الضحك الغربي مصنوع جماليا وأنثروبولوجيا وله عدة أشكال عرقية ومتعلقة بالهوية نظرا للتنوع الثقافي واللساني. إن هذه الاختلافات هي التي تثير الضحك الغربي، إذ يقول جاد الملاح Gad Elmaleh في هذا الصدد، خلال مقابلة نشرت على الموقع الإلكتروني الشهير La Provence بالشراكة مع مجلة Femina نسخة 26 مارس 2013:

*« On est tous les mêmes, on a des différences religieuses, vestimentaires, identitaires, physiques, sociales… Ce qui me fait rire est l'incident, l'imprévu. C'est tout bêtement le mec qui trébuche, que ce soit dans ses phrases ou dans ses pas, un mec qui confond un mot avec un autre, c'est la surprise. Je suis fan de ça. Les gens qui ont de l'humour ou qui y sont sensibles sont plus ouverts aux autres. C'est précieux pour améliorer les relations humaines. ».*

إن هذا الضحك ليس إلا تأثرا مكشوفا باجتماعية الفرد على خلاف الضحك الشرقي:

*« Les tenants du post-islamisme précisaient par ailleurs que ce déclin de l'islam politique s'accompagnait paradoxalement au sein des sociétés du Maghreb et du Machrek de nouvelles dynamiques d'islamisation qui ont*

---

[96] ومفاده: « لقد نشأت في مناخ معتدل حيث يسهل الوصول إلى طعام البروتين بما يكفي يجعلني أفكر في أشياء ثانوية مثل الترفيه والشكوك الوجودية. لأن سكان الغرب لديهم الوقت الكافي لاختيار إحدى ميولاتهم الفكرية وتوجيه مصيرهم. إذ يمكننا أن نكرس أنفسنا للفيزياء النووية، أو كرة القدم أو الالتزام السياسي دون التعرض لعقبات كبيرة».

*désormais peu à voir avec des enjeux partisans et de conquête du pouvoir, mais relèvent alors tout de choix personnels et subjectifs, renvoyant à un processus d'individualisation des manières de croire et de pratiquer »*[97]. (عياري وجيسر *Ayari, Geisser : 2011, 132).*

الضحك الشرقي:

يعتبر الضحك الشرقي ساخرا لأننا نلاحظ دائما نوعا من السخرية في العبارات المثيرة للضحك وأحيانا المسكوت عنه في موضع الضحك، فمثلا، عادة ما ينتفض الشعب العربي ضد الأنظمة السياسية التي تتحكم في وطنه، فقد صار الرئيس الليبي الراحل معمر القذافي، كصورة نمطية، وعلى مواقع التواصل الاجتماعي، خلال فترة من فترات حكمه شخصية مضحكة بامتياز. في المشرق، وبالنظر إلى الظروف المأساوية الحالية، يقوم الفنانون بإضحاك الشعب كي لا يبكي، كي لا يستسلم إلى الاكتئاب كي ينسى همومه وأحزانه ومعاناته على كل المستويات الاجتماعية والاقتصادية والصحية وحتى الثقافية، يضحكون الشعب لأنه بحاجة إلى الضحك. إنه ليس إلا ضحكا معاد للتقاليد، ضحك الطابوهات وأحيانا مخيف، مر، لاذع، وحتى مرعب، إنه ضحك مجازي لذلك نجد أن الضحك الشرقي أكثر مقامية من الضحك الغربي، بالتالي، فإن الضحك الشرقي ليس إلا وسيلة لإيصال رسالة خفية ومختلفة تماما عن تلك التي نريد إيصالها.

أما في السياق الجزائري وفي حدود القيود الإيديولوجية وحتى السياسية، فإن الضحك تعبيري بالأساس وذو مغزى، حيث يمكن أن نلحظ ذلك في مسرحيات حافلة تسير لعز الدين مجوبي أو في فاطمة لمحمد بن قطاف التي جسدت دورها المرحومة صونيا، إنه ضحك للمقاومة ولعدم الخضوع على خلاف الضحك الغربي الذي يعتبر أساسا ضحك للحرية. غير أن هذا لا يعني أن الضحك لدى المشرقيين دائما ساخر بل على العكس تماما يمكن أن يكون فكاهيا وحتى هجينا متأرجحا بين ثقافتين مختلفتين الأولى استعمارية والثانية ما بعد استعمارية. ولأنه خاضع إلى الرقابة السياسية، الأمر الذي لا مفر منه، يصبح الضحك أحيانا شتيمة، مثلما يقول كولوش Coluche في L'horreur est humaine:

---

[97] ومفاده: « يؤكد أنصار ما بعد الإسلام أن تراجع الإسلام السياسي تأصل في فكر مجتمعات المغرب العربي والمشرق بطريقة متناقضة وتزامن مع ظهور حركات إسلاماوية جديدة لا علاقة لها بالتحديات الحزبية ومعارك السلطة ولكنها نابعة من خيارات فردية وذاتية في الاعتقاد والممارسة».

«Tant qu'on fait rire, c'est des plaisanteries. Dès que c'est pas drôle, c'est des insultes »[98]. (توركو Tukru : 2006, 63).

وإذا كان كاتب النص الهزلي يعمل ليل نهار لأجل إثارة الضحك لدى المتلقي من خلال كلمات تحمل في طياتها سيميائية قوية فما بال المترجم؟ إن مسؤوليته إذن تتعدى حدود نقل كلمات بمقابلاتها ولكي ندرك أهمية عمله من الأجدر أن نشير إلى بعض الأسس العلمية للنظرية المعرفية.

بعض المؤشرات حول المقاربة المعرفية:

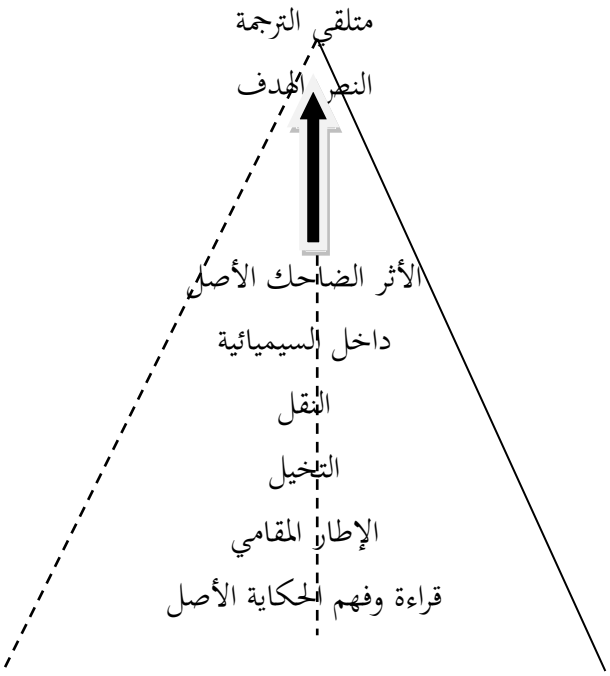
تستند المقاربة المعرفية للضحك على العلاقات القائمة بين اللغة والفكر. يرى برغسون على سبيل المثال:

*« un lien étroit entre esprit humain et « effet risible » dans le sens où le premier tend à modeler le second : « Le langage n'aboutit à des effets risibles que parce qu'il est oeuvre humaine, modelée aussi exactement que possible sur les formes de l'esprit humain »[99] (H. Bersgon) ». (كول Col : 2017, 01).*

هذا يعني أن الأثر الضاحك لا يتأتى إلا عندما يتساوى المتلقي مع المرسل وهو حال مترجم الضحك، وهذه العلاقات بين العملية المعرفية والآليات اللغوية هي التي تولد هذا الشعور. من خلال تحليلنا، نجد أن سلسلة حلقية مترابطة تحقق هذا الأثر لدى المتلقي، ومن هذا المنظور، يساعد المخطط البياني الآتي الذي نقترحه في تلخيص كيفية إعادة الأثر الضاحك في الترجمة:

98

99 ومفاده: « توجد علاقة تراتبية بين التفكير البشري والأثر الضاحك ذلك أن اللغة لا تنتج تأثيرات مضحكة إلا إذا تعلق الأمر بعمل بشري».




**الرسم التخطيطي رقم 9**

نلاحظ بالاستناد إلى هذا المخطط، أن هناك استمرارية معرفية يواجهها المترجم بغية تحقيق الأثر الضاحك في اللغة الهدف، تتمثل في ست (06) مراحل وهي:

1- القراءة وفهم الحكاية الأصل: الترجمة في حد ذاتها هي عملية عقلية، فعندما نقرأ نفهم، إذن فالعلاقة بين القراءة والفهم علاقة تراتبية، وفي هذه المرحلة بالذات يجد المترجم نفسه أمام عملية معرفية ولكن إشكالية الترجمة لا تكمن في فهم النص بل في كيفية نقل هذا الفهم إلى اللغة الثانية.

2- الإطار المقامي أو بالأحرى السياق المعرفي: يفترض أن يتبع المترجم طريقة شاملة بغية تحليل كافة السياقات الصغرى بطريقة جيدة وهي: تركيب المعلومة النصية وإطارها الخلفي الثقافي والاتفاقات النصية..(Delisle, Lee-Jahnke et Cormier : 1999, 42).

3- التخيل: فور تلقي المعنى، يفترض أن يتخيل المترجم مقاما آخر يساعد في خلق الأثر الضاحك المكافئ لأثر النص الأصل، يجب الإقرار بأن الصلات الثقافية بين شعبين مختلفين نادرة الوجود، ولذلك من

الصعب نقل الأثر الضاحك إلى اللغة الثانية، يمكننا الاستشهاد بالأسس النظرية لعلم الدلالة المعرفي وخاصة تلك الأسس الخاصة بتالمي Talmy (2000) الذي استسقى فكره من التجريبي لاكوف Lakoff.

*«Talmy souligne que la perception de la fictivité est très variable d'un individu à l'autre»*[100]*. (Vandaele : 2007, 138),*

لأجل الوصول في آخر المطاف إلى ثنائية الفعلية – التخيل.

4- النقل: لا يتعلق الأمر بعملية الترجمة بل بنقل صورة المتخيل المبنية خلال إنجاز المرحلتين الأولى والثانية السابقتين.

5- داخل السيميائية: هي تقديم المقام بعد فك شفرته وبعد عملية طويلة من التعديلات المستمرة وتركيب الإشارات المضحكة في النص الأصل، إنها تلك العلاقة بين النص والسياق.

6- الأثر الضاحك الأصل: حسب تعريف دومون Dumont :

(1862, 87) : « …le risible est quelque chose d'irrégulier et d'exceptionnel »[101].

وهذا الشيء الاستثنائي يخيف المترجم، إذن كيف له أن ينقل الأثر الضاحك إلى اللغة الهدف؟

حسب تحليل كول (2016: 07) لحادثة هزلية حدثت مع الرئيس الفرنسي الأسبق جاك شيراك، نستنتج أن هناك ثلاثة مستويات تتحكم في إخراج الأثر الضاحك وهي:

1- المستوى اللساني والشكلي: يتعلق الأمر بإعادة التراكيب اللسانية المولدة للضحك.

2- المستوى التداولي: العلاقة العادية لكلمة مع كلمة أخرى.

---

[100] ومفاده: «يشير تالمي إلى أن مفهوم الخيال متغير للغاية من فرد إلى آخر».

[101] ومفاده أن: « الأثر الضاحك غير منتظم واستثنائي».

3- المستوى المعرفي: دور الكلمة الذي يولد الأثر الضاحك.

علاوة إلى ذلك، فإن إعادة إنتاج الأثر الضاحك في اللغة الثانية مرتبط أساسا بالفكر الإنساني. حتى أن ديكارت أكد أن روح الإنسان هي:

« le principe créateur de la pensée du langage »[102]. (فاندال 2007: 130)

أما سبينوزا Spinoza يتعارض تماما مع تصور ديكارت لأنه أشار إلى مسألة العلاقة بين الإنسان والطبيعة، غير أنه في العلم العصبي، استند دامازيو Damasio (2003:19) على الكثير من الملاحظات السريرية بغية استنتاج أن إدماج الشعور في العملية العقلية أمر لا مفر منه متبنيا الفكر السبينوزي من جهة، ورافضا الفكر الديكارتي من جهة أخرى.

وهكذا، وفي ظل هذه التناقضات والتحديات، يجب على المترجم أن يعتمد على منطقه لإعادة إنتاج الأثر الضاحك في اللغة الهدف وذلك بنقل القهقهات بتعابير معينة على وجه المتلقي تظهر من خلال ابتسامة على فمه وفكيه المفتوحين وعينيه المليئتين بالدموع وغيرها من التعابير الأخرى، وهذا لن يتحقق إلا بواسطة مكافئات إيحائية وثقافية تساعد في توليد الأثر الضاحك في حدود فكرة الكاتب.

في هذا الإطار، طرح بيكيت Beckett كيفية:

*« … comment aborder un humour émis et reçu dans deux langues et dans deux cultures différentes. … Il voit que le passage de l'anglais au français comme langue de composition, il examinera en quoi la difficulté de traduire l'humour verbal et de transposer des nuances culturelles forme matière de*

[102] ومفاده أن: «روح الإنسان هي الفاعل الأساسي في خلق روح اللغة».

*base pour une espèce de métahumour qui joue entre les deux langues.* [103]» *(Noonan :2009 ;19).*

بالتالي، على المترجم أن يربط لغة الترجمة بما وراء لغة المجتمع المستقبل لهذه الترجمة.

وبالعودة إلى مفهوم الضحك، ورد الفعل «ضحك» في القرآن الكريم عشر (10) مرات وتحديدا في الآيات الكريمة الآتية:

**فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ (سورة التوبة: 82)**

**وَامْرَأَتُهُ قَائِمَةٌ فَضَحِكَتْ فَبَشَّرْنَاهَا بِإِسْحَاقَ وَمِن وَرَاءِ إِسْحَاقَ يَعْقُوبَ (سورة هود:71)**

**فَاتَّخَذْتُمُوهُمْ سِخْرِيًّا حَتَّىٰ أَنسَوْكُمْ ذِكْرِي وَكُنتُم مِّنْهُمْ تَضْحَكُونَ (سورة المؤمنون: 110)**

**فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ (سورة النمل: 19)**

**فَلَمَّا جَاءَهُم بِآيَاتِنَا إِذَا هُم مِّنْهَا يَضْحَكُونَ (سورة الزخرف: 47)**

**وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَىٰ (سورة النجم: 43)**

**ضَاحِكَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ ( سورة عبس: 39)**

**إِنَّ الَّذِينَ أَجْرَمُوا كَانُوا مِنَ الَّذِينَ آمَنُوا يَضْحَكُونَ (سورة المطففين: 29)**

**فَالْيَوْمَ الَّذِينَ آمَنُوا مِنَ الْكُفَّارِ يَضْحَكُونَ (سورة المطففين: 34)**

وتعددت معاني الضحك بين التعجب وإخراج الأرض لنباتها وزهرها والسخرية والتعبير عن الرضا والعبث والبهجة. فنحن نضحك تارة للتفاؤل وتارة للتشاؤم، تارة من الفرح والبهجة وتارة من الحزن والقهر رغم أن الحزن شعور ينجم عنه البكاء وليس الضحك، وهذا ما يفسر لنا صعوبة نقله إلى لغة ثانية لأن المترجم يجد نفسه حبيس هذا التناقض، وخاصة في ترجمة المسرح لأن المسرح أيضا تناقض، والتناقض المسرحي يكمن في

---

[103] ومفاده أن: «كيف لنا أن نصنع فكاهة مرسلة ومستقبلة في لغتين وثقافتين مختلفتين. ... يرى أن الانتقال من الإنجليزية إلى الفرنسية كلغة تكوين للفكاهة، سوف يدرس إشكالية ترجمة الفكاهة اللفظية والفروق الثقافية الدقيقة وكيفية صنعها لفكاهة خلفية بين هذين اللغتين.».

البوح بالمسكوت عنه أي أن الممثل يقول ولا يقول فكيف إذا كان هذا القول الذي لا يقول مُشَّفر ولكنه يحفز لدينا استجابة الضحك؟ هذا السؤال لا يزال يراود إلى حد الساعة أذهان المترجمين ويؤرقهم رغم سيل كثير من الحبر في هذا المجال لإيجاد حلول ناجعة لنقل الضحك مثل أبحاث فيون Vaillant (2016) وفاندايل Vandaele (2007) وغيرهم الذين سعوا جاهدين لاحتواء إشكالات نقل الضحك إلى لغة ثانية. ومن بين صعوبات نقل الضحك أن المترجم لا ينقل نصا أو بضع كلمات بل أثرا أو انفعالا ناجم عن نص منطوق أو مكتوب، بالإضافة إلى صعوبات أخرى يمكن حصرها في ما يلي:

## 1.4. صعوبات وإشكالات ترجمة الضحك:

من وجهة من نظرنا وحسب قراءاتنا، في المسرح، هناك ثلاثة أنواع من الضحك تحدث من أنواع معينة من المثير للضحك (le risible) وهي:

1. الضحك الناتج عن الصمت: الذي يحدث فقط من خلال التوقف عن الكلام حسب وضعية الممثل وإيحاءاته الجسدية كحركة العينين أو تكشير الوجه أو عبوسه ... إلخ.
2. الضحك الناتج عن المنطوق: الذي يحدث من خلال جمل منطوقة كانت الأصل مكتوبة.
3. الضحك الناتج عن المعروض أو المنظور: عادة يحدث نتيجة حركات معينة يقوم بها الممثل أو الممثلين دون التفوه بأي كلمة تتبعها فواصل زمنية أو موسيقية أو صوتية ثم جمل منطوقة.

يرتبط الضحك عادة بالآخر، فنحن نادرا ما نضحك على أنفسنا بل نضحك في معظم الأحيان على الآخر، لقد حاول العلماء قديما تقديم تفسير مقنع لظاهرة الضحك لدى الإنسان، فمنهم من فسرها بظاهرة تتفشى نتيجة الاحتقار للآخر أو الترويح عن النفس أو السخرية أو من القهر أو من باب الطرفة والهزل بعبارة أخرى هناك ضحك يقصي الآخر وينقص من قيمته وهذا نابع من السخرية والعبث والهزل والاستهزاء والاستخفاف والتهكم ولكنه يحارب المجتمع ونظمه وهرميته وسلطته وضحك يرتبط ويجتمع

بالآخر وهو نابع من الفكاهة واللامعقول والكوميديا والطرفة رغم أن المضحكون يكونون عادة في وضعية مهيمنة على المضحوك عليه.

من جهة أخرى، تتحكم في الضحك مجموعة من الثوابت والمتغيرات وهذا ما يجعل من الترجمة صعبة وفي بعض الأحيان مستحيلة حتى أن فاندال (2010: 150-151) ذهب إلى الجزم بأن هناك نوعين من الاستحالة: الأولى لسانية وتكمن في التعيين والتضمين les dénotations et les connotations والثانية ثقافية تكمن في الاعتبارات الثقافية والعرقية والسياسية. ويمكن حصر هذه الثوابت والمتغيرات كالآتي:

- الثوابت: أو المثير للضحك ويتمثل في الملفوظ أو المكتوب أي اللغة من حيث تقنيات الضحك كاستعمال الصور البلاغية والأسلوبية والتناقض في الأفكار وقلب الأحداث والأدوار والتخّف le travestissement والنعت بأسماء الحيوانات l'animalisation والماكينات la mécanisation والأشياء la chosification والتوكيد اللفظي la fonction diaphorique بالإضافة إلى عوامل الضحك les ressorts comiques مثلما يسميها برغسون (1938) وهي على التوالي:

هزل الشخصية أو الحركة أو التكرار: وهو السلوك غير اللائق نحو وضعية الكلام.

هزل الكلمات: وهو وقع الصدمة الناجمة نتيجة جمع كلمتين غير مناسبتين في سياق القول بعضهما ببعض بالإضافة إلى الإيحاءات ومستويات اللغة.

هزل الموقف الكلامي أو الوضعية: وهي حالات اللبس والوقوع والاختباء وغيرها.

فالهزل بالنسبة لبرغسون يكمن في اللغة في ما تتركه اللغة من أثر (1938: 104):

*« Mais il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue*

*dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d'idées. Mais le second est généralement intraduisible.* [104]»

- المتغيرات: يمكن أن نقف على بعض الجوانب غير اللغوية التي تدور في معظمها في دائرة الإيحاءات الثقافية والاجتماعية وأحيانا القانونية، ويتأكد ذلك في ارتباط الضحك بالممنوعات والمحضورات والطابوهات la cencure et les tabous.

والملفت للنظر أن العلاقة بين الهزل والضحك تراتبية، وفي ترجمة المسرح، لا تنفصل ترجمة الضحك عن التلقي، لأن الضحك يتأتى نتيجة تلقي الهزل المسرحي والهزل المسرحي يقوم على استراتيجيات معينة تولد الضحك لدى المتلقي.

### 2.4. الحلول المقترحة في ترجمة الضحك:

لأجل تحقيق الأثر الضاحك الأصل في الترجمة، وافق العديد من ممارسي الترجمة على الكم الرمزي لترجمة مسرحية مضحكة، ومن بينهم إيتالو كالفينو Italo Calvino (مانجانو Mangano : 2009: 37-47) الذين نقل مسرحية من اللغة الفرنسية إلى اللغة الإيطالية ولم يتردد للحظة في تحديد استراتيجية ترجمته في مقدمة مسرحيته المترجمة حيث اقترح حلول تساعد في نقل الأثر الضاحك، نلخصها على النحو الآتي:

- احترام السجلات الأسلوبية.

- حل الصعوبات بتفكيك النص جملة بجملة.

---

[104] ومفاده: « يجب أن نميز بين الهزل المعبر عنه باللغة وبين الهزل الناتج عن اللغة. يمكن ترجمة النوع الأول ، إذا لزم الأمر ، من لغة إلى لغة أخرى ، حتى إذا كان ذلك يعني فقدان أغلب الظروف المحيطة به عند نقله إلى مجتمع جديد ، لكن النوع الثاني عادة غير قابل للترجمة».

– الأخذ بعين الاعتبار نقاط المواجهة والاختلاف ومقاصد الكاتب والمواضع التي يظهر فيها عفويته في الكتابة.

– تجنب الترجمة بالنسخ.

– التعامل مع مؤلف النص الأصل وتبادل الخبرات (إذا كان حيا).

– تشويه اللغة بالاعتماد على تقنية الإبدال.

– إظهار اللغة الشفوية في الكتابة.

– اختيار التكافؤ الثقافي.

– المحافظة على الأثر الهزلي مهما كانت قوة الضحك.

– الاستعاضة عن العبارات القديمة واستبدالها بالتعابير المألوفة أو بكلمات جديدة.

- *« Pouvoir jouer sur la structure phonologique de l'expression idiomatique qui correspond exactement à l'expression originale. »*[105]. (مانجنو 2009: 45)

استنادا إلى هذه الحلول، يمكننا القول أن نقل الأثر الضاحك يتطلب تكافؤا وظيفيا يسلط الضوء على العلاقة بين النص الهدف والمجتمع المستقبل له.

كما يمكننا الإشارة إلى استراتيجات فانداييل (1999: 237) التي يمكن أن نعتبرها حلولا لنقل هذا الأثر مثلما هو للمتلقي الثاني وهي:

- أثر الفظاظة والخشونة
- أثر التعالي والتكبر
- أثر التفاعل والتجاوب

[105] ومفاده: « القدرة على صنع التركيب الصوتي للعبارة الاصطلاحية المترجمة كي تتوافق مع العبارة الأصلية.».

بالإضافة إلى استراتيجيات أخرى استخلصنا محتواها من خلال قراءاتنا لمسرحيات موليير وهي:

- أثر المفاجأة والتعجب: من خلال مفاجأة الآخر بقول أو حركة أو شيء لم يتوقع حدوثه.
- أثر الغرابة والدهشة: من خلال التلفظ بجملة معاكسة أو مضادة لا تمت بأي صلة للجمل السابقة التي تلفظ بها الممثل في سياق الكلام.
- أثر الاغتياب والنميمة: من خلال التحدث عن شخصية أو الغير بأشياء سلبية في إطار الموضوع المطروح للمسرحية.
- أثر الاستثناء والحصر: عندما لا يتبع الممثل أو الشخصية الآخرين في ما يقومون به أو يقولونه أي عندما لا يوافقهم الرأي.
- أثر التنميط أو الصور النمطية: عندما نضحك من آخر ضحية أحكام مسبقة وصور اجتماعية سلبية.
- أثر التلعثم في الكلام والحذف الضمني من خلال التلاعب بالألفاظ: عندما يقصد الممثل إيصال رسالة معينة من خلال الضحك.
- أثر الشتم والذم والقدح والتهديد: من خلال سياق الكلام.
- أثر تنافر مخارج الأصوات: كجمع حروف لا تتناغم معا وفي أغلب الأحيان تكون شاذة وغير مألوفة ولا معنى لها.

ولكي يتولد هذا الأثر يجب أن يكون هناك شفرة مشتركة بين الضاحك والمضحك من خلال نص الترجمة.

وباستكمال استراتيجيات إثارة الضحك، نستنتج بأننا لا نترجم الضحك بل نترجم للضحك كما أن هناك عوالم كوميدية des universaux comiques تتحكم في ترجمة هذا الأثر وهي عوالم تتعلق بجمالية ترجمة المسرح بالأساس وتشترك فيها جميع اللغات وهي: تصرف ومظهر المضحك ومقصد الضحك وعدوى

الضحك. والمترجم لابد أن يصب جل اهتمامه على إعادة هذا الأثر في اللغة الثانية لأن المسرحية الأصلية تقوم عليه وتصنف مسرحيا بحسبه ولا يمكن أن تكون المسرحية كوميدية إذا لم نضحك خلال عرضها والعكس صحيح.

خلاصة القول أن ترجمة الضحك تخضع لذاتية المترجم، فإذا كان الضحك فيزيولوجيا فهو أيضا ظاهرة ثقافية، وهذا ما يبني سدا ذهنيا للمترجم أثناء الإرسال. إن الجانب الهام في هذا النوع من الترجمة (ترجمة الضحك) هو العقل لأن الترجمة ظاهرة إنسانية في الأساس، حتى وإن كان الهدف منها إفهام الآخر. إن ذاتية المترجم متأصلة في الترجمة، فما يجعله يضحك يمكن أن يجعل الآخر يبتسم. وهذا ما يدعونا إلى طرح التساؤل الآتي: لماذا الشيء الذي يجعلني أضحك لا يمكن أن يجعل الآخر يضحك في اللغة نفسها؟ حتى أن ميشونيك (1999: 77) سبق وأن تساءل عن الأمر نفسه في كتابه « *Poétique du traduire* » قائلا:

> « *Il est […] nécessaire de se défendre devant cette dilution de la traduction dans l'interprétation qui mène à une caractérisation psychologique telle que, de même que pour l'herméneutique […] on aboutit, au lieu de concepts du traduire, à un classement des états d'âme du traducteur* »[106].

بالتالي فإن ترجمة الضحك ليست إلا مسألة مزاج المترجم.

---

[106] ومفاده: من […] الضروري أن نقاوم هذا تخفيف الترجمة عند التأويل الذي يؤدي إلى توصيف نفسي كما هو الحال بالنسبة للهرمينوطيقا […]، سينتهي بنا الأمر لتصنيف مزاجات المترجم بدلا من تصنيف مفاهيم الترجمة.».

**الخاتمة:**

لقد حاولنا مساءلة الشواهد التاريخية والواقعية في شأن معضلة ترجمة واقتباس موليير في الجزائر، وقد كانت أغلب الشواهد تؤكد حقيقة أن المسرح الجزائري نشأ نتيجة الترجمة بغض النظر عن اختلاف استراتيجياتها التي تنوعت بين الاقتباس والتصرف والإعداد، ويرجع الفضل في ذلك إلى مسرحيات موليير التي أسست فيما بعد لفكر وتراث مسرحي جزائري بامتياز وخير مثال على ذلك مسرح الراحل محمد بن قطاف الذي ترك أجمل وأرقى الأعمال نذكر منها: مسرحية ياستار وارفع الستار، والشهداء يعودون هذا الأسبوع التي اقتبسها عن رواية الراحل الطاهر وطار والتي تحصل بفضلها على الجائزة الأولى بمهرجان قرطاج سنة 1987 والأمر نفسه بالنسبة لمسرحية العيطة (1989) ومسرحية فاطمة التي لقيت رواجا كبيرا خارج الجزائر ونقلت إلى عدة لغات أوروربية.

كما أننا نكاد نجزم بتلاحم الرؤيا بين مسرح موليير والمسرح الجزائري لما أثارته مسرحيات موليير من موضوعات كالمرض والزواج والطلاق والنفاق وهذا ما يفسر اختيار موليير على حساب شكسبير مثلا بالإضافة إلى الازدواجية اللغوية التي كان يتمتع بها رجال المسرح (العربية والفرنسية) والهيمنة الفكرية والثقافية للمستعمر التي لا تزال ملامحها بادية إلى يومنا هذا حتى وإن كانت هذه الهيمنة تدور في إطار المثاقفة إلا أنها لا تعدو كونها مثاقفة استعمارية بالأساس.

من هذا المنظور، نحن لا نغالي إذا قلنا بأن ترجمة موليير في الجزائر على اختلاف مناهجها ساهمت في احتواء المستعمر للثقافة الوطنية وإرساء عوامل ما بعد استعمارية مرتبطة أشد الارتباط برهانات سياقية تاريخية وسياسة إيديولوجية ويتجلى ذلك في الحياة الاجتماعية اليومية للشعب الجزائري والذي رغم ذلك لم يتوان للحظة عن التصدي لإغراءات العولمة «الغربية» خوفا من تدميره ثقافيا، ورأينا الذي لا مراء فيه والذي لا مشاحة عنه هو أن ترجمة المسرح في الجزائر تقوم على الاقتباس من خلال الجزأرة

التي تتباين أساليبها وفقا لعوامل ما بعد استعمارية وهي حسب تحليلنا كالآتي (ذيب: 2016، مجلة ترجمان):

- عامل القومية: Le paramètre nationaliste ويتجسد ذلك من خلال ثورة نوفمبر المجيدة، أكثر من مليون ونصف مليون شهيد دفعوا حياتهم ثمنا لنيل الحرية والاستقلال باسم القضية الوطنية التي آمنت بها جبهة التحرير الوطني وتحت شعار «الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا»، وقد بدأت هذه القومية مع شعار «الجزائر فرنسية» الذي فرضه المستعمر وانتهى بالشعار الوطني الحالي: One, Two, Three, Viva l'Algérie أو النيف الجزائري أو مثلما يسميه جون بوميبه (سيبلوت Siblot 1987: 47) بالأنا الجزائرية Le Moi Algérien.
- عامل الهوية: Le paramètre identitaire ويظهر ذلك في هيمنة الهوية العربية الإسلامية والاعتزاز بالذات اللذين ارتفعت نسبتهما بقوة بعد الاستقلال وذلك بسبب تشجيع وتأييد الجزائرية العربية رغم أن مظاهر الفرانكوفونية وحتى الأمازيغوفونية تأصلت في لغة الجزائريين والدليل على ذلك الأنظمة التربوية والجامعية للبلد.
- العامل الاجتماعي: Le paramètre social ويتضح ذلك في انعكاس الآثار السلبية للتعددية الحزبية السياسية على المجتمع الجزائري ما بعد الاستعماري وتحديدا بعد شهر أكتوبر 1988 الذي نجم عنه أزمة ذعر ورعب شديدة خاصة خلال سنوات الدم أو ما يسمى أيضا بالعشرية السوداء والتي لا تمثل فقط مرحلة ترسيخ للذاكرة الجزائرية بل أيضا مرحلة الحفاظ على التراث الثقافي المادي واللامادي ومرحلة بداية نقلة نوعية في التاريخ السياسي للجزائر.

لذلك ليس من الغريب أن نجد اليوم صلات ثقافية تتحكم فيها روابط تاريخية بين الجزائر وفرنسا، وهذا يفضي حتما إلى وجود الترجمة في كل عملية إبداعية سواء في الأدب أو الموسيقى أو الفنون السمعية

البصرية أو المسرح ويمكن أن نستدل هنا بترجمة وجزأرة مسرحية طرطوف لموليير التي قام بها السعيد بولمرقة وتم عرضها خلال موسم 2008-2009 بالمسرح الجهوي لقسنطينة تحت رعاية وزارة الثقافة.

# الفصل الرابع

# طرطوف: بين الترجمة والجزأرة

## طرطوف بين الترجمة والجزأرة

### تمهيد:

رغم الاهتمام الكبير الذي حظي به مسرح موليير في الجزائر، إلا أن الكتاب المسرحيين بمن فيهم المقتبسون والمترجمون استثنوا العديد من مسرحياته وأولوا اهتماما زائدا وعناية خاصة لبعض مسرحياته التي لا تزال تورث للأجيال المسرحية نذكر منها على سبيل الحصر: البخيل التي أصبحت المشحاح[107]، والطبيب رغما عنه التي أصبحت جحا[108]، وطرطوف التي أصبحت المجرم، نظرا للكوميديا الاجتماعية التي يتمتع بها والضحك الفكري الذي تثيره مسرحياته حال تلقيها مباشرة والذي يجعل من المتفرج يتساءل بينه وبين نفسه عن السبب في ذلك وسبب تحول الإنسان من النقي الطاهر إلى الشرير المخادع وعن تجرده من أدنى صفاته الإنسانية حال استغناءه بالدنيا[109]. وكل ذلك نابع عن طبيعة المواضيع التي تطرحها أعماله بالإضافة إلى سمة الاستمرارية التي طبعتها، فمسرحياته عابرة حال عرضها لكنها خالدة خلود الزمن على مر

---

[107] شهدت مسرحية البخيل لموليير على بدايات الاقتباس في المسرح الجزائري كمسرحية المشحاح لبشطارزي التي عرضت سنة 1940، أو سي قدور المشحاح التي ألفها محمد توري وأخرجها علال المحب سنة 1967 (ختالة 2016: 55) التي تعالج «أحد الأمراض الاجتماعية التي تتصف بها بعض الشخصيات. والرمز هنا يتجاوز السلوك الفردي لشخصية المشحاح إلى بعض الفئات الاجتماعية، وهي تواجه تطور بنية المجتمع بسبب عدم توازن تركيبتها ولأنها تشك في مؤهلاتها الاجتماعية التي حصلت عليها، وطموحها إلى تحقيق المزيد، ولو على حساب أفراد أسرتها، وهذا ما تجسده شخصية المشحاح التي تقف ليل نهار حارسة مقتنياتها» (بوكروح 2013: 46).

[108] شهدت هذه المسرحية أيضا على نجاح علولة الذي عرضها سنة 1926 بقاعة الكورسال وهو أول من جاءته فكرة الكتابة المسرحية باللغة العامية نقلا عن بشطارزي، وهي المسرحية الجزائرية بامتياز التي أحدثت نهضة مسرحية في الجزائر نظرا لتميزها كما وكيفا (ختالة 2016: 28 -29) وللشعبية الثراتية التي تحظى بها شخصية جحا الفكاهية والحاجة إلى تكوين مسرح جزائري يستجيب لأذواق المتفرج الجزائري وقيمه ومبادئه بعيدا عن كل الخلفيات ما بعد الاستعمارية.

[109] لأن موليير يضفي على الضحك الذي يثيره رونقا خاصا وطابعا إنسانيا وذلك بإدخال حكم هزلي أو لطيف (بينيار 1992: 81).

الأجيال. ولعل مسرحية طرطوف هي الوحيدة التي لم تلق نجاحا باهرا كغيرها من المسرحيات الأخرى في بدايات عرضها على ركح المسرح الجزائري والتي حملت عنوان «المجرم» غير أنها استطاعت مؤخرا وفي وقت قياسي تحقيق الأثر المرجو من خلال إعادة اقتباسها وعرضها على ركح المسارح الجهوية بالجزائر خلال موسم 2008 – 2009 تحت العنوان الأصلي، ويرجع ذلك إلى عنصري الضحك والكوميديا اللذين يستقطبان اهتمام الجمهور الجزائري بالإضافة إلى سهولة التلقي من خلال عامل اللغة[110]، وحنكة المترجمين والمقتبسين والمخرجين الذين أخذوا على عاتقهم مهمة الإنتاج المسرحي بمختلف أنواعه سواء كتابة أو عرضا ركحيا أو سمعيا[111] وذلك بغية: «*سد الفراغ الذي يعاني منه المسرح الوطني الجزائري في مجال التأليف المسرحي*» (بوكروح 2013: 11).

من هذا المنطلق، سنحاول في هذا الفصل تسليط الضوء على مسرحية طرطوف الأصلية ونسختيها المعربة والجزائرية ووصفهما مبنى ومعنى وتقديم محتوى الجانب التطبيقي من خلال عرض الإطار المنهجي لدراسة الترجمة إلى العربية والعامية الجزائرية وذلك في ضوء المقاربات الثلاث التي تناولناها في الفصل الأول: السيميائية والتداولية والجزائرية.

---

[110] كشف الأستاذ مخلوف بوكروح في دراسة أجراها (2013: 20- 21/ 111- 112) عن مرور الإنتاج المسرحي في الجزائر بمرحلتين: مرحلة سيطرة الطابع الكوميدي ومرحلة سيطرة اللغة الدارجة وقد برر ذلك بالعلاقة الوثيقة التي تربط الكوميديا بالواقعية كما كشف عن تصدر المسرحيات المقدمة باللغة الدارجة أي تلك المجزأرة قائمة الإنتاجات المسرحية خلال بدايات المسرح الجزائري (مابين فترة 1963 إلى غاية 1972) وقد خلص إلى ما يلي: احتلال المسرحيات المقدمة بالدارجة المرتبة الأولى أي بنسبة 91.66 % تليها مسرحيتان فقط مقدمة بالفصحى بنسبة 5.55 % ثم المسرحية الوحيدة المقدمة باللغة الفرنسية 2.77 %، وقد فسر هذا التفاوت بميول الجمهور الجزائري للغة الدارجة. كما أن ديجو (1975: 128) ذكر بأن مسرح العامية (ما بين 1926 – 1954) بلغ ذروته خاصة مع المسرحيات الهزلية والمهذبة للأخلاق لرشيد قسنطيني ومحي الدين بشطارزي.

[111] نقصد به العرض على أمواج الإذاعات الجزائرية.

كان اختيارنا لمسرحية طرطوف نظرا للمضايقات التي تعرض لها موليير بسببها حتى قام الملك الفرنسي بحجب عرضها على الجمهور آنذاك بسبب الجدال الذي أثير حولها في الأوساط الكنائسية التي اعتبرتها مساسا مباشرا بقداسة رجال الدين والاعتبارات الفكرية والدينية للقساوسة، بالإضافة إلى التحدي الذي واجهه المترجم السعيد بولمرقة في نقلها إلى العامية الجزائرية على غرار المترجم أنطوان رزق الله مشاطي الذي عربها لأنه ليس بالأمر الهين نقلها إلى جمهور عربي الهوية ومسلم الديانة، وستقتصر قراءتنا لهذه المدونة (الأصل والتعريب والجزأرة) في هذا الفصل على ثلاثة جوانب أساسية وهي: الكاتب والسياق (اللغوي والدلالي) والمتلقي، ولكن قبل الشروع في ذلك سنقترح نماذج تحليلية تستند إلى معايير نظرية دقيقة تساعدنا في الوصول إلى نتائج مثمرة وتوصيات قد تفتح مجال البحث لاحقا في ميدان الترجمة المسرحية.

## 1. مناهج التحليل:

يسعى الباحثون في مجال الترجمة إلى حسم الإشكالات التي يواجهها المترجم عند نقل أي نص من النصوص وعلى هذا الأساس ومثلما أسلفنا، وبناء على المقاربات الثلاث في ترجمة المسرح وما تقتضيه الترجمة المسرحية من متطلبات لغوية ودرامية، سنقترح نماذجا تحليلية نظامية des models d'analyse systémiques تساعدنا في قراءة ونقد ترجمتي طرطوف في هذين الفصلين والتي من خلالها سنستقي بيانات وإشارات تسهل علينا فيما بعد فهم السيرورة الترجمية لكلا المترجمين، وهي كالآتي:

### 1.1 الأنموذج الرياضي Le modèle mathématique:

بعيدا عن النماذج اللسانية وتحديدا أنموذج Chomsky تشومسكي التوليدي التحويلي والذي يستقي أفكاره أيضا من رياضيات المنطق والجبر، يقوم هذا المنهج أساسا على الإحصاء ومعالجة وتحليل البيانات تحليلا رياضيا لاستنتاج مقاييس معينة واستدلالات علمية بغية الوصول إلى نتائج دقيقة ويقينية ووضع معايير ثابتة (كسكاس 2011: 249/248)، ويمكن تبني هذا المنهج في تحليلنا للمدونة انطلاقا من

البنية الشكلية للمسرحية الأصل وذلك باستخدام عمليات حسابية منطقية تيسر لنا تحليل البيانات وفهمها وخاصة فيما يتعلق بعدد الفصول والمشاهد وذلك بناء على أساليب تطبيقية يمكن أن نختصرها في النقاط التالية:

- المقارنة بين الأصل والترجمة والجزأرة لرصد نقط الاختلاف والتشابه بين النصوص الثلاثة.

- مقابلة الأصل مع الترجمة والجزأرة بناء على وصف المعطيات النصية وجمع البيانات اعتمادا على العرض والافتراض والتحليل والتفسير ثم تجميع النتائج في شكل جداول ورسومات بيانية تحوي أرقاما كالنسب المئوية والمعدلات مما يسهل تقديم براهين مؤسسة وواضحة للعلاقات النصية يمكن أن تتحدد على ضوئها ملامح السيرورة الشكلية المسرحية التي انتحاها كلا المترجمين.

- احتساب فارق الأحجام بين المشاهد والفصول المسرحية وحتى فارق الاقتصاد في الكلمات والحوارت وفقا لأساليب التناظر والمقارنة.

- ضبط الثوابت والمتغيرات في عملية الترجمة المسرحية استنادا إلى الأسس الرياضية والمنطقية.

- اتخاذ القرارات بناء على البيانات والنتائج الكلية أو الجزئية والتنبؤ بالعمليات الذهنية التي دارت في ذهن المترجمين خلال نقلهما للوحدات النصية المسرحية.

## 2.1. الأنموذج السيميائي- التداولي Le modèle sémio-pragmatique:

لم يكن اختيارنا لهذا الأنموذج عشوائيا بل كان عن وعي تام بأن العلاقة بين السيميائية والتداولية هي علاقة تبادلية une relation bidirectionnelle وذلك، مثلما رأينا في الفصل الأول من هذا البحث، لأن السيمياء تركز على أنواع الاختلافات بين أنظمة العلامات وتصنيفها وتحليل الأثر الدلالي فيها

وارتباطها بالتداولية راجع إلى الصور الذهنية والشفرات الأيقونية الصادرة عن العلامات اللغوية والنصية وعلاقاتها المتبادلة.

ضمن هذا السياق، لا يختار المترجم عادة مطابقة الترجمة مع الأصل فقط بل يحاول أيضا جعل نصه مقبولا من طرف المجتمع الثاني، وسبب اختيارنا لهذا الأنموذج راجع إلى أن عملية الترجمة المسرحية ترتبط خاصة بثنائية النص والعرض والنص يقوم على الوظائف المادية للعرض من أداء وإنجاز وتأثير وهذه هي التداولية، والتأثير لا يحدث إلا بحضور المتفرج الذي يتفاعل عند استقباله لعلامات النص التي تخضع إلى تحولات جمة خلال انتقالها له بدءا من نطقها كنص وخروجها من الفم في آن واحد مع حركية الممثل سواء أكانت ظاهرة على محياه أم على بدنه مرورا باندماجها بمكان وزمان خروجها وصولا إلى سمعها وتلقيها من المتلقي ثم تحولها إلى صورة ذهنية أو حالة نفسية أو رد فعل تواصلي أو أي تفاعل آخر وهذه هي مراحل السيميائية، ويمكن أن يساعدنا هذا النموذج في فك لغز السيرورة الترجمية المسرحية لكلا المترجمين كالآتي:

- تأويل مقاصد الكاتب والمترجمين ومحاولة رصد تفكير المترجمين في العلامات نفسها انطلاقا من سيميائيات بيرس ومن الوظائف الثلاث للكلمات وهي على التوالي: الوظيفة الأيقونية والوظيفة المؤشرية والوظيفة الرمزية (Almanaa المناع 2016: 176).

- دراسة البنى الجمالية والتواصلية والأنثروبولوجية والنفسية والدلالية التي تتحكم في سلوكية متلقي الترجمة انطلاقا من سيميائيات موريس (المناع 2016: 175) التي تركز على العلاقات الاثنينية les relations dyadiques (موريس 1974: 19) التي تحدد النسق السيميائي في ثلاثة أبعاد وهي:

  - البعد النحوي: العلاقة التي تربط العلامة بعلامات أخرى.
  - البعد الدلالي: العلاقة التي تربط العلامات بالموضوعات.

- البعد التداولي: العلاقة التي تربط العلامات بالمؤولين.

- التركيز على وظيفتي الترجمة والجزأرة وإشكالاتهما وما تقدمانه بالاستناد إلى نوعين من مناهج التحليل الترجمية (Raková راكوفا 2014: 125):

- التحليل التصاعديl'analyse ascendante ou le buttom-up: ويبدأ من البنية السطحية وصولا إلى الظواهر التداولية ويعتمد على مبدأ التركيب la synthèse وتعتبر الترجمة في هذا النوع من التحليل عملية مرامزة une opération de transcodage مبنية على التكافؤ المعجمي والنحوي بالإضافة إلى أنواع أخرى من التكافؤ اللغوي والتبادلي والأسلوبي وهو يقوم على التحليل الجزئيl'analyse atomistique (دوليل وآخرون 1999: 14).

- التحليل التنازلي l'analyse descendante ou le top-down design: وينطلق من المستوى التداولي لتحديد الوظيفة المطلوبة في النص الهدف كما يسهل التمييز بين العناصر الوظيفية للنص الأصل والتي يجب إعادة إنتاجها في النص الهدف بناء على الاحتياجات والمتطلبات التواصلية للمتلقي ويأخذ بعين الاعتبار القيود التي يفرضها السياق الخارجي كالمؤشرات الزمنية والمكانية وسمات الشخوص الظاهرية (اللباس والهندام والمواصفات الشكلية وغيرها) والباطنية (كالصورة النمطية والمرجعية النفسانية وغيرها) وهو تحليل يقوم على مبدأ التفكيك la décomposition ويتطرق إلى التكافؤ الدلالي والمرجعي والوظيفي والصوتي بناء على التحليل الشامل L'analyse holistique (دوليل وآخرون 1999: 42).

وكلا التحليلين ييسران لنا فهم المتعالقات النصية الحاصلة في الترجمتين، وسنعتمد فيهما على الترجمة العكسية أو ما يسمى بـ: la retraduction (Back translation).

## 3.1. الأنموذج الأنثروبولوجي Le modèle anthropologique:

وهو أنموذج يساعدنا في فهم المثاقفة الحاصلة بين الأصل والجزأرة باعتبار أن الترجمة فعل مثاقفة والمثاقفة أنثروبولوجية واجتماعية بالأساس، وهو يحيلنا بطريقة ضمنية إلى دراسة الإنسان وفكره بكل مظاهره المادية والثقافية، والإنسان فرد من المجتمع والمجتمع يتواصل باللغة، وبالتالي فالأنثروبولوجيا هي قضية لغة بالدرجة الأولى قبل أن تكون قضية إنسان وثقافة، وذلك لأن اللغة تبقى وسيلة لنقل الثقافات مهما بلغت درجة التعقيد فيها ومهما تباينت الإيديولوجيات، ولهذا جاءت الأنثروبولوجيا لتدرس: «*هذا التباين أو التشابه الثقافي هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى الاهتمام بتاريخ الثقافات وأصولها ونموها وتطورها. وأن الأنثروبولوجيا (دراسة سلوك الإنسان للوصول على الخصائص الثقافية) واللغويات (حيث اللغة العنصر الأساسي للارتباط البشري أو نقل الأفكار)*» (الجاسور 2009: 89).

كما ييسر هذا الأنموذج:

- تحديد الأسباب الداخلية والخارجية للتغيرات الثقافية والاجتماعية وحتى التاريخية التي تحدث بين الأصل والترجمة والجزأرة وذلك بكشف الميولات والاتجاهات الفكرية للمرسلين والمرسل إليهم وفي هذه المدونات المرسلون هم الكاتب والمترجمين والمرسل إليهم هم قراء المسرحية على اختلافهم (القارئ العادي والممثل والمخرج والمقتبس وحتى المترجم) والمتفرجون على العرض، بالتالي فإن المترجم يعتبر مرسلا ومرسلا إليه.

- تناول مشكلات الصراع والتلاؤم الحاصلة بين الثلاثية الإرسالية: الكاتب والمترجم والمتلقي من خلال دراسة مفاهيم الأخذ والعطاء والقبول والرفض وطمس الهوية وتجسيد الغيرية وذلك من خلال رصد التأثرات الاستعمارية.

- دراسة السلوكات والنظم العائلية ونسق القرابة والعقائد الدينية والعلاقات بين هذه النظم في المجتمعين الأول المستقبل للأصل والثاني المستقبل للترجمة.

– دراسة العلاقات بين اللسان والجسد والنفس كالإيماءات وعلاقتها بالمنطوق والأحاسيس وغيرها من التحررات الجسمانية والروحية، مثلما يقول ميشونيك (1982: 20-21):

*« Il y a une anthropologie du corps, qui inclut une sémiotique du corps, des organes, des gestes, selon les cultures. L'anthropologie a étudié le continuum de sens, la sémiotique de l'espace dans lequel nous nous déplaçons, et dont le langage est séparé par la linguistique. Le corps émet des signes, ou plutôt des infra-signes »*[112].

ولكن قبل تطبيق هذه النماذج الثلاث على المدونات الثلاث، لا بد لنا أن نتوقف أولا عند قراءة هذه المدونات قراءة وصفية حتى نستطيع استيعاب تفاصيل الترجمة في الفصل الموالي.

## 2. بنية مسرحية طرطوف الأصل:

تطرح مسرحية طرطوف لموليير قضية شائكة كان المجتمع يواجهها، ولم يجرؤ أحد قبله من رجال الفن على تناولها وهي قضية الرياء أو النفاق الديني، حيث انتقد موليير تظاهر رجال الدين بالتقوى والفضيلة نقدا لاذعا من خلال شخصية طرطوف فهاجمهم بطريقة هزلية ساخرة تثير الضحك من جهة وتجعل كل من يحضر عرضها أو يقرأها يتأمل ويعيد النظر في اعتقاداته الدينية وإيمانه بكل ما يصدر عن رجال الدين من فتاوى من جهة أخرى.

كانت نتيجة ذلك منع عرض المسرحية في بداياتها لأن الموضوع يندرج ضمن قائمة الطابوهات غير أن موليير لم يستسلم وبقي مصرا على طرح موضوع الرياء الديني إلى أن وصل به الأمر إلى إعادة صياغتها مرة

---

[112] ومفاده: « هناك الأنثروبولوجيا في الجسم، والتي تشمل سيميائية الجسم ، والأعضاء ، والإيماءات، حسب الثقافات، إذ تدرس الأنثروبولوجيا استمرارية المعنى، وسيميائية الفضاء الذي نتحرك فيه، والتي تكون فيها اللغة بمعزل عن اللغويات. لأن الجسم يرسل إشارات، أو بالأحرى إشارات ضمنية».

ثانية بطريقة تعبيرية لطيفة منعت إثرها ثم مرة ثالثة بطريقة مهذبة أكثر لتمنع ويعاد السماح بعرضها ونشرها بعد اعتراضه على قرار المنع الثالث الصادر عن الملك لويس الرابع عشر بسبب غضب الينسينيين أو المصلحين الكاثوليك وضغطهم عليه.

لعل الاعتراض الذي تعرضت له المسرحية ليس فقط بسبب غضب رجال الدين بل أيضا لأن هذه المسرحية لا تخدم المصالح والمشارب الشخصية لبعض كبار رجال الدولة آنذاك ولعل أكبر دليل على ذلك عدم حيازتنا إلى يومنا هذا على النسختين الأولى والثانية اللتين لم يعثر لهما على أثر والنص الذي بين أيدينا ليس إلا النسخة الثالثة التي تم قبول عرضها بعد محاولات عديدة. هذه المسرحية تناقش موضوعا في غاية الأهمية يدخل في خانة المسكوت عنه اجتماعيا بتواطؤ سياسي وهذا ما أشار إليه كل من شيرار Scherer (1966: 60) وسيروي Serroy (2009: 153) قائلين على التوالي:

*« Pendant ces années centrales, dominées par Tartuffe, il y a, me semble-t-il plus que sérieux, un esprit peut-être aussi un peu plus noir, dans les grandes comédies de Molière. Il y a attaque des vices plus que ridicules. [113]»*

*« … On est dans une de ces œuvres majeures où Molière non seulement s'attaque à un sujet lourd, éminent sérieux, mais où aussi à côté des enjeux moraux et politiques de la pièce, il lui assigne un enjeu éminent théâtral, qui est bel et bien celui de la définition de la comédie de « cette grande*

[113] ومفاده: «خلال هذه السنوات التي تميزت بسيطرة عرض طرطوف، يبدو لي أن الأمر جاد في الكوميديات العظيمة لموليير، لأنه يتعلق بهجوم شرس على الرذائل أكثر من مجرد إثارة السخرية».

*comédie » telle qu'il entend l'imposer et telle que, du côté de ces doctes de la moralité que sont les dévots, on entend bien l'interdire.* [114]»

هذا ما لمسناه في هذه المسرحية عند قراءتنا لها فهي ليست مجرد مسرحية كوميدية فحسب بل هي مسرحية اجتماعية وسيكولوجية بامتياز لأنها تتناول مسائل عديدة يمكن أن نلخصها كالآتي:

- العائلة: وهي عائلة أورغون التي تجتمع تحت سلطة السيدة برنال والدة أورغون وفي كنف ابنها والعلاقات العائلية كعلاقة زوجة الأب بأبناء الزوج أي بين إلمير زوجة أورغون وأبنائه داميس ومريان وعلاقة العروس بالحماة أي بين إلمير والسيدة برنال.

- الثقة العمياء في رجال الدين: ويظهر ذلك في تصديق أورغون لكل ما يصدر من قول عن طرطوف وثقته به حتى انتهى به المطاف إلى تكذيب ابنه وطرده من بيته بسبب ذلك والتشكيك في أقوال زوجته عندما اتهمت طرطوف بخيانة ثقة زوجها.

- التستر تحت غطاء الدين والتقوى: من خلال شخصية طرطوف المنافق المخادع الذي استطاع أن يلبس قناع المؤمن التقي العفيف أمام أورغون ووالدته دون أن يدركا حقيقته.

## 1.2. الخلفية التاريخية لمسرحية طرطوف لموليير:

لقد أحدثت مسرحية طرطوف الأصلية، مثلما ذكرنا ذلك هنا أعلاه، ثورة عارمة على المسرح الكلاسيكي الفرنسي خلال بدايات عرضها سنة 1664 لأول مرة في الثاني عشر من شهر ماي (تورانس Thoorens 1964: 122)، بسبب طرحها مسألة خطيرة آنذاك تتمثل في نفاق رجال الكنيسة ما

---

[114] ومفاده: «... نحن نشهد على واحدة من هذه الأعمال الكبرى لموليير التي لا يتناول فيها فقط موضوعًا ثقيلًا، وجديًا بارزًا ، ولكن خصص لها أيضا بالإضافة إلى التحديات الأخلاقية والسياسية للمسرحية، تحديات مسرحية جديدة تمثلت في الكوميديا العظيمة التي خرجت من قيود القيم الأخلاقية لتصل إلى الممنوع.».

جعلها تمس مباشرة بسمعة رجال الدين، ذلك أن الكنيسة كانت بمثابة خط أحمر لا يمكن تجاوزه، رغم أن موليير صاغ هذه المسرحية في قالب كوميدي هزلي جعل منها محط إعجاب الملك لويس الرابع عشر ليلة عرضها لأول مرة بقصر فرساي، إلا أنه لم يسلم من غضب وسخط رجال الدين، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل تعداه أيضا إلى إصدار الملك لويس الرابع عشر قرارا يقضي بمنع عرضها منعا باتا وحجبها عن الجمهور. فصار للمسرحية ثلاثة نصوص (تورانس 1964: 122/ 148):

- الأول: حمل عنوان طرطوف أو المنافق Tartuffe ou l'hypocrite، عرضه موليير ركحيا لأول مرة في 12 ماي 1664 بقصر فرساي في إطار احتفالات ملكية خاصة في ثلاثة فصول فقط ولا نعرف إن كانت هي الفصول الثلاثة الأولى من النسخة الحالية أو الثلاثة الأخيرة منها وذلك لعدم توفر هذا النص وعدم توفر أي عرض كتابي أو ملخص عنه يوضح لنا ذلك (ماك بريدج Mc Bridge 2005: 29).

- الثاني: حمل عنوان بانولف أو المخادع Panulphe ou l'imposteur، عرضه موليير ركحيا لأول مرة في 5 أوت 1667 بالقصر الملكي بفرنسا ولكن هذه المرة في خمسة فصول بطريقة لطيفة وذلك من خلال استبدال شخصية طرطوف التي كانت ترتدي زناقا مثل كهنة وقساوسة الكنيسة بشخصية بانولف الذي صار يرتدي لباسا عاديا مثله مثل الأشخاص العاديين ولكنه شخص متدين لا تختلف شخصيته عن شخصية أي رجل كنيسة وهذا ما أدى إلى منعها رغم هذا التغيير الطفيف وهذا النص أيضا مفقود إلى يومنا هذا. (تورانس 1964: 122/ 148- 149/ 161- 162).

- الثالث والأخير: حمل عنوان طرطوف أو المخادع Tartuffe ou l'imposteur، والذي نحوز اليوم عليه، عرضه موليير أيضا ركحيا لأول مرة بعد موافقة الملك لويس الرابع عشر في 05 جانفي

1669 بخمسة فصول وبطريقة أكثر تهذيبا من ناحية اللغة الموظفة، ليحظى بثناء وإعجاب الحضور بمن فيهم الملك ليلة عرضه لأول مرة لكنه تعرض للرفض في اليوم الموالي من طرف بعض رجال الكنيسة، غير أن موليير لم يقف مكتوف الأيدي بل سارع إلى الملك ملتمسا منه عبر رسالة خطية السماح له بعرضها، ليتحصل منه فيما بعد على الموافقة الرسمية. وبفضل ذلك، عرضت المسرحية على خشبة المسارح الملكية والخاصة ثلاثة وثلاثين (33) مرة خلال موسم سنة 1669 الذي انتهى خلال عيد الفصح (le jour du Pâques) بعد خمس سنوات متتالية من البلبلة اتهم فيها موليير بأبشع وأنعت الصفات[115] (توارانس 1964: 148- 169).

---

[115] كإبليس الذي وصفه به بيار رولي Pièrre Roullé أب كنيسة سانت بارتيليمي في رسالته الهجائية الموجهة إلى الملك بعد العرض الأول لمسرحية طرطوف سنة 1664 قائلا: «Un homme, ou plutôt un démon vêtu de chair et habillé en homme. » (توارانس 1964: 151) أو المهرج الذي وصفه به روشمون Rochement أحد رجال الدين الينسينيين قائلا: « Il faut tomber d'accord que, s'il réussit mal à la Comédie, il a quelque talent pour la Farce (…) Il parle passablement français ; il traduit assez bien l'italien et ne copie pas mal les auteurs : car il ne se pique pas, d'avoir le don d'invention ni le beau génie de la poésie, et ses amis avouent librement que ses pièces sont des jeux de théâtre, où le comédien a plus de part que le poète et dont la beauté consiste toute dans l'action.» (توارانس 1964: 164-165) وأيضا المخادع الذي وصفه به روشمون أيضا: «Molière est lui-même un Tartuffe achevé et un véritable hypocrite.» (توارانس 1964: 165) بالإضافة إلى صفات قبيحة أخرى كالملحد: « Molière a fait monter l'athéisme sur le théâtre ; et, après avoir répandu dans les âmes ces poisons funestes qui étouffent la pudeur et la honte, après avoir pris soin de former des coquettes et de donner aux filles des instructions dangereuses ; après ces Écoles fameuses d'impureté, il en a tenu d'autres pour le libertinage ; et il marque visiblement dans toutes ses pièces le caractère de son esprit ; il se moque également du paradis et de l'enfer et croit justifier suffisamment ses railleries en les faisant sortir de la bouche d'un étourdi. (…), il a composé son Tartuffe et a voulu rendre les dévots des ridicules et des hypocrites ; il a cru qu'il ne pouvait défendre ses maximes qu'en faisant la satire de ceux qui les pouvaient condamner. » (توارانس 1964: 166-167) والشيطان المجسد: « Je n'ai pu m'empêcher de voir cette pièce (Dom Juan) aussi bien que les autres et je m'y suis

## 2.2. أحداث المسرحية:

تجري أحداث المسرحية في بيت رجل ثري يدعى أورغون الذي تعرف على طرطوف: رجل مخادع يتظاهر أمامه بالتقوى والصلاح ما جعل أورغون يصدقه ويثق به تماما إلى درجة اصطحابه إلى بيته واستقباله وإيوائه وسط عائلته التي لم تتوان لحظة عن تنبيهه وفتح عينيه على الحقيقة باستثناء السيدة برنال والدة أورغون التي صدقته بدورها، وقد نجح طرطوف ببراعة في خداعه والتلاعب بأورغون لدرجة أن أورغون اقترح عليه الزواج من ابنته الوحيدة ماريان وتوثيق كافة أملاكه باسمه دون أي شرط أو قيد بما فيها المنزل الذي يقيم به هو وعائلته بعد اتهام ابنه داميس بخيانة ثقته، وذلك بمحاولة استدراجه لزوجة أبيه إلمير، غير أن إلمير لم تقف مكتوفة الأيدي بل قامت بصنع مقلب لطرطوف بحضور زوجها ولكن دون علم طرطوف بوجوده، حيث طلبت من زوجها التجسس على حديثها مع طرطوف وذلك بالبقاء تحت طاولة في الغرفة التي استضافته بها وعدم الظهور لطرطوف إلا بأمر منها، لينفضح أمره أمام عينه ويصرخ طاردا إياه دون انتظار أوامر زوجته إلمير.

لكن ذلك كان بعد فوات الأوان لأن طرطوف أجابه ساخرا منه بأنه هو المعني بمغادرة البيت مع عائلته، لأن كافة أملاكه أصبحت له، وهذا بالفعل ما حدث، لأن طرطوف قام بإحضار الموثق السيد لوايال لإخراجهم من منزلهم لتكشف السيدة برنال أمره من خلال حضور السيد لوايال وذلك بسبب تكذيبها لأقوال ابنها أورغون بعد اكتشاف أمره وأفراد عائلته والتي أبت أن تصدق اتهامهم لطرطوف بالمخادع،

---

laissé entraîner par la foule d'autant plus librement que Molière se plaint qu'on le condamne sans le connaître et que l'on censurer ses pièces sans les avoir vues. Mais je trouve que sa plainte est aussi injuste que sa comédie est pernicieuse ; que sa farce, après l'avoir bien considérée, est vraiment diabolique et vraiment diabolique que son cerveau, et que rien n'a jamais paru de plus impie, même dans le paganisme. » (تورانس 1964: 167).

ولكن في الأخير، وبوساطة ضابط الشرطة، أرسل الأمير الحاكم أمرا بسجن طرطوف وإنصاف أورغون باسترجاعه لكافة أملاكه لتعود المياه إلى مجاريها.

وقد تسلسلت هذه الأحداث في المسرحية من خلال التوزيع المحكم لعدد الفصول والمشاهد وخاصة في الحوارات التي دارت بين مختلف شخوص المسرحية.

## 3.2. شخوص المسرحية:

تدور أحداث المسرحية بباريس في بيت السيد أورغون بحضور عدة شخوص من بينهم طرطوف تنوعت مداخلهم من مشهد إلى آخر ومن فصل إلى آخر بحسب تطور وتسلسل أحداث المسرحية، ولعل عدد مرات حضور أورغون ركحيا كان أكثر من حضور طرطوف رغم أنه الشخصية الرئيسية للمسرحية وأن عنوانها يحمل اسمه، حتى أن بعض الباحثين في مسرح موليير ذهبوا إلى عدّ عدد مداخل الشخصيتين من خلال البحور الشعرية الخاصة بكل شخصية والتي ليست إلا مجرد حوارات في المسرحية مثلما فعل شيرار (74 :1966) :

*« Inutile d'épiloguer longuement sur ce que le rôle de Tartuffe n'est pas. Voyons ce qu'il est. Il est d'abord un rôle court, la pièce compte 1962 vers, sur lesquels 290 seulement sont prononcés par le personnage de Tartuffe. Le rôle d'Orgon, qui était joué par Molière, est long de 340 vers. Il n'y a naturellement pas un rapport constant et nécessaire entre la longueur d'un rôle et son poids, entre le nombre de vers qu'un comédien a à dire et*

*l'importance de son personnage, la profondeur de la personnalité qu'il incarne. »*[116].

انطلاقا من هذا المنظور، يمكننا إجراء عملية رياضية بسيطة وذلك باحتساب النسبة المئوية لحضور شخصية طرطوف في المسرحية مقارنة بغيره من الشخوص الأخرى كالآتي: عدد أبيات طرطوف/ عدد أبيات المسرحية 100 x.

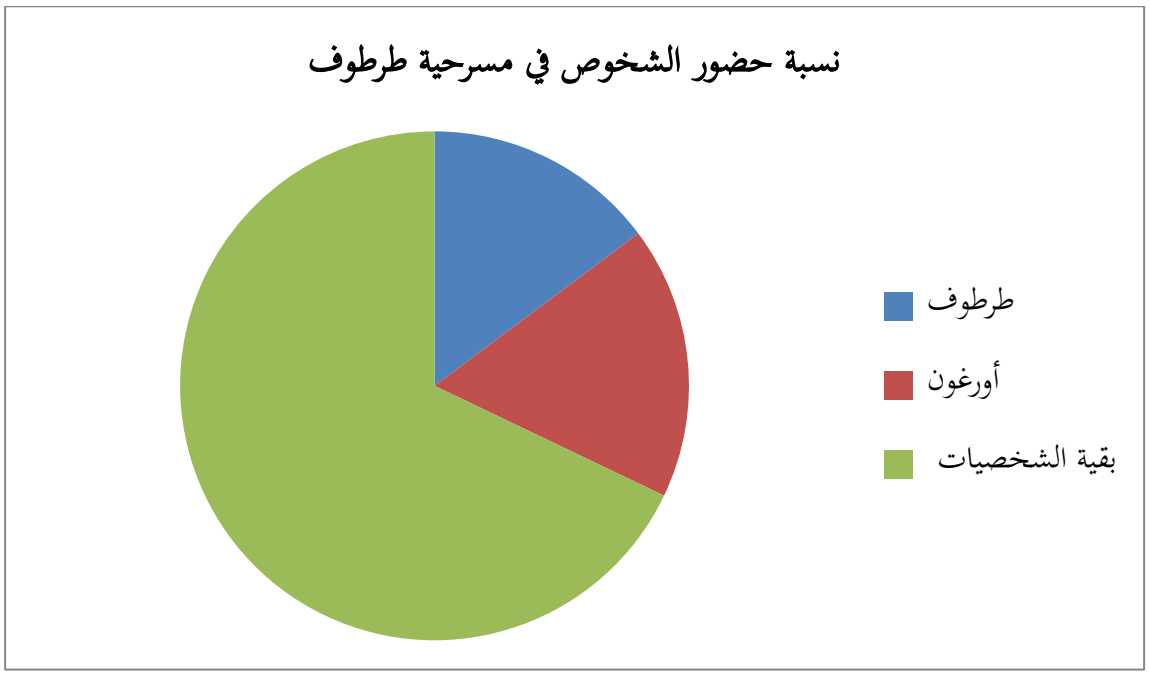
أي: 290/1962 = 14.78 x 100 %

وبالتالي: إذا طرحنا هذا الناتج من نسبة 100 % أي: 100 – 14.78 نجد الحاصل: 85.22 % وهو نسبة حضور الشخصيات الأخرى مقارنة بحضوره، وإذا قسمنا 100 على الناتج نفسه نجد: 100/14.78 = 6.76، مما يعني أن نسبة حضور طرطوف تقارب نسبة السبع = 1/7 من كامل المسرحية، وهي نسبة قليلة جدا مقارنة بغيره من الشخصيات الأخرى، والأمر نفسه بالنسبة إلى نسبة حضور شخصية أورغون: 340/ 1962 17.32 = 100 x %، فرغم أنها أكثر من نسبة حضور طرطوف إلا أنها تعد نسبة ضئيلة جدا في المسرحية كونها شخصية رئيسية.

والرسم التخطيطي الآتي يوضح ذلك أكثر:

---

[116] ومفاده: لا داعي للتركيز على دور طرطوف. دعونا نرى ما هو. أولا إنه دور قصير ، تتكون المسرحية من 1962 بيتا شعريا، نطقت منها شخصية طرطوف 290 حتى أن شخصية أورغون الذي جسدها موليير خصصت لها أبيات شعرية أكثر منها، طبعا كل ذلك ليس مهما بقدر ما تحمله الشخصية من عمق».




رسم تخطيطي رقم 10

**الشخصيات الرئيسية:**

**طرطوف:** شخصية رئيسية في المسرحية رغم ما سجلناه من ظهور قليل لها مقارنة بأورغون، وهو دخيل على عائلة أورغون التي كانت تعيش كأي أسرة بورجوازية فرنسية، تسلل إليها متذرعا بالدين والتقوى وهو في حقيقة الأمر مجرد رجل مخادع دخل العائلة ليقلب جميع الموازين ويلعب ورقة كسب ثقة أورغون لدرجة التشكيك في مدى مصداقية ابنه ولم يكتف بذلك بل بقي يناور ويناور حتى جعل أورغون يقترح عليه أن يتزوج من ابنته ماريان ويسلمه جميع أملاكه بما فيها المنزل، وهي شخصية كوميدية تقوم على كوميديا الصفات la comédie de caractère التي تعتمد على رسم الشخصية رسما مضحكا من خلال حركات الشخصية أو حوارها أو عيوبها كالخداع أو الثقة العمياء أو الطمع، أرادها موليير أن تكون رمزا للشخصية الشاذة النرجسية التي ترى المحيطين بها كفرائس يجب استغلالها ولكنها تتستر تحت رداء القيم النبيلة والوجه الملائكي وهذا هو سر قوتها.

**أورغون:** وهي شخصية رئيسية أيضا ولكنها شخصية ضعيفة مقارنة بطرطوف، وهو بورجوازي نبيل ورب أسرة، وقع في فخ طرطوف الذي أغراه بمظهره المزيف حتى وثق به وسلمه إدارة شؤونه وشؤون أسرته ووقع على وثيقة نقل الملكية إليه، وهو شخصية استبدادية ترفض الإصغاء إلى نصائح أفراد عائلتها وتفعل ما يحلو لها وما تراه مناسبا لطرطوف على حساب عائلتها، كما أن سذاجتها وردود أفعالها هي التي تخلق المواقف الهزلية في المسرحية.

**السيدة برنال:** وهي والدة أورغون وتمثل السيدة المسنة المحافظة على التقاليد والقيم الدينية التي تحاول لم شمل عائلة ابنها أورغون بالاعتماد على طرطوف الذي ترى فيه المنقذ الوحيد لعائلتها والذي جاءها في الوقت المناسب بعدما بدأت الأمور تفلت من يديها بعد زواج ابنها من إلمير، وهي لا تختلف كثيرا عن ابنها في ثقتها بطرطوف، حتى أنها بعد أن اكتشف ابنها أمر طرطوف وأعلمها بحقيقته رفضت تصديق ابنها بحجة أن الإنسان التقي والمحب للخير (طرطوف على حد تعبيرها) يكون دائما مستهدفا ومحط أنظار الجميع الذين يتمنون وقوعه بأي شكل من الأشكال.

**إلمير:** وهي عروس ابن السيدة برنال وزوجته الثانية، وهي أيضا لم تسلم من شرور طرطوف الذي حاول إغواءها عندما حاولت وقف مهزلة زواج ابنة زوجها ماريان من طرطوف إلا أنها كانت ذكية ووقفت له بالمرصاد حتى كشفت أمره أمام أعين زوجها عندما حاكت لطرطوف خطة جهنمية حيث استدرجته إلى غرفة وخبأت زوجها تحت طاولة ليشهد على مكره وخبثه، وهي شخصية قوية مقارنة بزوجها لأنها لم تقع ضحية نصب واحتيال طرطوف مثلما وقع زوجها منذ بداية المسرحية.

**دورين:** وهي خادمة ماريان ابنة أورغون، تحاول دائما التدخل لكشف حقيقة طرطوف للسيدة برنال وابنها أورغون، وتحاول الدفاع عن سيدتها ماريان، ولكن بالكلام فقط، معروفة في المسرحية بثرثرتها وهو ما يضفي نوعا من الكوميديا في المسرحية.

**كليونت:** أخ إلمير زوجة أورغون، يحاول دائما فتح عيني السيدة برنال وأورغون على حقيقة صديقه طرطوف ومحاولة تهدئة الأوضاع بين أفراد العائلة وتقديم النصح لطرطوف بطريقة غير مباشرة لكي يتوب عن أفعاله ويتعظ، وهو شخصية جادة وعاقلة وصادقة وحكيمة.

**ماريان:** ابنة أورغون من زوجته الأولى، كانت ستتزوج من حبيبها فالير لكن سرعان ما تغير الأمر عند مجيء طرطوف لأن والدها أورغون وعد طرطوف بتزويجه بها، وهي لم تحرك ساكنا للدفاع عن حبها لفالير والتصدي لأبيها بل استسلمت لقراره بعدما علمت أنه لن يتراجع عن ذلك، رغم محاولات فالير إقناعها برفض ذلك وخادمتها دورين أيضا، وهي شخصية ضعيفة بالنظر إلى دورين خادمتها.

**داميس:** ابن أورغون من زوجته الأولى، شخصية شابة ومتهورة، يحاول دائما أن يسقط قناع المتدين والتقي عن وجه طرطوف ويكشف وجهه الحقيقي لوالده أورغون لكنه يدفع ثمن ذلك غاليا لأن والده يرفض تصديقه ويطرده من منزله.

**فالير:** حبيب ماريان، شاب صادق، يأتي مسرعا لإقناع ماريان بالتصدي لقرار والدها المتمثل في تزويجها من طرطوف عندما تعلمه دورين خادمة ماريان، وهي شخصية ثانوية استعان بها موليير ليضفي نوعا من العاطفة على المسرحية.

**السيد لوايال:** موثق، يأتي بطلب من طرطوف لإخطار أورغون وعائلته بالتأهب للخروج من المنزل الذي أصبح ملكا لطرطوف بعد نقل الملكية إليه.

**ضابط الشرطة:** يتدخل في آخر مشهد من المسرحية ليفصل في قضية أورغون وطرطوف بطلب من الأمير الحاكم الذي أصدر حكما بالسجن في حق طرطوف واستعادة أورغون لأملاكه بما فيها المنزل.

**فليبوت:** موجودة ركحيا في بداية المسرحية وتحديدا في المشهد الأول من الفصل الأول، ولكنها غائبة حواريا وتظهر فقط من خلال صفعة السيدة برنال لها وهي خادمة السيدة برنال.

لوران: مثله مثل فليبوت موجود ركحيا فقط وهو خادم لا نعرف عنه شيئا سوى أنه في المشهد الثاني من الفصل الثالث قام بخلع معطف طرطوف المصنوع من شعر الصيد بطلب منه دون أن ينبس ببنت شفة.

## 4.2. الفصول والمشاهد:

تشتمل المسرحية على خمسة فصول وكل فصل يحتوي على عدد معين من المشاهد وهي على التوالي: 5 و4 و7 و8 و7 وهي تركيبة رقمية une structure numérique على حد تعبير شيرار (1966: 128 – 129) لأنها تبدأ بهذا العدد المعين من المشاهد ثم تتصاعد تدريجيا وأحيانا يتراجع العدد بمشهد إلى أن يصل أقصاه وهو ما نجده في مسرحية طرطوف، كما أنها مسرحية ذات تركيبة إيديولوجية ودرامية وحركية (شيرار 1966)، وقد وزع موليير مشاهد المسرحية على الفصول بطريقة منتظمة جعل عقدة المسرحية تظهر بطريقة لا يشوبها أي شيء من الاعتباطية والتزييف (شيرار 1966: 190).

**الفصل الأول:** نلاحظ فيه غياب طرطوف تماما لكنه يتناول وصفا لشخصيته من خلال المشاهد الخمس وهو فصل افتتاحي وصفي يقدم معلومات تساعد في فهم حبكة المسرحية فيما بعد للمتفرج حيث يبدأ الفصل بالمشهد الأول الذي يعرض الحوار الذي دار بين السيدة برنال وبعضا من أفراد عائلتها (فليبوت وإلمير وماريان ودورين وداميس وكليونت) الذي يقدم فيه موليير من خلال السيدة برنال صورا لشخصيات المسرحية الواحدة تلو الأخرى رغم غياب البعض منها، حيث تقاطع كلام كل شخصية عندما تحاول

التدخل وتصفها بطريقتها، وهو مشهد مليء بالحركات الهزلية[117]، لتواصل دورين في المشهد الثاني تقديم طرطوف على حقيقته على عكس السيدة برنال في المشهد الأول التي بينت إعجابها به ووصف شغف وولع أورغون بطرطوف في الحوار الذي يدور بينها وبين كليونت اللذين يعيان حجم الكارثة التي وقع فيها أورغون والتي سيوقع فيها باقي أفراد عائلته.

في المشهد الثالث يعلمنا داميس بعلاقة الحب القائمة بين أخته ماريان بفالير وبتخوفه من عدم تزويج أخته بفالير بسبب تأثير طرطوف على أبيه كما يخبرنا بطريقة غير مباشرة بحبه لأخت فالير التي لا وجود لها نصيا ولا ركحيا في المسرحية، أما في المشهدين الرابع والخامس، فيظهر أورغون بعد غيابه في المشاهد الثلاثة الأولى ويتحاور تارة مع الخادمة دورين في موقف هزلي يتجسد من خلال ثرثرة دورين وتارة مع صهره كليونت الذي يحاول أن يكشف الحقيقة لأورغون لكن من دون جدوى ليختتم الفصل بمحاولة كليونت معرفة نوايا أورغون اتجاه علاقة ابنته ماريان بفالير ولكن أورغون يتجاهله بطريقة لبقة:

*Cléante : Mais parlons de tout bon. Valère a votre foi : la tiendrez-vous, ou non ?*

*Orgon : Adieu. Acte I, SC. V.*

لعل أهم مشهد في هذا الفصل، هو المشهد الرابع لأنه يطرح قضية إعجاب أورغون بطرطوف وهو حبكة المسرحية بالإضافة إلى كونه مليئا بالمواقف الهزلية التي تتجسد في الحوار الذي دار بين أورغون والخادمة دورين من خلال مقاطعة أورغون لدورين كلما تحدثت ومفاجأتها بتكراره المفرط لعبارة *Et ? Tartuffe* .

**الفصل الثاني:** هو فصل سير الأحداث وذلك لأن:

---

[117] أنظر الفصل الخامس والفصل السادس.

*« …car un auteur dramatique doit faire agir des personnages et ne peut pas se contenter longtemps de donner des informations, … »*[118] (شيرار 1966: 127)

حيث يغلب عليه حضور دورين التي تمثل الحلقة الرئيسية في سير الأحداث، باستثناء المشهد الأول منه الذي يدور فقط بين أورغون وابنته ماريان من خلال الحوار الذي دار بينهما بعيدا عن مرأى الآخرين[119] في ركن من أركان البيت يعلمها من خلاله بنيته عن تزويجها بطرطوف ويطلب منها تقبل الفكرة لأنها حسبه تصب في مصلحتها لتفاجئهما دورين في المشهد الثاني بسماعها بشائعة تزويج سيدتها ماريان من طرطوف[120] فيتجادل معها طرطوف بسبب حشر أنفها[121] في هذه القضية ومحاولتها التشكيك في صحة أفعال وأقوال طرطوف «الإنسانية» حسب أورغون حتى يصل به الأمر إلى محاولة صفع دورين لكنه لا يصيبها فينتهي المشهد بتأهبه للخروج لاستنشاق الهواء لاستعادة أنفاسه بعدما غضب على دورين التي بدورها تؤنب ماريان على صمتها ولكن في المشهد الثالث، ثم في المشهد الرابع يلتحق بهما فالير الذي

---

[118] ومفاده: «لأن الكاتب المسرحي مطالب بصنع وصقل الشخصيات ولا يمكن أن يكتفي بإعطاء معلومات».

[119] في نظر أورغون الذي تأكد من عدم وجود أي مخلوق يتجسس على ما ينوي إخبارها به وهذا ما أخبرنا به موليير من خلال التنصيص وردة فعل ماريان:

*Mariane : Que cherchez-vous ?*

*Orgon (il regarde dans un petit cabinet)*

*Je voi Si quelqu'un n'est point là qui pourrait nous entendre :*

*Car ce petit endroit est propre pour surprendre.*

*Or sus, nous voilà bien. … Acte II, SC. I.*

[120] شائعة لأنها ترفض أن تتقبله كخبر.

[121] بالنسبة لأورغون هي ثرثارة وتحشر أنفها وتتدخل فيما لا يعنيها ولكنها في الحقيقة تدافع عن سيدتها التي لم تحرك ساكنا أو تعترض على قرار والدها بل على العكس تماما استسلمت لقراره واتخذت موقف الضحية.

يتشاجر مع ماريان غير أن دورين تقوم بدور الوسيط الذي يسعى إلى الصلح بينهما لينتهي المشهد بتصالحهما.

يالتالي فإن هذا الفصل يدور فقط حول قضية تزويج ماريان بطرطوف وهو ليس الموضوع الرئيسي للمسرحية بل هو إضافة لها.

**الفصل الثالث:** وهو فصل تكميلي لأحداث الفصل السابق يتصاعد فيه سير هذه الأحداث تدريجيا، لكن نشهد فيه حضور طرطوف الذي يجتمع فيه اعتباطيا بأفراد عائلة أورغون حيث يدور في المشهد الأول حديث بين دورين وداميس الذي يريد بأي طريقة كشف حقيقة طرطوف لوالده ولكن دورين تدعوه للتمهل والصبر والثبات وتطلب منه مغادرة الغرفة في انتظار قدوم طرطوف، لكن داميس لا يخرج بل يختبئ في زاوية من زوايا الغرفة وهذا ما صرح به موليير من خلال تنصيص في بداية المشهد الرابع الذي يقوم فيه داميس بالظهور إلى إلمير بعد استشاطته غضبا من جراء ما سمعته أذناه من محاولة استدراج طرطوف لها في المشهد الرابع الذي جاءت فيه لتطلب من طرطوف «بحق السماء» أن يقنع أورغون بالتراجع عن قرار تزويجه لماريان به، وقبل ذلك ما صرح به موليير في المشهد الثالث الذي يكشف عن محاولة طرطوف استدراجه دورين وهو ما يدل على خبث نواياه، وهو الأمر الذي جعل داميس يتوعد بفضح طرطوف أمام والده وهو فعلا ما قام به في المشهد الخامس على مسامع طرطوف ووالده الذي يكتف بتصديقه بل على العكس تماما أخذ في تأنيبه في المشهد السادس بسبب نجاح طرطوف في خداع أورغون حيث ضحك عليه ببعض الكلمات التي زعزعت الثقة في ابنه داميس:

*Tartuffe : Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,*

*Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,*

*Le plus grand scélérat qui jamais ait été ;*

*Chaque instant de ma vie est chargé de souillures ;*

*Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures ;*

*Et je vois que le Ciel, pour ma punition,*

*Me veut mortifier en cette occasion.*

*De quelque grand forfait qu'on me puisse reprendre,*

*Je n'ai garde d'avoir l'orgueil de m'en défendre.*

*Croyez ce qu'on vous dit, armez votre courroux,*

*Et comme un criminel chassez-moi de chez vous :*

*Je ne saurais avoir tant de honte en partage,*

*Que je n'ai aie encor mérité davantage. Acte III. SC. VI.*

وقد وصل الأمر إلى حد طرد أورغون لابنه وتوعده بتزويج ماريان من طرطوف نكاية في عائلته التي تمادت في إهانتها لصديقه التقي الطاهر طرطوف وتوعده بحرمانه من ثروته وهذا ما تم بالفعل في المشهد السابع عندما وقع أورغون وثيقة نقل الملكية إلى طرطوف.

**الفصل الرابع:** وهو فصل تبلغ فيه الأحداث ذروتها، حيث يبدأ بحوار عادي وهادئ في المشهد الأول بين طرطوف وكليونت الذي يحاول لومه على ما آلت إليه أحوال العائلة (طرد أورغون لداميس خاصة وتخويله لطرطوف صلاحية امتلاك أمواله) لكن طرطوف لا يحرك ساكنا ولا يتجاوب مع نصائح كليونت بل يضرب بها عرض الحائط ويهم بالانصراف في نهاية المشهد، أما المشهد الثاني فهو من أقصر المشاهد في

المسرحية[122] رغم حضور أربع شخصيات وهي على التوالي: إلمير وماريان ودورين وكليونت إلا أن دورين كانت الوحيدة التي تتحدث سائلة كليونت وإلمير أن يساعداها في إيقاف هذه المهزلة[123] وأن يساعدا ماريان على الخروج من هذا المأزق الذي وضعها فيه والدها. حتى أنها في المشهد الثالث جثت على ركبتيها لتطلب منه العدول عن قراره لكن دون جدوى وهذا ما دفع إلمير إلى وعده بأنها ستفضح أمر هذا المحتال أمام عينه وهو ما قامت به بالفعل في المشهدين المواليين على التوالي حيث قامت في المشهد الرابع بتهيئة أورغون ملتمسة منه الاختباء تحت طاولة دون أن تكشف له عن خطتها ثم في المشهد الخامس استدرجت طرطوف للاعتراف بجرمه[124] بطريقتها على أعين أورغون الذي لم يتمالك نفسه حتى نهاية الخطة التي حاكت خيوطها زوجته وخرج من تحت الطاولة في المشهد السادس غاضبا عندما خرج طرطوف باحثا عنه في رواق المنزل بطلب من إلمير وواجهه في المشهد السابع طالبا منه جمع أغراضه ومغادرة البيت غير أنه سرعان ما أدرك بأنه قد فات الأوان لأن سند ملكية البيت وكافة أملاكه أصبحت بحوزة طرطوف لينتهي الفصل بالمشهد السابع باستفسار إلمير عن قصد طرطوف عندما رد على أورغون بأنه هو وعائلته من يجب عليهم مغادرة البيت ولكنها لا تجد الجواب الشافي لديه لأنه عوضا عن إعلامها بسبب ذلك كان يلوم نفسه على سذاجته وثقته العمياء به ويفكر بالصندوق الذي تركه صديقه أمانة لديه وهو ما سيعرضه الفصل الموالي الذي تتوالى فيه أحداث المسرحية.

**الفصل الخامس:** وهو آخر فصل في المسرحية فيه الكثير من التشويق حيث يبدأ في المشهد الأول باعتراف أورغون لكليونت بصندوق صديقه أرغاس الذي أمنه عليه والذي يتضمن أوراقا توثيقية خاصة بأمواله، وقلقه حيال هذا الأمر لأن أرغاس هارب من العدالة لكن داميس يظهر في المشهد الثاني ليرفع من

---

[122] سبعة أبيات فقط.

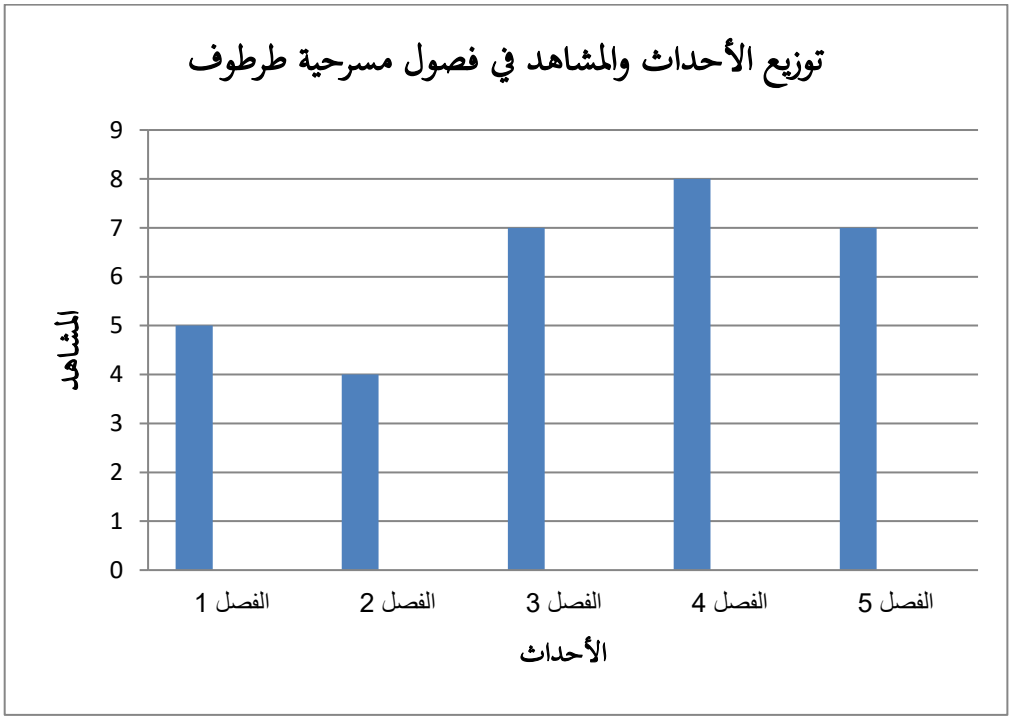
[123] تزويج ماريان بطرطوف.

[124] التستر تحت غطاء الدين.

معنويات والده ويهدئ من روعه وذلك بطمأنته بأنه مستعد لإنقاذه ومساندته غير أن السيدة برنال في المشهد الثالث ترفض تصديق ابنها أورغون في ما سمعته حول حقيقة طرطوف رغم محاولات أورغون بإقناعها أنه رأى بأم عينه إغراءه لزوجته فينتهي المشهد بتخوف أورغون مما يخبئه له طرطوف، وهذا بالفعل ما حدث في المشهد الرابع حيث جاء السيد لوايال مبعوثا من طرف طرطوف ليطلب من أورغون وعائلته إخلاء المنزل في مهلة قصيرة جدا ما جعل السيدة برنال تشهد على ذلك وتندهش من تصرف طرطوف وهو ما أعربت عنه في المشهد الخامس.

أما في المشهد السادس فيعرض حضور فالير الذي يعلم أورغون بما سمعه من خبر مفاده أن طرطوف سلم صندوقا للأمير كان يخفيه أورغون يتضمن أوراقا سرية مهمة ما ستؤدي به إلى المحاكمة وربما إلى السجن لكن ذلك لم يحدث لأن ضابط الأمن جاء في المشهد السابع ليلقي القبض على طرطوف لانكشاف أمره وعفو الأمير على أورغون لتنتهي المسرحية بعودة المياه إلى مجاريها وتحقق العدالة الإلهية واستعادة أورغون كافة أملاكه بما فيها المنزل.

انطلاقا من هذه الفصول وهذا المحتوى، يمكن أن نلخص هذه الفصول في الرسم التخطيطي الموالي:



## رسم تخطيطي رقم 11:

تفضي بنا قراءة المسرحية الأصل إلى أن هذه المسرحية تحمل في طياتها أبعادا سيميائية[125]، سنعالجها لاحقا بالتفصيل في الفصلين الخامس والسادس من هذا البحث بمقارنتها مع الترجمتين ولكن قبل ذلك يمكن إيجازها كالآتي:

البعد المسرحي: هي مسرحية هزلية (كوميدية) بامتياز كتابة أو ركحيا وذلك يعود إلى التركيبة المسرحية وشروط الفرجة (حوارات وحركات ومواقف ومشاهد وفصول وتنصيص وغيرها) إضافة إلى المواقف الهزلية التي طبعت المسرحية مثل حلقات التكرار في بعض المشاهد (التكرار اللفظي والتكرار الحركي وتكرار المواقف).[126]

البعد الغائي: مسرحية سياسية واجتماعية لأنها ذات مضمون عميق ذو خلفية إيديولوجية يعالج مسألة خطيرة تتمثل في التزمت الديني L'intégrisme religieux من خلال شخصية طرطوف التي رسم صورتها لتصبح أنموذجا يحتدى به في ضرب المثل حول المتدينين المزيفين أو «المنافقين».

البعد الترجمي: مسرحية قابلة للنقل لأنها تنطلق من أرضية مرجعية صلبة محتواها يندرج ضمن العوالم الرمزية وهي عوالم الثقافة والمجتمع كقضية الزواج القسري والسلطة الدينية ولباس التقوى والعائلة البورجوازية المحافظة والخادمة التي تحشر أنفها فيما لا يعنيها (لكنها مطيعة ووفية لسيدتها) (جارفي زانينجار Gervais-Zaninger 2003: 194-203). إن أهمية هذا المحتوى جعلت من المترجمين يهتمون بنقل هذه المسرحية إلى لغات متنوعة ومن بينها العربية ولهجاتها مثلما فعل مارون النقاش الذي عربها وعنونها بالحسود

---

[125] انطلاقا من الأبعاد السيميائية التي أتى بها موريس نقلا عن لاترافرس Latraverse (1987: 43) وهي على التوالي: البعد النحوي والبعد الدلالي والبعد التداولي.

[126] هذه التسميات النظرية خاصة بشيرار (1966: 150 – 154).

السليط (1853) وبعده عثمان جلال الذي مصرنها لتصبح الشيخ متلوف (1873) عوضا عن طرطوف وغيرهما من المترجمين مثل أنطوان مشاطي (1994) والسعيد بولمرقة (2009) وربما يرجع الاهتمام بترجمة موليير إلى العربية إلى أسباب كثيرة نلخصها كالآتي (ذيب 2008: 50):

- تأثر الكتاب المسرحيين الأوائل بطبيعة نصوصه التي تحاكي الحياة والطبيعة الإنسانية بمختلف أنواعها.
- الانتقائية في الترجمة المسرحية استنادا إلى درجة شهرة الكاتب الدرامي أو الدراماتورج.
- الأسلوب الهزلي واللغة اللذان يميزان نصوصه.
- مدى وعي المترجمين بتقدم الغرب فنهلوا من كتاباته بغية تقليدها واللحاق بركب تطوره.

## 3. قراءة في طرطوف النسخة المعربة (الترجمة):

وهي ترجمة قام بها أنطوان مشاطي رزق الله[127] سنة 1994 عندما نقل الأعمال الكاملة لموليير في أربع مجلدات صدرت عن دار نشر نظير عبود ببيروت، وهي ترجمة أمينة عموما من ناحية الشكل فيما يخص

[127] استثنينا تقديم نبذة عن حياة المترجم وسيرته الذاتية لأننا لم نوفق في إيجاد أي معلومات تخص المترجم لا في المراجع الموثقة ولا في قواميس الأعلام ولا حتى في محركات البحث الإلكترونية، حتى في ترجماته لم نجد أي مقدمة خاصة به تقدم لنا معلومات حوله أو تحيلنا إلى منهجية ترجمته وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مكانة المترجم الثانوية في وسط النشر والمكتبي، الشيء الوحيد الذي وجدناه هو عناوين الترجمات التي قام بها من خلال مواقع إلكترونية خاصة بدور نشر، يمكن أن نذكر بعضا منها:

الرجل الموهوب للويس برومفيلد. دار الرائد اللبناني. بيروت. 1983.

مسرحيات وليم شكسبير الكاملة: الملاهي. دار نظير عبود للنشر. بيروت. 1988.

تقسيم المسرحية فصولا ومشاهد وتبادل الأدوار بين الشخوص، لكنها لم تحترم الكتابة الشعرية التي ميزت مسرحية موليير أو ما يسمى بالنثر المقفى (Les vers ou plutôt les alexandrins)، بل عوضتها بأوزان صرفية واشتقاقات متنوعة الدلالات سنطرحها في الفصلين اللاحقين ولكن قبل ذلك سنعرج قليلا على شكل ومضمون هذه النسخة المعربة:

**1.3. المستوى السطحي:** حافظت الترجمة على أسماء الشخوص التي خضعت فقط في اللغة العربية إلى نظامي النقحرة[128] والكتابة الصوتية (La translittération et la transcription phonétique) مثل:

| النصوص | المسرحية الأصل | المسرحية المعربة |
|---|---|---|
| النقحرة | Tartuffe | ترتوف |
| | Cléante | كليانت |
| الكتابة الصوتية | Orgon | أوركون |

كما توزعت الترجمة على سبعة فصول عوضا عن خمسة، عمد المترجم من خلالها إلى تقليص عدد مشاهد الفصل الخامس والأخير من النسخة الأصل لكن دون المساس بعددها. عندما نرى للوهلة الأولى شكل المسرحية المعربة نظن أن المترجم أطال فيها بسبب إضافة فصلين غير أننا عندما نلقي نظرة تمحيصية

---

أعمال موليير الكاملة. دار نظير عبود للنشر. بيروت. 1994.

بالإضافة إلى ترجمات لنصوص أدبية ونصوص براغماتية أخرى، وهذا دليل على كونه مترجما وليس رجل مسرح.

[128] أو ما يسمى أحيانا بالنقل الحرفي.

على شكل المسرحية نجد أن المترجم قام بتقسيم الفصل الخامس والأخير الأصلي إلى ثلاثة فصول، وزع فيهما المشاهد السبعة عليها وذلك بطريقة رياضية محكمة تقوم على الكم اللغوي فالفصل الخامس أصبح يحوي ثلاثة مشاهد عوضا عن سبعة والأربعة المتبقية وزعها كالتالي: الثلاثة الأولى وضعها في فصل جديد وهو الفصل السادس أما المشهد الأخير فقد وضعه على حده في الفصل السابع، ولعل من بين الأسباب التي دفعته إلى هذا التوزيع هو طول المشاهد وأحجامها، فالمشاهد الثلاثة الأولى للفصل الخامس الأصلي تعادل حجم المشاهد الثلاثة الثانية في الفصل نفسه ناهيك عن المشهد السابع والأخير الذي هو أيضا لا يختلف حجمه كثيرا عن حجم المشاهد الثلاثة الأولى أو الثانية. ويمكن احتسابها كالآتي:

| النصوص | المسرحية الأصل | | | | | | | المسرحية المعربة | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الفصول | ف 5 | | | | | | | ف 5 | | | ف 6 | | | ف 7 | |
| المشاهد | 1م | 2م | 3م | 4م | 5م | 6م | 7م | 1م | 2م | 3م | 1م | 2م | 3م | 1م | |
| عدد الردود | 11 | 04 | 34 | 36 | 06 | 06 | 26 | 11 | 04 | 34 | 36 | 06 | 06 | 26 | |
| الشخوص | 2 | 3 | 7 | 8 | 7 | 5 وآخرون | 6 وآخرون | 2 | 3 | 7 | 8 | 7 | 5 وآخرون | 6 وآخرون | |
| المجموع | عدد الحوارات في الفصول: | | | | | | | | | | | | | | |
| | 123 | | | | | | | 49 | | | 48 | | | 26 | |
| | المجموع الكلي: 123 | | | | | | | | | | | | | | |

يتبين لنا من خلال هذا الجدول أن المترجم أنطوان مشاطي كان واعيا جدا عندما ضبط توزيع المشاهد على الفصول الثلاثة (5 و6 و7) بطريقة سليمة وذلك بسبب اعتباطية عدد الردود في المشاهد السبعة للفصل الخامس الأصلي ولكي نفهم أكثر لماذا وزع مشاطي في ترجمته المشاهد السبعة على ثلاثة فصول، نقترح الحساب الرياضي الآتي :

عدد حوارات الفصل الخامس والأخير الأصلي وهي: 123.

عدد حوارات الفصول الثلاثة المعربة: 123 موزعة على الفصول الثلاثة كما يلي:

عدد حوارات الفصل الخامس المعرب: 49/ عدد حوارات الفصل السادس المعرب: 48/ عدد حوارات الفصل السادس المعرب: 26

بالتالي فإن نسب حوارات الفصل الخامس الأصلي توزعت كما يلي في النسخة المعربة:

| **النسخة المعربة** | | |
|---|---|---|
| **الفصل الخامس** | **الفصل السادس** | **الفصل السابع** |
| = x 100 123/49<br>% 39.83 | = x 100 123/48<br>% 39.02 | = x 100 123/26<br>% 21.13 |

هذه النسب المئوية تدل على أن توزيع المشاهد على الفصول تم بطريقة ذكية حتى أن النسب متقاربة جدا بين الفصلين الخامس والسادس غير أن المشهد السابع وحده ونظرا لحجمه أصبح فصلا كاملا وشكل مسك الختام في المسرحية المترجمة وربما جعله المترجم منفصلا عن الفصلين الآخرين كي يولي أهمية لختام المسرحية عند عرضها.

أما فيما يتعلق بالمستويات اللغوية، فقد سلك مشاطي النهج الحرفي في ترجمته ولكن بطريقة لم تخل بمضمون النص، وفيما يلي إشارة موجزة لأهم ما طبع ترجمته:

- ترجمة أمينة موجهة للفرجة بالدرجة الأولى: وذلك لأن المترجم اعتمد على إبراز الوظيفة الجمالية[129] للنص الأصل والحرص على استعادة الكتابة المسرحية الأصلية مثلما ذكرنا سالفا في هذا الفصل بعبارة أخرى احترم المترجم مشاطي معادلة تقسيم النص إلى مشاهد ووزعها على عدد معين من الفصول حتى أصبحت الترجمة كالآتي: سبعة فصول يحوي كل منها على كم معين من المشاهد وهي على التوالي: 05 و04 و07 و08 و03 و03 و01 وهو اختلاف شكلي مقارنة بالمسرحية الأصل كما احترم عدد الشخوص الموجودة في المسرحية الأصل وعددها إثنى عشر (12) وتسلسل الحوارات بينها، أي أنه كان قادرا على جعل نصه حواريا بالأساس دون ذكر الفصول والمشاهد، لأن ذلك ليس مرئيا للقارئ وإنما هو مرئي للمتفرج، ولكنها نسخة مطبوعة موجهة لمحبي موليير ثم للقراءة بالدرجة الثانية: لأنها مكتوبة بأسلوب رصين مشوق وبلغة سلسة سهلة التلقي تنوعت فيها الأساليب اللغوية من أمر وتوكيد ونداء ونفي وتعجب واستفهام وتكرار وغيرها من الأساليب الأخرى نذكر منها على سبيل المثال:

---

[129] نقصد بالوظيفة الجمالية محافظة المترجم على ذكر الفصول والمشاهد والشخوص الحاضرة في كل مشهد في الترجمة المكتوبة، وهذا ما جعلنا نستنتج أن الترجمة موجهة للمتفرج قبل القارئ ولو كان العكس، لاختار المترجم عدم تقسيم النص إلى فصول ومشاهد لأن القارئ ليس محتاجا لمعرفة الفصل الأول أو المشهد الثاني من المشهد الثالث مثلا، يكفيه قراءة الحوارات مسترسلة كي يستطيع الدخول في فضاء المتخيل على عكس المتفرج الذي عليه أن يشهد على دخول وخروج الممثلين الذي يتقمصون أدوار شخوص المسرحية حتى وإن كان ذلك بتنزيل الستار أو رفعه.

| المسرحية الأصل: | المسرحية المعربة: | نوع الأسلوب اللغوي : |
|---|---|---|
| Acte I, Scène 1. | الفصل الأول. المشهد الأول. | |
| Madme Pernelle :<br>Laissez, ma bru, laissez,<br>ne venez pas plus loin :<br>ce sont toutes façons<br>dont je n'ai pas besoin | السيدة برنال:<br>دعك من المجاهدة، يا كنّتي، ولا ترافقيني أكثر مما فعلت، فلست بحاجة إليك. | L'impératif<br>↓<br>الأمر صيغة |

- ترجمة تطبعها روح التكلف التي تجني أحيانا على المعنى وعلى الأثر المسرحي (الكوميديا) وهذا ما لمسناه في معظم الألفاظ والعبارات الاصطلاحية التي يبدو أن المترجم اختارها بعناية فائقة مما جعله يتجاوز[130] قليلا المقصود في الترجمة وهذا ما ينم عن براعة متميزة في تخير وانتقاء الألفاظ والتصريح بالمسكوت عنه حتى أنه أحاط بأدق التفاصيل التي يمكن تجاوزها[131] عند الترجمة، كما يغلب

[130] نقصد بالتجاوز (La surtraduction/ The overtranslation) في الترجمة خطأ يرتكبه المترجم عندما يضفي وحدات دلالية تصرح بالعنصر المضمر في النص الأصل وهو مصطلح وضعه لأول مرة فيني وداربلني سنة 1958في كتابهما الشهير: Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction ثم توسع في مفهومه كل من داف Duff (1981: 117) الذي اعتبره خطأ معجميا في الترجمة ونيومارك (1981: 7-8) الذي اعتبره ثغرة في الترجمة عادة ما يقع في فخها المترجم و ماندي Munday (2009: 2013) الذي أشار إلى أن هذا الخطأ ينجم عندما يركز المترجم على إيصال المعلومة في اللغة الهدف أوبسبب تكرار مفرط في الترجمة أو بسب فائض في وصف المفاهيم الثقافية ودوليل (1999: 78) الذي اعتبره تصريح في غير محله.

[131] هنا نقصد التي يمكن التغاضي عنها عند الترجمة وليس المعنى الأول.

عليها طابع التغلب على قيود القافية التي ميزت كتابة موليير مثلما ذكرنا هنا سابقا، والجدول الموالي يوضح ذلك:

| رقم المثال: | المسرحية الأصل: | المسرحية المعربة: | نوع الهفوة: |
|---|---|---|---|
| | Acte I, Scène 1. | الفصل الأول. المشهد الأول. | |
| 01 | Madame Pernelle :<br>Vous êtes, mamie, une fille suivante, Un peu trop forte en gueule, et fort impertinente. Vous vous mêlez sur tout de dire votre avis. | السيدة برنال:<br>أنت، يا صديقتي، ابنة تابعة غير متبوعة. ولسانك الطويل ينم عن وقاحتك، وتتدخلين كثيرا بما لا يعنيك، لمجرد فرض رأيك. | تكلف في اللغة. |
| 02 | Dorine :<br>Certes, c'est une chose aussi qui scandalise, De voir qu'un inconnu céans s'impatronise, Qu'un gueux qui, quand il vint, n'avait pas de souliers, Et dont l'habit entier valait bien six deniers, En vienne jusque-là que de se méconnaître, De contrarier tout, et de faire le maître. | دورين:<br>نعم، سلوكه يزرع الشكوك في النفوس لأنه نكرة مجهول يحاول أن يتربع على عرش المبرات. بينما هو لص حقير خسيس النوايا. يوهم الناس بأنه يلبس مسح التوبة وهو أكبر المحتالين. يدعي السيادة والكرامة وهو أغبى العبيد السفلة. | تجاوز في الترجمة |

ففي المثال الأول: أضاف المترجم نوعا من البديع وهو الطباق: كان باستطاعته أن يقول فتاة[132] تابعة ويتوقف ولا يضيف نقيض كلمة تابعة ولذلك نجم عنه تكلف في الترجمة، صحيح أنه يحقق نوعا من

[132] استعمل موليير عبارة: une fille servante على لسان السيدة برنال وهي تتحدث عن دورين وهي الخادمة الوفية لماريان ابنة السيد أورغون، وهي تقصد بها الفتاة التابعة أو الوفية وليس الابنة، وهذا يعتبر خوانا في الترجمة un faux

الجمال ويضفي خاصية صوتية أسلوبية عند سماع عبارة: تابعة غير متبوعة، وهي الإيقاع الأسلوبي، وهي علاقة رأسية أو معيار خارجي أشار إليه جاكوبسون على لسان خضر حمد (2017: 266):

*«فالعلاقات الرأسية: معيار خارجي تستدعي كلمات ليست حاضرة داخل النص، وإنما هي في حالة غياب (in absentis)، أي عن طريق تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارج النص، كالعلاقة بين (عالم وعلامة ومتعلم وعلم وتعليم ..) وكذلك بين (عالم وعارف وحبر وفقيه وجهبذ ...) وكذا بينها وبين مضاداتها كـ (جاهل وأمي وصانع وحرفي ..الخ).*

وفي المثال الثاني: ارتكب المترجم تجاوزا لأنه أضاف تصريحا لا يخدم النص الأصل مما أدى إلى ترجمة مغالية، لأن موليير استعمل مفردة maître ومشاطي عوضها بالسيادة والكرامة ثم وهو أغبى العبيد السفلة، لو أنه صرح بطريقة أخرى لكان أفضل، إذ كان بإمكانه أن يقول: يدعي السيادة والكرامة وهو عبد من العبيد لكنه تجاوز ذلك بإضافة صفتين سلبيتين وهما أغبى والسفلة، وهي تنطلق من نظرة عنصرية للعبيد تعود إلى أقدم العصور[133]، وهو ما أدى إلى الانزياح الاستبدالي لأن المترجم تجاوز المفهوم اللفظي وذهب إلى المفهوم الانفعالي[134].

---

sens وهو خطأ ترجمي، تجدر الإشارة إلى أن هذه الهفوات التي وقع فيها المترجم مشاطي سنتعرض إليها بالتفصيل لاحقا في الفصلين المواليين.

[133] وهذا ما أشار إليه محمد أركون في كتابه الشهير : نحو تاريخ مقارن للأديان التوحيدية (2013: 199): «ومعلوم أن العنصرية لها تاريخ طويل في الغرب قبل ظهور الخوف من الإسلام في الغرب ذاته، بل هي موجودة حتى بين المسلمين أنفسهم منذ أقدم العصور. أنظر العلاقات بين العرب والفرس والأتراك الخ. فعلى الرغم من أنهم جميعا مسلمون، إلا أن النزعة القومية الشوفينية موجودة أيضا أحيانا. وبالتالي فالنزعة العنصرية ليست حكرا على الغرب، إنها موجودة لدى كل الأقوام والأمم.»

[134] يعرف الانزياح في اللغة على أنه مزلق يؤدي بصاحبه سواء أكان كاتبا أم مترجما «الخروج من فضاء الممكن إلى فضاء المستحيل والممتنع الحدوث نحو المتخيل الممكن أو غير الممكن.» (خضر حمد 2017: 258) والانزياح الاستبدالي ( Le

وقد لا يسع المجال لذكر كل ما جاء في الترجمة من أمثلة تدل على ما ذكرناه سابقا ولكننا سنكتفي بالإشارة إليها بالمقارنة مع الأصل في الفصلين اللاحقين.

2.3. **المستوى العميق:** كان جل تركيز المترجم مشاطي عند نقله لنص موليير منصبا على التكافؤ الشكلي دون الأخذ بعين الاعتبار التكافؤ الدينامي بين الأصل والترجمة أو ما يسميه نيدا بالأثر المكافئ، ويقصد بالأثر في نص موليير وقع المواضع الهزلية على أذن السامع أو المتفرج وهو إثارة الضحك باعتبار نصه كوميديا بإجماع الدارسين المسرحيين، ومعنى ذلك أن المترجم نقل النص دون الاهتمام كثيرا بكيفية تلقي نص الترجمة خاصة عندما يتعلق الأمر بالمواضع أو البواعث الهزلية[135] (Les ressorts comiques)، وفي هذا الصدد، يمكن الاستشهاد بالأمثلة الموالية:

| رقم المثال: | المسرحية الأصل: | المسرحية المعربة: |
|---|---|---|
| | Acte I, Scène 4.<br>Orgon, Cléante, Dorine | **الفصل الأول. المشهد الرابع.** |
| 01 | Orgon :<br>Et Tartuffe ?<br>Dorine :<br>Tartuffe ? il se porte à merveille, Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille. | **أوركون:**<br>**وماذا حل بصاحبنا ترتوف؟**<br>**دورين:**<br>**ترتوف يتمتع بصحة جيدة، وهو ممتلئ شحما ولحما، وخداهورديا اللون.** |

glissement paradigmatique) هو انزياح دلالي أحيانا يخدم النص وأحيانا لا يخدمه وهذا ما حدث في الترجمة في المثال الثاني أي أن هذا الانزياح الاستبدالي هو نتيجة التجاوز في الترجمة، والانزياح الاستبدالي في اللغة يؤدي بالمترجم في غالب الأحيان إلى ارتكاب تحليق (Une hypertraduction).

[135] وهي ثلاثة حسب برغسون (ذيب 2017: 415 -416): كوميديا الطبع أو الحركة أو التكرار وكوميديا الكلمات وكوميديا الموقف.

| | | |
|---|---|---|
| | Orgon :<br>Le pauvre homme !<br>Dorine :<br>Le soir, elle eut un grand dégoût, et ne put au souper toucher à rien du tout, Tant sa douleur de tête était encor cruelle !<br>Orgon :<br>Et Tartuffe ?<br>Dorine :<br>Il soupa, lui tout seul, devant elle, Et fort dévotement il mangea deux perdrix, Avec une moitié de gigot en hachis.<br>Orgon :<br>Le pauvre homme ! | أوركون:<br>مع ذلك، مسكين هذا الرجل.<br>دورين:<br>مساء داهم السيدة قرف غريب، ولم تستطع على المائدة أثناء العشاء أن تضع لقمة في فمها، وقد أرهقها الصداع.<br>أوركون:<br>وترتوف ماذا دهاه؟<br>دورين:<br>لقد تعشى وحده أمامها، وبكل خشوع التهم حجلين كاملين مع نصف فخذ مفروم.<br>أوركون:<br>يا له من مسكين قليل الشهية حقا. |

إن القارئ لهذه المقتطفات الأصلية يمكنه ملاحظة التكرار الذي وضعه موليير في نصه من خلال ردود أوركون حيث لعب على عبارتي: ? Et Tartuffe و! Le pauvre homme وهذا ما يدل على بلاهة وسذاجة أوركون بالإضافة إلى مقاطعته لدورين كل مرة بهاتين العبارتين رغم محاولتها تجاهل أمر ترتوف وإثارة الحديث عن السيدة برنال، وهو ما يضفي وظيفة كوميدية[136] une fonction comique تتجلى في الأثر المتمثل في الضحك الذي يتولد من السياق اللغوي ونقصد به السياق الأصغر Le microcontexte الذي يتمثل في هذا التكرار ومفاجأة أوركون لدورين كل مرة بسؤاله عن ترتوف

[136] مصطلح سبق وأن وضعته فورنييه Fournier في كتابها: L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle : étude linguistique et dramaturgique. (1991: 309).

ولامبالاته بحال والدته السيدة برنال، ويتضح هذا السياق أكثر في الوحدتين الترجميتين: ? Et Tartuffe و! Le pauvre homme، بعبارة أخرى، ركز موليير على المستوى الاستبدالي وهو مستوى اللغة، غير أن المترجم مشاطي أنقص من وقع هذه الوظيفة الكوميدية وعوضها بجمل عادية مصرح بها دون أن يأخذ بعين الاعتبار التكرار الذي وضعه موليير في نصه، لكنه في المقابل ركز على المستوى السياقي وهو مستوى الكلام حيث أنه ألم بسياقين يندرجان ضمن السياق الأكبر Le macrocontexte وهما على التوالي:

السياق العاطفي ويتمثل في سذاجة أوركون في عبارتي: مع ذلك، مسكين هذا الرجل وياله من مسكين قليل الشهية حقا. وسياق الموقف ويتمثل في مقاطعة ترتوف لأوركون كل مرة وتصاعد الإيقاع ثم تقطعه في ردود دورين وذلك من خلال الاسترسال في الحديث عن السيدة برنال وتوقفها في كل مرة للحديث عن ترتوف ردا على استفسار أوركون عن أحواله.

## 4. قراءة في طرطوف النسخة المجزأرة:

وهي ترجمة لنص طرطوف ولكن بالعامية الجزائرية من إنتاج مسرح قسنطينة الجهوي، نقلها سعيد بولمرقة لعرضها على الركح خلال موسم 2008 – 2009 وقد تم عرضها أيضا في سنة 2010، وتجدر الإشارة إلى أن سعيد بولمرقة هو دراماتورج ومترجم وسيناريست سينمائي وحكواتي ومخرج، وهو متزوج من الحكواتية البلجيكية كارين كيتانيي Carine Kaitainier التي أصبحت مستشارته الفنية، قدم العديد من الأعمال الفنية نذكر منها:

- نصوصا مكتوبة: كنص مسرحية «صالح باي» التي عرضت في إطار تظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية لسنة 2015 وأخرجها الطيب دهيمي، ونص فيلم «البوغي» الذي أخرجه علي عيساوي، وبفضل نصه، اختير الفيلم للعرض ضمن فعالية اختتام قسنطينة عاصمة الثقافة العربية

لسنة 2015، ونص «سلسلة حكايات من التراث القسنطيني[137]» التي عرضت على شاشة التلفزيون الجزائري خلال شهر رمضان 2016 من إخراج قيس رامول وبطولة الممثل القدير حسان بن زراري.

- ترجمات: كترجمة طرطوف لموليير إلى العامية الجزائرية – وهو النص الذي ستقوم عليه الدراسة في هذا المبحث– بالإضافة إلى ترجمة دون جوان لموليير إلى العامية الجزائرية ونقلها إلى سياق كوميدي موسيقي وترجمات أخرى لأعمال عالمية شهيرة.

لعل السبب الأول في نقله لمسرحية طرطوف بالعامية الجزائرية راجع أولا إلى محاولته رفع القيود التقليدية المفروضة على العروض المسرحية منذ بدايتها مع بدايات المسرح الجزائري كالالتزام القائم على إيديولوجيات اجتماعية وسياسية الذي ظهر خلال سنوات السبعينات مع تيار علولة والتركيز على مقومات الترجمة المسرحية التي تتأرجح بين التغريب والتقريب، فليس من الممكن تقديم الترجمة بحوارات وتقنيات تعود إلى قرون مضت.

أما السبب الثاني فيعود إلى محاولة المترجم كسو نصه بالطابع الشعبي من خلال اللغة التي حاول من خلالها الارتقاء بالكوميديا نصا وتمثيلا وذلك لأنها أقرب إلى المتفرج الجزائري في محاكاة الواقع، والتخلص من قيد الترجمة وظاهر النص والاندماج مع المضمون والغوص في أعماقه وهذا ما لاحظناه خلال قراءتنا الأولى لنص العرض، حيث سعى المترجم إلى إضافة أسلوبه ككاتب وحكواتي مع المحافظة على روح الكاتب وذلك «للتأكيد على ثنائية الذات والآخر» (بلحوالة 2017: 123)، وفي هذا السياق، يمكن ضرب أمثلة من جزأرته لمسرحية طرطوف:

---

[137] ومن بين هذه الحكايات التي كتب نصها والتي لاقت استحسانا وتجاوبا كبيرا لدى المشاهدين الجزائريين: لونجة بنت السلطان وبقرة ليتامى والقبر المنسي وقرن فضة وقرن ذهب.

| المسرحية المجزأة: | المسرحية الأصل: |
| --- | --- |
| Acte I, Scène 4. | Acte I, Scène 4. |
| Orgon :<br>و Tartuffe؟؟؟<br>Dorine :<br>ناض الصباح فطر ... بالزبدة والعسل الحر. | Orgon :<br>Et Tartuffe ?<br>Dorine :<br>Il reprit courage comme il faut ; Et contre tous les maux fortifiant son âme, Pour réparer le sang qu'avait perdu Madame, But à son déjeuner, quatre grands coups de vin. |

يبدو جليا في هذا المثال أن سعيد بولمرقة تصرف في رد دورين تصرفا كاملا بدأه بحذف الأبيات الثلاث الأولى لموليير وأنهاه بنقل البيت الأخير مع طبعه بخصوصية محلية تتمثل في فطور الصباح الذي كان يتناوله الجزائريين عادة خلال الحقبة الاستعمارية أما اليوم فيتناوله بعض الجزائريين الذين ما يزالون يقطنون بالمناطق الريفية وخاصة الفلاحين كي يستطيعوا تحمل أشعة الشمس الحارقة صيفا ومقاومة برودة الطقس شتاء.

رغم محافظة بولمرقة على التسميات الأصلية للشخوص، فقد استعمل الزبدة والعسل الحر عوضا عن أربع كؤوس من الخمر، ويبدو جليا أن تصرفه ليس بسبب تفاديه لوقع عبارة أربع كؤوس من الخمر على سمع المتفرج الجزائري نظرا لكون الخمر من الطابوهات والمحرمات الاجتماعية لما له من خلفية دينية وأخلاقية وإنما يعود السبب في ذلك إلى تحقيق الأثر المرجو في الخطاب وهو الضحك[138]، لأن دورين في هذا المشهد تحاول جاهدة تغيير موضوع حديث أورغون عن طرطوف ولفت انتباهه إلى حال والدته السيدة برنال

[138] لأنه لو كان الأمر متعلقا بالمرجعية الدينية لتصرف المترجم في سياق المسرحية الديني لكنه لم يفعل وهذا ما لاحظناه خاصة عندما حافظ على أسماء الشخوص الفرنسية، وكمثال على ذلك قوله على لسان ماريان في المشهد الثالث من الفصل الرابع: (...) وفكني الله يهديك من هد الغمة، والا نلحق المرحومة، نهجر او ندخل دار الأخوات الماسيحيات.

لكنها تتفاجأ في كل مرة بمقاطعة أورغون لكلامها والسؤال عن طرطوف فتجيبه مرغمة وهنا يتولد الضحك، من جهة في تكرار أورغون ومن جهة في رد دورين ولكن بطريقة انفعالية.

فلو أن بولمرقة حافظ على العبارة الأصلية ولم يتصرف لما تولد الضحك لدى المتلقي، ولكنه بتصرفه في الجملة ومكافئتها ثقافيا بالزبدة والعسل الحر وبجعل المتفرج يتفاعل معها ويضحك عند سماعها لما أصبح لها اليوم من وقع، ونقصد بذلك أن تناول فطور الصباح بالزبدة والعسل الحر يعتبر اليوم فطورا كاملا ولكن الصورة النمطية السلبية Le stéréotype تغلب على فوائده الغذائية فقد أصبح اليوم ثقيلا على المعدة كما أنه ليس بالأمر الهين على الجزائري تناوله مباشرة بعد استيقاظه، فقد اقترنت اليوم نظرة المجتمع الجزائري إزاء الوجبات التقليدية لفطور الصباح وارتبطت ارتباطا وثيقا بالمستعمر وبمخلفات العولمة، حتى أصبحت هذه الوجبات من الطابوهات المطبخية[139]، كالزبدة والعسل الحر وزيت الزيتون والتين المجفف وخبز القمح الكامل واللبن والحبوب لما توفره من سعرات حرارية إضافية ودهون مشبعة تساهم في تفشي السمنة وهي ظاهرة أخذت بالانتشار بشكل كبير في مجتمعاتنا، رغم نصائح علماء التغذية بتناولها لما لها من فوائد ومساهمتها في إنقاص الوزن.

**1.4. المستوى السطحي:** ليس من قبيل المبالغة القول بأن بولمرقة قدم «ترجمة» لطرطوف تنطلق أساسا من قاعدة نصية بلغة فرنسية وهي نص موليير والدليل على ذلك الإشارة الموجودة على صفحة الغلاف الخلفي للنص المقدم للعرض التي جاءت كما يلي:

**« Tartuffe » de Molière. ترجمة: سعيد بولمرقة**

---

[139] يمكن أن نستشهد هنا بالممثل المسرحي والسينمائي الجزائري عبد القادر سيكتور في الوان مان شو الذي حمل عنوان Une vie de chien والذي قدمه لأول مرة ضمن فعالية مهرجان مراكش للضحك سنة 2011 من تنظيم الممثل والمسرحي الشهير جمال دبوز، حيث يعرض فيه مشهدا يتحدث فيه عن والده وهو يتناول صحنا من الفاصوليا (اللوبيا بالعامية الجزائرية) وكأسا من اللبن، وهو مقطع هزلي تعمد فيه وصف نوع الطعام الذي يتناوله والده بطريقة ساخرة.

إن وضع هذه العبارة على غلاف نص المسرحية يؤكد لنا أن سعيد بولمرقة كتب نصه انطلاقا من نص سابق Un métatexte وهو بهذه الإشارة يقدم لنا اعترافا صريحا وواضحا بأنه «ترجم» نص موليير بحذافيره، غير أن الشائع في الوسط المسرحي الجزائري أن بولمرقة قدم لنا جزأرة لمسرحية طرطوف، وهو بالفعل ما وجدناه عقب قراءتنا لنصه. فالمسرحية مجزأرة أو مترجمة بلغة عامية جزائرية عامة بعيدا عن الجهوية اللغوية يسيرة النطق وعذبة اللحن وذلك لثرائها بجمل ذات نهايات مقفاة، تساير الأصل أحيانا وتكيّفه أحيانا أخرى، حتى جعل منها عامية أقل ما يقال عنها أنها مفصَّحة، نسج على منوالها قصة المنافق طرطوف دون أن يغير من أسماء الشخوص. كما شملت مواقف هزلية توزعت أشكالها على أنماط سيميائية ثلاثة وهي السخرية والتهكم والكوميديا وكلها تحفز على إثارة الضحك، وفي ما يلي نماذج مما تميزت به لغته:

| المسرحية المجزأرة: | الفصول والمشاهد: | الميزة اللغوية: |
|---|---|---|
| Damis<br>**سمعت خبر او طاح عليا**<br>**كي الرعديبا**<br>**خليتو الناس تشمت فيا**<br>**وانا منيش عارف راسي من رجليا** | Acte 3. Scène1. | **القافية** |
| Orgon<br>**يا رجل قوم**<br>**بلا شك أنت متهوم**<br>**وأنا عارفك مضلوم** | Acte 3. Scène 6 | **العامية المفصحة والقافية** |

عند قراءتنا للمثالين الأول والثاني، تتضح لنا القافية في العامية الجزائرية وهو ضرب من الكتابة الفنية، وهذا يدل على احترام بولمرقة للنص الأصل الذي أثراه موليير بالنثر المقفى، أي أنه طوع اللغة وأعاد صياغة الأفكار بعامية نمطية يفهمها الجزائري سواء أكان من ربوع الشرق أم الغرب، كما يتضح من المثال الثاني، إقحام لبعض الكلمات العربية في بعض المقاطع من قبيل: بلا شك أنت متهوم ومظلوم التي كتبت بحرف الضاد عوضا عن الظاء للتعبير عن الظاهرة الصوتية في العامية الجزائرية.

هنا نلمس أمانة المترجم في إظهار القافية التي تقابلها في النص الأصل قافية موليير من جهة، ومن جهة أخرى، نلمس العامية المفصحة خاصة في الأوزان الصرفية لكلمتي: متهوم ومظلوم وهما على وزن مفعول، وهما اشتقاقان من فعلين: الأول اتهم وهو فعل غير ثلاثي وأصل المفعول فيه متهم بضم الميم الأولى وفتح الهاء غير أن سعيد بولمرقة فضل إضافة حرف العلة الواو لإطالة الحركة الصوتية وتفخيم الدلالة وفتح الميم الأولى لتنغيم الكلام وتآلفه مع الكلمة الموالية، والفعل الثاني ظلم وهو فعل ثلاثي، واسم المفعول يصاغ عادة للدلالة على من وقع عليه الفعل (ابن الحاجب 2010: 41)، بالإضافة إلى العامية التي تتجلى في: يارجل قوم وأنا عارفك، وهي عربية (يا رجل قم، وأنا أعرفك) ولكنها خضعت للتشويه الصوتي كي تحدث تآلفا موسيقيا أدى إلى انسجام وتوازن صوتي مع الجمل اللاحقة:

يااااا راجل قووم، أنت بلا شك متهووم، وأناا عاارفك مظلووم ...

والتي توازي المقطع الموالي في النص الأصل: **Orgon : (…) Mon Frère, eh ! Levez-vous, de grâce !**

ولكن تقابلا وليس تطابقا لأننا عندما ندقق في المحتوى سنجد أن المترجم تصرف فيه وصرح بما هو مسكوت عنه، ففي الجزأرة نجد تماثلات صوتية في الجملة ربما كانت ناجمة عن محاولة المترجم الموازنة بين دلالة الحركة ودلالة الإيقاع، ويظهر ذلك في المقاطع اللفظية الأخيرة للكلمات الثلاث: قوم ومتهوم

ومظلوم، وهي مقاطع لفظية متفقة صوتيا ومختلفة في ترتيب الوحدات الصوتية ما أدى إلى تسجيل قلب صوتي جزئي، كما يظهر أيضا في الحركة الطويلة وهي الألف (الموجودة في حرف النداء والمنادى ولكنها نطقية فقط بعد الراء) والواو وهي الحركة الطويلة التي تولد الإيقاع الصوتي التي حددت لهذه الكلمات بنية تشكيلية وصورا نطقية أضافت لها روحا دلالية، فأرغون مخاطبا طرطوف الذي يتظاهر بأنه مسكين لا حول ولا قوة له بعد كشف داميس ابن أرغون لألاعيب طرطوف الدنيئة، يصرخ في وجه داميس ويطالبه بالتزام الصمت وباحترام صديقه لكن ابنه أبى ذلك وواصل الصراخ، مما جعل طرطوف يستخف بحاله ويثير الشفقة بتظاهره بالطيبة من خلال طلبه لأورغون أن يعاقبه وأن يعفو عن ابنه، فيطلب منه أورغون عدم الامتثال لأقواله قائلا له:

**ياااا راجل قووم، أنت بلا شك متهووم، وأأنا عاارفك مظلووم ...**

الملاحظة الأولى هنا والجديرة بالتسجيل مخاطبة أورغون لطرطوف بنبرة المروءة والشهامة، حيث استهل سعيد بولمرقة معرض حديث أورغون في هذا المقطع بحرف النداء يا الذي يدل على علو صوت أرغون ومخاطبته المباشرة لطرطوف وطلبه منه القيام، ثم رفع قوة الإحساس بالنداء من خلال كلمة رجل التي تمثل المنادى ويقصد به هنا طرطوف ولكنه لم يسمه بل ناداه بكلمة رجل وهو موضوع النداء كما أنه أقوى وقعا من طرطوف لما له من دلالة سيميائية كبيرة في الثقافة الاجتماعية الجزائرية.

يظهر ذلك في الصورة النمطية للرجل في المجتمع الجزائري بصفة خاصة من خلال مكانته شبه «المقدسة»، فالرجل هو ليس فقط الجد والأب والأخ والزوج والابن والعم والخال بل هو أيضا رمز للشهامة والكبرياء والقوة والسلطة والهيمنة والشدة والذكورة والقيم السائدة لدى المجتمع النسائي الذي تبنى فكرة أن الرجل هو الذي يقوم دائما بدور الوصي على كافة شؤون المرأة (العقبي 2012: 85) فأصبح الرجل سيدا والمرأة «تابعة غير متبوعة» وهو تقسيم لأدوار اجتماعية للجنسين مبني على دوافع غريزية (علاقة الخضوع)

ودوافع دينية ثقافية (القوامة الممنوحة له في القرآن الكريم[140])، لينهي الجملة الأولى للمقطع بصيغة الأمر قم وهي من الفعل قام يقوم قوما وقياما وقامة غير أنه أضاف الواو الساكنة التي لا تخرج من الشفتين كحرف الميم وضم ما قبلها لتنطق الكلمة بحركة طويلة تتماشى مع إيقاع الكلام الموالي.

كما تميزت ترجمة بولمرقة بمراعاة حجم المسرحية الأصل وذلك من خلال مراعاته لعدد الفصول الموجودة في الأصل وهي خمسة كما وزع المشاهد بطريقة رقمية لكنه حذف مشهدا من الفصل الثالث ومشهدين من الفصل الرابع فأصبح توزيع المشاهد على الفصول الخمسة تباعا كالآتي:

5 و4 و6 و6 و7 عوضا عن التوزيع الأصلي الذي كان: 5 و4 و7 و8 و7.

ويوضح الجدول الموالي يوضح أكثر الفروق الموجودة بين الأصل والجزأرة:

| المسرحية الأصل | | | | | | | | | | | | | | | عدد الردود في الفصلين |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الفصول | ف1 | | | | | | | ف2 | | | | | | | |
| المشاهد | م1 | م2 | م3 | م4 | م5 | م6 | م7 | م1 | م2 | م3 | م4 | م5 | م6 | م7 | م8 |

[140] يقول الله عزوجل في سورة النساء، الآية 34: «**الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ وَبِمَا أَنفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ وَاللَّاتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلًا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيًّا كَبِيرًا**». وقد ورد في تفسير العلامة ابن كثير (1999) أنه لا يقصد بالقوامة استعلاء الرجل وازدراء المرأة بل الرجل: «قيم على المرأة، وهو رئيسها، وكبيرها والحاكم عليها، ومؤدبها إذا اعوجت [...] لأن الرجال أفضل من النساء، والرجال خير من المرأة، ولهذا كانت النبوة مختصة بالرجال، وكذلك الملك الأعظم.». (ص 292).

| الشخوص | عدد الردود | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 02 | 10 | 02 | 15 | 02 | 32 | 02 | 05 | 03 | 02 | 04 | 27 | 03 | 21 | 02 | 09 | 02 | 01 | 04 | 25 | 05 |
| 07 | 02 | 22 | 03 | 04 | 02 | 08 | 03 | 08 | 02 | المجموع الكلي: 196 | | | | | | | | | 112 | 84 |

| المسرحية المجزأة | | | | | | | | | | | | عدد الردود في الفصلين | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الفصول | ف3 | | | | | | ف4 | | | | | | |
| المشاهد | م1 | م2 | م3 | م4 | م5 | م6 | م1 | م2 | م3 | م4 | م5 | م6 | |
| عدد الردود | 08 | 18 | 40 | 09 | 02 | 27 | 11 | 01 | 19 | 32 | 04 | 07 | 104 | 74 |
| الشخوص | 03 | 02 | 02 | 03 | 04 | 03 | 02 | 04 | 05 | 02 | 02 | 03 | المجموع الكلي: 178 | |

نلاحظ في هذين الجدولين أن المترجم عمد إلى حذف بعض الحوارات ما جعله يقلص آليا من عدد المشاهد في الفصلين الثالث والرابع من ثمانية وسبعة إلى ستة وستة على التوالي، ويمكن احتساب الفارق في عدد الحوارات بين الأصل والجزأرة كالآتي:

فارق الحوارات في الفصل السابع: 112 – 104 = 08

فارق الحوارات في الفصل الثامن: 84 – 74 = 10

الفارق الإجمالي في عدد الحوارات في الفصلين: 10 + 08 أو 196 – 178 = 18

إن هذا الناتج (18) يعادل تقريبا عدد حوارات مشهد كامل، ويمكن أن نذكر هنا المشهد الثاني أو المشهد السابع من الفصل السابع للمسرحية الأصل على سبيل المثال، غير أن سعيد بولمرقة قلص عدد المشاهد في الفصلين اعتباطيا من حيث العدد ولكن قصدا من حيث المحتوى، والحساب الآتي للفروقات بين عدد حوارات المشاهد في الأصل والجزأرة يدل على ذلك:

| الفصل السابع: | | الفصل الثامن: | |
|---|---|---|---|
| م 1 | 10 – 08 = - 02 | م 1 | 09 – 11 = + 02 |
| م 2 | 15 – 18 = + 03 | م 2 | 01 – 01 = 00 |
| م 3 | 32 – 40 = + 08 | م 3 | 25 – 19 = - 06 |
| م 4 | 05 – 09 = + 04 | م 4 | 07 – 32 = + 25 |
| م 5 | 02 – 02 = 00 | م 5 | 22 – 04 = - 18 |
| م 6 | 27 – 27 = 00 | م 6 | 04 – 07 = + 03 |
| م 7 | لا يوجد مشهد سابع أي: - 21 | م 7 | لا يوجد مشهد سابع أي: - 08 |
| | | م 8 | لا يوجد مشهد ثامن أي: - 08 |

## 2.4. المستوى العميق:

انطلق سعيد بولمرقة في جزأرته لطرطوف من سيميائية الشخصية المسرحية فهو لم يكترث كثيرا للمستوى السطحي بقدر ما اكترث للمستوى العميق للمسرحية، فقد حاول رصد البعد الدلالي من خلال سيميائيات شخوص المسرحية ويظهر ذلك في المكونات التركيبية والمعجمية للحوارات التي تدخل في علاقات عملية مع المكونات السمعية المرئية والحركية للعرض تضفي نوعا من الدينامية السيميائية خلال العرض تتجلى في تفاعل المتفرج، ولعل أبلغ مثال على ذلك هو الآتي:

| المسرحية المجزأة: | الفصول والمشاهد: |
|---|---|
| Madame Pernelle<br><br>**واش هد الهيلولة**<br><br>Orgon<br><br>**أي خلات امهبولة**<br><br>**تغمضو عينيا وعميت**<br><br>**جبت لدار هد الخبيت ...** | Acte 5.<br><br>Scène 3 |

نلاحظ في هذا المثال موقفا كوميديا محضا يتمثل في سؤال السيدة برنال عن ماذا يحدث بالبيت دون علمها: **واش هد الهيلولة** فيجيبها أورغون قائلا: **أي خلات امهبولة، تغمضو عينيا وعميت، جبت لدار هد الخبيت، ...** وتنحصر الكوميديا أصلا في جواب أرغون لوالدته وخاصة في التلقائية التي نلحظها في المقطع الأول: **أي خلات امهبولة** والتي تتناغم صوتيا مع سؤال السيدة برنال وخاصة مع الكلمة الأخيرة من سؤالها: **الهيلولة** والتي تتوافق صوتيا مع الكلمة الأخيرة للمقطع الأول من جواب أورغون **امهبولة**، وهنا ينبغي علينا أن نقف على المقطع الأصلي لهذا الحوار:

Madame Pernelle

Qu'est-ce ? J'apprends ici de terribles mystères.

Orgon

Ce sont des nouveautés dont mes yeux sont témoins,

Et vous voyez le prix dont sont payés mes soins.

Je recueille avec zèle un homme en sa misère,

Je le loge, (…)

إن القارئ لهذا المقطع يلاحظ أن نص الحوار يخلو من أي موقف هزلي وإنما هو فقط استطراد مكر وخداع طرطوف للسيدة برنال واستفسارها عما إذا كان ذلك صحيحا أم لا فيجيبها بأنه شهد على ذلك بأم عينيه وهذا هو جزاؤه بعدما استقبله وآواه ببيته وما إلى ذلك، والشيء نفسه في النسخة المجزأرة غير أن المفارقة تكمن في عدم سماع السيدة برنال بأمر طرطوف بل تفاجئ ابنها أورغون وباقي أفراد العائلة وتستفسر عم يحدث، ويبدو أن المترجم انشغل بالتركيز على نوعين من السياقين:

1. السياق النصي:

ونقصد به تحديدا الإطار اللغوي وإطار التأليف (العيد 2007: 33)، الأول يتمثل في السياق الصوتي الوظيفي الذي يركز على الفونيمات الموجودة في مقطعي الحوار: واش هد الهيلولة و أي خلات امهبولة، وفي السياق المعجمي الذي يتعلق باختيار الكلمات وإطار التأليف فيما يتعلق ببداية القول: واش: التي تنطق بفتح الواو الممدودة وسكون الشين و تعني ماذا ؟ وهي تعبر عن الاستفهام وأصلها وأي شيء؟ ولكنها خضعت للإدغام l'assimilation ويظهر ذلك في إسقاط الهمزة وإدخال الألف مع الواو وحذف الياء الأولى والياء الثانية والهمزة مع الإبقاء على الشين الوسطية، أما الكلمة الموالية هد والتي أصلها هذا سقطت فيها الألف وأستبدلت الذال دالا نسبة لنطق خاص بمنطقة معينة.

كلمة الهيلولة التي هي وحدة معجمية ونصية لها علاقة بالوحدات النصية الموالية: أي خلات امهبولة، فكلمة هيلولة عند سماعها لأول مرة يتبادر إلى ذهننا معنى إيجابي من قبيل: رائع وجميل، فنحن عادة ما نستعمل في عاميتنا الجزائرية هذه الكلمة، كأن نقول مثلا: والله دار عرس هيلولة، أو: والله يا مرا غير جيتي هيلولة بهد اللبسة، وربما يتعلق الأمر هنا بفصيح العربية سواء أكان ذلك في:

– الفعل الثلاثي هال والذي يعني مثلما جاء في معجم المعني الجامع: **هالَ / هالَ** من **يَهُول ، هُلْ** ، هَوْلاً ، فهو **هائل** ، والمفعول **مَهول** – للمتعدّي، هَالَهُ الْحَدَثُ : أَفْزَعَهُ ، عَظُمَ عَلَيْهِ، **هَالَتِ** الْمَرْأَةُ النَّاظِرَ بِحُسْنِهَا : أَعْجَبَتْهُ، **هالَ** الشّخصُ / **هالَ** الشَّخصُ من الشَّيء : خاف ورُعِبَ، مَنْظَر **هائل** : جميل مُعْجِب.

– أو في الفعل الرباعي: هيلل، حيث جاء في معجم الوسيط: هيلل، هيللة: أي أنه قال لا إله إلا الله، بالتالي فإن: والله غير جيتي هيلولة تعني مثلا جيتي لا إله إلا الله أو ما شاء الله، غير أن الأمر يختلف في المسرحية المجزأرة لأن بولمرقة لم يستعمل الكلمة للدلالة على هذه الفكرة بل للدلالة على فكرة سلبية، فهي تعني في المسرحية: واش هد الندبة، أي واش هد الخلعة وهو ما يحيلنا إلى الفعل المستعمل في كلام العرب هال، وليس من محض الصدفة أن تقترب كلمة هيلولة في معناها بالكلمة العبرية هيلولة وذلك لتعايش اللغتين منذ النشأة الأولى (ابن حزم الأندلسي 1982: 32)، وترتبط الكلمة العبرية هيلولة بالأعياد الدينية اليهودية، وفي هذا الصدد، تعرف فاطمة بوعمامة (2011: 146 – 147) الهيلولة كما يلي:

*« وهي مناسبة يحتفل بها الأولياء وأصحاب الكرامات أشهرها هيلولة الرابي شمعون باريوشع وهو من أشهر القبالين يحتفل به في كل بلاد المغرب الإسلامي في 18 أيار، وينتقل اليهود إلى مدافن الأولياء كمدينة تلمسان يندمج في هذا العيد الأغنياء مع الفقراء، ويقيمون الصلاة، ويقرأ بعض ما جاء في التوراة وكتاب القبالا، وتشعل الشموع ويغني الحاضرون بصوت مرتفع لجلب القوات الخفية حسب إعتقادهم حتى تخلصهم من متاعبهم، ومشاكلهم وأمراضهم، وتتبع الأغاني برقصات صوفية ويطلقون صرخات قوية كلما ازداد حماسهم معتقدين أن روح الولي الصالح ستزورهم في منتصف الليل وتستجيب لدعائهم، ويسهر الحاخامات بقية الليل في قراءة الزوهار، والأناشيد، والصلاة، وحتى بعد عودة المحتفلين لحياتهم العادية، تبقى الحركة نشيطة ويستمر الحجاج في تقديم الصدقات وقيام الصلاة إلى غاية حلول عيد الفصح، وأهم مقامات الحج للأولياء الصالحين لليهود، مقبرة الرابي إيفراييم عنقاوة ومقبرة الركيز اللذان قدما إلى الجزائر في*

*القرن 9هـ/15م، ومقبرة ريباخ وراشيباخ، كما يجتمع يهود تونس قرب معبد الغريبة بجربة وبالحامة عند قبر يوسف الفاسي.»*

فالهيلولة على خلاف الميمونة[141] عيد يحتشد فيه اليهود يسمع فيه النحيب والنواح حدادا على أوليائهم الصالحين وهذا ما يقومون به غالبا عند زيارتهم لحائط البراق أو ما يسمى عادة بحائط المبكى أو حائط المندب نسبة للتسمية الفرنسية Le mur des lamentations[142] بالقدس بالإضافة إلى لبس السواد والصلاة، فتتعالى الأصوات، ويبكون وأحيانا يندبون لأن الندب طقس من الطقوس التي يقومون بها عند حجيجهم إلى الحائط، وهو ما يتفق مع دلالة النُدبة أو المندب (البكاء والمناحة) أو المندبة بالعامية، حيث جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة للأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر (2008: 2185) أنّ:

الندبة (مفرد): جمع نُدُبات ونُدْبات وتعني:

1- تعداد محاسن الميت.

2- (نح) نداء بـ (وا) أو (يا) للمتفجع عليه أو المتوجع منه «واحَسْرَتاه- وامُعْتَصَماه- ياللخسارة» - عربي نُدْبة: فصيح.

---

[141] وهي عيد ديني يحتفل به يهود المغرب الإسلامي للتبرك وجلب السعادة بعد الاحتفال بيوم الفصح. (بوعمامة 2011: 147).

[142] « Les juifs s'y rassemblent pour pleurer la perte de leur Temple, reproduisant une expérience similaire rapportée dans le livre des Lamentations, … » (Backhouse باك هاوس 2006: 26). ومفاده أن: اليهود يجتمعون أمام حائط المندب للتعبير عن حزنهم لفقدانهم معبدهم معيدين خلق تجربة مشابهة لتلك المذكورة في سفر مراثي إرميا».

كما جاء في معجم الأصوات على موقع قاموس المعاني[143] أن النَدْب يدل على:

صوت الداعي للآخر في أمر وصوت المرأة تعدد محاسن الميت وصوت المنادي – وا فلان –.

بالتالي كل هذه المداخل اللفظية تحيلنا إلى أن اختيار سعيد بولمرقة لكلمة الهيلولة ليس فقط لإحداث تنغيم مع الكلمة الأخيرة مهبولة في المقطع الموالي للحوار بل كان ذلك لوعيه بالمستوى الدلالي للجملة الأصلية: Qu'est-ce ? J'apprends ici de terribles mystères. فهي تستفسر عن الأمر وبولمرقة حافظ على فعل الاستفهام وهي نغمة صاعدة ففي جملته الشيء نفسه أي أن السيدة تستفسر أيضا عن ماذا يحدث وما هذا الصخب في قولها : واش هد الهيلولة؟ لكن جواب بولمرقة لها على لسان أورغون كان هزليا: أي خلات امهبولة، ونلاحظ هنا أن هذا المقطع يتكون أساسا من مورفيمين (حرفي النداء في العامية: أي والألف التي جاءت قبل مهبولة واللذان يقابلهما في الفصحى أيضا حرفي النداء للقريب وهما أي والهمزة على التوالي) ووحدتين معجميتين (ليكسيمين) وهما خلات ومهبولة، فخلات في العامية تعني: حلّ السوء فمثلا: نقول: راهي خلات ما بقى والو: أي: ساءت الأحوال ولا داعي للتفاؤل وانتظار الفرج، ونقول أيضا: يا خلايا للدلالة على حدوث شيء سيء وهي تعادل عبارات أخرى في العامية مثل: يا شومي ويا حوجي ويا كيتي، كما نقول أيضا: راح يسرح في الخلا بمعنى في مكان خال وهذا ما يتماشى مع معني الفعل العربي خلا وهو فعل ثلاثي يعني (ابن منظور 1993: 237):

خلا: خلا المكانُ والشيءُ يخلُو خلُوًّا وخلاءً وأَخْلَى إذا لم يكن فيه أحد ولا شيء فيه، وهو خالٍ. والخَلاءُ من الأرض: قَرارٌ خالٍ. واسْتَخْلَى: كخَلا من باب علا قِرْنَه واسْتَعْلاه. ومن قوله تعالى: وإِذا رأَوْا آية يَسْتَسْخِرون، من تذكرة أَبي علي. ومكان خَلاء: لا أَحد به ولا شيء فيه. وأَخْلَى المكان: جعله خالياً.

---

[143] أنظر موقع قاموس المعاني على الرابط https://www.almaany.com تاريخ الزيارة 2017/09/30 على الساعة: 43: 11.

وأَخْلاه: وجده كذلك. وخلات في هذا المقطع المجزأر تدل أيضا على الهدم والخراب وهي بالتالي نقيض كل ما يدل على التعمير والعِمارة وكل ما فيه بركة ونحوها.

أما كلمة مهبولة في العامية الجزائرية فتعني الإنسانة التي رفع عنها القلم أو المجنونة والمعنى ينطبق مع الكلمة العربية مَهْبُول مذكر مَهْبُولَة ومفعول هَبِلَ بكسر الباء وربما يزيد ذلك توضيحا قول ابن منظور (1993: 686) في هذا السياق: «وفي حديث أُمِّ حارثة بن سراقة: وَيْحَكِ أَوَ هَبِلْتِ؟ هو بفتح الهاء وكسر الباء، وقد استعاره ههنا لفقد المِيْز والعَقْل مما أَصابها من الثَّكَل بولدِها كأَنه قال: أَفَقَدْت عَقْلك بفقد ابنك حتى جعلت الجِنان جنَّة واحدة؟».

بالإضافة إلى ما جاء في قاموس J.J.Marcel ج.ج. مارسيل Dictionnaire français – arabe des dialectes vulgaires d'Alger, d'Egyptes, de Tunis et de Maroc (1869: 259):

Fou, مجنون medjnoun, megnoun, pluriel, مجانين medjânyn ; محبول mahboul, جاهل djâhel (…) Le Fou se moque du sage, المحبول يسخر على العاقل êl-mahboul yeskher a'lâ êl-àâqil.

وقد دخلت كلمة مهبول في اللغة الفرنسية ولكن بإدغام الهاء عند النطق لعدم وجود هذا الصوت في الفرنسية maboul ومنها اشتق الإسم maboulisme وقد جاء في القاموس الفرنسي الشهير Grand Larousse de la langue française en sept volumes (1975: 3069) أن هذه الكلمة تعني:

**maboul,e** [mabul] adj. et n. (ar. vulgaire d'Algérie, *mahbül,* fou ; 1830, Esnault [dans l'arg. de l'armée d'Afrique ; en franç., 1860, Esnault]). *Fam.* Qui a perdu la raison, fou : *Elle jugeait la grande sœur bizzare, un peu*

*maboule* (Rolland). *C'est un hurluberlu, une tête brulée, un maboul* (Duhamel).

لعل أول ما شغل ذهن المترجم سعيد بولمرقة في نقل رد أورغون على السيدة برنال هو إثارة الضحك أي خلق الكوميديا ولذلك وضع كلمتي خلات ومهبولة في جملة واحدة وتخللهما حرفا النداء وهو ترتيب معجمي مبني وفق ترتيب صوتي منتظم، فاختيار كلمتي خلات ومهبولة يبدو أنه لم يكن محض صدفة بل عن وعي بمخارج الأصوات المكونة للكلمات، فنجد في كلمة: خلات أصواتا صائتة وصامتة والصوامت أكثر من الصوائت وهي ثلاثة: الخاء التي جاءت مهموسة مرققة فاللام التي جاءت مجهورة مرققة ثم التاء وهي شديدة مهموسة، وإن التقاء الخاء مع اللام الممددة بالصائت وهو الألف ثم توقف الصوت بالتاء الانفجارية هو ما يحدث الضحك مع كلمة مهبولة التي تلتقي فيها الميم الشفوية المجهورة مع الهاء المرققة التي تليها الباء الشديدة الانفجارية واللام المطلوقة، وكما نلاحظ وقع الوحدة النصية امهبولة أقوى من الوحدة النصية أي خلات نسبة لجذر كلمة مهبولة وهو هبِل:

هبل devenir fou. هبل rendre fou. هبال folie. مهبول .pl مهابل fou. (Ben Sdira بن سديرة 1910: 555). وذلك لأن نطق كلمة مهبولة شفوي بالدرجة الأولى بسبب الميم والباء على خلاف نطق كلمة خلات التي تكون فيها مخارج الصوامت المكونة لها لثوية بالدرجة الأولى بسبب اللام والتاء.

السياق الخارجي:

ويتمثل في التركيز على رد فعل المتلقي وهو المتفرج المسرح وتفاعله مع حركات وأصوات الممثلين اللذين يجسدان دور السيدة برنال وأورغون، فاستفسار السيدة برنال بطريقة مفاجئة عندما تدخل في بداية المشهد

الثالث من الفصل الخامس على داميس وجواب أورغون بطريقة تلقائية يحدث أثرا على سمع المتفرج، وهنا نتحدث عن المقامية النصية في العرض وما يحيط بها من محيط اجتماعي وإيديولوجي، فاستفسار السيدة برنال مرتبط بما حدث في المشهد السابق الذي كشف فيه أورغون طرطوف على حقيقته وهذا ما حافظ عليه المترجم سعيد بولمرقة بالإضافة إلى رد فعل أورغون الذي يفسر له الأمر، لكن بولمرقة أضاف مقطع أي خلات امهبولة الذي لا يوجد أصلا في مسرحية موليير الفرنسية، ثم إن مناداة ووصف أورغون لوالدته السيدة برنال بالمهبولة غريب وشاد بمعنى الكلمة، لأن العادات والقيم الاجتماعية الجزائرية تنص على احترام الابن لوالدته وتنهى عن توبيخها ويتعلق الأمر هنا بفضيلة من فضائل الإسلام وهو بر الوالدين أي طاعتهما وعدم عقوقهما والإساءة إليهما وقد ورد ذلك في سورة الإسراء وتحديدا الآية 23 من القرآن الكريم:« **وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا** » وفي مواضع أخرى من الكتاب الحكيم، غير أن بولمرقة جعل من أورغون يصف وينعت والدته بالمهبولة وهو من الطابوهات الاجتماعية لكن وقع الكلمة الفجائي على أذن المتفرج السامع مع ملامح وجه الممثل على الركح تجعله يضحك تلقائيا وهذا الضحك ناتج عن المفاجأة ووقع الصدمة ونقصد هنا عدم توقع المتفرج إجابة من هذا النوع، لأن توقعه لإجابة أرغون خاصة بعد مقطع أي خلات ... أن يقول: امرا أو أيما ولكن أورغون فاجأه بمنادتها بامهبولة وهو ما لم يكن في الحسبان، ويمكننا أن نستنتج هنا أن المترجم بولمرقة كان واعيا جدا في اختياره لكلمة مهبولة لأنه صاغ الحوار استنادا إلى فعلي الكلام: الإنجازي L'acte locutoire وهو الاستفهام في جملة السيدة برنال وجواب الاستفهام في رد أورغون والتأثيري L'acte perlocutoire وهو إثارة الضحك لدى المتفرج.

**خاتمة الفصل:**

لا يسعنا في الأخير إلا أن نقول إن المتأمل في اتجاهات المترجمين بالمقارنة مع الأصل، بعد الفحص والقراءة المتأنية للمدونات الثلاث يكاد يجزم بوجود عوامل تقريبية أكثر منها تباعدية، وهذا راجع إلى

تبني المترجمين الاستراتيجيات الائتلافية أكثر من الاختلافية، في ظل العلاقات الضمنية المتبادلة بين اللغتين والنصوص وتداخلها بسبب اعتمادها على بعضها البعض في إنتاج المعنى الواحد، فالأمر يتعلق في نهاية المطاف بوصف المعنى بأي طريقة، فالمترجم أيا كان انتماؤه هو في تفاوض مستمر مع الكاتب والمتلقي لأن المعنى مائع ومتغير دائما وليس محددا، لأن المعنى أنواع (جرجس 2013: 124) ففيه الموضوعي الذي يوجد في النص والذي يجب نقله كما هو والبنائي الذي يقبل التفاوض بسبب اعتماده على المتلقي والذاتي الذي ينبع من تفسير المتلقي للمعنى المنقول وهو الموضوعي، وبالتالي فإن المحافظة على أصل المعنى في الترجمة يبقى أمرا نسبيا، وبهذا المنطق، يجد مترجم المسرح نفسه واقعا في معضلتين:

الأولى: تتمثل في كونه مستقبلا ذا وجهين للنص الأصل، تارة قارئا وتارة متفرجا، تماما مثل مستقبل النص الأصل وهو القارئ أو المتفرج العادي، مما ينجم عنه تفسير ذاتي.

والثانية: تتمثل في وجوب أداء دوره كناقل للنص الأصل ولمعناه للمستقبل الثاني بطريقة موضوعية.

وهنا يتعذر عليه ترجمة المعنى بحذافيره مثلما تلقاه عند الوهلة الأولى، فيصبح المعنى خاضعا لحركية مستمرة تماما مثل عملية تدوين الإرث الشفوي، يقال وينطق للمرة الأولى ثم يتناقل ويتداول ويتغير ويحرف حتى يصل إلى الورقة مختلفا تماما عن ظاهره الأول، وهكذا هي ترجمة مشاطي وجزأرة بولمرقة ناهيك عن الأصل الذي خضع هو في حد ذاته إلى مجموعة من المتغيرات الزمنية والإيديولوجية والاجتماعية والسياسية مثلما ذكرنا عند قراءتنا له تتمثل في إعادة صياغته ثلاث مرات على التوالي حتى قبلته الكنيسة وأجاز الملك عرضه، فالأولى حاولت التقيد بالأصل فنقلت النص وأغفلت جانب التلقي بينما الثانية نقلت السياق الخارجي وراعت لغة وفكر المتلقي الثاني ولكنها أغفلت المضامين الدينية والمكانية والثقافية للمجتمع الثاني.

# الفصل الخامس:

# دراسة تداولية سيميائية وأنثروبولوجية لترجمة وجزأرة طرطوف

## الفصل الخامس:

## دراسة تداولية وسيميائية وأنثروبولوجية لترجمة وجزأرة طرطوف

**تمهيد:**

قبل الخوض في دراسة ترجمة طرطوف لأنطوان رزق الله مشاطي وجزأرتها لسعيد بولمرقة دراسة تداولية سيميائية وأنثروبولوجية، يجدر أن نشير إلى أننا سنقوم بدراسة المسرحية من الناحية النصية، ذلك أن هذا النوع من الدراسات ييسر علينا دراسة الخطاب المسرحي في الترجمة من خلال محاولة ضبط قيود الحديث

من تلميح أو تصريح أو مسكوت عنه وتضمين في السياق وذلك انطلاقا من مسلمة أودين Odin وبيجينو Péguinot (2017) مفادها أن التداولية السيميائية تقوم على مستويات مختلفة نذكر منها:

المستوى الأول: يتمثل في دراسة المرسل أي المؤشرات الدلالية القائمة على لغة الاستعمال.

المستوى الثاني: يتمثل في دراسة المتلقي أي كيفية انتقال الدلالة من المستوى الصريح إلى مستوى التلميح من خلال البحث عن الأقوال المضمرة واستنباطها.

المستوى الثالث: يتمثل في دراسة الوضعية التبليغية أي طريقة الترجمة، أو كيف استطاع المترجم تجاوز صعوبات الخطاب الضمني في المسرح وأحيانا تفضي الترجمة بالمترجم إلى التصريح بكافة العلامات الضمنية في الخطاب ولذلك ليس من السهل نقل هذه العلامات مباشرة وبالتالي فالطريقة المثلى هي وضع وتثبيت أسس لغوية تداولية أو معطيات نصية كفيلة بتحديد هذه المؤشرات والعلامات سيميائيا حال استقبالها من المتلقي.

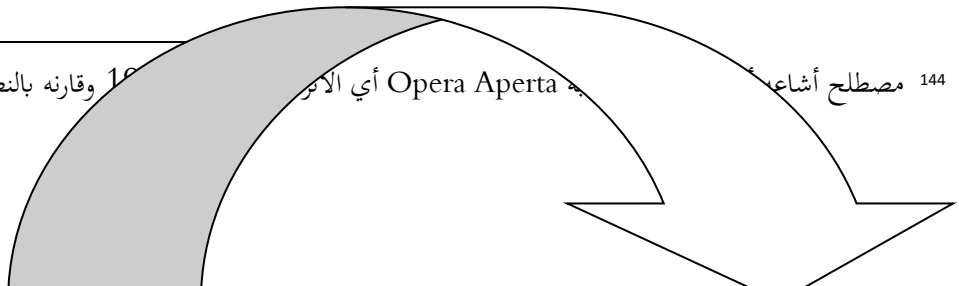
لعل ما ينبغي الإشارة إليه هنا، أن مترجم المسرح يجد نفسه أحيانا حبيس الواقع والمحيط الفكري والاجتماعي للكاتب ومتلقي الترجمة على حد سواء فيخلق لنفسه صراعا داخليا صداميا سيكولوجيا لينتهي به المطاف إلى إنتاج ترجمة مسرحية تتأرجح بين بيئة كاتب النص الأصل ولغة متلقي الترجمة، واللغة تعني الثقافة والبيئة والمرجعيات الاجتماعية والإيديولوجية، وهذا ما يخلق ترجمة ذات هيكل مسرحي نصي تتماثل مع الأصل غير أنها تتناقض مع المعمارية الثقافية والإيديولوجية لمسرح المتلقي، فمثلا نجد الشخصية الرئيسية تكنى باسم أو لقب أعجمي ووليدة بيئة غربية ولكنها تتحدث لغة عربية أو عامية جزائرية، فبين الثوابت والمتغيرات التي تتحكم في الخطاب المسرحي هناك الكثير من العقبات والتجاوزات الترجمية ولكن أيضا الكثير من المرامزات les transcodages والصياغات التي تؤسس العلاقات التداولية السيميائية

المسرحية بين المنتج (المترجم) والمستهلك (المتلقي) كالأساليب الهزلية والاستعارات والتعابير المجازية بما فيها التضمينات والتلميحات الموجودة في متن النص. وهذا هو ما سنحاول الكشف عنه في هذا الفصل.

## 1. دراسة شكلية:

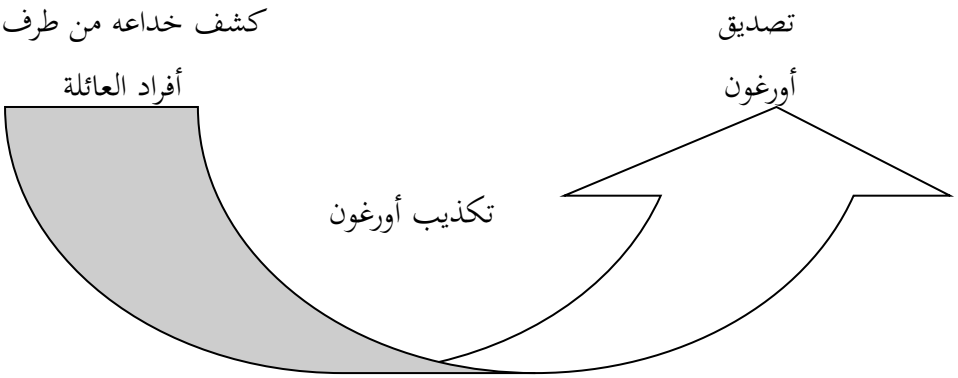
اكتسبت الدراسات الشكلية في الترجمة خاصة خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين اهتماما بالغا من علماء الترجمة الذين رأوا في الشكلية الروسية le formalisme russe الملهم الوحيد لتأسيس نظرياتهم، فشرعوا في صياغة أفكارهم ونادوا في بداية المطاف بالتركيز على العوامل اللغوية والظروف التي تدخل في صنع النص، وفي هذا الإطار، سنحاول ولو باقتضاب استجلاء نظرة المترجمين لشكل مسرحية موليير وكشف التطابقات والتنافرات الحاصلة بين الترجمة والجزأرة والأصل. لا تقوم هذه الدراسة فقط على الكشف عن قوانين اللغة الموظفة من كلا المترجمين بل على الكشف عن مجمل المظاهر الخارجية للنص المسرحي كحجم النص وتوزيع المشاهد على الفصول ومتتاليات النص والبنى الزمانية والمكانية والنحوية والبلاغية وملامح الشخوص والأمثلة الموالية توضح ذلك بشكل أكبر.

**1.1. حجم المسرحيات:** من البديهي عندما نتحدث عن حجم المسرحيات أن يتبادر إلى أذهاننا حساب الحجم رياضيا، وهو بالفعل ما سنقوم به ولكن مع محاولة توضيح مظاهر الاتساق في توزيع المشاهد على الفصول التي عرضنا بعضا منها في الفصل السابق، ولكي يتحقق ذلك، يجب علينا أولا ،إن صح القول، تحديد هندسة النص الأصل، إن كان دائريا أو خطيا أو بعبارة أخرى، إذا كان النص مغلقا أو مفتوحا، كي نصل إلى الغرض المنشود في الترجمة والجزأرة. وفي هذا الصدد، وحسب ما عرضناه عن المسرحية الأصل في الفصل السابق، يتضح لنا بأن نص طرطوف لموليير جاء مغلقا un texte clos[144]، لأن موليير صاغ نصه بطريقة دائرية وليست خطية ولشرح ذلك أكثر نقترح المخطط الآتي:



[144] مصطلح أشاعه [illegible] به Opera Aperta أي الأثر [illegible] 19 وقارنه بالنص المفتوح.

دخول طرطوف الخبيث




**رسم تخطيطي رقم 11:**

معنى هذا أن النص بدأ بدخول طرطوف الخبيث إلى كنف العائلة التي ما فتئت أن كشفت أمره باستثناء السيدة برنال وأورغون، هذا الأخير الذي لم يعرهم أذنا صاغية حتى نسجوا خيوطا ليصنعوا فخا لطرطوف حتى ينكشف أمره وصدقهم أورغون في النهاية، وبالتالي فإن المتتبع لأحداث المسرحية الأصل سواءا أكان قارئا أم متفرجا يدرك بأن النهاية ستكون كشف أورغون لحقيقة طرطوف أي أن متلقي المسرحية سيتكهن مباشرة بذلك لأن موليير لمح في بداية المسرحية وتحديدا في الفصل الأول إلى أن واحدا من أفراد عائلة أورغون سيكشف له في الأخير خبث وخداع طرطوف له، وهذا التكهن أو النبوءة بنهاية المسرحية ما هو إلا دائرية نصية معلنة تفضي إلى الانغلاق، بدأت من العرض وانتهت بالحل ولكنها شهدت قبل ذلك تعقيدا شائكا.

وربما فتح هذا الانغلاق الباب على مصراعيه للمترجمين مشاطي وبولمرقة للتغاضي عن بعض الأشياء التي سنصوغها لاحقا، رغم محاولتهما التقيد بالأصل، حيث جاءت كما يلي بالنسبة لأحجام المسرحيات الثلاث:

**مسرحية طرطوف الأصلية:**

| الفصول | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|---|
| المشاهد | 1 2 3 4 5 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 8 | 1 2 3 4 5 6 7 |
| الكلمات | 3608 | 3680 | 3321 | 3635 | 3431 |
| الأسطر | 425 | 397 | 360 | 390 | 390 |

**مسرحية طرطوف المعربة:**

| الفصول | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المشاهد | 1 2 3 4 5 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 8 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 |
| الكلمات | 2859 | 3296 | 2723 | 2893 | 1177 | 1164 | 617 |
| الأسطر | 260 | 382 | 272 | 265 | 114 | 113 | 61 |

**مسرحية طرطوف المجزأرة:**

| الفصول | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|---|
| المشاهد | 1 2 3 4 5 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| الكلمات | 1703 | 1351 | 1230 | 1340 | 597 |
| الأسطر | 190 | 194 | 218 | 230 | 187 |

عند قراءة هذا الجدول نلاحظ أنه كلما تصاعد دفق الكلمات في الأصل كلما قل في الترجمتين، وهو ما أدى إلى انخفاض تزامني في عدد الأسطر، وهو ما يشير إلى أن كلا المترجمين قاما بالتكثيف la concentration وهو نوع من التنحيل في الترجمة une économie يقوم أساسا على الحذف وذلك من خلال استخدام أقل عدد ممكن من الكلمات في اللغة الهدف تنوب عن عدد كبير من الكلمات في اللغة الأصل، رغم أن المترجمين عادة ما ينفخون[145] نصوصهم، وهذا ما تؤكده الدراسات الإحصائية التي تخص أحجام الترجمات والتي قامت بها فيني وداربلني (1977) ودوريو (1990- 1991) (كوشران Cochrane 1995: 177) والتي كشفت عن أن نسبة النفخ في الترجمات تجاوزت حدود 10 % وهو ما يدل على ميول المترجمين إلى الإطالة والإضافة والتصريح والتتميم وذلك بسبب حرصهم على الإيضاح والحذر من خسارة المعنى وأحيانا بسبب التسرع وعدم إعطاء الترجمة الوقت الكافي من إعادة الصياغة في اللغة الثانية.

غير أن هاتين الترجمتين لطرطوف جاءتا مخالفتين لما عودتنا عليه الترجمات التي عادة ما تتعدى الأصل في أحجامها، والجدول الموالي يوضح أكثر الفروقات الحجمية في الترجمتين:

[145] نقصد بالنفخ Le foisonnement وهو مصطلح استخدمه منظرو الترجمة من أمثال دوريو ودوليل وغيرهم لنقد الترجمات كبيرة الحجم مقارنة بالأصل.

| المسرحيات: | عدد الكلمات: | عدد الأسطر: | |
|---|---|---|---|
| **طرطوف الأصل لموليير** | 17675 | 1962 | **الفروقات الحجمية** |
| **طرطوف المعربة لمشاطي** | 14729 | 1467 | 2946 كلمة محذوفة أي ما يعادل 495 سطرا محذوفا |
| **طرطوف المجزأرة لبولمرقة** | 6221 | 1019 | 11454 كلمة محذوفة أي ما يعادل 943 سطرا محذوفا |

ولاحتساب نسب التكثيف في الترجمتين نقترح المعادلة الآتية:

عدد الكلمات المحذوفة في الترجمة/ عدد كلمات النص الأصل X 100 .

وبالتالي عند تطبيق الحساب الآتي على الترجمتين نتحصل على النسبتين الآتيتين:

تعريب مشاطي: 2946/ 17675 x 100 = 16,66 %

جزأرة بولمرقة: 11454/ 17675 100 x = 64,80 %

إن المثير للانتباه عند قراءتنا لهذين الناتجين، هو فارق نسبة التكثيف بين التعريب والجزأرة والمقدر بـ:

64,80 – 16,66 = 48,14 %، وهذا ما يؤكد اعتماد بولمرقة على التكثيف والتنحيل أكثر من مشاطي، وتجدر الإشارة إلى أننا عند احتسابنا لعدد الكلمات راعينا الكلمة على أنها كتابة يسبقها

ويلحقها مسافة بيضاء كما اعتبرنا أدوات الربط والمفاصل وحروف الجر كلمات، في هذا الصدد، ندرج المثال الموالي الذي نعتبره خير دليل على ذلك:

| | نص الحوار: | عدد الكلمات: |
|---|---|---|
| طرطوف لموليير: ف3. م1 | Dorine :<br>Ha, tout doux ; envers lui, comme envers votre Père,<br>Laissez agir les soins de votre Belle-Mère.<br>Sur l'esprit de Tartuffe, elle a quelque crédit ;<br>Il se rend complaisant à tout ce qu'elle dit,<br>Et pourrait bien avoir douceur de coeur pour elle.<br>Plût à Dieu qu'il fut vrai ! la chose serait belle.<br>Enfin votre intérêt l'oblige à le mander ;<br>Sur votre hymen rompu elle veut le sonder,<br>435Savoir ses sentiments et lui faire connaître<br>Quels fâcheux démêlés il pourra faire naître,<br>S'il persiste au dessein de nuire à votre espoir.<br>Son Valet dit qu'il prie, et je n'ai pu le voir :<br>Mais ce Valet m'a dit qu'il s'en allait descendre.<br>440Sortez donc, je vous prie, et me laissez l'attendre. | 134 كلمة |
| طرطوف لمشاطي: ف3. م1 | دورين:<br>تمهل في ما يخصه ويخص والدك، ودع السيدة تقوم بمسعاها لأن لها دالّة على ترتوف، وهو يرتاح إلى كل ما تنصحه به. ولا بد من أن يضطره لطفها إلى مسايرتها. أملي كبير في أن نبلغ حتما ما نصبو إليه. ستفاتحه هي بأمر الزفاف وتسبر غور عواطفه، وتفهمه مدى الشر الذي سينجم عن القسر لا سيما في موضوع الزواج. وهناك أمل كبير أيضا بإقلاعه عن هذه الفكرة، إذ إن خادمه أبلغنا بأن سيّده لن يلبث أن يجيء إلى هنا. | 104 كلمة |

| | | |
|---|---|---|
| طرطوف لبولمرقة: ف 3. م1 | Dorine :<br>خلي الحال اسير<br>تروحلو مرت باباك خير<br>هي عندها عليه تأثير<br>هي Tartuffe يسمع ليها<br>راهو كي النشافة تحت رجليها<br>روح عييط عليها<br>قلها تكلمو فلموضوع<br>ونعرفو الصح من المخدوع | 32 كلمة |

إن هذه النتائج توافق تقريبا النسب التالية:

بالنسبة للنسخة المعربة،ترجم مشاطي : ¾ تقريبا من عدد كلمات الأصل أما بالنسبة للنسخة المجزأرة، فقد ترجم بولمرقة: ¼ تقريبا من عدد كلمات الأصل. وربما يعود اعتماد هذا القدر من التكثيف والتنحيل في الترجمتين إلى سببين هما:

– القيود اللغوية Les servitudes linguistiques: وذلك في تعريب مشاطي الذي نقل حرفيا نص موليير دون إضافة أو نقصان حتى جاء نصه مكثفا بمحض الصدفة من جهة ومن جهة ثانية بسبب القيود اللغوية التي تفرضها العربية كأصول التدوين والصرف والنحو وما إلى ذلك، رغم أن اللغة العربية لغة شارحة وغير مباشرة تعتمد كثيرا على الجمل المطولة والتكرار والإطناب مقارنة باللغة الفرنسية التي تعتبر لغة موجزة مقارنة بها، كما أن الترجمة في حد ذاتها شارحة بمفهومها اللغوي ومفهومها الإيديولوجي لأنها تجعل من ممارسها وهو المترجم يحاول توصيل الفكرة إلى المتلقي الثاني مهما كان الثمن والثمن عادة يكون الشرح والتفسير والجمل المطولة أو بعبارة أخرى النفخ Le foisonnement.

– الخيارات الترجمية أو Les options traductionnelles: وذلك في جزأرة بولمرقة الذي أنقص عمدا من عدد الكلمات والأسطر لأنه لم يترجم حرفيا نص موليير بل راوغ أحيانا بحذفه لبعض المقاطع التي لا تحدث وقعا في نفس المتفرج بسبب وعيه وانتقائه لصياغات تتماشى مع طبيعة نصه واستراتيجية نقله وهذا

ليس إلا دليلا قاطعا على احترامه أكثر لطبيعة النص المسرحي الذي يقوم على الإضمار والمسكوت عنه كي يترك مجال التأمل للمتفرج على نص موليير واستقبال المقاطع الهزلية بروية حتى يضحك بوعي وتلقائية.

## 2.1. التنصيصات:

إن قراءة التنصيص المسرحي أو ما يسمى أحيانا بالتوجيهات أو التلميحات الركحية في نسختي طرطوف العربية والجزائرية، يستلزم منا أولا، النظر إليه في ضوء ما قدمته نظرية المسرح الحديثة من تصورات حول هذا المفهوم، فالتنصيص المسرحي la didascalie لا يعدو كونه نصا خارجيا جدا يفتتح المسرحية أو فصلا من فصولها أو مشهدا من مشاهدها أو يتخلل حواراتها لإرشاد القارئ كي يتسنى له الدخول في عالم المتخيل ورسم عرض المسرحية في ذهنه.

عادة ما يكون التنصيص المسرحي قصيرا لأنه تلميح في الأساس موجه للدراماتورج بالدرجة الأولى سواء أكان من ممارسيه (ممثلا أو مصمما للديكور أو غيره) و/أم المخرج المسرحي و/أو بالدرجة الثانية للقارئ، أما ما تؤكده دراسات كل من إيساشاروف Issacharoff (1985) وفينافير Vinaver (1993) هو استنادها على رؤية مفادها أن التنصيص ليس له أنواع فقط بل له وظائف تتمثل في:

1. التنصيص المسرحي ذو الوظيفة اللفظية les didascalies de fonction verbale: ويشمل:

– التنصيص المسرحي الرمزي les didascalies nominatives: وهو خاص بتسمية الشخوص في بداية المسرحية أو عند بداية أي فصل أو مشهد.

– التنصيص المسرحي الإيضاحي les didascalies énonciatives: وهو خاص بأفعل الكلام: كأن نقول: وحده أو بحضور شخص ثان...إلخ.

– التنصيص المسرحي التلفظيles didascalies énonciatrices: وهو خاص بالمخاطب الذي يتحدث إليه المتكلم كأن نقول: مخاطبا فلان.

– التنصيص المسرحي اللحني les didasclalies mélodiques: وهو خاص بإيقاع أو نغمة الصوت كأن نقول: مستشيطا غضبا، أو صارخ بأعلى صوته ... إلخ.

2. التنصيص المسرحي ذو الوظيفة المعنوية les didascalies de fonction non verbale ويشمل:

– التنصيص المسرحي المرئي les didascalies visuelles: وهو خاص بالإيماءات وبمكانة الفضاء المسرحي وظهور الشخصيات خلال سير المشاهد وفيه أيضا:

– التنصيص المكاني les didascalies locatives: وهو خاص بتعريف المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية.

– التنصيص الحسي les didascalies kinésiques: وهو خاص بالحركات والانتقالات من حالة إلى حالة، كأن نقول، مطأطئا رأسه.

وذو القيمة السيكولوجية les didascalies à valeur psychologique: ويتعلق بذكر ملامح شخصية أو وصف حالة، كأن نقول مثلا: بفظاظة، أو بروية، أو تدمع عيناه ... إلخ.

إن ما يمكن استخلاصه من هذه المعطيات النظرية أن للتنصيص المسرحي وظيفتين الأولى تداولية والثانية سيميائية حيث يمكن حصرهما كالآتي:

– التنصيص المسرحي الدينامي les didascalies dynamiques: ويشمل التنصيص القابل للعرض حركيا وإيمائيا وصوتيا ومرئيا.

– والتنصيص المسرحي الثابت les didascalies statiques: ويشمل التنصيص المحسوس والمرئي أيضا كالديكور والفضاء المكاني والزماني واللباس.

وقد تخلل طرطوف لموليير تلميحات ركحية تنوعت بين تنصيص ضمني وتنصيص مصرح به، والشيء نفسه بالنسبة للترجمتين، وقد أفضت قراءتنا لهذه المدونات الثلاث إلى ما يلي:

| المسرحيات: | طرطوف لموليير: | طرطوف لمشاطي: | طرطوف لبولمرقة: |
|---|---|---|---|
| عدد التنصيصات: | 64 | 58 | 60 |

تبين هذه المقارنة الإحصائية بأن التنصيصات في الترجمتين متقاربة في العدد بالمقارنة مع الأصل وهذا يحيلنا إلى القول بأن كلتا الترجمتين حاولت احترام طبيعة النص المسرحي الذي من ميزاته ثراؤه بالتوجيهات الركحية رغم وجود بعض التنصيصات المحذوفة التي تراوحت بين 3 إلى 5 تنصيصات، وتجدر الإشارة إلى أننا استثنينا احتساب التنصيصات المبدئية (les didascalies initiales) التي تقدم شخوص المسرحية والعلاقات القائمة بينها واهتممنا أكثر بالتنصيصات الوظيفية التي طبعت كامل نص موليير والجدول الموالي يوضح أكثر كيفية نقل تنصيصات طرطوف:

| الفصول والمشاهد<br>تنصيص طرطوف لموليير | تنصيص طرطوف لمشاطي | تنصيص طرطوف لبولمرقة |
|---|---|---|
| Acte I. Sc1.<br>Montrant à Cléante. | حذف | حذف |
| لا يوجد | لا يوجد | Acte I. Sc1.<br>Madame Pernelle se rend chez son fils Orgon et s'en prend à sa femme Elmire et ses enfants. Damis le fils et Mariane la fille, pour leur mauvaise conduite à l'égard du Tartuffe. |
| Acte I. Sc1.<br>Donnant un soufflet à Flipote. | تصفع فليبوت | حذف |

| | | |
|---|---|---|
| Acte I. Sc1.<br>Pernelle (à Dorine). | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte I. Sc1.<br>Cléante rit à ces mots. | لا يوجد | لا يوجد |
| حذف | هنا تتكلم إحدى الخادمات،<br>وتواصل دورين قولها | Acte I. Sc2.<br>C'est une servante qui parle. |
| Acte I. Sc3.<br>Elmire revient après avoir accompagné sa belle-mère Madame Pernelle jusqu'à la porte de sortie. | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte I. Sc3.<br>Elmire s'adressant à son frère Cléante | لا يوجد | لا يوجد |
| حذف | يهم بالخروج | Acte I. Sc5.<br>Il veut s'en aller. |
| Acte II. Sc1.<br>Orgon (il appelle sa fille) | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte II. Sc1.<br>Orgon (il regarde dans un petit cabinet) | ينظر إلى غرفة صغيرة | Acte II. Sc1.<br>Il regarde dans un petit cabinet. |
| Acte II. Sc1.<br>Marine se recule avec surprise | تتراجع مدهوشة | Acte II. Sc1.<br>Mariane se recule avec surprise. |
| Acte II. Sc2.<br>Orgon (à Dorine)<br><br>Acte II. Sc2.<br>A lui-même. | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte II. Sc2.<br>Elle l'interrompt toujours au moment qu'il se retourne pour parler à sa fille. | تقاطعه وهو يلتفت ليكلم ابنته | Acte II. Sc2.<br>Elle l'interrompt toujours au moment qu'il se retourne pour parler à sa fille. |

| | | |
|---|---|---|
| Acte II. Sc2.<br>Se retournant vers sa fille. | يلتفت إلى ابنته ويواصل كلامه | حذف |
| Acte II. Sc2.<br>Elle se tait lorsqu'il tourne la tête. | تصمت حين يدير رأسه | Acte II. Sc2.<br>Elle se tait lorsqu'il tourne la tête. |
| Acte II. Sc2.<br>Orgon se tourne devant elle, et la regarde les bras croisés. | يلتفت إليها ويقف أمامها مكتوف اليدين | Acte II. Sc2.<br>Il se tourne devant elle, et la regarde les bras croisés. |
| Acte II. Sc2.<br>Il se met en posture de lui donner un soufflet ; et Dorine à chaque coup d'œil qu'il jette, se tien à droite sans parler. | يستعد لصفع دورين، بينما هي تنتصب أمامه بقامتها الهيفاء، بدون أن تُحري جوابا، ثم يتابع هو كلامه | حذف |
| Acte II. Sc2.<br>À Dorine. | حذف | حذف |
| Acte II. Sc2.<br><br>Dorine, en s'enfuyant. | وهي تهرب | حذف |
| Acte II. Sc2.<br>Il veut lui donner un soufflet et la manque. | يحاول أن يصفعها ولا يصيبها | حذف |
| Acte II. Sc3.<br>Elle veut s'en aller. | تهم بالانصراف | تريد أن تذهب. |
| لا يوجد | لا يوجد | Acte II.Sc3.<br>Elle se tourne vers la porte. |
| Acte II. Sc4.<br>Il fait un pas pour s'en aller et revient toujours. | يتقدم خطوة كأنه يريد الخروج ثم يعود | حذف |
| Acte II. Sc4.<br>Il s'en va ; et lorsqu'il est vers la porte, il se retourne. | يخرج. وعندما يصل إلى الباب يلتفت | Acte II. Sc4.<br>Valère s'en va, et vers la porte il se retourne. |
| Acte II. Sc4.<br>Elle va l'arrêter par le bras, et Valère fait mine de grande résistance. | تمسك بذراعه، ويتظاهر هو بمقاومتها. | حذف |
| Acte II. Sc4.<br>Elle quitte Valère et court à Mariane. | تترك فاليز، وتسرع إلى مريان. | Acte II. Sc4.<br>Dorine elle quitte Valère et court à |

| | | |
|---|---|---|
| Mariane | | |
| Acte II. Sc4.<br>Dorine elle quitte Mariane et court à Valère | تترك ماريان، وتسرع إلى فالير. | Acte II. Sc4.<br>Elle quitte Mariane et court après Valère. |
| Acte II. Sc4.<br>Elle les tire l'un et l'autre. | تشدهما معا الواحد نحو الآخر. | Acte II. Sc4.<br>Elle les tire l'un et l'autre. |
| Acte II. Sc4.<br>Dorine à Valère | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte II. Sc4.<br>Valère, en donnant sa main. | وهو يمد يده إلى دورين. | Acte II. Sc4.<br>Valère, en donnant sa main à Dorine. |
| Acte II. Sc4.<br>ماريان تقدم يدها. | وهي تمد يدها. | Acte II. Sc4.<br>Mariane, en donnant aussi sa main. |
| Acte II. Sc4.<br>Valère s'adoucit. | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte II. Sc4.<br>Mariane en souriant. | تحوّل مريان نظرها إلى فالير، وتبتسم. | Acte II. Sc4.<br>Mariane tourne l'œil sur Valère et fait un petit sourire. |
| Acte II. Sc4.<br>Dorine à Valère. | تخاطب فالير. | Acte II. Sc4.<br>À Valère. |
| حذف | حذف | Acte II. Sc4.<br>Valère, à Marine. |
| حذف | تخاطب فالير. | Acte II. Sc4.<br>Mariane, à Valère |
| حذف | يتقدم خطوة ثم يعود. | Acte II. Sc4.<br>Il fait un pas et revient. |
| حذف | وهي تدفع كلا منهما بكتفه. | Acte II. Sc4.<br>Elle les pousse chacun par l'épaule. |
| حذف | يبصر دورين. | Acte III. Sc2.<br>Tartuffe, apercevant Dorine. |
| حذف | يسحب منديلا من جيبه. | Acte III. Sc2.<br>Il tire un mouchoir de sa poche. |
| حذف | تخاطب نفسها. | Acte III. Sc2.<br>Dorine, en soi-même. |

| | | |
|---|---|---|
| Acte III. Sc3.<br>Il se met à préparer la venue d'Elmire. Il prend un livre et se met à lire. Elmire apparait, le regard inquiet. | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte III. Sc3.<br>يبقى ينظر إليها بإعجاب. | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte III. Sc3.<br>تنظر إليه. | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte III. Sc3.<br>يجلس بجانبها. | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte III. Sc3.<br>Tartuffe (enveloppant Elmire sous sa cape) | يصافحها برؤوس أصابعه. | Acte III. Sc3.<br>Il lui serre le bout des doigts. |
| Acte III. Sc3.<br>Tartuffe (Il lui met la main sur le genou). | حذف. | Acte III. Sc3.<br>Il lui met la main sur le genou. |
| Acte III. Sc3.<br>Elle recule sa chaise, Tartuffe (rapproche la sienne). | ترجع مقعدها إلى الوراء، ويقرب ترتوف مقعده نحوها. | Acte III. Sc3.<br>Elle recule sa chaise, et Tartuffe rapproche. |
| Acte III. Sc4.<br>Damis (sortant du petit cabinet où il s'était caché). | وهو يخرج من غرفة صغيرة حيث كان مختبئا. | Acte III. Sc4.<br>Damis, sortant du petit cabinet où il s'était retiré. |
| Acte III. Sc6.<br>Orgon, à son fils. | لولده. | Acte III. Sc6.<br>Orgon, à son fils. |
| Acte III. Sc6.<br>Tartuffe se met à genoux pour recevoir les coups | لا يوجد | لا يوجد |
| حذف. | يخاطب داميس. | Acte III. Sc6.<br>S'adressant à Damis. |

| | | |
|---|---|---|
| Acte III. Sc6.<br>Orgon (à Tartuffe) | لترتوف. | Acte III. Sc6.<br>À Tartuffe. |
| Acte III. Sc6.<br>ينظر إليهم. | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte III. Sc6.<br>Damis (à Tartuffe). | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte III. Sc6.<br>Orgon (à son fils). | لابنه. | Acte III. Sc6.<br>À son fils. |
| حذف. | لترتوف. | Acte III. Sc6.<br>À Tartuffe. |
| حذف. | لابنه داميس. | Acte III. Sc6.<br>À son fils. |
| حذف. | لابنه ثانية. | Acte III. Sc6.<br>Orgon, à son fils. |
| حذف. | لترتوف. | Acte III. Sc6.<br>Orgon, à Tartuffe. |
| حذف. | لابنه. | Acte III. Sc6.<br>À son fils. |
| حذف. | لترتوف. | Acte III. Sc6.<br>À Tartuffe. |
| حذف. | لابنه. | Acte III. Sc6.<br>À son fils. |
| حذف. | لأوركون. | Acte III. Sc7.<br>À Orgon. |
| حذف. | يسرع، والدموع تنهال على خدَّيه، وهو يتوجه إلى الباب حيث تَوَارى ابنه المطرود. | Acte III. Sc7.<br>Il court tout en larmes, à la porte par où il a chassé son fils. |
| Acte IV. Sc2.<br>Dorine (à Cléante). | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte IV. Sc3.<br>À Mariane. | لمريان. | Acte IV. Sc3.<br>À Mariane. |
| حذف | جاثية على ركبتيها. | Acte IV. Sc3.<br>Mariane, à genoux. |
| حذف | وهو على وشك أن يلين. | Acte IV. Sc3.<br>Orgon, se sentant attendrir. |

| | | |
|---|---|---|
| Acte IV. Sc3.<br>Elmire, à son mari. | لزوجها أوركون. | حذف |
| Acte IV. Sc3.<br>Parlant à Cléante et à Mariane. | تخاطب كليانت وماريان. | Acte IV. Sc3.<br>Parlant à Cléante et à Mariane. |
| Acte IV. Sc3.<br>Les deux se retirent. | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte IV. Sc4.<br>À son mari, qui est sous la table. | تخاطب زوجها المختبئ تحت الطاولة. | Acte IV. Sc3.<br>Elmire (parlant à son mari, qui est sous la table). |
| Acte IV. Sc5.<br>Elle tousse pour avertir son mari. | تسعل لتنبّه زوجها. | حذف |
| Acte IV. Sc5.<br>C'est un scélérat qui parle. | حذف. | حذف |
| Acte IV. Sc5.<br>Elmire, après avoir encore toussé. | بعدما سعلت مرة أخرى. | حذف |
| Acte IV. Sc6.<br>Orgon, sortant de dessous la table. | يخرج من تحت الطاولة. | Acte IV. Sc5.<br>Orgon, (sortant de dessous la table). |
| Acte IV. Sc6.<br>Elle fait mettre son mari derrière elle. | حذف. | حذف |
| Acte IV. Sc7.<br>Orgon, en l'arrêtant. | وهو يوقفه. | Acte IV. Sc6.<br>Orgon, (en l'arrêtant). |
| Acte IV. Sc7.<br>Elmire, à Tartuffe. | لترتوف. | حذف |
| Acte V. Sc7.<br>Tartuffe, à l'Exempt. | لضابط الأمن. | حذف |
| لا يوجد | لا يوجد | Acte V. Sc3.<br>Dorine (à Orgon). |
| لا يوجد | لا يوجد | Acte V. Sc3.<br>On frappe à la porte.<br>Orgon (à Dorine). |
| لا يوجد | لا يوجد | Acte V. Sc4.<br>Dorine (à Monsieur |

| | | |
|---|---|---|
| Loyal). | | |
| Acte V. Sc5.<br>Orgon (à sa mère). | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte V. Sc6.<br>Valère (à Orgon). | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte V. Sc7.<br>Tartuffe (stoppant tout le monde). | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte V. Sc7.<br>Tartuffe (à Loyal). | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte V. Sc7.<br>Tartuffe (étonné). | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte V. Sc7.<br>Loyal lui passant les menottes | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte V. Sc7.<br>Loyal à tout le monde. | لا يوجد | لا يوجد |
| Acte V. Sc7.<br>Orgon, à Tartuffe. | يخاطب طرطوف. | Acte V. Sc7.<br>Orgon, à Tartuffe. |
| Acte V. Sc7.<br>Et tout le monde. | لا يوجد | لا يوجد |

يتضح من جدول حصر التنصيصات المسرحية للنسختين المترجمتين بالمقارنة مع الأصل بأن مشاطي تقيد بتنصيصات نص موليير فجاء تنصيصه منتظما ومقابلا للأصل، بينما جاء تنصيص بولمرقة اعتباطيا تباين بين إعادته كما هو وبين الإضافة والحذف، حيث:

1. فيما يتعلق بالنسخة العربية:

قام مشاطي بنقل أغلب التنصيصات حرفيا إلى العربية ويدل ذلك على إدراكه لأهمية التنصيص في النص المسرحي الذي لا يعدو كونه نوعا من التناص اللغوي أو الروائي إن صح القول، وذلك لأن الكاتب يتدخل أحيانا ليضع هذه التنصيصات لتصبح فيما بعد توجيهات ركحية للدراماتورج سواء أكان مخرجا أم

ممثلا ولكنها بالمقابل تتخلل حوارات ومشاهد المسرحية المكتوبة، كما أن ترجمة مشاطي لهذه التنصيصات جاءت ممزوجة بالترجمة والإنشاء الذي نقصد به أدبية وسلاسة التعبير، رغم وقوعه في بعض الهفوات، ويبدو ذلك جليا في المفردات التي وظفها لنقل بعض هذه التنصيصات مثل:

- **يسرع، والدموع تنهال على خدَّيه، وهو يتوجه إلى الباب حيث تَوَارى ابنه المطرود** التي يقابلها في نص موليير: .Acte III. Sc7) Il court tout en larmes, à la porte par où il a chassé son fils)، والملاحظ في هذه الترجمة أن الوحدة الترجمية tout en larmes والتي تعني في الفرنسية Avoir les larmes aux yeux كان من الممكن نقلها مثلا،: والدموع في عينيه أو وعيناه دامعتين أو مجهشا بالبكاء (وهو تصريح بنتيجة سيلان الدموع) أو والدموع تملأ عينيه أو الدموع تتساقط من عينيه، أو الدموع تسيل من عينيه أو الدموع تنهمل من عينيه أو فاضت عيناه بالدموع ... إلخ وهي كلها مقابلات دلالية لهذه الوحدة الترجمية، غير أن مشاطي فضل نقلها بـ: **والدموع تنهال على خدَّيه** عوض إحدى تلك المقابلات، وهذا ما يعتبر إنشاء لغويا في محله لأن التنصيص يبين أن أورغون يخاطب طرطوف في المشهد الذي يلي مشهد طرده لابنه داميس، وهو متجه بسرعة نحو الباب الذي خرج منه ابنه المطرود في المشهد السابق ومتأثر بإهانة ابنه داميس لرجل تقي وورع (في نظره) كطرطوف وفي الوقت نفسه متأثر بما وصل إليه الأمر حتى أجبر على طرد فلذة كبده داميس بالإضافة إلى تأثره بطيبة قلب طرطوف (بالنسبة لأورغون) وهذا ما ورد في سياق الحوار الذي ورد بينه وبين طرطوف والذي عربه مشاطي كما يلي:

ترتوف: مجرد التفكير بهذا العَقُوق يعذب نفسي ويسحقها ... ما أفظع هذا العمل البذيء ...قلبي يتفتت ألما، ولا أستطيع أن أتكلم. أكاد أموت غما من جراء هذه المعاملة السيئة.

أوركون: (يسرع، والدموع تنهال على خديه، وهو يتوجه إلى الباب حيث توارى ابنه المطرود): أيها الأحمق، سأندم إذا سامحتك، أؤدبك على الفور.

وهذا التأثر عبر عنه موليير بعبارة tout en larmes وهو تأثر لا يستدعي من المترجم التعبير عنه بأجهش بالبكاء رغم أن العبارة فيها نوع من الإنشاء (متلازمة لفظية) لأن تأثره ليس إلا مجرد بعض الدموع التي تذرفها عيناه رغما عنه، فكان أن نقلها المترجم بـ: **والدموع تنهال على خدَّيه** وهو ما حدث فعلا في تنصيص موليير حيث أسرع أورغون نحو الباب واغرورقت عيناه بالدموع.

لا يخفى أن اختيار المترجم لعبارة **والدموع تنهال على خدَّيه** يعد سمة إيجابية لأنه نقل الفعل الكلامي اللغوي بالفعل الكلامي التأثيري أي بعبارة أخرى نقل: tout en larmes وهي فعل كلامي لغوي غايته الإخبار له عدة مقابلات في اللغة العربية أشرنا إليها أعلاه بفعله التأثيري في اللغة العربية وهو انهيال الدموع على خديه ويبدو أن هذا الاختيار لم يأت صدفة بل كان عن إدراك بوقع الجملة الأصل فالدموع تنهمل على الخدين وليس على الكتفين مثلا وعلاقة الخدين بالدموع تربط الحقيقة بالتمثيلات الذهنية للقارئ، ويتمثل الفعل التأثيري في هذه الوحدة الترجمية في التأثر ونتيجة تأثر أورغون كان غرق عينيه بالدموع، فأصبح تنصيص مشاطي مباشرا لأنه أدرك الطبيعة المرئية للتنصيص وهو حسي سيكولوجي.

- **يهم بالخروج، وتهم بالانصراف،** وهو ما يقابلهما على التوالي في الأصل: Il veut s'en aller (Acte I. Sc5) و(Elle veut s'en aller (Acte II. Sc3.، نلاحظ أن التنصيص الأصل الأول هو نفسه الثاني ولكن الفاعل أي Le sujet في الجملتين هو الذي يتغير فتارة يكون ضمير الغائب المذكر في الفرنسية Le pronom personnel il وتارة أخرى ضمير الغائب المؤنث في الفرنسية Le pronom personnel elle وبالتالي فنقل الجملتين إلى العربية كان سيكون واحدا باستثناء الفاعلين وهو ما نجده في الترجمة في ياء المضارع في فعل الجملة الأولى وتاء المضارع في فعل الجملة الثانية وهو نفس الفعل **هَمَّ** الذي يقابل الفعل vouloir المصرف في زمن المضارع الفرنسي: Le présent، ولم يكتف المترجم بنقل بقية عناصر الجملة بالطريقة نفسها بل قابل الوحدة الترجمية الثانية

s’en aller بشبه الجملة: بالخروج في الجملة الأولى وبشبه الجملة: بالانصراف في الجملة الثانية، وهما تتكونان من: حرف جر + اسم أي جار ومجرور، فأصبح: حرف الجر الباء يقابل Le prénom personnel complément : en والخروج والانصراف يقابلان Le verbe pronominal s’aller، ومن البديهي أن تكون ترجمة Il/Elle veut s’en aller مثلا: يود/تود المغادرة أو يريد/تريد الذهاب، وبالعودة إلى الترجمة العكسية لتنصيصي مشاطي: يهم بالخروج وتهم بالانصراف فإننا نتحصل على: En sortant/ Prêt à sortir و En partant/ Prête à partir وهو ما لا يوازي الإيحاء الدلالي للتنصيص الأصل، ما قد يولد انطباعا خاطئا لدى متلقي الترجمة سواء أكان قارئا، أم ممثلا أو متفرجا، فالرغبة بالخروج ليست كالخروج وكذلك الرغبة بالانصراف ليست كالانصراف، لأن الأولى تعني أن فعل الخروج/ الانصراف لم يتم بعد بينما الثانية تعني أن هذين الفعلين هما في طور الإنجاز، والفرق بين الخروج والانصراف، هو أن الخروج هو ترك أو مغادرة البيت بينما الانصراف هو الذهاب رجوعا أو غير ذلك والمغادرة والمضي قدما أي أن فعل الخروج مرتبط بالرجوع خلافا للانصراف الذي يحتمل معنى الرجوع وعدم الرجوع، ببساطة يكون الخروج من حيز محدد بينما الانصراف لا يرتبط بحيز محدد وهذا هو الفرق بين الفعلين، فالمثال الأول مرتبط بأورغون الذي يريد الخروج بعدما سأل صهره كليانت إن كان يريد شيئا أم لا فكان رد صهره بالنفي مما جعل أورغون يحييه ويتأهب للخروج من البيت أما الثاني فهو متعلق بماريان التي تتأسف على قرار والدها المتمثل في تزويجها من طرطوف والتي تستسلم لليأس والحزن وتعترف لخادمتها دورين التي تحاول مساعدتها بشتى الطرق للم شملها مع حبيبها فالير وفي حوارها الحزين معها تتأهب للخروج وليس للانصراف مثلما فعل مشاطي.

في حقيقة الأمر، إن وقع مفردة الانصراف سلبي نوعا ما مقارنة بمفردة الخروج، فعندما نغضب على شخص موجود خلال الموقف الكلامي نصرخ قائلين مثلا: أغرب عن وجهي أو ويحك ماذا تفعل أو أخرج من هنا فورا أو انصرف لا أطيق أن أرى وجهك والانصراف في التنصيص المعرب أقرب إلى هذا

السياق من الخروج رغم تأديته للمعنى، ثم إن المترجم نقل الفعل الفرنسي vouloir في كلتا الجملتين بالفعل العربي هَمَّ الذي يعني استعد وليس أراد، أي أن المترجم لم ينقل اللفظ اللغوي بل اللفظ الدلالي أي أنه نقل السببية بالنتيجة وهو تطويع مجازي ((une modulation métaphorique وهو ما نلحظه أيضا في تنصيص آخر: Il veut lui donner un soufflet et la manque (Acte II. Sc2.) يحاول أن يصفعها ولا يصيبها. حيث نقل الفعل الفرنسي vouloir هذه المرة بالفعل العربي حاول، وهو نتيجة الإرادة فبما أنه يريد صفعها فهو سيحاول ذلك والشيء نفسه بالنسبة للتنصيصين السابقين: هو/ هي تريد أن تخرج أي أنها ستستعد للقيام بذلك، ومن منظور تداولي، نقل الفعل الكلامي اللغوي بفعل الكلام الإنجازي وهذا النقل يقوم على دينامية الترجمة التي تحدد مظهر الممارسة الخطابية من قبيل المحاولة أو الاستعداد للقيام بشيء عوضا عن الرغبة فيه.

- **يلتفت إليها ويقف أمامها مكتوف اليدين :** Orgon se trouve devant elle, et la regarde les bras croisés (Acte II. Sc2.)، نلاحظ في هذا التنصيص أنه يتكون من ست وحدات ترجمية لغوية ودلالية، وهي: الوحدتين الوظيفيتين (الفعل والفاعل): Orgon se trouve و devant elle وهي وحدة متماسكة والوحدة الجدلية et وفائدتها الربط و la regarde وهي وحدة متماسكة أيضا و les bras croisés وهي وحدة مسكوكة (دلالية)، وربما هذا التقسيم هو الذي يفسر لنا أكثر طريقة ترجمته لهذا التنصيص، فالمترجم تعمد نقلها بما يقابلها حسب فهمه وتصوره، ولكنه قام بتبديل مواضع بعض هذه الوحدات أي قدم وحدات وأخَّر أخرى وأغفل نقل البعض منها فمثلا: نقل la regarde بـ: يلتفت إليها رغم أن معناها: ينظر إليها وليس يلتفت إليها ثم إن الوحدة التي وردت قبلها Orgon se trouve devant elle تدل على أن الفعل يكمن في النظر إلى دورين وليس في الالتفات إليها لأنه يقصد بذلك وقوفه أمامها مكتوف اليدين وبالتالي فسينظر إليها آنيا،

وهذه هي مقامية السياق، وبالتالي فمن غير المنطقي أن يقف أمامها دون النظر إليها أو ملتفتا إلى غيرها ثم عند وقوفه يلتفت إليها، وهنا مساس بمقبولية السياق.

- **يصافحها برؤوس أصابعه:** Il lui serre le bout des doigts (Acte III. Sc3)، أغفل المترجم في هذا المثال نقل إعلامية الجملة وذلك لأن جملة موليير جاءت واضحة: Il lui serre le bout des doigts أي يشد أطراف أصابعها وليس يصافحها برؤوس أصابعه، وربما يعود سبب إغفاله في نقل هذه الجملة إلى قراءتها بالطريقة الآتية: Il lui serre la main avec le bout des doigts وهو ما يقابلها في العربية: يصافحها بأطراف أصابعه، فموليير يقصد تعمد طرطوف التقرب من إلمير من خلال حركة شد يديها وهو ما يعبر أيضا على توسله لها كي أن تقبل ما يكنه لها من مشاعر، ففي الثقافة العربية، في ما يتعلق بإلقاء التحية، عندما نشد على أطراف أصابع يد الشخص الثاني فنحن نعبر عن نوايانا في التقرب منه ويقول باتيستي Battesti (2001: 218):

> *« Demander à quelqu'un de s'approcher. Lorsque la personne que l'on veut faire venir est proche, les quatre doigts se referment sur la main ouverte, une ou plusieurs fois, la paume est tournée vers le ciel et placée au niveau de la poitrine.*[146] *».*

2. فيما يتعلق بالنسخة الجزائرية:

تثبت المقارنة التقابلية لهذه التنصيصات بتنصيصات النص الأصل في الجدول أن هذه التنصيصات جاءت في لغة موليير أي بالفرنسية وليس بالعامية الجزائرية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تنوع بعض هذه التنصيصات بين الاقتباس والكتابة. وما توضحه المعطيات إذن، أن هناك مركزية لغوية تطغى على

---

146 ومفاده: «أطلب من شخص ما أن يقترب. عندما يكون الشخص الذي تريده أن يأتي قريب منك، ستلاحظ أن الأصابع الأربعة تنغلق على اليد المفتوحة، مرة واحدة أو أكثر، وأن راحة اليد متجهة نحو السماء وموضوعة على مستوى الصدر».

النسخة الجزائرية ولكن بطريقة غير مباشرة تتجلى في التنصيصات وأسماء الشخوص، وإذا اقتصر الأمر على التنصيصات، فسيدفعنا إلى التساؤل عن مدى تهاون المترجم بولمرقة في تبني اللغة الفرنسية في ترجمته واقتباسه لهذه التنصيصات.

إن الإجابة عن هذا السؤال، ستدفعنا لا محالة إلى الحديث عن ظاهرة الهيمنة اللغوية أو بعبارة صريحة ما يسمى بالاستعمارية اللغوية، التي أصبحت في عشريات القرن الماضي تساهم في تكوين هويات لغوية لعرقيات جغرافية، وهي هويات نجمت عن عواقب استعمارية، وهو حال العامية الجزائرية الذي آلت إليه في خضم سياق ما بعد الاستعمارية والعولمة الذي أسس لها هوية مبنية على أسس ما بعد استعمارية «تنبذ فكر الخصوصية بقدر ما تنبذ فكر الكونية المائعة» (ديب 2014: 292) مؤسسة على التهجين والاختلاط وحتى التشويه اللغوي، ثم إن سياق العولمة مرتبط أساسا بفكرة اللاتكافؤ التي نشأت عن إيديولجيا اقتصادية ورأسمالية مركزية بحتة (ديب 2014: 291 – 292).

بالعودة إلى تنصيصات بولمرقة، نستنتج أن المترجم واقع أساسا في فخ المركزية ما بعد الاستعمارية، ورغم طابوهية العبارة لما لها من دلالة ووقع صادم إلا أنها مألوفة نوعا ما من زاوية ترجمية وذلك لأن عملية الترجمة، بمفهومنا وحسب اعتقادنا وممارستنا لها، انتقال من المركزية إلى الطرفية، والترجمة تابعة للأصل وليست متبوعة على خلاف الأصل، ونقصد بالمركزية ما بعد الاستعمارية التي وقع فيها المترجم:

– أولا: اختياره لنص موليير ونقله إلى العامية: وهذا الاختيار لم يكن فقط ناتجا عن ملاءمة موضوع المسرحية لسياق فكر المجتمع الجزائري فحسب بل أيضا بسبب طرفيته، إن صح القول، أي بسبب انحيازه وتبعيته إلى المركزية الفرنسية، ومركزيته ما بعد الاستعمارية هنا ثقافية وإيديولوجية وسياسية بالأساس، لأنه كان باستطاعته اختيار نص مسرحي انجليزي أو بلغة أخرى عوضا عن نص مسرحي فرنسي، بالإضافة إلى محافظته على أسماء الشخوص الفرنسية التي جعلها تتحاور فيما بينها بعامية جزائرية، وهو ما صنع، من منظور إيجابي، هوية جديدة تقوم على التشويه الجزئي للأنا والآخر «فالهوية

هي بالضرورة ثقافة، لكنها ثقافة تمارس بوصفها اختلافا: اختلافا في الذات، واختلافا مع الذات. وإن ثقافة لا تكون سوى تكرار للعيني وتتحجر في التجاهل أو اللامبالاة بالآخر، وتتعامى عن الاختلاف المتصاعد داخل ذاتها، في ذاتها الأشد حميمية، لن تستحق اسم الثقافة، وستكون سلفا ثقافة ميتة» (بكاي 2014: 305) ويعتبر هذا التشويه الجزئي في حد ذاته نوعا من المثاقفة اللغوية والاجتماعية، ذلك أن «الآخر الغائب كثيف الحضور فينا، دائم الحلول والمثول، دائم التجسد،» (بكاي 2014: 306) غير أنه، من منظور سلبي، طمس أي أثر لهوية متلقي الترجمة وشد رباط الوثاق مع الآخر (موليير) وهو مرتبط بما يسمى بفلسفة الخروج عن الذات ومحاولة الدخول في الآخر وولوج عالمه على حساب مقومات الأنا وهو منطق يعتبره الأستاذ بختي بن عودة (1999: 183) «ورطة وتسميم استعاري للغة – الأم، أو للأصل الذي يتطابق مع الدينامية الشاحبة للأب».

– ثانيا: هيمنة اللغة الفرنسية عند مخاطبة بولمرقة للمسرحيين (الممثلين والمخرجين وغيرهم) من خلال تنصيصاته، ويتجلى ذلك أساسا في التنصيصات المضافة التي كان بإمكانه وضعها بالعامية أو العربية عوضا عن الفرنسية إذا التمسنا له عذرا في ما يخص عدم نقله لتنصيصات موليير ووضعها كما هي بلغته الفرنسية. ويمكن هنا الاستعانة ببعض الأمثلة:

Madame Pernelle se rend chez son fils Orgon et s'en prend à sa femme Elmire et ses enfants. Damis le fils et Mariane la fille pour leur mauvaise conduite à l'égard de Tartuffe. (Acte 1. Sc1.)، حيث كان بإمكانه إضافتها بالعامية أو العربية وليس بالفرنسية كأن يقول مثلا: تروح السيدة برنال لعند وليدها أورغون وتلوم زوجته إلمير وولادها اللي هوما داميس الولد وماريان الطفلة على تصرفاتهم السيئة مع طرطوف.

– Tartuffe (enveloppant Elmire sous sa cape) :Il lui serre le bout des doigts (Acte III. Sc3) : خلافا لما جاء في ترجمة مشاطي لهذا التنصيص إلى العربية (يصافحها

برؤوس أصابعه) فقد قام بولمرقة هنا بالتصرف في نقل الجملة، مع أنه لا يعتبر نقلا بمعنى الكلمة لأنه كتب تنصيصه باللغة الأصل، ويظهر جليا، إضافة إلى ما ذكرناه هنا أعلاه حول طرفيته اللغوية، أنه متيقن بأن نصه على الركح سيكون ممثلا ومنطوقا بلغة عامية جزائرية وليس بلغة فرنسية وذلك لأن هذه التنصيصات ستصبح حركات وأصوات لأشياء وأحيانا تمثلات باللباس والديكور، والذي يشد الانتباه في هذا التنصيص، هو إدراك المترجم بولمرقة لأثر التنصيص الأصلي، حيث يشير هذا التنصيص إلى نوايا طرطوف الخبيثة تجاه زوجة صديقه المزعوم أورغون، فيبدأ المشهد بإفصاحه لها عن مشاعر الحب المزيف التي يكنها لها من خلال الحوار الذي يجري بينها وبينه بحضور ابن زوجها داميس الذي يتنصت خفية عليهما ليشهد على خبث طرطوف ليس فقط بأذنيه بل أيضا بأم عينيه بواسطة تمثيل هذا التنصيص وهو محاولة تقرب طرطوف جسديا من إلمير وذلك من خلال شد أطراف أصابع يديها وهو تعبير جسدي عن مشاعره نحوها، وهذا ما عبر عنه بولمرقة من خلال حركة جسدية أيضا تتمثل في محاولة التقرب منها من خلال تغطيتها بعباءته أي شدها إليه بواسطة لف رداء عباءته حولها وهو تعبير حركي يدل على نفس الأثر الذي يتركه التنصيص الأصل لدى متفرج العرض، ولعل سبب تصرف بولمرقة في هذا التنصيص يعود إلى سببين رئيسيين:

1- اختلاف التعبير: ربما يعود لعدم تقبل المتلقي الجزائري لتقرب طرطوف ولمسه ليدي إلمير كونه شخصا غريبا عنها مقارنة بزوجها، ذلك أن شد أطراف أصابع اليدين هو تعبير عن مشاعر الحب، فالجزائري يصافح بيديه تعبيرا عن التحية وأحيانا يصافح ويأخذ بيده إلى قلبه للتعبير على محبته للشخص الثاني، أو بالتقبيل على الخدين أو على الجبين إذا كان الشخص المتلقي للتحية أحد الوالدين أو عجوزا وهو تعبير عن المودة اتجاه الشخص المتلقي للتحية وهي سمة ثقافية اجتماعية عربية في الأساس، فالعرب يحيون بتحية الإسلام ويحيون بالمصافحة والتقبيل، وفي هذا الصدد، يقول باتيستي (2001: 207/208/218):

*« Saluer un groupe : En entrant dans une pièce contenant une assemblée, on salue tout le monde (en serrant la main — voir plus loin) dans le strict ordre de sa droite à sa gauche, quelque importante que soit une personne au milieu. On marque un temps plus long avec les personnalités ou on les embrasse. (…) Salutations plus amicales ou familiales : Le serrement de main est suivi de bises sur la joue (les joues se touchent et le baiser se donne en l'air bruyamment). (…).Les mains qui se rencontrent pour se serrer peuvent claquer au moment du contact, ce qui est une marque d'amitié familière et de complicité.* [147]*».*

فلو نقل بولمرقة التنصيص كما هو والذي يصبح بعد ذلك حركة وتعبيرا جسديا على الركح، ليس فقط بشد طرطوف أصابع يدي إلمير في حكاية المسرحية التي يشهد أحداثها مباشرة وآنيا المتفرج الجزائري بل شد الممثل الذي يؤدي دور طرطوف لأصابع يد الممثلة التي تؤدي دور إلمير، فربما كان ذلك سيثير اشمئزاز المتفرج الذي كان سيعبر عنه بالتصفير أو الصراخ لأنه خادش لحياءه كجزائري مسلم، *« Serrer la main est une tradition qui peut être agréable, comme très désagréable ».* (ديبراي Debray 2017: 116) لذلك فضل نقله بحركة لف طرطوف لعباءته حول إلمير دون لمسها، وذلك لأن ملامسة الرجل للمرأة باستثناء زوجها يندرج تحت خانة الطابوهات الاجتماعية فهو أصلا من المحرمات في الإسلام:

---

[147] ومفاده: «عند تحية مجموعة نتحي بالمصافحة والتقبيل على الخدين وهي دليل على قوة الصداقة المألوفة والتوافق الودي».

*« Entre hommes et femmes : Les contacts physiques sont proscrits, sauf s'il existe une relation de parenté très rapprochée ».*

*(باتيستي 2001: 208)*

2- فكرة العباءة أو ما يسمى بالبرنوس في الثقافة الاجتماعية الجزائرية، يبدو أن بولمرقة لم يأت بهذه الفكرة من العدم، فلف طرطوف لعباءته حول إلمير ليس فقط محاولة تقرب منها، بل أيضا طريقة لتعبير طرطوف عن المشاعر التي يكنها لإلمير، وربما كان اختياره لمصطلح cape بالفرنسية عوضا عن مصطلح burnous ناجم عن ترجمته لمصطلح برنوس بالفرنسية، ويفترض أن أصل كلمة برنوس يعود إلى الكلمة اللاتينية burrus التي تعني أحمر و/أو أيضا bîrrus - rrhus, byrrhus, burrhus, والتي تعني معطفا بقلنسوة (Une sorte de capote) فرداء العباءة أو بالأحرى البرنوس (قافيو Gaffiot 1934: 232/ 219)، وهو ما يتفق تماما مع التعريف الذي جاء في قاموس Dictionnaires des Antiquités Grecques et Romaines لداريمبيرغ Daremberg (1892: 712) :

*« Birrus ou burrus. – Vêtement dont le nom indique la couleur rousse, qui était sans doute celle de la laine grossière dont il était fait : notre mot burre en vient. On sait d'ailleurs par des témoignages positifs que l'étoffe en était rude, épaisse et velue ; et c'est par là que le birrus, introduit tard à Rome, sous l'empire, différa d'abord de la LACERNA ; les deux noms ont été quelquefois employés l'un pour l'autre et quelque fois aussi opposés l'un à l'autre. Tous deux désignent un pardessus, une capote que l'on mettait par les mauvais temps et, à cause de cela, pourvue d'un capuchon (CUCULLUS)… ».*

إن هذا الأصل اللاتيني للكلمة يدل على صحة فرضية انحدار كلمة برنوس من هذا الأصل اللاتيني لأن البرنوس الأمازيغي محاك من الصوف أو الوبر ما يجعله يميل إلى الحمرة، حتى أن مولر Muller (1845:

79) في قاموسه Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes: ذكر بأن الإسبان أخذوا كلمة برنوس وأدخلوها في استعمالهم اللغوي اليومي وهي تعني في لغتهم معطفا مغلقا مزين بقلنسوة يرتديه المسافر وهو محاك بنسيج خاص يقيه من المطر، كما أن الموريين Les Maures تبنوا المصطلح من الزناتيين Les Zénètes وهي قبيلة أمازيغية شمال إفريقية، وذهب البريقة El Briga (1992: 1669) إلى القول بأنه ينحدر من الجذر اللاتيني نفسه bure الذي خضع لانزياح دلالي ويقصد به انزياح المعنى من اللون إلى نوع القماش، كما أن تسمية البرنوس: « *Le nom est connu aussi bien de l'arabe que du berbère. Les Kabyles et les Mzabites désignent ce vêtement sous le même nom : abernus, mais ils l'appellent aussi abidi / ibidi. Dans le dialecte berbère de l'oued Ghir, le nom est abernus et en tamahaq abemuh.* »[148].

إن بولمرقة لم يوظف مصطلح cape الذي يقابله مصطلح برنوس في العامية الجزائرية عبثا بل لأنه يعي بأن البرنوس هو علامة من علامات الهوية الجزائرية، لأنه يحمل في طياته دلالة ثقافية كبيرة، فالبرنوس يرمز للنبل والعفة والطهارة والحكمة والشرف والهمة والسيادة والغنى والزينة، وهو رداء أو لحاف يرتديه الرجل أو المرأة للاحتماء من قساوة طقس الشتاء وهو محاك من الصوف يغطي كامل الظهر وحتى الرأس ويكون مفتوحا من الأمام وطويلا عند الأطراف بحيث يمكن غلقه في الوسط عند الرقبة بخيط أو بطرز خاص أو من اليمين إلى اليسار أو العكس وجعل الباقي يتدلى حول أحد الكتفين، وفيه أشكال متنوعة كالطويل والقصير والدائري والمستطيل ناهيك عن الألوان كالأحمر والأبيض والأسود. واختيار بولمرقة لهذه الكلمة يتماشى أيضا مع سياق العائلة البورجوازية الجزائرية الأصيلة التي تعي قيمة البرنوس كرداء، ونظرا لهذا القيمة

---

148 ومفاده: «التسمية معروفة في اللغتين العربية والأمازيغية. ويشير القبائل وبنو مزاب إلى هذا النوع من الملابس بالتسمية نفسها: أبرنوس ، لكنهم يسمونها أيضًا abidi / ibidi. باللهجة الأمازيغية لواد غير ، الاسم أبرنوس وباللغة الطارقية أبموه.».

ضرب به مثلا شعبيا جزائريا بامتياز: العام اللي نقول ندير خَيتُوس نبيع البرنوس (خدوسي 2016: 109)، وهو يعني السنة التي أطمح إلى النجاح فيها أفشل فيها، والخيتوس رداء من الصوف وورد هنا للدلالة على النجاح أي السنة التي أريد أن أكسب فيها، عوضا عن ذلك أبيع البرنوس أي أبيع كل ما أملك حتى أخسر كل شيء.

### 3.1. الحوارات:

يعتبر الحوار المسرحي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها النص المسرحي والمسرحية، وهو يعبر عن كيفية التعبير الدرامي، فالنص الدرامي يكون عادة على شكل حوارات، وهو شكل من أشكال الخطاب المسرحي، ولأنه تقليد للغة المنطوقة على لسان آخر (حديث شخصية خيالية على لسان شخص حقيقي وهو الممثل)، فهو مشافهة في لغة شفوية، لأن المعنى المراد قوله يتجسد في لغة منطوقة وليس مكتوبة أما في النص المسرحي المكتوب فتنقل الشفوية إلى لغة مكتوبة فتصبح مشافهة، فنحن عندما نتحاور نتردد ونصمت وننفعل وننتبه ونكرر ونتمتم ونسترسل في الكلام وأحيانا نقطعه ولا نكمله وأحيانا نلف وندور ثم نعيده أو نستدركه وأحيانا لا نقول ولكننا نقول إما قصدا أو بزلة لسان وعادة ما نكون مباشرين، لأن الحوار أسلوب مباشر، وهو دائما آني وحالي وفيه نوع من الاستمرارية، وهو عادة ما يكون في الحاضر باستثناء الحوارات التي تسرد أحداثا في الماضي وعادة ما يستخدم ضمائر المتكلم والمخاطب أكثر من ضمائر الغائب (برونير Pruner 2012: 20-25).

والحوار المسرحي المكتوب هجين hybride لأنه يجمع بين المكتوب والمنطوق وهو يدخل في نطاق جمالية النص المسرحي، وهو مقسم تماشيا مع محتوى المسرحية من مشاهد وفصول وعرض وحدث صاعد وأسباب الخلاف والأزمة وحبكة وهي أقصى درجات التعقد والانفعال ويعقبها مباشرة الحدث النازل الذي يعبر عن انتهاء التوتر وأخيرا الحل أو الخاتمة. ولعل أبرز ما ميز ترجمة حوارات موليير إلى العربية والجزائرية، ما يظهره النظر في بعض الأمثلة من المسرحية الأصل والمعربة والمجزأرة:

**المثال 1:**

## الفصل الأول. المشهد الرابع:

| مسرحية موليير | مسرحية مشاطي | مسرحية بولرقة |
|---|---|---|
| **Orgon :**<br>Ah ! mon frère, bonjour.<br>**Cléante :**<br>Je sortais, et j'ai joie à vous voir de retour. La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie.<br>**Orgon :**<br>Dorine ... Mon beau-frère, attendez, je vous prie ! Vous voulez bien souffrir, pour m'ôter de souci, Que je m'informe un peu des nouvelles ici. Tout s'est-il, ces deux jours, passé de bonne sorte ? Qu'est-ce qu'on fait céans ? comme est-ce qu'on s'y porte ?<br>**Dorine**<br>Madame eut avant-hier la fièvre jusqu'au soir, Avec un mal de tête étrange à concevoir.<br>**Orgon**<br>Et Tartuffe ?<br>**Dorine**<br>Tartuffe ? il se porte à merveille, Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille.<br>**Orgon**<br>Le pauvre homme !<br>**Dorine**<br>Le soir, elle eut un grand dégoût, et ne put au souper toucher à rien du tout, Tant sa douleur de tête était encore cruelle !<br>**Orgon**<br>Et Tartuffe ? | **أوركون:** نهارك سعيد، يا أخي.<br>**كليانت:** كنت على أُهبة الخروج، ويسرني أن أراك عائدا، فالبرية الآن غير مزهرة تماما بعد، كما أتمنى.<br>**أوركون:** يا دورين ... أرجوك أن تنظري بعين العطف إلى زوج أختي، وأن تخففي الهم عني بما تزودينني به من أنبائك السارة. أحمد الله على أن كل الأمور في هذين اليومين انقضت على خير. قولي لي: ماذا يجري هنا؟ وكيف حالك الآن؟.<br>**دورين:** لقد انتابت الحمى السيدة يوم أمس ولازمتها حتى المساء ورافقها صداع شديد لا يطاق.<br>**أوركون:** وماذا حل بصاحبنا ترتوف؟.<br>**دورين:** ترتوف يتمتع بصحة جيدة، وهو ممتلئ شحما ولحما، وخداه ورديا اللون.<br>**أوركون:** مع ذلك، مسكين هذا الرجل.<br>**دورين:** مساء داهم السيدة قرف غريب، ولم تستطع على المائدة أثناء العشاء أن تضع لقمة على فمها، وقد أرهقها الصداع.<br>**أوركون:** وترتوف ماذا دهاه؟<br>**دورين:** لقد تعشى وحده أمامها، وبكل خشوع التهم حجلتين كاملين مع نصف فخذ مفروم.<br>**أوركون:** يا له من مسكين قليل الشهية حقا. | Orgon<br>مسائكم بالخير<br>Cléante<br>أهلا وسهلا بيك.<br>كنت خارج.<br>لو ما حكمتني هذ الطفلة بالكلام<br>Orgon<br>وين راك ماشي يا نسيبي<br>هذي يومين وأنا غايب على بيتي ...<br>خبروني واش راكم؟ واش حالكم؟ واش راهي صحتكم؟<br>Dorine<br>لالة، طول الليل ما جاهاش النوم ... الحمة وراسها سخون<br>Orgon<br>و Tartuffe؟<br>Dorine<br>لاباس عليه واش يخصه<br>Orgon<br>مسكين ... هذاك الراجل ...<br>Dorine<br>لالة بايتة فوق الجمر ... بالسخانة والسطر ... حتى لطلوع الفجر ...<br>Orgon<br>و Tartuffe؟<br>Dorine<br>زاد سمان ... كلا زوج جاجات وكيلو بنان ...<br>Orgon |

| | | |
|---|---|---|
| مسكين ... هذاك الراجل ... | | **Dorine**<br>Il soupa, lui tout seul, devant elle, Et fort dévotement il mangea deux perdrix, Avec une moitié de gigot en hachis.<br>**Orgon**<br>Le pauvre homme ! |

عند التدقيق في هذا المشهد المسرحي وخاصة المشهد الأصل نجده عبارة عن حوار نثري شعري، يحتوي على جميع عناصر الحوار ونقصد بها حضور الشخصيات الثلاث وتبادل الأدوار بين سائل ومجيب، تارة أورغون وتارة دورين أما حضور كليانت في بداية المشهد فكان فقط بسبب انتظاره لأورغون من أجل إلقاء التحية عليه وهو ما يلحظه المتتبع لأحداث المسرحية في حوار المشهد الثالث الذي يسبق هذا المشهد.

لكن المثير للانتباه هو الحضور الفعلي الجسدي لدورين وأورغون وتبادل الأقوال بينهما مع غياب الحوار الحقيقي، فهو حوار كاذب un faux dialogue، لأن أورغون يسأل عن أحوال عائلته طيلة غيابه وعن أحوال دورين ولكنه في الحقيقة غير مهتم بعائلته بقدر ما هو مهتم بحال طرطوف في غيابه حتى أنه يقاطع دورين كل مرة بسؤال عنه يكرره كل مرة ? Et Tartuffe لتجيبه دورين في الحال وبأدق التفاصيل عن حاله فيرد عليها بالجملة نفسها كل مرة Le pauvre homme أي أن أورغون حاضر ولكنه غائب عندما تستدرك دورين على كلامها عن أحوال والدته السيدة برنال وزوجته إلمير رغم صلة القرابة التي تربطه بهما، وهي أقوى من صلة الصداقة التي تربطه بطرطوف.

ذلك ما نلحظه أيضا في ترجمتي هذا المشهد، إذ يبدو أن المترجمين مشاطي وبولمرقة تفطنا لهذا التباعد La discordance بين دورين وأورغون أو بالأحرى حضور دورين وتيهان أورغون عند حديثها عن حالة والدته وزوجته، فلم ينقصا شيئا من هذا الحوار، وعبرا عن اهتمام أورغون بأمر طرطوف، وهو الأمر المحسوس في التلفظ المشهدي الذي يؤدي إلى هذا المعنى فيلتقطه المتلقي سواء أكان قارئا أم متفرجا.

غير أن مشاطي في ترجمته العربية لردود أورغون على تعليقات دورين عند سؤاله عن حال طرطوف لم يحافظ على وقع تكرار الجملة مثلما هو الحال في الأصل: ! Le pauvre homme التي كررها أورغون كل مرة والتي تولد الضحك لدى المتلقي، بل تصرف في تركيب الجملة دون المساس بالمعنى وهو شفقته تجاه طرطوف، فكانت الردود كالآتي: **ومع ذلك، مسكين هذا الرجل**. و **يا له من مسكين قليل الشهية حقا.** والملاحظ هنا أن مشاطي كرر كلمة مسكين والتي تقابلها الصفة pauvre في الفرنسية في كلتا الجملتين لأنه كان واعيا بوقعها الدلالي على المتلقي، فعوضا عن ترجمة الجملة الفرنسية Le pauvre homme ! بما يقابلها حرفيا مثل: **مسكين هذا الرجل**، أضاف مرة **مع ذلك** التي تعتبر دوالا لفظية كي يحافظ على التوازي اللفظي La para-verbalité مع الجملة الحوارية السابقة **ترتوف يتمتع بصحة جيدة وهو ممتلئ شحما ولحما، وخداه ورديا اللون** وهي إضافة تضفي تدفقا في الحوار كما تدخل في إطار التأليف باعتبار اللغة العربية شارحة، ومرة أخرى تصرف جزئيا على مستوى الجمل فعوضا عن الإجابة بـ: **مسكين هذا الرجل** نقلها بـ: **يا له من مسكين قليل الشهية حقا،** أي أن المترجم فضل نقل الفعل الكلامي الإنجازي بالفعل الكلامي التأثيري، فموليير يقصد إثارة الضحك من خلال فعل تكرار عبارة Le pauvre homme ! أما مشاطي ففضل عدم تكرارها ونقلها هذه المرة بتصريح القول الضمني Le sous-entendu فيها وهو قلة شهية طرطوف في نظر أورغون، أي أن مشاطي اهتم بقصدية القول واختار المعنى المباشر عوضا عن المعنى غير المباشر، كما نلحظ في هذا المقام السياقي القائم بين دورين وأورغون:

**Dorine**

Il soupa, lui tout seul, devant elle,

Et fort dévotement il mangea deux perdrix, Avec une moitié de gigot en hachis.

**Orgon**

Le pauvre homme !

إن غباوة وعدم تبصر أورغون لحقيقة الأمور (خبث طرطوف)، هو ما نقله كلا المترجمين أيضا، غير أن بولمرقة ركز على الفعل التخاطبي أو سياق الكلام (الاختصار والتكرار) في ردود أورغون ولعل اختياره للتكرار يعود إلى وعيه بالدور الإتصالي المضاعف لشخصية أورغون (المرسل أورغون والمتلقي أورغون) أي أنها تسأل وترد على نفسها كل مرة دون الاكتراث كثيرا لما تقوله دورين، فأورغون هو المرسل وهو المتلقي في ترجمة بولمرقة: **وTartuffe ؟ ... مسكين هذاك الراجل.**

**المثال 2:**

**الفصل الثالث. المشهد الثالث**

| مسرحية موليير | مسرحية مشاطي | مسرحية بولمرقة |
|---|---|---|
| Tartuffe<br>L'amour qui nous attache aux beautés éternelles. N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles ; Nos sens facilement peuvent être charmés. Des ouvrages parfaits que le ciel a formés. Ses attraits réfléchis brillent dans vos pareilles ; Mais il étale en vous ses plus rares merveilles. Il a sur votre face épanché des beautés. Dont les yeux sont surpris, et les cœurs transportés, Et je n'ai pu vous voir, parfaite créature, Sans admirer en vous l'auteur de la nature, Et d'une ardente amour sentir mon cœur atteint, Au plus beau des portraits où lui-même il s'est peint. D'abord j'appréhendai que cette ardeur secrète. Ne fût du noir esprit une surprise adroite ; Et même à fuir vos yeux mon cœur se résolut, Vous croyant un obstacle à faire mon salut. Mais enfin je connus, ô beauté toute aimable, Que cette passion peut n'être point coupable, Que je puis l'ajuster avecque la pudeur, | **ترتوف**<br>الجمال الذي يجتذبنا إلى البهاء السماوي لا يخنق فينا حب الأطايب الزمنية. وحواسّنا تستهويها بسهولة معظم المتع التي كونها الباري، وجماله سبحانه وتعالى ينعكس على مخلوقاته. وقد زرع بين ضلوعنا قلوبا رقيقة مفعمة حبا ترتوي بمعاني الجمال، فتجلي أنظارنا وتبهج أفئدتنا. وأنا لا يسعني أن أراك كخليقة كاملة الأوصاف بدون أن أعجب من خلال مواهبك بمقدرة مبدع الأكوان، وقد صنع الإنسان على صورته ومثاله. قبلا، كنت أخشى بحرص متردد على مصيري من عينيك الساحرتين معتبرا إياهما خطرا على خلاصي، حتى خبرت ودادك ووفاءك، فأمنت شر الانزلاق، من جراء ما لمسته فيك من الحياء والإباء. فتركت لعواطفي الحبل على الغارب تسبح في أجواء طيبة قلبك وطهارته. | Tartuffe<br>لاه أنا قلبي حجر<br>Elmire<br>حسبت فالدنيا شي ما يحلالك<br>Tartuffe<br>هدا هو فيا تخمامك .. انا يا صح يا امراءة .. حبي للاخرة ..<br>لكن ما ديريش روحك ما تفهميش ... نحب الطبيعة ... نحب الزين ... وكل ما يحمى فالعين ... وانتي بزينك الفتان سلبتيني وزدتيني محان<br>Elmire<br>تعقل يا انسان<br>Tartuffe<br>واش من عقل بقاء وانا منك راني في حرقى ... وادا حبيتي الحقيقة ... بيك انا نسعد والا |

| | | |
|---|---|---|
| Et c'est ce qui m'y fait abandonner mon cœur. Ce m'est, je le confesse, une audace bien grande. Que d'oser de ce cœur vous adresser l'offrande ; Mais j'attends en mes vœux tout de votre bonté, Et rien des vains efforts de mon infirmité ; En vous est mon espoir, mon bien, ma quiétude, De vous dépend ma peine ou ma béatitude, Et je vais être enfin, par votre seul arrêt, Heureux, si vous voulez ; malheureux, s'il vous plaît. | والآن، لا أتردد في الاعتراف بأني بت أركن إلى علو أخلاقك ورحابة صدرك لتعالجي ميولي وتهدّئي اضطراب نفسي بما لمسته فيك من حسن الرعاية والتشجيع على مواصلتي التهادي في رياض الغبطة والهناء. إذ أضحى في وسعك أن تتحكمي بمشاعري وتحكمي علي بالسعادة أو بالشقاء كما يشاء هواك. | نشقى |

لعل نظرة سريعة إلى رد طرطوف على إلمير في هذا المقطع من هذا المشهد يشير إلى أن مقام الخطاب جلي في كلام طرطوف الأصل، وهو ما نلحظه أيضا في ترجمة مشاطي الذي عمد إلى نقله حرفيا مع خاصيته والمتمثلة في طول الحديث أو ما يسمى بالحديث المطول La tirade في حين أن بولمرقة لم يعر اهتماما لمقام الخطاب بقدر ما أعاره لمقام الدراما، ويظهر ذلك في الإيجاز والاقتصاد في المفردات، فهذا الحديث المطول لطرطوف الذي ورد في الأصل هو في حقيقة الأمر اعتراف منه لإلمير بمشاعره، وهو جزء من حبكة المسرحية لأنه يعتبر حدثا صاعدا يكشف فيه حقيقته أي ورعه الزائف بطريقة غير مباشرة، وهو حديث تتجلى فيه القصدية والإعلامية أكثر من المعايير النصية الأخرى، فطرطوف يقصد أنه مستعد للتضحية بمكانته الدينية الزائفة في سبيل نيل حب إلمير وهو ما يخبرنا به، ولعل هذا الأمر هو الذي دفع بمشاطي إلى نقل هذين المعيارين بحذافيرهما، ونلمس ذلك من خلال البعدين الترجمي (حرفية النقل) والكتابي (طول الحديث).

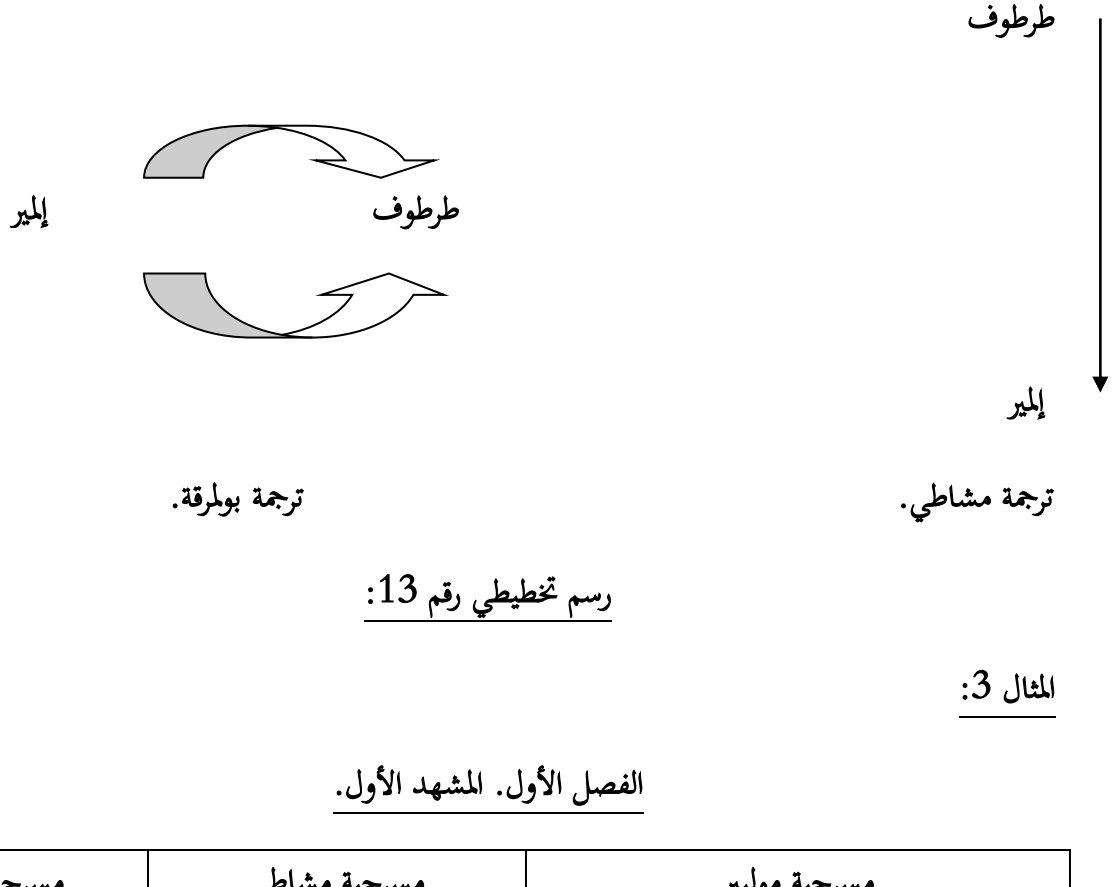
غير أن الأمر مخالف تماما لما قام به بولمرقة، حيث أنه نقل قصدية (البعد الغائي) من خلال تقطيع الحديث المطول لطرطوف إلى أجزاء وإدخال إلمير وهي محور حديثه، فأصبح الحديث المطول حوارا بين طرطوف وإلمير يؤدي بالمتفرج إلى التفاعل المرئي على الركح أكثر منه سمعي ودلالي، ذلك أن المتفرج الذي يحضر ويشاهد عرض المسرحية الأصل في هذا المقطع يتفاعل سمعيا مع طرطوف، فحركة عيني المتفرج تبقى

ثابتة على جسد الممثل الذي يتقمص دور طرطوف وهو ما يدل على انتهاء الحديث عند آخر جملة له وعدم استمراريته، بينما المتفرج الذي يحضر عرض مسرحية بولمرقة تتحرك عيناه تارة باتجاه الممثل الذي يجسد دور طرطوف وتارة باتجاه الممثلة التي تجسد دور إلمير، فتصبح حركة عينيه دائرية حتى يألف مصدر الصوتين وذلك بسبب الانتظام الحواري والتبادل الصوتي بين الممثلين، فهناك حركية واستمرارية تواصلية أو بالأحرى تداول صوتي على الركح بين طرطوف وإلمير وهو ما يخلق فضاء مسرحيا وحواريًا بحتًا يقوم على نسق تصاعدي بين الشخصيتين يؤدي تدريجيا إلى الكشف عن خواطر طرطوف والكشف عن رمزية هذه الشخصية، عوضا عن فضاء نفسي (تخيلي) يعيشه المتفرج مثلما هو الحال في نص طرطوف لموليير، ويظهر هذا التصاعد في التسلسل الحواري في وضعية التلفظ بين المرسل (طرطوف) والمتلقي (إلمير) في ما يسمى بجهاز التلفظ Le dispositif énonciatif:

**حسبت فالدنيا شي ما يحلالك/ هدا هو فيا تخمامك .. انا يا صح يا امراءة .. حبي للاخرة .. لكن ما ديريش روحك ما تفهميش ... نحب الطبيعة ... نحب الزين ... وكل ما يحمى فالعين ... وانتي بزينك الفتان سلبتيني وزدتيني محان/ تعقل يا انسان/ واش من عقل بقاء وانا منك راني في حرقى ... وادا حبيتي الحقيقة ... بيك انا نسعد والا نشقى.**

كما أن نقل بولمرقة لحديث طرطوف المطول بطريقة الحوار يدل على اهتمامه بجمالية العرض والإيقاع الأسلوبي، أو بالأحرى الإيقاع النغمي في التداول الصوتي بين الممثلين الذي تثريه العامية المقفاة وهو ما اصطلحنا عليه بالبعد الركحي في الجانب النظري، إضافة إلى الأثر الكوميدي الذي يولده الحوار القائم بين إلمير وطرطوف فمبدأ التعارض الذي يقوم عليه هذا الحوار يولد الضحك لدى المتفرج (**اتعقل يا إنسان/ واش من عقل بقاء وانا منك راني في حرقى ...**) على خلاف الحديث المطول في النسختين الأصلية والعربية الذي يولد تفاعلا عاطفيا لدى المتفرج، لأن الممثل الذي يقوم بدور طرطوف سيسترسل في حديثه جاهرا بقوله في قوة وجدية وفخامة ألفاظ وتدفق حرارة الحوار التي تؤدي إلى الكشف فقط عن مشاعر

طرطوف التي يكنها لإلمير، والرسمان التخطيطيان الآتيان يلخصان لنا طريقة نقل المترجمين لهذا الحوار المطول لطرطوف:




رسم تخطيطي رقم 13:

المثال 3:

## الفصل الأول. المشهد الأول.

| مسرحية موليير | مسرحية مشاطي | مسرحية بولمرقة |
|---|---|---|
| Madame Pernelle<br>Allons, Flipote, allons, que d'eux je me délivre.<br>Elmire<br>Vous marchez d'un tel pas qu'on a peine à vous suivre.<br>Madame Pernelle<br>Laissez, ma bru, laissez, ne venez pas plus loin ; Ce sont toutes façons dont je n'ai pas besoin.<br>Elmire<br>De ce que l'on vous doit envers vous on s'acquitte.<br>Mais, ma mère, d'où vient que vous sortez si vite ? | السيدة برنال:<br>هيا، يا فليبوت، نتخلص منهم.<br>ألمير:<br>أراك تسرعين الخطى بصورة لا تمكنني من تتبع سيرك.<br>السيدة برنال:<br>دعك من المجاهدة، يا كنتي، ولا ترافقيني أكثر مما فعلت، فلست بحاجة إليك.<br>ألمير:<br>عليّ واجب لا بدّ لي من تأديته نحوك. ولكن، يا أمي، لماذا تخرجين هكذا باكرا؟. | Madame Pernelle se rend chez son fils Organ et s'en prend à sa femme Elmire et ses enfants. Damis le fils et Mariane la fille, pour leur mauvaise conduite à l'égard de Tartuffe.<br>Pernelle :<br>بركايني يا عروستي بركايني طبايعكم عياوني<br>Elmire :<br>حاسبيني نعطيك واش تساليني |

| | | |
|---|---|---|
| | | .. راك خارجة ولسانك حار<br>.. واش ما عجبكش في هذ الدار يا سيدي ... |

جاء الحوار الأصل في هذا الجزء من المشهد مسترسلا ومنسابا بين السيدة برنال وإلمير وهو حوار يمهّد لموضوع المسرحية حيث يقدم فيه موليير للمتفرج على لسان شخصية السيدة برنال شخوص المسرحية الواحد تلو الآخر بطريقة غير مباشرة بالإضافة إلى اتصافه بالإرشادية فهو تنصيصي بالأساس. يظهر ذلك في ردود إلمير للسيدة برنال .Vous marchez d'un tel pas qu'on a peine à vous suivre ... Mais, ma mère, d'où vient que vous sortez si vite ? حيث يوضح لنا جواب إلمير الأول أن السيدة برنال تمشي بسرعة حتى تعذر على إلمير مسايرتها.

أما الرد الثاني فيوضح أن السيدة برنال تستعد للخروج من البيت باكرا بالإضافة إلى رد السيدة برنال الذي تخللهما Laissez, ma bru, laissez, ne venez pas plus loin ; Ce sont toutes façons dont je n'ai pas besoin. الذي تطلب فيه من السيدة إلمير عدم مرافقتها لأنها ليست بحاجة لها.

إن البعد الركحي جائز أكثر من البعد الترجمي في نقل هذا الحوار لأنه يقوم على سياقات خارجية تتمثل في حركات جسدية كأصوات كعوب أحذية المرأتين برنال وإلمير وعصا السيدة برنال وغيرها من المظاهر السياقية غير اللغوية الأخرى وهذا هو الخطاب المنطوق الذي عرفه محمود عكاشة (2013: 26) كالآتي:

*«الخطاب المنطوق أو الشفهي، وهو الأصل في الخطاب، هو الذي ينجزه قائله شفاهة إلى متلق، وتدخل فيه عناصر تعبيرية صوتية وغير لغوية، ويشارك فيه السياق الخارجي، وهو الذي يعرف بمقام الخطاب أو المقال، ويتميز هذا النوع بالسهولة والاختصار وقصر الجمل، وتكثيفها في وحدات بسيطة مباشرة، والاتصال المباشر الموجه، والإحالات الخارجية، والفواصل الاعتراضية، ومحفزات التلقي، والتنبيهات*

*والعناصر الصوتية التعبيرية، والتعبيرات الجسدية، والتكييف مع التلقي، وتعديل توجيه الخطاب حسب درجة التلقي.»*

في هذا الإطار، يبدو أن المترجم مشاطي انتبه إلى هذا الأسلوب الخبري للتنصيص في هذا الحوار فعوضه بما يقابله في اللغة العربية، رغم تقليصه لمستويات الإيقاع الداخلي أو ما يسمى بالتناغم الصوتي في بعض المواضع من الترجمة مثلما فعل في الجملة الأولى للسيدة برنال: **Allons, Flipote, allons, que d'eux je me délivre.** التي قابلها بـ: **هيا، يا فليبوت، نتخلص منهم.** ويظهر ذلك جليا في إغفاله لتكرار كلمة: **Allons** التي تكررت مرتين في الجملة الأصلية، إذ كان من المستحسن أن يكررها لتتناغم موسيقيا مع المقطع الثاني من الجملة: **هيا، يا فليبوت، هيا، نتخلص منهم** لتحدث وقعا جميلا يضيف نكهة سردية للحوار باعتبار التكرار أسلوبا من الأساليب الإنشائية ينعكس جماليا على بصرية وصوتية المشهد التمثيلي على الركح.

يحدث الأمر نفسه بالنسبة للجملة الثانية للسيدة برنال التي تكررت فيها كلمة **Laissez** بالفرنسية والتي نقلها بمقابلها **دعك** ولكن من دون تكرارها، على عكس المترجم بولمرقة الذي لم ينتبه لتنصيصية وإيقاعية الحوار فحسب بل حتى لأسلوب التكرار، حيث تصرف مباشرة وفصل التنصيص الأول عن محتوى الحوار وصرح مباشرة للممثلين والمتفرجين في بداية المسرحية حيث جاء التنصيص كالآتي: **Madame Pernelle se rend chez son fils Organ et s'en prend à sa femme Elmire et ses enfants. Damis le fils et Mariane la fille, pour leur mauvaise conduite à l'égard de Tartuffe.** وما يثير الإنتباه هو أن الجزء الأول من هذا التنصيص يمكن تأديته ركحيا من خلال المؤثرات الصوتية والمادية، مثلا: دخول السيدة برنال إلى بيت ابنها الذي هو جزء من بيتها من خلال الديكور واللباس (الوشاح أو غطاء الرأس الذي يدل على قدومها واستعدادها للخروج بعد حين) وإحداث صوت بحركة قدميها والعصا الذي يساعدها على التقدم نحو الأمام عند المشي وتسريع خطاها، أما الجزء

الثاني الذي يدل على معاتبتها لحفيديها داميس وماريان وكنتها إلمير بسبب تصرفهما غير اللائق نحو طرطوف فهو لا مادي على الركح ولكنه سيتجلى صوتيا وجسديا من خلال الحوارات الموالية القائمة في المشهد بين السيدة برنال وبين أفراد عائلتها.

كما أن بولمرقة أبقى على فكرة التنصيص المتمثل في استعداد السيدة برنال للخروج في جملة إلمير الثانية، وقلص من حجم الحوار فعوضا عن وضع أربعة ردود وضع اثنين وذلك بحذف جملة برنال الأولى وجملة إلمير الأولى، فأصبحت الخادمة فليبوت غير موجودة في متن الحوار وحتى على الركح، وقد يعود سبب حذفه لهاتين الجملتين وجود الخادمة فليبوت التي لا دور لها في المسرحية إلا الوقوف بجانب السيدة برنال في المشهد الأول من المسرحية دون أن تتكلم أو تنطق بحرف، فإبقاؤها في النص قد يؤدي بالمخرج إلى إحضار ممثلة تؤدي هذا الدور الذي لا طائل من ورائه سوى مرافقتها للسيدة برنال في بداية العرض وهو ما سيكلف إدارة الفرقة مكافئة لهذه الممثلة ماديا.

إن حذف الخادمة فليبوت في جزأرة بولمرقة يدل على رمزية شخصية السيدة برنال التي تجسد دور المرأة العجوز في المجتمع الجزائري رغم محافظة بولمرقة على التسميات الفرنسية للشخوص، فسيميائية المرأة العجوز في المجتمع الجزائري توحي بالقوة والاتكال على النفس دون الاستعانة بخادمة أو مساعدة الغير والتسلط والحكمة والاحترام. وهذا ما تفعله السيدة برنال في النسخة المجزأرة حيث تدخل على السيدة إلمير معاتبة إياها لعدم إكرامها هي وأبنائها لضيفها طرطوف.

علاوة على ذلك، نقل بولمرقة مقام الخطاب الذي يتمثل في التكرار ولكن بتصرف، ذلك لأنه حذف الجملة الأولى للسيدة برنال التي فيها موضع التكرار ونقل مباشرة جملتها الثانية التي ورد فيها تكرار Laissez **بركاوني** التي نقلها بـ: **بركاوني** كي يحافظ على إيقاعية الحوار ولم يكتف بهذا الحد، بل أضاف لهذا الجزء مقطعا يتماشى نغميا معه وهو كالآتي: **بركايني يا عروستي بركايني طبايعكم عياوني،** فكلمة **Laissez** في الفرنسية وردت في صيغة الأمر L'impératif بضمير الجمع المستتر في الفرنسية Nous

الذي يعود على المتحدثة السيدة برنال وكنتها إلمير، أما بالنسبة لإيقاعية تكرار كلمة **Laissez** فيظهر في فونولوجية الكلمة من خلال دلالات الأحرف وخاصة في مضاعفة الصائتة S والتي يصطلح عليها بالفرنسية La consonne double وهي نبرة صوتية فيها نوع من الشد والضغط والتوكيد عند النطق بغية إنجاز فعل الكلام وهو الأمر بترك الشيء، بالإضافة إلى La semi-consonne التي تتكون منها الكلمة ez وهي علامة من علامات إعراب الفعل في صيغة الأمر.

ذلك تقريبا ما فعله بولمرقة عندما كرر كلمة **بركاوني** مرتين حيث عوض هذا الضغط الصوتي بكلمة **بركاوني** التي تبدأ بالباء وتلتقي فيها مع الراء عند بداية نطق الكلمة، ذلك أن حرف الباء صوتيا يوحي بالشدة والقوة فهو أساسا صائت شفهي كما أن التقاءه بحرف الراء الذي يعتبر من الناحية الصوتية صائتا ذلقيا لأنه يخرج من رأس اللسان عند نطقه فهو صوت لثوي وهذا الالتقاء هو الذي جعل التفخيم يحدث عند نطق **بركاوني** وتكرارها حتى أصبحت كلمة **بركاوني** في حد ذاتها جهازا نطقيا يحيل إلى فعل كلامي ودرامي وهو الصراخ ويحدث في الوقت نفسه نغمة إيقاعية : **بركاوني ... بركاوني.** ثم إن اختياره لكلمة **بركاوني** في العامية والتي تقابل كلمة **Laissez** يعود إلى استعمالها المتداول في لغة الجزائريين، وهي كلمة عربية خضعت للتشويه أصلها من البركة، فهناك من يقول بركا، بركاك، بركات، فيه البراكة، براكة وزيادة، وغيرها، كلها تدل على الحمد والشكر والاكتفاء والقناعة بما لدى الشخص، لكنها مع التطور الزمني للغة أخذت استعمالا دلاليا سلبيا آخر يتمثل في التوقف عن فعل شيء **Stop** أي يكفي، ويكفي من الكفاية والكفاية بركة، والبركة من التبرك وكلها تدور في المعنى الأول للكلمة وهو ما جاء في قاموس Petit Dictionnaire arabe-français et français-arabe : (Idiome d'Alger) (1836: 26): Barka أي بركه تعني /Assez.

**المثال 4:**

**الفصل الخامس. المشهد السابع والأخير.**

| مسرحية موليير | مسرحية مشاطي | مسرحية بولمرقة |
| --- | --- | --- |
| **Tartuffe**<br>Tout beau, Monsieur, tout beau, ne courez point si vite, Vous n'irez pas fort loin pour trouver votre gîte, Et de la part du Prince on vous fait prisonnier.<br>**Orgon**<br>Traître, tu me gardais ce trait pour le dernier ; C'est le coup, scélérat, par où tu m'expédies, Et voilà couronner toutes tes perfidies.<br>**Tartuffe**<br>Vos injures n'ont rien à me pouvoir aigrir, et je suis pour le Ciel appris à tout souffrir.<br>**Cléante**<br>La modération est grande, je l'avoue.<br>**Damis**<br>Comme du Ciel, l'infâme, impudemment se joue!<br>**Tartuffe**<br>Tous vos emportements ne sauraient m'émouvoir, Et je ne songe à rien, qu'à faire mon devoir.<br>**Mariane**<br>Vous avez de ceci, grande gloire à prétendre, Et cet emploi pour vous, est fort honnête à prendre.<br>**Tartuffe**<br>Un emploi ne saurait être que glorieux, Quand il part du pouvoir qui m'envoie en ces lieux.<br>**Orgon**<br>Mais t'es-tu souvenu que ma main charitable, Ingrat, t'a retiré d'un état misérable?<br>**Tartuffe**<br>Oui, je sais quels secours j'en ai pu recevoir; | **ترتوف**<br>مهلا، يا سيدي، مهلا، ولا تسرع هكذا. لن تذهب بعيدا كي تجد ملجأً، ولن تلبث أن تسجن بأمر الأمير.<br>**أوركون**<br>تبا لك من خائن حقير. حفظت لي هذه النهاية التعيسة إلى آخر المطاف. هذا ضرب منك يثبت مكرك وانحطاط أخلاقك، وقد توجت به غدرك الدنيء.<br>**ترتوف**<br>إهاناتك لن تفيدك، ولن تؤديني، لأني معتاد على أمثالها.<br>**كليانت**<br>أنا أعتقد أن الاعتدال خير الحلول.<br>**داميس**<br>كم يهزأ المجرمون بعدالة السماء.<br>**ترتوف**<br>مهما بلغ احتداد غيظك لن يؤثر عليّ. وأنا لا يهمني إلا القيام بواجبي.<br>**مريان**<br>أنت تظن أن هذا التصرف يشرفك، وأنت بهذا العمل الذي قد جنيت أوفر الأرباح ماديا ومعنويا.<br>**ترتوف**<br>عملي طبعا لا يعتبر ناجحا إلا إذا تممته حسب الأصول.<br>**أوركون**<br>هل تتذكر أيادي البيضاء عليك، يا ناكر الجميل، وكم من معروف أسديت إليك، أيها الجاحد النذل؟<br>**ترتوف** | **Tartuffe (stoppant tout le monde)**<br>احبس واين ماشي<br>ما عندهم وين اخبيواك<br>بامر من السلطان<br>للسجن جينا نديواك<br>**Orgon**<br>خبيت درت فيك النيا<br>واليوم درت عليا<br>**Tartuffe**<br>تشتمني لكن ما عليهش<br>انا باش نشتمك ربي ما يبغيش<br>**Damis**<br>باش تشتمو ربي ما يشتيش<br>او باش تخدعو ما عليش<br>**Tartuffe**<br>قولو واش تقولو ما تزعزعونيش<br>انا ناءدي واجبي وكلامكم ما يهمنيش<br>**Mariane**<br>مازالك تتمسخر<br>وباعمايلك تفتخر<br>**Tartuffe**<br>قدام الناس راسي مرفوع<br>او في خدمتي راني قنوع<br>**Orgon**<br>نسيت اشكون جبدك من الذيل<br>خنتو ولما فاق بيك<br>خفت منو يشكي بيك |

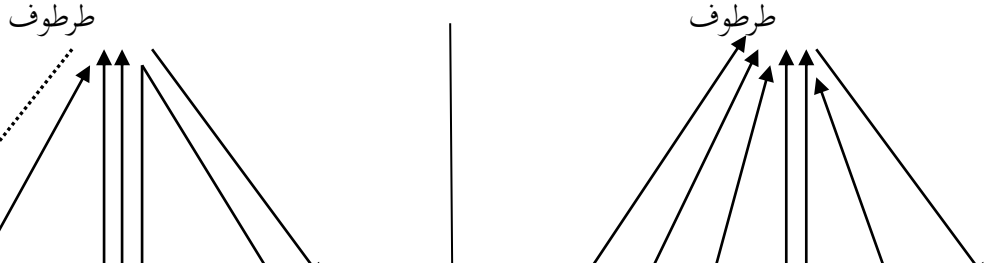
| | | |
|---|---|---|
| Mais l'intérêt du Prince est mon premier devoir!<br>De ce devoir sacré, la juste violence Étouffe dans mon cœur toute reconnaissance ;<br>Et je sacrifierais à de si puissants nœuds, Ami, femme, parents, et moi-même avec eux.<br>**Elmire**<br>L'imposteur!<br>**Dorine**<br>Comme il sait, de traîtresse manière, Se faire un beau manteau de tout ce qu'on révère! | أجل، لا أزال أتذكر كم جدت به علي من رعايتك وعونك. غير أن تنفيذ قرار الأمير هو اليوم أوجب واجباتي. وتتميم هذا الواجب المقدس يخنق في أعماقي عاطفة عرفان الجميل. وأنا مستعد أن أضحي في هذا السبيل بصديقي وزوجتي وأهلي، حتى بذاتي أنا أيضا معهم.<br>**ألمير**<br>ما أحقرك من شرير بغيض.<br>**دورين**<br>لقد ظهرت أخيرا على جليتك، أيها المنافق الغدار، وتبين أنك أسفل الأوغاد. | فضحتو مع السلطان<br>ضربني وبكى<br>وسبقني وشكى<br>**Tartuffe (à Loyal)**<br>هيا طبق الامر |

يلاحظ من المعطيات الواردة في الجدول أن هناك فارقا كبيرا بين حوار النسخة المجزأرة والحوار الأصل على خلاف حوار النسخة المعربة الذي يتكافأ شكليا مع النسخة الأصل، فالمقارنة بين هذه المعطيات تبين أن أحجام الحوارات متفاوتة بين الأصل والنسخة المجزأرة ويعود ذلك إلى التصرف الداخلي L'adaptation intrinsèque الذي قام به على المستويات اللغوية الدنيا كتركيب الحوار، ويتجلى ذلك في حذف بعض الشخصيات المحاورة ككليانت وإلمير ودورين وهو تطويع لا يؤثر في مغزى الحوار، إذ نلاحظ في المقطع الأصلي أن الحوار جاء متعددا Un polylogue أي أنه جمع شخصيات مختلفة (طرطوف وأورغون وكليانت وداميس وماريان و غيرهم ...) نتج عنه تعدد للأصوات، كما أن الحوار انساب دائريا وليس عموديا، ونقصد بدائرية الحوار حضور الشخصية الرئيسية وهي طرطوف التي تمثل محور الحوار كل مرة عند حديث أي شخصية أخرى لأن كافة الشخصيات تتحدث عن خبث طرطوف بمن فيهم أورغون الذي كشف أمره بعد الوثوق به طويلا، على عكس الحوار العمودي الذي يكون مسترسلا لكن عبر ردود شخصيات يكمل بعضها بعضا ولا تستعيد فيها أي شخصية حديثها بل تكون فيها الأصوات متتالية،

بعبارة أخرى تكون الشخصيات في الحوار العمودي متكافئة على المستوى التداولي (تداول المكانة الحوارية) وبالتالي تصبح مشاركة في التلفظ Des co-énonciateurs والعكس صحيح في الحوار الدائري الذي تكون في الشخصية الرئيسية مرسلة ومستقبلة في كل مرة ومهمينة على المساحة الكلامية في الحوار.

ذلك ما نجده في حوار موليير الذي حضرت فيه شخصية طرطوف كلاميا ست مرات مقارنة بالشخصيات الأخرى كأورغون: مرتين، ومرة واحدة بالنسبة لكل من كليانت ودواميس وماريان وإلمير ودورين، والشيء نفسه بالنسبة للنسخة المعربة حيث حافظ مشاطي على عدد ردود الشخوص مثلما هي وبنفس التداول الكلامي.

غير أن بولمرقة في نسخته المجزأرة مثلما ذكرنا سابقا حذف ردود كليانت وإلمير ودواميس وذلك لأنه يدرك تماما بأن كلامها لا يضيف شيئا لمغزى الحوار بل هو مجرد إطناب يسهب فقط في الحوار من خلال إعادة ما قاله أورغورن في رده الأول على طرطوف وكذلك رده الثاني من قبيل المعاتبة والشتم ولكنه أبقى على وجودها ركحيا، و في مقابل ذلك، نقل شكل الحوار وهو المتعدد وديناميته أي دائريته حيث حافظ على وجود ردود طرطوف رغم إيجازه لكلامه فحدد الشبكة الزمنية لأفعال الأقوال La temporalité de l'énonciation، لأنه أدرك تماما أن شخصية طرطوف في حوار موليير هي شخصية رئيسية لأنها تعتبر شخصية مهيمنة في المجموعة الاتصالية Le continuum communicationnel على وضعية التلفظ Le sur-énonciateur ولأن باقي الشخصيات ليست إلا مجرد شخصيات ثانوية خاضعة لشخصية طرطوف المهيمنة على وضعية التلفظ Des sous-énonciateurs وذلك من خلال محدودية الشبكة الزمنية التلفظية فكل شخصية ترد مرة واحدة على الأكثر على ردود طرطوف آخذة بعين الاعتبار مبدأ التداول باستثناء أورغون، الذي سجل حضوره التلفظي أكثر من مرة، أما بالنسبة للتدرج الموضوعي للحوار La progression thématique فالرسم البياني الآتي يوضح طريقة نقل المترجمين لهذا المقطع الحواري:



كليانت داميس ماريان إلمير دورين داميس ماريان لوايال

أورغون أورغون

**ترجمة مشاطي** **ترجمة بولمرقة**

**رسم تخطيطي رقم 12:**

ويعني ذلك أن التدرج الموضوعي في كلتا النسختين جاء نوعا ما ثابتا (à thème constant) أكثر منه اعتباطيا (à thème éclaté) رغم كثرة المشاركين في هذا الحوار الذين تراوحوا بين سبعة إلى أربعة وذلك لأن موضوع الحوار (Le thème) هو طرطوف وأغلب الردود متعلقة به وهو ما خلق نوعا من التفاعل الكلامي Des rèmes في الترجمتين ساهم في تفعيل دائرية الحوار من ناحية الإرسال والاستقبال، فالمشاركون في الحوار وهم مخاطبون ومسند إليهم Des propos، وهو دليل كاف حتى نحكم على كلا المترجمين بإدراكهما لأهمية تحقيق الانسجام على مستوى البنية الكبرى La cohérence macro-structurelle ( الكتلة الحوارية: La masse dialogique) من خلال نقلهما لانسجام البنى الصغرى La micro-structure (المتحاورين مع طرطوف: Les sous-énonciateurs).

## 4.1. المؤشرات الزمانية والفضائية في الترجمتين:

تعتبر العلاقة بين الزمان والفضاء في المسرح علاقة تكميلية فالفضاء هو ذلك الزمان الذي يكون داخل المكان أو ذلك المكان الذي يكون داخل الزمان، وبالتالي إن «الفضاء يستخدم الزمن خلال قيادته لعين المتفرج داخل الفضاء، إذ لا يمكن بناؤه ذهنيا إلا من خلال التتابع الزمني للمشاهدة» (العزاوي 2006:

220) هذا بالنسبة للعرض أما بالنسبة للنص، فالفضاء يصبح معنويا لأنه يجعل القارئ يتخيل صورة أو عالما مكانيا للنص وهو أساسي في العملية الخطابية المسرحية.

من هنا وجب التفريق بين المكان والفضاء المسرحيين، فقد جاء في المعجم المسرحي (1997: 473) أن المكان: «الموضع الذي يقدم فيه العروض المسرحية، سواء أكان بناءا شيد خصيصا لهذا الغرض، كصالات المسرح، أم مدرجات الهواء الطلق أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي (شارع، مقهى، ساحة، ... إلخ) ويشمل بالضرورة على حيزين مستقلين عضويا هما حيز اللعب الذي يتم فيه الأداء، وحيز الفرجة وهو مكان المتفرجين».

كما يعرف الفضاء المسرحي بأنه (1997: 339): «ذلك الجزء من الفضاء المتخيل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة، أي مكان الحدوث ... الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور والاكسسوار وحركة الممثل.»، وبالتالي فالفضاء نوعان: فضاء نصي أو درامي وهو رمزي وفضاء ركحي أو مسرحي وهو مرئي.

والحديث عن الفضاء الدرامي، يترتب عنه الحديث عن وظيفته في الخطاب المسرحي، فالفعل المسرحي لا يتحقق دون المؤشرات المكانية كالتنصيص والحوارات التنصيصية، بالإضافة إلى المعطيات الزمنية التي تتصف بترابط شديد وبالتجريد: «Le temps est une donnée plus abstraite que l'espace» (برونير 2012: 63)، والزمانية في المسرح تتجلى أيضا في التنصيص المسرحي الذي يتجسد على الركح بواسطة الشخوص ولباسها (كالشخصية التاريخية) وخطاباتها من خلال الحوار الذي تتلفظ به أساسا في حيز زمني محدود لأنه يوفر أحيانا للمتفرج أو القارئ معلومات عن التسلسل الزمني للأحداث بالإضافة إلى معطيات أخرى كالديكور، وحسب فورستييه (1996: 106) هناك نوعان من الزمنية في المسرح :

*« L'enchâssement d'un spectacle dans un autre introduit deux nouvelles temporalités, et un nouveau temps théâtral. Si l'on se place sur le plan des*

*spectateurs intérieurs, on constate une nouvelle fois l'opposition entre le temps « réel » – la durée de la représentation intérieure – et le temps fictif – la durée de l'action de la pièce intérieure –, ces deux temporalités se superposant dans les séquences continues de la pièce, et s'écartant l'une de l'autre à l'occasion des ruptures dans le déroulement de l'action »*[149].

وفقا لهذه المعالجة، نستخلص أن مهمة المترجم المسرحي لا تقتصر فقط على المعطيات الداخلية للنص كاللغة ومكوناته الصوتية ووحداته الدلالية بل تتوسع أكثر لتتعدى فكرة قابلية عرض نصه على الركح، لتغدو ترجمة حية ذات تفاعل دينامي مستمر نتيجة المعطيات الخارجية كالإيقاعية والزمانية والمكانية التي تفتح فكر المتلقي على بعض التحليلات الاجتماعية والثقافية والتاريخية.

لكي نفهم المقصود من هذه الخلاصة، سنحلل بعض العينات النصية من النسختين العربية والجزائرية لطرطوف وتجدر الإشارة هنا إلى أننا سنركز على النسخة المجزأرة ودراستها بمقارنتها بالأصل والترجمة العربية وأحيانا العكس، وذلك بواسطة ضبط المؤشرات الزمانية والمكانية في الترجمتين ومقارنتها بمواضعها في الأصل حتى وإن كانت غير موجودة.

**المثال الأول:**

| طرطوف لمولييز<br>بداية المسرحية قبل الفصل الأول | طرطوف لمشاطي<br>بداية المسرحية قبل الفصل الأول | طرطوف لبولمرقة<br>بعد المشهد الأول وقبل بدايات |
|---|---|---|

[149] ومفاده أن: «إقحام عرض في عرض آخر يصنع زمنين مختلفين، وزمن مسرحي جديد، وإذا وضعنا أنفسنا محل متفرج العرض سنلاحظ مرة أخرى التناقض الحاصل بين الزمن الحقيقي أو مدة العرض الداخلي والزمن الخيالي مدة عمل المسرحية الداخلية فيتداخل الزمنين عند استمرار المسرحية ويتباعدان عند حدوث انقطاعات في المسرحية وهكذا».

| حواراته | | |
|---|---|---|
| **Madame Pernelle se rend chez son fils Organ** et s'en prend à sa femme Elmire et ses enfants. Damis le fils et Mariane la fille, pour leur mauvaise conduite à l'égard de Tartuffe. | **الأحداث تجري في باريس** | **La scène est à Paris** |

من المعمول به في الأدبيات المسرحية، الإشارة عند بداية كل مسرحية إلى الفضاء الدرامي، وهذا ما قام به موليير في بداية مسرحيته حيث قبل بداية المسرحية حيث وضع أسماء الشخوص وعرف بصلة القرابة والعلاقات الاجتماعية التي تربط بينهم كما وضع جملة تنصيصية ترشد أي دراماتورج إلى مكان حدوث المسرحية: La scène est à Paris والملاحظ أن تنصيص موليير كان مختصرا جدا ومباشرا من ناحية ذكر المكان (باريس) ولم يشر إلى المكان المحدد وهو منزل أورغون في بداية المسرحية بل كان غير مباشر في ما يتعلق بهذه النقطة وصرح فقط بالمدينة التي تعيش فيها أسرة أورغون وذلك لأنه كان واعيا بأن المشهد الأول من المسرحية يحيل إلى أن الأحداث تجري بمنزل أورغون من خلال الحوار الذي دار بين إلمير والسيدة برنال التي تلوم زوجة ابنها وأحفادها على تصرفهم غير اللائق على حد قولها اتجاه طرطوف والذي تخللته مؤشرات فضائية مثلما ذكرنا في المثال 3 لترجمة الحوارت سابقا.

من المنطقي أن يفهم القارئ لأول وهلة أن الأحداث تجري في إحدى غرف المنزل، وهو الشيء نفسه الذي قام به مشاطي عندما ترجم تنصيص موليير دون زيادة أو نقصان، غير أنه بالمقابل، أغفل ترجمة الجملة من الناحية اللغوية فعوضا عن نقلها باستراتيجية التكافؤ اللغوي Une équivalence linguistique أي أن ينقل الجملة حرفيا ولكن باحترام القواعد النحوية والصرفية للغة العربية، ارتكب تداخلا لغويا Une interférence linguistique لأنه أدخل ميزة لغوية خاصة باللغة الفرنسية وهي

بناء الجملة بالفاعل Le sujet ثم الفعل Le verbe عوضا عن بنائها بالفعل مباشرة إذ كان من المستحسن أن يقول: تجري الأحداث في باريس.

أما كلمة أحداث التي تقابلها كلمة scène في نص موليير، فقد جاءت صورتها الدلالية في محلها من الناحية السياقية، فلو نقلها بمداخل لفظية أخرى كتلك الموجودة في القواميس ثنائية اللغة (مثلا قاموس المعاني الإلكتروني) من قبيل: منظر أو مسرح أو مشهد أو منصة، لأصبحت ترجمته خاطئة من الناحية الدلالية، فلا يمكن أن نقول أن المنظر أو المسرح يجري بباريس والشيء نفسه بالنسبة لكلمة منصة ومشهد، فلو نقل مشاطي جملته بـ: يجري المشهد في باريس، فستصبح ترجمته واقعة في فخ القهقرى La sous-traduction لأن المشهد يقتصر فقط على جزء من المسرحية كما أنه لغويا لا يمكن أن نقول يجري المشهد بل تجري أحداث المشهد.

أمابولمرقة فقد تصرف في نقل هذا المؤشر المكاني لأنه لم ينقل بل كتب مباشرة تنصيصه باللغة الفرنسية وهو التنصيص الضمني Une didascalie implicite الذي جاء في بداية المشهد الأول في الحوار الذي دار بين إلمير والسيدة برنال وتحديدا في الرد الثاني للسيدة إلمير الذي يدلنا على وجود السيدة برنال في منزل أورغون واستعدادها للخروج :

**Elmire :**

De ce que l'on vous doit envers vous on s'acquitte.

Mais, ma mère, d'où vient que vous sortez si vite ?

ثم أضاف لتنصيصه سبب استعدادها لخروج السيدة برنال التي لا تعيش معهم من المنزل:

…et s'en prend à sa femme Elmire et ses enfants. Damis le fils et Mariane la fille, pour leur mauvaise conduite à l'égard de Tartuffe.

على عكس ما جاء في نص موليير ويظهر ذلك في الرد الثالث للسيدة برنال من المشهد الأول للمسرحية:

**Madame Pernelle :**

C’est que je ne puis voir tout ce ménage-ci,

Et que de me complaire on ne prend nul souci.

**Oui, je sors de chez vous fort mal édifiée :**

Dans toutes mes leçons j’y suis contrariée,

On n’y respecte rien, chacun y parle haut,

Et c’est tout justement la cour du roi Pétaut.

لا شك أن بولمرقة حذف تنصيص موليير الأول La scène est à Paris كاملا واستخرج التنصيص الضمني الموجود في حوار المشهد الأول من المسرحية ووضعه في بدايتها، لكن المثير للاهتمام هو أن عدم نقل هذا التنصيص بأي طريقة كانت سواء ترجمة إلى العامية أو إعادة كتابته باللغة الفرنسية، يعتبر عدم إقرار منه بأن الأحداث تجري في مدينة باريس، فتنصيص موليير كان واضحا من خلال المعلومة المستقاة منه وهي المكان الذي هو باريس، حيث جاءت جملته مكونة من: thème + verbe (expositif) + propos في الفرنسية كما أنها جاءت في وضعية زمنية حالية وفي طور الإنجاز Une situation active.

لذلك من اليسير على أي مترجم نقله إلى العامية أو العربية مثلما هو الشأن بالنسبة لمشاطي، لكن بولمرقة تجاوزه بالحذف ونزعم أنه تعمد ذلك لأنه يريد من المتفرج التأقلم مع مسرحيته المجزأرة منذ بداية المسرحية وكأن الأحداث لا تجري بباريس بل في الجزائر وفي الفضاء القائم بين الشخوص على لسان الممثلين الذين يلتقون في الفضاء الركحي ويتحدثون عامية جزائرية لا تشوبها شائبة وتخلو من أي تداخل لغوي أو ثنائية لغوية Une diglossie رغم إبقائه على الأسماء الأصلية للشخوص. ولذلك ليس من الغريب تكرار كلمة الدار وتلميحاتها ses allusions في ترجمته على لسان الشخوص والجدول الآتي يبين ذلك:

| الشخصية، رقم الفصل والمشهد | كلمة الدار في طرطوف لبولمرقة | مقابلاتها في الأصل |
|---|---|---|
| Elmire. Acte I. | ... واش ما عجبكش في هد **الدار** يا | Mais, ma mère, d’où vient que vous |

| | | |
|---|---|---|
| sortez si vite ? | سيدي… | Sc.1. |
| Sachez que pour céans j'en rabats de moitié, | …اعلمو بلي راني نسال في هد **الدار**… | Pernelle. Acte I. Sc1. |
| لا يوجد | … بصح من نهار جابه **للدار** … | Dorine. Acte I. Sc.2. |
| Je veux aller là-haut attendre sa venue. | … نطلع **لبيتي** نستناه حتى يدخل … | Elmire. Acte I. Sc.3. |
| Tout s'est-il, ces deux jours, passé de bonne sorte ? | … هذي يومين وأنا غايب على **بيتي**… | Orgon. Acte I. Sc.4. |
| Et je vais à Madame annoncer par avance la part que … | … أنا نطلع نقولها سيدي راه **جاء** … | Dorine. Acte I. Sc.4 |
| Enfin, le ciel chez moi me le fit retirer, | … عرضت عليه وجبته **لداري** … | Orgon. Acte I. Sc.5. |
| Et je vais prendre l'air pour rassoir un peu | … **نطلع** نشرب دوايا ونخرج يضربني لهواء … | Orgon. Acte II. Sc.2. |
| لا يوجد | من المرض حكمت **السرير** | Elmire. Acte III. Sc.3. |
| لا يوجد | … اللي ولالنا باربو **فالدار** … | Damis. Acte III. Sc.5. |
| Sus, que de ma maison on sorte de ce pas, | … أخرج من **داري** يا وحد العيداري … | Orgon. Acte III. Sc.6. |
| لا يوجد | … اللي شعلت في هد **الدار.** | Cléante. Acte IV. Sc.1. |
| Que du logis d'un père un fils soit exilé ? | … لما الولد يهجر باباه … وتخليه يرجع **لدار** والديه … | Cléante. Acte IV. Sc.1. |
| Que mon cœur l'appréhende et et veut le ménager, … | … وفي هد **الدار** نتعاشرو. | Tartuffe. Acte IV. Sc.1. |
| لا يوجد | … ومن **دار** باباه يهرب… | Cléante. Acte IV. Sc.1. |
| لا يوجد | … ريحت بونادم في **الدار** … | Tartuffe. Acte IV. Sc.4. |
| J'ai visité de l'œil tout cet appartement | … **البيوت** راهم فارغين … | Tartuffe. Acte IV. Sc.6. |
| Il faut, tout sur-le-champ, sortir de la maison | … أو ما نزيدش نشوفك في هد **الدار** | Orgon. Acte IV. Sc.6. |
| La maison m'appartient, | … **دارك** رجعت **داري** … | Tartuffe. Acte IV. Sc.6. |

| | | |
|---|---|---|
| La maison à présent, comme savez de reste,<br>Au bon Monsieur Tartuffe appartient sans conteste. | ... اقول بلي **الدار** اللي فيها تسكنو<br>راهي مكتوبة باسمو... | Monsieur Loyal.<br>Acte V. Sc.4. |
| Un ordre de vuider d'ici, vous et les vôtres, | ... تخرجولو من **رزقو**... | Monsieur Loyal.<br>Acte V. Sc.4. |

نلاحظ في الجدول المبين أعلاه أن كلمة دار بما فيها تلميحاتها مثل كلمات: بيت، نطلع، سرير، البيوت، رزق، تكررت إحدى وعشرين (21) مرة في جزأرة بولمرقة مقارنة بالنص الأصل الذي تكررت فيه مقابلاتها ستة عشر (16) مرة موزعة على ثماني (08) تلميحات وهي على التوالي:

Sortez, céans, là-haut, retirer, logis, ménager, appartement, d'ici …

وأربع دلالات ضمنية بالإضافة إلى مقابلها الأول في السياق وهو كلمة maison التي تكررت أربع (04) مرات. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على إدراك بولمرقة للدلالة السيميائية لكلمة دار ووقعها على المتلقي الجزائري سواء كان سمعيا أو مرئيا أي تمثلاتها على الركح من خلال الديكور والمكان، فالدار في فكر الجزائري هي الأم، والعائلة ولم الشمل والأمان ومنبع الحنان وذكريات الطفولة والشرف أو«الحرمة».

أما كلمة دار في الجزأرة فليست ذات وظيفة لغوية ودلالية فحسب بل هي أيضا مرتبطة بالحدث التواصلي فهي ترتبط بالتركيبة الاجتماعية بالإضافة إلى المعنى السياقي ونقصد به سياق الفضاء المسرحي، فمثلا في الترجمات التي لا يوجد لها مقابل مثل: من **المرض حكمت السرير** أو **اللي ولالنا باربو في هد الدار**، جاءت كلها بتصرف لكونها – مثلما ذكرنا- مضافة ولا يوجد لها مقابل، أي أن بولمرقة أدرك أهمية الحدث التواصلي ووضعية التلفظ على لسان الشخوص، فخلق ما يسمى بالتكافؤ الموازي بغية الإفادة الدلالية Une équivalence interlinéaire وهو مفهوم اقترضناه من عالم الأنثروبولوجيا مالينوسكي Malinowski (كاتفورد Catford 1965: 3-20) أي أن بولمرقة خرج من إطار الجملة الحوارية L'inter-phrase du dialogue وانتقل إلى ما يسمى بالإطار العلوي أو الخارجي (الفضائي) للجملة

الحوارية L'extra-phrase du dialogue وهذا الانتقال يفرضه مجال الخطاب المسرحي، وهنا بالتحديد تظهر نزعات المترجم وخاصة الإدراكية، أما التفكيكية فتظهر خاصة في الترجمات التي لها مقابلات في النص الأصل مثل:

وفي هد الدار نتعاشرو: Que mon cœur l'appréhende et veut le ménager إذ كان من الممكن نقلها إلى العامية بـ: شحال قلبي يتمنى يكون معاه ويعاشرو، لكن بولمرقة فضل نقلها بتصريح المسكوت عنه L'explicitaion de l'indicible فطرطوف في وضعية الخطاب يقصد أنه يتمنى معاشرة داميس في بيت أورغون الذي يعيش فيه، وهو ما يسميه أيضا مالينوسكي نقلا عن كاتفورد التكافؤ الجاري L'équivalence en marche ذو نوع دلالي.

انطلاقا من تحديد نوع ترجمة بولمرقة يتبدى لنا تأثير القيمة الروحية والأخلاقية للدار في نفسيته، بيد أن الدار في المجتمع الجزائري تعتبر من مصادر التنشئة الاجتماعية فهي السند العاطفي والمادي للفرد، كما أنها تساهم في رسم وتشكيل هوية الفرد الجزائري في مجتمعه، فأصلا فكرة مسرحية طرطوف تدور أحداثها وسط عائلة تأوي في كنفها طرطوف، الشخصية المخادعة التي تأبى أن تستسلم إلى غاية كشفها على حقيقتها من طرف رب الأسرة أورغون الذي انخدع بها، والدار لها قائد روحي وهو كبير العائلة وعادة ما يكون الأب أو الجد أو الجدة إذا كان الجد متوفى أو لا يستطيع أداء مهامه السلطوية على أكمل وجه لأسباب إما صحية أو اجتماعية. واعتبارا لهذه المسلمات، نستنتج أن توظيف بولمرقة لكلمة دار لم يكن غرضه التلميح إلى الفضاء المسرحي فقط بل وعن وعي أيضا إلى الأهمية اللامادية للدار لدى المتفرج الجزائري.

**المثال الثاني:**

**استعمالات الفعل جاء في الجزأرة**

| طرطوف لبولمرقة: | طرطوف لمشاطي: | طرطوف لموليير: |
|---|---|---|

| | | |
|---|---|---|
| Hé ! voulez-vous, Madame, empêcher qu'on ne cause, | هل تريدين، يا سيدتي، أن لا يكلّم أحدنا الآخر؟ | Cléante. Acte I. Sc.1.<br>ما فيها باس هدو ناس لعندنا **يجووا** نتشاوفو ونحكيو |
| Vous êtes bien heureux de n'être point venu | أنت سعيد، لأنك لم تأت لتستمع إلى الحديث الذي خاضته حماتك | Elmire. Acte I. Sc.3.<br>أنت عملت مليح كي ما **جيتيش** معانا |
| La curiosité qui vous pousse est bien forte, Mamie, à nous venir écouter de la sorte | ماذا تفعلين هنا؟ حب استطلاعك دافع قوي، يا صديقتي، لكي تأتي وتسترقي السمع هكذا أثناء حديثنا. | Orgon. Acte II. Sc. 2.<br>(Il علا واش أكي تحوسي reprend) ولا **جيتي** تتجسي |
| **لا يوجد** | **لا يوجد** | Orgon. Acte II. Sc.2.<br>راني **جايك** |
| Cessez de m'interrompre, et songez à vous taire, sans mettre votre nez où vous n'avez que faire. | كفي عن مقاطعتي، والزمي السكوت، بدون أن تواصلي تدخلكي في ما لا يعنيكك وما لا تدركين فحواه. | Orgon. Acte II. Sc.2.<br>أسكتي لدرك **نجي** نسكتك |
| On vient de débiter, Madame, une nouvelle | سمعت منذ اللحظة، يا سيدتي، نبأً سارًّا على ما أظن … | Valère. Acte II. Sc.4<br>يا أنيسة راه **جاني** خبر |
| Il vient. | ها هو قد أقبل | Dorine. Acte III. Sc.1<br>ها هو **جا** |
| **لا يوجد** | **لا يوجد** | Tartuffe. Acte III. Sc.2<br>انتي لي **جيتي** قدام عينيا |
| Je l'entends, ce me semble. Oui, c'est elle en personne … | ها أنا أسمع وقع أقدامها. أجل، هي بذاتها قد وصلت. وأنا أتركككما معا. | Dorine. Acte III. Sc.2<br>راهي **جات** راني نسمع فيها |
| Et je suis bien ici aise ici qu'aucun ne nous éclaire | ويسرّني أن يكون أحد حاضرا هنا ليسمعنا. | Elmire. Acte III. Sc.3<br>**جيت** نتكلم معاك في الستر |
| **لا يوجد** | **لا يوجد** | Elmire. Acte IV. Sc. 3<br>اخرجوا انتوما قبل ما **يجي** |
| **لا يوجد** | **لا يوجد** | Elmire. Acte IV. Sc. 3<br>راهو **جا** اخفض صوتك |
| Comment | ماذا تقولين؟ | Orgon. Acte V. Sc. 3<br>انتي ثاني **جيتي** تدافعي عليه |
| Vous me feriez damner, ma mère. | أنت تظلميني، يا أمي، | Orgon Acte V. Sc. 3<br>كون ما **جيتيش** اما |

| | | |
|---|---|---|
| Valère. Acte V. Sc. 6<br>لكن **جيتك** الآن | أن آتي لإزعاجك. | Je viens vous affliger |
| Monsieur Loyal. Acte V. Sc. 7<br>للسجن **جينا** نديوك | ولن تلبث أن تسجن | On vous fait prisonnier |

في هذه الأمثلة، تنوعت استعمالات الفعل جاء في الترجمة بين إفادة غرضها في التأشير الزمني وبين إفادة غرضها في التأشير المكاني، وقد وضع في أغلب الأحيان كمقابل وفي بعض الأحيان كإضافة، ولفهم وظائفه من الناحية المسرحية في ما يتعلق بالفضاء، لا بد أن نحدد الفعل جاء لغة قبل محاولة فك شفرته في العامية الجزائرية:

ورد في معجم المعاني الجامع الإلكتروني أن الفعل جاء:

- جاءَ / جاءَ إلى / جاءَ بـ / جاءَ في يجيء ، جِئْ ، جَيْئَةً وجِيئةً ، فهو جاءٍ ، والمفعول مَجِيء – للمتعدّي: يقال جَاءَ فِي الوَقْتِ المُنَاسِبِ : أَتَى، جَاءهُ الخَبَرُ السَّارُّ : وَصَلَهُ، جَاءَ بِهِ مُقَيَّداً : قَادَهُ، جَاءوا بِفِعْلٍ مُنْكَرٍ : أَتَوْهُ ، اِرْتَكَبُوهُ ، فَعَلُوهُ، جَاءتْ أَخْبَارُهُ : وَصَلَتْ، جَاءَ إِلَيْهِ : أَتَاهُ، قَدِمَ إِلَيْهِ، جَاءَ الأَمْرَ : فَعَلَهُ ، قَامَ بِهِ، جَاءَ الغَيْثُ : نَزَلَ، جاءَ الأمرُ : حدَث، تحقَّق، جاءت البشرى، جاءَ في الصُّحف / جاءَ في المقال : ورد جاءَ ذِكرُه في الكتاب، جاياً فلاناً فجاءَه : غلبه في المجئ.

يستفاد مما ذكر، أن الفعل جاء متعدد المعاني، فبين الدلالة المكانية (جاء في الوقت المناسب: وصل إلى مكان في الوقت المحدد) وبين الدلالة الزمنية (جاء الأمر: تحقق الآن وحدث في الوقت الحالي) المتضمنتين فيه تتقارب الدلالات وتنتقل بطريقة منسقة يتلقاها القارئ أو المتفرج بالاستعانة بالوسائل الخارجية التي تحيط بالفضاء المسرحي مباشرة، ومما يلفت انتباهنا أن الفعل جاء في جزأرة بولمرقة ليس خاضعا إلى تسهيل الهمزة وإبدالها واوا وهاء ويا (جا – يجي) فقط بل أيضا إلى إيحاءات ضمنية تخرج عن سياقه المعنوي،

فالجملة الحوارية الأولى في الجدول مثلا: ما فيها باس هدو ناس لعندنا **يجووا** نتشاوفو ونحكيو والتي تقابل جملة **هل تريدين، يا سيدتي، أن لا يكلّم أحدنا الآخر؟** في ترجمة مشاطي التي هي بدورها ترجمة حرفية لجملة موليير الأصلية: Hé ! voulez- vous, Madame, empêcher qu'on ne cause, التي ورد فيها الفعل جاء في صيغة جمع الغائب بدلالته التي توحي بالمكان أو القدوم إلى البيت لكنه لا يغطي معنى كلمة causer، لأن كلمة causer تعني (قاموس Larousse الإلكتروني):

1. S'entretenir familièrement avec quelqu'un sur un sujet quelconque.

2. Familier : Parler à quelqu'un sur un sujet quelconque.

بالتالي كلمة causer جاءت في سياق جملة موليير الحوارية بمعنى التحدث إلى شخص في موضوع ما ولأن الفعل الفرنسي ورد في صيغة النفي فالقصد في جملة موليير هو بالتحديد ما جاء به مشاطي في ترجمته الحرفية التي تفي بالغرض السياقي للجملة: **هل تريدين، يا سيدتي، أن لا يكلّم أحدنا الآخر؟** وبطبيعة الحال، **لا يكلم أحدنا الآخر** تحمل في طياتها معنى: لا يأتي أي أحد إلينا لكي يكلمنا، وبما أنه يأتي فهو يرانا ونراه. وبالتالي فمقارنة ذلك مع ترجمة بولمرقة، يدل على أن المقصدية تحققت في ترجمته حيث صرح بالدلالة الضمنية للفعل الفرنسي بما يقابله فوضع كمقابل له: **يجووا** ولكنه أضاف له تصريحا آخر وهما فعلان آخران في العامية **نتشاوفو ونحكيو** لأنه يعي تماما أن وضع الفعل جاء وحده في الجملة لا يحقق المقصدية فصرح بدلالته من خلال الترجمة بالتذويب la dilution وهو نوع من التتمير يقتضي ترجمة عنصر من النص المصدر بعدد كبير من العناصر يكمل بعضها بعضا دلاليا حتى تكوّن وحدة ترجمية وظيفية في النص الهدف (دوليل 1999: 30).

كما أن الفعل جاء في ترجمة بولمرقة تعددت معانيه بين المكان والزمان حيث أنه:

1. **الإيقاع:**

ورد أحيانا للدلالة على الانقطاع في زمانية الأحداث وإحداث الإيقاع مثلما هو الأمر في الجملة: علا واش أكي تحوسي (Il reprend) ولا **جيتي** تتجسي، التي تقابل:

La curiosité qui vous pousse est bien forte, Mamie, à nous venir écouter de la sorte نلاحظ هنا أن بولمرقة نقل الجملة الأصلية بحذافيرها ولكنه عوض كلمة Mamie بتنصيص يقابله التوقف برهة عن الحديث ثم إعادة الاسترسال في الحديث، وذلك تفاديا منه جعل أورغون على الركح ينادي الخادمة دورين بمقابلها يا صديقتي لكي لا يحدث لبسا لدى المتفرج الجزائري، فمن غير المعقول أن ينادي رب العائلة خادمته بيا صديقتي، وهو المقابل الحرفي لكلمة Mamie ذلك أن هذه الكلمة في الأصل حسب ما جاء على موقع CNRTL مشتقة من الإسم الفرنسي amie وضمير الملكية ma، لكن مشاطي نقلها حرفيا وأردفها بما قبلها فجاءت جملته حرفية: ماذا تفعلين هنا؟ حب استطلاعك دافع قوي، يا صديقتي، لكي **تأتي** وتسترقي السمع هكذا أثناء حديثنا.

## 2. الزمان:

ورد أحيانا للدلالة على الزمان، إذ نجد الزمان مجسدا في فعل المكان جاء والأمثلة كثيرة في هذا السياق، ويمكننا الاستشهاد بالمثالين المواليين:

– **الجملة:** يا أنيسة راه **جاني** خبر: والتي يقابلها في الأصل : On vient de débiter, Madame, une nouvelle، وهو بذلك وظف الفعل جاء في العامية للدلالة على الزمن أما ترجمة مشاطي فجاءت على النحو التالي: **سمعت منذ اللحظة، يا سيدتي، نبأً سارًّا على ما أظن ...** بيد أننا في الجملة الحوارية الأصلية، لا يمكننا قراءة الفعل venir مجردا من حرف الجر الفرنسي La préposition de ومن صيغة الفعل المصدر أي غير التصريفية L'infinitif لأنها تعتبر صيغة زمنية في الفرنسية تفيد الماضي القريب le passé antérieur بالتالي إذا أردنا نقل الجملة الأصلية إلى العربية الفصحى سنبني الجملة بالفعل الثاني débiter، كأن نقول مثلا: لقد تلقيت خبرا **للتو** أو **الآن،** هذا يعني أن الخبر تلقاه المتلقي وانتهى ولكن

قبل ثوان أو دقائق فقط، فالفعل صار في الماضي ولكن القريب جدا من الحاضر، وهو ما انتبه له مشاطي أيضا عندما أضاف **منذ اللحظة** إلى جملته: **سمعت خبرا سارا على ما أظن ...** أما في العامية الجزائرية فيمكن القول: **تْلَّقِيتْ خْبَرْ دُرْكَا**، أو **جَانِي خْبَرْ دُرْكَا**.

لكن بولمرقة اكتفى بوضع **راه جاني خبر** دون إضافة **دركا** أو شيئا من هذا القبيل لأنه يدرك بأن مقامية الخطاب تجعل من المتفرج يعي مباشرة زمنية الكلام، فجملتا فالير السابقة واللاحقة في المقطع الحواري تدلان على ذلك وهي: **يا آنيسة** راه جاني خبر **خلا قلبي محير**، ذلك أن وقوف الممثل الذي يتقمص شخصية فالير على الركح يخاطب مباشرة ماريان وهي الآنسة التي يتحدث عنها، فيناديها ويخبرها بأنه سمع خبرا لم يرق له حتى جعله في حيرة من أمره ويريد أن يتأكد معها. فالزمنية تكمن هنا في مقامية الخطاب La situationnalité التي سيلتقطها المتفرج مباشرة عند مشاهدة المشهد ويلتقط المسكوت عنه l'indicible وهو **دركا** أو **في هذا الوقت** دون الإفصاح عنه على لسان الممثل المؤدي لدور فالير.

**– جملة:** و كون ما **جيتيش** اما: التي تقابل في الأصل Vous me feriez damner, ma mère، وفي تعريب مشاطي **أنت تظلمينني، يا أمي**، لن نخوض هنا أكثر في تحليل الترجمة لأن الأمر واضح جدا لكننا سنشير إلى أمر مهم وهو الفعل damner الذي لا يمكن نقله منفصلا عن جملة Vous me feriez damner, لأنه يكمل معنى الكلمات داخل الجملة الفرنسية، إذ يعني مثلما جاء في القاموس الفرنسي Larousse الإلكتروني: Faire damner quelqu'un : l'exaspérer ويعني ذلك: عصّبه أو أثار غضبه أو ضايقه، وبالتالي لو نقلنا الجملة الأصلية حرفيا إلى العامية فستصبح كما يلي: ياما راكي قلقتيني، لكن وقعها سيكون سيئا على المتلقي الجزائري، وذلك لأن مكانة الأم مقدسة في الثقافة الجزائرية فهي من الأصول ومن الناحية الدينية، هناك خط أحمر لا يجب تجاوزه مع الوالدين، والآية الكريمة من سورة لقمان، الآية 14، خير دليل على ذلك إذ يقول سبحانه وتعالى: **وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ أَنِ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ الْمَصِيرُ.**

وبالتالي فإن مقبولية الترجمة الحرفية L'acceptabilité لن تتحقق وهذا ما تنبه له بولمرقة، فلطف وقع الجملة بنقلها بفعل كلام إنجازي وهو التحسر بغية تحقيق الغاية الخطابية قائلا على لسان الشخصية أورغون: **كون ما جيتيش اما،** أي أنه من شدة غضبه على والدته ولعدم قدرته على لومها، يتحسر عن كونها والدته، فأصبح الفعل جاء زمنيا بامتياز لأن المعنى الذي يحمله هنا يتمثل في الدلالة السياقية في الماضي أي: **لو لم تكوني أمي ...،** حتى أن مستوى فعل الكلام وهو الإنجازي مثلما ذكرنا زمني بامتياز، أي **لو لم تكون والدتي منذ صغري، ...** وهو ما يجعل متفرج العرض يسبح بخياله بحيث يرجع بالزمن إلى الوراء وهو نوع من الإنقطاع الزمني يضفي نوعا من الإيقاع الدائري من خلال الاستمرار والرجوع إلى الوراء ثم العودة إلى الحاضر، وهو ما يسميه برونر بالمفارقة الزمنية L'anachronie وهو تقنية زمنية ترجع بالمتلقي إلى الزمن الماضي ثم تعيده إلى الزمن الحاضر والأمر نفسه بالنسبة لتعريب مشاطي، فقد وضع مقابل عبارة Vous me feriez damner, عبارة **أنت تظلمينني،** وهو تلطيف لغوي غايته أيضا تحقيق المقبولية الخطابية لدى المتلقي العربي، على خلاف التعبير الفرنسي في نص موليير Vous me feriez damner الذي يتقبله المتلقي الفرنسي بشكل عادي.

## 3. المكان:

ورد الفعل جاء أحيانا للدلالة على المكان مثل: للسجن **جينا** نديوك، أي جئنا أو قدمنا من مكان ما إلى هنا بغية أخذك إلى السجن، التي تقابل: On vous fait prisonnier و **لن تلبث أن تسجن** في تعريب مشاطي الذي نقل بدوره دلالة المكان وذلك بإضافة الفعل العربي لبِث والذي يعني (قاموس المعاني الجامع الإلكتروني): لبِثَ: لبِثَ بـ / لبِثَ في يَلبَث ، لَبْثًا ولُبْثًا ، فهو لابث ولَبِث ، والمفعول مَلْبُوث به : لبِث الشَّخْصُ بالمكان / لبِث الشَّخْصُ في المكان: مكَث فيه وأقام :- { فَلَبِثَ فِي السِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ } - {وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلاَثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا}- ما لبِث أن فعَل كذا : لم يتأخَّر عن فعله. أبطأ وتأخّر :- { فَمَا لَبِثَ أَنْ جَاءَ بِعِجْلٍ حَنِيذٍ}.

يلاحظ هنا أن الفعل لبث يدل تارة على الزمان وتارة على المكان، ولكن دلالة الفعل في تعريب مشاطي زمانية فهو يقصد: لن **تتأخر** حتى تسجن.

أما جملة راهي **جات** راني نسمع فيها، والتي تعني: إنها قادمة وأنا أسمع وقع خطاها على الأرض، فقد جاءت دلالة الفعل جاء فيها مكانية لأنها تصبح تنصيصا من خلال إحداث صوت وقع أقدام على الركح، وهو ما يتماشى مع ترجمة مشاطي : **ها أنا أسمع وقع أقدامها. أجل، هي بذاتها قد وصلت. وأنا أتركككما معا.** الذي صرح بالقصد الموجود في الأصل: Je l'entends, ce me semble. Oui, c'est elle en personne ...،

إضافة إلى الفعل **جاء،** في جزأرة بولمرقة، نلحظ أيضا استعمالات أخرى لأفعال تلمح للمكان وأحيانا للزمان في العامية مثل: حط ومشى وخرج ودخل ورجع وقعد وراح وجاب، وقد جمعنا بعضا منها في الجدول الموالي:

| طرطوف لبولمرقة: | مقابل الفعل في طرطوف لموليير | مقابل الفعل في طرطوف لمشاطي |
|---|---|---|
| Valère. Acte II. Sc.4.<br>ما عرفتش وين **نحط** رجليا | لا يوجد | لا يوجد |
| Mariane. Acte II. Sc.4.<br>أنت درك **تروح** وتخلي قلبي مجروح | A la bonne heure. | أنا لا أتمنى أحلى من هذا المصير |
| Dorine. Acte II. Sc.4.<br>**أرجع** وين راك **رايح** وبركاكم من الفضايح | Pour moi, je pense<br>Que vous perdez l'esprit par cette extravagance ;<br>Et je vous ai laissé tout du long quereller,<br>Pour voir où tout cela pourrait enfin aller.<br>Holà ! Seigneur Valère. | أما أنا فاعتقد أنكما كليكما قد فقدتما الرشد بهذا التصرف الصبياني، إذ تركتكما تتابعان شجاركما بغباء، قل لي، يا سيدي فالير، إلى أين سيبلغ بكما هذا التمادي. إلى أين، يا سيدي فالير؟ |
| Damis. Acte III. Sc.1.<br>و**نمشي** لـ Tartuffe نقولو كلمتين | Et qu'à l'oreille un peu je lui dise deux mots. | وسأهمس في أذنه كلمتين قارصتين. |
| Tartuffe. Acte III. Sc.2.<br>أنا ما نيش **قاعد** ليك | Ou je vais sur-le-champ vous quitter la patrie | أو أغادر هذا المكان فورا |
| Tartuffe. Acte III. Sc.3.<br>**تقعدي** بحذاي خير | J'en suis ravi de même, et sans doute il m'est doux, | يسعدني أن ألتقي بك على انفراد، |

| | | |
|---|---|---|
| Tartuffe. Acte III. Sc.3.<br>**داخلين خارجين** | لا يوجد | لا يوجد |
| . Tartuffe. Acte III. Sc.6.<br>نزيد ليك **نتقدم** | Et j'en veux à genoux souffrir l'ignominie, | وأنا مستعد أن أجثو على ركبتي وأتحمل وزرها من قبيل المذلّة والعقاب |
| Cléante. Acte IV. Sc.1.<br>**جابك** ربي | Et je vous ai trouvé, Monsieur, | ولقد وجدتك، يا سيدي، |

نلاحظ في ما يتعلق بالجملة الحوارية الأولى في هذا الجدول، أنها إضافة أي أن بولمرقة تصرف كي يشرح أكثر وضعية فالير عندما جاء ليواجه ماريان بعدما علم بخبر رغبة والدها أورغون تزويجها من طرطوف، فوضع جملة: **ماعرفتش وين نحط رجليا**، التي تفيد دلالة المكان عند قراءتها منفصلة عن سياق الموقف الكلامي، ولكنها في سياقه تعني **ما لقيتش روحي وما فهمتش واش نعمل**، وعبارة **ما عرفتش وين نحط رجليا** هي ترجمة حرفية للعبارة الاصطلاحية L'expression idiomatique الفرنسية: Ne pas savoir où mettre les pieds والتي تعني: عدم معرفة المرء ما يقحم نفسه فيه، والتي يعود أصلها للعبارة الاصطلاحية الفرنسية: Ne savoir sur quel pied danser والتي تعني (كاستنير Kastner 1866: 623):

*« Au propre, c'est ne savoir de quel pied il faut partir pour commencer ou continuer un pas ; au figuré, c'est balancer, hésiter, ne savoir à quoi se résoudre, quelle contenance tenir, quel parti prendre. C'est aussi être à bout de ressources, avoir perdu tout espoir, tout appui. Celui qui ne sait sur quel pied danser est bien près de sa chute.»*

يفهم من هذا التعريف أن العبارة الفرنسية تعني **لا يعرف المرء طريقه** أو **يتردد ويحتار في أمره** وهو بالفعل ما يقصده بولمرقة على لسان فالير، ففالير حائر في أمره وكأنه فاقد للأمل وفي الوقت نفسه متردد في ما يتعلق بدفاعه عن حبه لماريان ومواجهة قرار والدها أورغون أو الخضوع له والاستسلام والابتعاد عن مريان

ونسيانها نهائيا، ورغم أن عبارة **ما عرفتش وين نحط رجليا** لا تحمل في متنها أي كلمة ذات أصل فرنسي إلا أنها تعتبر في حد ذاتها جملة فرنسية من الناحية الإيديولوجية رغم أنها من الناحية السيميائية تعتبر مألوفة وعادية حتى أن عامة الجزائريين يستعملونها للتعبير عن حيرتهم تجاه أمر ما.

يتجلى هذا الجانب الإيديولوجي في الاستعمارية اللغوية، وفي هذا الصدد، يشير عالم اللغويات الأستاذ مختار نويوات (2008: 135) إلى أن الجزائري في الوقت الراهن أصبح بطبعه يميل إلى تهجين عاميته بين العربية والفرنسية بعد تحمسه لتعريب لسانه خلال السنوات الأولى بعد الاستقلال وتحديدا ما بين سنوات الستينات و السبعينات، و « *لكن هذه العزيمة أصابها فتور يكاد يكون شاملا، فضعف مستوى الخطاب العام وصارت اللغة هجينة لا شرقية ولا غربية أو هي شرقية غربية (جزء من الجملة عربي وآخر فرنسي) أو غربية محضة. وأكثر ما يكون ذلك في المدن الكبرى، ومن الكلمات المأثورة: " إذا رأيت خطابا لحمتُه عربية وسَداهُ فرنسي فاعلم أن صاحبه جزائري"* ». ولعل هذا هو التفسير الوحيد لاختيار بولمرقة للعبارة المذكورة أعلاه.

ومرورا للأمثلة الأخرى في الجدول المبين أعلاه، وبالاستناد إلى الترجمة العكسية (الحرفية) للأفعال المذكورة:

أنت درك **تروح** وتخلي قلبي مجروح/ Tu vas y **aller** et laisser mon cœur blessé (ou brisé)

**أرجع** وين راك **رايح** وبركاكم من الفضايح/ **Revenez** ! vous **allez** où ?! et ne vendez pas la mèche

و**نمشي** لـ Tartuffe نقولو كلمتين/ Je vais **voir** Tartuffe pour lui mettre les points sur les i

أنا ما نيش **قاعد** ليك/ Je ne serai pas **disponible** pour vous servir

**تقعدي** بحذاي خير/ C'est mieux d'être **assise** si proche de moi

**داخلين خارجين/** En **rentrant** et en **sortant**

نزيد ليك **نتقدم/** J'**avance** encore vers vous

**جابك** ربي/ Dieu vous a **emmené**

نجد أن غالبيتها تحيل إلى دلالة المكان سواء المتخيل (**درك تروح ...**) أو الحقيقي (**أرجع وين رايح ...**).

**المثال الثالث:**

التعابير المجازية والعبارات الاصطلاحية في العامية الجزائرية الدالة على المكان

| طرطوف لبولمرقة: | مقابل الفعل في طرطوف لموليير | مقابل الفعل في طرطوف لمشاطي |
|---|---|---|
| Pernelle. Acte I. Sc.1.<br>نبقالكم هنا كي مسمار جحا | Et qu'il fera beau temps quand **j'y mettrai le pied**. | **لن أعود إلا** عندما يتغير الوضع من الأساس |
| Dorine. Acte II. Sc.2.<br>بنتك راهي فالعلالي كيفاش تعطيها للبوهالي | Votre fille n'est point l'affaire d'un bigot : | لن تكون ابنتك ضحية تزمت مبالغ |
| Mariane. Acte II. Sc.3.<br>واش حبيتني ندير ... نفرفط ولا نطير | .Quoi ? | ماذا تقولين؟ |
| Dorine. Acte II. Sc.3.<br>أرمي روحك في بير | .Non, vous serez, ma foi ! tartuffiée. | لا بدّ من أن تصطبغي بصبغة طرطوف |
| Valère. Acte II. Sc.4.<br>نحاك مني وعطاك للذيب | لا يوجد | لا يوجد |
| Valère. Acte II. Sc.4.<br>ما تبقاش غارق في بحورو | Vous préviendra peut-être en un pareil dessein | وأنا لن أكون غبيا كي لا أدافع عن كرامتي المهانة، وإبائي المهدور. |
| Damis. Acte III. Sc.1.<br>سمعت خبر وطاح عليا كي الرعديا | Que la foudre sur l'heure achève mes destins, | لتحرقني الصواعق إذا لم أُلْجِمْ هذا الدجال وأضعه عند حدّه. |
| Dorine. Acte III. Sc.1.<br>راهو كي النشافة تحت رجليها | Et pourrait bien avoir douceur de cœur pour elle. | ولا بدّ من أن يضطره لطفها إلى مسايرتها. |
| . Tartuffe. Acte III. Sc.3.<br>قريب نطير كي شفت وجهك المنير | لا يوجد | لا يوجد |
| . Acte III. Sc.3.<br>انتي وردة في المشموم | Vous devez vous en prendre à vos charmants, | فالحق على سحرك الجذاب الذي أسرني حالما أبصرت روائع أنوثتك، |
| Elmire. Acte III. Sc.3. | Et votre réthorique en | أنا أستمع إلى خطابك البليغ ونفسي |

| | | |
|---|---|---|
| الثقة اللي وضعتها فيك | termes assez forts à mon âme s'explique. | مرتاحة إلى دور أقوالك. |
| Damis. Acte III. Sc.4.<br>اليوم نعتلك الدلاع وين يتباع | Pour confondre l'orgueil d'un traître qui me nuit, Pour m'ouvrir une voie à prendre la vengeance | لأهد عجرفة هذا المتهتِّك المتشامخ الذي يستحق التنديد. ولكي أبادر إلى الانتقام من خبثه ومراوغته. |
| Elmire. Acte IV. Sc.3.<br>واللي ما في كرشو تين ما يخاف من النار | Et crois que d'un refus la discrète froideur, N'en est pas moins puissante à rebuter un cœur | وأعتقد أن رفضا مبطّناً بالبرود ليس أقلّ قسوة لترويض قلب تيّمه الهوى. |

تعج جزأرة بولمرقة بالتعابير المجازية والعبارات الاصطلاحية نظرا لثراء العامية الجزائرية بهذا النوع من الأقوال المأثورة الذي يتصف بالغموض والمعاني الضمنية، بالإضافة إلى تميز الكتابة المسرحية بالمسكوت عنه، فالعامية الجزائرية عادة ما تستعمل ألفاظا مختلطة ومستهلكة ومستوردة مستقاة من فكر غربي وأحيانا عربي تأصّل وتجذّر في مخيلة وكيان الجزائري بواسطة هذه العبارات الهجينة والدخيلة على ثقافته الاجتماعية، حتى أضحت شعبية التداول وسهلة التناقل ناهيك عن تداخلها وتشابكها على المستويات المعجمية والنحوية والصرفية، لكن المبهر في جزأرة بولمرقة أن أغلبها وردت كشواهد فضائية، ترمز للمكان أو الزمان، حيث اكتست أحيانا طابع المثل الشعبي وأحيانا طابعا فكاهيا من خلال الوضعيات الكلامية العفوية.

بتتبع مسار وتطور هذه العبارات تاريخيا ولكن بطريقة رجعية سنجد جلها أتى بسبب الانزياحات الاستعمارية التي نجم عنها ما يسمى بالانزياحات الاستبدالية، وبهذا الطرح، نكتفي فقط بالبحث عن أصل هذه العبارات التي استعملها بولمرقة والتي تبدو في ظاهرها محسوسة ولكنها في الغالب تؤسس لشعرية

انزياحية استبدالية تنتقل بالمتلقي من عالمها الحرفي المعجمي إلى عالمها المجازي الإيحائي (خضر حمد 2017: 260)، ولعل أول ما يستوقفنا في هذه الترجمات المبينة في الجدول السابق العبارات الآتية:

- **نبقالكم هنا كي مسمار جحا:** في هذه العبارة التشبيهية ننهل من زمنين: الأول يتمثل في الزمن الحاضر **نبقالكم هنا** فيه نوع من الاستمرارية والثاني في الزمن الماضي **مسمار جحا**، وهو ما يصطلح عليه برونير (2012: 67) بالمفارقة الزمنية L'anachronie، والأمر لم يتعدى حدود الجملة الأصلية Et qu'il fera beau temps quand j'y mettrai le pied.، لأن المقصودية تحققت ذلك أن السيدة برنال في هذا المقطع الحواري تقول أن الوقت حان كي تتدخل في أمور العائلة بعد الفوضى (على حد تعبيرها) التي شهدتها.

ذلك أن عبارة **نبقالكم هنا كي مسمار جحا** تعني أنها ستبقى في البيت مثل مسمار جحا، ويعود أصل هذا التشبيه الذي أصبح مثلا مع الوقت إلى حكاية شعبية من التراث العربي تروي أن جحا، هذه الشخصية التاريخية مجهولة الهوية قياسا إلى ما جاء به العقاد في كتابه جحا الضاحك المضحك (2013: 83)، باع بيته لأحد التجار واشترط عليه ترك مسمار له في الحائط كذكرى له في منزله، وهو ما وافق عليه المشتري، وبعدما تم البيع بدأ جحا يتردد يوميا على صاحب المنزل ويتحين أوقات الولائم صباحا ومساءا بحجة الإطمئنان على مسماره حتى جعل صاحب المنزل يفر منه تاركا كل شيء خلفه، فصار مثلا يضرب على عدم الاستسلام والتفريط في الأشياء القيمة مهما يكن الثمن والمكوث في مكان ولو كان غير مهم. أما في ترجمة مشاطي فنلحظ العكس تماما لأن السيدة برنال تتوعد بعدم الرجوع إلى البيت إلى في حال تغير الوضع، فمن مشاركة في تهدئة الأوضاع التي آلت إليها العائلة إلى غير مشاركة تماما في ذلك، وهو ما يعتبر مخالفة في ترجمته un contre sens.

- **بنتك راهي في العلالي وعلاش تعطيها للبوهالي/ واش حبيتني ندير ... نفرفط ولا نطير/ أرمي روحك في بير/ ما تبقاش غارق في بحورو/ راهو كي النشافة تحت رجليها/ قريب نطير كي شفت وجهك المنير/ الثقة**

**اللي اوضعها فيك/ اللي ما في كرشو تبن ما يخاف من النار:** كل هذه العبارات المجازية تجعل من المتفرج يتخيل مكانا غير ملموس في الفضاء المسرحي:

**العلالي:** إيحاء للمكان العالي ولكن المقصودية هي العزة والشرف، نقول هو من عِلية القوم: أي من خيارهم وأشرافهم (معجم المعاني الجامع الإلكتروني).

**نفرفط ولا نطير:** إيحاء للسماء ولكن المقصودية هي السخرية من الفرح في سياق الكلام أي أتريدنني أن أطير فرحا من السعادة.

**بير:** أي بئر حيث تم تسهيل الهمزة فيها وهي ظاهرة صوتية في العامية الجزائرية تفيد تخفيف وتيسير النطق لأن النطق في العامية الفصحى شاق ويتطلب جهدا عضليا قويا (خان 2008: 280)، ويقصد بهذا الإسم في العبارة الاصطلاحية الهلاك ويبدو بأن بولمرقة أدرك وقع الجملة الأصلية التي وضعت في سياق ساخر مثير للضحك .Non, vous serez, ma foi ! tartuffiée. فلو نقلها حرفيا كان بإمكانه الحصول على: **لا لا درك تولي اللُّطْفْ مْطَرْطْفَة،** على خلاف مشاطي الذي فهم المعنى لكن جملته لا علاقة لها بالأثر السيميائي وهو الضحك، وجملة موليير تعني أن دورين تنبه ماريان أنه في حال صمتها والموافقة على قرار والدها ستصبح لا محالة زوجة طرطوف، وهو ما يقصده بولمرقة **أرمي روحك في بير** يعني على لسان دورين ويعني بذلك إذهبي إلى الجحيم والجحيم هنا طرطوف أي وافقي على الجحيم الذي ستعيشينه مع طرطوف.

**بحورو:** تلميح يقصد به بحر الهوى، والجملة جاءت في سياق عتاب فالير لماريان عندما سمع بخبر زواجها من طرطوف قائلا لها: واللي نساك أنساه وما تبقاش غارق في بحورو، أي لا تبقى هائما في حبه.

**رجليها:** تلميح في البنية السطحية للجملة إلى المكان، **كي النشافة تحت رجليها** تعني سيصتبح كالخاتم في إصبعها، تتحكم فيه مثلما تشاء. والملفت للإنتباه هو المشبه به وهو النشافة التي تعني خرقة تستعمل لتنشيف الماء، والخرقة قماش بال قديم رث يستخدم لمسح الأرض والجدران وغيرها من أشياء الديكور في

المنزل وعادة ما توضع على الأرض لمسح الأرجل عند الدخول إلى المنزل، وهو ما كان يقصده بولمرقة في استعماله لهذه العبارة.

**نطير:** تلميح إلى السماء، يجعل المتلقي يتخيل المكان والمقصود هو الفرح والغبطة والسرور.

**فيك:** تلميح إلى النفس، والتلميح مرتبط بالفعل الذي قبل هذه الكلمة والذي يكملها دلاليا، **الثقة اللي اوضعها فيك**، وكأن الثقة الموجودة في نفس الشخص المعني تؤخذ ثم توضع في نفس الشخص المتلقي لتصبح النفس هي المكان، وهنا يظهر فضاء الانتقال من مكان متخيل (معنوي) إلى مكان متخيل (معنوي) آخر.

**كرشو والنار:** تلميح للبطن وجهنم، والتلميح هنا أيضا مرتبط بكلمات الجملة ككل والتي يكمل بعضها بعضا من الناحية الدلالية أو مايسمى بالمناص أي السياق اللغوي le cotexte، **اللي ما في كرشو تبن ما يخاف من النار،** والمقصود من لا يسيء إلى غيره، يأمن شر جهنم، وقد وردت هذه الترجمة للدلالة على استباق الحدث الزمني أي أن إلمير تشير إلى أنه في الزمن البعيد لن يحدث شيئ ما دامت بريئة ولم تقع في فخ طرطوف.

- **المشموم:** تخيل المكان والزمن الآني المستمر، فأنت وردة الآن وغدًا في المشموم، والمشموم باقة أو حزمة أزهار ذات رائحة زكية جدا نظرا لاحتوائها على أنواع محددة من الأزهار مثل الفل والياسمين وهو حال المشموم التونسي.

- **نحاك مني وعطاك للذيب:** وقع الجملة قوي جدا، والمكان يكمن في فضاء الانتقال من الملموس إلى الملموس ولكن دائما في حيز المتخيل، ولعل ما يستوقفنا في هذه الجملة عند سماعها للمرة الأولى هو دلالة الذئب، فالذئب من الحيوانات التي لها رمزية تاريخية تطورت على مر العصور وتختلف حسب الثقافات والأديان، فالذئب في الثقافة الغربية رمز للوفاء مثله مثل الكلب فالفرنسيون مثلا عادة ما يرددون عبارة C'est une fidélité de loup ويقصد بها شدة الوفاء، أما في الثقافة الجزائرية والعربية عموما فهو رمز

للخبث والمكر والخداع، وعادة ما يجتمع في الحكاية مع خصمه الحيوان الأليف: الكبش أو الخروف أو النعجة أو الماعز، والكثير من الأمثال الشعبية توظف رمزية هذا الحيوان في الثقافة الجزائرية، نسوق عددا منها عن خدوسي (2016: 181/78/186/194/)

ما تجوع **الذيب**، ما تبكي الراعي/ المرأة تخاف من الشيب قد ما تخاف النعجة من **الذيب**/ اللي قراه **الذيب** حفظو السلوقي/ مزَينه يا لحبيب لو ما فيه ريحة **الذيب**/ **الذيب** ما يسرحوه الغنم/ **ذيب** بين النعاج. إضافة إلى هذه الأمثال فإن بعض الحكايات، وهي الشعبية تروي دائما قصصا عن ذلك، مثل ليلى والذئب Le petit chaperon rouge حكاية قطيع الغنم والذئب المستوحاة من أسطورة الذئب والمعزة والجدي التي كتبها لافونتين La Fontaine في مؤلفه الشهير الذي جمع فيه أساطير الحيوانات Les Fables de La Fonataine التي تروي قصة الذئب الماكر الذي قام باستدراج صغار المعزة السبعة في غياب هذه الأخيرة حتى خدعهم فأكل ستة منهم وأفلت واحد منهم بعدما اختبأ منه، وبعد رجوع والدتهم المعزة، قص عليها الجدي المتبقي القصة كاملة فما كان منها إلا أن ذهبت وأنقذت صغارها الذين بقوا أحياء في بطن الذئب إذ أخرجتهم من بطنه حين كان نائما بواسطة مقص ثم ملأت بطنه بالحجارة وخاطته، وعندما استيقظ شعر بالثقل والغثيان حتى مات.

تحملنا هذه القصة على القول أن بولمرقة كان واعيا جدا عند إضافته لهذه الجملة التي لا مقابل لها في الأصل، فالذيب الذي يقصده فالير هو طرطوف نفسه ولأن الجميع يعلم بحقيقة طرطوف باستثناء أورغون والسيدة برنال، فقد شبهه فالير بالذئب لأنه على يقين بمكره وخبثه وخداعه ونفاقه، والجملة هنا رغم أنها تحمل في طياتها دلالة المكان إلا أنها زمنية لأن فيها استباقا لحدث لم يحدث بعد، وهو ما يصطلح عليه برونير (2012: 67) بالاستباق الزمني في المسرح Le prolepse،

- **اليوم نعتلك الدلاع وين يتباع:** وهو مثل شعبي يضرب عند التهديد والوعيد وعادة ما يضرب بفاكهة الليمون الهندي أو الزنباع فيقال: **اليوم نوريلك الزنباع وين يتباع،** وقد جاء في هذا المقطع الحواري للدلالة

على اكتشاف داميس أمر تحرش طرطوف بزوجة أبيه إلمير، وهو أيضا تخيل لمكان لا يوجد في الفضاء المسرحي.

- **سمعت خبر وطاح عليا كالرعديا:** أي تلقيت نبأً وسقط عليَّ كالصاعقة (سقط علي الآن في مكاني) والدلالة هنا زمنية أكثر منها مكانية، فالخبر أتاني الآن وتلقيته كالصاعقة، والصاعقة من الفعل العربي صَعَقَ والمفعول مصعوق (معجم المعاني الجامع الإلكتروني) ويقال: **صعَقتِ** الكارثةُ النَّاسَ : أذهلتهم ، كان لها وقع شديد عليهم، صعقه نبأ مفجع، **صعَقه** النَّبأُ السَّيِّئُ : نزل عليه كالصَّاعقة، والملاحظ هنا أن الجزأرة تكافئ في شقها الثاني الشق الأول من الجملة الأصلية Que la foudre sur l'heure achève mes destins,: طاح عليا كي الرعديا، وطاح في العامية بمعنى نزل والرعديا من الرعدة والرعد في العربية وقد جاء في لسان العرب لابن منظور:

الرعد: **الصوت الذي يسمع من السحاب.** وأَرْعَد القوم وأَبرَقوا: أصابهم رعد وبرق. وأَرْعَد القوم وأَبرَقوا: أصابهم رعد وبرق. ورعَدت السماء **تَرْعُد** وترعَد رعْداً ورُعوداً وأَرْعَدت : صوّتت للإِمطار.

و**الرّعدَة: النافض يكون من الفزع وغيره،** وقد **أُرْعد** فارتعد، وترعدد: أخذته الرعدة.

والارتعاد: الاضطراب، تقول: أرعده فارتعد. وأُرْعِدت فرائصه عند الفزع.

و **الصاعقة هي الصوتُ الشديد من الرعدة الذي يسقط معها قطْعةُ نار.**

وبالتالي، فالفرق بين الصاعقة والرعد طفيف، ولذلك عندما نقل بولمرقة la foudre، بالرعديا عوضا عن الصاعقة فالدلالة السياقية لم تتغير بل تغير سياق الموقف، لأن المقصودية لم تتحقق في ترجمة بولمرقة ولكنها تحققت في ترجمة مشاطي فداميس يتوعد ويهدد طرطوف بعد سماعه لخبر رغبة والده في تزويج أخته ماريان لداميس: **ولتحرقني الصواعق إذا لم أُلْجُمْ هذا الدجال وأضعه عند حدّه،** بينما في ترجمة بولمرقة داميس يشتكي من تلقيه خبرا سيئا. وهي ترجمة بإضمار عناصر من النص المصدر يجب أن تبقى مثبتة في النص الهدف وهو خطأ يسمى بالقهقرى في الترجمة La sous-traduction.

## 2. دراسة المتن

### 1.2. ترجمة مواضع الضحك:

**المثال 1:**

| مسرحية موليير | مسرحية مشاطي | مسرحية بولمرقة |
|---|---|---|
| Orgon :<br>Ah ! mon frère, bonjour.<br>Cléante :<br>Je sortais, et j'ai joie à vous voir de retour. La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie.<br>Orgon :<br>Dorine ... Mon beau-frère, attendez, je vous prie !<br>Vous voulez bien souffrir, pour m'ôter de souci,<br>Que je m'informe un peu des nouvelles ici.<br>Tout s'est-il, ces deux jours, passé de bonne sorte ?<br>Qu'est-ce qu'on fait céans ? comme est-ce qu'on s'y porte ?<br>Dorine<br>Madame eut avant-hier la fièvre jusqu'au soir,<br>Avec un mal de tête étrange à concevoir.<br>Orgon<br>Et Tartuffe ?<br>Dorine<br>Tartuffe ? il se porte à merveille,<br>Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille.<br>Orgon<br>Le pauvre homme !<br>Dorine<br>Le soir, elle eut un grand dégoût, et ne put au souper toucher à rien du tout,<br>Tant sa douleur de tête était encore cruelle !<br>Orgon<br>Et Tartuffe ?<br>Dorine<br>Il soupa, lui tout seul, devant elle,<br>Et fort dévotement il mangea deux perdrix, | **أوركون:** نهارك سعيد، يا أخي.<br>**كليانت:** كنت على أُهبة الخروج، ويسرني أن أراك عائدا، فالبرية الآن غير مزهرة تماما بعد، كما أتمنى.<br>**أوركون:** يا دورين ... أرجوك أن تنظري بعين العطف إلى زوج أختي، وأن تخففي الهم عني بما تزودينني به من أنبائك السارة. أحمد الله على أن كل الأمور في هذين اليومين انقضت على خير. قولي لي: ماذا يجري هنا؟ وكيف حالك الآن؟.<br>**دورين:** لقد انتابت الحمى السيدة يوم أمس ولازمتها حتى المساء ورافقها صداع شديد لا يطاق.<br>**أوركون:** وماذا حل بصاحبنا ترتوف؟.<br>**دورين:** ترتوف يتمتع بصحة جيدة، وهو ممتلئ شحما ولحما، وخداه ورديا اللون.<br>**أوركون:** مع ذلك، مسكين هذا الرجل.<br>**دورين:** مساء داهم السيدة قرف غريب، ولم تستطع على المائدة أثناء العشاء أن تضع لقمة على فمها، وقد أرهقها الصداع.<br>**أوركون:** وترتوف ماذا دهاه؟<br>**دورين:** لقد تعشى وحده أمامها، وبكل خشوع التهم حجلتين كاملين | Orgon<br>مسائكم بالخير<br>Cléante<br>أهلا وسهلا بيك.<br>كنت خارج.<br>لو ما حكمتني هذ الطفلة بالكلام<br>Orgon<br>وين راك ماشي يا نسيبي<br>هذي يومين وأنا غايب على بيتي ...<br>خبروني واش راكم؟ واش حالكم؟ واش راهي صحتكم؟<br>Dorine<br>لالة، طول الليل ما جاهاش النوم ...<br>الحمة وراسها سخون<br>Orgon<br>و Tartuffe؟<br>Dorine<br>لاباس عليه واش يخصه<br>Orgon<br>مسكين ... هذاك الراجل ...<br>Dorine<br>لالة بايتة فوق الجمر ... بالسخانة<br>والسطر ... حتى لطلوع الفجر ...<br>Orgon |

| | | |
|---|---|---|
| Avec une moitié de gigot en hachis.<br>Orgon<br>Le pauvre homme !<br>Dorine<br>La nuit se passa tout entière<br>Sans qu'elle pût fermer un moment la paupière ;<br>Des chaleurs l'empêchaient de pouvoir sommeiller,<br>Et jusqu'au jour près d'elle il nous fallut veiller.<br>Orgon<br>Et Tartuffe ?<br>Dorine<br>Pressé d'un sommeil agréable,<br>Il passa dans sa chambre au sortir de la table,<br>Et dans son lit bien chaud il se mit tout soudain,<br>Où sans trouble il dormit jusques au lendemain.<br>Orgon<br>Le pauvre homme !<br>Dorine<br>A la fin, par nos raisons gagnée,<br>Elle se résolut à souffrir la saignée ;<br>Et le soulagement suivit tout aussitôt.<br>Orgon<br>Et Tartuffe ?<br>Dorine<br>Il reprit courage comme il faut<br>Et contre tous les maux fortifiant son âme,<br>Pour réparer le sang qu'avait perdu Madame,<br>But à son déjeuner quatre grands coups de vin.<br>Orgon<br>Le pauvre homme !<br>Dorine<br>Tous deux se portent bien enfin ;<br>Et je vais à Madame annoncer par avance<br>La part que vous prenez à sa convalescence. | مع نصف فخذ مفروم.<br>**أوركون:** يا له من مسكين قليل الشهية حقا.<br>**دورين:** انقضى الليل بطوله ولم يغمض للسيدة جفن. لأن الحمى لم تدع لها مجالا كي تغفو لحظة. فسهرنا إلى جانبها تقريبا حتى طلوع الفجر.<br>**أوركون:** وترتوف؟ أرجوك أن تعلميني ماذا فعل؟.<br>**دورين:** غلب النعاس عليه فانتقل من غرفة الطعام إلى حجرة النوم، وفي سريره الدافئ نام حالا بدون أي إزعاج حتى صباح الغد.<br>**أوركون:** في آخر الأمر، نزوّ عند إلحاحنا رضيت السيدة بأن تُفصَد، فما عتّمت أن ارتاحت.<br>**أوركون:** وترتوف، كيف تصرف؟<br>**دورين:** استعاد شجاعته كالمعتاد، وبدون أي قلق عوّض للسدة عن الدم الذي فقدته بالفصْد. وأثناء تناوله طعام الإفطار تجرع أربعة كؤوس من الخمر.<br>**أوركون:** في الحقيقة، مسكين هذا الرجل المثالي.<br>**دورين:** أخيرا تحسنت صحة الاثنين معا. ها أنا ذاهبة لأنبئ السيدة باستفسارك عن نقاهتها وتماثلها إلى العافية. | و Tartuffe؟<br>Dorine<br>زاد سمان ... كلا زوج جاجات وكيلو بنان ...<br>Orgon<br>مسكين ... هذاك الراجل ...<br>Dorine<br>لالة زاد عليها الحال ... صفارت وجسمها نحال ...<br>Orgon<br>و Tartuffe؟<br>Dorine<br>كلا حتى شبع ... تقرع وطلع لفراشُه يتمتع ...<br>Orgon<br>مسكين ... هذاك الراجل ...<br>Dorine<br>لالة ما تاكل ما تشرب ... طول الليل وهي تتعذب ...<br>Orgon<br>و Tartuffe؟<br>Dorine<br>ناض الصباح فطر ... بالزبدة والعسل الحر<br>Orgon<br>مسكين ... هذاك الراجل ...<br>Dorine<br>لالة صبحت ما عليهاش ... أنا نطلع نقولها سيدي راه جاء. |

| | | |
|---|---|---|
| | | وراهو يتمنى لك الشفاء ... |

نلاحظ في النسخة المجزأرة أن مواضع الضحك في الأصل لا تكمن فقط في التكرار الذي يتمثل في كوميديا التكرار Le comique de répétition في ردود أورغون، تارة في ? Et Tartuffe وتارة في! Le pauvre homme ولكن أيضا في تسلسل الردود وانسيابيتها أو بالأحرى الاستمرارية في حوار دورين والمقاطعة الناجمة عن ردود أورغون الذي يعود كل مرة إلى موضوع طرطوف عوض إخباره بما حدث مع والدته السيدة برنال وزوجته إلمير وهو أيضا تلميح للزمانية أو ما يسمى بالمفارقة الزمنية L'anachronie، بالإضافة إلى وقع المفاجأة الذي يظهر في حوار دورين كل مرة بردود أورغون الرادعة مما أدى إلى إحداث انقطاعات هزلية تؤدي بدورها إلى إحداث أثر الضحك الذي يتزايد تدريجيا مع تواتر الردود، بعبارة أخرى، إنها تلك العلاقة الكلامية بين أروغون ودورين في هذا المشهد التي تجعلنا نضحك والشيء نفسه بالنسبة للعلاقة الضمنية بين أورغون وطرطوف، ويبدو أن المترجم بولمرقة تفطن لهذه العلاقة وحاول إحداث الأثر نفسه في الترجمة ولكن بالتحرر من القيود اللسانية للنص الأصل، فعندما نقل: ! Ah mon frère, bonjour بـ: **مساكم بالخير** باستعمال أسلوب التطويع المجازي La modulation métonymique، فقد نقل الجزء frère باسم ضمير جمع مستتر وهو **أنتم** فقد فهم تبادل الحديث لأن أورغون لموليير في هذه الجملة الحوارية يخاطب كليانت فقط بينما أورغون لبولمرقة يخاطب كليانت ودورين، وهو ما يسمى تعليميا بترجمة الجزء بالكل.

في هذا الصدد، نفترض أن أورغون موليير لا يلقي عادة التحية على دورين لأنها خادمة ابنته ماريان، وبسبب الطبقية الاجتماعية التي كانت سائدة في فرنسا في ذلك العصر، بينما أورغون بولمرقة ألقى التحية على دورين، أي أنه يقدرها اجتماعيا وهو ما يعتبر سليما من الناحية الثقافية، ويتجلى ذلك أيضا في رد كليانت على بولمرقة **أهلا وسهلا بيك** الذي ليس له مقابل أساسا في النسخة الأصل، وهي عبارة مجاملة

Une formule de politesse تستعمل بصفة تقليدية في السياق الاجتماعي الجزائري، فقد جرت العادة أن تكون التحيات في الجزائر حارة وبحفاوة، وفي هذا السياق، خصص دوماس Daumas (1865: 194) جزءا من بحثه حول دراسة هذه العبارات المدرجة في لغة الشعب الجزائري والمستعملة خلال الحقبة الاستعمارية في كتابه *Formules de la Civilité Arabe* ويبرر اختياره لذلك الموضوع قائلا:

*« Lorsque l'on est appelé à vivre avec le peuple arabe, ce qu'il importe le plus essentiellement de connaitre, après sa langue, ce sont les formules et les règles de sa politesse [150]».*

ونزعم أن بولمرقة قد فهم أهمية إلقاء التحية لدى المجتمع الجزائري عند الدخول إلى المنزل.

فلنحلل الآن نسخة بولمرقة بأنموذج التحليل الجزئي L'analyse atomistique:

نلاحظ للوهلة الأولى بأن بولمرقة ارتكب تداخلا صوتيا une interférence phonétique وذلك لأنه حافظ على الأسماء الفرنسية للشخصيات مثلما هي صوتا وكتابة Orgon, Cléante et Dorine حتى أنه لم يتكبد عناء نقلها حرفيا إلى اللغة العربية، ووفقا لدوليل (1999: 44) يعتبر التداخل بأنواعه خطأ يرتكبه المترجم عندما يدخل في النص الهدف ميزة لغوية خاصة بالنص المصدر.

نلاحظ أيضا أن جزأرة بولمرقة أكثر إيجازا مقارنة بالنسخة الأصلية حتى أننا لو حاولنا تطبيق الترجمة العكسية انطلاقا من النسخة المجزأرة سنتحصل على نص آخر لا يطابق نص موليير لكن يكافئه سيميائيا، وذلك لأن بولمرقة لجأ إلى تطويع داخلي للنص Une adaptation intrinsèque تنوع بين تطويعات نحوية Des modulations grammaticales وتطويعات مجازية Des modulations métonymiques وفيما يلي أهمها:

---

[150] ومفاده: «عندما دعونا للعيش مع الشعب العربي، كان من المهم أن نعرف إضافة إلى لغته مبادئ وصيغ أدبه».

الإضمار L'implicite: مثلا في: **واش يخصه ...** والتي تقابل في الجزائر: Gros et gras, le teint frais, et la bouche à merveille فـ: **واش يخصه ...** بالعامية الجزائرية تعني حرفيا: **ماذا ينقصه عن الآخرين؟** وهي المقصودية التي تحققها جملة موليير: Gros et gras, le teint frais, et la bouche à merveille، ولذلك كان من الممكن لبولمرقة أن يقول مثلا: **سمين وخشين، الوجه ناير والفم مرسوم** غير أنه فضّل نقل الدلالة الضمنية للجملة بغية المحافظة على الأثر الكوميدي وهو الضحك، لأن اجتماع الكلمتين الفرنسيتين gros و gras يثير الضحك وذلك بسبب الإيقاع الموسيقي عند نطق الكلمتين متتاليتين وهو ما نسميه بكوميديا الكلمات Le comique de mots، فعلى المستوى الصوتي، يكون حرف العلة الفرنسي La voyelle o مغلقا على خلاف حرف العلة La voyelle a الذي يكون مفتوحا، ولذلك يتولّد الضحك عند نطق الكلمتين gros و gras مجتمعتين وذلك لأن :

*« Parfois, le traducteur a la chance de pouvoir jouer sur la structure phonologique de l'expression idiomatique qui correspond exactement à l'expression originale »*[151]. (مانجانوManganot 2010: 45).

ولذلك ارتأى بولمرقة إثارة الضحك بواسطة كلمة **يخصّه** (نطق الفتحة لحرف الصاد بطريقة مفتوحة مع الشدة) في مخارج أصوات الصوامت الوهمية العربية Les consonnes fictives arabes الصاد والهاء. ففي علم الأصوات النطقي، يكون أثر نطق حرف الصاد قويا لأنه صوت صفيري بامتياز مثله مثل الياء والزاي بالإضافة إلى كونه صوتا تفخيميا، وهذا ما يحدث تماما عند نطق الصامت الصاد في كلمة **يخصّه،** ذلك أن صوت الصامت يَعْلَق بين قوارض الفم Les incisives de la bouche ثم يتحرر مع الصامت الهاء وهنا بالتحديد يكمن سر الضحك في النسخة الجزائرية، والأمر نفسه بالنسبة للاسم Tartuffe

---

[151] ومفاده : «في بعض الأحيان ، يكون المترجم محظوظًا ليكون قادرًا على اللعب على البنية الصوتية للتعبير الاصطلاحي الذي يطابق تمامًا التعبير الأصلي.».

وذلك لأن التأثير الصوتي للحرفين t و f والتقاءهما مع الصائتين u و e والصائت المفتوح a هو الذي يولد الضحك لدى المتلقي ولكن في اجتماعها بكلمة Et في ? Et Tartuffe. وبالتالي فانغلاق و انفتاح الفم ثم انغلاقه أو بالأحرى الهبوط والصعود الصوتية هي التي تكون الطبيعة المضحكة لشخصية طرطوف أي أن الاسم في حد ذاته مثير للضحك un stimilus du risible، وعلى هذا المنوال، ترجم بولمرقة فقط Et بما يقابلها في العربية وهو حرف العطف الواو (**و**) وجمعه بالكلمة الفرنسية Tartuffe وهو ما يؤدي إلى تعالي القهقهات والصيحات.

إضافة إلى ما سبق، يثير أيضا رد أورغون الأصل المتمثل في ! Le pauvre homme الضحك لأن بولمرقة جسد هذا الأثر ولكن بإعطاء أهمية أكثر لرد دورين التي تتفاجأ كل مرة بعد تكرار أورغون السؤال عن أحوال طرطوف، ففي ردها المتمثل في: **زاد سمان ... كلا زوج جاجات وكيلو بنان ...،** توجد قوة دلالية في العبارتين: **زوج جاجات** و **كيلو بنان**، ففي ثقافة الجزائريين، لا يخلو أي طبق تقليدي من اللحم بأنواعه البيضاء أو الحمراء، ولكن من غير المعقول أن يتناول شخص وجبة تتكون من دجاجتين وكيلو من الموز، فالجزائري عادة يستطيع تخفيف إحساسه بالجوع بقطعة من الخبز ولكن إذا أراد الشبع، يتناول وجبة غنية تتكون من طبق تقليدي غني يحتوي غالبا على اللحم (شواء أو دجاجة في الفرن أو عجائن مزينة بقطع كبيرة من اللحوم الحمراء و/أو البيضاء) بالإضافة إلى فاكهة موسمية وأحيانا الموز الذي رغم توفره إلا أنه يظل من بين الفواكه الأكثر شعبية وترفا Un fruit de luxe.

من ناحية أخرى، تظهر القوة الدلالية لرد أورغون في الصفة ... **pauvre** L'adjectif وهنا يكمن سر الضحك، حتى أن بولمرقة حافظ على لحظة الانتظار بين الخطاب الساخر لدورين الذي يتضمن نوعا من الفظاظة L'incongruité ورد أورغون، وبالتالي فإن وقع المفاجأة أو غير المتوقع هو الذي يولد الضحك، وهذه المفاجأة هي التي تثير الضحك لأن المتفرج يتوقع ردا لأورغون من هذا القبيل: **آو، كلا زوج جاجات وكيلو بنان وماراهش عيان؟** عوضا عن: **مسكين ... هذاك الراجل...،** فالجدير بالذكر إذن هو أن

الضحك لا يتولد بسبب شخصية طرطوف وهي الشخصية الرئيسية بل بسبب أورغون الساذج الذي يجعل من الأسوأ جميلا وهو نوع من المبالغة والمعاكسة (برجسون 2007: 82)، فمعاكسة أورغون ومباغتتها كل مرة هو الذي يولد الضحك لدى المتلقي، وتتجلى مباغتته لدورين في نبرة صوته التي توحي بهدوئه ومكانة طرطوف لديه بالإضافة إلى ثقته العمياء فيه.

**المثال 2:**

| مسرحية موليير | مسرحية مشاطي | مسرحية بولمرقة |
|---|---|---|
| ORGON<br>Que faites-vous là? La curiosité qui vous presse, est bien forte, Mamie, à nous venir écouter de la sorte.<br>DORINE<br>Vraiment, je ne sais pas si c'est un bruit qui part, De quelque conjecture, ou d'un coup de hasard; Mais de ce mariage on m'a dit la nouvelle, Et j'ai traité cela de pure bagatelle.<br>ORGON<br>Quoi donc, la chose est-elle incroyable?<br>DORINE<br>À tel point, Que vous-même, Monsieur, je ne vous en crois point.<br>ORGON<br>Je sais bien le moyen de vous le faire croire.<br>DORINE<br>Oui, oui, vous nous contez une plaisante histoire.<br>ORGON<br>Je conte justement ce qu'on verra dans peu.<br>DORINE<br>Chansons.<br>ORGON<br>Ce que je dis, ma fille, n'est point | **أوركون:** ماذا تفعلين هنا؟ حب استطلاعك دافع قوي، يا صديقتي، لكي تأتي وتسترقي السمع هكذا اثناء حديثنا.<br>**دورين:** حقا، أنا لا أعرف إن كانت هذه إشاعة تنطلق عن سابق تفكير وتصميم، او هي مجرد صدفة عابرة. غير أن هذا النبأ، حالما بلغني، إعتبرته محض هراء.<br>**أوركون:** هل تظنين أن المسألة لا تصدق؟.<br>**دورين:** إلى درجة أني لا أصدق أيضا حديثك أنت عنه.<br>**أوركون:** أنا أعرف طريقة تجعلك تصدقينه كأنه يقين لا يرقى إليه أدنى شك.<br>**دورين:** نعم، نعم، أنت تقص علينا حكاية طريفة.<br>**أوركون:** أنا أخبرك بما سيشهده الجميع قريبا بأم العين.<br>**دورين:** هذا كلام لا أساس له من | Orgon (à Dorine)<br>أنت واش ديري هنا، بلاك تكون سمعتنا<br>(à lui-même) علاواش راكي تحوسي (il reprend) ولاجيتي تتجسسي<br>Dorine<br>سمعت وكذبت والآن راني تأكدت.<br>موش حق عليك تزوج Mariane لهذاك العريان<br>Orgon<br>واش دخلك أنت ... أنا باباها وهي بنتي، في هذ الدار ما تمشي غير كلمتي<br>Dorine<br>هذا ماهوش حق ولا منطق ...<br>Orgon |

| | | |
|---|---|---|
| jeu.<br>DORINE<br>Allez, ne croyez point à Monsieur votre père, Il raille.<br>ORGON<br>Je vous dis…<br>DORINE<br>Non, vous avez beau faire, On ne vous croira point.<br>ORGON<br>À la fin, mon courroux…<br>DORINE<br>Hé bien on vous croit donc, et c'est tant pis pour vous. Quoi! se peut-il, Monsieur, qu'avec l'air d'homme sage, Et cette large barbe au milieu du visage, Vous soyez assez fou pour vouloir…<br>ORGON<br>Écoutez. Vous avez pris céans certaines privautés Qui ne me plaisent point; je vous le dis, mamie.<br>DORINE Parlons sans nous fâcher, Monsieur, je vous supplie. Vous moquez-vous des gens, d'avoir fait ce complot? Votre fille n'est point l'affaire d'un bigot. Il a d'autres emplois auxquels il faut qu'il pense ; Et puis, que vous apporte une telle alliance? À quel sujet aller, avec tout votre bien, Choisir un gendre gueux… ORGON<br>Taisez-vous. S'il n'a rien, Sachez que c'est par là, qu'il faut qu'on le révère. Sa misère est sans doute une honnête misère. Au-dessus des grandeurs elle doit l'élever, Puisque enfin de son bien il s'est laissé priver Par son trop peu de soin des choses temporelles, Et sa puissante attache aux choses éternelles. Mais mon secours pourra lui donner les moyens De sortir d'embarras, et rentrer dans ses biens. Ce sont fiefs qu'à bon titre au pays on renomme; Et tel que l'on le voit, il est bien gentilhomme.<br>DORINE<br>Oui, c'est lui qui le dit; et cette | الصحة.<br>**أوركون:** إن ما أؤكده لك ليس لعب أطفال.<br>**دورين:** لا تصدقي ما يعلنه والدك. لأنه يمازحنا..<br>**أوركون:** أؤكد لك …<br>**دورين:** مهما أكدت، لن يصدقك أحد منا في هذا الشأن الخطير.<br>**أوركون:** لن أتمكن من كظم غيظي أكثر مما فعلت الآن.<br>**دورين:** وإذا صدقناك فهذا لن يكون من صالحك. ما قولك، يا سيدي، وأنت رجل عاقل، ولحيتك التي خطها الشيب تضفي عليك الوقار، تريد أن ترتكب حماقة بل جنونا.<br>**أوركون:** أنت تسمحين لنفسك بالتطاول علي. وهذا طبعا لا يرضيني، يا صديقتي.<br>**دورين:** أرجوك أن تجاذبني أطراف الحديث بدون أن تستاء، يا سيدي. هل تريد أن تهزأ بالناس بتدبيرك هذه المؤامرة الوضيعة؟ لن تكون ابنتك ضحية تزمت مبالغ. هناك مواضيع أخرى يجب عليك أن تفكر بها. ثم ماذا يفيدك مثل هذا الزواج؟ وما الذي أغراك لاختيار مثل هذا الصهر اللئيم؟<br>**أوركون:** أصمتي، واعلمي أنه لهذا السبب يُبجَّل طرطوف، إذ أنه ظل في بؤسه شريفا، ولا بد من ارتفاعه لذلك فوق العظمة الأرضية بما أنه حرم نفسه من الأموال والأباطيل المادية. ومن جراء اهتمامه الزهيد بالمشاغل الدنيوية ترينه يتعلق بالمباهج | منطق ما هوش منطق … أنا اللي عندي الحق نزوج ونطلق الشي اللي ننويه لازم يتحقق واللي ما عجبوش الحال ينطق<br>Dorine<br>يا سيدي علاش تتقل قراك أنت اللي عندك الحق … وكلامك يطبق لكن، لو كان نتكلمو بالعقلية ونسمع ليك وتسمع ليا،<br>يا سيدي بنتك راهي فالعلالي كيفاش تعطيها للبوهالي<br>وياك يقولو بنت الملوك ما يأخذها زوالي<br>Orgon<br>الزوالي يا مهبولة … هو اللي صلواته ماشي مقبولة<br>أما Tartuffe سيرتو معدولة … وغدوة عند الرب الجنة ليه محلولة<br>أنا عندي المال وهو عندو لفعال أنا بمالي وهو بفعالو وهكذا حنا لثنين نقدرو نتعادلو<br>Dorine<br>هذا الكلام أنت اللي تقولو شوف سع |

| | | |
|---|---|---|
| vanité, Monsieur, ne sied pas bien avec la piété. Qui d'une sainte vie embrasse l'innocence, Ne doit point tant prôner son nom, et sa naissance ; Et l'humble procédé de la dévotion, Souffre mal les éclats de cette ambition. À quoi bon cet orgueil… Mais ce discours vous blesse, Parlons de sa personne, et laissons sa noblesse. Ferez-vous possesseur, sans quelque peu d'ennui, D'une fille comme elle, un homme comme lui? Et ne devez-vous pas songer aux bienséances, Et de cette union prévoir les conséquences? Sachez que d'une fille on risque la vertu, Lorsque dans son hymen son goût est combattu ; Que le dessein d'y vivre en honnête personne, Dépend des qualités du mari qu'on lui donne ; Et que ceux dont partout on montre au doigt le front, Font leurs femmes souvent, ce qu'on voit qu'elles sont. Il est bien difficile enfin d'être fidèle. À de certains maris faits d'un certain modèle; Et qui donne à sa fille un homme qu'elle hait, Est responsable au Ciel des fautes qu'elle fait. Songez à quels périls votre dessein vous livre.<br>ORGON<br>Je vous dis qu'il me faut apprendre d'elle à vivre.<br>DORINE<br>Vous n'en feriez que mieux, de suivre mes leçons.<br>ORGON<br>Ne nous amusons point, ma fille, à ces chansons ; Je sais ce qu'il vous faut, et je suis votre père. J'avais donné pour vous ma parole à Valère; Mais outre qu'à jouer on dit qu'il est enclin, Je le soupçonne encor d'être un peu libertin; Je ne remarque point qu'il hante les églises.<br>DORINE<br>Voulez-vous qu'il y coure à vos heures précises, Comme ceux qui | السماوية. غير ان إسعافنا يساعده على إيجاد الوسائل الضرورية لاسترجاع أرزاقه، وحسب أحواله يعتبر رجلا كريما محترما.<br>**دورين:** نعم، هذا ما يدعيه هو عن ذاته. لكن تشامخه لا ينسجم مع ما يتظاهر به من التقوى التي، على أساس الحياة المجردة المتقشفة، يجب أن تتحلى بالبراءة والنزاهة، بدون أن يتكل كثيرا على عراقة حسبه ونسبه، بل على تواضعه وحرارة إيمانه التي تماشي طموحه. فلماذا يتمسك بالتعالي والكبرياء؟ هذا الحديث يجرح إحساسك. فلنتكلم إذا عن شخصه، ولندع نبل أصله جانبا واصدقني هل تجد مناسبا اقتران مثل ابنتك برجل نظيره؟ وهل تأمل من هذا الزفاف السعادة والهناء، عندما تضطر العروس إلى قبول شريك حياتها مرغمة؟ جوهر القضية يكمن في أن يكون للعريس صفات كريمة تؤهله لمنحها الوفاء والإخلاص كما تأمل. لأن بعض الأزواج من طراز معين ليسوا جديرين بما على العروس أن تضعه فيه من ثقة غير محدودة، وإلا تعرضت إلى شر المخاطر التي تنال منها إن أساءت الاختيار أو كانت غير راضية.<br>**أوركون:** لا أكتمك أن علي أن أعرف منها أساليب الحياة الهنيئة التي تهفو إليها.<br>**دورين:** الأوْلى بك أن تتلقى مني بعض الدروس في هذا الموضوع.<br>**أوركون:** دعينا من التلهي بهذه الوافي، | إلى راه صادق في فعالو، قيس قبل ما تغيس بلاك يغرك وتعطيه بنتك، شوف قبل واستعلم أ هو مؤمن ولا مجرم، تعطيه بنتك وتصبح نادم، ياك يقولو لبنت قلبها تعطيه لراجل اللي تبغيه، واللي بالسيف تديه تعيش معاه في جحيم … وبلاك ترجعه رخيس قطيم، وشكون هو المسؤول؟ باباها يا مهبول<br>Orgon<br>هذي غناية قديمة يا بنتي لحنينة ما تعمريش راسك بيها<br>Mariane<br>لكن يا بابا راك وعدتني لـ Valère<br>Orgon<br>Valère؟ راني جايك … Valère ما يصليش وسيرتو ما تعجبنيش<br>Mariane<br>Valère ما هوش كيما خرين يصليو للعينين، إيمانو في قلبو ما يحبش يوريه ولا يفتخر بيه<br>Dorine<br>قادر ربي يهديه يعود يمشي للكنائس ويتخاطفو عليه لعرايس<br>Orgon<br>Tartuffe خير عليه وفالدين واين |

| | | |
|---|---|---|
| n'y vont que pour être aperçus?<br>ORGON<br>Je ne demande pas votre avis là-dessus. Enfin, avec le Ciel, l'autre est le mieux du monde, Et c'est une richesse à nulle autre seconde. Cet hymen, de tous biens, comblera vos désirs. Il sera tout confit en douceurs, et plaisirs. Ensemble vous vivrez, dans vos ardeurs fidèles, Comme deux vrais enfants, comme deux tourterelles. À nul fâcheux débat jamais vous n'en viendrez, Et vous ferez de lui tout ce que vous voudrez.<br>DORINE<br>Elle? elle n'en fera qu'un sot, je vous assure.<br>ORGON<br>Ouais, quels discours!<br>DORINE<br>Je dis qu'il en a l'encolure, Et que son ascendant, Monsieur, l'emportera Sur toute la vertu que votre fille aura.<br>ORGON<br>Cessez de m'interrompre, et songez à vous taire, Sans mettre votre nez où vous n'avez que faire.<br>DORINE<br>Je n'en parle, Monsieur, que pour votre intérêt. (Elle l'interrompt toujours au moment qu'il se retourne pour parler à sa fille.)<br>ORGON<br>C'est prendre trop de soin; taisez-vous, s'il vous plaît.<br>DORINE<br>Si l'on ne vous aimait…<br>ORGON<br>Je ne veux pas qu'on m'aime.<br>DORINE<br>Et je veux vous aimer, Monsieur, malgré vous-même.<br>ORGON<br>Ah!<br>DORINE<br>Votre honneur m'est cher, et je ne puis souffrir Qu'aux brocards d'un chacun vous alliez vous offrir. | يا ابنتي. أنا أدرى الناس بما يجب علي أن أفعله كأب عطوف. لقد وعدت فالير بأن أزوجه إياها. وقد فهمنت أنه يميل إليك، مع أني أظنه متماهل قليل الإيمان.<br>**دورين:** هل تريد أن يتودد إليك مراوغا، ويتظاهر بما ليس فيه حقيقة؟.<br>**أوركون:** أنا لا أطلب رأيك في هذا الشأن. واعلمي أني لست غبيا، وأني أجد فعلا في هذا الزواج تحقيق أحلى أمنياتها. وأنا على يقين بأن هذا العريس لا غاية له إلا إسعادها، وأنهما سيقضيان العمر كله متفاهمين متحابين، وأنه من جهته سيفعل كل ما يرضيها وما تأمل هي بأن يغدقه عليها من العطف والحنو ..<br>**دورين:** بينما هي، بعدم رضاها، ستدفعه إلى الحماقة والهوس.<br>**أوركون:** ما هذا الكلام السخيف؟.<br>**دورين:** لا أتوقع إلا ما ستأتينا به الأيام حتما، لأن فضيلة ابنتك، يا سيدي، في هذا الوضع غير المعقول، ستنقلب لا محالة إلى لؤم وغباء.<br>**أوركون:** كفي عن مقاطعتي، والزمي السكوت، بدون أن تواصلي تدخلك في ما لا يعنيك وما لا تدرين فحواه.<br>**دورين:** أنا لا يهمني إلا مصلحتك وصالح ابنتك (تقاطعه وهو يلتفت ليكلم ابنته).<br>**أوركون:** تطفلك تعدى كل الحدود. أرجوك أن تصمتي.<br>**دورين:** لو لم أكن أحفظ لشخصك مودة فائقة لكنت … | يخليه، وأنت لوكان تديه … تعيشو متساعدين … تربحوها دنيا ودين<br>Dorine<br>لا دنيا لا دين وتخلص بالسكين بلاك الطفلة تميل ونعودو فالتبهديل<br>Orgon<br>اسكتي لا ذرك نجي نسكتك<br>Dorine<br>أنا يا سيدي نهدرلك في صلاحك<br>Elle l'interrompt toujours au moment où il se retourne pour parler à sa fille<br>Orgon<br>ما عندك ما دخلك …<br>Dorine<br>حنا رانا نحبوك، وما نرضاولكش لهلاك<br>Orgon<br>اسكتي يرحم باباك<br>Dorine<br>حنا رانا نحبوك<br>Orgon<br>اسكتي انعلبوك<br>Dorine<br>سبني ما عليهش … بصح Mariane للعريان … قلبي ما يبغيش<br>Orgon |

| | | |
|---|---|---|
| ORGON<br>Vous ne vous tairez point? DORINE<br>C'est une conscience. Que de vous laisser faire une telle alliance. ORGON<br>Te tairas-tu, serpent, dont les traits effrontés…<br>DORINE Ah!<br>vous êtes dévot, et vous vous emportez?<br>ORGON<br>Oui, ma bile s'échauffe à toutes ces fadaises, Et, tout résolûment, je veux que tu te taises.<br>DORINE<br>Soit. Mais ne disant mot, je n'en pense pas moins.<br>ORGON<br>Pense, si tu le veux; mais applique tes soins À ne m'en point parler, ou… suffit. (Se retournant vers sa fille.) Comme sage, J'ai pesé mûrement toutes choses. DORINE<br>J'enrage De ne pouvoir parler. (Elle se tait lorsqu'il tourne la tête.) ORGON<br>Sans être damoiseau, Tartuffe est fait de sorte…<br>DORINE<br>Oui, c'est un beau museau. ORGON<br>Que quand tu n'aurais même aucune sympathie Pour tous les autres dons… (Il se tourne devant elle, et la regarde les bras croisés.) DORINE<br>La voilà bien lotie. Si j'étais en sa place, un homme assurément Ne m'épouserait pas de force, impunément; Et je lui ferais voir bientôt, après la fête, Qu'une femme a toujours une vengeance prête.<br>ORGON<br>Donc, de ce que je dis, on ne fera nul cas?<br>DORINE<br>De quoi vous plaignez-vous? je ne vous parle pas.<br>ORGON | **أوركون:** أنا لا أطلب مودة أحد.<br>**دورين:** سأكرمك رغما عنك يا سيدي.<br>**أوركون:** هذا جميل حقا.<br>**دورين:** راحة بالك غالية عندي، ولا أطيق أن ينتابك أي غم أو ندم.<br>**أوركون:** ألا تريدين أن تلزمي السكوت أخيرا؟<br>**دورين:** ضميري لا يطاوعني على تركك تتمم هذا الزفاف غير المرغوب.<br>**أوركون:** ستصمتين، أيتها الأفعى، وقد بلغت بك الوقاحة …<br>**دورين:** أأنت تحسب نفسك تقيا ورعا وتستسلم إلى الغضب؟.<br>**أوركون:** نعم، لأن صبري نفذ تجاه كل هذه الحماقات، وأنا مصمم على إسكاتك.<br>**دورين:** ليكن ما تريد. وإذا لم أنبس ببنت شفة، فهذا لا يعني أني غيرت تفكيري.<br>**أوركون:** فكري كما تشائين، ولكن قفي عند حدك ( يلتفت إلى ابنته ويواصل كلامه). لا أريد أن أسمع أية كلمة أخرى في هذا الموضوع. كفى، فأنا كرجل ناضج راجح العقل، قد قيمت جوانب هذه القضية، وأعرف جيدا ما نويت على إتمامه.<br>**دورين:** سأجن، إن أنا سكت كما تطلب مني. (تصمت حين يدير رأسه).<br>**أوركون:** فضلا عن أن ترتوف ليس رجلا مستهترا، أنا أعرف ما يتسم به من الصفات الحميدة.<br>**دورين:** لا أنكر أنه وسيم الطلعة. | كلبة وما تحشميش<br>Dorine<br>المؤمن ما يشتم ويحشم كي يتكلم وأنت راك شتمتني وللكلبة مثلتني، هكذا بلا ما تعلم ترمي بنتك للهم وهذا هو الظلم<br>Orgon<br>أنت لفعى، أنت حنش كيفاش حتى ما زرقتكش<br>Se tournant vers sa fille<br>قلت لك أنا بلاك …<br>Dorine<br>ترمي بنتك لهلاك<br>(Elle se tait lorsqu'il tourne la tête)<br>Orgon<br>Tartuffe إنسان<br>Dorine<br>عريان<br>Orgon<br>Il se tourne devant elle, et la regarde les bras croisés<br>إذن ما بقى حتى قدر<br>Dorine<br>مانيش قاعدة نهدر<br>Orgon |

| | | |
|---|---|---|
| Qu'est-ce que tu fais donc? DORINE<br>Je me parle à moi-même. ORGON<br>Fort bien. Pour châtier son insolence extrême, Il faut que je lui donne un revers de ma main. (Il se met en posture de lui donner un soufflet; et Dorine à chaque coup d'œil qu'il jette, se tient droite sans parler.) Ma fille, vous devez approuver mon dessein… Croire que le mari… que j'ai su vous élire… Que ne te parles-tu? DORINE<br>Je n'ai rien à me dire. ORGON<br>Encore un petit mot. DORINE<br>Il ne me plaît pas, moi. ORGON<br>Certes, je t'y guettais. DORINE<br>Quelque sotte, ma foi ORGON<br>Enfin, ma fille, il faut payer d'obéissance, Et montrer, pour mon choix, entière déférence. DORINE, en s'enfuyant.<br>Je me moquerais fort, de prendre un tel époux. (Il lui veut donner un soufflet, et la manque.) ORGON<br>Vous avez là, ma fille, une peste avec vous, Avec qui, sans péché, je ne saurais plus vivre. Je me sens hors d'état maintenant de poursuivre, Ses discours insolents m'ont mis l'esprit en feu, Et je vais prendre l'air, pour me rasseoir un peu. | لكن هذا لا يكفي.<br>**أوركون:** حتى إن لم تري فيه أية مزية حسنة، لا يسعك أن تنكري أنه موهوب (يلتفت إليها ويقف أمامها مكتوف اليدين).<br>**دورين:** ها قد وصلتها هكذا جميع حقوقها. مسكينة، لو كنت أنا مكانها كصبية برسم الزواج، لما رضيت بتاتا بأن أجبر على قبول مثل هذا النصيب الرديء. وإن تم ما لا أرغب فيه، سأريه بعد الزواج ما تستطيع المرأة على كل حال أن تلجأ إليه من الحيل ووسائل الانتقام.<br>**أوركون:** وأنا أؤكد لك أن حرفا واحدا لن يتغير مما قد قررت الإقدام عليه.<br>**دورين:** لماذا هذا الوعيد؟ أنا لا أوجه كلامي إليك.<br>**أوركون:** لمن توجهين إذا حديثك هكذا بعناد؟.<br>**دورين:** أنا أخاطب نفسي.<br>**أوركون:** جميل جدا. ولكي أعاقبك على وقاحتك، لا بد لي من أن أصفعك وألقنك درسا لن تنسيه مدى العمر. (يستعد لصفع دورين، بينما هي تنتصب أمامه بقامتها الهيفاء، بدون أن تحري جوابا، ثم يتابع هو كلامه) عليك يا ابنتي أن تقنعيها باستجابة رغبتي وتنفيذ قراري … يجب أن تدركي أن الزوج الذي … اخترته لها … لماذا لا تنطقين الآن؟.<br>**دورين:** لم يبق لدي ما أقوله.<br>**أوركون:** أما أنا فلي أيضا كلمة أخيرة أضيفها. | تزيدي كلمة نعطيك طريحة الكلاب … (مع ابنته) وين عدنا في الكلام؟<br>Dorine<br>طريحة الكلاب وزواجها مع هداك الداب (تهرب)<br>Orgon<br>نخلو هذا الموضوع لمرة اخرى … نطلع نشرب دوايا ونخرج يضربني الهواء. |

| | | |
|---|---|---|
| | **دورين:** لن يعجبني ما ستتلفظ به حضرتك.<br>**أوركون:** أجل، هذا ما أتوقعه منك.<br>**دورين:** أقسم لك بأني لست حمقاء كما تظن.<br>**أوركون:** أخيرا، يا ابنتي، لا بد لك من تحريضها على إطاعة أوامري وإعارة اختياري لها ما يستحقه من الاهتمام والإذعان.<br>**دورين:** (وهي تهرب): أنا أزدري بالموافقة على الاقتران بهذا العريس المفروض.<br>**أوركون:** (يحاول أن يصفعها ولا يصيبها): حقا أنت يا ابنتي حظك تعيس وافكارك قاصرة. وأنا يصعب علي أن أعيش بصحبتك بعدما بدا منك من نفور وعناد. اعتقد أني لن أستطيع أن أحيا بعد اليوم قرير العين وقد لمست ما تنطوي عليه نواياك من تمرد وعقوق. لا بد لي من الخروج بعض الوقت لتنشق الهواء الطلق، لعلي أستعيد أنفاسي التي كادت وقاحتك أن تخنقها. | |

إن هذا المشهد بالتحديد، يجسد فكرة تطاول الخادمة دورين على أورغون دفاعا عن ماريان ابنته، ويبدو أن موليير يحاول أن يضحك الجمهور المتفرج بعد المشهد الأول الذي تميز بالجدية (لقاء أورغون بابنته ماريان ومحاولة إقناعها بخياره المتمثل في تزويجها بطرطوف عوضا عن فالير)، فجعل من أورغون شخصية محورية تبرز في إطار متناقض، ويتجلى ذلك أساسا في سخافته بسبب تصديقه لطرطوف ودفاعه الجاد عنه، وقد ركز موليير في هذا السياق على البعد الإجتماعي للمشهد من خلال علاقة السيد والخادمة (أورغون

ودورين)، ويتجلى ذلك أيضا في استمرار دورين في الكلام وعدم قدرته على إسكاتها رغم طلبه منها ذلك وإلحاحه الذي يظهر في تكرار الطلب كل مرة عندما لا يجد ما يقوله وتهديده لها أحيانا بجمل حوارية تفيد ذلك:

Taisez-vous, s'il n'a rien, […]/ Je ne demande pas votre avis là-dessus./ Cessez de m'interrompre, et songez à vous taire, sans mettre votre nez où vous n'avez que faire./ C'est prendre trop de soin : taisez-vous, s'il vous plaît./ Vous ne vous tairez point ?/ Te tairas-tu, serpent, dont les traits effrontés ?/ […] Et tout résolument je veux que tu te taises./ […] mais applique tes soins. À ne m'en point parler, ou … Suffit./ Donc, de ce que je dis on ne fera nul cas ?/ Qu'est-ce que tu fais donc ?/ […] Il faut que je lui donne un revers de ma main./ Que ne te parles-tu ?.

ويعتبر التكرار من أساليب الضحك الأكثر شيوعا في الكوميديا وبمقارنة هذه الجمل الأصلية بالترجمات نجد أن كلا المترجمين مشاطي وبولمرقة لم يغفل نقل هذه الجمل الحوارية لأورغون التي تفيد إسكات دورين وهي كالآتي:

| ترجمة مشاطي: | جزأرة بولمرقة: |
|---|---|
| أصمتي/ أنا لا أطلب رأيك في هذا الشأن/ كفي عن مقاطعتي، والزمي السكوت، بدون أن تواصلي تدخلك في ما لا يعنيك وما لا تدرين فحواه/ تطفلك تحدى كل الحدود. أرجوك أن تصمتي/ ألا تريدين أن تلزمي السكوت أخيرا/ ستصمتين، أيتها الأفعى، وقد بلغت بك الوقاحة…/ […] وأنا مصمم على إسكاتك/ […] ولكن قفي عند حدك/ وأنا أؤكد لك أن حرفا واحدا لن يتغير مما قد قررت الإقدام عليه/ لمن توجهين إذن حديثك هكذا بعناد؟/ لا بد لي من أن أصفعك وألقنك درسا لن تنسيه | واش دخلك أنت/ اسكتي لا ذرك نجي نسكتك/ ما عندك ما دخلك .../ اسكتي يرحم باباك/ اسكتي انعلبوك/ كلبة وما تحشميش/ أنت لفعى، أنت حنش كيفاش حتى ما زرقتكش/ تزيدي كلمة نعطيك طريحة لكلاب/. |

إن أول ما يمكن ملاحظته في جزأرة بولمرقة هو إسقاط بعض الترجمات لهذه الجمل، على خلاف مشاطي الذي نقل كافة الجمل إلى العربية بأسلوبي التفخيم والمجاملة تارة مثل: **أرجوك أن تصمتي** و **ألا تريدين أن تلزمي السكوت أخيرا** وبصيغة الأمر تارة أخرى مثل: **أصمتي** و**كفي عن مقاطعتي، والزمي السكوت، ولكن قفي عند حدك ...إلخ،** حتى أنه على صعيد قراءة المشهد، لا نضحك كثيرا لأن أغلب تعابيره العربية المستعملة لا تحرك فينا أدنى شعور بالضحك، وحتى في سياق العرض، نفترض أن المتفرج لن يضحك وإن ضحك فسيضحك لأن جو العرض سيفرض ذلك ونلمس هذا الجو في الممثل الذي سيتقمص دور أورغون الساذج يقلد صوته في تأدية الحوار الذي يتصاعد تدريجيا حتى يبلغ حدة الغضب من خلال النبرة الصوتية للممثل.

إضافة إلى الحركات التي يقوم بها الممثل على الركح والتي تمثل التنصيص في النص المكتوب مثل: **يحاول أن يصفعها ولا يصيبها،** كما يمكن للمتفرج أن يضحك عند نطق الممثل لبعض الجمل مثل: **ستصمتين، أيتها الأفعى، وقد بلغت بك الوقاحة ...** و **لا بد لي من أن أصفعك وألقنك درسا لن تنسيه مدى العمر،** والضحك هنا لن يتولد بسبب تكرار طلب السكوت بل بسبب قوة الكلمات المستعملة في السياق الحواري وهي: **الأفعى** و**الوقاحة** و**أصفعك وألقنك درسا لن تنسيه مدى العمر.**

إن الدلالات المعجمية هي التي تولد الأثر المضحك بالإضافة إلى نطقها الذي يتطلب قوة ممزوجة بنبرة الغضب، وهنا يصبح الضحك مرهونا بالتوليد الصوتي وتوليف الكلام، وحتى بالإدراك الصوتي، فمثلا عند نطق عبارة **أيتها،** التي توحي بأن أورغون يشعر بنوع من الازدراء نحو دورين، تجعل المتفرج ينتظر منه شتيمة قوية وهو بالفعل ما توحي به كلمة **الأفعى** التي هي ترجمة حرفية لكلمة serpent التي تظهر ذلك غير أن وقعها جاء أقوى بسبب التقاء الصوامت الفاء مع العين، فالفاء شفوية أما العين فحلقية مجهورة، ما جعل

صوت الفاء يتأثر بصوت العين بعده وهو ما خلق انفجارا صوتيا بعدما كان مجرد احتكاك، يولد أثرا مضحكا لدى السامع.

الملاحظ أن مشاطي أطال في ترجمته قليلا باستعمال أسلوب النفخ Le procédé de foisonnement في بعض المواضع مثل: **لا بد لي من أن أصفعك وألقنك درسا لن تنسيه مدى العمر** التي يقابلها في الأصل: Il faut que je lui donne un revers de ma main، ذلك أن الجملة الأصلية تعني حرفيا:**لا بد لي من أن أصفعها بكف يدي،** لكن مشاطي أبى أن ينقلها هكذا بل أضاف إليها **وألقنك درسا لن تنسيه مدى العمر** وهو ما يسمى على المستوى التعليمي في الترجمة بالعبارة المستهلكة Le cliché وهو مستحسن في الترجمة كونه يضفي نوعا من الإيقاع الأسلوبي على الجملة ولعل مشاطي تنبه إلى أن التوقف عند حدود كلمة **أصفعك** لن يضحك المتلقي مثلما هو الحال في النص الأصل ولذلك أضاف عبارة **وألقنك درسا لن تنسيه مدى العمر** وهو تكرار دلالي لأن فعل الصفع ملموس وتلقين الدرس يمكن أن يكون حسي أو بالأحرى مجازي، فالمعنى مجازي عندما نقول **سألقنك درسا لن تنساه مدى العمر** عوضا عن **سأصفعك،** ولهذا السبب أطال مشاطي في ترجمة هذه الجملة لأنه يعي أن مصدر الضحك يقع في العبارة المجازية وليس في كلمة **أصفعك** التي رغم قوتها من الناحية الصوتية النطقية (التقاء الصوامت: الصاد مع الفاء اللذان يعتبران مهموسين والعين المجهورة) إلا أنها أقل وقعا لما لها من دلالة ضمنية وهي الضرب على الخذ بكف اليد مبسوطة (معجم المعاني الجامع عربي- عربي)، فحسب برغسون (2007، 57)، يأتي الضحك عندما نسعى إلى الحصول على المعنى الحقيقي الموجود داخل السياق لكننا نحصل على معناه المجازي بواسطة ألفاظ تكونه.

إن هذه الإطالة لم تشهدها ترجمة بولمرقة بل على العكس تماما جاءت ترجمته تلخيصية Une traduction synoptique مقارنة بترجمة مشاطي وربما يعود السبب في ذلك إلى الترجمة بأسلوب الاقتصاد في عدد المفردات L'économie ودمج الأفكار Le fusionnement des idées المفرَّدَة

على شكل جمل وجعلها جملة واحدة، مما قلص من عدد تدخل أورغون أي إحالة الكلمة له وظهوره في المشهد، فعند حسابنا لنسبة التواتر التي نقصد بها: تكرار ردود السكوت/ مجموع جميع التكرارت 100 x، في الترجمتين بالمقارنة مع الأصل نتحصل على النتائج الآتية:

| المشاهد: | المشهد الأصل: | المشهد المعرب: | المشهد المجزأر: |
|---|---|---|---|
| عدد حضور أورغون حواريا في المشهد: | 30 | 30 | 17 |
| عدد ردود أورغون التي يطلب فيها سكوت دورين: | 11 | 11 | 08 |
| الحاصل: | 0,3666 = 30 /11 | 0,3666 = 30 /11 | 0,4705 = 17 /08 |
| نسبة التواتر: | x 100 = 0,3666<br>% 36.66 | x 100 = 0,3666<br>% 36.66 | = x 100 0,4705<br>% 47,05 |

إن هذه النتائج تشير لا محالة، إلى اهتمام المترجم بولمرقة بإضحاك المتلقي دون الخروج عن الحيز الدلالي للمشهد، حتى أن تكراره جاء متنوعا أحيانا في ما يخص اللفظ وهو ما يسمى بالتكرار البسيط The simple repetition حيث نجده في المفردة **اسكتي** وأحيانا في ما يخص المعنى وهو ما يسمى بالتكرار المركب The complex repetition الذي نجده في عبارات معينة مثل **واش دخلك أنت** و **تزيدي كلمة نعطيك طريحة لكلاب،** كما أن ردود أورغون المتعلقة بطلب سكوت دورين جاءت متعاقبة خاصة الردود الأولى منها: **اسكتي لا ذرك نجي نسكتك/ ما عندك ما دخلك .../ اسكتي يرحم باباك/ اسكتي انعلبوك/ كلبة وما تحشميش/ أنت لفعى، أنت حنش كيفاش حتى ما زرقتكش،** وهذا التعاقب في الحوار الذي تتخلله مشاكسة دورين أو بالأحرى معاكستها له من خلال عدم التزامها الصمت هو في حد ذاته مبعث للضحك.

والملاحظ أيضا في ترجمة هذا المشهد، أن دورين كانت تتظاهر بعدم تصديقها لخبر تزويج ماريان ابنة أورغون وسيدتها من طرطوف حيث سخرت من ورعه وإيمانه ووصفته بالمجنون في الجملتين المواليتين:

الجملة 1:

Ah ! Vous êtes dévot, et vous vous emportez ?

يبدو أن مشاطي كان واعيا أكثر بنقل أثر السخرية: **أأنت تحسب نفسك تقيا ورعا وتستسلم إلى الغضب؟** أكثر من بولمرقة: **المؤمن ما يشتم ويحشم كي يتكلم، وأنت راك تشتمني وللكلبة مثلتني،** لأنه نقل الجملة حرفيا، حتى أنه حافظ على وقع الاستفهام، وهو استفهام تقريري رغم بدايته بحرف الاستفهام الهمزة، كما أن المترجم نقل التناقض والسخف الموجودين في الجملة، وهي سخرية انتقادية تقوم على التهكم وتحط من مقام أورغون حيث تجعله سخيفا ليس فقط في أعين دورين بل أيضا في أعين المتفرج الذي يضحك قليلا ولكنه ما إن يتوقف حتى يأتي جواب أورغون (**نعم، لأن صبري نفذ تجاه كل هذه الحماقات، وأنا مصمم على إسكاتك**) ليجعله يسترسل في ذلك بسبب وقع المفاجأة، لأن المتفرج ينتظر ردا آخر على نحو: **كفي عن مقاطعتي كل مرة** أو **أما زلت تتكلمين؟** عوضا عن جوابه الإقراري. وهو ما يسمى بالسخرية السقراطية L'ironie socratique وهي: «*منهج جدلي يعتمد على الاستفهام مع التظاهر بالجهل بقصد جعل الطرف الآخر في المحاورة يدلي برأي خاطئ يُضطر إلى تصحيح نفسه*». (وهبة والمهندس 1984: 198).

أما بولمرقة فقد نقل الجملة آخذا بعين الاعتبار الرسالة التي يريد موليير إيصالها على لسان دورين وهي أن المؤمن عند الغضب يتمالك نفسه فهو حليم لا يجهل وإن جُهِل عليه، دون أن يهتم بأثر السخرية المؤدي إلى الضحك، وربما أثر انسياقه مع إيقاع القوافي ومواضع النبر على وقع الجملة في نفس السامع المتفرج حتى أن كلمة **الكلبة** التي وضعها في هذه الجملة، وهي شتيمة في العامية الجزائرية توحي بالازدراء الذي يمكن أن

يولد الضحك في سياق هذا الموقف، لم تأت بنتيجة. لأن الكلب رغم أنه حيوان أليف يعرف بوفائه للإنسان إلا أنه منبوذ ثقافيا ويستعمل عادة للهجاء والسخرية، ويعود السبب في ذلك إلى ما له من معان ودلالات ارتبطت وتأصلت جذريا بمفهومه في الثقافة العربية الإسلامية: *«وغني عن بيان لفظة (الكلب) هي لفظة هجاء وازدراء وسب في الثقافة العربية الإسلامية، فالكلب يحمل من معاني النجاسة أكثر مما يحمل من معاني الوفاء الشائعة في الثقافة الغربية على سبيل المثال.»* (إسماعيل 2014: 169).

الجملة 2:

Vous soyez assez fou pour vouloir …

لكن الأمر يختلف عندما وصفت دورين أورغون بالمجنون، لأن بولمرقة حرص أكثر من مشاطي على نقل الأثر المضحك ذلك أنه لعب على ورقة السؤال والجواب في الآن نفسه: **وشكون هو المسؤول؟ باباها يا مهبول،** لأنه كان يعي جيدا أن نقل هذه الجملة حرفيا لن يأتي بنتيجة، مثل ترجمتها بـ: **راح تولي مهبول إذا حبيت …**، ويظهر جيدا أن الضحك يتولد في جواب الاستفهام، بالتالي فإن ترجمته جاءت مكافئة وظيفيا une équivalence fonctionnelle لأنها ركزت على المظاهر اللغوية والسياقية والثقافية للجملة على خلاف مشاطي ترجمة مشاطي **تريد أن ترتكب حماقة بل جنونا** التي أغفلت نقل الأثر المضحك بل ركزت على الجانب الاستبدالي une équivalence paradigamtique.

**المثال 3:**

الفصل الرابع، المشهد الخامس

| مسرحية موليير | مسرحية مشاطي | مسرحية بولمرقة |
|---|---|---|
| Tartuffe<br>On m'a dit qu'en ce lieu vous me | **ترتوف:** قيل لي أنك تودين محادثتي | Tartuffe |

| | | |
|---|---|---|
| vouliez parler.<br>Elmire<br>Oui, l'on a des secrets à vous y révéler : Mais tirez cette porte avant qu'on vous les dise,<br>Et regardez partout, de crainte de surprise : Une affaire pareille à celle de tantôt, N'est pas assurément ici ce qu'il nous faut. Jamais il ne s'est vu de surprise de même, Damis m'a fait, pour vous, une frayeur extrême, Et vous avez bien vu que j'ai fait mes efforts Pour rompre son dessein, et calmer ses transports. Mon trouble, il est bien vrai, m'a si fort possédée, Que de le démentir je n'ai point eu l'idée: Mais par là, grâce au Ciel, tout a bien mieux été, Et les choses en sont dans plus de sûreté. L'estime où l'on vous tient, a dissipé l'orage, Et mon mari, de vous, ne peut prendre d'ombrage. Pour mieux braver l'éclat des mauvais jugements, Il veut que nous soyons ensemble à tous moments; Et c'est par où je puis, sans peur d'être blâmée, Me trouver ici seule avec vous enfermée, Et ce qui m'autorise à vous ouvrir un cœur Un peu trop prompt, peut-être, à souffrir votre ardeur.<br>Tartuffe<br>Ce langage, à comprendre, est assez difficile, Madame, et vous parliez tantôt d'un autre style.<br>Elmire<br>Ah! si d'un tel refus vous êtes en courroux, Que le cœur d'une femme est mal connu de vous! Et que vous savez peu ce qu'il veut faire entendre, Lorsque si faiblement on le voit se défendre! Toujours notre pudeur combat, dans ces moments, Ce qu'on peut nous donner de tendres sentiments. Quelque raison qu'on trouve à l'amour qui nous dompte, On trouve à l'avouer, toujours un peu de honte; On s'en défend d'abord; mais de l'air qu'on s'y | في هذا المكان.<br>**إلمير:** نعم لدي أسرار أريد أن أكشفها لك، فأغلق هذا الباب، قبل أن أبدأ بسردها، وانظر إلى كل الجهات خشية أن يفاجئنا أحد. لأن القضية، كما حدثت منذ برهة، ليست حتما من صالحنا. فعلينا أن نحدث كل مباغتة، ما دام داميس قد أسمعني بخصوصك أقولا مريعة للغاية. وأنت رأيت بأم عينك كيف بذلت أنا أقصى جهودي لمعارضة فكرته، وتخفيف حدة عواطفه. لقد اضطربت قليلا، ولكني بعون الله ما لبثت أن امتلكت أعصابي، بدون أن أتوصل إلى تكذيبه، فصارت الأمور بصورة آمنة. والفضل يعود إلى ما نكنه لك جميعنا من التقدير الذي بدد الغيوم المتبددة في الجو المنذر بالعاصفة، لا سيما أن زوجي لا يسعه أن يحمل لك في صدره أية ضغينة. ولكي نجابه الأقاويل المشككة بحقنا، شاءت الظروف أن نكون معا باستمرار في معظم الأوقات. وهذا شجعني بدون أن أخشى أية ملامة، على المجيء إلى هنا وحدي، وعلى الانفراد بك بكل أمان، وأتاح الفرصة لأكشف لك مكنونات صدري وأن أتعرض ربما لحرارة عواطفك المحرقة.<br>**ترتوف:** لهجتك هذه يصعب تفسيرها، يا سيدتي، لأنك منذ فترة كنت تتكلمين بأسلوب مغاير.<br>**إلمير:** إذا أغضبك رفضي، فهذا دليل على أنك لا تفهم كنه قلب المرأة على حقيقته، وأنك لا تدرك جيدا ما | قالولي تحتاجيني<br>لكن علاش هنا بالذات جبتيني<br>Elmire<br>عندي كلام نقولهولك<br>اغلق داك الباب<br>لحد يشوفك<br>أتأكد من لمكان<br>اذا كاين فيه إنس ولا جان<br>حاجة كيما هدي<br>تطلب مكان خالي او هادي<br>المرة اللي فاتت كنا واحدنا<br>Damis فاجئنا وخدعنا<br>شفتني وانا نحاول فيه<br>باش يسكت ونرضيه<br>او ما قدرت نرغمو على السكات<br>والحمد الله جازت سلامات.<br>انت هنا مسموع ومحبوب<br>واللي يرضالك الشر مغلوب<br>زوجي تحدى كل الناس<br>او قال ما فيها باس<br>اكلمها وانا ماشي مشكاك<br>وعلى هذا راني هنا معاك ...<br>انت اذا قلبك ليا راه مشووق<br>انا كذا ليك قلبي بيك راه تعلق<br><br>Tartuffe<br>ام م م ... ريحت بصري في قصري<br>ريحت بونادم فالدار<br>خايف تصرالي حكايات الديب مع لحمار<br>Elmire<br>واش من حكاية<br>Tartuffe<br>الحمار قال لديب<br>ارواح تشوف |

| | | |
|---|---|---|
| prend, On fait connaître assez que notre cœur se rend; Qu'à nos vœux, par honneur, notre bouche s'oppose, Et que de tels refus promettent toute chose. C'est vous faire, sans doute, un assez libre aveu, Et sur notre pudeur me ménager bien peu: Mais puisque la parole enfin en est lâchée, À retenir Damis, me serais-je attachée ? Aurais-je, je vous prie, avec tant de douceur, Écouté tout au long l'offre de votre cœur ? Aurais-je pris la chose ainsi qu'on m'a vu faire, Si l'offre de ce cœur n'eût eu de quoi me plaire? Et lorsque j'ai voulu moi-même vous forcer À refuser l'hymen qu'on venait d'annoncer, Qu'est-ce que cette instance a dû vous faire entendre, Que l'intérêt qu'en vous on s'avise de prendre, Et l'ennui qu'on aurait que ce nœud qu'on résout, Vînt partager du moins un cœur que l'on veut tout?<br>Tartuffe<br>C'est sans doute, Madame, une douceur extrême, Que d'entendre ces mots d'une bouche qu'on aime; Leur miel, dans tous mes sens, fait couler à longs traits Une suavité qu'on ne goûta jamais. Le bonheur de vous plaire, est ma suprême étude, Et mon cœur, de vos vœux, fait sa béatitude; Mais ce cœur vous demande ici la liberté, D'oser douter un peu de sa félicité. Je puis croire ces mots un artifice honnête, Pour m'obliger à rompre un hymen qui s'apprête; Et s'il faut librement m'expliquer avec vous, Je ne me fierai point à des propos si doux, Qu'un peu de vos faveurs, après quoi je soupire, Ne vienne m'assurer tout ce qu'ils m'ont pu dire, Et planter dans mon âme une constante foi Des charmantes bontés que vous avez pour moi.<br>Elmire. Elle tousse pour avertir son mari. | تقصده من وراء تلميحها حين تدافع، وإن بضعف، عن كرامة عواطفها. ولا يغرب عن بالك أننا نحن الجنس اللطيف نقاوم بحيائنا المعهود، من يهاجمنا في مثل هذه المواقف، ومن يرشقنا بسهام الحب الذي يهيمن على كياننا مع أننا نعترف بأننا نشعر بادئ ذي بدء ببعض الخجل والتردد، ولكن حيال الإلحاح، لا نلبث أن نرمي سرحنا ونستسلم راضين. وخلافا لما ينطوي به لساننا من تمنع سطحي فإن رفضنا يعني في أغلب الأحيان تنازلا غير مشروط. وبما أن الموضوع أضحى بحكم المنتهي، أفلا يدل ذلك على أني لست مرتبطة بمشيئة داميس. أرجوك أن تصدقني أو لم يكن لطفا مني أن أصغي إلى نداء قلبك، طبعا لأن مناجاتك قد أسرت فؤادي. وعندما ألححت أنا عليك لترفض الزواج المرتقب كما أعلن عنه، أو ليس ذلك من طرفي تحريضا على حل عقدتنا المستعصية بهذه الطريقة، يعني أن إعتاق قلبك من حب غيري يعبر عن أغلى أمنياتي بأن أحتكر هواك أنا وحدي.<br>**ترتوف:** هذا، يا سيدتي، فائض من مودتك، وسماعي هذا الكلام العذب من شفتيك، يسيل كالعسل من فمك الحلو، وكالرحيق ينتشي به شوقي إليك، وكالبلسم يشفي جراح هيامي الذي طالت أيام عذابه. فسعادتي تكمن في نيل رضاك، وقلبي لا يبتهج إلا بفرحة لقائك، وها هو | قرب لحافري تقرا لحروف<br>ارواح تشوف<br>قرب لحافري تقرا لحروف<br>لما قرب الديب مسكين<br>خطفو بصكة بين العينين<br>وزعمة الديب ما يتكلحش<br>والحمار ضرباتو ما تسمحش<br><br>Elmire<br>واش هد لكلام<br><br>Tartuffe<br>شميت الحيلة<br>يا لجميلة<br>Elmire<br>كي فاش؟!<br>راني ما فهماش<br>Tartuffe<br>علاش<br>الشي اللي فالسابق عرضتو عليك ارفضتيه<br>كيفاش اليوم بدات ارجعتي ليه<br>Elmire<br>المراة تعز نفسها<br>وما تفتح باب دارها للغريب<br>حتى تتأكد منو حبيب<br>زواجك مع Marianne انا رافضتو<br>وانت راك فاهم الشي اللي انا قاصدتو<br>راني جيت نفهمك بلي قلبي راهو متمسك بيك<br>Tartuffe<br>كلامك هدا راهو عسل<br>واللي يسمعلو يفشل<br>العسل انا نحبو<br>او يعيا الشاعر ايقول<br>يمدح فالعسل واحسانو<br>ما ايجيش كلي ايدوق مغرف بالسانو |

| | | |
|---|---|---|
| Elmire<br>بلعقل واش هد الزربة<br>ياك المهل تزيان الرحبة<br>Tartuffe<br>انا من الطرحة للرحة<br>انا شد مد<br>واللي احبني ما يتردد<br>انا بخبطيه بي صرعيه<br>واللي نحبو ما نبقاش نتئمل فيه<br>القط الشحمة يخطفها<br>واللي شقا على نسيبتو اصواطها<br>Elmire<br>انت حبك تع خطيف<br>وانا حبي ما نمدوش بالسيف<br>انت الشي اللي تبغيه<br>تحواس بالخف تديه<br>اعطيني وقت نخمم فيه<br>او كيما قال المطرب<br>باش تدي واش تحب<br>«روحلها بالمساعفة حتى تنال من خدها العكري تقبيييييييييييلة»<br>Tartuffe<br>انا بالمساعفة تبانلي الطريق طوييييييييييييييييييييييلة<br>Elmire<br>الشغل لمليح اطـــــــــــــــاول<br>Tartuffe<br>اناكي نشوفك نتهـــــــــــــــاول<br>Elmire<br>لازم تكون صبـــــــــــــــار<br>Tartuffe<br>كي نشوفك تشعل فيا النـــــــــــار<br>Elmire<br>ياك الصابر ينـــــــــــــــال | يستجدي منك هنا بعض الحرية ليجرؤ أن يرجو، ولو قليلا، إكتمال هنائه. فأنا أعتبر عباراتك تدبيرا لطيفا لحملي على العدول عن زواج وشيك. وإذا تسنى لي أن أصارحك بمنتهى الوضوح، لا أتردد عن القول لك إني لا أثق كثيرا بمجاملتك البارعة المبطنة التي تعطيني من طرف لسانك حلاوة وتروغ مني كما يروغ الثعلب.<br>**إلمير:** (تسعل لتنبه زوجها): ماذا تقول؟ هل تريد أن تستنفد عواطفي الرقيقة بسرعة؟ لقد بحت بأعز مشاعري، وأنت لا تجدها كافية لترضي غرورك، وتريد أن تحرج موقفي لتستغل ميولي وأشواقي.<br>**ترتوف:** كلما قل استحقاق الانسان عطف محبوبه، كلما قلت جرأته في أمل الحصول على وصاله. وكم من إلتماس رجوناه وصعب علينا تأمينه. وكم ظننا كسب الود سهلا فخابت آمالنا، وكم ضمنا قطاف المتعة قبل اليقين بنضوجها. هكذا أنا الذي خلت نفسي أستحق طيبة قلبك بت أشك بسعادة، ظننتها وهمية لأني لم أتمكن من إقناعك، يا سيدتي، بصدق محبتي.<br>**إلمير:** يا إلهي. ما أقسى هواك الذي يجابهني باستبداد، وما أفظع القلق الغريب الذي يلف به روحي. فهو يريد أن يفرض علي سلطانه، وبالعنف يصر على بلوغ أمانيه، إلى حد أنك لا تدعني أتنفس الصعداء، بل تطوق امكاناتي، وتحجز حريتي، وتتمادى في استغلال ضعفي للوصول | Quoi! vous voulez aller avec cette vitesse, Et d'un cœur, tout d'abord, épuiser la tendresse? On se tue à vous faire un aveu des plus doux,<br>Cependant ce n'est pas encore assez pour vous ; Et l'on ne peut aller jusqu'à vous satisfaire, Qu'aux dernières faveurs on ne pousse l'affaire?<br>Tartuffe<br>Moins on mérite un bien, moins on l'ose espérer ; Nos vœux, sur des discours, ont peine à s'assurer ; On soupçonne aisément un sort tout plein de gloire, Et l'on veut en jouir, avant que de le croire. Pour moi, qui crois si peu mériter vos bontés, Je doute du bonheur de mes témérités; Et je ne croirai rien, que vous n'ayez, Madame, Par des réalités, su convaincre ma flamme.<br>Elmire<br>Mon Dieu, que votre amour, en vrai tyran agit! Et qu'en un trouble étrange il me jette l'esprit! Que sur les cœurs il prend un furieux empire! Et qu'avec violence il veut ce qu'il désire! Quoi! de votre poursuite, on ne peut se parer, Et vous ne donnez pas le temps de respirer? Sied-il bien de tenir une rigueur si grande? De vouloir sans quartier, les choses qu'on demande? Et d'abuser ainsi, par vos efforts pressants, Du faible que pour vous, vous voyez qu'ont les gens?<br>Tartuffe<br>Mais si d'un œil bénin vous voyez mes hommages, Pourquoi m'en refuser d'assurés témoignages?<br>Elmire<br>Mais comment consentir à ce que vous voulez, Sans offenser le Ciel, dont toujours vous parlez?<br>Tartuffe<br>Si ce n'est que le Ciel qu'à mes vœux on oppose, Lever un tel obstacle, est à moi peu de chose, Et cela ne doit pas retenir votre |

| | | |
|---|---|---|
| Tartuffe :<br>كي نشوفك نحواااااااااااااااااااااااااااال<br>Elmire :<br>زواج ليلة تخمامو سنواااااااااااااااااااااااات<br>Tartuffe :<br>انا كي نشوفك يروحولي لفرانـــــــــات<br>Elmire :<br>بالاك تزدم فالحيط<br>Tartuffe :<br>نشا الله نروح شرويط<br>نتخرط خريط<br>نواتي برطيط<br>هيا ازربي لا ايفيقو بالتخطيط<br>وايروح بالقط بالشريط<br>Elmire:<br>يا راجل انت مومن وانا مومنا<br>كيفاش نعصيو ربنا<br>Tartuffe:<br>البادي اضلم وانت خاطيك<br>الدنب عليا ما هوش عليك<br>Elmire:<br>اني خايفة من هد الدنب<br>Tartuffe:<br>يا مراة انا المدنب<br>انتي ما تخافيش<br>انا اللي نتعاقب<br>وانتي ما تتعاقبيش<br>Elmire:<br>شوف بالاك زوجي ناض ايدور<br>تتزاقا علينا وتتكشف الامور<br>Tartuffe:<br>راجلك مسكين الله غالب<br>اشوف بعينيه وايكدب<br>Elmire: | إلى مآربك.<br>**ترتوف:** إن كنت حقا بعين الحذر والنفور تنظرين إلى مكارمي، لماذا تحولين دون إفساح المجال أمامي لأثبت لك صدق عزيمتي.<br>**إلمير:** كيف تسألني أن أوافق على مطلبك، بدون أن أغيظ السماء التي لا تغفل عن تذكيري بشرائعها المقدسة؟.<br>**ترتوف:** لو كنت تتمسكين بمشيئة السماء لمعارضة رغباتي، فإن تجاوزها ليس بالأمر الهام العسير في نظري. وهذا لا يجيز لفؤادك أن تحبسي هواه عني.<br>**إلمير:** مهلا، مهلا. تذكر ما تهددنا به السماء من عقاب إن خالفنا وصاياها.<br>**ترتوف:** أنا قادر على تبديد مخاوفك الواهية، يا سيدتي. وكذلك أنا بارع في إسكات تبكيت ضميرك، رغم بعض المحرمات التي تشيرين إليها. فهناك دوما تمهيدات تسهل الأمور ولا تعسرها، وحسب الحاجات توجد وسائل علمية لتوسيع نطاق الضمائر وتقليص شر القبائح، بفضل حسن النية وصلاح القصد. وانطلاقا من هذه الأسرار الخفية عن معظم البشر، يا سيدتي، يمكنني أن أزودك بتوجيهات شيقة تستطيعين أنت بمفردك تطبيقها. فما عليك إلا مراضاة خاطري بدون تردد أو وجل. وأنا المسؤول عن العواقب بتحملي وحدي سوء المصير. ولكن ما لك تسعلين هكذا بشدة، يا سيدتي؟. | cœur.<br>ELMIRE<br>Mais des arrêts du Ciel on nous fait tant de peur.<br>Tartuffe<br>Je puis vous dissiper ces craintes ridicules, Madame, et je sais l'art de lever les scrupules. Le Ciel défend, de vrai, certains contentements; (C'est un scélérat qui parle.) Mais on trouve avec lui des accommodements. Selon divers besoins, il est une science<br>D'étendre les liens de notre conscience, Et de rectifier le mal de l'action Avec la pureté de notre intention De ces secrets, Madame, on saura vous instruire; Vous n'avez seulement qu'à vous laisser conduire. Contentez mon désir, et n'ayez point d'effroi, Je vous réponds de tout, et prends le mal sur moi. Vous toussez fort, Madame.<br>Elmire<br>Oui, je suis au supplice.<br>Tartuffe<br>Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse?<br>Elmire<br>C'est un rhume obstiné, sans doute, et je vois bien<br>Que tous les jus du monde, ici, ne feront rien.<br>Tartuffe<br>Cela, certe, est fâcheux.<br>Elmire<br>Oui, plus qu'on ne peut dire.<br>Tartuffe<br>Enfin votre scrupule est facile à détruire, Vous êtes assurée ici d'un plein secret, Et le mal n'est jamais que dans l'éclat qu'on fait. 1505 Le scandale du monde, est ce qui fait l'offense; Et ce n'est pas pécher, que pécher en silence.<br>Elmire, après avoir encore toussé.<br>Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder, Qu'il faut que je consente à vous tout accorder; Et qu'à moins de cela, je ne dois point prétendre Qu'on puisse être |

| | | |
|---|---|---|
| content, et qu'on veuille se rendre. Sans doute, il est fâcheux d'en venir jusque-là, Et c'est bien malgré moi, que je franchis cela: Mais puisque l'on s'obstine à m'y vouloir réduire, Puisqu'on ne veut point croire à tout ce qu'on peut dire, Et qu'on veut des témoins qui soient plus convaincants, Il faut bien s'y résoudre, et contenter les gens. Si ce consentement porte en soi quelque offense, Tant pis pour qui me force à cette violence; La faute assurément n'en doit pas être à moi.<br>Tartuffe<br>Oui, Madame, on s'en charge, et la chose de soi…<br>Elmire<br>Ouvrez un peu la porte, et voyez, je vous prie, Si mon mari n'est point dans cette galerie.<br>Tartuffe<br>Qu'est-il besoin pour lui, du soin que vous prenez? C'est un homme, entre nous, à mener par le nez. De tous nos entretiens, il est pour faire gloire, Et je l'ai mis au point de voir tout, sans rien croire.<br>Elmire<br>Il n'importe, sortez, je vous prie, un moment, Et partout, là dehors, voyez exactement. | **إلمير:** وطأة الظروف تضايقني.<br>**ترتوف:** هلا تناولت جرعة من نقيع السوس هذا؟<br>**إلمير:** سعالي من النوع المستعصي، وأنا واثقة بأن سوس الدنيا كلها لن يشفي غليلي.<br>**ترتوف:** هذا حقا مزعج.<br>**إلمير:** أكثر مما تتصوره.<br>**ترتوف:** إعلمي أن من الهين تهدئة ضميرك. فكوني هنا بأمان واطمئنان لأن لا أحد يعلم بوجودك معي. واعرفي أن فداحة الذنب تكمن في إذاعته على الملأ، وأن الفضيحة بين الناس هي نتيجة الإعلان عن الإثم، إذ ليس من خطيئة ظاهرة عندما تظل سرا دفينا.<br>**إلمير:** ( بعدما سعلت مرة أخرى): أخيرا أرى من الأنسب أن أساير، وأن أقبل بمنحك ما تلتمسه مني، وأن لا أظن سوءا باستسلامي إليك، ما دامت الغاية جني بعض المتعة. لا شك في أن هناك محاذير بتعدي الحدود. غير أن الربح على قدر المشقة، وليس من هناء بدون عناء، كما أن دون قطف الوردة لا بد من تحمل ألم أشواكها. فما علينا إلا الرضوخ إلى نصيبنا. وبما أن الموافقة تتضمن بعض الذنب، فالمسؤولية تقع على من يدفع إلى العصيان، ولا سبيل إلى تلبّسي بهذا الجرم.<br>**ترتوف:** أجل، يا سيدتي، سأتحمل الوزر وحدي، والقضية في جوهرها …<br>**إلمير:** أرجوك أن تفتح الباب قليلا، | روح افقد لمكان<br>وشوف كاش مكان<br>ورا لحيوط والبيبان |

| | | |
|---|---|---|
| | لنرى إن كان زوجي يتمشى في هذا الرواق.<br>**ترتوف:** لا حاجة للمبالاة به. فهو رجل، والقول فيما بيننا، يقاد من أرنبة أنفه. فكل أحاديثنا لا علاقة له بها، وأنا قد أسقطته من جميع حساباتي.<br>**إلمير:** مع ذلك، أرجوك أن تطل لحظة وتلقي نظرة على ما يجري في جوارنا. | |

يعتبر هذا المشهد من أهم المشاهد في المسرحية سواء من الناحية الكوميدية أو الناحية الركحية، وذلك لأنه يجمع بين الأثر الضاحك وهو المرجو من الناحية الأولى والحبكة من الناحية الثانية، وبالعودة إلى الناحية الأولى نجد أن موليير وظف ثلاثة أنواع من الكوميديا:كوميديا الموقف وكوميديا الصفات وكوميديا التكرار الذين امتزجوا بمواقف تتجلى في مواجهة كلامية بين طرطوف وإلمير في بعض المواضع تكمن خاصة في كيفية إقناع طرطوف بأنها صادقة ولا تفكر إطلاقا في خداعه من جهة، ومن جهة أخرى، في كيفية إقناع إلمير إلى الاستسلام له دون حرج أو التفكير في زوجها والتي تتظاهر بدورها بأنها على وشك الوقوع في فخه وذلك لتعجيل خروج زوجها أورغون المختبئ تحت الطاولة فتجد نفسها وحيدة ومرتبكة في مواجهة طرطوف رغم سعالها المتكرر ونبرة صوتها العالية، و هو نفسه الارتباك الذي نلمسه من خلال ردودها الذي يجعلها تكرر بعض العبارات في رد واحد من قبيل:

Il faut se résoudre, il faut que je consente, il faut bien s’y résoudre…

ولعل هذا الارتباك هو الذي يخلق الأثر الضاحك، وهو ارتباك ناجم عن أقوال واعترافات طرطوف لها من جهة وعدم خروج أورغون من تحت الطاولة، ولعل أيضا إطالتها في الردود والتي تجاوب معها طرطوف دون تردد ووقع الانتظار كل مرة عندما تتحدث لردة فعل أورغون المختبئ يسهمان بشكل كبير في خلق

الأثر الضاحك مرة ثانية في المشهد نفسه، بالإضافة إلى استعمالها لضمير غير العاقل في الفرنسية On الذي تقصد به أورغون وهي نفسها معا وذلك لأن كلامها واستفزازها موجهين أساسا له غير أنه أبى أن يخرج ولكنها تتفاجأ بردود طرطوف الذي فهم أنها تقصده هو وهي معا. وهو ما يسمى بـ: سوء الفهم Les malentendus. وأمام هذا التنوع الهائل من القيود النصية والمسرحية، استطاع مشاطي نقلها كما هي إلى العربية ولكن دون أن يأخذ بعين الاعتبار وقع الترجمة لدى القارئ أو المتفرج، فجاءت ترجمته حرفية جافية تخلو من أي حركية وديناميةتجعل المتلقي يضحك ويدرك بأنه أمام أوج الحدث الدرامي وأنه يقترب شيئا فشيئا من اكتشاف أورغون لحقيقة طرطوف بطريقة تدريجية، ويظهر ذلك في المقاطع الآتية:

| موليير | مشاطي |
|---|---|
| Elmire, après avoir encore toussé.<br>Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder/<br>Qu'il faut que je consente à vous tout accorder/ Il faut bien s'y résoudre, | **إلمير:** ( بعدما سعلت مرة أخرى):<br>أخيرا أرى من الأنسب أن أساير/ وأن أقبل بمنحك ما تلتمسه مني/ فما علينا إلا الرضوخ إلى نصيبنا. |

نلاحظ في المقاطع الأصلية، تكرار ما يسمى بالفرنسية La tournure impersonnelle (Qu'il) متبوعة بالفعل الفرنسي Falloir والذي يستخدم استثناءا مع ضمير الغائب il ويفيد الوجوب الكلي في الفرنسية، وقد سبقها تنصيص موليير (Après avoir encore toussé) أي أن إلمير ردت على طرطوف شكليا لكن كلامها في الأساس موجه إلى زوجها أورغون المختبئ تحت الطاولة ولذلك استخدمت هذا الأسلوب، غير أنه في النسخة العربية، نجد أن مشاطي لم يحافظ على هذا الأسلوب في المقطع الأول والثاني حيث ارتكب قهقرى une sous-traduction وذلك لأنه نقل الوجوب الكلي بوجوب جزئي والمتعارف عليه في بناء المقاصد أن الجزئي لا يستلزم الوجوب، وهو ما أشار إليه الشاطبي في كتابه الموافقات (2003)، ذلك أن عبارة **من الأنسب** جاءت بصيغة أفعل التفضيل وبمعنى **من الأحسن،** فقد كان من الممكن نقل المقطعين: **أخيرا يجب أن نساير وأن نقبل بمنحك ما تلمسه منا** عوضا عن **أخيرا أرى من**

**الأنسب أن أساير/ وأن أقبل بمنحك ما تلتمسه مني،** ولعل صيغة الجمع في العربية أبلغ وأقوى وقعا من صيغة المفرد ذلك أن إلمير توجه كلامها إلى زوجها أورغون المختبئ تحت الطاولة ولها هي شخصيا والدليل على ذلك التنصيص الموجود في بداية رد إلمير **(بعدما سعلت مرة أخرى)** وهو نقل حرفي لتنصيص موليير الذي يدل على أن كلامها موجه منذ البداية إلى زوجها. بينما نقل المقطع الثالث حرفيا.

والأمر لا ينطبق على النسخة المجزأرة، لأن بولمرقة تلاعب بالنص الأصل من ناحية الحوار، إذ نجد:

عدد حضور طرطوف في هذا المشهد المجزأر: 16 مرة مقارنة بعدد حضوره في المشهد الأصل الذي يعادل 12 مرة والأمر بالنسبة لعدد حضور إلمير: 16 مرة في المشهد المجزأر و12 مرة في المشهد الأصل. رغم قصر طول المشهد المجزأر نصيا ونطقيا على الركح، ويظهر هذا التلاعب أكثر في تقليص محتوى الردود والتركيز على الجانب السمعي من ناحية النغم وعلى الجانب السيميائي من ناحية الأثر ونقصد به الضحك، بالتالي فبولمرقة كان يعي جيدا أهمية هذا المشهد في مسرحية طرطوف فحاول إيصال المحتوى من خلال الأثر الضاحك، وهذا اللعب على الحبلين يجلب انتباه المتفرج السامع ويجعله يتفاعل مع الحدث الدرامي من خلال الضحك. كما أن بولمرقة تلاعب أيضا بالتنصيص الأصل أي أنه حذف التنصيص من هذا المشهد جملة وتفصيلا وعوضه بتقنية الإطالة في النطق من الناحية الصوتية على الركح، مثلما يظهر في المقاطع التالية:

Elmire

انت حبك تع خطيف

وانا حبي ما نمدوش بالسيف

انت الشي اللي تبغيه

تحواس بالخف تديه

اعطيني وقت نخمم فيه

او كيما قال المطرب

باش تدي واش تحب

«روحلها بالمساعفة حتى تنال من خدها العكري تقيييييييييييلة»

Tartuffe

انا بالمساعفة تبانلي الطريق طوييييييييييييييييييييييييييييلة

Elmire

الشغل لمليح اطـــــــــــــــــاول

Tartuffe

اناكي نشوفك نتهـــــــــــــــــاول

Elmire

لازم تكون صبـــــــــــــــــــار

Tartuffe

كي نشوفك تشعل فيا النـــــــــــار

Elmire

ياك الصابر ينـــــــــــــــــــال

Tartuffe :

كي نشوفك نحواااااااااااااااااااااااال

Elmire :

زواج ليلة تخمامو سنواااااااااااااااااااات

Tartuffe :

اناكي نشوفك يروحولي لفرانـــــــات

Elmire :

بالاك تزدم فالحيط

بعبارة أخرى، نقل بولمرقة سعال إلمير الذي يدل على تنبيهها لزوجها أورغون المختبئ تحت الطاولة بالإطالة في نطق أو ما يسمى بالتشديد على نطق المقطع اللفظي ما قبل الأخير L'accentuation de l'avant-dernière syllabe أو ما يسمى أحيانا بالفرنسية L'accent tonique وهي حركة صوتية يقوم بها الممثل عادة على الركح للفت انتباه المتفرج السامع، لكن بولمرقة وظف هذه الإطالة في النطق لغرضين:

الأول، مثلما ذكرنا سابقا، يكمن في تعويض التنصيص الأصل المتمثل في سعال إلمير، والسعال يصبح صوتا على الركح وهو ما حافظ عليه في إطالة نطق المقطع اللفظي ما قبل الأخير، والجدير بالذكر هنا أن الإطالة النطقية في العربية تقوم على إطالة نطق الفتحة والضمة والكسرة ليصبحوا ألف مد و واو مد وياء مد على التوالي، وفي هذا الصدد يقول الجنادبة (2016، 72) عندما أشار إلى ذلك:

*«ذكر ابن جني تطويل الحركة في مقدمة صناعة الإعراب، مشيرا إلى بعض المواطن التي يمكن أن تطول فيه الحركات الطويلة (حروف المد)، (...). ومما تجدر الإشارة إليه، أن*

*لطول الحركة ارتباطا وثيقا بالنبر، ففي العربية مثلا، تطول الحركة، فيصبح المقطع منبورا أحيانا،».*

والثاني يكمن في خلق الأثر الضاحك، من خلال سذاجة ردود طرطوف على إلمير التي توجه كلامها له ولزوجها المختبئ أورغون، وهذا يعني أن هناك ازدواجية في التلقي: تتضح في المتلقي الأول وهو طرطوف، الظاهر على الركح في جسد الممثل، يرى إلمير ولا يرى أورغون، والمتلقي الثاني وهو أورغون الذي يراهما الإثنين معا طرطوف وإلمير، بالإضافة إلى اعتباطية المخاطبة التي يلمسها المتفرج حصرا بين إلمير وطرطوف وأورغون الموجود في الوسط دون أن ينطق بكلمة، فتقوم إلمير بإطالة نطق المقطع اللفظي الأخير بغية تنبيه أورغون زوجها المختبئ تحت الطاولة، فيتجاوب معها طرطوف بالشكل النطقي نفسه عوضا عن زوجها أورغون الذي تستعجل خروجه من مكان اختبائه برد فعل سريع، لكنها سرعان ما ترد على طرطوف مطيلة أكثر في النطق وهكذا حتى تزداد وتعلو نبرة الصوت وهو ما يخلق هذا الأثر المضحك. وهذا التركيب الصوتي يحقق تواصلا ركحيا وتلقيا مضبوطا وفق مبدأ تداولي محدد.

## 2.2. رمزية شخصية طرطوف في النسختين العربية والجزائرية:

تعد الرمزية في المسرح أحد أهم أجزاء السينوغرافيا وهي عادة ما تبنى على الأشياء المادية كالديكور واللباس ومظهر الشخوص والفضاء المكاني والإطار الزماني والملحقات والمكملات كالإضاءة والموسيقى ومختلف الأصوات وغيرها من الماديات الأخرى التي تحيلنا إلى استنباط دلالة رمزية لامادية تنبثق عنها قوة تأثيرية تسكن روح المتلقي سواء أكان قارئا أم متفرجا، وهو ما يدفعنا إلى القول بأن المسرحية نسق رمزي يعتمد على التأويل والقدرة على قراءة ما بين السطور.

إن هذا ما ينطبق على مسرحية موليير لطرطوف التي أخذت طابعا رمزيا يدعونا إلى حب اكتشاف محتواها من خلال العنوان الذي يحمل الإسم الشاد وغير المألوف بالإضافة إلى التفكير في مغزاها، وهو اسم هذه الشخصية المحورية، فشخصية طرطوف الأصلية جاءت محورية رغم غيابها في الفصل الأول بمشاهده

الخمسة كما أنها جاءت ضدية فهي شخصية ضد جميع الشخصيات الأخرى بما فيها أورغون الذي وثق بها وسلمها كل ما يملك في سبيل الصداقة (المزيفة) التي تجمعها وهي شخصية دائرية متعددة الأوجه، حركية بامتياز لأنها تغير سلوكها بطريقة اعتباطية دون مراعاة خطية العرض أحيانا.

رغم أن العرض لا يستمر دون وجودها وتفاعلها مع الأحداث بواسطة الحوارات وحرارتها من خلال إصدارها لأصوات تتباين بين الصراخ والنغم والإيقاع الكلامي العادي والقهقهات والغناء وغيرها من المظاهر النطقية الأخرى، فطرطوف هو تصوير لشخصية مخادعة يتصاعد نسقها النفسي تدريجيا إلى غاية سقوطها في أيدي القدر الذي لا مفر منه، وذلك منذ بداية المسرحية إلى نهايتها، وانتصار القدر ضد هذه الشخصية الشريرة بسبب أفعالها الشنيعة ضد محيطها (الشخصيات المحبة للخير)، فطرطوف شخصية محورية ولكنها شخصية ضد الجميع تدبر المكايد من خلال تركيبتها السيكولوجية فتارة تتظاهر بالتقوى والورع بحسب وجودها مع الشخصيات وتارة تظهر على حقيقتها من النفاق والخداع وتارة تأخذ صفة الإنسان النصوح المحب لخير غيره. فشخصية طرطوف تحمل في طياتها فكرة رمزية (المتدين الخبيث)، وهو ما نجده في الترجمتين لكن مع بعض الفروق الطفيفة بين الصورة الرمزية للشخصية العربية والصورة الرمزية للشخصية الجزائرية التي سنختصرها كالآتي:

**طرطوف العربي:** شخصية ذات ثلاثة أبعاد مثلها مثل أي شخصية مسرحية (باكثير 1984: 74) تجسدت ملامحها على لسان الشخصيات الثانوية تارة وعلى لسانها هي تارة أخرى، وتتمثل هذه الأبعاد في:

الكيان المادي: ويتعلق الأمر بالجانب الطبيعي، أي الجسدي أو الفيزيولوجي لشخصية طرطوف العربي التي لا تختلف كثيرا في طبيعتها عن شخصية طرطوف الفرنسي ذلك أن المترجم مشاطي رسم الشخصية مطابقة لها تماما نتيجة انتحائه لاستراتيجية الترجمة الحرفية.

وخير دليل على ذلك الأمثلة الموالية:

| الفصل: | المشهد: | الوصف: |
|---|---|---|
| 1 | 4 | **دورين: طرطوف يتمتع بصحة جيدة، وهو ممتلئ شحما ولحما، وخداه ورديا اللون. ... لقد تعشى وحده أمامها، وبكل خشوع التهم حجلتين كاملين مع نصف فخد مفروم. ... غلب عليه النعاس فانتقل من غرفة الطعام إلى حجرة النوم، وفي سريره الدافئ نام حالا بدون أي انزعاج حتى صباح الغد.** |
| 2 | 2 | **دورين: لا أنكر أنه وسيم الطلعة، ...** |
| | 3 | **دورين: ... أذنان حمراوان وبشرته زهرية اللون، ...** |
| 4 | 7 | **أورغون: ... وها قد سقط القناع عن وجهك الذميم.** |
| 5 | 2 | **أورغون: هل تعتقد أن وراء حسن المظهر المؤثر، يخفي هذا الرجل شخصية غامضة مزدوجة، ونفسا شريرة؟** |
| 6 | 1 | **دورين: بمثل هذه القامة الضخمة، ...** |

وقف مشاطي في هذا المواضع عند تجسيد شخصية طرطوف من الناحية الفيزيولوجية وتحديدا في ما يتعلق بمظهرها الخارجي **وسيم الطلعة، حسن المظهر المؤثر، القامة الضخمة، بشرة زهرية اللون** ...إلخ، ومن الناحية الصحية **ممتلئ شحما ولحما، نام بدون أي انزعاج،** ويبدو أنه تعمد إعطاءه هذه الصورة المادية لكي يحافظ على مكانتها الرئيسية في المسرحية (البطل)، وهو ما جعله يقع في فخ شخصية البطل الأسطوري أو فخ الفكر الدرامي التقليدي الذي يصور الشخصية الرئيسية على أنها جميلة وحسنة رغم إدراكه بخطورة خلفية الشخصية والمتمثلة في صفاتها السيئة كالخداع والنفاق، والمثير للإنتباه أنه حافظ على تقديم هذه الشخصية على لسان الشخصيات الأخرى مثلما فعل موليير وليس على لسانها هي تحديدا.

**الكيان الاجتماعي:** ويقصد به معالم الشخصية من الناحية الاجتماعية مثل انتمائها الطبقي في المجتمع ودورها الاجتماعي، ويبدو أن مشاطي قد أدرك الترميز الاجتماعي الذي وضعه موليير فنقله مثلما هو، ويمكن الاستشهاد هنا بالأمثلة الموالية:

| الفصل: | المشهد: | الوصف: |
| --- | --- | --- |
| 1 | 1 | السيدة برنال: هو رجل خير يجب الاستماع إلى أقواله.<br>داميس: ماذا تقولين؟ أترضين بأن ينتقدنا مراوغ مثله يغتصب السلطة ويستبد بدون أن نتمكن من لومه، كما هو حال هذا المتشامخ علينا؟<br>دورين: نعم، سلوكه يزرع الشكوك في النفوس لأنه نكرة مجهول يحاول أن يتربع على عرش المبرات. بينما هو لص حقير خسيس النوايا. يوهم الناس بأنه يلبس مسح التوبة وهو أكبر المحتالين. يدعي السيادة والكرامة وهو أغبى العبيد السفلة. |
| | 2 | دورين: ... لقد اعتبره إبنها كأخيه وأحبه أكثر من أمه وابنه وابنته وزوجته، وجعله أمين سره الوحيد ومستشاره في أعماله يدلله ويعانقه ويحنو عليه أكثر من أعز صيقة حميمة. هذا الذي يرغب في تصدر المائد، ويزدرد المآكل بمقدار ما يتناوله ستة أشخاص، وينتقي أطيب المآكل ويتدبر أمره لكي يتنازل له عنها الآخرون، وإذا «تدّشى» يجب أن يقول له الجميع «رعاك الله». ... أخيرا هو المهوس وحده يظن أنه محور كل ما في الحياة، وأن البطل، ويعجب ويتباهى به الجميع، ويؤتى على ذكره في كل مناسبة. أبسط أفعاله تبدو له كمعجزات، ويعتبر كافة كلماته كأنها خطب رنانة. وأنه هو الذي يعرف جيدا كل الأشخاص الذين يحتالون عليه ويتلذذون بالسخرية منه، فلا ينقطع عن التنديد بهم، ولا يتردد عن تلقينهم الدرس تلو الدرس كلما سنحت له الظروف بذلك. ثم ينتقل إلينا ليعاملنا نظيرهم باستعلاء وشموخ، ويلقي علينا مواعظه كأنه نبي قديس ونحن من أتابع ابليس. |
| | 4 | أوركون: في الحقيقة، مسكين هذا الرجل المثالي. |

| | | |
|---|---|---|
| | 5 | أوركون: هو رجل ... رجل ... أخيرا هو رجل يتقن جيدا علومه، ويتذوق السلام بعمق، وينظر إلى الناس كأنهم جهلاء. |
| 2 | 1 | أوركون: ... إنه شخص عالي المقام، |
| | 2 | أوركون: أصمتي واعلمي أنه لهذا السبب يبجل ترتوف، إذ أنه ظل في بؤسه، شريفا، ولا بد من ارتفاعه لذلك فوق العظمة الأرضية بما أنه حرم نفسه من الأموال والأباطيل المادية. ومن جراء اهتمامه الزهيد بالمشاغل الدنيوية ترينه يتعلق بالمباهج السماوية. غير أن إسعافنا يساعده على إيجاد الوسائل الضرورية لاسترجاع أرزاقه، وحسب أحواله يعتبر رجلا كريما محترما.<br>دورين: نعم، هذا ما يدعيه هو عن ذاته، لكن تشامخه لا ينسجم مع ما يتظاهر به من التقوى التي، على أساس الحياة المجردة المتقشفة، يجب أن تتحلى بالبراءة والنزاهة، بدون أن يتكل كثيرا على عراقة حسبه ونسبه، بل على تواضعه وحرارة إيمانه التي تماشي طموحه. فلماذا يتمسك بالتعالي والكبرياء؟ هذا الحديث يجرح إحساسك. فلنتكلم إذا عن شخصه، ولندع نبل أصله جانبا واصدقني هل تجد مناسبا إقتران مثل ابنتك برجل نظيره؟ |
| 3 | 4 | داميس: ... وكأن السماء ألهمتني إلى التواري في هذا المكان، لأهد عجرفة هذا المتهتك المتشامخ الذي يستحق التنديد. ولكي أبادر إلى الانتقام من خبثه ومراوغته، وهو يخدع والدي بتسهيل مصاهرته، هو الرجل السافل المخادع الذي يستر مآربه الدنيئة بمحاضراته المغرضة المنافقة عن الحب والزواج والآخرة. |
| | 6 | داميس: ماذا تقول؟ هل سحرتك أقاويل هذا المحتال إلى هذا الحد؟.<br>داميس: من؟ أنا؟ تريد أن أطلب السماح من هذا الوغد الحقير؟ |

| | | |
|---|---|---|
| | 7 | **أوركون: كيف يجسر على إهانة إنسان قديس كهذا؟**<br>**أوركون:... سأتحدى وأغيظ كل محيطي بجعلك وريثي الوحيد. لذا سأهبك جميع أملاكي وأرزاقي. فأنت أعز صديق لدي وسأجعلك صهري زوج ابنتي. وهكذا تصبح من أقرب المقربين إلي، أكثر من ابني ومن زوجتي ومن كل أنسبائي. فهل يسعك أن ترفض هذا الامتياز الذي أعرضه عليك بملء رضاي.** |
| 5 | 3 | **أوركون: ... فلقد استضفت رجلا وأصغيت إلى شكواه، واعتبرته كأخ محب، وحاولت أن أواسي لهفته، وأن أسدي إليه جميلا، فوعدته بتفريج كربته وبتزويجه ابنتي ومنحه كل أرزاقي...** |
| 6 | 1 | **السيد لويال: يا سيدي، أنا لم يعد لي شأن معك. فهذا الشخص بالغ راشد وعاقل لطيف. وهو كملاك سابق مطلع على هذه الإجراءات، وليس بحاجة إلى الاعتراض على أنظمة العدالة.** |

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة، أن مشاطي أعاد الصورة الاجتماعية لشخصية طرطوف المولييرية، من خلال التركيز على تصوير الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها أي انتقالها من حالة البؤس والفقر إلى حالة السيادة ودمجها عائليا مع أسرة أوركون: (**فلقد استضفت رجلا وأصغيت إلى شكواه، واعتبرته كأخ محب، وحاولت أن أواسي لهفته، وأن أسدي إليه جميلا، فوعدته بتفريج كربته وبتزويجه ابنتي ومنحه كل أرزاقي...**) رغم أن الصورة النفسية تطغى أكثر على الصورة الاجتماعية لشخصية طرطوف العربي، ذلك أن أغلب الشخوص منذ بداية المسرحية يحاولون الكشف عن حقيقة طرطوف للسيدة برنال وأوركون الذي لا يوافقونه الرأي ولكنه ما يفتئ أن يتنبه لذلك ويكشف حقيقة طرطوف متأخرا، وهو ما قام به موليير في نصه، وهذا هو البعد الثالث لشخصية طرطوف العربي.

**الكيان النفسي:** ويقصد به المعايير الأخلاقية للشخصية ومساعيها وسلوكها وطبائعها وميولاتها وعقدها النفسية، ويقودنا الحديث في هذا المقام، إلى أن مشاطي صور شخصية طرطوف من جميع النواحي النفسية حتى طغى هذا البعد على جميع أبعادها وربما يعود السبب في قيامه بذلك إلى إدراكه أهمية الرسالة المولييرية للمسرحية التي تكمن في فكرة المظاهر خداعة أو لا تغرنك المظاهر، والأمثلة الموالية تبين أكثر هذه الرسالة:

| الفصل: | المشهد: | الوصف: |
|---|---|---|
| 1 | 1 | **دورين: إذا أصغى الإنسان إلى حكمه وصدقها، لا بد له من أن يمتنع عن ارتكاب الجرائم، لأن هذا الغيور على الفضيلة يراقب كل أفعالنا.**<br>**دورين: أجل، هو يعتبر ذاته قديسا أمامكم، ولا يفيض باطنه في الواقع إلا لؤما ونفاقا ومراءاة.** |
| | 5 | **كليانت: هي تسخر منك وتضحك عليك. وبدون أن أقصد إغضابك أسألك بكل نزاهة، هل لقيت في حياتك نظيره صاحب أهواء خبيثة ومزاج سمج؟**<br>**كليانت: هذا ما يحمله من عواطف إنسانية.**<br>**أوركون: لو رأيت كيف عرفته لكنت صادقته بلا إمهال. فكل يوم يصلي بخشوع وهو يتقرب إلي بوداعة ويستقطب أنظار الجميع بما يظهره من التقى، والحسرة على ما بدر منه من تقصير في الواجبات.**<br>**كليانت: ... ويمتنع عن الالتفات إلى مثل خزعبلات هذا المحتال الذي لا يخاف الله ولا يحترم المقدسات.** |
| 2 | 2 | **أوركون: فضلا عن أن ترتوف ليس رجلا مستهترا، أنا أعرف ما يتسم به من الصفات الحميدة.** |
| 3 | 1 | **داميس: لتحرقني الصواعق إذا لم ألجم هذا الدجال وأضعه عند حده.** |
| | 3 | **ترتوف: من ناحية التقوى، أنا لست مميزا عن سائر الرجال. وعندما أنظر إلى ما يتجلى في الينابيع السماوية، تتبين لي الحقيقة الواقعية رغم أن قلبي ينقاد بدون تبصر إلى الملذات الأرضية. على كل حال، يا سيدتي، أنا رجل من البشر ولست ملاكا. ...**<br>**ترتوف: ولا تنسي أني كسائر الرجال مركب من لحم ودم.** |
| | 4 | **داميس: ... ما دام المتشامخ الوقح لم يفز إلا بإغضابي، كذلك هذا الخبيث اللعين الذي سيطر على تفكير أبي لم يكسب سوى كرهي وبغض فالير. فما على الجاحد إلا اتقاء عقاب السماء على ما جنت يداه من آثام.** |

| | | |
|---|---|---|
| | 6 | ترتوف: نعم، يا أخي، أنا جبان ودنيء بل أحقر الصعاليك. وكل لحظة من حياتي حافلة بالمساوئ، ومليئة بالجرائم والذنوب. وأعتقد أن السماء ستقاصصني بسبب ما ارتكبته من عصيان وتمرد على شرائعها. لذا لا أتبجح برغبتي في الدفاع عن نفسي. فصدق ما تشاء تصديقه، وصب جام غضبك علي كمجرم، واطردني من أمام وجهك إذا أردت، فلن يقيني خجلي وأسفي من استحقاق المزيد من اللوم والعقاب.<br>أوركون: أيها الأحمق، هل تجرؤ بكل هذه النقائص أن تسود بياض صفحة الرجل الفضيل الطاهر؟<br>داميس: ماذا تقول؟ هل توصل هذا المنافق المرائي الذي يرتدي ثوب اللطافة والعفة زورا وبهتانا، أن يحملك على تصديقه وتكذيبي؟ ... |
| 4 | 3 | دورين: إنه خبيث محتال، وإذا فوجئ لا يتأخر عن الأذى. |
| | 4 | ألمير: ... وأنوي أن أنزع القناع عن وجه هذا المرائي الدجال. وسأبين لك نواياه الخبيثة الوقحة، بإطلاق سراح أفكاره الجهنمية من عقالها. وكل ذلك، لأظهره لك على حقيقته البشعة. |
| | 6 | أوركون: ... في الحقيقة هذا الدجال بلغ أقاصي الخسة والدناءة، وتصرفاته مزعجة للغاية. |
| | 7 | أوركون: ... عليك أن تلجم أشواقك الدنيئة الآثمة. آه منك، يا رجل الخير والصلاح. كم كنا مغرورين بتزمتك، وكم أنت سافل في انسياقك وراء شهواتك المنحطة. ... فلم أعد أطيق صبرا على نفاقك ودجلك أكثر مما فعلت حتى الآن.<br>ألمير: ... وقد أقدمت أنا على هذه الوسيلة لفضح خداعك واحتيالك، أيها الدجال اللئيم. |
| 5 | 1 | أوركون: ما قولك؟ هل تعتقد أن وراء حسن المظهر المؤثر، يخفي هذا الرجل شخصية غامضة مزدوجة، ونفسا شريرة؟ ...<br>كليانت: ... ولأجل محتال سافل غدر بك وغشك بحجة ظاهرها بريء وباطنها سبحان العليم، أخذت تشك بكل الناس وتعتقد أنهم كلهم على شاكلته، ... |
| | 3 | أوركون: ... ولم يكفه ما يضمره من غش وخداع وابتزاز فهددني بالويلات مستغلا طيبة قلبي كي يضعني في المأزق الذي صدقته وحاولت انتشاله منه. |

| | | |
|---|---|---|
| 6 | 1 | السيد لويال: ... فهذا الشخص بالغ راشد وعاقل لطيف. وهو كملاك سابق مطلع على هذه الإجراءات، وليس بحاجة إلى الاعتراض على أنظمة العدالة. |
| | 2 | ألمير: عليكم أن تثيروا حفيظة الجاحد عديم الانصاف. ... |
| | 3 | فالير: ... فالوغد اللئيم الذي ظل زمنا طويلا يمالئك، وشى بك منذ ساعة إلى الأمير، ...<br>أوركون: لا أنكر أن هذا المجرم كشف عن حقيقة نفسه، فتبين أنه أشر فتكا من الوحوش الضارية. |
| 7 | 1 | أوركون: تبا لك من خائن حقير. .... هذا ضرب منك يثبت مكرك وانحطاط أخلاقك، وقد توجت به غدرك الدنيء.<br>داميس: كم يهزأ المجرمون بعدالة السماء.<br>أوركون: هل تتذكر أيادي البيضاء عليك، يا ناكر الجميل، وكم من معروف أسديت إليك، أيها الجاحد النذل؟<br>ألمير: ما أحقرك من شرير بغيض.<br>دورين: لقد ظهرت أخيرا على جليتك، أيها المنافق الغدار، وتبين أنك أسفل الأوغاد.<br>كليانت: بالأمس كنا نظنك الرجل الكريم الغيور على فوز الفضيلة التي كنت تدعيها. ...<br>أوركون: ... هذا هو المجرم البغيض ...<br>كليانت: ... واترك هذا الوغد إلى مصيره البائس. |

وقف مشاطي في عمله على وصف هذه الشخصية من ناحية سلوكها وطبائعها، وقد اعتمد في وصفه لها على أسلوب لغوي وجمالي وهو الإطناب ونلحظ ذلك في تنوع الصفات بين طرطوف المنافق والمجرم وغيرها مثلما هو مبين في الجدول الموالي:

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المنافق | المجرم | المحتال | الخبيث | الدجال | الدنيء | الجاحد | الشرير | الغدار | البغيض |
| الوقح | المرائي | المخادع | القديس | الماكر | الحقير | النذل | المتشامخ | اللعين | الجبان |
| الحقير | الصعلوك | اللئيم | الوغد | الخائن | الغشاش | السافل | المستهتر | عديم | ناكر |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | قليل الإيمان | الإنصاف | الجميل |

إن دل هذا التنوع في استعمال الوصف اللفظي على شيء فإنما يدل على تشديد مشاطي على الصورة الرمزية للشخصية الرئيسية من خلال طباعها وسلوكها، حتى أن قوة الوصف والإيحاء لكشف حقيقة طرطوف للمتفرج كي تصبح شخصية طرطوف دالا « من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها» (مدقن 2015: 57)، فطرطوف الدال كصورة رمزية لديه عدة مدلولات جاءت على لسان الشخصيات الثانوية للمسرحية، «أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، ولأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع.» (مدقن 2015: 58) فطرطوف تارة هو المنافق والمجرم وتارة هو الغشاش ناكر الجميل، كما هو مبين في الجدول أعلاه، وهذه الصفات السلوكية ما هي إلا استعمالات لغوية تسهم في عدم الوقوع في فخ التكرار المفرط وإضافة إيقاع أسلوبي يتمثل في الإطناب، وعادة ما يستخدم الكتاب اللغة ***«في خداع الآخر والتحايل عليه بموضوعية ترسمها في حقائق تساهم في الرمزية المنطقية لتضليل الوعي المدرك لها، ومكاشفة الخفايا المكبوتة عن طريق اللغة...»***.(بنت المعمورة 2015: 172)

وقد ذهب مشاطي إلى التشديد على الجانب النفسي لشخصية طرطوف وذلك للتركيز على الرمزية السيكولوجية التي تقوم على الجانبين الاجتماعي والمادي، ويتجلى ذلك في الرسالة المولييرية التي تقوم على فكرة المظاهر الخداعة، ففكرة المظاهر مادية من خلال البنية الجسمانية للشخصية واجتماعية من ناحية الدور الذي تؤديه في المجتمع وهو رجل الدين حسن الوجه التقي العفيف أما فكرة خداعة فهو ما تضمره الشخصية من مكر وخداع يتعلق بباطن الشخصية أي نفسها وروحها وحقيقتها الداخلية، وقد اعتمد

مشاطي على ظاهرة لغوية شائعة وهي الإطناب عن طريق الترادف وفي بعض الأحيان عن طريق التذييل أي إضافة حكمة لها علاقة بسياق الكلام، وقد ورد الترادف لأغراض بلاغية تتمثل في الإيضاح بعد الإبهام والتأكيد والترغيب في قبول النصح وزيادة التنبيه على ما ينفي التهمة ليكمل تلقي الكلام بالقبول وأحيانا لمقام التعظيم والتفخيم (الغول 2015: 143)، أي أن مشاطي ركز على فعل الكلام الإنجازي لنقل الدلالة الرمزية لطرطوف العربي، والإطناب كما تعرفه الأستاذة سامية بن يامنة (2012: 168) نقلا عن أبي هلال العسكري:

*« قال أصحاب الإطناب: المنطق بيان، والبيان لا يكون إلا بالإشباع، والشفا لا يقع إلا بالإقناع، وأفضل الكلام أبينه، وأبينه أشج إحاطة بالمعاني، ولا يحاط بالمعاني إحاطة تامة إلا بالاستقصاء، والإيجاز للخواص، والإطناب مشترك فيه الخاصة والعامة، والغبي والفطن، والريض والمرتاض، ولمعنى ما أطيلت الكتب السلطانية في إفهام الرعايا». فأبين الأفعال الكلامية ما أحاط إحاطة تامة بالمقاصد المرادة، وقد تحقق ذلك بالإيجاز أوالإطناب، لكن يبقى الأول مرتبطا بالخواص، أما الثاني فيتعلق في أساسه بالخواص والعوام ذوي المستوى البسيط، ومنه يتضح كيف أن العسكري قد راعى في هاتين الخاصيتين الكفاءة الاتصالية للمتلقي التي تفرض نفسها على المتكلم.».*

فمشاطي إذن، قدم لنا صورة طرطوف العربي في صورة المخادع التقليدي أو التسمية الشائعة له والتي ترسخت في الذاكرة العربية الشعبية، وهي الصورة النمطية للإعرابي المنافق التي تكونت في شبه الجزيرة العربية، والدليل على ذلك قول الشاعر المتنبي: إذا أنت أكرمت الكريم ملكته*** وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا، حتى أن الله عزوجل، وبعيدا عن سياق طرطوف العربي، أنزل في كتابه الحكيم سورة كاملة في صفات المنافقين وآيات في سور أخرى تتحدث عنهم مثلما هو الحال في سورة التوبة وذلك بسبب معاناة النبي محمد صل الله عليه وسلم الذي لم يسلم من ويلات المنافقين ومكائدهم، قدم لنا مشاطي هذه الصورة من منظور ترجمي بحث أي أنه لم يتكبد عناء خلق هذه الصورة بل جاءت بعفوية نتيجة استراتيجية التعريب

التي انتحاها منذ البداية رغم محافظته على البيئة الأصلية وأسماء الشخوص المولييرية، ورغم أن الخصائص الكتابية والنصية لترجمة مشاطي كالصور البلاغية وكثرة استعماله للمحسنات البديعية تطغى على صورة الشخصية الكوميدية وهو ما تسبب في فقدان الأثر الكوميدي وهو الضحك الذي يعتبر الوقع الدرامي المنشود من الترجمة، أي أن الترجمة رغم أنها نجحت في نقل الخطاب الدرامي إلا أنها أخفقت في تعميق الأثر الكوميدي بسبب طغيان الروح الجمالية الدرامية، كما أن مما يجدر التنويه به هنا أن طرطوف العربي قبل أن يدمج في الفكر والتراث الإنساني نجده أصلا منصهرا في بوتقة المرجعية العربية، ومما يكرس هذا الاتجاه هو فكرة النفاق مثلما ذكرنا أعلاه، غير أن مشاطي أضاف لهذه المرجعية صبغة مسيحية تتوافق تقريبا مع الرمزية الدينية في طرطوف المولييري، والمشهد الثالث من الفصل الثاني غني بهذه المدلولات، ويمكن الاستشهاد ببعضها:

**ألمير: على ما أعتقد، أنت لا تعلق أهمية كبيرة على الملذات الأرضية لأنك تهدف دائما إلى السعادة السماوية.**

**ترتوف: الجمال الذي يجتذبنا إلى البهاء السماوي لا يخنق فينا حب الأطايب الزمنية. وحواسنا تستهويها بسهولة معظم المتع التي كونها الباري، وجماله سبحانه وتعالى ينعكس على مخلوقاته...**

**ترتوف: ... أنا رجل من البشر ولست ملاكا. ... وتغلبت على كل ما بذلته من جهود في دنيا الصيام والصلاة والزهد.**

عند قراءة هذه الحوارات، نستطيع أن نخلط بين المرجعيات الإسلامية والمرجعية المسيحية، وذلك لاشتراك الدين المسيحي مع الإسلامي في بعض التعابير مثل: الصيام والصلاة، وسبحانه وتعالى، ونستدل هنا بكتاب القديس منسى يوحنا (1964)، **النور الباهر في الدليل إلى الكتاب المقدس،** الذي وظف فيه هذه العبارة في الصفحات 71 و100 و125 و137 و182، بالإضافة إلى عبارة السعادة السماوية التي ورد نقيضها: السعادة الأرضية عوضا عن الدنيوية في الكتاب نفسه في الصفحة 61، وقد وردت أيضا في

كتاب وليم إدي، **الكنز الجليل في تفسير الإنجيل: إنجيل متى**، في فصل الصحاح العشرون، غير أن مشاطي أشار في أكثر من موضع إلى المرجعية المسيحية ويظهر ذلك في بعض الألفاظ مثل: الرب (كليانت، الفصل السابع، المشهد الأخير)، والقديس وغيرها من الألفاظ الأخرى، أما عن الزهد، فقد كانت «بذور حياة الزهد والرهبانية وجدت في أصول المسيحية الأولى، فالعهد الجديد لم يخل من إشارات عن تحريض الناس على الإنصراف للعبادة متى استطاعوا ذلك، هذا فضلا عما جاء في أقوال القديس بولس من حث على حياة العزوبة التي تعتبر ركنا من أركان حياة الزهد والرهبانية» (عبد الفتاح عاشور 2015: 139).

وهو ما نراه في طرطوف العربي الذي لم يتزوج ليس لأنه عزف الزواج بغية التزهد بل لأجل التستر وراء أهوائه وخبائثه. وهي صورة طرطوف المولييري بالتالي فمشاطي صور شخصيته بناء على استراتيجية الترجمة الحرفية التي انتهجها في نقل الحوارات، وهو ما لا نجده في جزأرة بولمرقة حيث تمكن هذا الأخير من رسم صورة واقعية لطرطوف الجزائري عن سابق تخطيط وترصد.

## طرطوف الجزائري:

بنى بولمرقة هذه الشخصية وصقلها بطريقة ذكية من خلال لغتها وتفكيرها وسلوكها حتى تحمل في داخلها عمقا فكريا وفلسفيا يجعلها ترتقي بنفسها دراميا وتكون معاصرة في رؤيتها وكي يتم قبولها ركحيا من المتفرج الجزائري الذي لن يتردد ولو للحظة في تجسيم الصورة الكاريكاتورية لطرطوف الجزائري بمجرد سماعه للحوارات المجزأرة، ورغم أن الخصائص الفنية والجمالية تطغى أكثر على الجزأرة إلا أن بولمرقة لم يتوان للحظة عن التركيز على الوقع والأثر الدراميين، والأمثلة الموالية تلخص ذلك:

| الفصل: | المشهد: | الوصف: |
|---|---|---|

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 1 | داميس: هذا بوكلوف، أنا ما نسمعلوش...<br>داميس: هذا رجل حقير ... وما يستاهل لا قدر لا تقدير ...<br>دورين: ... دارنا ولا يصرف فيها غريب؟ جاء حفيان وعريان وموسخ كي الفار صبح يحكم في مالين الدار؟<br>دورين: ... اللي يفتخر بالأخلاق راهو ممزي بالكذب والنفاق...<br>كليانت: ... ماوش على جال هذا البعير المحداب... |
| | 2 | دورين: .... في هذاك الغدار ... |
| | 5 | كليانت: حنين على الناموس وعلى الناس يجبد الموس... |
| 2 | 2 | دورين: ...لهذاك العريان...<br>دورين: بنتك راهي فالعالالي كيفاش تعطيها للبوهالي..<br>دورين: طريحة لكلاب وزواجها مع هذاك الداب. |
| | 4 | فالير: ...نحاك مني واعطاك للذيب.<br>دورين: ... باش نكشفو هذاك النصاب. |
| 3 | 4 | داميس: حكمتك يا وحد الخداع...<br>داميس: ...اليوم نفضحو هد الحلوف ...<br>داميس: ...أنا من الفرحة راني نطير باش نفضح هد الحقير |
| | 5 | داميس: ... نكشفو هد الغدار اللي ولالما باربو في الدار... |
| | 6 | داميس: تعرف تتمسكن يا وحد الجن ...<br>داميس: تعرف تتكلم ... يا مجرم<br>داميس: ... هذا راه ابليس... |
| 4 | 3 | دورين: هو ثاني حيلي وزنديق...<br>إلمير: الخداع والطماع ربي يعميه...<br>إلمير: خدايم هد المنافق |
| | 6 | أورغون: أحبس يا شيطان ... اخرج يا وحد الغدار |
| 5 | 1 | أورغون: ... واعطيتها لهد الحقير ... خرجلي نكير وشيطان |
| | 3 | أورغون: ... جبت للدار هد الخبيث ...<br>أورغون: راني نقولك هداك حلوف |

إن المتفرج الجزائري هنا رهن مجموعة من التكهنات التي يطرحها وصف بولمرقة لهذه الشخصية على لسان الشخصيات الأخرى، فطرطوف الجزائري خبيث إلى درجة تشبيهه بابليس والشيطان الرجيم، ومن هذا الجانب تحديدا، اكتست شخصية طرطوف الجزائري طابعا رمزيا محضا جردها من جوهرها النفسي ومرجعيتها الاجتماعية بقدر ما رسخ هويتها الرمزية بهدف تعميق دلالاتها ورموزها، «فمن المميزات الخاصة بالشخصية الغموض والإيحاء والدلالة ثم الابتعاد قدر الإمكان عن تحديد ملامحها الشكلية التي غالبا ما تعوض بملامح فكرية، وأبعاد دلالية» (بهلول نقلا عن بويجرة محمد 2015: 484)، وهذا الإيحاء والدلالة هو ما جاء به رواد المدرسة اللسانية الوظيفية أو ما يسمى عادة بمدرسة براغ من أمثال إميل بنفنيست وأندريه مارتيني وغيرهم الذين انصب اهتمامهم على المضامين التي تحملها الشخصية السردية عامة سواء الروائية أو القصصية أو غيرها من الأجناس الأخرى التي لا تتعدى حدود القراءة، والتي لا تتحدد ملامحها إلا بتشارك القارئ وإدخاله في العملية التفاعلية كي يشكل صورتها بحسب أهوائه وتصوراته ومرجعياته الثقافية والفكرية والاجتماعية والبيئية أيضا (بهلول 2015: 485/484)، خلافا للشخصية المسرحية التي تخضع صورتها لتفاعلات عدة تبدأ مع القارئ الأول سواء أكان دراماتورجا أم مترجما الذي يتصورها على طريقته في حدود قراءته ثم يصقلها ويحولها إلى شخصية أخرى قابلة للتجسيد بواسطة شخص آخر وهو الممثل الذي له كيانه وفكره كإنسان قبل أن يؤثر عليه بمرجعياته ويمثلها على الركح بطريقته التي تؤثر في المتفرج ليصبح هو آخر متفاعل في العملية الاستقرائية للشخصية المسرحية، فيؤثر عليها هو الآخر بروحه وفكره زمنيا وتاريخيا وهكذا دون أن يغلق مجال فضاء التخيل ويحصر في الصورة الأولى التي شكلها المتفرج لأول مرة عند مشاهدة الممثل الذي يجسد الشخصية على الركح. وبالتالي فطرطوف الجزائري هو ذلك الخائن الذي تجذر في الذاكرة الجماعية الجزائرية، والدليل على ذلك موروثنا الشعبي كالأمثال التي تدل على ذلك مثل (خدوسي2016):

| | |
|---|---|
| **خاين وفي يدو شمعة** | **يا مزوق من برا واش حالك من داخل** |
| **الفايدة ما هي في الزين، الفايدة في الخلق والزين** | **في الوجه مرايا وفي الظهر مقص** |

| | |
|---|---|
| اللسان لحلاح والقلب ذباح | أحباب أحباب والنية ما تنصاب |
| ما تخافش من الغني إذا جاع وخاف من الفقير إذا شبع | إياك من العربي إذا تقصر، وإياك من العربي إذا تعرب |
| لا تخاف من الحجرة ورد بالك من الحصية تعثرك | أعط الدوارة للقط يغسلها والغنم للذيب يحرسها |
| أعطينا الورد للحمار يشمه كلاه | أملس في وجهك وأحرش في قفاك |
| أنا بالمغرف لفمه وهو بالعود لعيني | البصلة ما تصبح تفاحة والدوني ما تنفع فيه ملاحة |
| كالسردوكة، توكله عام ما يعيشك ليلة | جاء من التالي وقال يا مالي |
| حسبتها كرمة فيها الناموس | وجدتها ذكارة فيها الناموس |
| خالط العطار تنال الشموم، خالط الحداد تنال الحموم، خالط السلطان تنال الهموم | خسارة المسمار في العود الراشي |
| الدفلة ما ترجع تفاح | دخلته ياكل لفريك، رجع ليا شريك |
| الذيب ما يسرحوه النعام | ذيب بين النعاج |
| زاد البارح وأصبح سارح | السن تضرب للسن والقلب فيه الخديعة |
| الشبعان مادرى بالجيعان | الشيب والعيب |
| طير الليل: مع الطير يخرج جنحيه، ومع الفار يخرج وذنيه | قالوا اتهلى يالفار، قال أنا خلاها |
| كي طبلتلو يرقصلك | اللي نسلم عليه يقطعلي شاربي |
| كاللي يفرش الحرير للحمير | الخادع ما يوادع |

إن هذا الثراء والتنوع في الأمثال الشعبية الجزائرية التي تعتبر مادة مروية شفوية بامتياز تدل على الخداع والنفاق والخيانة، ليست إلا دليلا قاطعا على عمق رمزية المخادع وتأصلها في ذاكرة المجتمع الجزائري، فهو ذلك الخائن عموما سواء كان ذلك الذي يخون ثقة صديقه بمجرد دخوله إلى بيته، أو ذلك السياسي الذي يخون ثقة شعبه، أوذلك الحركي الذي سمي كذلك لخيانته وطنه وأصدقاءه الثوار إبان الاستعمار، أو غيرها من الصور الاجتماعية الأخرى التي تجدرت في الجزأرة لتستوعب العلامات الثقافية للنص الأصل عوضا عن الاندماج والتغلغل فيه.

رغم بعض المزالق التي وقع فيها المترجم كتجاوز حدود الذات من قبيل محافظته على أسماء الشخوص الأصلية وغيرها من المزالق الأخرى، التي حتى وإن قلنا بأنها مزالق تظل، من الناحية الترجمية الحداثية،

عناصر ثقافية تساهم في عملية التثاقف أو ما يسمى تداولا العلاقة بين الأنا والآخر والتي عادة ما تنغلق الأنا في إطار الآخر المغلق رغم تحررها منه عموما بسبب حبها لذاتها.

## 4.2. مواضع الغيرية في النسخة الجزائرية:

انطلاقا من فكرة أن المسرحة تقوم على الغيرية (برونر 2012: 22): *La théâtralité est fondée sur l'altérité*، فإن جزأرة طرطوف أيضا غيرية وتقوم على الآخر باعتبارها مسرحية أو بعبارة أخرى، وكما هو معلوم، فإن الترجمة وسيلة لاستقراء الآخر في الذات واستجلائه من خلال عوامل لغوية أو ثقافية أو إيديولوجية أو عقائدية، وحتى لو أردنا تفنيد هذه المسلمة، فالترجمة تظل نتاجا فكريا ولغويا أساسه ومنطلقه الآخر، فالآخر دائما حاضر في الذات المستقبلة له سواء بالنص أم بالفكر حتى وإن سعى المترجم إلى تجنيس نصه. ذلك أن المترجم يتنقل ***«بين عدة ثنائيات: القرابة/ الغرابة والكتابة/ القراءة والخيانة/ الوفاء، فهو مطالب بأن يجلب القارئ إلى الكاتب وبأن يجلب الكاتب إلى القارئ ولكن أنى له أن يستطيع»***. (الخويلدي 2010: 76). كما أن الترجمة انفتاح على الآخر، وبديهي أن يكون الأنا l'eccéité في أيْنِ الآخر[152] l'héccéité de l'autre « ***فإذا تعذر الانفتاح، تعذرت الترجمة التي توجب ضرورة الانفتاح إن لم تكن هي الانفتاح ذاته»، «فإذا انغلق الأنا على وجوده الأكمل واعتصم به عادًا أن كل شيء يدور في فلكه، نشأت جملة من المركزيات: «مركزية الموضع» (logocentrisme) ومركزية الذات (égocentrisme) الفردية أو الجمعية، و«مركزية المجتمع» (sociocentrisme) على الصعيد الجمعي، ومركزية اللغة (logocentrisme) المنبثقة منهما انبثاق النتيجة من أسبابها»***. (نجيب إبراهيم 2013).

وعلى هذا النحو، تتفاعل الذات مع الآخر، فالآخر لا يكون بدون حضور الذات ذلك أن:

---

[152] مصطلحان خاصان بالفيلسوف الفارابي (نجيب إبراهيم 2013).

« …le rapport est crucial dans la construction de l'identité, car toute identité se construit en fonction de « l'altérité » ou des « altérités », par rapport aux « autres »et sous le regard extérieur des « autres » [153]». Benoit(بونوا 2008: 146)

بالتالي، فالهوية موجودة لكنها مرتبطة بالغيرية، وهذا ما فعله بولمرقة حيث أقحم في نسخته المجزأرة لطرطوف ألفاظا ذات أصل فرنسي، حتى وإن اعتبرت مزالق في الجزأرة، بسبب هيمنة الألفاظ ذات الأصل العربي على عاميته، إلا أنها تعتبر علاقة حتمية ومطلقة بين الذات الجزائرية والآخر الفرنسي نتيجة عوامل تاريخية ما بعد استعمارية، وبالتالي تميزت ترجمته مقارنة بترجمة مشاطي بالتحريف والتقليد[154] une traduction parodistique، وعلى ما يبدو، اقترن ذلك بمنظومة سيميائية تدور في فلك الهيمنة الإيديولغوية ما بعد الاستعمارية، حتى أن ترجمته اتسمت بنوع من المقاومة بين العامية الجزائرية والفرنسية اللغوية نجم عنها «ترجمة غير مترجمة تقريبا» لأن مشروعه كان في الأساس يتعلق بالمثاقفة أي مثلما عبر عنه كوردونييه في سياق آخر (2002: 47):

« Il s'agit, *de traduction en traduction, d'apporter à sa culture des éléments culturels constitutifs nouveaux qui lui permettront peu à peu d'envisager les relations d'altérité plus sereinement, en meilleure connaissance de cause, et d'améliorer la communication et la compréhension interculturelles dans le monde de demain* »[155].

ونستشهد هنا بالمثالين الآتيين:

---

[153] ومفاده أن: «العلاقة حاسمة في بناء الهوية لأن كل هوية تقوم على غيرية أو غيريات مختلفة مقارنة بالآخرين أو تحت مراقبتهم».

[154] مصطلح وضعه لأول الفيلسوف الألماني الشهير قوته (الخويلدي 2010: 91).

[155] ومفاده : «إنها مسألة ترجمة إلى ترجمة ، من خلال جلب عناصر ثقافية مؤسسية جديدة إلى ثقافتها تمكنها من النظر تدريجياً في علاقات الآخر بهدوء أكثر ، مع معرفة أفضل ، وتحسين الاتصال. والتفاهم بين الثقافات في عالم الغد».

| | |
|---|---|
| ف2. م2. | Orgon<br>وغدوة عند الرب الجنة ليه محلولة<br>Dorine<br>قادر ربي يهديه يعود يمشي للكنائس ويتخاطفو عليه لعرايس |

يتراءى لنا بوضوح الصراع الذي يعاني منه المترجم من الناحية الفكرية، فجملة أورغون التي يتحدث فيها عن طرطوف المسيحي من جهة، ومن جهة أخرى كلمة **الرب** التي تدل على الله تعالى لأنها وردت بدون إضافة، لأنها تشير إلى غير الله إلا بالإضافة باستثناء إضافات محددة مثل رب العباد أو رب الأرباب أو غيرها من الإضافات الأخرى التي تشير إلى الله عزوجل، وكلمة الرب في هذه الجملة وردت بمعنى الرب في السياق المسيحي، لأن المسيحيين يوظفون هذه الكلمة في عبارات معينة مثل: هذه مشيئة الرب، إنه حكم الرب... إلخ، ومن جهة ثانية جملة **الجنة ليه محلولة** والتي تدخل ضمن حيز فكري إسلامي محض ذلك أنه، حسب اعتقاد المسيحيين نسبة إلى ما ورد في الإنجيل العهد القديم، المسيحي ينتقل عند موته مباشرة إلى الجنة الأبدية، على خلاف المسلم الذي، باستثناء بعض الصحابة المبشرين بالجنة وبعض المسلمين، يتعرض لعقاب في الآخرة ولا يذهب إلى الجنة مباشرة بل بعد عقاب أو شفاعة من الرسول محمد صل الله عليه وسلم ومغفرة من الله،

وهذا هو صراع الذات مع الآخر الذي خلق نوعا من المثاقفة أو ما نطلق عليه نحن شخصيا **بالتعايش السياقي** La coexistance contextuelle ونقصد به **تداخل السياق اللغوي للذات مع السياق الفكري للآخر، ولا يحدث هذا التعايش إلا في الترجمة، ذلك أنها قناة تواصلية تبث روح الآخر في الذات الحاضرة و روح الذات في الآخر الغائب.**

وقد اتسمت جزأرة بولمرقة بنوعين من الغيرية وهما:

**الغيرية اللسانية:**

لابد أن نشير هنا إلى أننا لا نقصد بها الغيرية المتعلقة بإقحام مؤشرات لغوية خاصة بالآخر كاقتراض كلماته أو تطبيع كلماته في اللغة فقط بل أيضا تلك الغيرية التداولية[156] l'altérité pragmatique التي تطبع العملية التفاعلية في الحوارات المسرحية وفي الشخصيات من ناحية الاسم الغربي والكلام بعامية الجزائري، وهذه الغيرية تواصلية بالأساس، وذلك لأن:

« Les concepts décrivant la démarche (participants, fonctionnement, gestion du discours) signifient implicitement que l'étude langagière s'écarte de la langue pour entrer dans une logique communicationnelle où l'altérité est envisagée comme le cadre d'un évènement participatif »[157]. (دوفاي وقورناي 2010: 175).

وهو التفاعل الذي لمسناه في النسخة الجزائرية، والأمثلة الموالية توضح ذلك:

| الفصل/ المشهد | مواضع الغيرية |
|---|---|
| ف1. م1 | أسماء الشخوص بالفرنسية وتقديمها: Marianne, Pernelle et Flipote, sa servante<br>التنصيصات باللغة الفرنسية: Cléante rit à ses mots<br>Pernelle<br>شبان وشابات كرارس و**طوموبيلات** … |
| ف1. م5<br>ف4. م4 | Orgon<br>… فالكنيسة ديما نلقاه إصلي ويعبد فالله…<br>Tartuffe<br>أنا كي نشوفك ايروحولي **لفرانات** |

[156] مصطلح وظفه دوفاي وقورناي Dufaye, Gournay في كتابهما L'altérité dans les théories de l'énonciation (2010: 175).

[157] ومفاده أن: «المفاهيم التي تصف العملية (المشاركون، والأداء، وإدارة الكلام) تعني ضمنيًا أن دراسة اللغة تبتعد عن اللغة للدخول في منطق تواصلي حيث يعتبر الآخرون إطارًا لحدث تشاركي.».

يلاحظ جليا في هذه الأمثلة، أن هناك إقحاما للغة الفرنسية بطرق شتى، تارة بكتابة الكلمات والجمل بأحرف اللغة نفسها، وتارة أخرى بتطبيع الكلمات الفرنسية أي بإخضاعها إلى قواعد اللغة الثانية وهي العامية الجزائرية والتي منشؤها الأول اللغة العربية.

يتضح أن بولمرقة وظف أسلوبين من الناحية العملية، يندرجان في سياق التنوع اللغوي La variété linguistique وهما:

1. الثنائية اللغوية: La diglossie ويتجلى ذلك في أسماء الشخوص المسرحية مثل: Pernelleو Orgon والتنصيصات مثلما هو مبين في الجدول هنا أعلاه Cléante rit à ses mots، وغيرها. وتظهر هذه الثنائية اللغوية بين العامية الجزائرية واللغة الفرنسية، وهذه الثنائية تمثل تصارع اللغة الفرنسية والعامية الجزائرية في ذهن المترجم وذلك نتيجة احتكاك الثقافتين الفرنسية والجزائرية منذ الحقبة الاستعمارية، فالفرنسية تمثل التنوع الرفيع La variété haute لأنها لغة مكتوبة لها ميزاتها ومنطقها أما العامية فتمثل التنوع الوضيع La variété basse لأنها تمثل لغة الشعب اليومية واستعماله التداولي لها. (تابوري-كيلار Tabouret-Keller 2006: 114).

2. الافتراس اللغوي La glottophagie: قبل الإشارة إلى الأمثلة، نريد أن نعرج على تعريف هذه الظاهرة التي نشأت بسبب البلدان الاستعمارية وعدم التوازن بينها وبين الدول المستعمرة أي بسبب الغالب والمغلوب وهيمنة هذا الغالب على هذا المغلوب لغويا وثقافيا وفكريا واجتماعيا، فالافتراس اللغوي ليس إلا:

« Le processus par lequel une langue se trouve mangée. Plus précisément, le terme « glottophagie » rend compte des dégâts linguistiques causés par

l'idéologie de la supériorité des races et des langues de l'Occident blanc.[158] » (سوشي 2009 : 48).

ويظهر ذلك في كلمتي **الطوموبيلات** و**الفرانات**، حيث افترست اللغة الفرنسية المثمثلة في كلمتي automobiles و freins اللغة العربية مع الحفاظ على علامة الجمع، فأضحت الكلمة الأولى في جمع المؤنث السالم على وزن فاعلات مع إضافة أداة التعريف العربية ال، أما الكلمة الثانية فخضعت إلى تأنيثها في العربية بعدما كانت كلمة مذكرة في الفرنسية ثم أسقط عليها جمع المؤنث السالم.

**الغيرية الاجتماعية الثقافية L'altérité socio-culturelle:**

وتتمثل هذه الغيرية تحديدا في السياق الديني، لأن بولمرقة لم يكتف فقط بالمحافظة على أسماء الشخوص بالفرنسية بل حافظ أيضا على انتمائها الديني، فهي شخوص مسيحية تتكلم العامية الجزائرية، هذا ما يجعل المتلقي يدخل في دوامة الآخر المندمج في مجتمعه بواسطة اللغة، والأمثلة الموالية توضح ذلك:

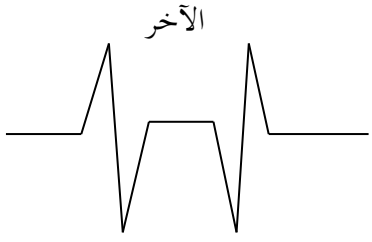
| الفصل/ المشهد | مواضع الغيرية |
|---|---|
| ف4. م3 | Mariane<br>... نهجر وندخل دار الأخوات المسيحيات<br>Orgon<br>الأخوات المسيحيات لالات لبنات ما يديرو غير الخير وهذا يسعدني كثير بنتي تعيش معاهم وهوما يعبدو مولاهم |

[158] ومفاده: العملية التي تجد فيها اللغة نفسها مأكولة أو بالأحرى وأكثر دقة يحيلنا مصطلح الافتراس اللغوي إلى الأضرار اللسانية التي تتسبب فيها إيديولوجية تفوق أعراق ولغات الغرب الأبيض».

إن هذه الترجمة من شأنها أن تساهم في طمس الإحالة إلى مفهوم مسيحي جزائري، وهو ما يحدث بدوره طمسا للهوية الجزائرية، فرغم تجلي أنساق الغيرية الدينية إلا أن التناقض باد، وهذه الغيرية للأسف تنزع الخصوصية المجتمعية الجزائرية التي تقوم على الإنّية الإسلامية.

لا شك أن هذه الغيريات قبل أن تكون كذلك في النص الجزائري، كانت أساسا مظاهر لثقافة اجتماعية دينية في النص الأصل، فعوض أن تنتقل من حالة التجريد الثقافي إلى حالة المثاقفة، انتقلت مباشرة إلى حالة التفكيك، «*فكم تتواجد كثير من الألفاظ في منظومة ثقافة لغة ما، وتغيب مثيلاتها في الأعراف الثقافية والاجتماعية لقاموس مفردات لغة أخرى! وقد يرجع الأمر في ذلك إلى الاختلاف العقدي، أو تباين الهوية الثقافية من عالم إلى آخر.*» (العزب 2014: 456). وهنا ننتقل إلى تكريس ثقافة الاختلاف التي لطالما دعى إليها فلاسفة الاختلاف والتفكيك من أمثال دريدا وكريستيفا وغيرهما (بكاي 2014: 302). ذلك أن فيلسوف التفكيك «*لا ينظر إلى ما يقبل الترجمة في بعد واستقلال وانفصال عن ما لا يقبل. إنه يفكك الثنائي: (traduisible/ intraduisible). أي يجعل الطرفين يبتعدان عن بعضهما في اقتراب. ... فما ينبغي ترجمته هو بالضبط ما لا يقبل، أي ما يبدي تمنعا ومقاومة وعنادا وغرابة، ولأجل ذلك فهو لن نفك عن الترجمة*». (بنعبد العالي 2014: 271).

انطلاقا مما سبق، تغدو الترجمة مجرد **قبول ما لا يتقبله الآخر، فهناك انهزام له وانتصار للأنا ثم انتصار له وانهزام الأنا وهكذا دواليك حتى تصبح الترجمة قابعة في عالم الأنا تارة وفي عالم الآخر تارة أخرى، وهذا ما يجعلنا ننفي مسلمة انتماء المترجم لأحد تياري لادميرال (الأصليون أو الهدفيون)، والمخطط الآتي يبين حالة المترجم بين الأصل والترجمة:**



فالترجمة هنا:

*« Déconstruit l'identite dans ce qu'elle a de figé et de figeant, de fixé et de fixant, elle ne trouve pas sa place dans les nombreuses dichotomies qui ont la vie dure : « fidélite » à l'esprit/ »fidélite » à la lettre, identité/alterité, forme/sens, etc. C'est dans l'intersubjectivite que se meut la traduction, dans le rapport qui se joue, le dialogue qui s'instaure entre le « je » et le « tu », entre le Même et l'Autre. »*[159] *(كوردونييه 2002: 40).*

إن هذه الوتيرة الترجمية التي تتم السيرورة الترجمية من خلالها تحدد طبيعة المسار الذي انتهجه بولمرقة في جزأرة نصه، وبالتالي الوصول إلى النهاية المرجوة.

## 4.2. قراءة أنثروبولوجية في ترجمة وجزأرة نهاية مسرحية طرطوف:

يتدرج الصراع بتسارع في المسرح حتى يصل إلى عقدته، فيظهر حل العقدة شيئا فشيئا حتى يصل إلى النهاية، ذلك أن النص المسرحي عادة ما يكون منتظما متسلسلا خطيا أحداثه متعاقبة غير متداخلة يتخللها أحيانا صعود وهبوط، وقد تكون النهاية مفتوحة أو مغلقة، وانفتاحها أو انغلاقها ليس له علاقة بانفتاح أو انغلاق النص الذي سبق أن أشرنا إليه في موضع من مواضع هذا البحث.

نقصد بالانفتاح، انفتاح النهاية على التأويل وهنا تصبح نهاية النص نهايات، أما الانغلاق فهو الوقع المنتظر من القارئ أو المتفرج، ذلك أن نهاية الباطل مثلا ظهور الحق، ونهاية الشر انتصار الخير ونهاية الحياة الموت وهكذا وبما أن هذه النهاية لا تكون إلا إذا كانت هناك بداية، فهي لا تنتهي ولا تتوقف عند حدودها بل تستمر وتسترسل حتى تخرج من حيز الانغلاق وتدخل في حيز اللانهاية.

---

[159] ومفاده: «تفكك الهوية في الجماد والمجمد وفي الثبات والمثبت، وهي لا تجد مكانا في الثنائيات الكثيرة مثل: الوفاء للروح / أو الوفاء. للحرف ، الهوية / الغيرية ، المبنى/ المعنى ، إلخ. ففي هذه الذوات المتفاعلة كالحوار القائم بين الأنا و والآخر تتحرك الترجمة».

لطالما أثير حول هذه النهاية على اختلاف نقاش جاد بين الباحثين، باعتبارها جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية للمرء فهي موجودة في كل حركاته وفكره وتفكيره ومعتقداته وقيمه وثقافته، فأهدافه نهايات مسطرة وحياته مرتبطة بنهاية مجهولة وكذلك الحال بالنسبة للنهاية الأدبية.

في هذا الصدد، تعتبر كريستيفا (1981: 76-77) النهاية النصية نظاما ثقافيا يقوم على ضوابط وممارسات اجتماعية وثقافية وهو الطرح الذي جعل خمري (2007: 127) يذهب إلى ذكر الفرق بين النصوص الأدبية القديمة والحديثة: «*... فالأولى تتميز ببداياتها المعلمة* ***(marquée)*** *حيث يكون النص مبرمجا منذ بدايته وتكون النهاية مرسومة سلفا. أما في الثقافة الحديثة فإننا نجد أن النصوص المبرمجة حسب نهايتها، حيث تكون نهاياتها معلمة وحاسمة في تحديد دلالات النص، لأن النص هو مغامرة كتابية لا تعرف دلالتها إلا مع نهايتها.*». وتشاركه إيجير Egger (2005: 37) الفكرة ولكن في إطار المسرح إذ ترى أن هناك نوعين من النهايات في المسرح:

*« ...* ***une fin conclusive*** *où les conflits sont résolus, les nœuds dénoués ;* ***une fin soudaine sans résolution*** *ni apaisement, par décision abrupte et arbitraire du seul auteur et non comme conséquence des actions des personnages* [160]*».*

يحيلنا إلى هذا الموقف إلى القول أن النهاية تتحدد معالمها في فضاء الآخر وليس في فضاء المرسل أو صانعها، والآخر ليس إلا متلقيا لهذه النهاية. وفضاؤه ما هو إلا عالمه اليومي بالإضافة إلى تراكمات اجتماعية وثقافية وأحيانا تاريخية وإيديولوجية نشأت في ظل تتبعه لمسار أحداث النص التي تمهد لهذه النهاية المرتقبة.

إن ما نجده في نص طرطوف لموليير، الذي يعتبر من النصوص الأدبية القديمة، هو أن النهاية مصنوعة سلفا في ذهن المتلقي الذي ينتظر فقط الكشف عنها في آخر المسرحية، وهي إزالة قناع الورع والتقوى عن

---

[160] ومفاده: «... نهاية حاسمة حيث يتم فيها حل النزاعات، والعقد؛ نهاية مفاجئة دون حل أو استرضاء ، بقرار مفاجئ وتعسفي للمؤلف الوحيد وليس كنتيجة لأفعال الشخصيات».

وجه طرطوف والكشف عن حقيقته أمام أورغون والسيدة برنال، ويبدو أن المترجمين مشاطي وبولمرقة قد درسا جيدا نهاية ترجمة المسرحية، وقبل محاولة استجلاء هذه الترجمة، نستشهد بهذه النهايات:

| مسرحية موليير | مسرحية مشاطي | مسرحية بولمرقة |
|---|---|---|
| TARTUFFE, à l'Exempt. Délivrez-moi, Monsieur, de la criaillerie, Et daignez accomplir votre ordre, je vous prie.<br>L'EXEMPT<br>Oui, c'est trop demeurer, sans doute, à l'accomplir. Votre bouche à propos m'invite à le remplir; Et pour l'exécuter, suivez-moi tout à l'heure Dans la prison qu'on doit vous donner pour demeure.<br>TARTUFFE<br>Qui, moi, Monsieur?<br>L'EXEMPT<br>Oui, vous.<br>TARTUFFE<br>Pourquoi donc la prison?<br>L'EXEMPT<br>Ce n'est pas vous à qui j'en veux rendre raison. Remettez-vous, Monsieur, d'une alarme si chaude. Nous vivons sous un Prince ennemi de la fraude, Un Prince dont les yeux se font jour dans les cœurs, Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs. D'un fin discernement, sa grande âme pourvue, Sur les choses toujours jette une droite vue, Chez elle jamais rien ne surprend trop d'accès, Et sa ferme raison ne tombe en nul excès. Il donne aux gens de bien une gloire immortelle, Mais sans aveuglement il fait briller ce zèle, Et l'amour pour les vrais151, ne ferme point son cœur À tout ce que les faux doivent donner d'horreur. Celui-ci n'était pas pour le pouvoir surprendre, Et de pièges plus fins on le voit se défendre. D'abord il a percé, par ses vives clartés, Des replis de | **ترتوف (لضابط الأمن) :**<br>أرجوك أن تخلصني من هذا الصراخ المزعج، وأن تنفذ الأوامر الصادرة إليك اليوم لإلقاء القبض عليه وإتمام مهمتك هذه.<br>**ضابط الأمن:**<br>أجل، علي أن أبادر إلى عمل ما جئت لأجله. لذدا، إتبعني حالا إلى السجن الذي أصبح الآن مأواك.<br>**ترتوف:**<br>من، يا سيدي، أنا؟<br>**ضابط الأمن:**<br>نعم أنت بذاتك.<br>**ترتوف:**<br>ولماذا أسجن؟.<br>**ضابط الأمن:**<br>لا حساب لدي أؤديه لك. (يخاطب أوركون): تنبه يا سيدي، من غفلتك. نحن نعيش في ظل أمير عادل يكره الغش ويحارب الفساد، أمير يسهر على مصالح رعاياه، ويعاقب المجرمين، ولا يغمض له جفن حتى يرد لك ذي حق حقه بدون أن يتلهى بالأباطيل وتنطلي عليه الحيل. حين جاء من يشكوك إليه، كشفه على حقيقته وفضح نواياه العدائية الجانية. لقد عرف هذا العاهل الصالح كيف يتبين نذالة خصمك وعقوقه وسائر مساوئه. لأنه دقق في أوراقك التي | Tartuffe (à Loyal)<br>هيا طبق الامر<br>Loyal<br>حينا<br>كيما راك تمدر<br>هات هنا يديك<br>درك أنا نديك<br>في السجن انرشيك<br>Tartuffe (étonné)<br>اشكون أنا في السجن<br>Loyal lui passant les menottes<br>انعم انت<br>Loyal à tout le monde<br>سلطاننا حكيم<br>ما هوش بهيم<br>او ما هوش واحد كيف هدا<br>اللي ايعقبها عليه<br>السلطان يكره الغش والرشوة<br>او ما يفصل في حتى شكوة<br>حتى يظهر الغامض والمغموم |

| | | |
|---|---|---|
| son cœur, toutes les lâchetés. Venant vous accuser, il s'est trahi lui-même, Et par un juste trait de l'équité suprême, S'est découvert au Prince un fourbe renommé, Dont sous un autre nom il était informé; Et c'est un long détail d'actions toutes noires, Dont on pourrait former des volumes d'histoires. Ce monarque, en un mot, a vers vous détesté Sa lâche ingratitude, et sa déloyauté; À ses autres horreurs, il a joint cette suite, Et ne m'a, jusqu'ici, soumis à sa conduite, Que pour voir l'impudence aller jusques au bout, Et vous faire, par lui, faire raison de tout. Oui, de tous vos papiers, dont il se dit le maître, Il veut qu'entre vos mains, je dépouille le traître. D'un souverain pouvoir il brise les liens Du contrat qui lui fait un don de tous vos biens, Et vous pardonne enfin cette offense secrète Où vous a, d'un ami, fait tomber la retraite; Et c'est le prix qu'il donne au zèle qu'autrefois On vous vit témoigner, en appuyant ses droits; Pour montrer que son cœur sait, quand moins on y pense, D'une bonne action verser la récompense ; Que jamais le mérite, avec lui, ne perd rien, Et que mieux que du mal, il se souvient du bien.<br>DORINE<br>Que le Ciel soit loué!<br>MADAME PERNELLE<br>Maintenant je respire.<br>ELMIRE<br>Favorable succès! MARIANE<br>Qui l'aurait osé dire? ORGON, à Tartuffe.<br>Hé bien, te voilà, traître…<br>CLÉANTE<br>Ah! mon frère, arrêtez, Et ne descendez point à des indignités. À son mauvais destin laissez un misérable, Et ne vous joignez point au remords qui l'accable. Souhaitez bien plutôt, que son cœur, en ce jour, Au sein de la | كانت بحوزته، والعقد الذي خوله استملاك أرزاقك. وقد صفح عنك رغم ما وجهه إليك من إتهامات، وحرص على الإشادة بما بذلته في الماضي من غيرتك، وأيد حقك. لأنه يتشبث بتأمين الحق والعدالة لكل أتباعه المسالمين.<br>**دورين:**<br>الحمد لله الذي قيض لنا هذا الحاكم النبيه الحكيم.<br>**السيدة برنال:**<br>ها أنا الآن أتنفس الصعداء.<br>**ألمير:**<br>هذا حقا نجاح باهر.<br>**مريان:**<br>من كان قادرا على إظهار الحقيقة<br>**أوركون: (يخاطب ترتوف)**<br>هذا هو المجرم البغيض …<br>**كليانت:**<br>كف، يا أخي، عن هذا الحديث التافه، ولا تتدنى إلى هذا المستوى الساذج، واترك هذا الوغد إلى مصيره البائس، ولا تشغل بالك بترهاته. بل أطلب من الله أن يهديه إلى الطريق المستقيم، ويقوم إعوجاجه، ويرده إلى حظيرة الفضيلة. واسأل المولى أن يحمي أميرنا الفاضل ليظل ساهرا على استتباب الأمن والعدل. واذهب واجثو على ركبتيك واشكر الرب على ما أولاك من النعم في ظله الوارف.<br>**أوركون:**<br>أجل، هذا قول سديد،. هيا نمثل أمام العزة الإلهية لنشكر أفضاله، ونبارك اسمه المجيد الكريم. ثم نتمم | او يعرف الظالم من المظلوم<br>بالنسبة ليك يا انسان<br>السلطان شافك في الميدان<br>او عرفك شجاع ماوش جبان<br>او يتكوى من يديه أو رجليه<br>Madame Pernelle<br>والناس الكل تشفى فيه<br>Orgon (à Tartuffe)<br>اطلقوني عليه<br>اليوم نربيه<br>Cléante<br>خليه<br>ما تواسخش يديك فيه<br>ياك الرخس لماليه<br>Et tout le monde<br>الشيه!!!!!!!!!!<br>الشيه!!!!!!!!!!<br>الشيه!!!!!!!!!!<br>الشيه!!!!!!!!!!<br>الشيه!!!!!!!!!! |

| | | |
|---|---|---|
| vertu fasse un heureux retour; Qu'il corrige sa vie, en détestant son vice, Et puisse du grand Prince adoucir la justice; Tandis qu'à sa bonté vous irez à genoux, Rendre ce que demande un traitement si doux.<br>ORGON<br>Oui, c'est bien dit; allons à ses pieds, avec joie, Nous louer des bontés que son cœur nous déploie: Puis acquittés un peu de ce premier devoir, Aux justes soins d'un autre, il nous faudra pourvoir; Et par un doux hymen, couronner en Valère, La flamme d'un amant généreux, et sincère. | واجباتنا نحو عدله ورعايته، ونكلل أفراحنا بمباركة زواج هذين العريسين، وقد لبيا نداء قلبيهما كحبيبين عزيزين سعيدين. | |

يلاحظ في نهاية نص موليير أن هناك تعاقبا للشخوص في الحوار، حيث أن كل واحد منهم يتلفظ ببعض الكلمات معلقا على النهاية المأساوية التي آل إليها طرطوف وفي الوقت نفسه يمحو ما تلفظت به الشخصية التي سبقته في الحوار باستثناء بداية النهاية التي دارت بين طرطوف وضابط الأمن، حيث، جاءت النهاية على شكل متلاحق En cascade باستثناء بدايتها التي جاءت حلقية En boucle.

تبدو التجليات الدينية بوضوح في نهاية موليير وذلك من خلال بعض العبارات التي تلفظ بها كليانت وأورغون في آخر حوار لهما في المسرحية:

Cléante : Souhaitez bien plutôt, que son cœur, en ce jour, Au sein de la vertu fasse un heureux retour; Qu'il corrige sa vie, en détestant son vice, Et puisse du grand Prince adoucir la justice; Tandis qu'à sa bonté vous irez à genoux, Rendre ce que demande un traitement si doux.

Orgon: Oui, c'est bien dit; allons à ses pieds, avec joie, Nous louer des bontés que son cœur nous déploie: Puis acquittés un peu de ce premier devoir, Aux justes soins d'un autre,

يظهر أن موليير سعى إلى وضع نهاية سعيدة للمسرحية لا تقتصر على كشف حقيقة طرطوف بل في الموافقة على تزويج أورغون بابنته فالير وهي تجليات اجتماعية كان سينتظرها أي متلق لهذه المسرحية لأن تتبعه للمسرحية منذ البداية يجعله يقتفي أثر النهاية تدريجيا.

لعل صنع موليير لهذه النهاية نابع من رؤية ثقافية خالصة تتمثل في الاعتراف بالخطأ وتصحيحه (أورغون الذي كاد أن يخطئ ويوقع ابنته ماريان في يد المحتال طرطوف من خلال تزويجه بها) بالإضافة إلى بثه روح التسامح والمحبة رغم ارتكاب الذنوب والأخطاء، وهي أيضا رؤية ثقافية لكنها تمخضت عن قيم دينية مسيحية، وهو ما تنبه له مشاطي الذي نقل النهاية بحذافيرها دون أن يحرف الأصل أو ينقص من فكرة موليير فجاءت ترجمته لنهاية المسرحية كالآتي:

**كليانت: أطلب من الله أن يهديه إلى الطريق المستقيم، ويقوم اعوجاجه، ويرده إلى حظيرة الفضيلة. واسأل المولى أن يحمي أميرنا الفاضل ليظل ساهرا على استتباب الأمن والعدل. واذهب وأجثو على ركبتيك واشكر الرب على ما أولاك من النعم في ظله الوارف.**

**أوركون: أجل، هذا قول سديد،. هيا نمثل أمام العزة الإلهية لنشكر أفضاله، ونبارك اسمه المجيد الكريم. ثم نتمم واجباتنا نحو عدله ورعايته، ونكلل أفراحنا بمباركة زواج هذين العريسين، وقد لبيا نداء قلبيهما كحبيبين عزيزين سعيدين.**

تظهر التجليات الدينية من خلال توظيف مشاطي لبعض الكلمات الضاربة في جذور الدين المسيحي مثل: **واذهب واجث على ركبتيك واشكر الرب على ما أولاك من النعم في ظله الوارف،** وأيضا: **هيا نمثل أمام العزة الإلهية لنشكر أفضاله، ونبارك اسمه المجيد الكريم. ثم نتمم واجباتنا نحو عدله ورعايته،** ذلك أن المسلم لا يجثو على ركبتيه بل يركع ويسجد لله عزوجل في صلاته ليحمده ويشكره على نعمه وأفضاله. أما بولمرقة فقد نقل الأثر المرجو وهو الكشف عن حقيقة طرطوف ولكن دون الأخذ بعين الاعتبار تلاحق الحوارات والردود بين الشخوص والعمل على إظهار التجليات الدينية، بل على العكس تماما ذلك أنه حذف كل الترجمات التي تدور في خانة الدين وحذف التجليات الاجتماعية التي لها علاقة بزواج ماريان

من فالير، وعوضها بتجليات اجتماعية جزائرية تحمل في طياتها صورا نمطية سائدة تتمثل في العنف والنكاية والشتيمة والصراخ وإشفاء الغليل والانتقام وغيرها يتجلى ذلك في الحوارات التالية:

Orgon (à Tartuffe)

**اطلقوني عليه اليوم نربيه**

Cléante

خليه ما تواسخش يديك فيه ياك **الرخس لماليه**

Et tout le monde

**الشيه!!!!!!!!!! الشيه!!!!!!!!!! الشيه!!!!!!!!!! الشيه!!!!!!!!!! الشيه!!!!!!!!!!**

هذه الصور النمطية سهلت إثارة الضحك في نهاية المسرحية، وهو ما يتوازى سيميائيا مع النهاية السعيدة لموليير رغم أن بولمرقة لم يلمح ولو بكلمة لموافقة أورغون تزويج ابنته بفالير، فالمتفرج على مسرحية موليير يخرج من قاعة العرض مبتهجا والشيء نفسه لمتفرج بولمرقة الذي يخرج ضاحكا بسبب صراخ الجميع وتلفظهم بكلمة **الشيه** وتكرارها أكثر من مرة، ما يعني أن بولمرقة قد أجاز في نهاية ترجمته رجع الصدى L'effet de résonance وهو وقع صوتي ناجم عن تكرار الكلمة بطريقة متواترة من طرف الشخوص ويساهم في إشفاء غليل المتفرج الجزائري، لأننا نزعم أن استعماله لكلمة **الشيه** التي اشتقت من الفعل الثلاثي **شها** يدل على إشفاء الغليل استنادا إلى ما جاء في لسان العرب لابن منظور أن:

**شها: شَهِيتُ** الشيء ، بالكسر ؛ قال ابن بري : ومنه قول الشاعر : وأَشْعَثَ **يَشْهَى** النَّومَ قلتُ له : ارْتَحِلْ ، إِذا ما النُّجُومُ أَعْرَضَتْ واسْبكَرَّتِ وشَهِيَ الشيءَ وشَهاهُ **يَشْهاهُ** شَهْوَةً واشْتَهاهُ وتَشَهّاهُ : أَحَبَّه ورَغِب فيه .

قال الأَزهري : يقال شَهِيَ **يَشْهى** وشَها **يَشْهُو** إِذا اشْتَهى ، وقال :، قال ذلك أَبو زيد . والتَّشَهِّي :اقتِراحُ **شَهْوةٍ** بعد **شَهْوةٍ** ، يقال : تَشَهَّتِ المرأَةُ على زوجِها فأَشهاها أَي أَطْلَبها شَهَواتِها . وقوله عز وجل : وحِيلَ بينهم وبين ما يَشْتَهُون ؛ أَي يَرْغَبُون فيه من الرجوع إِلى الدنيا . غيره : الشَّهْوةُ

معروفة .

وطعامٌ شَهِيٌّ أَي مُشْتَهىً. وتَشَهَّيْتُ على فلان كذا .

وبالتالي فإن شها الشيء يعني أحبه لدرجة التشبث به، **والشيه فيك** في العامية الجزائرية تستعمل من باب الشماتة، فعندما نشتم شخصا ونتمنى حصول مكروه له وإن وقع له ذلك نقول الله الشيه فيك أي اشتهيت أن يقع لك ذلك الشيء المكروه بالنسبة لك.

**خاتمة الفصل:**

يتضح لنا من خلال ما تقدم أن كلا المترجمين حاولا قدر الإمكان نقل مسرحية طرطوف بما تحويه من دلالات وإيحاءات ضمنية، رغم الاختلاف الطفيف في ما يتعلق بالاستراتيجيات اللغوية ذلك أن مشاطي نقل إلى جمهور قراء عرب بينما نقل بولمرقة إلى جمهور جزائري متفرج، فجاءت الترجمة الأولى راكنة تخلو من أي أثر درامي سواء أكان كوميديا أم إيقاعيا، بالإضافة إلى خلوها من النغمات والأصوات والوقفات والإيقاعات الداخلية الموجودة في نص موليير مثل القوافي، أما الترجمة الثانية فجاءت حية مليئة بالخطابات الدرامية التي ساهمت في بناء وتشييد معاني ومقاصد موليير لتسهيل إيصالها للمتفرج الجزائري من خلال بناء حوارات مقفاة وإيقاعية ساهمت في خلق الأثر المضحك وجعل المتفرج الجزائري يتفاعل معها بطريقة سريعة. إذن نحن نواجه مفارقة حية. إذا كان بولمرقة قد استخدم الإيجاز لحفظ أكبر عدد ممكن من الكلمات في اللغة الهدف فذلك لأنه لم يكن لديه بديل آخر لتكرار نفس الأثر الضاحك في تلك اللغة.

إن المترجم أمام "معضلة" كبيرة: هل يجب عليه أن يختار هذا الأثر الضاحك على حساب الترجمة أو أن يختار الترجمة على حساب هذا الأثر؟ سيرجح الكفة لأي خيار ؟ إن المشكلة ليست بالضرورة اختيار واحد من هذين الخيارين، ولكن اختيار واحد منهما وليس كلاهما. أضف إلى ذلك أن الكلمات تصبح ذات دلالة ملموسة في سياقها، فإذا كان المترجم يعمل على كلمات النص فقط ، فسوف يفقد القيمة الدينامية للضحك في اللغة الثانية. وتجدر الإشارة هنا إلى أن نص موليير قديم لغويا، ومليئ بالاختلافات

المكانية والزمانية (La diachronie et la synchronie de la langue). فضحك موليير لعام 1669 لم يعد ضحك سنوات 2000 على الرغم من عالمية مسرحياته. بالإضافة إلى ذلك ، فإن الدراسة التسمياتية L'étude onomastique في ترجمة موليير تشكل مشكلة كبيرة ، فمثلا يحمل اسم Tartuffe نفسه دلالة على السخرية. يمكن الإشارة هنا إلى مصرنة هذه المسرحية التي أنجزها المترجم عثمان جلال في عام 1887، "الشيخ متلوف" بدلا من "طرطوف" حيث نسخ جلال بذكاء الأثر نفسه في الترجمة مع نقل صوتي، فكلمة شيخ تحيل متلقي المصرنة إلى أن طرطوف كان رجل دين (أو إمام مسجد) لأن المصريين في لهجتهم ينادون إمام الأزهر أو المسجد بالشيخ، أما متلوف فجاءت على وزن طرطوف صوتيا وحملت دلالة المخادع لأن متلوف مشتقة من الفعل تلف، إذ نقول عادة تلف رأيه بمعنى فسد وهو جوهر شخصية طرطوف المولييرية. بالإضافة إلى مشكلة فقدان الهوية ، أوبعبارة أخرى ، جزأر بولمرقة اللغة لكنه احتفظ بأسماء الشخوص بالفرنسية.

لقد أقنعنا أنفسنا أنه منذ البداية، من المستحيل تقريباً تحقيق النص الأساسي مع الحفاظ على الأثر الضاحك، لأنه وفقًا لتحليلاتنا ، فإن ترجمة ضحك موليير تخضع لصعوبات كبيرة ، وهي:

– البعد التاريخي: كما سبق أن أشرنا سابقا، الفجوة الزمانية هي إحدى الصعوبات التي يواجهها المترجم.

– البعد النصي: اللغة قديمة جدًا مقارنة باللغة الفرنسية الحالية، حيث أن أصبحت جمل عديدة غير قابلة للاستخدام اليوم. بالإضافة إلى ذلك ، استخدام موليير للعديد من السجلات اللغوية: السجل المألوف Le registre familier في المقام الأول ، ثم السجل المتوسط le registre courant والبنية الدائرية la structure circulaire للمسرحية. والكلمات والمفاهيم التي تحيد عن المنطق التقليدي. مما صعب نقل الأساليب الأصلية.

– البعد الثقافي: البيئة السياقية لا علاقة لها بالسياق الحالي.

# خاتمة

## الخاتمة

تظل ترجمة المسرح المرآة العاكسة لما يدور في سياق المجتمع الآخر من أحداث وقضايا رغم أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بمجتمع الذات باعتبار متلقي الترجمة العنصر الأول الذي يتعامل معه المترجم ويهدف إلى إرضائه بأي شكل من الأشكال، وهو السبب الذي يجعله يتأرجح بين الفصل والوصل. فتارة يستهجن الكاتب ويستحسن المتفرج وتارة أخرى يستحسن الكاتب والقارئ ويستهجن المتفرج وهكذا. وحاله اليوم مع تأثيرات العولمة المتعددة والمختلفة باختلاف السياقات المكانية والزمانية تجعل من ترجمة المسرح مساهمة إما في المحافظة على العلاقات وتوطيدها أو تفكيكها أو إضعافها. وهذا ما يقودنا إلى القول بأن العولمة والترجمة المسرحية هما أيضا اختيار للنصوص القابلة أو الغير قابلة للترجمة أي هما اختيار لتفعيل الحوار أو لإسكاته، لذلك ليس من الغريب ونحن في عصر العولمة أن نجد أن الترجمة المسرحية رغم النقص الذي تعاني منه وسلبيات العولمة وتياراتها المتعددة لا تزال تشغل حيزا هاما في الرقي الحضاري والثقافي للشعوب وفي تفعيل التواصل الثقافي والتفاعل الحضاري.

إن ترجمة المسرح إذن من أصعب ميادين الترجمة لأن المترجم في مواجهة أكثر من مستقبل واحد، القارئ و المخرج و المتفرج و إن كان ذلك بطريقة غير مباشرة، لذلك يتوجب عليه أن يكون ضليعا في الفن المسرحي حتى ولو كان أديبا، فمن الأفضل له أن يعتبر نفسه ناقلا للنص في لغة أخرى و مخرجا للعرض

كي تنجح ترجمته و أن يحاول الاستحواذ على قلب الجمهور بالقدر الممكن، و تتجلى صعوبة الترجمة المسرحية في نقل ثنائية النص والعرض والجمع بينهما بطريقة متبادلة لأن المسرح في حد ذاته ترجمة فهو ينقل المكتوب إلى الخشبة أي ما كان يقرأ يصبح مرئيا و مسموعا، لذلك يتميز النص المسرحي عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى –بالإضافة إلى الأبعاد الثقافية و الاجتماعية و الخلفيات التي تحملها كل فكرة مسرحية و التي يمكنها أن تمس مباشرة بثقافة و فكر المجتمع المستقبل إما سلبا أو إيجابا لذلك لا تكفي ترجمته فقط بل ترجمة سياقاته و أوضاعه، بطريقة تجعلنا نضحك أو نبكي. وقد حاولنا في هذه الدراسة أن نبين مدى صعوبة الترجمة المسرحية لأنها من أعسر المشاق التي يواجهها المترجم، ذلك أن اللغة المسرحية لا تقبل الترجمة الحرفية المطلقة، كما أنه يصعب نقل خصوصية تعبير الشخصية الدرامية، لذلك يجب على المترجم أن يعايش كل شخصية مسرحية على حده حتى يجد لها الصورة اللغوية و الحركية الملائمة لصورتها في النص، ولذلك غالبا ما نجد المترجمين المسرحيين يلجئون إلى أسلوب التصرف خاصة في حالة الاختلاف الكبير بين ثقافتي اللغة المتن والهدف لكي تلائم ذوق المتفرج العربي لأنها كانت توجه للعرض أكثر منها للقراءة، فهم ليسوا أمام جمل وفقرات فقط بل هم أيضا في مواجهة سياقات و وضعيات تولد استجابة لدى متلقيها سواء أكانت حزينة أم مفرحة أو مضحكة. لذلك اقتصرت هذه الدراسة على الإحاطة بأهم الجوانب المتعلقة بتعريب وجزأرة مسرح موليير، وقد أردنا من خلالها أن نسهم فيها ولو بشيء بسيط في موضوع الترجمة المسرحية من خلال البحث في استراتيجيات تعريب وجزأرة طرطوف لموليير وخلصنا إلى الاستنتاجات الآتية:

1. **يجب على مترجم المسرح أن يكون ملما بتقنيات المسرح ولا يكتفي فقط بنقل النص المسرحي دون الأخذ بعين الاعتبار مقبوليته في سياق العرض.**

2. **لا يمكن أن نطلق على ترجمة مسرحية ما ترجمة مسرحية إلا إذا خرجت من حيز الكتابة ودخلت إلى حيز العرض وفضاء المتفرج وجعلته يتفاعل معها بأي طريقة كانت من خلال الأثر الذي تولده، مما يقتضي**

**التركيز على عامل الفرجة في الترجمة المسرحية والذي لا يتحقق إلا بعامل قابلية تخيل النص، وهو ما يحيلنا إلى القول مرة أخرى أن النص والعرض متكاملان في ترجمة المسرح ولا يمكن الاستغناء عنهما ذلك أن المترجم لا يمكن أن ينقل عرضا بأكمله دون اللجوء إلى نص مكتوب والعكس صحيح أيضا لأنه يستطيع نقل النص المكتوب ولكن مسرحته لا تكتمل إلى بالعرض.**

**3. لا يمكن للجزأرة المسرحية أن تكون جزأرة بمعنى الكلمة إلا إذا كانت شاملة وتتجاوز حدود اللغة من خلال تجريديها ثقافيا من السياق الأصل وإدماجها في السياق الهدف ونقصد بذلك الاستغناء عن أسماء العلم الأصل وتعويضها بأسماء علم تعود على سماعها المتفرج الجزائري بالإضافة إلى تكييف الأطر الزمانية والمكانية من خلال التنصيص وكل ما يتعلق بالعناصر الدرامية المتعلقة بالعرض.**

**4. تخضع عملية الجزأرة إلى خمس مراحل وهي على التوالي: التردّد والافتراض والتشكيك والتعديل والانزياح، على خلاف عملية الترجمة التي عادة ما تخضع لثلاث مراحل وهي: ما قبل عملية الترجمة والنقل وإعادة الصياغة.**

**5. تعتمد الترجمة المسرحية عموما على اللغة والإيقاع وفضاء العرض بينما تعتمد الجزأرة على هذه المكونات الثلاث بالإضافة إلى إقحام المتفرج الجزائري في العملية الترجمية لكي يكون هناك سياق وتسييق جزائري une contextualisation algérienne في محله.**

**6. يمكن للترجمة المسرحية أن تقاس من حيث الشكل بمعادلة حسابية يمكن أن تساهم في ضبطها لاحقا، ولما لا أن تسهم في ضبط الترجمة بصفة عامة من الناحية الشكلية، رغم أن أغلب المسلمات اللسانية تشير إلى أن الترجمة غير أنموذجية لسبب واحد وهو خضوعها لذاتية المترجم.**

وفي الأخير، نستنتج أن الترجمة والجزأرة المسرحية تنجح بالترجمة في سياق الآخر والآخر هو المتفرج بالأساس وليس القارئ فقط، ذلك أن الرسالة المسرحية في الترجمة والجزأرة موجهة أساسا إلى متلقي الترجمة

كما أن المترجم لا يتعامل مع متلقي النص الأصل بل مع متلقي ترجمته، ولا يمكن أن يحدث ذلك إلا بالخروج عن الإطار اللغوي والانتقال إلى الإطار الثقافي والإيديولوجي للآخر لأن الآخر ليس إلا نتاجا لمجموعة من العوامل المتأثرة بالذات المهيمنة. لذلك حان الوقت أن نهتم بالمترجم وأن يقوم البحث عليه كي يحدث كل ما ذكرناه باعتباره القائم على هذا الفعل النبيل لأن ريح التغيير هبت دون أن تأخذ بعين الاعتبار المواد الدخيلة، لذلك دائما ما نردد عبارتنا: يكفينا استيرادا من الثقافات الغربية لأنه حان دورنا كي نصدر ثقافتنا إلى الغرب، ومن الأفضل أن نقوم نحن بذلك كي تصل آداب مجتمعاتنا وثقافاتنا كما هي شفافة و دون شوائب.

إن هذا الطرح، يجعلنا نطرح سؤالا آخر يمكن أن يفتح قنوات أخرى للبحث ويوفر آفاقا مضيئة لترجمة المسرح وهو كالآتي:

**كيف للمترجم أن ينقل المسرح دون التأثر بالذات والتركيز على عوالم الآخر؟ وما هي الاستراتيجيات التي تمكنه من ذلك؟**

# قائمة المصادر والمراجع


**قائمة المصادر والمراجع:**

**القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

## 1. المصادر:

1. Molière (2013). *Le Tartuffe ou L'Imposteur (24ème Edition)*. Éditions Librairie Générale Française. France.

2. موليير (1994). *طرطوف*. ترجمة أنطوان مشاطي رزق الله. دار عبود. بيروت. لبنان.

3- موليير (موسم 2008 -2009). طرطوف. ترجمة سعيد بولمرقة. إنتاج مسرح قسنطينة الجهوي. قسنطينة. الجزائر.

## 2. المراجع العربية:

1. إبراهيم، علي نجيب. (خريف 2013). أثر الترجمة في تطور اللغة العربية. مجلة تبَيَن. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. 6(2): 23-36.

2. إبراهيم، ياسر. (2007). الترجمة بين الاستقلالية والتبعية: اعتباطية مفهوم الترجمة كعلم مستقل. مجلة جامعة تشرين للدرسات والبحوث العلمية. سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية. 29 (1): 149-166.

3. الأندلسي، ابن حزم علي. (1982). الإحكام في أصول الأحكام (ط 1). دار الحديث. القاهرة. مصر.

4. ابن الحاجب، جمال الدين عثمان. (2010). الكافية في علم النحو والشافية في علمي التصريف والخط. تحقيق الدكتور صالح عبد العظيم الشاعر. مكتبة الآداب. القاهرة. مصر.

5. ابن كثير، اسماعيل ابن عمر. (1999). تفسير القرآن العظيم. الجزء الثاني (ط 2). تحقيق سامي بن محمد السلامة. دار طيبة للنشر والتوزيع. الرياض. المملكة العربية السعودية.

6. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل. (1993). لسان العرب (ط 3). دار صادر للنشر. بيروت. القاهرة.

7. إدي، وليم. (1973). الكنز الجليل في تفسير الإنجيل: شرح بشارة متى. مجمع الكنائس في الشرق الأدنى.

8. أركون، محمد. (2011). نحو تاريخ مقارن للأديان التوحيدية (ط1). ترجمة وتحقيق هاشم صالح. دار الساقي. بيروت. لبنان.

9. إسماعيل، محمد حسام الدين. (2014). ساخرون وثوار: دراسات علاماتية وثقافية في الإعلام العربي (ط 1). العربي للنشر والتوزيع. القاهرة. مصر.

10. إلياس، ماري وحسن، حنان قصاب. (1997). المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون. بيروت. لبنان.

11. باكثير، علي أحمد. (1984). في المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. مكتبة مصر للمطبوعات. القاهرة. مصر.

1. برغسون، هنري. (2007). الضحك. ترجمة علي مقلد. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع. بيروت. لبنان.

2. بكاي، محمد. (2014). استراتيجية التفكيك وخلخلة مركزية الهوية الأوروبية من الأحادية إلى التعددية. أعمال مؤتمر منتدى العلاقات العربية والدولية (ط 1). الدوحة. قطر. 301-313.

3. بلحوالة، سهيلة. (2017). الفكر التاريخي وجدلية الذات والآخر: قراءة في مسرحية عقد الجوهر لمحمد بن قطاف. مجلة جسور المعرفة. 3(09): 123-133.

4. بلخير، عمر. (2003). تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية (ط 1). منشورات الاختلاف. الجزائر.

5. بنت المعمورة، عائشة. (2015). قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية. دار الحضارة للنشر والتوزيع والتأليف. الجزائر.

6. بنعبد العالي، عبد السلام. (2014). الترجمة وإشكالية الآخر. أعمال مؤتمر منتدى العلاقات العربية والدولية (ط 1). الدوحة. قطر. 269-274.

7. بن عودة، بختي. (1999). رنين الحداثة. بدعم من وزارة الاتصال والثقافة. منشورات الاختلاف. الجزائر.

8. بن يامنة، سامية. (2012). الاتصال اللساني وآلياته التداولية في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.

9. بهلول، شعبان. (2015). سيميائية الأسماء والألقاب في الخطاب الروائي الجزائري. مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكرة. الجزائر. (11): 481-501.

10. بوعمامة، فاطمة. (2011). اليهود في المغرب الإسلامي خلال القرنين السابع والثامن هجري الموافق لـ 13-15 ميلادي. كنوز الحكمة. الأبيار. الجزائر.

11. بوكروح، مخلوف. (2013). المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره. دار مقامات للنشر والتوزيع ووزارة الثقافة بمناسبة الذكرى الخمسين للاستقلال. الجزائر العاصمة. الجزائر.

12. الجاسور، ناظم عبد الواحد. (2009). موسوعة علم السياسة. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان. الأردن.

13. جرجس، عدنان. (2013). لغة النخبة في وسائل الإعلام العربية: آثارها ومدلولاتها. سلسلة لأن: دراسات محكمة في اللغة والأدب والنقد تصدر عن مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة. الكتاب (03): 123-145.

14. الجنادبة، أحمد سلامة. (2016). نبر الإسم الجامد والمشتق: دراسة فيزيائية نطقية. دار الجنان للنشر والتوزيع. عمان. الأردن.

15. حمد، عبد الله خضر. (2017). مناهج النقد الأدبي: السياقية والنسقية. دار القلم للطباعة والنشر. لبنان. بيروت.

23. ختالة، عبد الحميد. (2016). المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي – تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية. أطروحة دكتوراه علوم. كلية الآداب واللغات. جامعة باتنة. باتنة. الجزائر.

16. خدوسي، رابح. (2016). موسوعة الأمثال الجزائرية. دار الحضارة للنشر. الجزائر.

17. خمري، حسين. (2007). نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال (ط 1). الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف. بيروت. لبنان/ الجزائر.

18. الخويلدي، زهير. (2010). شذرات فلسفية: العولمة وحالة الفكر في حضارة إقرأ. دار أكتب. لندن. المملكة المتحدة.

19. دي بوجراند، روبرت ودريسلر، وولفجانج. (1981). مدخل إلى علم النص (ط 1). ترجمة إلهام أبو غزالة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مطبعة القاهرة. مصر.

20. ديب، ثائر. (2014). الترجمة عبر تباينات القوة: اللغة والهوية في عالم الترجمة اللامتكافئة. أعمال مؤتمر منتدى العلاقات العربية والدولية (ط 1). الدوحة. قطر. 291-299.

21. ذيب، هاجر. (2008). ترجمة الأدب المسرحي الهزلي. ترجمة دون جوان لموليير أنموذجا. رسالة ماجستير. قسم الترجمة. كلية الآداب واللغات. جامعة الإخوة منتوري. قسنطينة. الجزائر.

22. روبنسون، دوغلاس. (2005). الترجمة والإمبراطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية (ط 1). ترجمة ثائر ديب. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. مصر.

23. سلام، أبو الحسن عبد الحميد. (1993). حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف (ط 2). مركز الإسكندرية للكتاب. الإسكندرية. مصر.

24. سمير، حكمت أحمد. (2016). مسرح الطفل (ط 1). الجنادرية للنشر والتوزيع. عمان. المملكة الأردنية الهاشمية.

25. الشاطبي، أبو اسحاق ابراهيم. (2003). كتاب الموافقات. دار ابن عفان. دار ابن القيم. الرياض. السعودية.

26. عاشور، عبد الفتاح. (2015). تاريخ أوروبا في العصور الوسطى. منشورات دار النهضة العربية. بيروت. لبنان.

27. عبد الله، نسيمة. (2016). دور السياق في تحقيق الترجمة الصحيحة. AL-IRSYAD : JOURNAL OF ISLAMIC AND CONTEMPORARY ISSUES. 1(01): 113-128.

28. العزاوي، بشار عبد الغني. (2006). الفضاء الدرامي في النص المسرحي. مجلة الأكاديمي. جامعة بغداد. (45). 213-247.

29. العزب، أمير. (2014). دراسة براغماتية لغوية حول فاقد الترجمة وإشكالات المثاقفة في ترجمة معاني القرآن الكريم. أعمال مؤتمر منتدى العلاقات العربية والدولية (ط 1). الدوحة. قطر. 453-462.

30. عصمت، رياض. (2012). المسرح العربي مسيرة تتجدد. كتاب العربي. الكويت.

31. العقاد، عباس محمود. (2013). جحا الضاحك المضحك. مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة. القاهرة. مصر.

32. العقبي، الأزهر. (2012). المراكز والأدوار الاجتماعية ومحدداتها الثقافية في النظام الأسري العربي. مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية. جامعة ورقلة. (08): 77-95.

33. عكاشة، محمود. (2013). تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة: دراسة تطبيقية لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي في القرآن الكريم (ط 1). دار النشر للجامعات. القاهرة.

34.عمر، أحمد مختار. (2008). معجم اللغة العربية المعاصرة (ط 1). المجلد الأول. علام الكتب. القاهرة. مصر.

35. العيد، محمد. (2007). اللغة والإبداع اللغوي. الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي. القاهرة. مصر.

36. الغول، عطية. (2015). البلاغة (البيان والمعاني) في كتاب الفائق في غريب الحديث. دار الجنان للنشر والتوزيع. عمان. الأردن.

37. غينتسلر، إدوين (2007). في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة (ط 1). ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح. منشورات المنظمة العربية للترجمة. بيروت. لبنان.

38. فضلاء، محمد الطاهر. (2009). المسرح ... تاريخا ... ونضالا .. مذكرات عن المسرح العالمي المسرح العربي (ط 1). Horizon Communication للنشر. الجزائر العاصمة. الجزائر.

39. كسكاس، صافية. (2011). المنهج الإحصائي ودوره في فهم الظاهرة اللغوية. منشورات مخبر الممارسات اللغوية. عدد خاص بأشغال اليوم الدراسي حول المناهج. كلية الآداب واللغات. جامعة مولود معمري. تيزي وزو. 245-260.

40. لبيب، فخري. (2004). الترجمة ضرورية حضارية. أشغال مؤتمر الترجمة وتفاعل الحضارات. سلسلة أبحاث المؤتملات. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. مصر. (15).

41. مدقن، هاجر. (2015). حقيقة الصراع ووهم المكاشفة بين الروائي والراوي في رواية: سأقذف نفسي أمامك لديهية لويز. مجلة مقاليد. (08): 55-62.

42. معجم المعاني الجامع. على الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar. تواريخ الزيارات على التوالي: 2017/04/04 على الساعة: 56: 23، 2017/09/17 على الساعة: 34: 00، 2017/06/22 على الساعة: 22: 14، 21 و26 و28 و2017/11/29 على الساعات: 07: 01، و17: 23، و10: 23، و08: 02.

43. نويوات، مختار. (2008). الصلة بين العربية الفصحى وعاميتها بالجزائر. المعالم الكبرى. مجلة الفصحى وعامياتها، لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب. منشورات المجلس الأعلى للغة العربية. (134): 126 – 140.

44. وهبة، مجدي وكامل المهندس. (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (ط 2). مكتبة لبنان ناشرون.

45. يوحنا، منسى (1964). النور الباهر في الدليل إلى الكتاب المقدس (ط 2). مكتبة المحبة. القاهرة. مصر.

## 3. المراجع الأجنبية:

1. Ahouli, Akila. (2005). Littérature orale et médias. Analyse de quelques formes d'intermédialité impliquant les comptes populaires togolais. Dans Littératures et cultures francophones hors d'Europe. Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora togolaise. Susanne Gehrmann et Ditsé Yigbe (sd.). LIT Verlag Münster. (9) : 17-37.
2. Almanaa, Ali. (2016). The Routledge Course in Translation Annotation. (1st Ed.). Routledge. London.
3. Arezki, Dalila. (2005). Romancières algériennes francophones. Langue, Culture, Identité. Séguier. France.
4. Armengaud, Françoise. (2007). La pragmatique. Que sais-je ? (5ème E.). PUF. Paris. N° 2231.
5. Artaud, Antonin. (1981). Le théâtre et son double. Gallimard. Paris.
6. Auroux, Sylvie. (1999). Les langues du monde. Bibliothèque pour la Science. France.
7. Ayari, M.-B., et Geisser, V.(2011). Reconnaissances arabes : 7 questions clés sur des révolutions en marche. Les Editions de l'Atelier. Paris.
8. Backhouse, Robert. (2006). Guide du Temple pour l'étudiant de la Bible. (3e Ed.). Traduit par Sabine Bastin. Editions Farel. France.
9. Baker, Mona. (2011). In other words, a coursebook on translation. Routledge. London.

10. Baker, Mona. (2006). Translation and Conflict : A Narrative Account. Routledge. London.
11. Bassnett, Susan. (1983). Problemi della traduzione dei testi teatrali. dans Guy Aston et al. (dir.), Interazione, Dialogo, Convenzioni. Ll caso del testo drammatico. CLUEB. Bologne. 49-61.
12. Bassnett, Susan. (1988). The Role of the Theatre Audience : A theory of production and reception. A thesis for the degree Doctor of Philosophy. MacMaster University. Ontario. Canada.
13. Bassnett, S. et Lefêvre, A. (1990). Translation, History and Culture. Printer Publishers. London.
14. Bassnett, Susan. (1991). Translating for the theatre : the case against performability. Revue TTR. Languages and Cultures in translation theories. Vol 4. N° 1. 1st Semester.
15. Bassnett, Susan. (2002). Translation Studies. Routledge. London.
16. Battesti, V. (2001). Esquisse d'une communication gestuelle yéménite (Taez et Sanaa). Revue chroniques yéménites. Sanaa. Cefas. (9) : 204-223.
17. Benoit. (2008).
18. Bensdira, Bel Kassem (1910). Petit Dictionnaire Arabe – Français de la langue parlée en Algérie. Editions Adolphe Jourdan. Alger.
46. Bergson, Henri. (1968). Durée et simultanéité : à propose de la théorie. PUF. France.
19. Bergson, Henri. (1938). La pensée et le mouvant. PUF. France.
20. Bergson, Henri. (1940). Le Rire. Essais sur la signification du comique. Presses Universitaires de France. France.
21. Berman, Antoine. (1999). La traduction et la lettre ou l'auberge du lointin. Seuil. Paris.
22. Berton, Danièle et Simard, Jean-Pièrre. (2007). Création théâtrale : adaptation, schèmes et traduction. Equipe EsTRADes. Université Saint-Etienne. France.

23. Bertrand, D. Haquette, J.-L., Hélix, L. et Huber, M.-C. (1996). Le théâtre. Cours, Documents, Dissertations. Collection Grand Amphi Littérature. Bréal Editions. France.
24. Blanc-Gras, Julien. (2011). Touriste. Editions Au Diable Vauvert. France.
25. Calmein, Maurice. (2011). Algériens nous sommes …qué ! Histoire de l'Algérianisme. Editions Atlantis. Allemagne.
26. Catford, J.-C. (1965). A Linguistic Theory of Translation. Oxford University Press. London.
27. Chéniki, Ahmed. (2002). Le théâtre en Algérie. Histoire et Enjeux. Edisud. Aix-en-Provence.
28. Cochrane, Guylaine. (1995). Le foisonnement, phénomène complexe. TTR : traduction, terminologie, rédaction, 8(2), 175–193.
29. Col, Gilles. (2016). Dialogue, rire, cognition : quelques pistes. Hal. Archives-ouvertes.fr soumis le 7 octobre 2016. N° 128.
30. Conesa, Gabriel. (1983). Le dialogue moliéresque. Etude stylistique et dramaturgique. Presses Universitaires de France. Athènes.
31. Conesa, G. et Emelina, J. (2009). Molière et le romanesque. Du XXe siècle à nos jours. Actes du 4ème colloque international de Pézenas. 8-9 juin 2017.
32. Cordonnier. (2002). Langues et apprentissage des langues. Collection dirigée par H.Besse et E. Papo. Traduction et Culture. Jean-Louis Cordonnier. Hatier/ Didier. France. 1995.
33. Dahmane, Hadj. (2011). Le théâtre algérien de l'engagement à la contestation. Universités. Domaine Littéraire. Série de l'Université de Haute Alzace (ILLE). Orizons. France.
34. Damasio, A. R. (2003). Looking for Spinoza : Joy, Sorrow, and the Feeling Brain, Orlando, Harcourt (traduction française par J.-L. Fidel (2005) : Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions, Poches Odile Jacob).
35. Daremberg, Charles Victor. (1892). Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments. Hachettes.
36. Daumas, E. (1865). Des formules de la civilité arabe. Librairie algérienne, française et étrangère de A. Dubos. Algérie.

37. Debray, Nicolas. (2017). Badinages et histoires courtes, première partie. www.Lulu.com
38. De Bussy, Th. Roland. (1836). Petit Dictionnaire arabe-français : Idiome d'Alger. Imprimerie du gouvernement.
39. Déjeux, Jean. (1975). La littérature Algérienne contemporaine. Que sais-je ?. Presses Universitaires de France. France.
40. De Léry, Jean. (1998). Le Nouveau Monde : Récits de Voyage 1. Flammarion. France.
41. Delisle, Jean, Lee-Jahnke, Hannelore, Cormier, Monique (sd). (1999). Terminologie de la traduction. John Benjamin Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia.
42. Déprats, Jean-Michel. (1987). Traduire Shakespeare pour le théâtre ?. Palimpsestes. Service des publications de la Sorbonne Nouvelle. Paris. (1)/ 53- 65.
43. De Saussure, Ferdinand. (1972). *Cours de linguistique générale*. Payot. Paris.
44. Despierres, C. Bismuth, H., Krazem, M. et Narjoux, C. (2009). La lettre et la scène : linguistique du texte du théâtre. Langages EUD. France.
45. Dib, Hadjer. (2017). Le risible ici et là : entre effet et émotion. Revue Afak Lilouloum. Université de Djelfa. N° 8.
46. Dufaye, Lionel et Gournay, Lucy. (2010). L'altérité dans les théories de l'énonciation. (collection « Langues, langage et textes »). Gap : Ophrys. Paris.
47. Duff, Alan. (1981). The third language: recurrent problems of translation into English. Language Teaching Methodology Series. Pergamon Press. Oxford.
48. Dumont. (1862).
49. Durieux, Christine. (1990). Le foisonnement en traduction technique d'anglais en français. Meta, 35 (1) : 55–60.
50. Durieux, Christine. (1991). Les langues ont-elles une longueur ? Contrastes, N° 20-21. 21-30.
51. Eco, Umberto. (1962). Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Bompiani Milano.

52. Eco, Umberto. (1995). Interprétation et Surinterprétation. Presses Universitaires de France. Paris.
53. Egger, Carole. (2005). Texte repris dans le volume *Rideau ou la fin du théâtre*, Lansman Editeur, 2005.
54. El-Briga, C. (1992). « Burnous ». Encyclopédie berbère. 11/Bracelets-Caprarienses. Aix-en-Provence. Edisud. 1668-1669.
55. Elmaleh, Gad. : « La scène c'est vraiment ma maison ». Interview en partenariat avec Femina Version. Mercredi 26/06/2013 à 12H00. Consulté le 30 décembre 2016 à 21h43. www.laprovence.com
56. Evrard, Franck. (1996). L'humour. Collections Contours Littéraires. Hachette. Paris.
57. Evrard, Franck. (2006). Jeux théâtraux, Mettre en scène les mots. Ellipses. Paris.
58. Elam, Keir. (2003). The semiotics of Theatre and Drama. *New Accent.* Routledge. Royaume Uni.
59. Fernandez, R. (1979). Molière ou l'essence du génie comique. Grasset. Paris.
60. Fisher-Lichte, Erika. (2009). Culture as performance. Modern Australian Literature. Special Issue : Performance. Volume 42. (3) : 1-14.
61. Forestier, Georges. (1996). Le theater dans le théâtre sur la scène française du XVIIe Siècle. Histoires des idées et critique littéraire. Vol 197. Librairie Droz.
62. Fournier. (1991). L'aparté dans le théâtre français du XVIIe siècle au XXe siècle : Etude linguistique et dramaturgique. Editions Peeters. Louvain-Paris.
63. Gaffiot, F. (1934). Dictionnaire Latin Français. Hachette. Paris.
64. Garcia-Landa, Mariano. (1985). L'oralité de la traduction orale. Meta, 30 (1) : 30–36.
65. Genettes, Gérard. (1982). Palimpsestes : La littérature au second degré. Seuil. Paris.
66. Gervais-Zaninger, Marie. (2003). Molière. Le Tartuffe. Bordas. Editions M.A. Paris.
67. Gilbert, Louis, et Lagane, Réné. (1975). Grand Larousse de la langue française en sept volumes. Editions Larousse.

68. Girard, G. Ouellet, R. et Rigault, C. (1978). L'univers du théâtre. Littératures modernes. PUF. France.
69. Goody, Jack. (1994). Entre l'oralité et l'écriture. Traduit de l'Anglais par Denise Paulme et révisé par Pascal Ferroli. Collection « Ethnologies ». Dirigée par Jean Cuisenier. Presses Universitaires de France. France.
70. Gudde, Robert. (2009). La décolonisation linguistique et la problématique de la traduction postcoloniale : Chez Assia Djebbar et Assia Mokeddem. Mémoire de Master de fin d'étude. Université d´Utrecht. Pays-Bas.
71. Guidère, Mathieu. (2011). Introduction à la traductologie : Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain (2e E.). De Boeck. Bruxelles. Belgique.
72. Guiraud, Pierre. (1977). La sémiologie. Que sais-je ? (3ème E.). PUF. Paris. N° 1421.
73. Gütt, Ernest-August. (2000). Translation and Relevance : Cognition and Context. (2nd Ed.). Routledge. London.
74. Gütt, Ernest-August. (2000). Translation and Relevance. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy of the University of London. London.
75. Harris, Roy. (1993). La traduction d'un point de vue sémiotique. La sémiologie de l'écriture. CNRS. Langage. CNRS. Editions. Paris.
76. Hasni, Sihem. (2016). La textualité. Revue Norsud. Université de Misurata. Lybie. (7) : 91-102.
77. Hatim, B. et Mason, I. (1990). Discourse and the Translator. Longman. London.
78. Hatim, B. and Mason, I. (1997). The Translator as Communicator. Routledge. London.
79. Hatim, Basil. (2001). Teaching and researching translation : Applied Linguistics in Action. Longman. London.
80. Issacharoff, Michael. (1985). Le spectacle du discours. J. Corti . Paris.
81. Jackobson, Roman. (1963). Aspects linguistiques de la traduction. *in Essais de linguistique générale*. (trad. Nicolas Ruwet), Paris, Éditions de Minuit, pp.71-86.

82. Kahane, Eric. (1987). Le point de vue d'un traducteur. Réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques. ? Palimpsestes. Service des publications de la Sorbonne Nouvelle. Paris. (1)/ 139-151.
83. Kastner, Georges. (1866). Parémiologie musicale de la langue française ou explication des proverbes. Editions G. Brandus et S. Dufour.
84. Kristiva, Julia. (1969). Sèméiotiké, recherche sur une sémanalyse. Seuil. Paris.
85. Kristiva, Julia. (1981). Le Langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique. coll. « Points » (publié sous le nom Julia Joyaux ; rééd.). Seuil. N° 125.
86. Ladmiral, Jean-René. (1979). Traduire : théorèmes pour la traduction. Petite Bibliothèque Payot. Paris.
87. Ladmiral, Jean-René. (2004). Lever le rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles. *Palimpsestes*. (16) : 15-30.
88. Ladmiral, Jean-René. (2014). Sourcier ou cibliste. Belles Lettres. Paris.
89. Larose, Robert. (1989). Théories contemporaines de la traduction. (2e. Ed.). Presses Universitaires du Québec. Sillery.
90. Latraverse, Françoise. (1987). La Pragmatique. Histoire et critique. Editeur Pierre Mardaga. Bruxelles.
91. Lefèvre, André. (1992 a). Translation/ History/ Culture : A sourcebook. Routledge. London.
92. Lefevere, André. (1992 b). Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame. Routledge. London.
93. Lefevere, André. (2004). Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame. Shanghai Foreign Language Education Press. Shanghai.
94. Linguraru, Daniela. (2010). Traduction et médiation. Ateliers de traduction. Editions Université de Suceava. Suceava. Vol 14.
95. Lumière, Emilie. (2015). Jürgen E. Müller et le concept d'intermédialité. Hypothèses. Cinémadoc. 20/7. https://cinemadoc.hypotheses.org/3457.
96. Manganot, Daniel. (2009). Réinventer Queneau : la traduction italienne des Fleurs Bleues par Italo Calvino. Humoresques. (34) : 37- 49.

97. Marcel, J.-J. (1869). Dictionnaire français des dialectes vulgaires d'Alger, d'Egyptes, de Tunis et de Maroc. (2e Ed.). Editions Maisonneuve et Cle. Paris.
98. Margot, Jean-Claude. (1979). Traduire sans trahir. L'Age d'Homme. Suisse.
99. Mazouer, Charles. (2010). Le théâtre français de l'âge classique II. L'apogée du calssicisme. Honoré Champion. Paris.
100. Mc Bridge, Robert. (2005). Molière et son premier Tartuffe : Genèse et évolution d'une pièce à scandale. Durham Modern Languages Series. University of Durham.
101. Méchoulan, Eric. (2003). Intermédialités : Le temps des illusions perdues. Intermédialités, (1) : 9–27.
102. Mehrez, Samia. (1992). Translation and Postcolonial Experience. The Francophone North African Text and Rethinking Translation. Edition L. Venuti. Routledge. London. 120-138.
103. Merad, Ghani. (1976). La littérature algérienne d'expression française. Editions Pierre Jean Oswald. Paris.
104. Meschonnic, Henri. (1982). Qu'entendez-vous par oralité ? In: Langue française. Le rythme et le discours. Armand Colin Editions. Paris. (56) : 6-23.
105. Meschonnic, Henri. (1999). Poétique du traduire. Editions Verdier. France.
106. Michel, J., Braester, M. et Dotan, I. (2009). L'art du décentrage dans la poésie et le roman contemporains. Publisud. France.
107. Morris, C., Victor, G., Latraverse, F,. et Paillet, J.-P. (1974). Fondements de la théorie des signes. In : Langages. 8e Année. N° 35. Problèmes et méthodes de la sémiologie, sous la direction de J. J. Nattiez.
108. Müller. (1845). Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes. Publié par la troisième classe de Royal des Pays-Bas.
109. Munday, Jeremy. (2009). The Routledge Companion to translation studies. Revised Edition. Routledge. London.
110. Newmark, Peter. (1988). A Textbook of Translation. Prentic Hall. New York.

111. Newmark, Peter. (1981). Approaches to Translation. Special Libraries Association.

112. Nicolarea, Ekaterini. (2002). Performability versus Readability: A historical Overview of theoretical polarization in theater translation. Translation Journal. Vol 6. N° 4.

113. Nida, Eugène Albert et Taber, Charles Russel. (2003). The Theory and Practice of Translation (4th E.). Brill Editions. Boston.

114. Niranjana, Tejaswini. (1992). Siting Translation : History, Post-Structuralism and the Colonial Context. University of California Press. Berkeley.

115. Nooman, Willy. (2011). Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. L'humour bilingue de Samuel Beckett. Humoresques. (34). 19-35.

116. Nord, Christiane. (2008). La traduction, une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes, traduit de l'anglais par Beverly Adab. Artois Presses Universités. Arras.

117. Nourissier, François. (1955). Les Grands dramaturges-Lorca. (2e Ed.). L'Arche Editeur. Paris.

118. Odin, Roger, et Péguinot, Julien. (2017). De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication. Entretien avec Roger Odin », Communiquer.Revue de communication sociale et publique, L'hégémonie à l'ère du tout numérique. (20) 121-140.

119. Oustinoff, Michaël. (2003). La traduction. Que sais-je ? PUF. Paris.

120. Pavis, Patrice. (2006). Dictionnaire du théâtre. Armand Colin. Editions revue et corrigée. Paris.

121. Pavis, Patrice. (2007). Vers une théorie de la pratique théâtrale. Perspectives. Presses Universitaires du Septenrion. France.

122. Picoche, Jacqueline. (2008). Dictionnaire Etymologique du Français. Collection les Usuels. Le Robert. France.

123. Pierron, Agnès. (2002). Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre. Le Robert. Les Usuels. Dictionnaire le Robert. Paris.

124. Pignarre, Robert. (1995). Histoire du théâtre. Que sais-je ?. Presses Universitaires de France. Paris.

125. Protin, Mathieu. (2009). Molière à travers le miroir : à roman comique, comédie romanesque ?. Molière et le romanesque. Du XXe siècle à nos jours. Actes du 4ème colloque international de Pézenas. 8-9 juin 2017. Sous la direction de Gabriel Conesa et de Jean Emelina. Editions Damens. France.

126. Pruner. (2012). L'analyse du texte de théâtre. Michel Pruner. 2ème Edition. Armand Colin. Paris. 2010.

127. Raková, Zuzana. (2014). Les théories de la traduction. Masarykova univerzita. Brno.

128. Regattin, Fabio. (2004). Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique. L'Annuaire théâtral, (36), 156–171.

129. Ricoeur, Paul. (1969). Le conflit des interprétations. Seuil. Paris.

130. Robinson, Douglas. (1997). Translation and Empire, Postcolonial Theories Explaines. St Jerôme Editions. Manchester.

131. Roth, Arlettes. (1967). Le théâtre algérien de langue dialectale 1926-1954. Editions François Maspero. Paris.

132. Scherer, Jacques. (1966). Structures de Tartuffe. Sedes. Paris.

133. Schneider-Mizony, Odile. (2010). Traduire ou simuler l'oralité ? Revue Glottopol. (15) : 80-95.

134. Seleskovitch, D. et Lederer, M. (1984). Interpréter pour traduire. Didier érudition. Paris.

135. Sperber, D. et Wilson, D. (1989). La Pertinence : Communication et Cognition. Les Editions de Minuit. Paris.

136. Stefanink, B. et Balacescu, I. (2005). Nécessité d'une pratico-théorie de la traduction. Atelier de traduction. Université Stefan cel Mare. Roumanie. N° 3 : 51 – 70.

137. Siblot, Paul Péres. (1987). Spirituels et Mythes Fondateurs de l'Algérianisme . Itinéraires et Contacts de Cultures. *Le Roman Colonial.* (7) : 29-60.

138. Spitta, Silvia. (1995). Between two waters : narratives of transculturation in Latin America. Rice University Press. Michigan.

139. Sorroy, Jean. (2009). Le Tartuffe, roman. In Molière et le Romanesque, du XXe siècle à nos jours. Actes du 4e Colloque International de Pezenas. 8-9 Juin 2007. Editions Domens. 149-170.

140. Suchet, Myriam. (2009). Outils pour une traduction post-coloniale. Littératures hétérolingues. Editions des Archives Contemporaines. CEP/ENS-LSH. Lyon.

141. Tabouret-Keller, André. (2006). A propos de la notion de diglossie. In Langage et Société. (4)118 : 109-128.

142. Thoorens, Léon. (1964). Le dossier Molière. Marabout Université. Editions Gérard et C. Verviers (Belgique).

143. Tomiche, Nada. (1993). La littérature arabe contemporaine. Orient-Orientations. Editions Maison-Neuve et Lariose. Paris.

144. Toussaint, Bernard. (1978). Qu'est-ce que la sémiologie ? *Regard*. Privat. Toulouse.

145. Truchet, Jacques. (1985). Thématique de Molière. Six études suivies d'un inventaire des thèmes de son théâtre. Sedes. Paris.

146. Turgeon, Laurier. (2004). Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique. Revue germanique internationale, (21) : 53-69.

147. Tukru, Luce. (2006). Petit dictionnaire paradoxal et impertinent de la publicité. Editions du Céfal. Liège.

148. Ubersfeld, Anne. (1996a). Lire le théâtre 1. Belin Suplettres. Paris.

149. Ubersfeld, Anne. (1996b). Lire le théâtre II. L'école du spectateur. Lettres Sup. Bellin. Paris.

150. Ubersfeld, Anne. (1996c). Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre. Bellin. Lettres Sup. Paris.

151. Ubersfeld, Anne. (1996d) Les termes clés de l'analyse du théâtre. Lettres. Mémo. Seuil Editions. Paris.

152. Ubersfeld, Anne. (1984). Le texte et ses valeurs. In Le texte dramatique. La lecture et la scène. Actes du colloque organisé par l'université de Wroclaw et l'université La Sorbonne Nouvelle (Paris III) en collaboration avec d'autres universités polonaises et étrangères. Dans la présentation de Jósef Heistein. Romanica Wratislaviensia XXVI. Karpacz.

153. Urbain, Jean-Didier. (1991). Idiologues et Polulogues : Pour une sémiotique de l'énonciation. Nouveaux Actes Sémiotiques. PUL IM. Université de Limoges. N°14.

154. Vaillant, Alain. (2016). La civilisation du rire. CNRS Editions. France.

155. Vandaele, Jeroen. (1999). Translation and the relocation of meaning. Selected papers of the CETRA. Research Seminars in Translation Studies 1994-1996.

156. Vandaele, Sylvie. (2007). Quelques repères épistémologiques pour une approche cognitives de la traduction. Application à la traduction spécialisée en biomédecine. Meta. Vol 52. (1) : 129-145.

157. Vandaele, Jeroen. (2010). Humor in translation. Handbook of translation studies. John Benjamins Publishing Comapgny. London. (1) : 147-152.

158. Venuti, Lawrence. The Translators invisibility: a history of translation (2nd E.). Routledge Taylor and Francis Group. London and New York. 2008.

159. Viala, Alain. (2010). Histoire du théâtre. Que sais-je ?. PUF. France.

160. Viala, Alain. (1997). Le théâtre en France, des origines à nos jours. Collection Premier Cycle. Presses Universitaires de France. Paris.

161. Vinaver. (1993).

162. Vinay, Jean-Paul et Darbelnet, Jean. (1977) [1958]. Stylistique comparée du français et de l'anglais, Paris, Didier.

163. Watson, Donald. (1987). Bon esprit, bon sens ou bon mots. Palimpsestes. Service des publications de la Sorbonne Nouvelle. Paris. (1)/ 115-138.

164. Wouters, H et De Ville de Goyet, C. (1990). Molière ou l'auteur imaginaire ? Editions Complexe. Bruxelles.

165. www.cnrtl.fr, dates de navigation et heures : 24/05/2017 à 00 :23/ 01 :03.

# ملحق

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة الثقافة

مسرح قسنطينة الجهوي

# « TARTUFFE »

# DE

# Molière

ترجمة:

سعيد بولمرقة

إنتاج

موسم 2008 _ 2009

## Acte 1

## Scène Première

## Madame Pernelle et Flipote, sa servante Elmire , Mariane, Dorine, Damis, Cléante

**Madame Pernelle se rend chez son fils Orgon et s'en prend à sa femme Elmire et ses enfants.Damis le fils et Mariane la fille, pour leur mauvaise conduite à l'égard du Tartuffe.**

**Madame Pernelle**

بركايني يا عروستي بركايني

طبايعكم عياوني

**Elmire**

حاسبيني نعطيك واش تساليني ..

راك خارجة و لسانك حار... واش ما عجبكش في هذه الدار يا سيدي ...

**Madame Pernelle**

العيب و العار واش سمعت وذني من خبار يا عروستي...

دار بني رجعت خيمة بلا ستار و انا كلامي فيها ما عندو حتى عتبار.

**Dorine**

سيدي...

**Madame Pernelle**

أنت يا القداشةراكي لي للك خديمة

كفني فمك، شدي قدرك نحي كلوفك و اتكلفي بهمك.

**Damis**

بصح يا جدي...

**Madame Pernelle**

ما كان حتى لكن...أنت غبي يا بني... غبي... غبي بثلاث حروف... افتح عينك و شوف ...

أنا جدك... وأمك عماتك... ميات لمرة قلت لباباك... أنت لي تجيب له لهلاك...

**Mariane**

أنا نضن...

**Madame Pernelle**

اخته... أنت يا ستوتة ... ظريفة وكلامك معسل... و حقيقتك حنش مخبل...

**Elmire**

لكن يا سيدي...

**Madame Pernelle**

يا عروستي، يا مرت بني ماتلومينيش لو نقولك سيرتك ما تعجبنيش...

هذو ولاد بني يتامى علميهم الحيا و الشهامة

الطفل كبير والطفلة كبيرة كونيلهم قدوة فالسيرة

كما كانت أمهم الله يرحمها...تربيتهم ضاعت. الطفل طاش والطفلة طارت ...

و أنت ديما لابسا مقرطسة و محرقسة اللي تعجب راجلها تعجبو بفعايلهاماوش

بالحمايرِ في شواربها و الخواتم في صوابعها

**Cléante**

بصح...

**Madame Pernelle**

أنت يا السي خوها و نعزك. و لو جيت أنا في مكان بني...عمرك ما نخليك تجيني...

كلامك غير على لمعيشة الراقية... ناس الأصل ما اتبعها... نقولهالك وسمعها

مني... أنا صريح وهذا طبعي ما نقدرش نخبي الشي اللي في قلبي

**Damis**

بلا شك يعجبك Tartuffe يا جدي... راه ضريف و متربي

**Madame Pernelle**

راجل تاع خير حشومي و تاقي، يا ولد بني راني منك حزين و غاضب

كي ما تسمعلوش و هو يتكلم

**Damis**

هذاك بولكلوف، أنا ما نمسعلوش...

سيدي ما يحب لا ضحك لا فشوش و اللي يفرح ما يعجبوش...

**Dorine**

كيفاشنسمعوله يا سيدي. وهو كل شيء يراقبه.

و اللي نديروه في عينه جريمة ما يعجبوش.

**Madame pernelle**

ابني جابه يراقبكم و ينصحكم...نصايحو للجنة يوصلو و الشي اللي يراقبه في حقه...

يرضالكم الخير أرضاولو الخير...

**Damis**

يا جدي، لا بابا لا أنت إلا الغير ... يرغمني لرضاله الخير...

هذا رجل حقير... وما يستاهل لا قدر و لا تقدير...

**Dorine**

و الله لا عجب دارنا يصرف فيها غريب؟

جاء حفين و عريان و موسخ كي الفار صبح يحكم في مالين الدار؟

**Madame Pernelle**

صاحيتو يا المضيفين... نتوما ناس مرفهين هو راجل مسكين... راس مالو هو الدين...

**Dorine**

صدقني يا سيدي...الي يفتخر بالأخلاق راهو ممزي بالكذب و النفاق...

**Madame Pernelle**

فيكم غير فامكم لهدا واش تليقوا..

**Dorine**

ما نامنو لا هو لا الغير ما نامن غير بالتربرهين...

**Madame Pernelle**

بين العبد ومولاه عندي ثقة في الله. أنتما تكرهوه مناه كل واحد فيكم عارف خرايب خوه

ينصح فيكم يا جهال و ماهوش من اجل المال.

**Dorine**

درك و عندها زمان لما يجوننا حباب ولا ضياف وجه يكحال من التشناف.

داخل خارج يلعن فينا...بهاي خلات هاي جلات لكن اليوم بركات نقولهالها يا سيدي ...

يضل يمنشر في السيرة و هو من داخل ميت بالغيرة...

**Madame Pernelle**

احشمو... اعرفو واش تقولوا...

ما هوش وحده اللي يلعن فيكم... الناس كل اشغلت بيكم...

قدام بابكم

شبان و شابات كرارس وطوموبيلات ... هذا رايح هاذي جات.

هذا هابط هذا طالع في البيوت مجامع مجامع

حس وتقريبع... سوق و مافيه حتى نفعة ولا بيع

نكذب قلي و نقول هذا ما شي صحيح...

الناس راهي تهدر و هذا ماشي مليح...

**Cléante**

ما فيها باس ، هاذو ناس لعندنا يجووا...نتشاوفوونحكيو... ماوش على هذا البعير

المحداب... حنا نفرط في الحبيب و الصاحب...ما يخفاكش العبد راهو مصاب...

و لو داخل داره و قافل عليه الباب... يقوقا هذا مجراب و هارب من لصحاب...

ياك الكلب ينابح ولو راه بالكمامة... هيا انبقيكم بالسلامة...

**Dorine**

هذا الكلام جاك من عند جارتنا Daphné مرت الجربوع اللي قاتلهم الشر والجوع...

يقرصوا فالناس كاللفوع هي تلقط من دار لدار و راجلها ينشر فالاخبارآي طلت شي ما يفوتهم و نساو نفوسهم

**Madame Pernelle**

من Daphnéخليني ... و الجارة Orante ؟ اللي يضربوا بها المثل...

الشي الي تديرو فيه ما يقبله العقل...

**Dorine**

هذيك كي رجعت شبه الفطيرة جبدت زعما روحها الكبيرة...

دارت العجب بالطيرة عندما كانت بصحتها وصغيرة...

اليوم كي كبرت وعجوزت زعما ندمت... خلات حتى لليوم و ظهر لها اللي كانت البارح

فيه تعوم حرام فاحش و مشوم...

آي فاقو (على بالنا) اليوم كي ما بقاتش صغيرة ... حكمتها الفدة والغيرة

شعرها كشرد لحمها جلد و جهها شاب و فمها راب و زادوتقوسو رجليها شكون اللي يقبل بيها

فاقو بيك آمو كشرود (على بالنا) هذي حكايت اللي ما لحقش العنقود

**Prenelle à Dorine**

لالتي كي تبدا تشتم و تسب تقول عليها رايس (زعيم) يخطب

بصح درك نجاوبك كيما نحب... ولدي ما دراش العار كي جاب Tartuffe لدار...

هذا السيد راهو من السماء مبعوث كي الماء للحوت.

Tartuffe جاء يرشدكم للطريق المستقيمة باه يجبدكم للكبيرة...

لازم تسمعو له و تعطيوله قيمة... الحفلات. الزيارات، الشطيح، الرديح.

كل يوم مهرجان هذا ما يرضي غير الشيطان ما تفكرو لا في الدين وما تسمعو كلام زين

غافلين... امبحرين...مرهوجين...

**Cléante rit à ces mots**

اضحك أنت يا مهبول...

أعلموا بلي نسال في هذه الدار...نبقالكم هنا كي جحا و المسمار

## Scène 2
## (Cléante – Dorine)

### Cléante

كلانا يا لطيف... ما خلى ما بقى

و Tartuffeواش عجبه فيه؟

### Dorine

صح سيدي Orgon راجل شهم و وشجاع

و دافع على مولانا السلطان كي كان في الميدان.

بصح من نهار جابه لدار...

سيدي تقول عليه هبل، طكطك اتعمى والى عوار...

مس له في عينيه وما تقيسلوش في هذاك الغدار... ما تعرف واش عجبو فيه؟

يعطيله خويا و يحبو الروح للروح و قلبه لسراره مفتوح...

فالغدا و العشا المخيرة ليه ...رجع يحبو أكثر من مرته و والديه...

عند سيدي هو الكل. هو الصح وحنا الباطل...

كلامه رجع مقدس و أفعاله كلها معجزات

الخبيث، عارف سيدي اتعمى وطاح في الفخ باه هو علينا يتنفخ

لعبها علينا بالدين و النصوص.. و يعطينا في الدروس...

كامل منه منا مانعين...عند رائيه مناش صالحين .

الي يلقاء شعرها مطلوق و لا مطلعاته لفوق ابهدلها و يديرها طوط على الحيوط...

وحد النهار شاف كتاب تاع الدين مغلف بقماش زين باه ما يوسخوهش اليدين...

قلعو و رماه و قال و يا مجرمين

الكتاب تاع الدين عمرو ما يتغلف بقماش الشياطين...

## Scène 3

## Elmire revient après avoir accompagné sa belle-mère Madame Pernelle jusqu'à la porte de sortie

### Elmire s'adressant à son frère Cléante

أنت عملت مليح كي ما جيتش معانا... سيدي سمعنا كلام قبيح...

**Cléante**

واش قال لكم؟

**Elmire**

اسمح لي راني شفت راجلي أوصل نطلع لبيتي نسناه حتى يدخل

**Cléante**

أنا نسناه هنا خير... باش نقولو مساء الخير

**Damis**

على خطوبة اختي اهدر معاهقدقد راني خايفTartuffeإعارض و إفسد

**Cléante**

واش إخواف فيك الخطبة لأختك مايش ليك

**Damis**

كلكم تعلمو إذكان Valère بختي متعلق أنا تاني لي أخته متشوق

**Dorine**

سيدي راه وصل

## Scène 4

## « Orgon –Cléante –Dorine »

**Orgon**

مسائكم بالخير

**Cléante**

اهلا وسهلا بيك

كنت خارج

لو ما حكمتني هذ الطفلة بالكلام

**Orgon**

وين راك ماشي يا نسيبي

هذي يومين و انا غايب على بيتي...

خبروني واش راكم؟واش حالكم؟ واش راهي صحتكم؟

**Dorine**

لالة، طول الليل ما جاهاش النوم

الحمة وراسها سخون

**Orgon**

و Tartuffe ؟

**Dorine**

لاباس عليه واش يخصه

**Orgon**

مسكين ... هذاك الراجل...

**Dorine**

لالة بايتة فوق الجمر...بالسخانة و السطر...حتى لطلوع الفجر...

**Orgon**

و Tartuffe ؟

**Dorine**

زاد سمان...كلا زوج جاجات و كيلو بنان...

**Orgon**

مسكين... هذاك الراجل...

**Dorine**

لالة زاد عليها الحال... صفارت و جسمها نحال...

**Orgon**

و Tartuffe ؟

**Dorine**

كلا حتى شبع...تقرع و طلع لفراضه يتمتع...

**Organ**

و Tartuffe ؟

ناض الصباح فطر... بالزبدة والعسل الحر

**Orgon**

مسكين ...هذاك الراجل

**Dorine**

لالة صبحت ما عليهاش... أنا نطلع نقولها سيدي راه جاء

و راهو يتمنى له الشفاء...

## Scène 5
## (Orgon et Cléante)

### Cléante

يا راجل واش بيك

Dorine راهي تضحك عليك

كيفاش؟ هذا الراجل جبتو فقير و حاسك... اليوم نساك في مرتك و ولادك؟

### Orgon

احبس ...هذا الراجل ما تعرفوش أنت كيف ما نعرفه أنا...

### Cléante

عرفنا بيه بيهآسيدي و هنينا

### Orgon

أنا كيفاش عرفته؟ فالكنيسة ديما نلقاه إصلي و يعبد فالله... واحد النهار قصدتوه...

لما قربت ليه... شفت عينيه يسيلوا بالدموع... من كثرة العبادة والخشوع...

تصدقت عليه بنصيب من المال طلع عينيه... خزرن فيا وقال...

كايناللي فقر و أحتج مني...كي تعطيه كلي عطيتني

هذا الصفة اللي لقيتها فيه طمنتني...

عرضت عليه وجبته لداري... وما شفت منو و بكثير و حتى على زوجتي إغير...

(شحال من مرة نبهني من اللي يحب يخطفها مني)

زيد حنين، ما تقدرش تعرف شحال راه حنين... واحد النهار ما رقدش يومين...

ندم وتأسف...عندما قتل بكل عنف نموسةحطتله فوق الأنف...

### Cléante

حنين على الناموس و على الناس يجبد الموس...

بركاني من التمسخير...ما هوش هكذا الدين و لا حسبتنا كيما أنت مغفلين

### Orgon

واش تعرف أنت فالدين باش تفتي على المؤمنين...

اقفل فمك يا مسكين ولا تصبح من النادمين

### Cléante

هذا هو التفكير الي دانا للبير.. اقفل فمك يا فلان لا يطيحولك لسنان

الفارس في الميدان إبان شجاع ولا جبان

افتح عينيك شوف و دقق باش تعرف كيفاش تفرق

بين المومن و المنافق بين الحقيقة و الخيال بين النية و المحتال

بين اللي يشوف و المعوار... بين بين الصحيح و المزوار

فالدنيا كاين الصح و كاينالمدرح

كاين الي وجهه لماع و كاين اللي لابس قناع (مقنع)

كاين الصادق و كاين الكذاب و ما يحسبلك حساب حتى تشوف واش كاينفالزرداب...

افتح عينك و شوف شوية فالعباد...لكل واحد عقلية... وكل واحد عيبه خافيه...

عمره ما ينعتلك واش تكره فيه...الناس المؤمنين الغالط ينصحوه...

و الناس الغشاشين لعسل يدغلوه و الشي المليح يغفلوه...

**Orgon**

بلا شك أنت عالم جليل أنت الفنار اللي يضوي فالليل أنت الشمعة أنت القنديل

أنت اللي ليك كل العلوم تميل و جميع الناس قدامك بهاليل

**Cléante**

أنا مانيش عالم جليل و ماهوش كل العلوم ليا تميل

وما عندي من العلم إلا القليل

لكن ربي بصرني و نعرف نميز بين اللي يضرني و اللي ينفعني

يا أخي الدين عنده ماليه... و كاين ناس يتاجروا بيه...

اللي يحبو الدين بالصح و بصحيح يحكمو على العبد بواش فيه مليح

الغالطينهيواهوالمسئ بالتي هي أحسن يهديواه

وما يستعملوش العصا باه يربيواه... كاين شيوخ و شحال من شيخ قعد أسمو فالتاريخ

رباو باللسان لحلو و الكلام الزين موش بالفلقة على الرجلين

كانو رجل ذهب Tartuffe موش من هذا الناس

**Orgon**

خلصت يا إنسان

**Cléante**

نعم هذا ما كان

**Orgon**

إذن في لامان

**Cléante**

الموضوع الأول خلصناه و الثاني ذرك أنا نبداه

Valèreعطيتو كلمة يا نسيبي فيما يخص خطوبته بي Mariane

**Orgon**

انعم اعطيته كلمة لكن...

**Cléante**

راك عطيته كلمة باش يجيك يخطب بنتك...

**Orgon**

قول له كلمتين...

**Cléante**

واش هما يا لحنين؟

**Orgon**

قولوماناش قاعدين

**Cléante**

الكلمة هي راس المال ... و إلا تبدلت الأحوال؟

**Orgon**

يقدر يصير

**Cléante**

وما هو المصير؟

**Orgon**

كل شيء بالمكتوب

**Cléante**

الطفل راه يستنى فالمكتوب... تعطيه بنتك و إلا الله ينوب؟

**Orgon**

هذاك هو محسوب

**Cléante**

لازم نخبر الطفل باللي الزواج راح يبطل

## Acte 2
## Scène 1
## « Orgon - Mariane»

**Orgon (il appelle sa fille)**
**Mariane, Mariane**
**Mariane**

نعم يا بابا

**Orgon**

أرواحي عندي كلام معاك

**Mariane**

علاواشتحتجتني

**Orgon (il regarde dans un petit cabinet)**

الآن رانا وحدنا لكن شوفي كاش من يسمعنا

أنت يا بنتي نعزك و هذي صراحة شح فيك نوع من القباحة بصح بنت حلال

**Mariane**

و أنا يا بابا معزتك فيها نسال

**Orgon**

احسن ما قولتي وهذا واجب عليك و انا باش نرضى عليك

وتكبري في عيني لازم تطيعيني

**Mariane**

نطيعك يا بابا و شي ما يفرق بيناتنا

**Orgon**

طيب يا بنتي... واش تقولي في Tartuffe الضيف للي عندي

**Mariane**

واش نقول فيه أنا ؟ ؟ ؟

**Orgon**

ما زالت ما قلت شي و انت تقلقتي

**Mariane**

أسال يا بابا و انا نعطيك الجواب

**Orgon**

هذا كلام صواب أنت يا بنتي...الآن راكي كبرتي لازم لك راجل بقلبك يتصل

وانا في هذا الجليس Tartuffeاونيس... خيرتو ليك عريس..

**Mariane recule avec surprise**

**Mariane**

واش؟؟؟ واش؟؟؟ واش؟؟؟

**Orgon**

الواشواش ينقب لك عينيك

**Mariane**

يا بابا الله يهديك

**Orgon**

يهديني و يهديك

و Tartuffe مكتوب ليك

**Mariane**

حشاه المكتوب ... و الـ Tartuffe فيه عيوب

يا بابا موش من هب ودب أنقول عليه هذا ليا كتب

**Orgon**

تقبلي ولا تقبليش كتب ولا ما كتب... أنا حاب Tartuffe لعايلتي ينتسب

وما فيها لا تناقشيني و نعطيك التفسير هذا قراري وما فيه حتى تكعرير

**Mariane**

يا بابا انعل إبليس

**Orgon**

ينعلو و يخزيه

و Tartuffe واش شفتي فيه؟

## Scène 2
## Dorine – Orgon – Mariane

### Orgon (à Dorine)

أنت واش ديري هنا بلاك تكون سمعتنا (à lui-même)

علالواشاكي تحوسي (il reprend ) ولا جيتي تتجسسي

**Dorine**

سمعت و كذبت و الان راني تأكدت

موش حق عليك تزوج Mariane لهذاك العريان

**Orgon**

واش دخلك أنت... أنا باباها و هي بنتي

في هذا الدار ما تمشي غير كلمتي...

**Dorine**

هذا ماهوش حق ولا منطق...

**Orgon**

منطق ماهوش منطق... أنا اللي عندي الحق نزوج ونطلق الشي اللي ننويه لازم يتحقق

واللي ما عجبوش الحال ينطق

**Dorine**

يا سيدي علاشتتقلق راك انت اللي عندك الحق ...و كلامك يطبق

لكن ، لو كان نتكلمو بالعقلية و نسمع ليك و تسمع ليا

يا سيدي

بنتك راهي فالعلالي كيفاش تعطيها للبوهالي

و ياك بنت الملوك ما ياخذها للزوالي

**Orgon**

الزوالي با مهبولة... هو اللي صلواته ماشي مقبولة

أما Tartuffe سيرتو معدولة ... و غدوة عند الرب الجنة ليه محلولة

أنا عندي المال و هو عندو لفعال

أنا بمالي و هو بفعالو و هكذا حنا لثنين نقدرو و نتعادلو

**Dorine**

هذا الكلام أنت اللي شوف سع ى راه صادق في فعالو

قيس قبل ما تغيس بلاك يغرك و تعطيه بنتك

شوف قبل و استعلم أ هو مؤمن و لا مجرم

تعطيه بنتك و تصبح نادم

ياكقولو لبنت قلبها تعطيه لراجل اللي تبغيه

واللي بالسيف تديه تعيش معاه في جحيم... و بلاك ترجعه رخيس قطيم

و شكون هو المسؤول ؟ باباها يا مهبول

**Orgon**

هذي غناية قديمة يا بنتي لحنينة ما تعمريش راسك بيها

**Mariane**

لكن يا بابا راك وعدتني لـ Valère

**Orgon**

Valère ؟ راني جايك ... Valère ما يصليش و سيرتو ما تعجبنيش

**Mariane**

Valère؟ ما هوش كيما خرين يصليو للعينين

إيمانو في قلبو ما يحبش يوريه و لا يفتخر بيه

**Dorine**

قادر ربي يهديه يعود يمشي للكنائس و يتخاطفو عليه العرايس

**Orgon**

Tartuffe خير عليه و فالدين واين يخليه

و انت لوكان تديه... تعيشومتساعدين... تربحوها دنيا و دين

**Dorine**

لا دنيا لا دين وتخلص بالسكين بلاط الطفلة تميل و نعودوفالتبهديل

**Orgon**

اسكتي لا ذرك نجي نسكتك

**Dorine**

أنا يا سيدي نهدرلك في صلاحك

**Elle l'interrompt toujours au moment ou il se retourne**
**Pour parler à sa fille**

**Orgon**

ما عندك ما دخلك...

**Dorine**

حنا رانا نحبوك. و ما نرضاولكش لهلاك

**Orgon**

اسكتي يرحم باباك

**Dorine**

حنا رانا نحبوك

**Orgon**

أسكتي انعلبوك

**Dorine**

سبني ماعليهش... بصح Mariane للعريان... قلبي ما يبغيش

**Orgon**

كلبة وما تحشميش

**Dorine**

المؤمن ما يشتم و يحشم كي يتكلم و أنت راك شتمتني و للكلبة مثلتني

هكذا بلا ما تعلم ترمي بنتك للهم و هذا هو الظلم

**Orgon**

أنت لفعى، أنت حنش كيفاش حتى ما زرقتكش

**Se tournant vers sa fille**

قلت أنا بلاك...

**Dorine**

ترمي بنتك لهلاك

**(Elle se tait lorsqu'il tourne la tête)**

**Orgon**

Tartuffe إنسان ...

**Dorine**

عريان

**Orgon**

**Il se tourne devant elle ; et la regarde les bras croisés**

إذن ما بقى حتى قدر

**Dorine**

ما نيش قاعدة نهدر

**Orgon**

تزيدي كلمة نعطيك طريحة الكلاب...(مع ابنته) وين عدنا في الكلام؟

**Dorine**

طريحة الكلاب و زواجها معهداك الداب (تهرب)

**Orgon**

نخلو هدا الموضوع لمرة أخرى... نطلع نشرب دوايا و نخرج يضربني الهواء.

## Scène 3
## Dorine – Mariane

**Dorine**

قولي حاجة، تكلميواش بيك ساكتة، تعقنتي؟

**Mariane**

واش حبيتني نقول...

**Dorine**

هذا الشيء ما هوش معقول ما يقبل بيه غير المهبول

**Mariane**

واش حبيتني نديرو... نفرفط و لا نطير..

**Dorine**

أرفضي، عيطي، عارضي...

**Mariane**

يا Dorine راني في خطر ساعديني ولا ننتحر

**Dorine**

تنتحري وعلاه؟ كل مشكل عندو دواه

هذا المشروع قولي لباباك يخطيه و الراجل اللي تديه أنت اللي تخيريه

**Mariane**

القايلي حل و خرجيني من هذا الهم...

**Dorine**

Valère خممتي فيه؟

**Mariane**

هذا السؤال واش تقصدي بيه

**Dorine**

صح Valèreتحبيه؟

**Mariane**

نحبو ونموت عليه

**Dorine**

شكيت تكذبي عليه

**Mariane**

واش بيك يا Dorine رانا لثنين متفاهمين

**Dorine**

ولزواجكم قابلين؟

**Mariane**

نحلفلك بيمين

**Dorine**

الفم محلول و القلب مقفول

**Mariane**

Valère ما هوش يرضع في صبعويمشي لبابا إكلمو و يقنعو

**Dorine**

وانت طبقي يديك حتى تطفر فيك تحركي واش بيك

ولا أنت ثاني صارلك كي باباك Tartuffe زاد عماك أصبحتي تحبيه

**Mariane**

نندب عليه...

**Dorine**

المهم راجل، واين هو المشكل

يديك للدوار و يسكنك فالفجوج ... تتفرجي فالنوار و تطلي على المروج

يحوط عليك سوار و يمنع عليك لخروج... يربيك بالدبوز غزالة مع عجوز

كي عرايسالقراقوز و انت زاهية فرحانة

**Mariane**

أسكتي يا شيطانة ..

بركيك بلا تمسخير و قوليلوواش ندير

**Dorine**

أرمي روحك في بير

**Mariane**

لو كان هذا هو الجواب أنا فيك ظني خاب

وباش ننجى من هذا النار بقاتلي غير الموت بالانتحار (تريد أن تذهب)

**Dorine**

ارجعي راني غير بغيت نقلقك و نعرف واش اللي في قلبك

أنا دورك نتكلم و نجيك من ذاك الهم

**Elle se retourne vers la porte**

آه Valère راه قادم

---

## Scène 4

## Valère –Mariane-Dorine

**Valère**

يا أنيسة، راه جاني خبر خلا قلبي متحير

**Mariane**

عندك الحق تتحير بابا سنطح و راسو تحجر

حتم علي نديTartuffe بلا ما نهدر

**Valère**

ماكان لاه قدامي تعكسيه...أنت من الاول راضية بيه

Tartuffe إذا عجبك أنا راني مسمحلك باش يكون هو زوجك

**Mariane**

هذا هو الرد منك؟

**Valère**

أنا خرجت من قلبك

**Mariane**

هذا هو تخمامك؟

**Valère**

ما عرفتش وين نحط رجليا

**Mariane**

وانا واحد ما هو حاسب يا

**Valère**

Mariane هذا شحال و انا دايخ وباباك علي شايخ

باقي يدي فيا ويجيب... واليوم أخ آ بقرة ما فيك حليب

**Mariane**

ما تقولش هذا الكلام يا الحبيب

**Valère**

باباك ما شرفتوش نكون نسيب... نحاك مني واعطاك للذيب

**Mariane**

الذيب بابا سيفو عليا

**Valère**

خايف تكذبي عليا و لقيتيها سبة باش تشيخي بيا

**Mariane**

إذن راك حاب تسمح فيا

**Valère**

أنا مانيش لعبة بين يديك كيفاشحبيتيني ما نسمحش فيك

و انت عبد آخر بين عينيك

**Mariane**

أنا في قلبي غير Valère حبيت

**Valère**

بركايك من التسيتيت أنا اللي يعكسني ما نعبالو و عمري ما ننساهالو

اللي نساك أنساه ما تبقاش غارق في بحورو

و اللي باعك بالفول بيعوبقشورو

**Mariane**

كلامك هذا قاسي و زاد وجعلي راسي

**Valère**

أنا نروح نشوف اللي تليق بيا نحبها وماتسمح فيا...

**Mariane**

أنت ذرك تروح وتخلي قلبي مجروح

**Valère**

بعد الشي الي صار هذا هو القرار

**Mariane**

أنا رايحة نهبل

**Valère**

انا لي نستاهل

**Mariane**

إذا راك شايف حبنا فشل روح ربي يسهل

**Valère s'n va, et vers la porte il se retourne**

ما تعيطيليش؟ و ما تحكمينيش؟

**Mariane**

يخي طماع، هذا تدلاع

**Valère**

إذن الوداع

**Mariane**

الوداع

**Dorine**

ارجع وين راك رايح و بركاوكم من الفضايح

**Valère**

خليني يا Dorine راهي هي لي بدات

وماوش مني جات حتى وصلنا لهذ الحال

**Dorine**

ما عليش، أرجع وكل شييسهال

**Mariane**

خليه يروح أنا عليه ما نبكي ما نوح

**Dorine elle quitte Valère et court à Mariane**

أرجع أنت ثاني

وباركاك من المعاني

**Valère**

خليها تروح و تدي Tartuffeبمياة سموح

**Dorine elle quitte Mariane et court à Valère**

بركاو يا مجانين و أرواحو هنا لثنين

**Elle les tire l'un et l'autre**

**Valère**

على وجهك أن نرجع و نشوف واش نسمع

**Mariane**

أنا كذلك، دقيقة و مبعد نطلع

**Dorine**

بركاوكمملخصام، عيب عليكم و الحل راهو بين يديكم

**Valère**

سمعتي واش كانت تهدر؟

**Dorine**

سمعت وكنت ننتظر

**Mariane**

شفتي كيفاش كان يفكر

**Dorine**

لثنين راكم غالطين و سمعو ليا فلحين

بعد ما سمعت وشفت هاذ الشي اللي فهمت

هي راهي تبغيك أنت تبغيها هي ما تفرط فيك و أنت ما تفرط فيها

**Mariane**

راهي من جات

**Dorine et Valère**

هات يدك الآن

**Valère en donnant sa main**

نعطيك يدي علاش؟

**Dorine**

هاتي يدك يا Mariane (ماريان تقدم يدها)

**Mariane**

نعطيك يدي اعلاش؟

**Dorine**

باش تتصالحو و تبركاو من التغشاش

**Valère s'adoucit**

مازالك غضبانة عليا؟

**Mariane en souriant**

علاش هكذا تقلق فيا؟

**Dorine**

اسمعو ليا... أنت زواجك من Tartuffe ما لازمش يكون

و انت ليها ما لازمش تخون...هي باباها ما يهموش..تدي الي تحبو و لا اللي ما تحبوش

لكن حنا ما نسكتوش...أنت كل مرة القاي لباباك سبة.. باش نطولووناجلو الخطبة...

**S'adressant à Valère**

و أنت روح شوف لحباب و لصحاب

ومرت باباك ندخلوها فلحساب

باش نكشفو هذاك النصاب

**Valère**

Mariane نعول على ربي ومبعد عليك

ياك أنت ليا وانا ليك

**Mariane**

أنا مرا حرة

نديك، يصرا واش يصرا

**Dorine à Valère**

أنت باش ما يفيقوش بيك

ما تقرب ليها ما تقرب ليك

هيا أنت أخرج من هنا...

و أنت أخرجي منهيك...

## Acte 3
## Scène première
## Damis-Dorine

**Damis**

سمعت خبر او طاح عليا

كي الرعد بيا

خليتو الناس تشمت فيا

و انا ما نيش عارف راسي من رجليا

**Dorine**

تعقل يا إنسان

باباك عطاه كلمة

وهذا ما كان

**Damis**

أنا لازم نكشف هدكمين

ونمشي لـ Tartuffe نقولو كلمتين

**Dorine**

خلي الحال أسير

تروحلو مرت باباك خير

هي عندها عليه تأثير

هي Tartuffe يسمع ليها

راهو كي النشافة تحت رجليها

روح عييط عليها

قلها تكلمو فلموضوع

ونعرفو الصح من المخدوع

**Damis**

لازمني نحضر

**Dorine**

لا... اخرج نعرفك تتهاور

و الجو يتعكر

**Damis**

نحضر بلا ما نهدر

**Dorine**

ها هو جا، اخرج والا تستر

## Scène 2
## Tartuffe-Dorine

### Tartuffe

**Lorent** ما تنساش...أ تهالا...راني ماشي للمصلا... وبعدها نمشي نوزع الصداقة على كل محتاج و محتاجة...

والي يطلب باه اشوفني..

قولو راه خرج ومن بعد أ والي...

### Dorine

يا كييتي

### Tartuffe

واش بيك انتي... واش بغيتي...

### Dorine

عندي وصييا ليك...

### Tartuffe

قبل ما تكلميني الله يهديك

خودي هد المنديل أغطيك

### Dorine

واش بيك

### Tartuffe

استري روحك حرام عليك

### Dorine

وانت ما هوش حرام عليك...

### Tartuffe

أنا ما هوش حرام عليا

انتي لي جيتي قدام عينيا

استري روحك الله يهديك

نعود نتغرونتبلا بيك

هيا واش احتجتي يا واجه الديك

وازربي لا نروح و انخليك

انا ما نيش قاعد ليك

### Dorine

أنا ما عندي ما ندير بيك

لكن مولاتي تسنى فيك

**Tartuffe**

مولاتك مادابيا

من روحي وعينيا

**Dorine**

انت ثاني تعرف تتغزل

وكي تشوف لمرة تتهاول

حسبتك مصنوع من الخشب

ما تعرف عشق ولا حب

**Tartuffe**

اسكتي يا بنت الكلب

**Dorine**

مومن و تعرف تسب

**Tartuffe**

اسكتي يا لمحشما

**Dorine**

أنا في نفسي متحكمة

وما أغرني حتى رجل و لو غطس روحو فلعسل

**Tartuffe**

اخرجي عليا لنهبل

مولتك طولتي عليها

**Dorine**

راهي جات راني نسمع فيها

## Scène 3

**Tartuffe**

**Il se met à préparer la venue d'Elmire. Il prend un livre et se met à lire. Elmire apparait, le regard inquiet.**

**Tartuffe**

اسمحي لي...نسيت نفشي عليك السلام...الحمد لله كي راكي بخير

راني فرحان قريب ا نطير كي شفت وجهك المنير

**Elmire**

من المرض حكمت السرير...درك الحمد لله راني بخير...

**Tartuffe**

ليل ونهار نطلبلك فالشفاء...باش ترتاحي و نتكلمو فالخفاء...

**Elmire**

نتكلمو في الخفاء؟ نتكلمو و انا واقفا؟

**Tartuffe**

تقعدي بحدايا خير...هكدا ما يسمعنا حتى مخلوق... كي تحكي لي لحكايا

**Elmire**

جيت نتكلم معاك فالستر...في أمر أهمك و اهمني أنا أكثر...

**Tartuffe**

تكلمي يا سيدة...اتكلمي...(يبقاء ينظر إليها بإعجاب)

**Elmire**

قولي الصح و ما تخبيش عليا (تنظر إليه)

**Tartuffe**

قربي و اهدري أنا ما نسمعش مليح...غير كي يكون العبد بحدايا ...(يجلس بجانبها)

**Elmire**

تكلم أنت و انا نسمعك

**Tartuffe**

في ما يخص الناس الي اجيو عندك...كي نشوفهم داخلين وخارجين

قولت ما همش متربيين

وما عجبتنيش السيرة

فالحقيقة كانت بيا الغيرة

**Elmire**

من كلام الناس لازم أنت تحميني

**Tartuffe (enveloppant Elmire sous sa cape)**

نحميك ونغطيك

وما نخلي حد اقرب ليك

**Elmire**

قولتلك تحميني

ماوش تطفي

**Tartuffe (il lui met la main sur le genou)**

سامحيني

**Elmire**

ويدك هنا علاش

**Tartuffe**

وايني يدي ما شفتهاش

**Elmire**

نحي يدك يا غشاش

**Tartuffe**

عجبني لقماش

**Elmire**

واش بيه القماش

**Tartuffe**

ارطب وما فيهش التكماش

**Elmire**

Elle recule sa chaiseكيفاش

**Tartuffe (rapproche la sienne)**

واين رايحا

علاش هاربا عليا

**Elmire**

نهدر معاك

لو كان تسمع ليا

**Tartuffe**

تفضلي يا عينيا

**Elmire**

سمعت خبر

من زوجي صدر

سمعت حب يعطيك بنتو

لكن انا ما أمنتو

**Tartuffe**

نعم تكلم معايا في هد المر لكن ما عطيتوش اهمية

انا عيني في شي آخر...ما زال شوية بعيد عليا

ربي يعطيني الصبر حتى تتحقق الأمنية...

**Elmire**

يا كانت ما حاجتك بالأمور الدنيوية...

**Tartuffe**

حرام عليك ا البنية

**Elmire**

حسبتك تفكر غير فالقبر

**Tartuffe**

لاه انا قلبي حجر

**Elmire**

حسبت فالدنيا شي ما يحلالك

**Tartuffe**

هدا هو فيا تخمامك...أنا صح يا امرأة...حبي للآخرة..

لكن ما ديريش روحك ما تفهميش...نحب الطبيعة...نحب الزين...

وكل ما يحمى في العين...وانتي بزينك الفتان سلبتيني و زديتيني محان

**Elmire**

تعقل يا إنسان

**Tartuffe**

واش من عقل بقاء وانا منك راني في حرقى...

وادا حبيتي الحقيقة...بيك انا نسعد والا نشقى

**Elmire**

بركاك من الغرور...انت راجل مشكور و بالامان مشهور

**Tartuffe**

صحيح راني مومن...والمومن ياك انسان...وهاو قدامك البرهان

حبي ليك راهو بان...و قدامك راني حشمان...

انتي يا المحبوب...ادا جاك هاد الشي دنوب...لومي زينك الفتان...

انتي وردة فالمشموم...وانا مانيش ملك معصوم...ياك انا انسان و القلب لحمة...

شكون يلوم القط قدام الشحمة...وزيد انا ما نيش كما خراين.

الشي الي نديرويسمعو بيه الوادنين...

اقسملكبالشرافيالي سره عندي ما عندواعلاش اخاف

**Elmire**

وزوجي؟ نسيته واش بيك؟

**Tartuffe**

طلقيه وانا نديك

**Elmire**

نسيت الثقة اللي وضعها فيك لو كان نمشي نهدرلو عليك؟

**Tartuffe**

صحيح كلامي هذا راهو جرحك...لكن برحمة اللي في قلبك

في حبي ليك تعدريني...وفي هد الأمر تستريني.

**Elmire**

باه هذا السر نخبيه لازم زواجك من Mariane تلغيه.. وما تزيدش تفكر فيه...

Valère هو يبغيها و هي تبغيه...خليها تديه...

## Scène 4
## Damis - Elmire -Tartuffe

**Damis (sortant du petit cabinet ou il s'était caché)**

احكمتك يا وحد الخداع...اليوم نعتلك الدلاع واين يتباع..

اليوم زعافي فيك نفشه...بابا ثايق فيك و انت حاب تغشه..

**Elmire**

يا ولدي تعقل...وكل شي بالمهل...

**Damis**

أواه يا مرت بابا...هد الشي ما يتخبا..

الشي الي سمعته في هد المكان ...نسمعو لبابا و الجيران...

**Elmire**

تعقل يا Damisانعل ابليس...بركاك من تواسويس

**Damis**

هدي فرصة الانتقام...اليوم نفضحك يا ولد الحرام.

**Elmire**

تهدن ما تتقلقش...احكم فمك ما تتكلمش

**Damis**

يخدع بابا وانا نشوف...اليوم نفضحو هد الحلوف.

**Elmire**

المرأة اللي كل من عاكسها...تمشي تخبر راجلها

ما تخافش عليه

وما عندها حاجة فيه

لو كان انت ما تتكلم

هو لازم يعلم

ويوفي بالعهد اللي فالسر

ويا دار ما دخلك شر

**Damis**

ما تحاوليشتنمعيني و بالكلام تقنعيني

أنا من الفرحة راني نطير باش نفضح هد الحقير

## Scène 5

## Damis - Elmire –Tartuffe- Organ

يا بابا راهوجا النهار

نكشفو هد الغدار

الي ولانا باربو فالدار

أنت دايرالثيقة فيه

و هو يخدع فيك

بوادنيسمعتو يقول عليك

لزاوجتك

(طلقيه و انا نديك)

وهي مناش تبغيك

مسكينة خبات عليك

**Elmire**

أنا ما حبيتشنعلمو

خفت عليه وعلى صحتو

انا تهمني راحتو

واعلمو كلكم

وباباكم اولكم

أنا ثيقتي ما تنباع

وما اغرنيش الخداع.

## Scène 6
## Organ -Damis - Tartuffe-

### Organ

هد الشي مستحيل

### Tartuffe

يا أخي هد الشي قليل

راني قابل التبهديل

أنا رخيس وما نسواش

و ريحة العباد ما فياش

من حقك تزعف عليا

ومن حقك تشك فيا

لازمك تحاوزني

ومن دارك تخرجني

### Orgon à son fils

آه يا وحد الخبيث

حاب تتحايل

و تتهم فالراجل

### Damis

هو اللي بكلامو لمعسل

علينا يتحابل

### Tartuffe

يا اخي في هد البلية ما تحاولش تدافع عليا

اللي كما أنا غلط

لازمو يتصواط

وبالشطرب يتضرب

### Tartuffe se met à genoux pour recevoir les coups
### Orgon à Tartuffe

يا راجل قوم

بلا شك انت متهوم

وانا عارفك مظلوم

### Damis

تعرف تتمسكن يا وحد الجن

**Orgon**

اسكت يا خبيت

**Tartuffe**

خليه اقول

كلاموراهو معقول

وانت اشتمني بلي فيا و اللي ما فياش

قولي ي ا رخيسيالي ما تسواش...قولي ياكداب يا نصاب...قولي يا غشاش...

وانا ما نقولكش اعلاه...نزيد ليك نتقدم...وعلى راسك نسلم...

**Damis**

تعرف تتكلم ...يا مجرم

**Orgon**

اسكت يا خبيت...هاتولي عصى هاتولي عصى

**Tartuffe**

والله ما تمسو و الله ما تمسو...انا اللي نزيد نسلم على رائسه...

**Orgon**

شوف الناس لملاح...اللي يعرفوا قيمة السماح...

**Damis**

لكن يا بابا...

**Orgon**

اسكت قلت لك اسكت

**Damis**

يا بابا راك تعرفه بالمضهر...و تدافع عليه بالجهر

عارفو اش يكون...هد راه ابليس...

**Orgon**

اسكت قلت لك اسكت...الان راني فهمت...فهمت اعلاش تتهموا فيه...

حابين تكرهوني فيه...هكدا نحاوزه و يروح عليكم...

وما يبقاش اللي ارابيكم..(ينظر اليهم) اسمعو ليا كلكم:

راني قررت نعطيه بنتي...ونقربه من عايلتي...و فالوارث...غير هو اللي يورثني...

**Damis**

(à Tartuffe) انا لهد القرار و الله ما نقبل

وانت يا اللي مزواق من برا

واش حالك من داخل

**Orgon à son fils**

اخرج من داري يا وحد العيداري

**Damis**

اني خارج وما نواليش

**Orgon**

ما اهمنيش

بات برى كول لحشيش

ما تغيضنيش

**Tartuffe**

لا لا لا خليه يرجهع

انا اللي نروح باش نحس بالراحة

وراسي ما يبقاش يوجع

**Orgon**

انت تقعد هنا

كي مسمار جحا

**Tartuffe**

راني خايف من كلام الناس

و زوجتك تدخلك الوسواس

**Orgon**

زوجتي بنت ناس

وانت ما تخافش خلاص

درك الرزق و الوارث نكتبهم عليك

و يرجعو كي النشافة تحت رجليك

**Tartuffe**

على موراد الله

**Orgon**

مسكين هيا نكتبو قدام الشاهدين و مكرة في الحسادين...

---

## Acte 4

## Scène 1

## Cléante et Tartuffe

**Cléante**

راهو جابك ربي

باش نقولك واش في قلبي

الناس لكل راهي سامعا

وقصتك صبحت شايعا

كلامي ماهوش على الشي اللي صار

مكن جيتك باش نطفي النار

اللي شعلت في هد الدار

اسمع ليا يا راجل

حتى ولو Damis اتهمك فالباطل

العبد لازم اكون لاجل

المسامح كريم

والله غفور رحيم

ياك يغضب الله في ارضو وسماه

لما الولد يهجر باباه

انا نطاب منك تعفو عليه

وتخليه يرجع لدار والديه

**Tartuffe**

انا ما دابيا

والله شاهد عليا

انا ما عندي حتى حقد عليه

نعزو وبروحي نفديه

لكن هو قلبو ما يصفاش

ورب السما ما يرضاش

بعد التهمة نقابلو

و في هد الدار نتعاشرو

انا من عندي راهو مسموح

تكن ادا رجع انا نروح

الناس اللي كي لكلاب تنابح

تقول Tartuffeراهو تسامح

باش Damis يضرب عليه النح

وبلاكش حاكم عليح الصح

وانا هد ما نقبلوش

**Cléante**

هدا كلام مغشوش

راك من الحقيقة تتهرب

تحاول تغش وتكذب

ما هوش هدا هو السبب

اللي خلاك تحب

Damis يتعقب

ومن دار بابه يهرب

مع رافع السما ما متشركش

وحسابو مع عبدو ما يهمكش

هو اللي يحاسب

هو اللي يعاقب

هو اللي يرحم

وانت راك تعلم

اللي صافي وما فيه سواد

ما يخاف من كلام العباد

راني فاهمك وانت فهمني

ومكان لاه تهفني

**Tartuffe**

انا راني سمحتلو يا الصاني

لكن بعد ما تهمني

انا ما نقابلو و هو ما يقابلني

**Cléante**

نجعلو القاضية انت راك رابح فيها

وقسمتو في الوارث كيفاش تقبل تديها

**Tartuffe**

قسمتو في الوارث

انا ماني طامع فيها

وانت تعرف

باللي الدنيا وما فيها

راني ورايا راميها

Damis انا خفت عليه

كل هد الثروة بين يديه

راهي في جهنم ترميه

**Cléante**

قسمتو هو فيها حر

يربح و الا يخسر

انت واش دخلك فيه

**Tartuffe**

المال مالو وهو فيه حر

لكن خايف عليه ايضيعو فالخمر

وانا حاب فالجنة نبنيلو قصر

**Cléante**

رد المال لماليه

خلي الطفل يرجع لوالديه

والامر ربنا يقضيه

**Tartuffe**

سامحني فالحقيقة...

راهي الثلاثة و عشرين دقيقة

الواجب الديني يناديني

**Cléante**

سامحك ربي روح صلي...

---

## Scène 2
## Elmire – Mariane –Dorine - Cléante

**Dorine à Cléante**

هيا يا سيدي القانا حل

الطفلة راهي فقدت لعقل

باباها صمم في ما قال

وحنا ما بقانا حال

هي نجمعو قواتنا

ونتصداو لهد الامر الي هولنا

## Scène 3
## Orgon- Elmire – Mariane –Cléante -Dorine

### Orgon

راكم هنا متجمعين

درك نفرحكم كاملين

### àMariane

جبتلكمعايا هد العقد

وانتي عارفة واش بيه نقصد

### Mariane

يا بابا الله يهديك

انا تربييت يديك

طايعاتك ومقدراتك

وهدا من واجبي

لكن على وجه ربي

Valèreحابةمعاه نعيش

منو ما تحرمنيش

انت قلت لـ Tartuffe نعطيك الطفلة

ونزيدك نص من الثروة

اعطيهالو كاملة ادا تحب

وانا نعطيك مالي ونزيد الدهب

اللي خلاتهولي قبل ما تموت اما

وفكني الله يهديك من هد الغمة

ولا نلحق المرحومة

نهجر أو ندخل دار الاخوات

المسيحيات

### Orgon

الاخوات المسيحيات

لالات لبنات

و ما يديرو غير الخير

وهد يسعدني كثير

بنتي تعيش معاهم

وهما يعبدو في مولاهم

**Dorine**

كيفاش...

**Orgon**

هقفلي فمك يا بوكماش

**Cléante**

واش

ما نهدروش معاك خلاص

ما ننصحوكش

**Orgon**

كلامكم ونصايحكم

احكموهم ليكم

**Elmire**

راني حايرة فيك يا رجل

هد الشي ما خلالي عقل

الشي اللي نقولولك عليه

تكدبو والا تنفيه

تقول يسحر فيك

والا عمالك عينيك

**Orgon**

قوليلي يا لا لاتي

واش عندك هاتي

انا ما شفتكش

كي كان بني يتهم فيه

نطقتي باش تصدقيه

**Elmire**

انا من بنات الاصول

وما نمشي غير بالمعقول

ما نيش من اللي تدقها شوكة

تقول راني مريضة ومهلوكة

انا ما نتقلق ما نزعف

عرضي نظيف

وماني خايفة نتكشف

واش اللي صار

المندبة كبيرة

والميت فار

و اللي ما في كرشو تبن ما ايخاف من النار

**Orgon**

تهمتو الراجل وتقولو واش صار

ديرو واش الديرو انا خديت القرار

**Elmire**

راك تكدب

واش تقول لو كان تشوف او تسمع

بوادنيك او عينيك الشي الواقع

**Orgon**

نشوف او نسمع

**Elmire**

نعم تشوف او تسمع

وتفيق بالخداع

**Orgon**

بركايني راني رايح نتصرع

لكن كيفاش

**Elmire**

خطة و حيلة

ادخل تحت الطاويلة

انا نغطيك

و الباقي خطيك

**Dorine**

هو تاني حيلي او زنديق

راني خايفة منو ايفيق

**Elmire**

الخداع والطماع

ربي يعميه

روحي عايطي عليه

**Parlant à Cléante et à Mariane**

اخرجوانتوما قبل ما يجي

**Les deux se retirent**

**Elmire (parlant à son mari qui est sous la table)**

ما تخافش اتطمن

هدي خطة باش تامن

راني رايحة نتجاوز الحدود

باش نواصلو للمقصود

باش انت تسمع و تصدق

خدايم هد المونافق

ادا بالغت شويا

ما تلومش عليا

ما هيا غير كوميديا

تمسك بالمشاعر

حتى تسمع أقوال هد الداعر

وادا شفتو راح بعيد

اخرج ليه بغش شديد

احرم زوجتك البوبية

ما تخليهاش تروح ضحية

اا شط

راهوجا اخفض صوتك

خبي روحك

رود بالك تتحرك...

## Scène 4

### Tartuffe

قالولي تحتاجيني

لكن علاش هنا بداتجبتيني

### Elmire

عندي كلام نقولهولك

اغلق داك الباب

لا حد اشوفك

اتاكد من المكان

اد كان فيه انس ولا جان

حاجة كيما هدي

تطلب مكان خالي او هادي

المرو اللي فاتت كنا واحدنا

Damisفاجءنا و خدعنا

شفتني وانا نحاول فيه

باش يسكت و نرضيه

او ما قدرت نرغمو على السكات

والحمد لله جازت سلامات

انت هنا مسموع او محبوب

واللي يرضالك الشر مغلوب

زوجي اتحدى كل الناس.

او قال ما فيها باس

اكلمها وانا ماني مشكاك

وعلى هدا راني معاك...

انت ادا قلبك ليا راه مشووق

انا كدا ليك قلبي بيك راه تعلق

### Tartuffe

ام م م ... ريحت بصري في قصري ريحت بونادم فالدار

خايفتصرالي حكاية الديب مع لحمار

### Elmire

واش من حكاية

**Tartuffe**

الحمار قال للديب

ارواح تشوف

قرب لحافري تقرا لحروف

ارواح تشوف

قرب لحافري تقرا الحروف

لما قرب الديب مسكين

خطفوبصكة بين العينين

او زعمة الديب ما يتكلحش

والحمار ضرباتو ما تسمحش

**Elmire**

واش هاد الكلام

**Tartuffe**

شميت الحيلة

يا لجميلة

**Elmire**

كي فاش؟

راني ما فهماش

**Tartuffe**

علاش

الشي اللي فالسابق عرضتو عليك رفضتيه

كيفاش اليوم بدات ارجعتي ليه

**Elmire**

المراة تعز نفسها

او ما تفتح باب دارها للغريب

حتى تتاكد منو حبيب

زواجك مع Mariane انا رافضتو

وان تراك فاهم الشي اللي انا قاصدتو

راني جيت انفهمك بلي قلبي راهو بيك متمسك

**Tartuffe**

كلامك هدا راهو عسل

واللي يسمعلو يفشل

العسل انا نحبو

او يعيا الشاعر يقول

يمدح فالعسل واحسانو

ما يجيش كلي ايدوق مغرف بلسانو

**Elmire**

بلعقل واش هد الزربة

ياك بالمهل تزيان الرحبة

**Tartuffe**

انا من الطرحة للرحة

انا شد مد

واللي احبني ما يتردد

انا بخبطي هبي صرعيه

واللي نحبو ما نبقاش نتنمل فيه

القط الشحمة يخطفها

واللي شقا على نسيبتواصواطها

**Elmire**

انت حبك تاع خطيف

وانا حبي ما نمدوش بالسيف

انت الشي الي تبغيه

تحواس بالخف تديه

اعطيني وقت نخمم فيه

او كيما قال المطرب

باش تدي واش تحب

"روحلها بالمساعفة حتى تنال من خدها العكريتقبيييييييييلة"

**Tartuffe**

انا بالمساعفة تبانلي الطريق طوييييييييييييييييييييييييييييلة

**Elmire**

الشغل لمليح اطـــــــــاول

**Tartuffe**

انا كي نشوفك نتهــــــــاول

**Elmire**

لازم تكون صبـــــــــــار

**Tartuffe**

كي نشوفك تشعل فيا النـــــار

**Elmire**

ياك الصابر انـــــــــــال

**Tartuffe**

انا كي نشوفك نحواااااااااااال

**Elmire**

زواج ليلة تخماموسناووووووات

**Tartuffe**

انا كي نشوفك ايروحوليلفرنـــــات

**Elmire**

بلاك تزدم فالحيط

**Tartuffe**

نشا الله نروح شرويط

نتخرط خريط

نواتي برطيط

هيا ازربي لا ايفيقو بالتخطيط

وايروح بالقط الشريط

**Elmire**

يا راجل انتم ومن وانا مومنا

كيفاشنعصيو ربنا

**Tartuffe**

البادي اضلم وانت خطيك

الدنب عليا ماهوش عليك

**Elmire**

راني خايفة من هد الدنب

**Tartuffe**

يا مراة انا المدنب

انتي ما تخافيش

انا اللي نتعاقب

وانتي ما تتعاقبيش

**Elmire**

شوف بلاك زوجي ناض ايدور

تزاقا علينا و تتكشف الامور

**Tartuffe**

راجلك مسكين الله غالب

اشوف بعينيه و ايكدب

**Elmire**

روح افقد لمكان

اوشوف كاش مكان

ورا الحيوط والبيبان...

## Scène 5
## Orgon-Elmire

**Orgon (sortant de dessous la table)**

طفاني الغشاش او زادني لكلام الشين

**Elmire**

اتخبا يا رجل

راهو درك يرجع فالحين

**Orgon**

اوواه يا madame هدا يسمى طحين

**Elmire**

صدقت الان يا مسكين

**Elle fait mettre son mari derrière elle**

## Scène 6
## Tartuffe-Elmire –Orgon

### Tartuffe

كل شيراهو بالتمام

البيوت راهم فارغين

او رانا غير حنا لتنين

### Orgon en l'arrêtant

احبس يا شيطان

انا كنت فيك غلطان

او درت فيك لمان

اعطيتك بنتي

طمعت في زوجتي

هدا هو حال اللي قال

دختلو شريك معايا

او نخدموا بالحلال

اعطيتوالفايدة

اطمع لي في ؤاس المال

اخرج يا وحد الغدار

او ما نزيدش نشوفك في هد الدار

### Tartuffe

ااي فاقو

اولا

دارك رجعت داري

هدا قرارك ماوش قراري

هدا دواقو

او جايكدواقو

ثانيين

الشي اللي درتو كي كنت صغير

فالحرب مع الأمير

انت كتبيوواعطيتيهولي

نخبيه

انا اليوم للامير نديه

ونشوفو واش احكامو فيه

**Elmire**

واش قاعد اقول

**Orgon**

انا اللي كنت مهبول

درت امانة فالصندوق

واعطيتوايخبيها

احسبتو خويا

و اليوم والالي عدويا

او حاربني بيها

**Elmire**

فهمنا يا راجل

Orgon

الامر ما هوش ساهل

هيا نطلعو الفوق

بلاك نلقاو الصندوق..

## Acte 5
## Scène 1

### Cléante

احبس فهمنا

باش نعرفو واش نديرو

ونفشلوتدبيرو

### Orgon

Argas لما كان في الجيش

اكتب وثيقة

واش كاين فيها ما علابالیش

قاللي هدي امانة يا صديق

صونها واحفظها

او ما لازمش السلطان ايفيق

هدا سر بيناتنا

او لو كان يفيق

راحت حياتنا

حطيتها في صندوق صغير

واعطيتها لهد الحقير

درت النية واقريت فيه الخير

خرجلي نكير وشيطان

وراح يفضحني مع السلطان

### Cléante

حسب ما افهمت

راك غارق للوادنين

### Orgon

انا ما بقيت نامن حتى واحد

يداعا بالدين

### Cléante

الناس المومنين كاينين

او موجودين

ماوشهلى جال هد المونافقين

حنا نهجمو و نكرهو الدين

**Orgon**

استغفر الله

سامحني جهلت

و تدروالت...

## Scène 2
## Damis- Orgon -Cléante

### Damis

يا بابا بعد ما سمعت بالموصيبة

جاتني صعيبة

نقعد بعيد عليك

أو ما نجيش نسءل عليك

### Orgon

يا بني راني في حيرة

او غارق في غرفة كبيرة

### Damis

اطلقني عليه او خطيك

انا درك منو نهنيك

### Cléante

يا بني ما تلعبهاش بطل

العنف ما عندو واين ايواصل

## Scène 3

## Madame Pernelle – Mariane – Elmire – Dorine – Orgon - Cléante

### Madame Pernelle

واش هد الهيلولة

### Orgon

أي خلات ا مهبولة

تغمضو عينيا و عميت

جبت لدار هد الخبيت

سكنتو وكلتو شربتو

وقريب لبنتي زواجتو

واين وصلتني محبتو

للعود اللي سقيتو بيه اتكويت

### Madame Pernelle

خورافات

العبد لمليح

ديما يهدرو

### Orgon

انتي ثاني جيتي تدافعي عليه

### Madame Pernelle

الناس ديما عندها واش تقول

والفم المحلول

الفلوس يرجعوا غول

### Orgon

يا ما

راني سمعت بوادنيا

وشفت بعينيا

### Madame Pernelle

العبد لو كان جاء يصدق واش ايشوف.....

### Orgon

يا ما

راني نقولك هداك حلوف

**Madame Pernelle**

كيفاش

درك ارجع ديب بعد ما كان خروف

**Orgon**

يا ما

كون ما جيتيش اما

درك نقولك كلمة

**Dorine à Orgon**

هكدا لما حبينا نقنعوك

كنت تكدب

اليوم كدبوك

**Orgon**

اقفلي فمك انتي

**Cléante**

يا ناس

رانا نضيعوا فالوقت

ومن كلامكم راني قلقت

هيا شوفولنا حل

Orgon راهو احصل

**On frappe à la porte**
**Orgon à Dorine**

روحي شوفي اشكون وصل..

## Scène 4
## Monsieur loyal

السلام عليكم يا رجالة

جيتكم ومعايا رسالة

فيها شكواة من الـ Tartuffe للعدالة

الرسالة فيها قرار

اقول بلي الدار

اللي فيها تسكنو

راهي مكتوبة باسمو

او راهو من حقو

تخرجولو من رزقو

## Orgon

رزقو

اااه يكون نحكمو

ن...ن... نشنقو

## Cléante

بالعقل ما تسرعش

## Damis

انا كون نحكمو

نشرب دمو

## Dorine à Monsieur Loyal

انت واش تسحق

خلي العدالة تحكم بالحق

## Monsieur Loyal

و Tartuffe كواغطو صحاح

و انتوما

الليلة تباتو هنا

وتخرجوا غدوة الصباح

## Cléante

اسيدي قص علينا

هات الرسالة او روح اخطينا

**Monsieur Loyal**

هادي الرسالة و بقاو على خير

**Orgon**

اللي ما شافكش خير

## Scène 5
## Orgon à sa mère

**و الان واش قلتي**

**امنتي ولا مازلتي**

### Madame Pernelle

**حاجة ما تخطرش فالبال**

**الشي اللي اسمعتو**

**حقيقة والا خيال**

### Dorine

**قيس قبل ما تغيس**

**هكدا قالو الناس**

**اللي يفرقوا بين الدهب والنحاس**

### Orgon à Dorine

**انتي اسكتي علينا**

### Cléante

**هيا نشوفو واش ايليق بينا**

**ونعرفو راسنا من رجلينا...**

## Scène 6
## Valère à Orgon

راني منك زعفان

لكن جيتك الان

بعد ما سمعت الخبر

لي يقول راك في خطر

**Orgon**

يا ولدي الله يستر

**Valère**

عندي حبيبي وزير

يخدم مع الامير

قالي نسيبك في خطر

Tartuffeراه بيه غدر

الصندوق اللي فيه السر

مدو للسلطان والسلطان امر

**Orgon**

والامر فيه خير و الاشر

**Valère**

راهو محكوم عليك للسجن يتكركر

**Orgon**

واشنهو تخمامك

**Valère**

الهربة تسلك

**Orgon**

او كيفاش يا قافز

**Valère**

كل شي راهو جاهز

الكروسة فالباب

فيها ماكلة وشراب

انا اللي نسوق ونديك

عند حبابي نخبيك

# Orgon

**الله يرضي عليك**

**اسمحلي واش درت فيك**

**ومن اليوم بنتي راهي ليك...**

## Scène dernière
## Mr loyal – Valère – Orgon etc...
## Tartuffe (stoppant tout le monde)

احبس وين ماشي

ما عندهم وين يخبواك

بامر من السلطان

للسجن جينا نديواك

### Orgon

خبيت درك فيك النيا

واليوم درت عليا

### Tartuffe

تشتمني لكن ما عليهش

انا باش نشتمك ربي ما يبغيش

### Damis

باش تشتمو ربي ما يشتيش

او باش تخدعو ما عليش

### Tartuffe

قولو واش تقولو ما تزعزعونيش

انا ناءدي واجبي و كلامكم ما يهمنيش

### Mariane

ما زالك تتمسخر

وباعمايلك تفتخر

### Tartuffe

قدام الناس راسي مرفوع

او في خدمتي راني قنوع

### Orgon

نسيتي شكون جبدك من الذيل

خنتو و لما فاق بيك

خفت منو يشكي بيك

فضحتو مع السلطان

ضربني وبكى

سبقني وشكى

**Tartuffe à loyal**

هيا طبق الامر

**Loyal**

حينا

كيما راك تهدر

هات هنا يديك

درك انا نديك

في السجن انرشيك

**Tartuffe étonné**

اشكون؟ انا في السجن؟

**Loyal lui passant les menottes**

انعم انت

**Loyal à tout le monde**

سلطاننا حكيم

ما هوش بهيم

او ما هوش واحد كيف هدا

اللي يعقبها عليه

السلطان يكره الغش و الرشوة

او ما يفصل في حتى شكوة

حتى يظهر الغامض والمغموم

او يعرف الظالم من المظلوم

بالنسبة ليك يا انسان

السلطان شافك في الميدان

او عرفك شجاع ماوش جبان

أو يتكوى من يديه او رجليه

**Madame Pernelle**

والناس كل تشفى فيه

**Orgon à Tartuffe**

اطلقوني عليه

اليوم نربيه

**Cléante**

خليه

ما تواسخش يديك فيه

ياك الرخس لماليه

**Et tout le monde**

الشيه!!!!!!!!

الشيه!!!!!!!!

الشيه!!!!!!!!

الشيه!!!!!!!!

الشيه!!!!!!!!

FIN