جامعة يحى فارس –جامعة المدية–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغات الأجنبية

دراسة تحليلية وصفية لترجمة الجمل الاستفهامية من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية مسرحية حرب طروادة"La Guerre de Troie" لجان جيريدوJean Giraudoux، ترجمة سامي قباوة "أنموذجا"

إعداد الطالبتين:

مسعودة توامي.

ليليا لعجال.

إشراف الأستاذ:

فريد عزيزان.

السنة الجامعية 2023/2022

إهـــــــــــــــــــــــداء

إلى التي سهرت الليالي ولم تبخل بكل غال
"أمي" الفاضلة حفظها المولى ورعاها
إلى من غرس في المبادئ والقيم وحبب

إلي الصبر والنصيحة والعلم والعمل

إلى أعز ما أملك في دنياي

إلى الذي أنار لي درب الحياة

"أبي العزيز"

إلى أختي الوحيدة قرة عيني "شيماء"

كما أهدي هذا العمل المتواضع إلى كل من تعارفت روحي

معهم فتألقت وارتقت تحت ظل الأخوة والمحبة

إلى كل أصدقائي الأعزاء.

مسعودة

إهـــــــــــــــــــــــداء

الحمد لله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى

أما بعد:

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا

هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى مهداة إلى والديا الكريمين

حفظهما الله وأدامهما نورا لدربي

لعائلتي التي ساندتني خاصة أخوتي وأخواتي

إلى رفيقات المشواراللاتي قسمانني كل لحظاتي السيئة منها والجيدة

رعاهم الله ووفقهم

إلى أساتذتي الذين لولاهم لما تمكنت من النجاح

وإلى كل من كان لهم أثر إيجابي على حياتي حفظكم الله ورعاكم.

ليليا

الشكر والعرفان

لله الحمد والشكر والثناء أولا وأخيرا
الذي أنزل علينا نعمه ظاهره وباطنه ---
والذي أعاننا على إنجاز هذا البحث يرجع له الفضل كله
كما نتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذنا الفاضل "فريد عزيزان"
المشرف على البحث الذي تابعنا بإرشاداته القيمة وتوجيهاته السديدة
التي قادتنا إلى تحصيل المعرفة وطرق أبواب الفكر النقدي المتجدد
كما نتقدم بالشكر إلى كل من مد لنا يد العون
في سبيل أن يرى هذا البحث النور
من أصدقاء وزملاء الدراسة.

الـــفـــهـــرس

الفهرس

مقدمة 2

الفصل الأول:

تمهيد 7

المبحث الأول: فن المسرح وتطوره 8

1. مفهوم المسرح 8

1.1. مدلوله اللغوي 8

2.1. مدلوله الاصطلاحي 9

3.1. فلسفيا 11

2. نشأة المسرح في الحضارت القديمة 12

1.2. الحضارة الاغريقية 13

2.2. الحضارة الفرعونية 14

3.2. حضارة بلاد الرافدين 14

3. أشكال المسرحية 15

1.3. المأساة أو التراجيديا 15

2.3. الملهاة أو الكوميديا 16

3.3. الميلودراما 16

4.3 المسرحية الشعبية 16

5.3. المسرحية الغنائية 16

6.3. السوسيودراما 17

7.3. السيكودراما 17

4. المسرح في الأدب العربي 17

5. المسرح في فرنسا بعد الثورة 18

المبحث الثاني: خصائص فن المسرح ودور الاستفهام فيه 21

1. تعريف الاستفهام 21

2. أنواع الاستفهام 22

1.2. استفهام حقيقي 22

2.2. استفهام مجازي 22

3.أدوات الإستفهام 23

1.3 الأحرف: الهمزة وهل 24

2.3. أسماء الاستفهام 26

4. معاني الإستفهام البلاغية 34

1.4. التقرير 35

2.4. النفي 36

3.4. الإنكار 36

4.4. التعجب 37

5.4. التوبيخ/العتاب 38

6.4. التكثير 38

7.4. التمني 39

8.4. الأمر والنهي 40

المبحث الثالث: أساليب الترجمة الأدبية 41

1. تاريخ الترجمة. 41

2. مفهوم الترجمة. 41

1.2. مفهوم الترجمة لغة 41

2.2. أهمية الترجمة الأدبية 42

3.2. مفهوم الترجمة الأدبية 43

4.2. خصوصيات النص الأدبي 44

3. أساليب الترجمة الأدبية 45

1.3. أساليب الترجمة المباشرة. 45

1.1.3. الاقتراض 45

2.1.3. النسخ 46

3.1.3. الترجمة الحرفية 46

2.3. أساليب الترجمة الغير مباشرة. 47

1.2.3. الإبدال 47

2.2.3. التطويع 47

3.2.3. التكافؤ 48

4.2.3. التصرف 48

4. بعض نظريات الترجمة. 49

1.4 النظرية التأويلية La théorie interprétative 49

2.4. شعرية الترجمة هنري ميشونيك: La poétique du traduire 50

الفصل الثاني: دراسة تحليلة لبعض النماذج المختارة من مسرحية حرب طروادة

المبحث الأول: التعريف بالمدونة 55

1. التعريف بكتاب La guerre de Troie 55

2. دار النشر 55

3. نبذة عن حياة الكاتب 56

4. نبذة عن حياة المترجم 58

5. تلخيص قصة حرب طراودة 59

المبحث الثاني: تحليل ترجمة النماذج المنتقاة من المسرحية. **62**

تمهيد **62**

النموذج الأول **62**

النموذج الثاني **62**

النموذج الثالث **63**

النموذج الرابع **64**

النموذج الخامس **64**

النموذج السادس **65**

النموذج السابع **65**

النموذج الثامن **66**

النموذج التاسع **67**

النموذج العاشر **67**

النموذج الحادي عشر **68**

النموذج الثاني عشر **68**

النموذج الثالث عشر **69**

النموذج الرابع عشر **69**

النموذج الخامس عشر **70**

النموذج السادس عشر 70
النموذج السابع عشر 71
النموذج الثامن عشر 71
النموذج التاسع عشر 72
خاتمة 75
قائمة المصادر والمراجع 77
ملخص 83

مـــقـــدمـــة

مقدمة:

تنقل الترجمة المعنى من لغة إلى لغة أخرى، تعد الترجمة جسرا للتواصل بين ثقافات مختلفة وتسهم في تعزيز الفهم المتبادل والتفاهم بين الأفراد والمجتمعات.تاريخيا تعود أصول الترجمة إلى العصور القديمة حيث كانت تستخدم لتبادل المعرفة والتجارة والتواصل بين الشعوب. تشمل الترجمة العديد من الجوانب بما في ذلك الترجمة الأدبية والترجمة الفنية والترجمة العلمية والترجمة القانونية والترجمة الفورية وغيرها. يعتمد اختيار الأسلوب المناسب للترجمة على طبيعة النص الأصلي و الجمهور المستهدف والغرض من الترجمة تتطلب عملية الترجمة فهما عميقا للغة المصدر و اللغة الهدف فضلا عن المفردات والقواعد النحوية والتركيبية لكلتا اللغتين. يجب على المترجم أن يكون ملما بالثقافة والتقاليد والمفاهيم الثقافية في كلا اللغتين لكي يتمكن من نقل المعنى الصحيح والأداء اللغوي المناسب. مع تقدم التكنولوجيا ظهرت أدوات الترجمة الآلية وبرامج الترجمة التي تساعد على تسهيل وتسريع عملية الترجمة. ومع ذلك لايزال الدور البشري حاسما في الترجمة خاصة عندما يتعلق الأمر بالترجمة الأدبية والترجمة الفنية والمحتوى المعقد. عملية الترجمة هي تحدي يتطلب مهارات لغوية و ثقافية وتحليلية عالية يجب على المترجم أن يكون قادرا على فهم النص الأصلي بشكل شامل ودقيق ومن ثم تحويله إلى لغة مستهدفة بأسلوب طبيعي وفعال.

وإذا انتقلنا إلى صلب الموضوع الذي هو محل دراستنا، نجد أن الاستفهام هو عملية طرح الأسئلة أو البحث عن المعرفة والمعلومات. يستخدم الاستفهام في التواصل للحصول على إجابات وتوضيحات حول مواضيع مختلفة. يعد الاستفهام أداة أساسية للتواصل والتفاعل البشري ويمكن أن يتم تعبئته بعدة طرق لتلبية الاحتياجات المختلفة، تتنوع أشكال الاستفهام بشكل كبير وتتضمن أسئلة تتطلب إجابات بنعم أو لا، وأسئلة تحتاج إجابات مفصلة وشاملة، تختلف طرق الاستفهام أيضا بناءا على نوع الاستفهام فقد يكون الاستفهام

غرضا إعرابيا لاستكشاف المعرفة والحصول على معلومات أو قد يكون استفهاما تحقيقا يعبر عن الدهشة أو الاستغراب.

يتم استخدام الاستفهام في العديد من المجالات بما في ذلك الحوارات اليومية والأبحاث العلمية والتحقيقات الصحافية والمناقشات الفلسفية وغيرها، تساهم الأسئلة والاستفهامات في توسيع المعرفة والفهم وتساعد في تطوير الأفكار والتفكير النقدي، إجراء الاستفهام يتطلب مهارات تواصل فعالة بما في ذلك القدرة على صياغة الأسئلة بشكل واضح ومناسب، والاستماع الجيد للإجابات واستيعاب المعلومات المقدمة. قد تكون الاستفهامات المفصلة والمتعمقة مفتاحا لاستخلاص المعلومات الهامة وفهم الظروف والسياقات بشكل أفضل، باختصار يعد الاستفهام أداة أساسية للتواصل والبحث عن المعرفة، ويساهم في توسيع الفهم وتطوير الأفكار، يمكن استخدام الاستفهام في مجموعة متنوعة من السياقات والمجالات ويعتبر مهارة للتواصل هامة للتفاعل مع الآخرين.

من المترجمين الذين قاموا بترجمة الاستفهام نجد الدكتور سامي قباوة الذي له تجربة في الترجمة ، ومن أبرز ترجماته مسرحية حرب طروادة لـ(Jean Guiraudoux) التي هي مدونة بحثنا هذا، التي ترجمت إلى عدة لغات من بينها اللغة العربية. فنجد أن نجاح وتألق المترجم سامي قباوة بفضل إطلاعه على مختلف الثقافات والتقاليد وفهمه العميق للغة المصدر واللغة الهدف.

وهذا مادفعنا إلى طرح إشكالية وعدة تساؤلات تمثلت فيما يلي:

- هل استطاع فعلا المترجم في ترجمته الحفاظ على المعنى الذي قصده الكاتب؟
- ماهي أساليب الترجمة التي استخدمها المترجم في ترجمته للمسرحية؟
- هل استطاع المترجم إحداث نفس الأثر النفسي لدى القارئ العربي كما هو الحال في النسخة الفرنسية الأصلية للمسرحية؟

- رغم صعوبة هذا النوع من الترجمة إلا أن المترجم أحسن في الحفاظ على ترجمة المعنى في بعض المواضع وأخفق في مواضع أخرى.
- ومن الأساليب التي ساعدته في هذا النوع من الترجمة كاعتماده أسلوب الترجمة الحرفية والترجمة بالتكافئ.
- رغم محاولة المترجم قدر الإمكان إحداث نفس الأثر النفسي لدى القارئ العربي كما هو الحال في النسخة الفرنسية إلا أنه لم يتمكن في بعض المواضع وذلك لاختلاف الثقافات واللغات.

ويرجع سبب اختيارنا لموضوع ترجمة الجمل الاستفهامية لأمرين أساسيين، حيث يتمثل الأمر الأول في معرفة أسلوب وتقنية ترجمة هذا النوع من الجمل، والأمر الثاني هو قلة البحوث والأعمال التي تحتوي لترجمة الاستفهام، فأردنا أن تكون لنا بصمة ولو صغيرة في هذا المجال.

لمعالجة الموضوع سنحاول قدر الإمكان المحافظة على التسلسل المنطقي في طرح الأفكار، لذلك قمنا بتقسيم البحث في جانبيه النظري والتطبيقي إلى فصلين.

تطرقنا في الفصل النظري والذي كان عنوانه فن المسرح وترجمته من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، فينقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، حيث تحدثنا في المبحث الأول عن مفهوم المسرح ونشأته، وعن أشكال المسرحية وعن المسرح في الأدب العربي والمسرح في فرنسا بعد الثورة أما المبحث الثاني فتطرقنا فيه إلى تعريف الاستفهام وأنواعه وأدواته والمعاني البلاغية للاستفهام وأخيرا في المبحث الثالث فكان موضوعه أساليب الترجمة الأدبية فتحدثنا عن تاريخ الترجمة، وقدمنا تعريف للترجمة الأدبية كما تكلمنا عن أهمية الترجمة وفي الأخير ذكرنا أساليب الترجمة الأدبية، كما أضفنا النظرية التأويلية والنظرية الإبداعية.

أما الفصل الثاني هو الفصل التطبيقي والذي كان عنوانه دراسة تحليلية وصفية لترجمة النماذج المنتقاة من مسرحية حرب طروادة والذي انقسم إلى مبحثين، المبحث

الأول تحدثنا فيه عن المدونة حيث عرفنا بالكتاب ودار النشر وقدمنا نبذة عن الكاتب والمترجم، وفي الأخير وضعنا ملخصا للمسرحية، أما المبحث الثاني اخترنا بعض النماذج لتحليلها، وفي نهاية الفصل نقدم خاتمة نعرض فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث.

كما نضيف في نهاية البحث قائمة المراجع التي اعتمدنا عليها وصنفناها إلى مراجع باللغة العربية وأخرى باللغة الأجنبية ونزيد على ذلك قائمة القواميس المستعان بها وكذا مواقع الانترنت المستعملة.

الـفـصـل الأول:

فن المسرح وترجمته من اللغة الفرنسية الى اللغة العربية

تمهيد

الفصل الأول من هذا البحث سيكون الفصل النظري، وسينقسم إلى ثلاث مباحث، المبحث الأول سيكون بمثابة دراسة عن فن المسرح وتطوره، تكلمنا عن مفهوم المسرح ونشأته وتطوره بما أن المدونة عبارة عن مسرحية، أما في المبحث الثاني تطرقنا إلى خصائص فن المسرح ودور الاستفهام فيه تحدثنا عن مفهوم الاستفهام، أنواعه وأدواته، وفي المبحث الثالث تطرقنا إلى أساليب الترجمة الأدبية.

المبحث الأول: فن المسرح وتطوره

يعتبر المسرح شكلا من أشكال الفنون ويتميز عن غيره بكونه بوتقة يمكن أن تنصهر بها أشكال متعددة من الفنون الأدبية أو التطبيقية، ومن هنا لقب بأبي الفنون لعراقته وقدمه، فهو ليس مجرد وسيلة ترفيهية فحسب بل هو روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها وعلى ركحة تعبر الأمم عن قضاياها وهمومها وترسم أحلامها وتطلعاتها، وعليه فإن للمسرح الجزائري جذور تعود إلى ما قبل التاريخ، جذور غربية وأخرى عربة إسلامية، حين لعب دورا هاما في نشر الوعي السياسي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية التي علقت كيان الجزائريين نتيجة لسياسة فرنسا التي تسعى إلى محاربة وطمس الهوية العربية الإسلامية.

وقد كان المسرح الوسيلة الفعالة للترويج للثورة باعتباره أقرب الفنون إلى روح الشعب وقدرته على إيصال رسالته الوطنية والفنية رغم محاربة الاستعمار لكل ماله صلة بتحريض الشعب ضده، يعتبر المسرح من أهم الفنون الأدبية التي رافقت الإنسانية منذ فجر حياتها فكان وسيلة للتعبير عن معتقداتها وآلامها وأحلامها وقضاياها وهو كغيرها من الفنون بصفته نتاج مجتمع معين يتأثر بكل مايطرأ على هذا المجتمع سلبيا وإيجابيا في شتى المجالات، وكثيرا ماتستخدم كلمة مسرح مرادفة لكلمة مسرحية إلا أن هناك فارق بين المصطلحين.

1.مفهوم المسرح:

1.1.مدلوله اللغوي:

جاء لفظ المسرح في معجم **لسان العرب** فقد جاء كالتالي: <<**المسرح** بفتح الميم مرعى السرح، وجمعه المسارح ... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي>>.[1] وبتعبير مغاير إلى حد ما، وردت كلمة المسرح في "**المعجم المسرحي**" لمؤلفيه ... ماري إلياس وحنان قصاب حسن. في مادة **(سرح)** على أن << المسرح كلمة مأخوذة من فعل سرح، وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار>>.[2] أي مدلول هذه الكلمة هو المكان الرحب الذي تسرح فيه الكائنات.

من خلال ما أوردناه من تعريفات لمفهوم المسرح، يتضح جليا اتفاق جل التعريفات حول أصل كلمة "**مسرح**"، فكما تسرح الغنم في مكان مرعاها وكما يسرح أهل الدار في فنائها، كذلك "الممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية ..."[3]

وعلى هذا جاء شرح مفهوم المسرح هكذا.

2.1.مدلوله الاصطلاحي:

في تعريفنا الاصطلاحي لمفهوم المسرح نجد أن "(المسرح) Theatreو theater . (هو كلمة أصلها) يوناني theatron وتعني (المشاهدة والرؤية)، وتطلق كلمة المسرح أساسا على المبنى الذي يضم خشبة التمثيل ومكانا للمشاهدين. كما يمكن أن تطلق على مكان المحدد

---

[1] ينظر إبن منظور، لسان العرب المحيط، معجم لغوي علمي، قدمه: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت–لبنان–، (د،ط،س)، مج، ص128.

[2] ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت –لبنان–، ط1، 1997م، ص424.

[3] ينظر، قواص هند، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت –لبنان–، 1981م، ص25. نقلا عن أطروحة دكتوراه موسومة بـ" توظيف التراث في المسرح الجزائري"، للطالب أحسن ثليلاني، (غير منشورة) جامعة منتوري قسنطينة، 2009–2010، ص16.

لإقامة عروض مسرحية".[1] وهو << قد يختلف بأنه ظاهرة جماعية أنتجته الجماعة تعبيرا عن ذاتها الاجتماعية أو لنفسية أو الحضارية، أو محاولة للتعبير عن المشاعر الأكثر تأصلا في الذات الاجتماعية للجماعة عبر الحركة ثم الحركة والكلمة والموسيقى، فهو بهذه المنزلة فن جماعي بامتياز>>.[2] بحيث نجد له جمهورا واسعا بخلاف بعض الفنون الأخرى، وعليه يلقب "**بأبو الفنون**". فهو فن من الفنون الدرامية يعمل على خلق عرض من النص المسرحي، الذي يجسده الممثلون على خشبة المسرح ولهم في ذلك استخدام وسائل متنوعة ومختلفة لإيصال تلك الرسالة التي يصلها العرض المسرحي حسب رؤية خاصة لكل مخرج. ومع تداخل النص مع العرض، اختلف النقاد والدارسون في ما إن كان المسرح أدبا أم فنا من الفنون؟

نفهم من هذا أن المسرح صنف إلى صنفين اثنين في بادئ الأمر، أما الأول فيرى رواده أن المسرح من جنس الفنون أي أنه عرض يقوم على مجموعة من الفنون التي تتداخل في تشكيل ذلك العرض المسرحي، على غرار الملابس والديكور والموسيقى وغيرها، أما الرأي الثاني فيراه شكلا أدبيا، مستندين في ذلك إلى أن فكرة المسرح نص مادته الكلمة. إلا أنه وبعد زخم طويل بين ما إذا كان المسرح أدبا أم فنا، ظهر رأي آخره وكأنه يجمع بين الرأسين السابقين، بحيث يعتبر أن المسرح ضرب عن الأدب عند تناوله بكونه نصا، وضرب من الفنون عند تناوله بكونه عرضا.[3]

إذا قلنا أن << المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من

---

[1] مجلة عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت، "السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطه بفنون التصوير واتجاهاتها"، جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة العوم الهندسية المجلد (31) 2009. (تاريخ الإيداع 2008/10/21. قُبل للنشر في 2009/03/16) ص247.

[2] غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد 03+04، 2011، ص158.

[3] يُنظر، ابن تميم علي، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2003، ص8، نقلا عن أطروحة دكتوراه، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص16.

الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا أو ذهنا ومشاعرا >>[1]. فهو لايقصد به ذلك المبنى المخصص له فقط كما عرفه بعض النقاد، وهاهو إبراهيم أحمد في مؤلفة "**الدراما والخرجة المسرحية**" يعطينا شرحا وافيا لمعنى المسرح فيقول: هو تشكيل "لأربعة مكونات: الممثلون، والنص المسرحي، والركح أو الخشبة، والجمهور"[2]. وعلى اعتبار أن الجمهور جزء مهم في المسرح فهم << فن لايمكن أن يتحقق دون متفرجين>>[3]. ولسنا بكلامنا هذا نقصي مسرح الرفوف إن جازت العبارة، فكما هنالك مسرح على الخشبة، هناك مسرح تلفزيوني وهناك مسرح إذاعي وهناك مسرح على رفوف المكتبات، تلك النصوص التي لم تتأقلم ومتطلبات الخشبة، فأحليت للقراءة والتمتع فقط.

3.1.فلسفيا:

يقول "رولان بارت" متسائلا: << ما المسرح؟ إنه نوع من الآلة السيبرنية، تختبئ وقت الاستراحة، خلف الستار، وما إن ترتفع هذه الأخيرة، حتى تبدأ هذه الآلة ببث الرسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن رغم اختلاف إيقاعها>>[4]. يعطينا بارت تعريفا ميدانيا للمسرح، إن صح القول. فالستار والآلة السبرينيه هما بمثابة تلك الوسائل المساعدة في أداء المسرحية، بينما الرسائل المبثوثة تمثل النص المسرحي المترجم من خلال رؤية الخرج أو المؤلف أو كلاهما، أما الممثل فلا استغناء عنه.

أعطت المدرسة الألمانية العريقة "**أكسفورد**" تعريفا يشتمل على تعريفين إن لم يكونا منفصلين، أما الأول: فهو << مصطلح يطلق بشكل عام على مايكتب من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما... أما التالي: فمصطلح يطلق على أي موقف مسرحي ينطوي على

[1] أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993، ص19.

[2] يُنظر، إبراهيم أحمد، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية –مصر–، 2006، ص ص 37–38. نقلا عن أطروحة دكتوراه، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص16.

[3] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، المدى، (د،ط، د، س)، ص6.

[4] نديم معلا، مرجع نفسه، ص07.

صراع والأهداف مسرحية يتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات مسرحية>>[1]. لا يكاد يبتعد هذا التعريف عن سابقيه من التعريفات، وكأننا نستنتج مما قبل أن معظم الباحثين في مجال المسرح والدارسين له وكذا النقاد، يجمعون على تعريف المسرح على انه شكل من أشكال الفنون، يكون في أعمال الكتاب في عصر من العصور وحضارة من الحضارات، أو انه فن مجسد على خشبة المسرح مستخدما في ذلك وسائل عديدة ليست رسالة ما على متلقي يكون حاضرا مباشرة أو وراء شاشة التلفاز كما نراه اليوم في عصرنا المعاصر.

ظهر المسرح في شكله الأول على أنه تراجيديا، فالمعلم الأول أرسطو هو من وضع قواعد اللعبة المسرحية، فقد كان اليونانيون القدماء يختلفون بعبد الإله ديونيزوس **(إله الخمر)** بشكل مأساوي وسرعان ماتحولت هذه الاحتفالات إلى ملهات أو مايعرف بالكوميديا الشكل التالي للمسرح ، وقد << احتقر أرسطو الكوميديا ومجد المأساة، وكتاب المسرح الحديث، يدركون جميعا أن هذا العصر خلط الكوميدي بالتراجيدي، وصار يصعب الفصل بينهما. ماجعل دورنمات يقول أن الكوميديا هي تعبر عن اليأس، أو كما يقول يوجين يونيسكو: "**نحن نضحك لكي لا نبكي**"، أو كما قال ألفريد جاري: "إن الكوميديا هو الشيء الوحيد الجاد" >>[2]. هذا الخلط الذي استوجب ظهور شكل ثالث من المسرح، أطلق عليه اسم "**الطراجيكوميديا**" وهو مزيج بين التراجيديا والكوميديا وهو مانراه خاصة في المسرح السياسي، الذي يبث رسالة مأساوية في قالب كوميدي.

[1] ينظر: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية –مصر–، ط2، 2001، ص10.

[2] مسرح القرن ال20 (المؤلفون)، ج1، اختيار وتدقيق، عصام محفوظ، دار الغرابي، ص40.

2.نشأة المسرح في الحضارات القديمة:

ينفرد المسرح عن الفنون الأخرى بارتباطه بمتغيرات الحياة اليومية والاجتماعية وحالة الاقتصاد وصراع الطبقات السياسية ولهذا فهو جزء من حياتنا ولفهمه أكثر ودراسته لابد من معاينة المجتمع ومتابعة متغيراته كما أن أهميته تكمن في تغير المجتمعات وتثقيفها[1].

ولمعرفة البدايات الأولى لنشأة المسرح وامتداده عبر التاريخ وجب علينا دراسته وتبيين الفترات التي مر بها تاريخيا إلى أن وصل إلى ماهو عليه الآن في الحضارات القديمة والمغرب.

حيث يعد العصر القديم مهدا لبروز الثقافة المسرحية في العالم وتكمن ملامحه الدرامية الأولى في الطقوس والأعياد والمناسبات الدينية عند الإنسان في مختلف الحضارات حيث سنعرض أهم ثلاث حضارات كانت تجري فيها العروض الشبه مسرحية والتي تطورت مع الزمن ليصبح ما نسميه اليوم بالمسرح وهذه الحضارات هي: الحضارة الإغريقية والحضارة الفرعونية وحضارة بلاد الرافدين.

1.2.الحضارة الإغريقية:

المرء ابن البيئة لذلك كان للطبيعة الدور الرئيسي والعامل الأهم لوجود الفكر الدراسي في حياة الإغريقيين نظرا لتنوعها واختلافها بين البحار والجبال والسهول، حيث خلقت في الإنسان اليوناني شخصية حساسة ومرهفة نابعة من حيث التأمل والذي جعله يمتلك خيالا واسعا[2].

وقد آمن الإغريقيون بكثير من الآلهة وذلك من خلال تعدد المظاهر التي رأوها في طبيعة بلادهم وكان أهم آلهتهم التي قدسوها "**ديونسيوس**" حيث اعتادا وعلى إقامة حفلين له الأول الشتاء يغلب عليه المرح والرقص وتغني فيه الأناشيد الدينية.

---

[1] ينظر: عامر صباح المزروك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص07.

[2] ينظر: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر، ط1، 1994، ص10.

ومن هنا اعتبره بعض المؤرخون أنه أول حفل لنشأة الملهاة أو "**الكوميديا**". أما الحفل الثاني يأتي في أوائل الربيع من كل سنة وهو عبارة عن حفل حزين حيث كانت الانطلاقة الأولى للمأساة "**التراجيديا**" حيث كان الأمر في البداية لا يتعدى الرقص والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله ونجدته بأن يعود ثانية، ومن بعدها تطور قليلا عندما مثلث شخصية "**دونييوس**" ثم قاموا بإدخال الحوار بينه وبين الجوقة.[1]

يتفق معظم الباحثين على أن البداية الطبيعية لظهور فن المسرح كان من خلال انفراد شخص واحد من أعضاء الجوقة وقيامه بقيادة باقي أعضاء الفرقة في أداء أغانيها ورقصاتها[2].

2.2.الحضارة الفرعونية:

توصلت معظم الدراسات الحديثة عن المسرح العربي إلى نتائج مرضية حول وجود مظاهر تمثيلية تشبه المسرح عند الفراعنة قديما.[3] ويقصد بذلك وجود الجوانب الدرامية والرقصات السحرية واستعمال الأساطير مثل الآلهة والكهنة في الاحتفالات والطقوس الدينية.[4]

غير أن هذا كله لم يكن مسرحا بالمعنى الذي نعرفه اليوم وهذا يقودنا إلى التساؤل هل حقا كان في مصر القديمة أشكال درامية خالصة تحاكي واقع الحضارة وحياة الأشخاص والإنسان في ذلك العصر؟

---

[1] ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وأصولها، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، مصر، (د،ر،ط)، (د،س،ن)، ص05.

[2] ينظر: جميل نصيف التكريني، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة والدار الوطنية للتوزيع والإعلان، العراق، (د رط)، 1986، ص78.

[3] ينظر: سيدعلي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، د ر ط، 2018، ص13.

[4] ينظر: إدوار الخراط، فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، د ر ط، 2003، ص95.

هناك بعض التمثيليات الفرعونية المرتجلة في إطار منهج عام متفق عليه، وقد وجدت نصوص مكتوبة يعود أصلها إلى الحضارة الفرعونية وشبهها الباحثون بطريقة كتابة المسرحيات حاليا، حيث وردت بدايات هذه النصوص باسم الشخصية في أول السطر وتليها كلمة "**يقول**"، وشملت أيضا توجيهات مسرحية تشبه توجيهات وأوامر مخرجي المسرح في وقتنا الحالي ومن أهم هذه النصوص البردية الموجودة في المتحف البريطاني التي تحمل رقم 10188.[1] أي أن المسرح كان موجودا منذ قدم الإنسان في البلاد العربية وهذا يظهر لنا جليا فيما عثر عليه كدليل ثقافي يشبه المسرح في مصر القديمة.

3.2.حضارة بلاد الرافدين:

ارتبط تقديم الحضارة في بلاد الرافدين بنهري دجلة والفرات حيث اعتمد سكانها على الزراعة في النهضة باقتصادهم فازدهرت الحياة وقامت الحضارة عندهم، ومنه نجد أن أي حضارة في العالم لم تبلور ملامحها الدرامية على أشكال مسرحية كما عرف حاليا بل مرت بمراحل ونشأت عبر الزمن، ويأتي أول أثر فني هو الأسطورة وهي نوع من الخيال الذي يصف الطبيعة من خلال مشاعر الفنان وتخيلاته وتصوراته.[2]

وتعد ملحمة "**كلكاميش**" أشهر وأقدم نموذجا في أدب الملامح لحد الآن حيث وردت فيها أحداثا تاريخية بطابع روائي مثل قصة "**إينمركار**" حاكم الوركاء.[3]

وانطلاقا من نشأة المسرح في الحضارات القديمة يمكننا طرح تساؤل هل يعبر المسرح عن الفترة الزمنية التي عايشها؟

يعبر المسرح باعتباره الفن الحي دائما عن شيء يتميز به زمانه بوجه عام ويعبر أيضا عن صفات إنسانية عامة تتسم بها الكثير من العصور غير أنه يعبر عن جزء فقط من عصره حيث يحاكي الواقع والحاضر ويكشف التاريخ ويعطيا لمحة وافق نحو المستقبل.[1]

---

[1] ينظر: إدوار الخراط، مرجع سبق ذكره، ص ص106-107.

[2] ينظر: رند علي حسين السبتي، تاريخ المسرح في الحضارات القديمة، دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص11.

[3] ينظر: رند علي حسين السبتي، المرجع نفسه، ص12.

3.أشكال المسرحية:

للمسرحية أشكال عدة أجمع عليها الباحثون وفيمايلي عرض مختصر لكل شكل من الأشكال التي تتخذها المسرحية، عند أخر نوعين فهما مسرحيات أو تمثيليات علاجية أكثر منها فنية، رأينا أنه من الواجب الإشارة لهذا النوع من باب وجود عالقة بين علم النفس وفن المسرح.

3.1.المأساة أو التراجيديا: تمثل نوع المسرحيات الجادة البعيدة عن الإضحاك، إذ "يرى النقاد المحدثون أن الأصل في المأساة أنها نوع من الدراما يقع البطل الرئيسي فيها تحت تأثير مجموعة من الصراعات الأخلاقية والتي تنتهي بكارثة كأن يموت البطل نفسه". فهي تستمد مواضيعها وشخصياتها من واقع حياة المجتمع العادي لا من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة كما كان في القديم **(التراجيديا القديمة)**، واهم ميزة لهذا النوع موت البطل ونهايته المأساوية.

3.2.الملهاة أو الكوميديا: هي المسرحية الفكاهية والتي تنتهي عادة بنهاية مفرحة، ويتم فيها نقد المجتمع والسخرية منه بأسلوب خفيف مرح، وفيها أحداث وشخصيات فكاهية، لكن الملهاة قد تطرح بين المواقف المضحكة موضوعات في غاية الجدية. وهذا مايميزها عن المأساة فبالرغم من تناولها مواضيع وأحداث مهمة وجدية إلا أنها تنقدها بطريقة خفيفة وطريفة وتنتهي غالبا بنهاية سعيدة ومفرحة.[2]

3.3.الميلودراما: ولدت كنوع أدبي في المسرح الفرنسي، إبان الثورة الفرنسية، وفي السنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر راجت الميلودراما في فرنسا وانجلترا كشكل تاريخي أو قصصي أطلق عليه آنذاك.

---

[1] ينظر : توماس مونرو، التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبودرة ولويس إسكندر جرجس وعبد العزيز توفيق جاويد، شركة الأمل للطباعة والنشر القاهرة، مصر، الجزء الثالث، 2014، ص362.

[2] محمد زغلول سالم، المسرح والمجتمع، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص17.

3.4.المسرحية الشعبية: فشخصياتها من عامة الشعب." وهي في الأصل تعني المسرحية الموسيقية، فهي مسرحية تعتمد على الأحداث أكثر من اعتمادها على الشخصية، وتهتم بالموسيقى والأغاني والسخرية والاستهزاء... تلتزم مواضيع هامشية وحوارا بسيطا". كما أنها مزيج من الملهاة والمأساة **(الدراما)** إذ بالرغم من قوة الشر والاضطهاد إلا أن النهاية تكون فيها الغلبة للفضيلة وقوة الخير.

3.5.المسرحية الغنائية (أوبريت): هي نوع من الموسيقى الغنائية المسرحية، نشأت في ايطاليا في أوائل القرن السابع عشر وكونت الأساس الذي حذت حذوه البلدان الأخرى، ومايميزه هذا النوع من المسرحيات، أن حوار شخصياتها لا يكون كلاما وإنما يقومون بالغناء متداولين أدوارهم، تصاحبهم أوركسترا وفرقة موسيقية صغيرة **(جوقة)** تعزف موسيقى متناسقة مع نوع الغناء المؤدى.

3.6.السوسيودراما (Sociodrama): أو يعرف بتمثيليات المشكلات الاجتماعية، "وترتبط موضوعات هذا النوع من التمثيلات بالمشكلات الاجتماعية، هذه التمثيليات وسيلة دفع وتعد لدراسة المشكلات الاجتماعية المعقدة. فهي تزيد من حساسية الفرد وتأثره بالآخرين وما يواجهونه من صراعات فتجعله يتخيل نفسه في نفس مواقف مايخلق في المجتمع عنصر إحساس أفراده ببعضهم وتضامنهم وتعاطفهم بمشكلات كل واحد فيهم وتفهم ظروفه، وهذا لم تتميز به السيوسيودراما من قدرة على إثارة الخيال والمساعدة على التنفيس عن المشاعر والانفعالات من خلال المشاكل المتناولة.

7.3.السيكودراما (Psychodrama): أو مايعرف بتمثيليات المشكلات النفسية، وظهر هذا النوع عندما لاحظ علماء النفس مدى تأثير التمثيل في معالجة بعض المشكلات السلوكية والنفسية عند بعض الأفراد، وتعتبر "**السيكودراما**" أسلوب ابتكره **مورينو (Moreno)** ويعد أهم أساليب العلاج النفسي الجماعي، الذي يعتمد على نشاط المفحوص، حيث يقوم المفحوص بأداء أدوار مختلفة على المسرح، تحت إشراف المعالج، وبذلك فهي تعد نوع من أنواع الأداء المسرحي الذي يعتمد على التعبير اللفظي الحر، وعلى التنفيس الانفعالي

التلقائي"، أي أن المريض النفسي الذي يساعده على إخراج مكبوتاته وانفعالاته، كما يمكنه اكتشاف ذاته من خلال الشخصيات التي يؤديها في التعبير اللفظي تجعله أكثر انفتاحا على الآخرين وتبعده عن التقوقع والانطواء وذلك باحتكاكه مع أفراد جدد عدا معالجه النفسي الذي يشعره بالأمان والراحة فيلقى بذلك راحته مع أشخاص آخرين.

4.المسرح في الأدب العربي:

تدور إلى اليوم نقاشات في أوساط المثقفين حول المسرح العربي ونشأته وأسباب تأخره، وما يزال الانقسام سائدا فيما بينهم، كما ينقسم الدارسون إلى أقسام، منهم من استعرض بعض الظواهر في التراث العربي وعدوها مسرحا من نوع خاص، ومنهم من أقر أن الأدب التمثيلي لم يمكن موجودا في التراث العربي، وإنما هو فن وافد قدم مع الحملة الفرنسية على مصر عام 1791، فسمع به العرب ولم يعرفوه إلا على يد مارون النقاش في منتصف القرن التاسع عشر.

إن الدراسات العربية التي كتبت لتنفيذ هذه المسألة كثيرة، وتكاد تعادل حجم ما كتب من نصوص مسرحية، أو على الأقل تكاد تعادل ما تم بذله من أجل تطوير المسرح العربي.

الفئة الأولى دفعت بأن النموذج اليوناني الأوروبي للمسرح ليس وحيدا، بل ثمة نماذج أخرى.

وذكر الدارسون اسم المواسم الأدبية العربية في الجاهلية التي كانت تترافق مع مواسم الحج، والأسواق الأدبية مثل عكاظ ودومة الجندل ومجنة وذا المجاز. كما رؤوا في المساجلات الشعرية نوعا من أنواع المسرح، وذكروا القصاصي أو الحكواتي الذي يجلس وحوله مستمعون، وهو الممثل الوحيد الذي يحكي حكاية الأشخاص جميعا في الرواية أو الملحمة التي ينشدها ويحاول أن يبدل في ملامحه لكي تتوافق مع الشخصية التي يتقمصها. بعضهم قد شبه هذا بكوميديا الفن **(مسرح ديلارتي)** الإيطالي الذي راج في عصر النهضة، وتوقفوا عند الحكواتي الذي عرف في مصر باسم " **المحيط**". وفي المغرب باسم "**القوال**"، وفي الشام باسم "**الحكواتي**"، وفي تونس باسم "**الرواية**". وأضافوا إلى ذلك فن الأراجوز أو

"**القره كوز**"، الذي تقوم فيه الدمى مقام الممثلين، في حين يحكي محرك الدمى قصة مستقاة من التراث أو الواقع، وقد تطور هذا الفن إلى ما يسمى بمسرح العرائس.[1]

5.المسرح في فرنسا بعد الثورة:

في عهد نابليون، كان المسرح الفرنسي مختلفا بعض الشيء عن المسرح في الثمانينات من القرن الثامن عشر، وهو متخصص في الدراما الكلاسيكية الجديدة. قدمت الدراما الشعبية، كما يؤديها ما كان يعرف باسم "مسارح البولفار" مليودراما، شكل كان يهيمن على المسرح في القرن التاسع عشر. ميلودراما، بدورها عن طريق تعميم المغادرين من الكلاسيكية الجديدة واستقطاب اهتمام جمهور كبير، مهدت الطريق للدراما الرومانسية.

لأول مرة في درامي يرجع تاريخ الرومانسية إلى عام 1830، عندما أجبرت الضغوط العامة على إنتاج الكوميدي الفرنسي فيكتور هوغو هرنان. بعد الافتتاح الحماسي الذي طغى فيه البطل البوهيمي الهوجو على رواد المسرح المنتظمين، انتصرت الرومانسية وانتصرت على المسرح الباريسي لمدة 50 عاما. إن القنبلة الفخمة للرومانسية لم تقلب الباروك، بل إنها فقط خففتها. تم تقسيم الهيكل الاصطناعي الرسمي إلى حلقات عاطفية وميلودرامية تصور البطل المذهل الذي صدمه عالم غير عاري والعناصر الهائلة. أدخلت الميلودراما الكوارث الطبيعية التي كانت مهمة في المؤامرة، بحيث يمكن التركيز على المؤثرات الخاصة والمشاهد. أدرج الدراميون أيضا عن عمد لغات غريبة أو أمثلة للون المحلي، لذا فإن مجموعة متنوعة من الفترات التاريخية والمجموعات الرائعة من شأنها أن تحظى باهتمام الجمهور. خلال القرن التاسع عشر، تم استبدال المنظور المعماري الاعتماد على الطبيعة القوطية الجديدة. مشهد رومانسي ملون، على غرار Loutherbourg، كان الغضب في فرنسا.

[1] تاريخ المسرح العربي، مراحل مختلفة وتحديات متعددة، (http://fanack.com)،يوسف شرقاوي، شوهد بـ: 2023/02/20، 17:43.

كان المصممان الهامان لهذه الفترة جاك Daguerre، الذي كان أيضا مخترع daguerreotype، تقنية التصوير في وقت مبكر، و Pierre-Luc-Charles Ciceri، أهم مصمم لهذه الفترة. الذي أتم اختراع بانورما، وهو أحد الابتكارات ذات المناظر الخلابة، في عام 1787 واستخدام لأول مرة على مسرح لندن في عام 1792. تم إنشاء البانوراما في مبنى دائري حيث كان الجمهور، جالسا على منصة مركزية، محاطا بالكامل بلوحة مستمرة. بدأ داجير جياته المهنية كواحد من الرسامين البانوراميين الاوائل. ذهب لابتكار الديوراما، حيث جلس الحضور على منصة تدور لعرض اللوحات على مراحل شبيهة بالبروجينيوم. على الرغم من ان المشهد لايزال ثابتا، فقد خلق داجير وهم التغيير المستمر من خلال التحكم في الضوء على مجموعات شبه شفافة. كانت البانوراما أكثر شعبية من الديوراما لأنها لا تعتمد على القدرة على تغيير إضاءة المسرح، على الرغم من ذلك، تغير شكله ليشبه الديوراما. كان التطور التالي في المشهد هو البانوراما المتحركة، حيث تم رسم مشهد مستمر على قطعة قماش طويلة، معلقة من مسار علوي، ومرفقة في كلا الطرفين إلى مكبات. عندما تحولت البكرات، انتقلت القماش عبر المرحلة بحيث يمكن للممثلين الذين يحملون عرباتهم وغيرها من الدعائم أن ينتقلوا من موقع إلى أخر دون تغيير الأجنحة والقطرات. تم الاستغناء عن حدود السماء، وتم وضع مسطحات من الوحدات المعمارية أو الأشياء الطبيعية التي تشكل قوسا في مقدمة المسرح، والتي تم من خلالها رؤية منظر بعيد تم رسمه على بانوراما منحنية تمتد عبر خلفية وجانبين من المسرح.

نشأت أهمية Ciceri من قدراته لتصوير الألوان المحلية والأطلال والخلفيات التاريخية. أسس أول أستوديو ذي مناظر خلابة في باريس، مستقل عن المسرح، مع متخصصين في أنواع مختلفة من التصميم. بعد افتتاح الأوبرا الجديدة في عام 1822، كان الاهتمام بالمشهد كبيرا إلى حد كبير حيث تم نشر دفاتر الملاحظات، واصفا لمناظر الطبيعية والمؤثرات الخاصة وكيف يمكن تكييفها للمسارح ذات المعدات الأقل.

بحلول نهاية القرن التاسع عشر، أصبحت عملية التصميم والبناء ذات المناظر الطبيعية موحدة، أعطى المدير المتطلبات إلى المصمم الخلاب، الذي صنع نماذج من الورق المقوى. تم بناء المشهد من قبل النجارين في المسرح تم إرساله إلى أستوديو ذي مناظر خلابة للرسم.[1]

[1] المسرح، التطورات في القرن التاسع عشر، https://b7oth.net، نقل يوم 19-03-2023.

المبحث الثاني: خصائص فن المسرح ودور الاستفهام فيه

تمهيد: تحدثنا في جزء من البحث الى تعريف الاستفهام، أنواعه وأدواته كما تحدثنا عن معانيه البلاغية

1. تعريف الاستفهام:

لغة: هو طلب الفهم، واصطلاحا هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن. وقد عرفه ابن خبر فارس بالاستخبار قائلا: "وهو الاستفهام" الاستخبار هو طلب خبر ما ليس عند المستخبر، وهو الاستفهام.

وقيل فيه: "هو طلب العلم بشيء اسما أو حقيقة أو صفة أو عددا لم يكن معلوما من قبل".

اصطلاحا:لم يختلف مفهوم الاستفهام في اصطلاح النحاة والبلاغيين عن معناه اللغوي، فقد عرفه "ابن هشام" فقال: "حقيقة طلب الفهم"[1] وعرفه السكاكي بقوله الاستفهام لطلب حصول في الذهن والمطلوب حصوله في الذهن إما أن يكون حكيما بشيء على شيء أولا يكون والأول هو التصديق،والثاني هو التصور[2]. وفي فقه اللغة لابن فارس الاستفهام: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل[3]، وعرف أيضا: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وذلك بأداة من إحدى أدواته وهي: همزة وصل، ما، من، أي، كم، كيف ، أين، متى وأيان[4].

---

[1] ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محي الدين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص13.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص131.

[3] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب، تحقيق: مصطفى الشويمي، دار الكتب العملية، بيروت ،لبنان، ط1، 1997، ص181.

[4] علي جميل سلوم ونور الدين حسن، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص47-48.

ومن التعريفات "للشريف الجرجاني": هو استعلام ما في ضمير المخاطب وقيل هو: طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين أو عدم وقوعها فحصولهما هو التصديق وإلا فهو التصور.[1]

ويفهم مما تقدم أن كلا التعريفين اللغوي والاصطلاحي، لم يخرجا عن معنى طلب الفهم أو معرفة شيء لم يكن حاصلا في الذهن أي لم يكن متحققا للمستفهم من قبل، ومن أبرز ما يميز أسلوب الاستفهام هو قدرته العالية على تنبيه النفس وإثارة الذهن واستمالة المخاطب للنظر والتدبر والتأمل، ولعل منشأ ذلك أن الاستفهام أصلا يصدر عن نفس ثائرة راغبة حريصة في طلب الفهم والمعرفة، فيخرج الاستفهام ليثير الوجدان وينبه الأذهان، فهو يهيئ النفس لتتلقى من السياق ما يُجِيشُ به خواطر ومشاعر وصور هي التي جاشت في نفس ملقيه.[2]

2. أنواع الاستفهام:

2.1. استفهام حقيقي: ويكون الغرض منه طلب الفهم ومعرفة شيء لم يكن معروفا من قبل، فهم الاستفهام قائم على الأصل اللغوي كما جاء عند ابن فارس.

2.2.استفهام مجازي: وهو استفهام لا يرمي إثره المستفهم جوابا، بل يود إيصال معان أخرى، وهذه المعاني أشار إليها القدماء في كتبهم، فقد تحدث سيبوية في كتابه عن الاستفهام التوبيخي: "وذلك قولك أتميميا مرة وقيسيا أخرى؟ وإنما هذا أنك رأيت رجلا في حال تلون وتنقل، فقلت أتميمياً مرة وقيسيا أخرى، كأنك قلت: أتتحول تميماً مرة وقيسيا أخرى، فأنت في هذه الحال، تعمل في تثبيت هذا له، وهو عندك في تلك الحال في تلون وتنقل، وليس يسأل مسترشدا عن أمر هو جاهل به، ليفهم إياه ويخبره عنه، ولكنه وبخه بذلك".[3]

---

[1] الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، 2004، ص18.

[2] محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1408، ص244.

[3] سيبويه، الكتاب، تحقيق أ.د محمد كاظم البكاء، ط1، 2004، دار البشير، عمان، ج1، ص477.

وزاد سيبويه أن الاستفهام قد يكون للتعجب أيضا وللتنبيه ومعان أخرى كثيرة، وذكر ذلك ابن جني أيضا، فيقول: " وذلك أن المستفهم عن الشيء قد يكون عارفا به مع استفهامه في الظاهر عنه، لكن غرضه في الاستفهام عنه أشياء، منها: أن يتعرف حال المسؤول هل هو عارف بما السائل عارفٌ به، ومنها أن يُرى الحاضر غيرهما أنه بصورة السائل المسترشد، لما له في ذلك من الغرض. ومنها أن دين ذلك لما بعده مما يتوقعه، حتى إن حلف بعد انه قد سأله عنه حلف صادقا، فأوضح بذلك عذرا، ولغير ذلك من المعاني التي يسأل السائل عما يعرفه لأجلها وبسببها. فلما كان السائل في جميع الأحوال، قد يسأل عما هو عارفه، أخذ بذلك طرفا من الإيجاب لا السؤال عن مجهول الحال، وإذا كان ذلك كذلك جاز لأجله أن يجرد في بعض الأحوال ذلك الحرف لصريح ذلك المعنى".[1]

3. أدوات الاستفهام:

قسَم النحاة أدوات الاستفهام إلى قسمين: أحرف وأسماء، وذكر الدكتور الراجحي كل الكلمات التي تستعمل في الاستفهام الأسماء، فيما عدا كلمتين، هما: هل والهمزة، فهما حرفان،وهذان الحرفان مبنيان لا محل لهما من الإعراب كما سبق. أما أمساء الاستفهام فهي كلها مبنية أيضا فيما عدا كلمة واحدة، وهي أي.[2]

1.3. الأحرف: الهمزة وهل

الهمزة: امتازت الهمزة بخصائص عن غيرها من أدوات الاستفهام، ومن بين هذه الخصائص مايلي:

- ✓ تخصص الهمزة بجواز تقديم الاسم قبل الفعل، إذ إن جميع أدوات الاستفهام يجب أن يليها الفعل، ولا يصح الاستفهام إلا بذاك، أما الهمزة فتصح على الوجهين، وعلى ذلك نص سيبويه: << وحروف الاستفهام كذلك لا يليها إلا الفعل، إلا أنهم قد تم توقيعها فابتدؤوا بها الأسماء والأصل غير ذلك، ألا ترى أنهم يقولون: هل زيد منطلق؟ وهل زيد

[1] ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط2، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ج2، ص464-465.

[2] د. عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ص59.

في الدار؟ فإن قلت هل زيدا رأيت؟ وهل زيد ذهب؟ قبح، ولم يجز إلا في الشعر لأنه لما اجتمع الاسم والفعل حملوه على الفعل الأصل، فإن اضطر شاعر فقدم الاسم نصب كما كنت فاعلا ذلك بقد ونحوها ... وأما الألف فتقديم الاسم فيها قبل الفعل جائز، كما جاز ذلك في هنا، وذلك لأنها حرف الاستفهام الذي لا يزول عنه إلى غيره، وليس للاستفهام في الأصل غيره".[1]

- ✓ تختص الهمزة بأنها لا تعاد بعد أم، يقال: أزيد في الدار أم عمرو؟ وأقام زيد أم قعد؟ ولا يجوز: أم أعمرو؟ أم اقعد؟ بإعادة الهمزة كما يعاد الجار بعدها توكيدا في نحو: أعلى زيد غضبت أم على عمرو؟ لأن الهمزة لم تقع بعد حرف العطف تأسيسا، بل يجب (أم) نحو: "هل يستوي الأعمى والبصير أم يستوي الظلمات والنور؟".[2]
- ✓ تمتاز الهمزة بأنها تختص بطلب التصور والتصديق معا، فهل تختص بطلب التصديق، نحو: هل جاء عمرو؟ وبقية الأدوات تختص بطلب التصور، نحو: من ضربك؟ وكم معك؟ وأين دارك؟ ومتى قدومك؟ وماصنعت؟
- ✓ تختص بدخولها على الشرط، نحو قوله تعالى: "وما محمد إلا رسول قد خلت من قبله الرسل أفإن مات أو قتل انقلبتم على أعقابكم...".[3]

وفي سياق (أم) يقول ابن هشام إنها: " تكون عديلة لألف الاستفهام (أم) وهي بمنزلة أي، وذلك قولك عندك أم عمرو؟ والمعنى أيهما عندك؟ والجواب يكون بالتعيين وذلك أن تقول زيد، إن كان عندك زيد".[4]

هل: " لا تدخل هل جملة فيها (إن)، لأن (إن) إذا دخلت على جملة أفادت التوكيد في (إن) أداة الاستفهام تكون لمعرفة ماهو مجهول ومثل ذلك لا تدخل هل على جملة الشرط لأن جملة الشرط تقوم على جزئين يتعلق يتحقق أحدهما على الآخر. لذا لا يستفهم بها عن جملة

[1] مغني اللبيب، ج1، ص14.

[2] سورة الرعد آية 16.

[3] سورة آل عمران، آية 144.

[4] مغني اللبيب، ج1، ص41-43.

فيها قد مع الفعل الماضي، لأنه يكون مؤكد الوقوع مفروغا منه. في حين يكون الاستفهام عن أمر يجهله المتكلم، فلا يكون الاستفهام عن محقق الوقوع".[1]

"هل حرف يطلب به التصديق الإيجابي دون التصور ودون التصديق السلبي، فيمتنع نحل: زيدا ضربت؟ لأن تقديم الاسم يشعر بحصول التصديق بنفس النسبة، ونحو هل زيد قاتم أم عمرو؟ إذا أريد بأم متصلة، وهل لم يقم زيد؟ ونظيرها في الاختصاص بطلب التصديق ام المنقطعة، وعكسها أم المتصلة وجميع أسماء الاستفهام فإنهن لطلب التصور لا غير، وأعم من الجميع الهمزة، فإنها مشتركة بين الطلبين".[2]

هذا ما امتنع وهناك ما قبح كقول بعضهم: هل زيد قام أم قام عمرو؟ وذلك لأن هل لا تدخل على الجملة الاسمية التي خبرها فعل إلا في ما قل وندر.

وقبح أيضا دخولها على ما تقدم أحد متعلقات الفعل عليه، مثل المفعول والجار والمجرور والظرف والحال، وذلك لأن هل قد تختص بالاستفهام عن النسبة، وإن تقدم حصل تركيب فيه شك بحصول النسبة أصلا، ذلك كقولهم: هل بيت علي نمت؟ وهل مستريحا أكلت؟

وذكر بعض العلماء أن هل تأتي أحيانا بمعنى "قد" وفي هذا قال سيبويه: "هي بمنزلة قد".[3]

وقد يزاد ليل ألف في أخرها مع تشديد اللام فتصبح "هلا" وذكر ابن منظور ذلك بقوله: "فإن شددت لامها صارت بمعنى اللوم والحض، اللوم على ما مضى من الزمان، والحض على ما يأتي من الزمان".[4]

---

[1] أسلوبا النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، للدكتور خليل أحمد عصايرة، 1987، إربد، ص25-26.

[2] مغني اللبيب، ج1، ص41-43.

[3] الكتاب، سيبويه، ج1، ص158.

[4] لسان العرب، ميادة هلل.

وهكذا فالهمزة تختلف عن هل في مواطن عدة أهمها:

- ✓ أن الهمزة للتصور والتصديق، أما هل فهي للتصديق فقط.
- ✓ لا تعاد الهمزة بعد (أم) المعادلة، على النقيض من هل التي تعاد بعد أم.
- ✓ تدخل الهمزة على الشرط بخلاف هل.
- ✓ تدخل الهمزة على النفي بخلاف هل، نحو: ألم أقل لك ذلك؟
- ✓ تدخل الهمزة على الحروف العطف، أما هل فيسبقها الحرف ولا يتقدمها، نحو قوله تعالى: "فهل أنتم مسلمون".[1]
- ✓ تخصص هل المضارع بالاستقبال، وذلك كقولك:هل تذهب؟بخلاف الهمزة.
- ✓ "من والأساسية بين الهمزة و هل، أن، أو، لاهما تستعمل فيما كان أقل توقعا لدى السائل، أو أقل حدوثا، فإذا أردنا أن نعبر عن ذيوع خبر لم يكن ذيوعه متوقعا قلنا:"أذاع الخبر بين الناس؟"[2]

ويقول ابن هشام :"هل تفترق من الهمزة في عشرة أوجه:

احدنا الاختصاص بالتصديق، و الثاني بالإيجاب، تقول :هل زيد قائم؟ ويمتنع هل لم يقم بخلاف الهمزة :"ألم نشرح لك صدرك "[3]، "ألن يكفيكم"[4]، "قيس الله بكاف عبده"... [5]

الثالث تخصيصا المضارع بالاستقبال، نحو هل تسافر؟ بخلاف الهمزة نحو:أتظنه قائما؟

2.3. أسماء الاستفهام:

ما: ما من الأدوات التي تتردد كثيرا على اللسان، وقد تكون استفهامية أو شرطية أو موصولة أو زائدة وغير ذلك، وما يعنينا هنا "الاستفهامية"، وهي لغير العاقل، وقد يسأل بها عن الجنس، وذلك ما يراه السكاكي في قوله: "أما ما فللسؤال عن الجنس، تقول: ما عندك؟

---

[1] سورة هود، آية 11.

[2] الاستفهام في العربية دراسة تركيبية دلالية، منى حسين جميل، رسالة ماجستير، 2002،جامعة البرموك، ص12.

[3] سورة الشرح،أية 11.

[4] سورة أل عمران ،أية 1

[5] سورة الزمر ،أية36.

بمعنى أي أجناس الأشياء عندك؟ وجوابه: إنسان، أو فرس، أو كتاب، أو طعام...، وفي التنزيل: "فما خطبكم"[1]، بمعنى أي أجناس الخطوب خطبكم، ... وعن الوصف تقول: ما زيد؟ وما عمرو؟ وجوابه: الكريم أو الفاضل أو ما شاكل ذلك،...[2].

وهناك مسائل يجب أن نذكر منها بإيجاز:

المسألة الأولى: قد يسبق حرف جر، فتحذف ألفها نطقا وكتابة نحو: علام، إلام، ممَ الخ... نحو قوله تعالى: "عم يتساءلون"[3].

المسألة الثانية: "تدخل على الاسم وعلى الفعل؟، "وما أدراك ما الطارق"[4]، وما أدراك ما يوم الدين، [5]"... ما لونها"[6]، "ما الحاقة"[7]، "... يبين لنا ما هي[8]"، "وما رب العالمين[9]".[10]

من: ترد من على أجه متعددة، فترد للشرط ونكرة موصوفة واسما موصولا وللاستفهام، وهي –فيما يخص الاستفهام– اسم للاستفهام عن العاقل فقط، نحو قوله تعالى: "من بعثنا من مرقدنا"**[11]**، ويستفهم بها عن المعرفة وعن النكرة، ويقول السكاكي في ذلك: " من السؤال عن الجنس من ذوي العلم، تقول: من جبريل؟ بمعنى أبشر أم ملك أم جني، وكذا من إبليس؟ ومن فلان؟ ومنه قوله تعالى حكاية عن فرعون: " فمن ربكما يا موسى"[12]، أراد ما مالككما

[1] سورة الذاريات، آية 31.

[2] يوسف بن محمد المعروف بالسكاكي، مفتاح العلوم، منشورات المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، ص149.

[3] سورة النبأ، آية 1.

[4] سورة الطارق، آية 2.

[5] سورة الانفطار، آية 17–18.

[6] سورة البقرة، آية 69.

[7] سورة الحاقة، آية 2.

[8] سورة البقرة، آية 68–70.

[9] سورة الشعراء، آية 23.

[10] أسلوبا النفي والاستفهام في العربية، ص30.

[11] سورة يس، آية 52.

[12] سورة طه، آية 49.

ومدبر أمركما؟ أملك هو أم جني أم بشر؟ مذكرا أن يكون لهما إله سواء لإدعائه الربوبية لنفسه".[1]

ومن الجائز أن تضاف لمن ذا (من ذا)، وفي تفسيرها خلاف بين النحاة، فمنهم من عد (من ذا) اسماً واحدا، ومنهم من جعل استفهامية وذا اسماً موصولا أو زائدا، وسبب ذلك الخلاف أنهم جعلوا كلا من (من) و(ذا) اسمين منفصلين، وكل اسم يئزم أن يكون له محل من الإعراب، مما أدى بهم إلى القول إن أحدهما زائد أو موصول.

قد يثني (من) ويجمع، ويعرب بالحروف شأنه شأن المثنى وجمع المذكر السالم وجمع المؤنث السالم، فعندما نقول جاء الرجلان، يكون السؤال: منان؟ وإذا قلت رأيت الرجلين فتقول: منين؟ وفي جاء الرجال، ترد منون؟ أما في رأيت نساء؟ فتقول: مئات؟ أما في حال إفراده فمن اسم مبني بملازمته السكون، و"تعرب حسب موقعها من الجملة، فقد تكون في محل رفع أو نصب أو جر، مثل من جاء؟ اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

من رأيت اليوم؟ اسم استفهام مبني على السكون في محل نصب مفعول به، أبو من هذا؟ أبو مبتدأ مرفوع بالواو لأنه من الأسماء الستة، من اسم استفهام مبني على السكون في محل جر مضاف إليه".[2]

متى: اسم من أسماء الظروف يراد به السؤال عن الزمان، فلا يستفهم به إلا عن الزمن، ولا يجاب إلا بالزمن، وذلك نحو متى أتيت ومتى ستغادر؟ وتكون الإجابة اليوم، غدا، بعد غد.

يقول ابن يعيش: "أما (متى) فسؤال عن زمان مبهم يتضمن جميع الأزمنة، فإذا قيل متى الخروج؟ فنقول: اليوم أو الساعة أو غدا، والمراد بها الاختصار، وذلك لو أنك سألت إنسانا

[1] مفتاح العلوم، ص115.

[2] التطبيق النحوي، ص60.

عن زمن خروجه، لكان القياس: اليوم تخرج؟ أم غدا؟ أم الساعة؟ والأزمنة أكثر من أن يحاط بها، فإذا قلت: (متى) أغنى عن ذلك كله"[1].

ومتى "اسم استفهام مبني على السكون في محل نصب ظرف زمان دائما"[2].

أين: أين اسم استفهام دال على الظرف يستفهم به عن المكان، نحو: أين ذهبت البارحة؟ وأين وجدت محمدا؟ وتكون الإجابة عادة ظرفا أو جارا ومجرورا، فالإجابة عن السؤال الأول: ذهبت إلى دار علي، وإجابة السؤال الثاني وجدته أمام منزله.

ويقول ابن فارس أين تكون استفهاما عن مكان، نحو: أين زيد؟ وتكون شرطا لمكان، نحو: أين لقيت زيدا فكلمه، بمعنى أي مكان. فأما أينما فإنما تكون شرطا لمكان ما، نحو أينما تجلس أجلس، ولا تكون استفهاما"[3].

وأين مبنية على الفتح، وذلك لاستثقال الضم والكسر بعد الياء، وتعرب "ظرف مكان دائما".[4]

أيان: أيان للسؤال عن الزمان أيضا، وهي بمعنى متى، ويقول ابن فارس عنها: "أيان بمعنى متى وأي وحين. قال بعض العلماء: نرى أن أصلها (أي أو أن) فحذفت الهمزة وجعلت الكلمتان كلمة واحدة، قال الله جل ثناؤه: "أيان يبعثون"[5]، أي متى، و"أيان يوم الدين"[6]، أي متى؟[7]

وأيان تدل أيضا على التفخيم كما هو واضح في الآية أعلاه.

وتعرب أيان "ظرف زمان دائما للدلالة على المستقبل"[8].

---

[1] موفق الدين بن يعيش النحوي، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ج4، ص104.

[2] التطبيق النحوي، ص62.

[3] الصاحبي، ص142.

[4] التطبيق النحوي، ص61.

[5] سورة النمل، آية 65.

[6] سورة الذاريات، آية 12.

[7] الصاحبي، ص142-143.

[8] التطبيق النحوي، ص62.

كيف: يخبر ابن فارس أن "كيف" للسؤال عن الحال، تقول: كيف أنت؟ أي: بأي حال أنت؟، وقال بعض أهل اللغة، لها ثلاثة أوجه: أحدها سؤال محض عن حال، تقول: كيف حال زيد؟. والوجه الآخر حال لا سؤال معه، كقولك: لأكرمتك كيف كنت، أي: على أي حال كنت. والوجه الثالث: كيف بمعنى التعجب،... وقد تكون كيف بمعنى النفي ... ومنه قوله جل ثناؤه: "كيف يكون للمشركين عهد عند الله"[1]، ... وتكون توبيخا، كقوله جل ثناؤه: "وكيف تكفرون وأنتم تتلى عليكم آيات الله[2]".[3]

وذكر ابن يعيش أن كيف تختلف عن سواها من أدوات الاستفهام، بأن جوابها لا يكون إلا نكرة، يقول: " ولا يكون جوابها إلا نكرة، وجواب أخواتها يكون معرفة ونكرة، فإذا قلت: كيف زيد؟ فيقال: صالح أو سقيم، ولا يقال: "الصالح".[4]

وكيف اسم استفهام مبني على الفتح، "وفي إعراب كيف خلافات كثيرة بين النحاة، فسيبويه يعربها دائما منصوبة على الظرفية، ويراها ابن هشام صالحة لأن تكون مفعولا مطلقا، ويراها غيرهما صالحة لأن تكون حرف عطف"[5].

أنى: يقول ابن فارس "أنى" بمعنى كيف، كقوله جل ثناؤه: " أنى يحيي هذه الله بعد موتها"[6]، وتكون بمعنى: من أين، كقوله تعالى"أنى يكون له ولد"[7]، أي: من أين يكون له ولد".[8]

---

[1] سورة التوبة، آية 7.

[2] سورة آل عمران، آية 101.

[3] الصاحبي، ص159-160.

[4] شرح المفصل، ج4، ص110.

[5] التطبيق النحوي، ص63.

[6] سورة البقرة، آية 259.

[7] سورة الأنعام، آية 101.

[8] الصاحبي، ص142.

يعتبر "أنى" خبرا مقدما إذا تلاه اسم أو فعل ناقص، وذلك كقوله تعالى: " ... قالوا أنى يكون له الملك علينا..."[1]. وإذا تبعه فعل غير ناقص كان ظرفا، ومثل ذلك قوله تعالى: " قاتلهم الله فأنى يؤفكون".[2]

كم: كم خبرية واستفهامية، فالاستفهامية يسأل بها عن عدد فتقول: كم درهما تملك؟ فتجيب: عشرة دراهم. أما الخبرية فتستخدم –غالبا– للدلالة على التكثير، نحو: كم بلدٍ زرت، أي كم من بلدٍ زرت.

ولقد ذكر ابن هشام اتفقا فيه واختلفا في خمسة أمور: الاسمية والإبهام والافتقار إلى التمييز ولزوم التصدير ... (أما الاختلافات) أحدها: أن الكلام مع الخبرية محتمل للتصديق والتكذيب، بخلافه مع الاستفهامية.

الثاني: المتكلم بالخبرية لا يستدعي من مخاطبه جوابا لأنه مخبر، والمتكلم بالاستفهامية يستدعيه لأنه مستخبر.

الثالث: أن الاسم الذي من الخبرية لا يقترن بالهمزة، بخلاف المُبدل من الاستفهامية إلا مفردا، خلافا للكوفيين.

الرابع: أن تتميز كم الخبرية مفرد أو مجموع، تقول كم عبدٍ لي وكم عبيدٍ ملكت، ولا يكون تمييز الاستفهامية إلا مفردا، خلافا للكوفيين.

الخامس: أن تتميز الخبرية واجب الخفض، وتمييز الاستفهامية منصوب ولا يجوز جره مطلقا".[3]

ويقول ابن فارس: " كم موضوعة للتكثير في مقابلة رُبَ تقول: كم رجل لقيت، وتكون استفهاما، تقول: كم مالك"[4]، وأيضا قوله تعالى: "كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن

---

[1] سورة البقرة، آية 247.

[2] سورة التوبة، آية 30.

[3] مغني البيب، ص184–185.

[4] الصاحبي، ص158.

الله"[1]، ففي الآية إخبار عن أن هناك مرات عديدة قتلت فيه فئة قليلة فئة كثيرة، وفي الوقت ذاته نجد أن الآية تحمل استفهاما خفيا.

وكم اسم استفهام مبني على السكون، ومحلها يختلف باختلاف ما بعدها، وذلك كالتالي:

- تعرب كم مبتدأ أو خبرا إذا تلاها تمييز معرفة، فإذا كان نكرة أو فعلا أو شبه جملة، وجب إعرابها مبتدأ فقط، وذلك نحو كم رجلا ذهب؟ وكم رجلا تحدثت معه؟ وكم عندك من المال؟ وكم رجلا جادا وجدت؟ وغير ذلك كثير.
- تعرب ظرف زمان إذا تلاها ظرف زمان، نحو كم ساعة قرأت؟
- تعرف ظرف مكان إذا تلاها ظرف مكان، نحو كم ميلاً سرت؟
- تعرب مفعولا به إذا ولى تمييزها فعل لم يستوف مفعوله، نحو كم ورقة كتبت؟
- تعرب مفعولا مطلقا إذا كان مصدرها متبوعا بفعل من لفظ المصدر، نحو كم ضربة ضربته؟

" تمييز كم مفرد منصوب كما سبق، ولا يجوز جره مطلقا، إلا إذا جرت كم بحرف جر، وفي هذه الحالة يجوز نصب تمييزها، وهو الأكثر، ويجوز جره، ويكون هنا مجرورا بمن مضمرة وجوبا لا بالإضافة، فتقول: بكم قرشا اشتريت هذا؟ قرشا تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة. بكم اشتريته؟ اسم مجرور بمن مضمرة".[2]

أي: تستعمل أي في الاستفهام للتمييز بين أحد المتمايزين في أمر يشملها، وذلك مثل قوله تعالى: "وإذا تتلى عليهم آياتنا بينات قال الذين كفروا للذين آمنوا أي الفريقين خيرُ مقاما وأحسن نديا"[3]، ويقول السكاكي في ذلك: "وأما أي فللسؤال عما يميز أحد المتشاركين في أمر يعصهما، يقول القائل: عندي ثياب، فتقول: أي الثياب هي؟ فتطلب منه وصفا يميزها عندك

[1] سورة البقرة، آية 249.

[2] التطبيق النحوي، ص64.

[3] سورة مريم، آية 73.

عما يشاركها في الثبوتية، قال تعالى << حكاية عن سليمان>>: "أيكم يأتيني بعرشها"[1]، أي:الإنسى أم الجن؟ وقال حكاية عن الكفار: أي الفريقين خير مقاما"[2]، أي:نحن أم أصحاب محمد؟"[3].

ويستفهم عنها العاقل وعن غير العاقل :"فبأي حديث بعده يؤمنون"[4]،وهي عند سيبويه تجري مجرى من الاستفهامية، فنقول:أي القوم أفضل؟ كما يقال :من أفضل القوم؟"[5].

ومن خصائص أي الاستفهامية أيضا أن ما قبلها لا يعمل فيها، و يعمل فيها ما بعدها، يقول الهروي في ذلك: "ولا يقع قبل أي في الاستفهام من الأفعال إلا أفعال الشك واليقين نحو ظننت وعلمت وما أشبههما مما يجوز إلغاؤه، فتقول: علمت أيهم في الدار لم يجز".[6]

اسم الاستفهام أي يثنى ويجمع فتقول: رأيت الرجلين، فيقال: أيين؟ وكذلك: جاء الرجلان، فيقال: أيان؟ وكذلك: جاء الرجال، فيقال: أيوان؟ وكذلك: رأيت الرجال، فيقال: أيين؟ وفي هذه الحال فإننا نلحق ما ثني منه بالمثنى، ونلحق ما جمع منه بجمع المذكر السالم.

اسم الاستفهام (أي) معرب وليس مبنيا، ويعرب حسب موقعه من الجملة، وذلك كالتالي:

يعرب مبتدأ إذا تبعه:

- اسم، وكان مستفهما به عن أمر مادي، وذلك نحو: أي الرجلين تصادقه؟
- شبه جملة، نحو: أي الرجلين في المنزل؟ وأي الرجلين عندك؟
- فعل لازم، نحو: أي شخص ذهب؟

---

[1] سورة النمل، آية 38.

[2] سورة مريم، آية 73.

[3] مفتاح العلوم، ص150.

[4] المرسلات، آية 50.

[5] أسلوبا النفي والاستفهام في العربية، ص38.

[6] الأزهية في علم الحروف، علي بن محمد النحوي الهروي، تحقيق عبد المعين الملوحي، 1971، دمشق، ص108.

- فعل متعد مستوف مفعوله: أيكم يأخذني إليه؟
- فعل ناقص، نحو أي رجل كان عندك؟

ويعرب مفعولا به إذا تبعه فعل غير مستوفٍ مفعوله، "فأي آيات الله تنكرون"[1].

ويعرب مفعولا مطلقا، نحو أي إهمال أهملت؟

ويعرب ظرفا منصوبا إن استفهمت به عن الظرف، نحو أي يوم أراك فيه؟

ويعرب مجرورا بالإضافة، نحو كتب أي العلوم تقرأ؟[2].

4. معاني الاستفهام البلاغية:

يميز الجرجاني بين حمل العبارة اللغوية على ظاهرها وحملها على المجاز. أي أن العبارة اللغوية يمكن أن تدل بلفظها على معناها، ويمكن أن تدل على غير معناها اللفظي، فيحدد معناها الملتبس بواسطة التأويل[3]. فالمعنى، إما أن يكون صريحا فيؤخذ من اللفظ، وإما أن يكون ضمنيا فيؤخذ من التركيب أو من علاقة الكلمة بظروف إنتاجها. هذا التمييز يوازي ما جاء في الأبحاث التي عالجت الاستفهام وقسمته إلى استفهام قائم على الأصل اللغوي واستفهام تكون الغاية منه معنى من المعاني البلاغية.

ويعد سعد الدين التفتازاني أول من أثار خروج الاستفهام عن معناه الأصلي، قائلا: "إن هذه الكلمات الاستفهامية كثيرا ما تستعمل في غير الاستفهام مما يناسب المقام بمعونة القرائن وتحقيق كيفية هذا المجاز"[4]. وفي نفس السياق يقول الدسوقي "استعمال الاستفهام في

[1] سورة غافر، آية 81.

[2] بتصرف، الاستفهام في العربية، ص33-44.

[3] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1987، ص202 وما بعدها.

[4] التفتازاني، سعد الدين: المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، ط3، دار الكتاب العلمية، بيروت 2013، ص419.

التحقير إما مجاز مُرسل على ما قبل، أو أنه كناية وهو أولى، أو أنه من مستتبعات الكلام"[1].

نفهم من النصين أن الاستفهام إذا خرج عن معناه الحقيقي يوظف لمعان أخرى كالمجاز والكناية وغيرها من المعاني التي تحدد السياق والتأويل. فهي معان كثيرة اختلف اللغويون في تحديدها. فلا يمكن حصرها فيما جاء عند سيبويه (التنبيه والتعجب والتوبيخ والتقرير)، أو عند الفراء (الإخبار والتعظيم والتعجب والتوبيخ)، أو عند القزويني الذي توسع فيها وعرض أبرزها (كالاستبطاء والتعجب والتنبيه والوعيد والأمر والتقرير والإنكار والتهكم والتحقير والتهويل والاستبعاد والتوبيخ والتعجب). فالاختلاف هنا يبين أهمية ضرورة استقراء التراكيب، لأن المعاني تتولد حسب السياق وتتداخل فيها المستويات اللغوية كاملة (المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي والمستوى الذريعي). إن هذا التداخل يجعل تصنيفها في معنى معين نسبيا وليس قارا. ولكي يتضح التصور أكثر ننظر في تداخل المعاني البلاغية وتسلسلها من خلال تعاريف بعضها وهي كالتالي:

1.4. التقرير:

التقرير هو حمل المخاطب على الإقرار والاعتراف بحدوث الفعل وان الحدث استقر عنده. والتقرير إذا دخل على النفي صار موجبا، كما نبين فيما يلي:

أ. أتكذب علي وأنا عارف بالحقيقة؟

ب. هم أناس أمضوا العمر في رعايتنا، أليس من حقهم أن نتذكرهم ونرعاهم نحن بقية العمر، إنهم مرضى.[2]

تتضمن البنية (أ) خبرا نفاه المخاطب وتجعله يعترف به، فهو تقرير يصاحبه تعجب. وفي البنية (ب) تقرير مبني على التذكير. ولأن همزة الاستفهام دخلت على النفي فصار

[1] منور العتيبي بدرية، الأساليب الإنشائية في شعر لبيد بن ربيعة، مواقعها ودلالتها، بحث نيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، 2008، ص25.

[2] مدونة العربيةhttp://mtools.kacstac.org.sa/pages/searcch.aspx. 22تاريخ التحميل-03-2023.

إثباتا، وبالتالي فالبنية تفيد التقرير. نلاحظ هنا أن التقرير ورد متداخلا مرة مع التعجب ومرة مع التذكير، ويمكن التمثيل له بما يلي.

تقرير ⟵ تعجب ⟵ تذكير.

2.4. النفي:

يصاغ النفي بصيغة الاستفهام ويحقق بمعنى النفي، فنقول:

أ أصدقك ومازلت تكذب؟

إن التلفظ بهذه البنية يثير الدهشة والاستغراب. فهي تفيد التعجب والإنكار والتكذيب والنفي بقولٍ مفاده أنت كاذب ولا يمكنني تصديقك مادمت مستمرا في الكذب. ويمكننا أن نتصور مجموعة من النتائج التي يمكن أن تتولد دلاليا عن هذا الحدث وأهمها التقرير والتوبيخ كما نبين في التمثيل التالي.

النفي ⟵ الإنكار ⟵ التعجب ⟵ التقرير ⟵ التكذيب ⟵ التوبيخ.

2.1. الإنكار:

غالبا ما يلازم التكذيبُ والتوبيخُ معنى الإنكار، ويقتضي أن ما بعده غير واقع، فهو أسلوب يثير الاستغراب. وعرفه الجرجاني بكونه تنبيه السامع حتى يرجع إلى نفسه ويخجل ويرتدع ويعي الجواب، إما لأنه قد ادعى القدرة على فعل لا يقدر عليه، وإما لأنه همَ بأن يفعل ما لا يُستصوب فعله فإذا رُوجع فيه تنبه وعرف الخطأ، وإما لأنه جوَز وجود أمر لا يوجد مثله.

وقد توسع العلماء في مفهوم الإنكار وذكروا انه يرد إما للتوبيخ بمعنى ما كان ينبغي أن يكون، أو بمعنى لا ينبغي أن يكون فهو توبيخ ونهي في نفس الوقت، أو بمعنى لم يكن وهذا تكذيب. ويمكن أن نستنتج هذا من البنى التالية.

أ. أتشرك بالله وهو خالقك؟

ب.أتدعي المعرفة أمام أصحابها؟

ت.كيف تشكون في الذي ضحى من أجلكم؟

فحدث الشرك بالله في (أ) يثير الدهشة ويفيد التعجب والاستنكار ويترتب عنه توبيخ المستفهم للمخاطب ونهيه عما يقوم به. وتفيد البنية (ب) التكذيب لأن في مضمونها أشياء غير صحيحة وأحداث غير واقعية لأن المخاطب ينتحل صفة العارف بالأشياء وغير متوفرة فيه.

أما البنية (ج) فتفيد إنكارا يقتضي أن ما بعده ليس حقيقة وغير واقعي، وهذا يدل على التعجب والانفعال ويتولد عنه التوبيخ لأن حدث الشك يجب ألا يكون. فمعنى الإنكار الممثل له في هذه البنى يولد معاني التعجب والتكذيب والتوبيخ والنهي كما يبين التمثيل التالي.

الإنكار ⟵ تعجب ⟵ تكذيب ⟵ توبيخ ⟵ نهي.

4.3. التعجب:

التعجب هو استفهام لفظا وتعجب في المعنى، ويدل على الاستمرار لأن المستفهم يتعجب من كيفية وقوع الحدث أو سبب وقوعه. ويعرفه الغلابيني قائلا: "التعجب هو استعظام فعل فاعل ظاهر المزية".[1]

فهو استعظام أمر ما قد يكون إيجابيا فيكون تعظيما وتفخيما، وقد يكون سلبيا فيكون تهويلا. وفي الحالتين معا يحددهما المكون الذي يلي الأداة مباشرة كما تبين في هذه الأمثلة:

أ. ما أجملَ السماء!

ب.ما أشد عقوبة العصيان!

ت.أي يوم كيوم الحساب!

نلاحظ أن بالإضافة إلى التعجب في البنى الأخيرة، هناك معنى التفخيم والتعظيم في (أ) ومعنى التهويل والتخويف في (ب) ويجتمع المعنيان معا في (ج).[2]

فإذا كان معنى التعجب معنى ظاهرا، فإن هناك معان أخرى تُولد عند دلاليا ونمثل لها بما يلي:

---

[1] الغلابيني، مصطفى : جامع الدروس العربية، ج1، دار الحديث، القاهرة، 2005، ص52.

[2] التعجب (التعظيم والتضخيم)/ التعجب (التهويل والتخويف).

التعجب ←التقرير← الإنكار← التعظيم ← التفخيم ← التهويل← التخويف ←التوبيخ.

5.4. التوبيخ/ العتاب

يكون التوبيخ نتيجة حدث سالب، فهو أسلوب يتوجه به المستفهم لسبب حدث مناقض للصواب. أي لا يمكن للمخاطب أن يقوم بما قام به ويجب عليه القيام بما هو مخالف. فهنا توبيخ نتج عنه تنبيه وتوجيه وأمر. والتوبيخ عتاب وما يزيد عليه، لأنه أعلى درجة منه، فقد يكون عتابا وعقابا في نفس الوقت. نقول مثلا:

أتعصى الله، ويل لك

فالتوبيخ في البنية يدل على أمر ثابت يثير الاستغراب والتعجب والتهويل والتخويف، لأن العصيان حدث إنكاري يقتضي التوبيخ بالدرجة الأولى. فالاستفهام هنا يدفع المخاطب إلى العدول عن حدث ما كان ينبغي أن يقع[1]. ومن المعاني البلاغية التي تولد عن التوبيخ نجد مايلي:

التوبيخ ←العتاب ← تعجب ← تقرير ← إنكار ← التعظيم (تكثير) ← التهويل (تكثير) التخويف← النهي ←الأمر.[2]

نلاحظ في معنى التوبيخ معان متضمنة في البنية وأخرى يستلزمها المعنى النواة كالتعظيم والتهويل والتخويف. إنها معان تتضمن التشديد الذي يفيد التكثير.

6.4. التكثير:

قد يخرج الاستفهام عن أصله الوضعي إلى غرض التكثير والتعدد والتكرار وكلها مفاهيم يقع فيها الحدث أكثر من مرة، نقول مثلا:

كم ود أن يقتحم الحقائق الكبرى ولكن أعياه العجز والجهل (جهل الحقائق).[3]

---

[1] من المعاني التي تشكل مع التوبيخ حقلا دلاليا نجد العتاب، التوبيخ، التقريع، التعنيف، والتبكيت، وهي معاني تقوم على التراتب والدرجية.

[2] نلاحظ ورود معنى التكثير مع معنيي التعظيم والتهويل لأن كلا منهما فيه تشديد المؤدي إلى التعدد، أي أن الحدث فيهما وقع أكثر من مرة.

[3] بكير، أحمد عبد الوهاب: أمهات الأفعال: معانيها وأوجه استعمالها، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997، ص1069.

وإذا تأملنا البنية (التكثير) نجد أن كل مكون فيها يدل على معنى من المعاني البلاغية. فالمعنى النواة هو التكثير بما أنها تتصدر بكم الاستفهامية بالإضافة إلى معنى التذكير الذي يفرضه التأويل. ويليها التمني المتضمن في الفعل ودَ. وفي المقابل نجد معان أخرى كالتأسف والتحسُر وهي معان دلالية تولدت عن العوائق، المتمثلة في العجز وجهل الحقائق كاملة، التي حالت دون بلوغ الهدف. ويمكن التمثيل لهذا التسلسل والتوليد في المعاني بما يلي:

التكثير ← التمني ← التأسف ←التحسر ← التعجيز.

7.4. **التمني:**

التمني هو طلب حدوث أو الحصول على شيء غير محقق وقد يكون من الصعب تحقيقه. فهو طلب يكون أكثر من مرة دون تحقيق المراد، مما يفيد الاستبطاء. وللتوضيح ننظر في المثالين التاليين:

أ. كم انتظرتك ولم تأت واليوم انتهى الأجل المحدد للدفع.

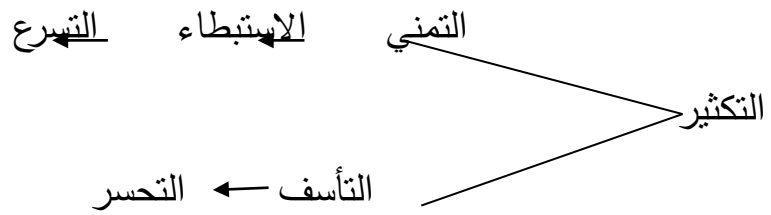
ب.كم تمنيت أن تتأنى في أخذ المبادرة لكن دون جدوى.

تؤول البنيتان في الأمثلة السابقة للتمني على التمني المتعدد والمكرر لكن الحدث لم يتحقق نتيجة الاستبطاء كما في (أ)، أو على حدث تحقق بالتسرع وكان ينبغي ألا يتحقق كما في (ب). والتمني في البيتين معا وقع أكثر من مرة مما يفيد التكثير. وفي مقابل التكثير والتمني نجد التكثير والتحسر ونمثل له بالبنية التالية:

أ. كم حذرتك من التوقيع دون الاستشارة.

تدل هذا الأخيرة على التأسف والتحسر على حدث تكرر أكثر من مرة وما كان يجب أن يكون.

رغم اختلاف المعنى النواة في البنياتان الأخيرتان للتمني بين التمني والتحسر، فإنها تشترك في دلالتها على التكثير، ويمكن التمثيل لهذا التداخل بما يلي:



8.4. الأمر والنهي:

إذا أخذنا بفرضية تسلسل المعاني البلاغية فسيكون النفي والنهي من العاني التوجيهية بالدرجة الأول، لأنها تولدت عن أحداث ما كان ينبغي أن تكون، وتعوض بأحداث مخالفة لها. أي يجب أن ننبه وننهي ونأمر بما هو صائب. فمعنى الأمر يتجلى في التركيب الذي يجسد حدثا غير حاصل وقت الطلب ويجب القيام به، فنقول.

أ. ألا تعرف الصدقة، أنت بخيل.

فمعنى البنية يجب أن تتصدق. أما معنى النهي فهو طلب العدول عن أمر ما، نقول مثلا:

ب. هل تخشى مواجهة الخونة وأنت على حق في اتخاذ القرار؟

فالبنية الأخيرة (ب) استفهام في صيغة النهي. ومعناها لا تخشى مواجهة من خانوا الأمانة، ومعك الحق في أخذ القرار.

غالبا ما يتولد معنى الأمر والنهي عن أحداث لا يمكن القيام بها ويجب أن نقوم بما يخالفها. إنها معان تبنى بالتناوب.

المبحث الثالث: أساليب الترجمة الأدبية

تمهيد: خصصنا هذا المبحث للحديث عن تاريخ الترجمة وأهميتها كما قمنا بتقديم تعريف للترجمة الأدبية وفي الأخير ذكرنا أساليبها وبعض نظريات الترجمة

1. تاريخ الترجمة:

يقال أن الخطيب الروماني شيشيرون Cicero أول من حدد منهجا للترجمة حيث كان يقرأ النص الأصلي بلغته الأصلية ثم يعيد كتبته باللغة المنقول إليها.

أما في تاريخ العرب، فكانت أول ترجمة علمية على يد خالد بن يزيد بن معاوية في عهد الدولة الأموية ويعتبر عصر الخليفة المأمون بن هارون الرشيد العصر الذهبي للترجمة عند العرب.

وفي القرن السابع الهجري (13 ميلادي)، فقد تميزت هذه الفترة باحتكاك العرب بالغرب مما نتج عنه ما يسمى الترجمة العكسية من العربية إلى اللغات القومية الأوروبية.[1]

يمكن القول أن الترجمة هي وسيلة اتصال بين الشعوب، إذن فما هو مفهوم الواسع للترجمة؟

2. مفهوم الترجمة:

1.2. مفهوم الترجمة لغة:

أ-التحديد اللغوي: جاء في معجم الوسيط:

"ترجم الكلام بينه ووضحه وكلام غيره وعنه:نقله من لغة إلى أخرى ولفلان ذكر ترجمته".[2]

يشير المعجم الوسيط إلى معنى الإشارة لمادة الترجمة وذاكرا شرط الاختلاف اللغوي في النقل.

[1] دكتور عز الدين محمد نجيب، أسس الترجمة، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر، ط5، 2005، ص5.

[2] مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مطابع الأوغست، ص87.

أما المصباح المنير فجاء فيه: " ترجم فلان كلامه إذا بينه وأوضحه وترجم كلام غيره إذا عبر بلغة غير لغة المتكلم. ولسان مترجم إذا كان فصيحا ويجمعوا تراجم وتراجمة".[1]

ب:في الاصطلاح:

ورد تعريف الترجمة في قاموس اللسانيات لدى بوا (Du bois) على أنها التعبير بلغة أخرى (أو اللغة الهدف). كما تقصده لغة أخرى (اللغة المصدر) مع الاحتفاظ بتكافؤات الدلالية والأسلوبية.[2]

أما في معجم مصطلحات الأدب فورد هذا التعريف الذي يربط بين الترجمة والأدب: "فهي إعادة كتابة موضوع بلغة غير اللغة التي كتب بها أصلا. وهناك جدل مستمر بين من يرون فيها التقيد بالأصل حرفيا ومن يرون التصرف ومن يرون عدم الجدوى في الترجمة لمن يريد تذوق الأثر الأدبي على الوجه الصحيح ...".[3]

غير أننا إذا نظرنا إلى الترجمة كونها مجال أكاديمي له مقرراته وعلومه المتداخلة كاللسانيات وعلم الاجتماع والنفس وعلم الاتصال، فنعرفها على أنها موضوع لعلم متخصص وهو علم الترجمة في سياق لساني وفي علاقة مع الترجمة كنشاط علمي ومؤسساتي بتأثير العلاقة الدولية حيث ظهرت نظريات الترجمة.[4]

2.2. أهمية الترجمة الأدبية:

للترجمة دور بارز في توطيد العلاقات بين الشعوب، وتتمثل أهميته في الآتي: تساهم الترجمة بشكل كبير في إنقاذ العديد من الأرواح، وذلك لوجود مشروع ترجمة كبير يبحث في الأخبار العالمية للبحث عن الكلمات التي تساعد في التعرف واحتواء الفاشيات الصحية العالمية، كما أن الترجمة تحافظ على السلم والأمان في العالم، من خلال مشاركة المترجمين في تحويل الخطب والوثائق الرسمية وصياغة معاهدات السلام بدقة، بالإضافة إلى

[1]أحمد الفيومي، بيروت، المصباح المنير، 1996.

[2]J.Dubois et autres. Dictionnaire de Linguistique- Paris Larousse, 1973,p430

[3]د.وجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان، 1974، ص576.

[4]Dubois Larouse, 1999, p486.

مشاركتهم في محادثات قادة العالم لتنمية العلاقات وتقديم البصيرة والتوجيه للرؤساء والوزراء ومساعدتهم على تكوين انطباع جيد عنهم واهتماماتهم.

وتلعب الترجمة دورا مهما في السياسة، فهي أداة جيدة للتواصل مع الناخبين من مختلف اللغات، مما يحقق مناخا جيدا للديمقراطية، كما هو الحال في الولايات المتحدة، حيث يتحدث شخص واحد بين خمسة أشخاص لغة أخرى غير الانجليزية في المنزل. بالإضافة إلى ذلك، تساهم الترجمة في خلق فرص العمل، حيث يوجد أكثر من 26000 شركة في جميع أنحاء العالم تبيع خدمات الترجمة التحريرية والشفوية، وهي أيضا مساهم رئيسي في أي اقتصاد حي، حيث إنها لا تقتصر على وظائف المترجمين فحسب، بل توظف الأشخاص في التمويل، المبيعات والتكنولوجيا والتسويق وإدارة المشاريع والهندسة.

كما تساهم الترجمات الدينية في تعزيز المعتقدات والقوانين الدينية. وتساعد في اكتشاف والتعرف وفهم جميع الديانات ونشر الرسالات التي حثنا عليها المولى عز وجل.

ويمكن أيضا أن تساعد في تعزيز السياحة العالمية من خلال توفير الترجمة الصحيحة للسياح جنبا إلى جنب مع التوجيه الحقيقي وشرح المفصل لجذب ناس لاكتشاف المدن والمعالم والآثار المختلفة.

فللترجمة دورا رئيسيا في الإطعام والتلبيس والتزيين إلى غير ذلك، حيث تمكنت شركات الأغذية والمشروبات الكبرى والعطور والألبسة وأدوات التزين... الخ بفضل الترجمة، أن تروج لمنتجاتها لجميع بقاع العالم.[1]

3.1. مفهوم الترجمة الأدبية:

يعرف عن الترجمة الأدبية بأنها نقل مخصص لنصوص الأدبية بمختلف أجناسها، تتولد عنها معالجة لثلاثة حقول معرفية هي: الترجمة، الفن، والثقافة.[2]

[1] ينظر: محمد العناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، 2003، ص7.

[2] ينظر محمد عنان: الترجمة الأدبية بين التنظير والتطبيق، نفس المرجع، ص7.

هذا ما حاولت كتب الترجمة أن توضحها بالاعتماد على نظرية الأدب وتفرعاتها ضمن دراسة الأجناس الأدبية المنصهرة لذاتها إنتاجا وإبداعا وشكلا. وهو ما أدى إلى إيجاد المعايير العلمية التي تساعد على معرفة التنوع الثقافي بين مختلف القوميات التي تحتويها الأجناس الأدبية على مدى تجليات تغيراتها دياكرونيا وسانكرونيا، وعليه تفرض نظرية الترجمة في الميدان الأدبي على المترجم أن يكون ملما بدراسات الثقافية والفنية والفكرية حالما يستهدف النص الأدبي للترجمة.[1]

ما معنى أن يكون للنص الأدبي خصوصياته الفنية من زاوية الترجمة؟ يعالج هذا السؤال ضرورة مراعاة العملية الترجمية لمعيار أدبية النص الذي نادا بيه علم الأدب عند الشكلانيين الروس، ومنهم الرومان يكسبون الذي وضع ميزة جوهرية للأعمال الأدبية بالاعتماد على المعيار المذكور في قوله: "لا يكون موضوع علم الأدب في الأدب، بل في الأدبية، أي ما الذي يجعل من مؤلف أدبي ما عملا. وتلتقي مجددا كلتا النظريتين الأدبية والترجمية في قضية أخرى، تتصل بنقد الترجمة عن طريق الدراسة والتقييم. فكما أن النقد الأدبي بمختلف اتجاهاته التاريخية والنفسية والاجتماعية ...الخ، يرمي إلى وضع أسس علمية تدرس بمقتضاها الأدبية، تعمل الدراسات الترجمية من جهتها على بلوغ هدفها المعرفي بوضع أسس نقدية تنحصر مهمتها في تلقية الترجمة الأدبية التي أضحت دراساتها أحد فروع النقد الأدبي ضمن المناهج النقدية المعاصرة.[2]

4.2. خصوصيات النص الأدبي:

يجمع معظم الملمين بمشاكل الترجمة على أن صعوبة ترجمة النص الأدبي تكمن في تميزه لبعض الخصوصيات التي لا يمكن إيجادها في باقي النصوص، فالنص الأدبي ليس مجرد أفكار وحسب بل هو جملة من أحاسيس الأديب وعواطفه وخيالاته، وهو يعبر عن رؤية الكاتب الخاصة للعالم المحيط به. كما يرجع هؤلاء الخصوصية التي تمتاز بها الترجمة

[1] ينظر : عبده عبود: الأدب المقارن: مشكلات ولأفاق منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999، ص187.

[2]

الأدبية إلى أهمية الناحية الجمالية للنص الأدبي والذي عادة ما يكون مليئا بالصور الجمالية والأساليب البلاغية متعددة، إضافة إلى أنه نص يحتمل عدة قراءات لتعدد معانيه، لذا فلا يصح للترجمة أن تجرد نصا أدبيا من صفته الأدبية فيتحول إلى كلام عادي،بل على المترجم أن يتوخى الحذر في النقل ليحافظ على جمالية النص وفنياته، لأن الشكل فيه جزء لا يتجزأ من المضمون، وكذا لإظهار سحره وتأثيره.[1]

3. أساليب الترجمة الأدبية:

حسب الكاتبان فيناي وداربلني أساليب الترجمة الأدبية تتمثل في:

1.3. أساليب الترجمة المباشرة: تتمثل فيما يلي:[2]

1.1.3. الاقتراض:

ويتمثل في تبني ألفاظ من اللغة المصدر من قبل اللغة الهدف، برسم صوتي يناسب هذه الأخيرة. والدافع إليه تعذر إيجاد مقابل مثل "تلفاز، ديمقراطية، انترنت"، وفي حالة وجود المقابل يكون الاقتراض لأغراض أسلوبية.

ويعرفه الكاتبان كما يلي:

"الاقتراض يفضح ثغرة عادة ما تتمثل في ثغرة لغوية كتقنية جديدة أو مفهوم جديد. والاقتراض بهذا هو أبسط أساليب الترجمة. وما كان ليحظى باهتمامنا كأسلوب لولا حاجة المترجم للجوء إليه أحيانا عمدا بغرض خلق أثر أسلوبي. فلكي نضفي صبغة محلية مثلا، نلجأ لاستعمال ألفاظ أجنبية...".

والاقتراض ظاهرة قديمة قدم احتكاك اللغات، فكثير من الألفاظ التي انصهرت في لغات أجنبية أصلها مقترضة مثل "فلسفة، ورصيد، وبستان، وإبليس" في العربية، و

[1] سارة بوحلاسة، أهمية نظرية قواعد الحالات لشارل فيلمور في ترجمة النصوص الأدبية ترجمتنا "منير البعلبكي" و"دار أسامة" لقصة مدينتين لتشارلز ديكنز نموذجا، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2011-2012، ص 58.

[2] ملية عمر، أساليب الترجمة الأدبية في روايتي سلالم الشرق: دراسة تحليلية نقدية ومقارنة لترجمتي رواية Les Echelles du levant، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، جامعة أبو القاسم سعد الله –الجزائر2-، 2016-2017، ص ص 67-69.

(mosquée, azimut, leitmotiv, vasistas) في اللغة الفرنسية وصار استعمالها حتميا لا اختياريا.

2.1.3. النسخ:

"النسخ اقتراض من نوع خاص يتمثل في أن نستعير تركيبا لكن نترجم العناصر المكونة لهذا التركيب حرفيا".

وهو نوعان:

أ-النسخ البنيوي: ويقتضي ترجمة الوحدات المعجمية لكن بإدخال بنية جديدة في اللغة الهدف. مثل ترجمة "Science-Fiction" إلى الفرنسية بنفس البنية، إذ يختلف النطق فقط. أو نقلها إلى العربية "الخيال العلمي".

ب-النسخ التعبيري: ويقتضي إدخال أسلوب جديد في التعبير لكن يراعي البنى الصرفية للغة الهدف. كترجمة "Donnez sa voix" بـ "أعطى صوته في الانتخاب".

ومثل الاقتراض توجد في اللغات تعابير منسوخة تصير دارجة الاستعمال، رغم اشتمالها على أخطاء أسلوبية، وتؤدي أحيانا إلى تغير أسلوب التعبير في اللغة كلها بشكل جذري كما حدث في تاريخ اللغة العربية المعاصرة.

3.1.3. الترجمة الحرفية:

"الترجمة الحرفية أو كلمة بكلمة تعني الانتقال من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف انتقالا يفضي إلى نص صحيح ومقبول لا ينشغل فيه المترجم سوى بالقيود اللغوية".

وهي السبيل الأفضل في الترجمة إن تعترضه عقبات ثقافية أو أسلوبية وهو أضمن أسلوب للأمانة حسب النظريات التي استفاضت في الدفاع عنه. غير أن استعماله بدون احترافية واحتراز قد يكون مصدر أخطاء وطمس لأسلوب اللغة الهدف.

2.3. أساليب الترجمة غير المباشرة: وتتمثل فيما يلي:[1]

1.2.3. الإبدال:

"ونطلق هذا الاسم على الأسلوب الذي يقتضي استبدال جزء من الخطاب بجزء آخر دون تغيير معنى الرسالة". ويقترح الكاتبان التميز بين نوعين من هذا الأسلوب:

أ-الإبدال الإجباري: وسببه عدم توفر المقابل في الفئة النحوية في اللغة الهدف وهذا ما يفرض الصياغة بشكل دون آخر لكن هذا لا يغير بالضرورة في فحوى الرسالة. مثل حتمية تغيير صفة الملكية من الفرنسية بتكرار الاسم في اللغة العربية في الجملة الآتية " Le livre est le sien"، "الكتاب كتابه" واللغة العربية تتيح بدائل أخرى.

ب-الإبدال الاختياري: ويختار فيه المترجم بين بدائل متعددة في الصياغة تتيحها اللغة الهدف، عدا وجود إمكانية النقل الحرفي بشكل سليم، ويمكن أن يكون له أثر أسلوبي.

2.2.3. التطويع:

"يتمثل التطويع في إحداث تغيير في الرسالة عن طريق تغيير في وجهة النظر أو في تسليط الضوء. ويجد مبرره حينما يتبين أن الترجمة الحرفية أو الإبدالية أفضت إلى نص صحيح من الناحية النحوية لكن يصطدم بسليقة اللغة الهدف". وهو نوعان:

أ-التطويع الاختياري: ويتيح للمترجم إمكانية صياغة العبارة في اللغة الهدف بإجراء أي تغيير لا يمس المعنى. كتغيير النفي إلى إثبات واستعمال الضد في ترجمة العبارة الآتية:

"Il n'est pas facile de traduire un poème" "من الصعب ترجمة قصيدة".

ويفتح التطويع أفقا رحبا كونه يتم على المستوى المعجمي والتراكيبي معا.

[1] ملية عمر، أساليب الترجمة الأدبية في روايتي سلالم الشرق: دراسة تحليلية نقدية ومقارنة لترجمتي رواية Les Echelles du levant، مرجع سبق ذكره، ص ص 69-72.

ب-التطويع الإجباري:

ويتحكم فيه تواتر الاستعمال وتثبيت صيغ هذا الاستعمال في القواميس. كاستخدام مفردة دون كثير من مرادفاتها بحكم شيوع استعمالها فحسب. مثل ترجمة الفعل في "يستحم بعد مقابلة في كرة القدم" بـ:

"prendre une douche après un match de football"بدل " se laver après un match de football" مع أن الثانية تؤدي الفكرة لكن طغى عليها استعمال التعبير الأول.

3.2.3.التكافؤ:

وغالبا ما يكون على مستوى العبارات لا المفردات. ويتمثل حسبهما في الإتيان بأقرب مقابل للعبارة المراد ترجمتها في حالة ورود احتمال تعذر إيصال الفكرة بوضوح لاعتبارات ثقافية، وغالبا ما يلجأ إليه المترجم لنقل التعابير الاصطلاحية والأمثال والحكم وبعض الصيغ النحوية الثابتة في اللغة. وهو مجال اجتهاد في الترجمة ويعرفه الباحثان كما يلي:

" يمكن أن يتفق نصان في التعبير عن نفس الوضعية بأساليب وتراكيب نحوية مختلفة، ذلك هو التكافؤ". مثل ترجمة "Il a un chat dans la gorge"بـ "بُحَ صوته".

4.2.3. التصرف:

وهو النقيض التاريخي للترجمة الحرفية ويمتد من تحويل بسيط في النص إلى تغيير كلي، قد يستدعي تغيير الحكم عليه والتحفظ في اعتباره من قبيل الترجمة. ويعرفه الباحثان كما يلي:

"ومع الأسلوب السابع نصل إلى الحد النهائي في الترجمة، إذ يجري العمل به في حالات انعدام مقابل للوضعيات التي يحيل إليها النص في اللغة الهدف، ويتعين ابتكارها انطلاقا من وضعية أخرى تبدو مكافئة لها. وهنا نقف على حالة خاصة من التكافؤ، وهو تكافؤ الوضعيات".

ويتحكم في اللجوء إلى التصرف العقبات اللغوية والثقافية التي تعترض سير عملية الترجمة.

4. بعض نظريات الترجمة:

حتى يتمكن المترجمون من القيام بترجمة مقبولة لمعاني القرآن الكريم، يعتمد أغلبها على النظريات الأتي تفصيلها: [1]

1.4. النظرية التأويلية: La théorie interprétative

وتسمى أيضا بـ"نظرية المعنى"، ويتزعمها كل من دانيكا سليسكوفيتش Danica Seleskovitch وماريان ليدرار Mariana lederer.وقد ذهب أصحاب هذه النظرية إلى ان العنصر الأساسي في الترجمة هو المعنى سواء كان بسيطا أو معقدا، حيث تقول دنيكا سليسكوفيتش

<<Les unités de traduction ne sont alors ni le mot … ni la phrase définie grammaticalement … mais l'unité de sens, c'est-à-dire le segment de discours qui fait prendre conscience du vouloir dire, désigné par la formulation linguistique…>>

أي: "عندها وحدات الترجمة لن تكون الكلمة ... ولا الجملة المحددة نحويا ... وإنما هي وحدة المعنى، أي الجزء من الخطاب الذي يساعد على استيعاب المعنى المقصود والمعبر عنه في الصياغة اللسانية ...".

وتضيف فلورنس هريولو:

<<La traduction n'est pas un travail sur la langue, sur les mots, c'est un travail sur le message, sur le sens.>>

أي: "لا تتم العملية الترجمية على مستوى اللغة، ولا على مستوى الكلمات، وإنما على مستوى الرسالة والمعنى."

كما يعتبر مؤيدو هذا التيار أن اللغة عبارة عن قوقعة بسيطة ينحصر دورها في نقل المعنى من لغة إلى لغة أخرى، ومن هذا المنطلق عرف الترجمة كما يلي:

[1] نصيرة نواري، إشكالية ترجمة آيات خلق الإنسان في القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية: "ترجمتي حميد الله وجاك بيرك لمعاني القرآن الكريم نماذجا"، مذكرة ماستر، قسم اللغات الأجنبية، جامعة يحي فارس المدية –المدية–، 2015–2016، ص ص 31–32.

<<La traduction n'est pas une annexe de la linguistique … elle révèle d'un cadre théorique spécifique>>.

أي: "ليست الترجمة ملحقا للسانيات... بل تنتمي لإطار نظري خاص".

كما أن الترجمة لديهم تقوم على ثلاثة أركان أساسية هي:

- فهم رسالة النص المصدر La compréhension
- الانعتاق من اللفظ/ الانسلاخ اللغويLa dé verbalisation
- إعادة صياغة الرسالة في اللغة المترجم إليها La reformulation/ La réexpression

علاوة على ذلك، فإن المترجم أثناء ترجمته لا يكتفي بفهم النص ورسالته، وإتقان لغة التحرير فحسب، فإنما يسعى إلى إتباع منهج التفكير قويم لإيجاد المكافئ الأقرب والأكثر دقة، وهو ما يساعده على تحصيل نتيجة أفضل في ترجمته.

ولا يقبل أصحاب التيار التأويلي بتاتا ظاهرة الاحتفاظ باللفظ عند نقله إلى لغة أخرى، فهو بالنسبة لهم تشويه للمعنى. وترتكز الأمانة في الترجمة عندهم على ثلاثة محاور هي[1]:

- الأمانة في نقل رسالة الكاتب وذلك بالمحافظة على أفكاره ونواياه، مع التجنب التغيير أو الزيادة أو الحذف في النص المصدر.
- الوفاء للنص الهدف، فلكل لغة أسلوبها الخاص في نقل الرسالة.
- الوفاء للقارئ النص الهدف كونه ينتمي لمجتمع مغاير.

2.4. شعرية الترجمة هنري ميشونيك:La poétique du traduire

يعد المنظر الفرنسي "هنري ميشونيك"، أحد أبرز رواد الاتجاه الحرفي، الذين دافعوا عن فكرة الحرفية في الترجمة والذين نادوا بفكرة التقريب وإرغام اللغة الهدف على تقبل التعابير الدخيلة التي لم تألفها وكذا المفاهيم الجديدة "Les néologismes" التي من شأنها إثراء اللغات وإنعاش الثقافات.

[1] نصيرة نواري، إشكالية ترجمة آيات خلق الإنسان في القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية: "ترجمتي حميد الله وجاك بيرك لمعاني القرآن الكريم نماذجا"، مرجع سبق ذكره، ص32.

وإن كان "أ. برمان" قد ركز اهتمامه على ترجمة الأعمال النثرية والروائية بوجه خاص، فإن "ميشونيك" قد وجه معظم أبحاثه نحو اللغة والإيقاع والشعر فهو يرى أن الترجمة والكتابة أمران لا يمكن الفصل بينهما فهما العنصر ان اللذان ترتكز عليهما نظرية الترجمة. ويعد بهذا من القلائل الذين خاضوا في مسألة ترجمة الشعر ونقده. إذ ثار هو الآخر، وعلى غرار معاصره "أ.برمان" ضد كل الاتجاهات التي تكرس "الإدماج والإلحاق" في الترجمة وبخاصة في ترجمة الشعر. حيث انتقد مجموعة من النزعات التشويهية التي ترمي إلى إلحاق الأعمال الشعرية بلغة وثقافة متلقي الترجمة. إذ يعد الميل إلى التجريد "abstraction"،حسب ميشونيك، إحدى أهم تلك النزاعات، وهو في الواقع تجريد يحمل معنى التنميق "L'énoblissement "[1] . أما الإجراء التشويهي الآخر فيتمثل في التمديد "L'allongement"الذي غالبا ما يكون نتيجة للإيضاح l'explication،ما ينجم عنه فيما بعد، هدم لإيقاع النص.

في المقابل، دعى "ميشونيك" إلى الحفاظ على الغرابة "L'étrangeté" وعلى مسحة النص الأصلي من خلال اقتراحه لمفهوم "الانزياح عن المركز" "Le décentrement" الذي يعرفه بقوله:

<<Décentrement. un rapport textuel entres deux textes, dans deux langues cultures jusque dans la structure linguistique de la langue.>>

<< الانزياح عن المركز هو تلك العلاقة النصية التي تجمع نصين ينتميان إلى لغتين وثقافتين بما في ذلك البنى اللغوية للغة ما>>.

[1] برامكي أوريدة، الحرفية في الترجمة الأدبية لدى"أنطوان برمان": دراسة نقدية تحليلية للنزعات التشويهية في ترجمة رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي إلى الفرنسية، شهادة الماجستير، قسم الترجمة، جامعة قسنطينة 1، الجزائر، 2013/2012، ص 56.

كما أكد "هنري ميشونيك" من جهة أخرى، على ضرورة المحافظة على إيقاع "Le rythme" النص عند ترجمته، وهذا حتى يؤدي النص المترجم نفس الوظائف الجمالية للنص الأصلي، ولكي يصل المغزى إلى القراء بقدر متساو من الدلالات، وهو في هذا لا يعتبر الترجمة فعلا ثانويا بل يرى أنها تساوي النص الأصلي قيمة.

وإذا كان "ميشونيك" يرى أن النص المترجم لا يقل قيمة شأنا عن النص الأصلي، فهو يرى أيضا في المترجم مبدعا ثانيا، لا يقل شأنا عن الأديب. وهو ما دفعه، على غرار "لورنس فينوتي" <<lawrence Venuti>>، إلى رفض فكرة حيادية المترجم، بهذا الأخير في نظره ليس مجرد وسيط بين لغتين بل هو مبدع له هويته وشخصيته، وله من المرجعيات الثقافية واللغوية ما يخول له كتابة نص ثان يرقى إلى جودة النص الأصلي، وفي هذا الشأن يقول ميشونيك:

<< La traduction réussie est une écriture, non une transparence anonyme, l'effacement et la modestie du traducteur que préconise l'enseignement des professionnels.>>

<< الترجمة الناجحة عبارة عن تأليف، فهي ليست عملا شفافا مجهولا، ولا هي إقصاء للمترجم وتواضعه، الذي يمليها التكوين الاحترافي>>.

<< وإن هذا الأمر لا يتأتى إلا إذا كان المترجم في حد ذاته كاتبا متمرسا يحترف الكتابة، لأن المترجم الذي لا يحسن إلا الترجمة، في نظر ميشونيك، ليس مترجما، فالكاتب وحده هو المترجم...>>. وهي فكرة فلسفية نابعة من تقديسه للأدب بصورة عامة ولترجمة الأدب على وجه خاص.[1]

[1] براميكي أوريدة، الحرفية في الترجمة الأدبية لدى"أنطوان برمان": دراسة نقدية تحليلية للنزعات التشويهية في ترجمة رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي إلى الفرنسية، ص ص 57-58.

ويعارض ميشونيك فكرة توطين النص وإبعاد المترجم من الصورة عملا بالتعريف الذي يجعل من عدم شعورنا بأننا نقرأ عملا مترجما الدليل الأكبر على نجاح الترجمة والتي ينبغي لها، وفقا للتعريف ذاته، أن تكون شفافة مثل الزجاج الصافي: نرى ما بداخله ولا نراه.

لنستنتج في الأخير أن مواقف "هنري ميشونيك" من غرابة النصوص الأجنبية تتقاطع وإلى حد كبير، كما سنرى، مع مواقف "أ.برمان". فبالرغم من أن "ميشونيك" وجه جهوده نحو ما يعرف "بالشعرية" التي يقصد بها الإبداع بحيث تظهر اللغة مؤثرة في الرسالة من خلال الإيقاع "rythme والقافية Rime، فإن كلا المنظرين يلح على فكرة الحفاظ على هوية النص الأجنبي بجميع مكوناته الأسلوبية والثقافية، وكلاهما ينبذ ويرفض فكرة "الإدماج" و"الإلحاق" في الترجمة.[1]

[1] برامكي أوريدة، الحرفية في الترجمة الأدبية لدى"أنطوان برمان": دراسة نقدية تحليلية للنزعات التشويهية في ترجمة رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي إلى الفرنسية، ص ص 58-59.

الـفـصـل الثانـي :

دراسة تحليلية وصفية للنمادج المنتقاة

من مسرحية حرب طروادة

المبحث الأول: التعريف بالمدونة

1. التعريف بكتاب La guerre de Troie

حرب طروادة بالعربية أو " La guerre de Troie"بالفرنسي، هو كتاب تاريخي يروري الأحداث المتعلقة بحرب طروادة الشهيرة. تم تأليفه بواسطة شاعر فرنسي يدعى " Jean Guiraudoux" في القرن الرابع عشر، يعد هذا الكتاب جزءا من ملحمة أدبية يطلق عليها بالفرنسية "Roman de rose"التي تتناول عدة مواضيع وتاريخيات مختلفة.

يتناول كتاب أسطورة حرب طروادة، التي تعد واحدة من أشهر القصص الأدبية في التراث الغربي. يروي الكتاب تفاصيل الحرب التي نشبت بين هكتور و بريام، من جهة والجيش اليوناني بقيادة الملك من جهة أخرى. وتركز القصة أيضا على شخصيات مثل أوديسيوس وهيلين وباريس وآخرين.

تحتوي القصة على مزيج من الحب والغيرة والبطولة والخيانة والصداقة والعزاء، ويقدم رؤية خاصة للأحداث والشخصيات المعروفة في الأسطورة "La guerre de Troie" القديمة.

يعتبر هذا الكتاب من أحد الأعمال الأدبية التي أثرت في الأدب والثقافة الفرنسية والغربية عموما.

2. دار النشر:

مؤسسة ثقافية تهتم بشؤون النشر والترجمة والتوزيع، وتختص بالكتب الأدبية والعلمية وكتب الأطفال، فضلا عن الكتب الطبية واللغات والأسرة. تتعامل المؤسسة مع مختلف المكتبات والموزعين في العالم العربي، كما تشارك في مختلف المعارض العربية والدولية، ولها علاقات مع شركات أجنبية وعالمية في مجال ترجمة ونشر الكتب.

- ✓ **اسم الدار**: دار المؤلف للنشر والتوزيع؛

- ✓ **سنة التأسيس:** 1992؛
- ✓ **التخصص:** روايات، شعر، كتب طبية، لغات وتراجم، كتب أدبية عامة؛
- ✓ **المسؤول:** علي عاصي؛
- ✓ **الدولة:** بيروت؛
- ✓ **المدينة:** لبنان.

المعارض التي تشارك فيها الدار: يشارك دار المؤلف سنويا بشكل مباشر في كافة معارض الكتاب العربية (الشارقة، بيروت، القاهرة، مسقط، الجزائر، أبو ظبي، الكويت...) والمعارض الدولية (فرانكفورت، بولونيا، باريس، لندن) منذ عام 1990 ويشارك في نشاطات أخرى كورش عمل تعني بالأطفال، تواقيع، كتب، قراءات قصص للأطفال، مبادرات اجتماعية وثقافية تعني بكتب الأطفال.

3. نبذة عن حياة الكاتب:

سيرة قصيرة لجان جيرودو:

في بيلاك (فرنسا)، ونشأ في تشوتشاورو. بعد تلقي في 1882 أكتوبر 29 ولد جان جيرودو في المدرسة نورمال سوبربور. مفتونا بالثقافة الألمانية، واصل دراسته في كلية ميونيخ. مع دبلوم في 1909 متناول اليد، يسافر في أوروبا (صربيا، النمسا، المجر، إيطاليا..) والولايات المتحدة في عام، تم قبول جيرودو في 1910، نشر أول عمل له، المقاطعات، والذي أشاد به أندريه جيد. في يونيو، أصبح نائب القنصل. ثم حشده 1913 مسابقة المستشارات ودخل خدمة وزارة الخارجية. في عام خلال معركة سارن، ثم مرة أخرى 1914 خلال الحرب العالمية الأولى، وأصيب لأول مرة في عام، عند التحرير، استأنف مهامه الدبلوماسية. في موازاة ذلك، يواصل جان جيرودو 1916 في عام الكتابة والنشر دراسات رائعة.

أعمال جيرودو:

نشر جان جيردود الرواية سوزان 1921 أن أعماله لاقت نجاحا، في عام 1920 كان في عام 1924، والمحيط الهادئ، ثم سيغفريد والليموزين في العالم التالي، وجولييت في أرض الرجال في عام ثم جعل نفسه يلاحظ من خلال الكوميديا الشعرية، ويعيد كتابة الأساطير القديمة العظيمة: إلكترا، وحرب طروادة لن تحدث. هذا الأخير، الذي ظهر عشية الحرب العالمية الثانية، ثم 38عرضه جميعا بواسطة لويس جوفيت وهي من بين أشهر مسرحياته. مواقف جيرودو خلال الحرب، بلين بوفوار، غالبا ما يطلق عليها عنصرية، 1939 العالمية الثانية معقدة، مقالته التي نشرت في عام ويبدو أنها تدعو إلى نقاء العرق الفرنسي. ومع ذلك، يرفض الكاتب منصب الوزير الذي عرضه عليه نظام فيشي، وينتقد بعض خطابات ب.ينضم ابنه، وهو مقتل مقاومة، إلى لندن: تظل مشاركة جان في باريس، ربما نتيجة 1944 يناير 31 جيرودو في حركة المقاومة موضوع نقاش. توفي جيرودو بالتهاب البنكرياس.

إلكترا من جان جيرودو

مايو 13 قام جان جيرودو بتأليف مسرحتيه بعنوان إلكتري، أقيم أول عرض لها في 1937 في عام في مسرح أشن أوتشي في باريس. يعيد المؤلف النظر في أسطورة إلكترا القديمة، التي ظهرت 1937 روايتها لأول مرة في ملحمة هومبروس، قبل ان يتم تناولها في شكل مأساة من قبل إستخبلوس وسوفوكلبس ويوربيديس في القرن الخامس قبل الميلاد. ترغب سي إلكترا، ابنة كليتمنسترا والملك أجامسنزن الذي اغتيل للتو، في الانتقام لمقتل والدها. بحثا عن الحقيقة، تبدأ بعد ذلك في البحث عن الجاني، من خلال مسرحيته، يقترح جيرودو إعادة كتابة حقيقية للأسطورة ويصنع مزيجا من المأساة الكلاسيكية والحداثة. يعامل هذا الموضوع المأساوي بطريقة المؤامرة البرجوازية. على الرغم من أن النقاد يعطونها استقبالا مختلطا، إلا أن إلكتري حققت نجاحا فوريا مع الجمهور.

مسرحيات جيرودور:

عقد جان جيرودو اجتماعا مهما كان له تأثير كبير على حياته المهنية ككاتب مسرحي، 1928 في عام إنه بالفعل يعبر طريق لويس جوفيت، ومخرج كوميديا الشانزليس إرميس الذي يدفعه نحو وبناء على نصيحة الأخير، 1928 المسرح وسيصبح متعاونا معه لسنوات عديدة. وهكذا، في عام وافق على تكييف إحدى رواياته مع المسرح تحت اسم سيغفريد، إن نجاح المسرحية، التي تمثل ولادة، نشر خمسة عشر مسرحية، 1944 مسرح أدبي وشاعري، يشجعه على متابعة هذا المسار. يتألف أحد أعماله الرئيسية بعنوان حرب طروادة أن تحدث حيث يتظاهر بأنه مدافع متحمس عن السلام. على الرغم من أنها مستوحاة من الأساطير اليونانية وملحمة هومبروس، الإلياذة، المسرحية تثير بوضوح التهديد الذي يزن على العلاقات الفرنسية الألمانية، متوترة على نحو متزايدة 30، ثم أولدين في عام 1937 وقت لاحق، جيرودوكس تتألف هذه القطع إلكتري في عام 1939.

جان جيرودو: التواريخ الرئيسية

ولد جان جيرودو في 29 أكتوبر 1882 في هوت فيين. تميز هذا الكاتب الفرنسي في واجباته الدبلوماسية بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، قبل أن يتوجه إلى المسرح، مما سيكسبه شهرته، نحن مدينون له على وجه الخصوص "حرب طروادة لن تحدث" في عام 1935 الدولية أو حتى "أوندين" في عام 1939.

4.نبذة عن حياة المترجم:

نبذة عن حياة المترجم "**سامي زكريا قباوة**":

- ✓ مولود في حلب 6 أب 1969؛
- ✓ تاريخ الانتساب 14 تموز 2020؛
- ✓ رقم العضوية 1804؛
- ✓ جمعية القصة والرواية؛
- ✓ دكتوراه بالطب البشري –جامعة حلب– 1995؛

- ✓ AFSA بالتصوير الطبي –جامعة روان– فرنسا 2003؛
- ✓ إجازة في الآداب والعلوم الإنسانية –جامعة حلب– 2007؛
- ✓ رئيس قسم الأشعة في مشفى زاهي أزرق في حلب بين 2005–2012؛
- ✓ طبيب اختصاصي في قسم الأشعة في GHPSO في ضاحية باريس منذ 2018.

المؤلفات المنشورة:

1. العتبة، مجموعة قصصية، دار الأمير، بيروت، 2011؛

2. العتبة الثانية، مجموعة قصصية، دار السلام، القاهرة، 2014؛

3. سؤال مشبوه، نصوص قصيرة جدا، دار النهج، حلب، 2015؛

4. سلسلة تعليم اللغة الفرنسية، تعليم ذاتي، دار النهج، حلب، 2015؛

5. ليلى والذئاب، رواية، مؤسسة سوريانا، دمشق، 2017؛

6. أحلام يوسف، رواية، مؤسسة سوريانا، دمشق،2018؛

7. القراءة الذكية، دراسات لغوية، دار العماد، القاهرة وحلب، 2019؛

8. سرطان، رواية، دار العماد، القاهرة وحلب، 2019؛

9. الوصايا المانعة من الأخطاء الشائعة، دراسات لغوية، دار العماد، القاهرة وحلب، 2019؛

10. أكثر من خمسين رواية عالمية مترجمة إلى اللغة العربية صادرة عن أكثر من دار نشر عربية منذ 2013 إلى تاريخ اليوم.

5. تلخيص قصة حب طروادة:

تعد حرب طروادة من أشهر الحروب التي مرت على التاريخ، استمرت لمدة عشر سنوات بين الإغريق وأهالي مدينة طروادة، وتعود الأسباب التي وقعت من أجلها حرب طروادة إلى خلافات كانت قد حصلت بين الإله قديما، ومسألة خطب ملكة إسبارطة هيلين من قبل باريس الذي كان واقعا في حبها، وإثر ذلك تم إطلاق ألف سفينة معلنة قيام الحرب.

حادثة التفاحة والثلاث ربات كان الخصام بين الآلهة مشتعلا في منطقة تدعى جبل الأوليمب، لتحصل فيها بعد حادثة تدعى حادثة التفاحة وحصل فيها أن مجموعة من ثلاث ربات قد تشاجرنا من منهن الأجمل، وحكمنا فيما بينهن أن أول غريب يمر من الطريق هو من سيكون الحكم، ليمر باريس ويحتكم فيما بين الربات، فحكم لصالح افروديت التي وعدته بإعطاء أجمل النساء. وقوع باريس في حب الملكة هيلين وبالفعل أوفت الربة أفروديت بوعدها لباريس، واصطحبت إلى أهله أميرا فيما بينهم فابتهج جميع أهله بعودته وما تزال أفروديت مدينة بوعد قطعته لباريس، أما عن أخته ألكسندرا الذي وقع في حبها أحد الآلهة، فرفضته فسلب منها كرامة أن يصدقها أحد في نبوءتها. اصطحبت أفروديت باريس إلى مدينة تدعى طروادة وحدثته أن هناك ملكة تدعي هيلين هي أجمل النساء، وجاءها الخاطبون من كل أرجاء الأرض، إلا أنها لم توافق إلا على ملك طروادة وهي امرأة متزوجة. فذهب باريس سريعا إلى هيلين وجعلها تقع في حبه، وبادلها هو أيضا الشعور نفسه، وبهذا أوفت أفروديت بوعدها الذي قطعته. اختطاف باريس لهيلين عندما أحبت هيلين باريس كثيرا وافقت على الهروب معه وترك زوجها، فقام باريس باختطافها وأخذها إلى طروادة، ولما عرف أهالي الإغريق بهذا الأمر جن جنونهم، وقد اعتبروا أن الطرواديين قد خطفوا الملكة هيلين، وسرقوا شرف أهالي الإغريق بهذا الفعل. قام الملك مانيلاوس الذي كان زوج هيلين بإعداد جيش كبير لاستعادة زوجته، وقد حاصر الملك مدينة طروادة في نهاية الأمر لمدة عشر سنوات، وبالرغم من هذا لم يستطيع الملك هزيمة المدينة، وفي السنة الأخيرة من وقوع الحرب، انسحب أفضل وأشجع مقاتل للإغريق، مما جعل الإغريق يقعون في خيبة آمل كبيرة ويضعفون. استعادة الملك وهزيمة طروادة بعد طرد أشجع المقاتلين لدى الإغريق من قبل قائد الإغريق الذي أهانه، هجمت القوات في طروادة على الإغريق وأعادوهم إلى سفنهم، ولكن رجع المقاتل الإغريقي في اللحظات الأخيرة بعد معرفته لمقتل صديقه، وانتقم له، أما باريس فقد أصيب بجروح كبيرة، وفي نهاية الأمر عادت هيلين إلى زوجها. وفي خطة عسكرية مشهورة، استطاع الإغريق الدخول إلى داخل مدينة طروادة، من خلال حصان

طروادة الذي ظن الطرواديون أنه سيجلب لهم الحظ بالرغم من إنذار ألكسندرا العرافة لهم، وبهذا استطاع الإغريق فتح أبواب طروادة وهزيمتها.

المبحث الثاني: تحليل ترجمة النماذج المنتقاة من المسرحية

تمهيد:

سنقوم في هذا المبحث لدراسة تحليلية لبعض النماذج المترجمة من مدونتنا، وذلك انطلاقا من ما تطرقنا إليه في المباحث الأخرى.

1. تحليل النماذج:

النموذج الأول:

Question page 06 :
Andromaque : Oui, Hector en cette heure revient à sa femme .
Cassandre : Cette femme d'Hector va avoir un enfant ?
Andromaque : Oui, je vais avoir un enfant.

السؤال صفحة 07:

أندروماك: أجل، هيكتور يعود في هذا الوقت إلى زوجته.

كاساندر: امرأة هيكتور تلك سترزق بطفل؟

أندروماك: أجل، سأرزق بطفل.

–**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في حوار بين أندروماك زوجة هيكتور وكاساندر ابنة بريام ملك طروادة، حيث أخبرت أندروماك كاساندر أنها سترزق بطفل.

التحليل: أدت الترجمة الحرفية الغرض في نقل المعنى والشكل في أن واحد، كما أحسن المترجم في نقل معنى العبارة "avoir un enfant"، إذ قام بإعطائنا أرقى ما يمكن القيام به في مثل هذا السياق وذلك من خلال العبارة "سترزق بطفل"، فالفعل رزق شائع الاستعمال في اللغة العربية كما أنه يضفي على الجملة طابعا أدبيا لايمكن نكرانه.

النموذج الثاني:

Question page 12 :
Ill'a prise dans ses bras, l'a amenée an banc de pierre, s'est assis près d'elle. Court silence.
Hector : Ca sera un fils, une fille ?

السؤال صفحة 13:

أخذها بين ذراعه، وذهب بها إلى المقعد الحجري، وجلس بقربها. صمت قصير.

هيكتور: سيكون ابنا أم ابنة؟

-**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في مشهد كانت كاساندر تخبر هيكتور أن زوجته حامل حيث عانقها معبرا عن فرحته متسائلا هل سيكون ولد أم بنت.

التحليل: استطاع المترجم في هذا السؤال استخراج المعنى الحقيقي للفاصلة الموجودة بين un fils, une fille وهو "أم"، وبالتالي كانت الترجمة صحيحة من حيث المضمون والقالب الشكلي.

النموذج الثالث:

Question page 16 :

Hector : Si l'on aime ce qui vous délivre de l'espoir, du bonheur, des êtres les plus chers … Si l'on se laisse séduire par cette petite délégation que les dieux vous donnent à l'instant du combat…

Andromaque : Ah tu te sens un dieu , à l'instant du combat ?

السؤال صفحة 17:

هيكتور: إذ كان المرء يحب مايحرره من الأمل، ومن السعادة، ومن الكائنات الأغلى ... إن كان المرء يستسلم لانجذابه إلى ذلك الوفد الصغير الخاص الذي تعطيه إياه الآلهة ساعة القتال... .

أندروماك: آه! أنت تشعر بنفسك إلها، ساعة القتال؟

-**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في حوار بين هيكتور وزوجته بخصوص ابنهم القادم حيث أن هيكتور يؤكد لأندروماك بأن العزيمة هي أساس كل شيء وبأن الآلهة هي من تقرر المصير أثناء الحرب فتعجبت كلامه متسائلة هل يشعر بنفسه إلها أثناء الحرب.

التحليل: حرفية الترجمة في هذا المثال كانت جميلة ومناسبة سواء من حيث التركيب مثلا(! Ah interjection'اومقابلتها بـ آه!) أو الدلالة مثلا عند استعمال المقابل الأمثلللعبارة

"à l'instant du combat" بـ"ساعة القتال". ضف إلى ذلك أن الإيقاع الصوتي ونبرة السؤال واضحة وجليلة عند النطق بالعربية.

النموذج الرابع:

Question page 20:
Andromaque : Et tu n'as pas compris que c'était là la prise fausseté ! la guerre est dans Troie, Hector ! Hector ! ne sais- tu donc pas que paris a enlevé Hélène ?
Hector : On vient de une le dire … et après ?

السؤال صفحة 21:

أندروماك: ولم تفهم أن ذلك كان أشنع الأخطاء! الحرب في طروادة، هيكتور! هيكتور ألا تعلم إذا أن باريس خطف هيلين؟

هيكتور: قالوا لي هذا توا ... ثم ماذا؟

–**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في حوار بين أندروماك وهيكتور حيث قالت له بأنهم ارتكبوا خطأ كبير وهو الحرب في طروادة، وأخبرته بأن هيلين اختطفت من قبل باريس فرد عليها بأنه على علم.

التحليل: يمكننا تحسين ترجمة هذا السؤال باللغة العربية على النحو الآتي "قالوا لي هذا للتو... ثم ماذا بعد؟

النموذج الخامس:

Question page 24:
Hector: Elle ressemble si peu à une femme que cela?
Paris: Oh! Ce n'est pas le type de femme d'ici, évidemment.
Cassandre: Quel est le type de femme d'ici?

السؤال صفحة 25:

هيكتور: ألهذه الدرجة القليلة تشبه امرأة؟

باريس: أوه! إنها ليست حتما من نموذج امرأة هنا.

كاساندر: ماهو نمط النساء هنا؟

-**السياق:** لقد طرح هذا السؤال في حوار بين الإخوة هيكتور وباريس وكاساندر حول هيلين حيث قالت كاساندر أن هيلين صحيح أنها جميلة لكنها ليست لطيفة بقدر جمالها فرد عليها باريس بأنه هذا ليس من نموذج المرأة هنا.

التحليل: يمكننا تحسين ترجمة السؤال الأولي بناءا على سياق ذكره كالآتي: أتشبه المرأة لهذا الحد القليل؟ لقد جعلنا من تركيب وصياغة السؤال أكثر تناسبا مع متطلبات اللغة العربية. أما فيما يخص السؤال الثاني فقد كانت ترجمته صحيحة لغويا ودلاليا، إلا أننا فضلنا إضافة أداة العطف "الواو" في بداية السؤال بهدف ربطه مع فكرة ومضمون جواب **Paris**باريس الذي سبقه، فنحصل على: وما هو نمط النساء هنا؟

النموذج السادس:

Question page 34 :
Hector: Que vient faire vénus là-dédans?

السؤال صفحة 34:

هيكتور: ما دخل فينوس بهذا؟

السياق: لقد تم طرح هذا السؤال في حوار بين كاساندر وأخوها هيكتور بشأن هيلين وجمالها الذي أدهش أهل طروادة مما جعلهم يصيحون "**عاش الجمال**" "**تحيا فينوس**".

التحليل: من الأفضل إعادة صياغة السؤال باللغة العربية بهدف إحداث نفس التأثير والقوة والدلالة والشحنة لدى القارئ العربي فنحصل على الصياغة الآتية "تخونيني أنت؟ ولن يتحقق هذا التأثير إلا عند قراءة هذا السؤال بالنحو المناسب.

النموذج السابع:

Question page 48 :
Hécube : àmesure que les hommes vieillissent , ils nous parent de toutes les perfections .
Priam : Tu m’as trompé , toi ?
Hécube : Avec toi même seulement, mais cent fois.

السؤال صفحة 49:

هيكوب: مع تقدم البشر بالعمر، فإنهم يتحفوننا بكل الكمالات.

بريام: هل خنتني، أنت؟

هيكوب: معك تحديدا، لكن مئة مرة.

–**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في حوار بين بريام وزوجته هيكوب حول الخيانة فبريام سأل هيكوب إذ كانت خانته من قبل أم لا، إلا أن هيكوب تؤكد له عكس ذلك.

التحليل: الترجمة لا غبار عليها شكلا ومضمونا.

النموذج الثامن:

Question page 50:

Priam: Chères filles, votre révolte même prouve que nous avons raison. Est-il une plus grande générosité que celle qui vous pousse à vous battre en ce moment pour la paix, la paix qui donnera des maris veules, inoccupés, fuyants, quand la guerre vous fera d'eux des hommes?

السؤال صفحة 51:

بريام: أيتها البنات العزيزات، تمردكن نفسه يثبت أننا محقون. هل من كرم أعظم من ذلك الذي يدفعكن إلى القتال في هذا الوقت من أجل السلام، السلام الذي يمنح أزواجا واهنين ومفترغين وهاربين، حين تصنع بكن الحرب منهم رجالا؟

–**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في مشهد حيث أن بريام يؤكد أن لاشيء سوى الخيانة التي تدفع إلى القتال والحرب بغية السلام.

التحليل: بداية السؤال بالعربية رائعة "هل من كرم أعظم منه...؟" لكننا نفضل استخدام المقابل متسكعين عوضا مفترغين وشاردين عوضا هاربين عند ترجمة الصفات" ,inoccupés fuyants".

النموذج التاسع:

Question page 56 :

Hector : Père, si Hélène consent à repartir pour la Grèce, vous la retiendrez de force ?

Priam : Pourquoi mettre en question l'impossible ?

السؤال صفحة 57:

هيكتور: أبت، إن قبلت هيلين أن تعود إلى اليونان، فهل ستمنعها بالقوة؟

بريام: لماذا نتناقش حول المستحيل؟

–**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في حوار بين هيكتور وأباه حول عودة هيلين إلى اليونان حيث أراد هيكتور أن يعرف إن كان أباه سيمنع هيلين من العودة إلى اليونان ليرد عليه بريام برفضه القاطع وأن هذا الشيء مستحيل.

التحليل: ترجمة السؤال الأول كانت في المستوى من حيث الدلالة والإيجاز ونفس الامر لاحظناه مع ترجمة السؤال الثاني، إذ تمكن المترجم من فهم معنى عبارة " mettre en question" في سياق النطق بالسؤال وترجمها بالفعل نتناقش وهو عين الصواب.

النموذج العاشر:

Question page 98 :

Busiris : Evidemment, il ya des recours pour le premier manquement, par exemple, ne peut-on interpréter dans certaines mer bordées de régions fertiles le salut au bateau chargé de bœufs comme un hommage de la marine à l'agriculture ? quant à la formation de face, il est tout aussi naturel de l'interpréter comme une avance que comme une provocation, les femmes qui veulent avoir des enfants se présentent de face, et non de flanc, une femme qui vient vers vous nue et les bras ouverts n'est pas une menace mais une offre à causer.

السؤال صفحة 99:

بوسيرس : طبعا هناك طرق، بالنسبة للانتقاص الأول، مثلا ألا يمكن تأويل، في بعض البحار المتاخمة لمناطق خصبة، التحية للسفينة المحملة بالأبقار كإجلال من البحرية للزراعة؟ أما تشكيل المجابهة، فمن الطبيعي تأويله على أنه تقدم كما هو طبيعي تأويله على

أنه استفزاز النساء اللواتي يردن الإنجاب يحضرن مجابهة، وليس من الجانب. امرأة تأتي نحوك عارية وبذراعين مفتوحين ليس تهديدا، بل دعة إلى التحدث.

–**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في حوار بين بوسيرس، هيكتور، هيكوب وبوسيرس فبنسبة لبوسيرس هناك عدة طرق لعلاج حالات الفشل الأولى وأن لكل فشل عاطفي علاج وهو رغبة النساء في الإنجاب.

التحليل: صيغة الاستفهام " ألا يمكن ...؟" المستخدمة لطرح هذا السؤال جد مناسبة في سياق هذه الجملة، كما أن الترجمة الحرفية أدت غرضها من حيث المعنى والتركيب والصياغة.

النموذج الحادي عشر:

Question page 100:

Un messager: Ulysse est sur l'estacade, Priam! Où faut-il le conduire?

السؤال صفحة 101:

رسول: أوليس على المنصة، يا بريام يجب أخذه؟

السياق: طرح هذا السؤال في مشهد وصول أوليس واليونانيون حيث رسول من الرسل يسأل بريام ابن يجب أخذ أوليس.

التحليل: من الصواب المترجم هذا السؤال كالآتي "يا بريام أينبغي أخذه؟"

النموذج الثاني عشر:

Question page 104 :

Hélène : Et si mon teint était de plomb quand j'approche paris, et mes yeux blancs, et mes mains moites, vous pensez que Ménélas en serait transporté, les Grecs épanouis ?

السؤال صفحة 105:

هيلين: ولو كان لوني رصاصيا، حين أقترب من باريس، وعينان بيضاوين ويداي رطبتين، فهل تعتقدين أنذاك سيسر مينلياس، ويجعل اليونانين مزهوين؟

-**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في مشهد حيث كانت هيلين تقول لأندروماك أنها كل ما كانت في غاية الجمال وبالقرب من باريس فإن هذا سيزيد من غضب زوجها مينلياس وحتى اليونانين.

التحليل: الترجمة جميلة وسلسة وبعيدة كل البعد عن التكلف المذموم، فقد أحسن المترجم اختيار مفردات من أفعال وصفات.

النموذج الثالث عشر:

Question page 114 :
Oiax : Si je te dis ce que la Grèce entière pense de Troie que Troie , est le vise, la bêtise. ?

السؤال صفحة 115:

أوياكس: إن قلت لك ما تظنه اليونان بأسرها عن طروادة، إن طروادة هي العيب، والحماقة؟

-**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في حوارين هيكتور وأوياكس حيث أوياكس أراد الحرب لأن باريس خطف هيلين وقام أوياكس باستفزاز هيكتور بقوله أن طروادة هي العيب.

التحليل: من الأحسن استبدال لفظة العيب بالمعصية كون هذه الأخيرة أدق لغة ودلالة.

النموذج الرابع عشر:

Question page 116:
Demokos: Qui es-tu, brute? Moi, je suis Demokos, second fils d'Achichaos!

السؤال صفحة 117:

ديموكس: من أنت، أيها المتوحش؟ أنا ديموكس، ابن أشيكاوس الثاني.

-**السياق:** طرح هذا السؤال في مشهد حيث سأل ديموكوس هيكتور هل صحيح أنه صفع من طرف يوناني فرد عليه هيكتور بان الأصنام لا تصفع فلقب ديموكوس أوياكس بالمتوحش.

التحليل: كانت الترجمة جميلة ومؤثرة عندما قابل المترجم لفظة "brute " بـ "متوحش".

النموذج الخامس عشر:

Question page 128:
Ulysse: Qu' Hélène nous soit donc rendue dans l'heure même. Ou c'est la guerre.
Oiax: il ya les adieux à faire.
Hector: et C'est tout.
Ulysse: c'est tout.
Oiax: ce n'est pas long, tu vois, Hector?
Hector: Ainsi, si nous vous rendons Hélène, vous nous assurez la paix.

السؤال صفحة 129:

أوليس: لتعاد إلينا هيلين في الحال، أو ستكون في الحرب.

أوياكس: هناك الوداعات.

هيكتور: وهذا كل شيء.

أوليس: هذا كل شيء.

أوياكس: هذا ليس طويلا، أرأيت، ياهيكتور؟

هيكتور: هكذا،إن أعدنا إليكم هيلين، تضمنون لنا السلام.

-**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في الحوار بين أوليس وأوياكس وهيكتور حيث قال أوليس إذا لم يقوموا بإعادة هيلين إليهم فستقام حرب نرد عليه هيكتور في حالة إعادة هيلين خل سيضمنون لهم السلام.

التحليل: من الأفضل ترجمة هذا السؤال كالآتي لن يأخذ هذا الأمر وقتا طويلا، أليس كذلك ياهيكتور؟

النموذج السادس عشر:

Question page 132 :
Hector : Et si c'était le cas ?
Ulysse : Où voulez- vous en venir, Hector ?
Hector : p*â*ris n'a pas touché Hélène .Tous deux m'ont fait leurs confidences.

السؤال صفحة 133:

هيكتور: ولو كان كذلك؟

أوليس: إلى أين تريد أن تصل، هيكتور؟

هيكتور: باريس لم يمسي هيلين، كلاهما أسرني.

-**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في حوار بين أوليس، وهيكتور حيثأن أوليس شرط على هيكتور أن يجد مينيلاس هيلين في نفس الحالة التي تركها عليها وأن يكون باريس قد احترمها ولكن في الحقيقة حدث العكس إلا أن هيكتور يؤكد بأن باريس لم يمس هيلين.

التحليل: من المستحسن إضافة لفظة الأمر إل الصياغة العربية فنتحصل على السؤال الآتي: ولو كان الأمر كذلك؟، أما السؤال الثاني فترجمته كانت حرفية مؤدية للمعنى.

النموذج السابع عشر:

Question page 134 :
Des voix : Quelles sont ces intolérables insultes à la marine troyenne ?

السؤال صفحة 135:

أصوات: ما هي هذه الشتائم غير المقبولة لبحرية طروادة؟

-**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في مشهد من قبل أصوات مختلفة معبرين عن مدى اشمئزازهم وغضبهم للشتائم الموجهة للملكة هيلين من قبل أوليس واتهام باريس بالاعتداء على الملكة هيلين.

التحليل: يمكننا تحسين ترجمة هذا السؤال على النحو الآتي: ماهذه الشتائم غير المقبولة بحق بحرية طروادة؟.

النموذج الثامن عشر:

Question page 138 :
Paris : Que pensait-où des troyens, dans l'Archipel ?

السؤال صفحة 139:

باريس: ماذا كانت الفكرة عن الطرواديين، في الأرخيل؟

-**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في الحوار بين باريس وأليس حين تحدث أوليس عن الإلهة أفروديت وقال بأنها قصة غربية غريبة سادت عن الطرواديين في الأرخيل فأراد باريس وقتها التعرف عن الفكرة التي تحدث عنها أوليس.

التحليل: من الواجب تحسين صياغة هذا السؤال أيضا كون اللغة العربية لا تحبذ الركاكة في الأسلوب، عليه نقترح مايلي: ماذا كان الاعتقاد بخصوص الطرواديين في الأرخبيل؟.

النموذج التاسع عشر:

Question page150 :

Paris : O mon fils, ce n'est ni Aphrodite, ni Pallas qui règlent l'univers. Que nous commande Zeus dans cette incertitude ?

السؤال صفحة 151:

بريام: يا بني، ليست أفروديت، ولا بالاس من تنظمان العالم. فماذا يأمرنا زوس في هذا الشك؟

-**السياق:** لقد تم طرح هذا السؤال في مشهد حيث قال إيرس أن رسالة الآلهة أفروديت بعدم تفريق هيلين عن باريس بينما رسالة الإلهة بالاس هي فصل باريس عن هيلين أو ستكون الحرب إلا أن بريام يطالب برسالة الإله زوس في هذه الحالة.

التحليل: علينا بتحسين صياغة هذا السؤال باللغة العربية، وجعله مثلا كمايلي: فبماذا يأمرنا الإله دزوس في مثل هذا الغموض؟.

خـــاتـــمـــة

خاتمة:

لكل بحث نقطة بداية ينطلق منها التوصل إلى الجديد والمفيد، وبالاعتماد على أسس قواعد ونظم عديدة تكون بمثابة الأرضية التي يتم عليها البحث ولا يمكن أبدا أن نضع نقطة النهاية، فكل فكرة أو قاعدة نتوصل إليها هي في حد ذاتها بداية جديدة لتصور جديد، فكل موضوع دراسة يعتمد على طرق علمية تواكب تكنولوجيا العصر، ويستفيد منها ويعتمدها في مجالات عديدة علمية وثقافية ...الخ، بعد غوصنا في أعماق المسرح واستكشافه لجوانبه المختلفة نجد أن هذا الفن الراقي ليس مجرد وسيلة ترفيهية، وإنما يتخطى دوره ذلك، فهو يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام، وعلى قدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل، إذ يلبي احتياجات الإنسان الجمالية والذهنية، فالأحداث المعروضة من قبل الممثلين سواء بطريقة واقعية أو مصطنعة، وفقا لما نريد إيصاله أو ما نحاول الإقناع به من خلال صدق الخيال، تنظم في جملتها عرضا من الوجود الإنساني الذي يسمح لكل واحد لأن يساءل صورته الخاصة، وتجعله يفكر من خلال هذه المرآة العاكسة.

تطرقنا في الفصل الأول من هذا البحث إلى التحدث عن فن المسرح وترجمته من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، فأعطينا تعريفا له كما تحدثنا أيضا عن الاستفهام وعن أساليب الترجمة الأدبية، وهذا ما تم إدراجه في الجانب النظري، والذي بدوره ساعدنا على تحليل ونقد النماذج في الجزء التطبيقي.

وكل ما سلف ذكره في مذكرتنا ما كان إلا لغرض وغاية وهو الإجابة عن التساؤلات التي خطرت ببالنا.

كما لاحظنا أثناء التحليل أن المترجم اعتمد على أسلوب الترجمة الحرفية فكان جل اهتمامه على الشكل والمعنى، كما نرى في بعض النماذج أن ترجمته كانت بأسلوب رائع وجميل إلا أن نماذج أخرى لم يحسن ترجمتها فكانت بأسلوب ركيك.

أما بالنسبة للإشكال الذي طرحناه في مقدمة البحث عن حفاظ المترجم على معنى النص الأصلي الذي قصده الكاتب، نجد أن الدكتور سامي قباوة في بعض المواضع حافظ على المعنى إلا في بعض المواضع لم يستطع الحفاظ عليه وذلك لاختلاف الثقافات واللغة.

كما استخلصنا أيضا، إن الحديث عن المسرح بفنونه المتنوعة وبمراحله المتفاوتة يمنح البحث أبعاد لا تنتهي ولا حدود لها، غير أنه تم حصرها وجب الدراسة في إطار فني واحد. حيث أن الأعمال الفنية المسرحية أفتكت مكانتها وصارت تحظى بأهمية بالغة نظرا للمواضيع والقضايا التي تعالجها بمقتضاياة إنتاج إبداعي يتضمن الطابع الكوميدي لأغراض عدة كالترفيه والتنفيس والتوعية.

وختاما نسأل الله العلي العظيم أن يجعل هذا البحث بذرة تضاف إلى حقول البحث والدراسات الخاصة بالمسرح، وقد كان هذا جهدنا، نرجو أننا قد وفقنا في الإلمام بالعناصر التي يقتضيها هذا البحث ونكون قد فتحنا المجال لأفاق بعيدة المدى لمثل هذا النوع من الدراسات.

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المراجع:

باللغة العربية:

الكتب:

1- القرآن الكريم.

2- إبراهيم محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر، ط1، 1994.

3- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط2، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ج2.

4- ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب، تحقيق: مصطفى الشويمي، دار الكتب العملية، بيروت ،لبنان، ط1، 1997.

5- أبو موسى محمد ، دلالات التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1408.

6- إسماعيل سيدعلي، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، د ر ط، 2018.

7- الأنصاري ابن هشام، اللبيب مغني عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محي الدين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

8- التفتازاني، سعد الدين: المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، ط3، دار الكتاب العلمية، بيروت 2013.

9- التكريني جميل نصيف، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة والدار الوطنية للتوزيع والإعلان، العراق، (د رط)، 1986.

10- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1987.

11- الخراط إدوار، فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، د ر ط، 2003.

12- الدسوقي عمر، المسرحية نشأتها وأصولها، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، مصر، (د،ر،ط)، (د،س،ن).

13- الراجحي عبده، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ص59.

14- السبتي حسين علي رند، تاريخ المسرح في الحضارات القديمة، دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

15- السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

16- الفيومي أحمد ، بيروت، المصباح المنير، 1996.

17- العناني محمد، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، 2003.

18- الغلابيني، مصطفى: جامع الدروس العربية، ج1، دار الحديث، القاهرة، 2005.

19- المزروك عامر صباح، تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

20- بكير، عبد الوهاب أحمد: أمهات الأفعال: معانيها وأوجه استعمالها، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997.

21- بن محمد علي النحوي الهروي، الأزهية في علم الحروف، تحقيق عبد المعين الملوحي، 1971، دمشق.

22- بن محمد يوسف المعروف بالسكاكي، مفتاح العلوم، منشورات المكتبة العلمية الجديدة، بيروت.

23- بن يعيش موفق الدين النحوي، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ج4.

24- جميل منى حسين، الاستفهام في العربية دراسة تركيبة دلالية، رسالة ماجستير، 2002،جامعة البرموك.

25- سالم محمد زغلول، المسرح والمجتمع، منشأة المعارف بالإسكندرية.

26- سلام أبو الحسن عبد الحميد، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993.

27- سلوم علي جميل وحسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

28- سيبويه، الكتاب، تحقيق أ.د محمد كاظم البكاء، ط1، 2004، دار البشير، عمان، ج1.

29- عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية –مصر–، ط2، 2001.

30- عبود عبده: الأدب المقارن: مشكلات ولأفاق منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999.

31- عصايرة خليل أحمد ، أسلوبا النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، 1987، إربد.

32- عنان محمد: الترجمة الأدبية بين التنظير والتطبيق مكتبة لبنان ناشرون لشركة المصرية العالمية للنشر، 1997.

33- محفوظ عصام، مسرح القرن ال20 (المؤلفون)، ج1، اختيار وتدقيق، ، دار الغرابي.

34- معلا نديم، لغة العرض المسرحي، المدى، (د،ط، د، س).

35- منور العتيبي بدرية، الأساليب الإنشائية في شعر لبيد بن ربيعة، مواقعها ودلالتها، بحث نيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، 2008.

36- مونرو توماس، التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبودرة ولويس إسكندر جرجس وعبد العزيز توفيق جاويد، شركة الأمل للطباعة والنشر القاهرة، مصر، الجزء الثالث، 2014.

37- نجيب عز الدين محمد، أسس الترجمة، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر، ط5، 2005.

القواميس:

38- إبن منظور، لسان العرب المحيط، معجم لغوي علمي، قدمه: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت-لبنان-، (د،ط،س)، مج.

39- الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، 2004.

40- إلياس ماري وقصاب حسن حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت -لبنان-، ط1، 1997م.

41- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مطابع الأوغست.

42- وجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان، 1974، ص576.

المذكرات والرسائل:

43- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية -مصر-، 2006، ص ص 37-38. نقلا عن أطروحة دكتوراه، توظيف التراث في المسرح الجزائري.

44- أوريدة برامكي، الحرفية في الترجمة الأدبية لدى"أنطوان برمان": دراسة نقدية تحليلية للنزعات التشويهية في ترجمة رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي إلى الفرنسية، شهادة الماجستير، قسم الترجمة، جامعة قسنطينة 1، الجزائر، 2013/2012.

45- بوحلاسة سارة، أهمية نظرية قواعد الحالات لشارل فيلمور في ترجمة النصوص الأدبية ترجمتنا "منير البعلبكي" و"دار أسامة" لقصة مدينتين لتشارلز ديكنز نموذجا، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2011-2012.

46- علي ابن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2003، ص8، نقلا عن أطروحة دكتوراه، توظيف التراث في المسرح الجزائري.

47- عمر ملية، أساليب الترجمة الأدبية في روايتي سلالم الشرق: دراسة تحليلية نقدية ومقارنة لترجمتي رواية Les Echelles du levant، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، جامعة أبو القاسم سعد الله –الجزائر2–، 2016-2017.

48- قواص هند، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت –لبنان–، 1981م، ص25. نقلا عن أطروحة دكتوراه موسومة بـ" توظيف التراث في المسرح الجزائري"، للطالب أحسن ثليلاني، (غير منشورة) جامعة منتوري قسنطينة، 2009-2010.

49- نصيرة نواري، إشكالية ترجمة آيات خلق الإنسان في القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية: "ترجمتي حميد الله وجاك بيرك لمعاني القرآن الكريم نماذجا"، مذكرة ماستر، قسم اللغات الأجنبية، جامعة يحي فارس المدية –المدية–، 2015-2016.

المجلات:

50- غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد 03+04، 2011.

51- معاد عبد الرزاق ودبس حسام وزيت، "السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطه بفنون التصوير واتجاهاتها"، جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة العوم الهندسية المجلد (31) 2009. (تاريخ الإيداع 2008/10/21. قُبل للنشر في 2009/03/16).

المواقع الإلكترونية:

52- المسرح، التطورات في القرن التاسع عشر، https://b7oth.net، نقل يوم 19-03-2023.

53- شرقاوي يوسف، تاريخ المسرح العربي، مراحل مختلفة وتحديات متعددة، (http://fanack.com)،، شوهد بـ: 2023/02/20، 17:43.

54- مدونة العربية http://mtools.kacstac.org.sa/pages/searcch.aspx . نقل يوم 22-03-2023.

باللغة الفرنسية:

55-J.Dubois et autres. Dictionnaire de Linguistique- Paris Larousse, 1973.

ملخص:

شهد العالم منذ نشأته تطورات عديدة عاشها الإنسان منذ الأزل، وقد ساهمت هذه التطورات في بناء الحضارات وقيام المدن الكبرى والدول في كافة أرجاء المعمورة. ومن هذه العوامل كان العامل البشري واندماج جميع طوائفه وشرائعه في انفتاح المعلومة ومعرفة الغير فاختلط العرب مع الفرس والعجم مع العرب، وأعطى الأسود للأبيض كما أعطى ذو البشرة الصفراء معارفه وتجاربه للآخرين. وهذا لا يحصل إلا بالاحتكاك، ويوسيط للتواصل بين هذه الشعوب المختلفة ثقافتهم ولغاتهم. أتكلم عن الترجمة طبعا، تلك اللفظة العملاقة القديمة الحديثة الحية على مر السنين. لقد كان لها من التاريخ ما تباهى لها الأيام، ولها من الأنواع ما سالت له الأقلام، ومن الأقسام ما يطول عنه الكلام، ولا يستغني عنها البشر من الأنام.

واعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناسب مع طبيعة البحث، بحيث بدأنا دراسة نظرية تطرقنا فيها إلى فن المسرح وتطوره ودور الاستفهام فيه، ثم ذكرنا أساليب الترجمة الأدبية، أما في الدراسة التطبقية فقد قمنا بتعريف المدونة وصاحبها ثم قمنا بتحليل بعض النماذج المنتقاة من المسرحية.

الكلمات المفتاحية: الترجمة، المسرح، الاستفهام، الترجمة الأدبية.

Abstract :

Since its inception, the world has witnessed many developments that man has experienced since time immemorial, and these developments have contributed to building civilizations and the establishment of major cities and states in all parts of the globe. Among these factors was the human factor and the integration of all its sects and laws in the openness of information and the knowledge of others, so the Arabs mixed with the Persians and the non-Arabs with the Arabs, and the black gave to the white just as the yellow-skinned gave his knowledge and experiences to others. This can only happen through friction, and mediates communication between these different peoples, their culture and languages. I am talking about translation, of course, that giant, ancient, modern word that has been alive over the years. It has had a history that boasts of its days, and it has such types that pens have asked for it, and it has sections that speak at length about it, and humans cannot dispense with it.

In our study, we relied on the analytical descriptive approach that is commensurate with the nature of the research, so that we started a theoretical study in which we touched on the art

of theater, its development, and the role of interrogation in it, then we mentioned the methods of literary translation. theatrical.

Key words: translation, theater, interrogative, literary translation.