الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة السانية

كلية الآداب و اللغات والفنون
قسم الترجمة

بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستير في الترجمة

إشكالية ترجمة السخرية

"القديسة جون" لبرنارد شو أنموذجا

إعداد الطالبة:
ليلى يحياوي

تحت إشراف :
د. فرقاني جازية
أ. بن علي محمد رشيد

السنة الجامعية: 2007/2006


بسم الله الرحمن الرحيم

" أقول لك إنني مادمت أستطيع أن أكون شيئا أفضل من نفسي فلن أستطيع الوقوف حيث أنا، بل سأقدّم للعالم إنسانا أفضل ولن ادخر وسعا في سبيل ذلك. هذه هي السنّة التي تمضي فيها حياتي، إنه هو الطموح الذي ما يزال يساورني ولا يقر لي معه قرار.

إنّه هو قوة الحياة التي تدفعني إلى السعي وراء حالة أرقى وأعمق مما أنا فيه الآن، وهي التي تدفعني أيضا إلى أن أدرس نفسي بنفسي دراسة عميقة وأفهمها فهما تاما".

"برنارد شو"

عن أحمد الخاكي"برنارد شو: تاريخ حياته الفكري"

شكر و تقدير

إن واجب العرفان بالجميل يقتضي في هذا المقام أن أتوجه بخالص شكري إلى الدكتورة الفاضلة "فرقاني جازية" المشرفة على هذا العمل والتي كانت لي كالصوى على طريق البحث طوال سنوات من الكد والتعثر تارة بالتوجيه وأخرى بالتشجيع.

"تشكراتي للأستاذ "بن علي رشيد" لتوجيهاته ولدعمه المعنوي.

الشكر لجمعية "الجاحظية" ممثلة في رئيسها الأديب "الطاهر وطار" الذي زودني بالنسخة العربية للقديسة جون و للأستاذ بن عبد الله الأخضر على النسخة الفرنسية.

الإمتنان لأسرتي لصبرها وتشجيعها لي..و كل التقدير للوالدة على حلمها وتحملها غيابي فترات الذروة من البحث كله في سبيل أن ترى الحلم يتحقق.

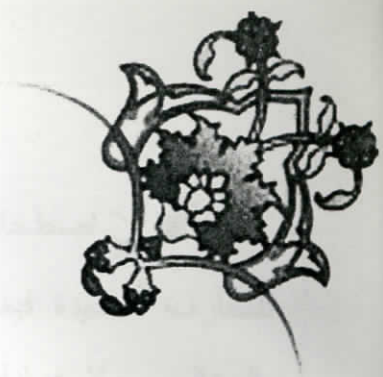
كل الحب للصديقات:أم الخير، رجاء ، هجيرة على مساعدتهن لي ومشاطرتهن لي هم السؤال .

شكرا لكل أولئك أعوان المكتبات الذين تجاوز نبل الطباع لديهم حدود تأدية الوظيفة ...وكل الاحترام لمن تتلمذت على أيديهم.

وجازى الله خيرا كل شخص كان له الفضل من قريب أو بعيد في دفع هذا العمل إلى الوجود... شكرا جزيلا مرة أخرى.

الإهداء

- إلى اللذين رافقا خطواتي بالدعاء ..... والدي الكريمين.
- إلى النور الذي يضيء حياتي .....
- إلى إخوتي: سمير، هشام، عبد المجيد.
- إلى كل العائلة الكريمة.
- إلى كل الأصدقاء ... إلى كل زملاء مهنة المتاعب.
- إلى كل هؤلاء .... لهم هذا الجهد المتواضع لعله يكون أو لا يكون .

المقدمة




إنّ اصطخاب المشهد النقدي أهم ما يميز عصرنا الحالي في ظل التدفق الهائل للمعارف الجديدة فيما يشبه حالة حراك فكري تُعبّر بحق عن تعلق الإنسان الأزلي بالسؤال... ولا غرابة أن تكون الترجمة ذلك العلم الذي ما فتئ يصلب قوامه ويشتد عوده منذ السبعينات،أحد تلك الحقول المعرفية المتأثرة بالساحة النقدية والمؤثرة فيها خلال مسار رسم قواعدها وشرح عملياتها.

وإنه على وقع هذا المشهد الترجمي المسكون بالسؤال الذي يتطلع صانعوه إلى تحقيق المزيد من الفهم النظري والتطبيقي للعملية الترجمية؛تصبح مسألة الحديث عن ترجمة السخرية أكثر من ضرورة تفرضها الحاجة إلى زيادة تكريس السؤال الترجمي.

لقد كان اهتمام العرب بالترجمة إجرائيا في القديم؛ فباستثناء "الجاحظ" وبعض الأفكار التي بلغتنا عن "الصفدي" والتي أوردها "العاملي" في "الكشكول " بشأن المذهبين الذين عول عليهما العرب في النقل، فإن ممارسة سلفنا للترجمة لم يخرج عن نطاق النقل والمراجعة مع انصراف بائن عن الخوض في قضايا الترجمة وعملياتها؛ ذلك أن عنايتهم تلك كانت عناية موجهة في صميمها للتعرف على علوم الأمم الأخرى من إغريق و فرس وهنود من أجل استثمارها في وضع أساس للحضارة العربية الإسلامية لا عناية بالتنظير للترجمة في حد ذاته.

ولقد التفت سلفنا للغاية من النقل أكثر من التفاتهم للوسيلة المُحققة له؛وذلك وفق مقاربة "إستهدافية" مثل تلك التي تزعمت اتجاهها المدرسة الألمانية قرونا بعد ذلك في طرحها فكرة إخضاع الترجمة للخلفية المرجعية الثقافية والإيديولوجية للمترجم والأغراض التي يتوخى أن تتحقق من وراء ترجمته عملا ما.

وعلى صعيد آخر يُبين تاريخ التُرجميات أن اهتمام الغرب بالترجمة بدأ دينيا ولّدته الحاجة إلى الترويج للمسيحية، حتى أن علم الترجمة أول ما ظهر أوائل الستينات كان على يد لغوي أمريكي ظل يشتغل مستشارا للجمعية الأمريكية "الإنجيلية" على امتداد أربعين سنة.. إنه "يوجين نيدا".

وبعيدا عن نصيب الأمم من المساهمة الإنسانية في إرساء قواعد علم الترجمة، ومهما يكن من أمر التُرجميات ومختلف الأشواط التي اجتازتها دراسات الترجمة من أجل التقعيد لعلم يعد فتيا زمنيا مقارنة مع عمر ظهور علوم أخرى، فالمؤكد أن الترجمة ذلك النشاط الإنساني الضارب في أعماق الماضي شكّل على مر العصور الأداة الوحيدة للانفتاح على الآخر،فكانت بذلك الممارسة البالغة الخطورة والشديدة الأهمية في الآن نفسه لجعل الإنسان يشبع حاجته الفطرية إلى التواصل.

ولا شك أن اختلاف الألسنة وتفرعها شكّل الدافع الرئيسي الذي حمل الإنسان منذ فجر البشرية على التصدّي لهذا النشاط الفكري؛حتى يُفهِّم نفسه ويفهَم من لا يشترك معه في اللسان.

وطبيعي كان لمجالات اهتمام الإنسان بهذه الوسيلة التخاطبية أن تتسع متجاوزة حدود الانغلاق على الحجز الديني في ظل تزايد الحاجة إلى التواصل، وكذا تعطّش هذا الإنسان المتواصل للمعرفة ورغبته المتنامية للانتهال من ثقافة الآخر، والإطلاع على منجزاته الحضارية؛ نقصد هنا تحديدا الآداب والعلوم على شتّى فروعها.

ومن الواضح أنه ليس للعلم وطن لكن للثقافة وطنها وجنسيتها انطلاقا من خصوصيتها اللصيقة بالذات المنتجة لها.فمن هنا تطرح مسألة نقل الأعمال الأدبية إلى لغة غير التي دونت بها إشكاليات دقيقة تتعقد في أعقابها الممارسة الترجمية. ولقد أوجد الإنسان لنفسه ضمن فعله التوظيفي للأدب أشكالا تعبيرية مختلفة تعد السخرية إحداها؛ بحيث وفر له هذا النمط من الكتابة فرصا جديدة للإبداع اكتسب على إثرها فعل التعبير عن "الأنا" خصوصية جمالية متفردة بما يوكل إلى السخرية من وظيفة "تطهيرية"؛بحيث تزيل عن النفس عوارض القلق والإحباط وغيره، وكذلك بما تسعى إلى تحقيقه من إصلاح وتوجيه للفرد ومجتمعه حتى إنه ليقال أن هناك من النصوص الساخرة ما يحمل في تضاعيفه من ملامح الجدّية ما لا تحفل به النصوص الجادة، وذلك لانخراطها ضمن استراتيجية إبداعية تُزاوج بين المتعة والتعلم، التسلية والإصلاح عن طريق الالتفات إلى عيوب المجتمع ونقائصه وتناولها بالنقد؛ وسيلتها في ذلك الإبطان لا الإفصاح، التلميح لا

التصريح، غايتها كسر الطابوهات والانعتاق من آلة القمع و مناهضة شتى أنواع السلطة؛ سياسية، اجتماعية وغيرها.

فالسخرية على هذا النحو مشروطة بمحددات نفسية (روح الفكاهة) اجتماعية وثقافية وغيرها. أو كما يرى اللغويون ممن اشتغلوا على وصفها وتحليلها إنها تبقى بلغة "المناطقة" غير مقررة (Indécidable)؛ أي غالبا ما يحتار المتلقي بشأن أخذ عبارة ما على محمل الجد أم السخرية.

إذن، يتطلع بحثنا هذا إلى ارتياد آفاق موضوع "ترجمة النص الساخر"...ذلك الموضوع الذي لم ينل بعد حظه من الاهتمام النقدي. فالسخرية و إن كانت في حد ذاتها موضوع يتأرجح الالتفات إليه بين نقد عربي شحيح ونقد غربي ظل يوليه العناية منذ قرون، فإنّ الاكثرات لقضايا ترجمة هذا النمط من النصوص يبقى لدى كلا الجانبين منعدما.

تنتظم إشكالية بحثنا حول جملة من الأسئلة النظرية والإجرائية نوجزها في الآتي:

1- ما السخرية وكيف للمترجم أن يتعامل معها ؟.

2- وإذا كانت السخرية بشكل عام آلية تعبير تعتمد على التلميح،فما هي صعوبات تلقي الخطاب الساخر؟ وماهي العوامل المؤثرة في ترجمته ؟.

3- وطالما أن السخرية تقوم على التلميح أفلا يعني ذلك أنها خطاب مزدوج؟ وإذاكانت كذلك فمن أي ناحية للمترجم أن يقرأها: أمن ناحية المرسل أم من ناحيته هو بصفته متلقيا للرسالة بالدرجة الأولى قبل أن يكون منتجا لها في لغة أجنبية؟.

4- إلى أي مدى يكتب للمترجم التوفيق في إخراج نص ساخر في غير لغته الأصلية ولمجتمع مغاير له أذواقه الخاصة؟.

5-وإذا كان الغموض خاصية أساسية في السخرية طالما أنها تقوم على التلميح أفلا يشكّل ذلك تحديا أمام المترجم؛ أي كيف له أن يقرأ السخرية؟ كيف له أن يؤولها؟.

6- وطالما أن السخرية مشروطة بمحددات نفسية واجتماعية وأخلاقية وغيرها فهل ثمة دائما إمكانية أمام المترجم من أجل أن يُوجِد حالة ثقافية مشابهة لتلك الموجودة بالنص

الأصلي ؟ ماهو الثمن الذي يدفعه المترجم في سبيل إخراج النص الساخر مقبولا ثقافيا ولغويا لقارئه؟.

7-وانطلاقا من المثل الإيطالي الشهير القائل "كل ترجمة خيانة" فعلى رأي "جاكبسون" لأي قيم سيكون المترجم لهذا النوع من النصوص خائنا ؟.

8- وطالما أن السخرية في بعدها السيكولوجي آلية دفاعية يواجه بها الساخر شتى أنواع الكبت والسلطة كيف سيكون في وسع المترجم التعامل مع "لامساس" النص الأصلي ؟ أي بم عليه التضحية في مثل هذه الوضعيات؟ .

9- هل ثمة من وسائل في وسع المترجم الاعتماد عليها من أجل أن يُؤمّن نفسه ضد خطر اللبس والفهم الخاطىء للرسالة الساخرة ؟.

10- أخيرا، هل لنا أن نتموضع بذات الزاوية التي تموضع بها الباحثون اللغويون منذ سنوات لدى مناقشتهم مسألة "ترجمة الشعر"،فنقول لا يترجم السخرية إلا ساخر قياسا على "لا يترجم الشعر إلا شاعر "..طبعا نحن لا نقصد أن نماهي بين المفهومين (السخرية/الشعر)،لكن نتصور أن ترجمة السخرية تثير في بعديها النظري والإجرائي إشكاليات شبيهة في صيغها إلى حد ما بتلك التي أثيرت حول ترجمة الشعر.

في الحقيقة، إذا كانت دوافع إقبالي على اختيار هذا الموضوع تبدو ذاتية في المقام الأول،وتوحي بأنها صورة لما تجنح إليه النفس، فإنّ الذي حفزني فعلا على ارتياد آفاق هذا الموضوع هو فضول علمي حركه بداخلي الاهتمام الملفت للانتباه والمتضاعف خلال السنوات الأخيرة بدراسات السخرية في الساحة النقدية الغربية،وحاجة النقد العربي عموما والنقد الترجمي خصوصا إلى مثل هذه المواضيع. إذ تناولت هذا الموضوع رغبة في نقل مناورة فكرية جديدة إلى ساحة الترجمة مع مراعاة جدة الموضوع وأصالته وتميزه آملة بتواضع الإسهام بوضع لبنة في صرح دراسات الترجمة المتناهي إلى التوسع.

وقصد النظر في التساؤلات التي تنتظم حولها إشكالية بحثنا ارتأينا تقسيم الدراسة إلى مدخل وثلاثة فصول مع تقديم وخاتمة.

فأما المدخل الذي عنوناه بـــ"نظريات السخرية " فهو أقرب إلى تقديم شمولي أردنا له أن يتصدر الدراسة،فيمهد لها بتقديم وعرض أهم النظريات التي تناولت السخرية تحليلا ونقدا انطلاقا من مداخل متباينة. وإن كانت هذه النظريات قد تبنت عملية ضبط مفهوم السخرية إلا إنها في الواقع تعكس التطور التاريخي للمفهوم. وتندرج تحت هذا المدخل العناوين الآتية:النظرية البلاغية والنظرية الدلالية والنظرية الذرائعية على أنه تم التطرق ضمن النظرية الثالثة إلى كل من مفهومي تعدد الأصوات والحوارية.

وأما الفصل الأول " قراءة في بنية السخرية " فيضم مبحثين اثنين:

1- ميكانيزم السخرية.

2- فك ترميز السخرية.

ولقد حاولنا من خلال هذا الفصل التعريف بالسخرية انطلاقا من مفهومي الترميز (Décodage) وفك الترميز (Encodage) وفق مقاربة مجازية تستعين بالنظرية البلاغية القديمة. وعليه فقد بينا وضعية العلامة ضمن المتتالية الساخرة، علاقة السخرية بقواعد الخطاب، قيمة السخرية المجازية، مستوياتها الدلالية....فيما كشفنا ضمن المبحث الثاني من هذا الفصل كيف أن الغموض خاصية تركيبية في السخرية مركزين على تلك القرائن التي يقول اللغويون بوجوب توفرها لمساعدة المتلقي على التأويل السليم للرسالة. ولقد تحددت الأهداف الرئيسة لهذا الفصل النظري في الكشف عن الخصائص اللسانية للسخرية وكذا توضيح الكيفية التي تنتج بها تأثيراتها الإستيطيقية،انحيازا إلى فكرة الفهم المُعمّق والصحيح لميكانيزم السخرية يساعد المترجم على قراءة النص الذي بين يديه ومن ثمة النجاح في تأويله فالوصول إلى ترجمته.

ويأتي الفصل الثاني "أشكال السخرية في نص القديسة جون" بمثابة قاعدة انطلاق اتخذناها من أجل الكشف عن أهم طرائق السخرية والوسائل المتاحة أمام الساخر،من أجل التعبير الذكي والطريف عن أفكاره. ولقد قسّمنا هذا الفصل إلى مبحثين؛ فأما الأول فخصصناه لدراسة مادية للقديسة جون، قمنا من خلالها بالتعريف بالمسرحية مدونة بحثنا؛ بزمن تأليفها وملابسات كتابتها.

فأما المدخل الذي عنوناه بـــ"نظريات السخرية " فهو أقرب إلى تقديم شمولي أردنا له أن يتصدر الدراسة،فيمهد لها بتقديم وعرض أهم النظريات التي تناولت السخرية تحليلا ونقدا انطلاقا من مداخل متباينة. وإن كانت هذه النظريات قد تبنت عملية ضبط مفهوم السخرية إلا إنها في الواقع تعكس التطور التاريخي للمفهوم. وتندرج تحت هذا المدخل العناوين الآتية:النظرية البلاغية والنظرية الدلالية والنظرية الذرائعية على أنه تم التطرق ضمن النظرية الثالثة إلى كل من مفهومي تعدد الأصوات والحوارية.

وأما الفصل الأول " قراءة في بنية السخرية " فيضم مبحثين اثنين:

1- ميكانيزم السخرية.

2- فك ترميز السخرية.

ولقد حاولنا من خلال هذا الفصل التعريف بالسخرية انطلاقا من مفهومي الترميز (Décodage) وفك الترميز (Encodage) وفق مقاربة مجازية تستعين بالنظرية البلاغية القديمة. وعليه فقد بينا وضعية العلامة ضمن المتتالية الساخرة، علاقة السخرية بقواعد الخطاب، قيمة السخرية المجازية، مستوياتها الدلالية....فيما كشفنا ضمن المبحث الثاني من هذا الفصل كيف أن الغموض خاصية تركيبية في السخرية مركزين على تلك القرائن التي يقول اللغويون بوجوب توفرها لمساعدة المتلقي على التأويل السليم للرسالة. ولقد تحددت الأهداف الرئيسة لهذا الفصل النظري في الكشف عن الخصائص اللسانية للسخرية وكذا توضيح الكيفية التي تنتج بها تأثيراتها الإستيطيقية،انحيازا إلى فكرة الفهم المُعمّق والصحيح لميكانيزم السخرية يساعد المترجم على قراءة النص الذي بين يديه ومن ثمة النجاح في تأويله فالوصول إلى ترجمته.

ويأتي الفصل الثاني "أشكال السخرية في نص القديسة جون" بمثابة قاعدة انطلاق اتخذناها من أجل الكشف عن أهم طرائق السخرية والوسائل المتاحة أمام الساخر،من أجل التعبير الذكي والطريف عن أفكاره. ولقد قسّمنا هذا الفصل إلى مبحثين؛ فأما الأول فخصصناه لدراسة مادية للقديسة جون، قمنا من خلالها بالتعريف بالمسرحية مدونة بحثنا؛ بزمن تأليفها وملابسات كتابتها.

وأما المبحث الثاني الذي عنينا فيه بالجانب الفني للقديسة جون،فأفردنا ضمنه ملخصا موجزا للمسرحية لننتقل بعدها للحديث عن أسلوب "شو" الساخر وعلاقته بالديالكتيكية ولنخصص الحيز الأكبر ضمن هذا الفصل لجرد مختلف أشكال تبدي السخرية بنوعيها: اللفظية وسخرية الموقف.بحيث تطرقنا إلى كل من:سخرية الاستخفاف بالذات، سخرية تناقض الشخصية مع أفعالها، سخرية الأحداث، السخرية الزمكانية، السخرية على مستوى الصوت، المغالاة، تأكيد الذم بما يشبه المدح، تأكيد المدح بما يشبه الذم، المقابلة التراكيبية، قلب القيم، لنختم الفصل بتبيان أهم الفوارق القائمة بين السخرية اللفظية وسخرية الموقف، فتوضيح مهمة المترجم في التعامل مع كلا النوعين والكيفية التي تسمح له بالقبض على معنى النص.

فيما ينهض الفصل الثالث "القديسة جون " على محك الترجمة "الذي أردناه امتدادا تطبيقيا لما بدأناه في الفصل الثاني-على محاولة تتبع تلك الخصائص التي تتفرد بها ترجمة النص الساخر، وكذلك أهم التحديات التي تلاقي المترجم حينا لدى اشتغاله على نقل هذا النمط من النصوص، وذلك انطلاقا من ترجمتين للقديسة جون؛ الأولى باللغة العربية وأنجزها "محمد محبوب" لمجلة "المسرح العالمي" إصدار الدار القومية للطباعة والنشر والثقافة والإرشاد القومي بمصر، أما الثانية فهي باللغة الفرنسية وأنجزها كل من "أوجستين" و"هنريات هامون" وصدرت عن دار "مونتان"(Montaigne) بفرنسا.

ولقد اعتمدنا خلال هذا الفصل الدراسة النقدية التي عمادها التحليل والمقارنة وذلك كله بغرض كشف مواطن الإخفاق والنجاح في العبور بالمتن إلى لغتين غير تلك التي دُوّن بها من خلال النفاذ إلى المستويات الثلاث الآتية:

1- المستوى الدلالي.

2- المستوى الأسلوبي.

3- المستوى النصي.

ومن خلال إثارة ثماني نقاط وهي:

- إشكالية الأعدال.
- المنهج الترجمي المعتمد.
- رسم الصور الساخرة.
- الأماليح.
- السجل اللغوي.
- الحمل الاتصالي.
- علامات الترقيم والتنغيم.
- اللامساس(الطابوهات).

مع التذكير أننا ركنا خلال هذه الدراسة النقدية إلى "نظرية المجاز" التي وجدنا في حدودها ومحدداتها الإطار المعرفي الأنسب لفهم خصوصيات الاشتغال على ترجمة النص الساخر،وكذلك مختلف التحديات التي تواجه المترجم أثناء عملية النقل.

وختاما، ذيلنا البحث بخاتمة ضمناها إشارة إلى كيفية تعاطي المترجم مع النص، وكذا أهم الآليات التي توفرها له اللسانيات من أجل فتح هذا النمط من النصوص ومنه تحقيق أقصى قدر ممكن من الفهم الصحيح للرسالة موضوع ترجمته.تلك هي أهم المحطات المنهجية التي رأينا بضرورة التوقف عندها، وذلك بتتبع قراءة أساسها الاستقراء والوصف.

وطبيعي كان لوقوع السخرية على ثخوم عدة علوم:علم النفس، الفلسفة، علم الاجتماع، الأدب وغيرها أن يؤثر رأسا على منهجنا، بحيث ترانا مضطرين للانتهال من هذا العلم أو ذلك بما يخدم الأهداف النظرية والإجرائية لبحثنا؛ فتجد منهجنا قد عقد جدلية مع مناهج أخرى وحقولا معرفية شتى يستعين بها عند الضرورة فمن هذه المناهج: المنهج البنيوي ومن هذه الحقول المعرفية: البلاغة، علم الدلالة، علم الأسلوب، الذرائعية وغيرها، مع التذكير أننا سعينا خلال هذه الدراسة إلى التدليل على كيفية تلقي الخطاب الساخر وانزلاقات تأويله، وكذا إبراز أهمية السياق والأجواء العامة للنص في استيعاب هذا النمط

من النصوص لكن دونما الاهتمام بالقالب المسرحي لمدونة بحثنا- وهو ما قد يؤخذ علينا- وذلك كله حتى لا نتخبط في البحث تاركين إشكالية "الترجمة والمسرح" لتكون موضوعا مستقلا بذاته ضمن دراسات مستقبلية أخرى قادمة.

ولقد واجهتنا، في سبيل انجاز هذا البحث عدة صعوبات، بعضها يتصل بموضوع السخرية وبعضها يعود إلى ترجمة النص الساخر ونوجزها فيما يلي:

1- استعصاء السخرية على التعريف الواحد الشامل بحكم وقوعها على ثخوم حقول معرفية شتى؛ إذا أننا وجدنا لها من التعاريف العامة والغامضة ما يضل أكثر مما يهدي.

2- أزمة المصطلح؛ فلقد واجهتنا صعوبة تحديد العديل المناسب في اللغة العربية لمصطلح(Irony) الإنجليزي و(Ironie) الفرنسي، لاسيما أن النقد العربي قد جنح خلال السنوات القلائل الأخيرة فقط إلى مفهوم "المفارقة" كمصطلح جديد تندرج تحت مظلته شتى فنون الإضحاك (التهكم، السخرية وغيرها). إذ نلاحظ أن ترجمة" Irony" إلى اللغة العربية بـــ"مفارقة" من شأنه خلق مشاكل على مستوى المبنى كون المصطلح غير منتج(اشتقاق اسم الفاعل والفعل والصفة) بحيث اكتفينا بـــ"السخرية" كعديل لـــ"Irony" تجنبا للارتباك لكن مع إدراك تام لما لهذا الاستعمال من حجز لمفهوم"Irony" ضمن الحدود الكلاسيكية.

3- النقص الفادح في بيبليوغرافيا السخرية باللغة العربية؛ فدراسات العرب بشأن السخرية تبقى إملاءات غير وافية على الرغم من أن الظاهرة ممارسة متأصلة في اللسان العربي (القرآن الكريم، كتابات الجاحظ وغيرها)،في حين يقابله على الجانب الآخر إسهام نقدي غربي وفير لم يصل مكتباتنا منه إلا النزر القليل.

4- انعدام الدراسات حول ترجمة السخرية بجميع اللغات نتيجة غمط الدارسين لهذا الموضوع، اللهم إلا ما عثرنا عليه من العدد الخاص من مجلة المترجم "The translator" نوفمبر 2002 (المجلد 8، العدد 2) التي تصدرها "سانت جيروم"(St. Jérôme Publishing) ببريطانيا.

وقد تضمن العدد مجموعة مقالات جمعت في دراسة موسومة بـــ" Translating Humour"، أو ما تطرق إليه "بيتر نيومارك" (Peter Newmark) عرضيا ضمن كتابه "A textbook of translation" صفحة 12 في شكل إشارة "باهتة" لم تتعد فقرة تحت عنوان "مقصد النص".

غير أن هذه الصعوبات لم تكن ذات بال بالنسبة إلينا،وقد حاولنا قدر المستطاع التغلب عليها عقيدتنا في ذلك المثابرة والعزم والتحلي بالصبر في سبيل دفع هذا البحث إلى الوجود. ونحن في ذلك لا ندّعي الإحاطة التامة بجوانب الموضوع أو أن البحث وصل إلى مراقي الكمال. فحسبنا أن نكون قد لفتنا النظر إلى موضوع بكر لا يزال في حاجة إلى من يجلي محاسنه. يقول نيدا: "من حقائق الحياة التي لا يختلف عليها اثنان إنه ما من شيء يقاس إلا ويحسّن، وإن الجودة تظل مجردة إلى حد لا تتحقق معه".

"إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل.وهذا أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

العماد الأصفهاني (عن منير البعلبكي، معجم المورد)

والله من وراء القصد.

وهران بـــ: 07 أوت 2006.




المدخل




أسست -ولا تزال- الدراسات الغربية تنظيراتها اللسانية حول السخرية اعتمادا على الفواصل التنظيمية التي أمدتها بها البلاغة الكلاسيكية منذ عصورها الأولى بكل ما تكتنزه هذه البلاغة من تراث وإرث لم يكشفا عن الحيز الهام الذي تشغله السخرية ضمن عملية الإبداع الأدبي فحسب ، وإنما حتى عن السديمية التي تحيط بهذا المفهوم،وكذا وقوعه محل جدل واسع،على إثر محاولات تفحصه وتمحيصه بقصد تحديد ملامحه وخصائصه اللسانية.

إنّ أي حديث عن علم الدلالة أو الذرائعية بصفتهما المرتكزين النظريين الأوليين للدراسة الألسنية للسخرية، يأتي دونما شك على غير إغفال أن أصحاب هاتين النظريتين قد اعتمدوا على نماذج نظرية موروثة قدمتها البلاغة الكلاسيكية على هيئة هيكل من الأفكار،أو حتى على شكل نظرات حول الفعل الساخر لم تخل في كثير من الأحيان من تأملات فلسفية،تبين بحق حجم الاهتمام الذي حظيت به هذه الظاهرة على يد فلاسفة أمثال "سقراط"، "شيشرون" (Cicero)، "كانتيليان"(Quintilian).

ولقد أفضى هذا الاهتمام الذي عمره قرون إلى بروز قطبين أساسيين تدور في فلكهما عملية تصادم الآراء العلمية اللسانية حول مفهوم السخرية؛ إذ يمثل أصحاب النظرية الدلالية القطب الأول، وهم يرون في الظاهرة ضربا من التجاوز اللفظي (Trope)، في حين يتمثل القطب الثاني في أصحاب النظرية الذرائعية الذين ينظرون إلى السخرية على أنها إشارة (Mention)[*]، ويسمّونها بالمفارقة التلفظية (Paradoxe énonciatif) نافين عنها صفة المجاز، معتبرين إياها في ذلك نوعا من الإيداع

---

[*] تستعمل الذرائعية هذا المصطلح منتهلة إياه من المنطق القديم (Logique classique) ولقد لاحظنا عقب تقصينا آثار هذا المصطلح في المعاجم ولدى أهل الاختصاص أنه غير شائع الاستعمال، مما صعب مهمتنا في البحث عن مكافئه باللغة العربية ، لكن الذي لفت انتباهنا أن من بين التسميات التي تطلقها البلاغة العربية على التورية والتي هي من معاني السخرية لفظة "إشارة". لذا فنحن نقترح اعتماد هذه المفردة مكافئا لـ (Mention) خلال هذه الدراسة واعين بكل ما قد يضمره هذا الاجتهاد من احتمال للخطأ أو الصواب.

(Citation)[*]، وهما في ذلك –أي النظريتان– تحاولان في مسعى لغوي واحد على الرغم من تصادمهما،تثبيت الأصول النظرية للدراسات الألسنية للسخرية.

1- النظرية البلاغية:

يقسّم "فونتانيي" (Fontanier) الصور المجازية في مؤلفه "صور الخطاب"[1] إلى سبعة أقسام، كل قسم يتفرع عنه أنواع أخرى من الصور:

– صور الدلالة	(Figures de signification)
– صور التعبير	(Figures d'expression)
– صور البناء	(Figures de construction)
– صور الفصاحة	(Figures d'élocution)
– صور الأسلوب	(Figures de style)
– صور الإلقاء	(Figures de diction)
– صور الفكر	(Figures de pensée)

وتتموضع هذه الصور في مجموعتين: الأولى هي تلك المتعلقة باللفظ (Figure de mots)، والثانية هي تلك الخاصة بالفكر بحيث تنتظم الستة المشار إليها أعلاه ضمن المجموعة الأولى التي يحتكر فيها الزخرف اللفظي والصياغة اللغوية الأهمية القصوى، فيما تضم المجموعة الثانية "صور الفكر" حيث تمنح الأهمية للمعنى لتكون بذلك كلا المجموعتين متفاضلتين من حيث الشكل و المضمون، فتحتكر الأولى مسطح الدال، في

---

[*] تحصي البلاغة العربية ثلاث مقابلات لمفردة (Citation) وهي: الاقتباس، الإيداع، التضمين، ويأتي اختيارنا لمفردة "إيداع" مكافئا لـ "Citation" دونما غيرها من اللفظتين الأخيرتين، من منطلق أن:
– استعمال كلمة "اقتباس" أصبح خاصا بشكل أساسي بالمسرح والفنون الدرامية.
– تعني كل من "إيداع" و"تضمين" ذكر كلام الغير شعرا أو نثرا في المنظوم أو المنثور، لكن الأولى يخص بها بسيط القول، في حين أن الثانية ما كثر منه. كما أن النظرية الذرائعية تقول –وسيأتي توضيح ذلك – أنه يكفي توفر ولو البسيط من القول للحديث عن السخرية كإشارة (أي كنوع من الإيداع لكلام الآخر).ينظر للمزيد من التفاصيل:
Dominique Mainguneau : Elément de linguistique pour le texte littéraire. Ed.Her.Paris . France .2000.
–خصصنا خلال هذه الدراسة مصطلح "تضمين"، دلالة على ظلال الدلالة (connotation).

[1] عنوان الكتاب Les figures du discours وهو مؤلف يصفه اللغويون بالمرجع الهام والقيم، كونه يعد ملخصا جامعا ومحصلة للجهود التي سبقته في دراسة البلاغة الفرنسية، وهو يضم جزأين أحدهما لنقد رؤية "دي مارسي" (Du Marsais) للصور المجازية والثاني هو دليل لدراسة هذه الصور.

حين تحتكر الثانية مسطح المدلول وهما التقابلان الثنائيان الأكثر شيوعا داخل البلاغة الغربية منذ "كانتيليان".

يقول "فونتانيي" متحدثا عن ملامح وخصائص كل مجموعة: "إذا أثار اهتمامنا الشكل والتلاعب اللفظي وإجراءات الخطاب أو العناصر القواعدية أو المنطقية فإننا لن نجد أشبه إلى هذه الصور من صور اللفظ، أما إذا لفتت انتباهنا صور من حيث مبدأها الفكري ودوافعها وغاياتها أو وجهات نظرها، أو إذا ما استدعى الأمر أن نتحرر من الأفق المحدود للجملة والجملة المتوازنة. (Période) لننفذ إلى أسرار الإبداع والتركيب وإلى مهارات الفكر، حينها سنكون أمام صور الفكر"[1] ؛فهذه الأخيرة ليست محددة بجملة، وإنما تمتد لتمس أكثر من جملة.وتميز البلاغة الغربية في هذا الشأن عدة صور للفكر على نحو الوصف بمختلف أشكاله، مثل وصف الأشياء: منزل، حديقة... وتسمى (Topographie)، وصف الزمن والأحداث المتصلة بواقعة ما (Chronographie)، وصف البشر: تقاسيم الوجه، الجسد (Prosopographie) وغيرها.

ولقد سمحت القائمة التي ضبطها "فونتانيي" بتعديل التقسيم السائد آنذاك للصور المجازية لدى كل من "فوسيو" (Vossius) و"دي مارسي" (Dumarsais)، والذي يعنينا نحن من الحديث عن هذا التعديل هو التغييرات التي طرأت على تصنيف السخرية حيث كانت القائمة القديمة لـــ" فوسيو" تضع السخرية ضمن صور الدلالة إلى جانب كل من الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل، وهو التصنيف ذاته الذي تبناه "دي مارسي" الذي كان يُقسّم هذا النوع من الصور إلى ثلاث مجموعات[2]:

- ◈ صور مجازية قائمة على التشابه: الاستعارة.
- ◈ صور مجازية قائمة على التعارض: السخرية.
- ◈ صور مجازية قائمة على الترابط: الكناية، المجاز المرسل.

---

[1] Pierre Fontanier .Les figures du discours. Ed. Flammarion. Paris .France. 1977. P280.
[2] Ibid .p109.

وأدت التعديلات التي أدخلها "فونتانيي" على هذه القوائم إلى جعل السخرية من صور التعبير، وهي إحدى أنواع صور اللفظ ، لكنها تمس أكثر من كلمة، في حين تبقى صور الدلالة بالمفهوم الخالص تلك الصور التي تمس كلمة واحدة فقط.

من هذا الأساس التنظيري، يرى "فونتانيي" أن صور التعبير تتوزع على ثلاث مجموعات، تحكمها ثلاث علاقات (أي بين المعنى الوضعي والمعنى المقصود) وهي:

- علاقة الخيال (Fiction) مثل: الأمثولة (الأليجورية)..الخ
- علاقة التعارض (Opposition) مثل: السخرية والتغاضي (Prétérition)..الخ
- علاقة التدبر (Réflexion)،مثل: المفارقة (Paradoxe)...الخ

ويعرّف "فونتانيي" صور التعبير بقوله: "إنها على خلاف المجازات القائمة على لفظة واحدة، فهي لا تعكس فكرة بسيطة، ولكن فكرا ككل تطرحه بتخفّ وتلاعب"[1] ، ويواصل "فونتانيي" في مقام آخر من "صور الخطاب" توضيحه للفروقات القائمة بين شتى الصور فيقول: "إن ما تطرحه صور الدلالة في شكل تصوير غريب ليس فكرا بأكمله، أي مجموعة من الأفكار ولكنها فكرة واحدة: عنصر بسيط من الفكر"[2]، لكن القول بأن صور التعبير تطرح فكرا ككل لا يعني استنادا لشروحات " فونتانيي" أن تلك مسألة تضليلية تفتح المجال أمام إمكانية اعتبارها من صور الفكر من منطلق أن الصور الأولى تطرح الفكر بتلاعب على عكس الصور الثانية.ولو أردنا أن نلخص تصنيفات "فونتاني" في جدول نحصل على الشكل الآتي:

---

[1] Pierre Fontanier. Op. cit. p 109.

[2] Ibid. p 453.

	نوعها					
	صور الدلالة	تقوم على لفظة واحدة	نوع العلاقة	التشابه	التوافق	الترابط
			نوع المجاز	الاستعارة	المجاز المرسل	الكناية
صور اللفظ	صور التعبير	تقوم على أكثر من لفظة	نوع العلاقة	الخيال	التعارض	التدبر
			نوع المجاز	الأمثولة	السخرية	التورية المفارقة
	صور الإلقاء					
	صور الأسلوب					
	صور الفصاحة					
	صور البناء					
صور الفكر						

الجدول رقم (1): تقسيمات صور الخطاب حسب قائمة "فونتانيي".

2 النظرية الذرائعية:

تعتبر أحدث تصور للسخرية، وترتكز على المقاربة التي طورها عام 1978 كل من "سبربر" (Sperber) و"ويلسون" (Wilson) . وهي المقاربة التي تدور في فلكها نظريات كل من "ديكرو" (Ducrot) و"بيروندوني" (Berrendonner) الذي ينفرد بتسمية السخرية بـــ(Paradoxe argumentatif)، وتستمد هذه النظرية أطرها العامة من أعمال اللغوي الروسي "باختين" (Bakhtine)(1895 -1975) الذي شكّل التعرف على أعماله ومفاهيمه بالنسبة لأوروبا بداية السبعينات فتحا جديدا في مجال تطوير النظرية الألسنية والنظرية الأدبية،على حد سواء تماما بنفس أهمية اكتشاف أفعال الكلام (Les actes du langage) لدى الفكر النقدي الأوربي.

وترى هذه النظرية في السخرية انطلاقا من فكرتي تعدد الأصوات (Polyphonie) والحوارية (Dialogisme) اللتان يشيعهما "باختين" شكلا بارزا من أشكال الحوارية ومثالا عمليا عما يشار إليه بتصارع أصوات عدة على مستوى الخطاب الواحد، معتمدة أيضا على ماعرفه المنطق القديم (Logique Classique) من تفرقة ثنائية بين الإشارة (Mention) والاستعمال (L'usage)؛ بحيث تعبّر الإشارة عن دلالة المفردة على ذاتها (Autonyme)،في حين يعبّر الاستعمال عن الشيء الذي ترمز إليه المفردة. مثال: السلام كلمة مفردة (إشارة). السلام غاية الشعوب المنشودة (استعمال).

2-1-مفهوما تعدد الأصوات والحوارية:

جاء ظهور مدرسة "باختين" في الحقبة المتأخرة من الشكلانية الروسية بوصفها مدرسة ألسنية "غير مهتمة باللغويات التجريدية التي أصبحت أساس البنيوية فيما بعد"[1]، وإنما مركّزة على اللغة من حيث هي خطاب اجتماعي ذي أبعاد ديناميكية.

ولقد ظلت هذه المدرسة على الرغم من الاهتمام الذي أولته لشكلية البنية اللغوية الأدبية متمسكة بربط اللغة بالإيديولوجيا امتدادا للفكر الماركسي، لكن دونما معالجة الإيديولوجيا بوصفها ظاهرة ذهنية خالصة، رافضة في الوقت ذاته تسلط المنهج الشكلي الذي يقول أصحابه باستحالة فهم النص إلا عبر وسائله وإجراءاته الشكلية، أو بالأحرى أنه لا سبيل إلى فك شفرات المدلول دونما الاعتماد على بنيته الشكلية، ليكون بذلك الاتجاه "الباختيني" أولى بواكير المطالبة بالتخلي عن المداخل المثولية (Immanente)، واعتبار اللغة الأدبية نوعا من الخطاب المعقد الذي يتطلب تجاوز مستويات الصياغة اللفظية وأيضا المستويات النصية ليتم تدارس الفعل الأدبي انطلاقا من دائرة الاتصال الاجتماعي ككل.

لقد كان "باختين" صاحب الفضل في تطوير النتائج التي ترتبت عن هذه النظرة الجديدة إلى اللغة، لا سيما من خلال مفهوميه "تعدد الأصوات" و"الحوارية" الذين أسس

---

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة .تر:جابر عصفور. دار قباء للطباعة وللنشر والتوزيع. القاهرة .مصر. 1998 .ص.38 .

لهما عقب تطبيقاته على بعض النصوص الأدبية في جمع مثمر بين دراسة الطابع الشكلي للبنية وظاهرة "الأدبية"، وكذا علاقة هذه البنية بالمجتمع لا من حيث كونها مرآة تعكس التحولات الاجتماعية، وإنما من خلال الطريقة التي تتشكل بها اللغة؛ بحيث تقاوم السلطة وتحرّر الأصوات المخالفة.

وتعتبر نصوص "دوستويفسكي" التطبيق الأول والأمثل[*] "الذي قدّم فيه [باختين] مقارنة جريئة بين روايات "تولستوي" وروايات "دوستويفسكي" [إذ لاحظ] أننا لا نسمع الأصوات المتباينة في روايات "تولستوي" إلاّ وهي خاضعة خضوعا صارما لهدف المؤلف المتحكم، على نحو لا تواجه فيه سوى حقيقة واحدة فحسب، وهي الحقيقة التي يراها المؤلف المتحكم"[1].

بحيث أطلق على روايات "تولستوي" الرواية "الوحيدة الصوت" أو "المونولجية"، في حين سمّى روايات "دستويفسكي" بالرواية "المتعددة الأصوات" أو "الديالوجية"، وهو الشكل الجديد من الروايات الذي طوره "دوستويفكسي"، بحيث يظهر المؤلف فاقدا سلطانه على شخوصه غير مختلط الوعي بوعيها لما تتميز به من استقلالية ونضج كاملين.

لقد كان لتودوروف بداية السبعينات الفضل في تعريف الفكر النقدي الأوروبي على أعمال "باختين" من خلال مؤلف "المبدأ الحواري" (Le Principe dialogique)، بحيث شكّل التسّرب التدريجي لأفكار "باختين" إلى الدراسات اللغوية والأدبية الأوربية منعرجا حاسما في تطوير كل من النظريتين الأدبية واللغوية، وبداية مرحلة جديدة لتعديل الرؤى بشأن الكلام والعدول عن التنظيرات التي كانت مركّزة بشكل مطلق على بنية الملفوظ (بنوعيه الأدبي واللساني)، بحيث انتقل الاهتمام من الملفوظ إلى التلفظ ككل، كما أدى ذلك إلى إعادة بلورة النقاش حول التحليل النصي الذي ظل لردح من الزمن منصبا على النص وأبنيته الداخلية.

---

[*] ورد ذلك في كتابه المعنون "مشكلات شعرية دوستويفسكي".

[1] رامان سلدن. مرجع سابق. ص 39.

يرى "باختين" أن حدود الاستقلال لدى الإنسان مشوّشة، فهو يتلقى كلماته عبر صوت الآخر، إنه في حاجة دائمة لهذا الآخر لينتهل من كلامه إلى درجة انه مسكون بهذا الآخر، فلغة الإنسان تتشكل عن طريق الآخر. نستمع إليه يقول:

[Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non il reçoit le mot par la voix d'autrui...][1].

بناءا على هذا الأساس النظري، يعتبر "باختين" النص نقطة تتلاقى فيها عدة أصوات ومن ثم فهو يرفض بشكل قاطع الفكرة التي تسلّم "بوجود تلفظ أحادي الجانب جاهز معزول، مفصول عن سياقه اللغوي والفعلي، لا يقبل أي نوع من أنواع الاستجابة الفعالة وإنما يقبل الفهم السلبي فحسب"[2]؛ من هنا يأتي "تعدد الأصوات" بإعتباره مفهوما يرتبط بهوية فاعل التلفظ (Enonciateur) وهو يلفظ التصور القائل بوجود مصدر وحيد أوحد للملفوظ؛ فنطق شخص ما بكلام ما لا يعني بالضرورة أنه هو فاعل التلفظ الحقيقي، إذ قد يحدث وأن تتراتب (Superposition) عدة أصوات فوق بعضها البعض، وتتداخل فيما بينها على نحو تبدو فيه ذات مصدر وحيد، ومن الممكن أن تكون هذه الأصوات المتفاعلة والمتداخلة فيما بينها تمثيلا ذاتيا للمتكلم أو تمثيلا مؤسساتيا لأخلاق المجتمع أو اللاهوت و غيره.

وإذا كانت لسانيات التلفظ تؤشر تعدد الأصوات على أنه خطاب تعبر من خلاله عدة أصوات عن ذواتها، فإن هذا المفهوم عند مدارسة الأعمال الأدبية يزداد تعقيدا، بحيث يتعدى هذا المفهوم مجرد تعدد الصوت إلى تعدد الوعي والإيديولوجيات على النحو الذي أثبته "باخيتن" من خلال تطبيقاته على نصوص "دستويفسكي" الذي لم يمتزج وعيه بوعي شخصياته ، بل ظهرت كأصوات مناوئة لتفكيره.

أما مفهوم الحوارية فيتعلق بالخطاب ككل، وهو يعيّن مرتبة ودرجة حضور الآخر بالخطاب، حيث لا يتحقق هذا الأخير إلا عن طريق مسار من العمليات التي يتداخل فيها

---

[1] Todorov Tzevetan: Mikhaile Bakhtine. Le principe dialogique. Paris. Seuil. 1981 .p 77.

[2] رامان سلدن. مرجع سابق. ص 38.

الوعي الفردي بوعي الآخر الذي يأخذ منه ليتعاطى معه، فتتشكل حوارية لغوية هي في الواقع خاملة (Passive)، أي أن الإنسان لا يكتسب لغته إلا بتوارث كلمات الآخر بطريقة لا واعية، كما أنه لا يشكل هذه اللغة إلا بفعل التراكمات، غير أن هذه اللغة تبقى في حالة كُمون ما لم تتوفر نية الكلام، وحوارية خطابية (أي الحوار في أبعاده الموسعة) تقوم على تفعيل اللغة واستعمالها بناءا على وعي الآخر بخطابه وخصوصيات هذا الخطاب.

وعلى اعتبار أن النص نسيج من الدلالات (Textus, tissu) فلقد وفّر كل من مفهومي "تعدد الأصوات" و"الحوارية" مجالا خصبا لفهم النص وتحليل آلياته، كما أنه وضع تحت تصرف اللسانيات أدوات اجرائية لتفحص ظواهر مثل النقول (Reprises) أوالإشارة (Mention) في حالات "الباروديا" (Parodie) والسخرية (Ironie).. وذلك من خلال تعيين الحد الفاصل بين الفاعل المتكلم (Sujet parlant) وفاعل التلفظ (Enonciateur).

2-2- السخرية ملفوظ تعددي الصوت:

لقد طرح "ديكرو" (Oswald Ducrot) نظرية الإشارة (Théorie de la mention)[*] الخاصة بالسخرية في إطار نظريته العامة حول "تعدد الأصوات" التي طورها بشكل منهجي أخذا عن "باختين"،مما سمح للسانيات التلفظ من حينها بالتمييز بين ثلاثة مستويات لعملية "تناول الكلمة".(Prise de parole)

◈ الشخص المادي الذي ينتج الملفوظ، سواء أكان ذلك كتابة أو كلاما.

◈ "أنا" الشخصية التي تتمظهربوصفها فاعل تلفظ موظف وهويسخّر النظام اللغوي لفائدته أي أنه هو المصدر الذي ينسب إليه الملفوظ.

◈ الشخص المسؤول عن الأفعال الإفصاحية (ILLocutoires) بنوعيها "أفعال الكلام" و"أفعال الخطاب"[1].

---

[*] يميز النقد الفرنسي نظريتين تناولتا "تعدد الأصوات" طورهما كلا من "ديكرو" و"كيليولي" (Culioli)، وغالبا ما تعتمد الدراسات على نظرية "ديكرو" كونها تتناول الملفوظ الأدبي.

[1] - Voir : Dominique Maingueneau.Op cit. p 75.

فانطلاقا من فكرة الفصل بين الفاعل المتكلم (Sujet parlant) وبين المتكلم (Locuteur) يرى "ديكرو" أن السخرية ملفوظ تعددي الصوت يتجاذب عبره صوتان فعل كلام واحد؛أحدهما هو صوت المتكلم والآخر هو صوت فاعل التلفظ حتى تعتبر السخرية الشكل البارز للحوارية. يقول "ديكرو" "يعني التكلم بطريقة ساخرة أن المتكلم يقدم التلفظ على أنه تعبير عن موقف فاعل التلفظ (ت)، وهو الموقف الذي ندرك أن (م) لا يتبنى مسؤوليته بل أنه ينظر إليه على أنه عابث، فعلى الرغم من أن (م) مسؤول على التلفظ إلا أنه لا يتمتع بنفس وضع (ت) مصدر وجهة النظر المعبّر عنها بالتلفظ [...]، من جهة أخرى فإن الموقف العابث معبّر عنه مباشرة (وليس منقولا) بالتلفظ الساخر،كما أن مسؤوليته غير ملقاة على عاتق (م)، بما أن هذا الأخير مسؤول عن الكلام، في حين تنسب الآراء التي يتضمنها الكلام لشخص آخر هو (ت)"[1].

"Parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé (et non rapportée) dans l'énonciation ironique et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribués à un autre personnage, E".

فبتعبير هامون (Philipe Hamon) يشبه التلفظ الساخر "مسرحا للكلام" يتقمص خلاله المتكلم دور فاعل التلفظ ناقلا خطابا ليس ملكه ضمن وضعية تلفظ عابثة؛ بحيث تقوم السخرية على المسافة القائمة بين المتكلم وفاعل التلفظ ورغبة كلا صوتيهما في التعايش عن طريق التراتب لا التصادم المعلن فيما بينهما، وإن كان هذا التراتب يفتقر إلى الانسجام، بحيث يظهر المتحدث بوصفه مسؤولا عن التلفظ، لكنه لا يتحمل مسؤولية

---

[1] - Ibid .p84.

وجهة النظر المعبّر عنها ويكتفي بمجرد الأخذ عن المخاطَب، ملفوظاته الحرفية ليودعها (Citation) في سياق أو أسلوب منزاح.

تكتسي طبيعة العلاقة القائمة بين المتكلم و بين فاعل التلفظ بالتلفظ الساخر ملمحا "مفارقتيا" (Aspect paradoxale) يصعب بفعله شرح خصائص هذه العلاقة و تحديدها، وهي الخصائص التي جعلت الذرائعية تسمّي السخرية "مفارقة تلفظية"، إذ بينما يقوم الفعل الساخر على تظاهر المتكلم بتنازله عن صوته لفاعل التلفظ،وسعيه لجعل الصوتين متراتبين على الرغم من عدم انسجامهما، فإنّ ميكانيزم السخرية يقتضي أن يحافظ المتحدث على تلك المسافة بينه وبين فاعل التلفظ حتى يستشعرها المخاطَب ، فهي الحيز الذي يتأسس داخله الفعل الساخر.

يرى اللغويون أنه يتم الحديث عن الإشارة بالكلام بمجرد تسجيل حضور عبارة أو حكم تقييمي على الأقل من خطاب الآخر، فقد تتحول العبارة الواحدة إلى حيز خطابي يتصارع داخله صوتان، أحدهما هو صوت الجهة المودِعة (Citante) والآخر صوت الجهة المودَعة (Citée) التي ليس من الضروري التعرف عليها (فاعل التلفظ وهمي أو افتراضي) في حالات الإشارة، إذ غالبا ما تبقى مجهولة كما هو الحال مع السخرية التي يعدّها الذرائعيون حالة خاصة من الإشارة التي تتحول إلى أداة للسخرية بمجرد أن تقيم مسافة بين الجهة المودِعة والجهة المودَعة.

وحتى نزيد المسألة وضوحا نستعين بالأبيات الشعرية التالية لـ"إبراهيم طوقان" المقتطفة من قصيدته"يا حسرتا"المؤرخة عام 1935 والتي يخاطب فيها ساسة فلسطين وزعماءها أثناء فترة الانتداب بقوله ساخرا:

أَنْـــتُمْ (المُخْلِصُونَ!) لِلْوَطَنِيَةِ ... أَنْتُمُ الحَامِـــلُونَ عِبْءَ القَضِيَّة

أَنْتُمُ العَامِـــلُونَ مِنْ غَيْرِ قَوْلٍ! ... بَارَكَ اللهُ فِي الزُنُـــودِ القَوِيَّة!

وَ"بَـــيَانٌ" مِنْكُمْ يُعَادِلُ جَيْشًا ... بِمُعِدّاتِ زَحْـــفِهِ الحَرْبَيَّـــة

واجْتِمَاعٌ مِـــنْكُمْ يَـــرُدُّ عَلَيْنَا ... غَابِرَ المَجْدِ مِنْ فُتُوحٍ أُمَيَّة

وَ خَلَاصُ البِلَادِ صَارَ عَلَى الأَبْوَابِ ... جَـــاءَتْ أَعْيَادُهُ الوَرْدِيَّـــة

فِي يَدَيْـــنَا بَقِـــيَّةٌ مِنْ بِلَادٍ فَاسْتَرِيحُوا كَيْ لَا تَطِيرَ البَقِيَّة[1]

تظهر هذه الأبيات الشعرية على ضوء التحليل الذرائعي للسخرية بوصفها حيزا خطابيا يتصارع ضمنه صوتان؛ أحدهما هو صوت الشاعر (المتحدث)، والآخر هو صوت فاعل التلفظ الذي يعبر عن وجهة النظر التي يرفضها الشاعر: حسن صنيع قادة فلسطين؛ فالفعل الساخر يتحقق من خلال اكتفاء "طوقان" بإيداع خطاب الآخر (فاعل التلفظ) بأبياته،وإقامته لمسافة بينه وبين فاعل التلفظ الذي يمدح الساسة الفلسطنيين ويتفاءل بالمستقبل المشرق الذي ينتظر فلسطين. فـ"طوقان" هو المسؤول عن التلفظ، لكنه لا يتبنى وجهة النظر التي يطرحها فاعل التلفظ. إنّ هذا التناقض بين الجهة المودِعة (طوقان) وبين الجهة المودَعة (فاعل التلفظ) هو ما يؤسس المفارقة وبالتالي يصنع الفعل الساخر.

أخيرا، عادة ما تنتقد النظرية الذرائعية التصور البلاغي القديم للسخرية بأنه قام على دراسات مدوّناتها غير كافية لتتبع كافة ملامح الظاهرة، وخاصة أن مستويات استعمال السخرية بالأدب الكلاسيكي كانت محدودة، بحيث كان في المستطاع تلمسها على مستوى الكلمة والجملة والبيت الشعري،... لكن لم يكن ذلك على مستوى أعمال أدبية بأكملها، كما هو الحال مع الأدب المعاصر، حيث أسسّ الكتاب جمالية عمادها السخرية على نحو "سرفانتس"(Cervantès)، "فلوبير"(Flaubert) وغيرهما، وهو مشهد إبداعي نرصد من خلاله تراجع مفهوم الوسيلة (Device) بوصفه مفهوما رئيسيا في التعامل مع النص وندركه على ضوء ما توصل إليه الشكلانيون من أنّ الأدوات الأدبية ليست قطعا

ثابتة يتلاعب بها الأديب كيفما شاء، ولكن الأدوات تتغير على حسب الزمن والسياق، وهو ما يتحدث عنه "جاكبسون" ويسميه بالعنصر المهيمن أو المبدأ التركيبي للنص هو العنصر- المركز الذي يضمن وحدة العمل الفني، وتماسك نظامه الكلي بما

---

1 ابراهيم طوقان (الاعمال الشعرية الكاملة) إعداد وترتيب: ماجد الحكواتي. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للابداع الشعري. السعودية. 2002 .ص 111.

يحققه من بلورة لبقية مكونات العمل؛ فيقدم مكونات على أخرى، أو يتراجع بمكونات على حساب أخرى .... "ولكن أيا كان العنصر المهيمن فإنه ينظم بقية العناصر في العمل الفردي، فيقدم عناصر على غيرها في الاهتمام الجمالي، أو يتراجع بعناصر ربما كانت من قبل في المقدمة، بوصفها مهيمنة في أعمال أدبية تنتمي إلى عصور سابقة –وما يتغير في نهاية الأمر ليس عناصر النسق (التركيب، الإيقاع، الحبكة، الألفاظ...)، ولكن وظيفة عناصر بعينها أو مجموعات من العناصر".[1]

من هذا المنطلق رأت الذرائعية بضرورة الاستعانة بلسانيات التلفظ، وعدم الاكتفاء بتحليل السخرية في جانبها الدلالي فقط، وذلك قصد التمكن من فحص مستويات الخطاب، وبالتالي تشريح أعمال أدبية في غاية التعقيد.

3- *النظرية الدلالية:*

تعتمد بشكل أساسي على أفكار البلاغة القديمة وفواصلها التنظيمية، وتحاول هذه النظرية تفسيرالكيفية التي تنتج بها السخرية تأثيراتها الاستيطيقية وشرحها من خلال التركيز على وصف ميكانيزم عملها وملامحها الدلالية انطلاقا من مدارسة علاقة الدال بالمدلول وعلاقة المشير بالدليل وتحليل المستويات الدلالية... كل ذلك بمراقبة السخرية اللفظية ومقاربتها دونما سخرية الموقف ؛لاعتماد الأولى بشكل أولي على اللفظ وذلك في إطار مسعى لغوي يتطلع لإيجاد تصور لساني للظاهرة ووضع نظرية ألسنية أمبيريقية لها.

وتعتبر هذه النظرية أول إطار تنظيري ألسني حاول ضبط مفهوم السخرية وخصائصها، ولقد ظلت هذه النظرية حتى عام 1978- وهو تاريخ تطوير النظرية الذرائعية للسخرية- البؤرة التنظيرية الأساسية التي يستمد منها الباحثون والدارسون للسخرية مقارباتهم و هي تُعرَف لدى المنظّرين بنظرية المجاز.(Théorie de trope).

---

[1] رامان سلدن. م س . ص 36.

وإن كان يبدو جليا تصادم النظريتين الذرائعية والدلالية أو حتى إنكار الأولى للثانية في موقف شبه معلن عن فشل الدلاليين في تفسير ظاهرة السخرية، والإحاطة بكافة خصائصها الألسنية وبالقدر اللازم، إلا أنّه يبدو لنا أنه من الصعب بما كان على الدراسات القائمة في هذا المجال التوصل إلى فهم معمق لميكانيزم السخرية بالاعتماد على ملمح دون الآخر وذلك لعاملين جوهريين:

العامل الأول: أن كلتا النظريتين تدينان بفضل وجودهما للبلاغة الكلاسيكية على النحو الذي جعلاهما تنهلان من التراث البلاغي القديم وتنظيرات البلاغيين القدامى بدءا من "سقراط" و"شيشرون" و"كانتيليان" وصولا إلى "دي مارسي" و"فونتانيي"؛ فمنشأ النظريتين واحد، وإننا لنجد بلاغيا مثل "دي مارسي" قد أسسّ في فعل تنظيري سابق لعصره لكلتا النظريتين وذلك بوضعه الأطر العامة لكلا التصورين لدى تطرقه إلى ضبط تعريف السخرية.

أما العامل الثاني فنتمثله في أن ظهور النظرية الذرائعية للسخرية جاء حتمية وتطورا طبيعيا للجهود التي قامت بها النظرية الدلالية من أجل وصف الظاهرة وطرائق تأدية الفعل الساخر، حيث اكتفت الذرائعية بجني ثمار هذا الوصف ومن ثم تحوير هذه المعلومات إلى معلومات ذرائعية.

وبالرغم من إدراكنا أن علاقة المكونات الدلالية بالمكونات الذرائعية في مثل هذه الحالة المعرفية قد تتطلب شرحا مستفيضا لكننا سنكتفي بالإشارة إلى أن السخرية بحكم طبيعتها، هي ظاهرة بملمحين أحدهما دلالي (قلب قيمة الحقيقة) والآخر ذرائعي (السخرية هي الاستهزاء بشخص). إذ يذكّرنا هذا الملمح الأخير بتمييز "فرويد" بين الطرفة المسالمة (Esprit inoffensif) والطرفة المغرضة (Esprit tendancieux)[1]؛ بحيث يصنف السخرية ضمن النوع الثاني لأنها على حسب قول "فرويد" تشبع في النفوس بعض الميول العدوانية

[1] Voir : Freud. S. Les mots d'esprit et ses rapports avec l'inconscient. Ed. Gallimard Paris .France. 1971. p147 et 201.

أو الأغراض الشخصية"[1]، فإذا كان النوع الأول من الطُرَف يتم بين طرفين فقط وهما الباث والمتلقي، فإن النوع الثاني يتطلب ثلاثة أطراف وهي:

- الباث: من يصنع الطرفة (الساخر).
- المتلقي: من يريده الباث كشريك له.
- الضحية: من يقع عليه فعل السخرية.

إن هذين الملمحين اللذان يميزان السخرية يدفعنا إلى الانضمام إلى رأي "كاربرات أريكيوني"(Catherine Kerbrat Orecchioni)[*] حينما تعتبر السخرية واحدة من الحالات التي تتموقع خلالها القيم الذرائعية على المضامين الدلالية لتترابط على نحو يصعب معه تحديد طبيعة هذه العلاقة أو حتى التفريق بين نوعي المكوّنات[2].

إذ يبدو لنا أن أية دراسة لظاهرة السخرية يفترض فيها أن تأخذ بعين الاعتبار كلا الملمحين: الدلالي والذرائعي على حد سواء لتحقيق أقصى قدر من التحليل الذي يسمح بتشريح الظاهرة،والكشف عن مجموع خصائصها اللسانية. ولكن الذي نود الإشارة إليه هو أننا لا ندعي من خلال هذا الحيز تقديم دراسة تحليلية مفصّلة حول الخصائص اللسانية للسخرية بقدر ما هي محاولة لتتبع ملامحها وتسليط الضوء على بعض من جوانبها الدلالية الخطابية،في حدود ما توفره للبحث من أدوات نتقصى بواسطتها جوهر السخرية و بالتالي فهم طبيعة تلك المهمة التي تنتظر المترجم في تعامله مع النص الساخر.

---

[1] ينظر عبد العزيز شرف: "الأدب الفكاهي".مكتبة لبنان. الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع.1992. ص 43.

[*] لغوية فرنسية من مواليد 1943، حازت على الدكتوراه عام 1977 برسالة موسومة بـــ " De la sémantique lexicale à la sémantique d'énonciation".و هي صاحبة مقالات علمية إضافة إلى مجموعة من الكتب . تشغل "كاربرات" حاليا منصب برفسور للسانيات بجامعة ليون 2 (Lyon II).

[2] Catherine Kerbrat Orecchioni :L'énonciation de la subjectivité dans le langage .Ed. Armand Colin. Paris France. 1980 .pp198-199.

الفصل الأول

قراءة في

بنية السخرية

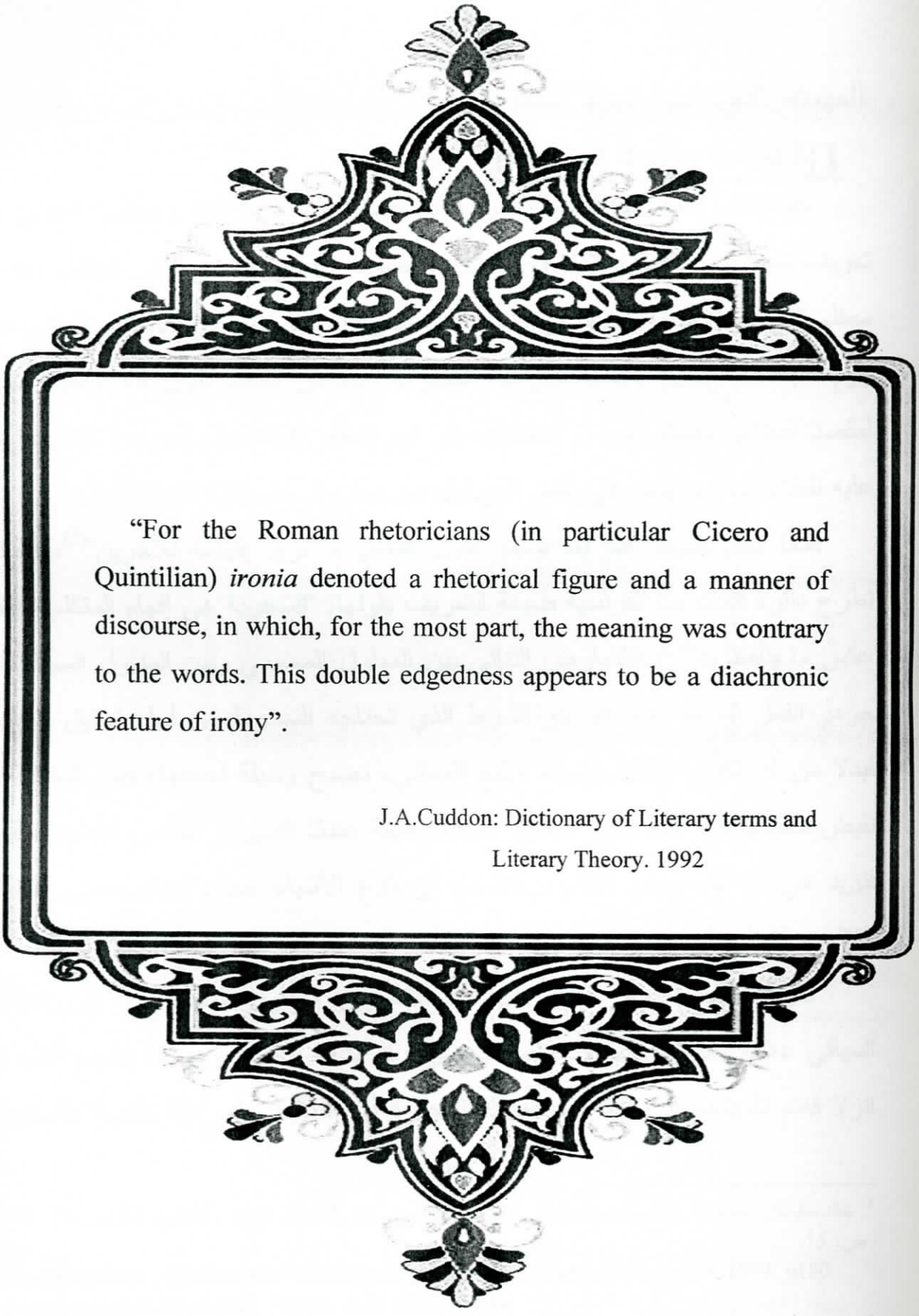
المحور الأول
ميكانيزم السخرية

1- العلامة وقيمة الحقيقة.

2- السخرية وقواعد الخطاب.

3-علاقة الدليل بالمشير.

4- المستويات الدلالية للمتتالية الساخرة.



"For the Roman rhetoricians (in particular Cicero and Quintilian) *ironia* denoted a rhetorical figure and a manner of discourse, in which, for the most part, the meaning was contrary to the words. This double edgedness appears to be a diachronic feature of irony".

J.A.Cuddon: Dictionary of Literary terms and Literary Theory. 1992

المبحث الأول: ميكانيزم السخرية

1)العلامة وقيمة الحقيقة:

تكتفي المعاجم اللغوية العربية بنوعيها: معاجم الألفاظ ومعاجم المعاني في تعريف السخرية بتعديد دلائلها دونما تحديد لطبيعة الفعل الساخر، وفي المقابل نجد أن معظم المعاجم الأجنبية تنطلق في ضبط هذا التعريف بالتركيز على الأساس الدلالي الذي يقوم عليه هذا الفعل، مجمعة على أن السخرية نمط من الكلام يكون فيه التعبير مخالفا لمقصد المتكلم، بحيث يتوصل المخاطب إلى فهم المعنى المقصود، ليس من خلال ما يدل عليه لفظا وإنما بما يكمن في اللفظ الذي قيل من معنى لم يدل عليه القول"[1].

فكما نعلم جميعا "أننا لما نسخر نقول نقيض ما نريد إفهامه للآخرين"[2]، أو كما تطرح دائرة المعارف الفرنسية صيغة التعريف بقولها: "السخرية هي إفهام المتكلم المتلقي عكس ما يتلفظ به"[3]؛ فالتعارض الثنائي بين المدلول المعجمي وبين المدلول السياقي هو جوهر الفعل الساخر والتنافر هو الشرط الذي تحتاجه السخرية من أجل تحقيق ثنائيتها، فبدلا من أن تكون الألفاظ وسيلة لتبليغ المعاني، تصبح وسيلة لحجبها، فهي توظف في نقيض معانيها من أجل تبليغ المعنى "..وكأن اللغة عندئذ تنسى أو تتناسى غايتها الحقيقية فتريد هي أن تتحكم في الأشياء بدلا من أن تدع الأشياء تتحكم فيها، ومعنى هذا أن التلاعب اللفظي في نظر "برغسون" هو الدليل على انحراف اللغة انحرافا مؤقتا"[4].

لكن قد يحدث وأن تكون طبيعة العلاقة بين المدلول المعجمي و بين المدلول السياقي علاقة اختلاف وحسب وليس بالضرورة علاقة تناقض وهو ما يتسبب أكثر في انزلا قات تأويلية، إذ تبقى هذه العلاقة الأخيرة أي التناقض إجرائية خاصة بالسخرية

---

[1] خالد سليمان: المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق. دار الشروق للنشر والتوزيع. الأردن. ط1. 1999. ص: 15.

[2] Jeorge Molinee : Dictionnaire de Rhétorique. Librairie Générale Française. 1992. p180.

[3] Encyclopaédia Universalis. France. S.A. 1993.p1849.

[4] زكريا إبراهيم: "سيكولوجيا الفكاهة والضحك". مكتبة مصر.القاهرة. 1951.ص 178.

وبكيفية استخدام نقيض الكلام (Antiphrase) دون غيرها من طرائق تأسيس الفعل الساخر.

استخدمت البلاغة الغربية منذ القدم أربع عمليات منطقية قصد إنتاج أدوات لتحسين الكلام العادي وهي: الحذف، الإضافة، تغيير النظام والاستبدال. "ولقد عزل البلاغيون المرتبة التعديلية الأخيرة تحت اسم مجازات (Tropes) وقالوا بأنه يوجد مجاز عندما يحدث استبدال أو إحلال لوحدة معجمية بوحدة معجمية أخرى"[1]؛ فالسخرية بحكم تصنيفها مجازا تقتضي إحلال وحدة معجمية مكان أخرى وتستلزم أن تكون العلامة اللغوية التي يتمثلها "دو" سوسير على النحو التالي:

$$\text{العلامة} = \frac{\text{الدال}}{\text{المدلول}}$$

◊/ تستلزم أن تكون بمدلولين أي :

$$\text{العلامة الساخرة (Signe ironique)} = \frac{\text{الدال}}{\text{المدلول1 + المدلول2}}$$

وهذان المدلولان أحدهما حرفي والآخر سياقي يشكلان معا متتالية مدلولها الكلي (م.د') لا يتسم بالتعقيد لأنه ينقل إلينا قيما تصورية مفهومية، إضافة إلى القيم التأثيرية والتخيلية فحسب وإنما يتسم بالتعقيد لأنه يتطلب مضاعفة أمد الإدراك للتعرف على علاقة التعارض التي تسم وجهه القيمي المزدوج.

1 خوسييه ماريا بوتويلو إيفالنكوس: نظرية اللغة الأدبية. تر: حامد أبو حمد. مكتبة غريب. مصر. ص: 188.

إنّ السخرية على هذا النحو لا تكتفي بجعلنا نستقبل معنى الخطاب فقط بل شكل الخطاب نفسه (طرافة القول) كقول أحد الشعراء:

وَنَحْوِيَة سَأَلْتُهَا أَعْرُبِي لَنَا حَبِيبِي عَلَى الحُبِّ قَدْ جَارَ وَاعْتَدَى

فَقَالَتْ: حَبِيبِي مُبْتَدَأ فِي كَلِامِهِمْ فَقُلْتُ لَهَا ضُمِّيهِ إِنْ كَانَ مُبْتَدَا[1]

ولقد درج ممن تقدموا في دراسة السخرية على تحديد طبيعة التعارض الذي يسم المتتالية الساخرة على أنه تعارض (أو حتى مجرد علاقة اختلاف) بين ما يقوله الساخر (المدلول الحرفي) وبين ما يفكر فيه (المدلول السياقي)، على نحو ما يراه "شليجل" "السخرية هي شكل من النقيضة"[2]،وعلى نحو ما نجده أيضا في تعريف "فونتانيي" الذي يقول: "إن السخرية تتمثل في القول على وجه الاستهزاء- إما قصدا أو مداعبة- عكس ما نفكر فيه أو ما نريد أن يفكر فيه الآخرون"[3]، غير أن حركة النقد المعاصرة التي أسهمت في تطوير دراسات السخرية قد ردت على القدماء آرائهم وأقرت بوجود مغالطة كبيرة في هذا التعريف بشكل يوجب التمييز بين تعريفين مفترضين:

- التعريف الأول: السخرية هي تعبير المتكلم عن أفكاره بكلمات تناقض تفكيره.
- التعريف الثاني: السخرية هي تعبير المتكلم عن عكس ما يرمي إفهامه للمخاطب.

إنّ طبيعة التعريف الأول ينتقدها اللغويون المحدثون من أصحاب النظرية الدلالية على أنها صيغة تقترب بالسخرية من الكذب (Mensonge) ، في حين تجعل منها الصيغة الثانية ضربا من اللاصدق.

ويرفض الدلاليون الصيغة الأولى لأنها في الواقع لا تنطبق على الإجرائية الحقيقية التي يؤسس بها الساخر فعله؛ فتمعن ميكانيزم عمل المتتالية الساخرة يكشف على أن التنافر أو الاختلاف قائم بين قول المتكلم وما يريد أن يفهمه المخاطب في شكل لعبة لغوية تتحقق تأثيراتها الاستيطيقية لحظة قبول "الآخر" التعاون مع الساخر لإنجاح مشروع

---

[1] ذكره أحمد محمد فارس: "الكتابة التعبيرية". دار الفكر اللبناني. ط3. 1989. ص 293.

[2] ينظر خالد سليمان.م س .ص 15.

[3] Fontanier. Op.cit. p 145.

المقصد هذا (Projet d'intention) على حد ما تطلق عليه "كاربرات"، ولتوضيح هذه الإجرائية تشير "كاربرات" في دراسات خصصتها للسخرية أنه لا بد[1] من التمييز بين شكلين من "اللاصدق":

- "أ" يعبّر عن الفكرة"س": هو يعتقد نقيض "س" ولكنه يريد أن يُفهِم الآخرين "س".
- "أ" يعبّر عن الفكرة "س": هو يعتقد نقيض" س" لكنه يريد أن يُفهِم الآخرين نقيض "س" [2].

ترى "كاربرات" أن الشكل الأول من "اللاصدق" تنطبق عليه تسمية الكذب، في حين تعتبر السخرية شكلا من أشكال "اللاصدق". واعتمادا على مثال بسيط يمكن أن نراقب هذه المقاربة ونزيد المسألة وضوحا؛ فلنفترض أن شخصا ما يجد حالة الطقس مكدّرة و يزعجه بقاءها كذلك، فيسخر من الوضع بقوله "طقس جميل"، ففي حالة السخرية هذه يقول الساخر أن الطقس جميل، هو يعتقد عكس ذلك تماما أي أن "الطقس سيء للغاية" ويريد فعلا أن يفهم من يخاطبهم أن الطقس سيء. لكن في حال الكذب فإن المتكلم يقول أن "الطقس جميل"وهو لا يعتقد ذلك أيضا لكن وجه الاختلاف بين هذه الحال والحال الأولى أن المتكلم يريد أن يفهم غيره أن الطقس جميل، أي أنه يزيف ويضلل بشأن الوضع.

وترى "كاربرات" أن ملمح "عكس الحقيقة" الذي يسم كل من الكذب والسخرية يجعل مسألة تمييزهما عن بعضهما البعض متوقفة كلية عما يخمنه المخاطب عن كلام المتكلم؛ أي تصوره لما يعتقده هذا الأخير وما يريد أن يفهمه للآخرين من كلامه.

إنّ تشخيص السخرية بالكلام وإمكانية تعرف المتلقي على اندساسها بالخطاب هو أمر متوقف على قدرة هذا المتلقي على فهم مقاصد الباث، وبالتالي نشير في هذا الصدد أن تأويل نص ما "هو محاولة إعادة تصور –وبشكل افتراضي– القصد الدلالي الذرائعي

---

[1] C.K.Orecchioni : l'énonciation de la subjectivité dans le langage .Op.cit.p180

[2] C.K.Orecchioni. La connotation .Presses Universitaires .Lyon.2°Ed.1983.p134.

الذي يسبق عملية الترميز [...]، وبتعبير آخر إنّ نصا ما يعني ما يفترض المتلقي أن يكون قد قاله الباث في النص و من خلاله"[1](*).

وإنّ من مقاصد الساخر أن تبقى مدلولاته دائما متبخرة . يورد "خالد سليمان " أن "فينلي" (Finley) تعرّف السخرية على أنها "ليست أكثر من علامة منتجة لعامل غير محدد من العلامات التي لم تفلح في اكتساب مدلول ثابت أو مدلولات مناقضة لذلك الأمر. ولكنها تستخدم بديلا مستديما لدال بدلا من دال آخر، بحيث يبقى البعد بين الدوال قائما"[2]، فهي كما يقول "كيركجار" تعتمد على نقيض الكلام (Odet) جوهرا لها."[3]

تعتبر اللغة الساخرة المجال الذي يظهر فيه بصورة أفضل وجود المدلولات والدلائل المعقدة التي تناقض (تختلف) عناصرها الحسية والتأثيرية والتخييلية مع القيمة التمثيلية للدليل (العلامة اللغوية)؛ فهي تقترح بدون انقطاع مدلولا يتبخر باستمرار، وذلك بواسطة إعفاء منظم للمدلول أو ما يسمّيه "ديريدا" في اصطلاحية تفكيكية إرجاء للحضور (Différance).

---

[1] C.K.Orecchioni. L'énonciation de la subjectivité. dans le langage. Op. cit. p 181.

* تحيلنا مسألة مناقشة "قيمة الحقيقة هنا إلى ما أبداه المعتزلة من رأي أيام نشأة الجدل في عصر المأمون بشأن فتنة القول بخلق القرآن، حيث أقروا أن ما جاء به القرآن الكريم لا يخرج عن أمر ونهي و خبر. هذا الأخير الذي رأوا فيه ضربان إما صادق أو كاذب؛ فالصادق يقولون ما كان مطابقا لاعتقاد المخبر، والكاذب ما كان غير مطابق لاعتقاده وهو الرأي الذي أنكره الجاحظ بنفيه أن ينحصر الخبر فقط في هذين النوعين، إذ زاد عليهما نوعا ثالثا وهو الخبر الذي هو لا بالصادق ولا بالكاذب وهو بدوره ينقسم إلى أربعة أنواع:

- ✸ خبر مطابق للواقع مع الاعتقاد بأنه خبر غير مطابق.
- ✸ خبر مطابق للواقع مع الاعتقاد بأنه مطابق.
- ✸ مطابق للواقع بدون اعتقاد أصلا.
- ✸ غير مطابق للواقع بدون اعتقاد أصلا.

وهو ما يسمح -في اعتقادنا- بتصنيف السخرية بوصفها خبرا غير مطابق للواقع بدون اعتقاد أصلا، فالقول بأن الخبر إما صادق أو كاذب يقضي على إمكانية تصنيف السخرية، فهي ليست بالخبر الصادق، طالما أن الساخر يقول عكس ما يريد أن يفهمه لغيره، ولا هي بالخبر الكاذب لعدم وجود غرض التضليل لدى المتكلم. في نفس هذا التوجه النظري تقول "كاربرات" معلقة على المسألة: "يدّعي الكذب بأنه وجه للحق، أما السخرية فيجب فك ترميزها على نحو ما هي عليه".ينظر: C.K.Orecchioni. La connotation.Op.cit.p134.

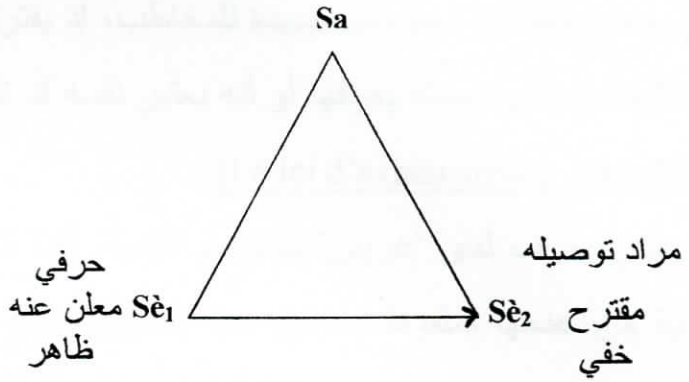
«Le mensonge prétend faire figure de vraie, l'ironie, doit être décodée comme telle»

ونشير أن الخبر هو "ما تقصد فيه المطابقة بين النسبة الكلامية والنسبة الخارجية، أو يقصد عدم المطابقة بينهما، فإن تطابقت النسبة الخارجية والنسبة الكلامية فهو الصدق، وإن لم يتطابقا فهو الكذب" ينظر:"احمد محمد فارس". م س. ص 183.

[2] خالد سليمان.مرجع سابق. ص 15.كان حق د.خالد سليمان أن يقول: "علامة منتجة لعامل غير محدد من العلامات ذات المدلولات المتناقضة أي التي لم تفلح في اكتساب مدلول ثابت"، لكن استعمال حرف العطف "أو" بين المدلول ثابت ومدلولات متناقضة" يجعل القارئ يعتقد أن "مدلولات متناقضة" قد عطفت على مدلول ثابت".

[3] Voir "Universalis" .Op.cit.p1849.

تتكون المتتالية من دال واحد ومدلولين مختلفين تماما عن بعضهما البعض، حيث المدلول الأول حرفي يفصح عنه المتكلم، والثاني خفي هو المراد التعبير عنه، ولقد أوضحت "كاربرات" ذلك في خطاطة على النحو الآتي[1]:



بحيث يمثل :

Sa = الدال

$Sè_1$ = المدلول الأول

$Sè_2$ = المدلول الثاني

وهو الأثر الذي تخلقه عملية استخدام المتكلم لدال بدل دال آخر، فالسخرية تسمح لمستعملها بالتحرر من "دواله" ومن "ملفوظه" وهذا الإرجاء (مفهوم زمني) هو الذي يكرس الشقاق بين الدال والمدلول، فينفلت الأول بعيدا عن الثاني.

2) السخرية وقواعد الخطاب:

يرى "غريس" (Grice) من خلال الماكسيمات التحادثية (Maximes conversationnelles) التي ضبطها- قوانين الخطاب كما يسميها "ديكرو" -أن الخطاب اللفظي تحكمه جملة من القواعد الذرائعية التي تعمل على تحقيق مبدأ التعاون (Coopérative principle) بين المخاطِب وبين المخاطب، وكذا تنظيم عملية التبادل اللفظي لتكون بذلك هذه القواعد بمثابة " قانون أخلاقي (Déontologique) يحكم عملية

[1] Voir C.K.Orecchioni .La connotation.Op.cit. P135.

التبادل اللفظي النزيه"[1] وينظم سيرورتها فضلا عن عكسها لمهارة المخاطِب في ترميز خطابه.

*- قانون الإخبار (La loi de l'informativite):

"يقتضي أن يحمل الخطاب معلومات جديدة للمخاطَب، إذ يفترض أن لا نتلفظ بأشياء يحتمل أن يكون الشخص الذي نحدثه يعرفها أو أنه يعتبر نفسه قد اكتسبها من قبل".[2]

*- قانون الاستيفاء (La loi d'exhaustivité):

هو القانون الذي يعرف لدى "غريس" بماكسيم الكمية، فإذا كان القانون السابق يهتم بتوافر قيم إخبارية من عدمها بملفوظ ما، فإن هذا القانون يتركز حول حجم المعلومات التي يتضمنها الملفوظ، و"يفرض على المتكلم أن يعطي أقصى قدر من المعلومات الموجودة في جعبته والتي يتحسس فيها أهمية بالنسبة للمتلقي بشأن الموضوع الذي يدور حوله الكلام "[3]

*- قانون الصدق (La loi de sincérité):

ويطلق عليه "غريس" مصطلح "ماكسيم النوعية"، وهي القاعدة التي تحدد ضرورة الصدق بالكلام وتقتضي أن يكون المخاطِب صادقا فيما يتلفظ به.

غير أنه من المعروف أن الصدق يبقى مسألة نسبية خاصة وأن "الحقيقة الكلامية هي حقيقة لا تخضع للمنطق الثنائي من نوع صحيح/خاطئ، فهي حقيقة متغيرة سديمية ، فقد تكون جملة ما صحيحة كما قد تكون خاطئة (± ص) وقد تكون خاطئة كما قد تكون صحيحة (±خ)، فهي صحيحة بالنسبة لمتكلمين معينين، وخاطئة لمتكلمين آخرين وصحيحة بالنسبة لمتكلم محدد في زمن محدد"[4]

وهو الشيء نفسه الذي عبرت عنه "كاربرات" عندما تقول أن هذه القاعدة "متناقضة شيئا ما"، وطبيعة السلوك اللفظي الذي من خصائصه إمكانية توظيف الكلام لخداع

---

[1] Orecchioni. L'énonciation de la subjectivité dans le langage.Op.cit. p 210.
[2] Ibid. p 210.
[3] Ibid. p 212.
[4] Ronald Landheer et Paul J.Smith. « Le paradoxe en linguistique et en littérature ». Librairie Droz. Genève. 1996. p 77.

الآخرين أو لتمرير معلومات خاطئة [...] فقاعدة الصدق لا تنص بالضرورة على أننا نعتقد في صدق ما نخبر به(*)، أو أننا ننوي الوفاء بوعودنا. إنه يعني ببساطة أنك لما تتكلم فأنت يبدو لك أنك صادق، فكل ملفوظ باستثناء عبارات مثل "أنا أمزح"...و غيرها يُفترَض فيه أن المتكلم يتبنى ما يقوله، وأن المتلقي يعتبر بناء على ذلك- وبعيدا عن عبارات مثل المشار إليها سابقا-. أن المتكلم صادق"[1].وعليه "إن الحقيقة الكلامية حقيقة تقع مسؤوليتها على عاتق فاعل التلفظ، هذا الأخير الذي يثبت (Affirmation) أنه يعتقد نفسه محقا، وما هو صحيح بالنسبة له ليس بالضرورة صحيح بالنسبة للآخرين"[2].

*- قانون الصلة:

أن يكون ما يتلفظ به المخاطِب على صلة بالموضوع محور التبادل اللفظي.

نجد "كاربرات" تقترح قانونا شبيها إلى حد ما بهذا القانون، وتطلق عليه قانون ترميز/ فك ترميز المعنى الأكثر شبها" Loi d'encodage/décodage du sens le plus vraisemblable". وهي تورد على ذلك مثالا طريفا، نورده في لغته الأصلية :

A : L'alcool tue lentement.

B : ça ne fait rien, je ne suis pas pressé.[3]

فالرد الطبيعي الذي يتوقع على الجملة الأولى قد يكون "ما نفع حياتي" أو "لست أخاف الموت" وغيرها من الاحتمالات المبنية على الجملة الأولى ، لكن في المثال المشار إليه فإن خرق قانون الصلة أدى إلى إعطاء إجابة ساخرة من خلال تركيز المخاطَب على الصيغة الظرفية (Lentement)، في حين كان التركيز على الإسناد الفعلي (وهو الصحيح حسب قواعد الخطاب) سيعطي إجابة طبيعية مجردة من السخرية.

إنّ السخرية من هذا المنطلق النظري تمثل بمختلف إجرائياتها خرقا لعدد كبير من قواعد الخطاب، كما أنه قد تتضمن المتتالية الواحدة خرقا لعدد من هذه القواعد؛ إذ تنتج السخرية باستعمال نقيض الكلام من خلال خرق قانون الصدق، كما في إجرائية الإبراز

---

* Assertion

[1] Orecchioni. L'énonciation de la subjectivité dans le langage O.p. cit. p 213.

[2] Le paradoxe en linguistique. O.P.Cit, p 77.

[3] Orecchioni. L'énonciation de la subjectivité dans langage, O.P.Cit, p 214.

التي تعتمد بشكل أساسي على الذم بما يشبه المدح، حيث يعمد الساخر إلى عكس الحقيقة من أجل إنتاج تأثيرات استيطيقية ساخرة، في حين يؤدي لجوء الساخر إلى تقنيتي المقارنة والخلل في القياس المنطقي إلى خرق لقاعدة الصلة، أما خرق قانون الكمية فهو يؤدي إلى إنتاج تقنية الإثبات بالنفي (Litote) أو تقنية المغالاة (Hyperbole) بحيث يجحف الساخر في ذكر المعلومات بلجوئه إلى تقزيم الكارثة أو حجم الأمر حينا ويبالغ بتضخيم المعلومات بطريقة تخرج عن المألوف والمنطق فيثير ضحك المخاطَب حينا آخر. ويمكن أن نلخص هذه التقنيات الساخرة حسب خرقها لقواعد الخطاب في الجدول الآتي:

التقنية	القاعدة الخطابية			
	الصلة	الصدق	*الإخبار*	الاستيفاء (الكمية)
المغالاة				+
الإثبات بالنفي				+
المقارنة	+			
خلل في القياس المنطقي	+			
التغافل		+		
الذم بما يشبه المدح		+		
نقيض الكلام		+		

الجدول رقم(2) :السخرية حسب خرقها لقواعد الخطاب.

تتجلى فوائد قواعد الخطاب عبر المعاني الضمنية التي تتولد عن أي خرق لقاعدة من هذه القواعد "إن فائدة مثل هذه القواعد في التحليل التداولي تكمن أولا وأخيرا في أن أي خرق متعمد لها ينتج ما اصطلح على تسميته الاستلزام (Implication) وهو المعنى الضمني الذي يولده الخرق المتعمد"[1]. فخلق هذه الاستلزامات بخرق قواعد الخطاب هي أهم التأثيرات التي تسعى إلى تحقيقها السخرية بوصفها طريقة لاستفزاز ذكاء المخاطَب).

فبقدر ما تتحكم هذه القواعد بعملية ترميز الخطاب الساخر، فإنها أيضا تؤثر على عملية فك الترميز واستراتيجيات تلقي هذا النوع من الخطاب وتأويله، فالتلقي والتأويل لن

[1] حاتم باسل: "الجدل المعارض وديناميكية النص: أضواء على عملية الترجمة من العربية وإليها" مجلة ترجمان. إصدار مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. طنجة. المغرب. المجلد1. العدد 1. أبريل 1992. ص 47.

ينجحا إلا في حال قبول المخاطب الانضمام إلى لعبة الساخر والمشاركة فيها، بما يعني وعيه بهذه القواعد التي وظفت لتشفير الخطاب ومن ثم القدرة على الاستيعاب، والوصول إلى التأويل الصحيح للرسالة.

3) علاقة الدليل بالمشير:

جرى العرف الألسني لدى اللغويين استهلال أي حديث عن مسألة الاتصال اللفظي بالعودة إلى المخطط الذي وضعه "جاكبسون" والتذكير بمكوناته الستة الأساسية[1](*):

السياق

المرسل ..... الرسالة ..... المستقبل

الاتصال

الشفرة

يرى "جاكبسون" أن فعلية التوصيل اللغوي تقتضي أن "(المرسل) يبعث (رسالة) إلى (المستقبل)، ولكي تكون هذه الرسالة فعالة، فإنها تحتاج (سياقا) تشير إليه (وهو ما أسميه بمصطلح أكثر إبهاما: (المشير) و(قانونا) مشتركا بين المرسل وبين المستقبل، وأخيرا (الاتصال) وهو قناة الانتقال والربط النفسي بين المرسل والمستقبل، والذي يسمح لكليهما بالدخول في حالة تواصل والاستمرار في ذلك"[2]

إن ما يميز التوصيل اللفظي في حالة السخرية أن الرسالة تقتضي سياقا، لكنها لا تشير إليه، الشيء الذي يدفع العديد من اللغويين إلى تصنيفها على أنها حالة شاذة على نحو ما فعله" تودوروف" (Todorov) في التصنيفات التي وضعها انطلاقا من قائمة "فونتانيي"[3] مميزا خلالها حالات شاذة تتجلى على مستوى:

---

[1] Jakobson. Essais de linguistique Générale. Les Editions de Minuit .Paris. 1963. p 214.

* صاغ جاكبسون هذا المخطط في دراسة شهيرة موسومة بـ "تعقيب ختامي، اللغويات و"الشعرية" على هامش مؤتمر عقد عام 1958 بجامعة أنديانا، ولقد تحولت هذه الدراسة إلى وثيقة هامة من وثائق البنيوية.

[2] Jakobson. Essais de linguistique Générale. Les Editions de Minuit .Paris. 1963. p 213

[3] خوسيه ماريا بوتويلو إيفا نكوس: م س ص 190.

- العلاقة بين الصوت وبين المعنى.
- النحو.
- الدلالة.
- العلاقة بين الدليل والمشير.

فالسخرية بوصفها حالة شاذة تؤثر على علاقة الملائمة بين الدليل والمشير، وهي شكل من الأشكال الشاذة التي تأتي عن طريق الحذف أو الإخفاء عن المضمون الواقعي في البيان اللغوي، و"تودوروف" يميز في هذا الشأن أشكال الأشياء المعكوسة مثل السخرية باستعمال نقيض الكلام، والأشكال التي تدل على اختلاف كمي، سواء بالزيادة أو بالنقصان، أي الأشكال التي تخترق فيها قاعدة الاستيفاء كما سبقت الإشارة إلى ذلك في حالات الإثبات بالنفي، فضلا عن حالات المبالغة.

والملاحظ بدراسات السخرية أن أي حديث حول الموضوع لا يتم بمنأى عن إثارة مسألة الانزياح (Ecart) أي الانحراف؛ حتى أن الفرضية الانزياحية والميزة الانحرافية للسخرية هو أكثر ما اتفقت عليه التوجهات المنهجية القائمة بالمجال، فصارت العامل المشترك الوحيد بين النظريات التي تتصل بالموضوع.

إن الخاصية الأولى التي يتميز بها كل شيء كوميدي وليس الساخر فحسب هي خاصية الانزياح مقارنة بقاعدة أو معيار يحدده لنا ما "جانكليفيتش" بأنه الجد (Le sérieux) معتبرا إياه الدرجة صفر من انفعالاتنا التي يتموضع في مقابلها الكوميدي[1]، لكن ذلك يبقى برأينا في هذا المقام غير كاف لتحديد القاعدة التي يأخذ الانحراف معنى له في مقابلها طالما تعتبر السخرية حالة شاذة من الكلام.

بالنسبة لـ"تودوروف" فلقد ارتكز في وضع تصنيفاته بشكل عام على الثنائية المكونة من المجاز–اللغة العادية، أي الصور واللغة النمطية وميّز في مرحلة أولى بين الحالات الشاذة والصور المجازية، على أساس أن الحالات الشاذة هي ما ينزاح بالنسبة

---

[1] Roxana Anca Trofin : L'ironie comme catégorie narrative .Voir: http: //www. Arches .ro/ revue /no04 /no4 art 05 .htm

لقاعدة من قواعد اللغة، في حين أن الصور –في نظره– لا تقدم أي انحراف عن القاعدة بل أنها تكثف أو تؤكد [1].

بشكل عام يرتسم البحث حول "الفرضية الانحرافية" للغة الأدبية في توجهات تدور في فلك تحديد ما هو أدبي على أنه انحراف مقابل القاعدة اللغوية أو لدى بعض اللغويين على أنه انحراف مقابل الاستعمال العام والمشترك، فيما ربطه آخرون أمثال "كوهين" بنقض قانون النثر (متحدثا عن لغة الشعر) أي أن اللغة الأدبية شكل من أشكال انحراف، في حين أن هناك من يعتبر الانحراف على أنه انحراف مقابل قواعد النحو والصرف.[2]

صحيح أن هذه التوجهات النظرية سعت بشكل أساسي إلى مناقشة أدبية الأدب (Littéralité de la littérature) خاصة مسألة الشعر، لكن يمكن للفرضية الإنحرافية أن توفر لنا بعض التوسعات المنهجية التي يمكن على ضوءها فهم طبيعة السخرية .

فقد لا يكون فهم "نظرية الانحراف" على أنها انزياح مقارنة بالاستعمال العادي كافيا لشرح مفهوم "الأدبية"، على أساس أن اللغة المشتركة مليئة بالاستعارات والألاعيب اللفظية التي تخرق القاعدة، لكنه قد يكون كذلك في حال الحديث عن السخرية من منطلق أن استعمالنا المشترك للغة غالبا ما يتضمن صورا ساخرة، وبالتالي فإن أي حديث عن فرضية الانحراف في هذا المجال ليست هي محاولة لمناقشة الأدبية بقدر ما هي محاولة لفهم ميكانيزم عمل هذه الظاهرة تصورا منا أن كل استثناء يأتي من قاعدة.

إننا في اللغة العادية (عكس الساخرة) "لا نهتم إلا بالإشارة وتعيين الأشياء، وهذا يؤدي إلى أن تصير اللغة آلية، لأن العلاقة بين الدليل والواقع تصبح معتادة لدينا بشكل يجعل إدراكنا للعلاقة بين الدليل والشيء إدراكا مضمرا"[3]، وهو ما تسعى إلى اعتراضه اللغة الساخرة، لذا نجد المنظرين في المجال يقولون بأن الدليل بالمتتالية الساخرة يتطلب

---

[1] خوسيه بوتويلو إيفانكوس.. م س. ص 190.

[2] ورد مفهوم الانحراف تحت مصطلحات مختلفة لدى اللغويين: كوهين: اغتصاب، فاليري: تعسف (Abus) بارت: فضيحة (Scandale). ولقد تخندق الجاحظ قديما في نفس الاتجاه لما عرّف المجاز بأنه" [...] عبارة عن مخالفة ترتكب من المتكلم ضد قاعدة التطبيق بين اللغة والمعنى [...] بل يمكن أن نذهب إلى أبعد من هذا فنقول أنه كان يرى المجاز أشبه ما يكون بالزلة... أو بالهفوة"" يمكن العودة إلى "النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ" لمحمد الصغير بناني، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1983 .ص 277.

[3] بوتويلو إيفانكوس.م س. ص.190 .

انتباها خاصا من المتلقي حتى تنجح عملية فك الترميز، علاوة على أن لا اعتيادية العلاقة بين الدليل والمشير (الخلل أو الشرخ القائم بينهما)، وقيامها على المفارقة هو ما يثير انتباه المخاطب بل إن تحقق مبدأ "الأصالة "مرتبط أساسا بقدرة الدليل على كسر الروتينية التي تربطه بالمشير.

وهو التمرد الذي يتأتى لنا فهمه على ضوء مفهوم التغريب الذي جاء به "شكلوفسكي"، والذي يُعَدُ أحد المظاهر الأولى لنظرية اللآلية التي تدور في مجال "فرضية الانحراف"، حيث يفسر هذا المفهوم بحق ميكانيزم عمل السخرية ورفضها للتحكم الآلي بالكلمات. يقول "شكلوفسكي": "إن الناس الذين يعيشون على الشاطئ يتعودون كثيرا على هدير الموجات حتى ولو لم يسمعوها، وللسبب نفسه لا نكاد نسمع نحن الكلمات التي ننطقها.. فإدراكنا للعالم قد تلاشى، وما بقي ليس إلا نوعا من التعرف"[1].

فالسخرية بتمردها على الآلية تتحول إلى نسق من التعبير الغامض،وذلك غالبا بالتوسل بأضرب من المجاز على نحو الكناية، الاستعارة، التورية...فـ "بين الحقيقة والمجاز أبواب متفرقة، وما التجاوز اللفظي إلا هذه المفارقة التي تذهب بالصورة الذهنية المتخيلة المدركة في الذهن المطابقة لبيانات الواقع اللغوي، لتعبر بها صوبا آخر تجد فيه متعة الاستئناس مع معاني مشربة في قوالب تمت إلى الأصل بخيط صلة"[2](*) فكلما كانت الصورة المعبر عنها جديدة أصيلة، كلما كان الأثر الذي تخلفه السخرية بالغا (سواء على الضحية أو باقي المتلقين)، لذا نلاحظ أنه كلما يكثر تداول بعض التعابير الساخرة فإنها تفقد ميزاتها الفنية.

إن جمالية السخرية تكمن بالأساس في قدرتها على كسر جمود العلاقة بين الدليل وبين المشير، وكذا قدرتها على اضطرار المتلقي للانتقال بين المعنى الحرفي والمعنى

---

[1] بوتويلو إيفانكوس. م س. ص 46.

[2] عبد القادر عبد الجليل: "التنوعات اللغوية". دار الصفاء للنشر والتوزيع.عمان الأردن ط 1. 1997. ص 293.

* تشترك السخرية مع باقي أنواع المجاز في أنها كلها تقوم على بنية ذات دلالة ثنائية، غير أن ما يميز السخرية أن المدلول الخفي مناقض للمدلول السياقي.كما يمكن أن تكون مضمونا متحققا في عدة أشكال بلاغية وعليه يجوز القول أن كل سخرية مجاز والعكس ليس بصحيح.

الخفي لفهم ما يراد قوله، وإقامة العلاقة بينهما، وعليه فكلما كان الجهد المبذول كبيرا من أجل إقامة هذه العلاقة كلما كان أثر السخرية أبلغ وأكبر.

4) المستويات الدلالية بالمتتالية الساخرة:

تتجلى القيمة المجازية (Valeur tropique) للمتتالية الساخرة بوصفها استبدالا لدوال بدوال أخرى،كأن تقول تعليقا على رداءة الطقس : "طقس جميل"، فعملية الإحلال هذه تؤدي إلى خلق معان جديدة وتضطر المتلقي إلى تصور الوضعيتين وتقريبهما من بعضهما البعض، ومن ثم إدراك علاقة التنافر التي تربطهما.

إن اللغة الساخرة بوصفها حالة خاصة من "اللغة الأدبية " تخلق دائما معاني جديدة وارتباطات في المعنى عن طريق عملية تغيير الدلالة التي تكون متصلة بتغيير كلمة بأخرى تشير إليها بطريقة عابرة أو غير مباشرة، فبدلا من الكلمة (أ)، نجد أنفسنا في النص الأدبي أمام كلمة أخرى (ب)، وهذه المفردة الثانية تستدعي الأولى لأن لها علاقة معنى محددة تربطها بها"[1]، فالوحدة التي تظهر في المقام الأول تضطر المتلقي إلى الانتقال إلى النسق اللغوي (الدلالة) أو استنفار معرفته بالإشارة لتقصي ما إذا كانت الوحدة (أ) مشارا إليها حقيقة أم لا ليقوم بذلك بإعادة تركيب الدلالة الواقعية.

إن هذا هو ما يجعل المتتالية الساخرة علامة لغوية تتشكل من دال واحد لديه قيمتين متنافرتين؛ إحداهما حرفية والثانية مضافة الشيء الذي يؤدي إلى تصارع معنيين أحدهما ظاهر والآخر خفي.

يُورد"نورمن نوكس" (Norman D.Knox) أن السخرية هي "صراع بين معنيين [...]، في المنطلق المعنى الأول الظاهر يقدم نفسه على أنه الحقيقة الظاهرة، لكن بمجرد أن ينجلي مضمون هذا المعنى [...] يتكشف فجأة المعنى المناقض: إنها الحقيقة..."[2]

"Irony may be defined as the conflict of two meanings [...] initially one meaning, the appearance presents itself as the obvious truth, but when the

---

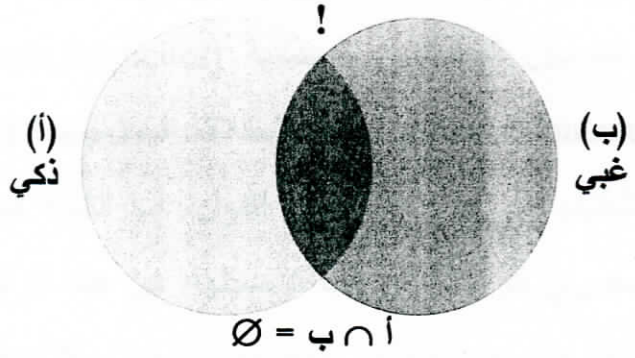
[1] بوتويلو ايفانكوس.م س. ص.202.

[2] Norman D.Knox : Irony. . http://www.autodidactproject .org/other/ironydhi.html.

context of this meaning unfolds [...] it surprisingly discloses a conflicting meaning, the reality"

ونسوق هاهنا مثالا لـــ "هنري موريي" جاء فيه أن أحدهم قال لموظف بمؤسسة النقل بالسكك الحديدية: سيدي انتبه لما تقوم به! إنك تعطيني تذكرة بتاريخ الـــ 23 وحجزا بتاريخ الـــ 22... حقا إن هذا لمن الذكاء !.[1]

ويعلق "موريي" على تناقض الوضعيتين برسم بياني كالآتي:



الشكل رقم(2) تقاطع المستويات الدلالية بالمتتالية الساخرة.

يظهر التنافر الذي يسم ثنائية(المعنى الظاهر/المعنى الخفي) ضمن المتتالية الساخرة في المثال أعلاه من خلال نعت الزبون لتصرّف موّظف السّكك الحديدية بالتصرّف الذكي على الرغم من أن هذا التصرّف يحمل في طياته خطأ فادحا يعكس عدم انتباه الموظف ولا مبالاته.فعلى نقيض ما يوحي به ظاهر المعنى إطراء ومدح للموظف، تحمل العبارة "إن هذا لمن الذكاء! " نقدا لاذعا للموظف نتيجة الموقف المضحك الذي عرّض إليه نفسه من خلال منح الزبون تذكرة لا يوافق تاريخها تاريخ الحجز المفترض.

فظاهر القول هو وصف الموظف بالذكي، أما باطنه فهو وصف مُلمّح إليه بغباء الموظف.وانطلاقا من هاتين القيمتين اللتين تتجاذبان دليلا واحدا تتشكل المفارقة نتيجة صراع معنيين؛ الأول معلن عنه يتراءى للمتلقي أنه الحقيقة والثاني مسكوت عنه ينجلي للمتلقي من المقام والوضعية التي قيل فيها الكلام.أي أن كلا الوضعيتين غريبتين عن بعضهما البعض، والتنافر القائم بين اللفظ والمعنى الذي يقصده المتكلم هو ما يجعل الدال

[1] J. Molinee : Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique.P.U.F.Paris .France.1985. p 588.

بالمتتالية الساخرة لدى الترميز وفك الترميز في حال الاتصال اللفظي الناجح بمستويين دلاليين.

تعتبر "كاربرات" السخرية نوعا من الضمنية اللغوية (implicite linguistique)، بحيث تُعرّف الضمنية على أنها "تلك الأشياء التي تقال بكلمات محجوبة"، هي ما وراء الأفكار وما يقال بين السطور"[1].

وحسب "كاربرات" دائما فإن كل مضمون يتكون من مكوّن ظاهر وآخر ضمني، فهي تميز في هذا الصدد بين المضامين الضمنية (contenus implicites) والمضامين الظاهرة (Contenus explicites)، ويكمن وجه الاختلاف فيما بينهما أن الأولى تشترك في امتلاكها خاصية عدم تشكيلها للموضوع الحقيقي للقول، أما الثانية فعلى عكس من ذلك، أنها تمثل الموضوع المحوري للرسالة الواجب توصيلها. من هذه الزاوية ترى "كاربرات" أن السخرية هي علاقة تعارض بين مستويي المضمون؛ بحيث يكون وضع المدلول الأول مختلفا عن وضع المدلول الثاني.

وباستعادة الخطاطة التي أوردناها في مرحلة سابقة من البحث (الشكل رقم1) صفحة21، يتوضح لنا بالرجوع إلى ما تشير إليه "كاربرات" أن المتتالية الساخرة تقتضي أن "يفك في البداية ترميز المعنى الحرفي بفضل المهارة المعجمية للشخص، الذي تحيله – في مرحلة لاحقة فقط– بعض القرائن على المدلول الثاني انطلاقا من المدلول الأول".[2]

من هذا المنظور تكون السخرية متتالية ذات مستويين دلاليين؛ بحيث توكل للدال قيمتين متنافرتين وأكثر من هذا فإن في حالات السخرية غير تلك التي يستعمل فيها نقيض الكلام، يستبدل العالم الدلالي للانطلاق (univers sémantique de départ) بعالم دلالي آخر مختلف تماما عنه.

وتوضح "كاربرات" في لغة رياضية عملية القلب الدلالي (Inversion sémantique) بقولها أن هذه المتتالية هي نتاج دليلين؛ أحدهما عادي والآخر ساخر.[3]

---

[1]Roxana Anca Trofin : L'ironie comme cathégorie narrative .http: //www .arches .ro/ revue/ no4 / no4 art 05 .htm

[2]C.K.Orechioni :La connotation, O.p.cit, p 134.

[3]Ibid. p 134.

الدليل العادي:

د : دا = المادة اللفظية الحاملة للصورة / م.د1 = المعنى الحرفي

الدليل الساخر :

د' : دا' = X / م.د' = عكس م.د1

باعتبار أن:

دا = الدال

م.د1 = المدلول الأول

د ا ' = مؤشر عملية القلب الدلالي

م.د' = المدلول الثاني

وبتحليلها المتتالية الساخرة على هذا النحو، ترى "كاربرات" أن المدلول الثاني ما هو إلا مجرد وديعة أو رهن (Consigne)، وهو محصلة المدلول الأول ونقيضه (وقد يكون ببساطة المدلول الذي يختلف عنه فقط).فالمقصود ليس هو المعنى الثاني وحده، بل هو المعنى الأول والثاني معا، وما المعنى الجديد إلا معنى ناشئا عن انصهار المعنيين، في حين أن الدليل الساخر هو معامل (Opérateur) لعملية القلب الدلالي، وهو دونما شك ما قصده "ألان رودي" بقوله: "إن السخرية هي رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة".[1]

تأسيسا على ما سبق يتلخص لنا أن الوضعية الناشئة عن السخرية هي وضعية جديدة تتمثل في وجود لفظ بدون معني، ومعنى بغير لفظ، فهي وضعية متذبذبة، ميكانيزم عملها يشبه إلى حد ما ميكانيزم المفارقة التي "تظهر من وجهة النظر التوصيلية ميكانيزم تأرجح بين الخاطئ (الظاهر) والصحيح (الخفي)، الشيء الذي يكشف ميزتها الأساسية المتعددة الأصوات (Polyphonique)"[2].

---

[1] خالد سليمان.م س .ص 18 .

[2] R.Landheer et P.J.Smith Op.cit. 1996, p 11. .

إن المتكلم الساخر يطلق لفظا ويقصد معنى غيره لعلاقة مفارقة بين المعنيين، فهو يذكر لفظا ويحذف معناه ويقصد معنى ويحذف لفظه، بينما المخاطب يقوم بعكس ذلك لفهم المقصود: يحذف لفظ المتكلم ويبقي معناه، ويفترض لفظا من عنده ويحذف معناه حتى يبقي قصد المتكلم.

ليكون لدينا:

❋ م1 = معنى حرفي = معنى تعييني

❋ م2 = معنى مجازي = معنى تضميني

وباسترجاع الذي أوردناه سابقا، فإن الثنائية المشكلة من المعنيين: التعييني والتضميني يقتضي تراتبها أن يكون للمعنى التعييني مرتبة الحضور الكامل في مقابل المرتبة الثانية التي يحتلها المعنى الثاني (التضميني).

غير أن "كاربرات" التي أكدت بنفسها هذا التراتب وهي تناقش قضية فك ترميز المتتالية الساخرة تعلق على هذا التراتب لافتة انتباهنا إلى مسألة في غاية الأهمية والإثارة بقولها أن المعنى التعييني الذي طالما اعتبره اللغويون لدى مراقبة السخرية أو المجاز بشكل عام هو ذاك المعنى الحرفي للدال، ما هو في واقع الأمر سوى المعنى التضميني؛ لأن عملية القلب الدلالي الذي تستمد منها السخرية وجودها لا تفسر فقط على أنها عملية تسفر على حصول الدال على قيمتين متنافرتين؛ واحدة حرفية والأخرى سياقية مضافة، بل إن القيمة المجازية للدال هي التي تصبح معناه التعييني، في حين يتحول المعنى الحرفي إلى معنى تضميني، وتذهب "كاربرات" إلى حد نعت دأب اللغويين على مثل هذا التحليل لمسار عملية المجاز والسخرية على حد سواء "بالخطأ الشائع". تقول في هذا الشأن:

"إننا نلحظ في السخرية نفس عملية القلب للمستويات الدلالية التي تميز المجاز، فعلى عكس القاعدة العامة، يصبح المعنى الحرفي هو المتضمن والمعنى المجازي هو المتعين"

"Pourtant, si l'on y regarde de plus près, c'est le sens suggéré qui constitue le vraie sens, c'est lui qu'il faut obligatoirement atteindre pour comprendre l'énoncé dont il assure la cohérence, c'est lui qui s'intègre à l'istopie dénotative.

La valeur seconde n'est aucunement secondaire, périphérique, marginale -toutes caractéristiques des contenus connotés [...] *et que l'on observe dans l'ironie le même renversement des niveaux sémantiques qui caractérise aussi le trope: à l'inverse du cas générale, c'est le sens littéral qui est connoté, et le sens second dénoté*"(1)

فـ"كاربرات" إذ هي تقلب هذا التراتب على عقب محوّرة المعنى الخفي إلى دلالة مركزية، والمعنى الظاهر إلى دلالة إيحائية، فإنها تذكرنا بطرائقية التفكيكية في نقض الثنائيات، بحيث يتمثل لنا هذا الازدواج بين الحقيقة والمجاز مثالا على ما يسميه ديريدا "بالتراتب القهري"، حيث تأخذ الحقيقة مرتبة الحضور الكامل في مقابل المرتبة الثانوية التي يحتلها المجاز (تعيين/تضمين)، فكاربرات سرعان ما نقضت هذا التراتب قالبة إياه رأسا على عقب فـ" كل نشاط إنساني ينطوي على التكملة بهذا المعنى (إضافة-استبدال)، إذا قلنا أن الطبيعة تسبق الحضارة، فإننا نؤكد تراتبا قهريا آخر بهذا القول، تراتبا يتعالى فيه الحضور الخالص على حساب ما هو مكمل فحسب، ولكن إذا أمعنا النظر وجدنا الطبيعة دائما مشوبة بالحضارة، إذ لا توجد طبيعة أصلية، وما هي إلا أسطورة نرغب في بقائها".(2)

في لغة التفكيكية فأن "كاربرات" بفكها البنية التي كانت متمركزة في المتتالية الساخرة حول المعنى الحرفي (تعييني) أي نقضها التراتب الذي يقع فيه المعنى التضميني موقعا أدنى من المعنى الحرفي تكون قد وضعت هذا الأخير في حالة كشط

(المعنى ~~الحرفي~~)(*) (Erasure)؛ فتمعن المتتالية الساخرة يكشف أن القيم المضافة من دلالات هامشية والإيحاءات التي يكتسبها المعنى المعجمي (التعييني) تتحول في مرحلة فك ترميز المتتالية الساخرة إلى عنصر إشاري، في حين يصبح المعنى الحرفي معنى تضمينيا، وذلك لا يعني استبعاد المفهوم الحقيقي وإنما يعني تفكيكه فحسب، فهو يظل مفهوما فاعلا.

---

1. C.K.Orrechioni .La connotation. O.p.cit. p 138.

2. رامان سلدن. مرجع سابق. ص 138.

* يعبّر هذا الشكل على حالة الكشط.

المحور الثاني

وظائف الرموز المعجمية

الشعرية

1- الغموض ملمح مورفولوجي بالسنرية.

2- القرائن الاستدلالية.

3- التناص.

المبحث الثاني :فك ترميز المتتالية الساخرة.

1) الغموض ملمح تركيبي بالمتتالية الساخرة:

✍ يُفسّر لجوء الساخر /الباث إلى السخرية كإجرائية لترميز خطابه برغبة هذا الأخير في مضاعفة أمد الإدراك وجذب انتباه المتلقي، وأكثر من ذلك حثه على التحول إلى فاعل تلفظ مساعد له (Co-Enonciateur) يشترك بلعبته على اعتبار أن نجاح المتلقي في فك شفرة السخرية يعني انخراطه بالعملية التواصلية وقبوله التأسس كطرف شريك للساخر؛ الذي إذ هو يتنازل له عن المعنى (فتحه باب التأويل) فإنه "يطلب منه سرا الالتحاق بعالم قيمـــه"[1]ضمن حدود ما يتمتع به من روح فكاهية.

« L'énonciateur disqualifie l'objet de son attaque, et appelant le récepteur à décoder l'énoncé, à devenir co-énonciateur, il lui demande implicitement d'adhérer à son system de valeurs ».

يقتضي فك ترميز المتتالية الساخرة كما أشرنا إليه فيما تقدم أن يقوم المتلقي بادئا بفك ترميز المعنى الحرفي الذي يحيله بمساعدة بعض القرائن على المعنى الخفي.غير أنه من المعروف عن الملفوظ الساخر أنه "من خلال زرعه الشك فهو يطرح دائما وعلى الأقل احتمالين ("أ" أو "ب") في حين أن القراءة السطحية لا تقدم بطبيعة الحال إلا تأويلا واحدا: ذلك المجرد من السخرية أي الاحتمال "أ" طالما أن هذا الأخير لا يجبر القارئ على بذل أدنى جهد"[2] .

« L'énoncé ironique en installant le doute permet toujours, au moins deux hypothèses (A ou B).A Contraire une lecture superficielle ne fait entrevoir, bien sur qu'une seul issue : celle dépourvue de l'ironie (A) puisque ne sollicitant aucun effort du lecteur »

---

(1) Catherine Fromilhague et Anne Saucier-Château : Analyses stylistique formes et genres. Dunod. Paris.1999.p48.

(2) –Djamel-Eddine Benabbou : Analyse de l'ironie dans la « ceinture de l'ogresse » de Rachid Mimouni. .Thèse de magister soutenue au département de Français .Université d'Es-Senia 2001/2000 .p : 82 . Directeur D[r] Sari .F

ودونما شك إن عملية فك الترميز هذه تزداد تعقيدا أمام ما تتشبع به هذه الأخيرة من تضمينات التي وإن كانت " شيئا من الشذور التي تنثر على النص "[1] فهي أيضا" تعكر نقاء الاتصال " [2] .

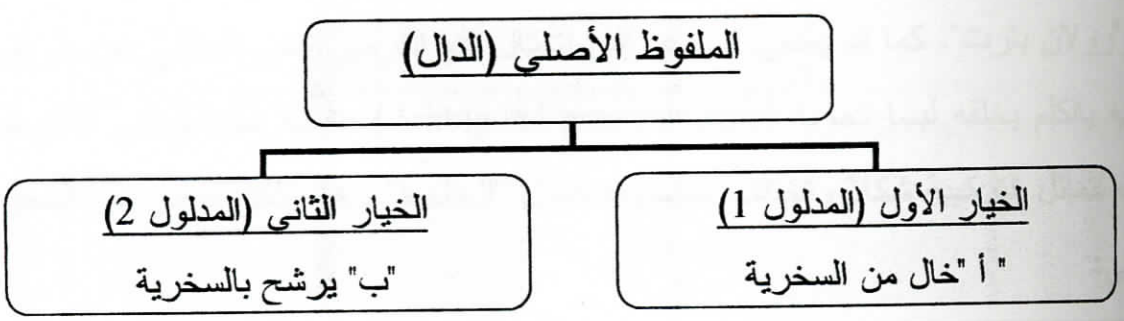
« Topologiquement, la connotation assure une dissémination (limitée) des sens, répandue comme une poussière d'or sur la surface apparente du texte [.....]. Fonctionnellement, la connotation, engendrant par principe le double sens, altère la pureté de la communication »

وذلك بما تتسبب فيه " من تتويه وتأخير لمسار عملية فك الترميز نتيجة خرقها لأبسط قواعد المقروئية" [3].

والسخرية إذ هي تطرح هذين العائقين أمام المتلقي لدى محاولة فك ترميزها فهذا لرغبة الساخر في ممارسة نوع من الرقابة على تقنية ترميز خطابه وجعله كما يقول "تودوروف" قاتما و غامضا؛ أي لا يتلقاه إلا من كان منتميا إلى نفس عالم قيمه أو على الأقل متصورا لها. إلى درجة أن هذا الغموض يصبح في نظر "ميويك" أحد" الملامح المورفولوجية للسخرية"[4]، أو على حد ما تقول "كاربرات" أنه يدخل بشكل خاص في تكوين السخرية"[5].

« L'ambiguïté est proprement constituve de l'ironie »

وهو الغموض الذي ينبع من تأرجح الملفوظ بين اختيارين تشاء "كاربرات" أن تخطط مساريهما الدلالين على النحو التالي:



الشكل رقم(3) خيارات الملفوظ الساخر.

(1) - Roland Barthes :S/Z. Ed du Seuil .France.1970.p15.
(2) – Ibid .p15.
(3) – C.K.Orecchioni.La connotation. Op.cit.p197.
(4) –Djamel-Eddine Benabbou . Op.cit. p24.
(5) – C.K.Orecchioni. La connotation. Op.cit.p139.

بحيث يلجأ الساخر إلى استخدام سلسلة من الإجراءات اللفظية التي "يراهن بواسطتها على ذكاء القارئ "[1]، ومدى كفاءته في فك شفرة الخطاب، خاصة وأن الملفوظ يظهر محمَّلا بأكثر من معنى "إننا نقول بوجود غموض لغوي عندما تواجه المخاطَب مشكلة اختيار أمام ملفوظ من المفروض أنه بث من أجل غايات تواصلية"[2].

وإذ نحن نتحدث عن الغموض فإننا نعني به الغموض بكافة مستوياته:النحوية والمعجمية والدلالية طالما أن المعنى العام لأي ملفوظ يتجسد على مستوى كل من العلامة والعلائق بين العلامات . وهي المستويات التي تظهر ضمن المتتالية الساخرة ذات ترميز خاص نتيجة تعمد الساخر أن يشوب اللبس ملفوظاته؛وذلك لإضفاء مسحة خاصة على رسالته.

ويمكن الاستدلال في هذا الصدد بما قاله شاعر في خياط أعور خاط له قباء[*]:

خَاطَ لِي عَمْرُو قِبَاءً لَيْتَ عَيْنَيْهِ سَوَاءُ

فَاسْأَلَ النَّاسَ جَمِيعًا أَمَدِيحٌ أَمْ هِـجَاءُ [3]

إذ لا سبيل في هذه الأبيات لمعرفة ما إذا كان التمني بلفظ "ليت" للخياط أم عليه إلّا بمعرفة مدى سخط الشاعر أو رضاه عن القباء الذي خيط له. فعدم ظهور هذين الشعورين بالأبيات أعلاه حال دون وضوح المعنى الكلي للبيتين الشعريين؛ فأصبحت التعمية التي غرضها هنا السخرية "جزءا من المعنى وأصبح اللبس الذي فيها مقصودا لا يراد دفعه "[4]، وأدى تأرجح المعنى بين المدح والذم إلى "تعكير نقاء الاتصال" على حد تعبير"رولان بارت". كما قد يسعى الساخر إلى إشكال فك الترميز على المتلقي عن طريق تلاعبه بالكلم بخلقه لبسا نحويا (Ambiguïté grammaticale) نتيجة تعدد معاني الملفوظ بحيث تتماثل التركيبة شكلا وتختلف مضمونا كقول "الجاحظ" وهو يذكر نوادر من الشعر العربي:

---

(1) –Etienne Souriau : vocabulaire d'esthétique. Quadrige .P.U.F.France.1990.p901.

(2) – Claude Germain : La sémantique fonctionnelle .P.U.F.France.1981.p183.

*القباء: ج أقبية (قبو):ثوب يلبس فوق الثياب.ينظر المنجد الأبجدي .دار المشرق.بيروت. لبنان.الطبعة 6. 1988.ص. 783.

(3) ذكره تمام حسان"اللغة العربية:معناها و مبناها".عالم الكتب.مصر.الطبعة3.1998 .ص350.

(4) م ن. ص.35.

جُنُونُكَ مَجْنُونٌ وَلَسْتَ بِوَاجِدٍ طَبِيبًا يُدَاوِي مِنْ جُنُونٍ جُنُونُ[1].

أو عن طريق اللجوء إلى تعددية المدلولات (Polésémie)، أو إلى الاشتراك اللفظي (Homonymes) بتورية معنى خلف الآخر؛ أحدهما قريب غير مقصود والثاني بعيد وهو المقصود كقول الشاعر في سخرية مريرة من اشتداد الشوق عليه لفراقه أحباءه:

لِلَّهِ إنَّ الشَّهْدَ بَـــعْدَ فِرَاقِهِمْ مَا لَذَّ لِي، فَالصَّبْرُ كَيْفَ يَطِيبُ[2].

بحيث يحمّل الشاعر ملفوظ "الصبر" في هذا البيت معنيين، الأول هو فضيلة الصبر: الأناة وقوة الجلد والثاني هو المر من العصارة؛ بحيث ورّى هذا المعنى الثاني بفضيلة الصبر على نحو يصعب معه فك ترميز المتتالية الساخرة لما يشوبها من غموض فالسخرية شأنها شأن المفارقة الأدبية (Paradoxe littéraire) "تجعل التأويل –لدى كل قراءة –صعبا لكن غير مستحيل"[3].

« La nature du paradoxe littéraire est de rendre l'interprétation difficile mais non impossible à chaque lecture ».

وكثيرة هي الإجرائيات التي يعمد إليها الساخر من أجل تقتيم خطابه وجعله غامضا، حتى لئن هذه الإجرائيات تتعدد حسب الموقف ودرجة الوضوح التي يرغب الساخر أن تكون عليها سخريته. وإذ نحن نثير مسألة الغموض مكتفين بإيراد هذه الأمثلة فذلك ذكرا لا حصرا. و في حدود ما يدلل على الصعوبات التي قد تواجه المتلقي لدى محاولته فك ترميز المتتالية الساخرة.

فقد يقف هذا الغموض ومجموع الخصائص المعقدة التي يتميز بها الخطاب الساخر حجر عثرة أمام فهم المتلقي للسخرية،أو حتى ما إذا كان عليه أن يأخذ الخطاب على محمل الجد أم لا.

---

[1] ينظر فتحي معوض أبو عيسى:الفكاهة في الأدب.الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.الجزائر.1970. ص. 244 .

[2] ينظر جوزيف نعوم:"دراسة في أصول الترجمة "دار المشرق.بيروت. لبنان. ط .6 .1995 ص: 270.

[3] R.Landheer et P.J.Smith .Op.cit.p170.

وهو ما من شأنه أن يتسبب في تصادم شعوري الاستعلاء لدى كل من الساخر ومخاطبه ،بحيث قد يظن السامع أو القارئ أنك تتهم عقله"[1] على حد تعبير "الجاحظ" في معرض حديثه عن الإشارة الحسنة للمعنى وضرورة إعطاء هذا الأخير حقه من الوضوح. أي بقدر ما يعتبر الغموض ملمحا تركيبيا أساسيا في بنية السخرية فهو قد يكون في بعض الأحيان عائقا أمام الفهم الصحيح للمعنى الذي يتوخاه الساخر.

يرى "جاكبسون" خلال مناقشته مسألة الشعرية أن "الغموض ميزة جوهرية غير قابلة للمصادرة من أي رسالة متمركزة حول ذاتها" [2].

« L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui même »

وأن "الرسالة ذات المعنى المزدوج توافق مخاطِبا مزدوجا ومخاطَبا مزدوجا وأكثر من ذلك إحالة مزدوجة "[3].

وعليه فإن أي تعامل مع السخرية يقتضي وعيا خاصا من قبل المترجم- بصفته متلقيا ومقدما لهذا النص في آن واحد- بهذه الأهمية الموكلة للغموض كونه عنصرا جوهريا في الخطاب،فضلا عن ضرورة وعي المترجم بما قد تلحقه هذه الخاصية من تعكير لصفاء الاتصال في أحيان كثيرة، بحيث تتعقد الممارسة الترجمية ولربما أثر ذلك سلبا على شرط الدقة فتخل بوعد بقاء المترجم وفيا للنص المصدر.

ويجب التذكير أنه يراد بالتشويش على الاتصال تعدد التأويلات وليس التعقيد على النحو الذي ينفتح معه النص على عدة قراءات فتصعب مهمة المترجم. إن الغموض من صميم السخرية لكن يجب ألا يكون ذريعة للتعقيد .تقول د.نبيلة إبراهيم "ينبغي ألا يبالغ [الساخر]في التعقيد.

---

[1] محمد عبد الغني المصري: "نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي ".دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. الطبعة1. 1986 .ص.228.

[2]Jackbson. Op.cit.p238.

[3] –Ibid .pp238-239.

وأن يفرق بين التعقيد وعدم الرغبة في التحديد ،فقد يعطل التعقيد عملية المشاركة في قراءة النص بين الكاتب والقارئ في حين أن عدم التحديد يفتح له المجال لتعدد التأويلات "[1].

فما السبيل إذن لفك ترميز المتتالية الساخرة طالما أنها تقوم على أساس من الغموض؟.

2) القرائن الاستدلالية:

إن اشتغال المترجم على نص ما هو انشغال بعنصر المعنى فيه لو أخذنا بالتعريف المبسط للترجمة و القائل بأنها "عملية تحويل النتاج الكلامي في إحدى اللغات، إلى نتاج كلامي في لغة أخرى، مع المحافظة على جانب المضمون الثابت، أي المعنى"[2].

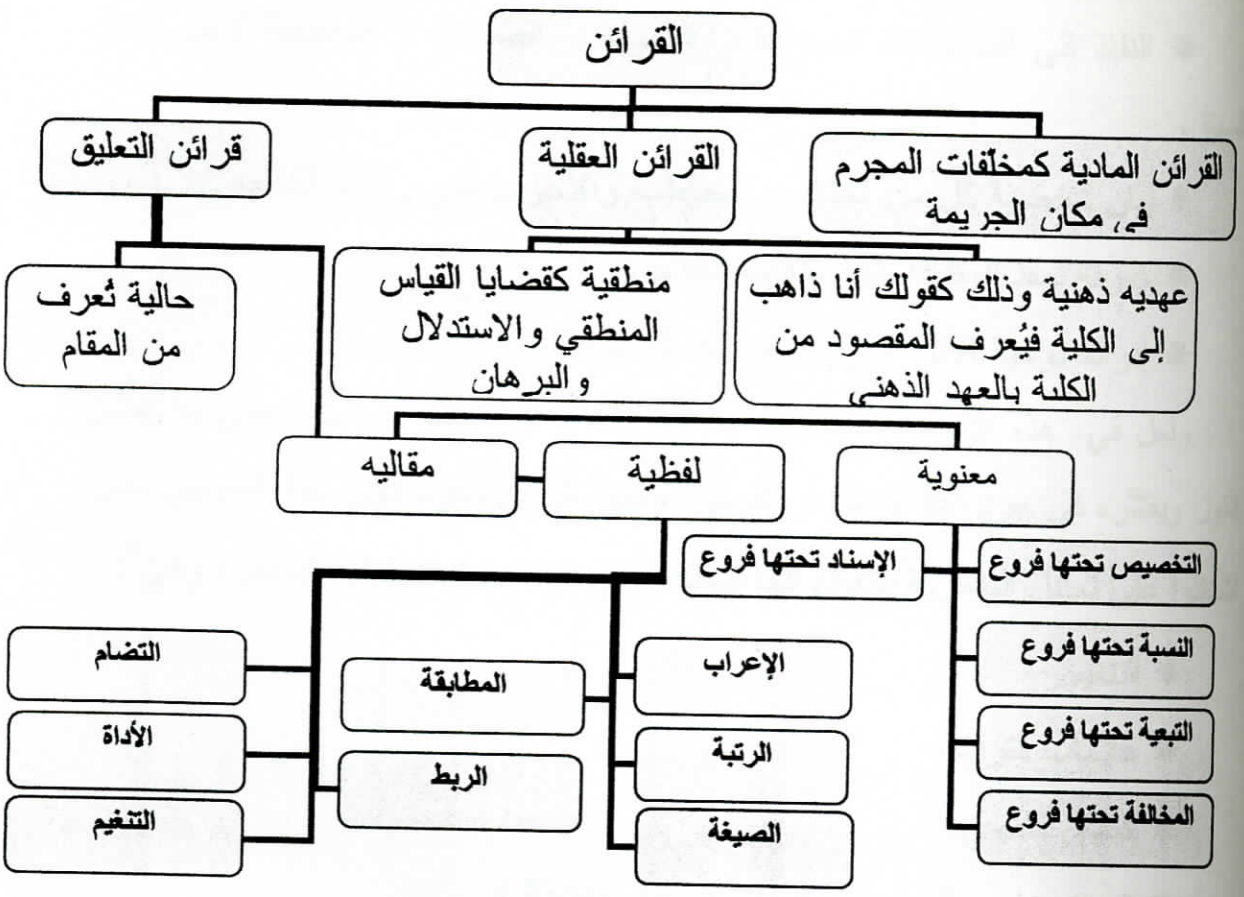
أما عن وسيلة استحضار المعنى من المبنى فيرى النحويون بضرورة تحديد تلك الضوابط التي تحكم الاستعمالات والسياقات ؛ والمتمثلة في مجموعة من القرائن يلخصها الرسم البياني الآتي الذي نستعيره من د.تمام حسان[3] :

---

(1) .نكره سعيد شوقي في "بناء المفارقة في المسرحية الشعرية".إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع .مصر.الطبعة1 .2001 .ص.87 .

(2) أسعد مظفر الدين الحكيم :" علم الترجمة النظري " .دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.سوريا.الطبعة 1. 1989 .ص.75 .

(3) تمام حسان .م.س.ص.190 .



الشكل رقم(4): قرائن تحديد المعنى حسب "حسان تمام".

فعلى ضوء هذا الرسم يتضح أنه يتم الكشف عن المعنى الدلالي انطلاقا من ثلاثة عناصر جوهرية:

1- المعنى الوظيفي.

2- المعنى المعجمي.

3- المقام.

فأما اتحاد المعنى الوظيفي مع المعنى المعجمي فهو ينتج لنا ما يعرف بـــ"المقال"، أو السياق اللغوي، فتتحقق بذلك معادلة المعنى الدلالي وفق صيغة أدق هي كالآتي:

المعنى الدلالي = المقال +المقام

وعلى نفس النهج، يرى" فيرث" (J.Firth) أن تعيين المعنى يتوقف على[1]:

[1] ينظر سعيد حسن بحيري :"علم لغة النص :المفاهيم والاتجاهات" .مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.مصر.ص.32.

❋ النفاذ إلى المستويات الصوتية و النحوية و الصرفية و المعجمية لأجل تحليل السياق.

❋ بيان شخصية كل من المتكلم والمخاطب والأحوال التي رافقت الكلام.

❋ معرفة نمط الوظيفة التي يؤديها الكلام .

❋ إدراك نوعية الأثر الذي يتوخى إحداثه الكلام.

ولعل في هذه الاستعانة بعناصر بلاغية ولغوية وذرائعية لتحديد المعنى ما يُفصّل القول ويفسّره في جرد "كاربرات أريكيوني" خمسة قرائن تنفرد دون بقية اللغويين ممن اشتغلوا على تحليل السخرية بالقول أنها تساعد على فك ترميز المتتالية الساخرة وهي[1]:

❋ التنغيم.

❋ علامات الترقيم.

❋ السياق اللغوي.

❋ السياق خارج اللغوي.(Extra- linguistique)

❋ التضخيم.(L'hyperbole)

والأمر تفصيلا كمايلي :

☜ التنغيم: وهو ما يرد عند "الفارابي" أيضا تحت تسمية "النغم".ويقصد به جملة التغيرات التي تلحق بدرجة الصوت في الوحدة الدلالية هبوطا وارتفاع(*) . وهو يلعب دورا فاعلا في التقرير، والتوكيد، والتعجب، والاستفهام، والنفي، والإنكار، والتهكم، والموافقة، والرفض، والقبول، وغيرها، من أنواع الفعل الإنساني عن طريق التلوين في الدرجات التنغيمية"[2].

---

[1] C.K.Orecchioni « La connotation ».Op.cit.pp135-136.

(*) يؤدي التنغيم دورا أساسيا تتحدد بواسطته الدلالة اللفظية لمعاني الجمل خاصة ما يعرف بالجمل التأثرية مثل : الله!، يا سلام !. ولنا أن نلحظ فرق النغمة بين غاية الأداء في" يا سلام " للمدح و"يا سلام" للسخرية .

[2] تمام حسان. م.س.ص ص.133 –134 .

ويُعرف للتنغيم الأنواع التالية :

النغمة الصاعدة[1]: وهي النوع الذي تتغير فيه درجة الصوت ارتفاعا من أسفل إلى أعلى ويربط هذا النوع في الغالب بالاستفهام.

النغمة الهابطة[2]: وهي على نقيض النوع الأول من التنغيم بحيث تتغير درجة الصوت من أعلى إلى أسفل. ويستعمل هذا النوع في التأكيد على انتهاء الجملة.

النغمة المستوية[3]: وهي استقرار درجة الصوت على نحو يستوي فيه الكلام على مستوى وحدة دلالية معينة قبل إنهاء المعنى كقوله تعالى في الآيات (من 7إلى 10) من سورة القيامة:"فإذا برق البصر، وخسف القمر، وجمع الشمس والقمر، يقول الإنسان يومئذ أين المفر".

ويعتبر التنغيم بالعودة إلى الرسم البياني الذي أوردناه أعلاه قرينه مقالية لفظية.

☜ **علامات الترقيم** : وتحددها "أريكيوني" في كل من المزدوجتين ،علامة التعجب والنقاط المتتابعة مع عدم الإشارة إلى الحروف المائلة (Italique) ،على الرغم من أن القارئ في اللغة الأجنبية (الفرنسية ،الإنجليزية) عادة ما يقف على حالات استعمال لهذه العلامة الترقيمية (النص المكتوب) للتعبير عن عدم جدية القول.

☜ **السّياق اللغوي** : وترى "كاربرات أريكيوني" أن بنية السخرية و طبيعة العلامة في المتتالية الساخرة تجعل من السياق اللغوي قرينة أساسية لأمن اللبس لاسيما وأن الملفوظ يحمل مستويين متناقضين، بحيث يتم اعتبار أحد الملفوظين ساخرا لتتم عملية القراءة لهذه المتتالية وفق عملية قلب دلالي. وتستشهد "كاربرات" في هذا السياق بأنماط التشبيهات القائمة على الصيغة الآتية[4]:

---

[1] عبد القادر أبو شريفة وآخرون : "علم الدلالة والمعجم العربي".دار الفكر للنشر والتوزيع.الأردن .ص. 43 .

[2] م ن.ص. 43 .

[3] م ن.ص. 43 .

[4] C.K.Orecchioni. La connotation. Op.cit.p.136.

« A est P comme B »

وتقول بأنه يتم اخذ هذه التشبيهات على أنها ساخرة إذا كانت الخصائص والصفات الجوهرية التي يحملها العنصر «B» مناقضة للصفة «P»:أي قيام علاقة المشبه بالمشبه به على وجه من المفارقة. ونورد هنا بعض الأمثلة التي أوردتها "كاربرات" في لغتها الأصلية :

* *Etre léger comme un éléphant.*
* *Aimable comme une porte de prison.*
* *Bronzé comme un cachet d'aspirine.*

☜ **<u>السياق خارج اللغوي</u>** : وتقصد به "كاربرات" موقف الاتصال بشكل عام : أي موضوع الاتصال و الموقف الموصوف وشركاء الاتصال . إذ يتم من خلال هذه القرينة تجاوز حدود السياق اللغوي إلى ما وراء الحقيقة والمعرفة بالمشير (Le référent) ومن يجرون الاتصال. وتضرب "كاربرات" المثال الآتي لتوضيح المسألة[1]:

فلنأخذ عبارة " يا له من طقس جميل !".

تقول "كاربرات" بأنه يجب على المتلقي أن يكون مطلعا على الحالة الموصوفة (الطقس) وعليما بما يجري حوله .فإذا لاحظ المتلقي تناقض العبارة مع الواقع المناخي فسوف يأخذ الكلام بالتأكيد على أنه سخرية .لكن من جهة أخرى ،تقول "كاربرات" ،لو افترضنا أن المتلقي يعجبه الجو الماطر أو أنه يتصور أن محدثه يحب المطر فسوف يؤول العبارة دون تجاوز معناها الحرفي الظاهر ،أي تجريدها من أبعادها الساخرة.

وهو ما يسميه "الفهري الفاسي" بمردودية اللغة. ويقصد أن "عبارات يستعملها أشخاص مختلفون في تماكن فضائي ،زماني مختلف ، بروابط مختلفة للعالم حولهم ،يمكن أن تكون لها تأويلات مختلفة، وإن كان لها نفس المعنى"[2]. فتأويل الكلام يواصل الفهري "متوقف على معنى العبارات اللغوية وعلى أشياء أخرى واقعية تتعلق بالكلام .وصدق

---

[1] –C.K.Orecchioni « La connotation » .Op.cit.p.p136

[2] عبد القادر الفاسي الفهري :"اللسانيات واللغة العربية" .دار توبقال .الدار البيضاء .المغرب.ومنشورات عويدات .بيروت.لبنان.ط1. 1986 .ص 381 .

الكلام متوقف زيادة على هذا، على مطابقة الكلام للواقع وهكذا فإن وقائع العالم الخارجي يرجع إليها مرتين في النهج من المعنى إلى الحقيقة: مرة لتحديد التأويل ومرة لتحديد الصدق بناء على التأويل"[1] وضمن هذه المسافة الفاصلة بين المعنى والحقيقة يتأسس الفعل الساخر ويستمد كينونته.

لكن السؤال القائم هنا: أما يمكن للتنغيم أن يكون قرينة يرجع إليها في حال شكل الأمر على المتلقي وأعتقد أن محدثه من محبي المطر ، أو حتى في حالة كان هذا المتلقي بنفسه يحب المطر خاصة وأن التنغيم أداة أساسية لتوضيح الغرض "القصدي" للمتكلم.

وقبل أن نفرغ أيدينا من الحديث عن أهمية السياق خارج اللغوي في فك ترميز المتتالية الساخرة، وجب القول أن المقام (Context of situation) –وإن لم تلتفت إليه "كاربرات"– بدوره فعال وضروري لفهم السخرية وتلقيها بالشكل الصحيح .فإذا كان السياق اللغوي انعكاس للبيئة اللغوية التي تعيش فيها أية وحدة لغوية ،فإن المقام هو تعبير عن أحوال الخطاب، وهو" الإطار الذي يحدد الحدث اللغوي أو النص الكلامي وفقا لحالات المجموعة الإنسانية وظروف تكوينها الثقافية والنفسية"[2] وفي هذا القول تشديد على أهمية العنصر الاجتماعي ضمن تركيبة المعنى ودوره في الكشف عن الوضع الذي حدث فيه الاتصال .فالوقوف على "المقال" وحده لا يمنحنا إلا معنى مجرد من مضمونه الاجتماعي وأبعاده التداولية.

☜ **المغالاة** : وتشرح "كاربرات" هذه القرينة قائلة أنه عادة ما يقدم الساخر لكلامه بظروف (Adverbe) تصفها بالمكثفات(Intensifs) [3] كونها تعبّر عن تضخيم بالكلام، وتضرب أمثلة على هذه الظروف بعبارات مثل "بالتأكيد، في الواقع ، بدون شك ، من الطبيعي في الحقيقة...و غيرها"و تقول أنها عادة ما ترافق الكلام الساخر وتهيئ المتلقي لاستقباله. وهي المكثفات التي تخص بها "كاربرات" اللغة الفرنسية على وجه التحديد.

---

[1] عبد القادر الفاسي الفهري م س .ص.381 .

[2] تمام حسان.م.س.ص209.

[3] –C.K.Orecchioni « La connotation » .Op.cit.p138.

وعلى ما نلحظ ،فإن في جرد "كاربرات" للقرائن الخمس التي أتينا على ذكرها لتونا تأكيد بالدرجة الأولى على ما يصطلح عليه اللغويون بـــ"الكفاءة" أو "المهارة" اللغوية تحديدا دون الالتفات أو الخوض في كفاءات أخرى يمكن أن نسميها إيديولوجية ونفسية وغيرها.

3) التناص:

✍ برز التناص أول ما ظهر كمصطلح نقدي ضمن الحديث عن الدراسات اللسانية، وقد وضّح هذا المفهوم العالم الروسي " باختين" من خلال كتابه "فلسفة اللغة"؛ إذ عنى بالتناص من حيث هو وسيلة كشف لحقيقة التفاعل الذي قد يحدث بين النصوص من خلال استعادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء – من نصوص سابقة عليها. و لقد استوى مفهوم التناص بشكل تام على يد تلميذة "باختين" جوليا كرستيفا التي وقفت على استعمالات إجرائية و أخرى تطبيقية للظاهرة من خلال دراستها الموسومة "ثورة اللغة الشعرية". التي عرّفت فيها التناص بأنه "التفاعل النصي في نص بعينه"[1].أو بقولها أن "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات"[2].ثم التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين وتوالت الدراسات حول التناص، وقد أضاف الناقد الفرنسي"جيرار جينيت" لذلك أن حدد أصنافاً للتناص هي:

❋الاستشهاد وهو الشكل المعلن عنه للتناص.

❋السرقة وهو أقل صراحة .

❋النص الموازي: و يقصد به علاقة النص بالعنوان والمقدمة والتمهيد.

❋الوصف النصي : وهو العلاقة التي تربط بين النص والنص الذي يتحدث عنه.

❋النصية الواسعة : علاقة الاشتقاق بين النص(الأصلي/القديم) والنص السابق عليه .

---

[1] - شربل داغر. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري . مجلة فصول . الهيئة المصرية العامة للكتاب .المجلد 16. العدد 1. القاهرة .مصر. 1997. ص 127.

[2] -أحمد الزعبي. التناص نظرياً وتطبيقياً . مؤسسة عمون للنشر والتوزيع . الأردن . ط2 . 2000 . ص12.

❋النصية الجامعة : العلاقة المضمرة بالأجناس النصية التي يفصح عنها التنصيص الموازي[1].

فالتناص يعتمد على إلغاء الحدود بين النص والنصوص أو الوقائع أو الشخصيات التي يضمنها الكاتب نصه الجديد؛ حيث تأتي هذه النصوص مذابة في النص فتفتح آفاقاً أخرى لهذا النص دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية عدة محمّلة بالدلالات والمعاني. وهذا ما يسميه أيضا "عبدالله الغذامي" بتناص النصوص "فالنص ابن النص"[2] على حد تعبيره وكل نص هو رجع صدى لنصوص أخرى. وللتناص مصادر متباينة هي:

❋ المصادر الضرورية: ويكون فيها التأثير عفويا؛ وهو ما يسمى بالذاكرة أو الموروث.

❋المصادر اللازمة: داخلية تتعلق بالتناص الواقع في نتاج الكاتب نفسه.

❋المصادر الطوعية: وتشير إلى ما يطلبه الكاتب عمدا في نصوص متزامنة أو سابقة عليه وهي مطلوبة لذاتها[3].

وعلى هذا يعتبر" التناص" تقنية هامة يمكن أن تدرج ضمن لائحة التقنيات التي يلجأ إليها الساخر لأجل استمالة الآخرين وذلك بوصفها احدى المصادر الطوعية التي تعين الكاتب على انشاء نصه، وهو يعبّر بحق على مهارة ثقافية وفكرية وإبداعية لدى الساخر تسمح له"باستعارة"المقال" المشهور"للمقام"الطارئ"[4].بحيث يتم استحضار نص قيل في مقام معين وتطعيم المقام الجديد بهذا النص على نحو ساخر. وإذا كانت قوة التناسب بين المقال الشهير والمقام الطارئ مما يصنع حسن الاستشهاد[5] فإن اشتداد المفارقة بينهما هو مما يخلق التأثير الساخر.إذ لا يتم فك ترميز السخرية على أنها كذلك إلا بتوفر معرفة مسبقة للمتلقي بالنص المستشهد به.

---

[1] -محمد بنيس . الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته. ج 3: الشعر المعاصر. درا توبقال. المغرب، ط1. 1990. ص 186.

[2] -عبدالله الغذامي. ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية". النادي الأدبي الثقافي. جدة. ط2. 1992.ص 119.

[3] -شربل داغر.م.س.ص.132- ص134.

[4] تمام حسان .م.س.ص.339

[5] م ن .ص.339 .

يقول د."تمام حسان" : يروى عن أحد علماء الأزهر وكان بينه وبين زميل له ميل إلى المنافرة فدخل المسجد الأزهر ذات يوم من أيام الشتاء فوجد زميله مستلقيا تحت دفئ الشمس وقد غطى وجهه بمنديل فظنه نائما فوقف عنده وقال:"الفتنة نائمة" فاعتدل زميله من رقدته وقد تصنع صورة الذي أوقظ من نومه وقال:"لعن الله من أيقظها "[1].

فلا سبيل هنا إلى إدراك البعد الساخر من القصة إلا على ضوء استيعاب القيمة التاريخية للمقال الأصلي، وورود في شكل معبّر انقسمت على إثره العبارة إلى جزأين تم توظيفهما في شكل ردين متقابلين استعرض من خلالهما كل متكلم مهارته اللغوية والثقافية وقدرته على الإطاحة بخصمه والنيل منه، و إن كانت القصة أعلاه تبين أن عالم الأزهر الثاني قد أفحم صاحبه برد غير متوقع.

وعليه فإن التناص كتقنية لرسم السخرية بنص ما يشكل برأينا شكلا من أشكال التحدي للمترجم من منطلق أن فك ترميزه يحتاج إلى معرفة خاصة وسابقة بالنص الذي قد يلجأ الساخر إلى الاستعانة به لاسيما وأن المترجم في اشتغاله على نص ما هو في مواجهة مع ثقافة اللغة، هذه الثقافة التي تعتبر بالنسبة إليه ثقافة جديدة في حاجة لأن يكتشفها. والتناص بهذا عندما يوظف للسخرية يستدعي من المترجم اطلاعا على أدب اللغة المستقبلة وثقافتها حتى يتمكن من التغلغل إلى طبقات المعنى وتأويل الرسالة بالشكل السليم.

ختاما لهذا الفصل، نقول إن المترجم بصفته في المقام الأول متلقيا للنص الساخر فهو مطالب بادئا بالنظر في بنية السخرية قصد إدراك ميكانيزم عملها. وبقدر ما يمثل هذا التحليل لجوهر السخرية ركيزة متينة للتعامل ترجميا مع النص الساخر فإن المترجم مطالب بتعيين المعنى ليس من خلال البنية الداخلية للسخرية فحسب، إنما من السياق الخارجي أيضا كون تحديد المعنى يحتاج إلى تضافر عدة عناصر:بلاغية و ذرائعية إلى جانب العناصر اللغوية، وهي العناصر التي يتم محاصرتها بالاعتماد على مجموع القرائن التي أوردناها أعلاه، إذ هي تسمح للمترجم بتحليل المادة النصية التي بين يديه.

---

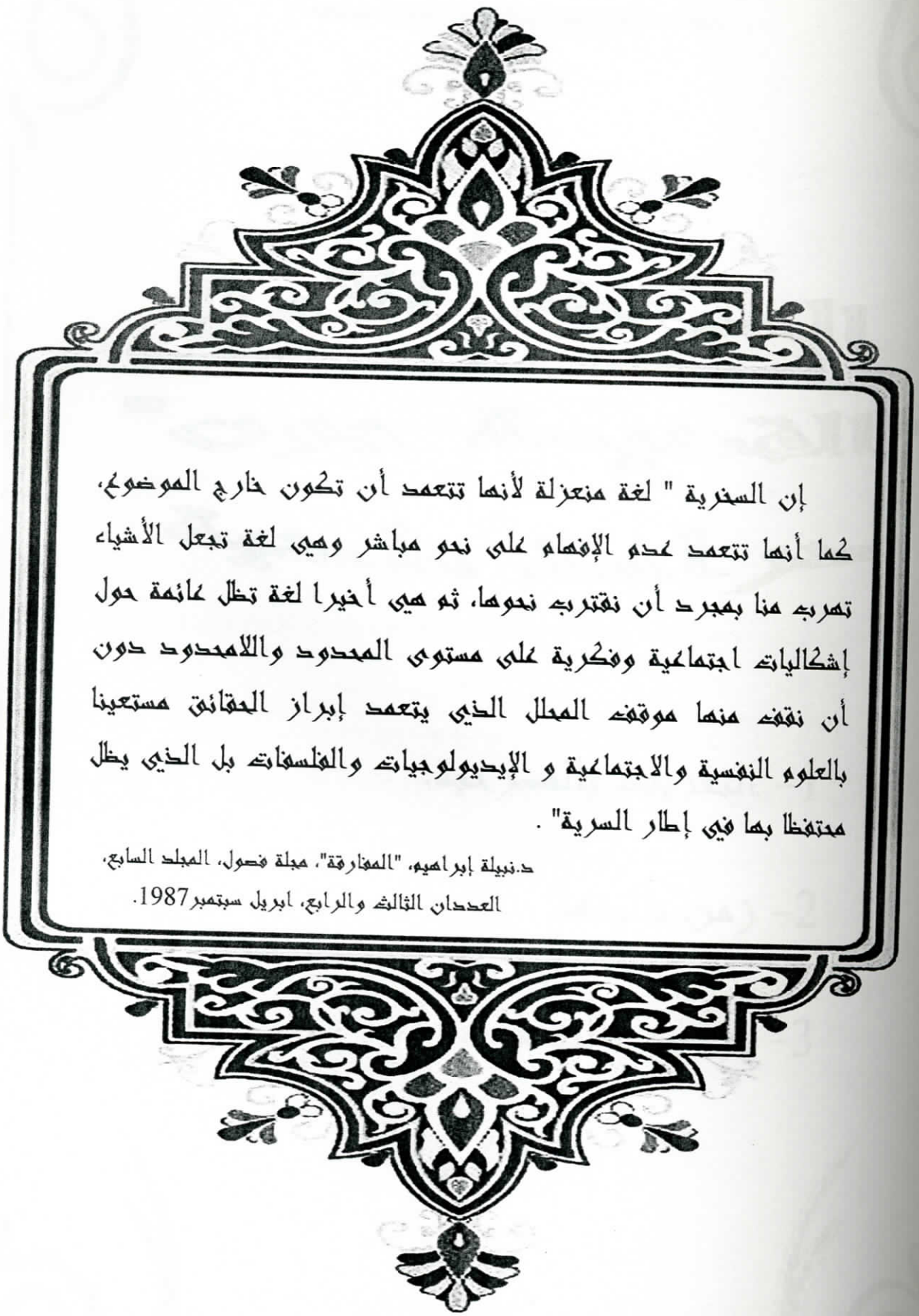
[1] تمام حسان. م. س. ص.340.

الفصل الثاني

أشكال السخرية

في نص

"القديسة جون"



إن السخرية " لغة منعزلة لأنها تتعمد أن تكون خارج الموضوع، كما أنها تتعمد عدم الإفهام على نحو مباشر وهي لغة تجعل الأشياء تهرب منا بمجرد أن نقترب نحوها، ثم هي أخيرا لغة تظل عائمة حول إشكاليات اجتماعية وفكرية على مستوى المحدود واللامحدود دون أن نقف منها موقف المحلل الذي يتعمد إبراز الحقائق مستعينا بالعلوم النفسية والاجتماعية و الإيديولوجيات والفلسفات بل الذي يظل محتفظا بها في إطار السرية" .

د.نبيلة إبراهيم، "المفارقة"، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ابريل سبتمبر1987.

المبحث الأول

"القديسة جون"

دراسة فاحصة

1- التعريف بالمسرحية.

2- زمن تأليفها.

3- بواعث تأليفها.

تتحدد الأهداف المنهجية لهذا الفصل الثاني من الدراسة في جرد أشكال تبدي السخرية في مسرحية "القديسة جون" للكاتب "جورج برنارد شو"(George Bernard Shaw) تطلعا إلى قراءة المنحنيات الدلالية لنوع من النصوص الأدبية تأبه بالمسكوت عنه وتتلاعب بالمنطوق به من أجل إغواء القارئ و دعوته إلى عوالم من المتعة لن يمتلك مفاتيحها إلا من يتقن لعبة فك ترميز السخرية. إنّ المتلقي/المترجم مطالب بامتلاك شفرات هذا الترميز.

فالترجمة ممارسة من نوع خاص للكتابة لكنها قبل ذلك قراءة في حضرة الغائب.. لهذا وجب إدراك الأبعاد الجمالية الساخرة بنص"القديسة جون"، ونحن إذ سنقوم بدلك فهدا انحيازا إلى الفكرة التي مؤداها أن اشتغال المترجم على نص ما يقتضي استجلاءه للأحوال التي رافقت عملية التأسيس السيميوطيقي لهدا النص، وكذا ترسيمه أنموذجا لقصدية مؤلفه بناء على قرائن تساعده على تأشير بيان الدلالة في الاتجاه الصحيح بحكم أن"النص المبدع يستصدر أداة قراءته الملائمة"[1].

وعليه سيتركز اهتمامنا خلال هدا الفصل على محورين:

<u>الأول:</u> وهو الدراسة المادية للمتن الانجليزي.

<u>الثاني:</u> وهو الدراسة الفنية التي ستوكل إليها مهمة استجلاء الملامح الساخرة لنص "القديسة جون".

---

[1] بن عبد الله، الأخضر: موضوعة "جان دارك" في الأدب العالمي. دراسة تيماتولوجية مقارنة من 1924 إلى منتصف القرن العشرين. بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب المقارن – إشراف د. عبد الملك مرتاض.جامعة وهران. 1991-1992. ص: 18.

المبحث الأول: "قديسة برنارد شو" ... دراسة مادية.

1) التعريف بالمسرحية:

أراد "برنارد شو" لمسرحية "القديسة جون" أن تتألف من ستة مشاهد وخاتمة (Epilogue)؛ بحيث جاء النص الدرامي حسب نسخة الكتاب التي اعتمدنا عليها (11سم x18سم) متوزعا على 111 صفحة.

خص "برنارد شو" مسرحيته بمقدمة مطولة أسهب فيها الحديث عن "جان دارك" من خلال سبر أغوار هذه الشخصية التاريخية،فضلا عن استجلائه ملامح الوجه الإنساني الذي تمثله "جان دارك لعصرها والبشرية جمعاء –وذلك على مر العصور– "من صورة لذلك الإنسان السامي المتفوق (Superman) الذي ما فتئ "شو" دائم الحلم به"[1].

تم عرض مسرحية "القديسة جون" لشو أول مرة على الركح عام 1923، وكان ذلك بنيويورك في حين تم عرضها بلندن عام 1924؛ وهي السنة ذاتها التي نشرت فيها لأول مرة. ويصطلح النقاد على أن مسرحيات "شو" تنقسم ضمن مجموعات تأخذ شكل قطع يجمعها جو درامي عام مشترك، فهذا "إيريك بنتلي"[2] يرى أن التأليف المسرحي لبرنارد شو مر بأطوار شاء أن يقسمها إلى أربعة عصور:

العصر الأول[3](1892–1899): ويرى فيه "بنتلي" أن "شو" حذا خلاله حذو باقي المؤلفين المسرحيين من أبناء عصره فلم يخرج عن النماذج الفكتورية الموروثة على الرغم من مناهضته لها، فتلك قطع –إن جازت لنا التسمية– فيكتورية.

العصر الثاني[4] (1901–1913): وبدأت هذه المرحلة بكتابة "الإنسان، والإنسان الأسمى" وانتهت بتأليف "بيجماليون". كان "شو" خلالها في غاية التفاؤل وتمثل هذه المرحلة لديه بداية التجديد والنزوع إلى الاستقلال، فتلك قطع وردية.

---

1 ابن عبد الله الأخضر.م س ص: 278.

2 ناقد أمريكي معاصر (Bentley Eric). صاحب مؤلف "كاتب المسرحية كمفكر" .

3 ينظـر أحمد الخاكي برنارد شو: جتاريخ حياته الفكري. توزيع منشأة المعارف. الاسكندرية. مصر. ط1. 1967. ص: 324.

4 م ن. ص: 324.

العصر الثالث[1] (1913-1924): ويبدأ بكتابة "منزل الأسى" وينتهي بالقديسة جون. ومَرَّ خلاله "شو" بحالة من اللاأمن والتشاؤم، فتلك قطع نسميها قطعا سوداء.

العصر الرابع[2] (1929-1939): أفاض خلالها "شو" في التأليف المسرحي وظهرت مسرحياته في شكل مناقشات ركز خلالها على مشكلات سياسية، لذا جاءت قطعا سياسية.

إذا تصنف "القديسة جون" ضمن "القطع السوداء" التي ألّفها "شو" وهي تعكس المعيوش النفسي (Le Vécu) للكاتب الايرلندي خلال فترة من فترات عمره حيث استبد الذعر وخيبة الأمل به.

2) زمن تأليفها:

ألف "شو" "القديسة جون" عام 1923، أي بعدما بلغ من العمر67 سنة، وبعدما مضت 25 سنة على تاريخ ظهور أول مسرحية آذنت له بالتألق في عالم التأليف المسرحي، ألا وهي مسرحية "تابع الشيطان" التي أخرجت عام 1898.

وليس هذا فحسب بل تأتي مسرحية "القديسة جون" لتنضاف أيضا إلى كل من "العودة إلى ميتشالح" (1922) و"منزل الأسى" (1920) لتشكلن معا سلسلة درامية يتضح من خلالها "مدارج العقيدة التي تقلب فيها "برنارد شو" في حقبة مقدارها عشرون سنة"[3]، فهذه المسرحيات الثلاث تعكس الأدوار التي مر بها فكر "شو" الديني قبل بلوغه ذروة النضج والاكتمال وهي أيضا بنظر النقاد والباحثين في سيرة "شو" الذاتية بمثابة ملخص لعقيدته الدينية القائمة على الفكرة التي يطلق عليها"قوة الحياة".

اتصلت المسرحيات التي كتبها "شو" خلال الفترة الممتدة ما بين 1914 و1923 بموضوعات الحرب سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. ويذهب النقاد إلى اعتبار المسرحيات الثلاث المشار إليها أعلاه أهم تلك المسرحيات "أما الأولى فقد كتبها على

---

[1] أحمد الخاكي. م.س. ص: 324.
[2] م.ن، ص: 325.
[3] م.ن، ص: 178.

غرار المؤلف المسرحي الروسي "أنطوان تشيكوف"، وأما الثانية فقد كانت في نظره خير ما ألف لأنه جمع فيها عقيدته الدينية وفلسفته في الحياة، وأما الثالثة فقد كانت صفحة من العقائد الدينية التي استقر عليها"[1].

فما "جان دارك" بنظر "شو" إلا مظهر من مظاهر "قوة الحياة"، وما هي إلا وجه من أوجه ذلك الإنسان الكامل الذي استطاع أن يبلغ درجة الكمال بما أوتي من عزم وإرادة وإقبال على الإنجاز. إن "قوة الحياة" تجمل فلسفة "شو" في الحياة وهي برأي النقاد "تنزل من فؤاده منزلة الإيمان الديني"[2] والعقيدة، فكان أن ولدت "القديسة جون" مشحونة "بالأفكار التي بدأت بتفكير (شو) الديني الذي مارسه قبل ذلك بعشرين سنة"[3]حاملة في طياتها دلالات تقول بـــ"إن الالتفات في هذه الحقبة المتأخرة من العمر نسبيا إلى تاريخ هذه الفتاة نجده يحمل في بعده الخفي الضمني دلالة تقول برأي "شو" في قداسة الوجه القابل للتجسيد لو ذاك القيد المجتمعي والقهر السلطوي أخلى له سبيل التبلور ولم يعمل على طمر جوهره"[4].

وليس هذا فحسب بل وكأننا نلمس أيضا في هذا الاهتمام ما يقول باستقرار "شو" فكريا كونه وقع على نموذج ذلك الإنسان السامي المتفوق بدليل"أنه (أي شو) اعتاد في كافة أعماله أن يطأ بغير اكتراث الشخصيات التي تقل عنه عظمة وكأنه عملاق متحرك"[5] أو لنقل الشخصيات التي كان يراها هو أقل منه عظمة، والتي لم ترق لديه إلى مستوى اعتبارها أنموذجا لذلك الإنسان السامي المتفوق، إذ لم يكن يتحرج في تسليط سياطه عليها.لقد كان "دائم التسلية والزراية بنماذجه، ولو أدركت ما أدركت من مجد وشأو بعيد"[6].

---

[1] أحمد الخاكي .ص: 211.
[2] م ن. ص:201.
[3] م.ن. ص: 213.
[4] بن عبد الله الأخضر. م س. ص: 279.
[5] الارديس نيكول: المسرحية العالمية. ج 4. ترجمة شوقي السكري. الدار المصرية للتأليف والترجمة.القاهرة. ص 294.
[6] ابن عبد الله الأخضر. م س. ص: 294.

فإذ بنا نألفه متصاغرا أمام عظمة "جان دارك" وإذ بمشاكسته تتحول إلى هدوء واحترام في حضرة هذه العظمة، لقد أخرست "جان دارك" ذلك "العفريت الذي كان يحاول دائما أن يقهقه"، فإذا كان هذا عن توقيت كتابة "القديسة جون" من عمر "برنارد شو" الحافل بالتقلبات الدينية والفكرية، فماذا عن دوافع هذا الاهتمام بشخصية "جان دارك"؟.

3) بواعث تأليف المسرحية:

ورد في شأن تأليف "القديسة جون" أن "برنارد شو" كتب مسرحيته هذه استعاضة عن المسرحية التي كان يفكر في كتابتها عن النبي محمد (ﷺ)، عندما اعترضت اللجنة البرلمانية للرقابة على المسرح بإنجلترا آنذاك على الفكرة خوفا من ردود الأفعال التي كانت ستثيرها قضية كتابة عمل درامي على هذه الشاكلة من جانب العالم الإسلامي.

وهو الاهتمام الذي يعلق عليه "أحمد الخاكي" بقوله إنه يعود إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى مستشهدا بما أورده"هسكث بيرسون" (Hesketh Pearson) (*) .حول هذه المسألة. يقول "أحمد الخاكي": "جاء في تاريخ حياة "برنارد شو" الذي كتبه (هسكث بيرسون) تحت إشراف "برنارد شو" نفسه [لقد ظل "برنارد شو" سنوات عدة يفكر في كتابة مسرحية عن نبي، وكان القديس ذو النزعة المكافحة هو الطراز الذي يتفق وطبيعة الكفاح ولذلك كان يستطيع أن يصوره بكثير جدا من الألمعية التي لا تخطئ]"[1].

فجان دارك بالنسبة لشو هي تجسيد لمتصوره عن القديس الذي تتم على يده عملية الانتقال بالخلق من مستوى خلقي رفيع إلى مستوى خلقي أرقى من خلال الثورة على الأعراف والانقلاب على الأوضاع والتقاليد "إن "جان" هي مفهوم "شو" عن القديس وهو الاسم التقليدي للإنسان الكامل [....] إنها تمثل الأنموذج الأعلى المستند إلى رفض تلك الحقائق السخيفة الخاصة بالسلوك الإنساني، والتي تعمل على تعقيد مفهوم التقدم"[2].

---

* ظهر اهتمام "هسكث بيرسون" ببرنارد شو من خلال المؤلف المعنون: G.B.S, A full Length Portrait

[1] أحمد الخاكي. م.س. ص 204.

[2] جورج برنارد شو: "القديسة جون" تر:محمد محبوب.الدار القومية للطباعة و النشروالثقافة والإرشاد القومي.مصر.مارس.1965. ص: 5.

وطبيعي أن يجابه هذا الرفض أو"الانقلاب" بالحديد والنار، فـ"الفكرة قد تلقى كثيرا من العناء والاضطهاد، فقد يتعرض صاحبها للنفي والتعذيب والسجن، لكنها لابد أن تحيا بعد ذلك وأن تستجمع قوتها وأن يكون للعقل بعد كل هذا التعذيب الانتصار الأخير في كل عصر من العصور"[1].

من هذا المرتكز الفكري انطلق "شو" يؤسس لمفهومه عن القداسة راسما الخط الفيصل بين المسيحية "Christianity" و"التصلب" "Crosstianity"[*]. مميزا بين العقيدة الحقيقة والعقيدة الزائفة رافضا بالتالي المظاهر الدينية التي أفرغت المسيحية من محتواها، لا سيما ما تعلق منها بمسألة الغفران وادعاء القساوسة الوساطة بين الخالق ومخلوقاته. فقد كان "برنارد شو" ينكر سلطة رجال الدين ويرفض الطقوس التي وضعوها للبشر من أجل منحهم الإيمان والغفران "بل هو قد عزف أيضا عن اتخاذ الصليب شعارا للمسيحية، وسمّى المسيحية في كثير من كتاباته "دين الصليب" لا "دين المسيح" ولم يقبل أي مبادئ خاصة بأية كنيسة من الكنائس"[2].

إن هذه النظرة للدين هي التي جعلت "شو" يعجب بشخصية النبي محمد ﴿ﷺ﴾ "فهو يرى أن خير ما في حياة النبي أنه لم يدّع سلطة دينية ليسخرها لمأرب دنيوي، ولم يحاول أن يحول بين المؤمن وربه، ولم يفرض على المسلمين أن يتخذوه وسيلة لله تعالى، ولذلك لم يُخلّف في تاريخ الإسلام تلك السلطة التي ادعتها الكنيسة في تاريخ المسيحية"[3].

فلقد مثل النبي محمد ﴿ﷺ﴾ أنموذجا لقوة الحياة تلك العقيدة التي تدور على محورها حياة "شو". يقول "هسكث بيرسون" في هذا الشأن: "كان محمد ﴿ﷺ﴾ في كل عصور

---

[1] "احمد الخاكي". م.س. ص: 253.

[*] يستعير شو مصطلح "Crosstianity" من"ويلسن" (wilson) أول مخترع لهذا المصطلح. وهو مؤلف عدد من الكراسات الغربية والذي كان يدعو إلى نظام ميتافيزيقي يطلق عليه، "مبدأ الفهم". يقول "شو" عن هذا الرجل: "إنه كان معروفا منذ القدم في بحوث المجتمع الديالكتيكي وتعتبر لفظة "Crosstianity" تحويرا للفظ Christianity أي المسيحية، فالإضافة الجديدة "Cross" تشير إلى الصليب الذي صلب عليه السيد المسيح عليه السلام بدلا من كلمة المسيح "Christ". ويستعمل "شو" مصطلح "Crosstianity" للدلالة على العنصر الرجعي في عالم المسيحية والذي آثرنا تسميته في هذا البحث بـ "التصلب" دلالة منا على الجمود. أنظر: ميجر بربارة. برنارد شو. ترجمة: أنيس زكي حسن. دار مكتبة الحياة.بيروت.لبنان. ص: 15.

[2] احمد الخاكي.م س. ص: 381.

[3] م ن. ص: 381.

التاريخ هو الشخصية الكاملة التي يتوافر فيها كل ما يتطلبه "شو" من شخصية البطل".وفي سنة 1913 أراد أن يكتب مسرحية عن هذا الموضوع على أن يمثل محمدا ﴿ﷺ﴾ "فوريز روبرتسن"، وكان قد أبلغ اللجنة البرلمانية للرقابة على المسرح قبل ذلك بأربع سنوات أنه كان يرغب في كتابة مسرحية عن حياة محمد ﴿ﷺ﴾ ولكن كان يحتمل –أو قل كان يخشى– أن يحتج على ذلك السفير التركي، ولذلك رأى كبير الأمناء أن يرفض الترخيص لمسرحية مثل هذه، وأدى ذلك إلى أن يعدل شو عن كتابة المسرحية"[1].

فكان أن جاءت كتابة "القديسة جون" عام 1923 متنفسا لشو بعد أن تعثر في كتابة مسرحيته حول النبي محمد ﴿ﷺ﴾ ، وبعد أن ظلت الفكرة تراوده لسنوات حامت خلالها شخصية النبي بعدد من أعماله مثل: "العودة الى ميتشالح" و "مخاطرات الفتاة السوداء في البحث عن الله".

يقول "هسكث بيرسون": "وعلى الرغم من ذلك فقد ظل خيال "شو" يحوم حول النبي فوضعه في مسرحيته"العودة إلى ميتشالح" فقال عنه: "أنه كان رجلا أوتي عقلا راجحا حقا، فقد أسس دينا من غير أن يؤسس كنيسة"، ويظهر النبي صلى الله عليه وسلم في كتابه عن "مخاطرات الفتاة السوداء في البحث عن الله"، ويناقش شخصية "كوشون" (Cauchon) في مسرحية "سانت جون"[2].

إنّ متصور"شو" هذا عن القداسة، هو القناعة التي جعلته يتحول عبر نشاطه المسرحي إلى "قديس"، يكافح من أجل أن يغير من عادات مجتمعه. يقول "شو": "إنني لست كاتبا مسرحيات عاديا، بل أنا متخصص في كتابة المسرحيات التي تنبئ عن أوضاع الخلق وتمتاز بالهرطقة. لقد كسبت شهرتي لأنني كافحت كفاحا فيه كثير من الإصرار لألزم الناس أن يعيدوا النظر في أخلاقهم. إنني أكتب مسرحيات أريد بها عن قصد أن أكسب رأي الأمة وأضمه إلى رأيي فيما يتصل بالأمور الجنسية والاجتماعية، وليس عندي حافز آخر يدفعني لكتابة هذه المسرحيات"[3].

---

[1] أحمد الخاكي. م.س. ص: 204.
[2] م ن. ص: 204.
[3] م.ن. ص: 320.

إنه كان يشبّه نفسه بالمتطهرين القدامى الذين يعتقدون بخلقية التمثيل، وما عمله على تطوير فن المسرح إلا وعي بتلك المهمة التي تقع على كاهله ويضطلع بها "فكل نبي وكل صاحب مذهب عنده قد حاول أن يثور بالتقاليد التي تحجرت وأصبحت تسمى "أخلاقا" وشأن النبي أو المصلح أن يثور بهذه الأخلاق، وأن يوجه الناس إلى ناحية أخرى من الخلق الجديد الصالح"[1]؛لذا نجد من النقاد من يقول بأنه " آمن كثير من معاصريه بتأكيداته القاطعة بأنه إنما كتب للمسرح لأنه وجد فيه أفضل منبر للإفضاء ببعض الحقائق الأخلاقية والاجتماعية المعينة، وأنه نبي من الأنبياء أكثر من كاتب مسرحي"[2].

إن التفاتنا إلى هذه الجزئية المتعلقة بملابسات تأليف "القديسة جون" لدى "شو" يضمر قولنا -تذكيرا- بما للبعد البيئي والتاريخي من الأهمية ضمن علاقة المترجِم بالمترجَم؛ إذ "أن أخطر ما يقع فيه بعض المترجمين لدى ممارستهم لترجمة نصوص بمختلف بيئاتها، زمانا ومكانا هو غياب البعد البيئي والتاريخي في فهم النص المترجم على مستوى الكلمة والعبارة وعلى مستوى المنطوق به، والمسكوت عنه، فتغيب معه دلالاتها المختلفة المتأطرة في بيئة جغرافية وإيديولوجية معينة. لابد إذًا من الربط بين الكلمة وبيئتها والتطور التاريخي للمفهوم، فإذا كان الهدف من الترجمة أوسع من أن يكون هدفا قوميا أو دينيا فإنها تعتبر أساسا، أهم وسيلة لنقل ثقافة الآخر"[3]. وتمكن بوجه خاص من الوقوف على أشكال التعبير لديه.

والحال أن مقاطع حذفت بالكامل من الترجمة العربية للقديسة جون بسبب قدح "شو" شخص النبي محمد ﴿ﷺ﴾ ! الأمر الذي يبعث على الاستفهام بشأن الكيفية التي وظف بها "شو" السخرية في نصه هذا خاصة بعد ما عرفنا من شان اهتمامه وإعجابه بشخصية النبي ما عرفنا ، بل وأكثر من ذلك إنها مسألة تسلط الضوء على المأزق الذي يجد المترجم نفسه فيه لدى التعامل مع "القديسة جون"؛ طالما أن عملية تأويل النص كما سبقت الإشارة إليه تتم وفق المنظار الإيديولوجي والمكان الذي يتموقع فيه المترجم.

---

[1] أحمد الخاكي. م.س. ص: 171.

[2] الارداس نيكول.م.س. ص: 301.

[3] الحبابي فاطمة. مجلة ندوة. العدد 6 حول "الترجمة والتلاقح الثقافي". إصدار بيت آل محمد عزيز الحبابي. المغرب. 1998. ص: 45.

المحور الثاني
"الديالوجية والسخرية لدى برنارد شو"
دراسة نقدية

1- ملخص المسرحية.

2- الديالوجية والسخرية لدى" شو".

3- الأسلوب الساخر لدى "برنارد شو".

المبحث الثاني: "القديسة جون" ... دراسة فنية.

✍ سنخص النص المصدر بدراسة فنية نستجلي عبرها خصائص أسلوب "شو" الساخر؛ لأن ذلك من شأنه أن يفتح أمامنا سبل تقفي مدى نجاح كل من المترجم العربي والفرنسي في إعادة سبك هذا الأسلوب في لغتيهما، وكذا استبيان موقع تعاطيهما مع المتن الإنجليزي، لكن قبل التفصيل في ذلك رأينا بضرورة التعرض لمحتوى المسرحية بتلخيص.

1) ملخص عام المسرحية:

المشهد الأول:

يجري الحوار خلال المشهد الأول من المسرحية عبر ثلاث قنوات:

- "روبرت بودريكور"(Robert Baudricourt) <----> خادمه.
- "روبرت بودريكور" <----> "جان دارك".
- "روبرت بودريكور" <----> بولنجي.(Poulengy)

بحيث تبدأ المسرحية بصيحة مجنونة لبودريكور -الحاكم العسكري لمقاطعتي "اللورين"(Loraine) و"الشامبين"(Champagne)- يطلب فيها بيضا من خادمه الذي يدخل معه في معترك كلامي عندما يخبره أن الدجاج يرفض أن يبيض. تثور ثائرة "بودريكور" وتتجمع شياطين صدره، ويتطور الموقف بين الحاكم والخادم حد الوعيد والتهديد خاصة عندما يقول الخادم أن قصر "فوكولير"(Vaucouleur) -حيث تجري الأحداث- واقع تحت تأثير السحر.

الحاكم "بودريكور" يمهل خادمه الظهيرة حتى يحضر له خمسين بيضة وجالونين(*) من اللبن و إلا سيسحق عظامه، مع نهاية المشهد يعود الخادم ومعه ستون بيضة فيندهش "بودريكور" و ينعقد لسانه بعد أن كان يتوعده بالأذى ويخر مصدقا أن قوة خارقة تحكمت في القصر. هذا التحول في موقف "بودريكور" يسجل بعد أن كان قد فرغ لتوه من

---

* جالون: مقياس للسوائل يساوي 3.785ل في الولايات المتحدة الأمريكية، و 4.546ل في إنجلترا. ينظر قاموس الكنز إنجليزي/عربي. تأليف جروان السابق. دار السابق للنشر.بيروت.لبنان. ط3. 1985.ص 223.

استقبال "جان دارك".بحيث "قاوم" بودريكور مطولا قبل أن يقتنع بكلام الخادم ويوافق على استقبال العذراء "جان دراك" التي جاءته قادمة من دومريمي (Domrémy) الواقعة باللورين طالبة جوادا ودرعا لرفع الحصار عن "أورليان" (Orléans) ولتتوج ملك فرنسا ولي العهد "شارل".

فبعد مد وجزر وفي موقف حذر متحفظ وافق الحاكم "بودريكور" على إرسال العذراء إلى شينون (Chinon) حيث يقبع ولي العهد "شارل" غير المتوج وذلك بعد أن اقتنع "بولنجي" أحد فرسانه بضرورة منح فرصة لجان دارك، حتى وإن كان ما تتطلع إليه ضربا من الجنون، فعلى رأي "بولنجي" "كان الفرنسيون بحاجة إلى بعض المجانين بعد كل الذي نالوه على أيدي العقلاء". وينتهي المشهد الأول بموافقة "بودريكور" على مساعدة "جان دارك" للذهاب على "شينون" من خلال مباركته مرافقة "بولنجي" لها وتزكيتها برسالة.

المشهد الثاني:

تجري أحداث هذا المشهد في قصر بـــ "شينون" حيث يقبع "شارل التاسع" ولي عهد فرنسا، محتميا من الإنجليز. تنتقل "جان دارك" إلى هناك بعد أن أفلحت في إقناع "بودريكور" بقداسة مهمتها ووعدها بجلب الخلاص لفرنسا من براثن الاستعمار.

المشهد يصور انقلاب مجلس شارل وحاشيته من مجلس للاستهتار والهزل إلى مجلس للجد وشحذ للهمم، وذلك بحلول العذراء "جان دارك" حاملة معها بشرى تتويج ولي العهد بكاتدرائية "ريمز" (Rheims) بعد أن ترفع الحصار عن "أورليان"، فلقد وصلت "جان" إلى "شينون" رفقة ستة جنود، "بولنجي" هو أحدهم.

لقد اعترض رئيس أساقفة كاتدرائية "ريمز" في البداية على استقبال الفتاة القروية منبها شارل وحاشيته أن "صنع القديسين من شأن الكنيسة وحدها" متجاهلا رسالة "بودريكور"، لكن سرعان ما تحول هذا الرفض إلى موافقة تحت إلحاح "شارل" وبعض من قادة الحرب ممن كانوا ضمن المجلس. ويتم مثول "جان" في بلاط "شارل" بترتيب لعبة

كان القصد من ورائها اختبار ما إذا كانت "جان" ستتعرف على ولي عهد فرنسا الذي أتت لتتويجه على الرغم أن شخصا آخر انتحل دوره ضمن تلك اللعبة.

وتنجح "جان" في التعرف على "شارل" كما تنجح في الرفع من معنوياته وهمته لتدفعه إلى القتال ومحاربة الإنجليز بعد أن بلغ منه الإحباط مبلغا عظيما واقتنع أنه هالك لا محالة. يختتم المشهد في حماس وعلى صيحات القادة والفرسان من أجل الذهاب إلى "أورليان" لرفع حصار الإنجليز.

المشهد الثالث:

تجري أحداث هذا المشهد بـــ "أورليان" بالقرب من نهر اللوار "Loire" حيث يتواجد "دنوا"(Dunois) قائد القوات غير قادر على مقاومة الإنجليز بعدما سيطروا على رأس الجسر، وعاجز عن نقل رجاله بالمراكب عبر النهر بسبب الريح. "دنوا" في انتظار وصول "جان دارك"، لحظات من الترقب والقلق، تحل "جان دارك" وهي على عجلة من أمرها لتعبر القنطرة وتداهم العدو فيخبرها "دنوا" أن ذلك غير ممكن الحدوث و انه إذا كان عليهم مداهمة العدو يتوجب أن يعبروا النهر ليفاجئوا الإنجليز من الخلف. وفي اندفاع وتلهف علىالقتال تأمر "جان" بصنع عوامات ووضع مدافع كبيرة فوقها، لكن "دنوا" يشرح لها أن الأمر كله متوقف على اتجاه الريح التي تعرقل عبور رجاله عبر النهر.

وينتهي المشهد بتغير اتجاه الريح عندما تكون "جان" في طريقها على الكنيسة من أجل الصلاة ليعطيها الله ريحا غربية، فيناول "دنوا" العذراء عصا القيادة منصبا إياها قائدة على القوات التي انخرط جنديا فيها محولا نفسه إلى تابع لجان خاصة لحظة رأى "المراكب بدأت ترفع مراسيها وتمخر عباب الماء ضد التيار".

المشهد الرابع:

تتلاحق هزائم الإنجليز على يد "جان دارك"، فمن "أورليان" حيث ساعدت "دنوا" على العبور برجاله عبر النهر بعد أن ظلت الرياح تعانده، إلى "جارجو"(Jargeau)، إلى" مان" (Meung)، إلى "بوجنسي" (Beaugeucy)، إلى "باتاي" (Patay) ... شارل السابع على

وشك أن يتوج ملكا بكاتدرائية ريمز، أوقات عصيبة تواجه الإنجليز؛ حالة هيجان تستبد بهم بل هم يتوجسون شرا بالعذراء ... إنهم يفكرون في طريقة لأسرها ومن ثمة حرقها.

فالإنجليز مدركون أن أسرها على أرض المعركة غير متاح لكن ذر المال على بعض اليهود قد يؤدي إلى شرائها. تدور أحداث هذا المشهد في خيمة في المعسكر الإنجليزي، وهو يصور الصراع المحتدم بين السلطة الدينية ممثلة في الكنيسة، والسلطة الدنيوية ممثلة في رجال الإقطاع والنبلاء من الإنجليز بشأن مسألة حرق "جان دارك". "واريك" (Warwick) أحد اللوردات الإنجليز يتدارس مع "كوشون" (Cauchon) الأسقف قضية اتهام العذراء بالسحر، فاستصدار أمر من الكنيسة لأجل حرقها، "كوشون" يرى في القوى الخارقة التي تستنجد بها جان أرواحا شريرة وصلت بها إلى الزندقة والكفر ومن ثمة فهو يدعم فكرة حاجتها إلى الخلاص قبل التفكير في حرقها.

عطف "كوشون" هذا على "جان" أثار غيظ "واريك" ودفعه حد اتهامه بالخيانة. الحوار خلال هذا المشهد وإن بلغ مراحل من الصدام بين "واريك" و"كوشون" إلا أنه يستقر على ضرورة محاكمة "جان" على أفعالها بنوايا مبيتة تتأرجح بين الرغبة في تخليص الفتاة من ضلالها وبين رغبة "واريك" في تسخير الكنيسة لتحقيق مآربه السياسية. فالمشهد في الأخير لا يعدو أن يصور حربا معلنة ضد فكرتي "القومية" و"البروتسانتية" الخطر الداهم الذي حملته معها "جان" وأخذ في تهديد الأرستقراطية الإقطاعية والكنيسة الكاثوليكية.

المشهد الخامس:

يصل "شو" بالقارئ خلال هذا المشهد إلى لحظة تتويج شارل السابع ملكا على فرنسا حسب ما كانت تتطلع إليه "جان دارك"، فالنصر عقد للفرنسيين تحت لواء العذراء كما أنها أوصلت شارل إلى كاتدرائية "ريمز" حيث سيتوج ويسترد ملكه البائد. وها هي ذي "جان" تفكر في العودة من حيث أتت بعد أن أنجزت مهمتها بنجاح. فجأة وبعد انتهاء حفل التتويج تحدث "جان" شارل وحاشيته برغبتها في مواصلة القتال من أجل رفع الحصار عن كمبين (Compiègne) بوابة باريس مذكرة "شارل" بعدم جدوى تاجه بدون عاصمته.

الملك "شارل" يريد الاكتفاء بالنصر المحرز وعقد معاهدة مع الإنجليز. "دنوا" يذكرها بعدم توفر العدة العددية الكافية من الجنود لدحض الإنجليز ويحذرها من المغامرة كون "واريك" يتربص بها لأسرها. أما كبير أساقفة كاتدرائية "ريمز" فيرى في طموحها غطرسة وغرورا واصفا "الوحي" الذي تتلقاه من أصواتها –"سانت كاثرين" Sainte Catherine) وسانت مارغريت(Sainte Marguerite)– بأنه هرطقة من صنع أفكارها العنيدة وأكثر من ذلك يعتبره جنون عظمة سيصل بها إلى التهلكة.

في هذا المشهد يحاول المحيطون بجان ردها عن فكرة الحملة العسكرية التي تخطط لشنها على "كمبين" مؤكدين لها جميعا أنهم سيتخلون عنها في حال ما أصرت على مواصلة القتال حتى لو بلغ الأمر أن تقع أسيرة لدى الإنجليز، وتصمم "جان" على رفع الحصار عن كمبين منطلقة من قناعة وهي أن قوة الله تكمن في وحدته.

المشهد السادس:

تدور أحداث هذا المشهد بمدينة "روان" (Rouen) في يوم 30 ماي من عام 1431م، إنه موعد محاكمة جان، فلقد أفلح الإنجليز في أسرها. "جان" تواجه عقوبة الطرد من الكنيسة والحرق، أما التهمة الموجهة إليها فهي الكفر والزندقة وادعاء تلقي أصوات من السماء. حاول "شو" خلال هذا المشهد تصوير الجور الذي سلطه رجال القانون والدين على "جان" عندما قرروا بجرة قلم أن تطرح في النار لا لشيء سوى أنهم أمسكوا بها متلبسة بالجرم المشهود؛ألا وهو السعي لتحرير بلدها فرنسا مع سبق الإصرار والترصد !.

المحاكمة رتبت أحكامها سلفا وشهدت قبل انطلاق وقائعها مشاورات مطولة بين أعضاء المحكمة من أجل تدارس طريقة تحقق إدانة "جان" ولا تفوت فرصة إرسالها إلى منصة الحرق، فمن قائل بأن موتها ضرورة سياسية إلى قائل بضرورة تخليص روحها من اللعنة الأبدية. ولقد اختصرت عريضة الدعوى التي رفعت ضد "جان" إلى اثنتي عشر تهمة بعد أن كانت بادئ الأمر مبنية على أربعة وستين تهمة.

فممثل ديوان مكافحة الزندقة طالب باقي أعضاء المحكمة بالتركيز على تهمة الزندقة، كونها التهمة الوحيدة والكفيلة بتحقيق غرض المحكمة المتمثل في حرق "جان". كما تم نشر ثمانمائة جندي في الساحة العمومية –المكان المفترض أن تحرق "جان" فيه– حتى قبل أن تنعقد المحكمة ! فقرار حرقها كان مدروسا، ويسعى أعضاء المحكمة أثناء المحاكمة وفي غير ملل إلى انتزاع اعتراف من جان بجرمها ويصل الحد بالبعض منهم إلى اقتراح تعذيبها، لكن البعض الآخر يكتفي فقط بترهيبها بمنظر النار التي ستلتهم جسدها، وتتراجع "جان" عن أقوالها أمام اجتهاد "كوشون" كبير الأساقفة في فتح باب التوبة أمامها وتقبل بتوقيع وثيقة إشهاد التوبة والتكفير متصورة أن أصواتها خدعتها،ويبلغ الانهيار من جان مبلغا عظيما إلى درجة أنها ترضى أن توقع الوثيقة دون الاستماع إلى نص الإشهاد.

ولأن أعضاء المحكمة "منصفون" فقد نبهوا "جان" إلى أهمية استماعها إلى ما ستوقع عليه، وفعلا توقع "جان"، وبعد أن تفرغ من ذلك يواصل ممثل ديوان مكافحة الزندقة قراءة ما تبقى من نص الإشهاد مقرا بالحكم بالسجن المؤبد على"جان". غير مصدقة ما بلغ مسامعها تنقض "جان" على الورقة فتمزقها وذلك بعد أن أدركت أن أعضاء المحكمة قد نقضوا عهدهم بالحفاظ عليها وعلى حياتها؛ إذ تعود "جان" إلى مناهضة الجميع واصفة إياهم بالمغفلين مستغربة كيف أنهم تصوروا أنها سترضى بأن تسلب منها حريتها لمجرد أن تنجو من منصة الإحراق.

ووسط ذهول شديد تخلص المحكمة إلى أن "جان" مصرة على ذنبها وتنطق بحكم طردها من الكنيسة وطرحها في النار، وتحرق "جان" وتخرج غالبية أعضاء المحكمة للتفرج على منظر الحرق إلا "كوشون".وفي لحظة صراحة يشير ممثل الديوان لـــ "كوشون" أن "جان" ما كانت تستحق النهاية البشعة لأنها في الواقع نالت ما يناله الأيتام على مأدبة اللئام.

المشهد الختامي:

تدور أحداثه في أحد القصور الملكية لشارل السابع، وذلك بعد مضي ربع قرن على تتويج "جان" لشارل ملكا على فرنسا. لقد صار يلقب بشارل "المظفر". يصوّر "شو" هذا المشهد -خاتمة مسرحيته- في شكل حلم منتصف ذات ليلة من ليالي جويلية عام 1456م. إذ تتحول غرفة "شارل" على مدار نصف ساعة بالضبط "وفي لحظة إرهاق عصبي إلى مزار لأرواح كل من حضروا واقعة حرق "جان دارك" و تضلع بشكل أو بآخر في صنع ماساتها"[1].

فـ "برنارد شو" جعل صانعي مأساة "جان" خلال هذا المشهد يبعثون ويعودون من العالم الآخر ليعتذروا للعذراء وينحنوا أمامها اعترافا منهم أنهم جنوا عليهم وخذلوها، وأكثر من ذلك لتعرف كيف مضوا في حياتهم بعد موتها. يصوّر هذا المشهد حياة قصيرة خارج الحياة تلتقي خلالها "جان" مجددا بمن أحرقوها بعد أن تم تطويبها وحكمت العدالة بأن من حاكموها كانوا قضاة موصومين بالفساد والاحتيال والحقد، ويستقر المشهد على فكرة أساسية مؤداها أنه على الرغم من استغراق الحقيقة أربعة قرون كاملة قبل أن تظهر، فتنصفها العدالة وتلغي الأحكام التي صدرت في حقها،وبالرغم من الندم الذي قد يكون تسرب إلى صانعي مأساتها، إلا أن البشرية تبقى دائما مستعدة للمضي في طريق الشرور و الإساءة إلى أشخاص مثل "جان".

إذ ينهي "شو" هذا المشهد الختامي بتساؤل العذراء تقول فيه: "إلهي؟ يا من خلقت هذه الأرض الجميلة، متى تكون مستعدة لاستقبال قديسيك؟ متى يا إلهي متى؟" [2].

2) الديالكتيكية والسخرية لدى" شو":

تعتبر مسرحية "القديسة جون" حلقة ضمن سلسلة من المسرحيات الفكرية التي عكف "شو" على كتابتها على مر مسيرة أدبية نزع خلالها إلى معالجة مشكلات المجتمع

---

[1] بن عبد الله الأخضر. م.س.ص271.

[2] Shaw, Bernard :Saint Joan Penguin Books.1946.p:159

تنتهي بحل من الحلول، إلى كيانها الجديد الذي لا يعنى بالحل كما يعنى بالجدل والنقاش"[1].

فلقد كان بناء المسرحية حسب الأنموذج الكلاسيكي الذي اعتمده القدماء ومن تبعهم من المحدثين يقوم على ثلاثة دعائم: العرض أولا (Exposition) العقدة أو الموقف المتأزم ثانيا (Situation) فالحل (Unravelling) بعد ذلك، فإذا برياح التغيير تهب فينزع كتاب المسرحية إلى نسق جديد من البناء الدرامي أعطى للوجود ما اصطلح على تسميته بمسرحية الفكر التي تقوم على نفس عدد دعائم الأنموذج الموروث لكن مع أفراد الحيز الأكبر فيها للمناقشة والجدل. بحيث تجيء المسرحية عرضا ثم عقدة فنقاشا بدل الحل "فالمسرحيون المفكرون لم يعنوا بأن يجدوا حلولا للموقف ولا للمشكلات التي ساقوها على المسرح بل كل عنايتهم كانت تنصب في هذا النقاش الذي يعقب الموقف بل لعل المناقشة كانت تكون أطول ما في المسرحية وأهم ما فيها من مراحل"[2].

وطبيعي أن يكون من تبعات هذه الاستراتيجية المستحدثة في الكتابة أن تتحول مسرحيات الفكر التي انتشرت بأوروبا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر –والتي كان "هنريك إبسن" أول رائد لها– إلى فضاء يمارس عبره كتاب الفن الرابع آليات تعبيرهم عن الكثير من الموضوعات العامة في شكل نقائض تتغذى من منطق "فريدريك هيغل" (Friedrich Hegel)و"كارل ماركس"(Karl Marx).

فبالعودة إلى مسرحية "القديسة جون" نلاحظ أن "شو" أفرد للمشهد الخامس منها والخاص بمحاكمة "جان دارك" الحيز الأكبر مستغرقا كل وقته في عرض تفاصيل المحاكمة، "إنه المشهد الذي أراد له "شو" أن يكون أطول المشاهد وأحفلها بحوار ذي مستويات فكرية وديناميكية متباينة حاول من خلاله تبئير العدالة غير العادلة"[3].

ركز" شو" خلال هذا المشهد على تصوير نفاق صانعي مأساة "جان" وكذا تعرية الدوافع الحقيقية التي جعلتهم يحرقون العذراء، "أما اعتماد "شو" الإسهاب والإطناب في

---

[1] أحمد الخاكي. م.س. ص: 164.
[2] م.ن. ص: 17.
[3] ابن عبد الله الأخضر.م س. ص: 270.

عرض تفاصيل المحاكمة، فيجيء ملبيا لإحدى حاجيات المسرح البارناردشوي المولع بالجدل والمحاجة وكل ما كان ذا طبيعة ذهنية أو فكر"[1].

يتخذ "برنارد شو" من نظام الجدل أسلوبا يناقش به موضوعاته "إنه الأسلوب الذي تعلمه من "فريدريك هيغل"، بل نستطيع أن نقول إنه الأسلوب الذي أتقنه سقراط من قبل، وقد اتخذ هذا الأسلوب في كتابة المسرحيات، فهو يحاول أن يضع كل أمر من الأمور موضع الجدل والمناقشة بين شخوص المسرحية، حتى إذا انتهى كل واحد منهم إلى رأي، حاول الآخرون أن يأتوا بما يدحض هذا الرأي وما يشكك الناس فيه، فإذا أنت بحثت هذا الجدل راعك فيه غرابة الحجة أو مبالغتها وأدهشك منه مفاجآت لم تكن تتوقعها"[2].

فتأثر "برنارد شو" بديالكتيكية "هيغل" ما هو في واقع الأمر إلا امتداد تأثري بأساليب الجدل الموروثة منذ القدم عن علم المنطق خاصة والفلسفة عامة، إذ كان من الطبيعي لكاتب مفكر مثل "شو" أن يتأثر بالجدل من "سقراط" ثم بأصول الجدل التي اشتقها "أفلاطون" من "سقراط"، ثم بمنطق "أرسطو" الذي نزل إلى الحضارة في كتب المنطق الحديثة، ثم بجدل المدرسيين في العصور الوسطى، ثم بدورة الجدل عند "هيغل" وهذه هي الديالكتيكية التي أثرت في "كارل ماركس"[3].

من هنا تظهر أهمية تفعيل "شو" لعنصر الديالكتيك في المسرح بوصفه آلية كشف للتناقضات الاجتماعية والاقتصادية و غيرها التي توجه صيرورة التاريخ و تتحكم في تطور المجتمعات. وما ربط "شو" لهذا القانون بالمسرح إلا إدراك بان "الصراع الدرامي هو صراع جدلي أي صراع بين نقيضين يولد نقيضا ثالثا و هذا النقيض الثالث يحمل صفات النقيضين السابقين فيجعله يتفاعل مع ما تولد منهما من إفرازات فتعود الدورة في صراع جديد بينهما"[4] مما ينأى بالمسرح إلى ما يشبه رياضة عقلية و ليست التسلية فقط.

فطريقة سقراط في الجدل كانت تقوم على التقنع بصورة الجاهل الذي لا يفتأ سؤال الآخرين عن أمور يتظاهر الجهل بها قصد جعل مناظريه يفقدون الثقة تماما فيما هم

---

[1] ابن عبد الله الأخضر.م س. ص: 311.
[2] أحمد الخاكي. م س.،ص: 165.
[3] م.ن . ص: 244.
4 عدنان رشيد: مسرح برشت.دار النهضة العربية للطباعة و النشر.بيروت . لبنان.1988.ص62-63.

بصدد التحاور حوله" إذ كان سقراط خلال مناظراته هذه يخرج من النقيض إلى النقيض، ومن التخصيص إلى التعميم، ومن المحسوس إلى المجرد"[1].

وكان من الطبيعي أن يجد "برنارد شو" في دور "مدعي الجهل والغباوة" -أو ما يطلق عليه باللاتينية(EIRON)- هذا الدور الذي تقمصه سقراط للنيل من خصومه ما يشبع ميله وولعه بالجدل والمحاجة وما يدفعه إلى إتقان سلسلة الجدل التي يقوم عليها نظام الديالكتيكية لدى "هيغل" في عالم الفكر ونظام الديالكتيكية لدى "ماركس" في عالم المادة وهي السلسلة المشكلة للموضوع و نقيض الموضوع ومركب الموضوع والتي اتخذها "شو" آلية في كتاباته.

فهو رجل يؤمن بأن الأشياء تتميز بأضدادها، وذلك شرط في الكتابة لم يلبه لبرنارد شو إلا الأسلوب الساخر بما له من خصوصية التعبير عن الفكرة وضدها في آن واحد، وكذا بما يتطلبه من انتباه خاص لتقنية ترميز الخطاب، وبالتالي منحه تلك الرقابة على فك شفرة الرسالة. إن هذه الرقابة هي القوة التي أحس "شو" أنه في حاجة إليها لمناهضة شتى أنواع السلطة سواء كانت اجتماعية أو دينية أو سياسية...وغيرها" إن الثورة على السلطة هي التي تتمثل لنا في كتاباته جميعا"[2].

فإذا نحن جئنا إلى "القديسة جون" تبدى لنا أن "جان دارك" ما هي بالنسبة لشو إلا نموذجا للتمرد والعصيان الذي يعلن عن نفسه منذ أول عبارة من أول مشهد في المسرحية، من خلال مقاطعة الدجاج لوظيفته الطبيعية المتمثلة في المبيض متفقين في ذلك مع الأستاذ بن عبد الله فيما لهذا الانتقاء من "رمزية ساخرة، لا يمكن إفراغه من كل عمق سيميولوجي نتصوره هنا يحيل على طبيعة وتركيبة الفئة القاعدية المناصرة لجان دارك من مثل الطيور الداجنة، أيBasse-Cour نزلاء الدرك الأسفل كما توحي به التسمية اللاتينية"[3].

---

1 أحمد الخاكي. م س. ص245

2 م ن .ص: 380.

3 ابن عبد الله الأخضر. م.س. ص: 265.

3) الأسلوب الساخر لدى "برنارد شو":

الأسلوب لـــغة هو السطر من النخيل وكل طريق ممتد، وهو الطريق والوجه والمذهب والجمع أساليب[1]. وعرّفه قديما" ابن خلدون" بأنه: "المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته، أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والتبيين، ولا باعتبار، الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص"[2].

فعلى هذا يكون الأسلوب من حيث المظهر هو ذلك النسق التعبيري التي تنتظم فيه جملة من الأدوات الشكلية متحدة فيما بينها على أساس من العناصر السيكولوجية الفلسفية الموضوعية،وكذا المادية التي يقصد بها تحديدا الأدوات اللفظية والتي انتقاها الكاتب ووظفها أثناء عملية ترميز خطابه (Encodage)، إنه "ضرب من النظم والطريقة فيه" كما عرفه الجرجاني[3]. فاللغة بذلك غاية لا وسيلة، إذ وفق هذا التصور لمفهوم الأسلوب فإن "الكاتب لا يتواصل معنا عن طريق اللغة بل يوصل إلينا لغة"[4].

فالأسلوب الساخر موقف من الموضوعات المتناولة و طرائقية في التفكير تقوم على نظرة الكاتب إلى الشيء "وليس على طبيعة الشيء الذي يراه، فليس في الطبيعة شيء يتحتم أن يكون مضحكا بذاته"[5]. إذن نتساءل عن تلك الإجراءات الشكلية التي استعان بها "شو" واستخدمها ليحيط المتلقي بحبكة جان دارك (Plot)، أي بم تميز تقديم "شو" لموضوعات المسرحية مدونة بحثنا.

---

1 ابن منظور:لسان العرب. ج 7 . دار صادر . بيروت.ط1. 2000.راجع مادة (سلب) . ص 225.
2 ابن خلدون: المقدمة. دار إحياء التراث العربي. بيروت.لبنان. 1408هـ. ص 570.
3 الجرجاني عبد القاهر. دلائل الإعجاز في علم المعاني. نشر محمد رشيد رضا. دار المنار. مصر. 1372هـ. ط5. ص: 361.
4 إيفانكوس بوتويلو. م.س. ص: 238.
5 عبد العزيز شرف. م.س. ص: 14.

يجمع النقاد والدارسون لأعمال "برنارد شو" على أن "الأملوحة" Wit [1] هي لازمة من لازمات الكتابة في أسلوب "شو" الساخر، تماما كما يمثل الجنوح إلى عالم "الفانتازيا" واسطة من وسائط التفكير لديه، فالسخرية هي الشارة العامة لكل ما يكتبه "شو" مهما بلغت مواضيعه درجة من الجدية والخطورة.

تطلق صفة "Witty" في الإنجليزية على الشخص الذكي، البارع، الفيكهان وممتع الكلام[2]. وتدل مفردة "Wit" على الذكاء، الفطنة، الحاسة، سرعة الملاحظة الإدراك، ومنها تستمد عبارة "Flash of Wit" أي إشراقة ذهنية[3] ويقال: "Quick Witted" أي شخص متقد الذهن [4]و لنا أن نستوضح الأمر أكثر بالعودة إلى الجدول الذي وضعه "فولر" Fowler" يوضح من خلاله محددات الفطنة (Wit) لخصها في الآتي[5]:

المفهوم	الباعث	المجال	الوسيلة	الجمهور
الانبهار الذكي Wit	إلقاء الضوء	الكلمات والأفكار	المفاجأة	الفطن الذكي

فالساخر يركب منزع "الأملوحة" (Wit) لرغبة في تسليط الضوء على الموضوع محور سخريته، وهو من أجل ذلك يعمل على مداهمة الذهن ومباغتته بالتركيز على الكلمات والأفكار، فلا يستوعب علامة الأملوحة إلا دائرة خاصة من المتلقين هم أولئك القراء الأذكياء الحذقون وبالتالي فإن الساخر عندما يعمد إلى الأملوحة فهو يطلب المتلقين

---

[1] يشكل ترجمة مفهوم "Wit" عن الإنجليزية إحدى مظاهر "أزمة المصطلح" التي بات يشكو منها لساننا العربي. وإذا كان د. سعيد شوقي يقترح في كتابه "بناء المفارقة في المسرحية الشعرية" مفردة "الفطنة" أو "الانبهار الذكي" كعديل لمصطلح "Wit" فإننا آثرنا ترجمته بـــ "الأملوحة" علما أن القواميس تشير أن الأملوحة من الكلام وجمعها أماليح، وأملوحات هي الكلام الحسن المستملح، ويقال إستملح الشيء أي عده أو وجده مليحا حسنا، ويقال في التعجب "ما أملحه"، أي ما أحسنه، والملح جمع ملح وملحة وملاح وأملاح، وقد تعني العلم أو العطاء، والملحة هي المهابة.

[2] ينظر السابق. جروان. قاموس الكنز، إنجليزي–عربي.م س. ط1. راجع مادة "Witty". ص: 923.

[3] م.ن. راجع مادة "Wit". ص: 922.

[4] م.ن. راجع مادة "Witted". ص:.923.

[5] نكره سعيد شوقي. "المفارقة في المسرحية الشعرية". إيتراك للنشر والتوزيع.مصر. ط1. 2001. ص: 82.

شركاء فاعلين في عملية التواصل، داعيا إياهم إلى إعمال فكرهم مستنفرا إدراكهم وذكاءهم وهذا استنادا دائما إلى الجدول الذي وضعه "Fowler"[1]:

المفهوم	الباعث	المجال	الوسيلة	الجمهور
الفكاهة	الاكتشاف	الطبيعة البشرية	الملاحظة	المتعاطف
الهجاء	الإصلاح	الأخلاق والسلوك	المغالاة	المغرور
الاستهزاء	الإيلام	نقط الضعف	التلاعب في الكلام	الضحية
الذم	التحقير	سوء السلوك	التعبير المباشر	الجمهور عامة
السخرية	الإنفراد	بيان الوقائع	التعمية	دائرة خاصة
الاستهتار	تبرير الذات	الأخلاق	التعرية	المحترم من الناس
التهكم	الإفراج عن النفس	الصعوبات	التشاؤم	الذات

وإن كان يبدو جليا للعيان من خلال هذا الجدول تسجيل تداخلات عدة على مستوى محددات وأشكال هذه الفنون "الإضحاكية" التي يشاء النقد الحديث أن يدرجها تحت مظلة مصطلح يطلق عليه النقاد تسمية "المفارقة".

قلنا إن كان يبدو جليا ذلك فإننا نود الإشارة إلى أنه ليس ما في المقام ما يسمح لنا بالتوغل في تفصيلات تلك التداخلات أو محاولات فض تشابكاتها اللهم إلا ما تعلق بعلاقة السخرية بالأملوحة "Wit"، والتي يبدو لنا أنهما متقاربتان أكثر من أية مفاهيم أخرى رسمها "فولار" بجدوله على أساس أن كلا المفهومين يلامسان جمهورا دائرته أوسع بقليل من ذلك الذي تتوجه إليه الأنواع الأخرى. وأقل بكثير من ذلك الذي يتوجه إليه الذم "عامة الجمهور"، كما أنهما لا تلتقيان مع الفكاهة وإن كانت دائرة جمهورها هي الأخرى واسعة، كون الفكاهة ترمي إلى تسلية الآخر وبالتالي كسب تعاطفه ليكون بذلك حيزها العواطف، في حين يعتبر العقل حيزا لكل من السخرية والأملوحة على نحو ما أثبته عالم النفس

[1] سعيد شوقي. م س. ص: 75.

إيزنك "Eysench" عندما قال أن الهزل ثلاثة أنواع هي: الفكاهة، النكتة، الكوميديا. بحيث تقابل هذه الأنواع الثلاثة الوجدان والنزوع، والإدراك على التوالي من حياتنا النفسية[1].

وجاء في القاموس الإنجليزي للمصطلحات الأدبية ونظرية الأدب، أن مفهوم الاملوحة "wit" حام منذ العصور الوسطى حول عدة دلالات؛ بحيث استعمل خلال عصر النهضة بمعنى الحكمة والذكاء، وبالتالي كل ما من شأنه الإشارة إلى الطاقة الفكرية حتى إن هذا الاستعمال تدرج إلى أن أصبحت المفردة مكافئا لـــ"Genus" أي العبقرية[2].

وعلى هذا فلقد شاع توظيف الأملوحة في الأدب الإنجليزي "وبخاصة في العصور التي كان الأدباء يكتبون فيها لطبقة الأشراف مثل عصر عودة الملكية في إنجلترا"[3]. على نحو ما سجلته الحياة الأدبية بفرنسا على يد كل من "موليير" و"فولتير".

ويورد "أحمد الخاكي" أن الاستعانة بهذا الضرب من القول شاعت أيضا خلال العصر الفيكتوري، بحيث استخدمها مسرحيون معاصرون لشو، يعتبر" أوسكار وايلد" Oscar wild أهمهم[4]. ومن بين تلك الأماليح التي عرف بها وايلد، يمكن الاستدلال بـــ: "أن القاعدة الصحيحة للزواج، هي أن يقوم على سوء تفاهم متبادل" وقوله أيضا: "إن الطريقة المثلى للتخلص من الإغراء هي أن نستسلم له"[5].

فالأملوحة إذن هي فن يتلخص في القدرة على الجمع بين فكرتين متناقضتين في شكل مجاز غريب يتلاعب من خلاله الساخر بالكلمات على نحو يبعث على الاستغراب، وبالتالي الضحك.

ومن التعاريف التي تطعم ما نحن بصدد إيضاحه، نسجل ما جاء في قاموس أكسفورد عن الأملوحة بأنها: "المقدرة على ربط الكلمات والأفكار ... وغيرها لأجل خلق ضرب لماح من الهزل"[6].

---

[1] Eysench. H. J: Les dimensions de la personnalité. Paris. 1950. P 253.

[2] Dictionary of literary terms and literary theory. OP. Cit. Voir wit.p.

[3] أحمد الخاكي. م س. ص: 255.

[4] م.ن. ص: 256.

[5] م.ن. الصفحة ذاتها.

[6] Oxford Advanced Learner's Dictionary. Fifth edition. 1995. Oxford University Press . See Wit P 1370.

Wit: The ability to combine words, Ideas, Etc to produce a clever type of humor.

فإذا كان "برنارد شو" قد وجد في دور "مدعي الغباوة والجهل" (Eiron) ما يشبع ميله وولعه بالجدل والمحاجة فإنه أيضا وجد في الاملوحة ما زاد ذهنه المتقد اشتعالا بما يحمله من خصائص تلتقي وتختزل في سرعة البديهة والذكاء، فكان أن عرفت عنه أقوال هي أقرب إلى الحكم منها إلى مجرد الاماليح، كقوله: "القادر يعمل، وغير القادر يعلم" و"ليست العظمة إلا أحد الإحساسات بالصغر" ....وغيرها[1].

أما عن "القديسة جون"، فمن بين الأماليح التي طبعت أسلوب "شو" الساخر، يمكن أن نورد:

We want a few mad people now. See where the sane ones have landed us! (Scene I. P 57) [2] .

نحن في حاجة إلى بعض المجانين الآن، بعد كل ما نلناه على أيدي العقلاء (الترجمة العربية ص: 89.) [3].

Nous avons besoin de quelques fous. Maintenant... Voyez où nous ont mène les sages [4]

All dress is fancy dress. Is it not. Except our natural skins? (Epilogue. P 155.)

كل الملابس تعتبر تنكرية، فيما عدا جلودنا الطبيعية، أليس كذلك؟ (الترجمة العربية ص: 297).

Tous vêtement est un déguisement. N'est- ce pas. Sauf nos peaux naturelles ? (Version Française p 226)

---

[1] احمد الخاكي . م.س. ص: 257.

[2] Saint Joan : J. Bernard Show. Penguin Books. Ed. P 57.

[3] جورج برنارد شو "القديسة جون" .ترجمة محمد محبوب. الدار القومية للطباعة والنشر الثقافة والإرشاد القومي. مارس 1965. ص: 89.

[4] Sainte Jeanne : J. Bernard shaw. Version Française par Augustin et Henriette Hamon. Aubier Editions Montaigne. Paris.P 20.

There is great wisdom in the simplicity of a best, let me tell you; and sometimes great foolishness in the wisdom of scholars (scene 6 p 133).

دعني أقول لك أنّ هناك حكمة كبرى في بساطة الحيوان... وأحيانا حماقة كبرى في حكمة أهل العلم والمعرفة (الترجمة العربية، ص: 249).

Il y a beaucoup de sagesse dans la simplicité d'une bête. Et parfois beaucoup de sottise dans la sagesse des érudits.(p 180.)

... Andy you, sir: if you cannot rule your kingdom, at least try to rule yourself. (Scene 2 P 66.)

وأنت يا سيدي إذا لم تكن تستطيع أن تحكم مملكتك فحاول على الأقل أن تحكم نفسك (ص: 110).

Et vous, monsieur ! si vous ne pouvez pas gouverner votre royaume au moins tachez de vous gouverner vous même (P 39.)

They were as honest a lot of poor fools as ever burned their betters (Epilogue P 148.)

إنهم ما كانوا يقلون أمانة عن أية جماعة من المغفلين المساكين الذين يحرقون دائما الأفضل منهم (الترجمة العربية ص: 283.).

Ils étaient aussi honnêtes que n'importe quelle bande de pauvres fous qui ait jamais brûlé des sages (P 212).

المرجع الشامل
لأشكال السخرية في
"القصيدة جون"

1- سخرية الشخوص.

1.1 سخرية الاستخفاف بالذات.

2.1 سخرية تناقض الشخصية مع أفعالها.

2- سخرية الحدث.

3- السخرية الزمكانية.

4- السخرية اللفظية.

4. 1 السخرية على مستوى الصوت.

4. 2 السخرية على مستوى اللفظ والتراكيب.

4. 2. 1 التصوير الكاريكاتوري.

4. 2. 2 المغالاة.

4. 2. 3 الإثبات بالنفي.

4. 2. 4 تأكيد الذم بما يشبه المدح.

4. 2. 5 تأكيد المدح بما يشبه الذم.

4. 2. 6 قلب الحقائق.

4. 2. 7 المقابلة التراكيبية.

أشكال تبدي السخرية في نص "القديسة جون"

✍ يرى النقد السيميولوجي أن النص المسرحي هو أكثر النصوص الأدبية قابلية لانخراط السخرية فيه؛ بحكم أن هذا النوع من النصوص هو في تطلع دائم إلى التعبير عن عرض الحيرة والاغتراب الذي تشكوه الذات البشرية، مع كل ما يطبع عملية التعبير هذه من "تردد في إعادة إنتاج الواقع وعدم الرغبة في إعادة إنتاجه، فضلا عن تعمد إرخاء العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع"[1].

إنّ الموقف المسرحي بشكل عام هو مجموعة الشخصيات التي تمارس فعلا ما وتديره وفق زمن ومكان معينين، بمعنى "أن الموقف المسرحي ناتج جمع الشخوص التي تكونه، والأحداث التي تصوغه، والزمكانية التي تحتويه. ولاشك أن الموقف المسرحي يشتمل على لغة وشكل، لغة هي لغة الشخوص، وشكل هو إطار الموقف"[2]، وانسجاما مع هذا فإن تتبع مستويات بناء السخرية في بناء "القديسة جون" يظهر أن المكون الثلاثي للموقف المسرحي: الشخصية، الحدث و الزمكان و هو تمفصل رئيسي لتأمل كيفية تشكل السخرية في هذا العمل؛بموجب أن السخرية هي المبدأ التركيبي أو العنصر المهيمن الذي تنتظم في محيطه مكونات كافة أعمال برنارد "شو" الدرامية.

وعليه سوف ندرس أشكال تبدي السخرية في نص ""القديسة جون" من خلال العناصر التالية:

❋ الشخصيات ❋ الأحداث ❋ الزمكان ❋ اللغة

مما سيضعنا أمام تفريعين أساسيين للسخرية: سخرية الموقف والسخرية اللفظية.

منطلقين في ذلك من إدراك بما لوعي المترجم بهذه الأبعاد من أهمية قصوى في فهم نص ينبني معماره على جمالية من السخرية، وبالتالي طرح تصور إفتراضي لتلك الأدوات الإجرائية الترجمية التي من شأنها ضمان العبور الآمن بالنص من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف في غير إضرار بالمعنى.

---

[1] أبو حسن سلام: نظرية المسرح الشعري. مؤسسة حورس الدولية.مصر.ط.1. ص: 49.
[2] سعيد شوقي. م س. ص: 99.

4-1) سخرية الشخوص:

ونقصد بها تلك السخرية التي تتكون بفعل تناقض بناءات الشخصيات مع بعضها البعض خلال العمل الأدبي، وهي ترد في نص "القديسة جون" في عدة أشكال، لكن قبل التفصيل في ذلك يقتضي أن نشير أن أبرز تسخير لعنصر الشخصية من أجل خلق السخرية يتبدى من خلال إبعاد العنصر النسوي من المسرحية واقتصار "شو" على إحضار "جان دارك" ممثلة لبني جنسها، إن "إفراغ المكان من العنصر النسوي باستثناء "جان دارك" نتصورها تقنية في رسم الشخصيات يعتمدها "برنارد شو" رغبة في تشخيص حضور فريد من نوعه، يكاد يمثل لوحده حشد النساء وينهض بأعباء النيابة عن عنصرهن خير نهوض"[1].

ولعلنا لن نكون مبالغين لو ذهبنا حد الزعم أن "شو" اختزل النساء في شخص "جان دارك"، إذ ثانية نجده يرسمها صورة للإنسان المتفوق، لكن هذه المرة ضمن زمرة بني جنسها على وجه التخصيص حتى إن الحضور الوحيد لعنصر المرأة فيما عدا العذراء بالمسرحية مدونة بحثنا جاء عابرا ألغى بواسطته الكاتب أي شكل من أشكال الكينونة النسوية التي قد تضاهي حجم شخصية "جان دارك"، تلك المرأة البسيطة المحاربة العميقة المتنازلة عن دورها الجنسي في الحياة لاهتمامها بما هو أعظم: القتال.

فاستدعاء "شو" للدوقة زوجة "لاتريموي"La Tremouille" كبير الأمناء للظهور في المشهد الثاني من المسرحية ليس وليد مصادفة بقدر ما هو فعل سخرية مقصود اجتهد من خلاله "شو" في تسطيح شخصية الدوقة وما ترمز إليه من صورة للمرأة المتعجرفة التافهة التي تستمد أسباب وجودها من أناقتها وشكلها فقط.

الدوقة: (ببرود) أتسمحين لي بأن أمر من فضلك؟

جان: (تنهض وتتراجع إلى الوراء بسرعة) بارون مادام ... سامحيني !

(الدوقة تمر... جان تحدجها بنظرة متفرسة ثم تهمس إلى ولي العهد).

---

[1] ابن عبد الله الاخضر. م س. ص: 296.

جان: أتكون هذه هي الملكة؟

شارل: لا .... تظن أنها كذلك.

جان: (تحملق ثانية وراء الدوقة) أو –وو– ووه– !

(الرهبة المذهلة التي بعثها في نفسها شكل السيدة ذات الأناقة والرشاقة، ليست كلها تقديرا وإعجابا) [1].

وكان دخول "جان" قاعة العرش بقصر "شينون Chinon" لتمثل بين يدي الملك شارل قبل هذا الموقف، قد أثار استهزاء وزراية سيدات البلاط الملكي على رأسهم الدوقة.

الدوقة: (إلى أقرب سيدة من الحاشية) أنظري يا عزيزتي شعرها !

(السيدات جميعا ينفجرن ضاحكات رغم إرادتهن) [2].

4-1-1) سخرية الاستخفاف بالذات:

ويعرف هذا النوع من السخرية أيضا بالسخرية السقراطية نسبة إلى الفيلسوف سقراط. في هذا النوع من السخرية يقدم الساخر نفسه على أنه غبي و "يحمل نفسه إلى المسرح في صورة شخص جاهل، سريع التصديق، جاد مفرط في الحماس، ينزل من قدر نفسه، على الرغم أنها من غير ذلك، ويكون ما يعطيه من انطباع عن نفسه جزءا من وسيلة المفارقة لديه"[3].

ومن أوضح الأمثلة عن ذلك بمسرحية "القديسة جون" نجد الصورة التي رسمها "شو" للخدم والتابعين عبر أكثر من مشهد: تابعون مستضعفون، ضئيلو الأهمية والتأثير تمكنوا بادعائهم الغباء من فضح شخصيات تدعي لنفسها القوة والمكانة الاجتماعية المرموقة، على نحو ما نسجل في المشهد الأول من المسرحية من خلال الحوار الذي يدور بين القائد العسكري "روبير بودريكور" وبين تابعه:

"التابع: أوه يا سيدي ...، إنك تعرف أنك هنا أعلى شأنا من الملك نفسه.

---

[1] الترجمة العربية لـــ: "القديسة جون" م.س. ص: 128.

[2] م.ن ص: 122.

[3] نكره سعيد شوقي. م س. ص: 138.

روبير: بالضبط ... ولكن هل تعرف ماذا تكون أنت؟

التابع: أنا لا شيء يا سيدي... كل شأني أن لي الشرف في أن أكون تابعك.

روبير: (دافعا إياه تجاه الحائط ممعنا في قذفه بوابل من النعوت المقذعة) ليس فقط لك الشرف في أن تكون تابعي، ولكنك تمتاز بأنك أسوا وأخيب تابع في فرنسا ... عليك اللعنة من تابع مهذار، ثرثار، نطع أبله، خائب الرجاء.

التابع: (منتفضا فوق الخزانة) نعم يا سيدي لابد أن أبدو كذلك بالنسبة لرجل عظيم مثلك"[1].

فالمواجهة التي اندلعت بين "بودريكور" وخادمه بسبب قول هذا الأخير بعدم مبيض الدجاج لوقوع القصر تحت تأثير سحر، جعل منها "شو" حدثا دراميا تطور مع نهاية المشهد الأول بانتصار رأي الخادم على سيده، بعدما وفدت "جان دارك" إلى القصر حاملة معها البركة، بحيث عاد الدجاج إلى المبيض.

فإذا كانت الكوميديا قد درجت منذ القدم على القصاص للفئات المسحوقة من خدم وغيرهم بمنحهم أدوارا لا تتفق ووظائفهم الفعلية في الواقع، كأن يتحكم الخادم في منزل مخدومه بالمكائد، فإن "شو" أعاد لشخصية التابع حقها في الوجود ورد إليها قوتها المسلوبة من خلال وضعها طوال المسرحية في مواجهة شخصية جبارة أعلى منها شأنا وحسم الموقف لصالحها بترجيح كفة الرأي لها؛وذلك بجعل هذا الخادم يوهم خصمه باضمحلال ذاته وتلاشيها.

إن حالة التوتر هذه المتولدة عن تجاذب شخصيتين غير متكافئتين للموقف الدرامي وانتصار الشخصية الأضعف في النهاية، هو ما نجده وسيلة لصنع بعض التأثيرات الساخرة في نص "القديسة جون"؛إذ لنا إمكانية الوقوف على نفس تقنية السخرية هذه في موضع آخر من المسرحية وبالضبط بالمشهد الثالث من خلال الحوار الذي يدور أيضا بين التابع وقائد القوات العسكرية دنوا، نسجل الحوار:

"التابع: (يعطس بشدة) –آت– شا !!!

---

[1] الترجمة العربية "للقديسة جون"، م.س، ص: 72.

جان: يرحمك الله يا فتى !، هيا بنا يا لقيط.

(يخرجان، ينهض التابع ليلحق بهما، يلتقط الترس، وأيضا الرمح عندما يقع بصره على الراية التي تتماوج الآن ناحية الشرق).

التابع: (يسقط الترس وينادي بانفعال وراءهما).

يا سيدي ! يا سيدي ! يا مدموازيل !

دنوا: (يجري عائدا) ماذا حدث؟ طائر السماك الصاعقة؟ (ينظر في لهفة عبر النهر باحثا عنها)

جان: (تلحق بهما) أوه، طائر السماك الصاعقة ! أين هي؟

التابع: لا، إنها الريح، الريح، الريح (مشيرا إلى الراية) هذا ما جعلني أعطس"[1].

إن فهم موقف كهذا على النحو الذي أراد له "برنارد شو" أن يكون، لن يتأتى إلا بالعودة إلى مستهل المشهد الثالث والوقوف على الحوار الذي دار بين "دنوا" القائد العسكري وخادمه لحظة كان "دنوا" في حالة ترقب لحضور "جان دارك" إلى المعسكر من أجل أن تساعده على عبور نهر "اللوار"، حيث اندفع الخادم صائحا أنها آتية ... ويشد انتباه سيده الذي اعتقد أن القادم هي "جان دارك"، فإذا بالأمر يتعلق بمجرد أنثى أحد الطيور التي كان الخادم منشغلا بمراقبتها ! هذا الموقف أثار سورة غضب دنوا وجعله يتوعد خادمه بالعقاب، في حال عاد مرة أخرى لمثل هذا الفعل، لكننا نلحظ كيف أن هذا الغضب زال مع نهاية المشهد وأكثر من ذلك أن القائد العسكري التحق بعالم خادمه إلى درجة أن البحث عن الطائر أضحى من اهتماماته [يجري عائدا، ماذا حدث؟ طائر السماك الصاعقة؟ (ينظر في لهفة عبر النهر باحثا عنها)].

وقد يوحي ذلك أن هذا الاهتمام مصدره هدوء وطمأنينة للبشائر التي حملتها معها جان، لكن مواصلة قراءة الحوار تجعلنا نقف على عبارة [لا إنها الريح، الريح، الريح ! (مشيرا إلى الراية) هذا ما جعلني أعطس]. وكأننا بالخادم يقول لسيده أنه من السهل استنتاج أسباب انفعاله لو لاحظ بقليل من الانتباه أنه يعطس !

---

[1] الترجمة العربية "للقديسة جون"م.ن. ص: 149.

4-1-2) سخرية تناقض الشخصية مع أفعالها:

ويقوم هذا النوع من السخرية على التعارض بين ما تجهر به الشخصية من نظرتها للأشياء، أو ما يجب أن تكون عليه، وبين سلوكاتها التي عادة ما تكون مدعاة للانتقاد إذ "كلما بعد الدافع الظاهري المحرك لموقف الضحية وسلوكها عن حقيقة الأمر ومداره اشتد التعارض وشحذت المفارقة"[1]. فهذه السخرية تنهض "من خلال عدم اتساق الشخصية مع حديثها وفعلها"[2].

والمثال على ذلك ما نجده بمسرحية "القديسة جون" شخصية الملك "شارل" الذي – كما لا يتردد في الإعلان عنه طوال المسرحية–يجري الدم الملكي في عروقه لكنه في حاجة دائمة لاقتراض المال من أفراد حاشيته ! فضلا عن سرعة غضبه وتذمره الشديد بما لا يتوافق وشخصية الملك التي يفترض فيها الجاه ورجاحة العقل. إذ نسجل بإحدى الحواريات لرئيس الأساقفة خلال المشهد الثاني ما يلي:

رئيس الأساقفة: حتى هذا موضع تساؤل يا صاحب الفخامة...من العسير أن يرى المرء في مظهرك ومسلكك ما يوحي بأنك حفيد "شارل الحكيم"[3].

وفي حوار آخر: [...] وأنت يا سيدي، إذا لم تكن تستطيع أن تحكم مملكتك، فحاول على الأقل أن تحكم نفسك [4].

ومن أمثلة الشخصيات المثيرة للسخرية لتناقض ما تدّعيه من مبادئ مع سلوكها نسجل أيضا بمسرحية "القديسة جون" أغلبية الشخصيات التي أشرفت على محاكمة العذراء،وعملت على تكريس صورة "اللاعدل" من خلال التشبث بإدانة المتهمة على الرغم من قناعاتهم الداخلية بأنها بريئة. ولأننا بصدد دراسة تجنح إلى حقل الترجمة فإننا سوف نقتصر في هذا المقام على تتبع بناء هذا النوع من السخرية على مستوى كل من

---

[1] نكره سعيد شوقي م س. ص: 152.
[2] م ن. ص: 152.
[3] الترجمة العربية "للقديسة جون".م. س. ص: 108.
[4] م.ن. ص: 110.

شخصية ممثل ديوان مكافحة الزندقة رجل القانون، و"كوشون" رجل الدين وذلك على سبيل الذكر لا الحصر.

فالأسقف "كوشون" يظهر لنا طوال المسرحية شخصية ورعة تقية دورها تمثيل الكنيسة والنصح للبشر ، كما أننا نلاحظ أنها الشخصية الوحيدة ضمن زمرة المتكالبين على جان دارك التي أراد لها "شو" أن تتحلى بقدر من يقظة الضمير على النحو الذي نجدها على مر المشهد الرابع، وكذا المشهد السادس متمسكة بخلاص روح العذراء من لعنة القوى الشيطانية التي يعتقد أنها واقعة تحت تأثيرها. ونقف هنا على وعد قطعه "كوشون" على نفسه في نهاية المشهد الرابع لما انتهى الأمر بالإنجليز إلى ضرورة حرق "جان دارك" نستمع إليه يقول:" لن أورد روحي موارد التهلكة...فسألتزم بعدالة الكنيسة، وسأذهب إلى أبعد الحدود في سبيل خلاص المرأة. [1]

فهذه الشخصية التي جاءت حواراتها كلها مستخدمة لألفاظ طهرانية ذات دلالة دينية نجدها في ذات المشهد تعلن لـــ"واريك" أحد الأشراف:

"ياعزيزي اللورد: إننا لن نتغلب على "العذراء" إذا تصارعنا فيما بيننا، أنا أعرف تماما أن هناك تكالب على السلطان في العالم...وأعرف أنه ما دام هذا التكالب قائما فسيكون هناك صراع بين الإمبراطور والبابا، وبين الدوقات والكاردينالات والسياسيين[2]. ويواصل "كوشون" نقاشه مع واريك قائلا:

فما بي عطف على مزاعمها وادعاءاتها السياسية... ولكن بوصفي قسا كسبت خبرة بعقول العامة من الناس، وهنا نجد أيضا فكرة أخرى شديدة الخطورة [...] كل ما أستطيع قوله هو أن هذه الفكرة ضد الكاثوليكية وضد المسيحية[3]، فيكون رد "واريك" عليه أنه عليه تولي حرق أنصار البروتستانتية فيما يتولى هو حرق أنصار القومية.

---

[1] الترجمة العربية لـــ"القديسة جون". م.س. ص: 179.
[2] م.ن. ص: 175.
[3] م.ن. ص: 176- 177.

وسنستوضح منطقة التناقض في شخصية "كوشون" على ضوء ما سنعمل على استجلائه الآن من بعض جوانب شخصية ممثل ديوان مكافحة الزندقة، يقول رجل القانون هذا في حديث مطول وجهه لباقي أعضاء المحكمة قبل بدء إجراءات المحاكمة:

"إن الزنديق في أيدي "الديوان المقدس"يكون آمنا من العنف، مؤمّنا من المحاكمة الظالمة، ولا يمكن أن يقاسي عذاب الموت حتى لو كان مذنبا..." [1] ويتابع قائلا: "أيها السادة إنني رحيم بطبيعتي وأيضا بحكم مهنتي... إنّ الغضب مفسد للمشورة فاجتنبوه والشفقة تكون أحيانا شرا من الغضب فاجتنبوها... و لكن لا تجتنبوا الرحمة... اذكروا فقط أن العدالة تأتي أولا..." [2]

فمتابعة مختلف أطوار المحاكمة عبر المشهد السادس تبين أن ممثل ديوان مكافحة الزندقة لم يذكر جهدا في إلصاق التهمة بـــ"جان دارك" بل وحتى ترهيبها بمنظر آلات التعذيب،حتى ينتزع منها اعترافا بالذنب لكن ما إن تجر العذراء إلى منصة الإحراق حتى يهمس ممثل الديوان في أذن "كوشون" معترفا:

"إننا نألف هذا المنظر، فالعادة كل شيء وأنا دربت نفسي على منظر النار، إنها تنتهي بسرعة... ولكن الشيء الفضيع هو رؤية مخلوقة صغيرة بريئة وهي مطحونة بين هاتين القوتين الجبارتين: الكنيسة والقانون"[3]. ففي تصريحات ممثل الديوان هذا إقرار صريح ببراءة "جان"، وهي الحقيقة التي كان دونما شك مقتنعا بها حتى قبل أن تبدأ المحاكمة وازداد اقتناعا بها خلال إجراءاتها ، لكن من صميم المفارقة فقد سمح هو من تبجح بالرحمة وادعى لنفسه العدل بأن تدان إنسانة بريئة ويقذف بها في النار.

وتتعمق الصورة الساخرة التي يرسمها لنا "شو" عندما يستغرب "كوشون" في رده على ممثل الديوان أن تكون "جان" بريئة على الرغم من أنه قطع على نفسه وعدا بحمايتها وتحقيق محاكمة عادلة لها،و تتعمق صورة المفارقة باختتام المشهد السادس من المسرحية

---

[1] الترجمة العربية لـــ"القديسة جون". م.س.ص: 229.
[2] م.ن. ص: 230- 231.
[3] م.ن. ص: 263.

على وقع خروج كلتا الشخصيتين لمتابعة عملية الحرق و"التفرج" على صيرورة التخلص من "جان" ! .

إن الوقوف على هذين الشكلين من أشكال تبدي السخرية على مستوى الشخصية يدفعنا إلى القول بأن السخرية بوصفها شفرة أساسية في ترميز الخطاب بالقديسة جون قد أفرزت شخصيات سطحية هزيلة تفتقد إلى التماسك هي أشبه بالدمى في يد "شو"؛ إنها شخصيات ضربت عليها الذلة والمسكنة وكانت في حاجة أن يزودها المؤلف بلغة ساخرة و خفية تعكس مكرها.

4-2) سخرية الأحداث:

وهي السخرية التي تقوم على تنافر في "بناءات الأحداث مع بعضها البعض ضمن العمل الأدبي"[1] على النحو الذي تتولد فيه السخرية عن طريق المفارقة التي تجمع بين حدثين متناقضين يضمهما إطار واحد، و لنا أن نضرب أمثلة عن ذلك من مدونة بحثنا بما يلي:

حدث التتويج:

وتتمثل السخرية على مستوى هذا الحدث في أن عملية التتويج تتم على يد فتاة قروية و بسيطة و أمية من عامة الشعب لا خبرة لها بالحياة أو القتال، تخوض المعارك وتحرز النصر تلو الآخر. أما المتوج فهو ولي العهد شارل السابع، شخصية مكتفية بذاتها، جبانة وسلبية لا يعنيها أمر القتال في شيء حتى لو كان في سبيل استعادة التاج المفقود وتحرير الأراضي المغتصبة. الإحساس بالمفارقة يتغذى على مستوى حدث التتويج من خلال الصورة التي يرسمها "شو" عن كل من "جان" و"شارل".

يصف "شو" جان في المشهد الأول فيقول: "... لها وجه غير عادي وعينان منتفختان تتسع المسافة الفاصلة بين كل منهما كما هو الحال غالبا فيمن يتسع الخيال"[2] ويصف

---

[1] سعيد شوقي.م س.ص:101.

[2] م.ن. ص: 77.

شارل فيقول عنه في المشهد الثاني: "... وله عينان صغيرتان ضيقتان متقاربتان"[1]. إذن "جان" الشخصية المتقدة التفكير مقابل شارل المحدود التفكير. ومن جهة أخرى نجد "شو" قد رسم الملك شارل خلال المسرحية طفلا لم تكتمل بعد لديه مقومات الشخصية البالغة ويظهر ذلك من خلال كيفية معاملة الآخرين له على رأسهم "جان" ورئيس الأساقفة.

فاستكمال الملامح الكاريكاتورية لشخصية الملك شارل على حسب ما يصورها "شو" لن يتم إلا من خلال الوقوف على تفاصيل الوصف الجسماني و الذهني لهذه الشخصية، وكذلك الطريقة التي يقدم بواسطتها "شو" شارل للقارئ بحيث يتلاشى وجوده حد الاضمحلال مع تعمق الصورة "المفارقاتية" القائمة بين كل من "شارل" و بين "جان".

شارل: "أوه... هل تعرف يا كبير الأساقفة ماذا أرسل إلي الكابتن "روبير" من حامية "فوكولير"؟.

رئيس الأساقفة: (بازدراء) اللعب الجديدة لا تدخل مجال اهتماماتي". [2]

كما أننا نجد "العذراء" في مواضع متتعددة من المسرحية تستخدم "الترخيم" وتعامله معاملة الأطفال وتناديه بـــ"شارلي". أو من خلال الإقرار بذلك صراحة:

جان" (في إشفاق) أيها الطفل المسكين... أنت لم تصل أبدا في حياتك، يجب أن أعلمك من البداية.

شارل: لست طفلا... أنا رجل بالغ وأب... ولن أتعلم أكثر مما تعلمت.

جان: نعم لك ولد صغير... إنه هو الذي سيكون لويس الحادي عشر عندما تموت، ألا تقاتل من أجله؟

شارل: لا، إنه ولد فظيع شرير، ...، إنه يكرهني ويكره كل الناس [...] لا يريد أن أكون أبا، ولا أكون ابنا ..." [3].

حدث أسر "جان دارك":

---

[1] الترجمة العربية لـــ"القديسة جون". م.س. ص: 106.

[2] م. ن. ص: 107.

[3] م ن. ص: 240.

تتبدى السخرية في هذا الحدث من خلال وقوع عملية الأسر بسبب وشاح كانت ترتديه "جان". فالعذراء التي عرف عنها رفض ارتداء زي النسوة وميلها لملابس الرجال بما يتناسب ومهمة خوض المعارك،وقعت في قبضة الإنجليز بسبب خطأ بسيط عكس تغلب طبيعتها الأنثوية عليها وإغفالها مسألة التوشح فيما كانت مقبلة على القتال؛ بحيث يظهر عنصر السخرية من خلال نزول "شو" بحدث أسر "جان دارك" –الذي يمثل عقدة المسرحية إلى مستوى العبث برسم مفارقة تتوضح معالمها من خلال الخطأ البسيط لكن المأساوي الذي قضى على البطلة.

جان: أعرف ذلك، ألم أنل جزائي على مباهاتي، وتفاخري، فلو لم ألبس وشاحي المطرز بالذهب أثناء المعركة كأي مغفلة، لما استطاع أبدا ذلك الجندي البرجندي أن يجذبني إلى الخلف من فوق حصاني، ولما كنت هنا"[1].

حدث الحرق:

تتبع السخرية على مستوى هذا الحدث من مباركة رجال القانون والدين الذين استغلوا الهيئات التي يمثلونها ليقذفوا بجان في النار إرضاء لأغراضهم السياسية وخدمة لها. يعلق "شو" على ذلك في تقديمه للمسرحية بقوله "... لو لم تكن جان قد أحرقت بأيدي رجال أبرياء عاديين يمارسون نشاطهم وتحمسهم في سبيل الحق، لما كان لموتها على أيديهم أي مغزى أكثر مما كان لزلزال طوكيو الذي أحرق جموعا كبيرة من الصبايا، إن المأساة في مثل حالات القتل هذه، هي أنها لم تكن بأيدي قتلة، إنهم قتلة قانونيون ...، قتلة مؤمنون، وهذا التناقض يدخل على الفور عنصرا من الكوميديا في التراجيديا"[2].

فوجه السخرية في مسرحية "جان دارك" يقوم أساسا على أن قتلة العذراء هم رجال قانون سخروا العدالة من أجل "اللاعدالة".

---

[1] الترجمة العربية لـ"القديسة جون". م س. ص: 63-64..

[2] م.ن. ص: 63-64.

4-3-السخرية الزمكانية:

تقوم هذه السخرية على بعثرة بناءات الزمان والمكان وجعلها غير متسقة مع السياق الدرامي للعمل الأدبي، بشكل تتولد عنه المفارقة. فتأملا في النص نلاحظ أنه على الرغم من التزام "شو" بالحبكة التاريخية لموضوعه "جان دارك" وامتناعه إجمالا عن تقديم هذه الشخصية في شكل أسطوري حرصا على عدم تغييب التاريخ خدمة للرمز،إلا أننا نقف على تشكل هذا الضرب من السخرية بالمشهد الختامي (Epilogue) الذي تنقلب فيه المسرحية إلى مناظرة شاء من خلالها "شو" أن يقيم "محاكمة فكرية" ينتصر بها للبطلة التي أحرقت منطلقا من إيمان عميق بأن "الخلاصات الروحية التي يعالجها أهم بكثير من الإطار المادي الذي يعرضها فيه"[1].

صحيح أن هذا المشهد لاقى انتقادات واسعة لدى جموع النقاد على اعتبار أنه" النغمة النشاز الوحيدة لا لأنها تضفي لونا جديدا على موضوع تاريخي،ولكن لأن الاتجاه الذي تستعرضه يتعارض مع الاتجاه الرئيسي للمسرحية ككل، فهناك تعارض بين القديسة الرمزية والفتاة المؤمنة بعدالة قضيتها والتي عزمت على أن تصب الآخرين في قالبها بالطريقة التي يتبعها جميع المتعصبين الخطرين"[2].

تظهر أهمية هذا المشهد بالنسبة لنا في الكشف عن ضرب جديد من أشكال السخرية و كذا الأبعاد التي تأخذها هذه السخرية. فعبر حلم للملك "شارل" وفي تصوير غريب يعرض لنا "شو" من خلال خاتمة عمله حياة قصيرة خارج الحياة، تلتقي فيها شخوص المسرحية لقاء الأنداد بعد أن تلاشت اللامساواة التي كانت سائدة بينها بالدنيا و تحررت من قوانين الحياة وقيودها.

إن المشهد ينطوي على تعددية صوتية (Polyphonie)، وفرت عملية توظيف "الديالوج" (Dialogisme) التي تم عبرها للكاتب فرصة تحرير أصوات شخوصه لتنطق بشكل مخالف لما هو معتاد. وطبيعي أن تحيلنا مسألة الإشارة إلى مفهومي"التعدية

---

[1] الاردايس نيكول. م.س.ص: 309.

[2] م.ن. ص: 315.

الصوتية" و"الديالوجية" التي نحن بصددها على مناقشة ظاهرة الكرنفال (Carnaval) بوصفها مصطلحا أدبيا شاع استعماله في نقد باحثين جنبا إلى جنب مع هذين المفهومين.

ففكرة الكرنفال التي تدل لغة على المهرجان والاحتفال الجماعي الشعبي تتصل لدى باختين "بالاحتفاء بتعدد الأصوات، وانطلاقها الذي لا يجعل لصوت سلطانا على غيره من الأصوات كأننا إزاء "مولد" ينقلب فيه التراتب الهرمي للعلاقات والطبقات والأعراف"[1].

فوفق منطق "كرنفالي" عالج شو بالمشهد الختامي فكرتي القداسة والعدالة قالبا التراتب الهرمي رأسا على عقب فتسنى أن "يغدو الحمقى عقلاء... وتختلط الأضداد (الحقيقة والوهم، النعيم والجحيم) وينتهك المقدس... فيتحطم كل ما هو سلطوي جامد أو جهم ويتفكك، ويصبح موضوعا للهزؤ والسخرية"[2].

فكان من نتاج الخاصية الكرنفالية التي يكتسيها هذا المشهد أن تلتقي القتيلة بالقتلة، وأن يجتمع الغاصبون بأصحاب الأرض، وأن يتواجه الجلاد مع الضحية، وأن تصبح الدار الآخرة مكانا للمحاجة والجدل... هو ذلك منطق" شو" الذي يفرض أن يعاد الاعتبار لجان دارك،وأن تقام لها محاكمة فكرية على مدار نصف ساعة من الزمن تماما كما استغرقت عملية حرقها الوقت ذاته،وهو المنطق أيضا الذي يعترض على أن تبقى الحقيقة في أمر العذراء محجوبة طوال أربع قرون قبل أن تُطَوّبَ (Canonisation) عام 1920.

ويتأكد أمامنا الملمح "الكرنفالي" بالمشهد الختامي عندما يختار "شو" غرفة الملك شارل السابع الذي توجته جان كذلك بكاتدرائية "ريمز" ،لأن تكون مكان التقاء الأرواح فتتزاور فيما بينها متخذة من هذا المكان "مزارا" كما يحلو للأستاذ ابن عبد الله تشبيهه. وفي الواقع إنها ليست المرة الأولى التي يطلق فيها "شو" العنان لخياله بهذا الشكل فلقد دأب على فعل ذلك بعدة من أعماله الدرامية، "بل وقد تبلغ هذه "الفانتزيا" حدها الأقصى في

---

[1] إيفانكوس بوتويلو. م. س. ص: 39.
[2] م.ن. ص: 40.

مسرحية مثل "الإنسان والإنسان الأسمى" ومسرحية أخرى مثل "العودة إلى ميتشالح" حيث يصور برناردشو صورا للجحيم والنعيم والبعث"[1].

إنه المنطق ذاته الذي يقوم عليه المشهد الختامي بالقديسة جون "قول الحقيقة على سبيل المزاح". فالسخرية الزمكانية بوصفها تقنية للتلاعب بالزمان والمكان وخلق المفارقة مكنت "شو" من قلب الحقائق رأسا على عقب فأصبح الخيال هو الحقيقة والعكس بالعكس، ففي نظر "شو" ما إقامة "جان" بالدنيا الدار التي أحرقت فيها إلا "لازمن" يبدأ منذ اللحظة التي فرغ فيها "بودريكور" من استقبال العذراء ووافق فيها على إرسالها إلى الملك شارل ويدل على ذلك وصف "شو" للساعة الحائطية بالمشهد الثاني على أنها متأخرة من بعد ظهر الثامن من مارس 1429[2]، حتى أن اختياره لتاريخ الثامن مارس لا يأتي اعتباطا إنما فيه دلالة قوية على وقوع حدث تاريخي وبزوغ رمز بطولي نسوي يضفي نكهة خاصة على هذا اليوم تاريخ احتفال المرأة بعيدها السنوي.

4-2) السخرية اللفظية:

أما السخرية اللفظية فهو ذلك النوع من السخرية الذي ينتج بفعل التلاعب بالكلمات وهو يرتبط ارتباطا مباشرا باللغة التي تكون في يد الساخر أداة وغاية في الوقت عينه على عكس سخرية الموقف (الحدث، الشخصية، الزمكان) التي تكون فيها اللغة وسيلة ليس إلا. بحيث يكون الساخر "مخفيا وراء قناع وتعارض كلماته وحدها مع ما نعرف أو مع السياق هو الذي ينتج المفارقة"[3].

لكن قبل المضي تفصيلا في أشكال تبدي هذا النوع من السخرية "بالقديسة جون" وجب أن نلفت النظر أنها تنقسم من حيث درجتها بهذا النص إلى نوعين:

- سخرية صريحة (Overt irony).
- سخرية خفية (Covert Irony).

---

[1] احمد الخاكي. م. س.ص: 266.
[2] الترجمة العربية لـ"القديسة جون". م. س. ص: 101.
[3] نكره سعيد شوقي .م.س. ص: 178.

وهو التقسيم الذي نلحظ أنه يتجسد عبر عنصر الشخصية، بحيث قام "شو" بتوظيف السخرية في اتجاهين:

سخرية صريحة:

وتتمظهر في شكل مباشر، تحول من خلالها عنصر الشخصية في يد "شو" إلى أداة لصنع التأثيرات الساخرة بنص "القديسة جون".إنها تحديدا تلك السخرية التي صدرت من جان دارك ونألفها سخرية عفوية بسيطة قد خاطها "شو" على مقاس "العذراء" بما تتصف به شخصيتها من براءة وتلقائية الفتاة القروية.

وبالتتبع الدقيق لتمظهر السخرية في نص مدونة بحثنا وبطريقة كمية نقف على محدودية ملحوظة في عدد المتتاليات الساخرة التي وردت على لسان "جان دارك"، منضمين في ذلك إلى رأي الأستاذ ابن عبد الله عندما يقول: "إن الدعابة التي ظلت خصيصة فنية ملازمة للكتابة "البارناردشوية" تتقلص إلى حد التلاشي الكلي بمحضر الوجه الجانداركي... وفي مثل هذا الإقلاع –ولو آنيا– عن أسلوب كتابي ساخر ما يمكن تأويله على نحو تضحية غالية بما كان يعتبره شو وسيلته الإبداعية لمغالبة بؤس طفولة شقية مكبوتة"[1].

سخرية خفية:

وتأتي في شكل غير مباشر. عمد "شو" بواسطتها إلى السخرية من الشخصية وبها فتحول عنصر الشخصنة (Personifaction) في يده إلى وسيلة/ هدف لأجل إحداث التأثيرات الساخرة؛ وهو النوع من السخرية الذي تستتر وراءه الشخصية اللئيمة الخبيثة؛ ونسجل حضوره في حوارات كل الشخوص عبر المسرحية باستثناء" جان دارك". لقد متع "شو" جان دارك بحس من الدعابة فقط لينفذ عبر مسام شخصيتها فينال من خصومها وكل من تضلعوا من قريب أو من بعيد في مأساتها، فتلك شخوص ضرب عليها الذلة والمسكنة لأنها مدعاة للزراية بما تحمله في ثناياها من عيوب ونقائص.

[1] ابن عبد الله الأخضر. م س ص: 299- 300.

إن "جان" لم تقع ضحية لسخرية شو لأنها في نظره أنموذج للإنسان المتفوق الكامل المثالي، وفي ذلك تأكيد بأن فلسفة السخرية تقوم على أن الضحك عقاب يلقاه ذوو كل نقص ذهني، اجتماعي، أخلاقي...الخ[1].

ولسوف نقوم بتتبع تكون السخرية اللفظية في نص "القديسة جون" من خلال المستويين التاليين:

- المستوى الصوتي.
- المستوى اللفظي والتراكيبي.

4-2-1) السخرية على مستوى الصوت:

وهي تعكس في نص "القديسة جون" اهتمام "شو" بالمادة الصوتية (Matériel Phonique) –إذا جاز لنا استعارة التسمية من كاربرات (Kerbrat Oreccioni) لاستغلالها في تحميل اللفظ ظلالا ساخرة، فضلا على أنها تظهر ولع الكاتب بما يعرف في اللغة الإنجليزية بـــ (Pun) أي التورية ربما لأنها الأداة الطيّعة والأكثر ملاءمة لصنع الأملوحة (Wit). وتواتر ظهور هذا النمط من السخرية في مدونة البحث في عدة أشكال تارة من خلال سخرية النغمة (Irony of tone) وتارة أخرى عن طريق التلاعب بالحروف.

فعلى خلاف بقية أنماط النصوص ينفرد الحوار في النص المسرحي بخصوصية أن جمله أعدت في الأساس من أجل أن تنطق لا لأن تقرأ،ولهذا "كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة، ولهذا عني كبار كتاب المسرح العالميون بطابع صوتي تكتسب به الجمل المسرحية إيقاعا من نوع ما، وطولا وقصرا تتلاءم بهما في موقعها"[2].

من هنا كانت النغمة (Tone) –كما سبق ذكره – عنصرا ذا فعالية قصوى يمكن للساخر أن يركن إليه خلال عملية خلق تأثيراته الساخرة بالنص.

---

[1] أحمد الخاكي. م. س. ص: 311.

[2] نكره سعيد شوقي م. س. ص: 180.

ومثال ذلك من بعض ما جاء في "القديسة جون" نستشهد بموقف من المشهد الأول من المسرحية يضم كل من القديسة جون والحاكم العسكري "روبيرت بودريكور" فضلا عن" بولونجي":

"Joan: I hear voices telling me what to do, they come from god.

Robert: They come from your imagination.

Joan: Of course. That is how the messages of god come to us.

Poulengy: Checkmate.

Robert: No fear! (To Joan) so god says you are to raise the siege of Orleans?

Joan: And to crown the Dauphin in Rheims cathedral.

Robert: (gasping) crown the .... ! Gosh!

Joan: And to make the English leave France.

Robert: (sarcastic) anything else?

Joan: (charming) not just at present, think you, squire.

Robert: I suppose you think raising a siege is as easy as chasing a cow out of a meadow. You think soldiering is any body's job?"[1]

تظهر "الجمل التي وضعنا تحتها سطرا التعارض القائم بين"ظاهر المنطوق وباطنه، بين سطحه وعمقه؛ بحيث تصنع هذه النغمة التهكمية محتوى ذلك الظاهر لمصلحة الباطن المضاد"[2]. ولنا عودة لاحقا لاستنطاق مظاهر السخرية ضمن هذا الموقف لدى نقد ترجمته.

ويجد "شو" في صيغ التعجب (Interjection) أداة مساعدة لمضاعفة درجة النغمة الساخرة كما رصدناه عبر عدة مواضع بالمسرحية منها ما نقف عليه بالمثال المسجل أعلاه (Gosh)، أو (Tcha !) [النسخة الإنجليزية، ص: 60.] أو (Whew) [ص: 57.] وقد يعمد شو في أحيان أخرى إلى الاستمتاع بتوظيف صيغة (Ing) ليمنح الصوت هيمنة

---

[1] Saint Joan. Ibid. p. 59.

[2] ينظر سعيد شوقي.م.س.ص 180.

و ليلبس اللفظ دلالة قوية ترشح بالسخرية ومثال ذلك من المشهد الأول، الموقف الذي يسجل بين " بودريكور" وخادمه [ص: 50.]:

Steward: I am nobody, sir, except that I have the honor to be your steward.

Robert: (...) You have not only the honor of being my steward but the privilege of being the worst incompetent, driveling sniveling gibbering jabbering idiot of a steward in France.

ومن جنس ذلك نقف على مثال آخر عندما يتوجه "روبيرت" بالكلام إلى "جان" قائلا:

Robert: (...) have you ever seen English soldiers fighting? Have you ever seen them plundering, burning turning the countryside into a desert?

و نجد أحيانا أن "شو" قد لجأ إلى الجناس (Homonym) من خلال انتقاء ألفاظ تشترك جزئيا في بعض الأصوات؛ على أن الجناس الذي وظفه شو في أغلب استعمالاته جاء ناقصا، من أمثلة ذلك نشير ذكرا لا حصرا ما جاء في المشهد الثاني من المسرحية من وصف جان للذوق لاتريموي (La Trémonihe) بـــ (Gruff-and-Grum)؛ إذ لفظة (Gruff) فظ، قاس ، فيما تعني (Grum) العابس، المتجهم، لكن مع ضرورة الإشارة إلى أن لفظة (Grum) موظفة بهذه الدلالة، وفي صيغة الصفة (Adjective) هي في الأصل "Grumpish" أو (Grumpy) [1]. أو من خلال ما نقف عليه بالمشهد الختامي من عبارة "لادفينو "The sentence on her is broken, annulled, annihilated" [ص: 146 من النسخة الأصلية].

وفي حالات أخرى نرصد خلق تأثيرات ساخرة عن طريق نحت ألفاظ لا وجود لها في الأساس في اللغة الإنجليزية،بل وحتى دلالتها تتعارض والمنطق على نحو مثال الذي نقف عليه بالمشهد الختامي عندما تقول جان للملك شارل: " I was Burned, all the same. Can they unborn me?"[ص: 148 من النسخة الأصلية] إذ يأتي استعمال لفظة "Unburn" بإضافة سابقة (Prefix) إلى الفعل (Un+burn) للدلالة على ضد المعنى أي "إبطال الحرق" وإن كانت الترجمة هنا لا تخرج إلينا صورة كتلك التي تنجح اللغة

[1] "الكنز" قاموس إنجليزي-عربي. م.س. ص: 243.

الفرنسية في نقلها لاشتراكها مع الإنجليزية في امتلاك "السابقة"، بحيث يكون "Unburn" مكافئا في الفرنسية لـ(Débruler) ويسمي "والتر ناش" (Walter Nash) هذه التقنية في السخرية بـ(Pseudomorph)[1] أي أنها شكل من أشكال تزييف اللغة وحتى الخرق التي يبتكرها الساخر لخلق معان جديدة وللاعتراض على اللغة العادية .

آخر تقنية نرصدها في السخرية باستعمال الصوت، هي تلك التي لجأ إليها "شو" لتحوير دلالة الصوت عن طريق التلاعب بالحروف، ومثل ذلك ما ورد بالمشهد الرابع والكيفية التي ينطق بها "كوشون" رئيس الأساقفة من الجانب الإنجليزي اسم أحد القادة العسكريين والمعروف بـ (Glasdale)؛بحيث يرطن "كوشون" بهذا الاسم فينطقه (Claz-da) و على الرغم من تصحيح واريك له إلا أنه يعاود نطقه (Gllass-dell) بشكل تجزأ فيه الاسم إلى (Glass) وتعني زجاجة أو كأس و(Dell) أي الوادي الصغير، ولا شك أن زلة اللسان "هذه تصدر عن "كوشون" في سياقان متضادان: الجدية والمزاح، على أن الحوار التي ترد ضمنها هذه السخرية كانت تدور أساسا حول الخطر الذي باتت تشكله "جان" على الإنجليز.

4-2-2) السخرية على مستوى اللغة والتركيب:

☜ التصوير الكاريكاتوري:

وظف "شو" التصوير الكاريكاتور من أجل وصف شخوص المسرحية؛سواء ما تعلق بصفاتها الجسمانية أو السيكولوجية معتمدا في ذلك بشكل أساسي على "المقارنة" من جهة والمبالغة الأساس الذي يقوم عليه أي كاريكاتير من جهة أخرى، والأمثلة عن ذلك كثيرة ومتواترة عبر جل مشاهد "القديسة جون" لكننا سنكتفي بالبعض منها مثل وصف القائد "روبيرت دي بودريكور" وخادمه في المشهد الأول.

يقول "شو": "الكابتن روبيردي بودريكور، الحاكم العسكري للمنطقة، وسيم الطلعة، نشيط الحركة ولكنه فاقد الإرادة الحاسمة... وهو يخفي هذا النقص على طريقته الخاصة

[1] Nash, Walter: The language of humor. Style and technique in discourse Longman.1985, p143.

وراء ستار من الغضب العاصف يصبه على رأس تابعه الذي يشبه دودة تطأها الأقدام، وهو نحيل البدن ناحل الشعر، قد يكون في أية مرحلة من العمر بين الثامنة عشرة والخامسة وخمسين، فهو نوع من الرجال لا يدركه الذبول لأنه لم يعرف نضارة الشباب أبدا"[1].

ففي رسم "شو" سحنة الخادم وصف كاريكاتوري يصور الضعف الذي يميز هذه الشخصية (نحيل البدن، لم يعرف النضارة... الخ)؛وزاد "شو" تعميق هذه الصورة في ذهن القارئ من خلال إدراج وصف الخادم في نفس مقطع وصف سيده "بودريكور" (وسيم الطلعة، نشيط الحركة).

ومن بين الأمثلة أيضا على الوصف الكاريكاتوري للشخوص ما يقوله "شو" في وصف "دنوا "في المشهد الثالث: " هو في السادسة والعشرين من عمره [...] وهو قوي البنية، يحتمل ثقل درعه في سهولة، جبينه العريض وذقنه المدبب يضفيان على وجهه شكل مثلث متساوي الأضلاع"[2].

☜ **المغالاة (Hyperbol):**

وهي تقنية تقوم على تهويل الأمر و المبالغة فيه باللجوء إلى الإشارة إلى ما هو أفظع من الخطأ المقترف عل نحو يتعارض مع الطبيعة أو المنطق.من أمثلة ذلك ما جاء في المشهد الختامي عندما يقول الجندي الذي مد "جان" بصليب ساعة حرقها في وصف الحروب الفرنسية ردا على سؤال الملك شارل له بشأن أسوأ شيء من عذاب جهنم: "خمسة عشر من الخدمة في الحروب الفرنسية كانت جهنم نزهة خلوية بعد ذلك"[3]. بحيث يبرز التضخيم في هذه الجملة من خلال تشبيه الجندي الانجليزي جهنم بالنزهة،تلميحا منه إلى تفضيله جهنم على محاربة الفرنسيين و هو ما يحمل في طياته سخرية ضمنية من الانجليز و قول بجبنهم.

---

[1] الترجمة العربية لـــ "القديسة جون" . م.س. ص: 70.
[2] م.ن ص: 139.
[3] م.ن. ص: 291.

أو عندما يصف جهنم ردا على سؤال للملك شارل حول شكلها: "آخر جمال التي تجدها سيئة جدا يا سيدي... إنها كما لو كنت دائما سكرانا دون أن تتحمل نفقات الشراب أو عناء تعاطيه... والصحبة عال العال، ملوك وباباوات وأباطرة وأشكال من كل صنف ... إنهم يعنفوني بقارص الكلام لأني أعطيت الصليب لتلك الصبية... ولكني لا أبالي بهم، وأجيبهم بما يخرس ألسنتهم عندما أقول: لو أنها لم تكن أولى به منكم لكان مكانها الآن بينكم ! وعندئذ لا يملكون سوى أن يقرضوا أسنانهم على طريقة جهنم..." [1].

☜ **تخفيف القول (Litote):**

وهي تقنية على نقيض من سابقتها " تقوم على تخفيف القول بدل المبالغة فيه""[2]. ، بحيث يلجا الساخر إلى" تقزيم حجم كارثة ما إلى درجة الصفر" [3] على نحو يدعو إلى الضحك مثل قول جان لشارل في المشهد الختامي واصفة قضاتها:

"[...] إنهم ما كانوا يقلون أمانة عن أية جماعة من المغفلين المسالمين الذين يحرقون دائما الأفضل منهم"[4]. ففي هذا القول تخفف "جان" من هول حرقها بوصفها قتلتها،وهم رجال قانون بأنهم جماعة من المغفلين المسالمين الذين يحرقون من هم أحسن منهم.

أو ما يقوله "واريك" معلقا على جريمة حرق العذراء: "إننا نأسف أسفا عميقا على غلطتنا الصغيرة، ولكن الضرورات السياسية لا تزال حتمية... وإن كانت تخطئ أحيانا"[5]. فالمفارقة تكمن في أن "واريك" يصف حرق "جان" (المأساة) بالغلطة الصغيرة ، وهو العنصر المولد للسخرية.

---

[1] الترجمة العربية لـــ" للقديسة جون".م.س. ص: 293.
[2] خالد سليمان.م.س.ص:28-29.
[3] Henri Morier : Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique.P.U.F.Paris.1985.p 590.
[4] الترجمة العربية لـــ" للقديسة جون".م.س. ص: 282-283.
[5] م.ن. ص: 303.

☜ **تأكيد الذم بما يشبه المدح:**

وهي التقنية التي استعملها "شو" ليظهر بها مدحا حيث أراد أن يذم أو ينتقد أمرا، مثل ما ورد في المشهد الختامي على لسان "دي ستوجمبر" حامل أختام كاردينال إنجلترا، وأحد الذين شاركوا في محاكمة "جان" بل أحد أولائك الذين شهدوا واقعة حرقها:

"إنني أوصي أهل قريتي بأن يكونوا حذرين جدا... وأقول لهم (لو أنكم رأيتم بأعينكم ما تفكرون فيه، لفكرتم فيه بطريقة مختلفة تماما، إنه سيحدث في نفوسكم صدمة عنيفة جدا... نعم، صدمة عنيفة جدا، وهم يقولون نعم يا أبانا: كلنا نعرف أنك رجل رحيم وأنك لا تؤذي ذبابة) وفي هذا عزاء كبير لي ... فأنا في الواقع لست قاسيا بطبيعتي"[1].

تظهر الجملة المسطَّرة في هذا المقتطف إطراءا ومدحا لـــ"دي ستوجمبر"؛ فهو الرجل الذي يثني عليه أهل قريته بوصفه رحيما وقد بلغ من رحمته أنه لا يستطيع إيذاء حتى ذبابة، وهذا ظاهر القول، لكن "شو" وظف العبارة في اتجاه مناقض لمدلولاتها الحقيقية استنادًا لسياق الحال الذي وردت فيه فضلا عن الصورة التي رسمها "شو" لـــ"دي ستوجمبر"، وأراد لها أن ترافق مخيلة القارئ طوال فصول محاكمة العذراء. يقول "دي ستوجمبر" في المشهد السادس موجها كلامه إلى "كوشون":

"لا تخش شيئا من هذه الناحية سيدي اللورد: فالإيرل النبيل لديه ثمانمائة رجل مدججين بالسلاح عند الأبواب ... إنها لن تفلت من أصابعنا نحن الإنجليز حتى ولو كانت المدينة بأسرها في جانبها"[2]. فالسخرية نابعة من المفارقة بين التصريحات التي أدلى بها "دي ستوجمبر" أثناء أطوار محاكمة العذراء وبين مدح أهل القرية له و وصفهم إياه بالرحيم .

☜ **تأكيد المدح بما يشبه الذم:**

وهي تقنية معاكسة للتقنية السابقة، وهي تتجسد في نص "القديسة جون" بشكل محدود أقدم من خلاله "شو" على إظهار الذم في المقام الذي يبطن صاحبه المدح. نسجل الحوار

---

[1] الترجمة العربية لـــ" للقديسة جون".م.س. ص: 293.

[2] م.ن. ص: 232-233.

التالي الذي يدور من خلاله حديث بين الملك شارل وحاشيته في مسألة استقبال جان بالقصر الملكي:

"رئيس الأساقفة: لا يمكن أن يسمح لك بمقابلة هذه المرأة المعتوهة.

شارل: ولكن أنا الملك وسوف أقابلها.

لاتريموي: (بوحشية) إذا لا يمكن أن يسمح لها بمقابلتك. فما قولك الآن؟

شارل: قلت لكم سأقابلها ... سأعرف كيف أدبر أمري، و... .

ذو اللحية الزرقاء: (ضاحكا منه) يا شقي ! ماذا كان جدك الحكيم يقول؟"[1].

فعبارة "يا شقي" (Naughty) هي في ظاهرها ذم لما تحمله هذه اللفظة من ظلال سلبية موحية في أغلب استعمالاتها بشتم الشخص الموجهة إليه، لكن توظيف" شو" لعبارة "يا شقي" على هذه الشاكلة يضمر حسب السياق اللغوي الذي وردت فيه مداعبة صادرة عن ذي اللحية الزرقاء للملك شارل،وكأننا به يقول له: "لطالما غاب عنا أنك مكتمل الرجولة".

إن استعمال "شو" لهذه التقنية قد وفّر له إمكانية العدول بالموقف الدرامي من أمر جلل؛ألا وهو استقبال "جان" إلى مجرد فكرة عابرة تتمركز حول النساء والمواعيد الغرامية؛ و هو ما يحمل في طياته تأكيدا على الملامح الصبيانية لشخصية الملك شارل والتي اجتهد في تسطيحها "شو" إلى أقصى الحدود من خلال جعله هدفا مستساغا لزراية الآخرين.

☜ **قلب القيم:**

تتمثل هذه التقنية في نص "القديسة جون" في قلب الحقائق على نحو تتناقض فيه مع المنطق وتشذ فيه عن المتعارف عليه. ففي المشهد الرابع وفي سخرية محملة بنوع من العبثية يعلق أحد اللوردات على كتاب كان بصدد تصفحه بقوله: "ليس في الدنيا أروع ولا أجمل من كتاب ضخم فخم، أعمدته حسنة التبويب والتوضيب مطوعة بالحبر الأسود الثقيل، وهوامشها جميلة ومحلاة بالصور المزوقة الموزعة بحنكة ودراية ... ولكن الناس

[1] الترجمة العربية لـ" للقديسة جون".م.س. ص: 111.

في هذه الأيام يقرأ ون الكتب بدلا من أن يمتعوا أنظارهم بها ... حتى أصبح الكتاب وكأنه سلعة من سلع السوق أو صنف من أصناف الطعام لا أكثر ولا أقل"[1].

يظهر لنا من خلال الجملة المسطرة المفارقة القائمة بين ما هو كائن و بين ما يجب أن يكون فالمفترض أن تؤدي الكتب وظائف التثقيف و التعليم... في حين أن اللورد يعطي فكرة أخرى عنها معتبرا إياها وسيلة "للتفرج" على الصور و تمتيع النظر! و يذهب إلى القول بأن في انصراف الناس إلى قراءة الكتب –كما هو شائع في زمنه– بدل التفرج عليها متاجرة كبيرة وتقليل من شأن الكتاب !.والمؤكد أن الصورة المفارقة التي أمامنا تزداد ترسخا من خلال "المباغتة التي يمارسها" شو" على أذهاننا بحيث يخدع" توقعاتنا بعدما كانت قد بدأت تسير في اتجاه حديث اللورد عن نموذج الكتاب الذي يستهويه. إنّ في تضافر تضاد المتوقع مع الفعلي الكائن في رسم هذه الصورة الساخرة قد أعطى الكلام بعدا آخر عبّر من خلاله "شو" عن "زمكانية" يعيشها هو نفسه تبلورت في فقدان الكتب قيمتها المعرفية وهو الأمر الذي لم يتح أمامه إلا بقلب المنطق.

☜ المقابلة:

يظهر هذا النمط من السخرية تحديدا على مستوى التراكيب. بحيث تتولد المفارقة عن طريق رصف تراكيب في مقابلة تراكيب أخرى بشكل تضادي، ولقد وظف"شو" هذه التقنية في الغالب من أجل إقامة إطار بين شخصيتين مختلفتين، أي عالمين متضاربين، على أن هذا التضارب بين التراكيب لا يرصد على مستوى نفس البنية النصية وذات المشهد وإنما قد يمتد ويتطلب الإحالة على مشاهد أخرى؛مثلما نسجله في وصف "جان" خلال المشهد الأول "لها وجه غير عادي، وعينان منتفختان تتسع المسافة الفاصلة بين كل منهما كما هو الحال غالبا فيمن يتسع خيالهم من الناس"[2] بحيث يقابلها تركيب مناقض في وصف الملك شارل في المشهد الثاني "... وله عينان صغيرتان متقابلتان"[3].

---

[1] الترجمة العربية لـ"القديسة جون". م.س. ص: 152.
[2] م.ن .ص: 77.
[3] م.ن. ص: 106.

فالسخرية في هذا المثال تنهض على التناقض الكائن بين شخصية "جان": الذكية، ذات الخيال الواسع و هي نموذج للإنسان المتفوق. وشخصية الملك شارل: محدود الذكاء، السطحي وحتى لم تستكمل بعد شخصيته مقومات النضج. فالملاحظ من هذا المثال أنه يصور عالمين متناقضين؛ الأول وتمثله "جان" الفتاة القروية البسيطة التي ستحارب الإنجليز والثاني ويمثله شارل الملك الجبان.

هذا التضاد بين العالمين نجحت اللغة في توليده عبر المفارقة الناتجة من التضاد بين المستويين. إذ لا يتأتى فك ترميز العبارة "... له عينان صغيرتان متقاربتان" على أنها سخرية إلا من خلال مقابلتها بالعبارة الواصفة لجان التي سبق ذكرها؛ فالدلالة الظاهرية للعبارة الواصفة للملك شارل تعكس مجرد وصف لشكل عيني شارل ولن يكون بالإمكان الانتقال إلى الدلالة العميقة أو إلى المستوى الثاني من الدلالة لهذه العبارة إلا بالمرور على عبارة "عينان منتفختان تتسع المسافة الفاصلة بين كل منهما كما هو الحال غالبا فيمن يتسع خيالهم من الناس" فشو يطلب بذلك يقظة القارئ ويستنفر سرعة بديهته من أجل أن يتوصل إلى استنتاج المسكوت عنه،ورفض المنطوق به فيبلور بذلك تصوره عن شخصية "شارل" بأنه "أحمق".

إن تتبع مستويات تشكل السخرية مسألة من شأنها فتح السبل أمام المترجم لاستصدار أداة لقراءة النص الساخر غير مهمل لنقطة جوهرية تتمثل في: "أنه بإزاء نص لغوي يهتم بالإبطان أكثر مما يهتم بالإبانة"[1] .

إن الترجمة في تعامل دائم مع اللغة؛ بحيث يطرح اشتغال المترجم على النص الساخر بالدرجة الأولى إشكالية نقل السخرية اللفظية إلى لغة غير لغتها الأصلية على أساس أن اللفظ هو قوامها، لكن ولأننا بإزاء نص مسرحي فإن اللغة المسرحية تكتسي أهمية قصوى تجعل منها "المظهر المادي لكل مقومات المسرحية وغايتها وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة، التي

[1] سمير أبو حمدان. م.س. ص: 124.

تصدر عن نفسية الشخصيات في الموقف فتكسب الشخصية أبعادها، وتجسم الفكرة وتنقل الصورة الحيوية مشوبة"[1].

وبالتالي فإن أي إخفاق في عبور المترجم بالنص الذي يشتغل عليه إلى لغة غير تلك التي دُوّن بها في الأصل سوف لن يضر في نص "القديسة جون"- أو في أي نص ساخر آخر- بالسخرية اللفظية فحسب،بل ستمتد الآثار الرجعية لذلك لتشمل سخرية الموقف متى توافرت فتؤثر على عناصرها الثلاثة: الشخصية و الحدث و الزمكان خاصة إذا ما اتخذ الكاتب السخرية –على نحو ما فعله "شو"- وسيلة لعضد التماسك الدلالي للنص.

ولعل من المفيد أن نشير في هذا الصدد إلى أوجه التشابه والاختلاف القائمة بين كل من السخرية اللفظية وسخرية الموقف بالإحالة على جدول رسمه "سعيد شوقي"[2]:

السخرية اللفظية	سخرية الموقف
- تكشف عن حقيقة وراء المظهر.	– تكشف عن حقيقة وراء المظهر.
- الحقيقة المكشوف عنها افتراض.	– الحقيقة المكشوف عنها حالة.
- قد تجتمع مع سخرية الموقف.	– قد تجتمع مع سخرية اللغة.
- تثير أسئلة تقع في باب البلاغة والأسلوب.	– تثير مسائل فكرية.
- ينظر إليها من وجهة الساخر.	– ينظر إليها من وجهة نظر المراقب الذي يتصف بروح الدعابة(Sens of humour).
- تميل أن تكون هجائية.	– تميل أن تكون مأسوية أو كوميدية أو فلسفية

الجدول رقم (3): أوجه التشابه والاختلاف بين السخرية اللفظية وسخرية الموقف.

إن استقراء الجدول رقم (3) يوضح أمام المترجم:

❋ أن اللغة في صنع سخرية الموقف مجرد أداة، في حين أنها أداة وهدف في صنع السخرية اللفظية، بحيث يزيد الساخر "فترة استمرار التلقي عن طريق الإبهام في

---

[1] ينظر سعيد شوقي . م. س. ص: 178.
[2] م.ن. ص: 179.

الشكل"[1]. مما يجعل مسألة تلقي السخرية اللفظية تثير أسئلة بلاغية أسلوبية في حين يثير تلقي سخرية الموقف مسائل فكرية.

❋ إن السخرية اللفظية تقرأ من ناحية الساخر في حين تقرأ في سخرية الموقف من ناحية المتلقي المتقد الذهن الذي يطلبه الساخر شريكا له.

❋ تتشابك حدود كل من السخرية اللفظية وسخرية الموقف وقد يحدث أن تجتمعان معا، وبالتالي فإن أي فصل بينهما خلال الدراسة هو مجرد ضرورة نظرية لممارسة النقد.

❋ لكلا الضربين من السخرية مستويان: أحدهما منطوق به والآخر مسكوت عنه.

❋ تؤدي السخرية اللفظية وظيفة هجائية، في حين تؤدي سخرية الموقف وظيفة فلسفية مأساوية أو كوميدية.

❋ إن السخرية اللفظية تعبر عن افتراض؛ فيما تعبر سخرية الموقف عن حالة (وضع).

تأسيسا على ذلك فإن الاشتغال على ترجمة النص الساخر يعني اجتهاد المترجم في "تحديد تلك الضوابط التي تحكم الاستعمالات والسياقات التي تجدد معاني الكلمات"[2]. طالما أن المترجم في مهمة متواصلة للقبض على المعنى.

فعلى ضوء تتبعنا لمستويات بناء السخرية في نص "القديسة جون" فإن أثر سخرية الموقف وتأثيرها يتبدى من خلال السياق الدرامي ككل، مما يجعل المترجم في حالة لما يسميه الدلاليون بسياق الحال (Context of situation) بغية تأشير بيان الدلالة في الاتجاه السليم على اعتبار أن السخرية في هذه الحالة لا ترتبط بالسياق اللغوي الفعلي مباشرة (Linguistic context) كما هو الحال مع السخرية اللفظية، بل إنها تتمظهر على مستوى بنية نصية أكبر من حدود الجملة أو العبارة بحيث قد يمس النص بكامله.

---

[1] سعيد حسن بحيرى: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع.مصر. ط1 .2004 . ص:63.

[2] م.ن. ص: 32.

من هنا يصبح في رأينا استحضار المترجم وتمثله لتقنيات السخرية وحتى مستوياتها أمام عينيه وهو يتعامل مع النص الساخر مسألة أكثر من بالغة الأهمية القصد من ورائها التزود بـــ "العدة" اللازمة لفك ترميز هذه المادة النصية الموضوعة على طاولة الترجمة.

إنه لمن الضرورة بمكان لمترجم النص الساخر أن يعرف كيفية التعاطي مع هذه النوعية من النصوص...أن "يحضر" معناها من خلال إدراك طريقة عمل ميكانيزم السخرية، كل ذلك بغية "خلق حالة استئناس وألفة"[1]. بينه وبين نصه "مشروع" ترجمته هذا أيضا ومن أجل توفير فرص "التسلل إلى دخيلة النص وممارسة اختراق في العمق لأبعاده الفكرية"[2].

إذا إلى أي حد بلغ وعي مترجمي "القديسة جون" –ممن انتقينا ترجماتهم خلال هذه الدراسة للاشتغال على نقدها– بالفنية الساخرة التي تلف هذا النص. هل استطاع المترجمون إعادة نقل الشحنات الساخرة في "القديسة جون" لدى إخضاعها للترجمة؟ وإن هم أخفقوا فما هي أسباب ذلك؟ ألخصوصية الغموض الذي هو الملمح التركيبي للنص الساخر أم هو محصلة وقائع عرضية تكشف جهل المترجم بطبيعة المادة النصية التي يشتغل عليها؟ ذلك ما سنعمل على تبيانه خلال الفصل الموالي.

---

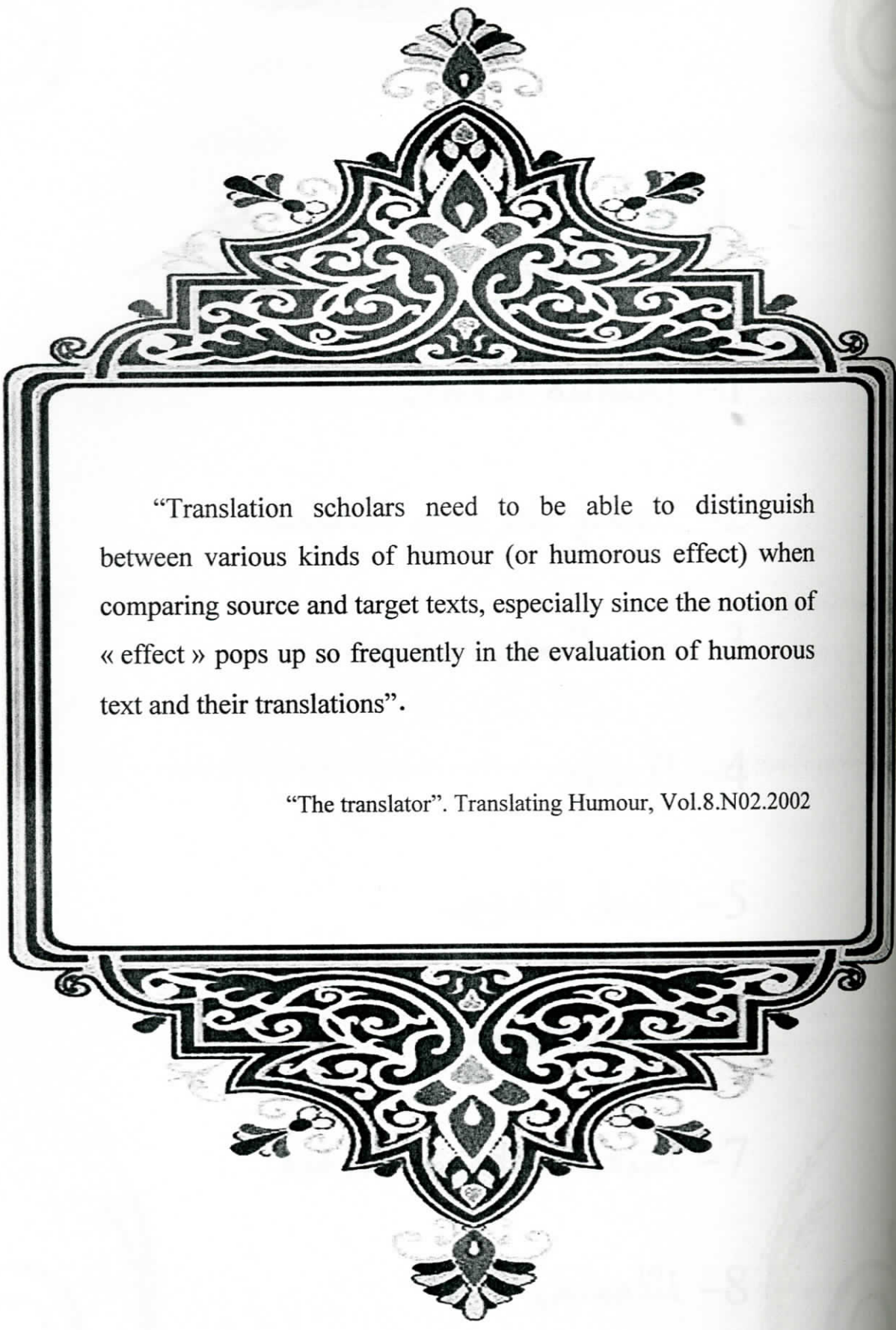
[1] ابن عبد الله الأخضر: الترجمة كخيانة عظمى. مجلة ترجمان. إصدار مدرسة الملك فهد العليا للترجمة.طنجة. المغرب. المجلد 6. العدد 1. أفريل 1967. ص: 9.

[2] م.ن. ص: 9.

الفصل الثالث

"القديسة جون"

على محكّ الترجمة



"Translation scholars need to be able to distinguish between various kinds of humour (or humorous effect) when comparing source and target texts, especially since the notion of « effect » pops up so frequently in the evaluation of humorous text and their translations".

"The translator". Translating Humour, Vol.8.N02.2002

المراجع

1- إشكالية الأعدال.

2- المنهج الترجمي المعتمد.

3- رسم الصور الساخرة.

4- الأماليح .

5- السجل اللغوي.

6- الحمل الاتصالي.

7- التنغيم وعلامات الترقيم.

8- الامساس.

✍ يأتي هذا الفصل الثالث والأخير من البحث امتدادا تطبيقيا لما بدأناه في الفصل السابق من قراءة للمنحنيات الدلالية بنص "القديسة جون" ، والتي سنتخذ منها قواعد انطلاق من أجل تعقب مخلفات ترجمة النص الساخر، والبحث في طبيعة تلك المشاكل التي يصادفها المترجم حينا لدى تعاطيه مع هذا النوع من النصوص.

سنركن خلال هذا الفصل إلى دراسة نقدية تحليلية عمادها المقارنة الشيء الذي سيسمح لنا دونما شك بتحريك ما تطرقنا إليه في الشق النظري من البحث من أفكار ومفاهيم نظرية؛عبر التدليل على ميزات ترجمة النص الساخر؛وتبيان مدى مقاومته لعملية "إعادة الإنتاج" في غير لغته الأصلية. من أجل ذلك سنرتكز خلال هذه المطابقة بين الأصل والنسخة على:

☜**أولا:** مسرحية "القديسة جون" باللغة الإنجليزية للكاتب الفيلسوف الايرلندي "برنارد شو" إصدار" بنقون بوكس" (Penguin Books) عام 1946. الطبعة الأولى.

☜**ثانيا:** ترجمة عربية لمسرحية "القديسة جون" لصاحبها محمد محبوب، صدرت عن الدار القومية للطباعة والنشر والثقافة والإرشاد القومي جاء في مقدمتها أن المترجم أعدها خصيصا لمجلة المسرح العالمي (World Theatre)[1].

<u>ثالثا:</u> ترجمة فرنسية للمسرحية أنجزها كل من "أوجستين" و"هنريات هامون"[*] (Augustin et Henriette Hamon) وصدرت عن دار نشر"مونتان" (Montaigne) لا طبعة لا تاريخ. وهي النسخة التي علق بشأنها المترجمان أنها أنجزت بالرجوع إلى النص الدرامي الذي قدم على خشبة المسرح بإنجلترا مشيرين في سياق متصل أن النص

---

[1]- علمنا في حدود ما قرأناه بتوفر ترجمة ثانية لمسرحية "القديسة جون" أعدها الدكتور أحمد زكي. ينظر"برنارد شو: تاريخ حياته الفكري" تأليف أحمد الخاكي. منشأة المعارف بالإسكندرية.مصر. 1967 الطبعة الأولى. ص406.

[*]- يعتبر "أوجستن هامون" أحد نقاد الأدب الفرنسيين اختص رفقة "هنريات هامون" في دراسة أعمال "برنارد شو" وترجمتها.

الدرامي الذي جسده الممثلون الأمريكان يختلف بعض الشيء عن ذلك الذي مثل ببريطانيا[1].

ستسمح لنا هذه الدراسة النقدية برصد مواطن النجاح والإخفاق لدى كل من "محمد محبوب" ونظيريه المترجمان "أوجستين" و"هنريات هامون" أثناء عبورهما بالمتن الإنجليزي إلى لغة الترجمة، فضلا على أن ذلك سيمكننا من التحقق من مدى قدرة هؤلاء المترجمين على تقديم هذا النص إلى القارئ في ترجمة أمينة (Faithful Translation) لم تضع معها الظلال الساخرة التي تشحن خطاب "شو" والتي -كما سبق ذكره- تشكل الوسيلة الرئيسة لعضد التماسك الدلالي في هذا النص.

يتفق منظّرو الترجمة على أن الترجمة الناجحة تتحقق وفق أربعة شروط أساسية:

- الأمانة في النقل.
- الدقة في انتقاء العديل (Equivalent).
- الوضوح في التعبير.
- الإيجاز.

وبالتالي سيكون حريا بنا خلال هذه الدراسة التحليلية نقد كلتا الترجمتين بالنفاذ إلى المستويات الثلاث الآتية:

◊ **المستوى الدلالي:**

وسنعنى فيه بمسألة نقد الأعدال (Equivalents) والكشف عن مدى توفيق المترجمين الثلاثة في إيجاد الدوال المكافئة لنظيراتها باللغة الأصل؛ مما سيوضح درجة التزام المترجمين بالمعاني المحملة للنص الأصلي، آخذين في ذلك بعين الاعتبار أن مسألة ضياع المعاني هي ملمح ملازم لأية عملية اتصالية فما بالنا لو تعلق الأمر بالعملية الترجمية التي تستدعي في الغالب التعامل مع منظومتين لغويتين مختلفتين وخلفيتين ثقافيتين متباعدتين "إن ضياع بعض المعاني يعد أمرا طبيعيا فليس ضياع المعاني مما يقتصر على الترجمة، فهو يرافق الاتصال في كل أحواله: عند محاولة نقل الفكرة من

1- النسخة الفرنسية لـــ" القديسة جون" .مقدمة المترجمين. صVI.

أسلوب إلى آخر داخل اللغة الواحدة، كما عند محاولة الفرد التعبير عما يجول في خاطره فإذا كان هذا يحدث ضمن لغة واحدة وفرد واحد، فكيف لا يحدث عند الترجمة من لغة إلى أخرى لا سيما إذا اختلفت اللغتان في الانتماء الحضاري وفي النظام التركيبي والصرفي والنحوي"[1].

وعليه فإن عتبنا خلال هذا النقد لن يكون على تلك الإنزلاقات الدلالية البسيطة التي جاءت إفراز طبيعيا للعملية الترجمية في حد ذاتها أو لنقل شرا لم يجد المترجم بدا عنه، بل سينصب اهتمامنا في نقد هذه المسألة على تلك الانزلاقات الدلالية الخطيرة التي تفضح بشكل صارخ زيغ المترجم عن جادة المتن، إن لم نقل تعامله السطحي غير الحذر مع مثل هذا النوع من النصوص والتي هي في الواقع ليست أكثر من نوع من الشرك المنصب للقارئ.

نقصد هنا تحديدا المترجم الذي لن يقتصر فعل القراءة لديه على مجرد تخزين المعارف: استحضار و تعيين واستثمار المكتسب،بل يتعداه إلى نشاط إنتاجي يؤدي إلى فعل كتابة ثان يكتسب بموجبه المترجم صفة المتلقي الفاعل في مقابل القارئ العادي أي المتلقي الخامل.

◊ المستوى الأسلوبي:

ويهمنا بهذا المستوى تفحص الكيفية التي أعاد من خلالها المترجمون سبك أسلوب "شو" الساخر ومدى نجاحهم في الحفاظ على أصالة الصور الساخرة التي رسمها شو؛ مما يقودنا حتما إلى التوقف مليا عند الاستعمالات التراكبية في اللغة الأصل ونظيراتها في كل من اللغة العربية واللغة الفرنسية،مستغلين ما توفره الأسلوبية المقارنة للبحث الترجمي من تقنيات تمكنه من تسليط الضوء على طرق التعبير المختلفة عن الفكرة الواحدة، وبالتالي جرد تلك الاستعمالات التراكبية الخاطئة الناجمة في الغالب عن جهل المترجم "بمادة مضمون عبارة ما من اللغة المنقول منها، فيترجمها بالتالي بصورة غير كاملة.

---

[1]- ينظر جورج مونان: "المسائل النظرية في الترجمة". تر: لطيف زيتوني.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .لبنان .ط1. 1994. ص22-23.

أو كأن تكون معرفة المترجم بمخزون اللغة المنقول إليها من أشكال المضمون وأشكال التعبير ناقصة واستخدامه لها غير سليم"[1] أولا يتناسب والأطر المرجعية لقارئ اللغة المنقول إليها.

◊ المستوى النصي:

وهو المستوى الذي سنرصد من خلاله حجم تدخل المترجمين في نص "القديسة جون" أي مدى تصرفهم في المتن الإنجليزي بالحذف والإضافة حسب تموقعهم الاجتماعي والإيديولوجي، وهو ما سيحيلنا بالضرورة إلى مناقشة مسألة "الحرية" التي تكفلها العملية الترجمية للمترجم ولا سيما وأن "الذاتية ميزة يكاد لا يخلو منها لون من ألوان الخطاب اللغوي، وتكون الذاتية ظاهرة أو مستترة بقدر وعينا بمفعولها، وبحسب قدرتنا على تحسسها أسلوبيا وخاصة قناعاتنا بالقيم والاعتبارات الفكرية المختلفة التي لدينا ونحن نتعامل مع الخطاب اللغوي...فلا استعمال للغة من غير أن تتدخل فيه الذات المتكلمة بشكل من الأشكال"[2].

يجدر أن ننوه أن نقد كلتا الترجمتين لـــ "القديسة جون" انطلاقا من المستويات الثلاث المشار إليها،سيجرنا إلى الحديث عن الأساليب الترجمية التي استعان بها المترجمون من أجل تبليغ النص الأصلي في غير اللغة التي كتب بها. إنّ النجاح في إخراج نص في بيئة غير تلك خلق بها والتعبير عنه بأدوات غير تلك التي وضع بها هي مسؤولية فكرية معرفية لا تنحصر بالنسبة للمترجم في نقل المعنى والمظهر البنيوي فحسب كما يحدد ذلك "ماروزو"(Marouzeau)[3] ،بل تتعداها إلى القدرة على انتقاء الأسلوب الترجمي الأنسب الذي من شأنه صب هذا المعنى في قوالبه الجديدة على نحو يشبه فيه الأصل؛ أي ضرورة علم المترجم بآليات الانتقال من لغة إلى أخرى وكذا تمييزه موضوع الاتصال وموقفه.

1-جورج مونان. م س. ص87.

2-الزليطني محمد لطفي و التريكي منير:"ضوابط الخيانة الأمينة للنص المترجم". مجلة ترجمان- إصدار مدرسة الملك فهد العليا للترجمة طنجة .المغرب.المجلد 1 العدد 1 – أبريل 1992 ص7.

3-ينظر جورج مونان. م س. ص9.

إنّ "المهمة الرئيسة للمترجم لا تتلخص في نقل البناء الشكلي، ونظام الوسائل الأصلية المعبرة بوضوح، بل في إعادة التكوين، وإن أمكن القول، في إعادة "التأثير الفعال" للأصل"[1] ؛ هذا العنصر الذي يكتسي أيما أهمية في النص الساخر على اعتبار أنه كأي نص أدبي يستمد "فنيته" من الغموض و المتعة و التأثير، وحتى في بعض الحالات الإيقاع كما سبق توضيحه لدى مناقشة السخرية على مستوى الصوت بحيث تتغلف المفردات – على رأي جورج مونان– بجو شعوري تتعقد بفعله العملية الترجمية.

إذن خلال محاولتنا هذه كشف الصعوبات التطبيقية التي وقفت في وجه المترجمين لنص "القديسة جون" وقللت من نسبة" تطابق" الترجمة مع الأصل، سنعمد إلى إثارة مجموعة من النقاط البحثية ذات الصلة بالمستويات الثلاث التي أشرنا إليها أعلاه، والتي ستفتح أمامنا دونما شك سبل النقد والتحليل. إنّ هذه النقاط البحثية سنحصرها بالنسبة للقديسة جون في الآتي:

- ❋ إشكالية الأعدال.
- ❋ السجل اللغوي (Lexical Register).
- ❋ المنهج الترجمي المعتمد.
- ❋ الحمل الإتصالي.
- ❋ رسم الصور الساخرة.
- ❋ التنغيم وعلامات الترقيم (Puncutuation).
- ❋ الأماليح.
- ❋ اللامساس.

لكن قبل الانتقال إلى التفصيل في هذه النقاط تحليلا للعينات الترجمية التي اقتطعناها من نص "القديسة جون" وجب التذكير أن اهتمامنا سيتوجه خلال هذه الدراسة فقط إلى الملمح الساخر (Aspect ironique) للنص، وأي اهتمام بهذا الأخير في قالبه المسرحي لن يكون ذا تركيز سوى على مسألة التنغيم، الحركة...الخ المؤدية إلى تأثيرات استيطيقية ساخرة بحيث نتجاوز في التحليل الملفوظ إلى الحالة. إنّ الذي نسعى إلى إبرازه من خلال هذه الدراسة هو مشاكل تعاطي المترجم مع النص الساخر؛ وذلك مهما قوي أو ضعف حظ النص من السخرية.

1- حكيم أسعد مظفر الدين.م س. ص65.

إشكالية الأعدال:

يصنّف "نيدا" (NIDA) مشاكل بحث المترجم عن الأعدال (Equivalents) خلال انتقاله من عالم ثقافي إلى عالم ثقافي آخر ضمن خمسة مجالات:

◊ الخصوصية اللغوية[1]:

أي ما تحمله كل منظومة لغوية من خصائص نحوية وصرفية وتراكيبية تصنع هويتها وتحدد عبقريتها في التعبير.

◊ الخصوصية البيئية[2]:

ويقصد بها الثراء المفرداتي الذي تتمتع به لغة دون لغة أخرى ضمن مجال حياتي دون آخر، حسب ما تحتاجه الشعوب والأقوام للتعبير عن حاجياتهم وفق البيئة التي تؤطر معيشتهم؛كتعدد أسماء الحصان وغيره من الحيوانات لدى العرب، أو مثل تعدد مسميات الثلج لدى "الإسكيمو"و غيره.

◊ الخصوصية التكنولوجية[3]:

وتتمثل في شتى أنواع الاختراعات والآلات... وغيرها التي تعكس درجة التطور التكنولوجي لكل أمة.

الخصوصية الدينية[4]:

ويقصد بها الاختلاف الموجود بين الأمم في التعبير عن المفاهيم الدينية، وكل ما يتصل بالمعتقد الديني مثل مفردة"الله"وما يقابلها في الإنجليزية "God" أو في الفرنسية والاختلاف القائم من حيث الدلالات الهامشية، على الرغم من أنها تلتقي في الدلالة المركزية المتمثلة في الخالق والمتصرف في الكون.

وفي نفس المنحى يمكن الاستدلال بكلمة "وضوء" التي تترجم إلى كل من الإنجليزية و الفرنسية بـــ"Ablution"؛بحيث يكشف تعقب مدى ملائمة العديلين أعلاه للكلمة العربية

1- جورج مونان. م س. ص103.
2- م.ن ص: 103.
3- م. ن. ص: 104.
4- م. ن. ص: 104.

"أن الفرق كبير بين مفهوم الوضوء في العربية و"Ablution " في كل من الإنجليزية والفرنسية، فالكلمة العربية مشتقة من الوضاءة و الضياء و اشتقاق مصطلح الوضوء من هذا الجدر يعكس القناعة بانّ حركة الغسل والمسح التي يقوم بها المتوضيء تطفي عليه نورا معنويا وتطهره من الذنوب و الخطايا بالإضافة إلى النظافة المادية المحسوسة التي تحققها، و هذه المعاني مفقودة في كلمة"Ablution" التي يرجع أصلها إلى تطهير عالم الكيمياء ليديه في المختبر قبل أن يباشر أبحاثه، ثم تطور معناها ليشمل تطهير القس يديه في موكب القدّاس"[1].

◊ ***الخصوصية الثقافية[2]:***

ويراد بها شتى المؤسسات (الدينية و الفكرية و الفنية وغيرها) التي تصنع ثقافة أمة ما، إضافة إلى العادات والتقاليد ومختلف السلوكات التي يكتسب بموجبها الفرد خصوصية الانتماء إلى عالم ثقافي دون عالم آخر، وهو ما يكون له التأثير على انتقاء المترجم للأعدال المناسبة.

ونضرب هنا مثل الاختلافات القائمة بين الشعوب في التعبير عن علاقات القرابة كمفردة "Uncle" التي تشكل ترجمتها إلى اللغة العربية لعدم وضوح المقصود منها:العم أم الخال أم زوج العمة أم زوج الخالة. فالمفهوم في اللغة الإنجليزية يبقى فضفاضا لعموميته، في حين تحتاج اللغة العربية تخصيصا لتمييزها بين كل من العم والخال.وذلك من اختلاف الثقافات.

ولقد زاد "جورج مونان" على هذه الخصوصيات الخمس حينما قال بضرورة توجيه العناية إلى مجال أرحب وأشمل هو الخصوصية الثقافية الإيديولوجية[3]. ويقصد بها الأفكار إجمالا فالمترجم خلال ممارسة عملية النقل والانتقال من لغة إلى أخرى يصطدم في الغالب لدى بحثه عن الأعدال المناسبة لنظيراتها في اللغة الأصلية بعدة عوائق فصّلها "نيدا" في الثقافة والدين واللغة والتطور العلمي والبيئة، وأجملها "مونان" في الثقافة

1-م.الزليطني و م.التريكي. م س.ص.14.
2- جورج مونان.م س. ص104.
3- م ن. ص104.

الإيديولوجية؛ذلك أن "إدراكنا للمحيط الخارجي والعالم من حولنا يتحدد من خلال ذواتنا، ونحن لا نرى من حولنا إلا من نحن مؤهلون لرؤيته (فيزيائيا وثقافيا ولغويا)، كما أن خصوصياتنا الذاتية تتحدد إلى قدر كبير من خلال محيطنا وانتماءنا الاجتماعي، أي ثقافتنا"[1] .

من أجل ذلك فإن "المشكلة الأساسية في عملية الترجمة بين لغتين: هي محاولة إيجاد لفظ ما في لغة ما مطابق للفظ في لغة أخرى، وهذا يفترض منذ البداية تطابق اللغتين في التصنيف وفي الخلفيات الثقافية والاجتماعية، وفي مجازاتها واستخداماتها اللغوية، وفي أخيلتها وفي تصوراتها...وهو ما لا يتحقق ولا يمكن أن يتحقق مطلقا"[2]. مما يجعلنا ننضم إلى رأي "أسعد مظفر الدين الحكيم" حينما يقول بوجود ثلاثة أنواع من المطابقات الدلالية بين الوحدات المعجمية لدى الاشتغال على الترجمة بين لغتين:

- ❋ المطابقات التامة[3].
- ❋ المطابقات الجزئية[4].
- ❋ انعدام التطابق التام[5].

بحيث تمس المطابقات التامة مجالا محدودا من الوحدات المعجمية وهي نادرة المصادفة بعض الشيء في اللغات المختلفة؛ويضرب على ذلك "أسعد مظفر الدين" أمثلة بأسماء العلم والتسميات الجغرافية الداخلة في مفردات كلتا اللغتين... فيما تعتبر المطابقات الجزئية الحالات الأكثر شيوعا وانتشارا لدى مقارنة الوحدات المعجمية في لغتين مختلفتين؛ بحيث يحدث وأن تقابل وحدة معجمية واحدة في اللغة الأصل عدة وحدات في اللغة الهدف.

والأعم من ذلك فإن المساحة التعبيرية لكلمة ما ضمن لغة ما هي معرضة "للتمدد" و"التقلص" لدى بحث المترجم لها عن عديل في لغة الترجمة، فيما تكون وحدات معجمية

1- م.الزليطني و م.التريكي. م س. ص7.
2- أسعد مظفر الدين الحكيم. م س. ص88.
3- م .ن. ص88.
4- م. ن. ص88.
5- م. ن. ص88.

أخرى دون أعدال تامة أو جزئية في لغة أخرى،ومنها نجد "أسعد مظفر الدين" يستدل أيضا بأسماء العلم أو التسميات الجغرافية لكن بتحديد الفارق بينها وبين المطابقات التامة أنها قليلة الذيوع،والانتشار بالنسبة للغة الهدف فضلا على أنواع المأكولات والألبسة وبعض المؤسسات التجارية، الاجتماعية وغيرها.

وعليه، فإن تفحصنا وتحليلنا لمشاكل إيجاد الأعدال لدى ترجمة نص "القديسة جون" إلى كل من العربية والفرنسية سيتم انطلاقا من حالات التطابق الجزئي بين الوحدات المعجمية وحالات انعدام التطابق التام، ومدى تأثير ذلك على ترجمة المقاطع الساخرة وإمكانية إعادة إنتاج نفس "التأثير الفعال" للنص الساخر.

المثال الأول: مفردة (Captain)

لنتمعن الجمل التالية و ترجمتها إلى كل من اللغتين العربية و الفرنسية:

Captain Robert de Baudricourt, a military squire.[1]

الكابتن روبير بودريكور، الحاكم العسكري للمنطقة.

Le capitaine Robert de Baudricourt, gentilhomme et militaire.

ففي هذه العينة المقتطعة من المشهد الأول من المسرحية، يقول "شو" في تقديم شخصية "روبيرت بودريكو"ر للقارئ على أنه الحاكم العسكري لمقاطعتي "اللورين" و"شامبين"(Lorraine/ Champagne) بفرنسا.

فلأجل تبليغ هذا المعنى للقارئ العربي يقدم المترجم على انتقاء مفردة "كابتن" لتعيين (To denote) دلالة "الحاكم العسكري". بداية نقول إن ترجمة مفردة "Captain" لا تطرح أية إشكالات دلالية عند الانتقال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية وذلك لانحدار اللغتين من أصول مشتركة. كما أن ترجمة هذه المفردة إلى العربية فعل في حد ذاته لا يطرح أيضا إشكالات دلالية لإمكانية مقابلتها ببديل عربي وهي مفردة "نقيب" لكن نتصور أن لجوء المترجم إلى "النقحرة"* لإيجاد العديل في هذه الحالة هو الإشكال بعينه.

---

1 Saint Joan.Op.cit.p49.

* النقل الحرفي الصوتي.

تعني "النقحرة" في الدرس الترجمي كتابة لغة بغير حروفها أي "نقل حروف لغة الأصل إلى حروف لغة الترجمة، أو كتابة لغة الأصل بحروف لغة الترجمة"[1] على نحو يستعين فيه المترجم بأصوات اللغة المصدر قصد نقل بعض الوحدات المعجمية؛ بحيث تكون "النقحرة" وسيلة للعمل بأسلوب الاقتراض (Emprunt) كقولنا "فاكس"، "بنتاغون"، "انترنت"... وغيرها.

إذن في توظيف المترجم لمفردة "كابتن" في النص العربي لـــ:" القديسة جون" اقتراض من "النوع" غير المبرر لوجود العديل. وهو الانتقاء الذي حمل الترجمة العربية ظلالا ساخرة لا وجود لها في الأصل أن حق لنا أن نعتبر مثل هذا التوظيف سخرية. تضم مدونة أعدال مفردة "Captain" في اللغة العربية حسب ما يشير إليه "قاموس الكنز إنجليزي- عربي ما يلي[2]: نقيب، ربان، قبطان وحسب قاموس كنز الطالب فرنسي – عربي[3] فنسجل المفردات الآتية: نقيب، قائد سرية، قبطان، ربان مركب، قائد حرب، قائد فرقة (رياضة ، الخ)، قبطان (سمك كثير الحسك)،رئيس.

كما نقف على نقف على مفردات أخرى مثل: قبطان، ربان أو ربان مركب إلا أننا سنستبعدها لدى التحليل لارتباط المعنى المراد تبليغه من قبل "شو" بالرتب العسكرية والأمور الحربية.

يتضمن كل دليل لغوي عنصرا إشاريا (Denotation Component) هو بمثابة الدلالة المركزية وعنصرا تضمينيا (Connotation Component) هو الدلالة الثانية أو الهامشية[4] ؛ إذ تتحدد هذه الأخيرة حسب "الموقف الذرائعي" الذي تتعرض إليه المفردة. بناءا على ذلك نشير أن تداول استعمال مفردة "كابتن "في اللغة العربية لاسيّما في المجال الرياضي يحيل على "رئيس فريق"، أما عن الاستعمال العسكري فحسبنا أن كلمة "نقيب " أو "قائد حرب" أنسب للدلالة على المعنى.

1- أسعد مظفر الدين الحكيم. م س. ص112-113.

2- قاموس الكنز إنجليزي- عربي. م س. ص60.

3-قاموس كنز الطالب، فرنسي- عربي، تأليف جروان السابق- المؤسسة الوطنية للكتاب. ط1. 1991. ص79.

4- عبد القادر عبد الجليل:"التنوعات اللغوية". دار الصفاء للنشر والتوزيع.عمان الأردن. ط1. 1997. ص334.

وقد كان من الممكن اعتبار المسألة لما هذا الانتقاء من آثار مجرد انزلاق دلالي مرده "سوء تقدير" المترجم للعنصر التضميني لمفردة "كابتن" في الاستعمال العربي، لكن الوقوف على التوظيف المتكرر والملح للعامية المصرية بعدة مواطن من المسرحية يجعل المفردة تتشبع بدلالات ساخرة لما تحمله أذهاننا من "ذكرى" عن استعمال "كابتن" في مواقف لا تتسم بالجد في العامية المصرية، وإن كنا نجد المترجم قد أردف موضحا في نفس الجملة قائلا "الحاكم العسكري" إلا أننا نتصور أن ذلك لم ينجح في "تدارك المعنى" واستبعاد أية دلالات هامشية أخرى لدى عملية التأويل؛على اعتبار أن الصورة قد انطبعت قبلا في النفس والذهن.

المثال الثاني: مفردة "تنس".

تقول "جان" واصفة بني قومها الفرنسيين وهم يقاتلون:

War is only a game to them, like tennis and all their other games.

إنّ الحرب بالنسبة لهم مجرد مباراة، مثل التنس وكل ألعابهم الأخرى.

Pour eux ; la guerre n'est qu'un jeu, exactement comme leur jeu de paume et leurs autres jeux.

إذ تحاول "جان" من خلال هذه العبارة وصف استهتار الفرنسيين وعدم درايتهم بأمور الحرب فتشبّه إقبالهم على الحرب مثل الإقبال على لعب التنس؛فالملاحظ على النص الفرنسي هو انتقاء المترجمين لفظة "Jeu de paume " للدلالة على "Tennis". وتعني "jeu de paume" لعبة راحة اليد؛ وهي نوع من الألعاب ظهر بفرنسا خلال القرن الثالث عشر بحيث كانت في البدء ممارسة شعبية لكن سرعان ما اهتم بها النبلاء،وقد اختفت هذه اللعبة خلال القرن التاسع عشر فاسحة المجال أمام رياضة التنس؛ أي أن التنس ينحدر عن لعبة راحة اليد (Jeux de paume)[1].

إنّ هذه المعلومة توقفنا على جزئية في غاية الأهمية من الناحية الدلالية لدى ترجمة مفردة "Tennis" إلى الفرنسية؛ إذ يفرق المترجمان تفرقة حاسمة و واضحة بين كلا الوحدتين المعجميتين "Tennis" و"Jeux de paume" لإنعدام التطابق التام بينهما.

[1] - Mehl Jean- Michel : Le jeu de paume, ancêtre du tennis In « Revue L'histoire N° 166- Mai 1993. p16.

فالأولى تحيل على رياضة عصرية والثانية على رياضة "قروسطية"، وإذا كان "شو" نفسه يتحدث عن "التنس" فلقد رأى المترجمان الفرنسيان من الضروري عدم الركون إلى حالة "التطابق التام" لدى ترجمة هذه المفردة إلى ثقافة يميز أصحابها بوضوح بين "Tennis" و"Jeu de paume" مع وعي محسوس بأن صاحب النص الأصلي يقدم للمسرح قصة من القرون الوسطى؛ الزمن الذي لم تكن قد ظهرت فيه بعد لعبة التنس بثوبها العصري.

إنّ السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو ما علاقة حالة "اللاتمييز الدلالي" هذه التي نسجلها في كل من الإنجليزية والعربية بمشاكل ترجمة النص الساخر. فلنتفق أولا على أن المعنى المعبر عنه في الجمل الثلاث التي أشرنا إليها، إنجليزيا، عربيا، فرنسيا يفيد أن الفرنسيين لا يأخذون الحرب على محمل الجد، وسواء ترجمت مفردة " Tennis" المساحة التعبيرية التي يتأسس ضمنها الفعل الساخر بـ "Jeu de paume"،أو تم اقتراضها في اللغة العربية فإن الظلال الساخرة بادية للقارئ.

طبعا إن ما يعنينا لدى نقد ترجمة الجملة قيد التحليل هو درجة "وفاء"الترجمة للأصل، و مدى نجاح المترجم في نقل نفس "التأثير الفعال" لهذه المتتالية الساخرة للقارئ في اللغة الهدف،لكن ينبغي أن نشير أن استعمال "شو" لمفردة "تنس" في حد ذاته يثير غموضا بمسألة تحديد شكل السخرية ومستوى تشكلها؛ أهو على مستوى الجملة فقط مما يعني حاجة المترجم إلى السياق اللغوي فقط أم على مستوى النص بأكمله فيحتاج إلى سياق الحال.

ففي استعمال "شو" لمفردة "Tennis" مزج بين زمكانتين: إحداهما قروسطية تعبر عن زمن حدوث قصة "جان"،والأخرى عصرية يدل عليها توظيف مفردة "Tennis"،بحيث تؤدي الزمكانيتان في حال فك ترميز السخرية على هذا النحو وظيفتهما على مستوى السياق الدرامي. فهذه السخرية القائمة على مفارقة الزمن مكنت "شو" من جمع الماضي بالحاضر؛وبالتالي تهيئ القارئ لإسقاط زمن القرون الوسطى على الزمن الحاضر.

إنّ فك ترميز هذه المتوالية الساخرة بهذا الشكل يحيل إلى القول بأن المترجمين الفرنسيين بانتقائهما مفردة "Jeu de paume" عديلا لمفردة "Tennis" قد أعطيا الجملة بعد

أسلوبيا بلاغيا أي حصر السخرية على مستوى اللفظ فقط وإفراغ هذا التوظيف الساخر "شو" من بعده الفلسفي والفكري. فالمشكل الترجمي الذي يطرح هنا مرتبط أساسا بفك ترميز المتوالية الساخرة المشار إليها،وتأويل معناها على النحو الذي كان يتطلع إليه "شو".

ثم إن الإشكال في هذه الحالة ليس في تقرير ما إذا كانت العبارة ساخرة أم لا وإنما في تلك الأبعاد والدلالات التي من شأنها شحن خطاب "شو" الساخر، في حال كان يرمي فعلا إلى إدخال سخرية زمكانية على نصه تتيح له مناقشة مشكلات عصره وطرحها بشكل غير مباشر.

وتطرح مسألة إيجاد الأعدال المناسبة إضافة إلى المثالين الذين سقناهما أعلاه، مشكلة تتضح من خلال الألفاظ الدالة على الحيوانات والدلالات الموحية إليها لدى كل شعب، لاسيما عندما يتم توظيفها بغرض للسخرية.

و هو ما سوف نبيّنه من خلال المثال الموالي الذي خصصناه لبعض الألفاظ الدالة على الحيوانات ذات الاستعمالات التشبيهية الساخرة.

المثال الثالث: الألفاظ الدالة على الحيوانات

The Dauphin is in Chinon, like a rat in a corner.

وولي العهد قابع في "شينون" وكأنه فأر في مأزق.

Le Dauphin est à Chinon, comme un rat dans une encoignure.

Call for silence, you little beast, will you?

نادي بالسكوت يا جحش، أتسمع؟

Allons-y! (Au page). Fais faire le silence, petite bête!

You Knew I was expecting the Maid when you set up your yelping. I will give you something to yelp for next time.

كنت تعرف أني أنتظر العذراء عندما بدأت نباحك...في المرة القادمة سأعطيك درسا تنبح وتعوي من أجله.

- Tu savais que j'attendais la Pucelle quand tu t'es mis à glapir...la prochaine fois je t'en donnerai un prétexte pour glapir.

The Woman's miracles world not impose a rabbit.

... ومعجزات تلك المرأة لا ينخدع بها أرنب.

Les miracles de cette femme n'en imposeraient pas à un lapin.

I love you as I love Pitou, my old sheep dog.

... أني أحبك كما أحب "بيتو" كلبي العجوز حارس أغنامنا.

...je vous aime, comme j'aime Pitou, mon vieux chien de berger .

....and Bluebeard may twirl his Billy goat's beard.

... و لذي اللحية الزرقاء أن يفتل لحيته الشبيهة بذقن الجدي..

...et Barbe Bleue peut tire-bouchonner sa barbe de bouc.

We all know you are a kind man, and would not harm a fly.

كلنا نعرف أنت رجل رحيم، وأنك لن تؤذي ذبابة.

Nous savons tous que vous étés bon et que vous ne feriez pas de mal à une mouche.

ولنا أن نمثل "الأداء التضميني" لأسماء الحيوانات أو بعض متعلقاتها حسب ورودها واستعمالها بقائمة الجمل أعلاه في الجدول الآتي:

0 استعمال تعييني

+ تضمين إيجابي

– تضمين سلبي

اسم الحيوان / متعلقاته	الإنجليزية	العربية	الفرنسية
rat/فأر/ rat	–	0	–
Petite bête/جحش/ little beast	–	–	–
Glapir /ينبح- يعوي/ yelp	–	–	–
Lapin /أرنب/ rabbit	–	0	–
Chien de berger /كلب/ sheep dog	+	–	+
Bouc /جدي/ billyogoat	–	–	–
Mouche /ذبابة/ fly	–	–	–

الجدول رقم (4): تضمينات بعض التشبيهات بالحيوان

تعتبر اللغة بمثابة جهاز تعبيري يضع تحت تصرف أفراد المجتمع البشري سلسة من الرموز تمكنهم من التواصل. و"الرمز" حتى يؤدي وظيفة الاتصال الموكلة إليه بحاجة لنسج ثلاثة أنواع من العلاقات الأساسية:

❋ العلاقة مع المرجع أو الشيء الذي يشير إليه (المشير).

❋ العلاقة مع الرموز الأخرى للسلسلة الكلامية التي ينتمي إليها (اللغة نظام رمزي).

❋ العلاقة مع مستعمله (دائرة الاتصال واحدة).

وذلك انطلاقا من المكونات الثلاثة الأساسية للمعنى التي يتحدث عنها علماء اللغة: الرمز والمرجع و الفكرة (أوغدن وريتشارد) أو الاسم و الشيء و المعنى (أولمان)[1]؛ أي أن الرمز لن يكون رمزا إلا إذا أشار إلى شيء، أي حقق معنى وهو لكي يفعل ذلك لابد أن يدخل في العلاقات الثلاث المشار إليها أعلاه.

من هذه الخلفية النظرية التي تتبنى نظرة "بارخوداروف" للمعنى "علاقة الرمز بشيء ما"[2] يتحدث علم الرموز عن ثلاثة أنواع من المعنى:

◊ ***المعنى الدلالي***[3]:

وتنتجه علاقة الرمز بالمرجع الذي يشير إليه؛ كأن يشير القلم إلى أداة مخصصة للكتابة والسيارة إلى وسيلة تنقل وغيره.

◊ ***المعنى الوظيفي:***

أو المعنى التركيبي[4] وهو يتحدد على مستوى علاقة الرمز بباقي الرموز الأخرى، فالرمز جزء من سلسلة ومن البديهي أن لا يكتسب دوره إلا عن طريق علاقة مع "الآخر" فالألفاظ لا تعيش منعزلة بل في متون النصوص مجتمعة مركبة مع غيرها من الألفاظ"[5].

1- ينظر أسعد مظفر الدين الحكيم. م س. ص77.

2- م.ن. ص80.

3- م ن. ص83.

4- م ن. ص84.

5- محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية. دار الفكر. لبنان. 1981. ص164.

◊ المعنى الذرائعي[1]:

ويتحدد هذا النوع من المعاني ضمن علاقة الرمز بمستعمله أي شركاء العملية الاتصالية، وهو يعكس درجة "تلون" الألفاظ بذاتية المتكلم.

من هنا، تكون مهمة اشتغال المترجم على نقل معنى رمز ما موزعة الاهتمام على كل من الدلالة و التركيب و التداولية؛ذلك أن المعاني الدلالية هي "أكثر المعاني قابلية للترجمة"[2] بحكم أن "الواقع الحقيقي الذي يحيط بالجماعات اللغوية المختلفة، يتطابق أكثر مما يختلف"[3] لما يحمّله إياها المجتمع من إيحاءات دلالية تنم عن اختلاف الأفراد في التعاطي مع الواقع، أما المعاني الوظيفية فإنها "أقل النماذج المعنوية قابلية للترجمة"[4] لما تنفرد به كل لغة من خصوصية صوتية و صرفية و نحوية...و غيرها فالبنى اللغوية تختلف من لغة إلى أخرى.

فإذا نحن عدنا إلى الجدول رقم (4) المدرج أعلاه والخاص بتضمينات بعض التشبيهات بالحيوان التي وردت في نص "القديسة جون"،أمكننا الوقوف على التباينات المعنوية التداولية التالية:

☑ يأتي استعمال كل من مفردة "فأر" و "أرنب" في الترجمة العربية استعمالا تعيينيا لا تحمل على إثره كلتا المفردتين سوى معنى دلالي يحيل على كل من "دويّبة يصطادها الهررة بالبيوت وهي من فصيلة الفأريات ورتبة القواضم"[5] و"حيوان كثير التوالد من فصيلة الأرنبيات ورتبة القواضم"[6] على التوالي، إذ لم تنجح الترجمة بالنقل الحرفي للأعدال في رسم الصور الساخرة من منطلق أن هذه التشبيهات لا تتطابق في كل من اللغة الإنجليزية والعربية.

بحيث تستعمل مفردة (Rat) في الإنجليزية بمعنى "جبان" بينما لا تستعمل "جرذ" أو "فأر" لإفادة ذات المعنى التداولي في اللغة العربية، كما أن كلا من الإنجليزية والفرنسية

1- أسعد مظفر الدين الحكيم. م س. ص84.
2- م ن. ص88.
3- م ن. ص88.
4- م ن. ص89.
5- المنجد الأبجدي- الطبعة (6)- دار المشرق- لبنان 1988. ص750
6- م.ن.ص.50.

توظفان مفردة "أرنب" للتعبير عن الخداع والكذب، ومنه نجد التعبير الفرنسي: " Poser un lapin "[1]؛أي التخلف عن موعد في حين لا يتم استخدام "أرنب" في اللغة العربية إلا بمعنى جبان، وبالتالي فإن ترجمة العبارة الواردة في النص الإنجليزي " the woman's miracles would not impose a rabbit" بـــ "ومعجزات تلك المرأة لا ينخدع بها أرنب "لا ينجح في خلق نفس" التأثير الفعال للسخرية بالنسبة للقارئ العربي بحكم أن مفردة "أرنب" لا تعالق في ذهنه معنى الخداع والكذب.

ويمكن الإشارة هنا أن العرب تستعمل تعبيرات مثل "أبله من الحبارى" أو "أحمق من النعامة" لضرب المثل بالانخداع كون كلا الطائرين إذا ما فارقا بيضهما يذهلان عنه فيحتضنان بيض غيرهما. إن هذين المثلين يقفان خير مؤشر على درجة الصعوبة التي يواجهها المترجم لدى نقل المعاني التداولية لرمز ما؛على اعتبار أنها ترتبط بشكل وثيق بالتجربة الشخصية التي يمكن أن تختلف من فرد إلى آخر،وليس هذا فحسب بل يتعداه إلى ضرورة "احتراس" المترجم لدى نقله هذا النوع من التشبيهات من ثقافة إلى ثقافة أخرى.

☑ انتقى المترجم العربي مفردة "جحش" عديلا لعبارة" Little beast" في حين اختار الفرنسيان التعبير عن ذلك بـــ "Petite bête"؛إذ على ما نلحظ فإن الترجمة الفرنسية سعت إلى محاكاة الأصل بالإتيان بنفس العدد من الوحدات المعجمية مع تحقيق التطابق التام بين الوحدات الدلالية، وإن كانت اللغة الفرنسية تحصي إلى جانب مفردة " Bête " مفردة أخرى ذات الاستعمال التضميني لـــ"Animal" وهي "Bestiole" على أن كلتا الكلمتين مشتقتين من الأصل اللاتيني "Bestia" التي تعني حيوان.

تظهر الترجمة العربية أن المترجم العربي آثر الإتيان بمفردة واحدة لجمع كلتا الصفتين المعبر عنهما بـــ "Little beast"،على نحو سلط فيه الضوء على وجهة نظر أخرى مغايرة لتلك المعبر عنها في الأصل؛بحيث استخدم "جحش" لما تحمله هذه المفردة في ذهن القارئ العربي من معان ساخرة، أي اقتران الجحش و الحمار بالغباء. فمفردة "جحش" تحمل معنى تداوليا غير ذلك الموجود بـــ "دويبة" أو بهيمة صغيرة لو ترجمها

1 Petit Larousse.Librairie Larousse.France.1980.Voir lapin p 524.

المترجم العربي على هذا النحو، فهي ترشح بالسخرية وهي ذات تأثير أقوى، كما أنها تمنح للنص تميزه الثقافي وتصبغه بنكهة محلية خاصة.

يبقى أن نشير أن "Little beast" حسب ورودها في نص "شو" هي وحدة لا تمييزية من حيث الدلالة؛ أي أن الكاتب لم يحدد على وجه الدقة نوع البهيمة التي يقصد تشبيه التابع بها في حين تظهر "جحش" وحدة تمييزية من حيث دلالتها لما تحيل عليه من فروق تصورية ممكنة مع بقية أنواع البهائم، ويمكن أن نظهر ذلك في الجدول التالي:

جحش	Little beast	Petite bête
- صغير الحمار -صغير الحجم -غبي	- بهيمة صغيرة - غبي	- بهيمة صغيرة - غبي

☑ تتغلف عبارة "أحبك كما أحب كلبي" في المثال❺ على التوالي ضمن القائمة المشار إليها أعلاه والمقتطعة من النص العربي بجو شعوري سلبي؛لاستحالة توظيف اسم الكلب في الثقافة العربية كرمز للحب كما هو الشأن لدى الإنجليز أو الفرنسيين بما يعرف عنهم من التعلق الشديد بالحيوان لا سيما الكلب كونه رمزا للوفاء.

تكشف أغلبية توظيفات اسم "الكلب" في الأمثلة العربية على أنه حيوان غير مرغوب فيه، مثل قولهم "الكلب كلب ولو طوقته ذهب" أو المثل العامي المصري "ذيل الكلب عمْرو ولا يتعدل" أو المثل الجزائري "اللي باغي صالحته يسلم على الكلب في فمه."..الخ، حتى أن الموروث الثقافي العربي يتحدث عن قوم جنت عليهم كلبتهم* "جنت على أهلها براقش"، وعليه فغالبا ما يقترن اسم الكلب في الثقافة العربية بالتحقير والازدراء.

من هنا نتوصل إلى الجزم بأن توظيف المترجم لمفردة "كلب" قد أخفق في التعبير عن المعنى المراد تبليغه من قبل "شو"، وهو أن "جان دارك" وبعد انتهاء مراسيم تتويج

*- أصل المثل أن قوما كانوا هاربين من أعداء لهم وكان لهم كلبة يقال لها براقش. فبينما هم يسيرون ليلا نبحت وكان الأعداء بالقرب منهم يبحثون عليهم فاهتدوا إليهم بنباح الكلبة وأوقعوا بهم فسار بها المثل. ينظر المنجد في اللغة العربية المعاصرة. دار المشرق. بيروت. لبنان. ط1 2000. ص 1580.

"شارل" ملكا على فرنسا قد شرعت في ما يشبه توديع "شارل" وحاشيته فمهمتها قد انتهت فكان أن عبرت العذراء،وفي لحظة صدق عما يخالجها من شعور تجاه لاهير(La Hire) أحد القادة الحربيين موصية إياه بضرورة "مواصلة قتال الإنجليز حتى أنها شبهته بـــ "بيتو"(Pitou) كلب رعي أغنامهم "Sheep dog"، كما أنها شرحت له كيف يمكن أن يكون شديد البأس على الأعداء حتى و إن كان عجوزا تماما مثل "بيتو" الكلب العجوز.

فوجه الشبه القائم بين طرفي التشبيه هو اصطياد الذئاب ليس إلا، وهو التفسير الذي يستمد تبريره أيضا من نوع السخرية التي زود بها "شو" جان دارك: سخرية عفوية و مباشرة لا خبث فيها ؛أي أن الجملة لا تحمل أية إيحاءات ساخرة فجان كانت تعني ما تقوله. وعليه فإن إبقاء المترجم العربي على مفردة "كلب" في نص الترجمة قد أثّر بيان الدلالة في الاتجاه الخاطئ وفي تعارض واضح مع النص الأصلي.

☑ يترجم المترجم العربي "Billygoat" بـــ "جدي" ويضع له الفرنسيان مفردة "Bouc" عديلا وذلك من أجل نقل الصورة الساخرة التي رسمها "شو" عن ذي اللحية الزرقاء وهو يفتل لحيته. عادة ما يجري تشبيه اللحية الصغيرة غير الكثيفة بلحية "التيس" لا "الجدي" كون الأول-وهو ذكر المعز- هو من يملك لحية في حين لا لحية للجدي فهو ولد المعز في سنته الأولى؛ وعليه فإن انتقاء المترجم العربي لـــ"جدي" من أجل ضرب المثل به في فتل ذي اللحية الزرقاء لحيته لا يمنح النص العربي الدقة المطلوبة في رسم الصورة الساخرة كون الجدي لا لحيه له. ومن جنس ذلك نسجل التعبير الفرنسي " Porter le bouc " أي الالتحاء بلحية صغيرة.

إنّ الحالة الترجمية التي نقف عليها لا تستدعي لجوء المترجم إلى أسلوب التطويع من أجل تسليط الضوء على وجهة نظر مغايرة للنص الأصلي قصد إخراج نص مقبول ثقافيا لدى العربي؛أي إيجاد حالة ثقافية مشابهة للأصل كما وقفنا عليه في ما سبق من الأمثلة،بل تتطلب تدقيقا من قبل المترجم من أجل ضبط العديل الأنسب والأوضح الذي يضمن خلق "التأثير الفعال" للسخرية المسجل بالنص الإنجليزي.

☑ يشير قاموس "لاروس" أن مفردة "Glapir"[1] تعني الصياح بالنسبة للثعالب والأرانب والجراء الصغيرة،وهي تعني أيضا الصياح بصوت حاد وتقابل هذه المفردة في اللغة العربية كلا من ضبح (الثعلب)، ضغب (الذئب أو الأرنب)، نعق (الكركي)*، زعق، صاح بحدة[2]. أما عن مفردة "yelp" الإنجليزية فهي تعني صرخة قصيرة حادة بسبب الألم أو الغضب أو الانفعال[3]. تعطي الترجمة الإرجاعية (Back translation) للفعل نبح في اللغة العربية عديل(To bark) بالنسبة للإنجليزية و "Aboyer" في الفرنسية، وبالتالي يأتي استخدام "شو" للفظة "Yelp" على وجه التحديد ملبيا لرغبته في التعبير عن معنى الصياح والصراخ بلا نفع وإحداث الضوضاء أو الإزعاج. يترجم المترجم العربي الجملة (3) ضمن القائمة الواردة سالفا بـــ "... في المرة القادمة سأعطيك درسا تنبح وتعوي من أجله "بحيث يضع مفردة "درسا" عديلا لـــ"Something" فيما يختار لها الفرنســـــيان "un prétexte"،وهو ما يظهر البون الشاسع في التعبير عن المعنى الواحد في كل من اللغتين العربية والفرنسية.

تتحدد السخرية في هذه الجملة على مستوى المتوالية "I will give you something" فـ "شو" لا يقصد المعنى الحرفي لـــ"Something" أي "شيئا ما"،بل هو يقصد "سألقنك درسا في المرة القادمة يجعلك تصرخ لسبب وليس كما الآن؛فأنت تصرخ بدون سبب" "بحيث يكون سبب الصراخ شدة الألم.

يأتي توظيف "شو" لمفردة "Something " مضاعفا لدرجة الإبهام في الجملة، فهو لا يكف عن الإيماء إلى المعنى دون التصريح به، مما يدفعنا إلى القول بأن انتقاء المترجم العربي لـــ "درسا" جاء فكا لغموض الجملة الذي هو الملمح التركيبي للسخرية. تقول العرب في أمثالها "ما يعوي ولا ينبح" أي لا يعتد به ولا يكلم بخير ولا بشر لاحتقاره.

ويروى ما يعوي ولا ينبح على معنى لا يبشر ولا ينذر لأن نباح الكلب يبشر بمجيء الضيف وعواء الذئب يؤذن بهجومه على الغنم وغيرها. أي لا فائدة منه لنيل خير

---

[1] Petit La Rousse. Op. Cit. Voir glapir p. 425

*- أحد أنواع الطيور وهو طويل العنق وقوي المنقار. ينظر كنز الطالب. م س. ص340.

2- كنز الطالب. م س. ص 327.

[3] Oxford Advanced Learner 's Dictionary. Oxford University Press. Fifth .Edition.p 1387.

أو رد شر[1]. من ثمة نعتقد أنه الأفضل في ترجمة "Something to yelp for" هو قول "سببا تعوي ولا تنبح من أجله" فيكون كامل التركيب" في المرة القادمة سأمنحك سببا تعوي ولا تنبح من أجله؛ بحيث تعني في هذه الحال العبارة" تعوي ولا تنبح من أجله" بأن القائد "دنوا" سيلقن خادمه درسا يجعله يعوي ولن يرى من ورائه خيرا* على نحو تتشكل السخرية فيه عن طريق "التناص"؛ أي الإحالة على نص آخر قديم هو في هذه الحالة "مثل"، وعلى أن يؤخذ في هذه المرة بالمنطوق به فعلا من أجل فهم المعنى.

☑ يلتقي المترجمان الفرنسيان مع "شو" في تصوير شدة رحمة "دي ستوجمبـــــر" (De Stogumber)(الجملة رقم 7 أعلاه) بضرب المثل بالذبابة؛ أي أنه رجل بلغ من رحمته أنه عاجز عن إيذاء ذبابة. لكن نعتقد أن الأصح في الاستعمال العربي أن يضرب المثل بالبعوضة من منطلق أن هذه الحشرة أصغر حجما من الذباب وأبلغ تعبيرا عن ما شق من الأمور.

نسجل من ذلك المثل العربي "كلفني مخ بعوضة" أي أمرا شاقا و غير ممكن على نحو ما نعرفه أيضا من ضرب العرب المثل في سخافة الأحلام بأحلام العصافير. كما نقف على قوله تعالى في الآية 26 من سورة البقرة ﴿ إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَـٰذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي بِهِ كَثِيرًا وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلَّا الْفَاسِقِينَ ﴾ [2] .

المثال الرابع: مفردة "Unburn"

يقول "شو" على لسان "جان دارك" عندما تتوجه بالحديث إلى الملك "شارل" في المشهد الختامي من المسرحية:

I was burned, all the same. Can they unburn me?

1-المنجد في اللغة.دار المشرق.بيروت.لبنان.ط 25. 1975.ص 1002.

*- ذكرنا في ما تقدم أنه عادة ما يقترن اسم "الكلب" في ذهن العربي بالاحتقار والازدراء أو الدلالات السلبية لسنا نرى في هذا المثل ما يتناقض وهذه الفكرة على اعتبار أنه كان معمولا به أيام الجاهلية أي قبل ظهور الإسلام المرحلة التي بدأ خلالها تواجد الكلاب ببيوت المسلمين يأخذ شكل الكراهة.

2- القرآن الكريم. رواية ورش عن نافع. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الرغاية. الجزائر. 1975. ص6.

تطرح مسألة ترجمة مفردة "Unburn" في هذا المثال مشكلة إيجاد العديل في اللغة العربية،إذ ينتج في هذه الحالة "شو" تأثيراته الساخرة على مستوى السابقة " UN " من خلال ضمها إلى الفعل "brûler " بشكل أدى إلى "خلق" وحدة معجمية لا تشير قواميس اللغة الإنجليزية ولا اللغة الفرنسية إلى وجودها. تعني السابقة الإنجليزية السالبة "UN" أو نظيرتها الفرنسية "Dé" لدى إلحاقها بفعل "قلب مسار أو تقدم شيء ما"[1] [reverse of process] . وهكذا فإن "Unburn" لا تعني فقط وقف عملية الحرق أو إبطال مفعولها،وإنما تعني أيضا قلب مسارها أي إعادة إحياء "جان دارك".

بالعودة إلى النص العربي نلاحظ أن المترجم قابل "السابقة" un" بعبارة "يعكسوا الآية ويستعيدوني حية من النار" بحيث ترجم كامل الجملة –المثال الذي نتفحصه– بقوله "لقد أحرقت وانتهى الأمر...أيستطيعون أن يعكسوا الآية ويستعيدوني حية من النار"، ولنا أن نقف على حجم الاختلاف بين كل من الجملة الإنجليزية والعربية من حيث طول التركيب وقوة التأثير• فمرة أخرى نصادف تفسيرا وشرحا للمتتالية الساخرة في حين يفترض أن يكون الغموض جوهرا لها ووسيلة يبرم من خلالها"شو" عقدا ضمنيا بينه وبين قارئه الذي لا تتحقق متعته واستمتاعه بالنص إلا بحسب ما يتمتع به من ذكاء وروح فكاهة. زد على ذلك، أن السخرية تستمد جماليتها في هذا المثال عبر توظيف السابقة في حد ذاته،وهو نفس الأثر الذي نجحت في خلقه بترجمة "هامون" لذات الجملة بـــ :

« N'empêche que j'ai été brûlée!...est ce qu'ils peuvent me débruler? »

تتميز كل لغة إنسانية بطريقتها الخاصة في طرح المعاني هي في الواقع طاقتها التعبيرية، فإذا نحن رصدنا من خلال المثال المذكور استحالة خلق نفس التأثير الساخر في اللغة العربية مثل التأثير الذي أنتجه "شو" بواسطة السابقة "UN"،ونجح في نقله المترجمان الفرنسيان إلى لغتهما،فالأمر لا يعني عجز لغة دون الأخرى عن التعبير عن معنى معين إنما مرد ذلك الاختلافات القائمة بين الأنظمة القواعدية لكل من اللغة العربية ونظيرتيها الإنجليزية والفرنسية.

1- Oxford Advanced Learner's Dictionary.Op.Cit.p 1292.

وإن كانت الممارسة والتحقق قد أثبتنا أن "غياب أدوات مفرداتية أو قواعدية في إحدى اللغات، لا يشكل إطلاقا أية عوائق لا يمكن التغلب عليها أثناء الترجمة"[1] انطلاقا من أن لكل لغة طريقتها في سد ما تراه نقصا، فإنه توجد حالات مثل التي أوردناها أعلاه يضطر فيها المترجم إلى التقرير بشأن التضحية التي يقدمها من أجل إخراج النص مقبولا في اللغة الهدف وثقافتها؛ بحيث إن هو "تحايل" فنجح في نقل المعنى فقد يخفق في الحفاظ على ظله فلقد اضطر المترجم العربي في المثال هذا إلى التخلي عن الدلالات الهامشية للجملة الإنجليزية، وهي دلالات السخرية المترسبة ضمن ما يطلق عليه النبرات التحتية "Undertones".

المثال الخامس: مفردة "positive"

لنتأمل الحوار الذي يدور بين "روبيرت بودريكور" وخادمه في المشهد الأول وهما يتحدثان عن "جان":

Steward– She is so positive, sir

Robert [Seizing him by the scruff of the neck] – Positive! Now see here. I am going to throw you downstairs.

ترجم المترجم العربي مفردة "positive" بـــ "مقنعة"؛ فقال في كامل التركيب " إنها ذات شخصية مقنعة إلى حد بعيد سيدي"، في حين قابلها المترجمان الفرنسيان بـــ" entêtée" وشتان بين المعنيين. فالأولى تحمل ظلالا موجبة والثانية ترشح بالسلبية كون العناد "صفة عادة ما ينبذها الآخرون ويعتبرونها موردا للتهلكة.

يظهر البحث في قاموس "الكنز" أنه من بين الأعدال التي تقابل مفردة "positive" الصفات الآتية: إيجابي، واثق، حاسم، قطعي[2]،وليس ضمن مدونة هذه الأعدال مفردة واحدة تؤشر بيان الدلالة في اتجاه العناد. صحيح أن مفردة "positive" تدل على التمسك بالرأي لكنه تمسك إيجابي في مقابل "العناد" الذي غالبا ما ينبع عن عدم روية وتعقل. وتعطي الترجمة الإرجاعية لمفردة "عنيد" كلا من "stuborn" و"pigheaded".

1- أسعد مظفر الدين الحكيم. م س. ص.146.

2- قاموس الكنز إنجليزي/ عربي. م س. ص504.

فيما نجد بقاموس "أكسفورد" شرحا لـ "positive" يدل على عدم تبطين المفردة بأية ظلال معنى سلبية أو تحقيرية ليبقى السؤال المطروح في هذه المسألة ما إذا كان " شو" يقصد سخرية،وبالتالي ترجيح رأي المترجمين الفرنسيين، أم هو جاد لا يبغي من وراء الجملة أية تأويلات أخرى فتكون الترجمة العربية أقرب إلى الأصل.

في الواقع أن كنا أوضحنا فيما مضى أنه عادة ما تتوافر المتتاليات الساخرة على قرائن تساعد المتلقي على الفهم الصحيح والمطلوب للمعنى المراد تبليغه، فإننا نقف في هذا المثال على واحدة من الحالات التي تبرهن على أن "شو" هو أحد أولئك الساخرين الذين يحبذون عدم تضمين نصوصهم علامات تؤشر بيان الدلالة في الاتجاه السليم؛ لحرصهم على بقاء سخريتهم مستترة متدارية بين السطور.

فباستثناء بعض الحالات التي رصدنا فيها استخداما واضحا لنوع من القرائن: التنغيم وعلامات الترقيم فإن نص "القديسة جون" يبقى نوعا من الشرك المنصب لقارئه الذي إن هو اهتدى إلى أخذ الجملة على محمل السخرية،فقد يتوه وهو يجتهد في القبض على المعنى الخفي. تكمن الصعوبة بالنسبة للمترجم في هذه النقطة التي لا يمكنها إلا أن تكون جوهرية وحاسمة في شأن "مصير" النص الساخر وهو بين يدي مترجمه.

وإذا عدنا للمثال المذكور أعلاه وجدنا أن قضية تأويل الجملة "المشكلة" تطرح افتراضين:

أولهما: أن الجملة غير ساخرة، أي أن المترجم العربي كان "أصدق" من نظيريه الفرنسيين لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذه الحال: ما الذي دفع بالمترجمين إلى مثل هذا التأويل؟.

ثانيهما: أن الجملة قد تكون ساخرة فيكون لها تأويلين:أحدهما يقول بأن "شو" يقصد تسليط سياط سخريته على "روبير بودريكور" عن طريق الخادم، فتعنى الجملة أن" بوردريكور" هذه الشخصية "الجبارة" لن يكون بوسعه الصمود طويلا أمام شخصية "جان" المقنعة، وبالتالي فهو أضعف من ضعيف (أي من الخادم).

وقد وضحنا الطريقة التي عمد إليها "شو" لخلق التأثيرات الساخرة بالاتكاء على مستوى الشخصيات، وذلك بوضع شخصية ضعيفة في مواجهة شخصية ذات سلطة

لينتصر في الأخير بالرأي لهذا الضعيف. أما ثاني التأويلين فهو أن "شو" يقصد المعنى الذي بلغه المترجمان الفرنسيان،وهو ما لا نذهب إلى تأييده من مؤدي فكري أن مشاغبة "شو" الساخرة كما بيناه في الفصل السابق تحولت في حضرة العذراء إلى احترام،و بالتالي نستبعد أن تكون "جان" قد وقعت ضحية لسخريته.

من خصائص النص الأدبي أنه ينفتح على فضاء رحب من التأويل على نحو يسمح بتعدد القراءات، فنحن لا نقرأ بالنص إلا ما يعنينا مثلما تقر به الأبحاث القائمة بهذا المجال.إذ تتحكم بفعل القراءة كما في إنتاج النص عدة عوامل اجتماعية و نفسية ومعرفية...وحتى زمنية يقصد بها عامل السن. ولأن النص الساخر يعد حالة خاصة من النص الأدبي فإنه لا يخرج عن هذا النطاق بل تكتسي عملية تأويله صعوبة كبيرة،قد تكون من الخطورة بما كان بحيث تورط مترجمه في انزلا قات دلالية مثلما وقفنا عليه بمثالنا هذا.

<u>المثال السادس:</u> مفردة "win"

نقتطع هذا المثال من المشهد الأول ضمن الحوار الذي يدور دائما بين "بودريكور" وخادمه يقول الخادم لمولاه:

- *The hens will not lay.*

الدجاج أصبح لا يبيض.

- *Les poules ne veulent pas pondre .*

يظهر الاختلاف في اختيار العديل لمفردة "will" بجلاء في كل من النص العربي "أصبح" و "veulent"، ففي انتقاء المترجم العربي لمفردة "أصبح" بدل "يرفض" المعنى الذي يرمي "شو" إلى تبليغه تجريد للنص من ظلاله الساخرة. والواضح أن انحياز المترجم العربي إلى هذا الاختيار نابع من خلطه بين استعمال "will" كمساعد "Auxiliary" للفعل "lay" يتضمن معنى الاستقبال والتسويف والافتراض والمستقبل...وبين توظيف المفردة بمعنى يرغب أو يود أو يشاء.

فالسياق اللغوي وحده كفيل بدرء اللبس في هذه الحالة، ونتصور أن هذا الانزلاق الدلالي الفاضح الذي نقف عليه بالنص العربي للقديسة "جون" ليس مرده غموضا بالجملة

الساخرة و إنما عدم حرص واحتراس من المترجم في تعامله مع النص، وبالتالي إفراغ توظيف عنصر الدجاج ومقاطعته "المبيض" -كما بيناه في مرحلة متقدمة من البحث- من عمقه السميولوجي الذي أراد له "شو" أن يكون عليه.

المثال السابع: مفردة "Branch":

يخاطب واريك رئيس الأساقفة "كوشون "خلال المشهد الرابع قائلا:

-Well, my lord, hand over your dead branch, and I will see that the fire is ready for it.

فأسلم إليّ يا عزيزي اللورد فرعكم الميت وسأعرف كيف أعد له النار.

Livrez moi votre branche morte, je veillerai à ce que le feu soit prêt. -

يظهر تفحص الأمثلة أعلاه أن اختيار المترجم العربي مفردة "فرعكم" بديلا لمفردة "Branch" لم يكن موفقا، بل ويثبت موقفا آخر من مواقف "خذلان" المترجم للمتن الإنجليزي لحظة تراءى له أن "شو" يقصد بـــ"Branch" في هذا السياق كلمة "فرع" .

فالجملة المحمّلة بشحن ساخرة لن ينطبع معناها الكامل في ذهن القارئ والذي أراد "شو" تبليغه إلا من خلاله إدراك أن "Branch" تحيل على:غصن"،وأن"واريك" ما كان يتحدث عن إعداد النار لو لم يكن بين يديه غصن.

المنهج الترجمي المعتمد:

تعرف للترجمة التحريرية عدة أنواع أهمها: الترجمة الحرفية، الترجمة الحرة، الترجمة التفسيرية ،الترجمة التواصلية والترجمة الدلالية و غيرها. وتجري الأعراف الترجمية على أن أنواع التحويلات والإحلالات تقوم على مذهبين:

الترجمة الحرفية:

وهو المذهب الذي يرى فيه أنصاره الوسيلة التي تضمن "الولاء" للنص الأصلي وتجنب المترجم الخيانة و الوقوع في الزلل.

الترجمة غير الحرفية:

وتندرج تحت مظلتها شتى أنواع الترجمة التي ترحب هامش من الحرية في التعامل مع النص الأصلي؛ بحيث تسعى إلى تحقيق عنصر "الأمانة" دون حاجة للالتصاق الشديد بالنص المصدر.

فعلى هذا قامت الترجمة لدى العرب قديما أيام نشطت في عصر المأمون على منهجين بارزين ذكرهما "البهاء العاملي" في "الكشكول" عن "الصلاح الصفدي" عندما قال: "وللترجمة في النقل طريقان أحدهما طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى فيأتي الناقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها وينتقل إلى الأخرى كذلك حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه"[1]، أما الطريق الثاني في الترجمة فهو "طريق حنين بن اسحق والجوهري وغيرهما وهو أن يأتي الجملة فيحصل معناها في ذهنه ويعتبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها"[2].

ولقد علّق "سليمان البستاني" على هذين المنهجين الترجميين بقوله "إن هذين الطريقين اللذين أشار إليهما الصلاح الصفدي منذ زهاء ستة قرون هما المذهبان المُعوّل

---

[1] رامان سلدن .م س.مقدمة المترجم .ص 14.
[2] م ن.ص 14.

عليهما في النقل حتى يومنا هذا وليس وراءهما مذهب ثالث في التعريب"[1] وذلك لسبب بسيط ملخصه أن المهمة التي يضطلع بها المترجم تتمثل في نقل المعنى والمظهر البنيوي للنص المترجم كما سبق ذكره.

إن هذا يفضي بنا إلى القول بأن القراءة الأولى "الاصطدامية" لترجمتي "القديسة جون" في كل من اللغة العربية والفرنسية،تكشف على أن نظام التحويل لدى المترجمين الثلاثة لم يحد عن هذين المذهبين،وتشجع قراءة النسخة العربية للقديسة "جون" على وضع سلم تقييمي من ثلاث درجات لما يخص نجاح الترجمة الحرفية في تبليغ معنى النص المصدر:

- مطلق.
- نسبي.
- منعدم.

ففي النجاح المطلق لـــ "الحرفية" مؤشر على السير الطبيعي لمسار عملية التحويل من الإنجليزية إلى كل من العربية و الفرنسية، أما نسبيتها فهو ما يفسر على ضوء ما يقوله "مونان" بأنه "عوضا عن أن تقول، مثل الممارسين القدماء للترجمة، إن الترجمة ممكنة دائما أو مستحيلة دائما، كاملة دائما أو ناقصة دائما انتهت الألسنية المعاصرة إلى تعريف الترجمة كعملية نسبية من حيث نجاحها، متغيرة من حيث مستويات الاتصال التي تبلغها"[2].

وهي الظاهرة التي تجد تفسيرها في نص "القديسة جون" انطلاقا من خصوصية المادة النصية الموضوعة على طاولة الترجمة وما تتوافر عليه من حمولة معنوية لا تتطلب مجرد الخبرة اللغوية حتى يتم نقلها إنما تتطلب خبرة من نوع آخر هي الخبرة غير اللغوية التي تقصد بها مجموع "المعارف الإنسانية والثقافية والتجارب والبيئة السابقة"[3] ويمكن أن نضيف إليها بالنسبة لمدونة بحثنا ما يتمتع به المترجم من حسّ

1- رامان سلدن .م س. ص14.
2- جورج مونان. م س. ص310.
3- أسعد مظفر الدين الحكيم. م س ص136.

فكاهة "Sense of humour" يمكنه من التقاط الظلال الساخرة، وبالتالي احترام هوية النص الأصلي التي تشكلت في قالب فكر معين ووفق شروط محددة، بما يؤكد أن الممارسة الترجمية سوف لن تكون إلا شيئا من النسبية كونها تخضع لمتغيرات سوسيو ثقافية وسيكولوجية و زمنية...أما عن عدم إتيان "الحرفية" أكلها في نص القديسة جون" فتلك مسألة تعود مسبباتها إلى:

☑ عوامل موضوعية: نقصد بها اختلاف الثقافات وتباين اللغات من حيث أنظمتها القواعدية،وكذا طريقة تقسيمها للواقع حولها.

☑ وقائع عرضية: تندرج ضمنها خبرة المترجم ومقاصده من وراء الترجمة فضلا عن وعيه بنوعية المادة المترجمة والموقف الاتصالي الواجب تحقيقه.

إن الترجمة إبحار في اتجاه لغة "الآخر" وهي في الواقع" مغامرة خطرة، أسهل ما فيها أن تعرف معاني الكلمات كما وردت في القاموس، وأصعب ما فيها أن تفهم هذه الكلمات بصورتها الصحيحة التي جاءت في السياق وإن اختلفت عن القاموس، وللإيطاليين قولهم المأثور "المترجم خائن"[1] من منطلق أن عملية الإبحار هذه غالبا ما "يعترضها تحطيم قوارب العبور على صخرة الدلالة الافتراضية المتمنعة على الترجمة"[2].

من بين الترجمات الحرفية التي حققت نقل المعنى في غير إضرار بالمبنى نسجل بالمشهد الأول:

- Sir: it is not my fault. It is the act of god

سيدي...إنها ليست غلطتي...إنها إرادة الله.

-Ce n'est pas ma faute, monsieur. C'est la volonté de dieu.

وفي مثال آخر بالمشهد الثاني:

[...] And you, sir: if you cannot rule your kingdom, at least try to rule yourself.

1- ذكره أسعد مظفر الدين الحكيم. م س. ص88.

2- برهون رشيد: حوار الضفاف الشعرية.من ترجمة القصيدة إلى الترجمة القصيدة. مجلة المترجم. إصدار مخبر "تعليمية الترجمة وتعدد الألسن" .جامعة وهران. العدد3 أكتوبر/ ديسمبر. دار الغرب للنشر.الجزائر. 2001 ص17.

Mais maintenant, vous tous, dites moi lequel d'entre vous lévra même un doigt pour sauver Jeanne une fois que les anglais l'auront prise ?

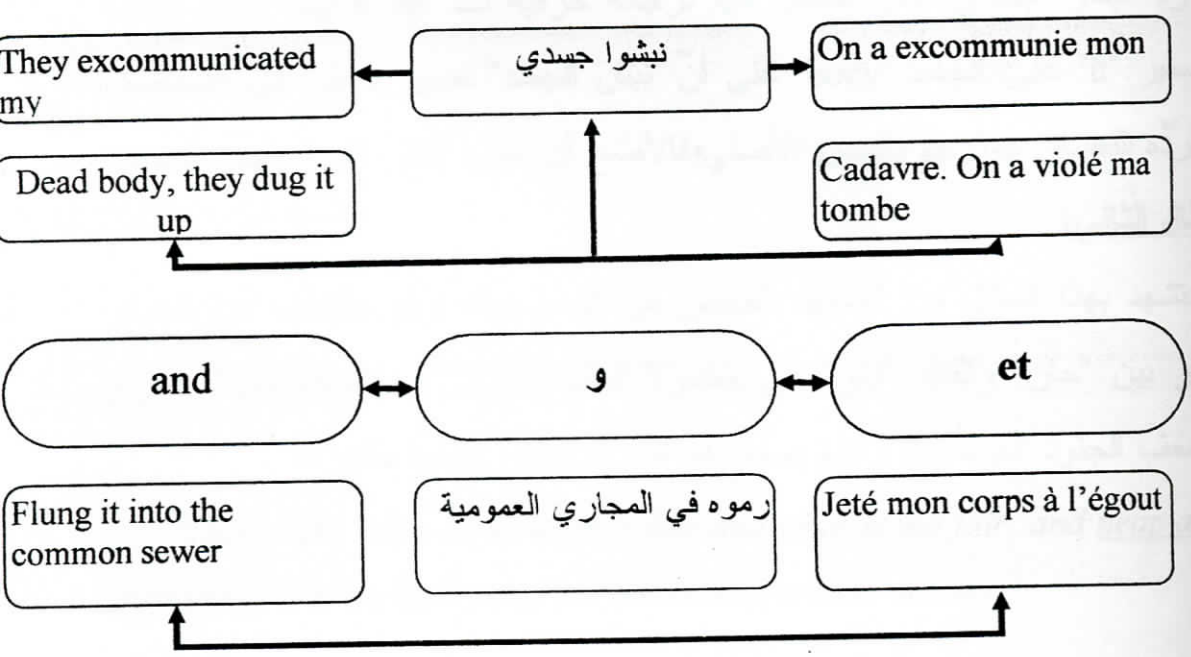
نؤكد من خلال الأمثلة المذكورة آنفا أنه يمكن للترجمة الحرفية أن تكون من مناهج الاشتغال على النص الساخر، فتخرج لنا جملا وتراكيب مقبولة في اللغة الهدف معنى ومبنى،وإن كان نقد "دو سوسير" للمعنى يفسر تفسيرا علميا الأسباب التي حالت دون سير الترجمة الحرفية سيرا مرضيا في عملية التحويل؛ بحيث يعلق على ذلك "مونان" بقوله "إن الكلمات لا تغطي بالضرورة المساحة التعبيرية نفسها في اللغات المختلفة"[1].

فماذا إذن عن حالات إخفاق الترجمة في نقل النص المصدر إلى الضفة الأخرى؟

المثال الأول: يقول "كوشون" في المشهد الختامي من المسرحية وهو يخبر "جان" بما حل به "في الدنيا" بعد "مماته" جزاء لما جناه عليها:

They excommunicated my dead body; they dug it and flung it into the common sewer

ولنا أن نمثل ترجمة هذا المثال إلى كل من اللغة العربية والفرنسية وفق الشكل الآتي:



1- جورج مونان. م س. ص72.

فجوهر كامل التركيب في اللغة الإنجليزية:

☑ أحداث ثلاثة تعبر عن حركة متسارعة.

☑ تم إسناد الأحداث الثلاث إلى ضمير الغائب هم "THEY".

☑ الأحداث المذكورة تدور حول الانتقام.

☑ الأفعال الثلاثة كلها متعدية: flung it/ dug it up/ excommunicated my dead body

يشير قاموس الكنز إنجليزي /عربي أن للأفعال excommunicated، dug (صيغة الماضي للفعل to dig) وflung (صيغة الماضي للفعل fling) الأعدال التالية على التوالي: حرم من الكنيسة[1]، حفر[2]، رمى أو قذف أو طرح بالنسبة لـــ to dig [3].

فبناء على ذلك لقد نجح المترجمان الفرنسيان في نقل جوهر التركيب الإنجليزي إلى لغتها بتصوير الأحداث الثلاثة المشار إليها أعلاه،وتبليغ معنى الانتقام من خلال أيضا ثلاثة أفعال متعدية،فيما أتى المترجم العربي لدى نقله الصورة الساخرة التي أنتجها "شو" بحدثين اثنين فقط [النبش والرمي] بحيث قابل عبارة:

They excommunicated my dead body, they dug it up.

بعبارة "نبشوا جسدي" التي نسجل أنها ترجمة حرفية لـــ "they dug it up" بحيث يعود الضمير "it" على الجسد "body" على أنّ "نبش الجسد" تعبير خاطئ في الاستعمال العربي مردّه التصاق المترجم بالنص الأصلي،فالأصح أن نقول "نبش القبر" وليس الجسد.

المثال الثاني:

نستشهد بهذا المثال من المشهد الخامس من المسرحية، وهو مقتطف من الحوار الذي يدور بين "جان" والقائد "دنوا" في حضرة الملك "شارل" وحاشيته، بحيث تشرح أسباب ضعف الجنود الفرنسيين وعدم صمودهم أمام الإنجليز بقولها ساخرة:

They make rules as to what is fair and what is not fair, and heap armor on themselves and on their poor horses to keep out the arrows.

1- قاموس الكنز .م س. ص178.
2- م ن. ص203.
3- م ن. ص131.

إنهم يضعون القواعد لما يصح وما لا يصح، ويكدسون الدروع فوق أنفسهم وفوق خيولهم المسكينة ليتجنبوا السهام.

Ils font des règles pour décider ce qui loyal et ce qui est déloyal ils entassent des armures sur leur bedaines et sur leurs pauvre chevaux.

يعكس المثال أعلاه إحدى مضاعفات اعتماد المترجم العربي بشكل مطلق على الترجمة الحرفية في العبور بالمتن الإنجليزي إلى اللغة العربية، بحيث لا تظهر عبارة "ويكدسون الدروع فوق أنفسهم" التي تمثل محاكاة لغوية تامة للعبارة الإنجليزية " heap on themselves" فقط ركاكة الصياغة وإخراج المترجم للقارئ العربي قطعة مهلهلة بتراكيب ضعيفة،وإنما تتعداها إلى تجريد العبارة من ظلالها الساخرة والفشل في تصوير الصورة التي أراد "شو" أن يطبعها في ذهن القارئ؛ منظر الفرسان وهم يحملون دروعا ثقيلة مكومة فوق أجسادهم دون أن يكون لها نفع في صد ضربات الإنجليز، إذ نجد المترجمين الفرنسيين يتمتعان من الفطنة و"الكياسة" ما جعلهما ينتبهان إلى "المسكوت عنه" في هذه العبارة بحيث أجازا لنفسيهما تعويض "themselves" بـــ"bedaines" التي هي في اللغة الفرنسية كلمة عامية في أصل استعمالها وتعني البطن الكبير[1]، على نحو يقرب الصورة في لغتها الإنجليزية من ذهن القارئ فيستحضر صورة الجنود الفرنسيين ثقيلي الحركة و عديمي الفائدة بسبب الدروع التي يُكوّمونها على أجسادهم.

المثال الثالث:

ومن ذات المشهد السابق نقتطع هذا المثال من حديث "لاهير" إلى "شارل" وبقية الحاشية،وهو يعبّر في سخرية عن مخاوفه من عزم "جان" مقاتلة الإنجليز بمفردها:

-Then you had better chain me up ؛ for I could follow her to hell when the spirit rises in her like that.

عليكم إذن أن تكبلوني بالأغلال...لأني أستطيع أن أتبعها إلى جهنم عندما تحلق روحها وتشتعل نفسها حماسة على هذه الصورة.

---

[1] – Le Petit Larousse. Op Cit. p 103 .

-Alors vous ferez mieux de m'enchaînez car je la suivrais jusqu'en enfer quand l'esprit s'élève ainsi en elle.

يتأشر بيان الدلالة عبر تحقق المعادلة الآتية[1]:

الدلالة التامة = المقال + المقام

فأما المقال فهو السياق اللغوي،وأما المقام فيقصد به سياق الحال أو كما يُعرّفه هارتمان "الإطار الذي يحدد الحدث اللغوي أو النص الكلامي وفقا لحالات المجموعة الإنسانية وظروف تكوينها الثقافية والنفسية"[2] .

فباعتماد قرينة السياق يتضح أن الجملة المذكورة في المثال أعلاه ساخرة في تأويلها منتمية لنمط نقيض الكلام "Antiphrase"،بحيث لا يتم الأخذ بالمنطوق به من أجل تحديد المعنى إنما يحتاج المتلقي إحداث عملية قلب دلالي (inversion sémantique) حتى ينفذ إلى طبقات المعنى المراد تبليغه،فيكون أن "لاهير" لا استعداد له لتوريط نفسه مع العذراء فيواصل القتال أو يفكر في إنقاذها لو أسرها الإنجليز.

أدّت الترجمة الحرفية لـــ "could" التي هي استعمال لـــ"can" في صيغة الماضي إلى إفقار الجملة من إيحاءاتها وظلالها الساخرة ،إذ أصل معنى الجملة في اللغة الإنجليزية أن "لاهير" يتحدث عن احتمال أن يتبع العذراء،وذلك نحدده على المستوى الدلالي الأول فقط للمتتالية، أما على المستوى الثاني فلاهير يريد أن يقول نقيض ما يفصح عنه.

تصنف مفردة "could" ضمن النظام القواعدي للغة الإنجليزية مساعد فعل(modal auxiliary) ومن بين معانيها: القدرة (Ability) ، المعرفة (knoweledge/ skill)، الترخيص أو الإذن (Allowance)، الاحتمال (Possibility)[3]....، لكن الملاحظ في ترجمتها إلى اللغة العربية أنها غالبا ما تقابل بـــ "يستطيع" أو "يقدر"، فقد تكون المشكلة التي تواجه المترجم هنا هي مشكلة انتقاء العديل الأنسب والأقدر على تبليغ معنى النص المصدر،لكن هي في واقع الأمر إحدى مظاهر التقيد "الأعمى" بالنص الأصلي طمعا في

1- عبد القادر جليل .م س. ص209.

2- م.ن . ص208.

3 –Oxford Advanced Learner's Dictionary.Op.cit. p161.

تحقيق عنصر الأمانة والوفاء، كما أننا نجد بذات المثال معادلة المترجم العربي لعبارة "you had better" بـــ "عليكم" معتمدا على الحرفية التامة كطريقة في النقل.

نقول أن "had better" بدورها تستعمل كـــ "modal auxiliary" من أجل إسداء النصح أو التعبير عن التزام معنوي. ففي الجملة أعلاه تعني "had better" كما نجح المترجمان الفرنسيان في التعبير عنه (faire mieux) "الأفضل" أو "تفعلون حسنا" بحيث لا تحمل هذه الوحدة الترجمية معنى الإجبار أو فرض الشيء،إنما هي موظفة لإسداء نصيحة لكنها نصيحة يراد من وراءها سخرية. ونفضل تقويم كامل التركيب على النحو الآتي:" تفعلون حسنا لو تكبلوني بالأغلال.... لأني قد ألحق بها إلى جهنم عندما تشتعل نفسها حماسة".

أما عن طرق تعامل المترجمين مع نص "القديسة جون" فيما عدا الترجمة الحرفية فنجد الترجمة التفهيمية (وهناك من يسميها الوصفية أو الإيضاحية) الملمح البارز لتجليات الترجمة المعنوية (غير الحرفية) بمدونة بحثنا،فكما تدل عليه تسميتها تتخلص هذه الطريقة في النقل في "الكشف عن معنى الوحدة المعجمية في لغة الأصل بواسطة العبارات الإيضاحية، التي تكشف عن الدلائل الجوهرية لهذه الوحدة المعجمية، أي بواسطة تعريفها في لغة الترجمة"[1]،بحيث يتخلص المترجم من قيود الألفاظ ويضع نصب عينيه ضرورة توصيل المعنى إلى القارئ.

ومن خلال بعض العينات المقتطعة من نص "القديسة جون" سنوضح كيف يمكن أن تكون الترجمة التفهيمية معول هدم لمعمار نص تنبني جماليته وفنيته على دعائم من السخرية. فالترجمة التفهيمية تؤتي ثمارا طيبة لدى نقل بعض المصطلحات أو أسماء الملابس أو المأكولات ... كأن نقول "couscous" هو نوع من الطعام المنتشر بشمال إفريقيا ويعد من الدقيق .... لكنها لا تخدم النص الساخر على اعتبار أنها تنفض عنه غموضه؛ أي ملمحه التركيبي والجوهري وكذا تقدم شرحا للمتلقي في حين أن الساخر أراد منه أن يكون شريك اتصال فترك له المعنى معلقا وكلّفه بمهمة التوصل إليه وتأويله.

1- أسعد مظفر الدين الحكيم. م س. ص115.

المثال الأول:

تقول "جان في المشهد الثالث للقائد "دنوا" وهي تسخر من نهج الجنود الفرنسيين في الحرب:

[...] you think you can win battles with a great noise and smoke.

تظنون أنه في استطاعتكم كسب المعارك بالضوضاء الصارخة والدخان الكثيف الذي يعمي الأبصار.

Vous croyez que vous pouvez gagnez des batailles avec beaucoup de bruit et de fumée.

تقصد "جان" بقولها هذا أن الجنود الفرنسيين يكثرون من الجلبة والضوضاء وحتى الدخان دون أن يكون لذلك آثارا إيجابية فيحققون النصر، فكأنما ينطبق عليهم المثل العربي القائل "أسمع جعجعة ولا أرى طحينا". إنّ هذا المعنى هو الذي لمح إليه "شو" دون أن يصرح به. تظهر الترجمة العربية للجملة الإنجليزية هذه علاوة على أخطاء صياغتها (ضوضاء صارخة) اجتهادا من قبل المترجم الذي شرّع لنفسه من خلاله الإضافة شرحا لمعنى المتتالية الساخرة (الدخان الكثيف الذي يعمي الأبصار).

وتتجسد التأثيرات الساخرة لشو على مستوى هذه الجملة من خلال الوحدة المعجمية "great" التي نقلها المترجمان الفرنسيتن بقولهما "beaucoup"؛أي بمعنى "جعجعة"، وكان في وسع المترجم العربي تحقيق ذات الإيحاءات الساخرة دونما عناء لو اكتفى بقوله "تظنون أنه في استطاعتكم خوض المعارك بكثرة الضوضاء والدخان". أي بدون أن يشرح للقارئ تفاصيل من المسكوت عنه.

المثال الثاني:

يخاطب "شارل" جان في المشهد الثاني من المسرحية وهي تحاول شحذ عزيمته وحثه على قتال الإنجليز فيقول:

-You may spare you breath to cool your porridge, for I cannot do it.

...فاذخري أنفاسك لما هو أجدى وأنفع، لأني لا أستطيع أن أفعل شيئا من هذا....

Economisez votre souffle pour refroidir votre bouillie.

حافظت الترجمة الفرنسية للجملة الإنجليزية أعلاه على عنصر "الأمانة" وكذا "التأثير الفعال" من خلال نقل الصورة الساخرة التي رسمها "شو" لقارئه في محاولته إظهار جبن "شارل"،وهو المعنى الذي أخفق في تأديته المترجم عندما لجأ إلى الترجمة التفهيمية باعتبارها وسيلة لتحقيق الانتقال من اللغة الإنجليزية في اتجاه اللغة العربية. تعني الجملة أعلاه أن "شارل" لا يرى في كلام "جان" طائلا، فهو لا يأبه لشؤون الحرب.

إن هذه الفكرة التي عبر عنها "شو" في سخرية طريفة عكست خفة دمه،شاء المترجم العربي أن يوصلها للقارئ في اللغة العربية بقوله "اذخري أنفاسك لما هو أجدى وأنفع" في حين كان الأصل أن يقول بكل بساطة" اذخري أنفاسك لتبريد حساءك" ، ولنا أن نلمس الفرق في التعبير وأيهما أمتع للنفس وأجمل من الناحية الأسلوبية.

إن لجوء المترجم العربي في هذه الحالة إلى الترجمة التفهيمية شرحا وإيضاحا للمعنى الذي صادره "شو" من أمام قارئه قضاء على الظلال الساخرة بنص "القديسة جون"، وأكثر من ذلك طمس لهوية النص المصدر وتميزه الأسلوبي. فما "القديسة جون" إلا كُلّ يستمد وحدته من أجزاء قد يؤدي تدخل المترجم فيها بالتعديل إلى تغيير تقاطيع اللوحة بأكملها.

إن الترجمة وسيط حضاري لا يوفر للإنسان فرصة قراءة مؤلفات في غير اللغة التي دونت بها فحسب،وإنما هو يحيطه علما بثقافة "الآخر" وطرق التعبير لديه. فعلاوة على المعنى يجب على الترجمة" أن تنقل المظهر أيضا، يجب أن تنقل إلى أقصى حد ممكن المظهر البنيوي، أي إن عليها أن تتيح للقارئ تكوين فكرة تقريبية على الأقل عن اللغة المنقول منها، عن خصوصيات مفرداتها وبناءها وطريقتها في المطابقة بين العبارة والفكرة ويجب أن تنقل المظهر الأسلوبي"[1].

المثال الرابع:

جاء على لسان "دستيفيه" (Destivet) المدعي العام خلال المشهد الخامس والخاص بمحاكمة العذراء:

1- جورج مونان. م س. ص9.

My hair bristles on my head when I hear so young a creature utter such blasphemies.

إن شعر رأسي يقف فزعا كلما سمعت هذه المخلوقة الصغيرة تنطق بكل هذا الكفر.

Mes cheveux se dressent sur ma tête quand j'entends une si jeune créature proférer de tels blasphèmes.

يتأكد مرة أخرى من خلال هذا المثال عدم جدوى الترجمة التفهيمية في نقل النص الساخر إلى لغة غير لغته الأصلية، فلقد ارتأى المترجم العربي في هذه الجملة إضافة مفردة "فزعا" إلى عبارة "يقف شعر رأسي" من أجل تقريب المعنى إلى ذهن الملتقي العربي،وهو ما زود النص العربي بمعاني شاء "شو" في المتن الإنجليزي أن تبقى غير مُصرّح بها.

فالنص الساخر يهتم بالإبطان أكثر من الإفصاح متخذا من الغموض وسيلة وتقنية لجذب القارئ، صحيح أن معنى الجمل يصب في أن "ديستفيه" يفزع لدى سماع "جان" تتحدث عن إيمانها من منطلق أنه يعتبره كفرا لكن "شو" ما أعلن عن ذلك. فمن الضروري إذن أن يتوجه عمل المترجم لدى اشتغاله على النص الساخر بالترجمة إلى فهم وتحليل أسلوبي لتلك العلاقة القائمة بين الوسائل المستخدمة في التعبير والوقع الذي يريد كاتبها أن تخلفه في القارئ،ويمكننا أن نلحظ الفرق بين التعبيرين الآتين:

- إني أفزع كلما سمعت هذه المخلوقة الصغيرة تنطق بكل هذا الكفر ❶
- إن شعر رأسي يقف كلما سمعت هذه المخلوقة الصغيرة تنطق بكل هذا الكفر ❷.

فالواضح أن التعبير رقم ❷ يستخدم صاحبه أدوات لتحقيق آثار في نفس المتلقي. إن البنية العميقة لكلا التعبيرين أعلاه واحدة لكنها متحققة في بنيتين سطحيتين مختلفتين، يبقى على المترجم مهمة تحديد وظيفتها والمقصد الذي استخدمت من أجله. فالتعبير الأول خال من السخرية في مقابل الثاني الذي يرشح سخرية وإن كان كلا التعبير يفيدان الفزع والخوف...وبالتالي فإن مجال تدخل المترجم لن ينحصر في الاهتمام بالمعنى،وإنما بالوسيلة التي بلغت هذا المعنى حتى يتمكن من تحديد الآثار التي يتطلع الكاتب إلى تركها في نفس المتلقي.

ومن جنس ذلك نرصد مثالا عن الترجمة التفهيمية التي لا يمكنها إلا أن تكون وسيلة لتجريد النص الساخر من حُلّته. تقول جان في محاولة يائسة لإقناع شارل وحاشيته بضرورة مواصلة ما بدؤوه من قتال الإنجليز:

Ah! If, if, if, if! If ifs and ands were pots and pans there'd be no need of thinkers.

آه! إذا، إذا، إذا، إذا! إذا أداة شرط لو ارتبطت بها أبسط أمور الدنيا لما توصلنا إلى أي حل عملي.

Ah! Si si si! Avec un si on mettrait Paris dans une bouteille...

فإلى جانب الترجمة الحرفية، اعتمد المترجم العربي بشكل رئيسي على الترجمة التفهيمية بوصفها منهاجا ترجميا اعتقد أنه سيمكنه من توصيل النص المصدر إلى بر "الأمانة" متجاهلا الخصوصية التي تتمتع بها المادة النصية التي بين يديه. بالنسبة للمثال أعلاه لم يجد المترجمان الفرنسيان أي حرج في اللجوء إلى التطويع من أجل تحقيق ترجمة معنوية (حرة) عندما رأيا بعدم قدرة الترجمة الحرفية على تحقيق مبتغييهما كما كان الشأن في ما قبل هذا المثال "*mes cheveux se dressent sur ma tête*"؛ بحيث حافظا على المعنى والمبنى دونما ترتبك عملية الانتقال من منظومة لغوية إلى أخرى.

تُمثّل الجملة العربية أعلاه في المثال الأخير حالة أخرى من حالات "التفهيم" التي ركن إليها المترجم العربي ضاربا عرض الحائط التمييز الأسلوبي للنص المصدر، وقد لا يكون المترجمان الفرنسيان قد وُفّقا في إحداث نفس الأثر لتكرار "شو" بعض الأصوات في المتن الإنجليزي: N, P, S, F، لكنهما توصلا إلى "صيغة اتفاق" بشأن التضحيات اللاتي يجب تقديمها في سبيل إخراج نص مقبول لغويا و ثقافيا لمستقبله في اللغة الفرنسية وبأقل الأضرار.

إن استقصاء المشاكل السابقة يوقفنا الساعة أمام سؤال جوهري: إذا كانت الترجمة الحرفية شر لابد منه كونه كما يقول "درايدن" من "المستحيل الترجمة ترجمة حرفية وجيدة في نفس الوقت إنها أشبه بالرقص على الحبال بأرجل مغلولة. إذ قد يتحاشى الرجل

السقوط باستعمال الحيطة والحذر، ولكننا لا نتوقع رشاقة الحركة"[1] وإذا كانت الترجمة التفهيمية منهجا ترجميا لا يتلاءم والخصوصية الأسلوبية للنص الساخر القائمة على الإبطان،فأي طريق ذلك الذي يسلكه المترجم في تعامله مع هذا النمط من النصوص وأي إجراءات ترجمية تلك التي يستخدمها من أجل خلق نفس التأثير الفعال للنص المصدر؟.

تُعبّر مناهج الترجمة عن نوعية التدخل الذي يجريه المترجم على النص المادة التي يشتغل عليها من شتى أصناف التحويل والتعديل،وتلك الاستبدالات الصياغية التي يلجأ إليها ضمن مهمته المحددة في صب النص في قالبه اللغوي الجديد، وتتقرر مسألة تبني منهج دون الآخر في نقل نص ما من لغة إلى أخرى وفق طبيعة هذا النص والقصد من وراء ترجمته.

فإذا كانت الخصائص التعبيرية والأسلوبية مما لا يُكثرت له لدى ترجمة نص علمي أو تقني،كونها غير ذات أهمية مقارنة بالهدف الأساسي الذي يتطلع إليه بترجمة هذا النوع من النصوص،فإن الإجراءات النسقية التي يوظفها الأديب في إنتاج نصه تكتسي أهمية قصوى لدى إخضاع هذا النمط من النصوص للترجمة.

تسعى الترجمة باحتضانها المؤلفات الأدبية والأعمال الإبداعية إلى إحاطة القارئ في لغة ما بالتجربة الوجدانية والشعورية للآخر،بعد أن تعذر عليه تذوقها في لغتها الأصلية. إن الترجمة ممر للتواصل مع "أنا" الآخر وثقافته و غيرها، وكي تحقق الترجمة هذه الغاية الاتصالية فلابد لها أن تعمل على خلق نفس "التأثير الفعال" للنص المصدر في اللغة الهدف.

فإذا كانت قراءة النص ومحاولة فهمه بعث له من جديد، إحياء له من عالم الركود والسكون إلى عالم الحياة والحركة"[2] فإن محاولة ترجمته نفخ لروح جديدة فيه،بكل ما قد يحمل ذلك من صراع،قد يبلغ ذروة التمزق لو فشل المترجم في الوساطة بين اللغتين والثقافتين.

---

[1]- نيدا يوجين: نحو علم الترجمة. تر: ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام.بغداد.العراق. 1976. ص49.

[2]- سعيد حسن البحيري. م س. ص32.

ويتجلى مفهوم "التأثير الفعال" للنص الأدبي ومنه النص الساخر في تلك القيمة التواصلية التي يسعى إلى تحقيقها بما يستعين به من وسائل أسلوبية وبلاغية للتأثير في المتلقي. فالسخرية كما أوردناه سابقا قيمة جمالية يمكن أن تتحقق في عدة أشكال بلاغية بما يمنح النص الساخر تفرده الخاص وهويته؛ بحيث يتحول أي اشتغال للمترجم على هذا النوع من النصوص إلى امتحان في قدرة نقل تلك القيم الجمالية والتعبير عنها بقوالب اللغة الهدف على نحو تطرب له نفس المتلقي وتستمتع له.

ويأتي مفهوم "التأثير المعادل" [كوللر- نيومارك] أو التكافؤ الديناميكي [كاتفورد] ...كطوق نجاة يدعو منظرو الترجمة إلى التعلق به من أجل العبور بالنص المصدر إلى بر "الأمانة". بحيث يكون في متناول يد المترجم جملة من الوسائل الأسلوبية والبلاغية- بالنسبة النص الأدبي- البديلة لتلك الموجودة بالنص والكفيلة كما يقول لادميرال[1] بإعفاء القارئ في لغة ما من قراءة الأصل.

تتمثل المهمة الرئيسية للمترجم وهو يطلب تحقيق "التأثير المعادل" لنص في غير اللغة التي دون بها في:

- ☑ تجاوز الصيغ السطحية للنص الأصلي.
- ☑ استيعاب الوظائف التي تؤديها الأشكال البلاغية أو الأسلوبية لهذا النص.
- ☑ التقرير بشأن الأدوات المؤدية إلى خلق "التأثير" المرجو.

إذ يكون على المترجم إجراء مجموعة من التحويلات القواعدية والمعجمية والبلاغية في سبيل تحقيق هذا "التأثير المعادل"، أي التكافؤ مع الأصل والذي هو ملازم للدقة[2]. وعلى هذا فإن الترجمة "ليست إنتاجا عفويا لكل عناصر الأصل، بل هي اختيار واع الإمكانيات نقلها المختلفة وبهذه الصورة، ينبغي أن "الكل" الممثل بالأصل هو نقطة الإنطلاق وليس عناصره"[3].

1- جورج مونان.م.س.ص7-8.
2- ماجد النجار. م س. ص197.
3- م ن. ص197.

إن أية محاولة للبحث في طبيعة ترجمة النص الساخر لن تتم إلا ضمن التنظير للترجمة الأدبية على اعتبار أن النص الساخر حالة خاصة من النص الأدبي تماما كما الشعر؛ يبني جماليته عبر المستويات الصوتية و المعجمية و التركيبية و الدلالية للغة،سواء تعلق الأمر بالسخرية اللفظية حيث تكون اللغة غاية في حد ذاتها أم سخرية الموقف التي توظف خلالها اللغة أداة من أجل رسم "المشهد" للقارئ.

يتحدث بيتر نيومارك عن طريقتين في النقل:

- الترجمة الدلالية (Semantic Translation).
- الترجمة الاتصالية (Communicative Translation).

ويُعرّف "نيورمارك" كلا المنهجين بقوله أن الترجمة الدلالية تتمثل في إعادة تقديم المعنى السياقي الدقيق لمؤلف الأصل وذلك في حدود القيود النحوية والدلالية للغة الهدف فيما يسعى المنهج الثاني؛أي الترجمة الإتصالية إلى خلق نفس التأثير الذي يعطيه الأصل لقراء اللغة المصدر[1].

ويرى "نيومارك" أن الترجمة الاتصالية هي أنسب منهج في النقل بالنسبة للنصوص غير الأدبية أي النصوص التبليغية مثل النصوص التي تتضمن إرشادات أو النصوص القانونية، النصوص التقنية وغيرها، وهي أقرب إلى ما يعرف لدى كاتفورد" بالترجمة الحرة (Free translation) ، وإلى المعادل الديناميكي؛المفهوم الذي طوره "نيدا". في حين يرشّح "نيورمارك" الترجمة الدلالية طريقة في نقل النصوص التعبيرية أي الكتابات الإبداعية على اختلاف مجالاتها: فلسفة، دين وغيرها، ومن أجل توضيح حدود الاختلاف بين المنهجين المذكورين يضرب "نيومارك" المثال الآتي:

تقول العبارة الألمانية "Hund Bissiger" وهي ما يعني باللغة الفرنسية " chien méchant"،لدى التعامل ترجميا مع هذه العبارة يكون الناتج باستعمال الترجمة الاتصالية

---

[1]- ينظر بيتر نيومارك. اتجاهات في الترجمة: جوانب من نظرية الترجمة. ترجمة محمود إسماعيل صيني. دار المريخ.الرياض.السعودية. 1986. ص44.

"احترس من الكلب" فيما تعطي الترجمة الدلالية "كلب يعض". ويُعلّق نيومارك على هذين المنهجين الترجميين فيقول أن الترجمة الدلالية توفر معلومات أفضل لكنها أقل تأثيرا من نظيرتها الاتصالية، بحيث تكون الترجمة الأولى للعبارة أكثر وضوحا وبساطة[1].أي أن الترجمة الاتصالية تقدم شرحا للمتلقي.

نلاحظ أن عبارة "Hund Bissiger" تعني لدى ترجمتها حرفيا "كلب مفترس"، وهي ذات مستوين دلاليين: الأول ما هو منطوق به أي "هذا الكلب خطير" أما الثاني فهو مسكوت عنه تم الاكتفاء بالتلميح إليه: احترس من الخطر. فاللجوء إلى الترجمة الاتصالية يجئ ملبيا لرغبة في خلق نفس التأثير عند ترجمة "Hund Bissiger" على عكس من الترجمة الدلالية التي تقدم شرحا ومعلومات أكثر. مما يدفعنا إلى القول بأن المنهج الأول يتوجه إلى المتلقي في حين يهتم نظيره بالرسالة في حد ذاتها.

إن الهدف الذي سقنا من أجله هذه المقدمة يضعنا أمام مسألتين جوهرتين بالنسبة لمترجم النص الساخر:

☑ خلق نفس تأثير الأصل.

☑ الحفاظ على الخصائص الأسلوبية للأصل؛ فالسخرية علامة مميزة على تقنية الكاتب في ترميز خطابه.

إذ يجد المترجم نفسه حيال تحديين: إن هو وجه جهوده من أجل إنتاج ذات التأثير قد يحتاج تجاوز الصيغ السطحية للنص الأصلي، وإن هو عني بالأسلوب والتزم بخصائصه فليس بالضرورة أنه في وسعه تجنب الركاكة والتشويه للقيود التي تفرضها عليه اللغة الهدف،وإن كانت الترجمة الحرفية ليست دائما سيئة كما بيناه فيما تقدم.

إذن فبالعودة إلى رأي "نيومارك" يبدو لنا حقيقة أن الترجمة الاتصالية غير قادرة على العبور الآمن بالنص الساخر من لغة إلى أخرى، فهي كما الترجمة التفهيمية تقدم معان جاهزة وتصادر دور المتلقي في إعمال فكره بما تقدمه له من شرح وبيان للمسكوت عنه، وإن كانت تلفت النظر إليها من حيث قدرتها على خلق "التأثير المعادل"، وفي المقابل

---

1 – بيتر نيومارك. م. س. ص83.

يبين نقد "نيومارك" نفسه للمنهج الدلالي في الترجمة – الذي يقر بصلاحيته لجميع الأجناس الأدبية– احتمال عدم قدرته على نقل نفس التأثير الذي يتشبع به النص الأصلي لا سيما إن كان ساخرا.

نود الإشارة هنا أن أي بحث علمي مهما اتسعت مداركه فهو يبقى أبعد ما يكون عن الإحاطة الكافية بجوانب الموضوع المتناول، فاهتمامنا بالأسئلة خلال هذه الدراسة يفوق اهتمامنا بالأجوبة، وإذا نحن أثرنا مسألة المنهج الترجمي الأكثر ملائمة للنص الساخر، فذلك انطلاقا من مناقشة لمفهوم الحرفية وما يطرح أمام المترجم من خيار آخر في حال استعصى عليه الاعتماد على الحرفية في النقل.

تظهر الترجمة المماثلة التي يقول عنها "بارخوداروف" أنها نفسها الترجمة المكافئة[1] من حيث تطلعها إلى المحافظة على المضمون،والشكل المنهج الترجمي ربما الأقرب والأقدر على تحقيق أهداف مترجم النص الساخر؛المتمثلة في خلق نفس تأثير الأصل وعكس الأدوات التي توسّل بها في صنع هذا التأثير؛ فالترجمة المماثلة هي "النقل الوافي لمضمون الأصل المعنوي والمطابقة الوظيفية الأسلوبية ذات القيمة الكاملة المعادلة له "[2] بما يعني تضاعف فرص إنشاء "التأثير المعادل". لا سيما وإن هذه الطريقة في الترجمة تقتضي إدراكا من المترجم لخصائص كل من المضمون والشكل قصد التوصل إلى التقرير بشأن تلك المكافئات الوظيفية –ضمن ما تسمح به لغة الترجمة– الكفيلة بإحداث ذات التأثير.

ليس في قولنا هذا إدعاء الإجابة عن السؤال الذي طرحناه بقدر ما هو مجرد فرضية، تجد مقدماتها ضمن المهمة المنتظر إنجازها من قبل مترجم النص الساخر، دون إغفال أن طريقة ترجمة نص ما تتوقف على مقاصد المترجم في حد ذاته.

1- أسعد مظفر الدين الحكيم. م س. ص198.

2- م ن. ص197.

الأماليح والصور الساخرة:

✍ سيتركز اهتمامنا خلال هذه المرحلة من البحث على عنصر الإبداع في إنتاج "شو" للأماليح،وكذا رسم الصور الساخرة بحيث سنتتبع بالنقد مدى قابلية هذه الأماليح والصور الساخرة للنقل في اتجاه ثقافة "الآخر"،ناهيك عن قياس درجة نجاح كل من المترجم العربي ونظيريه الفرنسيين في تقريب الصور كما أخرجت في لغتها الأصلية إلى ذهن قارئ الترجمة.

بداية، لا تظهر ترجمة الأماليح عن نص "القديسة جون" اختلافات بين النص العربي والنص الفرنسي تستحق الذكر أو تستدعي الانتباه إلا ما كان من ترجمة الأملوحة،التي وردت بالمشهد الأول من المسرحية على لسان بولنجي:

We want a few mad people now see where the sane one have landed us!

بحيث قابلها المترجم العربي "نحن في حاجة إلى بعض المجانين الآن، بعد كل ما نلناه على أيدي العقلاء"

ونسجل الاختلاف على مستوى استعمال مفردة "بعد" فيما كان يفترض الإتيان بـ"انظر" استنادا للأصل، وعلى شاكلة ما حرص الفرنسيان على تقديمه:

Nous avons besoin de quelques fous maintenant, voyez où nous ont mené les sages.

فالأملوحة جاءت في سياق حديث مباشر وجّهه "بولنجي" للقائد "بودريكور" بشأن قضية منح "جان دارك" فرصة للذهاب للقاء شارل السابع الذي وعدت "جان" بتتويجه ملكا على فرنسا. وفي الواقع لا تتضح لنا المولّدات الموضوعية التي آثر من أجلها المترجم العربي إحداث بعض التغيير في البنية العميقة للجملة إن لم نقل أنه أحد أشكال الانزلاق الدلالي بالنص العربي. وقد لا يكون هذا الانحراف عن الأصل قد أثر على الشحنة الساخرة بالجملة لكنه دونما شك يدل على عدم التقيد بالنص المصدر.

تنتج هذه الأماليح تأثيراتها الاستيطيقية عن طريق الجمع بين تركيبين متضادين في الجملة الواحدة ومقابلتهما على نحو تقلب فيه بعض القيم السائدة والمشتركة،من أجل التعبير في سخرية مريرة عن الحقيقة ولنا أن نستعيد هذه الأماليح بوضعها متقابلة في جدول:

المشهد الثاني صفحة 76 من النسخة الاصلية:

❶ ما فائدة الجلوس على العرش إذا كان الآخرون هم الذين يحكمون	What is the good of sitting on the throne when the other fellows give all the orders?	A quoi bon être assis sur un trône, si ce sont les autres qui commandent.

المشهد الختامي صفحة 155 من النسخة الاصلية:

❷ كل الملابس تعتبر ملابس تنكرية فيما عدا جلودنا الطبيعية، أليس كذلك؟	All dress is fancy dress, is it not, except our natural skins?	Tout vêtement est déguisement, n'est ce pas, sauf nos peaux naturelles?

المشهد الختامي صفحة 148 من النسخة الأصلية:

❸ إنهم ما كانوا يقلون أمانة عن أية جماعة من المغفلين المساكين الذين يحرقون دائما الأفضل منهم	They were as honest a lot of poor fools as ever burned their betters.	Ils étaient aussi honnêtes que n'importe quelle bande ait jamais brûlé des sages.

المشهد الختامي صفحة 156 من النسخة الأصلية

❹ نصف ساعة لحرقك يا قديستي العزيزة...وأربعة قرون لظهور الحقيقة في أمرك.	Half an hour to burn you, dear saint and, four centuries to find out the truth about you!	Une demi heure pour vous brûler, ma chère sainte, et quatre siècles pour que la vérité fasse jour!

تمكن القراءة المتفحصة لترجمات لهذه الأماليح ومقارنتها بالأصل من إبداء الملاحظات الآتية:

ضمن الأملوحة رقم❶ اتفق كل من المترجم العربي ونظيريه الفرنسيين على إبدال (transposition) الجملة الإنجليزية (give all the orders) بالفعل "يحكمون" و"commandent" على التوالي. يأتي استخدام "شو" للجملة (give all the orders) بدلا من الفعل (to command) رغبة في تعميق المفارقة على مستوى التركيب من خلال مقابلة التركيب(sitting on the throne)،ويقصد به جلوس الملك شارل على العرش بـــ (other fellow give all the orders)؛ أي أنه لا سلطة لديه بحيث تنتج السخرية بفعل الجمع تعبيرا بين واقعين متناقضين: ملك ذو عرش بدون سلطة / أفراد آخرون بلا عرش ذوو سلطة.

حقيقة يعني الفعل "يحكم" كما الجملة الفعلية "يصدر الأوامر" لكنه في إنتقاء "شو" للعبارة بدل الفعل استراتيجية في السخرية كان يفترض في المترجمين احترامهاءبحيث نقف من خلال هذا المثال على نوع من الترجمة التي التزمت بالمعنى لكنها أغفلت الخصوصية الأسلوبية للكاتب وكذا مستوى تشكل السخرية (أي التركيب).

- نجح المترجم العربي خلال المثال الثالث للأملوحة أعلاه في تقوية الصورة المفارقة ضمن التركيب،من خلال لجوءه إلى الإثبات بالنفي لما قام "شو" بإثباته:

ils étaient aussi honnêtes => ما كانوا يقلون أمانة <= (they were as honest)

وذلك من خلال ما منحه إياه أسلوب التطويع من إمكانية تسليط الضوء على وجهة نظر أخرى.

- نجحت الترجمة الحرفية بشكل عام في نقل الأماليح المشار إليها أعلاه معنى ومبنى. فليست الترجمة دائما مما يستنزف معايير اللغة المستهدفة وينتهك حرماتها إنما قد يفيدها ذلك. بحيث قد تظفر اللغة المترجم إليها ببعض التعابير الاصطلاحية،وحتى الأمثال وإن كانت أغلبها ذات ارتباطات ثقافية وثيقة باللغة المترجم عنها.

علاوة على مجموع الخصائص البنيوية والملامح اللفظية التي يستمد منها شكله يحتاج النص الساخر إلى إقرار اجتماعي حتى يعتبر كذلك، وهذا انطلاقا من المسببات الاجتماعية التي تملي وجوده وكذا الدور المنوط به تأديته في الحياة والمجتمع، وهو ما يعني أن نصوصا تولد ساخرة لكنها بمرور الوقت تفقد قيمتها الساخرة وذلك بتأثير من عوامل سيكولوجية واجتماعية وغيرها، وهو ما يعني أيضا أن طرح هذا النمط من النصوص للترجمة يبقى مرهونا بالبيئة التي ستستقبله والكيفية التي تتلقاه بها.

لا تتحقق الصورة الساخرة إلا بتوفر مجموعة من العناصر هي بمثابة الركائز التي تؤطرها:

أ- عناصر المبنى: وهي المادة المشكلة للصورة الساخرة؛ أي البنية الحاملة للمعنى الساخر، وقد سبق التفصيل في ذلك.

ب- عناصر المعنى: ويهمنا بشكل أساسي تلك العناصر الإدراكية (cognitive) التي تؤدي إلى خلق المعنى وتتمثل في :

❋ روح الفكاهة[1]: ويطلق عليها أحيانا الاستبصار (Insight)[2] وهي تتمثل في ذلك الحس المتوفر لدى الإنسان والمنطوي على قدر من النزعة الميّالة إلى الملاحظة والانتقاد، على نحو يمكن من التعبير بشكل ساخر عن الموقف الذي يصطدم به الإنسان ويراه غير صحيح. ويتفرّع عن هذا العنصر عنصران آخران هما: التقييم (Appréciation)[3] والإبداع (Création)[4]. "تشير" روح الفكاهة" ضمن السياق الأدبي إلى الاستجابة الملائمة للمؤثرات الهزلية من جهة، والقدرة على ابتداع أفانين الضحك من جهة أخرى.

ذلك أن الروح الفكاهية تنطوي على عنصر "تقدير" يستطيع بمقتضاه الشخص أن يضحك في الوقت المناسب" وعنصر "إبداع" يستطيع الشخص بمقتضاه أن ينتزع استجابة

1- عبد العزيز شرف. م س ص6.
2-م ن. ص7.
3- م.ن. ص7.
4- م ن. ص7.

الضحك من الآخرين"[1] إذن فروح الفكاهة عنصر ذهني أساسي في تشكيل السخرية يشترط توفره في كل من الساخر، والملتقي قصد إنجاح العملية الاتصالية بينهما.

❋ الاستعلاء: يقول برغسون "إن الشرط الضروري الذي يتطلبه الحدث حتى يكون كوميديا إنما هو أن يحذر قلوبنا إلى حين"[2]. فالسخرية بهذا هي استعلاء على الواقع وهي تتأسس ضمن الحيز الفاصل بين المثال و بين الحقيقة. ويعلّق على ذلك "أحمد الحوفي" فيقول "لابد في الضحك أن يتجرد من إثارة انفعالاتنا وعواطفنا كالرحمة والشفقة والخوف والدهشة والإعجاب، لأن الكلمة المضحكة أو المنظر المضحك لا يضحكنا إلا إذا كانت نفوسنا خالية هادئة غير مبالية وإلا إذا نظرنا إليها بعين العقل لا بعين العاطفة"[3].

من خلال هذا نريد القول أن السخرية ممارسة تحكمها جملة من المتغيرات النفسية والاجتماعية والثقافية وغيرها، وكونها قيمة جمالية تتحقق في عدة أشكال بلاغية،فإن ذلك يحيلنا على نظرة "تودورف" (Todorov) للشكل البلاغي عندما يقول بأنه "ليس خاصية تنتمي إلى الجمل داخليا دون مراعاة السياق بل إن كل جملة إنما هي شكل بالقوة، فالتعبير يصبح شكلا بلاغيا عندما تستطيع تلقيه باعتباره كذلك، وهذا التلقي في صميمه عملية اجتماعية[4].

كذلك هي السخرية، إنها تطلب متلق من نوع خاص قادر على فك ترميزها والنفاذ إلى مستويات تشكلها بالنص، فتارة تتطلب أن تقرأ من ناحية الساخر كما هو الحال مع السخرية اللفظية فتُعوّل على ذكاء المتلقي أكثر مما تُعوّل على قدرته على التأويل، وما يتمتع به من مستوى معرفي ثقافي ، وتارة أخرى تقتضي أن تقرأ من ناحية المتلقي عند الحديث عن سخرية الموقف؛لما تأخذه هذه الأخيرة من أبعاد فلسفية و فكرية،و هنا فقط تعوّل على المرجعية المعرفية لهذا المتلقي.

1- عبد العزيز شرف. م س. ص7.
2- م ن. ص12.
3- أحمد الحوفي: الفكاهة: أصولها وأنواعها مكتبة نهضة .مصر.القاهرة. 1956. ص 1 و3.
4- سعيد حسن البحيري. م س. ص68.

وأيا كان التعديل الذي يلحق بموقع المتلقي في تعاطيه مع السخرية بفعل طبيعتها أو مستوى تشكلها، فإن عملية قراءة النص الساخر تسير في اتجاهين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص ويمكن أن نمثل ذلك في الشكل الآتي:



الشكل رقم (4): عملية قراءة النص الساخر.

إذ يعقد كاتب النص الساخر عقدا ضمنيا بينه و بين القارئ؛ بحيث يطلبه شريكا فاعلا في عملية قراءة النص فيترك له فرصة ملء الفراغات انطلاقا من ترميزه الكلام بطريقة غامضة تحث هذا القارئ على إعمال فكره و استنفار ذكاءه،فيكون أن يتحول هذا المتلقي إلى فاعل تلفظ مساعد ينتج النص منه و إليه.

إن النظر إلى السخرية ضمن إطار نظرية التلقي في هذا المقام يضعنا أمام إشكالية في غاية الأهمية: طالما أن السخرية تكتسب خاصيتها الديناميكية على مستوى التلقي، وطالما أن التلقي على النحو الذي وضعناه أعلاه يصبح عملية اجتماعية في صميمها،فهل تضمن الممارسة الترجمية دائما فرصة نقل الصور الساخرة كما يرسمها مؤلفها في النص المصدر إلى قارئ الترجمة، وإلى أي مدى يتأثر النص الساخر بترحيله من مجتمع إلى آخر؟.

من أجل توضيح ذلك سنتكئ على مجموعة من الصور الساخرة التي قدمها "شو" بحيث نحاول تبيان ما تنتجه من دلالات وإيحاءات؛وذلك لمعرفة ما إذا كان المترجمون في كل من اللغة العربية والفرنسية قد أفلحوا فعلا في وضع القارئ ضمن الإطار الساخر الذي يتشكل منه نص "القديسة جون".

يقول أحد الأشراف الإنجليز متحدثا إلى أحد القساوسة عن الهزائم التي حاقت بهم على يد "جان" والقائد "دنوا" في المشهد الرابع، الصفحة 87 من النسخة الأصلية:

-The bastard of Orleans is a harder nut to crack

ولكن "ابن الزانية" قائد "أورليان" هو الذي يجب أن يُحسب له ألف حساب.

Mais il y a Bâtard d'Orléans, et c'est une noix plus dur à casser.

إذ يشبّه "شو" القائد "دنوا" في صلابته وقوته ببُندقة يصعب كسرها.تعكس الصورة الساخرة هذه التي بين أيدنا أسلوب "شو" في السخرية والذي يحدث وأن يتحول في بعض المواقف إلى وسيلة للتنكيت. لم تطرح مسألة ترجمة هذه الصورة إلى اللغة الفرنسية أية مشاكل للمترجمين في حين يبدو جليا أن المترجم العربي وجد نفسه في مأزق لدى التعامل مع هذه الصورة: ما الذي يمكن أن توحي إليه هذه الصورة في مخيال القارئ العربي في حال اعتمد على الحرفية من أجل نقلها؟ .

إن جمالية هذا التشبيه تكمن في الأساس في كيفية تلقيه من قبل المجتمع العربي وما قد تمثله البندقة من رمز للصلابة في ثقافة العرب، فالظاهر أن الصورة نائية عن الخلفية المرجعية الثقافية والاجتماعية للعربي، وبالتالي يصعب المراهنة على نجاح نقلها حرفيا لدى الترجمة،بحيث مرة أخرى نقف على أحد أشكال الترجمة التفهيمية الرامية إلى الشرح من خلال اختيار المترجم العربي عبارة "يحسب له ألف حساب" مفضلا بذلك التضحية بالطبقات الساخرة التي تُغلّف المعنى وتجريد العبارة من جماليتها.

ونسجل ضمن نفس الحوار من المشهد الرابع قول النبيل للقس:

Men cannot serve two masters. If this cant of serving their country once takes Hold of then, good bye to the authority of their Feudal Lords.

الناس لا يستطيعون أن يخدموا سيدين في وقت واحد...فإذا هم انجرفوا في تيار خدمة وطنهم، فقل على سلطة أسياد الإقطاع السلام.

Les hommes ne peuvent pas servir deux maîtres à la fois...si cette idée folle de servir leur pays s'empare d'eux, alors adieu l'autorité de leur seigneur féodal.

إذ وبغية تقريب الصورة الساخرة من ذهن القارئ العربي لجأ المترجم إلى التطويع من أجل تحوير الوضعية الثقافية، حيث استبدل عبارة "good bye" أو "Adieu" بكلمة "السلام" بحكم الخصوصية الثقافية التي تميز الاستخدام الاجتماعي لبعض عبارات

التحية في المجتمع العربي؛إذ تمثل "السلام عليكم" العبارة المفضلة لإلقاء التحية وذلك لمسببات دينية محضة،ومنه أنه حتى من أجل السخرية والتعبير عن ضياع الشيء يقال "قل السلام على..." المكافئة لـ"good bye to" .

ودائما بذات المشهد نسجل بالصفحة 88 قول القس للنبيل:

Monstrous. It is all those scoundrels of Jews: they get in every time money changes hands.

شيء مريع...كل هذا من أولئك الأوغاد اليهود: أنهم يتدخلون كلما تنقل المال بين أيادي الناس.

monstrueux ! des brigands de Juifs! Ils apparaissent chaque fois que l'argent change de mains.

تقدم الترجمة الفرنسية مثالا تطبيقيا عن نجاح الترجمة الحرفية في نقل المعنى دون الإضرار بالخصائص الأسلوبية لنص "شو" المشبع بالسخرية؛ بحيث يمكن ذلك القارئ في اللغة الفرنسية من تكوين فكرة تقريبية ليس فقط عن أسلوب "شو" الساخر بل حتى عن طريقة الإنجليز في السخرية. وفي المقابل تطرح مسالة ترجمة المثال أعلاه إلى اللغة العربية مشاكل معجمية ودلالية،والأهم من ذلك أسلوبية من أجل تبليغ المعنى الذي أراده "شو".

فوقوع اختيار المترجم العربي على الحرفية باعتبارها إجرائية ترجمية من أجل تحقيق عنصر الأمانة زعزع بناء الصورة التي رسمها "شو"،ولم يُمكّن من إحاطة القارئ العربي بالفكرة التي يريد توصيلها "شو" فهو يقصد أن اليهود قوم ماديون شديدو الحب للمال،وهم يظهرون كلما اشتموا رائحته. تمثل عبارة شو " they get in every time money changes hands" صورة إبداعية تفنن من خلالها كاتبنا في تصوير نذالة اليهود الذين ربط ظهورهم بحركة تنقل المال بين الناس: أي الصفقات.

لقد كان في وسع المترجم العربي تحوير الوضعية طالما أنه لم يجد في الحرفية طريقة مجدية في النقل، لتكون الترجمة المكافئة:"إنهم يظهرون كلما اشتموا رائحة المال" ربما وسيلة لحفظ جمالية النص.

وتقول "جان" في وصف الجنود الفرنسيين وهم يحاربون ساخرة من طرقهم في القتال المشهد الخامس الصفحة 108 من النسخة الأصلية:

[...] when they fall day cant get up, and have to wait for them squires to come and lift them to arrange about the ransom with the man that has poked them off their horse.

عندما يسقطون لا يستطيعون النهوض، فيظلون مكانهم في انتظار أسيادهم حتى يأتوا ويدبروا أمر الفدية التي تدفع للرجل الذي أطاح بهم من فوق جيادهم.

Aussi quand ils tombent ils ne peuvent même pas se relever et ils doivent attendre que leurs écuyers viennent les relever pour débattre leur rançon avec l'homme qui les a renversés de cheval.

يعكس المثال الذي بين أيدينا سخرية لاذعة تقوم من خلالها "جان" بوصف هوان الجنود الفرنسيين و خنوعهم". تنطبع هذه الصورة الساخرة في ذهن القارئ بجملتها ولا تنطبع بتفصيلها؛من خلال الوصف الدقيق الذي تقدمه "جان" لمشهد من مشاهد الجنود الفرنسيين وهم يحاربون.

إن المشهد الذي تصوره "جان" ينطوي على رمزية بالغة القصد منها النيل من الجنود والسخرية من ضعفهم،وذلك كله من أجل شحذ همم الفرنسيين وحملهم على تحرير باريس من قبضة الإنجليز. إذ تقوم جمالية السخرية في هذا المثال على عملية الوصف في حد ذاتها وبراعة "شو" في تصوير الجنود الفرنسيين يسقطون من على جيادهم في ساحة القتال، ثم هم لا يقوون على الوقوف فيكونوا مضطرين إلى انتظار من يحضر لتدبير أمر دفع فديتهم للرجل الذي أسقطهم من فوق جيادهم.

يعضد المترجمان الفرنسيان الصورة المفارقة التي يحملها مشهد الجنود الفرنسيين وهم يقاتلون لدى نقلهما إياها إلى اللغة الفرنسية عن طريق التعبير "aussi...Même pas.." وهو المعنى الذي يعتبر عنه "شو" في المتن الإنجليزي من خلال "and"؛فالمعنى النحوي لـ"and" في هذه العبارة لا يفيد العطف ، و إنما هو يصب في التعبير عن التناقض والمفارقة لذا تظهر الترجمة العربية للمثال أعلاه ضعيفة من حيث قوة تأثيرها فالأصل

في المعنى الذي يريد تبليغه "شو" أن الجنود بلغ من ضعفهم أنهم ولا يقوون حتى على النهوض إن هم سقطوا من على جيادهم .من ضمن معاني مفردة "squire" حامل دروع الفارس وهي ما يقابلها بالفرنسية "écuyeur" .

يقصد "شو" بتوظيفه مفردة "squire" مضاعفة صورة الهوان وتكثيفها في ذهن القارئ، حيث أن هوان الفرسان الفرنسيين لا يقف عند حد سقوطهم من على جيادهم إنما يتعداه إلى أن خلاصهم من أيدي الإنجليز يتوقف على حضور حملة دروعهم الذين يدفعون الفدية من أجلهم.

والمؤكد أن انتقاء المترجم العربي مفردة "الأسياد" عديلا لـــ "squire" لا يخدم الصورة التي يرسمها "شو" للفرسان الفرنسيين التي ترشح بالسخرية، كما أن ذلك يضعف من قوة التصوير التي تصنع جمالية السخرية وإبداعها في هذا المثال.

ومن المشهد الخامس أيضا نسجل بالصفحة 109 هذا المثال:

The day after she has been dragged from her horse by a goddam or a Burgundian , and he is not struck dead: the day after she is locked In a dungeon and the bars and bolts do not fly open at the touch of st Peter's angel.

في اليوم التالي لشدها من فوق جيادها بيدي جندي من الملاعين أو البرجنديين دون أن يصعق هذا الجندي ميتا، في اليوم التالي سيزج بها في سجن مظلم. قضبانه وأقفاله لا تتحطم بلمسة من ملاك القديس بطرس.

Le jour ou elle aura été arrachée de son cheval par un godan ou un Bourguignon, sans qu'il ait été foudroyé par le courroux du ciel, le jour ou elle sera enfermée dans un donjon, sans que les barreaux et les verrous s'ouvrent au toucher de l'ange de saint Pierre.

يقصد "شو" بقوله "bolts do not fly open at the touch of st Peter's angel" أن "جان" لو وقعت في الأسر لن تفتح لها أقفال السجن وتتحطم قضبانه بلمسة سحرية. أدت الترجمة الحرفية لهذا المثال إلى إخراج صورة في اللغة العربية بعيدة عن الأطر المرجعية للقارئ العربي، إذ كان لزاما على المترجم العربي السعي إلى تحقيق التأثير

المعادل للجملة الأصلية عن طريق اللجوء إلى التطويع،قصد إيجاد حالة ثقافية مشابهة للحالة الإنجليزية في اللغة العربية،بحيث تقترب الصورة الساخرة من القارئ على نحو يسمح له بفك ترميز السخرية بالشكل الصحيح.

فمن ذلك الجنس نسجل تحوير المترجمين الفرنسيين للحالة الثقافية القائمة بالإنجليزية "st Peter's angel" ومكافئتها بـــ "st Pierre" وعيا منهما بالخصوصية الثقافية والاجتماعية للغة المستقبلة. إنّ تلقي السخرية بهذا المثال على أنها كذلك يفترض في المترجم تقريب الصورة الساخرة التي يرسمها"شو"من القارئ وفق ما يتماشى وخلفيته الثقافية والاجتماعية وحتى الدينية.

ونسجل أيضا بذات المشهد المثال الآتي:

God is no man's daily drudge.

إن الله لا يعمل أجيرا لحساب أي رجل.

Dieu n'est souffre douleur ni à pair ni à pucelle.

وفي نفس المعنى نقتطف من ذات المشهد:

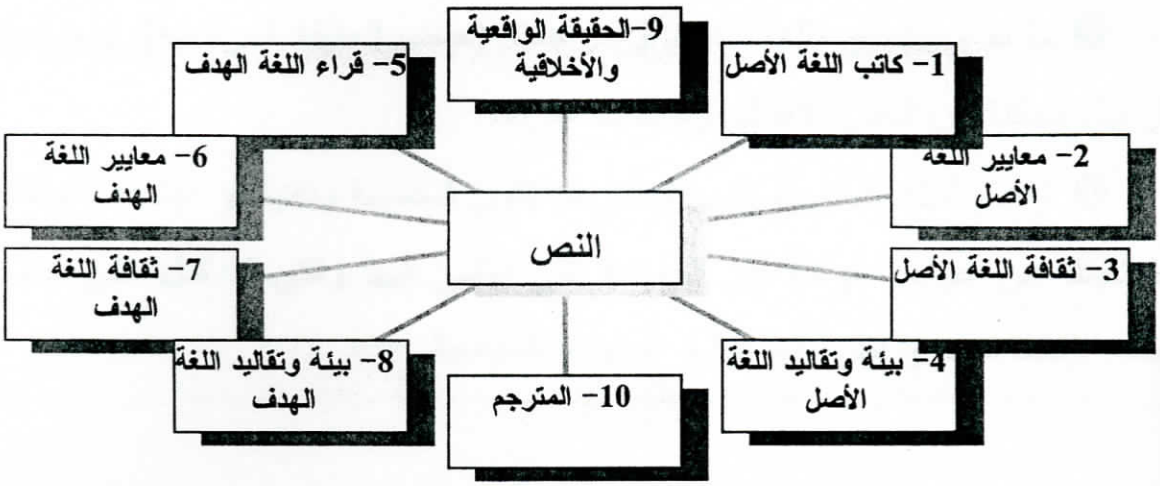
She thinks she has god in her pockets

إنها تحسب إنها تملك الله في جيبها.

يقدم المثالين الأخيرين نموذجا أسلوبيا حيًّا عما قد يشكله نقل صورة ساخرة من هذا النوع من اصطدام مع الثقافة العربية المؤطرة بيئيا بخلفيات دينية عقائدية، والتي يحظى ضمنها "الله" بمكانة القداسة المطلقة،وإن كان هذين المثالين مؤشرين واضحين على البيئة التي دُوِّن بها النص الأصلي وكذا ثقافة كاتبه،وحتى توجهه الديني؛أي مما يضع هوية النص المصدر،فإنهما يعتبران كذلك حالة أخرى من حالات التفاوت الثقافي الذي يحدث وإن تصادفه الترجمة فتضطر إلى رأب الصدع بين عالمين "إتنوغرافين" من خلال إيجاد حالات ثقافية مشابهة تلعب دور الوسيط؛بغرض إعادة إنتاج تأثير الأصل وهو الأمر الذي ليس ممكنا دائما.

لا يختلف النص الساخر من حيث العوامل المؤثرة في عملية ترجمته عن أي نمط آخر من النصوص فهو تتجاذبه عدة تيارات تارة تكون قادمة من ناحية اللغة الأصلية،

وتارة أخرى من ناحية اللغة المستهدفة. ولتسليط الضوء على هذه العوامل نستعين بالرسم التوضيحي التالي الذي نستعيره من "بيتر نيومارك"[1]:



الشكل رقم (5): العوامل المؤثرة في ترجمة النص.

يشرح "نيومارك" هذا الرسم فيقول أنه يمكن للنص قيد الترجمة أن يسحب نحو اتجاهات عشر[2]:

❶ أسلوب كاتب النص الأصلي، متى يحافظ على خصائصه ومتى لا يأخذ به.

❷ الاستعمال المعجمي والنحوي المتعارف عليه لهذا النمط من النصوص حسب الموضوع ووضعية الخطاب.

❸ عناصر المضمون التي تشير إلى ثقافتي الأصل واللغة التي يطلق عليها "نيومارك" اللغة الثالثة، ويشدد أنها غير اللغة الهدف.

❹ شكل النص ضمن الكتاب، الدوريات، الصحيفة وغيرها حسب ما أثّرت فيه تقاليد عصره.

❺ توقعات القراء المفترضين مع الأخذ بعين الاعتبار إلمامهم بموضوع النص واللغة التي يستعملونها.

---

1 –Peter Newmark : A Textbook of translation.Prentice Hall International.UK.1988.P4.

2 –Ibid .P 5.

وتلتقي العوامل رقم ❻، رقم ❼، و❽ مع نظيراتها رقم ❷، ❸، ❹ لكنها مرتبطة باللغة الهدف.

❾ ما تم وصفه أو نقله، تأكيده أو مراجعته (حسب الحقيقة المرجعية)، بمعزل إن كان ذلك ممكنا عن النص الأصلي وتوقعات القراء.

❿ آراء وأحكام المترجم المسبقة التي قد تكون شخصية وذاتية أو اجتماعية وثقافية، بما تحمله من عوامل الولاء إلى الجماعة التي ينتمي إليها والتي قد تدل على جنسه، طبقته الاجتماعية، أو أطره العرقية و الدينية و السياسية.

السجل اللغوي (Lexical register):

يقتضي العامل العاشر والأخير من العوامل المؤثرة في ترجمة النص التي عددها "نيومارك" أن يتدخل المترجم في المادة النصية التي يشتغل عليها،فيلغي ما يراه متعارضا وثقافة اللغة الهدف على نحو يجعل النص المترجم يحظى بالقبول في أوساط القراء. وكما يكون لهذا التدخل مسبباته الإيديولوجية والدينية فإن له أيضا دوافعه اللغوية لاسيما إن كان النص "منحطا" على مستوى السجل اللغوي، بحيث يحمل عبارات فيها فحش أو تبذؤ وشديد تمنع الاعتبارات الأخلاقية والاجتماعية والثقافية اللغة الهدف من تركها تتسّرب أثناء الترجمة.

إن احتمالات اصطدام المترجم بهذا النوع من العبارات تتضاعف في حال تعامله مع النص الساخر؛على اعتبار أن السخرية في الأساس هي تعبير عن المحظور وآلية لغوية يلجأ إليها الأفراد لمجابهة الكبت بشتى أنواعه؛ أي التنفيس عن "الأنا". ومثلما تكون السخرية وظيفتها الإصلاحية بما تسعى إليه من مقاومة لمفهوم "السلطة" بحيث تكون هادفة ويتطلع صاحبها إلى تحقيق آثار إيجابية، فإنها قد تكون من جهة أخرى غير هادفة، منطلقة من مبدأ "السخرية من أجل السخرية" بدل "السخرية من أجل الإصلاح".

انطلاقا من ذلك فإن تدخل المترجم من أجل إلغاء بعض العبارات الساخرة في حال ثبوث انحطاط سجلها اللغوي يصبح أمرا مطلوبا إن لم نقل محمودا لتحقيق الغاية المنشودة للعملية الترجمية: التواصل مع القارئ؛بحيث يتحول هذا التدخل إلى شيء من "التطهير" للشوائب التي تعلق بالنص قبل نقله للثقافة الهدف وبخاصة عندما لا يكون لهذا النوع من السخرية آثاره المحسوسة على جمالية النص في حال الحذف.

تتوظف السخرية في نص القديسة جون بهذا الشكل لغرضين:

☑ تأكيد الذم (السب).

☑ تأكيد المدح بما يشبه الذم (التنبيه).

وذلك انطلاقا من مفردتين: "Bastard" و "naughty"، على أن المفردة الأولى تكرر استعمالها مرات عدة عبر المسرحية بوصفها كنية للقائد العسكري"دنوا"، في حين وردت

المفردة الثانية مرة واحدة فقط ضمن المشهد الثاني من المسرحية. لقد استعملت مفردة "naughty" في النص الأصلي بغرض تأكيد المدح بما يشبه الذم. ويشير قاموس "أكسفورد" أنه يتم استخدام هذه المفردة خصيصا لدى الحديث عن الأطفال في حين يرتبط معناها الذرائعي بالأمور الجنسية في حال استعملت بشكل عامي[1].

لمعرفة الأبعاد الجمالية الساخرة التي تحيط باستعمال هذه المفردة وفق الذي يريد تبليغه "شو"، يتضح أن السخرية في هذه الحالة تقوم على المفارقة التي تحملها المفردة الواحدة:

Naughty ← الطفل الشقي .

Naughty ← ذو ميول ونوايا جنسية.

فمراجعة سياق الحال الذي وردت فيه هذه المفردة يؤكد لجوء "شو" إلى تأكيد المدح بما يشبه الذم على لسان "لاترموي" الذي خاطب "شارل" بقوله "يا شقي" ماذا كان جدك الحكيم يقول" ، وذلك عندما أصر "شارل" على مقابلة "جان" القادمة إليه من محمية "فوكولير" واعدة بتتويجه. يقصد "لاترموي" بوصف "شارل" بـــ "Naughty " التي تبدو في ظاهرها ذما بأنه بدأ يفكر في "جان" باعتبارها امرأة بحيث أراد "شو" أن يظهر عبث "شارل" وحاشيته من خلال النزول بالموقف من أمر جلل ألا و هو استقبال "جان" إلى مجرد حديث عن مقابلة غرامية.

لم يضطر المترجم العربي عند ترجمته هذه المفردة وفق السياق الذي وردت فيه لأن يجري أي حذف أو يمارس رقابة على النص الإنجليزي، بحيث جاء استخدامه لمفردة "شقي" ملبيا لرغبته في التخفيف من حدّة المفردة، واستبعاد أية دلالات هامشية أخرى موحية إلى الجنس كما حملته "Naughty " بالنص الأصلي.

أما عن استعمال "Bastard" فلقد جاء لغرضين: السبّ والتنبيه؛ أي تارة لتأكيد الذم وتارة أخرى لتأكيد المدح بما يشبه الذم لا سيما لمناداة القائد "دنوا".

---

[1] –Oxford Advanced Learner 's Dictionary Op.Cit.sp775.

وبغض النظر عن الأغراض "الفنية" الكامنة وراء استعمال "شو" لهذه اللفظة، فإن مسألة نقلها لدى الترجمة تبقى من المحظورات الترجمية لما تمثله من تعارض واضح مع القيم الثقافية والأخلاقية للقارئ العربي.

إنّ الملفت للانتباه بالترجمة العربية للقديسة جون، أنّ المترجم العربي لم يمارس أيّة رقابة على المتن الإنجليزي. إذ "وعيا" منه بالأبعاد التي يأخذها استعمال السخرية بهذا الشكل (تأكيد الذم، تأكيد المدح بما يشبه الذم) فقد راح يترجم "Bastard" تارة بـــ "لقيط" [المشهد الثاني: ص114، المشهد الثالث: ص143 و ص149] وتارة أخرى بـــ "بن الزانية" [المشهد الرابع: ص154 و156] مغفلا الفحش والبذاءة التي ترشح بهما اللفظتان،وما قد يكون لمثل هذا الخطأ من انعكاسات على عملية تلقي نص القديسة "جون" في الثقافة العربية وإضعاف لتذوقه الفني لدى القارئ العربي.

ومن قبيل ذلك نسجل أيضا بمستهل المشهد الثالث الصفحة 80 ترجمة المترجم العربي الجملة":

West wind، west wind, west wind. Strumpet steadfast when you should be wanton [...] womanish wind,...

بالجملة الآتية:

ريح الغرب ريح الغرب فاجرة، هازلة عندما يجب أن تكوني جادة [...]ريح عاهرة، ريح متحجرة، ريح مخنثة.

طبعا إنّ هذا النوع من المشاكل لا يطرح لدى الترجمة بين لغتين متقاربتين في انتماءهما الحضاري والثقافي كما هو الحال في اللغتين الإنجليزية والفرنسية.

من جهة أخرى، يعكس النص العربي للقديسة جون ميلا خاصا للمترجم العربي إلى استعمال العامية المصرية وهو الاستعمال الذي نجده قد أضفى نكهة محلية وخاصة على نص "شو"، بحيث نفذت العامية إلى طبقات المعنى وتمكنت من التعبير عنه بشكل ملحوظ، ونقصد تحديدا تلك المعاني الساخرة .

وقد لا تكون من المبالغة لو أقررنا بأنها تفوقت على اللغة الفصحى لو كتب لها أن تستعمل في تلك السياقات التي استعملت من أجلها. فالعامية على حد قول غنيمي هلال "

أميل إلى التصوير في عباراتها، وأبعد من التجريد ولسنا بحاجة إلى إيراد أمثلة تزخر به لغتنا العامية من عبارات تصويرية لها مذاق خاص بطابعها الحيوي في الاستعمال المحلي للغة الحياة اليومية يكسب الألفاظ دلالات موضوعية فيها إضمار يتعذر إدراكه على غير أهل ذلك الموضع"[1].

ويكتسي استعمال العامية في الأعمال المسرحية أهمية من نوع خاص من منطلق أن المسرح هو أكثر القوالب الأدبية نبضا بالحياة لارتباطه الوثيق بالركح، فنصوصه معدة لأن تعرض وتمثل أمام حضور أي جمهور مما يعني الحاجة إلى قناة تواصل بغية تقريب العمل من متلقيه.

وإدراكا من مترجم النص المسرحي لهذه الأبعاد هذه فإننا "تجده لا يحاول فحسب تقديم المعنى... ولكنه يحاول أيضا أن يلبس ذلك المعنى ثوبا عصريا، أي أن ينشئ من الألفاظ قناة تواصل تنفذ إلى قلب الجمهور وعقله، وهذا لا يتأتى إلا باستخدام اللغة التي يستخدمها الجمهور في واقع الحياة إن لم يكن في الحديث اليومي ففي الكتابة والقراءة لغة الفكر والإحساس"[2]. ففي تلوين "محمد محبوب" اللغة الفصحى بالنص العربي للقديسة جون برنة عامية محاولة لتقريب نص "شو" من القارئ العربي والسفر به من زمن القرون الوسطى إلى العصر الحديث.

ويمكن أن نجرد لذلك الأمثلة التالية:

المشهد الرابع ص88:

لابد من البحبحة.	One has to leave a margin.

المشهد الرابع ص91:

إنّ أيّ عفريت"هلفوت" يمكنه فعل ذلك.	Any trumpery imp could do it.

المشهد الرابع ص99:

فتش الإنجليزي يطلع بروتستنتي.	Scratch an Englishman, and find a Protestant

---

[1]- محمد غنيمي هلال. في النقد المسرحي. دار العودة. بيروت.لبنان. 1975. ص78.

[2]- محمد عناني. الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق .مكتبة لبنان ناشرون. الشركة المصرية العالمية للنشر. ط1. 1997. ص57.

المشهد الخامس ص104:

The old jib	الغمزة القديمة

المشهد السادس ص143:

Well, fellow: who are you?	وأنت يا شاطر، من تكون؟.

المشهد الختامي ص 151:

No, troubadour.	ولا مُنشد ولا حاجة.

المشهد الرابع ص89:

IL is a masterstroke of the Maid's.	إنها ضربة معلم.

المشهد الثاني ص 63:

Twenty seven thousands: that was his last haul	كانت هذه هي خبطته الأخيرة

المشهد الختامي ص 159:

...and the next thing is, you meet them down there, for all the airs they give themselves.	...ثم هو بعد ذلك يقابلهم الواحد منا هناك في جهنم بالرغم من نفختهم الكذابة.

المشهد الختامي ص 152:

Tip top company.	صحبة عال العال.

يشير "محمد عناني" أنه في الوسع تحديد منهجين للإحالة على العامية:

☜منهج اللغة الوسطى[1]:ويقصد إخضاع العامية لفظا وتركيبا للنظام القواعدي للعربية.

☜منهج الفصحي[2]: تتحول من خلاله العامية إلى الأسلوب الفصيح في التعبير، إذ يعمد المستعين به إلى الإتيان بنظائر الحوار الدارجة . ويُعلّق عليه "محمد عناني" بقوله إنه "الأسلوب المستخدم هذه الأيام في ترجمة المسرحيات العالمية، بل إنه قد شاع إلى درجة كبيرة وهبته استقلالا خاصا، بحيث اجتذب من يحاكونه من كتاب المسرح بالفصحي"[3].

وإذا نحن عدنا إلى نص "القديسة جون" لوجدنا أن "محمد محبوب" مترجم النص العربي قد لجأ إلى المنهج الأول ؛ بحيث ضم بعض التعابير العامية إلى نص المسرحية الذي ترجم في لغة فصحي، على أن هذه النظائر الدارجة جاءت محدودة الانتشار بالنص لكنها خدمته كثيرا من جانب السخرية لما تتميز به من قدرة على التصوير، وكذا حملها مذاقا خاصا يعكس حيويتها في الاستعمال المحلي (بالمجتمع المصري).

ولنا أن نلمس الفرق بين " يا شاطر" و "eh, valet" التي وردت في النص الفرنسي، و"الصحبة عال العال" ونظيرتها الفرنسية "une compagnie de haute volée" و"ضربة معلم" و"un beaucoup de filet" ...و" هلفوت" و"diablotin" ..و "بحبحة" و"marge". إذ يتضح جليا قدرة التعابير العامية التي أمامنا على التقرب من الأصل بما تتصف به من طاقة تعبيرية لا تخلو من النبرات الساخرة.

وكما نجحت العامية في إثراء الإطار الساخر لنص "القديسة جون" فإنها أسهمت من جانب آخر في إضفاء السخرية حيث لا مبرر لوجودها مقارنة بالمتن الإنجليزي، من جنس ذلك ما نسجله بالمشهد الثاني من المسرحية عندما يستعمل "محمد محبوب" تعبير "باردون مدام...سامحيني!" ترجمة للجملة الإنجليزية " beg pardon, maam, I am

---

1- محمد عناني.م س. ص59.
2- م ن. ص59.
3- م ن. ص60.

sure"، كما نجد أن النص الفرنسي قد تقيد بمعنى النص الأصلي " excusez- moi, madame, pour sùr".

ونفس الشيء ينطبق على توظيف لفظة "كابتن" بدل "القائد" في المشهد الأول من المسرحية.

الحمل الاتصالي:

✍ يميل الأسلوب الساخر بحكم طبيعته التكوينية القائمة على الإيماء بالشيء دون الإفصاح به إلى استعمال التعابير المجردة التي يتخذ منها أداة للاستعلاء على الواقع، والاعتراض على آلية اللغة وجمودها. وذلك كله بغرض مضاعفة فترة التلقي لدى القراء وكذا إضفاء مسحة من " الضبابية " على النص؛ بحيث يضطر القارئ إلى إعمال فكره واستنفار ذكاءه من أجل التوصل إلى التفسير السليم للخطاب والرسالة. ومن ذلك ما يرد على لسان "لاتريموي" بالمشهد الثاني من "القدسية جون"، ص 120 :

لاتريموي : ومن بحق الشيطان يكون فيتاغورس هذا ؟

كبير الأساقفة: عالم رياضي إغريقي قرر أن الأرض كروية وأنها تدور حول الشمس.

وفي مثال آخر :

يتحدث "كوشون" ضمن المشهد الرابع من المسرحية عن الشيطان ساخرا فيقول في وصفه "أمير الظلام". فعلى عكس من التعبير المادي ينزع التعبير المجرد لأن يكون مباشرا أكثر وواضحا. كما أنه من خاصية استعمال التعابير المجردةوالحاجة إلى كلمات كثيرة من أجل التعبير عن المعنى الواحد. ولنتأمل هذا المثال المقتطف من المشهد الخامس من مدونة بحثنا، يقول "لاهير" معلقا على قرار "جان" مواصلة الحرب لتحرير باريس "سنشق طريقنا خلالها مثل قذيفة ملتهبة خلال رطل من الزبدة"؛ويقصد أنهم سيحرزون النصر بكل سهولة، فعلاوة على التشبيه الطريف الذي يلجأ إليه "شو" نلاحظ ميله إلى التجريد في كلامه من أجل تبليغ المعنى المقصود أي : تحقيق النصر على النحو الذي جعله في حاجة إلى كلمات كثيرة قصد إيصال المعنى الواحد.

يعتمد أسلوب "شو" في نص " القدسية جون " بشكل عام على نمطين من الجمل:

☜جمل مفككة.

☜جمل دورية.

أما النمط الأول فيمثل نوعا من الجمل البسيطة التي تظهر في شكل جمل متقابلة أو متوازنة (Balanced sentences) "مكونة من مركب إسنادي واحد ويؤدي فكرة مستقلة سواء ابدأ المركب باسم أو فعل أو صفة دون أي امتداد"[1]، وهي لا تطرح أمام المترجم أية صعوبة لدى الاشتغال على ترجمتها لبساطة تركيبها ولسهولة فصل عناصرها عن بعضها البعض، ولقد استعملها "شو" بشكل خاص أثناء وصفه الشخوص والمكان والزمان. ونجد هذا النوع من الجمل مع بداية كل مشهد من المسرحية، وفي أحيان أخرى تأتي لتتخلل المشهد على نحو يقدم من خلاله "شو" الشخصية إذا ما كانت تطل على القارئ لأول مرة.

وأما النمط الثاني فهو ذلك النوع من الجمل المعقدة، وسميت كذلك (Periodic sentences)؛ لأنه "لا يمكن الوقوف في أي موضع خلال الجملة عدا النقطة النهائية "Period"، وهي تعتمد على عبارات معتمدة (Dependent clauses) أحيانا وعلى الجمل الاعتراضية أحيانا أخرى. ويُحسب لهذا النوع من الأسلوب قدرته على جعل القارئ في حالة توقع وهو في العادة يحوي كلمات ذات قوة توقعية. و من المعلوم أن "نظام الجملة يتألف من ناحية، من عناصر لغوية تتضمن معلومات يعرفها القارئ أو المستمع من قبل. ويستخدمها الكاتب أوالمتكلم باعتبارها عناصر معلومة أثناء إنشاء الاتصال، ويتألف، من ناحية أخرى، من عناصر لغوية تتضمن معلومات جديدة لا يعرفها القارئ أو المستمع"[2].

انطلاقا من هذا فإن ترتيب عناصر أي جملة يخضع لمفهومين "الموضوع" و"التعليق" أو ما يطلق عليه أسعد مظفر الدين الحكيم "المفروض" و"الجديد"[3]، واللذين يشكلان معا للوضع التركيبي للمعلومات ضمن جملة أي ما يسميه أسعد مظفر الدين الحكيم "الحمل الاتصالي".

---

[1] محمد الديداوي :الترجمة والتواصل. دراسات تحليلية عملية لإشكالية الاصطلاح و دور المترجم.المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب.ط 1 .2000 ص.29 .

[2] – أسعد مظفر الدين الحكيم. م س. ص 129.

[3] – م ن. ص 129.

من بين أهم الوظائف التي يؤديها ترتيب الكلمات داخل جملة ما يذكر "نيومارك" ما يلي[1] :

- تحديد الموضوع والتعليق.
- الإشارة إلى التدرج من المعلومة القديمة إلى المعلومة الجديدة.
- الإشارة إلى أن شخصا أو فعلا أو شيئا ما هو موضوع الكلام بدلا من غيره (تأكيد نسبي Relative emphasis).
- الإشارة إلى تأكيد مطلق (Absolute emphasis).

تقاس نوعيات الترجمات بضوابط الأمانة؛ أي مدى التقيد بمعاني النص الأصلي. والترجمة إن كتب لها النجاح في نقل معان ما،فذلك بما توفره لها اللغة الهدف من أدوات تمكن من إنجاح عملية العبور. تحصيلا لذلك يكون الأسلوب أهم مقومات الترجمة الناجحة، وحتى يتحقق ذلك أيضا فلابد للمترجم عند مباشرته الاشتغال على نص ما أن يولي العناية لأنماط الجمل المادة الخام التي يتشكل منها أسلوب كاتب النص الأصلي، فضلا عن تركيب عناصر هذه الجمل وترتيبها.

وهو الترتيب الذي تكون له أهميته الخاصة وفق نوايا كاتب النص الأصلي انطلاقا من تصنيفه للمعلومات بنصه على حسب جِدّتها وقدمها، وكذلك رغبته في التأكيد (Emphasis) على شيء دون غيره. وهو الأمر الذي يترك آثاره دونما شك على تأثير النص أي ما يريد الكاتب أن يخلفه في نفسية قارئه.

فالتغيير في ترتيب عناصر الجملة يؤثر بشكل مباشر على المعلومات من حيث أنها مفروضة أو جديدة، وأي تغيير على هذا المستوى سوف يضر بتحقيق التكافؤ بين الأصل و بين الترجمة لا سيما إذا ما تعلق الأمر بالتأكيد على معلومة دون الأخرى.

وعليه فإننا ننضم إلى رأي "أسعد مظفر الدين الحكيم" عندما يقول " لما كان " الحمل الاتصالي "أو"تركيب المعلومات في الجملة" يتحدد بعوامل السياق والموقف الكلامي، فإن نقل معاني الكلمات يتطلب من المترجم أن يحلل السياق والمواقف، اللذين ترد فيهما، حتى

---

[1] - Newmark, Peter : About translation. Multilingual Matters LTD. 1991. p 84 – 85.

ما كان منها غير لغوي. إنّ النقل الصحيح للحمل الاتصالي شرط ضروري لتكافؤ الترجمة[1].

تكتسي مسألة "الحمل الاتصالي " أهمية بالغة لدى ترجمة نص ساخر شأنه في ذلك شأن أي نص أدبي آخر. فعلى ضوء أمثلة اقتطفناها من القدسية جون " سنوضح كيف يمكن لتركيب المعلومات في الجملة أن يؤثر في المعنى الساخر، وكذلك التأثير الذي يتوخى الكاتب إحداثه لدى القارئ.

المثال الأول:

نقتطع هذا المثال من المشهد الأول من المسرحية. يقول الخادم "بودريكور":

Yes, sir to a great man like you I must seem like that.

نعم سيدي، لابد أن أكون كذلك بالنسبة لرجل أعظم مثلك.

Oui monsieur, pour un grand homme comme vous, je dois paraître tout cela, bien sûr.

ففي الجملة الإنجليزية التي نقف من خلالها على إحدى حالات السخرية عن طريق الاستخفاف بالذات، فإن المفروض أو المعلوم هو "بودريكور رجل عظيم" أما الجديد فهو "الخادم عديم الأهمية". فترتيب عناصر الجملة على هذا النحو قد عزّز تقنية السخرية بالاستخفاف بالذات؛ بحيث يفيد المعنى في هذه الحال المفارقة القائمة بين ما هو معلوم أو مفروض "بودريكور شخصية عظيمة" وبين ما هو جديد "الخادم الذي يستخف بذاته فهو عديم الوجود". فعند تأملنا الترجمة العربية فإن عكس ترتيب هذه العناصر يعطينا: المفروض "لابد أن أكون كذلك" الجديد : رجل عظيم مثلك.

فالترجمة العربية التي لم تحترم عناصر الأصل قد غيّرت اتجاه المعنى من ناحية طبيعية المفارقة التي أراد"شو" أن يبني عليها سخريته في هذه الجملة؛ فاستخفاف الخادم بذاته في هذا المثال يكتسب قيمته انطلاقا من تأكيد "شو" (Emphasis) على عظمة "بودريكور". أي نتيجة المفارقة القائمة بين الصورتين، ونسجل من جهة أخرى أن

---

[1] – أسعد الدين مظفر الحكيم .م س.ص 130.

الترجمة الفرنسية قد احترمت " الحمل الاتصالي " للأصل عن طريق الإبقاء على التأكيد على مستوى العبارة :

« Un grand homme comme vous »

المثال الثاني:

ونستشهد بهذا المثال دائما من المشهد الأول ضمن الحوار الذي يدور بين الخادم و"بودريكور" سيده الذي يطلب منه صرف "جان دارك" من القصر:

Sir, you cannot get rid of her by throwing me out.

إنك لا تستطيع الخلاص منها بإلقائي في الخارج.

Ce n'est en me flanquant dehors que vous vous débarrassez d'elle.

فعلى شاكلة التحليل الذي خصصنا به المثال السابق، يتضح العنصر المعلوم ضمن الجملة الإنجليزية من خلال "الخلاص منها"، فيما يكون العنصر الجديد أوالتعليق: "إلقائي في الخارج".الترجمة الفرنسية التي عكست ترتيب عناصر الجملة تضع أمامنا حملا اتصاليا غير ذلك الذي جاء به الأصل:

العنصر المعلوم:

إلقائي في الخارج← me flanquant dehors

أما العنصر الجديد فهو:

الخلاص منها ← vous vous débarrassez d'elle

تتأسس السخرية ضمن الجملة الإنجليزية عن طريق المفارقة الموجودة بين كل من العنصر المعلوم و العنصر الجديد.

فالمعلوم أو المفروض: التخلص من "جان دارك".

والجديد أو التعليق: إلقاء الخادم في الخارج.

فـ"شو" يقصد من خلال ترتيب عناصر جملته على هذا النحو أن يُبرز غرابة تفكير "بودريكور" الذي يصب جامّ غضبه على تابعه بعد أن علم بتواجد "جان دارك" بالقصر، في حين كان قد طلب صرفها،وبالتالي السخرية من الحاكم المغلوب على أمره. إذن الأمر

يبعث على الضحك عندما يعتقد "بودريكور" أنه سيتخلص من العذراء عن طريق رمي خادمه خارجا.

التأثير الساخر لهذه الجملة يظهر من خلال طريقة تصنيف "شو" للمعلومات ضمن الجملة وكذا الأولوية التي منحها لمعلومة دون الأخرى على نحو مكنّه من السخرية من هدفه (بودريكور)،ويمكن لنا أن نلحظ الفرق في التأثير في حال خضعت الترجمة الفرنسية لنفس ترتيب الأصل:

Vous ne pouvez pas vous débarrassez d'elle en me flanquant dehors.

المثال الثالث:

نأخذ هذا المثال من المشهد الخامس على لسان "جان" وهي تعلّق على حاشية شارل عندما أخافوها بالوقوع في الأسر في حال أصرت على تحرير باريس، مؤكدين لها أن الإنجليز عرضوا مكافأة مالية هامة لمن يلقى القبض عليها:

There cannot be so much money in the world.

إن العالم لا يمكن أن يكون فيه كل هذا المال.

Il n'y a pas tant d'argent que ça dans le monde.

يظهر الاختلاف في نقل " الحمل الاتصالي "على مستوى النص العربي " إن العالم لا يمكن أن يكون فيه كل هذا المال "؛ فالبادي للعيان أن المترجم العربي قد عكس ترتيب معلومات الجملة بحيث قدّم" العالم " فجعل منها عنصرا مفروضا أو معلوما وأخّر"لا يمكن أن يكون فيه كل هذا المال" فجاءت العنصر الجديد . أمّا باحترام الترتيب الأصلي لعناصر الجملة نتحصل على"لا يمكن أن يكون كل هذا المال بالعالم". و تكون الجملة "لا يمكن أن يكون كل هذا المال " هو العنصر المعلوم لتكتمل المفارقة والصورة الساخرة من خلال بروز " العالم "بوصفه عنصرا جديدا. قد يرتبك علينا الأمر كون المعنى واحد لكن يبدو جليا أن التأثير ليس ذاته.

التنغيم وعلامات الترقيم:

يعتبر كل من التنغيم وعلامات الترقيم من العناصر النحوية المهمة في تحديد المعنى " وكلاهما يساعد على فهم المعنى بل إن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة"[1]، وإن أهميته في السياقات التنظيمية للشخصية المتكلمة تتضاعف في النص المسرحي الذي أعد مع تصوّر مُسبق بأن جمله وُضعت لأن تلقى وتسمع،فتكتسب روحا بفعل ذلك الإيقاع الصوتي الذي يصاحب الحركة أثناء تأدية الفعل الكلامي.

واعتبارا لذلك فإن النغمة قرينة ضرورية للكشف عن الغرض القصدي للمتكلم: أهو جاد أم ساخر ؟ " وإذا امتدح شخصا – فهل هو يسخر منه أم يعني ما يقول ؟، وهل يقصد المبالغة (Overstatement) حين يبالغ أم يتعمد (التضخم) و(التفخيم) لكي يفرغ الكلمات من معناها ؟، وهل يقصد المخافضة (Understatement) "[2]. فما النغمة إلا موقف للكاتب من موضوعاته، إنها انعكاس للجانب الإفصاحي[3] للغة الذي يعبر عن الحالة التأثرية للمتكلم من تعجب، ذم، مدح و غيرها. فمن هنا تنبع صعوبة الجزم بشأن نوعية النغمة التي تلف الخطاب، أي أن التعرف بداية على السخرية أو النغمة التهكمية مسألة عسيرة فما بالنا بالاشتغال على ترجمتها من لغة إلى أخرى أو الانتقال من مجتمع إلى آخر.

حقيقة أن ذلك نسبي مرهون بمهارات المترجم اللغوية ومدى إلمامه بموضوع الاتصال، لكن حتى وأن استخدم السياق وسيلة كاشفة للتعرف على طبيعة النغمة المسجلة بالخطاب إلا أنّ– يقول محمد العبد –" الأمور في النهاية يبقى افتراضية، إذ سوف تفقد المفارقة فعاليتها إذا اختلف النطق عما ينبغي أن يكون عليه"[4]، ونحن نعلم أن لا سبيل لمعرفة طريقة قراءة جملة ما ضمن المسرحية لا سيّما وهي لم تتعد شكل النص الدرامي الذي ينتظر أن تتلقفه يد التمثيل فتنفخ فيه الروح.

---

1 - تمام حسان. م.س. ص 43.
2 - محمد عناني.م س. ص 180.
3 - تمام حسان.م س. ص 309.
4 - ذكره سعيد شوقي. م س. ص 180.

ومن ناحية أخرى لا يشكل استعمال الحروف المائلة (Italic) كعلامة طباعية تستعملها الإنجليزية للكشف على اندساس السخرية بالحوار أي أثر يذكر في نص" القديسة جون "،في مقابل ميل "شو" إلى الاعتماد على النغمة باعتبارها قرينة كاشفة عن القصد الحقيقي لكلام شخوصه.

من أهم توظيفات الحروف المائلة نسجل بالمشهد الثاني، الصفحة 79 من المسرحية هذه الجملة التي ترد على لسان "لاتريموي":

Charles – (Rising) I have given the command of the army to the Maid. The maid is to do as she likes with it.

La Trémouille – (turning threateningly towards Charles) what is this? I command the army.

تتجلى السخرية على مستوى جملة "*I* command the army" من خلال كتابة الضمير " I " بواسطة حرف مائل على النحو الذي تتأسس فيه المفارقة من خلال عملية التفخيم والحقيقة بشأن شخصية "لاتريموي": عجزه المؤكد عن قيادة الجيش. فيصبح قصد الكاتب السخرية من شخصية "لاتريموي" والتشكيك بقدراته الحربية.

ولقد استعاضت الترجمة الفرنسية عن الحروف المائلة بالحروف التاجية(Capital letters) في نقل هذه الجملة فأعطت التعبير الآتي:

Qu'est – ce que ça signifie ? C'est MOI qui commande l'armée.

فيما ضاعت في الترجمة العربية " ما هذا ؟ أنا أقود الجيش " النبرات الساخرة بالجملة لاستحالة خلق نفس ذات التأثير الفعال للأصل والمستمد من إبراز التفخيم باستعمال الحروف المائلة. تحوّلت سخرية النغمة في نص " القديسة جون "على يد "شو" إلى لعبة أشبه بلعبة شدّ ومدّ.

فاعتماده بشكل رئيسي على النغمة كقرينة كاشفة عن القصد الحقيقي لكلام شخوصه نجده يتراوح ما بين وضع أدلة مادية أي علامات ترقيم –كعلامات التعجب أو الاستفهام– في متناول أيدي قراءه قصد توجيه انتباههم إلى أماكن ترسب السخرية وطبقاتها،وما بين مصادرة هذه الأدلة منهم لحثهم على الاجتهاد في فك طلاسم النص الذي بين أيديهم.

تبعا لذلك أخذت درجات النغمة المعبرة عن السخرية في مدونة هذا البحث تتنوع انخفاضا وارتفاعا تارة في شكل نغمة صاعدة وتارة أخرى في شكل نغمة هابطة، فيما نقف على حالات أخرى من النغمات المترسبة ضمن النبرات التحتية (Undertone) والتي تشكلت في شكل نغمات خفية. الأمر الذي عقد من مهمة المترجمين في التعامل مع نص "القديسة جون"،فضلا عن فسحه المجال لتأويلات متباينة للرسالة الواحدة وصلت حد التضارب بين أن تؤخذ العبارة على مجمل الجد أو السخرية.

ومثال ذلك الجملة الآتية من المشهد الثاني من المسرحية، الصفحة 63. يقول رئيس أساقفة كانتدرائية "ريمز" في دردشة جمعته بـــ"لاتريموي" :

La Trémouille. Dauphin be damned ! Saving your reverence. Do you know how much money he owes me?

The Archbishop. Much more than he owes me, I have no doubt, because you are a much richer man, But I take it he owes you all you could afford to lend him. That is what he owes me.

يعكس هذا الحوار مثالا حيا عن "الارتباك" الذي يجد المترجم نفسه فيه لدى التعامل مع نص يحمل تأويلين: قد يكون المتكلم جادا فيما يقول وقد يكون ساخرا. إنه الغموض الذي يأتي ليلقي بظلال الشك على كيفية التعامل مع مثل هذه المواقف الترجمية.

يظهر تفحص كل من الترجمة العربية والفرنسية للجملة أعلاه الواردة على لسان القس طريقتين في التأويل:

❋ التزام المترجم العربي بالنص الأصلي وتقديمه في حرفية تامة للقارئ دون اكتراث منه بتوافر النبرات التحتية الساخرة المضمنة بالرسالة من عدمه، بحيث أعرض عن التدقيق في طبيعة المعنى الحقيقي الكامن وراء الجملة: أهو جاد أم ساخر. تاركا بالتالي النص غارقا في غموضه على النحو الذي جاء به الأصل.

❋ لجوء المترجمين الفرنسيين إلى الحروف المائلة لإبراز النبرة الساخرة للحديث؛ إذ ترجما العبارة:

« But I take it he owes you all you could afford to lend him »

بـــ:

« Mais je suppose qu'il vous doit tout ce que vous avez *pu* lui prêter »

قاصدين بذلك لفت انتباه القارئ إلى توافر السخرية على مستوى هذه الجملة من خلال الفعل " Pouvoir "أي" afford " في الأصل، على أن المعنى المقصود هو أن "شارل" قد استحوذ على المال القليل الذي تبقى لـــ"لاتريموي" وكان في حوزته، فـــ"لاتريموي" بناء على ذلك قد يكون لوردا مفلسا أو قد يكون شخصا بخيلا.

وفي الواقع لا يمكن ترجيح الرأي لأي من هذين المنهاجين في التعامل مع هذا الموقف الترجمي،لأن النص الأصلي في حد ذاته لا يُوفّر أداة ملائمة لتأشير بيان الدلالة في الاتجاه الصحيح.

وإدراكا منهما لأهمية النغمة في التعبير عن السخرية، نسجل بالنص الفرنسي للقديسة جون اجتهاد المترجمان "أوجستين" و"هنريات هامون" في نقل هذه النغمة وإبراز وجودها قصد منح النص تأثيره الفعال الأصلي وتحقيق شرط الأمانة، ويمكن أن نضرب على ذلك الأمثلة التالية :

في حوار لأحد اللوردات الإنجليز مع أحد القساوسة نسجل الجملة التالية المقتطفة من المشد الرابع ص 87:

The Nobleman. (.....) They actually talk of France and England as their countries. Theirs, if you please!

جاء في ترجمة هذه الجملة إلى الفرنسية :

Le Noble – (.....)Ils peuvent même maintenant de la France et de l'Angleterre comme de leurs pays ! LEURS PAYS ; *s'il vous plaît !*

إذ يظهر جليا من خلال هذه الترجمة اهتمام المترجمين الفرنسيين بالنغمة الساخرة المسجلة على مستوى عبارة: "! Theirs, if you please "، وإعطائهما الجملة قيمتها الدلالية من خلال توظيف الحروف التاجية تأكيدا على ضرورة تمديد الصوت لدى نطق هذه الجملة كطريقة لنقل النبرة التحتية.

في حين تبخرت هذه النغمة ضمن الترجمة العربية لعدم التفات المترجم إليها في الأساس، ومن جنس هذا المثال نرصد مثالا آخر بذات المشهد من خلال الجملة التي وردت على لسان "كوشون":

Warwick. They are only east and west views of the same thing.

Cauchon. (Bitterly ironical) Only east and west! Only!

ولقد ترجمت الجملة الواردة على لسان "كوشون" إلى الفرنسية بـــ:

Seulement de point de vue orientaux et occidentaux ! SEULEMENT *!*

بحيث يتم التأكيد على النبرة الساخرة من خلال كتابة مفردة (seulement) بحروف تاجية تميزا عن النص الأصلي الذي اكتفى فيه "شو"بعلامة تعجب،فضلا عن تقديم الحوار بتعليق يقول فيه "في سخرية مرة"، والذي هيّأ من خلاله القارئ إلى أخذ الجملة على محمل السخرية.

للإشارة لا يمكن الوقوف على نقد الترجمة أعلاه إلى العربية بسبب حذفها نظرا لوقوعها ضمن مقطع استوجبت الاعتبارات الدينية والعقائدية حذفه.

وفي مثال آخر مقتطع من ذات المشهد نجد المترجم العربي قد عمل على نقل النغمة الساخرة الموجودة في الجملة الإنجليزية التي وردت على لسان "واريك":

(.....) Now by the Maid's doctrine the king will take our lands –our lands! – and make them a present to God...

بقوله:

"والآن طبقا لنظرية (العذراء) سوف يستولي الملك على أراضينا – تصوّر أراضينا ! ويقدمها هبة إلى الله".

إذ تظهر نغمة السخرية على مستوى عبارة (our lands) المكررة، وهو ما لم يجد المترجم العربي بدا عنه إلا بإضافة مفردة " تصوّر " كحل لحفظ العبارة نبرتها التحتية التي ترشح بالسخرية. أما في النص الفرنسي فقد لجأ المترجمان مرة أخرى إلى الحروف التاجية لكتابة ضمير "Nos" بغية إبراز النغمة الساخرة المعبرة عن المفارقة القائمة بين

فعل مصادرة الملك أراضي الأشراف والنبلاء الإنجليز وبين اعتبار هؤلاء الأشراف والنبلاء لهذه الأراضي ملكية خاصة مطلقة.

إنّ المترجمين الفرنسيين يكونان بتوظيفهما الحروف التاجية في هذا السياق قد وفّرا للنص قرينة مادية دامغة على موقف "شو" وغرضه القصدي الحقيقي ، وهو ما يشكّل في أبعاده التأويلية إفصاحا عما أراد له "شو" أن يبقى مستترا يكتفي بالإيماء له عن طريق ترك السخرية تتشكل على مستوى التنغيم دونما الحاجة إلى استعمال قرائن تعين الملتقى وتوضح له كيفية نطق الجملة باستثناء علامة التعجب، التي كما يبدو لا تملك تلك القدرة على إثبات وجود التفخيم والمبالغة في الكلام على النحو الذي تقدر على فعله الحروف التاجية.

وتختلف إمكانات إظهار التنغيم من لغة إلى أخرى على حسب الجرس الصوتي المستشف من الكلام،والغرض القصدي للمتكلم؛كأن نسجل بالمشهد الأول من المسرحية العبارة التالية ضمن الحوار الذي يجمع القائد "بودريكور" بالعذراء التي أتته طالبة العون لرفع الحصار عن "أورليان"، يُعلّق "بودريكور"ساخرا من" جان دارك":

You think soldiering is anybody's job?

تدلّل علامة الاستفهام المستعملة في الجملة الإنجليزية التي بين أيدينا على تواجد السخرية والنوايا المبيتة لاستهزاء "بودريكور" بـــ"جان". وعلى خلاف ما توحي به هذه العلامة الترقيمية من نية التساؤل أو الطلب فإن المعنى الأساسي للجملة أعلاه يتمثل في الإقرار والتأكيد على فكرة كان "بودريكور" قد بدأ حواره بإثارتها : جهل "جان" بأمور الحرب وبساطة تفكيرها.

ونلمس أنّ المترجمين الثلاث قد استعاضوا بعلامة الاستفهام لدى نقل الجمل ترجمة إلى غير اللغة التي كتبت بها،من خلال الاستعانة بعلامة الوقف النهائية (full stop) لتبيان النغمة الساخرة المتضمنة بالكلام.

تقول الترجمة العربية لهذه الجملة:

تحسبين الجندية مشغلة لكل من هَب ودَب.

وأما النص الفرنسي:

Tu crois que le métier de soldat peut être fait par n'importe qui.

بحيث يتوقف إعطاء هذه الجملة دلالاتها الساخرة في كل من الترجمة العربية ونظيرتها الفرنسية استنادا إلى طريقة قراءاتها ونطق الكلمات بها مدا أو خفضها بما يسمح بتكشف نوعية النغمة المسجلة بالخطاب.

وعلى صعيد آخر يمكن للاستعمال اللامدروس لعلامات الترقيم بالنص الساخر أن يتسبب في زعزعة شكل السخرية وطريقة تكونها بالخطاب فينحسر تأثيرها وتتراجع قيمتها الدلالية.

جاء في قول التابع ردا على "بودريكور" الذي طلب منه تفسيرات عن سبب اختفاء البيض :

Sir: it is not my fault. It is the act of God.

وهي الجملة التي ترجمت إلى العربية على النحو الآتي:

سيدي... إنها ليست غلطتي... إنها إرادة الله.

تمت السخرية في هذه الجملة عن طريق " تجاهل العارف " أي تظاهر التابع بالغباء وعدم العلم بالأشياء. أدى إدخال النقاط المتتابعة في الترجمة العربية لهذه الجملة إلى إضعاف القيمة الدرامية للتابع، والتي تنبع في الأساس من سخريته من سيده عن طريق ادعاء الجهل والضعف. إذ غالبا ما يتم توظيف النقاط المتتابعة من اجل إظهار التلعثم في الكلام والتردد في التعبير عن موقف ما.

وهو ما لا نقف عليه بالنص الأصلي لشو، بحيث تظهر علامة الوقف النهائية الموظفة في الفصل بين الجملتين البسيطتين اللتين تمثلان قوام كامل التركيب دليلا على تحكم التابع في الموقف وسيطرته على أعصابه، الشيء الذي يعزز تعامله مع "بودريكور" المبني على السخرية اللاذعة والمركزة من خلال التغافل، وإظهار الضعف من أجل كسب المعركة الكلامية.

ويمكن أن يظهر مفعول التنغيم وأهميته بالكلام من خلال توظيف نوع من الجمل التي يطلق عليها " الجمل التي لا هيئة لها " (Amorphous sentences)؛ وهو النوع من

الجمل الذي يعكس الحالة العاطفية للمتكلم ودرجة انفعاله، وقد تظهر في شكل وحدات مفردة حينها تكون مجرد أصوات مثل : hm ، Hush ، صه وغيرها، أو في شكل عبارات توحي بجمل كاملة مثل : ! Dear me ، عجبا ! و غيرها. ويعتمد معناها بشكل رئيسي على نوعية النغمة المرافقة لعملية قراءتها.

ويمكن أن يرد استعمال هذا النمط من الجمل بغرض السخرية مثلما نسجله بالمشهد الأول من المسرحية ضمن الحوار الدائر بين "بودريكور" و"بولنجي" و"جان دارك" بشأن مصدر الأصوات التي تسمعها:

Robert. They come from your imagination.

Joan. Of course. That is how the messages of God come to us.

Polengey. Checkmate.

إذ يأتي استعمال عبارة " Checkmate " التي تصنف ضمن الجمل التي لا هيئة لها معززا للتأثير الساخر بنص"القديسة جون"،فقد أراد "بولنجي" من وراء توظيف هذه العبارة الاستهزاء بـــ"بودريكور" والسخرية من ضعف حجته أمام "جان"، فهي قادرة على إفحامه بردود سريعة تكشف محدودية تفكيره خلافا للمكانة المرموقة الممنوحة له.

ولقد أعطت ترجمة هذه العبارة إلى العربية " كش ملك! " في حين ترجمت إلى الفرنسية " Echec et mat " دونما يخلق ذلك للمترجمين أي عقبات في التعامل مع نوع من الجمل لها خصوصياتها لا سيّما الصوتية منها.. لكن الملاحظ بمواطن أخرى من المسرحية أن اعتماد هذا النوع من الجمل على النغمة من أجل إحداث السخرية كان له عواقبه الترجمية بحيث حالة هذه الطبيعة الحساسة لهذه الجمل دون إمكانية التعبير عنها في اللغة الهدف، وفي أفضل الأحوال فقد اضطر المترجمون إلى التحوير من أجل خلق الحالة المماثلة.

ومن ذلك ما نقتطفه من المشهد الثاني من المسرحية من حوار رئيس الأساقفة مع الحاشية فيما يخص قدسية "جان دارك":

The Archbishop. (severely) Rubbish! Nobody has been struck dead.

هراء. أن أحدا لم يصعق ميتا ..

C'est stupide ! Personne n'a été frappé de mort.

تقابل عبارة " Rubbish " في كل من الفرنسية " C'est stupide " وفي العربية" هراء " وهو التحوير الذي اضطر إليه المترجمون قصد نقل ذات المعنى،والتأثير الموجود بالأصل والمعبر عن استهزاء رئيس الأساقفة بفكرة أن أحد الجنود قد خر ميتا انتقاما للعذراء "جان دارك" منه لأنه بذيء اللسان.

وهو نفس التوظيف الذي نسجله في موطن آخر بالمشهد الثاني على لسان "لاتريموي" معلقا على مسألة اعتزام "جان" رفع الحصار عن "أورليان" معتبرا الأمر مدعاة للضحك بقوله "Rot"،وهو ما نقل إلى العربية بـــ" كلام فارغ! "وإلى الفرنسية Chansons !"؛ بحيث يكون المترجم مطالبا بالنفاذ إلى طبقات المعنى والوقوف على الطبيعة النغمية للكلام بغية ضبط الوسيلة التي تمكن من نقل ذات التأثير؛وبالتالي تقريب المعنى من ذهن القارئ.

إلا أنّ الأمر ليس دائما بالممكن من منطلق أن الجمل التي لا هيئة لها غالبا ما توظف كأدوات للتأفف أو التعبير عن الندم والغضب وما شابه ذلك، فتكون بذلك انعكاسا لدرجة التدخل العاطفي للمتكلم؛ أي غالبا ما يتعامل معها المترجم مضطرا إلى التخفيف من حدتها " فترجمة نصوص كهذه تتحدد بما تسمح به اللغة المترجم إليها... فهي إذن على المترجم أن يتدخل بـــ " النقيض " فيقول أقل مما يقوله النص الأصلي أو بالإضافة فيقول أكثر مما يقوله النص الأصلي "[1]. إنّ ترجمة الظلال الساخرة المترسبة على مستوى الجمل التي لا هيئة لها مرهون بالإمكانات التي تتيحها اللغة الهدف وكذلك امتلاكها الأدوات البديلة المضاهية لتلك المستعملة في اللغة الأصل للتعبير عن مشاعر الندم، التأفف وغيرها،مع الإشارة إلى أن هذه النوعية من العبارات تسهم بقدر كبير في رسم ملامح الشخصية الدرامية، حتى يمكن القول أنها تستمّد قيمتها الساخرة ضمن إطار الشخصية الذي توضع فيه، كما هو الشأن مع الملك شارل؛ هذه الشخصية التي أظهرها

[1] -م الزليطني و م. التريكي . م س . ص 16.

هراء. أن أحدا لم يصعق ميتا ..

C'est stupide ! Personne n'a été frappé de mort.

تقابل عبارة " Rubbish " في كل من الفرنسية " C'est stupide " وفي العربية" هراء " وهو التحوير الذي اضطر إليه المترجمون قصد نقل ذات المعنى،والتأثير الموجود بالأصل والمعبر عن استهزاء رئيس الأساقفة بفكرة أن أحد الجنود قد خر ميتا انتقاما للعذراء "جان دارك" منه لأنه بذيء اللسان.

وهو نفس التوظيف الذي نسجله في موطن آخر بالمشهد الثاني على لسان "لاتريموي" معلقا على مسألة اعتزام "جان" رفع الحصار عن "أورليان" معتبرا الأمر مدعاة للضحك بقوله "Rot"،وهو ما نقل إلى العربية بـــ" كلام فارغ! "وإلى الفرنسية Chansons !"؛ بحيث يكون المترجم مطالبا بالنفاذ إلى طبقات المعنى والوقوف على الطبيعة النغمية للكلام بغية ضبط الوسيلة التي تمكن من نقل ذات التأثير؛وبالتالي تقريب المعنى من ذهن القارئ.

إلا أنّ الأمر ليس دائما بالممكن من منطلق أن الجمل التي لا هيئة لها غالبا ما توظف كأدوات للتأفف أو التعبير عن الندم والغضب وما شابه ذلك، فتكون بذلك انعكاسا لدرجة التدخل العاطفي للمتكلم؛ أي غالبا ما يتعامل معها المترجم مضطرا إلى التخفيف من حدتها " فترجمة نصوص كهذه تتحدد بما تسمح به اللغة المترجم إليها... فهي إذن على المترجم أن يتدخل بـــ " النقيض " فيقول أقل مما يقوله النص الأصلي أو بالإضافة فيقول أكثر مما يقوله النص الأصلي "[1]. إنّ ترجمة الظلال الساخرة المترسبة على مستوى الجمل التي لا هيئة لها مرهون بالإمكانات التي تتيحها اللغة الهدف وكذلك امتلاكها الأدوات البديلة المضاهية لتلك المستعملة في اللغة الأصل للتعبير عن مشاعر الندم، التأفف وغيرها،مع الإشارة إلى أن هذه النوعية من العبارات تسهم بقدر كبير في رسم ملامح الشخصية الدرامية، حتى يمكن القول أنها تستمّد قيمتها الساخرة ضمن إطار الشخصية الذي توضع فيه، كما هو الشأن مع الملك شارل؛ هذه الشخصية التي أظهرها

[1] –م الزليطني و م. التريكي . م س . ص 16.

"شو" بمظهر الإنسان الضعيف، عديم الثقة بالنفس والذي هو أقرب إلى طفل منه إلى إنسان بالغ راشد.

فلا شك أن كثرة ورود عبارات التذمر والتأفف على لسانه في كذا موطن بالمسرحية يُعمّق الملامح الصبيانية التي رسمها له "شو".

وعليه لا يمكن إغفال الأهمية التي تتمتع بها الجمل التي لا هيئة لها لدى الاشتغال على ترجمتها،بما يمكن أن تحققه من تحديد لأبعاد الشخصية الدرامية،وطبيعة تكوينها السيكولوجي الذي يكون أحيانا مدعاة للسخرية والانتقاد.

الملمس :

✍ تتأثر الترجمة بثلاثة عوامل رئيسية هي في الواقع العلامات المحددة للإطار الذي يجب أن يتحرك ضمنه المترجم؛ومنه فهي تؤشر درجة تدخل المترجم بالمتن الأصلي،ومدى حضوره أو غيابه في القطعة المترجمة، تتمثل هذه العوامل في:

☜ الترجمة ناتج احتكاك منظومتين لغويتين متمايزتين؛أي هي احتكاك أيضا بين ثقافتين.

☜ الترجمة في صميمها نشاط إنساني لذا من البديهي أن تتلون الرسالة المشتغل عليها بذاتية المترجم ولا سيما وأن كل استخدام للغة هو تورط للذات المتكلمة، فيكون أن يبرز للمترجم موقفه مما ينقل على حسب تموقعه الإيديولوجي، الديني، وكذا تصوره وتأويله لمقاصد كاتب النص الأصلي. "فالنص من هذه الناحية يتحدد إشاريا (أي على صعيد الشخص والزمان والمكان، وتصوريا من حيث أنه يتضمن قناعات ومعتقدات) وعاطفيا (من حيث أنه في تعبيره عن تلك القناعات والمعتقدات يعبّر عن حب أو كراهية، أو تعاطف أو عدم اكتراث أو ما إلى ذلك)"[1].

نمط النص ويتحكم هذا العامل إلى حد كبير في درجة الحرية الممنوحة للمترجم من أجل التدخل في النص المترجم والتأثير فيه. فالنص العلمي غير النص الأدبي من حيث قابلية هذا الأخير للانفتاح على التأويل ومنه تقبله المترجم "ذاتا" جديدة لها أن تتأثر بالنص فتؤثر فيه.

مما تقدم، تعتبر الترجمة مدخلا للتعامل مع عوالم وتجارب إنسانية مختلفة يكون استخدام اللغة للتعبير عنها مبطنا بدرجة عالية من الذاتية، ومن ثم قيام الاختلاف بين لغة وأخرى في التعاطي مع الواقع.

إنّ هذه الدرجة العالية من ذاتية اللغة تتجسد في بعض الأحيان بتحول هذه اللغة إلى وعاء لصب شتى المضامين المعبرة عن القيم الاجتماعية و الأخلاقية و الدينية،التي يمكن أن تأخذ شكل المحظور أثناء الترجمة تبعا لخصوصية اللغة الثقافية المستقبلة وما يصنفه

---

[1] م.الزليطني و م.التريكي.م.س. ص. 9.

حملتها ضمن خانة اللامساس الذي يحرُم بأي شكل من الأشكال المسّ به،أو حتى مجرّد التحدّث عنه.

وكما ورد آنفا فإن اقتران السخرية بالتعبير عن المحظور واضطلاعها بمهمة التنفيس عن الكبت يضاعف من مواقف اصطدام المترجم باللامساس (الطابوهات) لدى ترجمته نصا من النمط الساخر، ومنه فإن اللامساس بما يُعبّر عنه من قيم حضارية يقف في وجه المترجم التحدي الأكثر بروزا خلال عملية النقل والانتقال من لغة إلى أخرى، من فضاء ثقافي إلى آخر... بل إنه يمثل في أحيان كثيرة الجانب المتمنّع والمستعصي على الترجمة.

يظهر اشتغال " مقص " المترجم ضمن نص " القديسة جون " من خلال ثلاث نقاط:

- السخرية من الرسول محمد(ﷺ).
- مدح اليهود.
- السخرية من العذراء "جان دارك".

ففي النص العربي للقديسة جون تعرضت عدة مقاطع من الحوار الدائر بين رئيس الأساقفة الإنجليز وأحد القساوسة إلى الحذف،وذلك على امتداد الصفحات المحصورة بين الصفحة 94 والصفحة 97 من المسرحية الأصل.

وهو الإجراء الترجمي الذي حتمّته الاعتبارات الدينية والمعتقداتية لما تمثله المقاطع المذكورة مما يبدو في ظاهره استهزاء بالرسول الكريم (ﷺ)، حيث عمل المترجم العربي على إلغاء هذه المقاطع وإعادة ربط الأجزاء المبتورة من العمل الدرامي في احترافية ملموسة،ودونما يؤثر ذلك على التسلسل المنطقي لأفكار المسرحية أو بناءها الدرامي، والنتيجة كانت قطعة مُترجمة من الصعب أن يتفطن القارئ العربي إلى ما تعرضت إليه من عملية اللهم إلا إذا كان مطلعا على الأصل، كل ذلك لغرض إخراج نص إنجليزي في لغة عربية وفي غير تعارض مع القناعات الدينية لمستقبله. فمسألة

ترجمة نص مأهول باللامساس تزداد تعقيدا لا سيّما وأن المترجم مستقبل للنص ومقدم له في الوقت نفسه.

لا يخفى أن الترجمة تقتضي " ثقافة واسعة ودراية بكل ما يكتنف لغة النص من قيم حضارية وتقاليد تعبيرية ومعلومات،قد تكون في غاية الدقة عن موضوع ذلك النص حتى يتمكن المترجم من الوقوف على مقاصد الكاتب "[1]، بل إن المترجم مطالب بالتزود بمعلومات عن كاتب النص : توجهاته الفكرية و الإيديولوجية و قناعاته الدينية والسياسية وغيرها، وذلك قصد بناء نموذجية لمقاصد الكاتب والداعي من وراء نصه .

والمتتبع للإنتاج الأدبي لـــ "برنارد شو" يدرك كَمّ ذلك الإعجاب الذي كان يكنه هذا الكاتب الايرلندي لشخصية النبي محمد (ص) ، إلى درجة أنه كان يؤمن أن البشرية لم تعرف عظيما مثلما عرفت محمد (ص) ، ولقد بلغ من إعجابه هذا أنه أعد كتابا خص به شخصية محمد (ص).

إن هذه المقدمة تضعنا الساعة أمام إشكالية في غاية الأهمية : طالما كان هذا شأن "برنارد شو" من إعجاب بشخصية محمد (ص) فما تفسير إدراج مقاطع استهزاء به ضمن القديسة جون.

يكشف تمعن المقاطع التي حملت سخرية من النبي محمد (ص) أنها وردت كلها على لسان "كوشون" رئيس الأساقفة الإنجليزي، أحد الشخصيات الثلاثة التي أراد لها "شو" أن تتمتع بقدر من الحرية،فجعلها تنطق على نحو يخالف الشخصيات الحقيقية التي مثلتها لعصرها القروسطي.

يقول "شو" في مقدمة مسرحية "القديسة جون":

"وبديهي أن الشخصيات الحقيقية الأصلية لكوشون و"لوميتر" و"واريك" لم تكن لتستطيع أن تفعل هذا: فقد كانوا هم أنفسهم جزءا من العصور الوسطى، وبذلك كانوا يجهلون صفاتها المميزة التي تختص بها دون غيرها من العصور مثلما كانوا يجهلون

---

[1]- م.الزليطني و م.التريكي.م.س. ص 12.

التركيب الذري للهواء الذي يستنشقونه، ولكن المسرحية كانت ستكون غير جلية ولا مفهومة لو لم أهبهم قدرا كافيا من العلم بخصائص عصرهم لأمكنهم من شرح موقفهم من القرن العشرين "[1].

إن المترجم مطالب بأن يكون تدخله في النص المترجم تدخلا واعيا، وهو الوعي الذي لن يتبلور إلا من خلال التعرف على الخصائص الأسلوبية والخطابية للنص،والسعي إلى إنتاج وقع هذه الخصائص في اللغة الهدف بالشكل الذي يُمكّن من إبراز نوايا كاتب النص الأصلي ومقاصده "فوراء كل استعمال لغوي (والنصوص مهما كانت طبيعتها نتاج فعل لغوي) ذات أو يد مسؤولة عن اختيار أدواته وصيغه وتقديمه بشكله الظاهر، كما هو أمام القارئ ولابد لهذه الذات أن تترك بصمات في بنية النص السطحية، وكلما تَمكّن المترجم من تحديد معالم هذه الذات وأماكن بروزها أو استتارها، ومن كشف خططها الخطابية، كانت حظوظه في تحقيق ترجمة ناجحة أفضل "[2].

بيّنا فيما تقدم من البحث أن الجدل يشكل أحد الركائز الأساسية التي تقوم عليها مسرحيات الفكر عامة ومسرحيات "برنارد شو" خاصة على اعتبار أنه أحد كتاب المسرحيات الفكرية.

يعتمد الحوار في " القديسة جون" على المناورة والمراوغة – لاسيّما المشهد المتعلق بالمحاكمة – وذلك كوسيلة يتوخى من خلالها شو " التأثير بشكل أو بآخر على ردود فعل مستقبل النص وذلك عن طريق تقييم مفاهيم معينة ضمن مخطط يستهدف بالتالي خدمة أغراض معينة"[3]،ومناقشة أفكار معينة مثل: مسألة التدين، دور الكنيسة ووساطة القساوسة بين الخالق ومخلوقاته، القومية، خدمة رجال الدين والإقطاعيين أغراضهم الشخصية تحت غطاء من التدين وغيرها.

تتّم هيكلية نص " القديسة جون على" أن وعي "شو" لا يختلط بوعي "كوشون" وأنه لا يتحمل مسؤولية ما يورده على لسانه. إذ أراد "شو" من خلال هذه المقاطع الساخرة أن

---

[1] – الترجمة العربية لـــ " القديسة جون " .م س. ص 65.
[2] – م.الزليطني و م.التريكي.م.س . ص 12.
[3] – باسل حاتم .م س .ص 4..

يوافق الخصم مرحليا فقط، متخذا منها مقدمة لطرح موقف معارض آخر يكاد يلغي ما ورد قبله، ويتضح ذلك من خلال تصريح "واريك" لكوشون أن سفره الكثير سمح له بالوقوف على حقيقة أساسية مفادها أن أتباع محمد (ﷺ) هم أكثر احتراما لرب المسيحيين، مما يفعل المسيحيون اتجاه إله المسلمين، وأن المسلمين أكثر تقبلا لأن يكون القديس "بيتر" صياد سمك، في حين يرفض المسيحيون فكرة أن يكون ثمة نبي يركب الجمال !.

كما يمكن للقراء مع نهاية هذا المشهد الرابع أن يقف على خلاصة جوهرية للحوار الذي دار ضمن هذا المشهد تصب في إظهار النوايا الحقيقية لكل من "واريك" بصفته ممثلا للمؤسسة الإقطاعية، "كوشون" ممثلا للكنيسة؛أي العداء المكنون لجان والتي صارت تمثل خطرا يهدد كل من الكنيسة والنبلاء بما حملته من أفكار داعية للقومية والبروتستانتية تماما بنفس الخطر – يقول "شو" – الذي يمثله "محمد" للغرب وإن كانت قناعاتنا الدينية لا تقبل بهذه الموازنة.

إذ يعكس المشهد الرابع من المسرحية نمطا من النصوص الجدلية يطلق عليه الجدل المضاد وهو ذلك النوع من النصوص " الذي ينطلق مقدم النص فيه من مقولة يوافق الخصم عليها ثم يعارضها مفندا جوانبها الأكثر بروزا ومختتما بخلاصة تعبر موقفه "[1]، فيحقق بذلك تمثيلا عادلا له ليعود فيفضح زيغ المفاهيم والأفكار التي يطرحها، ذلك الأساس الذي تقوم عليه السخرية : ادّعاء الجهل وتقمص دور "Eiron" على النحو الذي يقوم به "سقراط".

إن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: حتى لو سلّمنا بوعي المترجم بأبعاد الخطة الخطابية التي اتبعها "برنارد شو"كيف سيكون في وسعه أن ينقل هذا الحدث التواصلي الحامل لفعل تداولي ولعلامة "سيميوطيقية" في اتجاه اللغة العربية و لحملتها من المسلمين دونما يحدث ذلك صدمة في نفوسهم ؟.

---

[1] - باسل حاتم. م س. ص 40.

في الحقيقة وإن كان الأمر متوقفا على هدف المترجم ونوعية القراء الذي يتطلع إلى بلوغهم إلا أنه سيكون من الصعب بما كان المجازفة بترجمة هذه المقاطع،دونما توقع ردود فعل من جانب القارئ المسلم للحساسية البالغة التي تعبّر عنها هذه العلامة "السيميوطيقية" ضمن فعل الاتصال.

إن ورود الغُموض كملمح تركيبي يدخل في تكوين السخرية،يجعل من الممارسة الترجمية ممارسة معقدة وحساسة تحتاج مسألة إنجاحها جهدا خاصا من المترجم يؤطره الحس الفكاهي والفطنة من أجل النجاح في فك طلاسم النص؛ وبالتالي الوصول إلى التأويل السليم للرسالة،ومنه الوقوف على المقاصد الحقيقية لكاتب هذا النص والقدرة على تحديد مواطن بروز ذاته واستتارها،وفي حالات أخرى ضرورة اللجوء إلى السياق خارج النص.

قام المترجم العربي بحذف أحد المقاطع بنص " القديسة جون " الذي يبدو أنه جاء بغرض مدح اليهود. والمقطع مسجل دائما بالمشهد الرابع من المسرحية، الصفحة رقم 88.

إذ يقول أحد النبلاء في رده على أحد القساوسة بشان مسألة اللجوء إلى اليهود من أجل أسر "جان دارك":

✂*The Chaplain. Monstrous. It is all those scoundrels of Jews: They get in every time money changes hands. I would not leave a Jew alive in Christenson if I had my way.*

The Nobleman. Why not? The Jews generally give value. They make you pay; but they deliver the goods. In my experience the men who want something for nothing are invariably Christians.

يُظهر المقطع المحذوف في تصورنا سخرية مركّزة لاذعة من اليهود وردت ضمن المسرحية في شكل ذم بما يشبه المدح؛ إذ يبين النفاذ إلى طبقات المعنى الخفي للمقطع أن النبيل يؤكد من خلال كلامه هذا أن اليهود هم فعلا أشخاص ماكرون يجيدون اصطياد الفرص،والعثور على الصفقات المربحة وقد بلغ من خصلتهم هذه أنهم يجيدون عملهم

تماما؛ فهم يجعلون المرء يدفع المال لكنه يحصل على المقابل: الخدمة. على عكس من المسيحيين الذين لا يحسنون إجراء الصفقات،والدليل على عدم امتلاكهم ذلك الحس التجاري، أنهم يتوقعون خدمة بدون ذر المال !.

رأينا فيما تقدم كيف أن الساخر يلجأ إلى التعبير عن أفكاره بخلاف ما يقوله، فهو يجد في ذلك وسيلة محررة له من أجل خلق فضائه التعبيري الخاص به، وهو ما يعني أن فك ترميز الكلام يصبح أمرا معقدا يتطلب إعمال الفكر قصد فهم المقصود منه.

إن أي خطأ في فك ترميز السخرية على النحو السليم يجر المترجم إلى الزيغ عن جادة المتن،ومن ثم تحميل النص أحكاما ومواقفا لا تمت له بصلة، بما يمثل بالتأكيد تعارضا وهوية هذا النص،وكذلك إلحاق أضرارا معنوية به تضعف على إثرها علاقة الولاء الذي يجب أن توجد في صلة المترجم بالمتن الذي يشتغل عليه.

يجد حذف المقطع المذكور في "مدح" اليهود تبريراته دونما شك في رغبة المترجم العربي تقديم نص مقبول ثقافيا لقرائه الذين توقعهم جمهورا يناصب العداء لليهود،وهو الحكم الذي يبدو في صميمه متسرعا صادرا عن ذات غير متأنية تفاعلت مع النص في مستواه الأول: الحرفي الظاهر.

إن خطورة التعامل ترجميا مع نص ساخر تأتي من كون المترجم قارئا ومقدما له في الوقت نفسه، وأي تأويل لهذا لن يتم بمنأى عن التصورات والقناعات الشخصية لهذا المترجم مثلما نقف عليه أيضا بالنص الفرنسي من أشكال التدخل المفضي إلى الحذف. والمثال نسجله ضمن المشهد الأول من المسرحية الأصلية 62. يقول "شو" في نهاية هذا المشهد تعليقا على موقف "بودريكور" المتخذ لإرسال "جان" إلى "شارل":

Robert, still very doubtful whether he has not been make a fool of by a crazy female, and a social inferior to boot, scratches his head and slowly comes back from the door.

جاء في الترجمة الفرنسية لهذا المقطع:

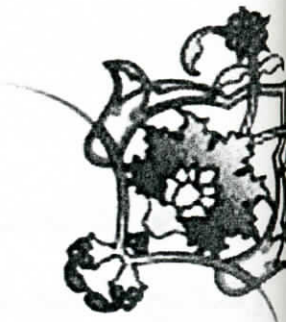
Robert, se demandant encore s'il ne s'est pas rendu suprêmement ridicule, se gratte la tête et reprend lentement sa place à la table.

نسجل في هذه الترجمة تجاوز المترجمين الفرنسيين للتعبير الإنجليزي:

... *made a fool by a crazy female, and a social inferior to boot.*

بحيث قام المترجمان بتلخيص محتواه في جملة واحدة دون إشارة إلى الأشخاص الذين وقع "بودريكور" ضحية لخداعهم، وهو القرار النابع بشكل أساسي من القناعات الشخصية للمترجمين ورفضهما نعت "جان" بـــ"المرأة المخبولة" لما يمثله شخصها للفرنسيين من مثال للتضحية والنضال.

إنه لم من الصعب في بعض الأحيان على مترجم النص الساخر حتى وإن أدرك المقاصد الحقيقية للكاتب من سخريته أن يتخذ القرار بشأن الاحتفاظ بتلك الجمل أو المقاطع المصنفة ضمن المحظور الذي يأبى النقل في اتجاه ثقافة الآخر إما لتعارضه والقناعات الدينية للمترجم أو لاحتمال عدم استعداد قراء اللغة الهدف لتلقيه.

الخاتمة




لقد نهضت مهمتنا خلال هذا البحث على محاولة التعرف على طبيعة السخرية والملامح اللسانية المميزة لها؛ بحيث عملنا قدر المستطاع على استجلاء أحوال تأسيس الفعل الساخر على النحو الذي قادنا إلى النظر في بنية السخرية وطريقة تشكلها.

وانتهينا وفق مقاربة مجازية إلى أن السخرية علامة مزدوجة تفضي عملية قراءتها إلى تأويل يحتمل في الغالب وعلى الأقل خيارين، مما يترتب عنه اجتهاد خاص من قبل المتلقي من أجل فك ترميز كلام الساخر بالطريقة سليمة.

وخلصنا أيضا أن السخرية بمختلف إجراءاتها هي مراهنة على ذكاء المتلقي للقبض على المعنى الذي لا يكف الساخر عن التلميح إليه دون التصريح به، لكنها في الآن نفسه خرق لمبدأ التعاون الذي تقوم عليه عملية التبادل اللفظي بين مختلف شركاء الاتصال، بحيث تنتج السخرية تأثيراتها الإستيطيقية انطلاقا من تلك المعاني الضمنية التي تتولد بفعل خرق قواعد الخطاب،أو ما يصطلح على تسميته بالماكسيمات التحادثية. إنّ هذه المفارقة التي تقوم عليها بنية السخرية،هو مما يشهد لها بالسمة المعقدة والطبيعة الزئبقية التي ينبغي للمترجم الوقوف عليها.

فطبيعة تدخل المترجم في نص ما بالترجمة والقائمة على سلسلة من التحولات القواعدية والتراكبية ... الخ يحظى ضمنها عنصر المعنى بالأهمية القصوى،يدفعنا إلى القول بأن المترجم في تعامله مع مادة نصية ساخرة مطالب بالوقوف على جنس تلك الإجراءات الشكلية الموظفة في خلق المعنى،ليس لتأدية المعنى فحسب بل وللمحافظة على تقنية ترميز الكلام،على النحو الذي يظل فيه النص محتفظا بخاصية الغموض؛ ذلك الملمح المورفولوجي الأساسي في تركيب بنية السخرية والذي يقصد به ليس أكثر من زيادة فعل الإدراك ومداه،احتكاما إلى المبدأ الذي يقوم عليه الفن والمتمثل في أن عملية الإدراك غاية جمالية يجب إطالة مداها أي رفع درجة استمرار التلقي.

إذن، ينبغي على المترجم النظر في ميكانيزم عمل السخرية ليدرك قيمتها المجازية التي تتحقق انطلاقا من وجود مستويين للمعنى:الأول سطحي ظاهر، أما الثاني فهو عميق

خفي ويرتبطان فيما بينهما على خلاف فنون القول المجازية الأخرى وفق علاقة تنافرية هي البؤرة المولدة للتوتر الذي تستمد منه السخرية تأثيرها.

ولقد تسنى لنا ضمن الشق التطبيقي من هذا البحث الوقوف على تصاميم للسخرية ونماذج لها تحيل على هذه العلاقة وتشرح طبيعتها، لكن الملفت للانتباه أن هذه العلاقة التنافرية في بعدها النظري تتحول إجرائيا إلى مفهوم فضفاض لا نستطيع على ضوءه فهم العديد من أفعال السخرية، والتي فعلا يبني أصحابها متتالياتهم على أساس من التنافر لكنه ذلك التنافر المتدرج وليس الحاد كقولنا: ذكي/غبى ، ميت/حي .

فعلى عكس مما توحي به التعاريف النظرية، فالمترجم لايجد نفسه دائما أمام حالات من السخرية باستعمال نقيض الكلام(Antiphrase)، بحيث يلجأ رأسا إلى تأويل الرسالة من خلال إخضاع الكلام لعملية قلب دلالي في حدود الموقف الذي ورد فيه والوضعية التي يشير إليها، إنما هناك نماذج من السخرية تخلق مشاكلا تأويلية تنتهي في الغالب بانزلاقات دلالية نظرا لعدم فعالية العمل بتقنية القلب الدلالي والحاجة إلى مهارة لغوية من نوع خاص قصد النجاح في فك ترميز الكلام على النحو السليم وإلا تلحق الإساءة بالنص وصاحبه على حد سواء.

ولقد عاينا ضمن الشق التطبيقي أيضا كيف أن تلك القرائن(تنغيم، علامات ترقيم) التي يتحدث عنها اللغويون ويقولون بوجوب الاستعانة بها من أجل التفسير السليم للقول في حال استغلق المعنى كيف أنها تتحول إلى السراب الذي يحسبه الظمآن ماءا لإحجام الساخر عادة عن توجيه انتباه المخاطب إلى التفسير من خلال توفير القرائن اللازمة لذلك، فهذا الساخر يتطلع دائما لأن تبقى مدلولاته متبخرة مبدأه في ذلك المراوغة ومباغتة الذهن والأهم من ذلك إبقاء نواياه مستترة. وتلك مفارقة ثانية تشهد للسخرية بالسمة المعقدة والزئبقية.

تؤدي القرائن دورا مهما في عملية فك ترميز الكلام الساخر، لكن غيابها يفرض على المترجم الاعتماد على نفسه والاستعانة بما يملك من مهارة لغوية وثقافية من شأن التحليل التداولي أن يساهم إلى قدر كبير في تنميتها في سبيل إدراك نوعية تلك القواعد الخطابية التي تحكم صنعة الفعل الساخر، وبالتالي الوصول إلى فهم معمق للنص ومنه

تصور إستراتيجية ملائمة تحقق العبور بالنص المترجم إلى بر "الأمانة" ذلك الشرط الذي يحدد مقياس الجودة في أي ترجمة.

إن تناولنا النص الساخر انطلاقا من أصغر بنية به،وهي المتتالية لا يفسح هنا مجالا للقول بأن شفرات هذا النص تفك من شكله التركيبي ذاته فقط،إنما يأتي ذلك تحيزا لفكرة أن القطرة تحمل نفس خصائص المحيط.

فالاشتغال على ترجمة نص ساخر يتطلب تجاوزا لحدود النص إلى ما يتصل بالسياق والأجواء العامة لهذا النص، وكذلك الظروف التي رافقت عملية تأسيسه السيميوطيقي،ليتم تناول النص الساخر كحدث أدبي وانطلاقا من دائرة الإتصال الاجتماعي ككل، فينظر المترجم في مولداته(نفسية، أخلاقية، اجتماعية....)، وفي الوظائف التي يتطلع إلى تأديتها، بحيث يسمح له تقدير المسافة القائمة بين دافع كتابة النص الساخر والهدف منه بإدراك أهمية الوسيلة الموظفة في ذلك،وأهمية ضرورة تحقيق ذات التأثير الموجود في النص،بما يبقي على الجمالية التي يتمتع بها ويحافظ عليها.

فإذا كان غرض النص مما يلتفت إليه في المقام الأول أثناء الترجمة كخطوة رئيسية تعين على تحديد المنهج الترجمي الأنسب للنقل، فإن هذه الأهمية تأخذ أبعادا أعمق بالنسبة للنص الساخر بالنظر إلى ما يوكل إليه من وظائف (نقد وتوجيه وتقويم وإصلاح.....الخ)،فتظهر فائدة المقاربة الإستهدافية في تناول النص بالترجمة من حيث ميل المترجم إلى تحديد الأهداف،والتأثير الذي يتوخى إحداثه في قراء الترجمة استنادا إلى خلفياتهم المرجعية الثقافية والدينية والأيديولوجية،وبما يخدم ثقافة اللغة الهدف وأذواق ناطقيها لاسيما في حالات التعبير عن اللامساس.

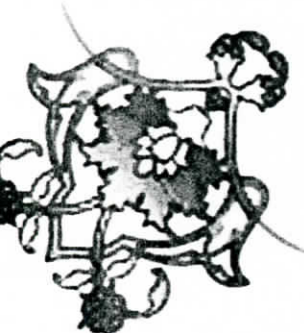
كما أنه من المفيد بالنسبة للمترجم ضمن علاقته بالنص الساخر أن يتوقف عند شكله التركيبي؛ أي بنيته الداخلية فضلا عن امتلاكه تصورا عن الكاتب الذي يترجم له فيما يتعلق بتوجهاته الفكرية وقناعاته الدينية والإيديولوجية، وكذا المرحلة الزمنية والتاريخية التي ميزت مولد النص، كل ذلك بغرض الوقوف على النوايا الحقيقية لكتابة النص موضوع الترجمة،والمقاصد الفعلية التي يحملها بين جنابته أهي مقاصد جادة أم ساخرة، وهل يعني الكاتب ما يقوله، وأي أثر يتطلع إلى إحداثه.

وإن كانت هذه الأفكار مما تقر به أبجديات الدرس الترجمي –مدرسة باريس تحديدا التي ينادي أصحابها بالنظرية التأويلية–بالنسبة لترجمة أي عمل كان، إلا أنها تكتسي أيما أهمية بالنسبة للنص الساخر بغية تحديد الخطوط الفاصلة بين الهزل والجد. فما النص الساخر إلا مقصد الكاتب من موضوعاته. لكن هل من الممكن دائما قياس نية صاحب النص والتأكد منها؟ تلك هي إشكالية ترجمة النص الساخر.

تمت




كشف المصادر والمراجع




I – المصادر

*– القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الرغاية. الجزائر 1975.

1- SHAW.B : Saint Joan .Ed.Penguin Books . UK.

2– النسخة العربية:

شو، جورج برنارد: القديسة جون. ترجمة: محمد محبوب. مجلة المسرح العالمي. الدار القومية للطباعة والنشر والثقافة والإرشاد القومي. مصر. مارس/ 1965.

3– النسخة الفرنسية:

SHAW ,B :

Sainte Jeanne .Trad.Augustin et Henriette HAMON.Paris. EDITIONS Montaigne. S.D

II - المراجع

أ) المراجع العربية :

1. ابن خلدون، محمد عبد الرحمن: المقدمة. دار إحياء التراث العربي. بيروت. لبنان. 1408هـ.

2.أبو حسن، سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري. مؤسسة حورس الدولية. مصر. الطبعة الأولى .

3. أبو حمدان، سمير: النص المرصود.المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع. لبنان . الطبعة الأولى. 1990.

4. أبو شريفة، عبد القادر وآخرون: علم الدلالة والمعجم العربي. دار الفكر للنشر والتوزيع. الأردن.الطبعة الأولى.1989.

5. أبو عيسى، فتحي معوض:الفكاهة في الأدب العربي.الشركة الوطنية للنشر التوزيع الجزائر.1970.

6. أحمد، محمد فارس: الكتابة والتعبير.دار الفكر اللبناني.الطبعة الثالثة. 1989.

7. بوكروح، مخلوف :التلقي والمشاهدة في المسرح . مؤسسة فنون وثقافة .الجزائر .2004

8. بحيري، سعيد حسن:علم لغة النص:المفاهيم والاتجاهات.مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.مصر. الطبعة الأولى. 2004.

9. بناني، محمد الصغير:النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ.ديوان المطبوعات الجامعية.الجزائر.1983.

10.بنيس ، محمد :الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته . ج 3 : الشعر المعاصر. درا توبقال .المغرب.ط1. 1990.

11. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني .دار المنار.مصر.الطبعة الخامسة.1372 هـ.

12.داغر، شربل: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري . مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب .المجلد 16. العدد الأول .القاهرة . 1997.

13. الديداوي، محمد: الترجمة والتواصل .دراسات تحليلية عملية لإشكالية الإصطلاح ودور المترجم.المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.المغرب.الطبعة الأولى.2000 .

14. هلال ،محمد غنيمي:في النقد المسرحي .دار العودة.بيروت.لبنان.1975.

15.الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً . مؤسسة عمون للنشر والتوزيع . الأردن. ط2. 2000.

16. زكريا،ابراهيم: سيكولوجيا الفكاهة والضحك .مكتبة مصر.1951 .

17. حجار، جوزيف نعوم:دراسة في أصول الترجمة.دار المشرق.بيروت.لبنان.الطبعة السادسة.1995.

18. الحوفي ، أحمد: الفكاهة: أصولها وأنواعها. مكتبة نهضة مصر. 1956 .

19. حسان، تمام: اللغة العربية: معناها ومبناها. عالم الكتب. القاهرة. مصر.

20.كامبا، إميل: فن الإضحاك في مسرحيات توفيق الحكيم. دار الجيل. لبنان. الطبعة الأولى.1997.

21. المبارك، محمد: فقه اللغة وخصائص العربية. دار الفكر. لبنان. الطبعة الأولى. 1981.

22.المصري، عبد الغني: نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي .دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. الطبعة الأولى. 1986.

23. مظفر الدين ،حكيم أسعد: علم الترجمة النظري . دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. دمشق. سوريا. الطبعة الأولى.

24. سليمان ،خالد: المفارقة والأدب :دراسات في النظرية والتطبيق.دار الشروق للنشر والتوزيع. الأردن. الطبعة الأولى.1999 .

25. عبد الجليل، عبد القادر: التنوعات اللغوية. دار الصفاء للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. الطبعة الأولى. 1997 .

26.عبدالله، الغذامي: ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية" . النادي الأدبي الثقافي. جدة .المملكة العربية السعودية .ط2. 1992.

27. العوبي، رابح: فن السخرية في أدب الجاحظ.ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. الطبعة الأولى. 1989.

28. عكاري سوزان: السخرية في مسرح أنطوان غندور . المؤسسة الحديثة للكتاب. لبنان. 1994.

29. عكاشة، محمود: الدلالة اللفظية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. مصر. 2002 .

30. عناني، محمد: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق . مكتبة لبنان ناشرون. الشركة المصرية العالمية للنشر. الطبعة الأولى. 1997 .

31. العشماوي، محمد زكي: المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة . دار النهضة العربية. مصر.

32. الفهري، عبد القادر الفاسي: اللسانيات واللغة العربية: نماذج تركيبية ودلالية. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب ومنشورات عويدات. لبنان. الطبعة الأولى. 1986.

33. رشيد، عدنان: مسرح برشت. دار النهضة العربية. بيروت. لبنان. 1988.

34.شوقي، سعيد: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية. إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. مصر. الطبعة الأولى. 2001.

35. شرف، عبد العزيز: الأدب الفكاهي. مكتبة لبنان. الشركة العالمية للنشر. 1992.

36. الخاكي، أحمد: برنارد شو: تاريخ حياته الفكري. منشأة المعارف. الإسكندرية. مصر. الطبعة الأولى. 1967.

ب- المراجع المترجمة:

37.ايقانوكس، بوثويلوخوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية .ترجمة:د.أحمد أبوحامد.مكتبة غريب.مصر.

ألارداييس، نيكول:المسرحية العالمية.تر: شوقي السكري.المؤسسة المصرية العامة للتأليف الأنباء والنشر.الدار المصرية للتأليف والترجمة.الجزء الرابع.

38.يوجين، نيدا: نحو علم الترجمة. ترجمة: ماجد النجار. مطبوعات وزارة الإعلام. بغداد. العراق. 1976.

39.مونان، جورج: المسائل النظرية في الترجمة. ترجمة: لطيف زيتوني. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان. الطبعة الأولى. 1994.

40.نيومارك، بيتر: اتجاهات في الترجمة: جوانب من نظرية الترجمة. ترجمة: محمود اسماعيل صيني. دار المريخ.الرياض. السعودية. 1986.

سلدن ، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة .ترجمة:د.جابر عصفور .دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة.مصر.1998.

41.شو، جورج برنارد: ميجر بربارة. ترجمة: أنيس زكي حسن. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. لبنان.

ج- المراجع الأجنبية:

1- BARTHES Roland(1970) : S/Z.Ed.Seuil. Paris .France.

2- DUCROT Oswald (1984) : Le Dire Et Le Dit .Ed .Minuit .Paris.France.

3- FONTANIER Pierre(1977) : Les figures du discours .Ed .Flammarion. Paris .France.

4- FREUD, Sigmund (1971): Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient .Ed. Gallimard. Paris. France.

5- FROMILHAGUE Catherine et Anne SAUCIER-CHATEAU (1999) : Analyses stylistiques, formes et genres.Ed.Dunod.Paris. France.

6- GERMAIN Claude (1981) : La sémantique fonctionnelle. Ed. Presses Universitaires de France (PUF). Paris.

7- JAKBSON Roman(1963) : Essais de linguistique générale. trad. Nicolas Ruwet. Les Editions de Minuit. Paris .France.

8- LANDHEER.R et Paul J.Smith (1996) : Le paradoxe en linguistique et en littérature. Ed .librairie Droz .Genève.

9- MAIGUENEAU Dominique (2000) : Eléments de linguistique pour le texte littéraire. Ed HER.Paris.France.

10- MARCEL Pagnol (1947) : Notes sur le rire. Ed. Nogel.Paris .France.

11- NEWMARK Peter:

* About translation. Ed. Multilingual Matters LTD. (1991).

*A Text book of translation.Prentice Hall International.UK. (1988).

12-ORECCHIONI Catherine Kerbrat:

* (1980) : l'énonciation de la subjectivité dans le language.Ed. Armand Colin .Paris. France.

* (1982) : La connotation. Ed .Presses Universitaires de Lyon. France.

13- SOURIAU Etienne (1990) : Vocabulaire d'esthétique .Ed. Quadrige. PUF. Paris. France.

14- TZEVETAN Todorov : Mikhaile Bakhtine, le principe dialogique . Ed SEUIL .Paris .France.

15-Walter Nash (1985): The language of humour. Style and techniques in comic discourse.Ed. Longman. London and New York.

د- القواميس والمعاجم:

1- ابن منظور: لسان العرب. ج 7. دار صادر. بيروت. لبنان. ط1. 2000.

2- السابق، جروان:

قاموس الكنز انجليزي /عربي .دار السابق .الطبعة الثالثة. 1985.

قاموس كنز الطالب فرنسي/عربي. المؤسسة الوطنية للكتاب. الطبعة الأولى. 1991.

3- المنجد في اللغة العربية المعاصرة. دار المشرق. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى. 2000.

4- المنجد في اللغة. دار المشرق. بيروت. لبنان. ط25. 1975.

5- المنجد الأبجدي. دار المشرق. بيروت. لبنان. الطبعة السادسة. 1988.

6- قاموس المسرح: مختارات من قاموس المسرح العالمي. جون غاسنر و إدوارد كون. تر: مؤنس الرزاز ورشا البيبي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 1982.

7- CUDDON J.A(1992) :

Dictionary of literary terms and literary theory .3rd Ed .Penguin Books

8- Encyclopaedia Universalis France.S.A1993.

9- MOLINEE George (1992):

Dictionnaire de rhétorique .Ed librairie général française.

10- MORIER Henri (1989):

Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique .Ed. Presses Universitaires de France (PUE) Paris.

11- OXFORD Advanced Learners Dictionary. Fifth Ed. Oxford University Press. 1995.

12- PETIT LAROUSSE. Librairie LAROUSSE Paris . France. 1980.

هـ-المجلات المتخصصة والدوريات:

1- باسل، حاتم: "الجدل المعارض وديناميةالنص: أضواء على عملية الترجمة من العربية وإليها". مجلة ترجمان. المجلد1. العدد1/أبريل. مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. طنجة. المغرب. 1992 .

3- برهون، رشيد: "حوار الضفاف الشعرية. من ترجمة القصيدة إلى الترجمة القصيدة" مجلة المترجم. العدد. 03/أكتوبر- ديسمبر. مخبر تعليمية الترجمة والألسن. جامعة السانية. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2001.

4- الحبابي، فاطمة: " الترجمة والتلاقح الثقافي". مجلة ندوة. العدد6. إصدار بيت آل محمد عزيز الحبابي. تمارة. المغرب. 1998.

5- الزليطني محمد لطفي والتريكي منير: "ضوابط الخيانة الأمينة للنص المترجم". مجلة ترجمان. المجلد1. العدد 1/أبريل. مدرسة الملك فهد العليا للترجمة. طنجة. المغرب. 1992.

6- MEHL Jean-Michel : Le jeu de paume, ancêtre du tennis. Revue L'histoire .N°166 .Mai 93.France.

و- الرسائل الجامعية:

1- ابن عبد الله، الأخضر: موضوعة جان دارك في الأدب العالمي: دراسة تيماتولوجية مقارنة من 1429 إلى منتصف القرن العشرين. بحث مقدم لنيل دكتوراه دولة في الأدب المقارن. إشراف د.عبد الملك مرتاض. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران. 1992/1991.

2- يزلي، ابن عمر: المقاومة بالسخرية في الأدب الجزائري. بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع. إشراف د. عبد الملك مرتاض. قسم علم الاجتماع. جامعة وهران. 1998/1997.

3- بلقندوز، هواري: مصطلحات ومفاهيم نظرية التلقي من منظور الترجمات العربية الراهنة: مقاربة نسقية. بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في استراتيجية التلقي. تحت إشراف د.شريفي عبد الواحد و د.خليل نصر الدين. قسم الترجمة. جامعة وهران. 2002/2001.

4- BENABOU Djamel –Eddine (2000 /2001) :
Analyse de l'ironie dans « La ceinture de l'ogresse » de Rachid Mimouni .Mémoire pour l'obtention du diplôme de Magister en langue Française. Directeur : D^{R} SARI Fouzia. Dept. de Français .Université D'Oran .




مصطلحات البحث




بالعربية	بالفرنسية
﴿ أ ﴾	
أفعال الكلام	Actes du langage
الإبداع	Création
الإبدال	Transposition
الإثبات بالنفي	Litote
الإرجاء	Différance
الاستعارة	Métaphore
الاستعلاء	Distanciation
الاستلزام	Implication
الاستعمال	L'usage
الأفعال الإفصاحية	Actes illocutoires
الاقتراض	Emprunt
الأمانة	Fidélité
الأملوحة	Esprit
الانحراف	Ecart
الإيداع	Citation
الباث	Emetteur
البارود يا	Parodie
البلاغة	Rhétorique
التأثير	L'effet
التأويل	L'interprétation
التجاوز اللفظي	Trope

Transfert	التحويل
La pragmatique	الذرائعية – التداولية
Superposition	التراتب
Back-translation	الترجمة الإرجاعية
Traduction libre	الترجمة الحرة
Traduction littérale	الترجمة الحرفية
Traduction sémantique	الترجمة الدلالية
Méta-traduction	الترجمة الشارحة
Encodage	الترميز
Connotation	التضمين
Modulation	التطويع
Expressions idiomatiques	التعابير الجاهزة
Opposition binaire	التعارض الثنائي
Allusion	التعريض
Dénotation	التعيين
Prétérition	التغاضي
Appréciation	التقييم
Equivalent dynamique	التكافؤ الدينامي
Enonciation	التلفظ
Incongruité	التنافر
Dissimulation	التورية
Le sérieux	الجد
Dialectique	الجدل
Période	الجمل المتوازنة
L'homophonie	الجناس
Majuscule	الحروف التاجية
L'italique	الحروف المائلة

Principe dominant	المبدأ التركيبي
Principe dialogique	المبدأ الحواري
Séquence ironique	المتتالية الساخرة
Récepteur	المتلقي
Sujet -parlant	الفاعل المتكلم
La métonymie	المجاز المرسل
Locuteur	المتكلم
Le non-dit	المسكوت عنه
Le réfèrent	المشير
Sens sémantique	المعنى الدلالي
Sens fonctionnel	المعنى الوظيفي
L'hyperbole	المغالاة
Paradoxe énonciatif	المفارقة التلفظية
Contexte	المقال
Intention	المقصد
L'énoncé	الملفوظ
Texte source	النص الأصلي
Texte cible	النص الهدف
Ton	النغمة (التنغيم)
Reprises	النقول

﴿ ت ﴾

Faux-blame	تأكيد المدح بما يشبه الذم
Polyphonie	تعدد الأصوات

﴿ ح ﴾

Anomalie	حالة شاذة
Erasure	حالة كشط
Dialogisme passif	حوارية خاملة

﴿ ر ﴾

Désambiguïsation	رفع اللبس
Sens de l'humour	روح الفكاهة

﴿ س ﴾

Ironie socratique	سخرية الاستخفاف بالذات
L'ironie de l'événement	سخرية الحدث
L'ironie de la situation	سخرية الموقف
L'ironie du ton	سخرية النغمة
Ironie dissimulée	سخرية خفية
Ironie ouverte	سخرية صريحة
Ironie spatio-temporelle	سخرية زمكانية
Ironie verbale	سخرية لفظية

﴿ ص ﴾

Figures de style	صور الأسلوب
Figures de diction	صور الإلقاء
Figures de construction	صور البناء
Figures de d'expression	صور التعبير
Figures de signification	صور الدلالة
Figures d'élocution	صور الفصاحة
Figures de pensée	صور الفكر
Figures de mots	صور اللفظ

﴿ ع ﴾

Relation de réflexion	علاقة التدبر
Relation d'opposition	علاقة التعارض
Relation de fiction	علاقة الخيال
Signes typographiques	علامات ترقيمية
Herméneutique	علم التأويل (الهيرمينوطيقا)

Sémantique	علم الدلالة

﴿ ف ﴾

Enonciateur	فاعل التلفظ
Décodage	فك الترميز

﴿ ق ﴾

Loi d'informativité	قانون الإخبار
Loi d'exhaustivité	قانون الاستيفاء
Loi de sincérité	قانون الصدق
Valeur de vérité	قيمة الحقيقة

﴿ م ﴾

Principe de coopération	مبدأ التعاون
Polyphonique	متعدد الصوت
Contenus implicites	مضامين ضمنية
Contenus explicites	مضامين ظاهرة
Opérateur	معامل
Sens littéral	معنى حرفي
Sens figuré	معنى مجازي
Aspect paradoxal	ملمح مفارقاتي

﴿ ن ﴾

Texte dialectique	نص جدلي

﴿ و ﴾

Unité lexicale	وحدة معجمية
Monologique	وحيد الصوت
Consigne	وديعة




الملاحق



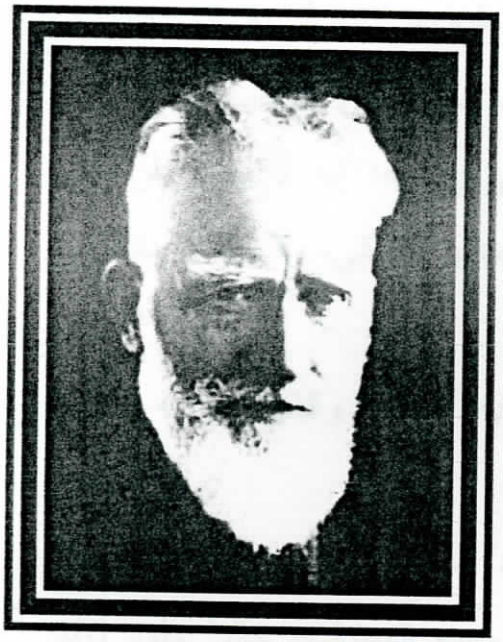




الملحق الأول




نبذة عن حياة برنارد شو



(1950-1856)

➢ روائي و ناقد مسرحي و فيلسوف ايرلندي.

ولد في دبلن "Dublin".

➢ كان والده سكيرا مدمنا على الكحول و أمه فوضوية عاجزة عن تحمل مسؤولية عائلة،استمد "برنارد شو" مواهبه من والديه على الرغم من سلبياتهما. فقد ورث عن أبيه عادة استلهام النكات من المواقف المؤلمة و عن أمه عادة الانسحاب من فوضى الحياة اليومية لينصرف إلى التمتع بالفنون بمختلف أشكالها.

➢ وكانت أمه في مبدأ حياتها تعيش مع عمة لها حريصة على أن تغذيها بمبادئ الدين المسيحي، لكنها لم تعن بأن ترى "جورج" برنارد شو على ما تعلمته، بل آثرت أن تعلمه الموسيقى، وكانت تحسب أن ذلك خير له وأجدى.

➢ ومع أنه ترك المدرسه صغيرا إلا أنه واصل المطالعة وتعلم اللاتينية والإغريقية والفرنسية وهو هنا يشابه(شكسبير) الذي ترك المدرسة صغيرا حتى يساعد والده ورغم هذا كله لم تمنعه تلك الظروف من أن يكتسب المعرفة ويواصل التعليم باجتهاد ذاتي .. فالمدرسة كانت برأي (برنارد شو) ليست إلا سوى سجون ومعتقلات.

➢ كان "برنارد شو" معجباً بالنبي، وكان يرى في حياة الجهاد التي عاشها النبي شبهاً بالحياة المثالية التي أراد هو نفسه أن يعيشها، وبلغ به الإعجاب أن حاول قبل سنة 1910 أن يكتب مسرحية عن "محمد"، فهو يعلم أن التمثيل أقوى أنواع الدعاية، وأن كتابة المسرحية أسمى أنواع الفن، فلا عليه بعد ذلك إذا حاول أن يصور بطله الديني في مسرحية عامة.

➢ وحينما بدت منه هذه الرغبة جابهته التقاليد التي درجت عليها إنجلترا في مسائل المسرح، ففي إنجلترا وظيفة ورثها البلاط الإنجليزي من عهد الملكة "إليزابت"، وعلى صاحب هذه الوظيفة أن يقرأ كل مسرحية قبل تمثيلها، وعليه بعد ذلك أن يصادق عليها أو يلغيها، وتقدم "برنارد شو" برغبته في كتابة مسرحية عن "محمد" إلى صاحب هذه الرقابة، لكن صاحب الرقابة رفض التصريح له بذلك. وقال في رفضه: إنه لا يجوز أن يُمثل النبي العربي على خشبة المسرح، فقد يحتج على ذلك السفير التركي، وقد يؤدي ذلك إلى الجفوة بين إنجلترا وتركيا.

➢ يقول الأديب الانجليزي (برنارد شو) في كتابه "محمد"، والذي أحرقته السلطة البريطانية:

"إن العالم أحوج ما يكون إلى رجلٍ في تفكير محمد" هذا النبيُّ الذي وضع دينه دائماً موضع الاحترام والإجلال، فإنه أقوى دين على هضم جميع المدنيات، خالداً خلود الأبد وإني أرى كثيراً من بني قومي قد دخلوا هذا الدين على بينة، وسيجد هذا الدين مجاله الفسيح في هذه القارة (يعني أوروبا).

➢ كتب بعد ذلك بعشرة أعوام تمثيلية عن "جان دارك"، وفي هذه القصة حاول أن يصور الفتاة الفرنسية في صورة القديسة التي تؤمن بالوحي الإلهي؛ ثم أن يجعلها في موقف تدافع فيه عن الفكرة لا بلسانها فحسب، ولا بقلبها فقط، ولا بيدها لا غير؛ بل تدافع عنها بكل ذلك وبحد السيف أيضاً..

➢ أمضي "شو" ستين سنة في الحقل الأدبي و النشاط المسرحي عبّر خلالها عن نفسه بكثير من الصراحة و الكلمة و الذكاء.فاز بجائزة نوبل للآداب عام 1925 وكان تردد كثيرا في قبولها حين عرضت عليه ولكنه فعل وقال: (إن وطني ايرلندا سيقبل هذه الجائزة بسرور، ولكنني لا أستطيع قبول قيمتها المادية، إن هذا طوق نجاة يُلقى به إلى رجل وصل فعلا إلى بر الأمان، ولم يعد عليه من خطر) وتبرع بقيمة الجائزة لتأسيس منشأة تشجع نشر أعمال كبار مؤلفي بلاد الشمال إلى اللغة الانجليزية.

➢ ظل"شو" يكتب للمسرح لفترة ست وأربعين سنة، وقد بلغ عدد المسرحيات التي هي ما بين مسرحية طويلة ومتوسطة ما يزيد على الخمسين مسرحية. وقد أخرج عددا كبيرا من هذه المسرحيات أثناء حياته في عواصم بلدان أوروبا وأمريكا.

➢ أما بالنسبة إلى نتاجه الأدبي فهو كثير التأليف فحصرنا مؤلفاته وفق الأبواب الآتية:

✍ الروايات القصصية : (المراهقة (1930) ، عقدة غير معقولة (85ـ1887) ، الحب بين الفنانين (87ـ1888) ، صناعة كاشيل بيرون (85ـ1886) ، اجتماعي لا يجتمع (1887) .

✍ المسرحيات من 1892 إلى 1949: (منزل الأيامى، زير النساء، صناعة مسز وارين، السلاح والإنسان، كانديدا، رجل القدر، قلما تدرس، تلميذ الشياطين، قيصر وكليوبترا، ارتداد الكابتن براسبوند، الإنسان والسوبرمان، ماجور بابرة، حيرة الطبيب، سوء التوفيق، سيدة الأغاني السمراء، رواية فانـــي الأولى، اندروكليز والأسد، بجماليون، بيت القلب الكسير، كاترين الكبرى، عودة إلى متوشالح، سانت جون، عربة التفاح، اصدق من ان يجود، على الصخور، المليونيرة، جنيفة، في أيام الملك شارك الصالح الذهبية.

✍ فصول ومقالات: (الفاجنري الكامل، صحة الفن، مغامرات الزنجية في البحث عن الله).

✍ كتب سياسية: (دليل المرأة الذكية في الاشتراكية ورأس المال (1928)، دليل السياسة للجميع (1944).

وله غير ما تقدم مسرحيات صغيرة ، ومقالات في الدعوة الاشتراكية ، وتعليقات على الفنون ، وردود على ناقديه ، وتراجم له في بعض أدوار حياته .

توفي "شو" عن عمر ناهز الـــ(90) عاماً تاركاً وراءه تراثاً كبيراً خلد به اسمه .

➢ ظل"شو" يكتب للمسرح لفترة ست وأربعين سنة، وقد بلغ عدد المسرحيات التي هي ما بين مسرحية طويلة ومتوسطة ما يزيد على الخمسين مسرحية. وقد أخرج عددا كبيرا من هذه المسرحيات أثناء حياته في عواصم بلدان أوروبا وأمريكا.

➢ أما بالنسبة إلى نتاجه الأدبي فهو كثير التأليف فحصرنا مؤلفاته وفق الأبواب الآتية:

✍ الروايات القصصية : (المراهقة (1930) ، عقدة غير معقولة (85ـ1887) ، الحب بين الفنانين (87ـ1888) ، صناعة كاشيل بيرون (85ـ1886) ، اجتماعي لا يجتمع (1887) .

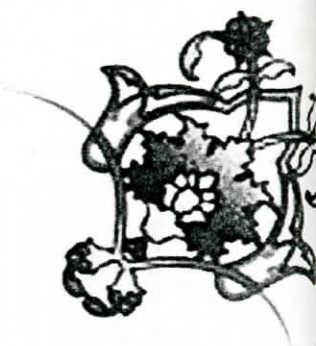
✍ المسرحيات من 1892 إلى 1949: (منزل الأيامى، زير النساء، صناعة مسز وارين، السلاح والإنسان، كانديدا، رجل القدر، قلما تدرس، تلميذ الشياطين، قيصر وكليوبترا، ارتداد الكابتن براسبوند، الإنسان والسوبرمان، ماجور بابرة، حيرة الطبيب، سوء التوفيق، سيدة الأغاني السمراء، رواية فانـــي الأولى، اندروكليز والأسد، بجماليون، بيت القلب الكسير، كاترين الكبرى، عودة إلى متوشالح، سانت جون، عربة التفاح، اصدق من ان يجود، على الصخور، المليونيرة، جنيفة، في أيام الملك شارك الصالح الذهبية.

✍ فصول ومقالات: (الفاجنري الكامل، صحة الفن، مغامرات الزنجية في البحث عن الله).

✍ كتب سياسية: (دليل المرأة الذكية في الاشتراكية ورأس المال (1928)، دليل السياسة للجميع (1944).

وله غير ما تقدم مسرحيات صغيرة ، ومقالات في الدعوة الاشتراكية ، وتعليقات على الفنون ، وردود على ناقديه ، وتراجم له في بعض أدوار حياته .

توفي "شو" عن عمر ناهز الـــ(90) عاماً تاركاً وراءه تراثاً كبيراً خلد به اسمه .

الملحق الثاني




sides burnt over and over again as mere items in military routine, one has to grow a very thick skin. Otherwise one might go mad: at all events, I should. May I venture to assume that your lordship also, having to see so many heretics burned from time to time, is compelled to take – shall I say a professional view of what would otherwise be a very horrible incident?

CAUCHON. Yes: it is a painful duty: even, as you say, a horrible one. But in comparison with the horror of heresy it is less than nothing. I am not thinking of this girl's body, which will suffer for a few moments only, and which must in any event die in some more or less painful manner, but of her soul, which may suffer to all eternity.

WARWICK. Just so; and God grant that her soul may be saved! But the practical problem would seem to be how to save her soul without saving her body. For we must face it, my lord: if this cult of The Maid goes on, our cause is lost.

THE CHAPLAIN [*his voice broken like that of a man who has been crying*] May I speak, my lord?

WARWICK. Really, Messire John, I had rather you did not, unless you can keep your temper.

THE CHAPLAIN. It is only this. I speak under correction; but The Maid is full of deceit: she pretends to be devout. Her prayers and confessions are endless. How can she be accused of heresy when she neglects no observance of a faithful daughter of The Church?

CAUCHON [*flaming up*] A faithful daughter of The Church! The Pope himself at his proudest dare not presume as this woman presumes. She acts as if she herself were The Church. She brings the message of God to Charles; and The Church must stand aside. She will crown him in the cathedral of Rheims: she, not The Church! She sends letters to the king of England giving him God's command through her to return to his island on pain of God's vengeance, which she will execute! Let me tell you that the writing of such letters was the practice of the accursed Mahomet, the anti-Christ! Has she ever in all her utter-

ances said one word of The Church? Never. It is always God and herself.

WARWICK. What can you expect? A beggar on horseback! Her head is turned.

CAUCHON. Who has turned it? The devil. And for a mighty purpose. He is spreading this heresy everywhere. The man Hus, burnt only thirteen years ago at Constance, infected all Bohemia with it. A man named WcLeef, himself an anointed priest, spread the pestilence in England; and to your shame you let him die in his bed. We have such people here in France too: I know the breed. It is cancerous: if it be not cut out, stamped out, burnt out, it will not stop until it has brought the whole body of human society into sin and corruption, into waste and ruin. By it an Arab camel driver drove Christ and His Church out of Jerusalem, and ravaged his way west like a wild beast until at last there stood only the Pyrenees and God's mercy between France and damnation. Yet what did the camel driver do at the beginning more than this shepherd girl is doing? He had his voices from the angel Gabriel: she has her voices from St Catherine and St Margaret and the Blessed Michael. He declared himself the messenger of God, and wrote in God's name to the kings of the earth. Her letters to them are going forth daily. It is not the Mother of God now to whom we must look for intercession, but to Joan the Maid. What will the world be like when The Church's accumulated wisdom and knowledge and experience, its councils of learned, venerable pious men, are thrust into the kennel by every ignorant laborer or dairymaid whom the devil can puff up with the monstrous self-conceit of being directly inspired from heaven? It will be a world of blood, of fury, of devastation, of each man striving for his own hand: in the end a world wrecked back into barbarism. For now you have only Mahomet and his dupes, and the Maid and her dupes; but what will it be when every girl thinks herself a Joan and every man a Mahomet? I shudder to the very marrow of my bones when I think of

اقطاع الأصلية الى حذفت هي الترجمة العربية

it. I have fought it all my life; and I will fight it to the end. Let all this woman's sins be forgiven her except only this sin; for it is the sin against the Holy Ghost; and if she does not recant in the dust before the world, and submit herself to the last inch of her soul to her Church, to the fire she shall go if she once falls into my hand.

WARWICK [*unimpressed*] You feel strongly about it, naturally.

CAUCHON. Do not you?

WARWICK. I am a soldier, not a churchman. As a pilgrim I saw something of the Mahometans. They were not so ill-bred as I had been led to believe. In some respects their conduct compared favorably with ours.

CAUCHON [*displeased*] I have noticed this before. Men go to the East to convert the infidels. And the infidels pervert them. The Crusader comes back more than half a Saracen. Not to mention that all Englishmen are born heretics.

THE CHAPLAIN. Englishmen heretics!!! [*Appealing to Warwick*] My lord: must we endure this? His lordship is beside himself. How can what an Englishman believes be heresy? It is a contradiction in terms.

CAUCHON. I absolve you, Messire de Stogumber, on the ground of invincible ignorance. The thick air of your country does not breed theologians.

WARWICK. You would not say so if you heard us quarrelling about religion, my lord! I am sorry you think I must be either a heretic or a blockhead because, as a travelled man, I know that the followers of Mahomet profess great respect for our Lord, and are more ready to forgive St Peter for being a fisherman than your lordship is to forgive Mahomet for being a camel driver. But at least we can proceed in this matter without bigotry.

CAUCHON. When men call the zeal of the Christian Church bigotry I know what to think.

WARWICK. They are only east and west views of the same thing.

CAUCHON [*bitterly ironical*] Only east and west! Only!!

WARWICK. Oh, my Lord Bishop, I am not gainsaying you.

You will carry The Church with you, but you have to carry the nobles also. To my mind there is a stronger case against The Maid than the one you have so forcibly put. Frankly, I am not afraid of this girl becoming another Mahomet, and superseding The Church by a great heresy. I think you exaggerate that risk. But have you noticed that in these letters of hers, she proposes to all the kings of Europe, as she has already pressed on Charles, a transaction which would wreck the whole social structure of Christendom?

CAUCHON. Wreck The Church. I tell you so.

WARWICK [*whose patience is wearing out*] My lord: pray get The Church out of your head for a moment; and remember that there are temporal institutions in the world as well as spiritual ones. I and my peers represent the feudal aristocracy as you represent The Church. We are the temporal power. Well, do you not see how this girl's idea strikes at us?

CAUCHON. How does her idea strike you, except as it strikes at all of us, through The Church?

WARWICK. Her idea is that the kings should give their realms to God, and then reign as God's bailiffs.

CAUCHON [*not interested*] Quite sound theologically, my lord. But the king will hardly care, provided he reign. It is an abstract idea: a mere form of words.

WARWICK. By no means. It is a cunning device to supersede the aristocracy, and make the king sole and absolute autocrat. Instead of the king being merely the first among his peers, he becomes their master. That we cannot suffer: we call no man master. Nominally we hold our lands and dignities from the king, because there must be a keystone to the arch of human society; but we hold our lands in our own hands, and defend them with our own swords and those of our own tenants. Now by The Maid's doctrine the king will take our lands – our lands! – and make them a present to God; and God will then vest them wholly in the king.




الملحق الثالث




CAUCHON, *s'enflammant.* — Une fidèle fille de l'Église ! Le pape lui-même, dans ses moments de plus grand orgueil, n'ose pas se permettre ce que cette femme s'est permis. Elle agit comme si elle était l'Église même. Elle apporte à Charles le message de Dieu, et l'Église ne compte pas... Elle le couronnera dans la cathédrale de Reims. Elle, non l'Église ! Elle envoie des lettres au roi d'Angleterre pour lui dire qu'elle est chargée de lui transmettre l'ordre de Dieu de retourner dans son île, sinon il encourra la vengeance de Dieu, qu'elle-même exécutera... Permettez-moi de vous dire que le fait d'écrire de telles lettres était la coutume de Mahomet le Maudit, l'Antéchrist. A-t-elle jamais dit un mot de l'Église dans tout ce qu'elle a dit ? Jamais. C'est toujours Dieu et elle.

WARWICK. — Naturellement ! Une parvenue ! Elle a la tête tournée.

CAUCHON. — Qui la lui a tournée ? Le diable. Et pour une fin puissante. Voyez comme il répand cette hérésie partout. Le nommé Huss, brûlé à Constance il y a à peine treize ans, en a infecté toute la Bohême. Votre Wiclef, prêtre ordonné, a propagé cette peste

en Angleterre. Et à votre honte, vous l'avez laissé mourir dans son lit... Ici, en France, nous avons aussi des gens pareils. Je connais cette engeance. Un vrai cancer. Il faut le couper, l'extirper, le brûler, autrement il ne s'arrêterait que quand il aurait livré tout le corps de la société humaine au péché, à la corruption, au ravage, à la ruine. Ainsi un chamelier arabe a chassé de Jérusalem le Christ et Son Église et mis tout à feu et à sang sur son chemin vers l'Occident, jusqu'à ce qu'il n'y eût plus entre la France et la damnation que les Pyrénées, et la merci de Dieu... Et pourtant le chamelier arabe a-t-il fait plus que cette bergère, dans les commencements ? Il avait ses voix, lui, de l'Ange Gabriel. Elle a ses voix, elle, de sainte Catherine, de sainte Marguerite et du Bienheureux Michel. Il se prétendait le messager de Dieu, et au nom de Dieu, il écrivait aux rois de la terre. Elle, elle envoie des lettres chaque jour. Maintenant ce n'est plus la Mère de Dieu que nous devons prier d'intercéder pour nous, mais Jehanne la Pucelle ! A quoi ressemblera le monde quand l'Église, avec sa sagesse, sa science et son expérience que les siècles ont

accumulées, quand ses conciles d'hommes pieux, savants et vénérables, seront poussés au ruisseau comme des détritus par le premier manœuvre venu, par n'importe quelle laitière en qui le diable aura insufflé le monstrueux orgueil d'être directement inspiré du Ciel ? Ce sera un monde de sang, de fureur, de dévastation, un monde où chaque homme luttera pour son propre compte, enfin un monde rejeté dans la barbarie. Maintenant, en effet, vous n'avez que Mahomet et ses dupes, et la Pucelle et ses dupes. Mais qu'adviendra-t-il quand chaque fille croira être une Jeanne et chaque homme un Mahomet ? Quand j'y pense, je frissonne jusqu'à la moelle de mes os. Toute ma vie j'ai combattu cette hérésie, et je continuerai à la combattre jusqu'au bout... Que tous les péchés de cette femme lui soient pardonnés, sauf ce péché-là, car c'est le péché contre l'Esprit Saint. Si elle ne se rétracte pas devant le monde, la face dans la poussière, si elle ne se soumet pas à l'Église, jusqu'au dernier atome de son âme, elle ira au bûcher, si jamais elle tombe entre mes mains.

WARWICK, *pas du tout impressionné.* —

Évidemment, tout ceci vous touche fortement.

CAUCHON. — Vous, pas ?

WARWICK. — Je suis un soldat, pas un clerc. Comme pèlerin, j'ai connu des mahométans. Ils n'étaient pas si mal élevés que j'avais été porté à le croire. Sous certains rapports, leur conduite pouvait même être comparée favorablement à la nôtre.

CAUCHON, *mécontent.* — Je l'ai déjà remarqué. Les hommes vont en Orient pour convertir les infidèles et ce sont les infidèles qui les pervertissent. Les Croisés reviennent à demi Sarrasins. Sans parler des Anglais qui sont tous nés hérétiques.

LE CHAPELAIN. — Les Anglais, hérétiques!!! (*En appelant à Warwick.*) Mon Seigneur, allons-nous le supporter ? Sa Seigneurie n'est plus elle-même. Comment peut-on appeler hérésie ce que croit un Anglais ? Il y a contradiction.

CAUCHON. — Je vous absous, messire de Stogumber pour motif d'ignorance invincible. L'air épais de votre pays n'engendre pas les théologiens.

WARWICK. — Vous ne diriez pas cela si

vous nous entendiez nous disputer sur la religion, mon Seigneur ! Je regrette que vous pensiez que je doive être soit un hérétique, soit un imbécile, parce que, ayant voyagé, je sais que les disciples de Mahomet professent un grand respect pour Notre Seigneur et sont plus prêts à pardonner à saint Pierre de n'avoir été qu'un simple pêcheur que ne l'est votre seigneurie de pardonner à Mahomet d'avoir été un chamelier... Mais, au moins dans cette affaire, nous pouvons procéder sans bigoterie.

CAUCHON. — Quand les hommes appellent bigoterie le zèle de l'Église chrétienne, je sais ce que je dois penser.

WARWICK. — Il s'agit seulement de points de vue orientaux et occidentaux de la même chose.

CAUCHON, *amèrement ironique.* — *Seulement* de points de vue orientaux et occidentaux ! SEULEMENT !

WARWICK. — Oh ! Seigneur Évêque, je ne vous contredis pas. Vous aurez l'Église avec vous. Mais il faut que vous ayez aussi les nobles... Selon moi, il y a une chose encore plus forte contre la Pucelle que celle que vous

avez exposée avec tant de force. Franchement, je ne crains nullement que cette jeune fille devienne un autre Mahomet et ne démolisse l'Église par une grande hérésie. Vous exagérez le risque, je crois... Mais avez-vous noté que dans ses lettres, elle propose à tous les rois d'Europe, ce qu'elle a déjà fait accepter à Charles, un système qui ruinerait toute la structure sociale de la Chrétienté.

CAUCHON. — Qui ruinerait l'Église, je vous le dis.

WARWICK, *dont la patience s'use.* — Mon Seigneur, je vous en prie, chassez l'Église de votre esprit pour un moment, et souvenez-vous qu'il y a dans le monde des institutions temporelles aussi bien que spirituelles... Moi et mes pairs, nous représentons l'aristocratie féodale, tout comme vous, vous représentez l'Église. Nous sommes le pouvoir temporel. Eh bien, ne voyez-vous pas comment l'idée de cette fille nous porte un coup ?

CAUCHON. — Comment son idée peut-elle vous porter un coup si ce n'est en nous portant un coup à tous, en frappant l'Église ?

WARWICK. — Son idée est que les rois re-

الملحق الرابع

نماذج نصوص نقدية حول عتبات "شو"

مقتطف من زعي العشماوي : المسرح : أصوله واتجاهاته

جورج برنارد شو : فلسفته ومسرحه

في العشر سنين الأخيرة من القرن التاسع عشر، وبعد كفاح مرير، وحياة مليئة بالجهاد والتمرد. كان جورج برناردشو علماً من أعلام المسرح الذين أرجعوا فن الدراما إلى أسلوب المذهب الواقعي. ولكنه مع ذلك كان شديد التعلق في تناوله لموضوعاته بالاسلوب الزاخر بالخيال والسخرية والغرابة ولم يمنعه مذهبه الواقعي من إبداع طريقة جديدة في التأليف المسرحي مزجت إنتاجه بصور من الخيال والرمزية. وعلى الرغم من أنه كان أباً لشمسرح الفكري في انجلترا بما يكشف من حقائق جادة عميقة عن حماقات المجتمع ورذائله وبما يلقي على الناس من تعليمات وتوجيهات غنية بالصدق والحق، فإن جديته هذه لم تعتمد على شيء قدر اعتمادها على الذكاء والنكتة واللمحة وروح الفكاهة والمزاح والسخرية. فلم تكن موهبته في أن يبرز الحقائق الجادة الصادقة عن حياتنا في أسلوب أدبي جاد كما يصنع رجال الفكر العاديين، وإنما كانت عبقريته في الجمع بين جدية الحقيقة وسخريتها، فهو هادم بناء، يهدم الحقيقة الزائفة، لا بمجرد إبرازها جنباً إلى جنب مع الحقيقة الصادقة، ولكن بمطاردة الزائف وملاحقته في جميع دروبه ومسالكه. وبالدخول إليه في مساربه ومخابئه، ثم تسديد السهام إلى صدره. ولعل من مظاهر جمعه للمتناقضات كذلك أنه كان أستاذ الجيل القديم والجديد معاً. صحيح أنه بذل جهوداً مضنية قبل أن يظهر أدبه على خشبة المسرح، وقبل أن يكون له اسم مسموع بين الناس، وصحيح أن بعض المعاصرين من الشباب ما يزالون يهاجمون أعماله، غير أن الحقيقة التي لا ينكرها أحد أن شخصية برناردشو كانت أظهر شخصية على المسرح الانجليزي من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٢٠ وأن

شخصيته ظلت تحتفظ بمكانها وظهورها على الآخرين حتى أيامنا هذه.

قد تجد إذا تعمقت النظر في رواياته منذ روايته «منازل الأرامل» Widowers Houses التي ظهرت عام ١٨٩٢ إلى روايته «أصدق من أن يجود» Too True to be Good التي ظهرت عام ١٩٢٢ بعض القطع الضعيفة الغثة، غير أن أحداً من كتاب المسرح في أيامنا هذه لا يستطيع أن يزعم أنه حقق ما حققه شو من الحيوية والجدة في شبابه وشيخوخته، بل إنه في سن السبعين وما فوقها كان كثيراً ما يذهل أصحاب النظرة التقليدية في الأدب بما قدمه لهم من قوالب مسرحية جديدة، وما يتضمنه أدبه من فلسفة، وثورة اجتماعية، أضف إلى ذلك مذهبه العقلي في التفكير والذي ظل السمة المميزة لاتجاهه الفني، فحتى عام ١٩٢٠ كانت جميع أعماله التي ظهرت على المسرح تهاجم كل ما يبدو من خلال النظرة العقلية والمنطقية شريراً أو عديم النفع أو أحمق، مستهينة بكل ما هو مثير للعواطف أو رومانتيكي، مزدرية كل ما لا يخضع لإرشادات العقل وتلقيناته، محطمة بلا هوادة ولا رحمة كل ما يقيمه العامة وجمهرة غير المفكرين من معبودات ومعتقدات.

ولم تكن دعوة شو للمساواة الاجتماعية من هذا النوع العاطفي الذي تحركه الشفقة وتدفع إليه العاطفة الدينية، ولكنها وليدة النظرة العقلية، فعندما نظر حوله وشاهد العديد من الحماقات في تدبيرنا للحياة وتناولنا لها جاهد ليعالج مذمات المجتمع ورذائله، لا عن طريق روايات تعرض مشاكل المجتمع فحسب، بل عن طريق قلب الأوضاع والعادات التي خلقها المجتمع رأساً على عقب. وبعض الكتاب من أمثال سير جيمس باري Sir James Barrie كان يكتفي بكشف النقاب عن حقيقة المجتمع ويرينا إياها لا لهدف اجتماعي، ولكن لأن ذلك يسليه ويسره، أما جورج برناردشو فقد كان لا يهدأ حتى يغير التربة، ويستنبت الجديد من القيم. وكان أكثر ما يثير برناردشو ويغضبه سمة التسامح والتساهل التي كانت تتسم بها النزعة الرومانتيكية، فأنكر ما تفترضه العواطف السطحية الزائفة من فروض، وما تشيعه من دعاوى عند معاملة الناس في حياتهم اليومية. ولم يستطع شيء أن يفلت من قلمه اللاذع المحرق سواء في ذلك الأدب والفن والطب والدين والسياسة

والخرافات، واضطهاد الأجناس، وصراع الطبقات. فكان بذلك أكبر محطم للشر في عصرنا الحديث، هادفاً من وراء ذلك إلى قيادتنا نحو أفكار بناءة تغير نظراتنا للأشياء وتجددها.

والسلاح الذي استخدمه شو في كثير من الدقة والحزم هو سلاح الهجوم والنقد، سلاح يبتر بلا هوادة، ويقتلع الجذور من أعماقها، ولا يعرف الحل الوسط ولا يؤمن به.

وقد بدأ برناردشو إنتاجه بتصوير حياتنا الواقعية ثم انتقل منها كغيره من أصحاب الأقلام اللاذعة إلى عالم الخيال فعبر أولاً عن مشاكل الزواج في رواياته زير النساء The Philanderer وكانديدا Candida ويتزوج Getting Married، وعن الحياة العائلية في روايته من يدري You Never Can Tell ورواية Fanny's First Play، ثم كتب في حرفة البغاء وجذورها الاقتصادية في روايته «حرفة السيدة ورن» Mrs. Warren's Profession التي ظهرت عام ١٨٩٨ ثم انتقل من هذا المحيط إلى روايتيه اللتين تمثلان الخطوط الرئيسية لفلسفته في التطور الخالق والإنسان الأعلى وهما: العودة إلى متيوشالح Back to Methuselah والإنسان والإنسان الأعلى Man and Superman.

وإذا حاولنا أن نتتبع هذا الإنتاج الفكري النقدي لنخلص منه بأحكام نهائية شاملة فإن ذلك سوف يحتاج إلى مجلد كبير. ولكننا سنكتفي في هذا البحث بإلقاء الضوء على بعض ما اشتهر به من إنتاجه الفني ثم نحدد بعد ذلك تأثير فلسفته على إنتاجه المسرحي، ثم نختم كلامنا ببعض الخصائص العامة التي انفردت بها طريقة شو في التأليف للمسرح.

وإذا كان لنا أن نبدأ بالمسرحيات التي تتناول مشاكل حياتنا الاجتماعية نجده يهاجم في روايته بيوت الأرامل Widowers Houses التي ظهرت عام ١٨٩٢ تلك الآفة الخطيرة التي سادت حياة المدن الانجليزية في أواخر القرن التاسع عشر وهي حرفة تأجير مساكن المدقعين، والمسرحية لا تكتفي بمجرد الحملة على فضيحة اجتماعية معينة ولكنها تتعمق إلى التعقيد البالغ الضخامة في مجتمعنا الحديث، إن مشكلة تأجير المساكن للفقراء لم تعد، كما كان ينظر إليها

الرومانتيكيون، مشكلة استغلال ملاك البيوت الجشعين للفقراء المضطهدين، فإن وصف الحالة على هذه الصورة ووضعها في هذه العبارة لا يعتبر في نظر شو وصفاً غير واف بالغرض فحسب بل يعتبر وصفاً مضحكاً مزرياً إلى جانب كونه تمويهاً للحقائق وزيفاً. فإذا كان علينا أن نصلح الأحياء الفقيرة الوبيئة فلا بد أن نذهب الى أبعد من ملاك البيوت الشريرين، لا بد أن نذهب إلى جذور المجتمع. لذلك اختار المؤلف بطل مسرحيته واسمه Trench رجلاً من أصحاب المبادىء الإنسانية يرفض قبول بائنة خطيبته بلانش ساتوريس B. Satorious لأنها أموال مأخوذة من إيجار بيوت المدقعين ومنتزعة من أيدي الفقراء، غير أن ترنش هذا يضطر أن يواجه الواقع المر عندما يجد أن أمواله هو الخاصة ملوثة هي الأخرى بنفس الإثم الذي يحاربه، وإذا به يجد نفسه تدريجياً ينجذب إلى الشبكة ويقع أسيرها، وإذا بنا نجد البطل في آخر القصة وهو الرجل المثالي يتآمر مع ساتوريس Satorious والد خطيبته ومع محصل أمواله، ويفكر الثلاثة في أنجح السبل للحصول على أكبر مبلغ ممكن عن هذا الطريق الآثم. فبرنارد شو يريد أن يؤكد هنا أن ترنش وغيره من المثاليين لا بد إن عاجلاً أو آجلاً أن يجرفهم التيار العاتي وأن يقعوا أسرى الشبكة الآثمة.

ثم ننتقل إلى روايته مهنة السيدة ورن Mrs Warren's Profession التي ظهرت عام ١٩٠٢ فنجد نفس هذا الاتجاه الذي يرمي إلى الكشف عن الحقائق الواقعة وتعريتها في غير إشفاق في مسرحية تتخذ مشكلة الدعارة موضوعاً لها، وتهدف إلى أن تزيل الأقنعة التي غطى بها الرومانتيكيون مشكلة الدعارة، فترفع هذه الأقنعة واحداً بعد الآخر، وتنظر للمشكلة في ضوء العقل وحده، واجدة حلها الوحيد في استبعاد العواطف التأثيرية الزائفة، وفي اقتلاع بريق الرومانتيكية وطلائها اللذين كثيراً ما يكسوان الوحشية البهيمية ثوباً براقاً وخداعاً، وفي تأسيس عصر جديد من التفكير العقلي المجرد.

وفي روايته الأسلحة والإنسان Arms and the Man التي ظهرت عام ١٨٩٣ يوجه هجومه إلى الحرب والعسكرية الرومانتيكية. فالحرب لم تعد مجالاً تظهر فيه البسالة وتحقق الأمجاد الأدبية، وميداناً تخفق فيه أعلام النصر كما كان يتصورها

تامبيورلين وعطيل وسير والتر سكوت، وإنما هي وسيلة دنيئة لإظهار فظاظة القوة ووحشيتها، فشخصية سرجياس المحارب البلغاري في مسرحية الأسلحة والإنسان تصور تقليداً بالياً عفى عليه الزمن بينما ترمز شخصية الكابتن بلنتشلي Blintchli المحارب السويسري إلى التضارب الذي يسود أفكار العالم عن الحرب في أيامنا هذه.

أما مسرحية كانديدا Candida التي ظهرت عام ١٨٩٥ فإنها تعود بنا إلى مشاكلنا العائلية ويدور موضوعها حول امرأة تقدمت بها السن قليلاً غير أنها ما تزال على قدر وافر من الجمال يهيم في حبها شاب شاعري أحمق، أما زوجها وهو قس نشيط، يعمل من أجل خير الإنسانية فيكاد يسقط إلى هاوية اليأس، فقد ظن أن الشعر قد يكسب المعركة غير أن كانديدا تسلم نفسها في النهاية إلى الأضعف، والأضعف هو زوجها.

وهكذا يطوف جورج برناردشو بمتحف ملىء بذخيرة كبيرة من الصور، صور المحاربين والإنسانيين والشعراء والطغاة، ومحصلي الإيجارات وهو يطوافه بهذا المتحف يدير لك الصور على وجهها الآخر ليريك أن في ظهر كل صورة رسماً آخر من عمل فنان شيطاني، وهذا الوجه الآخر من الصورة أقرب إلى الحياة من الجانب الذي طال إعجابنا به، وطال احتفاظنا له

وإذا انتقلنا إلى التاريخ نراه يختار منه شخصيتين معروفتين نابليون وكليوباترة ملكة مصر المحبة الخالدة التي وهبت حياتها جميعها للحب، فيظهرهما في صورة الرجل العادي والمرأة العادية. فنابليون في «رجل الأقدار» The Man of Destiny التي ظهرت عام ١٩٨٧ ليس إلا قائداً ناجحاً يقع في شرك زوج من العيون الجريئة. أما كليوباترة في روايته قيصر وكليوباترة Ceaser & Cleopatra التي ظهرت عام ١٨٩٩ ليست أكثر من فتاة طائشة رعناء استبدت بها مربية عجوز. أما الغازي الكبير يوليوس قيصر فكل ما لديه هو قوة من الدهاء والحكمة خاض بهما تجارب الحياة.

وإذا تركنا هذا القسم من مؤلفاته الذي تكلم فيه عن مشكلات الحياة

فهرس

المحتويات

الإهداء

كلمة شكر وتقدير

المقدمة ..... أ

المدخل :نظريات السخرية..... 1

1) النظرية البلاغية 2

2) النظرية الذرائعية 5

2-1) مفهوما تعدد الأصوات والحوارية 6

2-2) السخرية ملفوظ تعددي الصوت..... 9

3) النـــظرية الدلالية: 13

الفصل الأول: قراءة في بنية السخرية 16

المبحث الأول: ميكانيزم السخرية 16

1) العلامة وقيمة الحقيقة: 16

2) السخرية وقواعد الخطاب: 21

3) علاقة الدليل بالمشير: 25

4) المستويات الدلالية بالمتتالية الساخرة: 29

المبحث الثاني :فك ترميز المتتالية الساخرة.....35

1) الغموض ملمح تركيبي بالمتتالية الساخرة:.....35

2) القرائن الاستدلالية: 40

التنغيم: 42

علامات الترقيم:..... 43

السياق اللغوي: 43

السياق خارج اللغوي: 44

المقالة 45

3) التناص:.....46

الفصل الثاني: أشكال السخرية في نص "القديسة جون".....49

فهرس المحتويات

المبحث الأول: "قديسة برنارد شو" ... دراسة مادية. 50

1) التعريف بالمسرحية: 50

2) زمن تأليفها: 51

3) بواعث تأليف المسرحية: 53

المبحث الثاني: "القديسة جون" ... دراسة فنية. 57

1) ملخص عام المسرحية: 57

2) الدراماتيكية والسخرية لدى "برنارد شو:" 63

3) الأسلوب الساخر لدى "برنارد شو:" 68

المبحث الثالث :أشكال تبدي السخرية في نص "القديسة جون." 73

1) سخرية الشخوص: **75**

1-1) سخرية الاستخفاف بالذات: 76

1-2) سخرية تناقض الشخصية مع أفعالها: 79

2) سخرية الأحداث: 82

3) السخرية الزمكانية: 85

4) السخرية اللفظية: 87

4-1) السخرية على مستوى الصوت: 89

4-2) السخرية على مستوى اللغة والتراكيب: 92

الفصل الثالث: "القديسة جون" على محك الترجمة 102

إشكالية الأعلام: 107

المنهج الترجمي المعتمد: 128

الأماليح والصور الساخرة: 146

الحمل الاتصالي: 166

التنغيم وعلامات الترقيم: 172

الأمساس: 182

الخاتمة 190

كشف المصادر والمراجع: 194

مصطلحات البحث: 202
الملاحق: 208
نبذة عن حياة "برنارد شو:" 208
المقاطع المحذوفة من النسخة العربية لـ"القديسة جون:" 211
الترجمة الفرنسية للمقاطع المحذوفة: 213
نماذج نصوص نقدية حول كتابات "شو:" 216
فهرس المحتويات 219