الترجمة والمسرح

حالة المسرح العربي

حسن بحراوي

ترجمة المسرح في العالم العربي.

من نافل القول أن النص الأدبي هو نص نوعي من حيث جماليته وشحنته التعبيرية والعاطفية، ومن هنا كانت ترجمته تستدعي من المترجم، إلى جانب الكفاءة اللغوية، التوفر على حسّ أدبي وفني وعلى خيال خصب وموهبة إبداعية تمكّنه من أداء المعاني والصور المتضمنة في العمل.

وإذا ما كانت الأجناس الأدبية تختلف في أشكالها وأساليبها، فهي تختلف أيضا في نوعية المشكلات اللغوية والأسلوبية التي تطرحها على المترجم عند محاولة نقلها إلى لغة أخرى، كما تتباين كذلك في الحلول التي يواجه بها المترجم تلك المشكلات التي تقابله. وإذن فيمكن القول بأن هناك ترجمات أدبية متعددة بحسب الجنس الأدبي المراد ترجمته.(أسعد:24)

وهكذا فإذا كان الشعر مثلا يحفل بالعناصر الإيقاعية والموسيقية التي تستعصي على الترجمة، فإن المسرحية تتميز بأبعادها الدرامية وتعبيرها الغنائي، الشيء الذي يجعل ترجمتها امتحانا للمترجم ولغته. وقد فطن قدماء الغربيين إلى الضيم الذي تُدخله الترجمة على المسرح فاعترضوا على السماح بعرضه بغير لغته الأصلية. فعل ذلك لويس الرابع عشر عندما امتنع عن مشاهدة الكوميديا ديلارتي ما لم تقدّم باللغة الإيطالية، وتقرّر في أوساط الأوبيرا أن تحفظ المغنية دورها باللسان الذي ألّف به العمل دون غيره، وحظر اليابانيون ترجمة مسرح "النو" لحكمة قائمة لديهم، وأخيرا لم يترجم مسرح شكسبير إلى اللغة الفرنسية إلا بعد أن ذاع صيته في لغته الأصلية.(Redouane:1985.102)

ومن المعروف أن المسرح يتضمن عنصرين متكاملين هما النص والعرض. الأول يستخدم الكلمة المكتوبة ويتلقاه المتلقي عن طريق القراءة، والثاني يستخدم العديد من الوسائل السمعية والبصرية (حركة، ديكور، إضاءة، ألبسة، موسيقى..الخ) ويتلقاه المتفرج عن طريق الاستماع والمشاهدة.

وهذا التعدد في المكونات يفرض على المترجم وهو يُقبل على نقل نص مسرحي أن يتساءل عن طبيعة المتلقي الذي يتوجه إليه: القراء أم المشاهدين؟ وفي الحالة الثانية لابدّ أن يأخذ بالاعتبار ردود فعل شركائه في العمل المسرحي من مؤلف ومخرج وممثلين ومتفرجين. وفي هذا المعنى يقول موريس غرافيي، قيدوم المترجمين، "بأن نقل الدراما من لغة إلى أخرى يقف في منتصف المسافة بين الترجمة بمعنى الكلمة والترجمة الفورية في المؤتمرات."(Gravier:41)

وإذن، فالعقبة الأساسية أمام ترجمة المسرح هي أنه يُكتب في أصله للعرض وليس للقراءة. ومن هنا كان على ترجمته أن تتوجّه إلى جمهور المشاهدين والمستمعين وليس إلى زمرة القراء بحصر المعنى. ولعلّه لأجل ذلك أيضا وجب أن تمرّ ترجمة المسرحية عبر مرحلتين متعاقبتين: الأولى تحريرية تجري اعتياديا في اللغة الهدف مثل أي نص أدبي آخر، والثانية تكييفية يأخذ فيها المترجم بعين الاعتبار ملاحظات الممثلين عند الإلقاء وتعديلات والمخرج خلال التداريب. وكلّ ذلك لأن المسرح يعتبر فنّ اللحظة ويتوخى خلق رد الفعل عند المتلقي إلى جانب إبراز الفكرة وتبسيط القصد بعيدا عن التعقيد.

ولّما كان العنصر المستهدف في المسرح هو الجمهور، وهو هنا جمهور الترجمة، سواء أكان في الصفوف الأولى أو الأخيرة، فقد صار المطلوب والمتعيّن على مترجم المسرح أن يعمل على تحقيق التواصل معه، والسعي جهد الإمكان إلى أن يجعل العرض المسرحي يؤثر فيه بنفس القدر الذي أثر في جمهوره الأصلي. وهذا ليس بالأمر المستبعد قطعا. فقد نجح العديد من مترجمي المسرح في تجاوز مشكلات التكييف وتوطين النص المسرحي في بيئة غير بيئته. ويقدم لنا مونان (1968) مثالا على مقدار النجاح الذي قد يحالف مترجم المسرح إذا ما هو تحلّى بالذكاء والموهبة، وهو ترجمة الكاتب الفرنسي ميريمي لمسرحية غوغول "المفتش" في منتصف القرن التاسع عشر. فبالرغم من مظاهر التحريف والانزياح عن النص الأصلي فقد اعتبر عمل ميريمي موفقا لأنه حرّك الجمهور الفرنسي بمثل ما سبق أن حرّك الجمهور الروسي. وقد تمّ له ذلك عن طريق إضفاء الطابع المحلي على بعض الوضعيات والعبارات التي استلهم فيها الوقائع التي كان يعيشها المجتمع الباريزي آنذاك، من قبيل استبدال "الهدم" في الأصل ب"التشييد" في الترجمة إشارة إلى البرنامج الحضري الذي كان يقضي بهدم شوارع بكاملها في باريس بقصد توسيع المدينة، أو استبدال البقرة الواردة في عبارة لغوغول بالخنزير أو الكلب غمزا في سكان باريس الذين كانوا ولوعين في تلك الحقبة بتربية الكلاب والتنافس على حلاقتها وتزيينها.(Redouane:1985.103).

على أن ترجمة المسرح إذا أرادت خلق نفس الأثر الدرامي الذي أحدثه الأصل، تكون بحاجة إلى احترام ثلاثة أبعاد على الأقل هي البعد الحدثي، أي الحفاظ على تراتبية الوقائع كما هي معروضة في الأصل، والبعد الزمني بما يعنيه من اتساق في المدة الزمنية التي يصرفها الممثل في إلقاء حواره أثناء التمثيل، ثم البعد المكاني الذي ينظم حركة الممثلين فوق خشبة المسرح من دخول وخروج وحركة وتوقف..(Ibid:103)؛ علما أنه من المسموح به، شريطة بقائه وفيا للنص، أن يتدخل المترجم في المسرحية ببعض التعديل أو الاقتباس الذي لا يمس الجوهر، خاصة إذا كانت غايته تكييف النص مع المجال السوسيوثقافي لجمهور الاستقبال.

وأخيرا، فإن الأمر في العمل المسرحي يتعلق من حيث المبدأ بنص منطوق على الممثل أن يتلفظ به ويوصل معناه إلى الجمهور. وبما أن طبيعة الإلقاء الفوري لا تقبل التكرار أو التأمل، فإن هذا يفرض على المترجم أن يتحرّى فهم النص الأصلي من حيث معانيه وأسلوبُه ومضمونه الانفعالي والعاطفي، بل أن يتشبّع بطابعه المحلي، ثم يعمل جاهدا على نقل كل ذلك إلى لغته مراعيا الاقتراب قدر المستطاع من عالم المؤلف الحميم أملا في التوصل إلى إحداث نفس الأثر الذي تركه الأصل في جمهوره. وتلك هي الغاية القصوى لكل مترجمي الدراما.(أسعد:28). وفي حالة نجاح هذا المسعى تكون الترجمة المسرحية القابلة للتمثيل نتيجة عمل مسرحي، وليس محض نشاط لساني، وإلا فإننا نكون قد ترجمنا اللغة و لم نترجم المسرحية كما يقول ميريمي على لسان كاري.(Cary:1958.5).

كما أننا سنبتعد خطوات عن مفهوم الترجمة عندما تكون هذه الأخيرة أشبه بالاقتباس، أي عندما تكون "أكثر الترجمات أمانة تشبه دائما مسرحيات كورناي أو راسين حيث اليونانيون والرومان ليسوا يونانيين ولا رومان، بل معاصرين لكورناي وراسين متنكرين بلباس اليونانيين والرومان."(مونان: 224). غير أن كاري يعود ليسوق رأيا أكثر تواضعا يخص ترجمة المسرح حين يقول بأن ترجمة المسرح الجديرة بهذا الاسم حقا هي الترجمة المكتوبة وغير المعدّة للعرض، أما عندما يكون النص يتوفر على المقروئية ومقبولا مسرحيا فإننا نكون قد تجاوزنا الترجمة. (Cary:1960.111).

ونحن نزعم أن ما يقصده كاري بقوله إنما هو كون الترجمة التي تضع نصب عينيها مسألة العرض لابدّ أنها تتخطى واقع كونها مجرد نقل لغوي لمحتوى النص، لتتحوّل إلى يدٍ ثانية تتدخّل في تشييد العمل المسرحي أولا بأول، وتمدّه بمقومات الإبلاغ والإقناع التي يحتاجها لبلورة الصراع الدرامي والوصول به إلى لحظة التوتر المنشودة تحقيقا للهدف الأخلاقي والوظيفة التطهيريةالخ ؛ وتلك مهمة أخرى تتجاوز عمل الترجمة والمترجم بكل التأكيد اللازم.

ترجمة المسرح عند العرب

لقد قيل الكثير بشأن الأسباب التي صرفت العرب عن نقل الآثار الأدبية الأجنبية إسوة بما نقلوه من علوم وفكر وفلسفات. وإذا كنّا لا نريد أن نتوسّع راهنا في موضوع هذا الإعراض أو البحث في جذوره الحضارية والثقافية والدينية، لأننا لابدّ فاعلين ذلك في مكان آخر من هذه الدراسة، فلا أقل من نطرحها طرحا عابرا نأمل من ورائه أن يكون مدخلا لموضوع علاقة المترجم العربي بالأجناس الأدبية، وخاصة منها جنس المسرح، وسبيلا لإثارة بعض تلك الأسئلة الضرورية لمثل هذه المقاربة.

ومن ذلك أننا نلاحظ بقوّة أن نسبة ترجمة الأجناس الأدبية القديمة كالشعر والملحمة والمسرح، أو الحديثة كالرواية والقصة، هي أضأل من أن تذكر لأسباب خاصة تتعلق بأمزجة المترجمين الذين لاشكّ كانوا يتهيّبون من مباشرتها والإقدام على ترجمتها نظرا لما يصادفون فيها من شديد العناء وقلة الاعتراف، أو لانعدام معرفتهم للغات التي كتبت بها تلك الأعمال كاليونانية والفارسية، أو لضعف تذوقهم لأنماط الإبداع التخييلي الذي كانت تخوض فيه تلك الأنواع التعبيرية.

ويمكن لهذا الإحجام أن يكون مرتبطا بأسباب عامة مثل مبدأ الحاجة القائم على الاستجابة لمتطلبات المجتمع الذي كان يتحكّم دائما في ما ترجمه العرب عن الأمم الأخرى. فبعد الحاجة الدينية التي حفزتهم على ترجمة منطق وفلسفة اليونان لمواجهة غير المسلمين بنفس آلتهم جاءت الحاجة النفعية التي حملتهم على ترجمة والعلوم والطب والفلك وسوى ذلك ممّا هو ضروري لوجودهم ومعيشتهم، ثم أخيرا وبعد مرور 12 قرنا طرأت الحاجة المتأخرة إلى الاطلاع على الآداب بأجناسها القديمة كالملحمة التي بدأ بترجمتها سليمان البستاني (1904)، وواصلها دريني خشبة وعنبرة الخالدي، والمسرح بنوعيه التراجيدي والكوميدي الذي خاض في ترجمته رواد المسرح الأوائل من مثل محمد عثمان جلال وفرح أنطوان ومحمد تيمور..واستكمل مشروعه طه حسين ولويس عوض وآخرون.

وهكذا، ونتيجة لكل ذلك وجدنا أن العرب لم يُقبلوا على ترجمة هذه الآداب إلا بعد أن حلّ عصر النهضة، أي بعد أن برزت من جديد للوجود ضرورة الاتصال والاحتكاك مع الثقافات الأجنبية عن طريق النقل والترجمة لتحقيق أسباب التفاهم والتقارب. وكذلك الحاجة إلى تعزيز مقومات الشخصية العربية بفتحها على آفاق جديدة، هي هنا آفاق الإبداع الكوني والإنتاج الذهني بوجه عام.

فقد كانت ترجمة النصوص المسرحية مثلا سبيلا إلى تعرّف العرب على هذا الفن الجديد واستقطاب أقلام لمحاولة التأليف ضمن نطاقه في وقت لاحق، وصولا إلى توطينه في حظيرة الأجناس الأدبية المعتمد في البلاد العربية بدءا من مصر ولبنان وانتهاء ببلدان المغرب العربي.

وقد أسهم في عملية الترجمة هاته نخبة من الرواد الذين اقتحموا الميدان وأطلعوا القارئ ثم المشاهد العربي على زبدة الإنتاج المسرحي الغربي، الفرنسي في الدرجة الأولى والإنجليزي في الدرجة الثانية، وخاضوا معارك كثيرة لأجل إقرار مكانة لهذا النوع الأدبي غير المرحّب به في الأوساط الثقافية المتمسكة بالتقليد. ويمكن أن نذكر من بين هؤلاء الرواد الأوائل محمد عثمان جلال الذي افتتح هذا الباب بترجمته العديد من كوميديات موليير وتراجيديات راسين وكوناي، وأديب إسحق الذي ترجم مسرحية "أندروماك" لجان راسين، ونجيب حداد الذي ترجم "روميو وجولييت" لشكسبير، وفرح أنطوان الذي ترجم "أوديب ملكا" لسوفوكل..

وسنحاول ببعض الإيجاز الذي يفرضه الموقف أن نعرض لمحاولات نقل المسرح الغربي إلى اللغة العربية انطلاقا من لحظة البداية أواخر القرن التاسع عشر، وصولا إلى لحظة نضوج هذه التجربة واكتمال نطاقها خلال خمسينات وستينات القرن العشرين. وذلك بغية الإمساك بأهم القضايا والإشكالات التي ارتبطت بهذه المحاولات والوقوف على النتائج التي أسفرت عنها خاصة من جهة تكريس هذا الجنس الأدبي كنوع طارئ على مجالنا الإبداعي والتعرّف على ظروف استضافته واستنباته في تربة ثقافتنا العربية.

ومن جملة الأشياء، فقد كانت مشاهدات المصري محمد عثمان جلال (1898-1929) لميلاد بوادر المسرح العربي في مصر على يد كل من يعقوب صنوع وأبي خليل القباني وسليمان القرداحي قد أوحت له بمباشرة ترجمة مجموعة من النصوص المسرحية الفرنسية على سبيل القراءة في المقام الأول. ذلك أنه إذا كان قد كُتب لترجماته أن تُنشر جميعها في حياته فإنه لم يُعرض منها غير واحدة هي مسرحية "مدرسة النساء" التي ترجمها عن موليير. وكان قد تَرجم لهذا الأخير خمس مسرحيات، ولراسين ثلاث مسرحيات، ولكورناي مسرحية واحدة. وأما طريقته في الترجمة فكانت تبدأ باختيار النصوص التي لا تتعارض مع "التقاليد المصرية والأخلاق العربية"..ثم يقوم بتعريبها بالأسلوب الشائع في تلك الحقبة، أي باستعمال الشعر أو الزجل "ذي الأوزان الخفيفة والقوافي البسيطة".

وفي هذا الشأن يقول عنه عباس محمود العقاد: "لم يترجم و يقتبس إلا ما هو شبيه بالنزعة المصرية الصميمة والسليقة التي فطر عليها، وأحسبه أقبل على الترجمة لسبب غير الأسباب التي تبعث

معظم العارفين باللغات الأجنبية إلى نقل أثارها، فليس إقباله عليها لأنه استعظم أوروبا وحكمتها ونبوغها، وإنما هو قد نقل من أدبها وفكاهتها ما يضاف إلى أدبنا وفكاهتنا كأنه يقول بضاعتنا ردت إلينا.."(العقاد:118)

وقد كان الرائج في عصر محمد عثمان جلال أن تُترجم المسرحيات الأجنبية بأن تصبغ بالطابع المصري الذي كان يعني في جملة ما يعنيه تحريف الأسماء وتعديل الخطوط الرئيسية للأحداث والنقل إلى اللغة العامية حتى تجد، حسب زعمهم، قبولا لدى الفئات المختلفة في المجتمع، وتحقّق من وراء ذلك التلاؤم والتكيّف مع أوفاق البيئة المحلية.

وكانت أشكال التغيير التي تطال النصوص الأصلية تبدأ من إعادة صياغة العناوين حيث جرى مثلا استبدال عنوان مسرحيتي شكسبير "روميو وجولييت" ب"شهداء الغرام"، و"عطيل" ب"حيل الرجال". وعُرفت مسرحية سوفوكل "أوديب ملكا" ب"السر الهائل"، ومسرحية فكتور هوجو "هرناني" ب"حمدان"، ومسرحية "لوسيد" لكورناي ب"غرام وانتقام"..الخ

وقد لطّف محمد عثمان جلال من بعض هذه التقاليد المتبعة من لدن المترجمين فحافظ قدر الإمكان على العناوين الأصلية للمسرحيات التي نقلها، إلا في النادر. مثلما نقف على ذلك في كتابه المنشور سنة 1889 "الأربع روايات في نخب التياترات" الذي يضم بين دفتيه أربع مسرحيات لموليير هي "النساء العالمات" و"مدرسة الأزواج" و"مدرسة النساء". ولم يشذ عنها سوى عنوان "الشيخ متلوف" المحرّف عن "تارتوف". ونفس الشيء فعله عند ترجمته للتراجيديات الأربع التي ترجمها وأخرجها بعناوينها الأصلية في كتابه "الروايات المفيدة في علم التراجيدة". ومنها ثلاث لجان راسين هي "إستير" و"إيفيجينيا" و"الاسكندر الأكبر" ثم مسرحية "لوسيد" لكورناي.

ولكن يلاحظ أنه تصرف في أسماء شخوص المسرحيات لتناسب الأجواء المحلية التي استنبتها فيها، ومن ذلك مثلا أن شخصيات "مدرسة الأزواج": فالير وسجاناريل وإزابيل قد تحولت على التوالي إلى نصير وأمين وظريفة. ولكنه خالف ذلك عند ترجمة التراجيديات التي غالبا ما كان يحافظ فيها على ذات الأسماء كما في نقله لمسرحية "إيفيجينيا" لراسين حيث نجد كليتامستر وأغاممنون وأوليس..إلخ ولعلّه كان يعبّر بهذا الصنيع عن وعيه بأهمية الإبقاء على أسماء هذا النوع من الشخصيات المتجذرة في الميثولوجيا الإغريقية والتي منها انتقلت إلى التراجيديا اليونانية وعبرها إلى متون عصر النهضة، بينما ظلّ يمارس حريّته عند تعامله مع أسماء شخوص الكوميديات ذات الأصول الشعبية من قبيل ما ألّفه موليير.

كما تميز عثمان جلال على مجايليه من مترجمي تلك الحقبة بقلّة التدخلات وإجراء التعديلات التي تبتعد بالترجمة عن روح الأصل. فكان قليلا ما ينساق وراء إغراء ممارسة تلك التغييرات الطفيفة التي لا تنال من جوهر الفكرة أو تبتسر وجهة النظر التي تقوم عليها المسرحية. وهذا أمر ليس غريبا آتيا من رجل متفتح الفكر ثقف الفن المسرحي وتعرّف على أهدافه الأدبية والأخلاقية وروّج لها منذ ذلك الوقت المبكر من أواخر القرن التاسع عشر، حيث يقول في مقدمة أحد كتبه:

"ليكن في علم العامة، وليخلد في أذهان تلك الأمة، أن التياترات موضوعة للتعليم والتأديب، والتربية والتهذيب، وأن أوروبا ما اتخذتها عن قريب، بل روتها قديما عن الرومانيين، وتلقتها عن قدماء اليونان والمصريين، وذلك لما فيها من تعليم للصبيان وتدريب للشبان، وأنها تورث الجرأة عند المكالمة، وتلهم الحجة عند المخاصمة، وهي على أقسام، منها المطرب والمعجب والمبدع والمغرب، والموجع والمشكي، والمضحك والمبكي، وما المضحك إلا من باب الهزل المقصود به الجد، واللعب الذي باطنه الكدّ، فلم لا أكثر التراجم من كتب الأدب وأنزع عنها ثوب الفرنساوية وألبسها ثوب العرب.."

وقد سار محمد عثمان جلال في هذا السبيل الذي اختطه بكل وعي وألمعية ليفتح أفق القارئ العربي على لون جديد من الإبداع ظل في منأى عنه لأسباب تاريخية وثقافية، ويعرّفه على جنس أدبي طارئ عليه بكل المقاييس مراهنا في ذلك على تقريبه منه بكل ما وسعه من جهد وموهبة. ومن ذلك تحديدا محاولته الدائبة، ولكن الانقلابية، لتقديم نصوصه المترجمة، الكوميدية والتراجيدية، بلغة الزجل المصري أملا في الاقتراب من المتلقي الشرقي العاشق للإيقاع والكلام الموزون المقفى، ولاعتقاده أنها اللغة الأنسب للتعبير المسرحي الذي يتطلب الحركة ويفترض سرعة التأثير.

وبالرغم من أن محاولته هاته قد ووجهت من طرف أنصار اللغة العربية من بين مجايليه والذين أتوا بعده، فإن الجميع كان يعترف له فيها بالمهارة وطول الباع في فن الزجل الشعبي الذي كان من أبرز رواده في تلك الفترة صحبة عبد الله النديم ومحمد النجار وإمام العبد وغيرهم ممن كانوا يملؤون الدنيا ويشغلون الناس بما كانوا ينشرونه من أزجال في المجلات الصحف.

والأقل تطرفا من بين هؤلاء أخذوا عليه استخدام لغة الزجل في ترجمة المسرحيات التراجيدية متذرعين بأن العامية من شأنها أن تُفقد التراجيديا جلالها ووقارها قائلين بأنه إذا كان قد حالفه الحظ في "تمصير" المسرح الكوميدي لموليير على ذلك النحو الذي استهوى رجال المسرح وجمهوره طوال عدة عقود، حتى أنها ظلت تمثَّل بنصها إلى أواسط الستينات من القرن العشرين، فإن تجربته مع

تراجيديات راسين وكورناي باءت بالفشل الذريع بدليل أن لا أحد، من القراء أو الممثلين، التفت إليها مطلقا لا في حياته ولا بعد مماته.

وقد تولّى زعيم الدعوة إلى استعمال العامية لويس عوض الدفاع عن اختيار سلفه القديم قائلا: "ولا يحسبن حاسب أن محمد عثمان جلال قد ذهب هذا المذهب الجريء في استخدام اللغة وتقنينه لأن السجع غلبه، فمثله قضى حياته كلها يروض القوافي في شعره ونثره، فصيحه ودارجه، حتى استأنست له القوافي، فهو إذن يعني ما يقول، وفي أعماله ما يدل على أنه كان يبتغي إثبات هذا الرأي الذي ذهب إليه عمليا حتى يخرجه من حيز النظريات المجردة إلى عالم الحقائق المقبولة، وفي أدب هذا الرائد العظيم ما يوحي بأنه كان يعلم أنه يمارس تجربة فنية غاية في الخطورة، ويمارسها في شجاعة وإصرار."(عوض:145)

ونحن نشتمّ من هذا الكلام أن لويس عوض يريد بغير وجه حق أن يزجّ بالرجل في معركة لم تكن أطوارها ولا أهدافها، وهي كثيرة وبعضها مشبوه، لتخطر له على بال. فحياة وأدب محمد عثمان جلال كلاهما ناطق وشاهد على تعلقه باللغة العربية وجهوده في سبيل الارتقاء بها، وليس أقل ذلك أنه نقل إلى العربية الفصحى كتاب لافونتين المعروف على لسان الحيوان وأطلق عليه عنوانا دالا على طريقة القدماء:" العيون اليواقظ في الحكم والمواعظ"..وهو قد فعل ذلك شعرا فصيحا وموزونا مقفى وعلى درجة عالية من الجودة والرقي حتى أنه قُرر على تلاميذ المدارس العمومية على حياته وبعد وفاته. وكان مثالا اقتفى أثره الشاعر أحمد شوقي، أمير الشعراء، ··ونظم من لافونتين على منواله وتبعه آخرون أقل شهرة.كما أنه كان السابق، قبل المنفلوطي، إلى ترجمة الرواية الرومانسية "بول وفيرجيني" للفرنسي برناردين دي سان بيير ونشرها سنة 1872 بعنوان دال كذلك في السياق الذي نحن فيه هو "الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة".

وإجمالا، فقد كانت مساهمة محمد عثمان جلال رائدة حقا زمنيا وموضوعيا. فقد استطاع عشية القرن التاسع عشر حين كان الأدب العربي ما يزال يرزح في أغلال الماضي ويتعثر في ذيول الزخرف وحذلقات التصنّع البلاغي أن يشرئب بقامة الثقافة العربية لتعانق ألوانا من التعبير وأشكالا من الإبداع غير مألوفة ولا متوقعة، ويمهّد بالتالي عبر ترجمتها الطريقَ أمام أجيال من الكتاب لاكتشاف، ثم اختراق، جنس أدبي عاش في حكم المستبعد وشبه المنبوذ من دائرة الأدب العربي، هو جنس المسرح بنوعيه المعروفين في ذلك الحين: التراجيديا والكوميديا.

ومن لبنان، حيث العلائق مع الغرب كانت قد رسّخت حضورها منذ أجيال، مستفيدة من القرب الجغرافي حينا، ومن القرابة في المعتقد حينا آخر، ومن روح المغامرة التي عُرف بها اللبنانيون حينا ثالثا، ستأتي مساهمة فرح أنطوان (1874/1922) في إثراء حركة ترجمة الأنواع الأدبية الطارئة على الثقافة العربية كالرواية التي عرّب منها "الكوخ الهندي" و"بولص وفرجيني" لبرناردين دي سان بيير و"أتلا" لشاطوبريان و"نهضة الأسد ووثبته وفريسه" لألكسندر دوما و"ملفا" لجوركي..ونصوصا عديدة في التأمل الفكري لأرنست رينان ونيتشه وغيرهما..

وأما المسرح فقد دشن الترجمة فيه بنقل مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكل إلى اللغة العربية التي مُثلت على مسرح دار الأوبيرا وحضر عرضها الخديوي إسماعيل، كما حظيت بإقبال النخبة المثقفة آنذاك التي كانت تشاهد ربما لأول مرة عملا دراميا يونانيا، ثم ترجم مسرحية "الساحرة" لساردو وقدمتها له فرقة جورج أبيض.

وفي سنة 1904 ترجم فرح أنطوان مسرحية ألكسندر دوما الأب المسماة "البرج الهائل" وقدمتها فرقة سلامة حجازي وبعدها فرقة جورج أبيض، وكان من أهميتها أنها أثارت الانتباه إلى براعة هذا الأخير في فن التمثيل وجعلته يحصل على بعثة دراسية إلى فرنسا (1904/1910).(كمال الدين:82)؛ ثم عرّب لنفس الكاتب الفرنسي مسرحيته "ابن الشعب" التي حظيت هي الأخرى باستقبال كبير من طرف النخبة المصرية سنة 1904 ولكنها لم تطبع إلا بعد وفاته سنة 1934..

وفي كل ذلك كانت طريقته في التعريب أقرب ما تكون إلى الاقتباس. وربما يكون أول من وضع مصطلح وفكرة الاقتباس موضع التطبيق في الثقافة العربية الحديثة، وذلك من خلال تصرّفه في تنسيق أحداث المسرحية الأجنبية بما يتوافق مع البيئة المستقبلة، وعبر التدخل في عدد ونوعية الشخوص، وأخيرا في استعمال الحوار العربي الفصيح الذي يمزج فيه بين الشعر والنثر حسب المواقف. وقد تميزت لغته المسرحية بالبساطة وسهولة المأخذ الذي يجعلها تتلاءم مع غرض الإلقاء والتمثيل أمام جمهور متنوع المستويات و مختلف الحساسيات.

ومن المؤكد أن رحلة فرح أنطوان إلى أمريكا وإقامته فيها بين 1907 و1910 قد فتحت أعينه على مظاهر الحياة العصرية التي كانت آخذة في التبلور في القارة الجديدة، وجعلته يتأثر بالفكر الإصلاحي الرائج حقبتئذ في الأوساط السياسية والاجتماعية..كل ذلك أثر في ميوله الأدبية وانعكس على اتجاهه المسرحي حيث راح يدعو بعد عودته إلى مسرج اجتماعي يهدف إلى الإصلاح ومقاومة

عناصر الفُرقة والاستلاب، بل وجدناه يقيم محاكمة لكل الألوان المسرحية التي وجدها تملأ الساحة وتستولي على الألباب، ومن ذلك ما ينقله لنا عنه بطرس البستاني: (فرح:40):

"إن الروايات التي تنشر الآن في اللغة العربية بعضها موضوع للفكاهة والخلاعة، وهذا النوع لا ننظر فيه لأنه لا يستحق نظرا، وبعضها معرب والقصد منه إبراز أحاسن الروايات الإفرنجية، وهو نادر جدا وقلما يكون مستوفيا شروط تلك الروايات، وبعضها تاريخي، وهذا النوع التاريخي قسمان، فقسم منه يتضمن تاريخ الأمم الأوربية، وقسم يتضمن تاريخ بعض أمم الشرق، أما القسم الأول فلا يستحق النظر أيضا لأننا في غنى عن تاريخ أمم أوربا، ومن يبرز منه شيئا عندنا فلا يبرزه إلا للفكاهة، وأما القسم الثاني وهو تاريخ بعض أمم الشرق فالكلام فيه حسن لأنه يوقف أهل ذلك التاريخ على تاريخهم.."

ويهمّنا من هذا النص تحديدا ما يتصل برأيه في المسرحيات المترجمة خلال العقد الأول من القرن العشرين والتي يحكم عليها بالقلة كميا والنقصان نوعيا، ولعله بناء على ذلك سوف يتصدى هو بنفسه للموضوع أملا في تكثير القلة واستكمال النقص، وسوف يتاح له شيء كثير من ذلك عندما سيأخذ على نفسه ترجمة وتعريب العديد من المسرحيات آملا أن يسدّ بها الفراغ الذي يهيمن على الساحة المسرحية في مصر والوطن العربي.

ولنفس الوازع التجديدي المتمكن من نفسه سوف ينصرف فرح أنطوان في أخريات حياته إلى ترجمة واقتباس نماذج من فن الأوبيرا والأوبيريت التي ستغنيها فنانة الوقت المطربة منيرة مهدية وينال عنها المال الكثير والشهرة الواسعة. وقد برزت من إنتاجاته خلال هذه الحقبة أوبيرا "كارمن" و"تاييس" وأوبيريت "أدنا" والمسرحيات الغنائية "كرمنينا" و"روزيتا". ولكن وفاته وهو في الثامنة والأربعين من عمره ستضع حدا لهذه المغامرة الخصيبة مع الإنتاج والتجديد.

وتعتبر تجربة محمد تيمور (1892/1921) ذات دلالة في الصدد الذي نحن فيه من ترجمة واقتباس المسرحيات الأجنبية. فبعد بعثة تعليمية إلى باريس سيتخلى فيها عن دراسة القانون الذي سيفضل عليه الأدب والتمثيل وغشيان المسارح، سوف تضطره الحرب العالمية الأولى سنة 1914 إلى العودة إلى مصر حيث مارس بداياته الأولى كممثل ومؤلف مسرحي.

وسيصادف تيمور في هذا الإبان مرحلة ازدهرت فيها النقول المسرحية عن الفرنسية والإنجليزية، ولكن تهافت الفرق على تمثيل هذه الأعمال كان يدفعها إلى عدم التروي في اختيارها

ومزيد الارتجال في تقديمها من دون كبير عناية بملاءمتها مع أوفاق البيئة المصرية وعادات وأخلاق المشاهدين المستهدفين.

وخلال هذه الفترة سيترجم الشاب تيمور عددا من المسرحيات لم يكتب لها أن تمثل على الخشبة مثل مسرحية شكسبير "تيمون الأثيني" و"الأب" لبونار..كما سيكون من بين الأوائل الذين مارسوا النقد المسرحي على صفحات الجرائد، وسيصدر عددا من المقالات التي اعتُبرت تأريخا للحياة المسرحية في مصر وسينشرها أخوه بعد وفاته سنة 1922 ضمن كتاب "حياتنا التمثيلية".

لكن حياة محمد تيمور التي لم تتعد الثلاثين لم تمهله لكي يبرز كامل مواهبه في الترجمة والتأليف والنقد بما يكفي لسد الفراغ الذي كانت تشكو منه الساحة الفنية في تلك الحقبة.

لقد قامت على أكتاف هؤلاء الرواد الثلاثة، عثمان جلال وفرح أنطوان ومحمد تيمور وقلّة أخرى من مجايليهم، أولى صروح المسرح العربي ممثلا في حركة الترجمة والاقتباس التي خاضوا فيها بكامل المغامرة وروح التطلع إلى تجديد إيهاب أدب كان قد أمسى خلِقا مهلهلا من كثرة الاجترار ومراوحة المكان، وإذن في مسيس الحاجة إلى التطوير والتجويد والانتقال به إلى ارتياد آفاق رحيبة كانت أقرب له من حبل الوريد.

وهذه الكوكبة من المترجمين الأوائل هي التي ستفتح الباب على مصراعيه أمام جيل جديد من مترجمي المسرح سيحملون على عاتقهم مهام مواصلة استضافة هذا الجنس الأدبي الراسخ وتوسيع دائرة المستفيدين منه. وربما كان في طليعة هؤلاء جميعا شاعر العربية الكبير خليل مطران (1871/1949) الذي سيحفزه ولعُه بالمسرح الشعري، أو الشعر المسرحي إذا شئنا، على الارتماء في أحضان تجربة نادرة المثال هي تجربة الشاعر المسرحي الإنجليزي ويليام شكسبير الذي سيترجم له عن اللغة الفرنسية مسرحيات "تاجر البندقية" (1922) و"عطيل" (1930) و"هاملت" (1949).

وكما هو متوقّع من شاعر عتيد كخليل مطران، فهو لا يخوض مغامرة الترجمة، وترجمة المسرح تحديدا، من دون خلفية فكرية ولغوية، وإنما يرسم لترجماته أفقا اسراتيجيا إذا صح التعبير هو أفق انتظار القارئ العربي المشدود إلى تقاليد خطابية وأسلوبية على المترجم أن يستجيب لها مراعيا أن يلائم بين إكراهات النقل عن الآخر الأجنبي، والتي ليس آخرها النقل الحرفي، ورهان الاقتراب من ذهنية الإنسان الشرقي صعب الإرضاء.

ونحن نجد خليل مطران في مقدمته لترجمة مسرحية "عطيل" يطرح وجهة نظره في الكيفية التي ينبغي أن تكون عليها الترجمة للمسرح وخاصة التساؤل بشأن الأسلوب الذي يتعيّن على المترجم

اتباعه: "أهو ذلك الأسلوب المخرق الذي تشف الفصاحة فيه عن رقع العامية؟ لا، وألفا لا، أهو ذلك الأسلوب الجزل المتين القديم؟ لا، ولا، لأن الروايات إنما تكتب للافهام ولإبلاغ المغزى بجانب التفكه. أفانعكس عليهم تلك السنة الشريفة التي سنّها النبي القرشي بقوله: أمرت أن أخاطب الناس على قدر عقولهم؟ وبعد هذا وذاك لم يبق إلا الأسلوب الوسط، وهو الذي تكون بمقتضاه الألفاظ كلها فصيحة لكن سهلة، وتفكك الجمل تفكيكا يقرّب مراداتها من الأفهام بمحاكاته لفنون المحادثات المستجدة، من غير أن يفوتها الالتفات في ذلك التفكيك إلى أشتات ما صنع أدباء العرب من مثله لمناسبات مخصوصة، وإن لم يألفه جمهور الكتاب الاحتفاليين..هذا هو الأسلوب الذي آثرته، وأرجو أن أكون قد وفقت فيه بعض التوفيق، فتجتمع معه لهذه الرواية ميزتان: إحداهما أن تكون بعربية فصيحة لولا الأعلام، ولولا تشقيق الكلم على ترتيب المخاطبة بين الفرنجة قديما وحديثا. والثانية أنها تمثل أقوال شكسبير حرفا بحرف، ولفظة بلفظة، مع مراعاة انطباق كل منها على الاصطلاح الديني والاجتماعي الذي لها عند القوم الممثلين."

ومع كل هذه الاحتياطات التي أخذ بها نفسه وحصّن بها ترجمته، وفي مقدمتها الوفاء الشديد للغة العربية الفصحى، إذ من المعروف أن خليل مطران كان من أشرس أعداء استعمال اللغة العامية، فهو القائل: "لو كانت العامية رجلا لقتلته."، والتزام المتابعة الحرفية لملفوظ المؤلف أولا بأول، واحترام أساليب التخاطب المرعية بين الفئات الاجتماعية..مع ذلك فإنه لم يسلم من النقد، الجارح أحيانا، الذي أصابه من أبناء حرفته الشعراء والكتاب بسبب هذا المظهر أو ذاك الذي لم يرقهم في ترجماته. ولعلّ أشهر ذلك النقد وأشده إيلاما ما نابه من الشاعر والكاتب الذائع الصيت ميخائيل نعيمة عندما تصدّى لنقد ترجمته لمسرحية "تاجر البندقية" في كتابه "الغربال". فقد بالغ في مؤاخذة مطران على الإفراط في استعمال الألفاظ المهجورة وقليلة التداول ممّا كان يترتب عليه في رأيه التعقيد الزائد والتحذلق المخلّ. وهو يقول ناقدا الترجمة بغير قليل من السخرية:

"ولو أن المعرّب صرف على التدقيق في الترجمة مقدار ما صرف من الجهد في انتقاء أوابد المفردات العربية وشواردها، لما كان على ترجمته من غبار سوى تعقدها..فهي تسير متعثرة متشبكة، بينما عبارات شكسبير تترادف بجلال، وتكر بسهولة كالنهر الواسع العميق. ولو أتيح له أن يطالع شكسبير في الأصل، لرأى- ولابد- أن اللغة الإنجليزية قد نبذت في ثلاثة أجيال كثيرا من مفردات شكسبير وتراكيبه. وإذ ذاك كان يدرك أن اللغة كائن حيّ وأنها أبدا تكتسب، وأبدا تنبذ، وأن ما تنبذه يصبح ميتا، وأن ما يموت منها لا يقوم حتى القيامة، وأن لا نفع لكاتب أو شاعر من التفتيش بين

القبور اللغوية عن كلمة ميتة أو تركيب مهمل، إلا إذا كان يقصد أن يدهشنا بطول باعه في اللغة. إذا لم يكن ذلك قصد المعرب فما قصده من تلك المفردات، وهي أثقل على السمع من تلك التي تفسرها؟ بل ما قصده وقصد الكثيرين من الذين لا يزالون ينهجون نهجه، من تكريس فسحة في آخر كل صفحة من الكتاب لتفسير غوامضه اللغوية، لاسيما ما كان منها من نوع تفسير الماء بالماء؟ لماذا يضع لنا رقما بجانب "لاغرو" ويرسلنا إلى أسفل الصفحة لنرى أنها تعني.."لاعجب"؟."

ولاشك أننا، إذا تجاوزنا عن الطابع الحاد لهذا النقد، سنوافق ميخائيل نعيمة على كثير ممّا ذهب إليه من مساوئ تلك الترجمات الوقتية التي كانت تعيد إنتاج الأساليب العتيقة الرائجة ما تزال في الكتابة، وخاصة ذلك المعجم اللغوي الأكثر عتاقة لارتباطه بعالم مضى ويرفض الانقياد لسنّة التطور والحداثة. أما إشارته اللبيبة إلى استنكار ذلك التقليد الهجين الذين يقضي بوضع هوامش تفسيرية أسفل الصفحة فقد سبق به بزمن طويل منظّري الترجمة المحدثين الذين لا يخفون اعتراضهم على تضعيف الترجمة بمثل تلك الهوامش التي تشوّش على القارئ من حيث يُراد لها أن تنير بصيرته.

وبما أن المناسبة سانحة ونحن نتحدث عن شكسبير، لا بأس أن نذكر بأن أولى ترجمات هذا المؤلف العبقري تعود إلى سنة 1900 التي شهدت ترجمة مسرحيته "روميو وجولييت" من طرف نجيب حداد بعنوان "شهيد الغرباء"..وقبل ذلك كان الجمهور والقراء قد تعرّفوا على مسرح موليير الكوميدي ومسرح كورناي التراجيدي مثلما مرّ معنا.

على أن كثرة الترجمات لمسرحيات شكسبير، بين 1900 و1960، التي فاقت الستين ترجمة، وانتشارها قراءة وعرضا، كلّ ذلك لم يساعد بما يكفي على اتساع الظاهرة المسرحية وتحوّلها إلى ممارسة عضوية في جسد الإبداع العربي. وعلى عكس ما يراه سعيد علوش (313.1987)، فإن لا شيء يشير إلى أن الدراما الشكسبيرية كان لها تأثير يذكر على وعي المسرحيين العرب.

ويمكن أن نلاحظ بيسر أن مترجمي هذه المرحلة الثانية، التي تبدأ من مطلع القرن العشرين إلى أواسطه، تتميز على الخصوص بسيادة المبادرة الشخصية للمترجمين الذين كانوا يعتمدون على جهودهم الفردية في انتقاء الأعمال المرشحة للترجمة ومباشرة العمل عليها، بل أحيانا الإشراف على طبعها لضمان تداولها بين القراء، وهو الأمر الذي سيتغيّر تدريجيا بتدخّل الجهود الجماعية المنسجمة التي حملها تيار الانفتاح العام لقطاعات الدولة، أو مَن ينوب منابَها، في مصر خاصة، على مجال الترجمة ونشر المعرفة الأجنبية بين عموم المواطنين.

وهكذا، فإذا كان الحافز إلى ترجمة المسرح في بداية الأمر حافزا ثقافيا وذاتيا إذا جاز التعبير، لأن ذلك تزامن مع استقبال العرب للظاهرة المسرحية وازدياد حاجتهم إلى نصوص لم تكن توفّرها لهم ساحة الإبداع المحلي، فإنه سيبرز إلى الوجود حافز جديد هو الحافز الأكاديمي الذي تبلور على الخصوص في إقدام الجامعة العربية على تدشين مشروع ترجمة بإشراف طه حسين ومشاركة نخبة من الأساتذة. وهو المشروع الذي أسفر عن ترجمة الأعمال الكاملة لشكسبير وصدورها ابتداء من سنة 1955 في إثني عشر مجلدا برعاية من الإدارة الثقافية للجامعة العربية التي كان يرأسها حقبتئذ الدكتور طه حسين نفسه. وقد أسهم في هذا المشروع الضخم صفوة من خيرة المترجمين المصريين من بينهم شفيق غربال ومحمد بدران وإبراهيم زكي خورشيد ومؤنس طه حسين والدكاترة محمد عوض وسهير القلماوي ولويس عوض وعبد القادر القط. وذلك إلى جانب ترجمة ثلاثة مجلدات من مسرحيات راسين أشرف عليها طه حسين شخصيا.

وقد توالت بعد ذلك مشاريع ترجمة المسرح العالمي على إيقاع متواتر بدعم من المؤسسات الرسمية وتزكية النخب الجامعية وإشراف طلائع المترجمين الذين بدلوا جهودهم لإطلاع القارئ العربي على النماذج الأساسية في الريبيرتوار المسرحي الغربي خاصة.

فضمن مشروع "الألف كتاب" الذي ستصدره في مصر الهيئة العامة للكتاب فيما بين 1955 و1963 سوف تظهر مجموعة من الأعمال المسرحية لكبار الكتاب العالميين كأوسكار وايلد وبرنارد شو وهنريك إبسن وطاغور ويوجين أونيل، وسيسهم في ترجمتها أو مراجعتها أدباء معروفون كصلاح عبد الصبور وعبد القادر القط ورشاد رشدي وعلي أدهم..

وبعد إنشاء المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة سنة 1961، ثم شركة الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة 1964، وكلاهما تابع لوزارة الثقافة والإرشاد القومي التي أحدثت أواخر الخمسينات، ستبرز للوجود سلسلة من الكتب المترجمة ذات النوعية الراقية والسعر الزهيد..ويعنينا منها ما يدخل في المجال المسرحي مثل سلسلة روائع المسرح العالمي التي نذكر من بين عناوينها "الشقيقات الثلاث" لأنطون تشيكوف، و"أعمدة المجتمع" و"عندما نبعث نحن الموتى" لهنري إبسن، و"سيرانو دي برجراك" لإدمون روستان، و"مروحة الليدي وندرمير" و"أهمية أن يكون الإنسان جادا" لأوسكار وايلد، و"بنيلوبي" و"الدائرة" لسومرست موم، و"أليكترا" و"سيجفريد" لجان جيرودو، و"شاترتون" لألفريد دي فيني، و"لعبة الحب والمصادفة" لماريفو، و"ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيراندييللو،

و"عربة اسمها الرغبة" لتنسي ويليام، و"كنوك" لجول رومان، و"دائرة الطباشير القوقازية" لبرتولد بريخت، و"مترل القلوب المحطمة" لبرناردشو، و"علماء الطبيعة" لفريدريش دورنمات..الخ

وعبر هذه السلاسل سوف تبرز أسماء عدد من المترجمين والمراجعين، من بينهم من ينخرط في الميدان لأول مرة، وآخرون رسخوا حضورهم في العقود السابقة كدريني خشبة ويحيى حقي وعبد الرحمن بدوي ومحمد مندور ولويس مرقص وعلي الراعي وشكري عياد ومحمد القصاص وفؤاد دوارة.

ومن الواضح أن هذا التراكم الهام الذي تحقق في مجال ترجمة المسرح تحديدا ما كان له أن يصير واقعا لولا أن غادر المترجمون طرائق العمل الفردي التي كانت تستنزفهم قبل منتصف القرن العشرين، واتجهوا إلى الانخراط في مجموعات عمل منظمة ومنسجمة وتعمل وفق استراتيجية جيّدة التخطيط ومدعومة ماديا ولوجيستيكيا من طرف مؤسسة الدولة.

وقد رأينا عبر تاريخ الترجمة الطويل كيف كانت الجهود المنسقة وذات الأهداف المرسومة بدقة تنتهي بأن تعطي أكلها، كما كان يحصل في العادة على يد أولئك المترجمين المنتظمين ضمن مدارس أو معاهد مثل بيت الحكمة ومدرسة طليطلة وبور رويال والأكاديمية الفرنسية ومدرسة الألسن..إلخ وعلى العكس من ذلك كانت الجهود الفردية تعيش على الظرفية والتشتّت، وأحيانا تذهب ضحية تقلّب الأمزجة ووقع المفاجآت غير السارة.

ولعل ما يثير انتباهنا، ونحن نتأمل هذا الإنجاز الهائل لمترجمي المسرح إلى العربية من الجيل الأخير، هو خفوت السؤال الذي ظل يصاحب ترجمات المترجمين الأوائل ومَن تلاهم بخصوص الطريقة الأفضل لترجمة المسرح، أو اللغة الأصلح لصياغة النص أهي الفصحى أم العامية؟ وأين ينبغي أن تقف حدود تدخّل المترجم في سعيه نحو توطين النص المسرحي في بيئته المحلية؟ وما هي العناصر الأصلية التي يجوز للمترجم التضحية بها دون أن يتداعى البناء الدرامي للأصل أو تضيع ملامحه؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي كانت تأهل بها مقدمات ومناقشات مترجمي المسرح الرواد من الطبقة الأولى والثانية.

ويحقّ لنا أن نستفهم بدورنا عن السبب الذي لابدّ كان وراء تزهيد المترجمين في الاستمرار في طرح أسئلة من هذا القبيل، أهو نضوج العلاقة مع هذا الجنس الأدبي الوافد وانقضاء فترة الفضول التي كانت تدفع إلى مثل تلك الأسئلة بعد أن جرت الاستضافة الكاملة للمسرح ضمن دائرة التقليد الأدبي العربي الحديث؟

أم هو الانصراف إلى أسئلة أخرى أكثر جذرية من النوع الذي له صلة مثلا بمهامّ تطعيم الثقافة والأدب العربيين بأشكال أدبية جديدة، وفي طليعتها المسرح طبعا، والإسراع بإقامة القطيعة النهائية بين

أنصار الأدب القديم والأدب الحديث، وخاصة في أعقاب ظهور فئة من الكتاب المسرحيين الرواد الذين أخذوا على عاتقهم تكريس المسرح كنوع أدبي راهن الحضور في ساحة الإبداع العربي الحديث.

وأخيرا، فقد يكون هذا الصمت مؤقتا وعلامة على تأجيل تفرضه محاولة التكيّف مع سياق الانتقال بالأدب العربي من مرحلته العتيقة إلى مرحلة الحداثة الناشئة بفضل تدخّل البنيات والأشكال الوافدة وما يرافق ذلك من حاجة الإنصات إلى الذات وهي تقع في امتحان التحولات الخ...

-أسعد.سامية: ترجمة النص الأدبي. مجلة عالم الفكر.الكويت.العدد الرابع.1989

-العقاد عباس محمود: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي.ط3.مكتبة النهضة المصرية.د.ت

-علوش.سعيد: خطاب الترجمة الأدبية.من الازدواجية إلى المثاقفة. منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، بطنجة. 1990

-عوض.لويس: دراسات في أدبنا الحديث.1961

-فرح.أنطون: حياته – أدبه – مقتطفات من آثاره.تقديم بطرس البستاني.دار صادر.بيروت.1950

-مونان.جورج: المسائل النظرية للترجمة.ترجمة لطيف الزيتوني.دار المنتخب العربي.بيروت.1994

-كمال الدين محمد: رواد المسرح المصري.الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. القاهرة.1970

Cary .Edmond :
-la traduction dans le monde moderne.librairie de l'université.George.Genève.1956- Théories soviètiques de la Traduction.Babel.VOL.III.n°4.1957.p187.
- Garnier.Georges : Linguistique et .Comment faut il traduire? (1958). 2èm éd P.U.L.Lille.1985-traduction,Caen,Paradigme,Paris.1985
.P.U.Alger.1985.La traduction: science et philosophie de la traduction.O Redouane.Joèlle: