الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة –

كلية الآداب واللغات

قسم الترجمة

إشكالية ترجمة الانزياحات اللغوية والإحالات الثقافية في الرواية الجزائرية النسوية

روايتا "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي أنموذجا

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه علوم في الترجمة

إعداد الطالبة:

مريم يحي عيسى

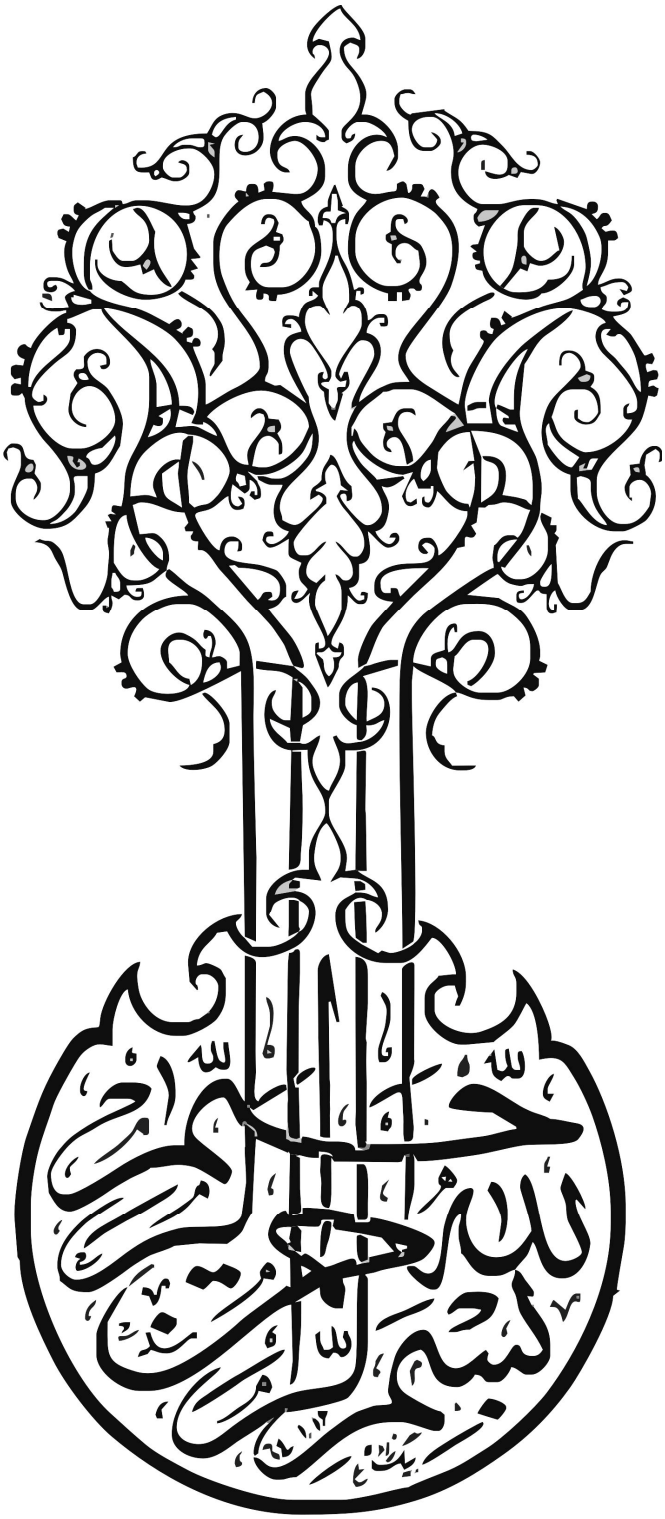
إشراف:

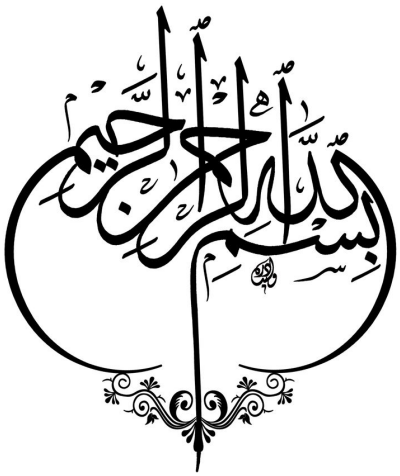
الأستاذ الدكتور رشيد قريبع

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
أ.د. محمد الأخضر صبيحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة	رئيسا
أ.د. رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة	مشرفا و مقررا
أ.د. ماجدة شلي	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة	ممتحنا
د. حسن دواس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة	ممتحنا
د.فيصل الأحمر	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل	ممتحنا
أ.د. صالح خديش	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور، خنشلة	ممتحنا

السنة الجامعية 2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم



﴿وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ

وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ

لَآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ﴾

سورة الروم: الآية 22

شكر

أعترف بأنّه ماكان لي أن أنجز هذا البحث لولا مساعدة المشرف الأستاذ الدكتور رشيد قريبع الذي أبدى اهتماما كبيرا بعملي فكان تشجيعه المتواصل سبيلنا لمواصلة العمل. وكانت نصائحه القيمة وتوجيهاته خير سند وعون لنا للمضي قدما في البحث ولهذا أتقدم له بأصدق عبارات الشكر لتكلفه الإشراف على هذا البحث.

الإهداء

كان هذا العمل فعلا رحلة مليئة بالمتاعب والأحزان والمسرات

وقد شغلتني عن أشخاص لهم معزة خاصة في قلبي ...

أهدي هذا العمل إلى والدتي

وأبنائي مارية ومعز وأنس بعض ما قصرت في حقهم.

مقدمة

المقدمة:

تعد الترجمة الجسر الذي يربط بين الثقافات واللغات المختلفة والقناة التي تمر من خلالها الأفكار والمعتقدات والابتكارات وغيرها من التبادلات العلمية والمعرفية والثقافية[1] والتاريخ مليء بالشواهد التي تؤكد الدور الطلائعي الذي لعبته الترجمة في إنشاء صرح الحضارة الإنسانية.

أّما النصوص الأدبية فهي أهم مساحة تتم فيها التبادلات بين الثقافات واللغات المختلفة، فمن خلالها "يطلع كل شعب على آداب الشعوب الأخرى فيستمتع بها جماليا ويكتسب معلومات وفيرة حول الواقع الاجتماعي والحضاري ولتلك الشعوب"[2]. وتسهم ترجمة النصوص الأدبية في نشر الثقافة خارج حدودها الإقليمية وإخصاب اللغات وإغنائها وحقن الآداب المختلفة بدماء جديدة بالإضافة إلى ترسيخ القيم الإنسانية.

لقد استطاعت الرواية أن تتبوأ مكانة هامة داخل النظام الأدبي وذلك لانفتاحها على الأجناس الأدبية الأخرى "فاستعارت من الشعر شعريته وصهرتها في نسيجها مما أضفى عليها جمالية مؤثرة". [3]

وفي ظل تطور تقنيات الكتابة وتوظيف تقنيات(الوصف والترميز والإيحاء والانزياح والتخييل والتكثيف) وانتقاء الألفاظ وحسن ترتيبها وانحرافها عن الكلام العادي لشد انتباه القارئ وإدهاشه وإدماجه في عملية المعنى. أصبحت ترجمة النصوص الروائية الجديدة التي تعتمد على هذه التقنيات لا تقتصر فقط على نقل المعنى بل لابد من نقل مضمون النص وتقنياته الأسلوبية والإبداعية.

لقد ركز البنيويون على الأنظمة اللغوية المخالفة للدلالات المعجمية المعهودة فوظفوا "ما يسمى بالانحراف أو العدول أو الانزياح حسب ما يفضله كل ناقد في الصياغة يمثل المنطقة التي يفضي تأملها إلى اكتشاف فاعلية هذا الإجراء في توليد الدهشة لدى المتلقين وجذب انتباههم إلى القول في حد ذاته".[4]

---

[1] علي القاسمي: **الترجمة وأدواتها، دراسات في النظرية والتطبيق**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1،2009، ص67.

[2] عبده عبود: **هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص6.

[3] حسين عمارة : "اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي–أنموذجا–" في مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، رقم 01، جوان 2011. الموقع:-https://revues.univ-ouargla.dz/index.../18-2013 04-21-14-46-31، اطلعت عليه يوم: 2018/01/15، 15:10.

[4] صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص103.

إن نقل هذه المناطق المكثفة والمعتمة والمنزاحة عن المألوف في النص الروائي من لغة إلى لغات تختلف أنظمتها الفونولوجية والصرفية والتركيبية والمعجمية والدلالية والتداولية والنصية والثقافية في غاية الصعوبة، فهي إكراهات تفرضها النصوص على المترجم الذي يجب أن يتدخل ويعدل ويتصرف في النص المصدر حتى يصبح مفهوما ومقبولا ويحقق الجمالية وهي المتعة والاستفادة.

إن الثقافة الغربية ورغم انفتاحها على آداب الأطراف والإقبال على ترجمة بعض الأعمال الأدبية من ثقافات أخرى لا تزال تعتبر نفسها هي الثقافة المركزية خاصة في ظل التقدم الاقتصادي والتكنولوجي لهذه الدول.فحسب ريشار جاكمون فإنّ دور النشر الفرنسية مثلا لا تتعامل مع الأديب العربي كتعاملها مثلا مع الأديب الألماني، فلازال الأدب العربي يعتبر وثيقة إثنوغرافية، لا يحمل أي رسالة على الصعيد الجمالي والإنساني[1]. وهذا في اعتقادنا نظرة مجحفة وفيها كثير من التعالي والإقصاء للأدب العربي الحديث الذي يشتمل على الكثير من التجارب الروائية والشعرية التي تستطيع منافسة الآداب الأخرى.

أشار المنظران أنطوان برمان (Antoine Berman) و فيما بعد لورانس فينوتي (Lawrence Venuti) إلى النزعات التخريبية التي تطال النصوص الأجنبية أثناء ترجمتها إلى اللغة الفرنسية والانجليزية وعموما إلى اللغات الغربية. يصف برمان هذه الترجمات بأنها "متمركزة عرقيا" (Ethnocentrique) أي تلحق الآخر إلى الذات وأنها ترجمات "تحويلية" (Hypertextuelle) أي تعمل على إلحاق الخصائص الشكلية للنصوص الأجنبية إلى معايير الثقافة المستقبلة وإعادة كتابتها. أما بالنسبة لفينوتي فيصف الترجمات الغربية للنصوص الأجنبية بأنها ترجمات"تدجينية" (Domesticating) وفيها تتم إعادة كتابة للنص الأصلي بلغة سلسة (Fluent) وشفافة (Transparent) ومعيارية.

يقترح الباحثان حلولا جذرية للحد من التخريب الذي يطال النصوص الأجنبية وهي الترجمة الحرفية (La traduction littérale) بالنسبة لبرمان والترجمة التغريبية (Foreignizing) لفينوتي.

(1) Richard Jacquemond, traducteur de l'arabe (Egypte), entretien mené par Corinna Gepner, in TransLittérature, numéro 71, pp.61-69, www.translitterature.fr/media/numéro_71.pdf. Consulté le 30/01/2018.13:10

المدونة:

وقع اختياري على روايتي الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي"ذاكرة الجسد" [1]و"فوضى الحواس"[2] لكونها أنموذجا ناضجا للنصوص النسوية "فالناظر في الروايتين سيلمس طغيان الشعرية على الحدث الفني وشخوصه وأمكنته وأزمنته وموضوعية الحدث ودراميته"[3].

ومما لاحظت أثناء قراءتي لبعض الدراسات النقدية التي تناولت روايات أحلام مستغانمي تأكيدهم على قدرة الكاتبة الإبداعية في المزاوجة بين الشعر والنثر ففي رواية "ذاكرة الجسد"، يؤكد الشاعر نزار قباني" أنها اغتسلت بأمطار الشعر".

كما أنّ الروايتين تزخران بالعديد من العناصر والإحالات الثقافية المرتبطة بالثقافة الجزائرية والعربية والإسلامية. ونقل هذه العناصر من بين الصعوبات التي تواجه المترجم أثناء نقله للنصوص الأدبية وذلك للاختلاف الثقافات فيما بينها.

وانطلاقا من هذه المسوغات وغيرها تولدت لديّ الرغبة في اختيار هذا البحث الذي يسعى إلى رصد الاستراتجيات التي تبناها المترجمان "محمد مقدم" مترجم رواية "ذاكرة الجسد" (Mémoires de la chair)[4] و"فرانس ماير" (France Meyer) مترجمة رواية "فوضى الحواس" (Le chaos des sens)[5] في نقل الانزياحات المختلفة والسمات الأسلوبية والإحالات الثقافية ومدى نجاحهما في نقل هذه الظواهر الأسلوبية إلى المتلقي الهدف ومدى احترامهما للنص المصدر أو توجههما إلى القارئ الهدف وثقافته وإنتاج نص سلس وشفاف ومبسط.

ووسمت هذه الدراسة ب: "إشكالية ترجمة الانزياحات اللغوية والإحالات الثقافية في الرواية النسوية الجزائرية: "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" أنموذجا.

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط23، 2008.

[2] أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط12، 2003.

[3] رفقة محمد دودين: **خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ثيمات و تقنيات**، أمانة ، عّمان، 2007، ص504.

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, traduit de l'arabe par Mohamed Mokaddem, Albin Michel, Les Grandes Traductions, Paris, 2002.

[5]Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, traduit de l'arabe par France Meyer, Editions Sedia, Algérie, 2009.

ونظرا لتنوع الانزياحات التي تمس كل مستويات النظام اللغوي: الفونولوجي والتركيبي والمعجمي والدلالي فإن هذه الدراسة تتناول : التقديم والتأخير والتكرار والاستعارة.

تطمح هذه الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

– هل سيعتمد المترجمان إلى مقاومة وإعادة صياغة لهذه السمات الأسلوبية (الموسومة) في النص المصدر وتقديم نص سلس وشفاف.

– هل سيتبنى المترجمان إستراتيجية التغريب بكل ما تنطويه من مجازفة وتحد للأعراف اللغوية والثقافية للغة الهدف واستقبال الأجنبي بكل أجنبيه.

– أم سيعمدان إلى تغيير أسلوب النص المصدر ونغمته واعتماد أسلوب قريب من شعرية اللغة الهدف.

–هل سيعتمد المترجمان المنهج التدجيني ومحاولة إضفاء الطابع الفرنسي وإعادة إنتاج نص يتماشى مع تطلعات القارئ الهدف.

– ما مدى تقبل وانفتاح اللغة والثقافة الفرنسية والتي تعد من اللغات المعيارية التي تقدس "الذوق الرفيع" (Le bon goût) لهذه الابتكارات اللغوية المتواجدة في النص المصدر أم أنه سيتم إعادة كتابة النص المصدر وإعادة صياغته وتشذيبه وصقله أي تبني استراتيجية الإلحاق حسب برمان و التدجين حسب فينوتي.

– ما هي العناصر ذات الخصوصية الثقافية الواردة في الروايتين؟

– ما هي الصعوبات التي واجهها المترجمان في نقل هذه العناصر؟

– ما مدى نجاح المترجمان في نقل هذه العناصر؟

– أي من الإستراتيجيتين: التغريب أم التدجين التي تبناها كلا من المترجمين "محمد مقدم" و"فرانس ماير" في نقل العناصر الثقافية؟

–هل ثمة اختلافات بين الطرق والأساليب التي اختارها المترجم محمد مقدم بصفته ينتمي إلى ثقافة ولغة الكاتبة والطرق والأساليب التي اختارتها المترجمة "فرانس ماير" التي تنتمي إلى الثقافة واللغة الهدف، وهل انحاز كل منهما إلى لغته وثقافته؟

الفرضيات:

تنطلق دراستنا من الافتراضات التالية:

لا يمكن ترجمة نص أدبي ينتمي إلى نسق أدبي وثقافي معين إلى نسق أدبي وثقافي آخر دون القيام بجملة من التغييرات والتكييفات اللغوية والأسلوبية والثقافية وذلك للحفاظ على خصوصيته الجمالية والثقافية. وهذا لن يتأتى بإتباع إستراتجية واحدة إمّا التغريب أو التدجين. بل أعتقد أنّ المترجم يجب أن يزاوج بين الاثنتين أي أنّ الترجمة هي عملية تفاوض كما يقول أمبرتو إيكو.

– أن المترجم كوسيط لغوي وثقافي بين ثقافتين ولغتين مختلفتين يجب أن يقوم بتجسير الهوة أو على الأقل تقليصها بين الثقافتين وذلك بمحاولة تقديم الآخر في الثقافة المستقبلة وعدم التقليل من شأنه.

– لا يمكن تبني المنهج التغريبي فقط في نقل بعض الظواهر الأسلوبية، بل يجب التصرف لإعادة ابتكار هذه السمات الأسلوبية حسب نظام اللغة الهدف حتى يتحقق الأثر المنشود.

– أن المنهج التدجيني كذلك يمس بأصالة وأسلوب كاتب النص الهدف ويقدم نصوصا بعيدة عن النص المصدر.

–يجب عدم إهمال الانزياحات التي قد تبدو غريبة وإنّما العمل على إبرازها وإعادة إنتاجها في النص الهدف حسب ما يتماشى مع النظام اللغوي الهدف.

– أعتقد أنه وفي ظل تطور دراسات الترجمة وانفتاحها على تخصصات مختلفة مثل الدراسات الأسلوبية والثقافية، فإن المترجم يستطيع الأخذ ببعض النتائج التي توصلت إليها هذه التخصصات وبذلك أن يكون:

– مطلعا على الدراسات الأسلوبية للنصوص الأدبية لأنها تمكنه من فهم النص المراد ترجمته ورصد الظواهر الأسلوبية حتى يستطيع إعادة إنتاجها في النص الهدف.

– أنّ المترجم الجيد يمتنع عن تطبيع (naturaliser) ثقافة الأصل كما أنه يمتنع عن ترك ما يجب أن يفهم في الظل.

– يعمل محو المظاهر الثقافية على ازدراء الآخر و من ثم فشل عملية الترجمة التي هي "انفتاح على الآخر" وتقبله بأجنبيته كما يدعو برمان.

منهجية الدراسة:

حتى أتوصل إلى الأهداف التي حددتها في هذه الدراسة، اعتمدت مجموعة من المناهج تماشيا مع طبيعة الدراسة التي جاءت دراسة وصفية تحليلية ومقارنة وتقيمية.

القسم الوصفي يتضمن وصفا سياقيا للنص المصدر والنص الهدف، إذ يتم وصفها سياقيا ودلاليا وتواصليا وجماليا.

المرحلة الثانية تقتضي مقارنة ومقابلة المقاطع المستخرجة من النصوص المصدر ومقابلتها بالنصوص الهدف للتعرف على الأساليب والإجراءات التي وظفها المترجمان لنقل الانزياحات المختلفة والإحالات الثقافية وماهي الاختلافات الايجابية والسلبية ومناقشتها. أّما القسم التقييمي فأدرس وأنقد الاستراتجيات التي استخدماها في ترجماتهم و أثرها على نوعية الترجمة. هل قاما بالحذف/الإضافة/الشرح هل غربا / أضفيا الطابع المحلي.

اعتمدت المنهج الأسلوبي الأدبي لتفسير الانزياحات والسمات الأسلوبية الناتجة عنها واستعنت بإجراءات من حقول معرفية أخرى مثل علم الدلالة والسيميولوجيا.

وقد قسمت الدراسة إلى قسمين:

القسم النظري ويضم ستة فصول والقسم التطبيقي يشتمل على أربعة فصول بالإضافة إلى مقدمة عامة وخاتمة شملت أهم ما توصل إليه البحث.

القسم النظري:

الفصل الأول وفيه قمت بتسليط الضوء على إجراء الانزياح (Ecart) ومفهومه وأنواعه وقضية المعيار وأهميته في الدرس الأسلوبي مع التركيز على أسلوبية التقديم والتأخير وأسلوبية التكرار والاستعارة، وتطرقنا كذلك إلى أهمية الأسلوبية في نظرية الترجمة.

الفصل الثاني: تطرقت فيه إلى أهم النظريات الترجمية في القرن العشرين وإلى المقاربات اللسانية وأهم أعلامها، مثل مقاربة فيناي وداربلني ومقاربة كاتفورد ومقاربة يوجين نيدا، وبيتر نيومارك، كما تطرقت إلى دور الشكلانيين في تطوير حقل الترجمة والمقاربات الوصفية: نظرية الأنظمة المتعددة التي طورها جيدعون توري انطلاقا من أعمال إيفان زوهار، ثّم المقاربات الثقافية التي طورتها كل من سوزان باسنت وأندريه لوفيفر واللذين اعتبروا الترجمة أساسا عملية ثقافية وليست عملية لسانية فقط.

ثم تطرقت إلى مقاربة أنطوان برمان في الفصل الثالث وخصصت حيزا معتبرا لمقاربة لورانس فينوتي باعتبارها الإطار العام للدراسة.

الفصل الرابع: خصصته لترجمة الاستعارة والتي تمثل تحديا كبيرا بالنسبة للمترجمين خاصة عندما تكون مرتبطة بالثقافة. تطرقت إلى بعض الأبحاث التي قدمت إضاءات هامة حول ترجمة الاستعارة. قدمت "نموذج فان دن بروك" ونموذج بيتر نيومارك ونموذج هيجنز.

الفصل الخامس تناولت فيه إشكالية نقل العناصر الثقافية: تطرقت إلى مفهوم الثقافة وما هي العناصر المكونة للثقافة، ثّم عرضت أهم التصنيفات التي قدمها الدارسون للعناصر الثقافية بالإضافة إلى بعض الدراسات التي اهتمت بهذه بالإجراءات المختلفة لنقل هذه العناصر مثل نموذج بيتر نيومارك ونموذج إكسلا ونموذج بدرسن.

الفصل السادس المعنون ب: "تلقي الأدب العربي الحديث بفرنسا" وفيه قدمت نبذة عن تاريخ ترجمة الأدب العربي الحديث بفرنسا ثم تطرقت إلى دور النشر بفرنسا وتعاملها مع الأدب العربي الحديث وتفضيلها للنصوص التي تكتبها الكاتبات العربيات خاصة تلك التي تعمل على تأكيد تلك المقولبات المتجذرة عن الثقافة الشرقية والعربية والإسلامية على الخصوص. بعد ذلك سلطت الضوء على الاستراتجيات السائدة بفرنسا في ترجمة الأدب العربي الحديث.

أّما الفصل التطبيقي فقسمته إلى أربعة فصول هي:

الفصل الأول: خصصته للروائية أحلام مستغانمي وفيه عرضت بعض المعلومات عنها وسلطت الضوء على بعض الدراسات النقدية التي تناولت الروايتين بالبحث والدراسة كما قدمت ملخصا للروايتين وأدرجت شهادة مترجم رواية "ذاكرة الجسد" إلى الإيطالية الذي يتحدث فيه عن أهم الإشكاليات التي واجهته أثناء ترجمة الرواية، بالإضافة إلى تخصيص حيز للمترجمين:"محمد مقدم" و"فرانس ماير" (France Meyer) .

الفصل الثاني خصصته لدراسة ترجمة عتبات الروايات المترجمة: العنوان وغلاف الروايتين لأهميتها في جذب القارئ.

الفصل الثالث: تناولت فيه ترجمة الانزياحات اللغوية و قسمته إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول تناولت فيه ترجمة التقديم والتأخير والقسم الثاني خصصته لترجمة التكرار أّما الثالث فتناولت فيه ترجمة الاستعارات ولإعطاء هذا القسم من البحث صيغة تطبيقية قمت باختيار مقاطع من الروايتين المصدر تضمنت سمات أسلوبية ومقارنتها بما يقابلها في الروايتين المترجمتين لتحديد التقنيات والإجراءات الترجمية التي وظفها المترجمان في نقل هذه الانزياحات، حتى نتمكن فيما بعد تحديد الإستراتيجية (التغريب/التدجين) التي اختارها كل مترجم.

الفصل الرابع: خصصته لترجمة العناصر المرتبطة بالثقافة واعتمدت على تصنيف بيتر نيومارك الذي قسمها إلى: ثقافة مادية وثقافة دينية أو غيرهما. تناولت كذلك ترجمة التنويعات اللغوية. وختمت الفصل بخاتمة تضمنت أهم الملاحظات التي توصلت إليها حول ترجمة العناصر الثقافية في الروايتين ومدى نجاح المترجمان أم لا في نقلها.

أما الخاتمة العامة فقد عرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لإشكالية نقل الانزياحات اللغوية والعناصر الثقافية من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية.

وقد اعترضتني في إنجاز هذا البحث جملة من الصعوبات والعوائق لعل أهّمها قلة الدراسات التي اهتمت بترجمة الرواية العربية والجزائرية على الخصوص إلى اللغة الفرنسية،فمعظم الدراسات التي اطلعت عليها تتناول مشاكل ترجمة النصوص الأدبية من الفرنسية أو الانجليزية إلى اللغة العربية وهذا يختلف عن المشاكل التي يواجهها المترجم الذي يترجم من ثقافة ولغة مهيمن عليها إلى لغة وثقافة مسيطرة.

لقد واجهتني صعوبات جّمة في القسم الذي يتناول موضوع الانزياحات اللغوية خاصة ترجمة الاستعارات المبتكرة التي تزخر بها الروايتان وذلك لغموضها والاعتماد على التأويل للإمساك ببعض من معانيها.

– صعوبة ترجمة بعض المصطلحات الإجرائية إلى اللغة العربية، فعلى الرغم من توفر ترجمات للعديد من الكتب في نظرية الترجمة إلا أنني لاحظت تباينا كبيرا في ترجمة المصطلحات.

وكثيرا ما أحسست أنني في هذا البحث أسير في طريق متشعبة لا دليل فيها سوى لذة المغامرة التي كثيرا ما تخللها فتور وألم لذلك لا أدعي أّن هذا البحث قد أحاط بجميع الإشكاليات فحسبي أنني أسهمت ولو بقليل في موضوع ترجمة الرواية العربية إلى اللغة الفرنسية.

واستعنت بمجموعة من المراجع والتي استفدت منها كثيرا مثل:

-"اختفاء المترجم، تاريخ للترجمة"(The Translator's Invisibility: A History of Translation) للورانس فينوتي.

-"الترجمة والحرف أو مقام الغريب"La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du Lointain) لأنطوان برمان.

-"نظرية الترجمة الحديثة" لمحمد عناني.

-"الشعري في روايات أحلام مستغانمي" لزهرة كمون.

الدراسات السابقة :

الدراسة الأولى:

يهدف البحث الذي أنجزه قصي أنور الذبيان (Qusai A.R. Al-Debyan) (2008) والذي يحمل عنوان: "استراتجيات ترجمة المؤشرات الثقافية العربية إلى اللغة الإنجليزية: مقاربة تغريبية"[1] إلى تسليط الضوء على المشاكل التي تترتب أثناء ترجمة المؤشرات الثقافية (Cultural markers) من اللغة العربية إلى اللغة الانجليزية وشرح الطرق والاستراتجيات التي استخدمها المترجمون في ترجمة المؤشرات الثقافية.

استمّد الباحث المؤشرات الثقافية (Cultural markers) من ست روايات عربية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية والتي شكلت مدونة البحث وهي:

1-رواية "ستة أيام" لحليم بركات (1961)

2- رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح (1967)

3- رواية "البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا (1978)

4- "تقاسيم الليل والنهار" لعبد الرحمان منيف (1989)

5- "رحلة غاندي الصغير" (1989) لإلياس خوري

6- رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي (1997) .

[1]Aldebyan, Qusai, A.: Strategies for Translating Arabic Cultural Markers into English: A Foreignizing Approach, Phd, University of Arkansas, Ann Arbor, 2008. http://researchgate.net. Consulté le: 11/11/2014.13 :10

انطلق الباحث من فرضية أنّ المترجمين أثناء ترجمة المؤشرات الثقافية من لغة إلى أخرى يوظفون استراتجيات مختلفة، فمنهم من يتبنى المقاربات والاستراتجيات التي تتجه إلى اللغة والثقافة المصدر (Source–oriented) وبذلك يقوم بتغريب النص المترجم أي يقوم بإنتاج نص غير سلس. وآخرون يفضلون استخدام استراتجيات وأساليب تتجه إلى اللغة والثقافة الهدف (Target–oriented) أي القيام بإنتاج نص طبيعي أي ما يعرف بعملية التدجين (Domesticating). وهذه الاستراتجيات حسب الباحث تشي كذلك و تفضح غايات و أهداف المترجم.

اختار الباحث من الروايات المذكورة آنفا بعض المقاطع التي تضمنت مؤشرات ثقافية مثل مصطلحات وعبارات دينية كالصلاة والزكاة والحج والزواج والطلاق والجهاد والفدائي والشهيد. كما تطرق إلى رمزية اللون في الثقافة العربية والاستخدام المجازي لأعضاء الجسم والسحر و الطب والطعام واللباس والحيوان والنبات والأمثلة والمصطلحات الفنية والفلكلورية.

توصل الباحث إلى أن نقل هذا النوع من العناصر هو تحد للمترجم خاصة بين لغتين بعيدتين لغويا وثقافيا مثل العربية والإنجليزية. وعليه استخدم المترجمون طرائق مختلفة لنقل العناصر الثقافية مثل التفسير والترجمة الحرفية، والحذف، والتحويل وغيره. والكثير من هذه الطرائق تمثل إستراتيجية التدجين حسب الباحث والتي أدت إلى ضياع هام على مستويات عديدة.

ينادي الباحث بتبني إستراتيجية التغريب للتوصل إلى نص هجين يحفظ هوية النص المصدر والمحافظة على الوظيفة التعليمية (didactic) للترجمة، كما يخلص إلى أن الألفاظ الثقافية ليس لها إحالات مفهومية في اللغة الهدف وليست جزءا من النظام الثقافي والمعرفي للغة الهدف لذلك يجب نقلها كماهي (foreignized) .

ويعتقد الباحث أن مثل هذه الإجراءات الترجمية التي تسعى إلى نقل عناصر الثقافة الأجنبية كما هي تسهم في إثراء المخزون اللغوي والثقافي للغة الهدف. وأنّ العكس قد يحرم القارئ الهدف من بعض المعلومات حول حقيقة الأشياء في الثقافة المصدر. فالباحث يعارض مبدأ التضحية بأجنبية وغيرية وخصوصية النص المصدر من أجل القارئ الهدف.

يعتقد الباحث أن النصوص الهجينة يمكن اعتبارها وسائل بليغة للنظر للغات على قدم المساواة كما أنها تعبث بفكرة تفوق أو (سيطرة) لغة أو ثقافة على أخرى. وتتحدى المركزية العرقية (Ethnocentrisme) والمركزية الأوروبية.

الدراسة االثانية:

انطلق الباحث مصطفى الطبي في دراسته المعنونة بـ: "مظاهر ورهانات التمثيل الثقافي في ترجمة الرواية العربية ما بعد الكولونيالية إلى اللغتين الفرنسية والانجليزية "[1] وهي رسالة دكتوراه نوقشت بجامعة ماك جيل بمونتريال بكندا في أوت 2010 من فكرة أن للترجمة دورا فعالا في نقل صورة معينة ونظرة عن الثقافة التي ينتمي إليها النص المترجم أو التي يقوم بوصفها فالترجمة تساعد على معرفة هذه الثقافة أو على الأقل إعطاء فكرة عنها وإنشاء علاقات مع الآخر (l'Autre).

انطلاقا من هذه الفكرة، أراد الباحث دراسة دور الترجمة في التمثيل الثقافي للثقافة العربية إلى اللغة والثقافة الفرنسية والإنجليزية من خلال دراسة لمجموعة من الروايات العربية مابعد الكولونيالية (Post– colonial) والتي تعرض الكثير من الملامح اليومية للثقافة.

تتكون المدونة التي اعتمدها الباحث من أربعة عشر نصا تتضمن على أربعة أعمال روائية هي: "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ (مصر) و"موسم الهجرة إلى الشمال" الطيب صالح (السودان) و"الخبز الحافي" لمحمد شكري (المغرب) و"حكاية زهرة" لحنان الشيخ (لبنان). كما تتضمن المدونة ترجمة أو إعادة ترجمة لهذه الروايات.

إن الهدف الرئيسي من هذه الدراسة هو تأكيد أو مضاعفة (relativiser) فكرة أنّ الترجمات الغربية للروايات العربية هي ترجمات إلحاقية كما يعتقد أنطوان برمان و"تحويلية" (Hypertextuelle) أي تعمل على إلحاق الخصائص الشكلية للنصوص العربية إلى معايير الثقافة الهدف و تقوم بإعادة كتابتها (réécrire) حتى تتماشى مع شعرية اللغة الهدف.

وعموما ترجمات "مركزية عرقية (Ethnocentrique) تعمل على إلحاق الأخر (l'Autre) بالأنا (le Soi) وتدجينه حسب فينوتي وبأنّ هذه الترجمات الغربية لا تمثل جيدا غيرية (l'Altérite) الثقافات الأخرى كما أن هذه الترجمات تجعل من المترجم متخفيا (Invisible).

[1]Mustapha Ettobi: Aspects et Enjeux de la Représentation Culturelle dans la Traduction du Roman Arabe Postcolonial en Français et en Anglais. PhD, Université McGill, Montréal, Août 2010.digitool.library.mcgill.ca/dtl_publish/4/104613.html, Consulté le 20/10/2016. 10:20

افترض الباحث أن الترجمة الأدبية لا تتم في فراغ أيديولوجي أو هي عمليه تتصف بالموضوعية المطلقة، بل إن الترجمة عملية تتحكم فيها عوامل اجتماعية و ثقافية (أدبية) و سياسة واقتصادية وتاريخية وشخصية وبالتالي فان التمثيل الثقافي يتأثر بهذه العناصر، مركزا اهتمامه على صورة المرأة العربية المسلمة وكيف تم تمثيلها في نصوص الترجمة.

توصل الباحث إلى أن ترجمة الثقافة لا تعتمد على إستراتيجية واحدة إما الإلحاق (assimilatrice) أو غير الإلحاق(non-assimilatrice)، بل تعتمد على اختيارات متنوعة تسمح بالمحافظة وتعديل و/أو حذف المعالم الثقافية الأجنبية. فكل ترجمة هي مزيج من هذه القرارات والتصنيفات الأخرى مثل "التدجين" (la Domestication) و"التغريب" (la Foreignisation) و"المركزية العرقية" (l'Ethnocentrisme) و"العمل على الحرف" (Travail sur la lettre).

توصل الباحث إلى وجود "نزعات تخريبية"(Tendances déformantes) جديدة مثل: قيام بعض المترجمين بما سماه "بناء شبكات دالة ضمنية" هدفها خلق و تعزيز وجهة نظر ترجمية تختلف عن الصوت السردي للنص المصدر حول الثقافة العربية أو مظهر من مظاهرها. و"نزعة تخريبية" أخرى تمتد إلى الشكل (la forme) إذ يهدف بعض المترجمين إلى إنتاج نصوص مترجمة تعمل على تبسيط النص المصدر العربي و تجريده من أدبيته(Littérarité).

غير أن الباحث كذلك سجل جهود بعض المترجمين على المحافظة على الخصائص الأسلوبية واللغوية للنصوص المصدر سواء عن طريق محاكاة أو إعادة إنتاج (reproduction) البنيات التركيبية (syntaxique) والمحافظة على الاستعارات والصور التي تحافظ على أجنبيتها في النص الهدف أو كذلك في التعامل مع السجلات اللغوية (registres) والعبارات الدارجة عن طريق استبدالها بأخرى تكافئها مقاميا وتداوليا في النص الهدف وذلك لعكس الظروف اللغوية في الثقافة المصدر أين تتعايش لغات ومستويات متعددة (اللغة العربية الفصحى، اللغات الأجنبية : الفرنسية والاسبانية واللهجات الإقليمية والدارجة واللغة غير الرسمية.)

كما قام الباحث بمساءلة مفهوم "التحويل"(Hypertextualité) الفكرة الملتصقة بالترجمات الغربية. إذ أن حسب نتائج البحث التي جاءت تفند جزئيا هذه الفكرة. فاهتمام العديد من المترجمين الغربيين بطريقة أو بأخرى بالسمات الشكلية للنصوص العربية، لذا فمن الضروري حسب الباحث مراجعة هذه الفكرة والاعتراض عليها.

فخاصية التحويل (Hypertextualité) قد تعمل على إنتاج ترجمات غير إلحاقية (non-assimilatrice) ويدعو الباحث من خلال تطرقه للسمات الشكلية للنصوص الروائية إلى الالتفات إلى القيمة الفنية والتخيلية (fictionnelle) للعمل الروائي العربي بدلا من الاهتمام فقط بالموضوع.

الدراسة الثالثة:

يعتبر الباحث والمترجم "حسن غزالة" من الباحثين الذين تطرقوا إلى أهمية الأسلوب في الترجمة وأن للأسلوب وظيفة في بناء المعنى وقد خصص فصلا من كتابه الموسوم " الترجمة، مشاكل وحلول" (Translation as Problems and Solutions) [1] لمشاكل أسلوبية (الفصل الثالث). إذ يعتقد حسن غزالة بوجوب الاهتمام بأسلوب النص المصدر وإعداد حلول للإشكاليات التي يفرضها.

تطرق الباحث حسن غزالة إلى إشكالية نقل وترجمة مجموعة من السمات الأسلوبية منها التقديم والتكرار والاستعارة وغيرها.

التقديم والتأخير: يعتقد الباحث حسن غزالة أن أسلوبية التقديم هي سمة أسلوبية مهمة تستخدم على مستوى الجملة والنص ويعني به نقل كلمة أو عبارة أو جملة من مكانها الأصلي داخل الجملة أو آخرها إلى بداية الجملة ويمكن التعرف على التقديم بمعرفة الترتيب العادي للكلمات.

ويعتقد حسن غزالة أن هذه التقديمات لا تأتي عشوائيا بل تضطلع بوظيفة معينة، فللكلمات أو العبارة المقدمة وظيفة التأكيد، الخ... مقارنة مع باقي عناصر الجملة أي أنها تلعب دورا حيويا في فهم المعنى، وعليه يجب الاحتفاظ بالتقديم في النص المترجم. فأسلوب التقديم يستخدم للتأكيد أو إبراز عنصر ولبلوغ غاية هي جزء من الرسالة ويجب أن يظهر في الترجمة.

أسلوبية التكرار والتنويع: يرى حسن غزالة بوجوب المحافظة على التكرار في النص الهدف وعدم استبداله بتنويعات. والإبقاء على التكرار في النصوص المترجمة يعني احترام كاتب النص المصدر وقراراته وتجنب إشكالية البحث عن تنويعات ومرادفات مصطنعة (artificial) والتي قد تبدو ثقيلة ومن الصعب القبول بها.

[1] Hasan Ghazale (2008): Translation as Problems and Solutions: A Textbook for University Students and Trainee Translators, Special Edition, Beirut : Dar El Elm Lilmalayin.

الاستعارة: يتبنى غزالة نفس رأي نيومارك فيما يخص ترجمة الاستعارات الطريفة (original) وذلك بترجمتها حرفيا (مباشرة) لأنها مبتكرة وتحمل عنصر المفاجئة والطرافة، لذا من الأفضل الإبقاء عليها كما هي. غير أنه يشير إلى العامل الثقافي في فهم الاستعارة. فعند استحالة نقلها مباشرة، يمكن شرحها .

توصل الباحث إلى ضرورة الإبقاء على أسلوب النص المصدر في النص الهدف كلما كان ذلك ممكنا، أما إذا تعذر الأمر فيجب نقله بأسلوب مكافئ له نفس التأثيرات. ويقترح حسن غزالة "المكافئ الأسلوبي" (Stylistic equivalent) وهو اختيار خاص لأسلوب النص الهدف مؤسسا على أسلوب النص المصدر.

ولا يسعني في خاتمة هذا المقدمة إلاّ أن أتمنى أن يسهم هذا البحث في إثراء مبحث الترجمة الأدبية وخاصة ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغة الفرنسية وأتوجه بالشكر للمشرف الأستاذ الدكتور رشيد قريبع لقبوله الإشراف على هذا البحث.

القسم النظري

الفصل الأول

إجراء الانتزياد

أتطرق في هذا الفصل إلى إجراء الانزياح ومفهومه وأنواعه وصعوبة تحديد المعيار الذي يتحدد على أساسه الانزياح، وركزت على بعض أنواع الانزياحات التي يقوم عليه بحثي وهي التقديم والتأخير والتكرار والاستعارة.

يستخدم المبدع في خطابه لغة غير مألوفة تنحرف عن الاستعمال العادي المبتذل، وهو فعل إرادي، فينتقي كلماته (خضوعا لمبدأ الاختيار) في تركيب لغوي يهدف من وراءه إحداث دهشة لدى المتلقي.[1]

إنّ الأديب يخرق القانون الذي تعتمد عليه كل اللغات وهو أن لكل دال مدلول، ويجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته. وهذا ما يعرف عند النقاد الأسلوبين ومنظري الأدب بالانزياح، فاللغة في الخطاب الأدبي ليست مجرد وسيلة بل غاية. [2]

وعليه فقد أولت الدراسات الأسلوبية اهتماما كبيرا بإجراء الانزياح وذلك لمساهمته في تشكيل الجمالية للنصوص الأدبية.

1- تعريف الانزياح:

يُعرف قاموس جون ديبوا (J. Dubois) الانزياح على أنّه " حدث أسلوبي" ذو قيمة جمالية، يصدر عن قرارات للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقا (Transgressant) لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى " معيارا (Norme). ويتحدد بـ" الاستعمال العام للغة المشترك بين مجموع المتخاطبين بها".[3]والانزياح عند ميكائيل ريفاتير هو: "خروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه".[4]

أمّا تودروف (T.Todorov) فيطلق عليه مصطلح "اللحن المبرر" والذي يعتقد أن المبدع كي يتمكن من ترك أثر جمالي في نفس القارئ عليه أن يبتعد عن الأشكال الجامدة المألوفة المستخدمة في خطاباتنا اليومية. [5]

---

[1] نور الدين السيد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث**، الجزءان 1 و2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010، ص198.

[2] المرجع نفسه.

[3] يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص205.

[4] عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط3،1982، ص103.

[5] عبد الله خضير حمد: **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص40.

تتفق معظم الدراسات التي تناولت الانزياح على أنه خرق وعنف يمارس على اللغة وذلك بإسناد للكلمات دلالات غير مألوفة بغية لفت انتباه القارئ وإحداث دهشة فينفسه وهذا ما يجعل الخطاب خطابا أدبيا وشاعريا وجماليا. [1]

2- تعدد المصطلح:

يقّر عبد السلام المسدي أّنه من الصعب ترجمة مصطلح الانزياح (Ecart) وهذا لعدم استقرار تصوره عند الدارسين والنقاد مما أدى إلى وضع مصطلحات بديلة كالمجاوزة أو إحياء لفظة قديمة استخدامها البلاغيون وهو "العدول". [2]

لقد تجاوز عدد المصطلحات أربعين مصطلحا التي تعبر عن المعنى نفسه وهي: "الانكسار، وانكسار النمط، والتكسير، والكسر ،وكسر البناء، والإزاحة، والانزلاق، والاختراق، والتناقض، والتنافر، ومزج الاضداد، والإخلال، والاختلال، والخلل والانحناء والتغريب والاستطراد والأصالة، والاختلاف، وفجوة التوتر".[3]أّما الدارسون العرب فإنّهم يميلون إلى استخدام ثلاثة مصطلحات وهي الانحراف والعدول والانزياح. [4]

ويعتبر أحمد محمد ويس مصطلح الانزياح ترجمة دقيقة وموفقة للمصطلح الفرنسي "Ecart" بالإضافة إلى أنّ كل من لفظي "الانحراف" و"العدول" يردان في كتب بلاغية ونقدية في معان كثيرة ليست بنقدية وأسلوبية بينما يرد "الانزياح" في كتب الأسلوبية منحصرة تقريبا في معنى فّني. أي أنّ مصطلح الانزياح حسب ذات الباحث "لا يحمل لبسا من أي نوع كان"عكس لفظ "الانحراف"إذ يرد في مؤلفات عديدة بغير المعاني الأسلوبية مثل البعد الالأخلاقي غير السوي الذي ينفر منه المرء.[5]

يتضح لنا مّما سبق أنّ النقاد ذو الثقافة الفرنسية أمثال عبد السلام المسدي وغيره استخدموا مصطلح الانزياح كمقابل للمصطلح الفرنسي (Ecart) غير أن مجموعة أخرى من النقاد مثل صلاح

---

[1] عبد الله خضير حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، ص91.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص ص62-63.

[3] أحمد محمد ويس: **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص33.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص ص33-34.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 56-57.

فضل و غيره تبنت مصطلح الانحراف (Deviation) وهم أولئك الذين اعتمدوا المصادر الإنجليزية التي تستخدم كلمة (Deviation). [1]

3- أنواع الانزياح:

يرى الأسلوبيون أن استعمال اللغة بطريقة غير مألوفة واختراق قوانينها الدلالية والتركيبية ينتج عنه انتقال الكلام من الخاصية الإخبارية إلى الخاصية الشعرية.

فعلى سبيل المثال فالانزياح التركيبي يكون فيه تقديم وحدات عن أخرى فإذا أعيدت إلى مكانها الطبيعي زال الانزياح، ومن ثم السمة الأسلوبية. [2]

أّما في الانزياح الاستبدالي، فيذكر المسدي مثالا "يقول الشاعر: " والعين تختلس السماع...." فالمألوف أن تسترق حاسة البصر النظر. وفي العدول عن عبارة النظر واختياره عبارة السماع "سمة أسلوبية".[3]

الانزياح إذن ليس نمطا واضحا، فقد يظهر في أشكال عديدة، فحسب نعيم اليافي، الانزياح أربعة أنواع هي: " الانزياح المجازي والانزياح الإيقاعي، والانزياح اللغوي بجميع ضروبه: انزياح الصفات عن موصفاتها وانزياح التضايف أو الإسناد وانزياح التركيب وانزياح التقديم والتأخير.... وانزياح حروف المعاني يتضمن معاني بعضها. وانزياح الوقف، وانزياح النحو بتكسير قواعده أو تجاوزه أو عدم الالتفات إليها وانزياح التناقض أو التضاد، وأما النمط الرابع فهو الانزياح الدلالي ما بين الصوت والمعنى أو المجهول والوسيلة أو الدال والمدلول".[4]

ويرى صلاح فضل أنه " يمكن تصنيف الانحرافات طبقا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه. وبهذا الشكل يتم التمييز بين الانحرافات الخطية والصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية".[5]

ومن ناحية أخرى تُصنف الانزياحات حسب جاكبسون تبعا لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتركيب في العناصر اللغوية "فالانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية، عندما

---

[1] عبد الله خضر حمد: **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، مرجع سابق، ص ص 47-48.

[2] عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص163.

[3] ينظر المرجع نفسه: ص ص 163- 164.

[4] نعيم اليافي: **أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط1، 1997، ص95.

[5] صلاح فضل: **علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص211.

تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلافات في ترتيب الكلمات"[1]، وأما "الانحرافات الاستبدالية التي تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية. [2]

أي أنّ الانزياح قادر أن يجيء في الكثير من الكلمات والجمل التي تشكل النص وعلى هذا الأساس يقسم الانزياح إلى نوعين رئيسيين حسب جان كوهين:

أ- **الانزياح الاستبدالي (Ecart paradigmatique)**: ويخص "جوهر المادة اللغوية" كما سماها جان كوهين وتعّد الاستعارة العمود الفقري لهذا النوع من الانزياح فهي "الخاصية الأساسية للغة الشعرية[3].

ب- الانزياح التركيبي (Ecart Syntagmatique): ويتعلق بعلاقة التراكيب مع بعضها في السياق.

وقد يحدث الانزياح "حسب ليفن في عملية الطباعة والكتابة مثل استخدام الحرف السميك وتقطيع الكلمات و استخدام اللغة المحكية في سياق اللغة الفصحى" [4].

نستنتج مّما سبق أنّ الانزياح بنوعيه التركيبي والاستبدالي سمة أسلوبية يوظفها المبدع كي ينأى بنصه عن المألوف والاعتيادي ويحلق بالقارئ إلى عالم افتراضي مملوء بالمدهش اللامنتظر الذي يحدث عندما يكون وجها لوجه مع الانزياح.

4-وظيفة الانزياح:

إنّ استخدام المبدع للانزياح حيلة لجلب انتباه القارئ وشده إلى النص عن طريق بلبلة وتشويش ما درج عليه وما ألفه. يعمل الانزياح على تفجير طاقة اللغة وتوسيع دلالتها ووضع أساليب وتراكيب جديدة غير مألوفة فالمبدع يشكل اللغة كي تعبر عن مقاصده دون أية حدود.

يطمح المبدع كذلك إلى خلق إمكانيات جديدة للتعبير باستحداث وابتكار علاقات لغوية جديدة قصد تجديد اللغة.

كما أنّ كل الانحرافات لا تحمل قيمة فنية أو شهادة على قُدرة المبدع في خلق وإبداع صور وتراكيب ذات قيمة. لذا فلا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار كل انحراف عن القاعدة إبداع فني. فبعض الانحرافات لا تعدو إلاّ حيلاً أسلوبية ليست لها قيمة من الناحية الفنية.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص ص211 -212.

[2] المرجع نفسه .

[3] أحمد محمد ويس: **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، مرجع سابق، ص111.

[4] موسى ربابعة: **الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها**، دار جرير للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2014،ص50.

5- الانزياح والمعيار:

إنّ تحديد المعيار الذي يتحدد به الانزياح ليس بالأمر الهين، فإذا سلمنا بوجود معايير خارج النص، فهذا يتطلب من القارئ معرفة جيدة بهذه المعايير حتى يتمكن من تحديد الانزياح وفهمه لذا فهناك فئة من الدارسين الأسلوبيين تعتبر أن المعيار هو الاستعمال الفعلي للغة، وعليه فيمكن اعتباره المعيار الذي يحدد به الانزياح. [1]

كما اتخذ البعض الآخر من اللغة النثرية معيارا للتفريق بين اللغة الشعرية المنزاحة واللغة العادية وهذا ما ذهب إليه جان كوهين حينما يقول: " وبما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد، فإننا يمكن أنّ نتخذه المستوى العادي ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار" [2].

غير أنّ هذا الرأي يجانب الصواب حسب النقاد لأنّ الانزياحات لم تعد مقتصرة فقط على الشعر، فهي حاضرة في الأجناس الأدبية المختلفة. إذ أن مظاهر الانزياح من استعارة ومجاز وتخيل وغيرها أصبحت حاضرة بقوة في الفن الروائي والقصصي [3].

والمدونة التي بين أبدينا هي خير دليل على تلاشي الحدود والحواجز بين الأجناس الأدبية.

إنّ ماهية "المعيار" أو النمط العادي للتعبير هو الإشكالية التي تواجه الانزياح. فما من شك أن ثمة اختلافات بين اللغة اليومية العادية ولغة النثر والتواصل وكذا لغة البحث العلمي من جهة وبين اللغة الشعرية التي هي لغة إيحائية كثيفة وغير مباشرة من جهة أخرى.

وأمام هذا الاختلاف وعدم الاتفاق بين الدارسين في تحديد المعيار الذي هو ضروري لتحديد الانزياح وفكه، رغم إجماعهم على أهميته وفاعليته في دراسة النصوص الإبداعية فقد تعرض هؤلاء الدارسين إلى انتقادات وجهت لأسلوبية الانزياح مثل عدم القدرة على تحديد النمط العادي في التعبير إذ اعتبر الأسلوبيون أنّ الاستعمال هو الذي ما يحدده ويجسده بصورة واضحة.

يقترح ريفاتير استبدال " المعيار" بمعيار آخر هو "السياق" (contexe)، إذ أن "السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه

---

[1] موسى ربابعة: **الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها**، مرجع سابق، ص66.

[2] المرجع نفسه، ص 67.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأسلوبي"[1]، فالسياق يتغير عند إدراج هذا العنصر المفاجئ الذي يقطع السياق، فينجر عن ذلك "اختلاف جوهري بين القبول الجاري للسياق وبين السياق الأسلوبي الجديد"[2]

وهذه العملية بالنسبة لريفاتير مرتبطة بالقراءة النموذجية، والقارئ النموذجي (Archilecteur) حسبه هو " مجموع القراءات "[3]فلا وجود لقارئ يسمى كذلك بل هو قارئ مجرد يشكل حصيلة لمتوسط ردود الأفعال القراء اتجاه نص معين .

6-تطوير إجراء الانزياح:

لقد طور باحثون مثل ليتش(Leech) (1968-1969) وتودوروف(Todrov)(1967) ومجموعة لييجج (ج.ديبوا و ج. م كلانكبيرك وأل 1970 إجراء الانزياح وربطوه بفن العبارة القديمة (Elocution) معتمدين على اللسانيات البنيوية. [4] كما واصل هنريش بليث في كتابه: "البلاغة والأسلوبية" (1981) ما انتهى إليه ريفاتير في أسلوبيته السياقية، فأعطى للانزياح صبغة تداولية تعمل على تحديد الأسلوب على مستوى الكلام لا على مستوى اللغة. واقترح هذا الأخير بعد تطوير النتائج التي توصل إليها الباحثون أعلاه أنموذجا أدمج فيه التداولية السيميائية، حيث مّيز ثلاثة أصناف من الانزياحات هي: انزياح في التركيب (العلاقة بين الدلائل) وانزياح في التداول (العلاقة بين الدليل والمدلول والمتلقي) وأخيرا انزياح في الدلالة (العلاقة بين الدليل والواقع). [5]

7- مراحل الانزياح: يمر الانزياح حسب جان كوهين بمرحلتين:

تقديم الانزياح وهو ما يقوم المبدع بإنشائه فتحصل المفاجأة عند المتلقي ثم تأتي مرحلة تلغي الانزياح وهو ما يقوم به المتلقي حين يقوم برده إلى أصله حسب المخطط التالي[6]:

المبدع: عرض الانزياح – المفاجأة عند المتلقي– يرده إلى أصله – إعادة التوازن.

---

[1] يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، مرجع سابق، ص207.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه، ص207.

[4] هنريش بليث:**البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص**، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق،المغرب، 1999، ص65.

[5] المرجع نفسه، ص66.

[6] محمد ويس: **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، مرجع سابق، ص118.

ويعتقد ريفاتير أّنه كلما كانت المفاجأة غير منتظرة كان تأثيرها قويا في نفس القارئ غير أّنه يرى أن التكرار المستمر للخاصية نفسها في نص يؤدي إلى فقدان الشحنة التأثيرية لها وهذا ما يطلق عليه مقياس التشبع أي أنّ الطاقة التأثيرية لميزة أسلوبية مثل الاستعارة تتلاشى عند تكراراها[1] ولعلّ التلاشي يحدث عندما تصير الاستعارة مألوفة وغير مفجرة لأفق الانتظار.

8- الانزياح والتلقي:

ينهض النص الإبداعي على استخدام اللغة بشكل غير الذي ألفه المتلقي فيقوم المبدع بالانزياح بالكلمة عن معناها الذي وضعت إلى معاني ودلالات جديدة وكذلك خلق علاقات غير عادية بينها وبين باقي الكلمات فيحدث الأثر الجمالي لدى المتلقي الذي سيعمد بدوره إلى آلية التأويل كي يسبر أغوار النص ويكتشف المعنى.[2]

لقد تغيرت النظرة السائدة إلى الظواهر البلاغية التي كانت تعدها زخرفة لاغير. إذْ أصبحت الانزياحات والتي هي ميزة نجدها في جميع الآداب العالمية تمنح النص الأدبي جمالا وأصبح المتلقي طرفا مشاركا في عملية إنتاج المعنى الكامن خلف التراكيب والكلمات[3] وبات طبيعيا أن نجد القارئ متخفيا في النصوص، وغدا منتجا مبدعا يمكنه توظيف تجربته أو طاقته في ملأ الفراغات التي يتركها المؤلف عند الكتابة.

فالاستعمال اللامألوف للغة يخلق فراغا يجب على المتلقي أن يملأه بعملية تأسس على "إعادة ترجمة" الصور إلى بنيات لسانية تحترم المعيار ولّما كانت احتمالات إعادة الترجمة متعددة مما ينتج عن ذلك قراءات متنوعة تجعل من النصوص الأدبية نصوصا معقدة. [4]

ولا يخلو أي أدب من الانزياح الذي يصنع الدهشة عند المتلقي الذي يسعى إلى فكه وإعادة التوازن الطبيعي للنصوص التي تستقيم عادة بعد القراءة، و لكن بطريقة تختلف من قارئ لآخر.

إنّ عملية تحديد وتفسير الانزياح لمن الصعوبة بمكان. وقد تفطن لذلك الكثير من الدارسين ومنهم عبد القاهر الجرجاني الذي اشترط في المتلقي عدة مواصفات يجب أن تتوفر فيه حتى يستطيع فهم

---

[1] عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص 86.

[2] آمنة بلعلى: **أسئلة المنهجية العلمية في اللغة والأدب**، دار الأمل، الجزائر، ط2، 2011، ص118.

[3] عبد الله خضر حمد: **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، مرجع سابق، ص39.

[4] هنريش بليت:**البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص ص103-104.

الغرابة كما يصطلح عليها والمراد به الاستخدام الإبداعي للعناصر اللغوية [1].

وحتّى يستطيع المتلقي الكشف عن معنى التراكيب الغريبة وغير المألوفة لابدّ أن يكون مزودا بأدوات تمكنه من اكتناه أبعاد الغرابة [2] التي تحتاج إلى متلق يتدبر ويؤول. وعليه فإنّ قراءة التراكيب المنزاحة والصور والتخييل والرمز وكل ما ينضوي تحت لواء الانزياح ليس ذوقا أو ممارسة هواية وإنما هو نشاط يقوم على محاولة فهم النص المقاوم، بمعنى أنّ التأويل آلية ضرورية يلجأ إليها المتلقي عندما يواجه هذه التراكيب غير المألوفة لديه موظفا معارفه اللغوية والعلمية والعرفانية (cognitives) لفك هذه الشفرات واستخراج الّدرة من التركيب. وعليه فإنّ عملية افتكاك المعنى هي عملية تحتاج إلى تركيز ووعي من لدن القارئ في لغته الأصلية فما بالك بالقارئ الهدف الذي ينتمي إلى نظام لغوي وثقافي مختلف.

9- توظيف إجراء الانزياح في المدونة:

انطلاقا مما سبق فإّتي سأسعى في بحثي هذا إلى الوقوف عند خصائص التقديم والتأخير والتكرار والاستعارة لأّنها من أبرز ما لجأت إليه الكاتبة أحلام مستغانمي في كتاباتها كما أنّ هذه العناصر هي التي أعطت نصيها "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" طاقة جمالية تأسر المتلقي وتدفع به إلى فضاء التخييل والتأويل.

أولا الانزياح التركيبي:

يأتي التركيب الأسلوبي بعد مرحلة اختيار العناصر اللغوية التي ستتموضع ضمن تركيب يلمس فيه المتلقي طرافة لأّنه يخرج عّما ألفه وتعود عليه وهذا ما يعرف بالانزياح (الانحراف) التركيبي[3] و"الانحراف التركيبي قد يكون انحرافا كميا من خلال تكرار الّسمة الأسلوبية والعناصر اللغوية وانحرافا نوعيا عن القاعدة، أو انحرافا عن نموذج النص". [4]

1- أسلوبية التقديم والتأخير:

يعدّ جان كوهين من بين أبرز المنظرين الغربيين الذين تطرقوا إلى ظاهرة التقديم والتأخير أو كما يطلق عليها " القلب" (Inversion) ويدرجه ضمن الانزياحات التركيبية.

---

[1] موسى ربابعة: **الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها**، مرجع سابق، ص 95.

[2] المرجع نفسه، ص 99.

[3] سامي محمد عبابنة: **التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث**، جدارا للكتاب العالمي، عمان، **عالم الكتب الحديث**، إربد، ط2، 2010، ص196.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها،

استدل كوهين بمثال لأبولينيس وهو: "تحت جسر ميرابو يتدفق السين" وقارنه بالترتيب العادي الذي لا يتولد عنه أي قيمة جمالية: "السين يتدفق تحت جسر ميرابو".[1]

يقول فندريس « (...) إنّ هناك ترتيبا معتادا مبتذلا يطرق الذهن لأول وهلة، وهذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكنّ المخالفة تتبني عن غرض ما هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها (...)» [2].

اهتم الكثير من النقاد القدامى والمحدثين بظاهرة التقديم والتأخير ومن أبرز من تطرق لهذا الموضوع في اللغة العربية عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز حيث خصص له فصلا وسمه بـ: "القول في التقديم والتأخير" جاء فيه: "هو باب كثير الفوائد، جّم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفْتُرَ لك عن بديعةٍ تفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعُه . ثّم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندكأن قُدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان."[3]

إنّ لكل لغة بنية لغوية محددة، ترتب اللغات الحية العناصر اللغوية بطريقة محددة فمثلا في اللغة العربية يأتي الفاعل بعد الفعل ويسبق المفعول وفي الجملة الاسمية يأتي المبتدأ أولا ويليه الخبر عدا بعض الحالات المعروفة أين يتقدم وجوبا. وإذا مسّ هذا الترتيب أي تغيير عدّ انزياحا تركيبيا. ومع هذا وجب التنويه أن ليس كل تقديم وتأخير يعد انزياحا فيتولد عن قول فني. [4]

إنّ بناء الجملة في روايتي أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" قد خضع لظاهرة التقديم والتأخير بصورة مكثفة وهذا يدلّ على أنّ أحلام مستغانمي قد وظفته عن قصد وذلك لتشد انتباه.

---

[1] جان كوهين: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص188.

[2] جوزيف فندريس: **اللغة**، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، تقديم فاطمة خليل، المركز العربي للترجمة، القاهرة، الطبعة 2014، ص188.

[3] عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، قرأه و علق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي– مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، ص 106.الموقع: waqfeya.com/book.php?bid=221 ، اطلعت عليه في 2016/06/10. 10:20

[4] زهرة كمون: **الشعري في روايات أحلام مستغانمي**، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار، صفاقس، ط1، 2007، ص75.

1-أ- وظائف التقديم والتأخير:

تحقق ظاهرة التقديم والتأخير عدّة وظائف منها[1]:

- **الوظيفة الدلالية:** فعند تقديم وظيفة نحوية عن أخرى كالحال أو الخبر فالهدف إبراز وحصر الدلالة وتوجيه الانتباه إليها.

-**الوظيفة التأثيرية:** والتي ترمى إلى التأثير في المرسل إليه (المتلقي) .

-**الوظيفة الفنية الجمالية:** فالتقديم والتأخير يولدان إيقاعا جميلا تطرب النفس وتخلق توترا لدى المتلقي. والمعروف أن التوتر يحقق جمالية الكلام وقد لجأت أحلام إلى استخدام مكثف لظاهرة التقديم والتأخير كان الهدف نمن وراءه جميل القول وصبغه لتحقيق شعرية الخطاب.

وسؤالي الذي أحاول الإجابة عنه في هذه الدراسة هو هل نجد في الترجمة انعكاسا لهذه الظاهرة، وهل تفطن المترجم لهذه السّمة الأسلوبية الهامة ولم يغفل عنها حتّى يتمكن قارئ الترجمة من الشعور بنفس اللذة والتوتر الذي شعر بهما القارئ العربي، علما أنّ لكل لغة نظام معين في ترتيب العناصر اللغوية هذا ما سأتطرق إليه في القسم التطبيقي.

ثانيا أسلوبية التكرار:

التكرار شكل من أشكال انزياح اللغة وخرقها وخروجها عن المألوف وهو إعادة " كلمة وحرف وعبارة وصيغة في العمل الأدبي لمرة أو مرات عديدة وهو أساس الإيقاع بصورة جميعا."[2]

ويعرفه ابن معصوم: "بأنه تكرار وترداد الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لتكون إمّا للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر" [3].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص ص86-87.

[2] مجدي وهبة و كامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدبية** ، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 365.

[3] محمد خليل الخلايلة : "**شعرية التكرار: قراءة في ديوان لبيبد بن ربيعة**"، دراسات، العلوم الإنسانية، والاجتماعية، المجلد 41، العدد2، 2014. ص.365. الموقع: http// journals. Ju edu. Jo/ Dirsat gum/ article/ view Fille/ 3958/ 3968 تّم الاطلاع عليه في 2016/06/14، 14:20.

ويجمع أغلب النقاد أن وظيفة التكرار هو التوكيد «فالتكرار ينظر إليه على أساس الوظيفة المعنوية التي يؤديها لترسيخ المعلومة في ذهن المتلقي» [1]، كما أنّه من أهم السّمات الأسلوبية لأنه أكثر لفتا للأنظار، وهو ميزة تميز الخطاب الشعري[2]. وصور التكرار عديدة وفي هذا البحث سنكتفي بتكرار الكلمة.

توظف أحلام مستغانمي سمة التكرار بصورة مكثفة في روايتها وقد اتخذ أشكالا عديدة:

1- تكرار كلمة واحدة.

2- تكرار صيغة صرفية واحدة.

3- تكرار مركبات نحوية متماثلة (متمثلة في مركبات إضافية أو مركبات الجر).

بالإضافة إلى أنّ التكرار" يضفي ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط بل ينفعل معها الوجدان كله، مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا فنيا في طبع الشاعر (المبدع) أو نقصا في أدواته الفنية، فهو نمط أسلوبي له ما يسنده في إطار الدلالة".[3]

يعتقد النقاد أن أسلوبية التكرار "تشيع في النص الإبداعي حركة تتميز بالعذوبة وتحدث فيه جلبة وموسيقى"[4] ويلجأ المبدع إلى الإيقاع لأغراض مختلفة منها تأكيد كلامه والتركيز عليه. والتكرار يغني المعنى ويزيده قوة ويرسخه لدى المتلقي كما يثير التكرار لدى المتلقي إثارة ويشد انتباهه.

---

[1] هدى الصحناوى: "**الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا**"، مجلة جامعة دمشق- المجلد30- العـــدد 1+2، 2014. الموقـــع: http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human/images/stories/1-2-4/122-89/a/2014.pdf، تّم الاطلاع عليه يوم 2016/06/20. 14:45

[2] سامي عبابنة: **التفكير الأسلوبي**، مرجع السابق، ص.206

[3] نبيلة تاوريريت:" **حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني** "، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي، العدد 4، مارس 2012، ص30. الموقع: http:// www. Univ- eloued 17/ fr/ Stock/ lettre/ p01f/ adab 4 pol7. اطلعت عليه في 2016/06/21، 15:25.

[4] عبد اللطيف حني: " **نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا**". مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي، العدد4، مارس 2012، ص.17، الموقع: http:// www. Univ- eloued 17.، اطلعت عليه في 2016/06/20. 12:25

ثانيا: الانزياح الاستبدالي :

أ-الاستعارة:

تعّد الاستعارة من أهم مظاهر التعبير اللغوي إذ نجدها حاضرة في لغة الحياة اليومية والنصوص الأدبية.ولقد اهتم الدارسون بالاستعارة اهتماما كبيرا وهي "اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي (collocation) اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي. ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية (Semantic deviance) تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة".[1] وعلة الدهشة تصنعه المفارقة الدلالية لأنها تخالف المتوقع المنطقي.

كما تعّد الاستعارة من أهم الإشارات الأسلوبية التي يتحقق فيها الانزياح، فالاستعارة تقوم بخلق علاقات تجاورية غير مألوفة بين المفردات (الدوال)[2] كما تسعى الاستعارة إلى المزاوجة بين الأشياء المتباعدة والمتنافرة فتعمل على خرق العلاقة التي تجمع الدال والمدلول وانتهاكها ثم تعيد نسج علاقات جديدة بينها. [3]

ب-الاستعارة الجيدة:

يعتبر عاطف جودة نصر أن " (...)الاستعارة الجيدة أو الناضجة، هي التي تحقق ضربا من المعرفة الكثيفة، وتثري العالم وتجدد روابطنا به."[4]

والاهتمام بالاستعارة يعود إلى أرسطو (322-384 ف.م) الذي عدّها أداة مهمة للتعبير عما يختلج في النفوس ويعرفها بـ: "نقل اسم شيء إلى شيء آخر".[5]

إنّ الاستعارة عند أرسطو ميزة هامة تميز الأسلوب وتضفي عليه طابع الغرابة والطرافة التي تثير المتلقي وتبعث فيه السرور. [6]

---

[1] سعد مصلوح: **في النص الأدبي: دراسة أسلوبية وإحصائية**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996 ص187.

[2] عبد الله خضر: **أسلوبية الانزياح في المعلقات السبع**، مرجع سابق، ص163.

[3] المرجع نفسه، ص 164.

[4] عاطف جودة نصر: **الخيال مفهوماته ووظائفه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984، ص 281.

[5] يوسف أبو العدوس: **التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف**، دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان، الأردن ، ط1، 2007، ص189.

[6] عمر أو كان: **اللغة والخطاب**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص220.

ويعد أرسطو الاستعارة الشعرية هي تلك التي "لا تهدف إلا إلى ذاتها ولا تحيل إلى على ذاتها" [1]

إنّ الاستعارة ليست زينة، إذ ينبغي أن تكون " تلقائية غير متكلفة ليست بعيدة عن الخبرة العامة فتشكل صدمة للمتلقي ولا تكون قريبة إلى الخبرة العامة فتصبح مجرد "عبارة مسكوكة"[2]، لذا فالاستعارة ركيزة الانزياح الاستبدالي و ملجأ المبدع يحتمي به للتعبير عن المكنونات بواسطة التجسيد والتشخيص اللذين يمثلان ميزة الخطاب الأدبي. فبواسطة الاستعارة، يرتقي بنا المبدع إلى عالم لم نألفه ويحلق بنا بعيدا إلى عالم أنقى.

10- الترجمة والأسلوب:

تتطرق الباحثة والمترجمة "جين بواز بير" (Jean Boase Beier) في مقال لها تحت عنوان:"Stylistics and Translation "(الأسلوبية والترجمة)[3] إلى علاقة الأسلوبية بالترجمة ومدى أهمية إدماج الأسلوبية في نظرية للترجمة، ذلك أن كلاهما يهتمان بالكيفية التي صيغ بها المعنى، فالأسلوب لا يمكن فصله عن محتوى النص.

الأسلوب إذن هو ما يجعل النص فريدا وهو يقوم على الاختيارات التي يقوم بها الكاتب عن وعي أو دون وعي، وتتجلى هذه الاختيارات وتنعكس من خلال عناصر واضحة في النص كاعتماد مثلا تركيبا غير مألوف أو صور إلخ وهذا ما يعرف بالأمامية (Foregrounding) وهو جعل شيء ما بارزا مقابل الخلفية وهو مفهوم يرتبط بالإدراك (Perception).

فالمترجم خاصة مترجم النصوص الأدبية وفقا لرؤية الباحثة "جين بواز بير"-(Jean-Boase-Beier) يجب أن يفهم أسلوب النص المصدر حتى يستطيع إعادة خلق(Recreate) نفس الخصائص الأسلوبية في اللغة الهدف.

والأسلوبية تمكننا حسب الباحثة من تفسير هذا الشيء اللامألوف في العبارة اعتمادا على مصطلحات ومفاهيم من حقل اللسانيات. كما تعتقد الباحثة أن ابتعاد الأسلوبية في الوقت الراهن بعض

---

[1] المرجع نفسه، ص218.

[2] المرجع نفسه، ص119.

[3] Jean Boase Beier: "Stylistics and Translation", in ***Handbook of Translation Studies***, volume2, Yves Gambier and Luc van Doorslaer (eds), Philadelphia : John Benjamins,2011, pp.153-156, https:// translatiostudium.files.wordpress.com/2012/11/stylistics-and-translation-jean-boase-beier.pdf. consulté le 16/02/2016, 20.15

الشيء عن فكرة الأسلوب كانحراف عن القاعدة أمر حسن إذ أصبحت تتبنى فكرة معرفية (cognitive) للأسلوب والتي تؤثر على إدراك القارئ.

إن تطور الأسلوبية وابتعادها عن الأسلوبية البنيوية أمر في غاية الأهمية بالنسبة لحقل دراسات الترجمة الذي تخصص مكانة أولية للسياق والثقافة. وأصبحت الأسلوبية في الوقت الراهن أسلوبية سياقية (Contextualised stylistics).

لقد أدمجت الأسلوبية التي كانت فيما مضى تركز فقط على الخصائص الشكلية للنص، الخلفية الثقافية والتمثيلات الذهنية وكل ما يدخل في تشكيل السياق المعرفي للقارئ، ويطلق على هذا التوجه الجديد للأسلوبية "الأسلوبية المعرفية" (Cognitive stylistics) أو الشعرية المعرفية" (Poetic stylistics).

وتعتقد الباحثة "جين بواز بير"(J. Boase-Beier) أنّ الترجمة المؤسسة على الأسلوبية المعرفية هي الترجمة التي تهتم بأسئلة متنوعة مثل السياق التاريخي للنص الهدف والأصل والحالة المعرفية التي ينقلها النصين، والانفعالات التي يعبران عنها ويتأثر بها القارئ، والطريقة التي يصل كل منهما إلى التأثيرات الأدبية والايدولوجيا التي يظهرانها أو يخفيانها.

وتؤكد الباحثة والمترجمة "جين بواز بير" (J.Boase-Beier) على أن مترجم النصوص الأدبية عليه أن يتجاوز فكرة أن الترجمة هي نقل للمعنى، وأن الأسلوب "لا يتعدى أن يكون مجموعة الخصائص الشكلية"[1]بل إنّ الأسلوب يعبر عن موقف (Attitude) أو حالة ذهنية لصورة مركبة للكاتب أو السارد أو الشخصية".

وتدعو الباحثة المترجم أن يقرأ النص المصدر بأعين عالم الأسلوب حتى يتمكن من اتخاذ قرارات واعية حول نوع الاختيارات الأسلوبية والخيارات الأسلوبية المتاحة لإعادة خلق النص في اللغة الهدف. [2]

تخلص الباحثة إلى أن معرفة النظرية الأسلوبية تجعل من المترجم أكثر وعيا للسمات الأسلوبية مثل الغموض وغيرها وأهمية الاختيارات التركيبية في النص الهدف.وهذا التحليل المؤسس على وعي أسلوبي (Stylistically aware analysis) قد يجعل من مهمة المترجم أسهل في وصف وتبرير قراراته الأسلوبية.

---

[1]Jean Boase-Beier :« Stylistics and translation » in ***the Routledge Handbook of Stylistics*** (2014), Edited by Michael Burke, London & New York : Routledge, pp.393-407.

[2]Jean Boase-Beier :« Stylistics and translation », op.cit.,p.402

بعد هذا العرض المختصر لإجراء الانزياح الذي تطرقت فيه لمفهوم وإشكالية ترجمة المصطلح إلى اللغة العربية وأنواع الانزياحات وقد وجدت أنّ الانزياح يمس كل مستويات النظام اللغوي الصوتي والصرفي والخطي والتركيبي والدلالي وغيرها. كما أنني لمست صعوبة فهم الانزياح خاصة ذلك ينشأ على مستوى محور الاستبدال وهو المتمثل في الاستعارة التي تعدّ من أهّم الانزياحات على الإطلاق وأكثرها ورودا في النصوص البليغة.

لقد قمت بتحديد أهم الظواهر الأسلوبية التي تخدم هذه الدراسة وحصرتها في أسلوبية التقديم والتأخير والتكرار والاستعارة وتطرقت إلى بعض التعريفات لهذه الظواهر الأسلوبية حتى تعينني في بحثي.

ثّمتطرقت أيضا لأهمية النظرية الأسلوبية في الترجمة وكيف يستطيع مترجم النصوص الأدبية الاستفادة منها حتى يستطيع إعادة إنتاج السمات الأسلوبية في النص الهدف.

الفصل الثاني

نظريات الترجمة

سأقوم في هذا الفصل بعرض بعض النظريات التي أسهمت في إثراء مبحث دراسات الترجمة والتي صنفها الدارسون في مجموعات وهي المقاربات اللسانية والمقاربات الثقافية.

تميزت الدراسات حول نشاط الترجمة حتى آوائل القرن العشرين بالانطباعية والاعتماد على آراء مستخلصة من تجارب فردية تقوم على الحدس والذوق"ولم تشتمل على تصور عام وشمولي لطبيعة الترجمة وكيفية اشتغالها"[1]حتى ظهور اللسانيات.

أولا المقاربات اللسانية واللسانية الاجتماعية:

لقد اعتبرت الترجمة في القرن العشرين فرعا من فروع اللسانيات لذا فقد كانت محط أنظار العديد من اللسانيين الذين اهتموا فقط "بالبعد اللساني" [2].

وقد كان من الصعب على الترجمة التحرر من الوصاية اللسانية، لتشكل تدريجيا فرعا مستقلا يقوم جوهره على فروع متعددة.[3] لقد نظرت اللسانيات إلى الترجمة على أنها "عملية ذات جوهر كلامي، قبل أن تكون شيئا آخر [4].

لقد أولى اللسانيون خلال القرن العشرين اهتماما كبيرا بالترجمة، فراحوا يطبقون عليها المقاربات المختلفة مثل البنيوية والتوليدية والوظيفية واللسانية الشكلية والملفوظية والنصية والمعرفية واللسانية الاجتماعية واللسانية النفسية.[5] وعليه يمكن تلخيص العلاقة المعقدة بين اللسانيات والترجمة في نقطتين:

– محاولة اللسانيين تطبيق نتائج اللسانيات على ممارسة الترجمة ووضع نظرية لسانية للترجمة انطلاقا من الممارسة .[6]

---

[1] مختار زواوي: **سيميائيات ترجمة النص القرآني**، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية – ناشرون لبنان، ط1، 2015، ص20.

[2] Mathieu Guidère (2008) : **Introduction à la Traductologie : Penser la traduction : hier aujourd'hui, demain**, Groupe de Boecke Bruxelles, p.66.

ينظر ترجمة الكتاب ماتيو غيدير: **مقدّمة إلى الترجمية (علم الترجمة)**، تفكرات في ماضي الترجمة و حاضرها و مسقبلها، ترجمة قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق، ط1، 2015، ص128.

[3]ماتيو غيدير: **مقدمة إلى الترجمية**، مرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4] Mathieu Guidère (2008): Introduction à la Traductologie: Penser la traduction: hier aujourd'hui, demain, op.cit, p.75

[5]Ibid., p.41.

[6]ماتيو غيدير، **مقدمة إلى الترجمية**، مرجع سابق، ص76.

لقد حاول كل تيار لساني أن يقدم تفسيرات وتقنيات نوعية انطلاقا من مستويات مختلفة "الكلمة" و"الجملة" أو "النص".

1-المقاربة "الأسلوبية المقارنة":

يعدّ كتاب: « La stylistique comparée du français et de l'anglais » (الأسلوبية المقارنة للفرنسية والانجليزية) الذي نشر لأول مرة في فرنسا سنة 1958 لمؤلفيه جون بول فيناي (Jean-Paul Vinay) وجون داربلني (Jean Darblnet) أول مقاربة "علمية" في دراسات الترجمة.

لقد قدم الباحثان مجموعة من التحاليل في غاية الأهمية وجاءت هذه المحاولة استجابة لتلبية الحاجات الخاصة لكندا بحكم وضعها اللساني المزدوج. [1]

اعتبرت المقاربة في ذلك الوقت تجديدا مهما في مجال دراسات الترجمة، فرغم أن المقاربة تتأسس على اللسانيات إلاّ أن المؤلفين أفادوا من فروع أخرى مثل الأسلوبية والبلاغة وعلم النص لوضع "منهج حقيقي للترجمة".[2]

اقترح فيناي وداربلني مجموعة من القواعد وعملا على إبراز مفهوم "وحدة الترجمة" (unité de traduction) بأنها "أصغر قطعة من ملفوظ تلتحم علاماته ببعضها بحيث لا يمكن ترجمة كل واحدة منهما على حدة".[3]وقسم الباحثان إجراءات الترجمة إلى قسمين: إجراءات مباشرة وإجراءات غير مباشرة .[4]

1-2-إجراءات الترجمة المباشرة (Procédés directes) [5] :

1-الاقتراض (Emprunt): يعد الاقتراض أسهل الإجراءات ويستخدم عند وجود ثغرة في اللغة الهدف وتكون عادة ثغرات فوق لغوية (métalinguistique) ويستخدم كذلك عندما يريد المترجم إضفاء النكهة المحلية، فيعمد إلى نقل الألفاظ الأجنبية كما هي.

---

[1] إيناس أوزيكي- ديبري: **نظريات وتطبيقات في الترجمة الأدبية**، ترجمة الصادق قسومة، مراجعة حمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2015، ص90.

[2] ماتيو غيدير : **مقدمة في الترجمية**، مرجع سابق، ص80.

[3]Vinay, J.P., et Darbelnet, J. (1958): ***Stylistique comparée du français et de l'anglais***, nouvelle édition revue et corrigée, 1972, Didier , Paris, p.46.

[4] Ibid.,

[5]Ibid., p .47

2-**النسخ(Calque)** (العبارة المستعارة): هو اقتراض من نوع خاص إذ يقوم على اقتراض مركب (syntagme) من اللغة الأجنبية ولكن مع ترجمة حرفية للعناصر المكونة له.

وينتج عن ذلك إما نسخا للعبارة (calque d'expression) ويتم نقل مكونات العبارة مع احترام للبنية التركيبية للغة الوصول أو نسخ للبنية، وفيه يتم إدخال بنية جديد: في اللغة.[1]

3-**الترجمة الحرفية (La Traduction littérale)**: أو ترجمة كلمة كلمة.

1-3-الإجراءات غير المباشرة وتضم:

4-**الإبدال (Transposition)**: فيه يتم استبدال قسم من أقسام الخطاب بأخرى.[2] وقد يكون الإبدال لازما أو اختياريا. فهو لازم حين تقتضي أعراف اللغة المستهدفة ذلك واختياري عندما تسمح أعراف اللغتين بذلك.[3]ويعتقد فينايودارابلنيه أن الإبدال الصرفي يمثل أكثر أنواع التغيير شيوعا بين المترجمين.[4]

5-**تغيير النظرة (Modulation)**: وهو التحول الذي يطرأ على الدلالة على وجهة النظر القائمة في النص المصدر وصياغتها.[5] ويشدد فيناي وداربلني على أهمية "تغيير النظرة" (Modulation) فهو مؤشر يدلّ على تمكن المترجم .

6-التكافؤ (Equivalence):يستعمل فيناي وداربلنيه هذا المصطلح للإشارة إلى الحالات التي تصف فيها اللغات المختلفة حالة معينة بوسائل أسلوبية أو بنائية مختلفة.[6] مثل ترجمة الأمثال والعبارات الاصطلاحية والعبارات المبتذلة (clichés) وغيرها .[7]

---

[1]Vinay, J.P., et Darbelnet, J. (1958): Stylistique comparée du français et de l'anglais, op.cit, p .47

[2] Ibid., p.50

[3]محمد عناني: **نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 2003، ص 89.

[4]يقدم لنا محمد عناني مثالا لقول إبليس بعد سقوطه في الفردوس المفقود لميلتون:

Better to rule in hell than serve in heaven" إذ ترجمها عناني باستخدام الإبدال الصرفي "سيد في جهنم خير من عبد في الجنة". إذ تحول الفعل في صيغة المصدر الإنجليزية إلى اسم بالعربية. **نظرية الترجمة الحديثة**، محمد عناني. ص90،

[5] للإطلاع على أمثلة باللغة العربية، انظر: محمد عناني، **نظرية الترجمة الحديثة**، مرجع سابق، ص ص90-92.

[6]محمد عناني: **نظرية الترجمة الحديثة**، مرجع سابق، ص93.

[7]Vinay, J.P., et Darbelnet, J. (1958): Stylistique comparée du français et de l'anglais, op., cit,p.52

7-**التكييف (Adaptation)**[1] : ويعني التكييف (Adaptation) "تغيير الإحالة الثقافية الواردة في النص الأصلي إلى ما يقابلها في ثقافة النص المستهدف، وقد يكون ذلك على مستوى اللفظ المفرد، وقد يكون على مستوى مفهوم أوسع.[2]

2-المقاربة اللسانية التطبيقية: يضع كاتفورد الذي تأثر بهاليداي (Halliday) وتقسيماته لوظائف اللغة، الترجمة في إطار لغوي. فعملية الترجمة بالنسبة له تتأسس على أربعة مستويات، ثلاثة منها تهتم بمستوى اللغة والرابع يهتم بالمعنى على النحو التالي:[3]

1- استبدال النظام الصوتي للغة الأصلية بنظام صوتي في اللغة الهدف.

2- استبدال الرسم الكتابي للغة المصدر برسم كتابي في اللغة الهدف.

3- استبدال النظام النحوي للغة المصدر بنظام نحوي في اللغة الهدف.

4- استبدال مفردات اللغة المصدر بما يقابلها من مفردات في اللغة الهدف.

كما يشير كاتفورد إلى حالتين من استحالة الترجمة (Intraduisibilité): لغوية وثقافية. تنتج استحالة الترجمة اللسانية إثر غياب مكافئات في اللغة الهدف، أما استحالة الترجمة الثقافية فترجع إلى غياب العناصر الثقافية في للغة المصدر في ثقافة اللغة الهدف. ومن ثم يرجع كاتفورد استحالة الترجمة الثقافية إلى استحالة الترجمة اللسانية.[4] و رغم أنّ كاتفورد ميز بين التقابل الشكلي والتكافؤ النصي، لم يسلط الضوء على الرابط القوي الذي يجمع اللغة والثقافة، معتبرا الترجمة نقلا لسانيا بحتا.وتبقى مقاربة كاتفورد (Catford) شكلية ذلك أنها تولي اهتماما كبيرا بالتكافؤات شبه آلية للمقولات النحوية (Catégories grammaticales) بالإضافة إلى النظرة التشاؤمية والتي تتمثل في أن الترجمة شبه مستحيلة [5].

---

[1] ترجم مصطلح (Adaptation): بمقابلات مختلفة إلى اللغة العربية: التكييف في ترجمة الصادق قسومة، نظريات تطبيقات في الترجمة الأدبية، مرجع سابق، ص93 والإعداد في ترجمة قاسم المقداد: مقدمة إلى الترجمية، مرجع سابق، ص83 والتطويع عند محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، مرجع سابق، ص93 والترجمة بتصرف في ترجمة جمال الجزيري، الذي ترجم مؤلف: **معجم دراسات الترجمة**، تأليف مارك شتلويرث وموريا كووى، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد 1152، ط1، 2008، ص 29.

[2] محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، مرجع سابق، ص 93.

[3] علي المناع: **الترجمة بين التصويب والتعقيب، منهج وصفي تقييمي**، مؤسسة السياب، لندن، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار ومكتبة البصائر، لبنان، ط1، 2015، ص ص 17-18. و ينظر كذلك:

Joelle Redouane : ***La Traductologie: Science et philosophie de la traduction*** , S.D, Alger, p.34.

[4] Grace Mitri Younes : ***La Traduction de la littérature de jeunesse, une recréation à l'image de ses récepteurs. Etudes des contes et nouvelles de Fouad Ephrem Al Boustany***, l'Harmattan, Paris, 2014, p.46

[5] Joelle Redouane : *La Traductologie : Science et philosophie de la traduction*, op.cit, p.34

وللمزيد من المعلومات حول مقاربة كاتفورد، انظر: محمد عناني: نظرية الترجمة الحديثة، مرجع سابق، ص ص95-100.

لقد انتقد منهج كاتفورد لاحقا عددا من المنظرين أمثال دوليل (Delisle) (1982) موضحا أن منهج كاتفورد هو منهج مؤسس على التقابل اللساني ويتسم بالجمود. كما أن كتاب كاتفورد يبقى كتاب ذو أهمية تاريخية "أكاديمية" بالإضافة إلى أن الأمثلة التي استشهد بها كاتفورد في كتابه تقريبا مثالية أي وضعت ولم تستخرج من ترجمات حقيقية أي أنها لا تنتمي إلى أي سياق، فكاتفورد لم ينظر إلى النص بأكمله ولا إلى المستوى فوق اللغة(extralinguistique) [1].

3-المقاربة اللسانية الاجتماعية (Approche sociolinguistique):

يعدّ العلامة الأمريكي ومترجم الإنجيل يوجين نيدا (Eugene Nida) والذي يتبنى اللسانيات الاجتماعية كإطار نظري في نظرية الترجمة، علامة مميزة في دراسات الترجمة[2].

طور يوجين نيدا (E. Nida) نظريته في الترجمة انطلاقا من ممارسته منذ أربعينيات القرن الماضي عندما كان بصدد ترجمة وتنظيم الكتاب المقدس (Bible). وتتمثل جهود نيدا (Nida) في محاولة نقل الترجمة (ترجمة الكتاب المقدس) إلى عصر العلم وذلك عن طريق استثمار ما توصلت إليه اللسانيات في تلك الحقبة.

أسس نيدا (Nida) منهجه على مفاهيم نظرية ومصطلحات من علم الدلالة (Semantics) والتداولية (Pragmatics) وخاصة أبحاث نعوم شومسكي (Noam Chomsky) حول البنية التركيبية والتي شكلت فيما بعد نظرية النحو التوليدي التحويلي (1957-1965).

تبنى نيدا (Nida) مصطلحات جديدة مثل: المستقبل (recepteur) واللغة المستقبلة (Langue réceptrice) بدلا من مصطلحات "الهدف".(Langue cible) الذي يعكس اهتمام نيدا (Nida) بالتواصل وإرادة بإلحاق نظريته بها[3].

ويعزي نيدا (Nida) فشل التواصل بين الجماعات البشرية إلى الاختلافات السياقية ورؤى العالم وخلص إلى أن المعنى يعتمد على التجربة الشخصية والإطار المفهومي لمستقبل الرسالة. لذا فهو يعتقد أن الأفكار يجب أن تعدل حتى تتماشى مع الخريطة المفهومية للتجربة في كل سياق مختلف.

---

(1)Jeremy Munday (2008) : ***Introducing Translation Studies, Theories and applications***, 2nd Edition, London and New York: Routledge, p61.

(2)Hatim, Basil (2001): ***Teaching and Researching Translation***, Pearson Education limited, p.18

(3)Grace Mitri Younes(2014): *La Traduction de la littérature de jeunesse, une recréation à l'image de ses récepteurs*. Op.cit., p.50

كما يظهر نيدا اهتماما كبيرا باستجابة المتلقي أي أن نجاح أي ترجمة تعتمد على قدرتها في أن تستثير الاستجابة التي يريدها الرب. [1]

وعليه فالنص المترجم حسب رؤية نيدا يجب أن يحقق الاستجابة في الثقافة المستقبلة تشبه استجابة المتلقين في النص المصدر. ولبلوغ ذلك للمترجم الحق في إجراء تغييرات على النص حتى يتوصل إلى نفس الاستجابة. [2]

يميز نيدا في الترجمة بين نوعين من التكافؤ، الأول: التكافؤ الشكلي(Formal Equivalence) والثاني التكافؤ الدينامي (Dynamic Equivalence). [3]

1-**التكافؤ الشكلي (Dynamic Equivalence)**: وفيه يتم تركيز الانتباه على الرسالة نفسها في الشكل والمحتوى معا، والترجمة التي تعتمد على هذا النوع من التكافؤ وتكون غالبا مشفوعة بحواشي لغوية بغية جعل النص مفهوما فهما كاملا. [4]

2-**التكافؤ الدينامي (Dynamic Equivalence)**: يعرف نيدا التكافؤ الدينامي بـ: تهدف الترجمة ذات التكافؤ الدينامي إلى بلوغ (طبيعة) التعبير الكاملة وتحاول ربط المتلقي بصيغ السلوك الملائمة ضمن بيئة ثقافية. [5]

أي أن الترجمة ذات التكافؤ الدينامي تهدف إلى التعبير عن الرسالة بطريقة طبيعية وذلك يأخذ بعين الاعتبار ثقافة متلقي الرسالة بحيث تكون العلاقة بين المتلقي والرسالة في الأساس نفس تلك العلاقة التي كانت موجودة بين المتلقين الأصليين وبين الرسالة [6].

تعتمد مقاربة نيدا (Nida) التي تنحاز إلى المتلقي على تعديلات في النحو والمعجم والإحالات الثقافية وهي أساسية في نظرة للوصول إلى الطبيعية (naturalness) والتركيز على خلو النص الهدف من أي تداخلات (interférence) للغة المصدر. [7]

---

[1] *Ibid.,* p.46.

[2] *Ibid.*, p.48.

[3] يوجين نيدا: **نحو علم للترجمة**، ترجمة ماجد النجار،الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، 1975، ص308.

[4] المرجع نفسه، ص309،

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه.

[7] Jeremy Munday(2008): *Introducing Translation Studies, Theories and applications*, p.42.

ويعتقد نيدا (Nida) أن نجاح أي ترجمة يعتمد على قدرتها على تحقيق نفس الاستجابة للنص المصدر في بيئته، ولبلوغ لهذه الاستجابة (الأثر) يجب أن تتصف الترجمة بهذه الشروط[1]:

1- أن يكون لها معنى.

2- نقل روح وهيئة الأصل.

3- أن يكون عباراتها مألوفة وسهلة.

4- أن تُحدث نفس الأثر (الاستجابة).

نقد التكافؤ الديناميكي:

أثارت "النظرية العلمية" التي اقترحها "نيدا العديد من ردود الأفعال خاصة الأثر المكافئ. فيرى "لوفيفر (1993) مثلا أن المكافئ لا يزال على مستوى الكلمة ولاروز (Larose) (1989) أنه لا يمكن قياس "الأثر" أو الاستجابة التي يحدثها النص المترجم، فكيف لنص أن يثير نفس الأثر ونفس الاستجابة في ثقافتين مختلفتين أو حقبتين مختلفتين. [2]

يعدّ "إدوين غينتسلر"(Edwin Gentzler) من أشد المنتقدين لمقاربة نيدا. ففي كتابه المعنون "في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة"[3]. ومن منظور تفكيكي يركز غينتسلر على النزعة الدينية لأبحاث نيدا (Nida) التي غايتها تحويل الناس إلى المسيحية.

فنموذج نيدا (Nida) يخدم مصالح عقدية دينية ما. يرى غينتسلر أن المنهجية التي اقترحها نيدا قد تفيد المترجمين الذين يعملون في مجال ترجمة النصوص الدعائية والإعلانية.مضيفا أن اختزال العمل إلى "مباني بسيطة (simple structures) تشويه للعمل فمهما بلغت دقة ووضوح تفسير نص ما والتركيز على بنيته الباطنة (فحواه)، فلا يستطيع المرء بلوغ الكمال وستظل دائما هناك فجوات واختلاف التأويل والتلقي. وهذه هي "طاقة النص "وهذا يتنافى مع زعم نيدا في إمكانية الوصول إلى الرسالة كما يقلل غينتسلر من المبادئ العلمية التي توحي بها مقاربة نيدا بل هي كما يراها الباحث مرتبطة بنزعاته الدينية.[4]

---

[1] Jeremy Munday(2008): *Introducing Translation Studies, Theories and applications*, p.42.

[2] *Ibid*, p.43.

[3] إدوين غينتسلر: **نظرية الترجمة، اتجاهات معاصرة**، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.

[4] المرجع نفسه، ص159.

ويعتقد غينتسلر أن نيدا يقلل من شأن القارئ (المستقبل) ويعتبره غير قادر على التأويل والبحث، لذا فيمنح الرخصة للمترجم حتى يغير ويبسط، وحذف الغموض وغيرها من أجل الوصول إلى استجابة موحدة تتجاوز التاريخ. [1]

وعلى الرغم من الجدل الذي دار حول مقاربة نيدا، تبقى مقاربته مساهمة هامة خاصة أنه قام بإدماج المظاهر الثقافية في عملية الترجمة كما كان لمقاربته تأثيرا كبيرا على من جاء بعده من باحثين في الترجمة مثل: بيتر نيومارك (Peter New Mark) في المملكة المتحدة (U.K) وفي ألمانيا التي أصبح علم الترجمة خلال السبعينات والثمانينات أهم مقاربة في تدريس الترجمة نظريا وتطبيقيا [2].

4- مقاربة بيتر نيومارك : الترجمة التواصلية والترجمة الدلالية:

إنّ مفهومي الترجمة التواصلية (Communicative Translation) والدلالية (Translation Semantic) هي من أهم المساهمات التي قدمها نيومارك في نظرية عامة للترجمة.

وقد صاغ نيومارك هاذين المفهومين كرد فعل ضد النظرية الأحدية (monistic theory) التي تجعل من التواصل والإبلاغ هو الهدف الأساسي من الترجمة[3]، كما يبدي انزعاجه من التركيز المبالغ فيه على المستهلك والسعي وراء تقديم نصوص مترجمة مبسطة تركز فقط على فحوى الرسالة.

ويقترح نيومارك مصطحات جديدة هي:

أ- **الترجمة التواصلية (Communicative Translation):** ويعرفها نيومارك ب "الترجمة التي تحاول إحداث تأثير على المتلقي يكون قريبا للتأثير الذي أحدثه النص المصدر على المتلقي". [4]

وفي المقابل فإنّ-**الترجمة الدلالية (Semantic Translation)** تعمل على "نقل المعنى المقاماتي (السياقي) للنص الأصل وذلك بنقل البنيات الدلالية والتركيبية في حدود ما تسمح به اللغة الثانية".[5]

يواصل بيتر نيومارك في توضيح مفهومي الترجمة التواصلية والترجمة الدلالية. فالأولى تنحاز إلى القارئ الهدف وتسعى إلى تقديم ترجمة تخلو من أي صعوبات أو غموض. وعموما يعتقد نيومارك أن

---

[1] إدوين غينتسلر: **نظرية الترجمة، اتجاهات معاصرة**،مرجع سابق، ص 159.

[2] المرجع نفسه، ص137.

[3] Peter Newmark (1981): ***Approaches to Translation***, Polytechnic of Central London, Pergamon Press, p.38

[4] Ibid., p.39

[5] Ibid.,

الترجمة التواصلية تكون سلسلة وبسيطة وواضحة وأكثر مباشرة وتتماشى مع الأعراف التقليدية، بينما تكون الترجمة الدلالية (Semantic) أكثر تعقيدا ومبهمة وتتبع منطق النص المصدر.

تسعى الترجمة الدلالية على المحافظة على اللهجة الفردية (idiolect) للمؤلف وطريقته الخاصة في التعبير على حساب روح (spirit) اللغتين الأصل والهدف.

كما أن المترجم يركز على المستوى التركيبي للنص المصدر ويعمل على نقله، لأنّ التركيب هو ما يمنح النص التعبيري نبراته وإيقاعه أو الأمامية (Foregrounding) كما يسميها أعضاء حلقة براغ.

ينقد نيومارك مبدأ "التأثير المكافئ" لنيدا الذي يعلي من شأن القارئ الهدف ومده بترجمة مفهومه. وهنا يتساءل نيومارك هل يجب أن يقدم كل شيء جاهز للقارئ، لماذا لا يقوم ببعض الجهد كالرجوع إلى القواميس والموسوعات.

ويمكن تلخيص مفهومي الترجمة التواصلية والترجمة الدلالية في هذا الجدول: [1]

العنصر	الترجمة الدلالية	الترجمة التواصلية
التركيز على المرسل/المرسل إليه	تركز على عمليات التفكير للمرسل كفرد، يمكن مساعدة القارئ الهدف على فهم الإيحاءات إلاّ إذا كانت جزءا مهما من الرسالة.	ذاتية، وتركز على القارئ الهدف، وموجهة نحو لغة وثقافة خاصتين.
الثقافة	تبقى داخل ثقافة اللغة المصدر.	تنقل عناصر أجنبية إلى ثقافة اللغة الهدف.
الزمان والمصدر	لا ترتبط بأي زمان أو مكان، تعاد الترجمة مرة أخرى مع كل جيل.	سريعة الزوال ومتجذرة في سياقه.
العلاقة مع النص المصدر	دائما أقل (inferior) من النص المصدر؛ ضياع المعنى (loss of meaning)	قد تكون أفضل من النص المصدر، "ربح" ووضوح رغم ضياع المحتوى الدلالي.

[1] Jeremy Munday(2008): *Introducing Translation Studies, Theories and applications,* op.cit., p.45.

الالتصاق بشكل اللغة المصدر/	في حالة كانت لغة النص المصدر منزاحة عن معايير اللغة، يعاد إنتاجها في النص الهدف. الولاء (loyality) إلى كاتب النص المصدر.	احترام شكل اللغة المصدر لكن الأولوية والولاء (الإخلاص) لمعايير (norms) اللغة الهدف.
شكل اللغة الهدف	أكثر تعقيدا وثقيلة، مفصلة، مركزة، نزعة نحو الزيادة في الترجمة(over– translate)	أكثر سلاسة وسهولة ووضوح، أكثر مباشرة، وأكثر اصطلاحية وميل إلى الاقتصاد في الترجمة (under– translate)
الملائمة	مناسبة للأدب الجاد والسير الذاتية، بيان سياسي....	مناسبة لمعظم النصوص مثل النصوص الغير ادبية والتقنية والإعلامية والإشهارية والقصص الشعبية.
معيار التقييم	دقة في إعادة إنتاج دلالة النص المصدر.	دقة توصيل رسالة النص المصدر في النص الهدف.

لقد وجهت انتقادات لعمل نيومارك (Newmark) بسبب النزعة التوجيهية والمعيارية (prescriptive) القوية بالإضافة إلى استخدمه لمصطلحات يعتقد بعض الباحثين أنّها لا تزال تنتمي إلى الفترة التي يطلق عليها "مرحلة ما قبل اللسانيات" (pre–linguistic era) لدراسات الترجمة مثل: ترجمات سلسلة (smooth) وخرقاء ينقصها رشاقة التعبير والترجمة "فن" (إذا كانت دلالية) أو صنعة (craft) (إذا كانت تواصلية) [1].

ومع ذلك فإن العديد من الأمثلة التي قدمها نيومارك تعتبر نصائح وتوجيهات مفيدة للمتدربين، بالإضافة إلى أن الكثير من الإشكاليات التي تطرق إليها هي إشكاليات تشكل حجرة عثرة من الناحية التطبيقية [2].

[1] Jeremy Munday(2008): ***Introducing Translation Studies, Theories and applications***, p. 46

[2] Ibid.,

5- دور الشكلانيين في تطوير حقل "الدراسات الترجمية":

حاول الشكلانيون الروس تحديد ما سموه بالأدبية (Literariness) وذلك بالتركيز على الخصائص الأدبية والفصل بين "الصنعة الأدبية" وسائر التخصصات الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وتاريخ الثقافة معتبرين النصوص موضوع الدراسة على أنها تتمتع باستقلالية خاصة. [1]

نأى الباحثون في مجال الدراسات الترجمية بأنفسهم عن النظريات مثل تلك التي طرحها تشومسكي ونيدا اللذين ركزا على المكونات التوليدية في البنية الباطنية بدل خصائص البنية الظاهرة الفعلية، في حين ركزت الشكلانية والدراسات الترجمية على السّمات المميزة في البنية الظاهرة.

وعكفت على تحليلها بغية التعرف على الخصائص التي تعين الخاصية الأدبية. كما اقترض الباحثون في الدراسات الترجمية جانبا آخر من جوانب الشكلانية الروسية وهو التعجيب (بالروسية "Ostranenie") وبالانجليزية (Defamiliarization) . [2]

لم يضخم الشكلانيون الروس من قيمة المحتوى، أو المعنى، أو الفكرة الأصلية، بل ركزوا على "الجوانب التي تمنح النص اختلافا وتجعل منه شيئا طريفا على نحو يفارق المألوف"[3] ونادوا بضرورة محافظة العمل في الترجمة على"الوسائل التي تكسبه التعجيب"، ومدى إمكانية نقل الوسائل الموجودة إلى اللغة الثانية.

طورت جماعة من الباحثين التشيكيين والسلوفاكيين في مجال الترجمة بعض الأفكار التي اقتبسوها عن الشكلانية الروسية ومن بين هؤلاء جيري ليفي وفرانتيشيك ميكو وأنطون بوبوفيتش، وما كان يميزهم هو تمسكهم ببعض المعتقدات السالفة الذكر، وإعراضهم عن المعتقد الذي ينظر إلى الأدب على أنه أعمال أدبية مستقلة ذاتيا ومعزولة عن سائر العالم. [4]

تستند منهجية ليفي اللسانية الدقيقة على التعريفات التي قدمها زميله رومان جاكسون في مجال الترجمة والتي ضمنها في دراسة بعنوان:" On Linguistics Aspects of Translation" (عن الجوانب اللسانية في الترجمة) وما اقترحه أحد الأعضاء المؤسسين للحلقة اللسانية في براغ، وهو فيليم ماثيسيوس (Vilem Mathesius) الذي كتب في عام 1913 قائلا:« إن الغاية الأساسية من الترجمة الأدبية هي

---

[1] ينظر: إدوين غينتسلر: في نظرية الترجمة، مرجع سابق، ص ص.207-208

[2] المرجع نفسه، ص 208.

[3] المرجع نفسه، ص210.

[4] المرجع نفسه، ص211.

تحقيق الأثر الفني نفسه للأصل، سواء باستخدام وسائل واحدة أو وسائل مختلفة، فالترجمة التي يعتد بها للشعر تثبت أن التوافق في التأثير الفني هو أهم من الوسائل الفنية المتكافئة. وأضاف ماثيسيوس أن ترجمة الوسائل الفنية المتماثلة أو شبه المتماثلة تقضي في الغالب إلى ترجمة تكون لها تأثيرات مختلفة على القارئ.» [1]

جاءت نظرية ليفي كغيره من الشكلانيين لا تركز على " المعنى" ولكنها تركز بدلا عن ذلك على الأسلوب أي على الّسمات الأدبية للنص والتي تجعل منه نصا أدبيا. واعتقد ليفي أنه بمقدوره تحديد منطقيا السمات المحددة للأدبية (التي تجعل من النص عملا فنيا) وأن يعزلها عن المحتوى والعالم ونظام اللغة، وأن يحل محلها عناصر أسلوبية من لغة مختلفة[2].

تأسست نظرية ليفي على فحص البنية الظاهرة والعناصر الأسلوبية مستخدما اللسانيات والمناهج «العلمية» في التفسير. «فالترجمة ليست عملا متوحدا، ولكنها عمل مفعم بالتوتر والتناقضات، ذلك أن المحتوى يجري بناءه بطريقة تخضع للتناص، ويتمثل إذ صح التعبير في أفقين في وقت واحد من منظور النسق الدال الأصلي ومن منظور النسق الخاص باللغة الثانية».[3]

يرى غينتسلر أن نظرية ليفي لم تستطع تقديم حل للمشكلة ذلك أنها تسعى إلى إيجاد معايير موضوعية يستطيع المرء من خلالها تحديد السمات الشكلية الشعرية والتي تحول التعبير المعتاد إلى تعبير فني، ثم تسعى إلى وضع «صيغ تجعل من إحلال تلك العناصر بعضها مكان بعض أمرا ملائما للترجمة».[4]

جاء مشروع أنطون بوبوفيتش ليكمل عمل ليفي وميكو، فشرع في عمل مقارن يسعى من خلاله تحديد مواطن التشابه والاختلاف عند ترجمة العمل، شارحًا العلاقة بين العمل المترجم والأصل.

كانت التغييرات البديلة (shifts) تُعزى دائما إلى عدم كفاءة المترجم أو تعمده التشويه للاختلافات اللغوية بين اللغتين في حين أن بوبوفيتش (Popovic) قد انكب على تحليل التغييرات البديلة (shifts) من منظور اختلاف القيم الثقافية والمعايير الأدبية.

---

[1] ينظر: إدوين غينتسلر: في نظرية الترجمة، مرجع سابق، ص.ص 213-214.

[2] المرجع نفسه، ص.ص 213-214.

[3] المرجع نفسه، ص 216.

[4] المرجع نفسه، ص 217.

لا يوصي بوبوفيتش بإتباع تقنية تقلل من الخسائر وتلطف من شدة التغييرات بل يتقبل الحقيقة بأنّ الخسائر والمنافع والتغييرات جزء من العملية بسبب الاختلافات المتجذرة في الثقافتين وفي القيم العقلية والجمالية.[1] ويفسر بوبوفيتش لجوء المترجمين إلى إحداث التغييرات البديلة ليس عن جهل أو سوء نية بل إلى محاولتهم ترجمة محتوى الأصل ترجمة أمينة مع وجود الكثير من الموانع. وبذلك فإن التغييرات البديلة لا تكشف عن خلل في الترجمة وإنما تكشف عن شيء يتعلق بالخاصية الجمالية الأولية في النص الأصل. ويخلص مشروع بوبوفيتش إلى قاعدة تقول: «إنه إذا بطل عمل سمة تعبيرية ما في الثقافة المستقبلة على المترجم أن يحل محلها سمة جديدة وأن يبتكرها بحيث لا تفقد الخاصية الأدبية في مجملها.»[2]

تركز نظرية بوبوفيتش على تحليل التغييرات البديلة التي لها أهمية مساوية للمتكافئات، والتي هي نسبية وتعتمد على ما يحوزه المترجم من فرضيات جمالية، شرح بوبوفيتش ذلك في قوله: ليس من مهمة المترجم أن يتماهى مع الأصل، فذلك لن يؤدي إلا إلى ترجمة صريحة (Transparent Translation). فللمترجم الحق في أن يختلف اختلافا أساسيا، وفي أن يكون مستقلا. وبين الجوهر الدلالي الأساسي في الأصل وبديله في بنية لسانية أخرى ينشأ نوع من التوتر الجدلي ملازما لمحور الأمانة- الحرية.»[3]

صاغ بوبوفيتش ثلاث تصنيفات، تعتبر أهم ما توصل إليه . يتمثل التصنيف الأول في مدى التفسير الأسلوبي (أي التعبيري):[4]

أ- التسطيح الأسلوبي (Stylistic Leveling): وفيه يعمد المترجم إلى تبسيط الخصائص التعبيرية للأصل.

ب- **التكثيف الأسلوبي (Stylistic Intensification)**: وفيه تتم المبالغة في الخصائص التعبيرية للأصل.

ج- **التحويل الأسلوبي(Stylistic transformation)**: تغيير في القيم التعبيرية للنموذج (المصدر).

د- **الاستبدال الأسلوبي (Stylistic substitution)**:استبدال الخصائص التعبيرية للأصل بخصائص تعبيرية محلية (domestic).

---

(1) ينظر: إدوين غينتسلر: في نظرية الترجمة، مرجع سابق، ص.221

(2)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص 224.

(4)Jaroslav Spirk (2009): "AntonPopovic's Contribution in Translation Studies", Target, Vol. 21:1, pp.3-29 , John Benjamins Publishing Company. www.academia.edu. Consulté le 02/2/2017.15:13

هـ- **التعويض الأسلوبي (Stylistic compensation)**:تعويض العناصر الغير قابلة للترجمة في موضع آخر من النص وذلك عن طريق الوسائل الأسلوبية الخاصة بلغة الترجمة.

و- **التقييس الأسلوبي (Stylistic standardization)**: الترجمة باستخدام وسائل أسلوبية نموذجية خاصة بلغة وأدب المترجم.

ي- **التفرد الأسلوبي (Stylistic individualization)**: يستخدم المترجم وسائل أسلوبية غير نموذجية من لغة المترجم وأدبه.

وأصبحت هذه المصطلحات فيما بعد جزءا من تصنيف(taxonomy) وضعه بوبوفيتش(Popovic) والمتمثلة في التغييرات البديلة في التعبير.

أما التصنيف الثاني الذي وضعه بوبوفيتش فيصف فيه الموقف الأسلوبي القاعدي (basicstylistic attitude) الذي تتبناه كل ترجمة جديدة اتجاه نظامها الأدبي والذي اصطلح عليه بوبوفيتش فيما بعد ب: "الموقف الأسلوبي للمترجم" وهي:[1]

1- **الموقف الصفر(zero attitude)**: لا يثري المترجم الأدب المترجم إليه وهو الأسلوب الذي يطلق عليه أحيانا بالرطانة الترجمية.

2- **موقف مطنب (redundant attitude)**:وهو أسلوب يتميز ببصمة المترجم الشخصية على أسلوب الترجمة ويحجب أسلوب النص الأصل. وهو الأسلوب الذي يطلق عليه أسلوب التكييف(adaptation).

3- **اكتشاف أسلوب جديد (discovery of a new style)**: وهو موقف يكتشف فيه المترجم أسلوبا جديدا أي أسلوب النص الأصل، وهو أسلوب جديد بالنسبة للتقاليد المحلية للترجمة، النسخ الأسلوبي (stylistic calque).

أما التصنيف الأخير لبوبوفيتش، ففيه يتطرق إلى الجهد التأويلي (interpretation effort) الذي يبذله المترجم خلال العملية الترجمية وفي هذا الإطار يفرق بين مقاربتين ممكنتين هما:[2]

[1]Jaroslav Spirk: "AntonPopovic's Contribution in Translation Studies, op.cit., p.9

[2]Ibid., p.9.

1- **التأويل الناقص (under-interpretation):** وفيه اهتمام مبالغ بالسياق الأصغر (micro-context) والنتيجة ستكون أن النص المترجم (الهدف) سيتسم بالحرفية المبالغة، إذ يسعى المترجم أن يكون "أمينا" (faithful).

2- **التأويل المفرط (over-translation):** تميل الترجمة إلى أن تكون حرة (free) إذ يعمل المترجم على استبدال تقاليد النص المصدر بأخرى مألوفة لدى القارئ الهدف.

وعلى الرغم من أن بوبوفيتش لم يقدم أبحاثا إمبريقية وأنّ جل أعماله كانت محررة باللغة السلوفاكية ولم تترجم لأسباب إيديولوجية سياسية. فإن إسهامه في نظرية الترجمة هام، فقد شدد على أنّ عملية الترجمة ليست فقط عملية لسانية مشيرا إلى أهمية المظاهر الثقافية للترجمة، وأن الترجمة هي عملية سيميولوجية بامتياز. [1]

ثانيا نظرية النسق المتعدد (Polysystem Theory)[2]:

طورت نظرية النظام المتعدد (Polysystem Theory) على يد الباحث "إيتمار إيفين زوهار" (Itamar Even-Zohar) والتي تعتمد على مبادئ المدرسة الشكلانية الروسية وعلى البنيوية التشيكية في مدرسة براغ[3].

ترى نظرية النظام المتعدد الأدب على أنه "نظام معقد دينامي وغير متجانس، يتألف من العديد من الأنظمة الفرعية المختلفة، ويضم أنظمة أدبية متعددة ذات مستويات مختلفة ابتداء من الشعر وانتهاءً بالروايات الشعبية التي تباع في الأكشاك. [4]

---

[1] Jaroslav Spirk: "AntonPopovic's Contribution in Translation Studies, op.cit.,p.21.

[2] ترجم مصطلح "Polysystem Theory" إلى اللغة العربية بعدة مصطلحات: **نظرية النظام المتعدد** (ترجمة على إبراهيم المنوفي "الترجمة ونظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة لأمبارو (2007) أورتادو ألبير (Amparo Hurtado Albir) عن الإسبانية)، ونظرية النسق المتعدد (ترجمة عبد الكبير الشرقاوي في كتابه "شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي (2007)، ونظرية النسق المتعدد سعد عبد العزيز مصلوح إديون غينتسلر "في نظرية الترجمة، اتجاهات معاصرة (2007). ونظرية المنظومة المتعددة ترجمة الصادق قسومة الذي نقل إلى العربية كتاب: "إيناس أوزيكي-ديبري": "نظريات وتطبيقات في الترجمة الأدبية" (المركز الوطني للترجمة، تونس) (2015). سنعتمد في بحثنا على نظرية النظام المتعدد لسهولتها.

[3] أمبارو أورتادو ألبير: **الترجمة ونظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة**، ترجمة علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2007، ص736 .

[4] المرجع نفسه.

ومصطلح النظام المتعدد (النسق المتعدد) (Polysystem) لا يعني فقط أن النظام متعدد العناصر، بل يعني كذلك أن كل نسق (نظام) قد يتضمن أنظمة أخرى وقد يكون بدوره عنصرا في نظام (نسق) أكبر"فالنسق الأدبي عنصر في النسق السوسيوثقافي المتعدد الذي يتضمن إلى جانب النسق الأدبي، النسق السياسي والديني والفني إلى غير ذلك من الأنساق." [1]

لقد أكسبت نظرية النظام المتعدد الأدب المترجم أهمية واستقلالية وفاعلية داخل النظام الأدبي وربطته في علاقة تفاعلية مع مجموع النظام الثقافي ومن ورائه النظام الاجتماعي والسياسي ذلك أن الترجمة "ليست فعلا نزويًا عارضًا، بل فعلا نابعا من حركة التاريخ والمجتمع"[2].

لقد ظهرت نظرية النظام المتعدد (Polysystem) كردة فعل ضد الأدب المعتمد المؤسس (Canon) إذ يعتقد "إيفين" – زوهار" بضرورة إدماج ما يعرف بالأشكال الأدبية" "الدنيا" "(أي غير المعتمدة أو التي تحتل مركزا هامشيا في النظام الأدبي مثل أدب الأطفال والقصص الشعبية بجانب الأشكال الأخرى "العليا" [3].

لقد استطاع "إيفين زوهار" إبراز مكانة الأدب المترجم كعامل من عوامل التجديد والتغيير داخل النظام الأدبي والذي طالما تمت تجاهلها.

لقد توصل "إيفين – زوهار" إلى أن الآداب الجديدة أو التي تسعى إلى تطوير آدابها تترجم كثيرا في حين أن الأنظمة الأدبية التي "تتمتع بدرجة جيدة من التطور وحيث يوجد الكثير من ضروب الكتابة المختلفة، تتولى الكتابة الأصلية إنتاج المبتكر من الأفكار والأشكال مستقلة عن الترجمة"[4] وتكون هذه الأنظمة أقل انفتاحا للتأثيرات الخارجية وبذلك تترجم أقل. [5]

وعليه فإن كمية ونوع الترجمات تعتمد على الوضعية التاريخية للثقافة المصدر والثقافة المستقبلية ومن ثم فأهمية العمل المترجم بإما يضخم أو ينتقص حينما يدخل في نظام أدبي مختلف.[6]

---

[1] عبد الكبير الشرقاوي: **شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص.31.

[2]عبد الكبير الشرقاوي: **شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي**، المرجع نفسه، ص 34.

[3] Giusppe Palumbo (2009): ***Key Terms in Translation Studies***, London and New York: Continuum International Publishing Group, pp.84-85.

[4] إدوين غنتسلر، **في نظرية الترجمة**، مرجع سابق، ص.284

[5]Giusppe Palumbo (2009): *Key Terms in Translation Studies*, op.cit, p.84

[6] *Ibid.,*

يشير كذلك "إيفين زوهار" أنه وعلى الرغم من أن الأدب المترجم يحتل مكانا (موقعا) هامشيا في النظام الأدبي عموما إلا أنه قد ينتقل إلى مركز النظام ويصبح ذي قوة تغييرية هامة في حالة[1]:

1-إذا كان هناك أدب "حديث العهد" (too young) يسعى إلى توطيد أقدامه ويتطلع إلى نماذج جاهزة في الآداب "الأقدم".

2- إذا كان الأدب "هامشيا"(Peripheral) أو "ضعيفا" ويلجأ غلى استيراد الأنماط الأدبية التي يفتقر إليها. و قد يحدث هذا عندما تخضع أمة صغيرة لهيمنة ثقافة أمة كبيرة.

3- إذا كان الأدب يجتاز مرحلة أزمة وشيوع فكرة أنّ النماذج الراسخة لم تعد كافية.

وفي هذه الحالات تحتل الأعمال المترجمة موقعا رئيسا لأنها تعمل على ضخ دماء جديدة في الأدب المستقبل وذلك بمدة بأشكال كتابة مجددة أو تستخدم كمصدر للإلهام. [2]

يشير "ايفين زوهار" أنّ الأدب المترجم في "النظام المتعدد" يتحكم في إستراتجية الترجمة، فعندما يشغل الأدب المترجم موقعا أوليا في "النظام المتعدد" فإنّ ذلك يخفف من الضغط على المترجمين للالتزام بالنماذج الأدبية في لغة الترجمة، ويبدون استعدادا لكسر قيود الأعراف والتقاليد الأدبية، وتكون النصوص المترجمة قريبة جدا من النصوص المصدر وقد ينتج عن ذلك نماذج جديدة باللغة المصدر[3] أما إذا شغل الأدب المترجم موقعا ثانويا، فسوف يميل المترجمون إلى صياغة النصوص المصدر بلغة تحترم الأعراف و التقاليد الأدبية للغة الهدف.[4]

يقدم محمد عناني عدة أمثلة من الثقافة العربية وكيف أنّ الترجمة في وقت من الأوقات كانت مسئولة عن وضع طرائق جديدة في الكتابة، فبدأ الأدب العربي يتحرر من الزركشة اللفظية وإتباع ما دعا

---

[1]Basil Hatim (2001): *Teaching and Researching Translation*. Pearson Education, p.68.

أنظر كذلك:

محمد عناني: **نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة**، مرجع سابق، ص201

و سوزان باسنيت: **الأدب المقارن، مقدمة نقدية**، ترجمة أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 1999، ص ص 14-15

[2]Giusppe Palumbo (2009): *Key Terms in Translation Studies*, op.cit, p.84.

[3]محمد عناني: **نظرية الترجمة الحديثة**، مرجع سابق، ص202.

[4] المرجع نفسه.

إليه طه حسين "من تصوير الإنسان في صور "جمالية" لا تكمن في الصياغة اللفظية، بل في دقائق الصور وصدقها"[1] وازدهر الأدب العربي الحديث.

يؤكد غنتسلر أنّ نظرية النظم المتعددة تمثل تقدما مهما في دراسات الترجمة ومنها[2]:

1- دراسة الأدب نفسه إلى جانب القوى الاجتماعية والتاريخية والثقافية.

2- يبتعد إيفين زوهار عن دراسة نصوص مفردة بمعزل عن بعضها نحو دراسة الترجمة داخل الأنظمة الثقافية والأدبية والتي تتحقق ووظيفتهما فيهما.

3- إنّ التعريف الغير معياري (non prescriptive) للتكافؤ والكفاية (adequacy) سمح باختلافات حسب الموقف التاريخي والثقافي للنص.

ويعتقد محمد عناني أنّ "نظرية "النظام المتعدد" كانت وراء كثير من الاتجاهات الحديثة في التسعينات التي حررت الترجمة من التركيز الممل على الحوار القديم بين ترجمة الألفاظ وترجمة المعاني، وكان لها تأثيرها الكبير في معظم من كتبوا بعده".[3]

ثالثا الدراسات الوصفية للترجمة (Descriptive Translation Studies):

طور زميل لإيتمار إيفين – زوهار هو جدعون توري (Gedeon Toury) مفهوم النظام المتعدد إذ قام بفرز وتعريف لعدد معين من "معايير"(Norms) الترجمة والتي تؤثر على اتخاذ القرارات عند ممارسة الترجمة. ثم قام بدمج هذه العوامل في إطار عمل أكبر في شكل نظرية شاملة في الترجمة أصدره في شكل بحث تحت عنوان: "In Search of a Theory of Translation" (1980) (بحثا عن نظرية للترجمة). [4]

لقد نأى "جدعون توري" في أبحاثه عن المناهج السابقة في دراسات الترجمة والتي تنطلق من النص المصدر أو ما أطلق عليها :" مقاربة موجهة إلى المصدر" Source-oriented Approach داعيا إلى أن يكون البحث في الأدب المترجم أن تكون المقاربة فيه موجهة نحو الهدف (Target- approach

---

[1] المرجع نفسه، ص224.

[2] Jeremy Munday (2008): *Introducing Translation Studies : Theories and application*, op, cit, p.109

[3] محمد عناني: **نظرية الترجمة الحديثة**، مرجع سابق، ص226.

[4] إدوين غنتسلر: **في نظرية الترجمة**، مرجع سابق، ص ص.261-262.

oriented) وبذلك ابتعد عن المقارنة المباشرة بين الأصل والترجمة على أساس المفهوم المسبق للتكافؤ (Equivalence) .[1]

واعتبر جدعون توري أن النص المترجم يتمتع بوجود مستقل داخل نسق (نظام) الثقافة الهدف (المستقبلة) على أن تعقد المقارنة بين موقع النص المصدر ضمن نسقه الأدبي ونسق ثقافته، وبين موضع النص الهدف ضمن النسق الهدف وثقافته والوضع الذي يخصصه هذا النسق والنسق الثقافي عموما للأدب المترجم. [2]

يعرف "توري" (Toury) المعايير "Norms" على "أنها مجموعة معايير تضغط على سلوك المترجم وقراراته، فتحدد مساره باتجاه ما ارتضته مجموعة من الأفراد (المترجمين)، ضمنا، فيرتضون ترجمة ما على أنها صائبة، ويستبعدون أخرى على أنها غير صائبة".[3]

فالمترجم يعمل داخل منظومة اجتماعية ثقافية تمارس عليه ضغوطا، فتوجهه في تبني منهجا معينا يتوافق مع المعايير السائدة المهيمنة التي تُستخدم في ترجمة نوع من الأنواع (genre) حتى يتماشى مع التقليد المتتبع داخل المنظومة. [4]

ويعتقد توري (Toury) بوجود ثلاثة أنواع من المعايير سائدة في أي مجتمع ويصنفها في ثلاثة أنواع هي:

4-1- المعايير المبدئية (Initial norms)[5]:

وهي المعايير التي تشير إلى الاختيارات العامة التي يتبناها المترجم في بداية شروعه في الترجمة، فإما ينحاز إلى معايير اللغة المصدر وثقافتها فيقدم ترجمة أمينة (adequate) أو ينحاز إلى معايير اللغة الهدف وثقافتها فيقدم ترجمة مقبولة (acceptable).

---

[1] عبد الكبير الشرقاوي: **شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي**، مرجع سابق، ص32.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] علي المناع: **الترجمة بين التصويب والتعقيب، منهج وصفي تقييمي**،مرجع سابق، ص27.

[4] المرجع نفسه، ص 28.

[5] Gideon Toury: « The Nature and Role of Norms in Translation » pp.198-211, in ***The Translation Studies Reader***, Ed. Lawrence Venuti (2004), Routledge, London and New York , pp.200-201.

ينظر كذلك: علي المناع: **الترجمة بين التصويب والتعقيب**، مرجع سابق، ص.28

مضيفا إلى وجود تسلسل (continuuum) بين قطبي أمانة والمقبولية، فلا وجود لترجمة أمنية كليا أو مقبولة كليا فالتغييرات (التبديلات) (shifts) الضرورية وغير الضرورية لا يمكن تجنبها[1].

4-2- المعايير التمهيدية (Preliminary norms) وتنقسم إلى[2]:

أ- سياسات الترجمة (Translation Policy) والتي يعني بها العوامل المحددة في اختيار النصوص للترجمة في لغة وثقافة ووقت معين.

ب-المباشرة في الترجمة (Directness of Translation): بمعنى هل تمت عملية الترجمة مباشرة من اللغة الأصلية أم عبر لغة وسيطة وهل هذه الممارسة مقبولة في الثقافة الهدف وماهي اللغات المستخدمة في عملية الوساطة وفيما كانت هذه الممارسة مقنعة أو مصرح بها[3].

يقدم محمد عناني مثالا بترجمة شيخوف إلى العربية من خلال ترجمة انجليزية.[4]

4-3- المعايير الإجرائية (Operational Norms):

وهي الخاصة بصورة تقديم النص المستهدف والمادة اللغوية التي يتكون منها. ويوضح توري معنى "صورة التقديم" بأنها تعني مظهر النص المترجم، أو شكله أو إطاره العام، ويصف هذه المعايير ب"المعايير الإطارية" (matricial norms).

فقد يقرر المترجم حذف فقرة، أو عبارة أو كلمة من النص المترجم،و قد يقرر إضافة فقرة أو حواش للترجمة مما يحدد صورة تقديم النص المستهدف.[5] وهي القرارات الموضعية (local decisions).[6]

أما المعايير النصية اللسانية (Textual linguistic norms) فتتحكم في اختيار المادة اللسانية لنص الهدف مثل اختيار الألفاظ والعبارات والخصائص الأسلوبية.

---

[1]Jeremy Munday (2008): *Introducing Translation Studies*, op.cit, p.112

[2]Gideon Toury: « The Nature and Role of Norms in Translation » , op.cit, pp.202

[3]Jeremy Munday (2008) : *Introducing Translation Studies*, op.cit, p.112

[4]محمد عناني : **نظرية الترجمة الحديثة**،مرجع سابق، ص.230.

[5]المرجع نفسه، ص.230.

[6] علي المناع: **الترجمة بين التصويب والتعقيب**، مرجع سابق، ص.29

تتحكم في انتقاء المادة التي يصاغ بها النص الهدف أو استبدال المادة اللسانية والنصية الأصلية بها وقد تكون المعايير النصية اللسانية عامة أو خاصة[1].

يمثل المنهج الذي وضعه "توري" خطوة مهمة على الطريق وضع أسس راسخة للدراسات الوصفية في المستقبل. ويبين غنتسلر بعض جوانب هذا المنهج الذي كان له تأثيرا كبيرا في دراسات الترجمة منها الابتعاد عن فكرة المقابلة أو المقابلات الفردية بين عناصر النص (إلاّ في حدود ضيقة) والتكافؤ اللغوي أو الأدبي والتركيز على فكرة أنّ النص المترجم هو ناتج عن اشتراك اتجاهات أدبية (داخل النظام الثقافي للغة الهدف) وكذلك "زعزعة الفكرة القديمة التي تقول بوجود "رسالة أصلية" ذات هوية ثابتة"[2]بالإضافة إلى إشراك النص المصدر والنص الهدف مع في شبكة العلامات (الشبكة السيميائية/ السيميوطيقية) للنظامين الثقافيين المتداخلين.[3]

يعيب "ثيو هرمانز" على "توري" تجاهله لبعض العوامل التي تتحكم في الترجمة مثل العوامل الإيديولوجية والسياسية ومنها مكانة العمل الأصلي (المصدر) بين الأعمال الأدبية المكتوبة بهذه اللغة، واحتمال تشجيع أصحاب الثقافة الأصلية لترجمة مثل هذا العمل لأسباب الدعاية أو رفع المكانة الأدبية[4].

رابعا المقاربة الثقافية أو "المنعطف الثقافي" (The Cultural Turn) في الترجمة:

المنعطف الثقافي (The Cultural Turn) هي التسمية الشائعة للمقاربة الثقافية في دراسات الترجمة. وهو التغير النظري والمنهجي الذي مّيز دراسات الترجمة منذ تسعينيات القرن الماضي. وتُعزى هذه المقاربة أساسا للدراسات والأبحاث التي قام بها كل من المنظرين سوزان باسنيت واندريه لوفيفر ولاحقا لورانس فينوتي[5].

---

[1]Gideon Toury: « The Nature and Role of Norms in Translation » , op.cit, pp.203

[2] محمد عناني: **نظرية الترجمة الحديثة**، مرجع سابق، ص.ص.234-235.

[3] محمد عناني: **نظرية الترجمة الحديثة**، مرجع سابق، ص 235.

[4]المرجع نفسه، ص.235.

[5]Cristina Marinetti: Cultural Approaches, p.26. http://warwick.ac.uk/. Consulté le 02/01/2018.16:20

في كتاب مشترك وضعه الباحثان سوزان باسنيت (Susan Bassnett) وأندريه لوفيفر (André Lefèvre) في 1990 تحت عنوان: "الترجمة، التاريخ، الثقافة"[1] وفيه أسسا لفكرة المنعطف الثقافي (Cultural Turrn) في دراسات الترجمة.

يضم الكتاب عددا من الدراسات المنوعة التي تحدد المسار الجديد لمبحث دراسات الترجمة وهو "التحول نحو الثقافة"[2]، وتركز المقاربة الثقافية خاصة على المكانة (status) المهمة للثقافة في الترجمة بالإضافة إلى التأثير الثقافي للترجمة في اللغة والثقافة المستقبلة معتبرين النصوص المترجمة أدبا (نصوصا) مستقلا وليست فقط مجرد نسخة من النصوص الأصل.

والمقاربة الثقافية والتي تختلف عن المقاربات التقليدية التي هدفها نقل الرسالة أو الوظيفة، تضع هذه المقاربة الترجمة في المحيط الثقافي الواسع، مركزة على السياقات الثقافية والتاريخ والمعايير. [3]

والمنعطف الثقافي في دراسات الترجمة لم يظهر فجأة كما تشير إلى ذلك باسنت (Basnett) فهذا التحول يمكن اعتباره كجزء من المنعطف الثقافي الذي بدأ يأخذ حيزا كبيرا في مجال الدراسات الإنسانية (Humanities) في نهاية ثمانينات القرن الماضي وبداية التسعينات، والذي أعاد صياغة العديد من المواضيع التقليدية . [4]

والمقاربة الثقافية تختلف عن المقاربة اللسانية التقليدية والتي تعتبر الكلمة والعبارة والجملة والنص هي التي تشكل وحدات الترجمة أما في المقاربة الثقافية أصبحت الثقافة وحدة الترجمة الأساسية. [5]

---

[1] Susan Basnett and André Lefevre (1992/2003): ***Translation/History/Culture.A sourcebook***, edited by André Lefevre, London/New York: Routledge.

والترجمة العربية للكتاب سوزان باسنت وأندري ليفيفر: **الترجمة/ التاريخ/الثقافة**، ترجمة أحمد مومن، دار الألمعية للنشر والتوزيع، عين الباي، قسنطينة، ط1، 2011.

[2] محمد عناني: **نظرية الترجمة الحديثة**، ص.240. يطلق عناني على هذا الاتجاه الجديد في الترجمة "المنعطف الثقافي" ب"التحول نحو الثقافة".

[3] Chen Yan, Jingjing Huang : "The Cultural Turn in Translation Studies", Open Journal of Modern Linguistics, 2014,4,487-494 , http :www.scrip.org/journa/ojm/ Consulté le 02/01/2018.17:15

[4] Susan Bassnett: "Culture and Translation" , in ***A Companion to Translation Studies***, edited by Piotr Kuhinczak and Karim Lillau, Multilingual Matters LTD, Clevelon Buffalo, Toronto, Topic in Translation: 34, 2007, pp13-23.

[5] Chen Yan , Jinging Huan : « the Cultural Turn in Translation Studies", op.cit,

في المقاربة الثقافية، يتم التركيز على الدور المهم الذي تلعبه الثقافة في الترجمة، بالإضافة إلى انتقال التركيز من على النص الأصلي إلى النص المترجم ومن الكاتب إلى المترجم والثقافة المستقبلة بدل الثقافة المصدر.

تعتقد سوزان باسنيت أن الترجمة ليست فقط نشاطا لسانيا بحتا ولكنها ضرب من التواصل الثقافي بين اللغات (inter-cultural) وترى ضرورة إدماج المظاهر الثقافية في فعل الترجمة.

ضمنت سوزان باسنيت أفكارها حول الترجمة في كتابها: دراسات الترجمة (Translation Studies)[1] وفيه تسلط الضوء على المسائل الجوهرية في الترجمة نستعرض بعض المحطات التاريخية للترجمة بالإضافة إلى تناولها لبعض المشاكل في الترجمة الأدبية.

أندريه لوفيفر (André Lefèvre) وإعادة الكتابة (Rewriting):

يعد كتاب اندريه لوفيفر: «Translation, Rewriting and the Manipulation Literary Fame, (الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية) [2] الذي صدر عام 1992 من أبرز الدراسات التي تناولت الترجمة من منظور النقد الثقافي والذي أصبح من أهم المقاربات في الوقت الراهن.[3]

في هذا الكتاب يشير لوفيفر إلى ضرورة تحرير الترجمة من النظرة الضيقة التي فرضتها عليها المقاربة اللسانية، ويطرح بدلا من ذلك اعتبار الترجمة عملية إعادة كتابة (rewriting) للأصل تخضع لاعتبارات نظامية.

يؤكد لوفيفر في أطروحته على أن النص المترجم هو نص خضع لإعادة كتابة وأن عملية الكتابة هذه تتحكم فيها قوة تتجسد في أشكال متنوعة (الأيديولوجية والشعرية).

---

[1] Susan Bassnett (2005) : ***Translation Studies***, 3rd edition, London and New York: Routledge.
والترجمة العربية للكتاب سوزان باسنت: **دراسات الترجمة**، ترجمة وقدم له فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1،2012.
صدر للكاتبين مؤلف مهم هو:"Constructing Cultures" وترجم إلى اللغة العربية: سوزان باسنت، وأندريه لوفير: **بناء الثقافات، مقالات في الترجمة الأدبية**، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

[2] أندريه لوفيفر: **الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية**، ترجمة وتقديم فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، 2011، ط1، الجماهيرية العظمى.

[3] المرجع نفسه، ص 9.

يسلط لوفيفر الضوء في الفصل الأول على فئة الكتاب وهي الحلقة التي تتوسط بين المؤلف الأصلي للنص والقارئ وتضم هذه الفئة المترجمين ومؤرخي الأدب وواضعي القواميس الأدبية ومعدي المنتخبات الشعرية والنقاد والناشرين.

وتكمن أهمية هذه الفئة في أنها هي المكلفة بإيصال هذه الأعمال للقارئ العادي وفق الطريقة التي تراها مناسبة.

يتطرق لوفيفر في كتابه إلى أهم العاملين الذين يؤثران على إعادة الكتابة وصناعة السمعة الأدبية وهما[1]:

يتمثل العنصر الأول في نظام الرعاية الأدبية (Patronge) وهذه الأخيرة قد تأخذ أشكالا متعددة، فقد تكون شخصيا ذا نفوذ أو مجموعة من الأشخاص أو هيئة دينية أو حزبا سياسيا أو طبقة اجتماعية أو بلاطا ملكيا أو ناشرا أو أجهزة إعلامية .

وتحرص الرعاية الأدبية على توفر عناصر في الأدب تتلخص في ثلاث نقاط هي:

– العنصر الأيديولوجي ويعني به "مدى توافق العمل مع القيم الفكرية والاجتماعية السائدة.

– العنصر الثاني هو العنصر الاقتصادي الذي يتمثل في منح الكتاب والقائمين على إعادة الكتابة الدعم المالي .

– أما العنصر الثالث هو عنصر المكانة التي يتبوأها المؤلف الذي تضفي عليه مزايا معنوية كالشهرة.

والعامل الثاني الذي يعتقد لوفيفر أنه يتحكم في إعادة الكتابة والسمعة الأدبية هو الشعرية (poetics) أو العقيدة الفنية السائدة .

والمنظومة الشعرية كما يراها لوفيفر مهما كانت تتكون من مكونين هما: وسائل الأدب المعتمد من أجناس ورموز وثنيات وشخصيات، ومفهوم متفق عليه عن دور الأدب في المجتمع وعلاقته بالنظام الاجتماعي المحيط به. وأي منظومة شعرية لأي أمة تتشكل وتضع قواعد خاصة بها في مرحلة تاريخية معنية، وبعد ذلك تفرض هذه الصورة المشكلة نفسها وشروطها وقواعدها على الأجيال اللاحقة.

ويضرب لوفيفر مثلا عن ذلك المنظومة الشعرية الإسلامية، إذ يعتقد أن القصيدة العربية التي بلغت النضج الفني في المعلقات، قامت بإرساء قواعدها في وقت كان الشعراء الرسميون يجولون الصحراء متأملين الأطلال التي تذكرهم بالأحبة أو بمعركة صيد.

[1] ينظر المرجع نفسه، ص ص 9-10

هذه القواعد التي جاءت كانعكاس لنمط الحياة العربية القديمة لم تتغير حتى بعد تغير أسلوب الحياة العربية والبيئة المحيطة بالنظام الأدبي "فالوقوف على الأطلال أصبح استغلالا إلزاميا في كل قصيدة حتى تلك التي كتبت في الحواضر العربية المزدهرة .

ثم يتطرق لوفيفر إلى الأثر الذي تتركه شعرية معينة في الآداب الأخرى بسبب العامل الأيديولوجي أو العقائدي. [1] فاللغة العربية وقواعد آدابها انتقلت مع انتشار الإسلام وتركت أثرا كبيرا على الآداب الأخرى للشعوب التي اعتنقت الإسلام كالتركية والفارسية والأردية و الأمر نفسه ينسحب على اللغة اليونانية وشعريتها التي أثرت في اللغة اللاتينية ومن خلالها على آداب الغرب وأمريكا. [2]كما أثرت النظريات التي جاء بها منظرو الأدب و الشعر في هذه اللغة على كل الثقافات والآداب العالمية، فقد استطاع أرسطو في كتابه "الشعر" وأفلاطون في "الجمهورية" أن يسنا سننا صارت بمثابة توجيهات يعود إليها المبدعون حين يغامرون بالخوض في الكتابة والتأليف أو في التنظير.

تطرقت في هذا الفصل إلى أهم المقاربات في دارسات الترجمة، وكانت أول مقاربة أضفت على مبحث دراسات الترجمة صبغة العلمية هي المقاربة اللسانية وذلك لأّنها انطلقت من النظريات اللسانية، إذ حاول العديد من الباحثين الإفادة من النتائج التي توصلت إليها النظريات اللسانية مثل النحو التوليدي والوظيفي. تطرقنا إلى مقاربة فيناي ودابرلني اللذين قاما بدراسة مقارنة بين اللغة الفرنسية والانجليزية وصنفوا لأول مرة مختلف الإجراءات والطرق التي يستخدمها المترجمون أثناء نقلهم للنصوص من لغة إلى أخرى. ثم عرضنا مقاربة يوجين نيدا وهي مقاربة مهمة إذ قام الباحث بتأسيسها على نتائج النحو التوليدي لشومسكي. ركز نيدا على المستقبل كعنصر مهم في العملية الترجمية والذي يجب أن تكون استجابته للرسالة مثلما كانت استجابة المتلقي للرسالة في اللغة المرسلة. وعليه فإن نيدا يحث المترجم إن تطلب الأمر على تعديل الرسالة حتى تكون مفهومة للمستقبل في الثقافة المستقبلة.

كما تطرقت كذلك إلى مقاربة نيومارك الذي تأثر بمقاربة نيدا إلاّ أّنه يقلل من شأن القارئ الهدف الذي يجب أن يبذل مجهودا لفهم الرسالة المصدر. قدّم نيومارك مصطلحات جديدة: الترجمة الدلالية والترجمة التواصلية.

---

[1] أندريه لوفيفر: **الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية**، مرجع سابق، ص10.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص95-112.

انتقلت بعدها إلى نظرية النظام المتعدد التي أسسها إيتمار زوهار معتمدا على أفكار الشكلانيين الروس. أبرز إيتمار زوهار المكانة التي يحتلها الأدب المترجم في منظومة ثقافية ما. فالأدب المترجم قد يحتل مكانا رئيسيا في النظام أو قد يصبح هامشيا ومكانة الأدب المترجم هي التي توجه المترجم في عمله. وتطرقت إلى جدعون توري الذي طور نظرية النظام المتعدد وتأسيسه للدراسات الوصفية في الترجمة.

رأينا في هذا الفصل التطور الذي شهده حقل دراسات الترجمة وكيف اتسع نطاقها. فبعد أن كان مجال الترجمة الأول هو اللغة، تحول البحث إلى ساحة الدراسات الثقافية العامة حيث تتفاعل عوامل سياسية واقتصادية مع فعل الترجمة[1].

عرضت في هذا الفصل إفادة دراسات الترجمة من الدراسات الثقافية والتأثير المتبادل بينهما والتي من خلالها برزت الدعوة إلى التخلص من بعض المفاهيم القديمة التي كانت تعتبر المترجم "ناقل محايد"، وأنه "وسيط" يتميز بالشفافية، وتنظر إلى الترجمة على أنّها أداة تواصلية "موضوعية". لقد أثبت المقاربات الثقافة كيف أنّ المترجم وحركة الترجمة يتأثران بالثقافة السائدة، وكيف تتدخل القوى الثقافية والاجتماعية في تحديد ما يترجم وطرائق تقديمه إلى الثقافة الهدف. وكيف تسهم الترجمة بدورها في التأثير في تلك القوى وتغير من طرائق التفكير والكتابة والمعايير الأدبية[2].

وخلاصة القول أن "نظريات الترجمة تطورت بين مد وجزر وتداخل وتكامل وبات الاعتبار الثقافية منتهى القصد ومعها الاهتمامات المعرفية"[3].

والواقع أنّ ذكر المقاربات لا يقصد منه هنا إعادة سرد ما ذكره الآخرون، إنّما توضيح التوارد المتسلسل للترجمة والنظريات المرافقة لهذا الفعل المؤسس وحتّى نبين أنّ ترجمة النصوص الأدبية ليست عملية مضبوطة أو مقترنة بنظرية بعينها. إنّما هي فعل مرّ على طرق واجتهادات كثيرة اخترنا منها الطريقة التي اكتشفت ظاهرة الانزياح وهي القريبة من الأسلوبية.

---

[1] محمد عناني : **نظرية الترجمة الحديثة**، مرجع سابق، ص254.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد الديداوي: **مفاهيم الترجمة، المنظور التغريبي لنقل المعرفة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص16.

الفصل الثالث

أنطوان برمان و الترجمة الحرفية - لورانس فينوتي : الترجمة التغريبية

أتناول في هذا الفصل بعض المفاهيم التي طرحها أنطوان برمان مثل الترجمة الحرفية والترجمة المتمركزة عرقيا والترجمة التحويلية والترجمة التغريبية والتدجينية التي نادى بهما لورانس فينوتي.

أولا: مقاربة أنطوان برمان :

يعتبر أنطوان برمان (Antoine Berman) من المنظرين الغربيين القلائل الذين وجهوا نقدا للإستراتجيات الترجمية المتبعة في الغرب عموما وخاصة بفرنسا، وضمن أفكاره في كتابه ذائع الصيت: "La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain"(1985) (الترجمة والحرف أو مقام البعد)[1].

يطرح أنطوان برمان صيغة "الترجمة الحرفية" (La Traduction littérale) والتي لا تعني ترجمة النص «كلمة – كلمة» بل يعني بها "إعادة الخصائص الشكلية في نص المصدر بصيغة أخرى أي الاهتمام بلغة الدوال(Signifiants) " [2].

ينطلق برمان من الفرضية التي مفادها "أنّ الترجمة هي ترجمة الحرف والنص باعتباره حرفا".[3] ثم يعمل على توضيحها وشرحها.

تدين أغلب النظريات السائدة الترجمة الحرفية أو "النزعة الحرفية" (Littéralisme) وتحتقرها، وهو اعتقاد سائد في الغرب، يخضع له المترجم والمنظر على السواء.يقوم برمان بمساءلة هذه الصورة الرائجة عن الترجمة ويحللها ليصل إلى أنها ذات نزعة مركزية عرقية (Ethnocentrique) وتحويلية (Hypertextuelle) وأفلاطونية (Platonisme).[4]

بمعنى أنها على المستوى الثقافي تعتبر ذات نزعة مركزية عرقية، وعلى المستوى الأدبي تعتبر تحويلية، ومن الناحية الفلسفية هي أفلاطونية ويقترح ماهية أعمق للترجمة وهي: أخلاقية وشعرية وتأملية.

يقترح برمان "تحليلية الترجمة" (l'Analytique de la traduction) وهي: "نقد النزعة المركزية العرقية والنزعة التحويلية (Hypertextualisme) والنزعة الأفلاطونية (Platonisme) التي تشكل الصورة

---

[1] أنطوان برمان: **الترجمة و الحرف أو مقام البعد**، ترجمة وتقديم عز الدين الخطابي، مراجعة جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2010.

[2] المرجع نفسه،ص31.

[3] المرجع نفسه، ص.43

[4] المرجع نفسه،ص44

التقليدية المميزة للترجمة بالغرب".[1] وتُعنى بدراسة تجليات هذه العناصر الثلاثة داخل الترجمة، "فيقابل الترجمة التي أساسها المركزية العرقية بالترجمة الإيتيقية، ويقابل الترجمة التحويلية بالترجمة الشعرية. ويقابل الترجمة الأفلاطونية (ذات الميل الأفلاطوني) بالترجمة «التأملية».[2]

ويدرس برمان تقليدين مهمين في ممارسة الترجمة الأدبية وهما: الترجمة المتمركزة عرقيا والترجمة التحويلية والتي تهيمن حتّى الآن على نسبة كبيرة من الترجمات وذلك منذ قرون خلت.

1- التمركز العرقي (Ethnocentrisme):

يعرف برمان التمركز العرقي بأنّه:« إرجاع كل شيء إلى الثقافة الخاصة (بالمترجم) وإلى معاييرها وقيمها واعتبار الخارج عن إطار هذه الأخيرة – أي الغريب – سلبيا ويتعين أن يكون ملحقا ومهيأ للمساهمة في إغناء هذه الثقافة». [3]

2- التحويل النصي (Hypertextualisation):

يحيل التحويل النصي على « كل نص متولد من التقليد (imitation) والمحاكاة الساخرة (parodie) وتقليد الأسلوب والطريقة (pastiche) والاقتباس (adaptation) والانتحال (plagiat) أو كل نوع من التحويل الشكلي انطلاقا من نص آخر موجود سلفا». [4]

يعود بنا برمان إلى جذور الترجمة المتمركزة عرقيا والتي حسبه نشأت في روما. فالثقافة الرومانية تأسست عبر الامتلاك المنهجي للنصوص والصيغ والألفاظ الإغريقية التي تم إخضاعها للاتينية»[5]. ومنظرو الترجمة الإلحاقية (Annexionniste) في روما هما شيشرون (Cicéron) وهوراس (Horace)، ثم في المبادئ التي أرساها القديس جيروم (Saint Jérôme) عندما قام بترجمة الكتاب المقدس إلى اللاتينية مضمنا ترجمته بتأملات نظرية وتقنية مختلفة مركزا على الإحاطة بالمعنى وإلحاقهوالذي سيصبح هذا التصور فيما بعد تقليدا في الغرب[6].

---

[1] أنطوان برمان: **الترجمة والحرف أو مقام البعد**، مرجع سابق، ص45

[2] المرجع نفسه، ص45-46

[3] المرجع نفسه، ص48

[4] المرجع نفسه، ص.48

[5] المرجع نفسه، ص50

[6] المرجع نفسه،ص51

ويعزى برمان هذا التصور الذي ساد عن الترجمة إلى القديس بولس (Saint Paul) وإلى الفكر الإغريقي، أي إلى أفلاطون الذي "أسس القطيعة المشهورة بين : المحدس (Le Sensible) والمعقول (L'Intélligible)، بين «الجسد» و« النفس».[1]

وبسبب القطيعة الأفلاطونية نشأ اعتقاد بأنّ الدوال (Signifiants) ما هي إلا غشاءًا (gangue) حسيا، لا معنى له، وأن الترجمة تتمثل في نقل المعنى. ومن ثم فالترجمة ممكنة وتخترق الاختلاف القائمة بين اللغة. وكأن «الترجمة هي إن صح القول، برهنة على وحدة اللغات»[2].

3- مبدأ الترجمة المتمركزة عرقيا:

يشرح أنطوان برمان أن في الترجمة المتمركزة عرقيا، يجب أن يتوارى فعل الترجمة وإخفاء أي أثر للنص المترجم أو على الأقل " عدم تجاوزها لحدود معينة" فيجب أن تكتب الترجمة بلغة معيارية، لا تصدم القارئ بـ «صيغ غريبة» على المستوى المعجمي أو التركيبي فعلى المترجم تقديم نص يكون هو نفسه " لو تسنى للكاتب الأجنبي كتابته باللغة المترجمة [الفرنسية مثلا] وأن يكون له نفس «التأثير» على المتلقي هو نفسه الذي مورس على قارئ العمل الأصلي. وحتى تبدو الترجمة "جيدة" يجب اللجوء إلى الوسائل الأدبية حتى لا يشعر القارئ أنه أمام ترجمة أي أن الترجمة عملية يدخل فيها الأدب بكثرة وهي النقطة التي تصبح فيها الترجمة المتمركزة عرقيا إلى تحويلية.[3]

4- الترجمة التحويلية(Traduction hypertextuelle):

يقصد برمان بالعلاقة التحويلية "العلاقة التي تجمع النص (س) مع النص (ز) الموجود قبله. وتقليد نص لنص آخر يتأتى بسبل مختلفة مثل السخرية والإبداع من جديد أو الشرح بإسهاب أو الاستشهاد به والتعليق عليه".[4]

5- المحاكاة، الاقتباس والتنويع:

يرى نظر برمان أن التقليد والمحاكاة والمعارضة أقرب إلى فعل الترجمة. إذ يقوم المترجم مثل المحاكي والمقلد على انتقاء عدد من المظاهر الأسلوبية بعمل ما ويعيد إنتاجها أو تعويضها كما يلجأ

---

[1] أنطوان برمان: **الترجمة و الحرف أو مقام البعد**، مرجع سابق، ص51

[2] المرجع نفسه، ص53

[3] ينظر المرجع نفسه، ص.ص 54-55.

[4] ينظر المرجع نفسه،ص56

المترجم إلى التكييف (Accomodation)وإلى بتر وإعمال تعديلات على النصالأصلي. وينتقد برمان هذه التكييفات التي قد تؤدي في الأخير إلى ترجمة حرة وإلى نصوص جديدة بعيدة بعن النص الأصلي. وقد بلغت هذه الممارسة فيما يعرف ب"الخائنات الجميلات"(Belles Infidèles)المرتبط بالنزعة الكلاسيكية وهي حسبهلا تزال قائمة وتمر دون ملاحظة.وهنا يقوم المترجم بالمزاوجة بين الترجمة «الحرفية» والترجمة «الحرة»، ويحاكي من حين لآخر.

6- التكييف(Adaptation):

يعتمد المترجم في الترجمة القائمة على التكييف على دعائم أدبية (أناقة الأسلوب... إلخ) أو لسانية بحتة أي أن يبتعد عن البنية الشكلية للغة المصدر ويعتمد صياغة جديدة ويرى برمان أنه من الشائع في ترجمة الرواية بقاء عمليات التحويل التحويل مختفية. [1]

7- الهدف الأخلاقي للترجمة:

يرتبط الهدف الشعري بالهدف الأخلاقي للترجمة في محاولة المترجم "جلب العمل الأجنبي في غرابته الخالصة نحو صفات اللغة المترجمة" [2]والتضحية المعتمدة بالشعرية الخاصة.

يقر برمان بأن كل ترجمة تحتوي على جانب من التحويل النصي ذلك أنها تتم في أفق أدبي والذي ينتمي إلى ثقافتها الخاصة في لحظة تاريخية معينة"[3]. ولكن بالنسبة لبرمان هذا لا يعني أن الترجمة يجب أن تنقاد للممارسات التناصية (intertextuelles) الشائعة.

ومن وجهة نظر برمان فأنّ الكثير من المترجمين يغفلون عن " العقد" الأساسي الذي يربط النص الأصلي بالنص المترجم". وينص هذا العقد على عدم " تجاوز نسيج النص الأصلي"ويدعو إلى أن تكون العملية الإبداعية للترجمة في خدمة النص إعادة صياغة النص الأصلي بلغة أخرى. أن المترجم ليس ملزما بإنتاج ترجمة تفوق النص(Surtraduction) وذلك وفقا لشعرية المترجم الشخصية. [4]

---

[1] أنطوان برمان، الترجمة والحرف، مرجع سابق،ص ص59-60.

[2] المرجع نفسه، ص62.

[3] المرجع نفسه، ص61.

[4] المرجع نفسه، ص62.

8- تحليلية الترجمة ونسقية التحريف (Analytique de traduction et déformation):

يقترح برمان فحصا دعاه "تحليلية الترجمة"(l'analytique de la traduction)والذي يقصد به " فحص نسق تحريف النصوص [والحرف]" وهو نسق حسبه موجود داخل الترجمة ويمنعها من تحقيق هدفها الحقيقي". [1]

يسعى برمان من خلال مقاربته التحليلية إلى تسليط الضوء على الميول والقوى التي تحرف الترجمة والكشف عن مرتكزاتها. يخضع كل مترجم حسب برمان للعبة القوى التحريفية والتي هي مدعمة ثقافيا وأدبيا وتشكل جزءا من كينونته. ويرى أنه من الصعب على المترجم التحرر منها ولكنه في المقابل يعتقد أن القيام بتحليل نشاطه هو كفيل بإبطاله.

وتحليلية برمان تتعلق بإبراز القوى التحريفية التي تمارس في عالم النثر الأدبي (الرواية، المقالة، الرسائل... إل)خاصة الرواية وأنّ التأسيس إلى عمل تحليلي لترجمة النثر من الأمور المستعجلة لأن التحريفات التي تطال النص النثري تمر دون أن نشعر بها عكس مثلا التحريفات في النص الشعري.

إذن فالهدف من هذه التحليلية هو الكشف عن الميولات التحريفية التي تهدف إلى هدم حرف الأصول لفائدة " المعنى" و"الشكل الجميل"[2]

ويشير برمان إلى ثلاثة عشر نوعا من هذه التحريفات وربما تفوق وهي ليست حكرا على اللغة الفرنسية الكلاسيكية بل هي حاضرة داخل الفضاء الغربي عموما وهي: العقلنة والتوضيح والتطويل والتفخيم والاختصار الكيفي والاختصار الكمي والمجانسة وهدم الإيقاع وهدم الشبكات الدالة الضمنية وهدم التنسيقات النصية وهدم [أو تغريب] الشبكات اللغوية المحلية وهدم العبارات المألوفة والاصطلاحات ومحو التراكبات اللغوية[3].

8-1- العقلنة (La Rationalisation):

تعمل العقلنة على إعادة تركيب الجمل ومقاطعها (séquences) بطريقة معينة تتوافق مع فكرة معينة حول نظام الخطاب. تتضمن الراوية على بنية متفرعة وتكرار القول وتكاثر الأسماء

[1] أنطوان برمان، الترجمة والحرف، مرجع سابق،ص71.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 71-72.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص76-79.

الموصولة les) وأسماء الأفعال(participes) والجمل الاعتراضية (incises) والجمل الطويلة والجمل الإسمية.... إلخ. وهكذا تعمل العقلنة على نزع خاصية التفرع للأصل إلى الخطية(Linéarité).

تقضي العقلنة على عنصر آخر وهو "مطمح المحسوسية (Concrétude) فالعقلنة مرادفة للتجريد (Abstraction) والتعميم(Généralisation).

وغاية النثر هو المحسوس فهو يعمد إلى تحويل العديد من العناصر المجردة أو التأملية إلى محسوسات والعقلنة تعمل على تحريف العمل الأصلي "بقلب مبدأه الأساسي (أي المحسوسية) وبإخضاع تفرعاته التركيبية للخطية.

8-2- التوضيح (La Clarification):

إن التوضيح نتيجة طبيعية للعقلنة ويهدف إلى "إيضاح" ماهو مضمر في النص الأصلي وتحديده والانتقال من تعددية المعنى (polysemie) إلى أحادية المعنى (monosémie) وهو نمط من التوضيح.

8-3-التطويل(Allongement):

تكون عادة كل ترجمة أطول من الأصل وهذه نتيجة مباشر للميلين السابقين ويصف برمان هذا التطويل بـ"الفارغ" من منظور النص ذلك أنه لا يضيف له شيئا إلى خطابه أو دلالته وقد تضفي هذه التفسيرات "وضوحا" لكنها تشوش على نمطه الخاص.

يؤثر التطويل كذلك على إيقاعية (rythmique) العمل، وهذا يعرف بـ "الترجمة الزائدة " -sur) (traduction. ويظهر التطويل بدرجات مختلفة في كل اللغات المترجمة وهو فعل ملازم لفعل الترجمة وليس له أي تبرير لساني.

8-4-التفخيم (L'Ennoblissement):

يعتبر برمان بأن التفخيم قمة التعبير عن الترجمة الأفلاطونية والتي بلغت أوجها في الترجمة الكلاسيكية ونتج عن ذلك أن الترجمة يجب أن تكون" أجمل" شكليا من النص.[1] فحسب النزعة الكلاسيكية التي تشدد على أن يكون كل خطاب جميلا وهذا ما أفضى إلى التحسين الشعري (Poétisation) في الشعر والتحسين البلاغي (Rhétorisation) في النثر. ويتحقق التحسين البلاغي في إنتاج جمل أنيقة (élégantes) واستخدام الأصل كمادة أولية.

[1] أنطوان برمان، الترجمة والحرف، مرجع سابق، ص ص80-83

تقضي الكتابة المحسنة مثلا على الغنى الشفاهي وعلى البعد التعددي واللانظامي للنثر.

8-5- الاختصار الكيفي(L'appauvrissement qualitatif) :

ويعني به قيام المترجم بتعويض كلمات وعبارات وصياغات الأصل بكلمات وعبارات وصياغات لا تتضمن على الغنى الجهيري (Sonore) ولا على الغنى الدلالي (Signifiante) أو بالأحرى الإيقوني (iconique). ويقصد برمان بالإقوني "ما يشكل صورة بالنسبة لمرجعه (référant) وينتج وعيا بالتشابه".

فحسب برمان لكل كلمة جسد إيقوني ويعمل في استبدال مصادر النص الإيقونية على تدمير جزء هام من دلالته ونطقه.

8-6-الاختصار الكمي (Appauvrissement qualitative):

ويقصد به "النقصان المعجمي". إنّ التكوثر على مستوى الدلالات والسلاسل التركيبية للدوال ميزتمن ميزات النثروذا موجود بغزارة في النثر الكبير الروائي والرسائلي(épistolaire)إذ يعمد المؤلف عادة على وضع دوال مختلفة لمدلول واحد.والترجمة التي تختزل هذا التعدد يعني أنها تمس النسيج المعجمي للعمل و"بنمط معجميته (lexicalité) وبتكوثره. وعادة تقدم الترجمة نصا فقيرا وأطول في نفس الوقت والتطويل يخفي عادة النقصان المعجمي.

8-7- المجانسة (Homogénéité) :

و"تتمثل في توحيد نسيج الأصل على كل المستويات، علما أن هذا النسيج متنوع أصلا».[1] ينزع المترجم إلى توحيد وربط ما هو متنوع ومتنافر وهذا التمشيط (peignage) كما يطلق عليه بوريس دوشلوتر Boris de Schloezer منغرس في كينونة المترجم.

8-8- هدم الإيقاعات (La destruction des rythmes):

تتشابك الإيقاعات في الرواية والرسالة والمقالة إذ يصعب على المترجم «كسر هذا التوتر الإيقاعي» ولكن التشويه الذي يؤثر على الإيقاع عندما يمس علامات الوقف مثلا. فتجزئه الجملة قد يفقدها حيويتها.

[1] أنطوان برمان، الترجمة و الحرف، مرجع سابق، ص ص84-87

8-9- هدم الشبكات الدالة والضمنية(La destruction des réseaux signifiants sous-jacents):

يعتقد برمان أن كل عمل يضم بين دفتيه نصا«ضمنيا»«تنشر فيه بعض الدوال الرئيسية وتتسلل وتشكل شبكات تحت «سطح» النص وهو المعروض للقراءة.

ويعتبر برمان النص السفلي (sous- texte) هو أحد الوجوه الإيقاعية لدلالة العمل. وإن لم تفلح الترجمة في نقل هذه الشبكات، فسيؤدي ذلك إلى تدمير أحد الأنسجة الدالة للعمل وهذا موازيا لهدم مجموعة من الدوال الأساسية لنص ما.

8-10-هدم التنسيقات النصية (La destruction des systématismes textuels):

لا يقتصر عمل ما على تنسيق للدوال فحسب بل يمتد إلى الجمل وإلى التركيبات المستعملة.

غير أن نزعات العقلنة والتوضيح والتطويل تعمل معولها وتدمر هذا النسق(Système) بتطعيم النص بعناصر لا تتماشى مع هذا النسق وينتج عن ذلك نصا عاما وأقل تنويعا وتماسكا ويصبح خليطا متنافرا(pot- pourri) من مختلف أنواع الكتابة إذ تبدو الترجمة واضحة وغامضة في نفس الوقت.

8-11- هدم أو تغريب الشبكات اللغوية المحلية :

(La destruction(ou l'exotisation)des réseaux langagiers vernaculaires)

يقيم كل نثر كبير(Grande prose)علاقات متينة وقوية مع اللغات المحلية. إن توظيف اللغة المحلية ليس اعتباطا بل لأسباب عدة منها: أن اللغة المحلية هي أكثر حسية (concrétude) وأكثر جسدية وإيقونية من اللغة المثقفة.

ويسعى النثر لاستثمار الشفاهية المحلية (Oralité vernaculaire) وهذه سمة تميزت بها الآداب الأمريكية اللاتينية والإيطالية وحتى الأمريكية الشمالية في القرن 20.

وتتمثل الطريقة التقليدية للحفاظ على التعابير المحلية وذلك بتغريبها و يتمظهر في صيغتين الأولى تتم عن طريق إجراء مطبعي(typographique)مثلا الحروف المائلة (Les italiques)إذ يقوم المترجم بعزل ما ليس معزولا في الأصل ثم« نضيف من عندنا» بطريقة ما «لإضفاء المصداقية على عملنا»، مع التركيز على صورتها النمطية.

أما الشكل الثاني فهو التبسيط ويتمثل في عملية استبدال عبارة محلية من اللغة الأجنبية بعبارة محلية من اللغة المترجمة مثل ترجمة عامية بوينس إيرس(Lun fardo) بالعامية الباريسية (l'argot de Paris) أو مقابلة نطق الفلاحين الروس أو الإيطاليين بالنطق النورماندي»[1].

يرى برمان بأن لغة محلية معينة لا تمكن ترجمة لغة محلية أخرى. فوحدها اللغات المثقفة قادرة على ترجمة بعضها البعض.

12-8- هدم العبارات المألوفة والاصطلاحات (La destruction des locutions et idiotismes):

عادة ما يزخر النثر بصور وتعابير وصيغ وأمثال مستمدة جزئيا من اللغة المحلية. وعادة ما تعكس هذه العبارات معنى أو تجربة موجودة في تعابير لغات أخرى[2]. يعتقد برمان بأن تعويض عبارة اصطلاحية بما يرادفها نزعة مركزية عرقية.

12-8- محو التراكبات اللغوية (L'Effacement des superpositions de langue):

يبرز داخل الأعمال النثرية وتحديدا داخل الرواية تراكبات لغوية وهي نوعان: نوع وفيه تتعايش اللهجات مع «اللغة المثقفة» والنوع الثاني وفيه تعايش بين عدة «لغات مثقفة». وهي علاقة مقصودةتهدد الترجمة هذا التنوع.

9- الغيرية: Altérité:

وتعني "الاعتراف بالآخر (الغير) المخالف للذات ويرفض كل بين الطرفين "[3]. ويرتبط هذا المفهوم بمفاهيم "الصداقة والحب والتسامح والضيافة... إلخ"، وتتجاوز مفاهيم " الهوية والانغلاق والدوغماتية والتعصب" كما تستند الغيرية إلى" أخلاقية تحترم الغير واختياراته وأسلوب حياته". وينتج عن مثل هذه المفاهيم تدعيم الوجود الحر للإنسان" .

[1] أنطوان برمان، الترجمة والحرف، مرجع سابق، ص89

[2] المرجع نفسه، ص90

[3] المرجع نفسه،ص110

ثانيا: مقاربة لورانس فينوتي :

الترجمة التغريبية (Foreignisation) و الترجمة التدجينية(Domestication)[1]:

لورانس فينيوتي من أبرز الأسماء التي برزت على الساحة في التسعينات والذي بدأ بتأليف كتاب بعنوان: إعادة التفكير في الترجمة: الخطاب والذاتية والإيديولوجية عام 1992، وأكّد فيه ما ذهب إليه سابقوه (سوزان باسنيت، وأندريه لوفيفير وغيرهما) من أهمية العوامل الثقافية والاجتماعية في الترجمة،[2] ثّم أعقبه بكتاب عام 1995 عنوانه" The Translator's Invisibility. A history of Translation " (اختفاء المترجم: تاريخ للترجمة)[3] وفيه ناقض عدّة إشكاليات تخص المترجم والترجمة في الثقافة الأنجلوأمريكية.

يهدف فينوتي من خلال كتابه إلى وضع حد لاختفاء المترجم وحثه على البروز وأن يعمل على مقاومة وتغيير تلك الظروف والأحوال التي يتم فيها ممارسة الترجمة وصياغة نظرياتها. [4]

1- وهم الشفافية:

يقصد فينوتي "بوهم الشفافية" تعمد المترجم على وضع ترجمة توحي بأنها "انعكاس مثالي لشخصية الكاتب الأصلي ومقاصده" [5] فيسعى جاهدا إلى إنتاج نص تسهل قراءته وذلك بتوظيف لغة شائعة والتدخل في البناء الداخلي للنص، فيعمد إلى إتمام الجمل الناقصة واستخدام التراكيب التي تجعل من النص المترجم وحدة عضوية، أو الملتوية بما يتماشى مع تراكيب اللغة المستهدفة مع الإصرار على إزالة الغموض واختزال معاني النص المتعددة إلى معنى واحد.[6]

ولخصّ فينوتي في نقاط دقيقة مواصفات الترجمة السلسة المسيطرة في الثقافة الأنجلو أمريكية وهي استخدام الإنجليزية المعاصرة لا المهجورة والتي تحبذ الألفاظ العامة لا المتخصصة، والاعتماد على اللغة المقياسية لا الدراجة، واجتناب التراكيب النحوية التي تحاكي تراكيب النص الأصلي، والعمل على

---

[1] نُقل المصطلحان إلى اللغة العربية بمكافئات عديدة: الترجمة المستعجمة وتدجين الترجمة، ترجمة جمال الجزيري في الكتاب المترجم: معجم دراسات الترجمة، مرجع سابق. والتغريب والتقريب في ترجمة سمر طلبة،والأْجنَبة والتدجين عند قاسم مقداد مترجم كتاب :مقدَّمة إلىالترجميّة، مرجع سابق. اخترت في هذه الدراسة مصطلحي: التغريب والتدجين.

[2] محمد عناني:نظرية الترجمة الحديثة، مرجع سابق، ص.255.

[3] لورانس فينيوتي: **اختفاء المترجم، تاريخ للترجمة**، ترجمة سمر طلبة، مراجعة محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2009.

[4] لورانس فينيوتي: اختفاء المترجم: تاريخ للترجمة،ص32

[5] المرجع نفسه، ص.32.

[6] المرجع نفسه، ص ص13-14

استبدالها بتراكيب أخرى مألوفة عند القارئ، فهي حسب فينيوتي" ترجمة مستأنسة" لا تزعج القارئ. ويخلص فينوتي بأنّ هدف المترجم من السلاسة هو إعطاء انطباع بأنّ النصّ المترجم "طبيعي" أي ليس مترجما[1].

2- تأثير الترجمة على الثقافتين:

يعتقد فينوتي بأنّ عنف الترجمة يلقي بظلاله على الثقافتين الأصلية والمستهدفة. إذْ تعمل الترجمة على "صبغ الثقافات الأجنبية بهويات قومية"[2] كما أنّها قادرة على إشعال فتيل التمييز العرقي والمواجهات السياسية الجغرافية والنزعات الاستعمارية والإرهاب بل وحتى الحرب من جهة.

أما من جهة أخرى فالترجمة تستعمل النص الأجنبي بإسناد له دور المحافظة على التقاليد الأدبية للثقافة المستهدفة أو إعادة صياغتها. (يتحدث فينوتي عن تجنيد للنص والشعر بحيث يعززان النزعات والاتجاهات الشعرية والروائية المهيمنة في البيئة الثقافية المستهدفة).

تجند الترجمة، حسب فينوتي، النصوص الأجنبية إمّا لتعزيز نماذج نظرية أو ممارسات سائدة في الثقافة المستهدفة أو مراجعتها وإعادة النظر فيها.

كما تعمل الترجمة على تجريد النص من خصوصيته فارضة عليه اتجاهات ونزعات منطق اللغة المستهدفة بدءا من اختيار النص وطريقة نشره ومراجعته وتنقيحه وتدرسيه.

يشير فينوتي إلى طريقتين في الترجمة: الأولى تدجينية (Domesticating) تعمل على "الاختزال العرقي" للنص الأجنبي وجعله يتماشى مع القيم السائدة في الثقافة المستهدفة وبذلك تأخذ الكاتب إلى القارئ. أما الثانية فتغريبية (Foreignizing) تقوم على الضغط على قيم الثقافة المستهدفة متحدية للعرقية بغية إبراز الاختلاف على الصعيدين اللغوي والثقافي المسجل في ثنايا النص الأجنبي وبذلك تبعث بالقارئ إلى عالم الكاتب [3].

---

[1] لورانس فينيوتي: اختفاء المترجم: تاريخ للترجمة،المرجع سابق، ص.19

[2] المرجع نفسه، ص34

[3] المرجع نفسه، ص35

يدعو فينوتي إلى تبني منهج التغريب لوضع حد للعنف العرقي الذي تمارسه الترجمة ويرى بأّنه أفضل وسيلة لمواجهة اللاتكافؤ في التبادل الثقافي. كما أنها "شكل من أشكال مقاومة التمركز العرقي والنرجسية الثقافية والإمبريالية في سبل إرساء الديمقراطية أساسا للعلاقات السياسية بين الأمم"[1].

يعتبر فينوتي أنّ الثقافة الأنجلوأمريكية مازالت تسيطر عليها المناهج التدجينية (التقريبية) التي تعلي من شأن الترجمة السلسة التي توحي بوهم الشفافية وبوجود تعادل دلالي. يعمل هذا المنهج على اختزال الاختلاف الذي هو من أولويات الترجمة ويذكر في هذا الصدد النظرية الواسعة التأثير التي وضعها يوجين نيدا[2].

ويدعو فينوتي من خلال الترجمة التغريبية التي تسعى إلى مقاومة التدجين الأنجلوأمريكي إلى إرساء أسس علمية ونظرية يستند عليها هذا النموذج الداعي إلى إبراز الاختلاف اللغوي والثقافة في النص الأجنبي.[3]

يعي فينوتي تماما بأنه لا يمكن هجر السلاسة كليا ولكنه يدعو إلى "إعادة خلقها وتشكيلها من خلال الابتكار والتجريب"[4] فهدف المترجم ليس استخدام لغة تعيق عملية القراءة بل وضع معايير جديدة لحمل القراء والنقاد على قبول النصوص المترجمة. فالترجمة السلسة حسب فينوتي تكبح المترجم وتقيد من قدراته إمكاناته الإبداعية لذا فهو يدعو لإعادة النظر في مفهوم السلاسة ومساءلتها إذا ما أردنا إحراز تقدم في نظرية الترجمة [5].

يرى فينيوتي بأن مفهومي "التقريب" (التدجين) و"التغريب" ليسا متضادين وهما يختلفان عن مفاهيم الترجمة الحرفية أو الترجمة الحرة، والتعادل الشكلي والتعادل الدينامي، أو الترجمة الدلالية والتواصلية. معللا بأّن المصطلحين "التدجين" و"التغريب" يشيران إلى "موقفين أخلاقيين تجاه النص الأجنبي وثقافته والتبعيات الأخلاقية لاختيار نص معين لترجمته، ولوضع إستراتيجية معينة لترجمة ذلك

[1] لورانس فينيوتي: اختفاء المترجم: تاريخ للترجمة،المرجع سابق، ص ص 35-36

[2] المرجع نفسه، ص36

[3] المرجع نفسه، ص38

[4] المرجع نفسه، ص39

[5] المرجع نفسه، ص39

النص، وبالرغم من أن فينوتي اهتم بتسليط الضوء على التقاليد التي تتحكم في الترجمة في الثقافتين الأمريكية والبريطانية إلا أنه يعتقد بأنه يمكن الإفادة من مبدأ التغريب في أية لغة أو ثقافة[1].

ويقر فينوتي بأن منهج التغريب مثله مثل باقي العناصر التي تقوم عليها الترجمة، يعتمد على استخدام عناصر ثقافية ولغوية من الثقافة المستهدفة حتى يقدم الأجنبي "ولكن على المترجم أن لا يعتمد على ما هو سائد في تلك الثقافة إذ أراد أن ينجح في مهمته بل عليه أن يستخدم بعض المواد الهامشية وغير القياسية والمقصية والمستبعدة حتى يبلغ هدفه المتمثل في التشويش على الأوضاع السائدة ".[2]

تهدف المقاومة إلى المحافظة على أجنبية النص ومخالفة القيم الأدبية لثقافة التلقي وذلك "باللجوء إلى تكنيكات تجعل النص غريبا مغتربا في ثقافة التلقي" [3].

كما تسعى المقاومة إلى تحرير قارئ الترجمة والمترجم من الأغلال الثقافية التي تتحكم في طريقة قراءة الأول وطريقة قراءة الثاني وتعمل معول التغيير والتلاعب في النص الأجنبي لإخضاعه وتدجينه ومحو غرابته واختلافه[4].

والمقاومة حسب فينوتي هي "الإستراتيجية المثلى التي تقوم جمالياتها على التفكك والتشظي والانقسام". وتذكر القارئ " بآخريه الآخر" وأن الترجمة عملية تقوم على الربح والخسارة وأنه يستحيل ردم الهوة بين الثقافات واختزالها [5].

3- نقد مقاربة فينيوتي:

ظهرت ردود أفعال كثيرة إزاء ما تقدم به فينوتي من أفكار عن التوجه السائد في ترجمة الأعمال الأدبية الأجنبية إلى الثقافة الانجليزية (والغربية عموما) والترويج لفكرة الترجمة الشفافة وانتقاء وترشيح أعمال أدبية أجنبية دون غيرها والعمل على تبسيط العمل الأدبي وإعادة كتابته حتى يتماشى مع معايير الثقافة المستهدفة وتحكم دور النشر في الثقافة الانجليزية –الأمريكية في عمل المترجم ويعتقد منداي أن فينوتي لم يقدم منهجية خاصة لتطبيقها على تحليل الترجمة [6].

---

[1] المرجع سابق، ص.40

[2] لورانس فينيوتي: اختفاء المترجم: تاريخ للترجمة،المرجع سابق، ص ص40-41

[3] المرجع نفسه، ص409

[4] المرجع نفسه، ص409

[5] المرجع نفسه، ص411

[6] Munday, J., (2008): *Introducing Translation Studies: Theories and Application*, op.cit, pp.152-153

أمّا محمد عناني فيعتقد أن الطابع التغريبي يجب أن يقتصر على الشكل الفني والمادة التي تتناولها القصة أو القصيدة لا على اللغة" [1]و أنّ مذهب فينوتي متحقق فيما أسماه الترجمة "المعتادة" أو "الطبيعية" ذلك أن المترجم مهما حاول التقريب (إضفاء الطابع المحلي) يقع حتما في التغريب.[2]

كما يظن عناني بأنه على يقين بأن فينوتي لشدة تحمسه لمذهبه بدا مغاليا في دعوته وأن حزنه على تجاهل دور المترجم هو الذي يدفعه للدفاع عنه ودعوته إلى إبراز صوته داخل النص وأن كلامه ينطبق تماما على ترجمة آداب الماضي التي تختلف شكلا ومضمونا عن آداب الوقت الحاضر.

وفي نظر عناني هذا ما نجده في الترجمة التي قام بها المستشرقون عموما عند ترجمة الأدب العربي. ويذهب إلى القول بأن "ترجمة المستشرقين يغلب عليها في معظمها طابع "التغريب" والدافع عليها دائما إبراز "الاختلاف".

ويستخلص عناني بأن إثقال كاهل القارئ الهدف بترجمات صعبة وإرغامه حسب فينوتي على قبول أنماط مختلفة للتعبير بحجة توسيع من أفاق التعبير، وأن الترجمة الطبيعية المتوازنة قد تنجح في التوصيل واجتذاب القارئ .

يوجه الباحث مصطفى الطبي[3] نقدا لنظرية فينوتي التي تنادي بإبراز الغيرية اللغوية والثقافية للنص المصدر من خلال اعتماد الترجمة المقاومة التي تبتعد عن إنتاج نصوص سلسة ومحو أو تعميم الخصائص الثقافية للثقافة المصدر. إذ يعتقد الباحث أنه في حالة تطبيق هذه النظرية فإنّ الحضور الثقافي للنص المصدر سينمحي ولا تبقى منه تقريبا إلاّ صورة باهتة، وهي من أهم نقاط ضعف هذه النظرية.

ويعتقد الباحث مصطفى الطبي الذي يتبنى رأي الباحثة "لاين مرسي" (Lane Mercier) والتي تتساءل "إلى أي مدى تحترم استراتجيات التغريب الخصوصية اللغوية والثقافية للنص المصدر، ألا يمكن اعتبارها أنّها ببساطة نوع من إعادة نقع (وضع) النص المصدر في قيم الثقافة الهدف الهامشية لكن بطريقة ملطفة، وبذلك استخدامه في خطاب سياسي وجمالي مسيطُر عليه ولكنه داخلي".

---

[1] محمد عناني: نظرية الترجمة الحديثة، مرجع سابق، ص263

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص266-269

[3] Mustapha Ettobi (2010) : *Aspects et enjeux de la Représentation Culturelle dans la Traduction du Roman Arabe Postcolonial en Français et en Anglais*, op.cit, pp.75.

أي أنّ إستراتجية التغريب ما هي إلاّ طريقة أخرى لإلحاق الآخر من خلال استخدامه في حماية مصالح "إستراتجية" خاصة بالثقافة الهدف ومختلف مجموعاتها الاجتماعية وبذلك الدخول في نزاعات (جمالية واجتماعية وسياسية).

بالإضافة إلى أنّ نظرية فينوتي حسب ذات الباحث لا تقدم حلولا لكيفية تقريب الأساليب (الأدبية والثقافية المختلفة) بين الناس من دون نفي أو إنكار الاختلافات الثقافية وكيفية خلق وبناء علاقات جيوسياسية ديمقراطية بين الثقافات المختلفة وما هو نوع التواصل البين ثقافي والتفاهم المتبادل الذي يترتب عند تبني مثل هذا النوع من الاستراتجيات .

كما يشير الباحث إلى وجود إشكالية في نظرية فينوتي وهي الأهمية الخِلاقية (axiologique) التي وصف بها طريقتي الترجمة "التغريب" و"التدجين". فحسب فينوتي فإنّ إستراتجية التغريب هي التي قام بمدحها والتوصية بها بينما يرى في التدجين تشويه وعنف وبذلك فمن البداية يعتقد الباحث أنّ فينوتي قدم وصفا معياريا للترجمة .

غير أنّ الباحث يعتقد أنّ الترجمة الأدبية لا يمكنها الالتزام بمثل هذا التمييز (التفريق) الخِلاقي الصارم في كل وقت وفي جميع السياقات ويتقبل رأي الباحثة لين مرسي (Lane Mercier) والتي بعد تحليل عميق للفرضيات التي تقدم بها فينوتي وبرمان تعيد النظر في القيم التي نسبت لهاتين الإستراتجيتين في قولها "إنّ الترجمة ليست عملية تستتبع إما استراجية التغريب التي تعمل على تعارض هيمنة قيم الثقافة الهدف أو إستراتجية التدجين التي تعمل على تعزيزها، بل الترجمة هي عملية متناقضة (contradictory) وجدلية (dialectical) والتي فيها تتشابك أسئلة الاختلاف والمشابهة، الآنا والآخر، الاستحواذ والمقاومة".[1] وهي حسب الباحث تشير إلى "الازدواجية الملازمة لكل ترجمة".

تناولت في هذا الفصل بعض المفاهيم التي طرحها كلمن "أنطوان برمان" و"لورانس فينيوتي" واللذين حاولا من خلال كتاباتهما تسليط الضوء على العنف الممنهج الذي يطال النصوص عند ترجمتها إلى اللغتين والثقافتين الفرنسية والانجليزية. فهما يعتقدان أن النصوص الأجنبية تعاد كتابتها ويتم إلحاقها بمعايير اللغة والثقافة المتلقية.

[1]Lane Mercier , cité Mustapha Ettobi, op.cit, p.78

يطرح أنطوان برمان عدّة مفاهيم أهمها "الترجمة الحرفية" والتي لا يقصد بها الترجمة كلمة–كلمة، بل يقصد بها احترام شكل النص المصدر وعدم محاولة إخضاعه إلى مجموعة من التحريفات التي عددها في ثلاثة عشرة إجراء يقوم المترجمون من خلالها بتحوير وتبديل النص.

ينادي برمان إلى أخلاقية للترجمة تقوم على احترام النص الأجنبي واستقباله كغريب من دون إلباسه اللباس المحلي والعمل على محو خصائصه الأجنبية.

تتلخص مقاربة لورانس فينوتي المتأثر بأفكار عالم اللاهوت فريدرك شلايرماخر الذي يعتبر أنّ المترجم أمامه طريقين إمّا أنّ يترك المؤلف بسلام ويقوم بجلب القارئ الهدف أو يترك القارئ الهدف بسلام ويجلب مؤلف النص. ويفضل الطريق الأول.

يهاجم فينوتي السلاسة في النص الهدف لأنّها تعطي انطباعا وكأنه نص أصلي في اللغة الهدف.

يوضح فينوتي برنامجه في تطوير نظرية للترجمة ترفض هيمنة القيم الثقافية للغة الهدف والعمل على إبراز الفروقات اللغوية والثقافية للنص الأصل.

كما عرضت بعض الآراء التي ترى في منهج فينوتي وبرمان مغالاة وأنّها غير عملية.

الفصل الرابع

ترجمة الاستعارة

الاستعارات كإشكالية ترجمية:

في هذا الفصل سأتطرق إلى قضية من القضايا الشائكة في دراسات الترجمة والتي استحوذت على اهتمام عدد من الباحثين وهي ترجمة الاستعارات.

ظهرت أهم الإسهامات حول ترجمة الاستعارة في أواخر سبعينيات وثمانينات القرن الماضي بفضل منظرين أمثال مناجم داجوت (Manachem Dagut) (1976) و (1987) وبيتر نيومارك (1980) وعلى الرغم من أهميتها، فقد تميزت بطابعها المعياري (prescriptive). [1]

أولا مقاربة بيتر نيومارك (Peter Newmark):

يعد بيتر نيومارك من المنظرين الذين اهتموا بالاستعارة وكيفية ترجمتها مقترحا بعض الإجراءات التي تفيد المترجم أثناء عمله.

ويعرف نيومارك الاستعارة على أنها "أي عبارة مجازية كنقل معنى كلمة مادية أو تشخيص إلى شيء مجرد (..) أي وصف شيء باستخدام شيء آخر".[2]

والغرض من الاستعارة بالنسبة لنيومارك يتلخص في نقطتين: الغرض الدلالي وهو وصف عملية أو حالة ذهنية أو مفهوم أو شخص أو شيء أو فعل بطريقة شاملة وموجزة لا يتم بلوغه باستخدام اللغة الحرفية أو المادية.

أما الغرض الثاني فهو جمالي، ذلك أن الاستعارة تروق للأحاسيس وتجذب الانتباه وتوضح "تصويريا" وتبهج وتدهش [3].

ويستخدم نيومارك مصطلحات خاصة لأركان الاستعارة:

1- الصورة (Image): (وهي في العربية المشبه به) وهي الوصف الذي تستحضره الاستعارة وقد يكون من الكليات (universals) أو ثقافيا أو خاصا.

2- الموضوع (Object) (المشبه) وهو ما يتم وصفه أو تعريفه.

---

[1]Enrico Monti : « Dwelling upon Metaphors :The Translation of William Grass's Novellas", p.118, Nordic Journal of English Studies. (OSLO, Norvège) N; 5.1, 2006.

[2] Peter Newmark (1988): ***A Textbook of Translation***, London: Prentice-Hall, p.104

[3]Ibid.,

3- المعنى (Sense) وهو المعنى الحرفي للاستعارة (وجه الشبه) أو المنطقة الدلالية التي يتقاطع فيها المشبه والمشبه به. [1]

1- تصنيف الاستعارة:

يميز نيومارك بين ستة أصناف من الاستعارات هي: الاستعارات الميتة (Dead) والاستعارات المبتذلة (cliché) والاستعارات الرائجة أو المعيارية (Stock) والاستعارات المقتبسة (Adapted) والاستعارات المحدثة (Recent) والاستعارات الأصلية (Original) [2] وهذه الأخيرة هي الاستعارات التي ابتكرها مؤلفون (النثر، الشعر، الصحافة،..) و يمكن اقتباسها حرفيا.

يعتقد بيتر نيومارك أن الكاتب يبتكر استعارات أصلية لا لغرض التزيين بل لتطوير اللغة وإعطائها بعدا آخر و وصف الحياة والعالم أو العقل بطريقة أفضل[3] .

يعتقد نيومارك أيضا أنّ الترجمة الدلالية هي الأفضل في ترجمة الاستعارات الأصلية (original) في النصوص التعبيرية لأنها:

أ- تتضمن جوهر الرسالة المهمة للكاتب وشخصيته وتعليقه على الحياة، وحتى وإن كانت تحتوي على عنصر من الثقافة المصدر، فيجب أن تنقل كما هي.

ب- يمكن اعتبار هذا النوع من الاستعارات في نظر نيومارك مصدر إثراء للغة الهدف، ويضرب نيومارك مثالا على ذلك بترجمة كل من تيك (Tieck) وشليجل(Schlegel) لمسرحيات شكسبير الكبرى والتي أمدت اللغة الألمانية بعبارات طريفة ومبتكرة. [4]

وعموما يقترح نيومارك مجموعة من الإجراءات لنقل وترجمة الاستعارات مهما كان نوعها وهي:[5]

1- إعادة إنتاج نفس الصورة في اللغة الهدف .

2- استبدال صورة الاستعارة في اللغة المصدر بصورة معيارية في اللغة الهدف ولا تتعارض مع الثقافة الهدف.

3- ترجمة الاستعارة بواسطة تشبيه.

---

[1] Peter Newmark (1988): *A Textbook of Translation*, op.cit, p.105.

[2] Ibid., p.106.

[3] Peter Newmark (1981): *Approaches to Translation*, op.cit., p.84

[4] Peter Newmark (1988): *A Textbook of Translation*, op.cit, p.112

[5] Peter Newmark (1981): *Approaches to Translation*, op.cit, p.88-91.

4- ترجمة الاستعارة بواسطة تشبيه مع شرح.

5- ترجمة معنى الاستعارة.

6- الحذف.

7- الاحتفاظ بنفس الاستعارة مع إضافة شرح.

أما بالنسبة للاستعارات المبتكرة (original) سواء أ كانت حديثة أو قديمة فيعتقد نيومارك أنه كلما انزاحت الاستعارة عن المعيار اللغوي للغة المصدر، كلما كانت الترجمة الدلالية أفضل طريقة لنقلها لأن القارئ الهدف سيصدم ويندهش كما صدم القارئ الأصل.[1]

يشير نيومارك إلى بعض العوامل التي توجه قرار المترجم كأهمية الاستعارة داخل السياق والعامل الثقافي في الاستعارة ومدى التزام القارئ ومعرفته[2] مع إقراره أّنه كلما كانت الاستعارة متجذرة في الثقافة المصدر فإنه من الصعب نقلها .

يبدو أنّ تصنيف نيومارك معياريا أكثر منه وصفيا، إذ يقوم بتقديم القواعد قبل التحليل وبذلك فإنّ مقاربة نيومارك توجه القارئ. بالإضافة إلى أنّ نيومارك لم يذكر أّنه قام بأي تحليل مفصل للاستعارة أو على أي أساس بنى نموذجه.[3]

ثانيا مقاربة "فان دن بوريك":

تُعد الدراسة التي قام بها الباحث "ريموند فان دن برويك"(Raymond vanden Broeck) سنة 1981 أول خطوة نحو مقاربة وصفية. إذ اقترح "فان دن بروك" تصنيفا للاستعارات أكثر دينامية وأقل صرامة من تصنيف نيومارك (Newmark). و صنف الاستعارات إلى ثلاث مجموعات وفقا لمدى كونها أصبحت جزءا من المؤسسة (institutionalized) أم لا. [4]

---

[1]Peter Newmark (1981): *Approaches to Translation*, op.cit, p.92

[2]Ibid.,

[3] Mohd Nour Al Salem: **The Translation of Metaphor from Aarabic to English in Selected Poems of Mahmoud Darwishwith a Focuson Linguistic Issues**. PhD Thesis, Leeds University, Centre for Translation Studies School of Languages, Cultures and Societies, August 2014, p.80, etheses.whiterose.ac.uk/7703/1/MyPhD%2017914.pdf , consulté le 14/11/2017

[4] Raymond van den Broec : « The Limits of Translability Exemplified by Metaphor Translation »Poetics Today, Vol. 2N°4, Translation Theory and Intercultural Relations (Summer-Autumn, 1981)pp-73-87, http://www.jstor.org/stable/1772487.p.74. Consulté le 05/02/2015.

المجموعة الأولى:

وتضم تلك الاستعارات التي فقدت فرادتها وأصبحت جزءا من المعجم الدلالي للغة، وهي التي يطلق عليها الاستعارات المعجمية (Lexicalized metaphors) كالعبارات الاصطلاحية (Idioms).[1]

المجموعة الثانية :

وتضم مجموعة كبيرة من الاستعارات التقليدية أو المألوفة (الشائعة) (conventionnel) والتي أصبحت جزءا من المؤسسة تقريبا أي تلك الاستعارات التي ظهرت في جيل أو مدرسة أدبية.

أما **المجموعة الثالثة:**

فهي الاستعارات الخاصة (Private Metaphors) أو ما يطلق عليها بالابتكارات الجريئة أو المبتدعة لشاعر ما.

ويشير الباحث إلى أنه من المغالطة التركيز على فرادة الاستعارات الشخصية ذلك أنها تتداخل مع الاستعارات التقليدية.

لقد أشار "فان دن برويك" إلى جانب مهم له دور في ترجمة الاستعارة وهو وظيفتها أي الأهداف التواصلية التي تسعى إليها. مشددا على أن وظيفة الاستعارة المبتكرة تختلف عن وظيفة الاستعارة التزينية، لذلك فإن وظيفة الاستعارة تختلف من نص إلى آخر ومن لغة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى.

اقترح "فان دن بروك" نموذجا لترجمة الاستعارة مع التأكيد على أن نظرية الترجمة ليس وظيفتها تقديم حلول معيارية بل وصف وشرح الظاهرة قيد الدراسة وتتلخص الطرق المقترحة في:

1- الترجمة الحرفية (Translation sensu stricto):

تترجم الاستعارة حرفيا عندما يتم نقل المشبه (Tenor) والمشبه به (Vehicule) في استعارة اللغة المصدر إلى اللغة الهدف.

فإذا اعتمد المترجم هذه الطريقة وفقا للباحث في ترجمة الاستعارات المعجمية (lexicalized)، فقد ينجم عن ذلك وضعيتين تبعا لاستخدام اللغة المصدر والهدف لنفس المشبه به (vehicle) كالآتي:

[1]Raymond van den Broeck : « The Limits of Translability Exemplified by Metaphor Translation », op.cit., pp 74-77

أ- إذا كان المشبه به في اللغتين المصدر والهدف هو نفسه، فالاستعارة الناتجة ستكون اصطلاحية (idiomatic).

ب- أما إذا كان المشبه به في اللغة المصدر مختلفا في اللغة الهدف، فالاستعارة الناتجة تكون إما شاذة (anomaly) أو ابتكارا جريئا[1].

2- **الاستبدال (Substitution):**

وتستخدم في الحالات التي يتم فيها استبدال المشبه به الوارد في استعارة اللغة المصدر بآخر في اللغة الهدف مع الاحتفاظ بنفس المشبه (tenor).

3- **الشرح (Paraphrase):**

تشرح استعارة النص المصدر عندما يتم نقلها باستخدام عبارة غير استعارية في اللغة الهدف وهذه الطريقة تجعل من الاستعارة كلاما عاديا، ويمكن اعتبار العبارة الناتجة في اللغة الهدف تعليقا بدلا من ترجمة فعلية.

لقد أشار "فان دن برويك" إلى بعض الصعوبات التي تجعل من ترجمة الاستعارة مشكلة حقيقية للمترجم و هي عندما تكون الاستعارات ليس فقط نتيجة لانتهاك القواعد الدلالية للغة المصدر بل تعتمد على خاصية نحوية أو خصائص مورفولوجية للغة المصدر.

ثم ينتقل إلى إشكالية تطرح نفسها عند ترجمة الاستعارة وهو العامل الخارج لغوي (Extra-linguistic) وهو ما يعرف بالسياق الثقافي التي تتشكل فيه .

إذ يعتبر التقاليد والعادات الجمالية من العوائق التي تطرح في ترجمة الاستعارات الخاصة (Private)، فكلما كانت التقاليد والعادات الجمالية مشتركة بين اللغتين زادت درجة قابلية الترجمة.[2]

يؤسس "فان دن برويك" نموذجه على مفهوم "المعيار الابتدائي" (Initial norm) الذي طوره جدعون توري (1976) (Gideon Toury) والذي يتلخص في أن المترجم سيتبع إما النص الأصلي

[1]Raymond van den Broeck : « The Limits of Translability Exemplified by Metaphor Translation » op.cit., p.77

[2]Ibid., p.81

وعلاقاته النصية أو ينحاز إلى المعايير اللغوية والأدبية النشطة في اللغة الهدف وفي النسق المتعدد (Polysystem) الهدف.[1]

واعتمادا على ذلك، استلهم فان دن برويك هذه المفاهيم في ترجمة الاستعارة مبينا أنه: إذا اتبع المترجم معايير اللغة المصدر، فالاستعارات ستترجم حرفيا (Sensu-stricto) حتى وإن كانت العبارة في اللغة الهدف لا تتماشى مع المعايير اللسانية والأدبية الهدف وهذه الطريقة هي طريقة احتفاظية (retentive) وهو سبب الطابع الانحرافي (الأجنبي أي الغرائبي).

أما إذا تبنى المترجم المنحى الثاني، فيتم استبدال استعارات اللغة المصدر باستعارات متوافقة (منسجمة) أو مكافئة نوعا ما في اللغة الهدف أو على الأقل ستخضع لبعض التصرف (adapted) أي التدجين (domesticated) أي تكييفها مع معايير النظام الهدف المسئول عن تحديد مقبولية (acceptability) المكافئات المترجمة.

يخلص المنظر "فان دن برويك" في دراسته إلى وجوب أخذ بعين الاعتبار هذه العوامل أثناء ترجمة الاستعارة و التي قد تنير درب المترجم الذي يجب أن يفهم بأن ترجمة الاستعارات أو السّمات الأدبية الأخرى تخضع إلى مجموعة هرمية (hierarchical) تفوق الإكراهات اللغوية.[2]

ثالثا مقاربة ديكنز وآخرون:

تطرق مجموعة من الباحثين: جيمس ديكنز (James Dickins) وصاندور هرفي (Sandor Hervey) وإيان هجينز (Jan Higgins) إلى موضوع ترجمة الاستعارات من العربية إلى الإنجليزية وذلك لأهميتها وانتشارها مقارنة مع الصور البيانية الأخرى بالإضافة إلى المشاكل التي تنشأ أثناء نقلها خاصة إذا كانت اللغتان المعنيتان مختلفتين لغويا وثقافيا مثل العربية والانجليزية[3].

وقسم الباحثون الذين اعتمدوا في مقاربتهم على دراسة نيومارك حول ترجمة الاستعارة إلى نوعين وهذا من وجهة نظر الترجمة.

---

[1] Raymond van den Broec : « The Limits of Translability Exemplified by Metaphor Translation » op.cit., p.85

[2] *Ibid.*, pp.85-86

[3] James Dickins, Sandor Hervey, Ian Higgins (2002): ***Thinking Arabic Translation***, ***A Course in Translation Method: Arabic into English***,London, New York : Routledge, p, 146.

أنواع الاستعارة:

1- الاستعارات المعجمية (Lexicalized metaphors):

وهي تلك العبارات الاستعارية التي أصبح معناها ثابتا ومثبتا في المعاجم اللغوية.[1]

وتنقسم هذه الاستعارات إلى:

أ- ميتة (Dead) وهي التي لا يعي المتكلم أنها أصلا استعارة من فرط الاستعمال.

ب-الاستعارة الشائعة (Stock) وهي تلك العبارات التي تستخدم على نطاق واسع مثل: العبارات الاصطلاحية (Idioms) والاستعارات الحديثة أو المولدة (neologisms) [2].

2- الاستعارات الغير معجمية (Non Lexicalized Metaphors):

وهي تلك الاستعارات التي يكون معناها الاستعاري ليس ثابتا ويتغير من سياق إلى آخر، وعلى القارئ أن يبذل جهدا لفهمها أي أنها تعتمد على التأويلات، وهذا ما يصنع في رأي الباحثين "قوة الاستعارة"[3].

وقسم الباحثون الاستعارات الغير معجمية إلى:

1- استعارات شائعة (Conventionalized metaphors):

وهي استعارات غير مثبتة في المعاجم ولكنها تعتمد إما على التقاليد اللغوية أو الثقافية (فمثلا الإنجليزية تستخدم العديد من الاستعارات المعجمية المؤسسة على المفهوم العام للمناقشة على أنها حرب (notion of argumentation)[4]

2- الاستعارات المبتكرة (Original Metaphors):

تعد الاستعارات المبتكرة صعبة التأويل فبالإضافة إلى أنها تخرج عن التقاليد اللغوية والثقافية السائدة ففهمها يعتمد على السياق وفي حالات كثيرة تكون مبهمة.[5]

---

[1] James Dickins, Sandor Hervey, Ian Higgins (2002): *Thinking Arabic Translation, A Course in Translation Method: Arabic into English*, op.cit.,p.147

[2] Ibid., p.149.

[3] Ibid., p.147.

[4] Ibid., p.149.

[5] Ibid., pp.150-155

يقترح الباحثون جملة من التقنيات لترجمة ما أطلقوا عليه الاستعارات الغير معجمية بنوعيها الشائعة (Conventionalized) والمبتكرة (Original) نلخصها كالآتي[1]:

1- الاحتفاظ بنفس الاستعارة المبتكرة في النص الهدف مع الاحتفاظ بنفس المشبه به (vehicle) أو قريبا منه وهي تقنية واسعة الانتشار في ترجمة هذا النوع من الاستعارات.

2- استبدال الاستعارة المبتكرة الواردة في النص المصدر باستعارة مبتكرة في النص الهدف لكن بتغيير المشبه به، لأنّ الاحتفاظ بنفس المشبه به للاستعارة المصدر في بعض الحالات يكون غير مفهوم.

3- استبدال الاستعارة المبتكرة الواردة في النص الهدف باستعارة مألوفة (شائعة) (stock) في اللغة الهدف وهذا في حالة كانت الاستعارة متجذرة في التقاليد ونقلها كما هي لا يحدث الأثر الانفعالي على القارئ الهدف.

ويشير الباحثون إلى أن ترجمة استعارة مبتكرة باستعارة شائعة قد يقضي على تفردها وأصالتها وعليه يؤدي إلى إضعاف القوة الانفعالية، وفي هذه الحالة يرى الباحثون أنه من الأفضل ترجمتها باستعارة مبتكرة في النص الهدف ولكن باستخدام مشبه به مختلف.

4- تحويل الاستعارة إلى تشبيه (simile) وهي تقنية مفيدة عندما يجب المحافظة على المشبه به في استعارة النص المصدر.

5- اختزال الاستعارة والإبقاء على وجه الشبه (grounds) أي المعنى وهي طريقة مناسبة عندما تكون الاستعارة متجذرة في التقاليد اللغوية والثقافية في اللغة .

6- الاحتفاظ بعنصر استعاري في النص الهدف لكن مع إضافة وجه الشبه (grounds) أو المشبه (topic) وهي حل وسط حسب نيومارك، يحفظ بعض من التأثير الانفعالي والثقافي للاستعارة وفي نفس الوقت تقدم للقارئ شرحا في حالة عدم فهمه للاستعارة المبتكرة.

تطرقت في هذا الفصل إلى بعض الدراسات التي اهتمت بترجمة الاستعارة خاصة المبتكرة نظرا لأهميتها في أي لغة كعامل تجديدي.

استعرضت مقاربة نيومارك والذي حاول تصميم نموذج لترجمة الاستعارات بشتى أنواعها مشيرا إلى ضرورة ترجمة الاستعارات المبتكرة أو الأصلية دلاليا أو حرفيا وذلك لأنها تنقل وجهة نظر الكاتب

[1] James Dickins, Sandor Hervey, Ian Higgins (2002): *Thinking Arabic Translation, A Course in Translation Method: Arabic into English* , op.cit., pp.152-155.

ولكنه كذلك يشير إلى العامل الثقافي للاستعارة فكلما كانت الاستعارة متجذرة في الثقافة المصدر صعب نقلها وترجمتها إلى لغة أخرى.

كما تطرقت إلى مقاربة "فان دن برويك" التي كانت وصفية واعتمد فيها على نظرية النظام المتعدد التي تطرقت إلى وجود عوامل أخرى خارج اللغة توجه المترجم أثناء عمله وتتعدى الاكراهات اللغوية. وخلص فان دن برويك إلى أنه في حالة اعتمد المترجم الترجمة الحرفية لاستعارة اللغة المصدر يعني ذلك أنه يتوجه نحو اللغة والثقافة المصدر أي إستراتجية التغريب أّما إذا قام المترجم باستبدال الاستعارة أو تعديلها فمعنى ذلك أّنه يميل إلى اللغة والثقافة الهدف أي إستراتجية التدجين. كما تطرقت كذلك إلى مقاربة ديكنز وآخرون والذين انطلقوا من نموذج بيتر نيومارك وعدلوا فيه بعض الشيء وقدموا أنموذجا لترجمة الاستعارات.

الفصل الخامس

الثقافة والترجمة

في هذا الفصل أسلط الضوء على مظهر في غاية الأهمية بالنسبة للترجمة ألا وهو الثقافة، وفيه سأحاول تقديم تعريف للثقافة وما هي العناصر التي تتألف منها الثقافة، ثم التطرق إلى الثقافة من وجهة نظر الترجمة وهل الترجمة ممكنة وفكرة الكليات. ثم سألقي الضوء على بعض التصنيفات التي اقترحها بعض الباحثين في مجال الترجمة ثّم أعرض كذلك بعض الإجراءات التي يستخدمها المترجمون أثناء نقلهم للعناصر الثقافية.

ذهب بعض اللغويين المعاصرين مثل هاليداي (1978) إلى اعتبار الثقافة "جهاز سميوطيقي يتألف من أنظمة مختلفة إحداها اللغة، وبالتالي فإنّ تحليلها لا يمكن أن يتم بمعزل عن هذا الجهاز السيميوطيقي إذ هي جزء منه"[1]. أي أنّ اللغة "تجسد واقعا ثقافيا من خلال جميع مظاهرها اللفظية وغير اللفظية"[2]. لذلك فإن عملية نقل العناصر الثقافية الكائنة في نص المصدر هي مشكلة حقيقية بالنسبة للمترجم.

1- تعريف الثقافة:

أولا لغة:

ظهرت كلمة "Culture" المنحدرة من "cultura" اللاتينية داخل اللسان الفرنسي خلال عصر الأنوار قبل أن تنتشر عن طريق الاقتراض اللساني داخل اللسانيين الانكليزي و الألماني[3].

وتعني كلمة "Culture" الفرنسية ايتيمولوجيا:هي مفهوم مشتق من الطبيعة والزراعة أو العناية بالنماء الطبيعي وهو من أحد معانيها الأصلية كما يذكر تيري ايجلتون في كتابه "فكرة الثقافة".[4]

وكلمة coulter تعني "شفرة المحراث"، ثّم تطورت الكلمة عبر العصور للتعبير عن أرفع ما يتوصل إليه الإنسان في ميادين العمل والزراعة والحراثة والحصاد[5].

---

[1] أمبارو أورتادو ألبير:**الترجمة ونظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة**، مرجع سابق، ص 793

[2] كلير كرامش: **اللغة والثقافة**، ترجمة أحمد الشيمي، مراجعة عبد الودود العمراني، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010، ص 16.

[3] دنيس كوش: **مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية**، ترجمة منير السعيداني، مراجعة الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007، ص.16.

[4] تيري ايجلتون: **فكرة الثقافة**، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2012، ص13.

[5] نفسه.

وفي اللغة العربية: كلمة ثقافة مشتقة من كلمة "ثقف" وتعني حسب لسان العرب "يقال ثقف الشيء، وهو سرعة التعلم". ويقول ابن دريد:" ثقفت الشيء حذقته". وفي حديث الهجرة :" هو غلام شاب لقن ثقف". [رواه البخاري]، أي ذو فطنة وذكاء.[1]

وحسب مالك ابن بني فإننا لا نجد لكلمة ثقافة أثرا في لغة ابن خلدون الذي يعد أول مرجع لعلم الاجتماع المعاصر من العصر الوسيط، وأنها لم تكن مستعملة في العصر الأموي والعباسي وكلمة "ثقافة" "هي كلمة مولدة حديثة جاءتنا من أوروبا".[2]

ثانيا اصطلاحا:

أحصى كروبر وكلاكهون ما يزيد عن مائة تعريف من التعريفات التي وضعها الأنثربولوجيون للثقافة.[3]

يعرف تايلور (1874) الثقافة ب "هي المركب الذي يضم المعرفة والاعتقاد والفن والأخلاق والقانون والأزياء وكل الملكات الأخرى والعادات التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في مجتمع".[4] و" عرفت الثقافة باعتبارها طريقة كاملة للحياة لدى مجتمع معين، حيث يتم تعلمها وتقاسمها بين أفراد المجتمع".[5] و"كل ما أنتجه البشر من أفكار وتصورات وعادات ونظم اجتماعية وسياسية ومداولات اقتصادية وفعاليات أدبية وفنية وثقافية عبر التاريخ".[6]

أما بالنسبة لرالف لنتون الذي يؤكد "أن ثقافة المجتمع هي طريقة حياة أفراده، وهي مجموعة الأفكار والعادات التي تعلموها وساهموا فيها ثم نقلوها من جيل إلى جيل آخر".[7]

---

[1] مالك بن بني: **مشكلة الثقافة** ، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر– دمشق، دار الفكر المعاصر–بيروت، ط4، 1984، ص20.

[2] المرجع نفسه.

[3] رالف بيلزو هاري هويجر: **مقدمة في الانتربولوجيا العامة**، الجزء الأول، القاهرة، 1976، ص137– 139، ضمن كتاب: **دفاتر فلسفية : نصوص مختارة، الطبيعة والثقافة**، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص13.

[4] طوني بينيت وآخرون: **معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع: مفاتيح اصطلاحية جديدة**، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2010، لبنان، ص232.

[5] هارلمبس وهو لبورن: **سوشيولوجيا الثقافة والهوية**، ترجمة حاتم حميد محسن، داركيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، المقدمة، ص7.

[6] تقرير التنمية البشرية العربية للعام 2003 نحو إقامة مجتمع المعرفة، نيويورك. نقلا عن محمد الديداوي: **مفاهيم الترجمة، المنظور التعريبي لنقل المعرفة** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 58.

[7] هار لمبس وهولبورن: **سوشيولوجيا الثقافة والهوية** ، مرجع سابق، ص8.

وانطلاقا من تعريف تايلور السابق للثقافة خلص زكي الميلاد إلى أن:[1]

– الثقافة من المفاهيم الكلية وليست من المفاهيم الجزئية وأنها من المفاهيم المركبة، وليست من المفاهيم البسيطة وأن الثقافة ليست علما بل تشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون وغيرها.

– الثقافة تكتسب، يكتسبها الإنسان عبر وسائط التربية والتعليم والتنشئة، ومن خلال كل طرق التفاعل والتواصل الاجتماعي، وبذلك فهي ليست عملية انتقال فطري أو غريزي، أو عبر طرائق المورثات البيولوجية .

– ارتباط الثقافة الوثيق بالمجتمع، فالإنسان يكتسبها بوصفه عضوا في المجتمع.

وعملية الاكتساب لا تتوقف بل تستمر وتحدث بوعي أو بدون وعي، برغبة أو بدونها، ومن الصغر إلى الكبر.

2- التشابه بين الثقافات ومسألة الكليات (Universaux):

أثارت نقاط التشابه بين الثقافات اهتمام علماء الأنثربولوجيا الذين تباينت آراءهم إزاء هذه الظاهرة، ففريق يعتقد بأن السر وراء ذلك يكمن في التشابه في العقل البشري ووجود قوانين كلية تحكم الثقافة الإنسانية.[2]

أما الفريق الثاني فيعتقد بأن التشابه بين الثقافات مرده تأثير ثقافة واحدة على جميع الثقافات الإنسانية الأخرى، ويقصدون الثقافة المصرية القديمة التي انتشرت في جميع دول العالم. [3]

والفريق الثالث يزعم أن سبب التشابه ليس نتيجة لتأثير ثقافة واحدة، بل عدد من الثقافات التي كان لها دورا في التأثير على باقي الثقافات.[4]

3-الكليات والترجمة:

بالرغم من اختلاف "رؤى العالم" و"الحضارات"، فإن الأبحاث في اللسانيات قد سلطت الضوء على فكرة الكليات اللغوية وفكرة الكليات الأنثربولوجية والثقافية التي تعنى بالدلالات.[5]

---

[1] زكي الميلاد: **المسألة الثقافية، من أجل بناء نظرية في الثقافة**، دار الشاطبية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2012، ص ص 158- 159.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

[4] المرجع نفسه، ص175.

[5] جورج مونان: **المسائل النظرية في الترجمة** ، ترجمة لطيف زيتوني، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1994، ص233.

ومصطلح الكليات(Universaux) لفظة قديمة تم إحياءها وإعطاءها معنى جديد. وتعني حسب واتموغ (Whatmough) "السمات التي نجدها في كل اللغات، أو في كل الثقافات المعبر عنها بهذه اللغات"[1].

وتنقسم الكليات إلى[2]:

1-الكليات النشكونية Cosmogonique:

تم الكشف عن وجود كليات البيئية هي: البارد والحار، المطر والريح، الأرض والسماء، مملكة الحيوان ومملكة النبات، التقسيمات الكوكبية للزمن، النهار والليل، أقسام النهار، الشهور القمرية، السنة القمرية- الشمسية، دورات التنبت (Cycles de la végétation) ومهما كان تقطيع الحقل الدلالي الخاص بظاهرة طبيعية معينة إلا أن ذلك حسب جورج مونان لا يمثل عائقا بالنسبة للترجمة لأن الدلالة المرجعية الأساسية واحدة.

2-الكليات البيولوجية: بما أن جميع الناس يشتركون في الصفة الإنسانية مع ما يتضمنه هذا من تماثل فيزيولوجي ونفسي حسب مارتيني فهناك كليات على الصعيد البيولوجي هي ست أو على الأصح سبع: الغذاء والشرب والتنفس والنوم والإفرازات والحرارة والجنس. لذا فإن اللغات تتطابق في هذه المناحي.

3- الكليات النفسية.

4-الكليات اللغوية: وهي صفات أولية تشترك فيها جميع اللغات كالعدد المحدود من الفونيمات، وانقسام الأقوال إلى مورفيمات، واستعمال المورفيمات بشكل متسلسل الخ.[3]

5- الكليات الثقافية: وتتعلق بحياة الإنسان في المجتمع ويعتبر إيتل وبرت أجنسكي أن " بعض وجوه الثقافات، ومنها اللغة والتكنولوجيا والدين والتربية والسلطة، شائعة في كل الثقافات".[4] مضيفا إلى أن كثيرا من التفاصيل النوعية في الثقافة كلية وهي تشتمل: النار، والرافعة، والرمح، والعد، وارتكاب المحارم، والمحرمات.....الخ"

---

[1] جورج مونان: المسائل النظرية في الترجمة ، مرجع سابق، ص 234 .

[2] المرجع نفسه، ص ص 235-236.

[3] المرجع نفسه، ص241.

[4] المرجع نفسه، ص250.

والثقافة حسب جورج مونان هي" مجمل النشاطات والنظم التي تظهر من خلالها هذه الجماعة (التكنولوجيا، البنية والحياة الاجتماعيين، تنظيم نظام المعارف، القانون، الدين، الأخلاق، النشاطات الجمالية".[1]

يعزي كذلك موريس برنيي (Maurice Pergnier) إمكانية الترجمة إلى شمولية العقل البشري رغم أن المحيط الطبيعي والاجتماعي الذي يشكل بواسطة اللغة يختلفان من مجموعة لغوية إلى أخرى.[2]

1-المحيط الطبيعي: إن مظاهر المحيط الطبيعي التي يسميها مثلا الإسكيمو تختلف عن سكان المناطق الاستوائية. فالمحيط الطبيعي للاسكيمو يسيطر عليه الثلج والجليد والبرد أما مظاهر المحيط الخارجي لسكان المناطق الاستوائية فيتميز بالنباتات الخلابة والحرارة والماء في الحالة السائلة . فكيف يمكن ترجمة مثلا كلمة "باواب " (baobab) لشخص من القطب الشمالي. وكلمة "جبل جليدي"(iceberg) لشخص من المناطق الاستوائية.

2-المحيط الاجتماعي: إن المجتمعات الإنسانية تتسم بالتنوع الشديد في الملابس والعادات الغذائية والديانات والبنايات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، إلخ أي ما يشكل "ثقافتهم" ويؤثر على رؤيتهم للعالم.وهذه المشاكل ليست مشاكل لسانية بحتة بل مشاكل لسانية اجتماعية (sociolinguistique)ذات علاقة بالكلام (parole) [3].

4-الإحالات (العناصر) الثقافية:

أولا: التعريف والتصنيف:

تُعد مقالة نيدا (Nida) المعنونة ب:" اللسانيات وعلم الأعراق في مشكلات الترجمة" (Linguistics and Ethnology in Translation problems) (1945)[4] شرارة انطلاق في الدراسات المتعلقة بمشاكل الترجمة المرتبطة بالحقل الثقافي.[5] إذ يقول في هذا الصدد:" إن من يترجمون من لغة لأخرى، عليهم أن يكونوا على وعي دائم بالاختلافات الثقافية التي تحتوي عليها كل لغة، ومع

---

[1] جورج مونان: المسائل النظرية في الترجمة، مرجع سابق، ص269.

[2] Pergnier, M., (1993): *Les fondements socio- linguistique de la traduction*. France: Presse universitaire de Lille. p249

[3] Ibid., p250

[4] Eugene Nida: "Linguistics and Ethnology in Translation-Problems", WORD, 1:2, 194-208, DOI:1080/00437956,116.

[5] أمبارو أورتادو ألبير: الترجمة ونظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة ، مرجع سابق، ص690.

هذا فنادرا ما جرت دراسة الترجمة من هذا المنظور"[1]. وعليه، حدد نيدا Nida خمسة أطر يمكن أن تصنف فيها الاختلافات الثقافية ومن ثم مشكلات الترجمة وهي[2] :

1-الاختلافات المناخية بين بقاع العالم المختلفة (Ecology): يترتب عن هذه الاختلافات ظهور عناصر نوعية غير معروفة لدى ثقافات أخرى، ومنها على سبيل المثال الفصول الأربعة في تلك المناطق الدافئة من العالم، غير أنّها غير معروفة في مناطق أخرى.

2 - اختلافات في الثقافة المادية (Material culture): قد ينجم عن هذه الاختلافات مشكلات أكثر خطورة من تلك المشكلات المتعلقة بالاختلافات المناخية.

3- الاختلافات في الثقافة الاجتماعية (Social culture): على أساس البنية الاجتماعية والنظام الاجتماعي الخاص بكل ثقافة.

4- الاختلافات في الثقافة الدينية (Religious culture): ويعتقد نيدا بأن هذا الإطار هو الذي يطرح أكثر التعقيدات.

5- الاختلافات في الثقافة اللغوية (Linguistic culture): بمعنى الاختلاف في الآلية الوظيفية بين اللغات، وهنا يصنفها الباحث إلى اختلافات فونولوجية وصرفية ونحوية ومعجمية.

1-تعريف العناصر الثقافية:

يعرف فلاخوف وفلورين (Vlakhov و Florin) (1970) اللذان وضعا مصطلح: Realia (من الروسية Realii) أي "مفردات الثقافة المحلية بأنّها العناصر النصية التي تقدم طابعا محليا وتاريخيا وهي حسب الباحثين من أكثر جوانب النص الأصلي تمنعا على الترجمة وخاصة في الترجمة الأدبية.

والمفردات الثقافة المحلية (Realia) هي: "كلمات و(ألفاظ متلازمة Collocations) للغة قومية تدلّ على الأشياء والمفاهيم والظواهر المميزة لبيئة جغرافية أو ثقافية أو وقائع يومية أو خصوصيات تاريخية لشعب أو أمة أو بلد أو قبيلة. وبذلك تنقل طابعا قوميا أو محليا أو تاريخيا. ومثل هذه الكلمات لا توجد لها مكافئات دقيقة في اللغات الأخرى."[3]

---

[1]Eugene Nida: "Linguistics and Ethnology in Translation-Problems", op.cit, p.194

[2] Ibid., pp.196-203

[3]مارك شتلويرث و مويرا كووي: **معجم دراسات الترجمة، ترجمة جمال الجزيري**، مرجع سابق، ص273.

ويصنف الباحثان مفردات الثقافة المحلية إلى: (أ) جغرافية وإثنوغرافية و(ب) فلكلورية وأسطورية و(ج) مفردات الحياة اليومية و(د) تاريخية اجتماعية.[1]

تطلق منى بيكر(Mona Baker) تسمية "المفاهيم الخاصة بالثقافات"(Culture specific concepts) وتعرفها في قولها: "قد تعبر الكلمة في اللغة المصدر عن مفهوم يكون غير معروف كلية في الثقافة لها ويكون هذا المفهوم إما مجردا أو ملموسا. وقد يعبر عن معتقد ديني أو عادة اجتماعية أو حتى نوع من الطعام. ويعبر عن هذه المفاهيم بأنها خاصة بالثقافة (Culture–specific)" [2].

وتعرف كريستيان نورد الخصائص الثقافية (Culturemes) "أي ظاهرة اجتماعية لثقافة ما، ولتكن X على سبيل المثال، يراها أبناء هذه الثقافة مطابقة لمقتضى الحال، والتي تحتفظ بخصائصها وسماتها وخاصة عند مقارنتها بظاهرة اجتماعية أخرى مماثلة لها في ثقافة أخرى، ولتكن Y".[3]

2–تصنيف العناصر (الإحالات) الثقافية:

1–تصنيف بيتر نيومارك:

اقترح نيومارك (1988) تصنيفا للعناصر الثقافية اقتبسه من نيدا وأضاف بعض العناصر إليه، ويتلخص نموذج نيومارك فيما يلي[4]:

1– **البيئة (Ecology):** النبات والحيوان والريح والسهول والهضاب وغيرها من المظاهر الطبيعية الجغرافية.

2– **الثقافة المادية (Material culture)** وتشمل:

أ– **الطعام:** يعتبر الطعام بالنسبة للكثيرين أكثر تعابير الثقافة حساسية.

ب– **االلباس:** يورد نيومارك مجموعة من المصطلحات المقترضة لألبسة من ثقافات مختلفة مثل 'anorak' وهي سترة فرانية مقلنسة، و(kanga) (رداء رقيق مزركش) (إفريقيا) وغيرها.

---

[1] مارك شتلويرث و مويرا كووي: **معجم دراسات الترجمة، ترجمة جمال الجزيري**، مرجع سابق، ص273.

[2] Baker, M. (1992) : *In other words, A Course book on Translation,* London, Routledge, p.21

[3] كريستيان نورد: **الترجمة بوصفها نشاطا هادفا، مداخل نظرية مشروحة** ، ترجمة وتقديم أحمد علي، مراجعة محّمد عناني، المركز القومي للترجمة، العدد 2513، القاهرة، ط1، 2015، ص 64.

[4] أنظر بيتر نيومارك: الجامع في الترجمة، ترجمة وإعداد حسن غزالة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2006، ص ص151–159.

ج- **المنازل والمدن:** ويقدم أمثلة كثيرة تعبر عن تسميات لمنازل ومدن خاصة بثقافة ما مثل (kampong) وهي قرية ماليزية وكلمة (chalet) والتي تعني (شاليه/منزل سويسري).

د- **وسائل النقل:** مثل: calèche.

3- **الثقافة الاجتماعية (Social culture):** مثل الألفاظ التي تشير إلى حرف وأعمال مثل كلمة (ajoh) والتي تعني (ممرض هندي) وكلمة (amah) (ممرض صيني)، بالإضافة إلى أنشطة التسلية كالموسيقى والألعاب.

4- **منظمات وأعراف ونشاطات وإجراءات ومفاهيم :** تضّم:

أ- **التنظيم الاجتماعي سياسيا وإداريا:** تنعكس الحياة السياسية والاجتماعية لبلد ما في مصطلحاته المؤسسية كاسم رئيس الدولة: رئيس جمهورية، رئيس الوزراء أو ملك أو اسم البرلمان: الجمعية الوطنية Assemblée Nationale : فرنسا، مجلس الشيوخ الأمريكي وغيرها.

ب- **مصطلحات دينية:** إذ تحتوي الكثير من الديانات على مصطلحات دينية خاصة بها مثل: (dharma)وهو (القانون الطبيعي الهندوسي/ البوذي) و(karma) مبدأ العدالة الانتقامية الهندوسية/ البوذية) وغيرها.

ج- **مصطلحات فنية:** مثل أسماء المتاحف والأبنية والمسارح ودور الأوبرا والمذاهب الأدبية وغيرها.[1]

د- **إشارات وعادات:** مثل الإيماءات والعادات. يشير نيومارك إلى اختلاف دلالة الإشارات من ثقافة إلى أخرى.مثل البصق الذي يعني في بعض الثقافات نوع من التبريك أو الإشارة بالإبهام إلى الأعلى للدلالة على الأوكيه (OK) (الموافقة).[2]

2-تصنيف إيلين إسبنادولا (Elaine Espinadola) وماريا لوشيا فاشنشيلو(Maria Lucia Vasconcello)[3]:

تصنف الباحثتان العناصر الثقافية إلى المجموعات التالية:

---

[1] بيتر نيومارك: الجامع في الترجمة، مرجع سابق، ص.164

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] Elaine Espinadola and Maria Lucia Vasconcello: "Tow facets in the subtitling process: Foreignisation and/or domestication procedures in unequal cultural encounters", Fragmentos, numero 30, p. 043/066 Florianopolis/ Jan-juin/2006, http://www.periodicos, ufsc.br./index.php

1- **أسماء الأماكن (Toponymes):** اسم مكان أو اسم جغرافي، اسم ناحية أو منطقة أو أي مكان على سطح الأرض أو خصائصه الطبيعية أو الاصطناعية.

2- **أسماء الناس(Anthroponymes):** أسماء أشخاص عاديين أو معروفين أو كنيات وأسماء لها خلفية جهوية.

3- **أشكالالترفيه(Forms of Entertainment):** كلمات تتعلق بالتسلية والترفيه واللهو كما تضم حسن الضيافة (hospitality) مثل مأدبات العشاء والحفلات وغداء العمل..إلخ

4- **وسائل النقل (Means of transportation):** الوسائل المستخدمة في حركة الناس والسلع من مكان لآخر.

5- **شخصيات خيالية (Fictional character):**شخصية في رواية أو مسرحية أو فيلم و تتعلق بالخيال أو أعمال تخيلية.

6- **النظام القانوني (Legal System):** قواعد السلوك لازمة للطبيعة البشرية و هي ضرورية لشد أواصر المجتمع البشري.

7- **المؤسسات المحلية (Local Institutions):**مؤسسة تقدم خدمات أو مساعدات للأشخاص في منطقة معينة :الصحة-التربية-العمل-السياسة-الإدارة-الدين-الفن.

8- **النظام القياسي (Measuring system):**وهي الوحدات المستخدمة في تحديد الحجم أو الوزن أو السرعة أو الطول..إلخ لشيء ما في الثقافات المختلفة.

9- **الطعام والشراب (Food and Drink):** أي مادة صلبة أو سائلة يستخدمها الإنسان كمصدر للتغذية.

10- **مرجع دراسي (تربوي) (Scolastic reference):** متعلق بالمدرسة أو الدراسة.

11- **الاحتفالات الدينية (Religious celebrations):**القيام بأمر ما للاحتفال بمناسبة دينية.

12- **اللهجة (Dialect):**تنوع في اللغة والذي يحدد مكانة المتحدث :الطبقة الاجتماعية والعمر والجنس والمستوى التعليمي..إلخ[1]

[1] Elaine Espinadola and Maria Lucia Vasconcello: "Tow facets in the subtitling process: Foreignisation and/or domestication procedures in unequal cultural encounters", op.cit.,

أّما ديفيد قطان (David Katan) فيشير إلى وجود عدّة مستويات منطقية تعمل على تنظيم المعلومات[1]:

1- المحيط (Environment): يتألف من عناصر مثل المحيط الملموس والمحيط الإيديولوجي والطقس والمكان والمسكن والإنشاءات وطريقة الملبس والطعام والشم والتقسيمات والأطر الزمانية القائمة، ويتم معايشتها بشكل مختلف في كل ثقافة.

2- السلوك(Behaviour): يتناول الأصول والمحاذير المتعلقة بالسلوكيات التي تحكم كل ثقافة.

3- القدرات الاتصالية واستراتجياتها ومهاراتها (Capabilities/Strategies/Skills): وهي عبارة عن معرفة كيفية نقل الرسائل وتلقيها، ويضّم البند جوانب مثل اختيار الصيغة (الشفهية أو الكتابية أو غير اللفظية) ونغمة الصوت ..

4- القيم(Values): أي مجموع القيم التي عليها مجتمع ما، ويشير قطان (Katan) إلى أن القيم لا تتمتع بتوزيع متجانس في ظل مجتمع ثقافي بعينه، حيث يتشارك فيها، أفراد المجتمع كل بشكل مختلف، وذلك طبقا للوضعية التي هم فيها، إّما مسيطرون أو خاضعون.

5- المعتقدات(Beliefs): هي مصدر الدوافع والأسباب للسير على قواعد سلوكية معينة وفعل أشياء وترك أخرى، أسس هذه السلوكيات مختلفة : الإنجيل أو القرآن أو رأس المال.

6- **الذات(Identity):** وهي عبارة عن المستوى الرفيع من حيث التدرج، وبالتالي فهي تضّم باقي المستويات الأخرى وتسيطر عليها.

3- أساليب نقل العناصر الثقافية:

عالج بعض الباحثين موضوع نقل العناصر الثقافية من لغة إلى أخرى وندرج بعضها:

اقترح فلاخوف وفلورين (1970) ست استراتيجيات لترجمة المفردات المتعلقة بالثقافة (Realia) وهي: الكتابة الصوتية (Transcription) والنسخ (Calque) ووضع كلمة جديدة والتماثل الصوتي (Assimilation) والترجمة التقريبية (Approximate translation) والترجمة الوصفية (Descriptive translation).[2]

---

[1]Katan, D. (2003): *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators,* 2nd Edition, London and New York: Routledge, pp.63-84.

[2]مارك شتلويرث وموريا كووي: معجم دراسات الترجمة، ترجمة جمال الجزيري، مرجع سابق، ص 274

ويعتقد الباحثان أنّ على المترجم عند انتقاء أنسب إستراتجية أن يحرص على الحفاظ على قدر من الطابع المحلي دون أن يثقل على القارئ بالإكثار من استخدام المفردات الجديدة التي لا يستطيع أن يصل إلى معناها في الغالب وأن يكون حذرا من التأثير الإثرائي أو التلويثي الذي يمكن أن تؤثر به التعبيرات الجديدة المنحوتة في اللغة المستهدفة.[1]

أدخل فلورين (1993) بعض التعديلات على الطرح الذي اقترحه في 1970 وقام بطرح مجموعة من العناصر التي تحدد استخدام أسلوب أو تقنية من أخرى وهي[2] :

1- طابع النص إذ لا يمكن وضع حواشي وهوامش للنص المسرحي أو ذلك الموجه للأطفال،
2- أهمية العنصر الثقافي في السياق (أي درجة أهميته في النص)،
3- طبيعة العنصر الثقافي (أي درجة تعود القارئ عليه والعرف المتبع)،
4- اللغتان المستخدمتان (المترجم إليها)،
5- سّمات القارئ.

يشير نيومارك إلى ضرورة أخذ بعين الاعتبار بعض العناصر السياقية المحيطة بالنص للتمكن من نقل العناصر الثقافية وهي[3]:

1- غرض النص،
2- الدافع والمستوى الثقافي والتقني واللغوي للقراء،
3- أهمية العنصر الثقافي في النص المصدر،
4- المحيط (هل يوجد ترجمة مقرة)،
5- حداثة المصطلح من حيث هو جديد أم لا،
6- مستقبل العنصر الثقافي.

ثم يقترح نيومارك إلى اثنتي عشرة تقنية للترجمة يمكن توظيفها لنقل العناصر الثقافية وهي: النقل (Transference) والمكافئ الثقافي (Cultural equivalent) والتحييد (Neutralisation) (أي استخدام مكافئ وظيفي أو وصفي) والترجمة الحرفية (Literal translation) والترجمة المؤقتة (Label) والتطبيع

---

(1) المرجع نفسه، ص.275.

(2) أمبارو أورتادو ألبير: الترجمة ونظرياتها، مرجع سابق، ص799.

(4) Newmark. P., (1988) : A Text book of Translation, op.cit, p103

أنظر : بيتر نيومارك: الجامع في الترجمة، مرجع سابق، ص166.

(Naturalisation) وتحليل المكونات (Componential analysis) والحذف (Deletion) والمزاوجة بين أكثر من تقنية (Couplet) (الثنائي) والترجمة القياسية المعيارية المقبولة (accepted standard translation) وإعادة الصياغة (paraphrase) والملحقات، والملاحظات، ...الخ والمصنف classifier.

وفيما يلي سنقوم بشرح كل آلية :

إجراءات ترجمة العناصر الثقافية[1]:

1- النقل (Transference) وهي نفس إجراء الاقتراض (Emprunt) أو الكلمة المقترضة loanwords/ الدخيلة، الرسم اللفظي / الصوتيTranscription:

وهي عملية نقل كلمة في اللغة المصدر (ل-م) إلى نص في اللغة الهدف (ل-هـ) كما هي. وتتضمن النقحرة (Transliteration) وهي تحويل الحروف الهجائية المختلفة للغات الأخرى مثل الروسية واليونانية والعربية والصينية وغيرها إلى الانجليزية.

يعتقد نيومارك بأن عندما يقرر المترجم تحويل كلمة ثقافية في اللغة المصدر ذات مدلول خاصة بثقافة اللغة المصدر فعادة يجب على المترجم إتباعها بإجراء ترجمة آخر، ويطلق على هذين الإجراءين بالثنائي (couplet).

2- **المكافئ الثقافي (Cultural equivalent)**

يعتبر نيومارك هذا الإجراء ترجمة تقريبية، إذ يتم ترجمة كلمة ثقافية في اللغة المصدر (ل-م) بكلمة ثقافية في اللغة الهدف(ل-هـ).كأن تترجم كلمة (Baccalauréat) (البكالوريا) الفرنسية (الشهادة الثانوية) إلى اللغة الانجليزية ب(مستوى أ). ويجب استخدام هذا الإجراء حسب نيومارك بحذر لأنها ليست مرادفات ثقافية دقيقة .

3-**التحييد (Neutralisaton)** ويتم باستخدام : أ- المرادف الوظيفي أو ب- المرادف الوصفي:

أ-**المكافئ الوظيفي (Functional equivalent):** شرح وظيفة المصطلح الثقافي كترجمة مصطلح (Sejm) ب: البرلمان البولندي".

[1]أنظر: بيتر نيومارك، الجامع في الترجمة، مرجع سابق، ص.ص 127-131.

ب-**المرادف الوصفي:** وصف المصطلح الثقافي. يضرب نيومارك مثلا المصطلح الياباني: Samurai: ساموراي: فعند وصفه: يشير هذا المصطلح إلى " الأرستقراطية اليابانية من القرن الحادي عشر إلى القرن التاسع عشر. أما وظيفته : توظيف الضباط والإداريين".

4-**الترجمة الحرفية (Literal translation)**[1]أو كما يسميها بالترجمة المباشرة (through- translaton): وهي ما يعرف بالترجمة المستعارة (calque) وتتمثل في ترجمة حرفية لمكونات العبارة. تصلح لملأ الفراغات أو الفرجات (gaps) في الثقافات المتقاربة. وتستخدم الترجمة الحرفية في نقل أسماء المنظمات الدولية .

5-**الترجمة المؤقتة (Translation label):** وهي ترجمة مؤقتة عادة لمصطلح مؤسسي جديد والذي يجب وضعه بين علامات اقتباس، مما يمكن سحبه بهدوء. ويمكن أن يتحقق من خلال الترجمة الحرفية.

6-**التجنيس(Naturalisation):** يتبع هذا الإجراء النقل (Transference) وفيه يتم تكييف مصطلح اللغة المصدر حتى تتماشى مع النطق في اللغة الهدف وعلم الصرف (توليد الكلمات) اللغة الهدف مثل: إدنبرة، التاتشرية.

7- **تحليل المكونات (componential analysis):** وتتمثل في تقسيم الوحدة المعجمية إلى مكونات معناها.

9- **الثنائي (Couplet):** وهو المزاوجة بين أكثر من إجراء.

تجمع الثنائيات (couplet) والثلاثيات (triplet) والرباعيات (quadruplets) على التوالي بين إجراءين أو ثلاثة أو أربعة من تلك المذكورة آنفا للتعامل مع مشكلة واحدة.وتستخدم بكثرة في ترجمة الكلمات الثقافية، كأن يستخدم إجراء النقل (transference)+مكافئ وظيفي أو ثقافي.

10-الترجمة المعتمدة (Recognised translation): وهو استعمال الترجمة الرسمية أو المقبولة عموما لأي مصطلح مؤسسي .

11-**الشرح (Paraphrase):**شرح مسهب لمعنى جزء من النص.

[1]أنظر بيتر نيومارك، الجامع في الترجمة، مرجع سابق، ص.ص 1133-144

12-عادة ما يضيف المترجم معلومات عند ترجمة الكلمات الثقافية في هوامش أو ملحقات، وتعتمد على حاجة قراءه على عكس الأصل.

3-تصنيف إيكسلا لاستراتجيات ترجمة العناصر الخاصة بالثقافة:

لقد طرح إيكسلا (Aixela) (1996) تقنيات لترجمة العناصر الثقافية في الترجمة والتي يطلق عليها تسمية الألفاظ الخاصة بالثقافة (Culture specific items) إلى مجوعتين كبيرتين هما [1]: إستراتجيات المحافظة (Conservation) وفيها يتم المحافظة على العنصر الثقافي في النص الهدف قصد المحافظة على النكهة الأجنبية. أّما إذا وظف المترجم استراتجيات الاستبدال (Substitution) التي يقوم من خلالها باستبدال العنصر الثقافي في النص الهدف وهذا يعني تحييد أو ضياع النكهة الأجنبية.

وتضم استراتيجيات المحافظة: التكرار(Repetition) والتكييف الإملائي (Orthographic adaptation) والترجمة اللسانية (الغير ثقافية)(Linguistic translation) والشرح خارج النص (Extra textual gloss) والشرح داخل النص (Intra textual gloss).

أّما استراتيجيات الاستبدال (Substitution) فتضم الترداف (Synonymy) والتعميم المحدود (Limited universalization) والتعميم المطلق (Absolute universalization) والأقلمة (naturalization) والحذف (Deletion) والابتكار الذاتي (Autonemous creation).

أولا : استراتجيات المحافظة (Conservation):

1- **التكرار (Repetition):** وفيه يتم الاحتفاظ بالإحالة الأصلية وشكلها في الترجمة قدر المستطاع مثل المحافظة على أسماء المكان(toponyms) في الترجمة مثل مدينة Seattle والتي إذا نقلت إلى اللغة الفرنسية مثلا تبقى محافظة على شكلها الأصلي Seattle، لذا فإنّ هذا الإجراء يستخدم عندما تستخدم اللغة المصدر والهدف نفس حروف الهجاء.

2- **التكييف الإملائي (Orthographic adaptation):** وهي النقل الصوتي للحروف (Transcription) والنقحرة (Transliteration) للإحالة الثقافية وذلك عندما لا تستخدم اللغة الهدف نفس الحروف الهجائية للغة المصدر.

[1]Aixela, J.F., (1996) " Culture-specific items in translation". In R.Alvariz, and C.A.Vidal (Eds), Translation, power, subversion. Frankfurt: Multilingual matters, pp.52-78.

3- الترجمة اللسانية (غير الثقافية): يلجأ المترجم إلى الترجمة اللسانية في حالة عدم إيجاد مكافئ للإحالة في اللغة الهدف ، فيقوم بترجمة حرفية للإحالة لكنها مع ذلك تبقى غريبة عن المتلقي الهدف. (مثل وحدات القياس/العملة).

4- **الشرح خارج النص (Extratextual gloss):** في حالة استخدام المترجم لإجراء من الإجراءات الثلاثة المشار إليها أعلاه لكنه يقوم بإضافة معلومات أخرى خارج النص على شكل حاشية (footnote) أو في نهاية الترجمة (endnote) أو مسرد(glossary) أو تعليق/أو ترجمة بين قوسين أو بخط مائل...إلخ.

5-الشرح داخل النص (Intratextual gloss): يشبه الإجراء السابق، غير أنّ الشرح يكون داخل النص "كجزء منه حتى لا يتم إزعاج القارئ أو تشويشه".

استراتجيات الاستبدال (Substitution):

1- الترداف (Synonymy)تُستبدل الإحالة الثقافية بمرادف (synonym) لتجنب التكرار. وهذا الإجراء بالنسبة لإكسلا (Aixela) يتعلق بالجانب الأسلوب، أي بعد ذكر العنصر الثقافي للمرة الأولى في النص الهدف يتم استبداله بمرادفات إذا ما تّم تكراره عدّة مرات في النص المصدر.

2- **التعميم المحدود (Limited universalization):** وفيه يتم استبدال العنصر الثقافي المصدر بعنصر آخر ينتمي كذلك إلى الثقافة المصدر ولكنه أقل خصوصية وأوضح بالنسبة للقارئ الهدف فمثلا تغيير العبارة الثقافية "five grand" إلى "خمسة آلاف دولار".

3- **التعميم المطلق (Absolute universalization):**استبدال العنصر الثقافي بكلمة أكثر حيادية وبذلك يتم محو أي إيحاءات أجنبية، يعطي إيكسلا (Aixela) مثالا مصطلح "تشسترفيلد"(Chesterfield) وهي علامة تجارية لصنع الأثاث الفاخر بانجلترا ففي التعميم المطلق تُحذف كلمة "تشسترفيلد" وتستبدل بكلمة عامة أريكة (sofa).

4-**الأقلمة (Naturalisation):** استبدال العنصر الثقافي في الثقافة المصدر بآخر ينتمي إلى الثقافة الهدف.ويشير أيكسلا (Aixela) أنّ هذه الإستراتجية لا تستخدم كثيرا في ترجمة الأعمال الأدبية.

5- المحو (Deletion): حذف العنصر الثقافي لأنه غير مقبول إيديولوجيا أو أسلوبيا أو لأنه غامض ولا يستطيع القارئ الهدف فهمه.

6- الابتكار الذاتي (Autonomous creation):وهي إستراتيجية ليست شائعة الاستخدام كثيرا حسب إيكسلا (Aixela) وفيها يقرر المترجم (أو المسؤول عن الترجمة) إضافة إحالة ثقافية غير موجودة في النص المصدر لخلق تأثير ثقافي هام وحيوي في النص الهدف.

ثالثا: استراتجيات أخرى:

بالإضافة إلى الاستراتيجيات المشار إليها أعلاه، تطرق إيكسلا (Aixela) إلى إجراءات أخرى تستخدم خاصة في ترجمة الأجناس الثانوية مثل أدب الأطفال و تضّم الإجراءات التالية:

1-**التعويض (Compensation)** ويقصد بها مزاوجة إجرائي الحذف والإبداع الذاتي في موضع آخر من النص بغية إحداث تأثير مشابه.

2- **تغيير المكان (Dislocation)** أي تغيير مكان الإحالة .

3- **التخفيف(Attenuation)** وتعني " استبدال إحالة قوية جدا (too strong)" أو غير مقبولة بإحالة أخرى" أقل حدة " (softer) ومقبولة في النص الهدف.

3-نموذج بدرسن (Jan Pedersen):

قدم يان يدرسن (Jan Persen) في دراسة له تحت عنوان: "كيف تنقل الثقافة في الترجمة المرئية"[1] تصنيفا للتقنيات الترجمية التي عادة ما يستخدمها مترجمو الأفلام في ترجمتهم للعناصر المرتبطة بالثقافة والتي تمثل حسب الباحث "مأزق" (Crisis point)ويطلق يدرسن على هذه العناصر بـ: "الإحالة المرتبطة بالثقافة والخارجة عن اللغة " (Extralinguistic Culture-bound Reference)(ECR).

والنموذج الذي قدمه بدرسن اعتمد فيه على الدراسة التي قامت بها الباحثة ريتفا ليبيهالم (Leppihalme) في دراستها حول الإحالات (Allusions) وكيف أنها تتسبب في "صدمات ثقافية" (Cultural Bumps) [2] .

من خلال دراسة مئة ترجمة فيلم وبرامج تلفزيونية باللغة الإنجليزية إلى اللغة الاسكندينافية، قام الباحث بترتيب استراتيجيات نقل الإحالات الخارج لغوية والمرتبطة بالثقافة (ECR) إلى اللغة الهدف وفق

---

[1]Jan Pedersen (2005): "How is Culture Rendered in Subtitles?" Mutra 2005- Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, 1-18, www.euroconferences.infoproceedings.

[2] ترجم كتاب الباحثة ريتفا ليبيهالمي (R. Leppihalme): Cultural Bumps إلى العربية: ريتفا لبيبهالمي: **عقبات ثقافية: مدخل تجريبي إلى ترجمة الإحالات**، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة، العدد 2402 ، ط1، القاهرة، 2015.

ما أطلق عليه الباحث "السلم الفينوتي" (Venutian scale) والتي تتراوح ما بين الاستراتيجيات الأكثر تغريبا إلى تلك الأكثر تدجينا. ولكنه يتخلى عن مصطلحات فينوتي (Venuti): التغريب والتدجين ويستخدم تسميات (labels) أكثر حيادية وهي: "التوجه نحو اللغة المصدر" (Source Language Oriented) و"التوجه نحو اللغة الهدف"(Target Language Oriented) والتصنيف الذي توصل إليه الباحث جاء نتيجة ملاحظات وصفية للمعايير(norms) التي تتحكم بترجمة الأفلام السترجة (Subtitling)، ويرى أنه نموذج قابل للتعديل ويتناسب مع الأشكال الأخرى للترجمة.

والاستراتيجيات التي توصل إليها الباحث هي: الإستبقاء (Retention) والتحديد(Specification) والترجمة المباشرة (Direct Translation) والتعميم (Generalization) والاستبدال (Substitution) والحذف (Omission) واستخدام مكافئ رسمي (Official equivalent).

1- المكافئ الرسمي (Official equivalent):

يعتقد الباحث أن وجود مكافئ رسمي لعنصر ثقافي ما يعني غياب "مأزق" لأن هناك حلا سابقا ومهيئا للمشكل. والمكافئ الرسمي هو "ترجمة معيارية" دخلت اللغة الهدف.

2- الاستبقاء (Retention):

وهي الإستراتيجية الأكثر تحيزا (ميلاً) للغة المصدر لأنها تسمح بدخول عنصر من اللغة المصدر إلى النص الهدف.

وتظهر هذه الإحالات في النص الهدف في هيئتين إما يتم إبرازها وتمييزها بوضعها داخل علامات التنصيص (" ") أو بكتابتها في بعض الأحيان بخط مائل(Italics).

وقد يتم تعديل الإحالة الثقافية (ECR) بعض الشيء حتى تتماشى مع الأعراف اللغوية للغة الهدف عن طريق تعديل (تكييف) الإملاء أو حذف أداة تعريف (article).

والاحتفاظ هي الإستراتيجية الأكثر شيوعا في نقل الإحالات المرتبطة بالثقافة وهي التي تظهر احتراما للنص المصدر لأن المترجم وفي للروح والحرف.

3- التحديد (Specification):

ويعني بدرسن بهذه الإستراتيجية الإبقاء على العنصر الثقافي غير مترجم في النص الهدف مع إضافة بعض المعلومات التي لا توجد في النص المصدر. وبذلك جعل العنصر الثقافي في النص الهدف أكثر تحديدا.

ويمكن تحديد العنصر الثقافي بطريقتين: إما عن طريق الإيضاح(Explicitation) أو الإضافة (Addition).

أ- الإيضاح (Explicitation):

الإيضاح يمكن اعتباره أي إستراتيجية تنطوي على توسيع النص أو توضيح (spelling out)أي شيء مضمر في النص المصدر.

أما بالنسبة لبدرسن فإن الإيضاح في هذا النموذج يعني أن المادة (المعلومة) المضافة كامنة كجزء في عبارة (اسم) الإحالة الثقافية. مثل: توضيح مختزل نحتي (acronym) أو اسم مختصر(abbreviation) أو إضافة الاسم الأول لشخص ما أو إتمام اسم رسمي لإزالة اللبس من الإحالة الثقافية حتى يستطيع قراء الثقافة الهدف الغير معتادين (familiar) عليها مثلما هو حال القراء الثقافة المصدر، من فهمها.

ب- الإضافة (Addition):

وتعني أن المادة (المعلومة) المضافة كامنة في الإحالة الثقافية كجزء من معناها أو معانيها الإيحائية. ومن عيوب هذه الإستراتجية حسب الباحث أنها تأخذ حيزا من النص ويمكن اعتبارها راعية (patronizing).

4- الترجمة المباشرة (Direct Translation):

لا تُستخدم هذه الإستراتيجية عادة في نقل أسماء العلم غير أنّها تستخدم مثلا في نقل أسماء الشركات أو المؤسسات الرسمية والأجهزة التقنية.

وفيها لا تتغير الشحنة الدلالية للإحالة الثقافية فلا شيء يضاف أو ينقص عكس إستراتجيتي التحديد والتعميم. لا يتم في هذه الإستراتيجية بذل أي جهد لنقل المعاني الإيحائية (connotation) للعنصر الثقافي ومساعدة القارئ الهدف.

ويقسم بدرسن هذه الإستراتيجية إلى قسمين حسب النتيجة المتحصل عليها بعد تطبيقها وهي:

إما النسخ (Calque): وهو نتيجة للترجمة الحرفية الصارمة، إذ يقوم المترجم فقط ببعض التغييرات الضرورية نتيجة للاختلافات بين اللغتين. وعادة تبدو العبارة المستنسخة غريبة (exotic) بالنسبة للقارئ الهدف.

أما النتيجة الثانية فهي: الترجمة الحرفية التي تعتمد على التغييرات (shifts) وفيها يقوم المترجم بتغييرات اختيارية (optional).

وعليه فحسب الباحث فإن الترجمة الحرفية تتموقع بين اللغة المصدر والاستراتيجيات التي تميل إلى اللغة الهدف أي بين الإغرابية (exotic) والتدجين (domestic) .[1]

5- التعميم Generalization:

وفيه يتم استبدال إحالة ثقافية خارج لغوية (ECR) الذي تعبر عن شيء محدد بكلمة (مصطلح) عام. وعادة عند نقل الخاص أو الاسم العام .

هناك تشابه بين استراتيجي الإضافة والتعميم إذ عادة ما تكون المعلومة المضافة هي اسم شامل(hyperonym) أو اسم خاص (hyponymy).

6- الاستبدال (Substitution)

تتمثل في حذف الإحالة الثقافية الخارج لغوية (ECR) الواردة في النص المصدر واستبدالها بشيء آخر. إما عنصر ثقافي آخر أو بشرح (paraphrase) والذي قد يكون خال تماما من أي مصطلح ثقافي.

أ- الاستبدال الثقافي (Cultural Substitution):

وفيها يتم حذف الإشارة الثقافية واستبدالها بأخرى. قد تكون الإحالة إحالة عابرة للثقافات (transcultural) أي "تلك الإحالة التي ليست مرتبطة بالثقافة المصدر ولكن يمكن استعادتها من معرفة موسوعية مشتركة لقراء الثقافتين الهدف والمصدر أنها معروفة في الثقافتين المصدر والهدف ، و/أو تنتمي إلى ثقافة ثالثة (a third culture)[2]أو إحالة ثقافية (ECR) تنتمي إلى الثقافة الهدف وفي هذه الحالة تصبح أكثر الاستراتيجيات تدجينا.

[1]Jan Pedersen (2005): "How is Culture Rendered in Subtitles?", op.cit., p.5.

[2]Ibid., pp.10-11

ب- الشرح (Paraphrase):

تتمثل الإستراتيجية في إعادة التعبير (rephrase) عن الإحالة الثقافية سواء عن طريق "شرح المعنى" أو بحذف تام للعنصر الثقافي والاستعاضة عنه بشرح (paraphrase) يناسب السياق.

ب.2- الشرح بنقل المعنى (Paraphrase with sense transfer):

يتم حذف الإحالة الثقافية والإبقاء على معناها أو المعاني الإيحائية المناسبة باستخدام شرح.

ب.3- الشرح السياقي (Situtional paraphrase):

يتم حذف كل معنى الإحالة الثقافية واستبدالها بشيء (عبارة) تناسب الوضعية (situation) بغض النظر عن معنى الإحالة الثقافية في النص المصدر. وتعد هذه الإستراتيجية شبه حذف(quasi-omission) وتستخدم خاصة عند نقل الإحالات الثقافية التي تتضمن التورية(puns).

7- الحذف (Omission)

وتعني استبدال الإحالة الثقافية بلاشيء. تكون إستراتيجية الحذف في بعض الحالات الإستراتيجية الوحيدة المتاحة، غير أنّ في بعض الحالات قد تستخدم بدافع الكسل.

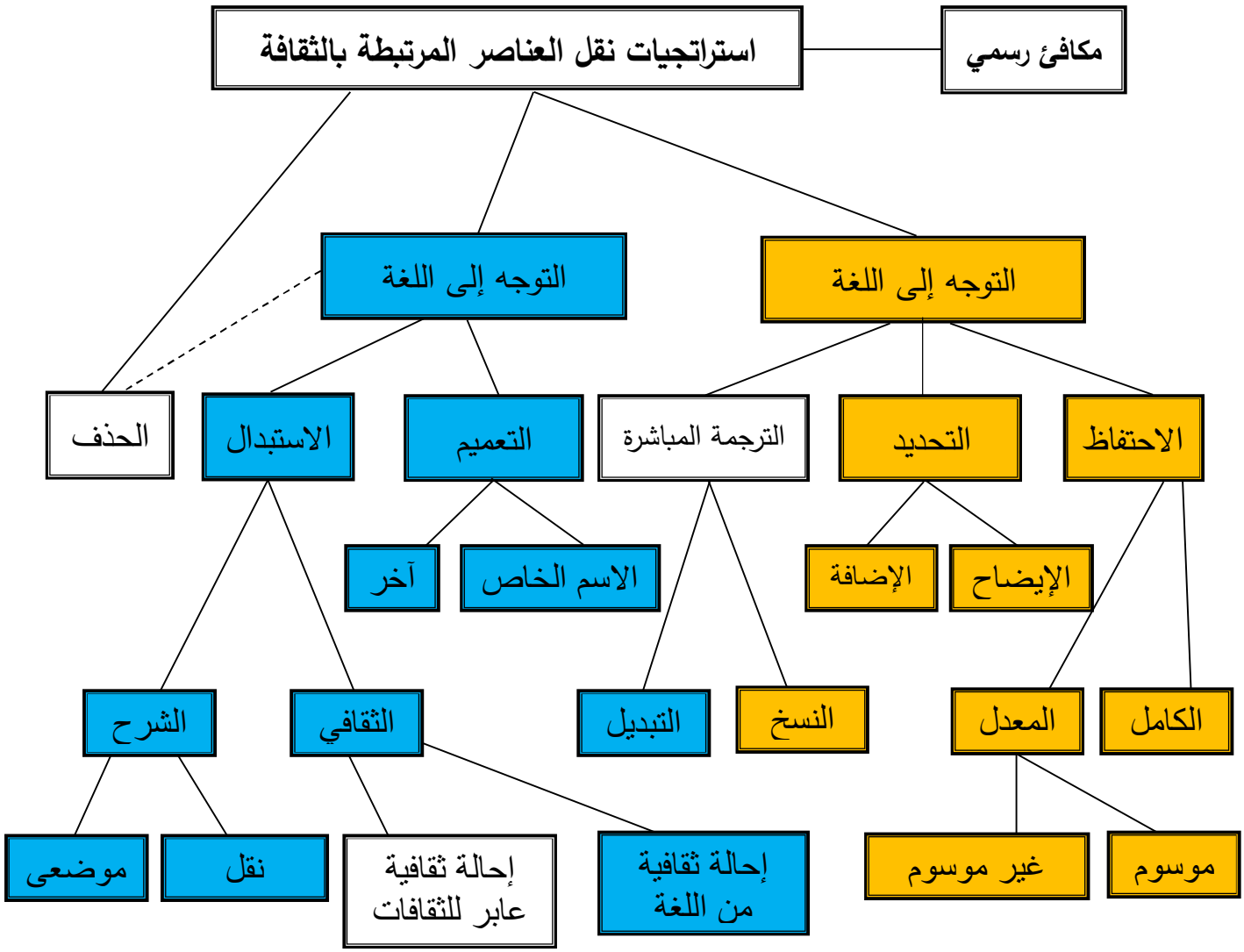
يؤسس بدرسن تصنيفه على نتيجة الترجمة والذي يبين هل تتجه (تميل) إلى اللغة المصدر أو اللغة الهدف [1].

كما يشير إلى إمكانية استبدال تسميات (التوجهاتorientation) بمجموعتين "استراتيجيات التي تتضمن على تغيرات قليلة(Minimum change strategies) واستراتيجيات التدخل (Intervention Strategies) ويعني هذه الأخيرة إلى التوجه نحو اللغة الهدف.

وعليه فإن: الاستبقاء والمكافئ الرسمي والترجمة الحرفية تنتمي إلى المجموعة الأولى.

والتحديد والتعميم والاستبدال ينتمي إلى المجموعة الثانية وإستراتيجية الحذف لا تنتمي لأي منهما.

[1] Jan Pedersen (2005): "How is Culture Rendered in Subtitles?", op.cit., p.9.



تصنيف استراتجيات نقل العناصر الثقافية (ECR) حسب يان بدرسن (المرجع نفسه، ص.4)

مناقشة النماذج المقترحة في ترجمة العناصر الثقافية:

من خلال عرضنا لبعض النماذج التي تطرق فيها أصحابها إلى الإجراءات و الأساليب التي يستخدمه عادة المترجمون عند نقل مظهر أو عنصر من عناصر الثقافة نلاحظ أنّها تستخدم مصطلحات (Terminology)مختلفة نوعا إلاّ أنها تظهر العديد من التشابهات بين الإجراءات المقترحة.

نلاحظ أنّ كلا من النماذج: نموذج نيومارك (Newmark) وإيكسلا (Aixela) وبدرسن(Pedersen) قد تطرقا تقريبا لجميع الإجراءات.

على الرغم من أنّ نموذج بيتر نيومارك من أكثر النماذج استخداما في أدبيات الترجمة وخاصة في نقل العناصر الثقافية غير أنّ دراسات الترجمة قد تطورت منذ تصميم النموذج (1988). أما بالنسبة

لنموذج إيكسلا (Aixela) فيبدو أقل تعقيد من النموذج السابق ويستخدم مصطلحات أكثر ملائمة مع الوقت الراهن، كما أنّه رسم حدودا بين إستراتجيتي المحافظة (Conservation) أي تلك التي تحافظ على النكهة الأجنبية للثقافة المصدر (أي التغريب) والاستبدال (Substitution) أي تلك التي تسعى إلى تحييد أو محو النكهة الأجنبية (أي التدجين)[1] . لكنّ بعض الإجراءات التي اقترحها إيكسلا لا تخلو من بعض اللبس باعترافه شخصيا، فمثلا من الصعب وضع حدود واضحة بين التعميم المطلق والتعميم المحدود[2].

أمّا نموذج بدرسن فهو النموذج الأول الذي صُمم على أساس مقاربة فينوتي (التغريب/التدجين).

وعليه فإنه ولغرض هذه الدراسة فإنني اعتمدت أساسا على نموذج بدرسن وذلك لابتعاده عن التعقيد وتضمنه تقريبا لأهم الإجراءات الترجمية التي يستخدمها المترجم عند نقله للعناصر الثقافية وهي: الاحتفاظ (الاستبقاء)(Retention) بنوعيه الموسوم والغير موسوم والإيضاح والتعميم والاستبدال بمصطلح من الثقافة الهدف أو بمصطلح عابر للثقافات والشرح والحذف والمكافئ الرسمي.

أعتقد أن تبني إجراء أو آخر يعتمد على النقاط التالية التي لخصتها الباحثة أمبارو أورتادو ألبير في النقاط التالية[3]:

1- نوعية العلاقة بين الثقافتين وتشمل اتجاه الترجمة بمعنى هل تتم الترجمة من ثقافة المسيطرة إلى ثقافة مسيطر عليها أو العكس، ومدى التوازي بين الثقافتين أو القرب أو البعد الثقافي.

3-وظيفة العنصر الثقافي في النص الأصلي: أي درجة أهميته في النص الأصلي.

2- نوعية النص المراد ترجمته: تظهر العناصر الثقافية في جميع النصوص الأدبية والتقنية والإعلامية، ولذلك تتنوع الحلول فمثلا في نص أدبي، يُ ستخدم الاقتراض لإضفاء طابع المحلية أو في نص آخر تتبع تقنية التكييف(adaptation) وغيرها.

تطرقت في هذا الفصل إلى مفهوم الثقافة وعرضت بعض التعريفات التي قدمها أشهر الأنثروبولوجيين ورأينا أن مصطلح الثقافة من أصعب المصطلحات تحديدا.

---

(1) Wafa Dukmak : **The treatment of Cultural Items in the Translation of Children's Literature**. The Case of Harry Potter in Arabic, University of Leeds, March 2012, p.56, etheses.whiterose.ac.uk/ 6761/Consulté le 12/12/2017.

(2)Wafa Dukmak : **The treatment of Cultural Items in the Translation of Children's Literature. The Case of Harry Potter in Arabic**, op.cit., p.55.

(3) أمباروأرتادو ألبير: الترجمة ونظرياتها، مرجع سابق، ص ص801- 802.

ثّم انتقلت إلى علاقة الثقافة بالترجمة ورأينا أّنهما وثيقي الصلة لأن الترجمة هي عملية بين–لغوية وبين–ثقافية. تطرقت كذلك إلى الإحالات (العناصر) الثقافية وكيف تصبح مصدرا للمتاعب خاصة إذا كانت الترجمة بين ثقافتين متباعدتين سواء في الزمن أو في المكان. وتطرقت إلى بعض التصنيفات التي اقترحها بعض المنظرين مثل نيدا وبيتر نيومارك وغيرهم.

تطرقت كذلك إلى بعض النماذج التي قدمت تصنيفا للإجراءات التي يستخدمها المترجمون أثناء نقلهم للعناصر الثقافية ولاحظنا التشابه بين النماذج رغم استخدامهم لمصطلحات متباينة.

الفصل السادس

تلقي الأدب العربي الحديث بفرنسا

أتناول في هذا الفصل تلقي الأدب العربي الحديث ومدى اهتمام دور النشر الفرنسية بالأعمال الأدبية العربية الحديثة بالإضافة إلى أهم الاستراتجيات التي يعتمدها المترجمون أثناء نقلهم للنصوص الأدبية العربية.

يعتبر النسق الثقافي والأدبي الفرنسي من أصعب الأنساق الثقافية اختراقا، ذلك أن الثقافة الفرنسية لطالما اعتبرت نفسها مركز الإبداع والتجديد وقلما اعترفت بأدب الآخر باستثناء الآداب الإغريقية والرومانية.[1]

لقد كان لترجمة حكايات "ألف ليلة وليلة" إلى الفرنسية على يد أنطوان جالان في القرن الثامن عشر تأثيرا كبيرا على الآداب والثقافات الأوروبية والعالمية "فعرفوا بوعيهم كيفية احتواء هذا النص (...) حيث أفادوا منه في شتى أنواع الفنون من خلال مراتب عليا للتلقي، فاندمجت ألف ليلة وليلة في الفن التشكيلي، والفني والموسيقى، والفن المسرحي، والفن القصصي، وزرعت شهوة الإغواء وعرفت متعة الإصغاء، ورسمت فضاء التخييل، ورقة الاستلطاف، وفتنة المشاعر، حتّى وقع الغربيون في دائرة سحرها المدهش"[2]، ولكن هذا النجاح صاحبه أيضا تشكيل صور نمطية عن الشرق عموما والدول العربية الإسلامية خصوصا في ذهن القارئ الأوروبي.

يوضح سعيد فائق كيف أنّ الترجمة من العربية إلى اللغات الغربية خاصة الفرنسية مازالت تخضع إلى التمثيلات المقولبة للثقافة العربية الإسلامية التي رسختها ترجمات ألف ليلة وليلة وهي صور في مجملها سلبية (العنف والبربرية...) وصورة الغرائبية والشهوانية (sensualism) ومازالت الترجمة تعمل على تعزيز نفس التمثيلات التي اخترعها المستشرقون(...) صورة الشرق المعقد، الغريب والمختلف والذي لا يمكن علاجه لكنه في ذات الوقت مألوف وعجائبي[3].

ورغم هذه الصور النمطية السلبية عن العالم والثقافة العربية في الغرب عموما و في فرنسا على الأخص، فإنّ هذه الأخيرة تتصدر الدول الأوروبية والعالمية التي تهتم وتترجم الأدب العربي سواء الحديث أو التراثي متفوقة على اسبانيا وألمانيا كما يوضح ذلك الباحث ريشار جاكمون (Richard Jacquemond)

---

[1] فاتحة الطيب: **الترجمة في زمن الآخر، ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص361.

[2] ياسمين فيدوح: **إشكالية الترجمة في الأدب المقارن**، دار صفحات للدراسات و النشر ، دمشق، ط1، 2009، ص263.

[3] Said Faiq: «The Cultural Encounter in Translation from Arabic", in ***Cultural Encounter in Translation from Arabic***, pp. 1-13 ed. Said Faiq .(2004), Multilingual Matters LTD. Clevedon-Buffalo, Toronto , p.12

وفقا لدراسة أجراها حول حركة الترجمة من اللغة الفرنسية والعربية منذ مرحلة الثمانينات من القرن الماضي. [1]

يوضح ذات الباحث أن ترجمة الأدب العربي الحديث إلى الفرنسية حديثة العهد لكون الأدب العربي الحديث"أدبا ناشئا" تطور بعد الحرب العالمية الثانية، ولم يعرف نضجا من الناحية الكمية والنوعية إلاّ في سبعينات القرن الماضي وهذا ما يفسر اتجاه المستشرقين والأكاديميين إلى ترجمة النصوص العربية التراثية. [2]

أّما الروائي والأكاديمي الجزائري واسيني الأعرج فيشير إلى أن الكتابات العربية الحديثة لم تنل حظها من الترجمة إلى الفرنسية في ظل هيمنة ترجمة الأدب العربي القديم وأنّ كل ماترجم من أدب حديث خضع لمقاييس العلاقة مع الغرب بالإضافة إلى سيطرة الفكرة أنّ المكتوب باللغة العربية " لايمكنه أن يضيف للمخيال الفرنسي أكثر مما يمنحه الأدب المكتوب بالفرنسية لقرائه".[3]

1- تلقي الأدب العربي الحديث بفرنسا:

رغم تزايد الاهتمام بالأدب العربي نسبيا منذ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب عام 1988 وانفتاح دور النشر الغربية والفرنسية على آداب الأطراف. لايزال الأدب العربي مهمشا وعدم اهتمام دور النشر به، والدليل على ذلك حجم المبيعات المتواضعة بالإضافة إلى عدم الاعتراف الرمزي بقيمته. [4]

فالنظرة الاستشراقية لاتزال تسيطر على تلقي هذا الأدب الذي يبقى مقترنا بسلسلة من التمثلات وليدة الاستشراق الرومانسي الذي رسخ صورا نمطية على أن الشرق مكان الغيرية الجذرية (altérite radicale) التي تتأسس على الاستبداد والروحانية(spiritualité) والإباحة الجنسية والتي مازالت تستثمر وتعاد صياغتها في السياق المعاصر بالتركيز على الإسلاموية ووضعية المرأة العربية المسلمة ويكفي تأمل صور أغلفة الترجمات التي لاتزال تستغل هذه الصور للانتشار وجذب القراء. بالإضافة إلى اختزال

---

[1] Richard Jacquemond : «Les flux de traduction entre le français et l'arabe depuis les années 1980: un reflet des relations culturelles », Gisèle Sapiro. Translatio Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation, CNRS. Édition, 2016. http://www.cnrseditions.fr/sociologie/6027, consulté le : 14/02/2017. 11 :30

[2] Ibid.,

[3] أحمد فضل شبلول: "واسيني الأعرج يلقي الضوء على الأدب العربي في المهجر الفرنسي"، ميدل إيست أونلاين، بتاريخ 2012/03/28.(www.middle-east-online.com). اطلعت عليه يوم 2016/01/13، 16:20

[4] أبو بكر العيادي: "أسباب ضمور الأدب العربي عالميا بين الذات والآخر".مقال نشر بجريدة العرب بتاريخ 2015/03/21،العدد 9863. ص15. (alarab.co.412)، اطلعت عليه في 2017/12/01. 12:20

هذه الترجمات كوثيقة أو شهادة (témoignage) ذات قيمة اثنوغرافية أو سياسية دون الالتفات إلى قيمتها الأدبية. [1]

وهذا ما يؤكده ريشار جاكمون في حوار له مع كورينا جبنر(Corinna Gepner) إلى أنّ حضور الأدب العربي بفرنسا معقد للغاية خاصة في ظل الظروف الراهنة، فكل ما يأتي من تلك المنطقة يتم التعامل معه بتحفظ شديد مؤكدا أنّ دور النشر الفرنسية تهتم بالمؤلفات العربية كشهادات أو وثائق لغايات سياسية وعرقية.

كما يشير إلى أن التعامل مع الكاتب العربي بفرنسا يختلف عن التعامل مع الكاتب مثلا من ألمانيا أو إيطاليا أو حتى إسرائيل. وهذا يرجع إلى سيطرة الفكرة أن الكاتب العربي لايحمل أي رسالة كونية سواء على المستوى الجمالي أو السياسي، وأنه من الصعب تغيير هذه النظرة حاليا. [2]

ونفس الرأي تقريبا يؤكده أبو بكر العيادي، وهو كاتب ومترجم تونسي مقيم بفرنسا،الذي يعتقد بأنّ المتلقي الفرنسي لا يحتفي بالبعد الجمالي للعمل الفني بقدر ما يركز على البعد التوثيقي والسياسي والمعارض للسلطة والسخرية من عيوب المجتمعات العربية. [3]

ويضرب العيادي مثالا واقعيا عن ذلك وهو احتفاء الغرب وفرنسا خصوصا برواية علاء الأسواني"عمارة يعقوبيان" والتي بيعت منها أكثر من 200.000 نسخة وعدت "بست سيلر" (Best-seller)، ووُصف مؤلفها "بأعظم كاتب عربي في الوقت الحاضر رغم أنها حسب العيادي "ذات بنية كلاسيكية بسيطة ولغة متواضعة غير أنها تفضح مساوئ المجتمع المصري في عهد مبارك و"تحن إلى الزمن الكولونيالي"، وتجذر الصورة النمطية التي في ذهن القارئ الغربي عن المجتمع العربي وتلبي أفق انتظاره.وينتهي العيادي إلى أن الناشر الغربي يختار من الأدب المعاصر إلا "مايكون صالحا للتصدير" ولا يكترث بقيمته الفنية أو مكانة مؤلفه في خارطة الأدب العربي. [4]

---

[1] Richard Jacquemond (2012): « Etats des lieux de la traduction dons la région euro-méditerranéenne. Traduire de et vers l'arabe. Synthèse. Anna Lindh Fondation.www.transeuropeennes.eu/ consulté le 09/12/2017. 14 :05

[2] Richard Jacquemond : Traducteur de l'arabe (Egypte) , entretien mené par Corinna Gepner, op.cit.,

[3] أبو بكر العيادي: "أسباب ضمور الأدب العربي عالميا ، بين الذات والآخر"، مرجع سابق.

[4] المرجع نفسه.

يشير المترجم السوري جمال شحيد إلى نقطة مهمة جدا وهي أن الأدب العربي لا يحضى بالترويج الضروري في وسائل الإعلام الجماهيرية الفرنسية مشيرا إلى الدعاية التي تخصص لأدب أمريكا اللاتينية مثلا، فوسائل الإعلام تتابع ما يصدر في هذا الأدب وتعمل على تقديمه للجمهور العريض. [1]

لكن يجدر الإشارة إلى أن دور النشر الفرنسية التي تهتم بإصدار ترجمات للأدب العربي تبذل جهدا كبيرا لإقناع معظم الصحف الفرنسية بتخصيص حيز للأدب العربي المترجم على غرار الآداب الأجنبية الأخرى وذلك بسبب تجذر الصور النمطية التي تعتبر البلدان العربية غير قادرة على الإنتاج والإبداع ولكنها "بلدانا متخلفة راكدة ثقافيا ونشيطة إرهابيا". [2]

ولتغيير الصور الجاهزة النمطية عن العرب وما يكتبون بغية التحاور والتفاعل مع الآخر، يعتقد صاحب كتاب الأمير أنه يجب على العرب دعم الترجمة ومساعدة دور النشر وتشجيعها وبدون ذلك" سيظل الكاتب العربي المترجم خاضعا لصدفة السوق(....) أو المجريات السياسية الطارئة التي لا علاقة لها بالأدب". [3]

أما العيادي فيرى أن" العيب ليس في أدبنا من حيث نضجه الفني وعمق مضمونه وبعده الإنساني، بل العيب في طرق نشره وتوزيعه، والتغيب عن المعارض العالمية الكبرى للتعريف بعيونه ومستجداته وأعلامه". [4]

2-دور النشر الفرنسية والأدب العربي الحديث:

توضح عالمة الاجتماع والناقدة الأدبية باسكال كازانوفا (Pascale Casanova) صعوبة الولوج إلى عالم الكتابة والنشر إذ تمثلهما ب"ساحة حرب فعلية"، سواء تعلق الأمر بالكتاب المنحدرين من المستعمرات السابقة أو حتى الكتاب الغربيين أنفسهم، إذ يجب عليهم أن يخوضوا معارك شرسة حتى يكتسبوا المشروعية والاعتراف. فقد تعمل بعض عواصم الأدب العالمي خاصة بباريس ولندن ونيويورك وبرلين وبرشلونة، على جر بعض الكتاب في غياهب النسيان وترفع آخرين إلى المجد والشهرة. مما يعني

---

[1] جمال شحيد: "**ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغة الفرنسية**"، نقلا عن أنفاس نت، تاريخ إعادة نضر المقال الأحد 19 أغسطس 2007، http://anfasse.org/index.php، اطلعت عليه في 2017/12/04. 17:15

[2] فاتحة الطيب: **الترجمة في زمن الآخر**، مرجع سابق، ص 351.

[3] أحمد فضل شبلول: "**واسيني الأعرج يلقي الضوء على الأدب العربي في المهجر الفرنسي**"، مرجع سابق.

[4] أبو بكر العيادي: "**أسباب ضمور الأدب العربي عالميا بين الذات والآخر**"،مرجع سابق.

أنّه لا يكفي فقط الموهبة الأدبية وحدها، بل على الكاتب أن ينسج علاقات متعددة وأن تكون له إستراتجية نشر محكمة.[1].

اهتمت دار نشر صغيرة بباريس في خمسينيات القرن الماضي بترجمة بعض أعمال محمود تيمور وتوفيق الحكيم مثل دار النشر "Nouvelles Edition Latines" واختفت الدار في بداية الستينيات ولم يبق شيء من مطبوعاتها إلاّ في بطون المكتبات العامة الكبرى. [2]

وظهرت خلال الفترة الممتدة بين سنة 1948 وسنة 1968تسع ترجمات فرنسية لأعمال أدبية عربية حديثة أي تقريبا ترجمة واحدة كل سنة.تغير المشهد نوعا ما وبدأت الثقافة العربية المعاصرة تبرز أكثر بسبب عدّة عوامل مثل حرب أكتوبر وظهور القضية الفلسطينية وموجة بلدان العالم الثالث.

في سبعينات القرن الماضي، ظهرت الترجمات الفرنسية والانجليزية للسوداني الطيب صالح ونجيب محفوظ والفلسطيني غسان كتفاني ومحمد شكري والشعراء محمود درويش وأدونيس. وترجم أول عمل لنجيب محفوظ "زقاق المدق" سنة 1970 تحت عنوان (Passage des miracles) أي 23 عاما بعد صدوره ويعزي الباحث ذلك إلى عدم انفتاح فرنسا على الثقافة العربية في 50 و60 القرن الماضي.[3]

لم تهتم دور النشر الفرنسية الكبرى بالأدب العربي الحديث وكانت مقلة، إذ نشرت دار غاليمار سنة 1978 (بعد نشر ترجمة رواية طه حسين الأيام) للفلسطينية سحر خليفة، رواية (Chronique du figuier barbare) أما دار النشر لوسوي (Seuil) فنشرت سنة 1985 رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني. [4]

2-2- دار آكت سود:

يشير واسيني الأعرج أن العمل المنهجي لترجمة الأدب العربي بفرنسا بشكل متميز انطلق على يد بيار برنار (Pierre Benard) الذي أسس سنة 1972 دار سندباد "Sindbad" التي تخصصت في الأدب العربي بعد تكفل الحكومة الجزائرية بمساعدة الدار و استيعاب السوق الجزائرية للروايات المترجمة،

---

[1] كاظم جهاد: **حصّة الغريب، شعرية الترجمة وترجمة الشعر عند العرب**،ترجمه عن الفرنسية محمّد آيت حنّا، مراجعة المؤلف، منشورات الجمل، بغداد –بيروت، ط1، 2011، ص ص 76-77.

[2] جمال شحيد: "ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغة الفرنسية"، مرجع سابق.

[3] Richard Jacquemond: «Les flux de traduction entre le français et l'arabe depuis les années 1980: un reflet des relations culturelles », op.cit.,

[4] Ibid

غير أنّ هذه الّدار انهارت بعد توقف مساعدات الحكومة الجزائرية وانهيار سوق الكتاب في بداية تسعينيات القرن الماضي. [1]

ويضيف صاحب كتاب الأمير أنّ "دار سندباد" كانت أهّم دار متخصصة في الأدب العربي وتجربة منفردة لن تتكرر إذ ُغنيت بالأدب العربي التراثي فترجمت المعلقات ومجنون ليلى وأبو نواس وغيرها من الأعمال العربية التراثية، بالإضافة إلى اهتمامها بكبار الكتاب في الوطن العربي مثل نجيب محفوظ والطيب صالح وصنع الله إبراهيم والبياتي وأدونيس وغيرهم .وبلغ مجمل الترجمات التي نشرتها هذه الدار 165 عنوانا.[2]

بعد توقف دار سندباد عن العمل بعد أن تم شراءها من طرف آكت سود (Actes Sud) أصبحت هذه الأخيرة أهم دار متخصصة في إصدار الترجمات العربية إلى الفرنسية وذلك من خلال السلسلة العربية التي يشرف عليها الباحث السوري فاروق مردم بك خلفا لإيف غوانزليز كيخاتو الذي كان يشرف على سلسلة "عوالم عربية".

لقد نشرت هذه الدار 259 عنوانا معتمدة على سياسة جديدة وعالمية هي "سياسة المؤلف والتراكم" أي اشتغال جيل من المترجمين الفرنسيين على الكاتب العربي بدل النص الواحد.

فمثلا ريشار جاكمون مترجم صنع الله إبراهيم ومارسيل بوا المتخصص في ترجمة واسيني الأعرج خلفا للمترجمة كاترين شاريو التي ترجمت الروايات الأولى للكاتب وفرانسوا زبال الذي ترجم روايات هدى بركات وخالد عصمان المترجم الأساسي لجمال الغيطاني. [3]

لقد استطاعت دار آكت سود تحقيق مبيعات مشرفة واستثنائية في بعض المرات مثلما حدث مع رواية علاء الأسواني "عمارة يعقوبيان"، بالإضافة إلى بيع نسخ معتبرة من كتب صنع الله إبراهيم (ذات) والغيطاني والحبيب السالمي والكاتبات العربيات مثل هدى بركات وحنان الشيخ ومي تلمساني. [4]

ويشير الأعرج إلى أن أهم صوت منشور في دار "آكت سود" اليوم هو محمود درويش الذي يبيع مثل أو أي شاعر فرنسي آخر أو أكثر.

---

[1] أحمد فضل شبلول: "واسيني الأعرج يلقي الضوء على الأدب العربي في المهجر الفرنسي"، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

[4] المرجع نفسه.

كانت سنة 1985 منعطفا هاما بالنسبة لترجمة ونشر الأدب العربي المعاصر بفرنسا، فقد تم إطلاق سلسلة "الآداب العربية"(Lettres arabes) بدار النشر لاتس (Lattès) بتمويل من معهد العالم العربي (Institut du Monde Arabe) بباريس.رصد الباحث ريشار جاكمون زيادة مطردة في عدد الكتب المترجمة من العربية إلى الفرنسية.وتعدت العناوين مابين الفترة 1990 إلى 1994: 17 عنوانا ووصلت إلى 25 عنوانا مابين 1995-2000 .[1]

أما فيما يخص الانتشار، فتبقى روايات نجيب محفوظ هي الأكثر مبيعا، إذ تباع 10.000 نسخة بالإضافة إلى بعض الكتاب الذين تباع أعمالهم مابين 5000 و10.000 نسخة وهم صنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني واللبنانية حنان الشيخ وإلياس الخوري.وبخصوص الشعر فدواوين الشاعر الفلسطيني محمود درويش تلقى رواجا كبيرا، إذ تباع بآلاف النسخ وهو نجاح لم يصل ربما إليه حتّى بعض الشعراء الفرنسيين ولكنه حسب الباحث نجاح قائم على تلق واستقبال مسيسين.[2]

يشير فاروق مردم بك، مدير سلسلة "سندباد" بدار آكت سود(Actes sud)، أنّ قلة من الناشرين الفرنسيين يهتمون بالأدب المكتوب باللغة العربية، فباستثناء دار "أكت سود" التي تصدر سلسلة "سندباد" المتخصصة في الأدب العربي، توجد دار النشر لوسوي (Le Seuil) التي خصصت سلسلة الإطار الأخضر (Cadre vert) في سنة 2012 تحت إشراف المستعرب إيمانويل فارليه (Emmanuel Varlet)، أولت هذه الدار بعض الاهتمام بالأدب العربي المكتوب بالعربية وتنشر من ثلاث إلى أربع ترجمات في العام.[3]

أّما دار غاليمار(Gallimard) والتي تنشر للعديد من الكتاب العرب الفرانكفونيين مثل الطاهر بن جلون ورشيد بوجدرة وبوعلام صنصال وسليم باش وغيرهم، تترجم كل عام رواية واحدة من الأدب العربي المكتوب باللغة العربية وهي الدار التي نشرت رواية طه حسين "الأيام" سنة 1947.

---

(1) Richard Jacquemond: «Les flux de traduction entre le français et l'arabe depuis les années 1980: un reflet des relations culturelles », op.cit.,

(2) Ibid.,

(3) Farouk Mardam-bey :« La traduction littéraire de l'arabe au français est plus importante que jamais » .Propos recueillies par Heluin Anaïs .publié le 11/08/2016. Modifié le 16/08/2013, Le Point Afrique. http://afrique.lepoint.fr , consulté le 01/12/2017. 12 :20

والأمر نفسه بالنسبة لدار جون كلود لاتيس (J.C.Lattis) والتي سبق وأن ترجمة ثلاثية نجيب محفوظ. وبذلك فحسب فاروق مردم بك لا تصل عدد الأعمال المترجمة من اللغة العربية إلى الفرنسية العشر أعمال في العام. [1]

3- استراتيجيات الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية:

هناك إستراتجيتان متبعتان في فرنسا في ترجمة وتلقي الأدب العربي وفق دراسة أجراها الباحث ريشار جاكموندوهما نوعان[2]:الترجمة التشريقية (Traduction orientalisante) والترجمة المتمركزة عرقيا (Traduction ethnocentrique) أو الترجمة الشفافة (Traduction transparente) وهي حسب الباحث الترجمة السائدة في فرنسا في ترجمة الأدب العربي الحديث.

3-1-**الترجمة التشريقية** (Traduction orientalisante): هي النمط (الإستراتجية) التي سيطرت على ترجمة المؤلفات العربية الكلاسيكية منذ القرن التاسع عشر وتتبع التقليد الفيلولوجي الذي يدرس النصوص القديمة (الإغريقية والرومانية والشرقية) وتقدم ترجمات دقيقة. وجاء هذا التوجه في الترجمة كرد فعل ضد تقليد الترجمة الحرة التي كانت سائدة في العصر الكلاسيكي أو مايعرف بتيار "الخائنات الجميلات"(Les Belles Infidèles). وتتميز هذه الترجمات بالتصاقها الشديد بالنص المصدر وتأتي عادة مثقلة بجهاز نقدي كبير في شكل ملاحظات وتعليقات شارحة.

تزيد عادة هذه الترجمات في عمق الهوة التي تفصل بينها وبين القارئ الهدف إذ تعمل على تغذية تمركزه العرقي اتجاه ثقافة ولغة هذه المؤلفات. كما تعمل على تأكيد صورة "الشرق المعقد" حسب تعبير شارل دي جول في اللغة والثقافة الوصول.

3-2- **الترجمة المتمركزة عرقيا(Traduction ethnocentrique)**: وهي الإستراتجية السائدة في فرنسا وعموما في اللغات "المسيطرة" (Dominante). وهي الإستراتجية التي تحتم على المترجم أن يقدم نصوصا شفافة لايشتم فيها الترجمة وأن تكون أنيقة وسلسة وكأنها كتبت أصلا باللغة الفرنسية.

وهذا ما يؤكده المترجم والباحث السوري جمال شحيد في قوله:

---

[1] Farouk Mardam-bey :« La traduction littéraire de l'arabe au français est plus importante que jamais ».

[2] Richard Jacquemond (1993): « Traductions croisées Egypte-France: Stratégies de traduction et échange culturel inégal ». Egypte/monde arabe 15-16, 1993. P.283-295. http://journals.openedition.org/ema/1109, consulté le 01/12/2017. 14 :05

"أن بعض الفرنسيين يتعاملون مع النص الأصلي بفوقية تجعلهم يجيزون لأنفسهم تشذيب النص و"تمتينه": فهم يعتبرون أن إحاطة الكاتب بنصه غير منضبطة، فيسلطون عليه أحكامهم "الديكارتية" البتارة، (....) فيعيدون كتابة النص ويجردونه من بعض التفاصيل ويقدمون ويؤخرون حتى "يستقيم" النص فكأنّ الكاتب العربي مازال في نظرهم طفلا يحبو ولم يشتد عوده، وكأن الكتابة يجب أن تتبع نموذجا أوروبيا بحتا هو الفيصل والقسطاس (....)".[1]

يطرح ريشار جاكمون سؤالا حول الطريقة (الإستراتيجية) التي يمكن من خلالها أن يفلت المترجم من الترجمة التشريقية (التشريق) أو الترجمة المفرنسة (الفرنسة).

ويكمن الحل في نظره في الوضعية الخاصة للغة الفرنسية فهي تمتلك دون غيرها من اللغات الغربية مدونة من المؤلفات الاستثنائية من تأليف مؤلفين ينتمون إلى الثقافة واللغة العربية. فبعضهم طور مجموعة من "الاستراتيجيات التخريبية" تطمح إلى تخريب اللغة والكتابة لإسماع اختلافهم . فهذا النوع من النصوص المهجنة قد تكون مثالا يحتذي به مترجمو النصوص الأدبية العربية: فهي ليست ترجمة مستشرقة ولا مفرنسة بل ترجمة تسعى إلى إسماع صوت اللغة العربية داخل الفرنسية أو ما يطلق عليه الترجمة الحرفية بالمعنى النبيل للكلمة[2].

غير أن الكاتب يستدرك كمن استيقظ من حلم ويتساءل "إذا كان بوسع الكاتب الأصلي أن يضلل عن عمد قارئه الفرنسي فإنّ المترجم يصعب عليه السماح لنفسه بذلك، والناشر واقف له بالمرصاد ليذكره بأنّ عليه أن يفعل كل شيء لكي يضع الكتاب في متناول جمهوره المفترض". [3]

وفي دراسة حديثة عن الترجمة من وإلى اللغة العربية والتي قام الباحث والمترجم ريشار جاكموند بتركيبها أنّ هناك ثلاث نماذج من الترجمات تتعايش اليوم وتستخدم في ترجمة المؤلفات العربيةوهي تقريبا

---

[1] المرجع: جمال شحيد:"**ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغة الفرنسية**". مرجع سابق.

[2] Richard Jacquemond (1993): « Traductions croisées Egypte-France: Stratégies de traduction et échange culturel inégal ».», op.cit.,

[3] ريشار جاكمون: "**الترجمة والهيمنة الثقافية: حالة الترجمة الفرنسية / العربية**"، ترجمة بشير السباعي بالاشتراك مع المؤلف ريشار جاكمون، ص ص43-57. مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي، المجلد 11/ العدد2، صيف 1992 الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 54. تّم التحميل من الموقع http://lisaanularab.blogspot.com في 2017/12/02 ، 15:06.

نفس الاستراتجيات التي ذكرها الباحث في وقت سابق لكن مع إدراج نوع ثالث يقع بين الترجمة التشريقية (ذات الطابع الاستشراقي) والترجمة المفرنسة أو الشفافة وهي[1]:

3-أ- **النموذج الاستشراقي (Le modèle orientaliste):**

وفيه يكون الاهتمام بترجمة المؤلفات التراثية العربية دون النصوص المعاصرة وتتوجه هذه الترجمات التي ينجزها عادة مترجمون أكاديميون إلى المتخصصين.

3-ب- **النموذج التبشيري (Le modèle prosélyte):**

ينتمي في هذا النموذج عادة المترجمون والناشرون إلى الثقافة المصدر ولا تربطهم علاقة قوية بالحقل الاستشراقي.

يعتمد هذا النموذج على اختيار النصوص العربية وفق منطق التصدير(exportation) أي أنّ النصوص التي يتم ترشيحها للترجمة يتوقف على قيمتها في ثقافتها المصدر بدلا من مدى ملائمتها مع قيم الثقافة الهدف. أما شعرية هذه الترجمات فتبتعد نوعا ما عن النموذج الاستشراقي غير أنها لاتزال تميل إلى اللغة والثقافة المصدر.

وتتوجه هذه الترجمات إلى جمهور يهتم بالعالم العربي وقضاياه مثل الصحافيين الخبراء وغيرهم أي أن هذا النموذج يتوجه إلى فئة "المهتدين"(convertis).

3-ج- **النموذج الثالث فيصفه الباحث بالعادي (ordinaire):** أي أنّه يأخذ بعين الاعتبار متطلبات سوق الكتاب في الثقافة الهدف وفيه تكلف دور نشر فرنسية عامة بعض المترجمين لنقل النصوص العربية.ويتم اختيار النصوص العربية وفق منطق الاستيراد (importation) أي أنّ النصوص العربية تُختار وفقا لأفق انتظار القراء في الثقافة الهدف والتمثلات (représentations) السائدة في الثقافة الهدف.

وفيما يخص شعرية هذه الترجمات فإنها تنحاز إلى المعايير والتقاليد المسيطرة في الثقافة الهدف. وتشير الدراسة إلى أنّ النموذج الثالث هو السائد في فرنسا مقارنة مع النموذجين الآخرين.

وهذا مايؤكده فاروق مردم بك، مدير سلسلة "سندباد" بدار آكت سود(Actes Sud) في أنّ المدرسة المفرنسة (L'Ecole Francisante) هي المسيطرة في الوقت الراهن على ترجمة الأدب العربي إلى الفرنسية

[1] Richard Jacquemond: « Etats des lieux de la traduction dans la région euro-méditerranéenne. Traduire de et vers l'arabe ». op.cit.,

مشيرا إلى أنّها الإستراتيجية التي يفضلها ويراها الأنسب. فإذا كانت حسب رأيه بعض النصوص الكلاسيكية تقتضي ترجمة قريبة من الأصل فإنّ الأدب العربي المعاصر يجب أن يتم تعديله حتى يستسيغه القارئ الأجنبي. لذا فهو يرى أنّ تدخل المترجم لا مناص عنه وخاصة أنّ جل النصوص العربية مليئة بالأخطاء أو الهفوات والسبب يعود إلى غياب المحررين في دور النشر العربية.

كما يشيد بكفاءات الجيل الجديد من المترجمين الذين يصفهم بأنهم يتمتعون بكفاءات لغوية وثقافية عالية فمعظمهم عاش في بلدان عربية ويفهمون بجانب اللغة الفصحى اللهجات المحلية. [1]

4- المكانة الخاصة للكاتبات العربيات في سوق النشر الفرنسية:

يشير ريشار جاكمون إلى المكانة الخاصة التي تتبوأها الكاتبات العربيات في سوق النشر الفرنسية، ففي 1961 نشرت لوسوي (Le Seuil) رواية "أنا أحيا" (Je vis) للبنانية ليلى بعلبكي وهي سيرة ذاتية وفيها تتحدث عن التقاليد السائدة في بلادها، ويشير الباحث إلى سرعة ترجمتها (ثلاث سنوات بعد صدور النص الأصلي) وهي الترجمة الوحيدة لكاتب عربي حديث أصدرها ناشر كبير مثل غاليمار (Gallimard) (منذ نشر طه حسين وروايته "الأيام" عام 1948).

وفي سنة 1978 صدرت ترجمة لرواية سحر خليفة. و يعتقد ريشار جاكمون أن هذا استثناء تاريخي يفضح التلقي الخاص للكاتبات العربيات في الفضاءات الأدبية المركزية، وهو استقبال تتمازج فيه الغرائبية (...) والتسييس والتضامن مع قضية المرأة العربية المقهورة".

وهذا ما يؤكده فاروق مردم بك بخصوص رواج رواية حنان الشيخ في فرنسا مؤكدا أن رواية "مسك الغزال" تم توزيع مايقارب 7آلاف نسخة عند صدور الكتاب. وهناك كتب للشيخ تجاوزت نسبة مبيعاتها 20 ألف نسخة.

يشير الباحث ريشار جاكمون أنّ الكاتبات العربيات اللواتي يكتبّن باللغة الفرنسية يتمتعّن بتلقي كبير بفرنسا مثل آسيا جبار والكاتبات اللواتي تنتمين إلى الجيل الجديد مثل نينة بوراوي ومليكة مقدم ومايسة باي... فهنّ أحسن حال من الكاتبات اللواتي تكتبن بالعربية وهؤلاء أحسن حالا من الكتاب العرب الرجال إذ أنّ مؤلفات الكاتبات تترجم بسرعة أكبر من مؤلفات الكتاب الرجال.

[1] Farouk Mardam-Bey:« La traduction littéraire de l'arabe au français est plus importante que jamais», op.cit.,

ترجم عملان للجزائرية أحلام مستغانمي لدى ألبان ميشال في سلسلة الترجمات الكبرى (ذاكرة الجسد 2002، فوضى الحواس 2006) أو اللبنانية نجوى بركات في سلسلة Cosmopolite لدى ستوك (Stock) رواية (Les bus des gens bien, 2002) إذ لا يوجد كاتب عربي ترجمت أعماله قبلهن في هاتين السلسلتين. [1]

ويخلص الباحث ريشار جاكمون إلى أن استقبال الكاتبات العربيات قائم على "الغرائبية والتسييس المشتط ". فالكاتبات العربيات الأكثر ترجمة والأكثر مقروئية هن اللواتي تؤكد أعمالهن أكثر التصورات عن المرأة العربية "المقهورة أو الجنسانية المنحرفة أو الجموحة". [2]

ورغم أن الأجيال الجديدة للكاتبات العربيات ابتعدت نوعا ما عن هذه الموضوعات والتي ترجمت بعض أعمالهن إلى الفرنسية (المصريتان سمية رمضان، ومي التلمساني، الفلسطينية أدانية شبلى) ومواكبتهن للتطورات الحاصلة في الفضاء الأدبي العالمي (...) والحقل الأدبي الفرنسي، إلا أنّ رغم قيمتهن الأدبية فهن يعانيّن من مصاعب جمة لفرض أنفسهنّ (حركة نقدية ضعيفة، مبيعات هزيلة).

ويفسر ريشار جاكمون هذا الاتجاه في سعي الفضاءات الأدبية المركزية على إبقاء الآداب المهيمن عليها في دائرة الوثيقة الإثنوغرافية، والشهادة السياسية أي حصرها في نموذج الواقعية والالتزام، وحرمانها من الحق في استرجاع قيمها الأكثر استقلالية والأكثر عالمية.[3]

حاولت في هذا الفصل التعرف على استقبال الأدب العربي بفرنسا وماهي العوامل التي تتحكم في ترجمة عمل أدبي دون آخر وماهي الطرق التي ينتهجها المترجمون أثناء تعاملهم مع النصوص الأدبية العربية .

تطرقت إلى بدايات ترجمة الأدب العربي الحديث في فرنسا وتبين لي أنّ الانطلاقة الحقيقية كانت في بدايات سبعينيات القرن الماضي. كما أنّلفوز نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام 1988 أثرا كبيرا في الاهتمام الفعلي بالأدب العربي والذي تزامن مع تأسيس معهد العالم العربي.

توصل المترجم والباحث الفرنسي ريشارد جاكمون من خلال دراسات قام بها حول ترجمة النصوص الأدبية العربية إلى الفرنسية إلى وجود إستراتجيتين تتحكم في ترجمة النصوص الأدبية العربية

(1) Richard Jacquemond: «Les flux de traduction entre le français et l'arabe depuis les années 1980: un reflet des relations culturelles », op.cit.

(2) Ibid.,

(3)Ibid.,

إلى الفرنسية وهي المدرسة الاستشراقية والمدرسة المفرنسة. الترجمة الاستشراقية يقوم بها أكادميون ومستشرقون للنصوص العربية التراثية. وعادة تكون ملتصقة بالنص المصدر ومثقلة بالحواشي والشروحات. وهي ترجمة تتوجه عادة للطلبة والباحثين. تعمل هذه الترجمات على تأكيد الصور النمطية عن الثقافة واللغة العربية الإسلامية بأنها غريبة وغير مفهومة وحسية.

أما الترجمة المفرنسة فهي ترجمة متمركزة عرقيا فتعمل على إعادة كتابة النصوص العربية وتهذيبها حتى تتلائم مع المعايير الأدبية للغة الفرنسية.

ويعتقد الباحث ريشار جاكمون أنّ أحسن إستراتجية لترجمة النصوص العربية الأدبية هو بتبني طريقة كتابة بعض الكتاب العرب الذين يكتبون باللغة الفرنسية والذين يقومون بقلب اللغة الفرنسية ومعاييرها وتطويعها ليسمعوا صوت لغتهم وثقافتهم. وهي بذلك نصوص هجينة تتحدّى المنظومة الأدبية والشعرية للغة والثقافة الفرنسية.

تطرقت كذلك إلى اهتمام دور النشر الفرنسية بالنصوص التي تنتجها الروائيات العربيات لأنّها تلبي أفق انتظار القراء الهدف، فعادة تركز تلك النصوص التي تكون أغلبها سيرة ذاتية على مكانة المرأة العربية المسلمة داخل المجتمعات العربية.

كما تناولت بعض شهادات لروائيين ومترجمين وأكاديميين مثل واسيني الأعرج الذي يقّر بصعوبة سوق النشر الفرنسية وهي على حدّ قوله "سوقا لا ترحم"، فحتّى يصل الكاتب العربي إلى الاعتراف يجب أن تكون له علاقات متينة مع الفاعلين في عالم النشر. وعموما فأنّ ترجمة الأدب العربي إلى الفرنسية واللغات الأوروبية عملية معقدة ومتشابكة يتداخل فيها عناصر ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية والموروث التاريخي.[1]

[1] فاتحة الطيب: الترجمة في زمن الآخر، مرجع سابق، ص 409.

القسم التطبيقي

الفصل الأول

ظاهرة أحلام مستغانمي

قسمت هذا الفصل إلى قسمين: القسم الأول وفيه ألقيت الضوء على الكاتبة أحلام مستغانمي وروايتيها والقسم الثاني خصصته لمترجمي الروايتين: محمد مقدم والمترجمة فرانس ماير.

في القسم الأول: عرضت فيه بعض المعلومات عن السيرة الذاتية للكاتبة وقدمت ملخصا عن أهم ما جاء في الروايتين كما أتطرق إلى أهم الخصائص الشكلية للروايتين استنادا لبعض الدراسات النقدية.

القسم الثاني: خصصته للمترجمين وأدرجت شهادة مترجم رواية "ذاكرة الجسد" إلى الإيطالية: فرانشيسكو ليجيو.

أولا: سيرة أحلام مستغانمي

أحلام مستغانمي كاتبة جزائرية كان لوالدها "محمد الشريف" دورا كبيرا في تشكيل شخصيتها المميزة فاستمدت من تاريخه النضالي وشخصيته ووظفتهما في العديد من رواياتها. [1]

ولدت في تونس قبيل اندلاع الثورة التحريرية بعد فرار أبيها إلى تونس نظرا لنشاطاته السياسية، فقد كان منخرطا في صفوف جبهة التحرير الوطني، وبسبب مضايقات الاستعمار الفرنسي بعد الاستقلال، رجعت أسرة أحلام مستغانمي إلى الجزائر واستقرت بالجزائر العاصمة أين تقلد أبوها مناصب إدارية مرموقة.

نشأت أحلام مستغانمي في جّو عائلي مميز كما عاصرت العديد من الأحداث التي كانت لها تداعيات تاريخية فيما بعد كالت صحيح الثوري ومحاولة الانقلاب الفاشلة.

اختارت أحلام مستغانمي الدراسة باللغة العربية لتتخرج من الجامعة سنة 1971 من كلية الآداب في الجزائر العاصمة وكانت أول دفعة معربة تتخرج.

قدمت أحلام مستغانمي وهي لا تزال طالبة برنامجا يوميا في الإذاعة الجزائرية "همسات "لإعالة العائلة التي كانت تمر بمرحلة عصيبة جراء الأزمة النفسية لوالدها. وأصبح اسم أحلام مستغانمي معروفا لدى المستمعين.

نشرت أحلام آنذاك العديد من المقالات وصدر لها بالجزائر سنة 1971 ديوان شعر عنوانه "مرفأ الأيام".

---

[1] مراد مستغانمي: "أحلام مستغانمي، سيرة حياة"، مجلة الاختلاف، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، منشورات anep، العدد 3 ماي 2003 ، ص ص22-23.

انتقلت أحلام مستغانمي إلى باريس حيث تزوجت من صحفي لبناني وابتعدت عن الحياة الثقافية لبضع سنوات لتتفرغ لعائلتها.عادت في بداية الثمانينات مجددا للساحة الأدبية وتحصلت على شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون.

كتبت في تلك الفترة العديد من المقالات التي نشرت في مجلة "الحوار" التي كانت تصدر من باريس ومجلة "التضامن" التي كانت تصدر من لندن سنة 1993.

صدر لأحلام رواية "ذاكرة الجسد" وهي رواية احتفت بها الأوساط الأدبية، كما عرفت الرواية إقبالا جماهريا منقطع النظير فقد بيع منها أكثر من مليون نسخة، وبلغت مجمل طبعاتها الأربع والثلاثون طبعة.

وفي عام 1997، صدرت لأحلام رواية "فوضى الحواس" ثم رواية "عابر سرير" سنة 2003.

في سنة 2009 صدرت لها رواية "نسيان Com" وقلوبهم معنا وقنابلهم علينا".

بعد انقطاع عدة سنوات، صدر للروائية عملا جديدا جاء تحت عنوان "الأسود يليق بك" والذي حقق نجاحا كبيرا.

تحصلت أحلام مستغانمي على العديد من الجوائز المرموقة منها: 2010 (جائزة مهرجانات بيروت الدولية للإبداع (biaf) وجائزة جورج طربية للثقافة والإبداع في لبنان (1999) وجائزة نجيب محفوظ عن روايتها "ذاكرة الجسد " (1997) جائزة مؤسسة نور للإبداع النسائي في القاهرة (1996). [1]

ثانيا ملخص رواية "ذاكرة الجسد" :

تدور قصة الرواية حول فنان جزائري قرر أن يروي معاناته وألمه ويكتب كتابا عن ذلك بعد أن لفت انتباهه مقالا نشر في صحيفة جزائرية عن حبيبته بمناسبة صدور رواية لها "منعطف النسيان".

خالد بن طوبال – راوي الرواية– كان مقاتلا بصفوف جبهة التحرير الجزائرية التي انضم إليها وهو في السادسة عشرة من عمره بحثا عن حضن دافئ بعد أن فقد أمه.

تعلم خالد معنى التضحية والوفاء للوطن على يد قائده "سي الطاهر". يصاب خالد إصابة بليغة في إحدى العمليات العسكرية فيضطر لمغادرة الجزائر متجها لتونس إلى العلاج حيث تبتر ذراعه. يحمل سي

[1] الموقع الرسمي لأحلام مستغانمي :consulté le 12/06/2016.http://www.ahlammosteghanmie.com

الطاهر خالد وصية تسمية ابنته التي ولدت من دون أن يراها، أحلام كان الاسم الذي اختاره "سي الطاهر "لابنته.

يهاجر خالد إلى فرنسا بعد اقتناعه بأن مكاسب الثورة قد سلبت وأصبح خالد فنانا رساما مشهورا ومعروفا في الأوساط الفنية الباريسية.

تمر السنين وبعد 25 سنة يلتقي خالد صدفة في إحدى معارضه بالبطلة حياة ابنة "سي الطاهر" وتتطور العلاقة بين الاثنين بعد أن حكى خالد لحياة عن سيرة والدها و عن حكايته مع الرسم.

ثم تتوطد العلاقة وأصبحت حياة تزروه بمرسمه في منزله. أخبر خالد حياة عن زياد، صديقه الفلسطيني الذي نذر نفسه للقضية الفلسطينية.تبدي حياة اهتمامات بزياد هذا ما أجج نار الغيرة والشك في صدر خالد الذي كان يظن أن علاقة تجمع الاثنين يتبع ملخص ذاكرة الجسد.

تعود حياة إلى الجزائر تاركة خالد في حالة نفسية محرجة وحتى يهرب من هذا الفراق يبدأ خالد برسم جسور لتصوره أنها تشبه حبيبته.

يأتي خبر استشهاد زياد ليزيد من ألم خالد ومعاناته.

تمر الأيام ببطء حتى اليوم الذي يتلقى فيه خالد اتصالا من عم حبيبته "سي الشريف" الذي يدعوه لحضور حفل زفاف ابنة أخيه "حياة" من شخص أكبر سن منها (سي....).

وتنتهي الحكاية بان يخسر خالد حبيبته التي أعادت إله الحياة ثم تسلبها مرة أخرى وأخاه حسبان الذي توفي رصاصة طائشة وهو يمسي على الرصيف.

ثالثا ملخص رواية "فوضى الحواس":

تقرر الراوية كتابة قصة قصيرة بعد انقطاع دام سنتين وأطلقت على هذه القصة عنوان "صاحب المعطف" والتي يدور موضوعها حول لقاء يجمع بين حبيبين بعد افتراقهما لمدة شهرين وتدور بينهما حربا لغوية.

تقرر الراوية انطلاقا من هذه القصة أن تكتب رواية تجبر فيها "صاحب المعطف" على الكلام.وتبدأ مغامرة الراوية التي تأخذ منحى واقعي. وتقرر الراوية الذهاب إلى سينما أولمبيك وهو المكان الذي قررا الحبيبان اللقاء.فتجلس لتتابع الفيلم وتتفاجأ برجل يجلس بجانبها يجذبها عطره بعد محاولة العثور على قرطها الذي سقط منها.

تغادر الراوية قاعة السينما قبل نهاية الفيلم مصممة الدخول في عالم هذا الرجل الغامض.

في القصة، يضرب الرجل الغامض موعدا لبطلة القصة في مقهى "الموعد" فتقرر الراوية الذهاب إلى المقهى.

تذهب إلى مقهى "الموعد" لتجد رجلا جالسا إلى طاولة في إحدى الزوايا، ثم ينضم إليه رجلا آخر تتعرف على الرجل الغامض مرة أخرى من عطره بعد أن ناولها السكر.

يطلب الرجل الغامض بعد رحيل صديقة من الراوية أن يذهبا إلى مقهى آخر أكثر هدوءا فتوافق الراوية دون تردد.

تشعر الراوية أن هذا الرجل يعرف عنها أشياء كثيرة في حين أنها لا تعرف شيئا عنه سوى أنه كائن حبري خرج من عالم الورق.

يتعرف القارئ أن الراوية ما هي إلا بطلة رواية "ذاكرة الجسد" التي تزوجت من رجل عسكري نافذ وهو الزواج الصفقة الذي رفضه أخوها ناصر.

تتأجج نار العشق والحب بين الراوية وهذا الرجل وتتوالى اللقاءات.

تكتشف الراوية أن الرجل الغامض قد قرأ "ذاكرة الجسد" وأنه استعار اسم خالد بن طوبال الذي يشبه كثيرا ليوقع باسمه على مقالاته خوفا من عمليات القتل التي كانت تستهدف الصحفيين.

تزداد دهشة الراوية حين تكتشف أن الرجل الذي كان يجلس بجانبها في قاعة السينما هو الصحفي عبد الحق صديق الرجل الغامض الذي تواعده وأنهما يستخدمان نفس العطر.

لقد حصل لبس بين الشخصيتين فالرجل الذي أحبته الراوية لم يكن الرجل الذي كانت تبحث عنه.

وبذلك يكون هذا الرجل قد خدع الراوية وهو من عبث بها وسير الأحداث كما شاء هو.

تقرر الراوية لقاء عبد الحق، فتذهب إلى مقهى "الموعد" أين تقرأ خبر اغتياله عبر الصحف.فتذهب إلى المقبرة لتشارك في تشييعه، تلبس ثوبها الأسود وتتزين لعلها تلتقي بالرجل الغامض، لكنه لم يأت، فتقرر أن تترك دفترها الأسود الذي كتبت فيه القصة على قبر عبد الحق وتمضي.

وفي نهاية الرواية،تزور الراوية متجر القرطاسية كما فعلت قبل عام، فيلفتها منظر الدفاتر المعروضة. وتبقى النهاية مفتوحة.

رابعا أسلوب الكاتبة:

لقد فرض الواقع المليء بالتوترات والتناقضات على الكاتب أعباءً نفسية واجتماعية نتج عنه استحداث نمط جديد من الكتابة فيها تمجد اللغة ويشتغل عليها حتى أصبحت موضوع الكتابة.[1] والروائية أحلام مستغانمي من بين الروائيين العرب الذين لاقت أعمالهم رواجا وإقبالا كبيرا خاصة رواية "ذاكرة الجسد" التي تعدّ تجربة روائية مختلفة وذلك لما تتمتع به من وعي حداثي متميز، فهي تطرح أفكارا مضادة ومقاومة معبر عنها بجمالية كبيرة. [2]. لقد صاغت الكاتبة روايتيها بلغة شعرية "تقوم أساسا على هدم لغة وخلق أو بناء لغة جديدة تتناسب مع هموم الكتابة ما بعد الحداثية."[3]

استطاعت الروائية أن تقدم شيئا مختلفا عمن سبقها وذلك من خلال عمل متكامل يمزج بين الحكاية والسردية، صاغتها في لغة شعرية أرادت من خلالها تسليط الضوء على التناقضات التي يعيشها الإنسان والعلاقة التي تربط الذات بالعالم ما بعد الاستقلال وتكشف عن تصدع في الهوية جراء انهيار للركائز التي ترتكز عليها.[4]

تمتلك أحلام مستغانمي لغة فنية وصلت في أحايين كثيرة إلى لغة الشعر، فلغتها تبتعد عن الكلام العادي المألوف وتجعل كل من يقرأها ينفعل، وينتشي بسبب تلك الشاعرية.[5]والسبب وراء الحضور المكثف للغة الشعرية هي أنّ الكاتبة توصلت إلى أسلوب تمزج فيه بين الشعر والنثر ذلك أنّها " في صميمها شاعرة ارتدت عن النظم واعتنقت السرد طريقة جديدة للتعبير عما لديها من أفكار ومشاعر ومواقف وأحوال".[6]

إنّ اعتماد أحلام مستغانمي على لغة غنية بالانزياحات تجنح إلى الغموض والإيحاء ما جعل الكثير من النقاد يعدون روايتها "ذاكرة الجسد"، بمثابة "رواية قصيدة" حسب إدوارد الخراط الذي يرى أنّ روح الشعر حاضرا ومتغلغلا فيها "حاملا إليها من إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب الشيء

---

[1]حسينة فلاح:**الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد– فوضى الحواس – عابر سرير"**، مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، الجزائر، ط1، 2012، ص123

[2]إدريس الخضراوي:**الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص244

[3]حسينة فلاح: **الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد– فوضى الحواس – عابر سرير"**، مرجع سابق، ص123

[4]إدريس الخضراوي:**الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار**، مرجع سابق، صص221–225

[5]ابن السائح الأخضر:**جماليات المكان في رواية ذاكرة الجسد، دراسة نقدية تحليلية**–سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية وآدابها، منشورات دار الأديب، وهران، 2007، ص50

[6]فرنشيسكو ليجيو:"**الترجمة بضمير الخائن**"، الاختلاف، العدد 3– ماي /أيار 2003، ص33

الكثير" [1]. كما أنّ الرواية الشعرية حسب رفقة دودين "تروم إلى نقل المتلقي من الشخصيات والأحداث إلى بنية شكلية للنص، تحول المشاهد السردية إلى نسيج من الصور والشخصيات."[2]

ولا تعني الرواية الشعرية أنها قائمة على التكثيف والإيحاء واستخدام المجاز...الخ فهذه خصائص تقوم عليها روايات رومنسية وواقعية كثيرة لكن المقصود بالرواية الشعر كما ترى فريال جبوري غزول : [3]

1- زئبقية الحكاية.

2- انفراط الحبكة والتواري الخبري.

3- استقلالية الفصول.

4- تكرار الموتيفات والسجع.

5- تذبذب وجهات النظر بسبب تمازج الضمائر السردية.

6- عدم استخدام علامات تنصيص وترقيم.

7- وصف الشخصية بالمجازات والتشبيهات.

8- الإصاتة مصطلح إدوارد الخراط في التعبير عن الأصوات في الشعر.

9- المحور الاستبدالي المميّز عامة للشعر لا المحور السياقي المميز عامة للخبر

يميز سعيد يقطين الخطاب الروائي الشعري في تقنيات من بينها:

- اللغة المشحونة بمسافات التوتر، كما يعبر كمال أبو ديب والمنزاحة عن اللغة الروائية المعتادة.

- استخدام طريقة الشعر الجديد في الكتابة (البياض، النقاط، الفصل بالخطوط المائلة) [4]أي أن الرواية الشعر تعمتد على "اللغة المشحونة بالمشاعر التي تقوم- كما يرى كوهين- على الانزياح، باستخدام

---

[1]إدوارد الخراط: **الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة-القصيدة**، نقلا عن إدريس الخضراوي، الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار، مرجع سابق، ص 223.

[2]رفقة دودين: **خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ثيمات وتقنيات**، مرجع سابق، ص 533.

[3]شعبان عبد الحكم محمد:**الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص ص 241-242.

[4]شعبان عبد الحكيم محمد : **الرواية العربية الجديدة**، مرجع سابق، ص242.

الألفاظ في علاقات جديدة، فتقدم صورا فنية، مع مراعاة الوقع الموسيقي، واستخدام الإيحاء والتكثيف وظلال المعاني" . [1]

أّما الغرض وراء استثمار الكاتب لموارد اللغة عن طريق نسج علاقات مجازية غير متوقعة بين الكلمات ومدلولاتها فتكمن في شد انتباه القارئ وانتباهه وجعله طرفا في العملية التأويلية وتنمية حسه بالإضافة إلى ضخ دماء جديدة في لغة السرديات.[2]

استقبال أعمال أحلام مستغانمي:

لقد انقسم النقاد إلى فريقين فيما يخص أعمال أحلام مستغانمي، ففريق يثمن تجربتها وكيفية تعاملها مع اللغة كعبد الله الغذامي في كتابه "المرأة واللغة"[3] والذي يشيد برواية "ذاكرة الجسد" الذي يعتبرها "نص شاعري طويل وعميق، وكأنه حالة نزيف لغوي ظلّ البطل فيه ينزف دماء لغته وذاكرته عبر هذا الخطاب الضارب في قوته التعبيرية وتدفقاته الوجدانية وتكسراته العاطفية" [4]وأنّ كثرة المجازات والتشبيهات لم تصب بنية الرواية بأي خلل.[5]

أّما الفريق الآخر من النقاد فيعتقد أنّ الروائية قد غالت في استخدام اللغة الشعرية والتي بلغ حد الحشو أحيانا وهذا قد ألقى بظلاله أحيانا على الأداء القصصي والحوار والحبكة . [6]

والبعض الآخر مثل الناقدة زليخة أبو ريشة التي تعتقد أن أحلام مستغانمي تأثرت بلغة نزار قباني وتبنت رؤيته للمرأة وأيديولوجيته، فتأثرت بعباراته التي تستخدمها ومجازاته وأسلوب كتاباته في الذهاب والإياب والنفي والإثبات والتعارض اللفظي..والطاقات..والتكرارات..وأنسنة الأشياء..وتشيء الإنسان (وخصوصا المرأة)..وتعميم الحكم..والإطلاقات..والتناقض المنطقي...وتسييس اللغة...والزحافات الفكرية [7]، فأضحت أحلام "لاتكتب إلاّ نزاريات". والمدرسة النزارية والتي تمتاز حسب زليخة أبو ريشة ب"التهويل اللفظي، والاحتكام إلى القفشة السياسية، والبهلوانية اللغوية (...)".

---

[1]شعبان عبد الحكيم محمد : **الرواية العربية الجديدة**، مرجع سابق، ص243.

[2]حسينة فلاح: **الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي**، مرجع سابق، ص126

[3]عبد الله الغذامي: **المرأة و اللغة**، المركز الثقافي العربي، الّدار البيضاء، ط4، 2008.

[4] المرجع نفسه، ص201

[5]حسينة فلاح، **الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي**، مرجع سابق، ص.135

[6]حفناوي بعلي: **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، ص .ص151-152، نقلا عن حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 135

[7]زليخة أبوريشة: **أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس**، دار نينوى، دمشق، ط2009،1،صص123- 124.

أّما المترجم الإيطالي فرانشيسكو ليجيو وهو مترجم رواية "ذاكرة الجسد" إلى اللغة الإيطالية ففي مقال له في القدس العربي تحت عنوان "هل تفهم الطليعة النسائية؟"[1] يعتقد بأّن رأي الناقدة زليخة أبو ريشة هو موقف مسبق عن الكتاب وصاحبته وعن أن نجاح الرواية هو تجاري بحت و أن الرواية تخلو من أية قيمة أدبية. ويعتقد أن دور التجارة والإشهار في الأدب في ظل العولمة الاقتصادية وتحرير الأسواق العالمية أصبحت ضرورية خاصة إذا تعلق الأمر بالأدب العربي المحدود الانتشار.

كما يرى أّن الهجوم الشرس الذي شنته الناقدة على نصوص مستغانمي بخصوص إكثارها من الاقتباسات الأجنبية الذي ترى فيه هنة من هنات الرواية، فيرد عليها بأنه لا يوجد قانون ينص على وجوب أن يأخذ الكاتب نماذجه من ثقافته الأصلية فقط.معتبرا أّن الثقافة والفن هما ثروة عالمية متنوعة يتمتع بها من يشاء وبالكم والكيف الذي يشاء[2].

أّما التهمة حسب قوله والتي ألصقتها الناقدة بنصوص مستغانمي وهي انتسابها للمدرسة النزارية، فيعتقد المترجم بأّن المرأة الكاتبة غير ملزمة بتتبع آثار بنات جنسها بنفس الحدة ويرى أن من أسرار نجاح مستغانمي كروائية "يكمن في تركها الخطاب النسائي المتواتر الذي يدعو إلى التمرد حتى الاستشهاد أحيانا" [3]. ويرى بأن سر إعجاب النساء العربيات بهذا الكتاب هو أنهن في واقعهن اليومي يعتمدون على جملة من التنازلات والتواطئات والتحايلات.

ويرى أن ما تعتبره زليخة أبو ريشة دليلا على نظرة أحلام الذكورية والمعادية للنساء ما هو إلا تحليل يخفي وراءه إيديولوجية تعارض فكرة تعيق الأدب والابتعاد عن الطرق التقليدية والمعروفة في تأليف الأدب النسائي.

ثانيا: الذات القائمة بالترجمة:

أعتقد أّنه من الضروري التحدث عن المترجم وتخصيص حيز لهذه الشخصية التي همشتها الدراسات ولم تتعرض لما قامت به من مجهودات.

---

[1] فرانشيسكو ليجيو: "**هل تفهم الطليعة النسائية؟**" القدس العربي، العدد 3486، بتاريخ 26 تموز/يوليو 2000، لندن، في **أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس**، الملحق 11، مرجع سابق، ص.ص 177-184.

[2] المرجع نفسه، ص ص184-186

[3] المرجع نفسه، ص ص186-187

1- محمد مقدم مترجم رواية 'ذاكرة الجسد' :

ولد محمد مقدم في 1958 بمعسكر وتحصل على شهادة في الصحافة. كما شغل عدّة وظائف: أستاذا وصحافيا وكاتب سيناريوهات ومخرج أفلام. وهو يشغل حاليا منصب كاتب وناشر ويقيم بفرنسا[1].

كتب محمد مقدم عدّة روايات هي : "Nuit afghane" (ليلة أفغانية) والتي نشرت في عام 2002 عن دار النشر نيكولا فيليب (Nicolas Philipp). ورواية "Paris, l'autre désert" (باريس، صحراء أخرى) والذي صدر في عام 2009. ورواية ثالثة "Fils de ta mère !" (ابن أمّك) والتي صدرت عن دار موريس نادو (Maurice Nadeau- Les lettres nouvelles) في عام 1999. [2]

تّم اختيار محمد مقدم إلى جانب بشير حجاج من بين 10 روائيين متأهلين من أصل 78 رواية تتنافس من أجل جائزة الخمس قارات للفرنكفونية"Prix des cinq continents de la francophonie" في دورتها السابعة و ذلك عن روايته"Paris, l'autre désert" عن دار النشر "مقدم" (Editions Mokeddem).[3] لم أعثر للمترجم محمد مقدم أي ترجمة أخرى عدا رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي والتي صدرت عن دار " ألبان ميشال" (Albin Michel) في عام 2002.

محمد مقدم إذن روائي ومثقف جزائري يقيم بفرنسا. يكتب باللغة الفرنسية كما يتضح ذلك من رواياته أي أّنه شخص مزدوج اللغة والثقافة (biculturel) لكّنه لم يكتب باللغة العربية.

أّما عن إتقانه للغة الفرنسية فيؤكد لنا ذلك ما نشره الموقع (leslibraires.fr) عن المؤلف وهي عبارة عن شهادات لشخصيات إعلامية فرنسية تدلي برأيها فيما يخصّ الرواية.

يقول جان لوك دروان (Jean-Luc Drouin) في جريدة لوموند (Le Monde) عن روايته (Fils de ta mère !) أنّ الرواية كتبت ب" لغة فرنسية كلاسيكية وممتازة وأنيقة، وغنائية عالية. يرسم الكاتب في رواية "Fils de ta mère !" لوحة جدارية غنية بالألوان، وهي بمثابة فيلم مذهل بما فيه من صور قوّية وعنيفة وبذيئة."

---

[1] Prix des cinq continents de la Francophonie: « Deux Algériens parmi dix »

مقال نشر بجريدة El Watan(الوطن) الجزائرية التي تصدر باللغة الفرنسية "، بتاريخ الاثنين 1 سبتمبر 2008. اطلعت عليه في 2017.14:30/07/25

[2] http://www.leslibraires.fr , consulté le 25/07/2017.15 :20

[3] Prix des cinq continents de la Francophonie : Deux Algériens parmi dix. ", op.cit.,

أّما عن روايته "Nuit afghane"، فتقول عنها فابيان مونتاي (Fabienne Monteil) مكتبة "Librairie Privat" بوردو، أنّ لغة الرواية "لغة ممتازة ومليئة بالصور وشعرية وفيها حنين للوطن، مشحونة ومليئة بالكثير الكثير من العواطف. حقا أدب جميل."[1]

يتبين لنا من الشهادات السابقة أنّ مترجم رواية "ذاكرة الجسد" إلى اللغة الفرنسية، هو شخصية متمكنة من اللغة والثقافة الفرنسية أي أنّ له كفاءة لغوية وثقافية وحس فني. ولكن هل له كفاءة ترجمية تمكنه من نقل النص المستغانمي إلى اللغة الفرنسية والحفاظ على شعريته؟

2- فرانس ماير (France Meyer) مترجمة رواية 'فوضى الحواس' :

ترجمت رواية "فوضى الحواس" المترجمة فرانس ماير (France Meyer)[2] وهي أستاذة بكلية الفنون والعلوم الاجتماعية بالجامعة الوطنية الأسترالية (Australian National University) والتي بدأت العمل بها منذ شهر جانفي 2011.

"فرانس ماير" أستاذة محاضرة ومسئولة عن مادة مدخل إلى البرنامج العربي بالجامعة وفي الشبكة العنكبوتية. مترجمة متخصصة في الأدب وعضو بمركز الدراسات العربية والإسلامية – البرنامج العربيوحاصلة على عدّة شهادات: الليسانس (BA) وشهادة الماستر (MA) وشهادة (FHEA) في اللغة والأدب والحضارة العربية من جامعة آكس بروفينس (Aix en Provence) بفرنسا.

وهي كذلك خبيرة في مجالات عدة منها: دراسات الترجمة التحريرية والشفوية ولغات الشرق الأوسط واللغة الفرنسية وغيرها.

شبت السّيدة "فرانس ماير" (France Meyer) بالمغرب ودرست بفرنسا ثّم بالقاهرة. تحصلت على منحة من المعهد الفرنسي للشرق الأدنى (Institut Français du Proche Orient) بدمشق حيث عاشت مدة سنتين.

فرانس ماير مترجمة محترفة متخصصة في الأدب العربي الحديث وترجمت العديد من المقالات وتسع عشرة رواية، منها سبع روايات للأديب المصري الحائز على جائزة نوبل للآداب نجيب محفوظ.

---

(1) www.leslibraires.fr, consulté le 02/07/2017.13 :01

(2) http://researchers.anu.edu.au, consulté le 02/07/2017.15 :10

تعاونت مع معهد العالم العربي (Institut du Monde Arabe) وهي الآن تعمل مترجمة ومستشارة متخصصة في الأدب العربي الحديث لعدّة دور نشر فرنسية: بيرانها (Piranha) وكيرو(Kero) وآكت سود (Actes Sud) وفيبوس (Phébus) وغيرها.

آخر ترجمة قامت بها هي ترجمة رواية أحمد السعداوي المعنونة ب "فرنكشتاين في بغداد" والتي حصدت الجائزة الدولية للأدب العربي–IPAF وصدرت الترجمة عن دار بيرانها (Piranha) بباريس وهي الترجمة التي حصلت على الجائزة الكبرى للمتخيل (Le Grand Prix de l'Imaginaire) في الأدب الأجنبي في شهر جوان 2017.

أّما عن الترجمات قيد الإنجاز: تعكف المترجمة فرانس ماييز على ترجمة رواية منصور الصويم "تخوم الرماد" إلى الفرنسية و التي ستنشر بدار فيبويس (Phébus)، بالإضافة إلى ترجمة رواية الكاتب إبراهيم نصر الله "زمن الخيول البيضاء" لصالح دار النشر آكت سود (Actes Sud).

ترجمت فرانس ماييز العديد من الروايات والتي بلغ عددها 19 رواية: "فرانكشتاين في بغداد" للكاتب أحمد السعداوي (2016)، و"100 جلدة : لأني أقول ما أعتقد" رائف بدوي (2015)، و"أفراح القّبة" نجيب محفوظ (2015)، و"مدن الملح" للكاتب عبد الرحمن منيف (2013)، و"ذاكرة شرير"(2012)، و"يا سلام !" لنجوى بركات (2012)، و"كرنك" لنجيب محفوظ (2010)، و"فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي (2006) و"ثرثرة فوق النيل" لنجيب محفوظ (1991)، و"باص الأوادم" لنجوى بركات (2002)، و"أصوات" للكاتب سليمان فياض (1990)، و"العائش في الحقيقة" لنجيب محفوظ (2000) و"قناديل إشبيلية" للكاتب السوري عبد السلام العجيلي (1988) و"ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ (1992).

يتبين من السيرة الذاتية والروايات التي ترجمتها "فرانس ماييز" أّنها مترجمة محترفة مارست الترجمة لعدّة سنوات، وهي أستاذة بالجامعة باستراليا تدرس فيها الأدب العربي المعاصر والحضارة العربية والإسلامية.

لاحظت تنوعا كبيرا في الروايات المترجمة (من السودان وسوريا ولبنان والجزائر وطبعا مصر الممثلة بالكاتب الكبير والغزير الإنتاج والحاصل على جائزة نوبل نجيب محفوظ).

ثالثا صعوبة ترجمة رواية "ذاكرة الجسد":

يذكر فرنشيسكو ليجيوأنّ خاصية مزج النثر بالشعر من أهم المشاكل التي واجهته أثناء ترجمة رواية "ذاكرة الجسد" إلى الإيطالية خاصة أنّه ليس متخصصا في ترجمة الشعر.

ويرى فرنشيسكوليجيو أنّ الرواية كانت أقرب إلى القصيدة الطويلة التي تكثر فيها الفقرات القصيرة المتكونة من جملتين أو جملة واحدة أو حتى من ضبه جملة في بعض الأحيان تعمل على خلق "مفعول صوتي وبصري قوي كأنّها أبيات حقيقية."[1]

واجه فرنشيسكو ليجيو حسب ما صرح به مأزقا حقيقيا أثناء ترجمته لرواية "ذاكرة الجسد" إلى الإيطالية، فقد احتار هل يخضع الإيطالية إلى قيود اللغة العربية أي أنّه اختار أن يكون "مقام الخادم الوفي لسيد عادل معتدل" غير أنّه أمام رواية "كانت لا تعدل ولا تعتدل" حسب قوله.

لقد كان من الضروري أن يحسم قراره، فالترجمة اتخاذ المترجم لقرار. لقد قام بدمج للفقرات القصيرة التي كانت بمثابة ألغاز يصعب فكها في فقرات طويلة "دون عقدة ذنب كبيرة"لأنه يرى أنه بالرغم من وظيفتها التعبيرية إلاّ أنّها من وجهة نظره تبطئ القراءة.

ومن بين الصعوبات التي تواجه أي مترجم يعكف على نقل نص أدبي عربي معاصر هي نقل المستويات اللغوية المختلفة التي تعطي للنص "تعدادا صوتيا يجعله كائنا اجتماعيا حيا."ونجد مستويات لغوية مختلفة في الرواية من أفصح العبارات والتراكيب إلى الكلام الدارج اليومي. (المرجع نفسه).

فعلى سبيل المثال نجد في رواية "ذاكرة الجسد"، أنّ استحضار الأحداث والذكريات تتم باللغة، فالذاكرة الإسلامية عبرت عنها الكاتبة بلغة فصيحة، أّما الذاكرة المتعلقة بالطفولة والشباب، فوظفت الكاتبة الدارجة الجزائرية القسنطينية. كما تظهر في الرواية لغة هامشية وهي اللغة الفرنسية التي يحسنها البطلان لكنها غريبة عنهما. [2]

وفيما يخصّ المشاكل التي تنجم عن استخدام الدارجة في النصوص الروائية العربية سواء في الحوار أو في السرد أو الوصف، فيعتقد المترجم الإيطالي فرنشيسكو ليجيو أّنه لا يوجد حل موحد لهذه الإشكالية، فلكل لغة وضعها الخاص. فمثلا في ترجمته عمد إلى البحث عن "تعابير يومية إيطالية تكون

[1]فرنشيسكو ليجيو:"الترجمة بضمير الخائن"، الاختلاف، العدد 3- ماي /أيار 2003،الجزائر، صص 33-34.

[2]فرنشيسكو ليجيو:"الترجمة بضمير الخائن"، مرجع سابق،ص34.

نظيرة العبارات العربية سياقا ومقصودا وبمعزل عن المعنى الحرفي للعبارة أو عن السياق الثقافي."[1]ويرى أنّ هذا الحل ليس حلا ناجعا في جميع الحالات ذلك أنّ ما يعرف ب"دائرة معارف القارئ الإيطالي لا يحتوي على جملة من المعلومات الأساسية المتوفرة عند القارئ العربي أو المغاربي أو الجزائري."[2]

من خلال شهادة أحد مترجمي رواية "ذاكرة الجسد" إلى الإيطالية، فأنّ النص المستغانمي كان عصيا على الترجمة لعدّة أسباب أهمها أنّ الأسلوب المستغانمي الذي يمزج بين الشعري والنثري والانزياحات التركيبية ونوع الجمل والانزياحات الدلالية جعلت المترجم يتصرف حتى يستطيع المحافظةعلى التأثيرات الأسلوبية في اللغة الإيطالية مما أدى بالمترجم إلى إعادة صياغة الجمل في النص المصدر حتى تتلاءم مع شعرية اللغة المستقبلة و تكييفها حتى يقبلها المتلقي باللغة الإيطالية. بالإضافة دائما حسب ذات المترجم إلى صعوبة نقل العبارات والألفاظ التي تنتمي إلى اللغة المحكية أو الدارجة أو اللهجة القسنطينية، إذ اختار المترجم بعض العبارات الدارجة في اللغة الإيطالية. يمكننا وصف إستراتجية المترجم فرنشيسكو ليجيو معتمدين على تصريحاته بأنه اعتمد إستراتجية التدجين (Domestication) التي تحاول إعادة تأهيل وكتابة النص المصدر حتى يتواءم مع بيئته الجديدة ونعتقد أنّ ريشار جاكموند في أنّ إستراتجية ترجمة الأدب المعاصر إلى اللغات الأوروبية تعتمد ما يعرف بالترجمة الشفافة.

قمت في هذا الفصل بتقديم بعض الملامح من السيرة الذاتية للروائية أحلام مستغانمي، و ملخصا عن الروايتين حتّى يتسنى لقارئ هذه الدراسة الإلمام بالموضوع العام للروايتين.

تطرقت أيضا إلى أهم السمات الشكلية التي جعلت من الروايتين تلقى هذا الرواج خاصة رواية "ذاكرة الجسد" التي أشاد النقاد بها واعتبروها بمثابة "نشيد عربي ينطق عن جرح غائر"[3]وأنّها حسب عبد الله الغذامي "لم تُكتب إلا من أجل تمجيد اللغة والاحتفال بها." [4]

كما عرضت بعض وجهات النظر التي احتفت بأعمال الروائية واعتبرتها بصمة في الرواية النسائية ووجهة نظر أخرى بدأت من حملات التشكيك في صاحب رواية "ذاكرة الجسد" واتهام الكاتبة

[1]فرنشيسكو ليجيو:"الترجمة بضمير الخائن"، مرجع سابق، ص ص 33-34.

[2] المرجع نفسه.

[3] إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، مرجع سابق، ص.220

[4] عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، ص.193

بتقليدها للشاعر السوري نزار قباني الذي أسهم بطريقة مباشرة في شهرة الكاتبة خاصة عندما قامت دار الآداب ببيروت بنشر رسالة نزار قباني على ظهر غلاف الرواية.

ومهما يكن، فأنّ الكاتبة أحلام مستغانمي قدمت مساهمة أدبية تستحق الدراسة والاهتمام غير أنني شخصيا أظن بأّنها قامت بالكثير من الحشو والتكرار مما أثقل نصوص الروايتين.وقد عرضت كذلك بعض المعلومات التي توفرت لنا حول المترجمين باعتبارهما فاعلين مهمين في عملية الترجمة ووجوب تخصيص حيز لهما خاصة أنّ النصوص المترجمة هي من إنشاءهما.

تعّد ترجمة رواية "ذاكرة الجسد" أول تجربة للروائي محمد مقدم الذي يقيم بفرنسا ولكنه ينتمي إلى اللغة والثقافة المصدر (العربية) ورأينا أنّ له مجموعة من الروايات باللغة الفرنسية وأنّ العديد من النقاد أشادوا بلغته "الأنيقة".

أّما فرانس ماير (France Meyer) مترجمة رواية "فوضى الحواس"، فمن خلال المعلومات المتوفرة عنها ليست سوى أستاذة جامعية متخصصة في الأدب والحضارة العربية الإسلامية هي مترجمة محترفة ترجمت العديد من الروايات العربية خاصة روايات نجيب محفوظ.

كما ارتأيت إدراج بعض الملاحظات والتعليقات التي قام بها المترجم الإيطالي فرانشيسكو ليجيو الذي ترجم رواية "ذاكرة الجسد" إلى الإيطالية لأّنها تقدم لنا نظرة ولو عامة عن المشاكل التي اعترضته في ترجمته للرواية. يشير المترجم أنّ من أهم المشاكل التي واجهته هو توظيف الكاتبة للغة شعرية تجلت في نوعية الجمل (التراكيب) التي اعتمدتها والمجازات وكذلك توظيفها للهجة الجزائرية المحلية والتي شكلت له بعض المتاعب أثناء نقلها إلى اللغة الإيطالية. أّما عن الإستراتجية التي تبناها أثناء ترجمته للرواية، يعتقد المترجم أنّ الترجمة لا تعتمد إستراتجية واحدة بل تستند إلى مجموعة من القرارات يأخذ فيها المترجم بعين الاعتبار خصائص اللغة الهدف وجمهور القراء الهدف الذين يشكلون حلقة مهمة في هذه العملية. لذا فمن واجب المترجم أن يتدخل حتى يمنح لقارئه نصا يستسيغه جماليا ويفهم معناه.

الفصل الثاني

قراءة في العتبات

قراءة في عتبات الروايتين:

لقد أثبتت الدراسات الحديثة أهمية "النصوص التي تخفر المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النضر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وظهره. وعدوها أولى الخطوات المساعدة على الولوج إلى عالم المؤلف."[1]

ولذلك اهتم النقاد بالعنوان لأهميته ودوره في جذب انتباه القارئ و"ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" عناوين مستفزة وغامضة ومشوشة وتضع القارئ في حالة قلق وارتباك.

1- عنوان "ذاكرة الجسد":

يواجه القارئ منذ الوهلة الأولى عند قراءة عنوان "ذاكرة الجسد" حالة من الارتباك، فالذاكرة ليست من مفردات الجسد، ولم يألف المتلقي والقارئ أنّ للجسد ذاكرة. فكيف يحدث ذلك في هذه الرواية؟ ولذلك يعتبر العنوان أول علامة شعرية وانزياح أسلوبي. [2]

و يعتقد أنّ اليد المبتورة للبطل خالد هي ذاكرة وشاهد على عذاب الجسد والروح و"تتحول الذاكرة إلى علامة سيميائية تختزن (...) كل شيء: الحزن، والوجع، والظلم، والطفولة المبتورة المحرومة، والشهداء والصالحين والقتلة والمقتولين، والضحايا والمنافقين، وسيمياؤها اليد المقطوعة."[3]

2- عنوان "فوضى الحواس":

تدلّ كلمة فوضى على التشتت وهذا يوحي للقارئ بأنّ الرواية فيها اضطراب وتبعثر. والعنوان يخرق ما ألفه وتعود عليه القارئ. فالمعتاد سماعه هو فوضى الأشياء أو فوضى الأفكار بمعنى تزاحم الأفكار، بيد أنّ نجمع كلمة فوضى بالحواس عبارة غير مألوفة تدفع بالقارئ إلى اللجوء إلى العملية التأويلية[4]. الرواية تصور الفوضى العارمة التي تتخبط فيها الكاتبة والتي بسببها تهرب البطلة من الواقع إلى الكتابة. كما يحيلنا العنوان لسنوات الإرهاب والفوضى والاضطراب التي ميزت الجزائر في وقت من الأوقات. [5]

---

[1] عبد الرزاق بلال: **مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، أفريقيا الشرق المغرب- لبنان، ط1، 2000، ص21

[2] بسام موسى قطوس: **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، ط1 ، 2001، ص124

[3] المرجع نفسه، ص127

[4] حسينة فلاح: الخطاب الواصف، مرجع سابق، ص ص53-54

[5] المرجع نفسه، ص ص51-52

تُرجم عنوان رواية "ذاكرة الجسد" ب 'Mémoires de la chair'.لاحظت أن كلمة "ذاكرة" جاءت بصيغة الجمع، وكلمة 'mémoire' تعني في اللغة الفرنسية "نشاط بيولوجي ونفسي يسمح بتخزين وحفظ واسترجاع المعلومات"، كما تعني "ذكرى أو تذكر لشخص فقدناه أو حدث ماض وما يعلق في نفس وعقل الناس بخصوص هذا الشخص أو الحدث" (قاموس لاروس). كما أن كلتا الكلمتين في العربية والفرنسية تحملان نفس المعنى وهي أنّ الاحتفاظ بتجارب ماضية يبقى على شكل ذكريات تخزن في الذاكرة.

والكلمة الثانية في العنوان هي 'الجسد' والجسد هو الجسم وهو نقيض الروح. في اللغة الفرنسية ترجمت الكلمة ب'chair' والتي لها عدة معاني منها "نسيج عضلي وضام وهو غطاء للجلد في الجسم البشري والحيواني " وهو "في لغة الدين والأخلاق يعني الجسد والشهوات الحسية في مقابل الروح والنفس." (قاموس لاروس). نلاحظ تطابق في معنى الكلمتين العربية والفرنسية ونفس الإيحاءات التي تتبادر في ذهن المتلقي سواء متلق النص الأصلي أم الهدف. فالعنوان المترجم للرواية هو"Mémoires de la chair" أي "ذكريات الجسد" وهو عنوان حرفي مع تعديل بسيط فالذاكرة أصبحت ذكريات. مازال العنوان المترجم في نظرنا يحمل نفس الشعرية والغموض واللبس بالنسبة للقارئ الفرنسي الذي لم يعهد بمثل هذا الجمع بين شيء حسي وشيء معنوي، ممّا يدفعه لإعمال ذهنه والاستعانة بزاده المعرفي كي يفك هذه الشيفرة الشعرية. بالإضافة إلى أننا نعتقد أنّ المترجم ودار النشر قد أحسنا صنعا عندما حافظا على العنوان الأصلي دون أن يعبثا به أو يغيرانه مثل ما حدث في الترجمة الإنجليزية الثانية للرواية، إذ ترجم العنوان ب "The bridges of Constantine" أي "جسور قسنطينة" وهذا عنوان مباشر يخلو من أي جمالية ذلك أنّه لا يسترعي انتباه القارئ .

أمّا رواية "فوضى الحواس" فهو عنوان فيه الكثير من اللبس حيث تحيلنا كلمة 'فوضى' إلى البلبلة والإخلال بالنظام والتشويش. واختارت المترجمة كلمة 'chaos' التي تعني "حالة من الحيرة والارتباك العاميين" وتعني كذلك "حالة مجموعة من الأشياء مبعثرة رأسا على عقب وتوحي بالدمار والخراب والاضطراب والبلبلة" (قاموس لاروس). أي أنّ كلا الكلمتين في اللغتين العربية والفرنسية لهما الدلالات نفسها وهي حالة الاضطراب والبلبلة والتي عادة تمسّ الأشياء المادية.

أمّا كلمة 'حواس' التي تعني "والحاسة قوة طبيعية لها اتصال بأجهزة جسمّية بها يدرك الإنسان والحيوان ما يطرأ على جسمه من التغيرات. والحواسُّ خمسٌ في العرف، وهي: البصر، والّسمع، والشّم والذّوق، واللّمس، وتسّمى الحواس الظاهرة." [1].

ترجمت كلمة 'حواس' إلى 'sens' والتي تحمل عدّة معاني: الحواس الخمس المعروفة، بالإضافة إلى "ما يعنيه شيء ما أي المعنى". ولذلك فالعنوان الأصلي ترجم حرفيا على الشكل التالي: " Le chaos des sens" وهو عنوان فيه لبس، فقد يتبادر إلى ذهن متلق الترجمة فوضى تمسّ الحواس الخمس المعروفة و التي ربّما تعاني من تشويش وعدم القدرة على التركيز واختلاط الأمور، كما أنها قد تحيل إلى اضطراب وتداعي المعاني 'sens' أي أنّ الأشياء قد فقدت معانيها واضطربت وفي هذا دمار وهدم.

وأعتقد أنّ الترجمة الحرفية (le calque) استطاعت أن تحافظ على نفس شعرية العناوين الأصلية وتجعل من اللقاء الأول بينها وبين القراء الأجانب شعورا بالاضطراب وعدم الارتياح ومن ثّم استحضار العمليات التأويلية والزاد المعرفي، وكذلك أعتقد أنّ العنوانين لم يفقدا الوظيفة الإغرائية التي تستقطب القارئ وتدفعه لشراء العمل ومباشرة القراءة حتّى يتمم الثغرات الدلالية التي تركها العنوان والنص هو الذي سيتكفل بملئها.

3- كلمة الناشر (Le prière d'insérer):*

وهي عنصر من عناصر مناص الناشر (péri texte éditorial) الهامة لأّنها تقوم بوظيفة تقديم المؤلف وكتابه وهي "مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل/الكتاب...قد تكون في نص قصير مختصر أو نصف صفحة، قصد تلخيص الكتاب والتعريف به..." [2]. وكانت كلمة الناشر من قبل تتوجه للصحافة لتكتب عن هذا العمل الجديد، أمّا الآن فبجانب توجهها للصحافة فهي تتوجه للنقد والجمهور عامة. [3]

تستهدف كلمة الناشر القارئ المحتمل والتي تسعى بطرق إقناعية وتداولية وجمالية لإقناعه كي يشتري الكتاب/المنتوج.

---

[1] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية،جمهورية مصر العربية، ط4، 2005، ص 172.

* يطلق الباحث عبد الحق بلعابد على كلمة الناشر "كلمة التصلية" (أنظر هامش الصفحة 90 من المرجع: عبد الحق بلعابد: **عتبات، جيرار جينات من النصّ إلى المناص**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الّدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينات من النصّ إلى المناص، مرجع سابق، ص.91

[3] المرجع نفسه.

أّما كلمة الناشر التي اختارتها دار النشر الفرنسية فجاءت في ثلاث فقرات، الفقرة الأولى خصصتها للجائزة التي حصدتها الرواية :

« Mémoires de la chair, récompensé par le prestigieux prix de Naguib Mahfouz et le Prix Nour de la meilleure œuvre féminine en langue arabe, est, plus qu'un roman, un hymne à une ville perdue. Constantine, Ksantina, Cirta, la Cité des Ponts, le Rocher…autant de noms qui chantent la cité adulée et blessée, symbole d'une Algérie meurtrie par des années de guerre et le tragique échec des idéaux révolutionnaires de l'indépendance. »

إنّ تزويد القارئ بمثل هذه المعلومات هي إستراتجية في رأي في محلها لاستقطاب المشتري لأنّ اسم الروائي العالمي الحاصل على جائزة نوبل هو اسم معروف لدى القارئ الفرنسي ومن شأن ذلك أن يتم الإقبال على شراء الكتاب. تعني افتكاك الرواية لجائزة ثانية كأنها أحسن عمل نسوي باللغة العربية. ولهذه الإشارة دلالة كبيرة فالكاتبة تكتب مناصرة للمرأة المضطهدة من طرف الرجل وهي ترسيخ للفكرة النمطية حول وضعية المرأة في البلدان العربية الإسلامية.

تشير الفقرة إلى أنّ هذا العمل هو أكثر من رواية بل هو نشيد عن مدينة مدللة، مجروحة، مدينة قسنطينة "، "مدينة الهوى والهواء"، مدينة العلم والعلماء، المعروفة بعّدة أسماء سيرتا ومدينة الجسور والصخرة. فقسنطينة حسب الرواية هي رمز لجزائر عانت سنوات من الحرب من عدم الاستقرار بسبب تطرف بعض الجماعات الإرهابية التي عاثت في الوطن فسادا، والسقوط التراجيدي لرموز ثورة التحرير وهذا ما سيكتشفه القارئ بين دفتي الكتاب. لكنّ التركيز على هذا الجانب المظلم من تاريخ الجزائر لم يأت صدفة ، فالدار لم تشر مثلا إلى التقنيات السردية واللغة الشاعرية التي كتبت بها الرواية وهي السبب الرئيس لحصول الرواية على الجائزة وانتشارها في العالم العربي.

وأظن أنّ التركيز على الجانب السياسي دون التطرق إلى الجوانب الجمالية للرواية مؤسس على إستراتجية جذب المشتري الذي تروقه قراءة أعمال لا يرى فيها أنّ كتابا من البلاد العربية والإسلامية قادرون على الإبداع وإثراء المشهد الأدبي.

أّما التلخيص الذي وضعته دار النشر لأحداث الرواية فقد ركزت على العلاقة الغامضة والمتذبذبة التي جمعت بين خالد، المجاهد السابق والرسام المقيم بفرنسا وحياة الطفلة التي عرفها في المهد وهي ابنة قائده في الجبهة والتي تحولت إلى امرأة فاتنة وصاخبة ولعوب لا يمكن الإمساك بها:

« Tendre et violente, enjôleuse et insaisissable, Hayat s'offre à Khaled pour mieux se dérober. »

إنّ تصوير البطلة كامرأة لعوب وغاوية، تقدم نفسها تارة وتتمنع تارة أخرى ، يحيلنا إلى الصورة النمطية للمرأة الشرقية التي صورها الرسامون الاستشراقيون والكتاب وبذلك تعمل على تأكيد هذه الصور في الوعي الغربي وهي تتماشى مع صورة الغلاف التي تصر امرأة نصفها ظاهر والنصف الآخر غير واضح كأنها دعوة للتلصص والاكتشاف.

ختمت الفقرة بتشبيه حياة بقسنطينة الحزينة "en deuil " التي نقشت أحزانها وخيباتها في جسدها " chair" بحروف من نار:

« Comme Constantine, elle porte en elle le deuil de ses proches et la douleur des amours défuntes, inscrites, dans sa chair, en lettres de feu. »

لم يرد الإشارة إلى كلمة "ذاكرة" في التلخيص رغم أهميتها في الرواية، فالبطل خالد يقوم باستحضار ذكرياته الماضية في حوار داخلي، ينبش الذاكرة ويعريها.

ورد في أسفل الغلاف اقتباس كتب بحروف سميكة ومائلة :

« J'ai pris une immense plaisir à la lecture de ce livre magnifiquement écrit. »

وهو كما يبدو اقتباس للكاتب نجيب محفوظ، الحاصل على جائزة نوبل.

إنّ إدراج هذا الاقتباس وهي شهادة من كاتب مبدع وعالمي وعربي يمدح طريقة كتابة الرواية التي أبهرته وأنّه استمتع بقراءتها حيلة تسويقية من شأنها جذب القارئ الذي حتى وإن لم يقرأ لهذا الروائي، يكون قد سمع به.

3- سترة "جلادة " الكتاب (Jaquette):

تطلعنا الصورة التي اختارتها دار النشر الفرنسية ألبان ميشال (Albin Michel) على صورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود لوجه امرأة شابة يغطي رأسها وشاح أو خمار فاتح اللون. لا يظهر من وجه المرأة إلاّ النصف الأيسر أما النصف الأيمن فغير ظاهر بسبب الظلال. تمسك المرأة الشابة بفمها طرفا من الخمار. تعتلي وجه المرأة مسحة من الحزن والغموض ممزوجان بدهشة.

إنّ اختيار صورة امرأة باللون الأبيض والأسود من قبل دار النشر الفرنسية لتكون واجهة العمل المترجم ليس اعتباطيا. فالمرأة الشرقية في اللاوعي الأوروبي والغربي مازالت تتغذى على الصور النمطية التي انتشرت بسبب الاستشراق والمستشرقين والرسامين الرحالة الذين جابوا المشرق والبلاد العربية الإسلامية و الذين دأبوا على تصوير المرأة على أنها كائن كسول وشهواني ويقبع خلف أسوار الحريم.

لذلك نتصور أنّ اختيار دار النشر الفرنسية صورة امرأة جميلة شابة مغربية لا يظهر وجهها كاملا،و اختيار للأسود والأبيض الذي يضفي جوا من الرومانسية وفي نفس الوقت الغموض فيه محاولة في رأينا لتعزيز الصور النمطية للمرأة العربية المسلمة التي تعاني من قيود عدّة الحجاب أي الإسلام.

لقد "لعبت الصورة التي رسمتها رواية "ألف ليلة وليلة" في حفر مجرى نهر عميقة في الوجدان الغربي (.. .)حقق دون أن يدري مفاهيم لم تتزحزح لوقت طويل عن الشرق، وبخاصة عالم النساء الشرقيات، هذا العالم الغامض، الخفي، لحور مقصورات (...)"[1]

في وسط الغلاف كتب اسم الكاتبة أحلام مستغانمي بحروف كبيرة بالأبيض قصد جذب انتباه القارئ. بعد ذلك نجد عنوان الرواية كتب بحروف كبيرة ولكن باللون ا لوردي، ربّما لأنّ اللون الوردي يرتبط بالأنوثة ولون الجسد الغض وكذلك لإعطاء حياة للغلاف الذي يهيمن عليه اللونين الأسود والرمادي.

بعد ذلك نقرأ كلمة رواية (roman) مكتوبة بخط صغير، والذي يظهر في الغلاف ليعطي للقارئ المحتمل فكرة عن جنس العمل الأجنبي. فيلي ذلك اسم دار النشر ألبان ميشال (Albin Michel) والتي طبعت بخط أصغر من اسم الكاتبة وعنوان العمل المترجم، فاسم السلسلة الترجمات الكبرى ' Les Grandes Traduction' والتي كتبت بخط مائل.

إنّ من يلقي نظرة سريعة على الغلاف، يلاحظ أنّ الغلاف أنيق صُمم بعناية وقادر في رأينا على جذب انتباه القارئ الفرنسي أو الأجنبي وتتوافق مع أفق انتظار القارئ الأوروبي عموما والفرنسي خاصة.

لاحظت وجود صورة للكاتبة أحلام مستغانمي داخل سترة الكتاب وهي صورة حديثة نسبيا للكاتبة متبوعة بفقرة تعرف فيها الكاتبة أحلام مستغانمي على أنّها جزائرية. درست الأدب العربي بجامعة الجزائر ثّم بجامعة السوربون حيث تحصلت على شهادة الدكتوراه سنة 1982 كما ذُكر في الفقرة كذلك بعض من أعمالها مثل أنّها ألفت دراسة حول مكانة المرأة في الأدب الجزائري وأنّها صاحبة ديوانين شعريين وروايتين : فوضى الحواس وذاكرة الجسد.

في البطاقة التعريفية، نلاحظ التركيز على عدد طبعات الرواية التي وصلت إلى الطبعة 18 وأنّ الرواية تُرجمت في وقت سابق إلى اللغة الإنجليزية والإيطالية.كما تذكر الفقرة شيئا من حياتها الشخصية كأنها متزوجة من لبناني وتعيش ببيروت منذ سنة 1994.

[1] ممدوح الشيخ: **الاستشراق الجنسي، الحرب على النقاب**، دار ابن رشد،القاهرة، ط2، 2015، ص ص41-42

أعتقد أنّ انتقاء مثل هذه المعلومات يزيد في حظوظ شراء الكتاب وعامل جذب للقارئ الأجنبي والفرنسي والتي من خلالها قد يفهم أنّ الكاتبة هي امرأة متعلمة: فهي حاصلة على شهادة علمية مرموقة من جامعة أوروبية فرنسية كذلك لها مكانتها وهي شاعرة أي أنّ لغتها ستكون حتما قريبة من لغة الشعر والشاعرية والغامضة والصعبة كذلك. كل هذه المعطيات يستطيع أن يرسم من خلالها صورة أولية عن مستوى الكاتبة.

لا تحمل الترجمة اسم المترجم على الغلاف الخارجي، كما ينصّ على ذلك قانون الفيدرالية الدولية للمترجمين التي أُنشأت بباريس، ستة 1953 ، وإنّما في الصفحات الداخلية الأولى. [1]

5-ظهر الغلاف:

في داخل الغلاف، اختارت دار النشر الفرنسية "ألبان ميشال" (Albin Michel) مقطعا من رواية "ذاكرة الجسد "، الصفحة 119 في النص الأصل ويظهر في الصفحة 103 في النص المترجم، وفي هذا المقطع يستذكر خالد كيف أنّ لقاءه "بحياة" قلب كيانه وأيقظ فيه ذكريات مؤلمة عن طفولته وأُمه ومدينته قسنطينة بتناقضاتها وأسرارها، حالة من الصراع النفسي كادت تدفع به نحو الجنون، قائلا :

« Sans le vouloir, dans la fièvre de ma folie, ***j'éveillais le djinn qui hibernait au fond de moi*** *pour te transformer, de jeune fille, en ville. Tu m'écoutais, fascinée telle une élève* ***devant son maître****. Tu buvais mes paroles comme une patiente sous hypnose : elle reçoit consignes et ordres de son* ***gourou*** *qui peut alors faire d'elle ce que bon lui semble.*

Ton ***attitude soumise*** *m'avait convaincu de ma capacité à* ***t'apprivoiser*** *et à* ***maîtriser*** *ton feu dévorant.*

Je saurais te transformer en ville majestueuse, orgueilleuse, noble et forte, ***hors de portée*** *des minables et des pirates.*

Je te condamnais à être ma Constantine.

Je me condamnais à la folie .

" دون قصد مني، وفي حمّى جنوني، أيقظت الجن الذي يسكن أعماقي لأحولك من شابة إلى مدينة.كنت تصغين إلى كتلميذة مأخوذة بمعلمها.كنت تشربين كلماتي كمريضة تحت تأثير تنويم مغناطيسي وكأنها تحت إمرة طبيبها الذي يفعل بها ما يشاء. كنت مستكينة دون إرادة وهذا ما أقنعني

[1] فاتحة الطيب:**الترجمة في زمن الآخر،ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا**،مرجع سابق، ص.156.

بقدرتي على ترويضك وإخماد نارك المحرقة.أعرف كيف أحولك إلى مدينة شاهقة ومتكبرة ونبيلة وقوية لا تطالها البؤساء والقراصنة. أحكم عليك أن تكوني قسنطينتي وجنوني".

إنّ اختيار دار النشر هذا المقطع في رأينا اختيار مقصود وذلك لتعزيز الصور النمطية التي كرستها "ألف ليلة وليلة"، أجواء الجن الذي النائم الذي يملك قدرات خارقة تسخر لخدمة السيد.

أجواء غرائبية تعد القارئ بمغامرة من مغامرات الليالي العربية. يتخلل المقطع عبارات تعزز من الرواسب المتجذرة في الوعي الغربي والفرنسي وهي معاملة الرجل للمرأة الشرقية :الرجل هو السّيد وهي الجارية التي تتلقى الأوامر من. والترويض والسيطرة.

6-ظهر الغلاف:

نقرأ على ظهر الغلاف اسم الكاتبة أحلام مستغانمي بحروف متوسطة وبالبنط الداكن، ثم عنوان الرواية باللون الوردي "Mémoires de la chair"، فعبارة " traduit de l'arabe par Mohamed Mokeddem" بخط مائل وحجم أقل من اسم الكاتبة وهو أول مرة يقدم للقارئ الأجنبي، دون إضافة أي معلومات تخص مسيرته أو عمله رغم أنّ المترجم محمد مقدم روائي جزائري لديه العديد من الروايات باللغة الفرنسية و يقيم بفرنسا، وهذا من شأنه أن يغري القارئ لأنّ الترجمة قد قام بها روائي .

يظهر على الغلاف الخارجي للرواية اسم إيمانويل بوفي "Emmanuel Bovet" وهو اسم مصور فرنسي عالمي تعود ملكية الصورة له.

ننتقل إلى الصفحة الخامسة وتضمنت اسم الكاتبة وعنوان الرواية بخط سميك، ثم جنس العمل (رواية) وعبارة "traduit de l'arabe par Mohamed Mokeddem" فاسم دار النشر. أما الصفحة السادسة فنقرأ اسم السلسلة "Les Grandes Traductions" (الترجمات الكبرى)، والعنوان الأصلي للرواية " DHALKIRAT AL-JASAD" واسم الكاتبة وسنة 1985. والترجمة الفرنسية التي أنجزت عام 2002، واسم دار النشر وعنوانها وعنوان موقعها على الانترنت.

لاحظت وقوع خطأ ربما هو مطبعي بخصوص سنة صدور الرواية إذ أنّ الرواية صدرت عام 1993 وليس عام 1985. وربما سببه أنّ الترجمة الإنجليزية للرواية "Memory in the flesh" والتي صدرت سنة 2008 عن دار " Arabia Books" بالتنسيق مع الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

فوضى الحواس:

جاءت كلمة الناشر التي اختارتها الدار في فقرتين:

في الفقرة الأولى تلخيص لأحداث الرواية (وهو نفس التلخيص الذي صدر في الطبعة الفرنسية للرواية) وفيها ركزت دار النشر الفرنسية على موضوع التطرف والفساد (وهي المواضيع التي تجذب عادة القارئ الغربي) اللذين ضربا الجزائر في السنين الماضية وعلى البطلة المتزوجة بعسكري و الكاتبة التي ستعيش قصة حب جارفة مع مجهول:

« Dans l'Algérie des années 1980, saccagée par la corruption et le fanatisme, l'épouse d'un militaire algérien proche du pouvoir vit une passion dévastatrice pour un inconnu. »

يقدم هذا النص ضمنيا "فوضى الحواس" على أّنها رواية مليئة بالمغامرات الغرامية لامرأة متزوجة و نظن هذا الأمر كفيل بإثارة فضول القارئ الفرنسي، غير أنه سرعان ما تلتبس عليه الأمور عندما يعي أنّ هذه المغامرة هي محض خيال أو...

«Cette liaison va l'entraîner au cœur du « chaos des sens », mais aussi d'une histoire où le rêve et la réalité se confondent. Car l'homme qu'elle aime , sans rien savoir de lui, n'est peut être pas celui qu'elle croit, même s'il ressemble au héros de la nouvelle qu'elle est entrain d'écrire… »

في المقطع السابق تمت الإشارة إلى العنوان "فوضى الحواس" وهي الحالة المركبة والقلقة التي تعيشها البطلة بين ألم وحنين وغضب، حالة ترمز إلى الواقع القلق والمضطرب للجزائر خلال العشرين سنة الماضية:

« Entre douleur et nostalgie, colère et dénonciation, cette flamboyante et troublante histoire d'amour –fresque de l'Algérie des vingt dernières années-confirme l'immense talent d'Ahlam Mosteghanemi. »

لا نعثر في هذه الفقرة على ما يشير إلى الأسلوب القريب من الشعر الذي تميزت به الرواية أي أنّ قراءتها تحتاج إلى إعمال للفكر. في حين نجد في الطبعة الفرنسية إشارة إلى أسلوب الرواية:

« (...) nourrie de culture française, elle a su inventer un style très personnel, dont la sensualité et le lyrisme n'excluent jamais l'ironie. »

إنّ الإشارة إلى أنّ أسلوب الرواية أسلوب يتميز بالحس والغنائية هما في اعتقادي قد يشكلان عاملا جذب للقارئ الغربي خاصة أنّ موضوع الرواية هو علاقة الحب التي تجمع بين البطلة وشخص مجهول.

إنّ إدراج العبارة "nourrie de culture française" أي "تربت على الثقافة الفرنسية" كذلك في رأينا إستراتجية ذكية لجذب القارئ للإقبا ل على شراء المنتج، فالكاتبة مطلعة جّيدة على الأدب الفرنسي وكذا العالمي، فلقد طعمت نصوصها باقتباسات وشواهد لشعراء فرنسيين ومغنيين وغيرهم من الأدباء العالميين. لكنها كذلك عاشقة للغة وللتراث العربيين وروايتيها تحفل بالكثير من الإشارات والاقتباسات من شعراء عرب قدامى ومن العصر الحديث.

في الفقرة الثانية من كلمة الناشر في الطبعة الجزائرية ، اختارت الدار أن تقدم للقارئ نبذة عن مسار الكاتبة العلمي والإشارة إلى تأثير الكاتبة في الوطن العربي كإستراتجية لجذب القارئ :

« Ahlem Mosteghanemi a obtenu un doctorat en sciences sociales à la Sorbonne en 1982 sous la direction de l'orientaliste Jacques Berque.

Auteur de la célèbre trilogie Mémoires de la chair, Le chaos des sens et Passager du lit, elle a été choisi par le magazine américain Forbes parmi les dix femmes les plus influentes du monde arabe et la première écrivaine arabe dont les ventes ont atteint les deux millions trois cent mille exemplaires.

Elle a été classée 49ème sur les cent plus fortes personnalités arabes par le magazine Arabian Business. »

لاحظت أنّ الدار ركزت على شهرة أحلام مستغانمي والمبيعات التي حققتها ثلاثيتها كعامل لشّد انتباه القارئ العربي الذي يقرأ باللغة الفرنسية. الإشارة إلى اسم مستشرق فرنسي معروف في الأوساط الثقافية الجزائرية والعربية "جاك بارك" (Jacques Berque) الذي اهتم باللغة والتراث العربي وترجم القرآن الكريم والكثير من الشعر القديم.

7-صورة غلاف الرواية في الطبعة الفرنسية :

اعتمدت دار نشر ألبان ميشال نفس الإستراتجية لشد انتباه القارئ الفرنسي، فاختارت صورة لوجه امرأة (ولكن ليست صورة فوتوغرافية)، متشحة بخمار أزرق.

يوحي وجه المرأة الذي وضع في الطرف الأيسر للغلاف بإثارة و شغف خاصة أنّ شفتي المرأة مخضبتان بلون أحمر لافت وكأنها دعوة ضمنية للقارئ بالإغراء.

لا تزال النظرة الاستشراقية القائمة على فكرة أنّ الشرق هو قبلة الحب والعاطفة، والشهوة، مكان المسرات و"أنّ المرأة الشرقية هي تلك التي لا تكاد ترويك، حتى ترجع إليها أكثر تعطشا."[1]

8- الإهداءات (Les dédicaces):

"الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)"[2] و يفرق "جينيت" بين إهدائين: إهداء خاص ويخص به الكاتب الأشخاص المقربين منه ويتميز بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتقدم به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية والسلم والعدالة وغيرها..).[3]

في رواية "ذاكرة الجسد":

أهدت الروائية أحلام مستغانمي روايتها الأولى التي جاءت حسب الغذامي احتفالا باللغة العربية وبالعروبة وبالإيمان والحرية [4] إلى مالك حداد وهو الكاتب الجزائري الذي كتب عدّة أعمال أدبية باللغة الفرنسية لكنّه فجأة كما هو موضح في الإهداء توقف عن الكتابة .

احتفظت الترجمة الفرنسية بهذا الإهداء لدلالته غير أنّ المقطع اختزل وحذفت منه عبارة "فاغتالته الصفحة البيضاء...ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأُول كاتب قرّر أن يموت صمتاً قهراً وعشقاً لها." :

« Il est mort de son silence. »

كما أهدت الكاتبة روايتها الأولى إلى أبيها الذي كذلك كان محبا للغة العربية بالرغم أنّه لم يكن يتقنها :

« Et à mon père, puisse-t-il trouver « là-bas » une âme qui maîtrise l'arabe et lui lise ce livre…son livre. »

---

[1] ممدوح الشيخ: **الاستشراق الجنسي**، مرجع سابق، ص.78

[2] عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)**،مرجع سابق، ص.93

[3] المرجع نفسه،

[4] عبد الله محمد الغَذّامي، **المرأة واللغة**،مرجع سابق، ص.194

أعتقد أنّ لهذا الإهداء دلالات عميقة ورسالة تبعث بها أحلام إلى أنّه بالرغم من وطأة الاستعمار على الشعب الجزائري ومحاولة اقتلاعه للهوية العربية الإسلامية عن طريق اجتثاث اللغة العربية واقتلاعها من أفئدة الجزائريين، فإنّها لم تستطع والدليل هذه الرواية التي كتبتها امرأة جزائرية تتقن اللغة الفرنسية غير أنّها آثرت أن تبدع بلغة أبدعت ومازالت قادرة على الإبداع وليس كما يروج لها في الغرب على أنّها لغة مّيتة عفا عنها الزمن.

في هذا الإهداء فخر واعتزاز واحتفال باللغة العربية وهذا ما سيصدم القارئ الغربي والفرنسي خاصة بسبب العلاقات المعقدة التي تجمع بين الجزائر وفرنسا.

في رواية "فوضى الحواس":

يأتي الإهداء في "فوضى الحواس" موجها إلى شخصيتين ثوريتين جزائريتين وهما رمزان من رموز الوطن: الشهيد محمد بوضياف الذي اغتيل بعد استقدامه لإنهاء الفوضى التي كانت تتخبط فيها الجزائر ورفيقه في الدرب الذي لم يتحمل وقع المصيبة. تتكرر صورة الأب في الإهداء ولكن ليس فقط على أساس القرابة "بل على أساس كونه رمزا من رموز الوطن على غرار "مالك حداد" و"محمد بوضياف" و"سليمان عميرات"[1]وهي شخصيات وطنية و ثقافية لها دور في تشكيل معالم هذا الوطن، و لها تاريخ يرتبط بهذا الوطن.

9-دار النشر

ألبان ميشال "Albin michel":

أسس الدار ألبان ميشال (Albin Michel) سنة 1901 بباريس.

أنشأت في عام 1922 سلسلة "أساتذة الأدب الأجنبي" Les Maîtres de la littérature étrangère)(وفيها ترجمت أعمال مارك تواين (Twain) وإميلي برونتي (Emily Bronte) وولز (Wells) وكيبلينغ (Kipling) وكونان دويل (Conan Doyle) والتي ستتحول فيما بعد إلى سلسلة "الترجمات الكبرى" (Les Grandes Traductions) وهي السلسلة التي نشرت فيها رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي. عرفت الدار نقلة نوعية سنة 1924 على إثر شراء أسهم أولندورف (Ollendorf) وتم إدراج كتاب مرموقين

[1]حسينة فلاح : الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي،مرجع سابق، ص 77.

أمثال فيكتور هوجو وجي دو موباسان وبالزاك ورومان رولان في الفهرس (الكاتالوج)، ودفعت هذه الخطوة الجريئة بالدار في أن تصبح من دور النشر الفرنسية المعروفة.

تتنوع الكتب التي تصدرها الدار من كتب مرجعية في التاريخ والعلوم. ونشرت الدار أعمال كتاب مشهورين أمثال طاغور (Rabindranâh Tagore) وغاندي وخليل جبران وغيرهم.

اهتمت الدار بنشر أعمال روائيين أجانب خلال السنوات 1970-1980 أمثال الياس كانيتي (Elias Canetti) ونادين غورديمر (Nadine Gordimer) والذين تحصلوا فيما بعد على جائزة نوبل[1].

دار النشر سيديا:

الطبعة الجزائرية

أعيد نشر الترجمة الفرنسية لرواية "فوضى الحواس" التي صدرت عن دار البان ميشال (Albin Michel) عام 2006، لفائدة دار سيديا، الجزائر في عام 2009، سلسلة موزايك (mosaique).

اعتمدت دار سيديا للرواية غلافا بسيطا من دون سترة عدا شريط من الورق لونة برتقالي محمر كأنه حزام يلف الصفحة الأولى. نقرأ في الصفحة الأولى عنوان الرواية أولا بخط متوسط باللون البني يليه اسم أحلام مستغانمي . في أعلى الصفحة على اليسار نقرأ إسم السلسلة موزاييك.و في آخر الصفحة كتب اسم دار النشر سيديا بحروف صغيرة.

سيديا دار نشر جزائرية تأسست سنة 2000، تخصصت في سنواتها الأولى في الكتب المدرسية وشبه المدرسية، ثم وسعت مجالها بالانتقال في 2006 إلى الأدب العام وأدب الأطفال. فسيفساء هي أول سلسلة أطلقتها تهدف من خلالها تقريب أشهر الكتاب الجزائريين الذين ينشرون بفرنسا من قرائهم داخل الوطن من خلال إعادة نشر عناوينهم في طبعات جزائرية ثّم ترجمتها إلى اللغة العربية. اكتسبت سيديا خبرة ومكانة في السنوات الأخيرة. تتواجد سيديا على الساحة الثقافية عن طريق تنظيم ندوات أدبية ولقاءات بحضور أسماء كبيرة في الأدب الجزائري وأسماء معروفة في مجال الدراسات الجيوسياسية.

يحتوي دليل سيديا في الوقت الحالي على أكثر من 120 عنوان في ثمان سلسلات أدبية خصصت ثلاثة منها للأطفال. [2]

---

[1] موقع البان ميشال : www.albin-michel.fr ، اطلعنا عليه بتاريخ2017/08/10.

[2] موقع: www.ektab.com اطلعنا عليه بتاريخ 2017/08/08.

في الصفحة الأولى نقرأ اسم الروائية أولا في أعلى الصفحة ثم العنوان بحروف متوسطة ، فجنس العمل (رواية) ثّم العبارة التالية: ترجمته من العربية فرانس ماير " Traduit de l'arabe par France Meyer" . فاسم دار النشر(سيديا) ثم مكان النشر (الجزائر العاصمة).

استفاد هذا الكتاب من دعم هيئة كولتورفرانس (Culturesfrance) وهي مؤسسة تابعة لوزارة الشؤون الخارجية والأوروبية الفرنسية بالإضافة إلى وزارة الثقافة و الإعلام الفرنسية.

في الصفحة السادسة تم إدراج معلومات حول النسخة الفرنسية الصادرة عن دار النشر ألبان ميشال (Albin Michel) في عام 2006. فالعنوان الأصلي : FAWDA El-HAWASS، أحلام مستغانمي 1997. ثم دار النشر سيديا، 2009 متبوعة بعبارة "جميع الحقوق محفوظة للجزائر للطبعة الفرنسية.

بعد تحليل عتبات النصوص المترجمة، أستخلص أنّ دار النشر الفرنسية 'ألبان ميشال' (Albin Michel) قامت إستراتجيتها على العناية بتصميم أغلفة الروايتين المترجمتين يقينا منها أنّها عامل أساسي لجذب القارئ لشراء المنتج. فسخرت كما رأينا جميع الوسائل البصرية من صور وخطوط وكلمة الناشر كدعاية للروايتين. غير أنّها قامت باستغلال للصور النمطية السائدة في الغرب عموما وفي فرنسا لاجتذاب القراء وذلك باختيارها الصور التي تجسد امرأة تضع خمارا ولم تختر مثلا لوحات تشكيلية.

الفصل الثالث

ترجمة الانزياحات اللغوية

أتطرق في هذا الفصل إلى ترجمة الانزياحات اللغوية المتمثلة في التقديم والتأخير والتكرار والاستعارة من خلال انتقاء بعض النماذج التمثيلية من المدونة (الروايتين: "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" وترجمتيهما إلى اللغة الفرنسية) وذلك لتحديد أي إستراتجية (التغريب أم التدجين) اعتمدها المترجمان أثناء نقلهما للروايتين.

1- التقديم والتأخير:

في هذا القسم سأتناول عنصرا من عناصر الانزياح التركيبي وهو التقديم والتأخير.

قامت الباحثة باستخراج مجموعة من الجمل والعبارات التي تتضمن سمة التقديم والتأخير من المدونة ثم مقارنتها بالترجمات التي اقترحها المترجمان وذلك للوقوف على الأساليب والطرق التي استخدمها المترجمان في ترجمة هذه السمة الأسلوبية التي لها تداعيات كبيرة على المعنى كما سنرى ذلك لاحقا. بعد ذلك نحاول استخلاص أيا من الإستراتجيتين اتبعها المترجمان: التغريب أو التدجين.

1-أ- التقديم والتأخير في رواية 'ذاكرة الجسد':

تزخر رواية 'ذاكرة الجسد' بالكثير من حالات التقديم والتأخير ووقع اختيارنا على هذه المقاطع:

1- "**على أصابع الجرح** أعود إلى الوطن." [1]

*« Je reviens au pays **sur le fil de la blessure** .. »*[2]

لو تأملنا هذا التركيب "على أصابع الجرح أعود إلى الوطن" لوجدنا أنّه ينزاح عن التركيب المعياري فالمتوقع أن يكون ترتيب العناصر كالتالي: أعود إلى الوطن على أصابع الجرح'، وهو تعبير عادي لا يحمل أي وظيفة، غير أنّ الكاتبة بخرقها للمعيار، أصبح للتركيب وظائف متعددة:

وظيفة دلالية: وتتمثل في التأكيد على حالة الوجع التي تعيشها الذات.[3] أما الوظيفة التأثيرية فالهدف منه التأثير على المتلقي وجعله يتأثر بألم الذات المتكلمة. والوظيفة الفنية الجمالية: فالتقديم والتأخير يضفي إيقاعا على الكلام.[4]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص282

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.236

[3] زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص81

[4] المرجع نفسه.

لقد نقل المترجم هذا التركيب الذي ينزاح عن المعيار اللساني بواسطة جملة عادية انتفت منها كل الوظائف التي قصدتها الكاتبة وحرم بذلك المتلقي الهدف من القوة التأثيرية للتركيب الذي يشخص حال الشخصية وهي تعود إلى الوطن بعد فترة طويلة من الغربة، فمن الطبيعي أن يكون الحدث مؤلما وموجعا كالجرح لما في ذلك من معاناة. وعليه فإننا نعتبر أنّ المترجم لم يع ولم يقدر حجم الخسارة عندما فوت على المتلقي الهدف لحظة هذا اللقاء المعبر عنه من خلال هذا التركيب وكان عليه أن يحترم التركيب الأصلي. بالإضافة إلى أنّ المترجم نقل الاستعارة كلمة 'أصابع' ب 'fil' والتي لها العديد من الدلالات 'الجزء القاطع أو الحاد كحد السيف' (Larousse.fr) مشبها الجرح بالسيف الحاد وحجم المعاناة النفسية التي يتعرض إليها خالد (بطل الرواية) والذي يعود إلى وطنه الأم بعد غياب طويل، فكأنه يمشي على السيف الحاد المسنون و كأنّ أحلى الحالتين مرٌّ.

2- " **موجعة** تلك الغربة..**موجعة** هذه العودة..

بارد مطارك الذي لم أعد أذكره..**بارد** ليلك الجبلّي الذي لم يعد يذكرني." [1]

*« **Douloureux** est l'exil, **douloureux** le retour.**Glacial** est ton aéroport dont je ne me souviens plus, **glacial** est ta nuit qui ne se souvient plus de moi ! »*[2]

يتضمن المقطع مجموعة من الانزياحات التركيبية (التقديم والتأخير) من خلال تقديم لفظ 'موجعة' مرتين ولفظ 'بارد' مرتين كذلك. وعمدت الكاتبة إلى تقديم هذه الألفاظ لإبراز معنى الوجع (الوظيفة الدلالية) وجعل المتلقي يدرك وضع الذات التي تعيش غربة وهي الوظيفة التأثيرية، بالإضافة إلى أنّ التقديم والتأخير أكسب التركيب جمالية وشاعرية.[3]

حافظ المترجم على خاصية التقديم والتأخير كما هو مبين في تقديم'antéposition' الصفة 'douloureux'(adjectif attribut) في التركيب باللغة الفرنسية محققا بذلك نفس الوظائف المبينة أعلاه وتمكين المتلقي الهدف من معرفة مدى الألم والوجع التي تعيشها الذات في الغربة وكذلك كمية الضغط النفسي الذي يعيشه البطل خلال عودته إلى وطنه.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 284

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.239

[3] زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 81

3- " **لعرسك** لبست بدلتي السوداء.

مدهش هذا اللون. يمكن أن يلبس للأفراح..و للمآتم ! "[1]

*« **Pour ton mariage** j'ai revêtu mon costume noire. **Etrange,** cette couleur qui convient aux fêtes comme au deuils. »*[2]

تشتمل هذه الجمل على مجموعة من الانزياحات التركيبية، ففي الجملة الأولى، عمدت الكاتبة إلى تقديم المركب الحرفي 'لعرسك' وإبرازه وذلك للتأكيد على أهمية الحدث بالنسبة للبطل والذي فقد فيه محبوبته والتأثير على المتلقي بالإضافة إلى ما للتعبير من وظيفة جمالية. أّما الجملة الثانية فنلاحظ تقديم لفظ 'مدهش' (الخبر) عن اللون (المبتدأ) تأكيدا على فرادة اللون الأسود الذي يلبس كما هو دلالة على الأناقة (الأفراح) فهو كذلك علامة على الحزن والمعاناة (المآتم في بعض الثقافات)، لذلك فإنّ لهذا اللون خاصية مدهشة لا نجدها في جميع الألوان. أّما الوظيفة التأثيرية فهي التأثير على المتلقي وجعله يرثي لحالة البطل الذي يتشح بالسواد ليس للفرح بل لفقده حبيبته، فالفرح تحول إلى حزن.

حافظ المترجم على الانزياح التركيبي الذي جاء في الأصل. فقدم 'pour ton mariage' المركب الحرفي (syntagme prépositionnel) على باقي الجملة التي من الأصل أن يأتي بعد المتمم (complément)، وبذلك إبراز أهمية الحدث بالنسبة للبطل خالد للمتلقي الهدف.

إنّ تقديم لفظ 'étrange' (adjectif qualificatif épithète) عن موصوفه 'couleur' خرق للنظام التركيبي للغة الهدف، فعادة تأتي الصفات في اللغة الفرنسية بعد الموصوف، غير أنّ تقديمها وإضافة علامة ترقيم (الفاصلة) عن الموصوف 'couleur' تركيب يلفت الأنظار وغير مألوف في اللغة الفرنسية التي لها تركيب ثابت عادة. والخروج عنه يكون لأغراض دلالية وتأثيرية وجمالية. فالقارئ الهدف سيفهم كما فهم القارئ المصدر أنّ اللون مدهش فهو كما يعبر عن الفرح قد يعبر عن الحزن و هذا تماما ما يعيشه البطل الذي يلبس الأسود لحضور مناسبة سعيدة (الزفاف) ولكن هذا الحدث هو بالنسبة له مأتم لأنه يفقد حبيبته وهنا دلالة تقديم صفة اللون الأسود الغامض (ambigu). لقد نجح المترجم عندما خرق تركيب الجملة ولم يحاول إعادة تركيبها وحافظ بذلك على هذه السمة الأسلوبية .

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.351

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.290

4-" **مرتبكا** جلس الوطن وقال بخجل: -عندك كأس ماء.. يعيشك؟"[1]

*« **Emu**, le pays était assis en face de moi et avait dit timidement :-Un verre d'eau ...(Aichac) »* [2].

في الجملة السابقة نلاحظ كذلك تقديم لفظ 'مرتبكا' (حال) عن موضعه المألوف. فلجأت الكاتبة لخرق الترتيب لتوصيف حالة البطلة عندما جلست أمام خالد (استعارة مكنية) وهي في حالة ارتباك وتردد وتشوش، ومحاولة التأثير في القارئ للتعاطف مع البطلة بالإضافة للوظيفة الفنية.

قدم المترجم الصفة 'ému' عن موصوفها 'le pays' خارقا بذلك النظام المألوف الذي يكون فيه الصفة (adjectif qualificatif épithète) بعد الموصوف كالتالي: '...le pays ému'.

وحافظ على السمة التعبيرية التي قصدتها الكاتبة في النص الأصلي وهي تصوير حالة البطلة أحلام (حياة) خلال لقائها بخالد. إنّ خرق المترجم للتركيب المألوف لإعادة خلق نفس الوظائف المشار إليها لدلالة لوعي المترجم بمدى أهمية هذه التنويعات التركيبية في المعنى.

5-**في الحروب**، ليس الذين يموتون هم التعساء دائما. إنّا الأتعس هم أولئك الذين يتركون خلفهم ثكلى، يتامى، ومعطوبي أحلام." [3]

*« Les plus malheureux ne sont souvent pas ceux qui trépassent **à la guerre** mais ceux qui leur survivent, veuves, orphelins, et désabusés. »*[4]

نلاحظ أنّ في الجملة في النص المصدر خرق للتركيب المألوف، فقامت الكاتبة بتقديم المركب الحرفي 'في الحروب' للدلالة على فظاعة الحروب التي تحصد أرواحا بريئة و الذين يخلفون وراءهم من أطفال ونساء لا ذنب لهم. إنّ تقديم عبارة 'في الحروب' محاولة للتأثير في القارئ ومقاسمة وجهة نظرة الكاتبة التي ترثي لحالة من بقوا بعد وفاة من يحبون والحالة المزرية والتعيسة التي يعيشها هؤلاء بعد رحيلهم دون أن ننسى الوظيفة الجمالية والفنّية.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.85

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.72-73

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.26

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.25

نقل المترجم الجملة السابقة بتركيب مألوف وعادي بالنسبة للمتلقي الهدف وذلك باختياره عدم تقديم عبارة 'à la guerre'، وأظن أنّه بصنيعه هذا قد حرم المتلقي الهدف من مقاسمة الكاتبة وجهة نظرها المتمثلة في الحزن والرثاء على حال من تبقى حيًا.

6- " **صامتا** يأتي (سي الطاهر) الليلة." [1]

« **Silencieux** arrive Si Tahar ce soir »[2].

في الجملة في النص المصدر خرقا للتركيب المألوف، فجاء الحال 'صامتا' في المقدمة. إنّ اختيار الكاتبة لتقديم لفظ 'صامتا' له دلالات عميقة، فالبطل خالد يستحضر ذكرياته عن الجهاد وكيف التحق به والتقائه ب(سي الطاهر) الرجل الذي احتواه وعطف عليه والذي يستشهد فيما بعد مضحيا بحياته فداءً للوطن. يأتي الشهيد (سي الطاهر) صامتا والصمت عادة يدلّ على الهيبة والوقار والقوة والتواضع والحكمة، لذا فقد قصدت الكاتبة تقديم لفظ 'صامتا' حتى تؤثر على القارئ و تجعله يقاسم احترامها لشخصية (سي الطاهر).

لقد قام المترجم بتقديم لفظ 'silencieux' (adjectif qualificatif apposé) عن مكانه الاعتيادي :

« Si Tahar, silencieux, arrive ce soir » وذلك بغية إبراز صفة من صفات الشهيد (سي الطاهر) وهي الصمت. فالقارئ الهدف عندما يلاحظ تقديم الصفة عن مكانها، فإنه يقف عندها ويحاول الإحاطة بدلالاتها.

لذا فإن عدم محاولة المترجم إعادة الترتيب المألوف للجملة دلالة على حساسية المترجم اتجاه ما للتركيب من أهمية في إنتاج المعنى.

7- " **شهيتين** شفتاك كانتا، كحبات توت نضجت على مهل، **عبقا** جسدك كان، كشجرة ياسمين تفتّحت على عجل." [3]

«**Désirables** sont tes lèvres, des mûres mûries lentement. **Parfumé** est ton corps, un arbre de jasmin qui fleurit à son gré. »[4]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.29

[2] Mémoires de la chair, p.26

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.173

[4] Mémoires de la chair, p. 147

تبين الجمل السابقة الأهمية التي توليها الكاتبة لترتيب وتركيب جملها، فقد قامت بتقديم كل من اللفظتين 'شهيتين' و'عبقا' (الخبر) على مبتدأيهما 'شفتاك' و'جسدك' على التوالي. وهذا اختيار في نظرنا له غايات تريد الكاتبة إيصالها أو التأثير على المتلقي حتى يتبنى وجهة نظرها. فتقديم 'شهيتين' لدلالة على مدى اشتهاء البطل خالد لأحلام ورغبته وميله نحوها، كيف لا وشفتيها تشبه حبات التوت الحمراء المستوية.

قامت الكاتبة بتقديم كلمة 'عبقا' في الجملة الثانية بغية نقل الصورة المتمثلة في الرائحة الطيبة التي تفوح من جسد البطلة، وليس أي رائحة، فجسدها تفوح منه رائحة الياسمين التي ترمز إلى الحب والرومانسية، كما أن الياسمين يقترن بالشهوانية (sensualité) في بعض الثقافات خاصة الشرقية[1] وزهرة الياسمين التي ترُمز غالباً إلى الحب والحنان الدافئين، خصوصاً لأنّ علاقتها بالليلِ كعلاقة العشّاق به[2]. إنّ تقديم لفظ 'عبقا' عن مكانه المألوف جاء للتأثير على القارئ وخلق جو يوحي بالرومانسية والحب. بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية التي حققها التركيب.

لقد حافظ المترجم على هذه السمة الأسلوبية لأهميتها بالنسبة للقارئ في إنتاج الدلالة والتواطؤ مع الأجواء الحميمية التي يوحي بها شذى الياسمين الذي يفوح من جسد البطلة وهذا كله ناتج عن انزياح في التركيب.

إنّ تقديم الصفة (adjectif qualificatif attribut) عن الموصوف (corps) حقق الوظائف الدلالية والتأثيرية والجمالية.

8- " **على شفتيك** رحت ألملم شتات عمري. **في قبلة** منك اجتمعت كل أضدادي وتناقضاتي."[3]

« **Sur tes lèvres**, je rassemblais les fragments épars de ma vie, tous mes contraires ».[4]

---

[1] في بعض الثقافات، يعتبر الياسمين رمزا للرخاء والحظ. وفي الاحتفالات الدينية، يرمز للنقاء (pureté)، يختلف دلالات زهرة الياسمين حسب الثقافات والبيئات.

Signification des fleurs, la fleur de jasmin, http://www.significationdesfleurs.com/fleur-de-jasmin-signification/

[2] باسل عبد العال: "**رمزية الزهور في الشعر العربي المعاصر**"، القدس العربي، الثلاثاء 3 مارس 2015، www.alquds.co.uk/?=302425 اطلعت عليه في 2017/07/02. 14:20

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.173

[4] Le chaos des sens, p.147

9- " **مليئًا** كان يومك، كيوم عروس، و**فارغا** كان يومي،كيوم موظف متقاعد." [1]

« **Remplie** est ta journée comme celle de toute mariée, **vide** est a mienne comme celle d'un retraité.[2] »

إنّ تقديم الكاتبة للخبر 'مليئا' عن مبتدأه 'يومك' والخبر 'فارغا' عن المبتدأ 'يومي' جاء عن قصد وذلك بغية التركيز على انشغال العروس يوم العرس إذ تحضر العروس نفسها وتتزين في هذا اليوم الاستثنائي. أّما البطل فلا شيء يميز هذا اليوم، فهو يوم عادي كيوميات متقاعد يشبه سائر الأيام. إنّ الغرض من التقديم جاء ليبين للقارئ الفرق بين يوم البطلة المليء بالأشغال ويوم البطل الفارغ الغير ذي أهمية.

لقد حافظ المترجم على هذه السمة الأسلوبية، وذلك بتقديم (antéposé) الصفة 'remplie' و'vide' عن موصفيهما محققا بذلك شعرية التركيب.

1-ب- التقديم والتأخير في رواية ' فوضى الحواس':

1- " **في ساعة متأخرة من الشوق** يداهمها حّبه." [3]

« ***Tard dans la nuit du désir**, son amour l'assaille.* »[4]

في هذا المثال نلاحظ تقديم المركب بالجر 'في ساعة متأخرة من الشوق' و هذا ترتيب لا يتماشى مع الترتيب العادي للجملة العربية، لذا فهو انزياح تركيبي مقصود من قبل الكاتبة التي تريد أن تحصر بؤرة الدلالة فيه وتوجيه الانتباه إليه.[5]

والوظيفة التأثيرية، فالكاتبة وهي تقدم هذا المركب ترمي إلى التأثير على المتلقي.أما الوظيفة الجمالية وهي الميزة التي يضفيها التقديم والتأخير على الجملة، فحينما نعيد الجملة إلى ترتيبها المألوف تفقد جماليتها وشاعريتها، بالإضافة إلى أّنه يولد عند المتلقي التوتر الذي يحقق جمالية الكلام.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.328

[2] Mémoires de la chair, p. 274

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.10

[4] Ahlam Mosteghanemi , Le chaos des sens .10

[5] زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص.86.

2- " **في الثالثة والعشرين من عمرها** ، خلعت أّمي أحلامها، خلعت شبابها ومشاريعها، ولبست الحداد اسًما أكبر من عمرها ومن حجمها." [1]

« **A vingt trois ans**, on avait dépouillé ma mère de ses rêves. On l'avait dépouillée de sa jeunesse, de ses projets, pour la revêtir du linceul du deuil et l'assommer d'un titre trop lourd à porter pour son âge. »[2]

قامت الكاتبة بتقديم عبارة 'في الثالثة العشرين من عمرها' (مركب بالجر) وذلك لإبراز السن الصغير الذي ترملت فيه والدة البطلة. ففي زهرة الشباب، ترملت والدتها وُسرقت أحلامها ومشاريعها بسبب التقاليد والعادات. بتقديم العبارة المشار إليها، تريد الكاتبة التأثير في القارئ حتى يتعاطف مع والدة البطلة التي ضاع شبابها في سن صغير جدا. بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي أضفاها التقديم والتأخير على بناء الجملة.

قامت المترجمة بتقديم عبارة 'à vingt trois ans' كما ورد في النص المصدر وبذلك إبراز السن الصغير الذي ترملت فيه والدة البطلة وما يمكن أن يرتبط بذلك من معاناة وبؤس وعذاب.

كما يجب التنويه أّن المترجمة قامت بتغيير في الجملة في اللغة الفرنسية فاستخدمت 'le pronom impersonnel : on ' وأصبحت الجملة "جُردت (جردوا) أّمي من أحلامها وجُردت (جردوها) من شبابها ومشاريعها ليلبسوها كفن الحداد ويرهقوها باسم ثقيل جدا حمله في سّنها."

وتشي هذه الجملة بأّن أم البطلة قد أرغمت من طرف "جهة" على البقاء أرملة في سن صغيرة في حين أّن الجملة في النص الهدف لا تتحدث عن أي طرف آخر، فالأّم هي التي خلعت و لبست.

3- " **مذ شلّت ذراعي**، تعلمت شيئا: الأجدر أن يعرف الإنسان بما فقد، وليس بما يملك. فنحن دائما نتيجة ما فقدناه." [3]

« ***Depuis que mon bras est paralysé**, j'ai appris une chose: il vaut mieux être identifié par ce qu'on a perdu que par ce qu'on possède. On est toujours le produit de ce qu'on a perdu.* »[4]

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 101.

[2] Le Chaos des sens, p.100.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، ص317.

[4] Le chaos des sens, p.313.

قامت الكاتبة في الجملة العربية بهندسة الجملة بطريقة غير مألوفة، فقد قدمت المركب بالجر 'مذ شلت ذراعي' على النواة الإسنادية، وذلك قصد توجيه الدلالة إلى هذه العبارة التي تعبر عن مدى الألم والمعاناة التي يعيشها من فقد أو شلت ذراعه والتأثير على المتلقي حتى يرثى لحاله بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية الذي حققه هذا التقديم والتأخير في شد انتباه القارئ.

لقد حافظت المترجمة على سمة التقديم والتأخير في النص الهدف وعيا منها أنّ الكاتبة إذ عمت إلى خرق بناء الجملة العربية فهي لتحقيق وظائف دلالية وتأثيرية وجمالية.

4- "**مدهش** الحبّ. يأتي دائما بغتة، ..." [1]

*« L'amour est **une chose étonnante**. Il arrive toujours par hasard, ... »*[2]

قدمت الكاتبة الخبر 'مدهش' على المبتدأ 'الحب' قصد نقل جذب اهتمام القارئ والتأثير عليه في أنّ الحب مدهش و يأتي دون أن ننتظره فبعض الأحيان بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية.

لم تحتفظ المترجمة بالرؤية التي تريد الكاتبة توصيلها للمتلقي، فقامت بوضع جملة عادية خالية من أي تأثير أو جمالية و بذلك نعتقد أنها حرمت المتلقي من متعة و فائدة.

5- " **في عتمة الحواس** يأتي." [3]

*« **Dans les ténèbres du souvenir**, il surgit, .. »*[4]

في بناء الجملة في اللغة العربية خرقا للنظام المعتاد، إذ قدمت الكاتبة المركب بالجر 'في عتمة الحواس' عن الفعل 'يأتي' وذلك عن قصد بغية توجيه اهتمام المتلقي إلى العبارة التي تعبر عن الحالة النفسية الصعبة التي تعيشها البطلة والتوقيت الذي يظهر فيه هذا الرجل. لذا فالتقديم والتأخير جاء للتأثير على المتلقي بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي تحققت نتيجة لهذا الخرق الذي طرأ على بناء الجملة.

لقد حافظت المترجمة على التقديم والتأخير في النص الهدف وذلك بتقديم (le syntagme prépositionnel) ووضع فاصلة، ثم الضمير والفعل. وهذا خرق لنظام الجملة الفرنسية وبذلك يستطيع المتلقي الهدف من كذلك مشاركة الكاتبة نظرتها وكذلك الاستمتاع بهذا البناء الغير مألوف.

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.151

[2] Le chaos des sens, p.149.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.10

[4] Le chaos des sens, p.10

كما نذكر أنّ المترجمة استبدلت كلمة 'الحواس' أي 'les sens' ب 'souvenir' أي 'الذكرى' وهي لا تعبر عن قصد الكاتبة في أنّ حواسها التي هي بوابة الإدراك مشوشة وبذلك أنّ ليست في حالة طبيعية.

6- "**شهّية** أنت اليوم.." [1]

« *Tu es **très attirante** aujourd'hui...* »[2]

في الجملة العربية قامت الكاتبة بتقديم الخبر 'شهية' على المبتدأ 'شهية' وفي ذلك انزياح عن القاعدة المألوفة. والكاتبة لها قصد من وراء ذلك إظهار مدى إعجاب الرجل بالبطلة التي هي ربما عن غير العادة في قمة الأنوثة والإغراء.

لم تحتفظ المترجمة بالانزياح التركيبي إذ لم تنقل الصفة (adjectif attribut) من مكانه بل جاء في مكانه المألوف وبذلك لم تحافظ على قصد الكاتبة في تقديم 'شهية'.

7-" **مراكب محملة بالأوهام** عادت. وأخرى بحمولة الحلم **ذاهبة**." [3] (فوضى الحواس، ص. 329)

« **Des navires chargé d'illusions** s'en reviennent, **d'autres s'en vont**, lourds de rêves.»[4]

لقد خرقت وانزاحت الكاتبة أحلام مستغانمي في هذا المقطع الترتيب المألوف للجملة العربية، فقدمت المركب الاسمي (مراكب محملة بالأوهام) على الفعل (عادت). فنية الكاتبة كما يتضح من تركيب الجملة ليس الإبلاغ والإخبار بوصول مراكب بل تقصد توجيه القارئ وحصر الدلالة في أنّ هذه المراكب ليس محملة بالسلع كما هو منتظر ومعتاد بل بالأوهام وهو بدوره انزياح دلالي (استعارة).

نلاحظ أنّ النص الهدف يبدأ بالمركب الاسمي (Des navires chargé d'illusions s'en reviennent) ويليه الفعل (s'en reviennent) وهذا ترتيب عادي مألوف في اللغة الفرنسية لا ينجر عنه أي سمة أسلوبية ومن ثم تأثير أسلوبي.

فالتركيب في النص الأصلي يتضمن على سمة التقديم والتأخير ولكن لم تظهر هذه السمة في النص الهدف وذلك لطبيعة اللغة الفرنسية التي تبدأ بالمركب الاسمي ثم الفعلي وكان بإمكان المترجمة ابتكار حل وترتيب يتماشى مع نظام اللغة الهدف وفي نفس الوقت يضمن نقل السمة الأسلوبية. ومع ذلك

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص148

[2] Le Chaos des sens, p.148

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص148

[4] Le chaos des sens, p.325

نلاحظ أنّ المترجمة قامت بتعويض فقدان هذه السمة في الجملة الموالية، إذ قامت بتقديم الفعل (s'en vont) وتأخير المركب الوصفي (lourds de rêves) ونعتقد أنّها استطاعت الاحتفاظ ببعض من الانزياح التركيبي الوارد في النص المصدر.

2-ترجمة التكرار:

على الرغم من أنّ للتكرار وظيفة مهمة في النصوص الأدبية فإنّ اجتناب التكرار يعتبر شائعا ومن معايير الترجمة الجّيدة.[1] واللغة الفرنسية من اللغات التي تهتم بما يعرف ب"أناقة الأسلوب" وتقدسه. ويبدو أنّ التكرار يتصدر قائمة الممنوعات.[2] فاللغة الفرنسية تتميز بالمعيارية الشديدة منذ عصرها الكلاسيكي المجيد، وتعرف بعدائها الشديد لتكرار نفس الكلمات أو الكلمات التي لها نفس الأصل والجذر إذ يصف أحد الأسلوبيين التكرار بأنّه 'صادم للأذن' (shocking to the ear).

وعلى الرغم من توظيف النصوص الأدبية الحديثة للتكرار ، فإنّ نيتسا بن أري (Nitsa Ben-Ari) تعتقد أنّ ترجمة النصوص الأجنبية إلى الفرنسية ما زالت تتحكم فيها المعايير الكلاسيكية المحافظة وتذهب ذات الباحثة أنّ التكرارات عموما تترجم بطريقتين فإما يتم حذفها أو تستبدل بمرادفات.[3]

إنّ التكرار ظاهرة مرئية في جميع اللغات وللتكرار في اللغة العربية وظائف متعددة في النص. فعلى سبيل المثال للتكرار وظيفة بلاغية كالإقناع أو التأكيد.وللتكرار وظائف نصّية واتساقية هامة تسهم في بناء النص ونظامه.

أّما جونستن (Johnston) فتعتقد أنّ التكرار شائع الاستخدام في النظام الأدبي الأدبي المتعدد (Arabic literary polysystem) لأنّ له وظيفة نصّية وبلاغية أما في اللغة الانجليزية فيوظف التكرار كنوع من أنواع الصور البيانية.[4]

---

(1) Nitsa Ben-Ari,«The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions: A 'Universal' of Translation ? », Méta 431(1998), 68-78. DOI :10.7202/00254https://www.erudit.org/fr/ revues/ meta/1998-v43-n1-meta172/002054ar/ consulté le 03/11/2017.

(2) Ibid, p.2

(3) Nitsa Ben-Ari, « The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions : a 'Universal ' of Translation ? », op.it., p.3

(4)Johnston, B., (1994) :' Repetition' in Discourse. Interdisciplinary Perspective. cited in : Ibrahim Najjar, « Repetition in Arabic-English Translation : The case of Drift on the Nile », International Journal of Foreign Language Teaching and Researching, Volume 3, Issue 10, Summer 2015, p.24 , jfl.iaun.ac.ir/article_17205_0.htm, consulté le 14/10/2017.p.24

يلخص إبراهيم النجار تقنيات ترجمة التكرار في النصوص الأدبية في: استخدام المرادفات والحذف البلاغي (Ellipsis) والحذف وإعادة الصياغة (paraphrase). [1]

انتقينا بعض الأمثلة من الروايتين مع ترجماتها حتى أفحص هل تّم المحافظة على هذا الملمح المهم من ملامح الانزياح في الترجمتين:

1-"**شيء** يجرفني نحوه هذا المساء، **شيء** يحملني، **شيء** يركض بي، **شيء** يجلسني جوار هاتف." [2]

*« Ce soir-là, **quelque chose** m'attirait vers lui. **Quelque chose** qui m'emportait au grand galop et me faisait asseoir près d'un téléphone. »*[3]

في هذا المقطع ورد تكرار لكلمة 'شيء' أربع مرات. كررت الكاتبة كلمة 'شيء" لتأكيد على عدم معرفة هذا الشيء الغير محدد أو السبب الخفي الغير معلوم الذي اكتسحها وجعلها في حالة استنفار تنتظر مكالمة هاتفيه.

اكتفت المترجمة بتكرار عبارة 'quelque chose' مرتين فقط وإضمار في الجملة الأخيرة (me faisait asseoir près du téléphone) والكلمة المضمرة هي الضمير (elle).

لقد استطاعت المترجمة أن تعوض عن حذف كلمة 'شيء' في الترجمة التي تحترم معايير اللغة الفرنسية التي لا توصي بالتكرار والعادات التي درج عليها القارئ الفرنسي.

2- "في زمن البطولات الخارقة، و الصواريخ **العابرة** للقارات والأقمار **العابرة** للكواكب، قبلة **عابرة** للزمن، **عابرة** للروايات، تظلّ أهم إنجاز قد يفخر به المرء." [4]

*« A notre époque de héros insolites et d'héroïsme singulier, de missiles **trans**continentaux et de satellites **trans**galactiques, on ne peut que se glorifier d'un baiser qui **traverse** la réalité et la littérature ! »*[5]

---

[1]Ibrahim Najjar : « Repetition in Arabic-English Translation : The case of Drift on the Nile », op.cit, p.24

[2]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 157

[3]Le chaos des sens, p.155

[4]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.185

[5]Le chaos des sens, p.182

كررت الكاتبة كلمة 'العابرة (عابرة)' أربع مرات للدلالة على بعد المدى والمسافة الفاصلة بين طرفين أو مكانين كما توحي الكلمة المكررة ب"طول القبلة التي جمعت بين الساردة وذلك الرجل"[1] .

ترجمت المترجمة الفظ المكرر ب 'trans' والتي تعني العبور والاجتياز من مكان إلى آخر. ثم استخدمت لفظا مرادفا (traverser) والتي تعني عبر وقطع واجتاز ولكن لا توحي بطول المسافة مثل البادئة (trans). لذلك فإنّ ترجمة 'قبلة عابرة للزمن' و'قبلة عابرة للروايات' ب' un baiser qui traverse la réalité et la littérature'. كما نلاحظ ترجمة كلمة 'الزمن' أي 'temps' ب'la réalité' التي تعني الواقع. كما استبدلت المترجمة 'الروايات' ب'la littérature' اي الأدب الذي هو أعم ويشمل جميع الأجناس المعروفة من روايات وغيرها.

إنّ بعض التغييرات (shifts) التي قامت بها المترجمة من وجهة نظرنا فيما يخص استبدال اللفظ المكرر بمرادف قريب له في المعنى أفضل حل لنقل الصورة للمتلقي الهدف حتّى وإن كانت جزئية، فكل فعل ترجمة يعتريه نقصان. أما التغييرات الأخرى التي مست كلمة 'الزمن' و'الروايات' فنعتقد أنها غير مبررة.

3-"يا ياسمينة تفتحت على عجل.**عطراً** أقل حبيبتي .**عطراً** أقل!

لم أكن أعرف أنّ للذاكرة**عطراً** أيضاً ..هو **عطر** الوطن".[2]

*« Ö jasmin qui as éclos avant terme...modère l'exhalaison de **ton parfum**, mon amour...moins de **parfum** !*

*J'ignorais que la mémoire avait elle aussi **sa senteur: l'extrait** du pays. »*[3]

ترى الباحثة زهرة كمون أنّ "تكرار لفظ "عطر" أربع مرات في مساحة نصّية محدودة نسبيا لا تتجاوز السطرين، يجعل الخطاب متلونا بألوان من النغم و الموسيقى ويعزز الطاقة الغنائية لهذا المقطع الذي يتغزل فيه "خالد" بحبيبته "حياة" "[4].

[1] زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص.135

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.85

[3] Mémoires de la chair, p.72

[4] زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص134.

نلاحظ أنّ المترجم كرر لفظة 'parfum' أي 'عطر' مرتين، ثّم اعتمد لفظة 'senteur' أي "رائحة، أريج، عطر"[1] كمقابل ل'عطر'، فكلمة 'extrait' أي 'مستخلص، مستحلب'[2] أي 'عطر مركز'. كل هذه الكلمات هي مرادفات لكلمة 'parfum'. نعتقد أنّ المترجم قد أحسن عندما لجأ إلى استخدام كلمات مرادفة لكلمة عطر parfumمحتفظا بالتكرار لكن ليس لفظيا بل معنويا وهذا قد يكون له وقعا وتأثيرا على نفسية القارئ الفرنسي الذي لا يفضل تكرار نفس الكلمات في مساحة صغيرة.

4-" لا أجمل من حرائقك..**باردة** قُبل الغربة لو تدرين. **باردة** تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء. **بارد** ذلك السرير الذي لا ذاكرة له." [3]

*« Sublimes sont les incendies…si tu savais…**De glace** toutes ces lèvres rouges que tu jalousais. **Froid** est ce lit qui n'a pas de mémoire. »*[4]

تكرر لفظ 'بارد(ة)' ثلاث مرات في المثال السابق ووضعته الكاتبة كما يبدو عن قصد للتعبير عن تلك العلاقات العابرة التي عاشها السارد في الغربة وفتورها وخلوها من أية عاطفة مقارنة بالمشاعر الجياشة والدافئة والقوية التي تميز علاقته بالبطلة. لذا تكررت كلمة 'بارد' لوصف العلاقات السابقة للسارد في بلاد الغربة.

اعتمد المترجم على حلين لنقل التكرار وهما الحذف في 'باردة قبل الغربة'، فعمد ليس فقطفي حذف كلمة 'باردة' بل حذف الجملة بأكملها. وظف المترجم المركب 'de glace' الذي يعني 'من جليد' لترجمة كلمة 'باردة'، و هي عبارة تعني شّدة البرد، والتي من وجهة نظرنا ترجمة فائقة (sur-traduction) لكلمة 'باردة' (froid) . وأّما في الجملة الأخيرة فترجمه بكلمة'froid'. عموما أعتقد أنّ المترجم لم يوفق في نقل صورة ضعف المشاعر وفتورها التي ميزت علاقات السارد في الغربة وخاصة عندما قام بحذف الجملة التي تعبر عنها في النص المصدر مما نتج عنه غموض ولبس في المعنى وحرمان القارئ الهدف من الإحساس بالفرق بين المشاعر الدافئة والجياشة التي منحتها إياه البطلة وبين المشاعر الفاترة والخالية من كل عاطفة في بلاد الغربة. لذا لا نرى أي تبرير في حذف جملة أساسية في الفهم وإنتاج المعنى.

---

[1] سهيل إدريس: **المنهل: قاموس فرنسي-عربي**، دار الآداب، بيروت، ط40، 2009، ص1113

[2] المرجع نفسه، ص508

[3] أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**. ص ص172-173

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.146

5-" وكنت **أنثى** القلق، **أنثى** الورق الأبيض، والأسرة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواسّ لحظة الخلق.(...)**أنثى** عباءتها كلمات ضيّقة، ... "[1]

*« Moi j'étais né **reine** du tourment, **prêtresse** de la feuille blanche et des lits défaits, dont les rêves mijotaient à feux doux, dans le chaos des sens, dans les moments d'inspiration. **Une femme** dont le manteau était tissé de mots étroits ... »*[2]

تكررت كلمة 'أنثى' في هذا المقطع ثلاث مرات. وتكررت الكلمة للتعبير عن أنثى لا تشبه النساء الأخريات، أنثى متمردة ثائرة عل العادات والتقاليد، لها من الطموح وحب المغامرة ما يجعلها مختلفة عن البقية.

اعتمدت المترجمة على التنويع فتارة تترجم أنثى ب'reine' أي ملكة وتارة تنقلها ب'prêtresse' وتارة أخرى ب'femme'. إنّ القابل الحرفي لكلمة 'أنثى' في اللغة الفرنسية هو 'femelle' والتي عادة تقترن بأنثى الحيوان. لذلك فنشاطر الرأي المترجمة التي اختارت كلمة 'femme' كمكافئ لكلمة 'أنثى'. غير أننا نلاحظ أنّ اختيار كلمة 'reine' أي 'ملكة' كمكافئ لكلمة 'أنثى' حل مبالغ فيه، فالكاتبة لم تقصد ذلك وكانت كلمة 'femme' تكفي. بعد ذلك اختارت المترجمة أن تنقل التكرار الثاني الوارد في المثال بكلمة 'prêtresse' والتي معناها "كاهنة (عند الوثنيين)" -المنهل- غير موفق.

6- " في لحظة ما، كدت **أسأله** "ما **اسم عطرك** يا سّيدي؟ ثم ترددت.
جنون أن **أسأل** رجلاً عن **اسم عطره**، قبل أن **أسأل** عن **اسمه**.
أّما أن **أسأله** عن **اسمه**الآن، فسيأخذ السّؤال بـُعد الإهانة للحلم.
الحلم لا **اسم** له.
وهو، تراه يعرف **اسمي**؟ وأيّ **الأسماء** تراه يعرف ..**اسمي** أم **اسمها**؟ (...)[3]

*« Je faillis l'**interroger** sur **ce parfum**, mais je me ravisai. Folie de **demander** à un homme le **nom** de son **parfum** avant de s'**enquérir** du sien !*
*Quand à lui **demander son nom**, c'était profaner le rêve. Le rêve n'a pas de **nom**.*
*Lui, savait-il **mon nom** ? savait-il le mien ou le sien, à « elle » ? (...)*[4]

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، ص124

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.123

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص74

[4] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.72

في هذا المقطع تكرار لكلمة 'اسم'التي جاءت مكررة تسع مرات بالإضافة إلى كلمة 'عطر' التي وردت مرتين. سنركز إذن على كلمة 'اسم' المكررة وكيف تعاملت المترجمة مع هذه الإشكالية.

تكرر لفظ 'nom' في الترجمة أربع مرات صراحة وبضمائر الملكية 'mien' و'sien' ونعتقد أنّ في اختار المترجمة جاء موفقا ذلك أنّ تكرار كلمة 'nom' تسع مرات في النص الهدف لا يتماشى مع التقاليد الأسلوبية للغة الهدف عكس التكرار في اللغة العربية.

7- "جائع أنا إليك..**عمر** من الظمأ والانتظار. **عمر** من العقد والحواجز والتناقضات.**عمر** من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة. **عمر** من الارتباك والنفاق." [1]

*« J'ai faim de toi. **Vie** de soif et d'attente que la mienne, de complexes, d'obstacles et de contradictions, de désir et de timidité, de peur et d'hypocrisie. »*[2]

تكرر لفظ 'عمر' في النص الهدف أربع مرات. إن تكرار هاته الكلمة لم يأتي عبثا، فالكاتبة تريد التعبير عن المدّة الزمنية الطويلة التي عانى خلالها السارد من الحرمان العاطفي والرغبة.

اختار المترجم كلمة 'vie' لنقل الكلمة المكررة في النص المصدر 'عمر' والتي تدلّ على مدة زمنية طويلة. لم يعمد المترجم إلى الاحتفاظ بالتكرار في النص الهدف رغم أهميته ودوره في التأكيد على طول فترة الحرمان العاطفي والوحدة والتوق إلى التغيير الذي عاشه السارد وهو ينتظر من يدخل البهجة ويحدث التغيير وحياته. لذا فنعتقد أنّه من الأفضل لو احتفظ المترجم بالتكرار في النص الهدف وذلك لنقل إحساس السارد بالفترة الطويلة التي عاشها محروما من العواطف ومكبلا بالتقاليد والعادات التي يصفها بالنفاق والازدواجية.

3-ترجمة الاستعارة:

يتطلب فهم الاستعارات والمجاز من القارئ بذل جهد ذهني كبير كما يفترض الاستعانة بثقافة لغوية وموسوعية هامة حتى يصل إلى تفسير منطقي لها. أي أنّ القارئ هو طرف مهم في عملية توليد المعنى.[3]

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص173

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.147

[3] حسينة فلاح:الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص ص133-134

إنّ المعاني التي ابتكرتها مستغانمي هي معاني مركبة وغامضة عصية على الفهم إلاّ على من يتمتع بحس قوي وخيال خصب والذي يؤدي إلى تعدد المفاهيم وتنوعها من قارئ إلى آخر[1].

تزخر الروايتان بعدد كبير من الانزياحات الدلالية، لذا حاولنا انتقاء بعض منها مع ترجمتها باللغة الفرنسية بغية الوقوف على أهم الحلول والاستراتجيات التي اعتمدها كلا المترجمين .

المنهجية المتبعة:

قمت بانتقاء بعض الاستعارات (الانزياحات الدلالية) من الروايتين وعمدت إلى تصنيفها وفقا للأسلوب الموظفة: الترجمة الحرفية للاستعارة أو استبدالها بأخرى تتماشى مع التقاليد اللسانية والثقافية للغة الهدف أو شرحها أو حذفها.

3-أ- ترجمة الاستعارات في رواية 'ذاكرة الجسد':

1- " فيا **خرابي الجميل سلاما**. يا **وردة البراكين**، و يا **ياسمينة نبتت على حرائقي**سلاماً ." [2]

« Que la paix soit sur toi, ô mon beau désastre, fleur des volcans, jasmin qui a éclos sur mes incendies. »[3]

يشبه السارد محبوبته بالخراب الجميل وبزهرة نبتت فوق البراكين وبشجرة الياسمين التي نبتت فوق حرائقه. وهي استعارات تصريحية (إذ صرح بالمشبه به). أما وجه الشبه فليس ظاهرا يجب استنتاجه. من المعروف أنّ البركان عندما يثور هو حدث مدمر وكارثي ولكن بعد خموده وعلى المدى البعيد فهو نافع جدا للطبيعة. وتكون تربته خصبة للغاية فتنمو الكثير من النباتات والأزهار. لذا فالبطلة في أعين السارد ليست مصيبة حقيقية بل تعني ولادة أو بداية جديدة. ووظفت الكاتبة زهرة الياسمينة ذات الرائحة القوية المغرية واللون الأبيض. والياسمين زهرة أصلها من الشرق رمز لجمال والإغراء والحب وكذلك الصفاء والبراءة بفضل لونها الأبيض.

---

[1] منى الشرافي تيم: **الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير**، دراسة تحليلية نقدية، دار الأمان، الرباط، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015، ص374

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.379

[3] Ahlam Mostghanemi, Mémoires de la chair, p.312

احتفظ المترجم بالاستعارات بفضل إجراء الترجمة الحرفية. فرغم استخدام الكاتبة لعبارات تنتمي إلى الثقافة المصدر مثل عبارة التحية "سلاما" والتي هي تحية إسلامية، بالإضافة إلى زهرة الياسمين ترمز للمرأة والحب في الثقافة الشرقية.(إستراتجية التغريب).

2- " أكان يمكن لي أن أجد نفسي وجها لوجه مع قسنطينة، دون سابق إنذار، **دون أن تنفجر الدهشة، شلالات شوق و جنون وخيبة**..فتجرني الكلمات...إلى حيث أنا! "[1]

« Pouvais-je trouver soudain face à face avec Constantine sans que cela face ***exploser en moi lessources de la nostalgie, de la folie et de la déception****..sans que le verbe ne m'entraine …là où je suis. »*[2]

تشبه الكاتبة الدهشة بالقنبلة. لقد وظفت الكاتبة فعل الانفجار والشلال للتعبير على شدّة وقوة الأحاسيس والانفعالات والحيرة والخوف الذي يعيشه البطل عندما وجد نفسه وجها لوجه مع قسنطينة. والصورة تصف لنا الإحساس القوي والصاخب التي يختلج في صدر البطل في أول لقاء مع مدينته بعد غياب طويل.

احتفظ المترجم بالاستعارة لكن مع إدخال بعض التعديلات، فحذف كلمة 'الدهشة' وأشار إلى المشبه به بالفعل (exploser)، كما عمد المترجم إلى استبدال كلمة 'شلالات' بكلمة 'sources' والتي تعني عيونا أو ينابيع والكلمة لا توحي بنفس القوة والدفق والوفرة والصخب التي توحيها كلمة شلال.

استعارة الزحف: وظفت الكاتبة استعارة الزحف في الرواية :

3- " و فجأة ...يحسم البرد الموقف، و **يزحف ليل قسنطينة نحوي من نافذة الوحشة (...)**. "[3]

«Tout à coup le froid tranche…**et la nuit de Constantine marche sur moi par une fenêtre ouverte sur la nostalgie** (…) »[4]

تشبه الكاتبة ليل قسنطينة بحيوان زاحف والزحف يعني "الدبيب والمشي ببطء أو قد تعني به الجيش العظيم و"يقال زحف الجيش على العدو: مشى ومضى إليه في ثقل لكثرته.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.265

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.223

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.21

[4] Mémoires de la chair, p.20

وأيا كان المشبه به سواء حيوان زاحف أم الجيش العظيم فالكاتبة تعني في رأينا الدبيب والمشي ببطء. إنّ الجمع بين الزحف و الليل يخلق صورة في ذهن المتلقي و كأنّ الليل يداهم البطل ويمشي إليه ببطء. نلاحظ أنّ المقطع الثاني يتضمن صورة أخرى هي "نافذة الوحشة" والوحشة تعني "الخوف والهم والخلوة والخوف من الخلوة ". (قاموس المعاني). وقد تعني بها الكاتبة أنّ البطل يعاني من خوف وهم كبيرين.

احتفظ المترجم بالاستعارة لكن مع إدخال بعض التغييرات. إذ احتفظ بالمشبه (nuit de Constantine) ولم يصرح بالمشبه به (الجيش العظيم/الزواحف) ولكنه نقل الفعل 'تزحف' ب'marche' أي 'تمشي' والكلمة لا توحي بالزحف أو التقدم ببطء. فكان من الأحسن ترجمة الفعل 'يزحف' ب ' se glisser' أو 'se faufiler أو 'ramper' أو حتى إضافة (lentement) إلى الفعل 'marche' لنقل نفس الصورة للمتلقي الهدف.

أضاف المترجم كلمة 'ouverte' لكلمة 'نافذة' وترجم الوحشة ب'nostalgie' والتي لا تحمل نفس معنى الوحشة في النص المصدر بل تعني 'الحنين والشوق إلى الماضي' ولا تعبر عنحالة البطل الذي يحس بالوحدة (solitude) والانعزال (isolement) والغربة (aliénation).

4-"(...) **فهل تزحف الشيخوخة هكذا نحونا حقا بليل طويل واحد.** وبعتمة داخلية تجعلنا نتمهل في كل شيء، ..." [1]

*« **La vieillesse nous viendrait-elle en une seul longue nuit**, quand l'âme déprime, s'arrête en contemplation devant toute chose, ... »*[2]

تستخدم الكاتبة مرة أخرى استعارة الزحف، إذ تشبه الشيخوخة بالزواحف أو الجيش العظيم و وجه الشبه هو المشي ببطء وثقل. فالشيخوخة حسب رؤية الكاتبة تنسل ببطء لكن بثبات حتى تجثم على الإنسان.

لم يحتفظ المترجم بالصورة إذ ترجم 'تزحف' ب'viendrait' أي 'تأتي وتقبل وتجيء' وبذلك فوت على القارئ الهدف استعارة مبتكرة لكان من الأفضل الاحتفاظ بها خاصة أنّ فكرة الشيخوخة هي من الكليات.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.22

[2] Mémoires de la chair, p.21

والأمر نفسه ينطبق على هذا المثال:

5- "تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، و**تزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، ...**" [1]

« Les forêts de chênes s'étendent à perte vue. ***Constantine marche sur moi enroulée dans son antique melaya,..*** *»*[2]

6- "الآن نحن نقف جميعا على **بركان الوطن** الذي ينفجر، ولم يعد في وسعنا، إلاّ أن **نتوحد مع الجمر** المتطاير من فوهته، و ننسى نارنا الصغيرة." [3]

« Nous voilà tous sur ***l'Etna du pays*** *qui déflagre et il nous reste plus qu'à* ***nous unir à l'enfer de ses laves*** *et à oublier nos flammèches. »*[4]

شبهت الكاتبة الوطن بالبركان لوصف وضعية أللاستقرار التي يمر بها الوطن. والجمرة هي القطعة الملتهبة من النار وتوحي بالمصاعب والأحزان التي يتعايش معها البطلان وكل الجزائريين في تلك الفترة.

احتفظ المترجم بنفس عناصر الصورة وهي البركان والجمر المتطاير. غير أّنه استبدل كلمة بركان العامة ببركان 'إيتنا' 'Etna' وهو "بركان نشيط بإيطاليا، يقع في الشمال الشرقي بمدينة سيسيليا 'Sicilie' ويبلغ ارتفاعه 3345 م، وهو أكبر وأنشط بركان بأوروبا"[5] ، وهذا ما لم يرد في الّنص المصدر.

لقد وظف المترجم بركان إيتنا للإيحاء بالخطورة و عدم الاستقرار و الانفجار في أي وقت ونعتقد أنّ المترجم استخدم اسم بركان مشهور في العالم وأوروبا لتقريب الصورة من المتلقي الهدف.

استبدل المترجم كلمة (الوطن) ب(pays) أي البلد ولم يستخدم كلمة (patrie) ونعتقد أّنه أخطأ في ذلك لأنّ هناك فرق بين "البد" الذي يمثل حيزا جغرافيا أّما الوطن فهو ما يشكل رابطا بين سكان البلد (اللغة والتاريخ والثقافة..).

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.25

[2] Mémoires de la chair, p.23

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.23

[4] Mémoires de la chair, p.22

[5] Encyclopédie Larousse, www.larousse.fr

وكذلك نقل كلمة الجمر (braises) بكلمة (laves) أي حمم وأضاف 'enfer' أي الجحيم ربما للتأكيد على الأوضاع المضطربة والساخنة والمشحونة التي تمر بها البلاد.

أعتقد أنّ المترجم استطاع نقل الاستعارة إلى المتلقي الهدف غير أنّ إدخال بعض التغييرات أدت إلى إضعافها ولم تحافظ على وجهة نظر الكاتبة.

استعارة الذاكرة:

7- "وتكاد **تجهش الذاكرة بالبكاء**..تلك التي عرفتك طفلة تحبو." [1]

*« **La mémoire** qui t'a connue petite fille marchant à quatre pattes **comprime ses sanglots**. »*[2]

شبهت الكاتبة الذاكرة بالإنسان الذي يجهش بالبكاء. وأجهش بالبكاء معناه "هّم وبدأ فيه" أو "اغرورقت عيناه وذرفت دموعه" (قاموس المعاني).

سبب لقاء السارد بالبطلة 'أحلام ' له صدمة ،إذ عادت ذاكرته إلى الماضي وتذكر البطلة وهي لا تزال طفلة تحبو و انتابته حالة نفسية غير مفهومة أهو الفرح أم الحزن.

نلاحظ أنّ المترجم احتفظ بالاستعارة في النص الهدف، (الاحتفاظ بالمشبه) غير أّنه قام ببعض التغييرات في التركيب إذ قدم الجملة "تلك التي عرفتك طفلة تحبو" فأصبحت الاستعارة "الذاكرة التي عرفتك طفلة صغيرة تمشي على أربعة أرجلا تحبس دموعها."

وأعتقد أنّ المترجم استطاع أن ينقل للمتلقي الهدف الصدمة التي عاشها البطل خلال هذا اللقاء.

8- " فوجئت وهي تقف أمام لوحتي، بأّنني لم أرسم سوى وجهها. قالت بلهجة فيها شيء من العتاب وكأّنها ترى في تلك اللوحة إهانة لأنوثتها: "أهذا كّل ما ألهمتك إّياه؟" فقلت مجاملا: "لا، لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة، و **لكنّي أنا أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه. (...)**"[3]

*«(...) Non, votre corps m'a fortement inspiré, seulement voilà, **j'appartiens à une société où l'âme se préserve des reflets des corps nus**, répondis-je, conciliant.* [4]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.66

[2] Mémoires de la chair, p.55

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.95

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.81

تشبه الكاتبة المجتمع ببناية بغرف وسراديب مظلمة وربما وصف للطابع المحافظ للمجتمع الذي جاء منه والذي لا يسمح بعرض أو رسم أجساد نساء وهن عاريات. وربما هي غمزة من الكاتبة على عدم تفتح المجتمع.

قام المترجم بحذف الاستعارة واستبدلها بشرح يعكس قراءته الشخصية: "أنا أنتمي إلى مجتمع حيث تتحاشى فيه النفس انعكاسات الأجساد العارية". ونعتقد أنّ المترجم لم ينقل الصورة الأصلية للقارئ الهدف.

9- "كان الزمن **يركض بنا من موعد إلى آخر**، والحب **ينقلنا من شهقة إلى أخرى**، وكنت أستسلم لحبك دون جدل." [1]

*« Le temps nous **transporterait** d'un rendez-vous à l'autre, l'amour à chaque fois, **tel un cheval, franchissant un nouvel obstacle**, et je me soumettait sans discuter. »*[2]

شبهت الكاتبة الزمن بجواد يركض. وجه الشبه هو السرعة بمعنى أنّ الوقت كان يمضي بسرعة كبيرة. (استعارة مكنية) بالإضافة إلى تشبيه الكاتبة للحب وكأنه وسيلة من وسائل نقل ينقل العشاق من شهقة إلى أخرى. والشهقة توحي بالكرب والألم والوجع. أي وصف لحالة العشاق الذين يعيشون في حالة من الألم بسبب هذا الحب.

أحدث المترجم تغييرات عديدة، فترجم 'ركض' ب 'transporter' والتي تعني 'النقل' ولا توحي هذه الكلمة بالعدو السريع مثلما ورد في الأصل. أّما الاستعارة الثانية فقد استبدلها بتشبيه وذلك بإضافة أداة تشبيه 'tel' وتحولت الاستعارة إلى تشبيه :

'tel un cheval, franchissant un nouvel obstacle' ، فشبه حبهما بحصان يعدو مخترقا كل مرة حاجزا جديدا.

أعتقد أنّ المترجم كمبتكر ومشارك في إنتاج المعنى، ابتكر حلاً و ذلك باستبدال صورة بأخرى كإجراء تعويضي 'compensation'.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.100.

[2] Ahlam Mosteghanemi,Mémoires de la chair, p.85

10- "إنّ **للفرشاة شهامة أيضا.** "[1]

« Le pinceau à lui aussi ***la noblesse de l'Arabe*** *»*[2]

أسندت الكاتبة صفة الشهامة التي هي صفة يتصف بها البشر للفرشاة وبذلك تحقق انزياح دلالي (عدم الملائمة). والشهامة هي "عزّة النفس وحرصها على مباشرة أمور عظيمة تستتبع الذكر الجميلَ"[3]. فالبطل يُطمئن أحلام أنّه لم يقم برسمها ولن يعرف أحد بذلك. فالريشة ترمز للبطل الرّسام الذي هو لديه عزّة نفس وإباءه ولا يرضى أن يفضحها.

لم يحتفظ المترجم بالاستعارة بل قام بتوضيحه بإضافة كلمة (العربي) وترجمة 'شهامة' ب 'noblesse' أي (نبل).

لا نفهم لماذا أضاف المترجم كلمة (العربي) معتبرا أن الشهامة من الصفات التي يشتهر بها العربي في حين نعتقد أنّ الشهامة ليست حكرا على العرب دون غيرهم.

11- " ستعودين لي. **يا معطفي الشتوي..يا طمأنينة العمر المتعب..**

يا أحطاب اللّيالي الثلجّية. " [4]

*« Tu me reviendrais...****Toi ma protection, la paix de mon âme, et la cheminée de mes nuits enneigées****. »*[5]

يشبه السارد حبيبته (المشبه) بالمعطف الشتوي وبطمأنينة العمر المتعب وبالأحطاب الليالي الثلجية .

إنّ لقاء السارد بحبيبته بدلّ وغيّر حياته الخالية من أي دفء ومشاعر، فمنحته الدفء والراحة كالمعطف الدافئ الذي يمنح الدفء والراحة والسعادة لصاحبه.

وتشبيه البطلة بالطمأنينة العمر المتعب أي أنها أدخلت السكينة والأمن عليه على حياته المتعبة الخالية من الدفء والراحة النفسية.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.164.

[2] Ahlam Mosteghanemi,Mémoires de la chair, p.141

[3] المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص.498.

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.193.

[5] Ahlam Mosteghanemi , Mémoires de la chair, p.163

كما شبه السارد حبيبته بأحطاب الليالي الثلجية. أما وجه الشبه فيتمثل كذلك في الحرارة والدفء المنبعثين من الحطب في ليلة ثلجية باردة والتي تشير إلى الغربة.

أدخل المترجم بعض التغييرات، فاستبدل المشبه به 'معطفي الشتوي' ب'toi ma protection' وحذف الاستعارة واستبدالها بشرح وفي ذلك حرمان للقارئ الهدف من استعارة مبتكرة، كما وحذف صفة 'المتعب' في عبارة 'العمر المتعب' ولا نجد لذلك تبريرا.

استبدل المترجم في الاستعارة الثانية 'أحطاب الليالي' بكلمة 'cheminée' أي 'موقد (مدفأة)'، والموقد فيه توضع الأحطاب لتعطي الدفء والحرارة . أي أنّ المترجم عدّل بعض الشيء في استعارة النص المصدر لكّنه حافظ على شيء منها عندما استخدم كلمة (cheminée).

12- "صوتك الذي كان يأتي **شلال حب و موسيقى، فيتدحرج قطرات لذة علّى؟**

حبك هاتف يسأل "واشك؟"

يدثرني ليلاً **بلحاف من القبل. يترك جواري عينيه قنديل شوق**، عندما تنطفئ الأضواء." [1]

*« Ta voix me parvenait **en cascade d'amour et de musique** et **m'inondait de plaisir**. Wachek ? Comment vas-tu ? disait la voix de l'amour au téléphone.*

*Elle posait sur moi une **couverture de baisers**, me veillait la nuit, **candélabre de passion**. »*[2]

يشبه خالد حينما سمع صوت حبيبته بشلال حب وموسيقى وبقطرات الندى التي تتدحرج وتغمره بسعادة وفرح. ثم يشبه الحب بلحاف من القبل وكأنه يشعر برجفة وبرد. فحبها كالغطاء يمنحه الدفء والسكينة، ثّم شبهت الحب بالقنديل الذي ينير ويضيء حياته بالأمل.

احتفظ المترجم باستعارات النص المصدر مع إجراء بعض التغييرات، إذ استبدل الفعل 'تدحرج' بالفعل 'm'inondait' أي 'غمر واجتاح وأغرق'، كما قام بحذف عبارة 'قطرات لذة' مختزلا المعنى الاستعاري والاستعاضة عنه بشرح.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.185.

[2] Ahlam Mosteghanemi,Mémoires d la chair, p.155

نقل المترجم الاستعارة 'يترك جواري عينيه قنديل شوق'، فترجم 'قنديل' ب'candélabre' أي الشمعدان أو المصباح وهي تحمل نفس معنى الإضاءة و حذف كلمة 'عينيه' . فجاءت الاستعارة بالرغم من الاحتفاظ ببعض عناصرها غير قوية ومؤثرة مثل الاستعارة في النص المصدر.

13- **كان شعرك الطويل الحالك، ينفرط فجأة على كتفيك شالاً غجرًيا أسود،** ويوقظ رغبة قديمة لإمساكك منه، بشراسة العشق الممنوع." [1]

*« **Ta longue chevelure noire, soudain en paravent sur tes épaules**, avait réveillé en moi ce désir, je rêvais de les empoigner avec la rage de la passion interdite(...) »*[2]

شبه السارد شعر محبوبته الطويل الشديد السواد المنسدل فوق ظهرها بالشال الأسود ذي الهدب (franges) الذي تلبسه الغجريات. ووجه الشبه يكمن في الطول والكثافة. وهي استعارة تعبر عن التأثير البالغ لشعر المرأة حين يكون مبعثرا فوق ظهرها فيزيدها إغراء وجمالا. والشعر الطويل الأسود من خصائص الجمال عند العرب.

قام المترجم بمجموعة من التغييرات. فحذف الفعل 'ينفرط' الذي يصف شعر البطلة في أّنه منفرد ومتفرق بالإضافة إلى حذف عبارة 'شالا غجريا أسود' واستبدلهما بكلمة 'paravent' التي تعني 'ستارا، حجابا' والتي لا تحمل أي قوة تأثيرية أو جمالية. ونعتقد أّنه حرم القارئ الهدف من بلاغة الصورة التي تصور فيها الكاتبة إحدى الوسائل الإغرائية للمرأة وهي شعرها خصوصا إن كان طويلا وأسودا وكثيفا ومبعثرا فكل ذلك يوحي بالإثارة والأنوثة والإغراء.

14- "يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كلّ موسم. "[3]

« Ô mûrier qui s'habille traditionnellement de deuil à chaque saison ! Dis-moi où tu es maintenant ? »[4]

شبهت الكاتبة المرأة القسنطينية التي تلبس الملاية ذات اللون الأسود بشجرة التوت و وجه الشبه في لون ثمرة التوت السوداء .

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.172

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.146

[3] أحلام مستغانميأحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص.13

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.13

احتفظ المترجم احتفظ بالاستعارة كما هي . إذ احتفظ بالمشبه به (mûrier) أي شجرة التوت ولم يأتي على ذكر المشبه (المرأة القسنطينية) والاحتفاظ بكلمة الحداد (deuil) أي اللون الأسود. ونلاحظ أيضا أنّ المترجم استبدل كلمة 'وراثيا' ب'traditionnellement' أي تقليديا وهذا ليس المقصود في النص الهدف.

15- "ها هي ذي قسنطينة..باردة الأطراف و الأقدام. محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار." [1]

« Et voila Constantine…les mains froides, les lèvres fiévreuses, et le comportement imprévisible. »[2]

تشبه الكاتبة مدينة قسنطينة بالإنسان المصاب بالحمى والمتهيج المندفع.

حافظ المترجم على الاستعارة مع إجراء بعض التغييرات مثل حذف 'الأطراف' و التي تتضمن كل من اليدين والرجلين والأقدام واستبدالها ب'mains froides'.

وأعتقد أنّ في ذلك نقل جزئي للصورة. كما نقل المترجم كلمة 'مجنونة' ب 'imprévisible' أي 'غير متوقع، أو لا يمكن التنبؤ به' بالإضافة إلى ترجمة 'الأطوار' والتي تعني 'الحال/الهيئة) (قاموس المعاني) ب 'comportement'. كل هذه التغييرات في اعتقادنا أنقصت من قوة الاستعارة و بالتالي من التأثير على القارئ.

16- " كيف عدت ..بعدما كاد الجرح أن يلتئم. وكاد **القلب المؤثّث بذكراك** أن يفرغ منك شيئا فشيئا وأنت **تجمعين حقائب الحبّ**، وتمضين فجأة لتسكني قلبا آخر." [3]

*« Pourquoi es-tu revenue alors que se cicatrisait la blessure, **que le cœur si** longtemps **hanté par ton ombre** se vidait peu à peu du souvenir de ce jour où tu avait **rangé l'amour dans tes valises** pour habiter un autre cœur. »*[4]

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.13

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.14

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.16

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.16

شبهت الكاتبة القلب بغرفة مؤثثة بذكرى حبيبته. والكاتبة ترمي من خلال ذلك أنّ فؤاد وقلب البطل كانا معدا لاستقبال حبيبته لكنها اختارت قلب رجل آخر لتسكنه. وهي استعارة طريفة.

بدلت المترجمة في الاستعارة في النص الهدف، فاستبدل 'أثث' أي 'meublé' بكلمة 'hanté' أي 'مسكون' وترجم "ذكراك" ب 'ombre' أي 'ظل' وبذلك تحولت الاستعارة من استعارة مبتكرة في النص المصدر إلى صورة عادية مبتذلة.

17- "وتمطر الذاكرة فجأة" [1]

« Et coule tout à coup la mémoire à flots. »[2]

تشبه الكاتبة في هذه الاستعارة الذاكرة بالسماء التي تمطر. إذ تفيض وتتدفق ذاكرة السارد بالذكريات الماضية.

حافظ المترجم على الاستعارة و لكنه ترجم 'تمطر' ب'coule à flots' بمعنى 'سال/تدفق بغزارة'. ولا نجد أثرا للفعل أمطر. ومع ذلك نعتقد أنّ المترجم قد تمكن من نقل صورة تقترب كثيرا من الاستعارة في النص المصدر.

18- "في اليوم التالي ، فاجأني صوتك في الساعة التاسعة تماما. **جاء شلال فرح، وشجرة ياسمين تساقطت أزهارها على وسادتي.** " [3]

« Ta voix résonna au téléphone le lendemain, vers neuf heures, ***cascade de joie et pluie de jasmin sur mon oreiller.*** *»*[4]

يشبه السارد صوت حبيبته بالشلال وفيه إيحاء بالفيض والكثرة والقوة، أي الفرح الكبير الذي غمر السارد حين سماع صوت حبيبته. ويشبه صوتها بشجرة الياسمين المتساقطة على وسادته. قد تطرقنا إلى رمزية زهرة الياسمين في الثقافة الشرقية التي تمثل الدعوة إلى الحب والعاطفة المتدفقة. بالإضافة إلى رائحة هذه الزهرة القوية التي كذلك فيها توحي بالإغراء والأنوثة والإغواء.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.11

[2] Mémoires de la chair, p.12Ahlam Mosteghanemi,

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.137

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.

احتفظ المترجم بالاستعارة في النص الهدف خاصة في الاستعارة الأولى (شلال فرح) أما الاستعارة الثانية فقام ببعض التغييرات. إذ حذف كلمة "شجرة" و"تساقطت" واستبدلهما بكلمة " pluie".

الاستعارات الثقافية:

1-"قسنطينة الأثواب مهلا! ما هكذا تمرّ القصائد على عجل !

ثوبك المطرز بخيوط الذهب، و المرشوش بالصكوك الذهبّية، **معلقة شعر** كتبته قسنطينة جيلا بعد آخر على **القطيفة العنابي**." [1]

« O Constantine des gandouras.

Ce n'est pas ainsi que ce récite la poésie.

*Ta gandoura brodée de fils d'or, pailletée d'or, est un **poème** écrit, une génération après l'autre sur le **velours pourpre**. »*[2]

يشتمل هذا المقطع على مجموعة من الاستعارات المرتبطة بالثقافة الجزائرية والعربية. إذ تشبه الكاتبة الكندورة القسنطينية المطرزة بالذهب والمرشوشة بالصكوك الذهبية بقصيدة شعر وتحديدا بالمعلقات. والمعلقات هي من أشهر قصائد الشعراء الجاهليين وأعظمها شأنا وأعلاها منزلة في أدبهم وتاريخهم.[3] ووجه الشبه يكمن في مكانة القندورة القسنطينية الإرث الوطني الجزائري.

تعدّ الاستعارات التي توظف كلمات أو رموز من ثقافة معّينة إشكالية حقيقية بالنسبة للمترجم خاصة بين لغتين وثقافتين مختلفتين مثل اللغة والثقافتين العربية والفرنسية.

في المجمل قام المترجم بالاحتفاظ باستعارة النص المصدر لأهميتها ولأّنها تعبر عن وجهة نظر الكاتبة التي تعتز بتراثها العربي والجزائري كما يتضح من الاستعارة.نقل المترجم كلم "تمر" ب"récite" أي "تتلى" . ثّم حذف "معلقة شعر" واستبدلها ب"poème" أي قصيدة.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 360

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.297

[3] لقد اختلفت وتنوعتالأقوال في هذه التسمية. يقول السيوطي في المزهر إنّ ها سميت بالمذهبات لأنها كتبت في القباطي بماء الذهب وعلقت على الكعبة.وذهبت بعض التفسيرات لمسمى "المعلقات" بأنّه مشتق من الأعلاق أي النفائس، أو لأنها شبيهة بعقود الدر التي تعلق في أجياد الحسان، وأنّ هذا هو الذي حمل بعضهم على أن ينعتها ب"السموط". ص.8-9 .
المعلقات السبع برواية ابي بكر بن محمد الأنباري، إعداد و مراجعة عبد العزيز محمد جمعة، 2003، ط1، الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، www.albabtainlibrary.org.kw/new/main/publish/73.pdf.2003

نقل المترجم كلمة "الأثواب" ب"gandouras " أي أنّه قام بتحديد أي نوع من الثياب رغم أنّ الكاتبة لم تفصح عن نوعها في النص المصدر.

نعتقد أنّ المترجم نجح في نقل بعض من جوانب الاستعارة وهو تشبيه الكندورة القسنطينية المطرزة بخيوط الذهب و المرشوشة بالذهب بالشعر أو القصيدة. إذ نعتقد أنّ المتلقي الهدف بإمكانه قصد الكاتبة من ذلك لأنّ الشعر عادة يحتل مكانة هامة في حياة الشعوب. لكننا نعتقد أنّه لما حذف المعلقات فقد حجب عن المتلقي الهدف ملمحا مهما من الثقافة العربية.

2- "معك رحت أكتشف العربّية من جديد. أتعلم التحايل على هيبتها، أستسلم لإغرائها السريّ، لتعاريجها، لإيحاءاتها. رحت أنحاز للحروف التي تشبهك..**لتاء الأنوثة..لحاء الحرقة..لهاء النشوة..لألف الكبرياء..للنقاط المبعثرة على جسدها خال أسمر..** "[1]

« J'ai réappris à ruser contre la majesté de cette langue, à céder à ses tentations, ses sinuosités, ses suggestions, à pencher pour le mots qui te ressemblaient, ***le tà du féminin, le hà de la brûlure, le hàà de l'ivresse, le alif de la vanité…les points éparpillés sur son corps tels des grains de beauté****… »*[2]

تشبه الكاتبة اللغة العربية وطريقة كتابة حروفها بالمرأة ذات المفاتن الطاغية التي يصعب مقاومتها. ومعروف أنّ الخط العربي (calligraphie) من أجمل الخطوط.

ثّم تختار الكاتبة من اللغة العربية بعض الحروف وذلك ل" قدرة الحرف العربي على صبغ معنى الكلمة بما يوحي به "[3]. وقد ربط عدد من اللغويين بين " دلالة الكلمة وجرس أحد أصواتها أو حروفها، فالحرف إن لم يدل صوته على المعنى فهو قد يوحي به على أقل تقدير"[4]، وهذا ما يتضح لنا: فالتاء هي رمز المؤنث في اللغة العربية والحاء "هو الحرف الذي عندما نلفظه لا يتجه إلى خارج الفم بقدر ما يتجه إلى الداخل، وإلى حيث موقع القلب وهذا الأمر يتحقق في حالتي الوجع (...) أو الحب الذي يفقد

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.219.

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.185

[3] م.م زينب جمعة: "المحاكاة عند الخليل بن أحمد"، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 65، 2010، 97-106. mohamedrabeea.net/.../19e1159e-50ce-4d4a-99d0-e032b95a1525 اطلعت عليه يوم 2018/02/01. 12:20

[4] المرجع نفسه، ص.100

القلب الإنساني هدوءه واستقراره" [1] والحرقة والاشتياق والحزن والشجن والحب والعذاب وحرف الهاء هو محاكاة صوتية للارتياح والاغتباط والبشاشة والانشراح والبهجة والسعادة والألف يرمز للكبرياء والتكبر والزهو والاعتزاز والإباء والأنفة والشموخ فالألف في استقامته يعبر عن الكبرياء أما النقاط فتشبهها الكاتبة بالخال أو الشامة التي ترمز في الثقافة العربية إلى الجمال. فقد تغنى بها الشعراء وشغفوا بها .

إنّ هذا المقطع الذي يتضمن على استعارات بعض معاني الحروف العربية يطرح إشكالية عند نقله إلى اللغة الفرنسية أو أي لغة أخرى. إذ أنّ المحاكاة الصوتية (Onomatopée) هي ظاهرة كلية في جميع اللغات ولكن تختلف من لغة إلى أخرى.

فحرف الحاء في اللغة العربية والذي يوحي بالحرارة والنار والحرقة لا نجد مثل هذه الإيحاءات في كلمة (brulure) والهاء التي توحي بالفرح والابتهاج لا نجدها في كلمة (ivresse). والألف العربي الذي يوحي شكله واستقامته بالكبرياء والخيلاء والزهو لا نجدها في كلمة (vanité).

ما من شك أن الشامة أو الخال أخذت مساحة في شعر الغزل، فكثير من الشعراء ذكروا الخال في قصائدهم، فالخال مرتبط بالحسن والجمال، وهو أجمل ما يكون على الخد، لا تحمل نفس الدلالات في الثقافة الفرنسية.

لذا أ عتقد أنّ الترجمة الحرفية لاستعارة لم تكن ناجحة. لأنّها لا تثير في المتلقي الهدف نفس الإيحاءات . فكان من الأجدر لو حاول المترجم إعادة ابتكار استعارة تقوم على اختيار حروف من اللغة الهدف قادرة على التعبير عن نفس الإيحاءات.

3-ب- الاستعارات في رواية 'فوضى الحواس':

1- "أيمكن للإغراء أن يكون طيّبا؟ هو الذي **يوقظ شراسة الأحلام** فينا..." [2]

*« Le charme peut-il être une qualité, alors qu'il **attise en nous les plus douloureux ses chimères** ? »*[3]

---

[1] رسول بلاوي، عبد العزيز حمادي : "رمزية الحروف و النقاط و إيحاءاتها في شعر أديب كمال الدين" ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الإنسانية ، جامعة بابل ، العدد 34، آب 2017، ص.ص 232-242، ص.237، الموقع:
https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=134996, consulté le 01/11/2017.14 :20

[2] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.16

[3] Ahlam Mosteghanemi ,Le Chaos des sens, p.16

في هذا المقطع شبهت الكاتبة الأحلام بالحيوان الشرس النائم ووجه الشبه هو الشراسة. وهي استعارة مبتكرة وطريفة وتعمل على إثراء وتوسيع إدراك المتلقي وتستفز خياله.

وقامت المترجمة بترجمة المشبه (الأحلام) بلفظ 'chimères' والتي تعني الوهم مضيفة لها الصفة 'douloureux' والتي تعني 'مؤلمة'، بالإضافة إلى ترجمة الفعل 'يوقظ' (réveiller)ب'attiser' والتي تعني 'يضرم، يؤجج، يذكي...'. أي أنّ المترجمة قامت باستبدال الاستعارة الأصلية باستعارة أخرى في النص الهدف القائمة على تأجيج الأوهام المؤلمة، وهي صورة في نظرنا لا تنقل الأثر الذي قصدته الكاتبة ولا نرى أي مبرر في هذا التدخل والاستبدال الذي حرم القارئ الهدف من صورة مبتكرة.

2- "**رائحته** بعد ليلة كاملة من المدّ والجزر **تزحف** نحوي متوحّشة تستفزّ حواسّي بشهّية غامضة **للحبّ**."[1]

*« **Son odeur**, exacerbée par une nuit de flux et de reflux, **montait** vers moi, sauvage, insufflant à mes sens une mystérieuse envie **d'étreintes**. »*[2]

تشبه الكاتبة رائحة عشيقها بحيوان زاحف ووجه الشبه في (يزحف). تأتي رائحة العشيق ببطء وتخترق حواس الكاتبة.

نلاحظ أنّ هذه الصورة غائبة تماما في الترجمة. إذ أنّ المترجمة استبدلت الاستعارة بعبارة عادية، فترجمت كلمة 'تزحف' ب'montait' أي تصعد وبذلك فقدت الجملة أي بعد تأثيري وجمالي.

3- "كنت مبهورة بلقائنا المحتمل بين **عتمة الحبر**..و**عتمة الحواس**." [3]

*« (...) j'étais enivrée par notre **rencontre entre chien et loup**, entre le **noir de l'encre** et **l'obscurité des sens**. »*[4]

شبهت الكاتبة سواد الحبر بالعتمة والتي نظن أنّها تعني بذلك الغموض والإبهام، كما أنّها استخدمتها مع 'الحواس'، والذي يدلّ على أنّ البطلة في حيرة شديدة ومشوشة وتختلط الأمور عليها كما في الظلام الدامس الذي يحجب الرؤيا ولا نستطيع فيه تمييز الأشياء.

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.142

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.141

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.61

[4] Ahlam Mosteghanemi Le chaos des sens, p.60

أبقت المترجمة على الصورة مضيفة تعبيرا اصطلاحيا شائعا في اللغة الفرنسية : 'entre chien et loup' وهي عبارة تعني 'عند الغروب'[1] وذلك لتقريب الصورة للقارئ الهدف والذي نظنّ أنّه ليس بحاجة إلى هذه الإضافة، ذلك أنّ السياق كفيل بتوضيح المعنى. كما نلاحظ أنّ المترجمة استبدلت الانزياح 'عتمة الحبر' بعبارة عادية ليس فيها أي مفاجئة للقارئ وهي 'le noir de l'encre' أي سواد الحبر .

4- " أكان يـ دخل هو أيضا حزب الصّمت، و**خلع صوته تماما كما خلع آخرون فجأة شعاراتهم، وحلقوا قناعاتهم**، خوفا من سجن يتربص بالملتحين. " [2]

*« Adhérait-il lui aussi au parti du silence, **rasant sa voix comme d'autres avaient brusquement rasé leur toison**, **tondu leurs convictions**, redoutant les geôles qui guettaient les barbus ? »*[3]

حققت الكاتبة انزياحا عندما جمعت بين الفعل خلع والصوت. فعندما نسمع كلمة خلع ننتظر أن تأتي كلمات تعبّر عن أشياء ماديّة مثل الثياب. نفس الأمر مع فعل 'حلق'، فالمتلقي ينتظر كلمات مثل الشعر وغيرها، لكن الطرافة في أنّ الكاتبة استخدمت مصطلح 'القناعات' فتشكل بذلك صورة شعرية.

وهي في رأيني تسخر من أولئك الذين يتخلون عن قناعاتهم وعن شعاراتهم التي ينزعونها كما ينزعون ثيابهم ويستبدلونها بسهولة ودون أيما حرج.

إذن تشبه الكاتبة كل من الصوت والشعارات بالثياب ووجه الشبه (خلع). والاستعارة الثانية في تشبيه القناعات بالشعر ووجه الشبه في (حلق).

نقلت المترجمة الفعل 'خلع' بالفعل 'raser' أي 'حلق'. ثّم استبدلت كلمة 'شعاراتهم' ب'toison' أي 'جزة صوف أو شعر'. ونتج عن ذلك استعارة تختلف عن الاستعارة في النص المصدر. تغيير كامل' حالقا صوته كما قام الآخرون فجأة بحلق شعرهم' .

في الاستعارة الثانية، استطاعت المترجمة أن تنقل الاستعارة، إذ ترجمت الفعل 'حلق' هذه المرّة ب'tondu' أي 'جزّ وقصّ' وهي موفقة وبذلك حافظت على الاستعارة .

---

[1] سهيل إدريس، قاموس المنهل، مرجع سابق، ص.242.

وهذه العبارة هي عبارة قديمة جدا تعود إلى القرن 8 الميلادي. وتستخدم للإشارة إلى فترة غروب الشمس إذ تصبح الرؤية غير واضحة و لا يمكن التفرقة بين الكلب و الذب. www.expression.fr

[2] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.216.

[3] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.204

5- "**نطرق قلبا بحذر**، كمن مسبقًا يعتذر، عن حبّ يجيء ليمضي." [1]

« ***Nous frappons timidement à la porte d'un cœur***, *comme pour nous excuser d'avance d'un amour qui naît pour mourir.* »[2]

في هذا المثال نلاحظ تشبيه القلب بالباب الذي لم يذكر، ووجه الشبه يكمن في أنّ القلب كالباب الموصد الذي يخفي أسرارا.

عمدت المترجمة إلى توضيح المشبه به (la porte) وتحولت الاستعارة إلى تشبيه صريح. وبذلك قامت بتسطيح الصورة ونزع الغموض عنها.

6- "**وطن يغمى عليه**، يدخل في حالة من الهستيريا، (...)"[3]

« ***Tout un pays tournait de l'œil***, *sombrait dans une phase d'hystérie.* »[4]

شبهت الكاتبة الوطن بالإنسان و ذكرت شيئا يدل عليه (الإغماء) أي وجه الشبه. أي أنّ الكاتبة شخصت الوطن ووصفته بحالة من حالات الإنسان وهي الإغماء أي فقد الحسّ والحركة لعارض (قاموس المعاني)[5]. وهي استعارة لوصف حالة الصدمة والمفاجأة التي كان يئن تحتها المجتمع الجزائري بعد حادثة اغتيال الرئيس بوضياف.

قامت المترجمة باستبدال استعارة النص المصدر بتعبير اصطلاحي مألوف (tourner l'œil) والتي تعني في اللغة الهدف 'الإغماء' (s'évanouir)[6]. ولا نجد مبررا لاعتمادها على استبدال استعارة بعبارة شائعة مألوفة لا تحدث أي تأثير في القارئ الهدف عكس القارئ الأصل الذي يفهم جيدا مدى خطورة وبشاعة أن يفقد شخصا في مثل مكانة الرئيس المغتال بوضياف والذي يملك سجلا حافلا بالنضال ضد المستعمر.

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.199

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.197

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.338

[4] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.335

[5] https://almaany.com

[6] www.Larousse.fr

8- "لماذا ..؟ ألانه يرتدي الأبيض باستفزازية الفرح..**في مدينة تلبس التقوى بياضًا؟**" [1]

« Non, parce qu'il les portes de manières provocante, comme s'il affichait son bonheur, ***dans une ville où le blanc est couleur de piété.*** *»*[2]

شبهت الكاتبة المدينة بالإنسان ووجه الشبه (تلبس). واختارت الكاتبة اللون الأبيض وقرنته بالتقوى ذلك أنّ اللون الأبيض عادة ما يوحي بالورع والنقاء والتدين في الثقافة العربية الإسلامية وفي بعض الثقافات كذلك، كما أنّ البرانيس والأقمصة التي يلبسها النّاس عندما يقصدون الصلاة أو المناسبات الدينية عادة ما تكون بيضاء.

حذفت المترجمة الاستعارة و تحديدا وجه الشبه 'تلبس' ولم تبتكر أي استعارة أخرى بل قامت بتحويل الاستعارة إلى عبارة مألوفة و عادية "في مدينة حيث الأبيض هو لون التقوى."

9- "كلّ من عرفتِ **مشت على أحلامهم عجلات الوطن**. والذين أحببتِ تبعثروا **في قطار القدر**. فاعبري حيث شئت. ستموتين حتمًا..في **حادث حبّ !**" [3]

« Ceux que tu as connus ont vu leurs ***rêves écrasés*** *sous* ***les roues du pays****. Ceux que tu as aimés se sont éparpillés sur* ***les rails du destin****. Traverse donc où tu veux. Tu mourras, forcément, d'un* ***accident d'amour****. »*[4]

شبهت الساردة الوطن بمركبة لها عجلات تمشي على أحلام كل من عرفتهم و تدمرها. ثّم تصور لنا كيف أنّ الذين أحبتهم سافروا ورحلوا وتفرقوا وتقطعت بهم السبل في توظيف كلمة 'قطار' وهي من بين الوسائل التي يستخدمها النّاس في التنقل والترحال وتوظيف القدر دلالة على الوجهة المجهولة لهؤلاء وكأنهم لا يعرفون وجهتهم. وفي الأخير وبلمسة من التشاؤم، تصور النهاية المحتومة للبطلة في أنّها ستموت ليس في حادث سير كما يتوقع القارئ بل في حادث حب. هذه قراءة أولى، لكننا نعتقد أنّ الكاتبة تصور حالة الوطن الذي لا يعير اهتماما بأبنائه وأحلامهم وآمالهم. فيدفع بهم للسفر والترحال دون أي وجهة معلومة وفي الأخير سيموتون من أجل الوطن وعشقا له.

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 348

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.345

[3] أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، ص.172

[4] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.170

حافظت المترجمة على الاستعارات الواردة في النص المصدر مع إضفاء بعض التغييرات. فترجمت الفعل 'مشت' بالفعل 'écraser' الذي يعني 'سحق ودهس وحطم' ونعتقد أنّ هذه ترجمة مفخمة (sur-traduction) للفعل 'مشت'.

كما أنّ المترجمة استبدلت كلمة 'قطار' ب'rails' أي 'السكة الحديد' وهي كناية عن القطار. وأعتقد أنها وفقت في ذلك لأنها استطاعت أن تنقل صورة الترحال والتشتت التي قصدتها الساردة (الكاتبة). واحتفظت بالصورة 'حادثة حب' ونقلتها حرفيا 'accident de l'amour' وبذلك استطاعت نقل مجموع الصور بنجاح مع إخال بعض التغييرات التي لم تشوه الصور الأصلية.

10- "تذكر أنّه، يومها، **أطبق على الحزن ضحكة و مضى.**" [1]

*«Elle se souvient qu'il avait **étouffé la tristesse sous la chape d'un rire**,».*[2]

تشبه الكاتبة الحزن بشيء يغطى بشيء آخر ويحجبه. أو بتشبيه الحزن بفريسة يطبق عليها الحيوان المفترس (الضحك) ويهجم وينقض عليه ويحاصره. والساردة تصور حالة الحزن التي تعيشها الشخصية والتي تحاول أن تغطيه بضحكة مموهة.

حافظت المترجمة على معنى الاستعارة و قامت ببعض الإضافات. فترجمت الفعل 'أطبق' الذي يعني 'غطى، وأجهز وانقض...' بالفعل 'étouffer'أي 'خنق، أخفى ، ستر، كتم' وهي موفقة في رأينا، كما نلاحظ أنها قامت بإضافة عبارة 'sous la chape'والتي تعني 'تحت معطف، أو طبقة.' (المنهل) وتوحي هذه العبارة للقارئ الهدف بالعبء والحمل الثقيل كما في العبارة 'sous une chape de plomb'. لذا فنعتقد أنّ الحل الذي اقترحته المترجمة لنقل الاستعارة موفق لأنها استطاعت أن تنقل للقارئ الهدف الحزن الشديد الذي تحاول الشخصية الحرص على عدم إظهاره تحت قناع سميك.

11-"مر شهران.. كنت خلالهما **أكتفي بوجبات الأحلام، ورشفات حبر سريعة** وأترك للآخرين **ولائم الضجر..وقهوة النميمة.**" [3]

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.12

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.13

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.335

« Deux mois passèrent. Au cours desquels, **je vécu de rêves frugaux** et des **brèves gorgées d'encre**, laissant aux autres **les festins de l'ennui** et **l'amer café des médisances**. »[1]

جمعت الكاتبة بين كلمات غير متوقعة 'وجبات-أحلام' و'رشفات-حبر' و'ولائم-ضجر' و'قهوة-نميمة'، ممّا يخلق الدهشة والمفاجأة عند القارئ الهدف الذي سيحاول القارئ حلّ شفرتها. فالبطلة تعيش بعيدة عن الواقع، في عالم من ابتكارها، عالم الكتابة الذي نستشفه من كلمة حبر، عالم لا مكان فيه للاحتفال بالولائم التي تعدّها الكاتبة تافهة ومملة ومزعجة وكذلك النميمة. ما يلاحظ في هذه الانزياحات أنّها تنتمي لنفس الحقل الدلالي وهو الأكل والغذاء: وجبة، رشفة، وليمة، قهوة.

استطاعت المترجمة أن تنقل هذه الانزياحات مع تعديلات بسيطة كانت في نظرنا في محلها. فمثلا استبدلت كلمة 'وجبات' ب 'frugaux' والتي يفهم من خلالها المتلقي الهدف 'يتكون من أغذية بسيطة وقليلة'. أضافت المترجمة كلمة 'amère' التي تعني مرّة للقهوة. وهي في رأينا حشو وإضافة لا تخدم السياق ولا القارئ الهدف.

12- " إنّه امتياز ينفرد به الروائي، متوهما أنّه يمتلك العالم بوكالة، **فيعبث بأقدار كائنات حبرية...**" [2]

« C'est un privilège dont le seul peut jouir l'écrivain qui s'imagine posséder le monde entier par procuration. ***Il se joue des destins de héros de papier.*** »[3]

13-" وإصراري على الذهاب إلى ذلك الموعد الذي أقنعت نفسي عبثا بأنني لست معنية به، **وأنّه سيتّم بين كائنات حبرية، لا يحدث أن تغادر عالم الورق؟**" [4]

« (...) et de m'entêter à me rendre à un rendez-vous qui – j'avais voulu m'en convaincre – ne me concernait pas et ***réunirait deux héros de plumes qui n'avait jamais quitté l'univers des pages.*** »[5]

---

[1] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.331

[2] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.34

[3] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.34

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.39

[5] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.39

شبهت الكاتبة في المثالين السابقين شخصيات روايتها بكائنات حبرية وهو انزياح دلالي. فالعادة نقول كائنات حية وليس حبرية. واستخدمت هذه الصورة في موضعين مختلفين في الرواية كما هو مبين أعلاه.

لم تنقل المترجمة الصور حرفيا في النص الهدف (créatures en encre)، بل قامت بابتكار صورة أخرى مماثلة للصورة في النص المصدر بصيغتين مختلفتين: 'héros de plume' أي (بطلين من ابتكار القلم) والصيغة الثانية: 'héros de papier' أي (بطلين من ورق). وأعتقد أنّه لو احتفظت المترجمة بالصورة في النص لمصدر لكان أفضل.

14- "عكس الناس، كان يريد أن يختبر الإخلاص. أن يجرّب معها متعة الوفاء عن جوع، **أن يربّي حبّاً وسط ألغام الحواسّ.**" [1]

« Au contraire des autres, il voulait faire à travers elle l'expérience de la sincérité, découvrir dans l'abstinence le plaisir d'être fidèle, ***cultiver un amour sur le terrain miné des sens.*** »[2]

تشبه الكاتبة الحب بكائن حي و وجه الشبه يكمن في (يربي).

قامت المترجمة بالاحتفاظ بالاستعارة لكن بإدخال بعض التبديلات. فترجمة الفعل 'يربي' ب 'cultiver' والتي تحمل معنى 'الزرع والحرث والتثقيف والتقوية' ولكنها أضافت كلمة 'terrain' أي 'أرض' ولذلك أصبحت الاستعارة: 'غرس حب فوق أرض الحواس الملغومة.' وهي في رأينا نجحت في الحفاظ على الاستعارة المصدر.

15- "هو **رجل الوقت ليلا**، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر، **يضرم الرغبة في** ليلها..و يرحل." [3]

«C'est un homme oiseau de la nuit. *Tard dans la nuit du souvenir, il surgit, la surprend entre deux oublis.* ***Embrase sa nuit d'un ardent désir..****et s'en va.* »[4]

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.9

[2] Ahlam Mosteghanemi, le chaos des sens, p.9

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.10

[4] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.10

يتضمن هذا المقطع على مجموعة من الانزياحات الدلالية. ففي الصورة الأولى 'رجل الوقت ليلا': نلاحظ أنّ المترجمة قامت بترجمتها بعبارة اصطلاحية مألوفة وهي 'oiseau de nuit ' والتي تعني "الشخص النشط في الليل أو الذي لا ينام مبكرا " وهي توحي للقارئ الهدف بالمعنى الذي قصدته الكاتبة.

في الاستعارة الثانية، شبهت الكاتبة الرغبة بالنار ووجه الشبه (يضرم). احتفظت المترجمة الاستعارة نفسها في النص الهدف، إذ ترجمت 'يضرم' ب 'embrase' والتي تعني 'أضرم وأشعل وأحرق' ولها نفس الدلالات الكلمة في الاستعارة والتي توحي بالهيجان والحماس، كما نلاحظ أنّ المترجمة أضافت صفة 'ardent' أي 'ملتهب، حام، متأجج' (قاموس المنهل) لكلمة 'désir' ربما للتأكيد على شدة الرغبة. ومع كل ذلك أعتقد أنّ المترجمة استطاعت أن تنقل الاستعارة بنجاح إلى القارئ الهدف.

16- "في ساعة متأخرة من **الشوق يداهمها حبّه.**" [1]

« Tard dans la nuit du désir, ***son amour l'assaille.*** *»*[2]

تشبه الكاتبة الحب بالشرطة أو برجال البحث مثلا ووجه الشبه (يداهم). ويداهم يعني "أتاه فجأة" أو هاجم على حين غرة.

نقلت المترجمة الاستعارة كما هي، فترجمت كلمة 'يداهم' ب 'assaille' والتي تعني 'هجم وانقض واقتحم' (قاموس المنهل) ونعتقد أنها نجحت في توصيل الفكرة التي تقصدها الكاتبة وهي الهجوم المفاجئ لهذا الحب و أشجانه الذي تأتيها ليلا.

17- " **تمتطي إليه جنونها** وتدري: **للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق فتشهق، وخيول الشوق الوحشية** تأخذها إليه." [3]

« ***Chevauchant sa folie*** *elle galope à ses trousses. Elle sait la raison impuissante face aux* ***hennissements intimes du désir****. Elle hennit, et les* ***chevaux sauvages de la passion*** *l'emportent vers lui. »*[4]

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.10

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.10

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.10

[4] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.10

يتضمن المقطع مجموعة من الانزياحات الدلالية. ففي الاستعارة الأولى تشبه الكاتبة الجنون بالفرس أو الدابة ووجه الشبه في (تمتطي) أي (تركب).

وقد حافظت على الاستعارة وقد أفلحت في إيراد هذه الاستعارة حين ترجمت 'تمتطي' ب 'chevauchant' والتي تحمل معنى امتطى نفسه. ونعتقد أنها أصابت في ذلك.

تشبه الكاتبة في الاستعارة الثانية الرغبة بالفرس ووجه الشبه في هذه الحالة هو الصهيل. والملاحظة التي نخرج بها بعد معاينة الاستعارة هو أنّها حافظت المترجمة على الاستعارة كما وردت في النص المصدر.

18- "هو رجل الوقت سهوا. **حبه حالة ضوئية**. في عتمة الحواس يأتي، **يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسي**. و **يوقظ رغبتها المستترة**. يشعل كل شيء في داخلها ...ويمضي." [1]

« C'est un homme d'insomnie. Dans les ténèbres des sens, il surgit. ***Illumine les couloirs de son être****,* ***réveille ses désirs enfouis****, enflamme chaque fibre de sa chair…et s'en va.* [2]*»*

يتضمن هذا المقطع مجموعة من الانزياحات الدلالية. حيث تشبه الكاتبة الذات/النفس ببناية أو منزل ووجه الشبه (دهاليز) (ردهة، رُواق/ نفق أو سرداب) واستخدمت كلمة دهليز للدلالة على خفايا النفس مع الملاحظة أنّها ابتكرت استعارة طريفة إذ تشبه حب عشيقها بالكهرباء التي جاءت تنير الأماكن الخفية في نفسها ويبعد العتمة عن نفسها.

قامت المترجمة ببعض التصرف،فاحتفظت بالمشبه (son être) ووجه الشبه (couloirs) ولكنها استبدلت 'يدخل الكهرباء' ب 'illumine' أي 'يضيء/ينير'. ونعتقد أنّ قد أحسنت عندما حذفت عبارة "يدخل الكهرباء" واستعاضت عنها ب'illumine' . أمّا كلمة 'couloirs' فنعتقد أنّها ليست بنفس قوة 'دهليز' ولا تعني الأماكن المستترة أو المحتجبة مثل النفق أو السرداب. لذا فكان من الأفضل البحث عن كلمة في مثل قوة 'دهليز' .

لقد حافظت المترجمة على الاستعارة الثانية نفسها أي تلك الواردة في المقطع "يوقظ رغبتها المستترة".لقد شبهت الكاتبة الرغبة بكائن حي ووجه الشبه (يوقظ).

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.12

[2] Ahlam Mosteghanemi Le Chaos des sens, p.10

19- " نطرق قلًبا بحذر، كمن مسبقًا يعتذر، عن حبّ **يجيء ليمضي.**

بصيغ مغايرة، **يعيد الحبّ نفسه، ببدايات شاهقة الأحلام..وانحدارات مباغتة الألم..**" [1]

« Nous frappons timidement à la porte d'un cœur, comme pour nous excuser d'avance ***d'un amour qui naît pour mourir.***

L'amour a une façon indécente de renaître, avec des aubes gorgées de rêves immenses*, et* ***des crépuscules ternis par des douleurs brutales****. »*[2]

يتضمن هذا المقطع جملة من الانزياحات الدلالية:

في الجملة "عن حب يجيء ويمضي"، لقد شبهت الكاتبة الحب بشخص أتى وأقبل ثم أدبر وذهب ووجه الشبه في عدم استقرار وثبوت الحب على حاله، فهو دائما في اضطراب وهياج وثوران مثله مثل شخص كثير التطواف والتنقل والتجوال.

لقد قامت المترجمة بالاحتفاظ بالمشبه (الحب) واختارت ترجمة كلمتي (يجيء) و(يمضي) ب (naît) أي (يولد) و(mourir) أي (يموت) ولم تترجمهما حرفيا ب(aller) و(passer) . وتصبح الاستعارة في اللغة الهدف (حب يولد كي يموت) (ترجمة حرفية للاستعارة في اللغة الهدف). نعتقد أنّ المترجمة لم تحافظ على الصورة الأصلية المتمثلة في تقلب وعدم ثبات الإحساس بالحب مثله مثل شخص لا يستقر به مقام. أّما الاستعارة في النص الهدف لا تحمل معنى التقلب وعدم الاستقرار بل بالولادة و الذبول.

في المقطع الثاني "**بصيغ مغايرة، يعيد الحبّ نفسه، ببدايات شاهقة الأحلام..وانحدارات مباغتة الألم (...)**" .نلاحظ أنّ تشبيه بداية الحب وأحلامه بالجبل المرتفع الشامخ و التي تعني بها أنّ الحب في بداياته يكون قويا وسام ورفيع وزاخر بأحلام سامية ورفيعة كالطود الشامخ ووجه الشبه هو السمو والعلو والشموخ، ثّم تصور الكاتبة نهاية هذا الحب التي تأتي فجأة دون سابق إنذار محملة بالوجع والعذاب. واختيار كلمة انحدار وهي كلمة تستخدم في الجغرافيا وتعني 'سطح مائل في تلّ أو جبل' وتوحي بالتقهقر السريع.

قامت المترجمة بمجموعة من التغييرات ولم تنقل الاستعارات الموجودة في النص المصدر حرفيا.

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.199

[2] Ahlam Mosteghanemi Le Chaos des sens, p.197

فترجمت 'بدايات شاهقة الأحلام' ب 'aubes gorgées de rêves' أي 'صباحات (أفجر) محملة بالأحلام'. لا نوجد لأي أثر لكلمة 'شاهق' (élevé/haut) التي تستدعي الارتفاع والسمو. وفي الجملة 'وانحدارات مباغتة الألم' ب des crépuscules ternis par des douleurs brutales'. لقد استبدلت المترجمة كلمة 'انحدارات' ب 'crépuscules' أي 'الشفق' (الأفول) مضيفة كلمة 'ternis' أي 'مدنس/ملطخ/مسود'. وعليه تصبح الاستعارة في النص الهدف كالتالي 'وأشفاق (انحدار/زوال) مدنس بالآلام المباغتة' .

أعتقد أنّ المترجمة عمدت إلى هذه التغييرات عن قصد حتى تحفظ قوة الاستعارة والتي إن قامت بترجمتها حرفيا لن تحقق أي تأثير على المتلقي الهدف. إنّ القرار الذي اتخذته الترجمة في نظرنا صائبا فقد نجحت في نقل الاستعارات الموجودة في النص المصدر. فاختيارها لكلمة 'aubes' التي توحي بالبداية و فواتح الأمور جاءت موفقة. ثم اختيارها لكلمة 'crépuscule' والتي توحي بالأفول والتلاشي شيئا فشيء جاءت كذلك موفقة.

21- " في الواقع كنت أملك **احتياطياً كافًيا من الجنون** يبدو أمامه**رصيدي من العقل هزيلاً** ، و**رصيدي من الصبر معدومًا.** " [1]

« En réalité, ***j'étais insensée*** *et ne pouvais me glorifier* ***ni d'once de sagesse ni d'une once de patience.*** *»*[2]

في هذا المثال نلاحظ توظيف الكاتبة لجملة من الانزياحات الدلالية والتي اقترضتها من عالم المال. ففي قولها "أملك احتياطيا كافيا من الجنون"، فقد شبهت الجنون بالمال، والقارئ عندما يقرأ هذه الجملة يندهش ويصدم ويبدأ عملية التأويل باستخدام رصيده المعرفي. فالمألوف أن نقول 'احتياطيا كافيا من المال أو الذهب ..' لكن ليس من الجنون والذي هو عادة صفة سلبية. ثم تواصل الكاتبة صدم القارئ وإدهاشه في قولها "رصيدي من العقل هزيلا ورصيدي من الصبر معدوما"، وهنا قامت بخلخلة ما ألفه القارئ. كل هذه الانزياحات الدلالية التي وظفتها الكاتبة مقصودة لتصور حالة البطلة التي تبدو أنّها في حالة من الاضطراب والخلط بين الأشياء، فأصبحت تتصرف باندفاع وتقوم بأفعال دون التفكير في عواقبها.

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.342.

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.339

لم تحتفظ المترجمة بالانزياحات الدلالية الموجودة في المقطع واختزلتها بشرح وعبارات مألوفة للقارئ الهدف. فحولت الانزياح في 'كنت أملك احتياطيا كافيا من الجنون' ب'j'étais insensée' أي 'كنت حمقاء (خرقاء)' و هي جملة لا تحمل اي انزياح بداخلها ولا تملك أي قوة تأثيرية أو جمالية.

لقد استبدلت المترجمة الجملة "يبدو أمامه**رصيدي من العقل هزيلاً** ، و**رصيدي من الصبر معدومًا.**" ب" et ne pouvais me glorifier **ni d'once de sagesse ni d'une once de patience.** والتي تعني "لا أستطيع التباهي (التفاخر) لا بذرة عقل ولا بذرة صبر"، ونعتقد أنّ بالرغم من تمكن المترجمة من نقل معنى الانزياحات التي وردت في النص المصدر لكنها تبقى مألوفة عند القارئ الهدف وبالتالي لن تحدث فيه أي تأثير .

22- "أحاول أن أحتمي **بلحاف الكلمات**، يطمئنني:

لا تحتمي بشيء . أنا أنظر إليك في **عتمة البحر**، **وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك** الآن. لقد عاش حبنا دائما في **عتمة** الحواس." [1]

*« Je voulais m'abriter sous **le voile des mots**, mais il me rassura :*

*Ne te cache pas. Je te devinais à peine dans le **noir de l'encre..seul le désir éclairait ton corps**..nous avons toujours vécu dans **l'obscurité** des sens..»* [2]

يتضمن هذا المثال مجموعة من الانزياحات الدلالية مثل 'لحاف الكلمات' و'وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك'.

قامت المترجمة بمجموعة من التغييرات: فلم تترجم كلمة 'لحاف' ب'couverture' بل نقلتها مستخدما لفظ 'voile' والذي يعني 'خمار، ستار، غطاء' ولا نعتقد أنّه اختيار موفق. استبدلت المترجمة 'عتمة البحر' ب 'le noir de l'encre' أي 'سواد الحبر' للدلالة على حالة الظلام الشديد.

كما شبهت الكاتبة الشهوة بالقنديل أي المصباح الذي ينير الجسد وأنّها حذفت المعنى الاستعاري المتولد عن كلمة 'قنديل' أي 'lampe' واختزلت الاستعارة مكتفية بشرحها. كم عمدت إلى استبدال التكرار في كلمة 'عتمة' بمرادف 'obscurité' .

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.288.

[2] Ahlam Mosteghanemi Le chaos des sens, p.284

23- " ولماذا ..كما عَوِ نهر، يأخذني إليه دائما تّيار الرّغبة الجارف. **يدحرجني من شلالات شاهقة للجنون. يمضي بي منشهقة إلى أخرى. .يجذبني عشقه حيث لا أدري.**" [1]

« Et pourquoi le puissant désir m'emportait-il toujours vers lui, à la fois vague et ***pont-levis,enjambant les vertigineuses cascades de la folie, m'éperonnant de sommets en sommets, vers les terres occultes de la passion*** *? »*[2]

يتضمن المقطع مجموعة من الانزياحات الدلالية كالاستعارة في 'يدحرجني من شلالات شاهقة للحب'، إذا شبهت الكاتبة البطلة بشيء مادي يتدحرج من فوق شلالات شاهقة وفي ذلك تصوير بارع لحالة البطلة التي تعيش حالة من العشق المتدفق و القوي كالشلال ومندفعة وسريعة كالكرة المتدحرجة . ثّم تصور الكاتبة حالة البكاء التي تنتاب البطلة في كلمة 'شهقة'. وبذلك قدمت الكاتبة للقارئ وصفا لحالة البطلة عن طريق سلسلة من المعاني الاستعارية. قامت المترجمة بمجموعة من التغييرات تمثلت في الإضافة واستبدال صورة بصورة. فأضافت لفظ 'pont-levis' التي تعني 'الجسر المتحرك' (المنهل) واستبدلت الفعل تدحرج ب'enjambant' والتي تعني 'تخطى وعبر'، واستبدال كلمة 'شهقة' ب'sommet' أي 'القمة'. وإضافة عبارة 'terres occultes' اي 'الأراضي الخفّية'. أي أنّ المترجمة قامت بإعادة ابتكار معان استعارية مختلفة بناءا على فهمها وتصورها وزادها المعرفي.

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.250

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.248

الخلاصة:

ما من شك أنّ ترتيب ونظم عناصر الجملة بطريقة معينة وخاصة في النصوص الأدبية له علاقة وطيدة برؤية الكاتب الذي يريد إبرازها من خلال اختياره لتركيب معين.[1]واللعب بأماكن عناصر معينة في الجملة لأهداف تعبيرية يمثل تحديا كبيرا للمترجم الذي يجب عليه أن يأخذ بعين الاعتبار هذه الانزياحات وعلاقتها بالمعنى عندما يقوم بعملية الترجمة من لغة إلى أخرى.

قمت في إطار هذا البحث بطرح جملة من الأسئلة مثل هل أنّ وعي المترجم بهذه الاختيارات الأسلوبية يمكنه من المحافظة على هذه السمات في النص الهدف ومن ثّم المحافظة على رؤية كاتب النص المصدر. وما هي الطرائق التي يستخدمها المترجم في نقل هذه السمات المرتبطة بنظام اللغتين. فما يجيزه نظام لغوي معين لا يجيزه آخر بالضرورة. وما من شك أنّ نظامي اللغة العربية و الفرنسية مختلفين.

ومن أجل الوقوف على بعض الأساليب التي استخدمها المترجمان في ترجمة ظاهرة (سمة) التقديم والتأخير، قمنا باختيار بعض المقاطع من الروايتين ومقارنتها بما يقابلها في الترجمتين وتوصلنا إلى النتائج التالية:

1- لاحظت أنّ كلا المترجمين قد حافظا على ظاهرة التقديم والتأخير. فعمدا إلى خرق النظام التركيبي للغة الفرنسية فيما تسمح به ويتجلى ذلك في تقديم (antéposition) للصفات بنوعيها (épithète et attribut) بالإضافة إلى تقديم الأنواع الأخرى من المركبات (المركب بالجر مثلا) وهذا يدلّ على وعي المترجمين بمدى أهمية ترتيب العناصر في الجملة في النصوص الأدبية.
2- استطاع المترجمان التعرف على سمة التقديم والتأخير في النصوص الروائية موضوع الدراسة والعمل على إبرازها في النص الهدف وهذا يدلّ على معرفة جيدة بالخصائص التركيبية والأسلوبية للغة العربية والفرنسية.
3- أنّ لكل لغة نظاما تركيبيا خاصا بها وعلى المترجم أن لا يقوم بالنقل الآلي من لغة إلى أخرى بل استغلال الوسائل اللغوية التركيبية للغة الهدف.

---

(1) Chokri RHIBI : « Agencement syntaxique, ordre des mots et effet stylistique: Le défi de la traduction. » in Studii gramatica constrastiva, pp.110-120, www.diacronia.ro/indexing/details/A13344/pdf, consulté le 05/12/2017. 13 :10

4- أنّ المترجم محمد مقدم عموما حافظ على سمة التقديم والتركيب كما وردت في النص المصدر عدا في حالات استثنائية وبذلك بقي قريبا من النص المصدر (إستراتجية التغريب).

5- أنّ المترجمة فرانس ماير حافظت هي الأخرى على سمة التقديم والتأخير التي جاءت في بعض مقاطع رواية 'فوضى الحواس' غير أّنها في بعض الأحيان لم تحافظ على هذا الترتيب المقصود ووضعت جملا وتراكيب عادية مألوفة وهذا نظن أّنه يؤثر على نوعية النص المترجم.

6- أنّ أخذ بعين الاعتبار ترتيب ونظم الكلمات عند ترجمة النصوص من لغة إلى أخرى يسهم في تحسين نوعية النص الأدبي المترجم.

وعليه فإنني أعتقد أنّ على المترجم المحافظة على الانزياح التركيبي الوارد في النص المصدر في حدود ما يسمح به نظام اللغة الهدف والالتزام برؤية الكاتب المصدر حتى وإن نتج عن ذلك نصا صعبا للقراءة.

قمت في هذا القسم بتسليط الضوء على سمة أسلوبية مهمة في النص المستغانمي. فقد وظفت الكاتبة أسلوبية التكرار بطريقة ملفتة للانتباه مما جعلها في الصدارة (fourgrounded) وهذا للتأكيد على نقاط معينة ولفت أنظار القارئ وإقناعه بوجهة نظرها.

بعد دراستي لبعض المقاطع التي تضمنت كلمات أو عبارات مكررة في الروايتين ومقارنتها بترجمتها في النصوص الهدف تبين لنا مايلي:

أنّ المترجم محمد مقدم كان أكثر احترام لوجهة نظر الكاتبة وقام بالاحتفاظ بالتكرار بنسبة كبيرة وبذلك مثبتا فرضيتنا أّنه اعتمد على الإستراتجية التغريبية والتي تسعى لإبراز النص المصدر وعدم حجبه بتقديم ترجمة تتماشى مع المعايير الجمالية السائدة في اللغة الهدف. وعلى الرغم من اشتهار اللغة الفرنسية بكونها لغة تقدس القيم الكلاسيكية وتنأى بنفسها عن ظاهر التكرار الذي تعده من سمات الضعف الأسلوبي وفقر في الثروة اللغوية للكاتب واستخدام التكرار إلا في مناسبات قليلة.

كما قام المترجم باستخدام المرادفات لتجنب التكرار أو القيام بحذف الكلمات المكررة وذلك تماشيا مع المعايير السائدة في اللغة والثقافة الفرنسية.

أّما بالنسبة للمترجمة 'فرانس ماير'، فقد قامت بحذف معظم الكلمات المكررة واستبدلتها بمرادفات للكلمة المكررة وهذا اجتنابا للتكرار. كما لاحظنا أن المترجمة وفي حالة الاحتفاظ ببعض التكرارات إلاّ أّنها

ليس بنفس التواتر كما وردت في النص المصدر بالإضافة إلى استخدامها للحذف كوسيلة لاجتناب التكرار.

تؤكد لنا هذه النتائج أنّ اجتناب التكرار هو من كليات الترجمة "universals of translation" والتي مازالت تتبع المعايير الكلاسيكية في التعامل مع أسلوبية التكرار رغم أنّ النصوص الأدبية الحديثة توظفها بكثرة.

بعد دراستي لبعض الاستعارات المختارة من الروايتين 'ذاكرة الجسد' و'فوضى الحواس' ومقارنتها بترجمتها في النصوص الهدف .

بينت الدراسة لبعض الاستعارات التي وردت في المدونة أنّ المترجمين اعتمدا على طرق مختلفة في نقل الاستعارات كالترجمة الحرفية لمكونات الاستعارة (المشبه والمشبه به ووجه الشبه) أو باستبدالها باستعارة مبتكرة من طرف المترجم، أو بالاكتفاء بشرحها أو استبدالها بعبارة مألوفة وشائعة في اللغة الهدف.

لاحظت أنّ المترجم محمد مقدم كان أكثر التصاقا بالنص المصدر واستخدم الإستراتجية التغريبية القائمة على نقل الترجمة الحرفية والالتصاق بطريقة نسج العبارات. إلاّ أنني كذلك لاحظت استخدامه لطريقة الشرح والحذف واستخدام العبارات المألوفة في بعض الحالات.

أما المترجمة 'فرانس ماير' فقد زاوجت بين الإستراتجيتين: التغريب والتدجين في نقل الاستعارات. ولكن لاحظت توظيف المترجمة لتقنيات إعادة الابتكار المرتكزة على آلية التأويل والتفسير واستبدال الاستعارات باستعارات أخرى، وتوظيف الشرح لنقل الاستعارات واستخدام العبارات المألوفة والشائعة والذي أدى إلى نزع صفة الطرافة للاستعارات. واستخدامها للآلية الترجمة الحرفية كذلك. غير أنّه من الواجب أن نذكر أنّ المترجمة قد وفقت حسب رأينا في كثير من الحالات عند استبدالها الاستعارات المصدر بأخرى في النص الهدف حفاظا على أصالتها وقوتها.

الفصل الرابع

ترجمة العناصر

المرتبطة الثقافة

ترجمة العناصر المرتبطة بالثقافة (Culturèmes):

أحاول في هذا الفصل التطبيقي التعرف على الإجراءات والأساليب المختلفة التي اعتمدها المترجمان "محمد مقدم" و"فرانس ماير" في ترجمة ونقل الإحالات الثقافية في الروايتين "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" ثّم محاولة تحديد أي استراتجية : التغريب أو التدجين أو الإثنين معا التي اعتمدها كل منهما.

عمدت إلى استخراج بعض الإحالات الثقافية من الروايتين والتي تعبر عن الثقافة المصدر وصنفناها حسب التصنيف الذي اقترحه بيتر نيومارك لأّنه يتماشى مع دراستنا، ثّم قمت بمقارنتها بالترجمة التي اقترحها المترجمان، وحاولت الوقوف على الطرق التي استخدماها لنقل هذه الإحالات الثقافية حسب النموذج الذي اقترحه يان بدرسن (Jan Pedersen).

1-أسماء الأماكن (Toponyme) :

1- "ست ساعات من الحصار والتطويق، ومن القصف المركز **لدشرة** بأكملها.."[1]

*« Six heures de siège, de tirs concentrés sur une **dechra**... »* [2]

الدشرة كلمة جزائرية تعني قرية.

أبقى المترجم في النص الهدف على كلمة "دشرة" (dechra) ولم يستبدلها بكلمة "village".

(الإجراءالموظف: الاحتفاظ دون توضيح).

2-"سألته فقط: وأنت..ماهو حلمك؟قال: ربما مدينة ما أيضا..هل اسمها **الخليل**؟ لا..نحن لا نحمل دائما أسماء أحلامنا ..ولا ننتسب لها. اسمي **الخليل** و **مدينتي اسمها غزة.** [3]

*« Et toi...c'est quoi ton rêve ? Une ville, peut être ! El-Khalil ? Il avait souri. Non. Nous ne portons pas forcément les noms de nos rêves, et ne nous en réclamons pas. **El-Khalil** est mon nom et **Gaza** est ma ville. »*[4]

نقل المترجم إسم مدينة الخليل إلى الفرنسية ب'El-Khalil' ولم يوظف التسمية المتعارف عليها في اللغة الفرنسية "Hebron" من "هفرون" الكلمة العبرية. ونقل اسم "غزة" بالتسمية الرسمية "Gaza".

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص45

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair p38

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص.210

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair , p.178

2- الثقافة المادية:

تتألف الثقافة المادية من عناصر عديدة كالطعام واللباس والحلي ووسال النقل والأثاث وأغراض أخرى يستخدمها النّاس في حياتهم المادّية. وقد تختلف هذه العناصر من مجموعة كلامية إلى أخرى[1] وتطرح إشكالية عند ترجمتها من ثقافة إلى أخرى.

2-1- الطعام:

يحتّل الطعام مكانة هامة في حياتنا فعدا أّنه مركزي بالنسبة للحياة البيولوجية، فنحن "ننشىء العلاقات العائلية والصداقات باقتسام ألوان الطعام، وهو مرتبط بكثير من أنواع السلوك وله معان لا نهاية لها"[2]. تضمنت روايتا أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" على العديد من الألفاظ التي تحيل على أنواع من المأكولات والحلويات الخاصة بالثقافة الجزائرية وهذا ما سنتعرف عليه من خلال هذه الأمثلة التي تعكس كيف أنّ الطعام يعبر عن ظواهر ثقافية ف"الطعام كالمنشور الزجاجي يمتصّ الضوء ويحلله، (...) يمتصّ مجموعة من الظواهر الثقافية و يعكسها"[3].

الأمثلة:

1- "عادت (أّما الزهرة) بصينية القهوة **و بصحن** "**الطّمينة.**" [4]

« Elle revenait de la cuisine avec un plateau de café et **de pâtisseries**. »[5]

اختار المترجم محمد مقدم ترجمة حلوى 'الطمينة' بكلمة 'pâtisseries'. والطمينة هي حلوى تقليدية تصنع من السميد أو طحين القمح ويضاف لها الزبدة والعسل وتقدم خاصة للنفساء والضيوف الذين يأتون للتهئنة وكذلك تحضر في المناسبات الدينية .

لذا فهذا النوع من الطعام يحتل مكانة هامة في الثقافة الجزائرية. أّما كلمة " pâtisserie" التي تعني حلويات وهي كلمة عامة تحرم قارئ النص الهدف من التعرف على حلوى تقليدية جزائرية.

(الإجراء الموظف:كلمة عامة).

ترد الكلمة نفسها في رواية "فوضى الحواس"، غير أنّ الروائية قامت بشرحها كما يتضح من خلال هذا المثال:

---

(1) Yowell y. Aziz, and Muftah S. Lataiwish (2000): ***Principles of Translation***, Benghazi : Dar Annahda Alarabiya. p.117

(2)كارول م. كونيهان: **أنثربولوجيا الطعام والجسد، النوع والمعنى والقوة**، ترجمة سهام عبد السلام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013، ص19

(3)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 114

(5)Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la Chair, p.98

2- "راني جبت لك معاي شوّية " **بسيسة**" حّصتها لك البارحة. ُرك ندير لك بيها صحن "**طمينة**"..غير تأكليها تولّي زيّ الحصان.."

*« Regarde, reprit-elle, je t'ai apporté un peu de **b'ssissa** que j'avais fait griller hier. On va préparer une **tammina**...Tu verras, dès la première bouchée, tu retrouveras une force de cheval ! »*

"(...) الطمينة هي صحن مكّون من خليط من العسل والّسمن وطحين الحّمص. وهي تقّدم للنفساوات ليستعدن قّوتهّن بعد الوضع. وتقدم أيضاً للضيوف الذين يأتون ليطمئنوا إلى الّنفساء. وربما يكون اسمها قد جاء من هنا." [1]

« (...) La tammina est un mets fait d'un mélange de miel, de beurre et de farine de blé dur grillé. On l'offre aux femmes en couches comme stimulant, ainsi qu'aux visiteurs venus féliciter les jeunes mamans. »[2]

قامت المترجمة "فرانس ماير" بالإبقاء على 'الطمينة' في النص الهدف وجعلتها بخط مائل وذلك لأهمّية العنصر الثقافي في الّنص المصدر والتي قصدته الروائية حتى تنقل القارئ إلى البيئة الجزائرية وتكون لديه وعيا بثقافة مختلفة عنه وقامت بشرح ماهو طبق 'الطمينة' ومكوناته وفي أّي مناسبة يقدم وأعفت المترجمة من حاشية أو شروح قد تثقل الّنص !

(الإجراء الموظف: الاحتفاظ (الاقتراض) مع الكتابة بخط مائل).

3- " أيكون ذلك الإحساس جاءني، وأنا ألمح من حيث كنت تلك السفوح الجبلّية التي كانت يوماً مرشوشة بشقائق النعمان..وأزهار النرجس المنثور بين الممّرات الخضراء، والتي كانأهل قسنطينة يأتون إليها كل سنة لاستقبال الربيع..محّملين بما أعّدته النساء لتلك المناسبةمن "**براج**" وحلويات و قهوة..." [3]

*« Avais-je ce sentiment à cause des plateaux environnants ou les Constantinois allait accueillir le printemps...**chargés de gâteaux** et de café ? Jadis les pétales de coquelicot et de narcisses traçaient les pistes vertes.. »*[4]

تصف أحلام مستغانمي كيف تستعّد النساء في قسنطينة باستقبال والاحتفال بقدوم موسم الربيع، فتخرجن في نزهة مع العائلة والصديقات إلى الحدائق والبساتين أو الغابات محملين بحلوى 'البراج' التي تصنع

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 100

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, Le Chaos des sens, p.98

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 296

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la Chair p.248

خصيصا لمثل هذه المناسبة. و"البراج " حلوى تقليدية، شكلها بين المستطيل والمعّين، وتصنع من الدقيق والتمر والسمن.

اختارالمترجم أن يترجم هذه الكلمة التي تحمل معان كثيرة لمتلق النص المصدر كالبهجة والاحتفال بقدوم فصل الربيع الذي تكتسي فيه الطبيعة أبهى حللها، واختار كلمة عامة 'gâteaux' التي تعنى حلوى ولا تعط بأي حال من الأحوال الدلالات الحافة وتحرم القارئ الهدف من معرفة سمة من سمات الثقافة المصدر.

لنتأمل المثال التالي :

4- " كتلك الحادثة المذهلة التي تحكيها أّمي، والتي حدثت يوم كنت طفلة في الخامسة من عمري، وكّنا في شهر رمضان، **وكانت أّمي تعّد** "**البريك**" **للإفطار**، فرحت ألاحقها طالبةمنها أن تعّد واحدة لأبي، لأنّه يحّبه، (...)"[1]

« Je me souvenais d'une anecdote extraordinaire que maman racontait et qui s'est passé quand j'avais cinq ans. C'était pendant le mois de Ramadan. ***Maman préparait le repas rituel de rupture de jeûne****. Je lui avais demandé de mettre un couvert pour mon père – il aimait tant ce moment ! »*[2]

تذكر الكاتبة في هذا المثال 'البريك' وهو عبارة عن طبق أول (entrée) منتشر في المطبخ المغاربي (تونس، الجزائر والمغرب). والبريك نوع من الفطائر تصنع من عجينة رقيقة جدا تحشى بلحم مفروم أو أي حشوة أخرى أو يوضع في وسطها بيضة، ثّمتقلى. ويعّد من الأطباق الرئيسية وقت الإفطار في شهر رمضان.

نقلت المترجمة كلمة 'بريك' بعبارة 'le repas rituel du rupture de jeûne' والتي تعني حرفيا 'الوجبة الشعائرية لإنهاء الصيام' وهذا لا يقرب الصورة للقارئ الهدف. وفي رأينا كان بإمكان المترجمة إّما اقتراض الكلمة 'brik'أو استخدام كلمة تقريبية وهي 'السمبوسك''samoussa'، وهو الاسم الذي يطلق على نفس الطبق في بلدان الشرق الأوسط والهند وغيرها. كما أنّ الكلمة أصبحت منتشرة عالميا على غرار أسماء مأكولات كالمعكرونة والسباقيتي والكسكس وغيرها .

(الإجراء الموظف: استخدام عبارة عامة لا تشرح الأكلة).

في المثال الموالي نجد كلمة كسرة والرخسيس:

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 279

[2] Ahlam Mosteghanemi , Le Chaos des sens, p.276

5-"... وتعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطلّية الطويلة، تلك **الكسرة** التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟"[1]

*« Et pétrissant, avec ces doigts aux longs ongles teintés, cette **galette**don't j'ai perdu le goût depuis longtemps ? »*[2]

6- " كان الموت يومها يمشي إلى جوارنا،وينام ويأخذ **كسرته** معنا على عجل... " [3]

*«La mort ? Elle marchait à nos côtés, dormait, prenait **son pain** avec nous à la hâte, ...»*[4]

7-"(...) فتعدّ من أجلك طبقك المفضل وتلاحقك بالحلويات، و**بالكسرة والرخسيس** الذي انتهت لتوها من إعداده."[5]

*« Elle te préparait ton plat préféré, t'accablait de victuailles, te comblait de gâteaux, **de galettes sortant du four**. »*[6]

تتضمن المقاطع على كلمة "كسرة" و"الرخسيس" وهما كلمتان مترادفتان و تعبر عن نوع من الخبز الجزائري ويعود أصلها إلى الشرق الجزائري. وتحضر الكسرة أو الرخساس من الدقيق والزيت أو الزبدة الذائبة وقليل من الملح وتعجن بالماء الدافئ، يضاف إليها الخميرة حسب المناطق ثّم تطهى على الطاجين.

نقل المترجم الكلمتين في المثالين ب'pain' أي خبز وهي كلمة عامة لا تعبر عن الكسرة الجزائرية .و'galettes' أي "حلوى مسطحة الشكل من الدقيق والزبدة والبيض" (المنهل) وهي كلمة عادة تستخدم عند الإشارة إلى الكسرة (galette arabe). نعتقد لو أنّ المترجم احتفظ بكلمة "كسرة" في النص الهدف خاصة أنّها أصبحت معروفة أو على الأقل إضافة "algérien"أي الخبز الجزائري

(أسلوب الترجمة: استخدام كلمة عامة).

8- "...متصدقين بولائم "**الكسكسي**"[7]

*« ...en offrant des platées de **couscous**... »*[8]

---

[1]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.17

[2]Ahlam Mosteghanemi , Mémoires de la chair , p.17

[3]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.26

[4]Ahlam Mosteghanemi , Mémoires de la chair, p.24

[5]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص.107

[6]Ahlam Mosteghanemi , Mémoires de la chair, p.93

[7]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.338

[8] Mémoires de la chair , Le chaos des sens, p.334

ذكرت الكاتبة في هذا المثال طبقا مغاربيا بامتياز وهو طبق الكسكس الذي أصبح طبقا عالميا ينافس الأطباق العالمية الأخرى. احتفظت المترجمة بطبق الكسكس في النص الهدف وهذا لدخول الكلمة إلى اللغة الفرنسية وجميع اللغات العالمية الأخرى وشيوعها.

(أسلوب الترجمة: مصطلح عابر للثقافات).

2-2- اللباس والحلي:

يعّد اللباس "واحدا من أبرز التعابير الثقافية والحضارية، فهو مقوم من مقومات شخصية الفرد ورمز من رموز انتمائه وهويته الجماعية" [1] وتتعد أشكاله وألوانه ويختزن الكثير من الدلالات والرموز. لذا فإنّ نقل المصطلحات التي تعبر عن اللباس من لغة إلى أخرى يمثل إشكالية بالنسبة للمترجم.

أتت أحلام مستغانمي في روايتيها على ذكر أسماء أزياء جزائرية لا يكمن دورها فقط في ستر الجسم بل لها دلالات عميقة.

2-2-أ- الملاية:

تعّد الملاية لباساً تتميز به المرأة في الشرق الجزائري وخاصة المرأة القسنطينية التي تربطها علاقة "قدسية ولها ارتباط روحي يعّبر عن هوية وأصل المدينة على اعتبار أنّ القسنطينيات قد اتخذنّ اللون الأسود لباسا حزنا على باي قسنطينة صالح باي الذي حكم قسنطينة لمدّة قصيرة، إلاّ أنّ فترة حكمه كانت مزدهرة من 1771 إلى 1792"[2]. ورد ذكر كلمة 'الملاية' في رواية ذاكرة الجسد في العديد من الصفحات وهذا لما تحمله من شحنة رمزية بالنسبة لمدينة قسنطينة . أما في رواية فوضى الحواس، فوردت مرة واحدة.

ولنتأمل بعض المقاطع التي وردت فيها هذه الكلمة وكيف تعامل معها المترجمان:

1- "النّساء ملفوفات **بملاءاتهنّ** السوداء التي لا يبدو منها شيء سوى عيونهنّ." [3]

*« Les femmes s'enveloppent dans leurs **melayas** noires, et on ne voit d'elles que leurs yeux. »*[4]

احتفظ المترجم بكلمة 'ملاية' في النص الهدف وكتابتها بخط مائل.

---

[1] صابر السويسي:"رمزية اللباس في التجربة الصوفية"، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، ص1-15، ص1، www.mominoun.com، اطلعت عليه في 2017/07/04. 14:10

[3] نعيمة وادي:" الملاية في الشرق الجزائري، مقاومة رغم التهديد بالاندثار"، صدر يوم 11 سبتمبر 2014، جريدة السياحي الجزائري، www.assayahi.com، اطلع عليه يوم 2017/07/13. 12:30

[3]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 312

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair , p.262

2- " وخلّدت من بين واحد وأربعين بايًا حكمها، اسم صالح باي وحده، فكتبت فيه أجمل أشعارها، وغنّت فجيعة موته في أجمل أغنية رثاء. ومازالت تلبسحداده حتّى اليوم مع **ملاءات** نساءها السوداء..دون أن تدري !" [1]

« Parmi les quarante beys qui s'étaient succédé, Constantine n'avait retenu que Salah, l'avait comblé de ses plus beaux poèmes, avait chanté sa tragédie, porté son deuil…jusqu'à nos jours, sans le savoir, puisque les femmes de Constantine portent des ***melayas*** *noires… ! »*[2]

(الإجراء: الاحتفاظ مع كتابة الكلمة بخط مائل).

ننتقل إلى رواية 'فوضى الحواس':

3-"وكيف يمكن لهذا الرّماد الجالس أمامي**ملتفاً بملاء ة سوداء** ..أن يلد كلّ هذه النيران التي تسكنني؟"[3]

« Comment ce tas de cendre assis là, ***drapé de noir****, avait-il pu donner naissance à tous les feux qui m'habitaient ? »*[4]

لم تحتفظ المترجمة ب"ملاءة سوداء "ونقلتها ب"تدثرت بالأسود" أي أنها اكتفت بوصف هيئة الأم ومن ثّم حرمان القارئ الهدف من التعرف على زيّ ذي أبعاد تاريخية ونفسية (الحداد).

(الإجراء الموظف: الشرح).

4-"... و تحت **ملاءتها السوداء** الوقور، تنام الرغبة المكبوتة من قرون. الرغبة التي تعطي نساءها تلك المشية القسنطينية المنفردة، وتمنح عيونهنّ تحت **(العجار)**، ذلك البريق النادر." [5]

« Sous la ***melaya*** *noire de Constantine se terre le désir accumulé depuis des siècles, ce désir qui donne aux Constantinoises cette démarche particulière et à leurs yeux cachés derrière* ***l'idjar*** *cet exceptionnel scintillement. »*[6]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 297

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.249-250

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص102

[4] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.101

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص 315-316

[6] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.265

تنتقل بنا الروائية إلى عنصر آخر مكونا للزّي التقليدي وهو العجار وهو "ستار شفاف مطرز تلبسه المرأة عند الخروج من المنزل ، وهو رمز للشرف والهّمة"[1]، لذا فلا تستطيع المرأة القسنطينية أن تستغني عنه، فهو غطاء يغطي وجهها ما عدا العينين ويكسبهما جمالا لا يقاوم.

نلاحظ أنّ المترجم كذلك عمد إلى آلية الاحتفاظ لأهميته في اكتمال طلّة المرأة القسنطينية دون إضافة أي شرح مثل كلمة 'voile' لتقريب الصورة للمتلقي الهدف.

ونفس الملاحظة بالنسبة للمثال التالي أين احتفظ المترجم بكلمة "خمار" دون إضافة أي شرح:

5-" فانزعي "ملايتك" بعد اليوم، وارفعي عن وجهك **الخمار** ولا تطرقي الباب كل الطرق.. "[2]

*« Alors ôte ta **melaya**, lève ton **khemar**, découvre ton visage et cesse de frapper à ma porte. »*[3]

6-"كم تحت **عباءتك** السوداء ..ابتلعت من الرجال . "[4]

*« Combien d'hommes as-tu avalés sous ta **habaya** noire ? »*[5]

احتفظ المترجم بكلمة "عباءة" غير أنه كتبها "habaya" والصحيح هو "abaya".

7-"ويجلس في **جبتّه البيضاء** مقابلا لي. أستنتج أنّه عائد من الصّلاة، أو ذاهب إليها..." [6]

*« Il s'assit face à moi, dans sa **djellaba blanche**. Il devait revenir de la prière, ou y aller. »*[7]

أبقت المترجمة على مصطلح جبة في النص الهدف: djellaba وهي كلمة دخلت إلى اللغة الفرنسية ككلمة مقترضة وتعني حسب قاموس لاروس: "نوع من الجبة الواسعة مزينة بخيوط مع قلنسوة (capuchon) يلبسها الرجال بالمغرب العربي(Maghreb)، أي أنّ الكلمة شائعة ويعرفها المتلقي الهدف.

(الإجراء الموظف: ترجمة رسمي وعابر للثقافات).

---

(1) "العجار الجزائري، رمز للهمة والشرف، مقال نشر في أخبار اليوم بتاريخ 2015/01/13، جزايرس، www.djazairess.com، اطلعت عليه في 2017/07/01. 11:14

(2)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص378

(3)Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.311

(4)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص337

(5) Ahlam Mosteghanem, Mémoires de la chair, p.280

(6)أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص127

(7)Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.126

2-2-ب-القندورة القسنطينية :

تزخر مدينة قسنطينة بكنوز متنوعة من الفنون التعبيرية والحرف ومن بينها الزّي التقليدي المميز للمرأة القسنطينية وهو'القندورة القسنطينية' والتي تعّد حقيقة تحفة فنّية في الإتقان والجمال.[1] تطرز بخيوط ذهبية فوق قماش القطيفة وعادة يكون لونها عنابي، حاضرة بقوة في جهاز العرائس وتلبس في المناسبات و"تعتبر من المكونات الثقافية الهامة لدى الأوساط الاجتماعية، (...) وعنوانا ودليلا للتميز ولغنى التراث الجزائري."[2]

أولت أحلام مستغانمي عناية فائقة ببعض عناصر الثقافة المادّية كاللباس والحلي (الخلخال) في روايتها 'ذاكرة الجسد' واستخدمتهما كمستثير للبطل 'خالد' الذي يختزن في ذاكرته أحداثا كثيرة طفت على السطح بمجرد رؤية هذه المستثيرات التي تحتلّ مكانة هامة في لاوعي البطل.

احتفظ المترجم ففي الأمثلة التالية بمصطلح 'قندورة' ونقلها ب 'gandoura' في محاولة منه للمحافظة على نفس أجواء النّص المصدر. وعدم اعتماد كلمة 'robe' التي ربّما لها إيحاءات في ذهن القارئ الهدف تختلف عن الجبة أو الثوب التقليدي التي كانت تلبسه والدة البطل 'خالد':

1-"أتذكر ثيابها وأشياءها، **أتذكر (كندورتها) العنّابي** التي لم تكن أجمل أثوابها، ولكّنها كانتأحبّ أثوابها إلّي. فقد تعودت أن أراها تلبسها في كل المناسبات." [3]

*« J'aimais sa **gandoura** même si elle n'était pas son plus bel habit. Elle m'avait habitué à lavoir la porter en toutes circonstances. »*[4]

2- "...تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السرّية، تزورين أولياءها، تتعطرين ببخورها، ترتدين **قندورة عنّابي من القطيفة**، في لون ثياب "أّما"، تمشين وتعودين على جسورها، فأكاد أسمع وقع **خلخالك الذهبي** يّرن في كهوف الذاكرة." [5]

*« ...rendais visite à ses marabouts, te parfumais de ses encens, t'habillais de **sa gandoura de velours bordeaux**, celle de ma mère, longeais ses ponts, à tel point qu'il me semblait entendre en écho le tintement de tes **bracelets de cheville** dans les grottes de la mémoire. »*[6]

---

[1] هدى رميلي: "القندورة القسنطينية"، مقال نشر بجريدة السياحي بتاريخ 2015/05/12، www.assayahi.com، اطلعت عليه في 2017/07/05. 12:20

[2] المرجع نفسه.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 251

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p. 212

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص141

[6] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, P.122

في هذا المثال، نقل المترجم مصطلح 'خلخال" ب "bracelets de chevilles" وهي عبارة مكافئة للخلخال الذي تلبسه النساء في القدم للزينة.

2-2-ج-المقياس:

3-"يوم دخلت هذه القاعة، دخلت قسنطينة معك.دخلت في طلتك..في مشيتك..في لهجتك..وفي **سوار** كنت تلبسينه.فكّرت قليلا ثم قلت: آ..تعني "**المقياس**"..يحدث أحيانا أن ألبسه في بعض المناسبات..ولكنه ثقيل يوجع معصمي." [1]

*« Le jour de ton entrée dans cette salle, Constantine t'emboîtait le pas. Elle avait ta prestance, ta démarche, ta voix, ton **bracelet**... – Le **mikiass ?** Je ne le porte qu'à certaines occasions. Il est lourd et me blesse le poignet. »*[2]

احتفظ المترجم بمطلح "مقياس"في النص الهدف وكتابته بخط مائل "mikiass. وأعتقد أنّه الإجراء الأنسب لأهمية المقياس في الرواية لأنه يحمل العديد من الدلالات عند البطل، بالإضافة إلى أنّ الروائية في النص المصدر قامت بشرح للمقياس.

– ننتقل إلى زيّ تقليدي آخر منتشر في شمال إفريقيا وهو البرنوس 'burnous' وهو مصطلح أصبح شائعا في جميع اللغات الأوروبية ومنها الفرنسية. والبرنس كما يعرفه معجم لاروس 'Larousse': "معطف واسع مصنوع من الصّوف بدون أكمام وله قلنسوة ومنتشر عند العرب"[3]. لكن ما لا يذكره قاموس لاروس هو "أنّ لبس البرنس إشارة للسلطة والولاء والوقار ويلبسه الأمراء والملوك"[4].

وهذا ما سنكتشفه في المثال التالي:

4-" ناصر عبد المولى، كان الطفل المدلل لذاكرة الوطن. ولكن ليس بالضرورة طفل الوطن المدلّل. ولد باسم أكبر منه. وُضع على كتفيه **برنسا للوجاهة.** " [5]

*« Nasser Abdel-Mawla était l'enfant chéri de la mémoire de la nation, mais pas nécessairement l'enfant chéri de la nation. Il était né avec un nom trop grand pour lui, qu'on lui avait **endosser comme la pelisse du prestige...pour son malheur**. »*[6]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.117

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.

[3] Dictionnaire de français LAROUSSE, www.larousse.fr

[4] نعيمة رحماني ونصيرة بكوش: "دراسة سيميو أنثربولوجبة لعادات وطقوس الزواج بتلمسان"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 36، www.folkculturebh.org، اطلعت عليه في 2017/07/12. 14:10

[5] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 127

[6] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p. 125

نقلت المترجمة مصطلح برنوس ب'pelisse' والتي تعني 'فَروية' (عباءة مبطنة بفرو)[1]، كما أنّ للكلمة معنى آخر وهو حسب قاموس 'لاروس' (Larousse) "لباس عسكري يلبسه الهوصار (جندي من الخيالة) والقّناصة الخّيالة تحت حكم الإمبراطورية الثانية."[2]

لم تحتفظ المترجمة بمصطلح برنوس رغم دخول الكلمة إلى اللغة الفرنسية.

(الإجراء المستخدم: استبدال بمصطلح من الثقافة الهدف).

أّما في هذا المثال فنلاحظ الاحتفاظ بكلمة "برنوس" في النص الهدف.

5-"لم يتعود أن يراها تضع الإيمان برنسا لغويا على كتفيها".[3]

«*Il n'avait pas l'habitude de la voir jouer au langage et endosser la foi comme en endosse un* ***burnous*** ».[4]

6-"أنثى **عباءتها** كلمات ضيقة، تلتصق بالجسد..."[5]

« *Une femme dont* ***le manteau*** *était tissé de mots étroits qui collaient au corps .* »[6]

استبدلت المترجمة كلمة عباءة بكلمة "manteau" أي معطف.

الإجراء الموظف: الاستبدال بكلمة عامة.

2-2-3- الآلات الموسيقية والطبوع والأغاني:

لقد صاحبت الموسيقى الإنسان منذ فجر حياته وحتى الوقت الحاضر، وتميزت بالتعدد والتنوع وبتغير مذاقها من شعب لآخر، وذلكيرجعلطبيعة الشعوب والآلات التي تستخدمها في موسيقاها، والقوالب الفنية التي تصب فيها هذه الموسيقى.[7]والجزائر كغيرها من بلدان العالم تزخر بطبوع موسيقية متعددة من أبرزها 'المالوف' و'الموشحات' و'الشعبي' وهي طبوع أصلها من الموسيقى العربية الأندلسية.

تطرقت الروائية أحلام مستغانمي في روايتيها إلى بعض الطبوع الغنائية الجزائرية وبعض الآلات الموسيقية، اخترت بعضها .

---

(1) سهيل إدريس:المنهل قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2009،40.

(2) Dictionnaire de français LAROUSSE , www.larousse.fr

(3)أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص21

(4) Ahlam Mosteghanemi , Le chaos des sens, p.22

(5)أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص124

(6) Ahlam Mosteghanemi , Le chaos des sens , p.123

(7) هند يوسف مجيد السمرائي: "الآلات الموسيقية في التراث الشعبي"، مركز النور للدراسات، www.alnoor.se، اطلعت عليه في 2017/07/10. 16:20

لنتأمل المقطع التالي:

1-"لم يحدث أن زرته مرّة في بيته، دون أن يصر على أن يسمعني شريطا جديدا للمطربة اليهودية "سيمون تّمار" وهي تغني **المالوف** و**الموشحات القسنطينية** بأداء وبصوت مدهش، مرتدية ذلك **الثوب القسنطيني الفاخر**. [1]

*« Jamais je n'arrivais chez lui sans qu'il ne m'impose d'écouter le dernier Simone Tamar, précieuse et excellente voix juive du **malouf** et des **mouwachahates** constantinois. Sur l'étui de casette, elle posait vêtue de la luxueuse tunique... »*[2]

نقل المترجم في النص الهدف مصطلح "المالوف" (Maoulf)[3]والموشحات (mouwachahate) وحسنا فعل. والمالوف هو شكل من أشكال الموسيقى الأندلسية المنتشر بالجزائر وتونس وكذا الموشح.[4]

أسلوب الترجمة: الابقاء على العنصر الثقافي باقتراضه.

2- " ... فيبدأن الرقص وكأنهنّ يستسلمنّ للحبّ، بخجل ودلال في البداية. يحركنّ المحارم يمنة ويسرة على **وقع** "**الزندالي**"...فتستيقظ أنوثتهن المخنوقة **تحت ثقل ثيابهنّ** وصيغتهنّ." [5]

*« Elles commencent timidement, avec une certaine coquetterie, font aller les hanches à droite et à gauche au **rythme du zendali**...C'est alors que se réveille leur féminité étouffée sous le poids des **karakous** et des bijoux... »* [6]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص133

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.115

[3] "المالوف" هو أحد أنواع الموسيقى الأندلسية التي هاجرت إلى المغرب العربي واستقّرت فيه. تختلف تسمياته من بلد إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى؛ فهو "الغرناطي" في المغرب والغرب الجزائري و"الصنعة" في الجزائر العاصمة، و"المالوف" في تونس وقسنطينة التي تُلّقب أيضاً "عاصمة المالوف"، العربي الجديد: موسيقى أندلسية بين قسنطينة وتلمسان، https://www.alaraby.co.uk/culture.2015/07/25، اطلعت عليه يوم 2017/07/14. 16:30

[4] الموشح : "الموشح فن شعري مستحدث، يختلف عن ضروب الشعر الغنائي العربي في أمور عدة، وذلك بالتزامه بقواعد معينة في التقنية وبخروجه غالباً على الأعاريض الخليلية، وباستعماله اللغة الدارجة أو الأعجمية في خرجته،ثم باتصاله القوي بالغناء. رونا صبري: فن الموشحات الأندلسية (التكوين والبناء)،2014/09/04، الحوار المتمدن، www.m.ahewar.org، اطلعت عليه في 2017/07/11. 12:20

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 316

[6] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.265

احتفظ المترجم بمصطلح "الزندالي"[1] في النص الهدف "zendali" وكتابته بخط مائل دون تقديم أي إيضاح أو شرح سواء داخا النص أو خارجه. كما ترجم عبارة "ثيابهنّ" العامة والتي لم تحددها الكاتبة، بمصطلح " karakous" أي الكاراكو[2]. وهذه إضافة من عند المترجم ليس لها مبررا.

الطريقة: المحافظة والابتكار الذاتي.

3- "أبي **يا** "**عيساوي**" أبا عن جدّ؟(...)علمني كيف أشفى منها، أنت الذي كنت تردد مع جماعة "عيساوة" في حلقات الجذب والتهويل، وأنت ترقص مأخوذا باللّهب: "أنا سيدي عيساوي يجرح ..ويداوي[3]

*« O mon père, toi le **aissaoui,** (…) apprends moi à guérir d'elle, **toi le derviche** qui danses et chantes: moi le aissaoui qui blesse et guérit! »*[4]

وفي المثال السابق:

تذكرالكاتبة ضربا من الموسيقى المعروفة بالجزائر خاصة بقسنطينة وهو العيساوة [5]. أبقى المترجم في النص الهدف على المصطلح كما هو دون إضافة معلومات سواء داخل النص أو خارجه. لطن نلاحظ إضافة بعض المعلومات الغير واردة في النص المصدر مثل مصطلح "derviche" أي الدرويش وجذف أخرى مثل "جماعة "عيساوة"" أي "confrérie de Aissawa"، و"حلقات الجذب والتهويل" التي لا تعني فقط "الرقص والغناء" كما ورد في النص الهدف. وحذف عبارة "مأخوذا باللهب".

---

[1] الزندالي: "هو أحد فروع موسيقى "المزوه"الذي يمثّل شكلا من أشكال الموسيقى الشّعبيّة الحضريّة" بتونس. هذا النّمط عادة ما ينسب إلى السّجون والسّجناء الذين يغتنمون فسحة "اللآريا (Aria) أليف الأغاني التي تروي مآسيهم، وتوقهم إلى الحريّة. يتّهم هذا النّمط بالبذاءة بالانحطاط وقلّة اللّياقة."وايتيمولوجيا المصطلح. لفظ "زندالي" مشتقّ من "زندالة"وهو سجن كان متموقعا بضاحية باردو، بتونس العاصمة. والتّسمية "زندالة"ظهرت نتيجة التّأثير العثماني إبّان حكم البايات في تونس، حيث أنّ هذا اللّفظ يعود إلى كلمة Zindan التي تعني في اللّغة التّركيّة "السّجن". سامي اللجمي: "الزندالي: من تجليات الثقافة المضادة بتونس، الأوان، https://www.alawan.org،2013/12/08، اطلعت عليه في 2017/07/10. 13:10

[2] الكاراكو لباس تقليدي جزائري تعرف به خاصة الجزائر العاصمة. يتكون من قطعتين: السروال وسترة من القطيفة مطرزة بخيوط الذهب.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.361

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.298

[5] "موسيقى العيساوة لون من ألوان السماع الصوفي يتّخذ أسماء كثيرة على امتداد المغرب العربي، موطنها الأصلي مدينة مكناس المغربية التي تحتضن ضريح المؤسّس الأول محمد بن عيسى، الُملقب بـ"الشيخ الكامل". تُعدّ الطريقة العيساوية سليلة للشاذلية التي تمتد إلى مناطق أخرى في تونس وليبيا وحتى في سورية والعراق.

تُؤدّى موسيقى العيساوة، على غرار الفنون الصوفية الأخرى، بآلات إيقاعية أساساً ؛ (...) وتتشكل كلماتها من أوراد خاصّة بالطريقة وتُكّرر عبارات بذاتها، وهو أسلوب منتشر في كل الاحتفالات ذات الطابع الروحي، طلباً لنوعٍ من الـ تحوّل يسمّيه المتصوفة "الجذب"، وهو حالة نفسية يتحقّق فيها اللقاء الكامل مع الذات."

محمد صالح قارف:"فن العيساوة: أحلام تجاوز الفلكلور"،2015/09/17،العربي الجديد،9/17 /2015 https://www.alaraby.co.uk/culture، اطلعت عليه في 2017/07/02. 12:20

لنلاحظ المثال التالي:

4-"هنا ..مدينة لا تعترف بالحبّ، إلاّ **في أغاني "الفرقاني"**. [1]

*« Je retrouvais une ville qui n'admettait pas l'amour, sauf dans **les chansons arabo-andalouses de Fergani.** »*[2]

نفهم من المقطع أنّ الأغاني التي يؤديها المغني المشهور 'الفرقاني' والتي تتغنى بالحب تعرف انتشارا واسعا في مدينة قسنطينة وفي كل الشرق الجزائري. لذا وحتّى يتم تقريب المعنى لقارئ الترجمة، نلاحظ أنّ المترجمة احتفظت باسم المغني لشهرته في مدينة قسنطينة وأضافت 'arabo-andalouses' أي "العربية الأندلسية" وتقربه للمتلقي الهدف ولا يستغلق عليه المعنى. وفي نظرنا نعتبر أنّ المترجمة تصرفت بذكاء كبير.

(أسلوب الترجمة: الإبقاء على العنصر الثقافي +الإيضاح داخل النص).

نقل أنّ المترجم ألما في المثال التالي اسم المغني حرفيا و اسم الأغنية المشهورة جدا بقسنطينة عن أشهر بایاتاها 'صالح باي' و الذي لا يعرفه متلق الترجمة الذي لم يحظ بأي شرح أو إضافة لتقريب المعنى .

الآلات الموسيقية:

5- " كانت الفرقة الموسيقية تعزف أغانّي للفرح، عندما توقّفت فجأة، وراحت تعزف موسيقى الدخلة إيذاناً بقدوم العروسين. واصطفّ على الجانبين نساء في كلّ زينتهنّ التقليدية، يضربن على **البندير والدفوف**."[3]

*« …l'orchestre brusquement a changé de rythme pour entamer la marche nuptiale et annoncer les mariés. Les femmes, en costume traditionnel, ont fait la haie de part et d'autre de la pièce en martelantleurs **tam-tams**. »*[4]

البندير: يعدّ البندير من أهم الآلات الإيقاعية في الموسيقى الشعبية العربية. و"هو نوع من أنواع الدفوف المتنوعة الأشكال والأحجام ويستخدم بكثرة في مصاحبة الأغاني والرقصات الشعبية، وكذلك في حلقات الذكر والمواكب والاحتفالات الصوفية"[5]. وهو واسع الانتشار في شمال إفريقيا.

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 331

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.327

[3] فوضى الحواس، ص.85

[4] Ahlam Mosteghanemi(Le chaos des sens, p.82

[5] محمد محمود فايد: "الدفوف عصب الإيقاعات الشعبية"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 26-السنة السابعة- صيف 2014، ص.ص 146-157، www.folkculturebh.org. اطلعت عليه يوم 2017/07/14. 10:16

اختارت المترجمة أن تترجم آلة البندير بآلة 'tam-tam ' وهي 'الطْمطَم': "طبلة صغيرة تستعمل في إفريقيا السوداء"[1]، في حين دخول المصطلح العربي إلى اللغة الفرنسية وهذا ما يؤكده معجم لاروس 'Bendir' أو كان بإمكانها ترجمته ب'tambour'.

(الإجراء الموظف: الاستبدال بمصطلح من ثقافةأخرى غير الثقافة الهدف).

أما المترجم محمد مقدم،فقد اختار تقنية الابقاء علىمصطلح 'البندير' (bendirs)كما يظهر في المثالين التاليين:

6-" تسيرين..مثقلة الأثواب والخطى، وسط الزغاريد **ودقّات البندير**..." [2]

*« Tu marchais d'un pas lent, alourdie par le poids de tes parures, au milieu des yousyous et **des bendirs**, ... »*[3]

7- " والاستسلام لنوبات رقص بدائية، في حلقات جماعّية يؤدونها في الهواء الطلق..على وقع **بندير** "**الفقيرات**".[4]

*«(...) dansaient en cercle au son des **bendirs** des **vieilles**, jusqu'à perdre connaissance.»*[5]

نقل المترجم كلمة 'الفقيرات' بكلمة 'vieilles' أي 'المسنات/العجائز'. والفقيرات "فرقة أو جوق نسائي تؤدي أغاني تجمع بين المالوف والمديح خصوصا في الأعراس، وتستعمل الفرقة آلات موسيقية بدائية كالطار والّلف والدربوكة. ويعرف في الشرق الجزائري خاصة مدينتي قسنطينة وعنّابة"[6]، لذا فمن وجهة نظرنا، نقترح لو أضاف عبارة' groupes de chanteuses traditionnelles'كحل.

8-"كان يأتي مع الصلوات، مع التراتيل مع صوت **(المؤدب)** في **كتاتيب** قسنطينة القديمة. فأعود إلى **الحصير** نفسه. أجلس عليه بالارتباك الطفولي نفسه...ولكننا كنا ننسخها على ذلك **اللوح** ونحفظها كيف ما كان، خوفا من "**الفلاقة**". وتلك العصا الطويلة التي تتربص بأقدامنا لتدميها عند أول غلطة." [7]

---

[1] سهيل إدريس: قاموس المنهل، مرجع سابق، ص.1176

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.351

[3] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.292

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 297

[5] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.249

[6] سمير العيفة:" العيساوة، المالوف والشعبي..ذاكرة تراث مستمدة من تاريخ الجزائر"، مقال نشر يوم الثلاثاء 16 فيفري 2016، يومية الشعب الجزائرية،www.ech-chaab.com، اطلع عليه يوم: 2017/07/14. 12:20

[7] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.240

*« …les prières et les psaumes, la voix de **cheikh** dans **les écoles coraniques**, me faisait asseoir sur les **nattes d'alfa**, enfant ému…et qu'on apprenait comme on pouvait, de peur d'être soumis à la **falaka**, car à la moindre erreur le bâton de cheikh nous mordait les plantes des pieds. »*[1]

يستذكر الرواي في هذا المثال طفولته بمدينة قسنطينة حيث كان يدرس بإحدى كتاتيبها وكيف كانت تحدث عملية التعلم جالسا على الحصير وكيف يكتب الآيات القرآنية على اللوح وعقوبة الشيخ المتمثلة في الفلاقة.

احتفظ المترجم كعادته ببعض المصطلحات العربية في النص الهدف مثل: "الفلاقة" (falaka) والتي تشرحها مباشرة الكاتبة على الرغم من أنّ قارئ النص العربي ليس بحاجة غلى تفسير لشكل الفلقة. (وكأنّها تتوجه إلى القارئ الغربي).

نقل المترجم مصطلح الحصير بعبارة شارحة "nattes d'alfa" أي مضيفا المادة التي صنع منها الحصير. واستبدال "المؤدب" التي تعني المعلم ب"cheikh". وحذف عبارة هامة وهي طريقة كتابة الآيات على اللوح.

9-"كنت أجلس إلى طاولة الإفطار معك وأصوم وأفطر معك. **أتسحر وأمسك** من الأكل معك، أتناول نفس **أطباقك الرمضانية**، و**أتسحر** بك..لا غير". [2]

*« Je jeunais avec toi, m'attablais avec toi, mangeais avec toi, mangeais les mêmes **plats** avec toi, prenais mon **s'hour**, **déclarais** l'**imsak** avec toi . »*[3]

يبين هذا المقطع أنّ الوقت الذي تجري فيه الأحداث هو شهر رمضانوذلك من خلال مصطلحات مثل: "السحور" و"الامساك" وعبارة "الأطباق الرمضانية".

حافظ المترجم على مصطلحي السحور والإمساككما جاءت في النص الهدف ولم يستبدلهما بعبارات شارحة تقرب المفهوم للقارئ الهدف مثل "le repas du matin" لترجمة السحور. و" s'arrêter de manger avant l'aube". حذف المترجم "الرمضانية" وهي أطباق خاصة بشهر رمضان.

---

[1] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.203

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.242

[3] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.204

3- الثقافة الدينية (الّدين والمعتقدات):

3-1- البركة:

تحتل 'البركة' كمفهومديني مكانة كبيرة في الوعي الجمعي العربي الإسلامي. والبركة لغويا تعني "النماء والزيادة والسعادة"، سواء "حسّية كانت أو معنوية، وثبوت الخير الإلهي في الشيء ودوامه."[1] وقد ورد ذكر البركة في آيات عديدة كثيرة من القرآن الكريم والسنة. وتكون البركة في الأمكنة والأزمنة والأشخاص استنادا لما ذكر في القرآن أو السّنة.

والبركة التي يمكن وصفها "بأّنها التأثير الخّير للمقدس"[2] ليست مفهوما خاصا بالدّين الإسلامي فقط بل عرفته ثقافات أخرى تجعل من المقدس مهما اختلف تعيينه حسب الثقافات يضيف صفة النّماء في الشيء المراد مباركته أو زيادته.[3]

تستخدم أحلام مستغانمي لفظ 'البركة' في أماكن عديدة من روايتيها: 'ذاكرة الجسد' و'فوضى الحواس'، بما أنّ جميع الثقافات عرفت هذه الصفة الخفّية ولأهمّية هذا المصطلح في الثقافة العربية الإسلامية، وسأنظر كيف تعامل المترجمان مع هذا المفهوم:

1- " سألت عن تلك (الكندورة) بعد أيام من وفاة (أّما) فقيل لي بشيء من الاستغراب أّنها أُعطيت مع أشياء أخرى للنساء الفقيرات، اللاتي حضرنّ لإعداد الطعام في ذلك اليوم. صرخت: "إّنها لي..كنت أريدها.." ولكن خالتي الكبرى قالت: "إنّ أشياء المّيت يجب أن تخرج من البيت قبل خروجه منه..ماعدا بعض الأشياء الثمينة التي **يحتفظ بها للذكرى أو البركة**".[4]

« Quelques jours après sa mort, je demandais ce qu'on avait fait de cette gandoura. On l'avait donnée avec d'autres affaires à de pauvres femmes venues aider à préparer le repas de ce jour-là. Je la voulais cette gandoura, elle était à moi. « Les affaires du défunt doivent quitter la maison avec lui, sauf celles qui ont de la valeur et qu'on garde ***en souvenir pour la baraka*** *! » m'avait rétorqué ma grand-tante ».*[5]

تتحدث الكاتبة عن عادة منتشرة ي المجتمع الجزائري وهي الاحتفاظ ببعض من أشياء الميت للبركة.

---

[1] علي بن سليمان الرواحي: "الإيمان والاقتصاد: قراءة في مفهوم 'البركة' "، مجلة الفلق، www.alfalaq.com، اطلعت عليه في 2017/07/20. 14:20

[2] علي بن سليمان الرواحي: "الإيمان والاقتصاد: قراءة في مفهوم 'البركة' "،مرجع سابق.

[3] المرجع نفسه.

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص252

[5] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair,p.212

اختار المترجم أن يحافظ على الكلمة كما هي" la baraka" في النص الهدف. وينقل متلق النص المترجم إلى ثقافة ولغة الكاتبة. نعثر على الكلمة فيمعجم لاروس "Larousse" الذي يعرفها ب: "تأثير نافع يمارسه بعض الشخصيات المبجلة في الإسلام أو بعض الأشياء المقدسة"[1].وربما نفهم من إصرار المترجم على أخذ القارئ إلى بيئة الكاتبة وثقافتها وعدم تركه بسلام تحديا له رغم أنّ المفهوم له مكافئ في اللغة الهدف وهو مصطلح ' Bénédiction'.

يترجم"محمد مقدم" الكلمة نفسها بالمفهوم نفسه في موضع آخر في الرواية بعبارة ' pour lui porter chance' والتي تعني حرفيا 'ليجلب لها الحظ'. كما هو مبّين في المثال التالي:

2- "(...) ثّم ألا يسعك حضور زواج ابنة سي الطاهر؟ إنّها ابنتك أيضاً ، لقد عرفتها طفلة و **يجب أن تحضر عرسها للبركة**..افعل هذا لوجه أبيها، (...)"[2]

« Cela ne te réjouit-il pas d'assister au mariage de la fille de Si Tahar ? C'est aussi ta fille, tu l'as connue enfant et ***il est de ton devoir d'assister à son mariage pour lui porter chance****. Fais ça pour son père ».*[3]

لم يحتفظ المترجم في هذا المثال بمصطلح البركة بل قام بإعطاء معنى من معاني البركة وهي جلب الحظ.

لا تقتصر البركة فقط على الأشياء والأشخاص كما في المثالين السابقين بل حتّى للأمكنة كذلك تأثير يجلب البركة كما يتضح في هذا المثال:

3- " هكذا أطلق النّاس على ذلك المكان اسم "سيدي محمد الغراب"، ليبقى بعد قرنين مزار المسلمين واليهود في قسنطينة، يأتونه في نهايات الأسبوع وفي المواسم، لقضاء أسبوع كامل يرتدون خلاله ثيابا وردية، يؤدون بها طقوساً متوارثة جيلا عن جيل، فيقدمون له ذبائح الحمام، **ويستحّمون في المياه الدافئة لبركته الصخرية..**" [4]

« C'est pour cette raison qu'on avait donné à ce lieu le nom de Sidi M'hamed El-Gherab. C'était devenu un but de pèlerinage pour juifs et musulmans. Ils y allaient les week-ends et les jours de fêtes, y passaient une semaine entière, s'habillaient de rose, exécutaient des rituels ancestraux, offraient au saint homme des sacrifices de pigeons,

---

[1] Larousse : Dictionnaire de français, www.larousse.fr

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 269

[3] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la Chair, p.226

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 297

prenaient des bains pour se purifier dans les eaux chaudes des bassins rocheux naturels... »[1]

تصف الكاتبة في هذا المقطع طقسا(rite) من الطقوس المنتشرة في بعض الثقافات وهو "الاغتسال بمياه بعض العيون، والوديان التي تكون محيطة ببعض المزارات تبركا ودرءا للشر(...)"[2].

نقل المترجمالعبارة التي تتضمن 'البركة' ب'se purifier'أي 'تطهّر'. وأعتقد أنّه أصاب في ذلك.

من خلال تحليلي لبعض الأمثلة التي تضمنت مصطلح "البركة"، لاحظت أنّ المترجم لم يلتزم بأسلوب (procédé) واحد في نقل مصطلح البركة بل تعددت بين المحافظة على المصطلح كما هو في النص الهدف وذكر معنى من معانيها الإيحائية (connotations).

– ننتقل الآن إلى المترجمة 'فرانس ماير' وكيف تعاملت مع مفهوم البركة في رواية 'فوضى الحواس':

4– " وإذا سعدت بالانفراد بها..وربّما الالتصاق بها، **وكأنني أسرق منها بعض بركاتها**، قبل أن تعود امرأة عادّية." [3]

*« Je me réjouis donc de l'avoir pour moi, et de pouvoir l'étreindre **comme si je voulais lui voler sa bénédiction**, avant qu'elle redevienne une femme ordinaire. »*[4]

من الشائع في الثقافة الجزائرية أن الحاج أو الحاجة بعد عودتهما من آداء مناسك العمرة والحج تبقى فيهما شيء من البركة التي اكتسباها عند زيارة الأماكن المقدسة.

اختارت المترجمة مصطلح'bénédiction'لترجمة مصطلح "البركة" وهو مصطلح من الثقافة المستهدفة يحمل تقريبا نفس الدلالات: "النعمة، والعفو ووفرة المال ونعمة الله وعطفه وفضله التي يمنحها. كما تعني التمني للآخر بالسعادة، وهي كذلك فعل كهنوتي 'acte sacerdotal' لتطهير شخص ما أو شيء أو الدعاء له بالخير من عند الله" [5]. ومن ثّم فهو مكافئ ثقافي لكلمة 'البركة' وإن اختلف الشيء الذي يمنح البركة ويهبها.

في المثال الموالي تصور أحلام مستغانمي عادة منتشرة في المجتمع الجزائري، وهي ذهاب بعض النّساء لزيارة أضرحة وقبور أولياء لاعتقادهم بأنها تجلب 'البركة' أو "بغية البحث عن علاج لمجموعة من

---

[1] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la Chair p.249

[2] بوجمعة اكثيري: "الماء في الثقافة الشعبية المغربية"، مجلة عود الند، الناشر: عدلي الهواري، السنة 8: 84–95 www.oudnad.net، اطلعت عليه في 2017/08/10. 14:13

[3] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس ، ص.214

[4] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p. 212

[5] LAROUSSE : Dictionnaire de français,www.larousse.fr

الاضطرابات النفسية، أو للبحث عن حلول لمجموعة من المشاكل الاجتماعية"[1] لذا فإنّ "هذه الطقوس تحمل بعدا نفسيا واضحا يتمثل في دور الحماية والوقاية الموكولة للولي"[2]، وهذا تقريبا ما نلمسه في المثال التالي والذي تخبرنا فيه البطلة بزيارتها لقبر والدها لطلب الراحة النفسية وصفاء الذهن و'البركة' كما تفعل النساء عند زيارتهنّ لأضرحة بعض الأولياء:

5- "كنت أجلس إليه بين الحين والآخر، كما تجلس النّساء إلى ضريح الأولياء، يشكون همومهنّ، **ويستنجدن ببركات الأموات** على مصائب الحياة. " [3]

« Je venais m'assoir sur sa tombe de temps à autre, comme les femmes visitent les tombeaux des saints, pour leur confier leurs peines ***et solliciter la protection des morts*** *contre les vicissitudes de l'existence. »*[4]

لم تنقل المترجمة مصطلح "البركة" فيهذا المثال ب"bénédiction" بل اختارت كلمة 'protection' أي "حماية".لكن هذا الاختيار قد يشوش القارئ الهدف فكيف للمّيت تحت التراب أن يحمي الأحياء. لذا ففي رأينا كان من الأجدر أن تترجمها بمكافئها الوظيفي الذي يتلاءم مع السّياق.

6- "لم أعد أذكر كم زرت من الأطّباء بتوصيات خاصّة، و **كم من أضرحة للأولياء أجبرتني أمّي على التبرّك بها.**" [5]

« Je ne me souvenais plus du nombre de médecins que j'avais consultés, expressément recommandée à chacun d'eux, ***ni combien de mausolées de saints ma mère m'avait obligée à visiter en quête de leur bénédiction.*** *»*[6]

نقلت المترجمة مصطلح البركة ب"bénédiction" وهو المكافئ الثقافي الأقرب.

ندرج المثال التالي تحت عنوان البركة:

7- "... أمّا أمّي فقد حمّلتني بعض ما أحضرت لي من هدايا.و علىرأسها **(ماء زمزم)**، الذي تعوّدت أن تأتيني به في كل حجّة، تحسّبا لذلك اليوم الذي قد أحبل فيه..**وأستنجد به عندما أضع مولودي !** [7]

---

[1] مصطفى أوسرار: "الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 33، السنة التاسعة- ربيع 2016، ص.ص96- 107، www.folkculturebh.org، اطلعت عليه في 2017/08/10. 17:20

[2] المرجع نفسه، ص. 98

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص201-202

[4] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.200

[5] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 96

[6] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.94-95

[7] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 218

« Maman, elle aussi, m'avait lestée de ses cadeaux, dont le plus insigne, ***l'eau sacrée de la source Zemzem****. Elle m'en rapportait à chaque pèlerinage, en prévision du jour ou je serais enceinte et où j'aurais* ***recours à ses propriétés pour atténuer les douleurs de l'accouchement !*** *»*[1]

نفهم من هذا المقطع أنّ والدة البطلة حملت بعض الهدايا لابنتها بعد رجوعها من آداء فريضة الحج وأهمها ماء زمزم، وماء زمزم مياه مقدسة عند المسلمين وتحتوي حسب بعض الأحاديث الصحيحة على منافع كثيرة.[2] والأّم تأمل أن تحبل ابنتها وتشربه ليخفف عنها آلام المخاض.

احتفظت المترجمة في النص الهدف بالعنصر الثقافي "ماء زمزم" لكن أضافت بعض المعلومات حتى يستطيع القارئ الهدف فهمها وهي: "الماء المقدس لعين زمزم". ومعرفة أنّ الماء ماًء مقدسة وزمزم اسم لعين أو نبع بالأماكن المقدسة وأعتقد أنّ المترجمة نجحت في ذلك.

3-2- تلاوة القرآن:

قراءة الفاتحة عند زيارة القبور:

يقرأ بعض المسلمين سورة الفاتحة عند زيارة قبر من قبور ذويهم متأكدينبأنّ ثواب قراءتها يصل الميت و هذا ما توضحه الأمثلة التالية:

1- " مرّرت فقط يدي على ذلك الرخام، وكأنني أحاول أن أنزع عنه غبار السنين وأعتذر له عن كلّ الإهمال. **ثّم رفعت يدي الوحيدة لأقرأ الفاتحة على ذلك القبر..**" [3]

« J'ai caressé le marbre, je l'ai débarrassé de la poussière des années écoulées comme si je lui demandais pardon pour cette négligence, ***puis j'ai levé la main et récité la Fatiha du coran .*** *»*[4]

أبقى المترجم على مصطلح "الفاتحة" في النص الهدف ما هو "Fatiha" وأضاف "du coran" أي "فاتحة القرآن" وهي إيضاح للقارئ الهدف وتوجيهه بأنّ الفاتحة سورة من كتاب المسلمين المقدس: القرآن. وأعتقد أّنه وفق ولم يختزل هذا المظهر الثقافي للغة المصدر.

---

[1] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.216

[2] ماء زمزم دلت الأحاديث الصحيحة على أنه ماء مبارك، وأنه طعام طُعم (أخرجه مسلم في صحيحه) وجاء عند أبي دواد زيادة: "وشفاء سُقم"، وحديث: "ماء زمزم لما شرب له" صححه بعض المتأخرين. الموقع الرسمي لفضيلة الشيخ عبد الكريم بن عبد الله الخضر. http://shkhudheir.com/fatawa/459799862، اطلعت عليه في 2017/08/02. 13:20

أثبتَت الدراساتُ الحديثة أنّ ماء زمزم لهُ خواص تختلفُ عَن جميعِ خواصِ المياه بشكلٍ عام، لأنّ ماء زمزم يتّصف بالنقاء والطهارة وغير قابل للتعفّن ولا يتأثّر إذا تعرّضَ للجو الخارجي كالتلّوث، وبالتالي لا يُوجد فِيه أيّ جراثيم وميكروبات.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 330

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la Chair, p.276

أما في رواية 'فوضى الحواس':

2-" جئنا **لقراءة الفاتحة** على قبر والدنا."[1]

*« Nous étions là **pour nous recueillir sur la tombe de notre père.** »*[2]

تم ترجمة نفس المشهد أي قراءة الفاتحة على قبر والد البطلة برفقة أخيها الذي كان متواجدا بالمقبرة ب'recueillir' والذي يعني 'استغرق في التأمل'[3] وهو ما يحدث عادة في الثقافة الفرنسية أو الغربية عموما أثناء زيارة شخص ما إلى المقبرة فيستغرق في التأمل.

استخدمت المترجمة أسلوب التعميمحتّى لا يحتار ويتغرب أثناء قراءته للترجمة.

تلاوة القرآن في العزاء:

كثيرا ما يقرأ القرآن ويرتل في بيت المّيت أثناء مراسم العزاء في المجتمعات الإسلامية، إذ يتم قراءة بعض السور من قبل قراء محترفين، تهدى لروح المّيت وفيها عبرة وسلوى لأهل المّيت المفجوعين وعبرة للحاضرين.

عند زيارة البطلة لمنزل 'عّمي أحمد' وهو السائق الذي كانت برفقته والذي اغتيل أمامها، شّدها صوت ترتيل للقرآن كما هو مبين في هذا المثال:

3- " فهل من عجب أن أُصاب هذا الأسبوع بإحباط شبيه بالانهيار العصبّي، وأنا أتنقل من بيت بائس يعلو منه **صوت القرآن**، و**عويلنسوة** مرتديات السّواد، مات فيه المعيل الوحيد لسبعة أشخاص، (....)"[4]

*« Comment ne pas sombrer dans une morosité prochede la dépression ? Je passai d'un foyer misérable, résonnant des **chants du Coran** et des **litanies de femmes** tout de noir vêtues, pleurant le soutien de famille dont dépendaient sept personnes, (....) »*[5]

اختارت المترجمة أن تترجم 'صوت القرآن' ب'chants du coran' في حين أنّ القرآن ليس مجموعة من الأغاني بل آيات بّينات ترتل، والكلمة التي تكافىء مفهوم قراءة القرآن وترتيله هو الفعل 'psalmodier' الذي يعني "ترتيل المزامير أو تنغيمها، والإلقاء برتابة"[6] أو الفعل 'réciter' الذي فيه معنى التلاوة. و لكّن

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 205

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.203

[3] سهيل إدريس، المنهل: قاموس فرنسي-عربي، مرجع سابق، ص. 1030

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص124

[5] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.122

[6] سهيل إدريس، المنهل: قاموس فرنسي-عربي،مرجع سابق، ص.989

التلاوة تفترض إلماما ببعض القواعد التي تزيد في جماله وحسن صوته وإيقاعه، وقد تكون الترجمة مؤسسة على ذلك.

لقد شدّ انتباهنا ترجمة كلمة 'عويل' ب 'litanies' التي تعني 'صلوات، طِلْبة' [1]وهي ترجمة لا تحمل معنى عويل التي تعني 'pleurs, lamentations'.

نجد في المثال التالي تقريبا نفس المشهد السابق أي جنازة و قراءة للقرآن و ونحيب النساء:

4- "أكاد أرى جثمان (أّما) يخرج مرّة أخرى من هذا الباب الضّيق. يليه حشد من **قرّاء القرآن** ..ونساء يحترفن البكاء في المآتم." [2]

*« Je voyais la dépouille de mère quitter la maison par cette porte étroite, suivie par des **récitants du Coran**et des femmes expertes à pleurer les morts. »*[3]

ترجمت عبارة 'قراء القرآن' ب'récitants du Coran' وهي ترجمة مباشرة (أي calque) للعبارة العربّية وجاءت ملائمة وتحافظ على المعنى.

نقل المترجم كلمة "يحترفن" ب"experte" أي محترفات. وليس هذا المقصود في النص العربي بل المقصود أنّ هؤلاء النسوة يحترفن يعني مهنتهن البكاء في المآتم.

5-" مات ولا حبّ له سوى الفرقاني..وأّم كلثوم. **وصوت عبد الباسط عبد الصمد.**"[4]

*« Il est mort n'aimant qu'El-Fergani, Oum Keltoum et la voix d'Abdelbassat **récitant le coran.** »*[5]

تشير الكاتبة في هذا المقطع لأسماء شخصيات معروفة جدا في الثقافة العربية والجزائرية مثل أم كلثوم والفرقاني وهما مغنيان. وتشير أيضا إلى "عبد الباسط عبد الصمد" وهو اسم معروف لمجود ومرتل مصري.

استبقى المترجم على جميع الأسماء بيد أّنه قام بإضافة عبارة"récitant le coran" أي يرتل القرآن أمام اسم عبد الباسط كإجراء تقريبي حتى يستطيع القارئ الهدف فهم على الأقل من هو "عبد الباسط". أعتقدأّن المترجم نجح في نقل هذا العنصر الذي يحيل على الثقافة المصدر.

---

[1] سهيل إدريس، المنهل: قاموس فرنسي-عربي،مرجع سابق،ص.727

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ،ص 289

[3] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la Chair, p.242.

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.394

[5] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la Chair , p.323

3-3- الصّلاة:

للصلاة مكانة مرموقة في الإسلام فهي عماد الدين والصلة التي تربط العبد والله. فرضت على المسلم خمس صلوات يؤديها في أوقات معّينة وسميت حسب وقت أدائها: صلاة الصبح وصلاة الظهر والعصر والمغرب والعشاء.

إنّ ترجمة هذه الصلوات إلى ثقافة لا تعرف هذا النوع من الصلاة قد يطرح مشاكل تقتضي حلولا من قبل المترجم كما هو مبّين في الأمثلة التالية:

1-" يوم 10 نوفمبر 1955، بعد **صلاة المغرب**، ..." [1]

*« Le 10 novembre 1955, juste après **la prière du maghreb**, ... »*[2]

2- "سيذهب حسّان لقضاء حاجاته في الصباح، ثّم**يصلي صلاة الظهر** في المسجد...."[3]

*« Tôt le matin Hassan irait faire ses courses, puis après **la prière du dôhr**,»*[4]

اختار المترجم محمد مقدم المحافظة على مصطلحي 'المغرب' و'الظهر' في النص الهدف دون إضافة أي شرح أو تفسير مثلا.ونعتقد أنّ في ذلك تغريب قوي. إذ كيف للقارئ الهدف أن يعرف معنى الظهر والمغرب !

في حين اختارت 'فرانس ماير' ترجمة مصطلح صلاة العصر ب:*'la prière de l'après midi'*كما يبين المثال التالي:

3-"(...) هذا الذي مات، صديقي الذي يوارونه في هذه اللّحظة تحت التّراب، الآن بتوقيت **صلاة العصر**، يسلمونه للديدان، (...)" [5]

*« Cet homme qui est mort, cet ami qu'on est en train d'ensevelir, à l'instant même, avec **la prière de l'après-midi**, et qu'on abandonne aux vers, (...)».*[6]

3-4-الحج والعمرة:

نجد في الروايتين خاصة رواية "فوضى الحواس" إشارة إلى مصطلحي الحج والعمرة.

سنحاول الوقوف على كيف تعامل المترجمان مع هذين المصطلحين في الأمثلة التالية:

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ص 323

[2] Ahlam Mosteghanemi,Mémoires de la chair, p.272

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 331

[4] Ahlam Mosteghanemi,Mémoires de la chair, p.276

[5] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 301

[6] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.296

1- "أما مشواري الثّاني، فسيكون لزيارة أمي وتوديعها، **قبل ذهابها إلى الحجّ**، للمرّة الثالثة. أو الرابعة..."[1]

*« J'avais aussi la permission d'aller embrasser ma mère qui **partait enpèlerinage à la Mecque** pour la troisième ou quatrième fois... »*[2]

نقلت المترجمة مصطلح الحج ب: pèlerinage à la Mecque أي الحج إلى مكة ونعتقد أنّها ترجمة موفقة يفهما القارئ الهدف. غير أنّه كان من الأفضل استخدام المصطلح الديني الذي أصبح المكافئ الرسمي وهو: Hadjوالذي نجده في قاموس لاروس الذي يعرفه: "طقس الحج الأكبر إلى مكة والذي يجب على كل مسلم مرة في حياته" [3] اي أنّ المصطلح أصبح مصطلحا عابرا للثقافات.

2- "لقد جئت لأودّع "ما"..**يبدو أنّها لن تشبع من الحجّ..**" [4]

*« Je suis venue dire au revoir à ma maman, commençais-je. **On dirait qu'elle ne se lasse pas d'aller à la Mecque**... »*[5]

3-" ... "ما" لم تكن قد عادت بعُد من **الحجّ..**" [6]

*« ... Maman n'était pas encore revenue **de la Mecque**, ... »*[7]

تخبرنا البطلة أنّ أمها لم ترجع بعد من آداء فريضة الحج. اختارت المترجمة حذف مصطلح "الحج" واكتفت بعبارة عامة "لم ترجع بعد من مكة".

4-"...بينما اختطف عبد الحق من أمام مسكن والدته في سيدي مبروك، وكان قد حضر سراً، ليودعها قبل سفرها إلى "**العمرة**" أول أمس..." [8]

*« ...ou qu'Abdel-Haqq ait été enlevé l'avant –veille de son assassinat devant la maison de sa mère à Sidi Mabrouk, alors qu'il allait discrètement lui dire au revoir avant qu'elle parte pour **la Mecque**. »*[9]

---

[1] فوضى الحواس، ص. 123

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens , p.122

[3] Larousse: http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/_%C2%A0hadjdj/38820

[4] فوضى الحواس،ص128

[5] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens p126

[6] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 20

[7] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.198

[8] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 350.

[9] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.345

يتضمن هذا المقطع على مصطلح "عمرة" وهي شعيرة تختلف عن الحج. حذفت المترجمة المصطلح الذي يعبر عن "العمرة" واستبدلته بعبارة "قبل أن تذهب إلى مكة". لا أعتقد أنّ القارئ الهدف سيفهم أنّ هناك فرق بين العمرة والحج.

وتقريبا نفس الملاحظة بالنسبة للمثال التالي، إذ لاحظت أنّ المترجمة حذفت مصطلحي العمرة والحج واختزلتهما في عبارة "يعود من مكة". أعتقد أنّ المترجمة لم تبدي اهتماما بما يمثله هذين المصطلحين في الثقافة الجزائرية.

5-"(...)أو من له قريب عائد تواً من **العمرة أو الحجّ**."

*(...) sur quelqu'un dont un proche revenait **de la Mecque**,*

6-"علاش..هل تنوي **الحج؟** قال: طبعا..ولم لا..ألست مسلما؟ لقد عدت إلى الصلاة منذ سنتين ولولا إيماني لأصبحت مجنونا." [1]

*« Tu voudrais toi aussi **aller à la Mecque** ? Pourquoi pas ? Ne suis-je pas un musulman ? Je suis revenu à la prière. Sans la foi, je serais devenu fou. »*[2]

لايحتفظ المترجم محمد مقدم بدوره بمصطلح الحج، واستبدله بعبارة عامة "aller à la Mecque" أي "الذهاب إلى مكة". لا نفهم لماذا لم يوظف المترجم المصطلح المقترض "Hadj" والذي أصبح معترفا به ورسميا.

4- الأعياد الدينية والوطنية:

لكل أمة من الأمم أعياد دينية ومناسبات وطنية، تفتخر بها وتحتفل بها.

1- " غدا ستكون قد مرّت 34 سنة على إطلاق الرصاصة الأولى **لحرب التحرير**، ..." [3]

*«Demain, trente quatre ans se seront écoulées depuis la première balle **de la Toussaint**.»*[4]

يطلق الفرنسيون على' الفاتح من نوفمبر 1954' عبارة 'Toussaint rouge'، لتزامنها مع "عيد القديسين (La Toussaint) وهي المناسبة التي اختارها الجزائريون لإعلان بداية الكفاح المسلح.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.306

[2] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, P.257.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 24

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p. 22

نقل المترجم مصطلح "حرب التحرير"[1]ب'la Toussaint'أي استبدالها بمكافئ من اللغة والثقافة الهدف وهي العبارة الأقرب للقارئ الفرنسي.

لا نفهم اختيار المترجم انزياحه للقارئ الهدف رغم أنّه انتهج المنهج الحرفي الذي يطمح أصحابه من خلاله نقل اللغة والثقافة المصدر بأقل تكييف وتغيير وتبديل ممكن. لذا فأنا أفضل لوترجمت العبارة ب'la guerre de Libération'

ننتقل إلى المثال التالي من رواية 'فوضى الحواس' وفيه كذلك ذكرت الكاتبة 'ثورة نوفمبر' كما يتضح:

2-"ناصر الذي أصبح يذّكرها فجأة بأبي الذي غاب هكذا منذ أكثر من ثلاثين سنة، مع حفنة من الّرجال كي يخططوا لما يسمى في ما بعد "**ثورة نوفمبر**". [2]

*« Nasser qui lui rappelait désormais l'époux disparu avec d'autres presque quarante ans plus tôt, pour préparer ce qu'on l'appellerait par la suite « **L'Insurrection de Novembre** ».*[3]

استعملت المترجمة مصطلح'Insurrection' كمكافئ لمفهوم "ثورة". والكلمة الفرنسية صحيح أنّها تعني "ثورة [مسلحة]" لكّنها أيضا تعني "فتنة وعصيان مسلح" وهذا ما كان الاحتلال الفرنسي يتصور أنّ هذهالثورة ما هي إلاّ تمرد ثلة من الثوار وسرعان ما سيتم إخمادها. لذا أعتقد أنّ المترجمة قصدت استخدام مصطلح "insurrection" الذي يعني الفتنة والعصيان.

3-"ذات يوم، رحل زياد بعد **حرب أكتوبر** بشهرين أو ثلاثة. عاد إلى بيروت لينضّم إلى الجبهة الشعبية التيكان منخرطاً فيها قبل قدومه إلى الجزائر. "[4]

*« Puis il y eu **la guerre du Kippour**...Trois ou quatre mois plus tard Ziad repartait pour Beyrouth rejoindre le Front populaire où il avait milité bien avant sa venue en Algérie.. »*[5]

تُعرف 'حرب أكتوبر' الحرب التي انتصر فيها العرب على الإسرائيليين بعد الهجوم المباغت التي شنته القوات العربية بيوم كيبور وهو أحد أقدس أعياد اليهود بأسماء كثيرة منها 'حرب العاشر من رمضان' أو 'حرب تشرين التحريرية' أو 'حرب يوم الغفران' أي حرب 'يوم كيبور' كما تعرف في إسرائيل.

---

[1] عيد كاثوليكي تّم اعتماده في القرن الثامن الميلادي ، و يقام في الواحد من شهر نوفمبر للاحتفال بجميع القديسين، قاموس لاروس Larousse , www.larousse.fr'

[2]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 278

[3] Ahlam Mosteghanemi,Le Chaos des sens , p.276

[4]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 152

[5]Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.131

اختار المترجم ترجمة عبارة 'حرب أكتوبر' بمكافئ وظيفي من اللغة والثقافة الهدف وهو يوم حرب الغفران أو ما يعرف بحرب كيبور.

4-"ست ساعات من الحصار والتطويق، ومن القصف المركز لدشرة بأكملها ليتمكن قتلته من نشر صورته على صفحات جرائد الغد كدليل على انتصارهم الساحقة على أحد **المخربين و"الفلاقة"** الذين أقسمت فرنسا أن تأتي عليهم.. [1]

*« Six heures de siège , de tirs concentrés sur une dechra pour que ses assassins puissent étaler le lendemain à la une des journaux sa photo, preuve de leur victoire sur un **des saboteurs, un fellagha** que la France avait jurer de les exterminer . »*[2]

تتحدث الكاتبة عن استشهاد أبيها بعد مقاومة شرسة منه ونشر صورته في الجرائد الفرنسية كدليل على قوتها و انتصارها على واحد من المخربين أو ما يعرفون بالفلاقة.

احتفظ المترجم في النص الهدف بمصطلح 'فلاقة" وهو مصطلح مثبت وشاع في القواميس .

5-" لقد كنا نتفرج على العالم من شاشة جدارية. مثبتة عليها صورة عبد الناصر، قبل أن يأتي يوم تجاور فيه صورة أبي على الجدار صورة عبد النّاصر، بحجم أصغر، ولكن بالحجم الكبير ذاته الذي نقلتها به **الصّحافة** وهي تعلن في صيف 1960 على صفحاتها الأولى، **مقتل أحد قادة الثّورة** على يدّ المظليين الفرنسيين، بعد معركة ضارية في مدينة باتنة. [3]

*«Le monde se résumait donc à un portait de Nasser accroché au mur. Jusqu'au jour ou' mon père vint l'y joindre. La photo était plus petite, mais l'évènement plus grand. Elle avait été découpée dans un **quotidien français** de l'été 1960 qui tirait en première page : « **Mort d'un grand chef des fellagas** lors d'un violent accrochage mené par les parachutistes français à Batna. »*[4]

تشير الكاتبة في هذا المقطع أنّ الصحافة (الفرنسية) أعلنت عن مقتل أبيها في إحدى الغارات التي شنّها المظليون الفرنسيون بمدينة باتنة ب"مقتل أحد قادة الثورة" ولم تشر إلى مصطلح "الفلاقة" كما يظهر في النص الهدف. ومصطلح 'fellaga' كلمة عربية وهي "التسمية التي أطلقتها فرنسا على الثوار

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص45

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair p38

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 225

[4] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.224

الجزائريين والتونسيين الذين ثاروا ضد الاحتلال الفرنسي من أجل الاستقلال"[1]. أعتقد أنّ المترجمة أبدت نوع من التحيز إلى الثقافة الهدف التي كانت ترى في الثوار (révolutionnaires) مجرد متمردينومخربين.

الأعياد الدينية:

تلتقي البطلة في رواية 'فوضى الحواس' بشقيقها ناصر في يوم عيد الفطر وهو عيد ديني يحتفل من خلاله المسلمون ويأتي بعد صيام شهر رمضان كما يتبين من المثال التالي:

1-" لقاؤنا الأخير، كان في **عيد الفطر**بدا لي يومها على غير عادته قلقا وصامتا." [2]

*« Notre dernière entrevue remontait **à la fin du Ramadan**. Il m'avait paru singulièrement tendu et silencieux. »*[3]

نقلت المترجمة عبارة 'عيد الفطر' بعبارة عامة (à la fin du Ramadan) وهي عبارة لا توحي بمعنى العيد (fête). فكان من الأفضل لو أبقت على اسم العيد في النص الهدف "Aid El Fitr" كما هو مغ إضافة كلمة (fête)خاصة أنّ لجالية المسلمة بفرنسا لها حضور قوي والغالب أنّ الفرنسيين قد سمعوا بهذا العيد. ولو اختارت المترجمة الترجمة الحرفية للعيد أي' la fête de rupture du jeune'لكان كذلك أفضل حتى يتسنى للقارئ الهدف أن يتعرف على هذا العيد.

أّما في المثال الموالي، فيبدو أن المترجمة اختارت أسلوب الترجمة الحرفية (النسخ 'calque) لنقل مصطلح 'عيد الأضحى' الذي يقترن في العالم الإسلامي بموسم الحج ونحر الأضحية :

2- " ماذا يفعل النّاس صباح **عيد الأضحى** غير الانقضاض على لحوم الخرفان سلخا وتقطيعا." [4]

*« Que fait-on le matin **de la Fête du Sacrifice**, sinon prendre d'assaut les quartiers de viande, les écarteler, les débiter, les couper en menus morceaux ? »*[5]

5- العادات والتقاليد والطقوس:

5-1- زيارة الأضرحة والمقابر:

أشارت الكاتبة في مواضع مختلفة من الروايتين إلى بعض العادات والطقوس المنتشرة في المجتمع الجزائري مثل زيارة بعض الأشخاص لقبور وأضرحة أولياء أو ناس صالحين لطلب البركة كما يتضح في الأمثلة التالية:

---

[1] Larousse ; Dictionnaire de français, www.larousse.fr

[2] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 125

[3] Ahlam Mosteghanemi , Le Chaos des sens , p.123

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 200

[5] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p 199

1- "سيدي فرج" ليس في النهاية اسما لولّيصالح، ومازال النّاس يترددون على ضريحه، **طالبين بركاته،** إنّما اسم المرفأ الذي دخلت منه فرنسا إلى الجزائر. [1]

*« Sidi Fredj n'est pas seulement le nom d'un saint dont le mausolée est encore fréquenté par ceux qui viennent **quérir sa bénédiction**. »*[2]

2-" لم أعد أذكر كم زرت من الأطّباء بتوصيات خاصّة، و **كم من أضرحة للأولياء أجبرتني أّمي على التبرّك بها**".[3]

*« Je ne me souvenais plus du nombre de médecins que j'avais consultés, expressément recommandée à chacun d'eux, **ni combien de mausolées de saints ma mère m'avait obligée à visiter en quête de leur bénédiction** ».*[4]

3- ومّما زاد اندهاشي، أن تكون زيارة قبر أبي في الأعياد إحدى عاداته. بل نقلت لي أّمي منذ مّدة، أّنه أفتى لها **بأنّ زيارة القبور والأضرحة غير مستحّبة.** [5]

*«J'étais d'autant plus surprise qu'il n'avait guère coutume de se rendre sur la tombe paternelle les jours de fêtes. Il avait même affirmé à notre mère **que ce genre de pèlerinage n'était pas digne d'un croyant**. »*[6]

4- " أّمي تعيش بين عرسين، أو حجتين، أو نذرين، و حيثما حلّت ، تعثر على من يوشك أن يزوج قريباً ، **أو من له قريب عائد تواً من العمرة أو الحجّ.** أو "**شيخ**"..**يدعوها ل**"**وعدة**" **أو** "**زردة**"**!** " [7]

*« Maman vivait toujours entre deux noces, deux vœux, deux pèlerinages. Où qu'elle soit, elle tombait immanquablement sur un mariage imminent, sur **quelqu'un dont un proche revenait de la Mecque**, sur un **cheikh qui l'invitait à une bénédiction**... »*[8]

في هذا المثال، يرد ذكر طقس من الطقوس المنتشرة في بعض أرجاء الجزائر وهو طقس الوعدة وهو في العرف الشعبي "عبارة عن احتفال ديني يقوم به أبناء وأحفاد أو سلالة ولي من الأولياء أو

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 143

[2] Ahlam Mosteghanemi, le Chaos des sens, p.141

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 96

[4] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.94-95

[5] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 202

[6] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.201

[7] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 275

[8] Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.273

التابعين لطريقته قصد التبرك"[1] ويحضر الاحتفال حشود كبيرة من النّاس أمّا 'الزردة' فهي مظهر من مظاهر 'الوعدة' وهي "وليمة موسمية يحضرها الأتباع في مكان يحدد عند ضريح الولي (...) يتم فيها إطعام الناس بالكسكس واللحم " [2].

إنّ نقل مصطلحات الوعدة والزردة إلى اللغة والثقافة الفرنسية ليس سهلا، لذلك قامت المترجمة بمجموعة من الإجراءات فحذفت مصطلحي الوعد والزردة من النص الهدف واكتفت ب"bénédiction' أي البركة.

وأعتقد أنّهذا اختزال للمعاني الإيحائية التي يتضمنها المصطلحين مثل مظاهر الاحتفال والتجمع والبهجة التي تتميز بها الوعدة.

لاحظت كذلك إسقاط كلمتي 'عمرة' و'حج' اللتين تدلان على عبادتين في غاية الأهمّية للمسلم عموما وللجزائري خصوصا. فالحج ركن من أركان الإسلام والعمرة سنة ومحببة في نفوس الجزائريين. اختزلت المترجمة هاتين العبادتين بعبارة ''revenait de la Mecque' والتي تعني ' الذين رجعوا من مكة' . لا تقدم الترجمة فكرة عن العمرة والحج.

5-2- الحمام:

نجد في "فوضى الحواس" عدّة إشارات للحمام الذي ارتبط فضاءه عند المرأة بطقوس وعادات متنوعة ، ف"الغاية من الاستحمام هي الغسل والاغتسال والفرجة والتباهي"[3]وهذا ما يتضح من خلال هذه الأمثلة:

1-" حتّى إنّني قبلت أن أرافقها بعد ظهر اليوم إلى "**الحمّام التّركّي**". "[4]

*« Ainsi acceptai-je un après midi de l'accompagner **au hammam**,»*[5]

في النص المصدر نجد عبارة "الحمام التركي" التي نقلتها المترجمة ب"hammam" وهي كلمة مقترضة لكلمة حمام و أصبحت دارجة في اللغة الفرنسية، و رغم أنّ حذف الكلمة التركي لا تنقص من المعنى لكن الإشارة إلى نوع الحمام الذي يكون مبنيا في أماكن معّينة و بطرق مضبوطة و معروفة وتكون حرارة المياه فيه عالية. يعتبر الحمام فضاءا للحديث عن الأمور اليومية و لاصطياد الزيجات

---

[1] عبد القادر فطيس، "ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر: بين الاعتقاد والممارسة"، ص113. مجلة الثقافة الشعبية،السنة الخامسة، العدد السابع عشر، ربيع 2012، ص.ص 112- 117،www.folkculturebh.orgاطلعت عليه في 2017/07/10. 14:20

[2] المرجع نفسه، ص.117

[3]علاء ركوك، "فضاء الحمام المغربي: قراءة في بعض الطقوس و العادات"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 16، شتاء 2012، مملكة البحرين،ص.ص 150-157www.folkculturebh.org، ص.154. اطلعت عليه في 2017/07/0. 16:20

[4]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص229

[5] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens,P.228

لأولاد، حيث تكون النساء في شكلهنّ الطبيعي. إنّ الحمام التركي ملاذ ثقافي أكيد و مجال تبرم فيه الكثير من العلاقات زيادة عن كونه مكانا للتعارف.

2-" (...) وكثير من التفاصيل النسائية التي تعودت أن أراها في طفولتي مجموعة في سطل فاخر من الفضة المنقوشة، **موجود دائما في ركن من الخزانة للاستعراض الأسبوعي.**" [1]

« (...) et autres objets féminins que j'avais toujours vus dans mon enfance, rassemblés dans un magnifique seau en argent ciselé, rangés dans un coin de placard, ***toujours prêts pour les ablutions rituelles****. »*[2]

تصف الكاتبة السطل الفاخر من الفضة المنقوشة والذي تضعه أمها في ركن من أركان الخزانة. وللسطل عدّة وظائف أهمها حسب الكاتبة هو الاستعراض.

لا نجد في الترجمة فكرة الاستعراض بل نقلتها المترجمة بعبارة " toujours prêts pour les ablutions rituelles"أي: "دائما جاهز للاغتسال/الوضوء الشعائري " وهذا ليس المعنى المقصود بل التباهي أي أنّ النساء تتباهى بامتلاكها سطلا من الفضة المنقوش الذي يدلّ على الثراء.

2- "تهجم أُمي على ذراعّي، وتبدأ في دلكهما وحكّهما بعد أن نفد صبرها، رافضة أن تسلمني إلى "**طّيابة**"[3]

« Ma mère s'empara de mes bras et se mit à les savonner et à les frotter, à bout de patience, renonçant à me confier ***à la masseuse****. »*[4]

"الطيابة" أو "الكياسة" كلمة من المحكية الجزائرية و"الطيابة"امرأة تعمل في الحمام إذ تقوم بتدليك تدليك السيدات باستخدام ليفة خشنة تزيل الجلد الميت والأوساخ ومساعدتهم علة الاستحمام كذلك. تتطلب مهنة "الطيابة" جهدا عضليا والقدرة على احتمال الحرارة المتواصلة. كما أنها هي المسؤولة على نظافة الحمام.

نقلت المترجمة كلمة "طيابة" ب"masseuse" أي المرأة التي يقوم بالتدليك. وأعتقد أنّها كلمة تحمل جزءا من المهام التي تقوم بها "الطّيابة".

---

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص229

[2] Ahlam Mosteghanemi , Le chaos des sens,P.228

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 235

[4] Ahlam Mosteghanemi , Le chaos des sens, P.234

6- الثقافة اللسانية :

مصطلحي الشهيد و الفدائي:

يتضمن كل من مصطلح "شهيد" و"فدائي" معان إيحائية لا يستطيع مصطلحي "martyr" أو "martyr kamykaze" أن يؤديها وذلك لارتباطها بالدين. والشهيد "من قتل في سبيل الله أو العقيدة الصحيحة" و"في سبيل الوطن أو الواجب" (قاموس المعاني) واستشهد يعني "من تعرض للقتل". أما الفدائي: "المجاهد في سبيل الله أو الوطن مضحيا بنفسه" (قاموس المعاني).

يعرف قاموس لاروس الشهيد الذي أصبح مصطلحا دخل رسميا إلى القاموس الفرنسي ب:" الشهيد كلمة عربية تعني حرفيا شاهد وتعني martyr: عند المسلمين، الذي يبرهن عن إيمانه بالصلاة أو الدم."

ورد ذكر هذين المصطلحين في مواضع عديدة في الروايتين واخترنا هذه الأمثلة :

1-"لم يكونوا **شهداء** ..كان كلّ واحد منهم**شهيداً** على حدة. كان هناك من **استشهد** في أوّل معركة، وكأنّه جاء خصيصا **للشهادة**." [1]

*« Ce ne sont pas «**les martyrs**», non, chacun d'entre eux est un **martyr** en soi. L'un avait **succombé** à la première bataille comme s'il était venu spécialement pour ça. »*[2]

ورد ذكر مصطلح "شهيد" مرتين في هذا المقطع وكان ذلك على الشكل التالي: "شهداء/شهيد/استشهد/الشهادة" وقد نقلها المترجم ب: « les martyrs » وهو المصطلح المكافئ في الثقافة واللغة الهدف. نقل المترجم "استشهد" ب: "avait succombé" والتي تعني توفي. لا تحمل هذه الكلمة في اعتقادنا نفس المعنى الإيحائي الذي في كلمة "استشهد". أما "استشهاد" فتم حذفه.

2-" فقد **استشهد (سي طاهر)** بعد بضعة أشهر دون أن يتمكن من رؤية ابنه مرّة ثانية. "[3]

*« **Si Taharétait mort les armes** à la main, ... »*[4]

نقل المترجم في هذا المثال كلمة "استشهد" بعبارة "توفي حاملا السلاح بيديه". لا توحي الكلمة بمعنى استشهد غير أنّ المتلقي الهدف يفهم أنّ الشخص قاوم ولم يستسلم وهذا نوع من التعويض.

3- " إلاّ أنّه يحزنني أن يتحوّل أخي وهو في عزّ شبابه، إلى تاجر صغير يدير محلاً تجارياً وشاحنة وهبتها له الجزائر **كامتياز بصفته ابن شهيد**." [5]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 26.

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.24

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.46

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.39

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص104-105

« (…) cela m'a attristée de voir mon frère, si jeune, devenir petit commerçant, gérant une boutique et conduisant un camion que le gouvernement algérien ***lui*** *avait offert* ***en tant que fils de chahid****. »*[1]

أبقى المترجم على مصطلح "شهيد" في النص الهدف وكتابته بخط مائل " chahid ونعتقد أنّ وفق ذلك.

من خلال الأمثلة السابقة أن الإجراءات التي اعتمدها المترجم تختلف من حالة إلى أخرى. وهذا منطقي لأنّ الترجمة لا تتمثل في تطبيق قوانين ثابتة في جميع الحالات.

ننتقل إلى رواية "فوضى الحواس" لننظر كيف تعاملت المترجمة "فرامس ماير" مع هذين المصطلحين:

4-" ذات يوم، ذهب ولم يعد **كان له أخيراً شرفُ الاستشهاد** ، ولها قدُر الترّمل في العمر الّذي تتزّوج فيه الأخريات." [2]

« Un jour il était parti pour ne plus revenir. Il ***avait enfin gagné son paradis de martyr****, et elle avait gagné son titre de veuve, à un âge où les autres femmes se mariaient. »*[3]

تتحدث البطلة عن استشهاد والدها الذي كان يتمنى الموت في سبيل الوطن ويفوز بالجنة وترمل والدتها في سن مبكرة.

اجتهدت المترجمة في اعتقادنا في نقل عبارة "شرف الاستشهاد" خاصة وأنّ الثقافة الهدف لا تحتوي على نفس الإيحاءات. وعبرت عن مفهوم الاستشهاد الذي حظي به أخيرا سي الطاهر ب: il avait gagné son paradis de martyr" أي التحق أخيرا بجنة الشهيد.

5- " ثّم فجأة تغير ناصر، لم يعد يحدثني عن الستة والعشرين مليارا (...) ولا عن أصدقائه الذين انضموا إلى لوائح آلاف الطلبة والشباب القسنطينيين، الجاهزين للدفاع عن العراق، و**الاستشهاد** تحت علمها،.." (...) وهو ما جعل الناس يعيشون لمدة شهر، على أهبة الحرب، كأنهم يتمنون حدوثها **لمتعة الجهاد..**أو **لولع بالاستشهاد.**"[4]

« Puis brusquement, Nasser Changea. Il ne me parla plus de vingt-six milliards de dinars (…), ni de ses amis enrôlés aux côtés de milliers de jeunes et d'étudiants constantinois, prêt à défendre l'Irak et ***à mourir*** *sous son drapeau, (….) En conséquence,*

---

[1]Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.90

[2]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ص.101

[3] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.100

[4]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.133

les gens vécurent pendant un mois sur le pied de la guerre, comme s'ils espéraient qu'elle ait lieu pour ***le plaisir du jihad*** *ou* ***l'attrait du martyr.*** »[1]

تتحدث الروائية عن اندفاع بعض الشباب الجزائريين للالتحاق بالعراق أثناء حرب الخليج الأولى طمعا في الاستشهاد أي التضحية بأنفسهم من أجل تحرير العراق حتى أنّ المسالة أصبحت مسألة ولع أي الحب الشديد وتمني الاستشهاد.

نقلت المترجمة مصطلح الاستشهاد مرة بالفعل "mourir" أي مات. قد يفهم من السياق أنّ هؤلاء الشباب ذهبوا إلى العراق ليموتوا لقضية.

و'ولع الاستشهاد' فترجمتها بعبارة "attrait au martyr" أي "فتنة/جاذبية الاستشهاد".

مصطلح فدائي:

6-"إ علمي أيتها الثورية المبتدئة انّه لا بدّ من أكثر من اختبار. لنكلف أحدا **بمهمة فدائية.**"[2]

« Sache, toi la révolutionnaire novice, qu'avant de se voir confier ***une mission****, il faut d'abord passer par plusieurs épreuves.* »[3]

حذف المترجم كلمة "فدائية" من النص الهدف.

7-"وعندما قرر فجأة أن يتخلى عن كل شيء، ويعود إلى بيروت ليلتحق **بالعمل الفدائي.**"[4]

« (…) lorsqu'il avait tout laissé tomber pourrejoindre ***la résistance*** *à Beyrouth.*»[5]

نقل المترجمة عبارة "العمل الفدائي" ب"la résistance" أي "المقاومة".

8- " لأنّه لم يرده جنديا متنكرا في برنس **المجاهدين، أو شهيدا فيعملّية فدائّية** .تلك ميتة عادّية.[6]

« Elle ne voulait pas d'un simple soldat en burnous de ***moudjahid****, ni d'un* ***martyre kamikase****-ces morts-là étaient trop ordinaires.* »[7]

---

[1]Ahlam Mosteghanemi,Le chaos des sens, p.131

[2]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص.111

[3] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.95

[4]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.145

[5] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair , p.126

[6]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 122

[7]Ahlam Mosteghanemi, Le Chaos des sens, p.120

نقلت المترجمة عبارة "شهيدا في عملية فدائية" ب: martyre kamikase ومصطلح "kamikase"[1]التي تعني بطل انتحاري وأصبحت الآن تعني مهمة انتحارية يقوم بها شخص فداء لقضية أو وطن.

6- وحدات القياس:

1-" هاهي ذي (أّما)..**شبر من التراب**، لوحة رخامّية تُخفي كلّ ما كنت أملك من كنوز..." [2]

*« Voilà ma mère...**Un mètre de terre**, une plaque de marbre cachent tout mon trésor,...»*[3]

عند زيارة خالد قبر أّمه هاله المنظر: أّمه الذي فقدها وهو في مقتبل العمر. يستخدم الراوي مصطلح "شبر" وهي وحدة قياس تعني "م ا بين طَرفي الخِنْصَرِ والإبهام بالتفريج المُعتاد"(قاموس المعاني).

نقل المترجم مصطلح "شبر" ب"mètre" والتي لا تعني متر وهي أكبر من الشبر. بل المصطلح الصحيح هو : arpent" وهذا ما نجده في فوضى الحواس:

2-"اليوم أيضاً ككلّ المرّات التي كان يضيق بي فيها القدر،وتخذلني الحياة، تقودني خطاينحو **هذا الشبر من التراب**، أنبش فيه عن جواب لأسئلتي الكثيرة." [4]

*« Aujourd'hui encore, comme chaque fois que la destinée s'acharnait sur moi et que la vie me décevait, mes pas me conduisaient **sur cet arpent de terre** pour en exhumer les réponses à mes nombreuses questions. »*[5]

7- الإحالات على شخصيات أدبية أو خيالية (Allusions):

الإحالة هي "إحالة صريحة أو غير مباشرة، إلى شخص أو مكان أو حدث، أو إلى عمل أدبي أو فقرة أدبية أخرى."[6]

تزخر الروايتان بعدد كبير من الإحالات (Allusions) أو التلميحات (حسب مجدي وهبة) إلى شخصيات أدبية عالمية وعربية وغيرها، لكنني اخترت الأمثلة التالية :

---

[1] مصطلح كاميكاز هو مصطلح ياباني و تعني طيار انتحاري أو طائرة يابانية محّملة بالمتفجرات كان ينقض بها قائدها على هدف عسكري انقضاضا انحاريا. قاموس المنهل، مرجع سابق، ص.695.

[2]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص329

[3]Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.275

[4]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.202

[5]Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, P.201

[6] ريتا ليبيهالمي: عقبات ثقافية: مدخل تجريبي إلى ترجمة الإحالات، ترجمة محمد عناني، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2015، ط1، ص.27

1-" و الذين كتبوا لنا قصص حبّ بنهايات جميلة، ليوهمونا أنّ **مجنون ليلى** محض استثناء عاطفي..لا يفهمون شيئا في قوانين القلب." [1]

*« Ceux qui nous ont écris des **histoires d'amour** qui finissait bien n comprennent rien aux lois de cœur. »*[2]

تشير الكاتبة في هذا المقطع إلى "مجنون ليلى"[3] وهي قصة معروفة في التراث العربي عن قيس بن الملوح الذي هام حبا بابنة عمّه ليلى العامرية و لكنه لم يستطع الزواج منها لأنّه ذكرها وتغنى بحبهما في أشعاره وهذا يتنافى مع التقاليد العربية البدوية، فجن و مات.

حذف المترجم هذه الإحالة من النص الهدف ظنا منه أنّ المتلقي الهدف لن يتعرف عليها رغم أننا نعتقد أنّه لو احتفظ بها في النص المصدر وأضاف حاشية أسفل النص يعطي باقتضاب بعض المعلومات عن العاشقين.

2-" أهكذا ماتت **الخنساء** وهي تبكي **أخاها** ؟ ولِم هي تبكي على كل قبر تصادفه خطاها، أفي كل قبر لها **صخر**؟"[4]

*« **Al Khansa** était-elle morte ainsi, en pleurant son **frère** ? Et pourquoi donc pleurait-elle sur toutes les tombes qu'elle rencontrait ?Le voyait-elle dans chacune d'elles ? »*[5]

أضافت المترجمة حاشية خارج النص تذكر فيها أنّ الخنساء :

« Poétesse pré-islamique célèbre pour ses élégies funèbres. »

تحيل الكاتبة في هذا المثال على شخصية عربية تراثية مشهورة ب وهي شخصية الخنساء التي فقدت أخويها ورثتهما بأبيات شعرية. كما تذكر الكاتبة صراحة إسم أخيها "صخر".

أبقت المترجمة في النص الهدف على الإحالة الثقافية وهي شخصية الخنساء "Al Khansa" ثم تقوم بتعريفها خارج متن النص اي في حاشية: "شاعرة من العصر ما قبل الإسلام مشهورة برثائها". نعتقد أنّ المترجمة أصابت في الإبقاء على الإحالة في النص الهدف مع إضافة شرحا مقتضبا في الحاشية. غير أنّها حذفت إسم أخ الشاعرة "صخر".

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 379

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.312

[3] صدرت الترجمة الفرنسية لديوان قيس بن الملوح تحت عنوان: "Le Fou de Layla" عن دار آكت سود في سنة 2003 و التي قام بها كل من المستعرب أندري ميكيل و برسي كمب .

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس. ص.369

[5] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens,p.366

"3-" لقد تغير الزمن الذي "الذي **كاد فيه المعلم أن يكون رسولا**"..اليوم حسب تعبير زميل لي "كاد المعلم أن يكون "شيفونا" و خرقة لا أكثر." [1]

*« Il fut un temps où on considérait**l'enseignant presque comme un prophète**, aujourd'hui c'est tout juste s'il est plus qu'un chiffon. »*[2]

في هذا المقطع تصف فيه الكاتبة كيف تغير حال المعلم وتستشهد ببيت مشهور وضعته بين علامتي تنصيص "كاد المعلم أن يكون رسولا" وهو مطلع قصيدة من عيون الشعر العربي الحديث، لأمير الشعراء أحمد شوقي (ت1932م)[3] ثم تضيف عبارة هي نوع من المحاكاة للبيت الأول وتستخدم فيه الكلمة الدارجة "شيفونا" أي خرقة.

يعرف قارئ النص المصدر الإحالة ويفهمها مباشرة. غير أنّه عند نقل هذا النوع من الإحالات لأنّ القارئ الهدف لن يتعرف على قائل البيت "أحمد شوقي" ولن يفهم المحاكاة.

احتفظ المترجم في النص الهدف بالإحالة عن طريق الترجمة المباشرة.

4-" فماذا يهّم في النهاية، أيّ اسم من **أسماء الأربعين لصّا** ستحملين **!**"[4]

*« Peu lui importé duquel d'entre **les quarante voleurs** tu portrais le nom ! »*[5]

وظفت الكاتبة في هذا المثال إحالة لقصة من قصص الليالي المشهورة وهي "قصة علي بابا والأربعين حرامي" . أصبحت القصة من الإرث العالمي وذلك لشهرة المؤلف.

احتفظ المترجم على الإحالة في النص الهدف وهي واضحة ومفهومة لأنها أصبحت من القصص العابرة للثقافات.

8- الأمثال:

ارتأيت تحليل بعض الأمثلة التي وردت في الروايتيّن لأهمية المثل داخل ثقافة ما فهو "عُصارة الحياة التي عاشها أسلافنا " و"يمثل خلاصة ومزيجا مركزا لثقافة ما."[6] وكذلك لأنّه يطرح إشكاليات عند

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.368.

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.303

[3] ألقى أحمد شوقي هذه القصيدة في حفل قام به نادي مدرسة المعلمين العليا، و هي قصيدة فيها من قيم عليا تحث على العلم والتعليم، وترفع مكانة المعلم بين الناس .

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.273.

[5] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.229

[6] Jean Sévry : « Traduire une œuvre africaine anglophone » in ***Traduire la Culture***, Palimpsestes n°11, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p.p135-149,p.141.

ترجمته وذلك لعدّة أسباب منها أنّ المثل متجذر في البيئة والثقافة التي أنتجته وتميزه بخاصية جمالية كبيرة إذ يلعب بجميع موارد اللغة، فيتميز بإيقاع وجناس.

ويعرّف إميل يعقوب في موسوعة أمثال العرب المثل بأنّه "عبارة موجزة يستحسنها الناس شكلا ومضمونا فتنتشر فيما بينهم يتناقلها الخلف عن السلف دون تغيير متمثلين لها غالبا في حالات متشابهة لما رب لها المثل أصلا وإن جهل هذا الأصل".[1]

والأمثال عند محمد بن أبي شنب هي"صيغ موجزة لملاحظات، لمقارنات، لصور تعبيرية، لتلميحات لظروف عارضة أو غير متوقعة، يمكن اعتبارها كتلخيصات للآراء، للمعاملات، لأحكام مسبقة، وكتعبير عن عواطف كونية نجدها في كل مكان تقريبا بمضمونها: فيتغير الشكل وحده."[2]

إنّ الأمثال "بوصفها من معالم ثقافة الأمة تكون دليلا للتعرف على أساليب تفكيرها". [3]وبمجرد الاطلاع على مضمون وأسلوب المثل، تعرف البيئة التي نبت فيها، فالمثل الصيني مثلا لا يشبه إطلاقا المثل العربي أو السلافي أو أمثال إفريقيا السوداء، والمثل الأنكلوسكسوني لا يشبه الذي ينتمي إلى الحضارة اليونانية أو اللاتينية[4].

تزخر رواية "ذاكرة الجسد" بالعديد من الأمثال باللغة الفصحى والعامية خاصة، إذ قامت الروائية بتوظيف الأمثال لوعيها أنّ الأمثال "مرآة لكل قوم، تصف أخلاقهم وعاداتهم، وشاهد عدل على حالة لغتهم" و"الأمثال العامية" وإن جاءت بألفاظ غير فصيحة، لا تعدم الطلاوة النثرية، والرشاقة اللفظية، التي هي في الأمثال الفصحى."[5] كما أنه" ليس في الكلام ما هو أوقع في الأسماع وأشّد تأثيرا في النفوس من الأمثال."[6]

لم نعثر إلاّ على مثل واحد في رواية "فوضى الحواس".

---

[1] شادن محمد حسين: "صورة المرأة في المثل الشعبي الفلسطيني"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 25، السنة السابعة، ربيع 2014، ص.ص 65-65، www.folkculturebh.org، اطلعت عليه في 2017/07/0. 13:01

[2] محمد بن أبي شنب: **أمثال الجزائر والمغرب**، دار فليتس للنشر والتوزيعالجزائر، 2013، ص13، المقدمة ، ترجمة عبد الحميد بورايو.

[3] جمال محمد جابر: **منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، النص الروائي نموذجا**، دار الكتاب الجامعي، العين، 2005، ص.230.

[4] قادة بوتارن:**الأمثال الشعبية الجزائرية، بالأمثال يتضح المقال**، ترجمة عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، المقدمة، ص.5

[5] أحمد تيمور باشا: **الأمثال العامية مشروحة ومرتبة على الحرف الأول من المثل**، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، ط2، مارس 1956، المقدمة.

[6] المرجع نفسه، المقدمة.

تراوحت الطرائق التي اعتمدها المترجم محمد مقدم كحلول لترجمة المثل الشعبي الجزائري بين: ترجمة حرفية و ترجمة بتصرف :

1- " تذكرت مثلا شعبّيا رائعا، لم أكن قد تنبهت له من قبل: "**الطير الحرّ ما ينحكمش، وإذا انحكم..ما يتخّبطش !**" [1]

« L'oiseau sauvage ne se laisse prendre. Lorsqu'il est pris, il ne se débat pas ! *dit la sagesse populaire ».*[2]

وظفت الروائية مثلا جزائريا باللغة العامية جاء على لسان الشخصية الرئيسية خالد وفيه يقارن نفسه بالنسور والصقور (الطير الحر) في قوتها، والتي حسب المثل، لا يمكن اصطيادها بسهولة ولكن إن جدث ذلك، فلا تقاوم ولا تنتفض مثلما تفعل الطيور الصغيرة الأخرى، أي أّنها لا تظهر ضعفها.

نلاحظ أّن المترجم، دائما وفّيا للمنهج الحرفي أي التغريبي، قام بترجمة المثل ترجمة قريبة جدا من الأصل، وأجرى بعض التغييرات البسيطة، ربّما سعيا منه لتعريف القارئ الهدف على بعض الأمثال الجزائرية. غير أّنا نؤثر ترجمة محمد بن أبي شنب "Le faucon une fois pris ne se débat plus."[3] والتي ذكر فيها جنس الطير الحر faucon أي النسر وهي في رأينا أفضل من عبارة 'l'oiseau sauvage' أي الطير البري' وهي واسعة جدا وتضم أنواعا كثيرة من الطيور البرية ونعتقد أنها ترجمة تحافظ على المثل الجزائري وفي نفس الوقت تقرب الصورة للمتلقي الهدف وتحفيز لديه بعض الدلالات التي تستدعها صورة النسر مثل النشاط والسرعة والقوة والعنف والإقدام والتكبر (arrogance) والامتلاك والرومانسية والقدرة على التغلب على المشاكل غيرها.

2- " إّنهم لا يتزوجون إلاّ من بعضهم. ففلان لا يريد إلاّ بنت فلان، حتّى "**يبقى زيتنا في دقيقنا .!.** "[4]

«..Ces gens-là se marient entre eux. «Monsieur» ne se sert que chez «Monsieur» *afin que «**notre huile reste dans notre pâte!**» comme on dit chez nous. »*[5]

يعني المثل "حتّى يبقى زيتنا في دقيقنا" الزواج بين الأقارب[6]، وهذا ما قصدته الكاتبة أّن أصحاب المصالح عادة ما يسعون لتثبيت سلطتهم عن طريق المصاهرة فيما بينهم ويكونون مجموعات يصعب اختراقها.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 228.

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la Chair, p.193

[3] محمد بن أبي شنب: **أمثال الجزائر و المغرب**، مرجع سابق، ص.380

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 349

[5] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.289

[6] محمد بن أبي شنب، مرجع سابق، ص.304.

حافظ المترجم على المثل في النص الهدف، مستبدلاكلمة 'دقيقنا' بكلمة 'pâte' أي 'عجين'. مضيفا عبارة "c'est le jeu des chaises musicales" وهي عبارة اصطلاحية تعني

3- " على بالك..يقال إنّهم أحضروا كلّ شيء من فرنسا..منذ شهر والطائرة تنقل لوازم العروس ..لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة ..**يا حسرة ..قال لك "واحد عايش في الدنيا..وواحد يوانس فيه..** »![1]

*«Ils ont tout emporté de Paris, paraît-il. Ça fait un mois que l'avion décharge le nécessaire, et ce n'est pas encore fini ! Si tu voyais le trousseau de la mariée, la robe qu'elle a porté hier…**Ah, mon Dieu, l'un vit et l'autre l'envie, comme on dit** ! ».*[2]

اختار المترجم الإبقاء على المثل وقام بترجمة مبتكرة إذا تصرف في الشق الثاني للمثل "وواحد يوانس فيه"، فلم يترجمها حرفيا مثلا 'lui tient compagnie' ، فابتكر جناسا 'assonance' في الكلمتين 'vit'و'envie' بالرغم من عدم وجود أي سجع في المثل الأصلي.

4-" مدينة "سادية" تتلذذ بتعذيب أولاده. حبلت بنا دون جهد. ووضعتنا كما تضع سلحفاة بحرية أولادها عند شاطئ وتمضي دون اكتراث، لتسلمهم لرحمة الأمواج والطيور البحرية.."**إفكروا ..وإلاّ اللّه لا يجعلكم تفكروا**"**يقول "الفكرون" في ذلك المثل الشعبي** وهو يتخلى عن أولاده. [3]

*«Sadique, cette ville est sadique! Elle se délecte de la torture de ses enfants, n'a pas même conscience qu'elle nous a portés, nous a donné la vie sans se soucier de notre sort, telle une tortue qui pond ses œufs sur une plage puis s'en va, les laissant à la merci des vagues et des oiseaux.**Tant mieux pour celui qui survit, tant pis pour ceux qui y laissent leur carapace! Dit le père tortue** en vidant les lieux à son tour. »*[4]

حافظ المترجم على المثل الشعبي الذي يتحدث عن سلوك السلحفاة ويضرب في اللامبالاة التي قد تظهر في تصرفات بعض الأشخاص اتجاه الأقربين. قامت الروائية بشرحه للمتلقي الذي لا يعرف هذا المثل باللغة الفصحى ثّم أضافت الصيغة الشعبية للمثل.

نقل المترجم المثل لكنه تصرف في العبارة محافظا على المعنى: "جميل جدا بالنسبة لمن استطاع العيش وآسف للذين فقدوا قوقعتهم! يقول ذكر السلحفاة. ونعتقد أنّ المعنى واضح بالنسبة للقارئ الهدف.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 310

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair , p.260

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص344

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair,p.285

الشرح:

5-" أم فقط، كان ذلك هو قانون الفجائع والكوارث التي لا تأتي سوى دفعة واحدة "**كي تجي تجيبها شعرة..وكي تروح تقطع السلاسل.**" [1]

«Ou n'était-ce que la logique des malheurs et des catastrophes qui, ***quand ils s'abattent sur nos têtes, le font toujours en cascade.»***[2]

نلاحظ غياب المثل الشعبي في الترجمة وتعويضها بعبار" quand ils s'abattent sur nos tête والتي تعني حرفيا "عندما تقع فوق رؤوسنا" كحل ربما لتعويض المثل، وقد كان بإمكانه نقل المثل في النص الأصلي بمكافئ له في اللغة الهدف ك' un malheur ne vient jamais seul" أو بصيغة مشابهة مثل "un malheur en amène un autre".

6-"لقد كان ذلك المثل الشعبي على حق "**إنّ الذي مات أبوه لم يتيتم ..وحده ا لذي ماتت أمّه يتيم.**" [3]

« N'est orphelin que celui qui perd sa mère, pas son père. »[4]

وظفت الكاتبة مثالا شعبيا جاء مناسبا للسياق، ففقدان خالد لأمّه لا يزال جرحا في نفسه، فرغم أنّه لم يفقد أباه، فحنان الأم لا يعوض، واستعانت الروائية بهذا المثل الجزائري البليغ الذي يؤكد حزن 'خالد' وحرمانه من حنان الأم.

حافظ المترجم على المثل الوارد في النص المصدر ونعتقد أنّ الصورة والمعنى واضحين لدى المتلقي الهدف، ذلك أنّ جميع الثقافات والمجتمعات والأديان تعلي من شأن الأم ومدى أهميتها في حياة الإنسان، فمثلا نجد مثلا من فلنلدا مطابقا للمثل الجزائري:

'Enfant orphelin est à demi orphelin, enfant sans mère est tout à fait orphelin. »[5]. أي 'الطفل اليتيم هو نصف يتيم أما اليتيم حقا فهو من ليس له أم' .

7-"**ما تقول أناحتى يموت كبار الحارة.**" [6]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.244

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.205

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.27

[4] Ahlam Mosteghanemi Mémoires de la chair, p.25

[5] Le dictionnaire des proverbes et dictons finnois (1980), Proverbes- français.fr, les 18 proverbes, adages et dictons orphelin. www.proverbes-français.fr. consulté le 20/07/2017.

[6] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.355

« ***Ne prétends pas être quelqu'unavant que ne meurent les vieux duvillage.*** »[1]

يضرب هذا المثل للتلميح بضرورة تبجيل من هم أكبر سنا وعدم إدعاء المعرفة أمامهم لأنهم مطلعين على الكثير من الأسرار التي يجهلها من هم أصغر سنا أو من وفدوا حديثا.

حافظ المترجم على معنى المثل إذ قام ببعض التبديلات حتى يفهما المتلقي الهدف، في مثلا كلمة 'الحارة' التي تعني 'quartier' واستبدلها ب villageأي قرية.

أعتقد أنّ المترجم نجح في نقل المثل وذلك بالمحافظة على محتواه رغم بعض التعديلات التي لم تمس بالمعنى.

8-" المؤمن يبدأ بنفسه." [2]

« *Le croyant commence par lui-même.* »[3]

يضرب هذا المثل في مناسبة مثل أنّ المرء عادة ما يهتم بأموره قبل أن يهتم بأمور الآخرين.

حافظ المترجم على المثل. لا أعتقد أنّ المترجم استطاع نقل دلالات المعنى للقارئ الهدف، وربّما كان من الأفضل البحث عن مثل مكافئ له في اللغة الهدف كأن يوظف المثل ' Charité bien ordonnée commence par soi-même' [4] لتقريب المثل الجزائري إلى القارئ الهدف.

9-" كل الأمثلة الشعبية تحذرنا من ذلك **النهر المسالم الذي يخدعنا هدوؤه فنعبره**، وإذ به يبتلعنا. وذلك **العود الصغير الذي لا نحتاط له..و إذا به يعمينا** (...)أكثر من مثل يقول لنا بأكثر من لهجة "**يؤخذ الحذر من مأمنه.**" [5]

« *Contre le calme tentant des rivières, la sagesse populaire met en garde : nous les traversons et* ***elles nousavalent.*** *Que de dictons nous enseignent la méfiance !* »[6]

وظفت الكاتبة أكثر من مثل لطرح فكرة عدم الاستخفاف بصغائر الأمور فقد يكون تأثيرها كبير وأنّ المظاهر قد تخدع وتخفي وراءها أخطارا كبيرة. وأعتقد أنّ توظيف ثلاثة أمثال بنفس المعنى مقصود والغاية التأكيد على عدم استصغار الأمور فقد ينجر عنها وبال كبير.

---

[1] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.293

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة لجسد، ص.368

[3] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.303

[4] محمد بن أبي شنب، أمثال الجزائر والمغرب، مرجع سابق، ص.609

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.98

[6] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.84

احتفظ المترجم فقط في النص الهدف بالمثل الأول أّما المثلين الآخرين فقد حذفهما و أرى في ذلك خسارة للمعنى كان بإمكانه تجنبها كأن يستعين بأمثال من اللغة الفرنسية التي تحمل نفس المعنى أو معنى قريبا.

10-"هل المؤمن **مصاب حقا؟**.."[1]

*« Le croyant est-il vraiment **un mystique** »*[2]

يستخدم هذا المثل كثيرا في المجتمع الجزائري ، إذ يعتقد أنّ العبد المؤمن أو الطيبيبتلى، وهو شكل من المواساة للشخص الذي حلت به المصيبة فيذعن لخالقة ويتقبلها بصدر رحب.

احتفظ المترجم بالمثل مقترحا عبارة لا نعتقد أّنها تحمل بعض من الدلالات للمتلقي الهدف خاصة في اختياره لكلمة 'mystique' لنقل 'مصاب'. فكلمة 'mystique' تعني فيما تعنيه 'صوفي وتقي متزهد أو عالم روحانيات'. ونعتقد أنّ الترجمة الآتية أكثر ملائمة للمثل:

« Le croyant est frappé par le malheur. »[3]

لم نعثر في رواية "فوضى الحواس"إلاّ على المثل التالي:

11- يقول مثل :"**النّار تلد الرماد**" وكثيرا ما تكذب الأمثال! ها هوذا مسحوق الرماد. يلد كلّ هذا الجمر، (...)"[4]

*« On dit que **le feu engendre les cendres**, mais est-ce bien vrai ? Cette femme qui n'était plus que cendres éteints avait engendré la braise la plus vive, (...) »*[5]

اختارت المترجمة أن تحافظ على إبقاء المثل الشعبي بشكله في النّص الهدف نظرا لأهميته في الرواية، فالكاتبة تشبه والدتها المستسلمة بالرماد الذي يلد النّار وليس العكس كما هو مذكور في المثل.

يوظف الروائي الأمثال في نصوصه لقدرتها على التبليغ بالإضافة إلى دقتها في التصوير وما "توفره بعضها من تلميح حين لا يقصد التصريح." [6] لذا فالأمثال "تعتبر جزءا من البناء اللغوي للنص، مع تميزها وبروزها ضمن النص" .

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة لجسد، ص.392

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.322

[3] محمد بن أبي شنب: **أمثال الجزائر و المغرب**، المرجع نفسه، ص609

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس،ص103

[5] Ahlam Mosteghanemi, Le chaos des sens, p.101

[6] جمال محمد جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق: النص الروائي، نموذجا، مرجع سابق، ص230

والاجتهاد في ترجمة الأمثال ضمن النصوص الروائية قد يكون من الأسباب التي تساعد على انتقاله بين الثقافات وتداولها ويسهم في انتقال القيم الإنسانية مما يؤدي إلى تقوية الروابط الثقافية بين البشر وذلك لسرعة حفظ الأمثال وسهولة تداولها. [1]

9- ترجمة التنويعات اللغوية (اللهجة):

أصبح توظيف التنويعات اللغوية كاللهجات سواء الجغرافية أو الاجتماعية واللغة العامية داخل النصوص الروائية ظاهرة عالمية بفضل التطور الذي شهده الجنس الروائي و"سعي الروائيين إلى التجذر داخل محيطهم الإقليمي الخاص."[2]

ويعتقد بيتر نيومارك أنّ اللهجة توظف لإبراز المستويات الاجتماعية والثقافية للشخصيات وانتماءاتهم الجغرافية أو لإظهار تباين الطبقات الاجتماعية أو لإضفاء سمات الثقافية المحلّية.[3] لذا فإنّ لجوء الروائي إلى استخدام اللهجة في نصوصه ليسا اعتباطيا.

وتواجه المترجم عدة تحديات عند ترجمة بعض النصوص التي تتضمن حواراتها استخداما للهجة سواء أكانت اجتماعية أو جغرافية أو اللغة الدارجة من طرف شخصياتها في مواقف معينة، فهو مطالب بإيجاد حلول للمحافظة على بعض وظائفها.[4] ويرى نيومارك أنّ المترجم يستطيع المحافظة على وظائف اللهجة في النص الهدف وذلك إذا ما انتهج نهج الترجمة التواصلية(communicative translation)[5] أو أن يبحث في اللغة الهدف عن تعابير عامية لها نفس الوظيفة للكلمات أو العبارات في النص المصدر أو بإعادة رسم الكلمة أي أسلوب الاقتراض مع إضافات مقتضبة سواء داخل النص أو خارجه. [6]

أما جيمس ديكنز فيعتقد أنّ على المترجم أن يحدد وظيفة اللهجة سواء أكانت جغرافية أو اجتماعية أو اللهجة العامية في النص المصدر ثم يعتمد طريقة التعويض (compensation) وذلك باعتماد سجل أو لهجة اجتماعية من اللغة الهدف كحل تعويضي لخسارة الإيحاءات (connotations) المترتبة عن استخدام لهجة معينة في النص الهدف.[7]

---

[1] المرجع نفسه، ص232.

[2] فاتحة الطيب: الترجمة في زمن الآخر، ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا،مرجع سابق، ص315

[3]Peter Newmark (1988): A Textbook of Translation, op.cit, p.195

ينظر أيضا: جمال محمد جابر:منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، ص.209

[4] جمال محمد جابر : منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، مرجع سابق، ص.209.

[5] المرجع نفسه.

[6] فاتحة الطايب: الترجمة في زمن الآخر، ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا، مرجع سابق ص.315.

[7] James Dickins, Sandor Hervey, Ian Higgins : Thinking Arabic Translation, op.cit. p.168

وتعدّ أبستين (Epstein)[1] من بين الباحثين الذين بحثوا في مسألة ترجمة التنويعات اللغوية واقترحتمجموعة من الأساليب والطرق تساعد المترجم في التعامل مع التنويعات اللغوية وهي: الحذف (Deletion) وتتمثل في حذف العبارة أو المقطع الذي يتضمن التنويع اللغوي في النص الهدف واستخدام اللغة المعيارية (Standardization) وهي الإستراتجية التي يلجأ إليها المترجمون وتتمثل في ترجمة تنوع لغوي ما في النص المصدر بلغة معيارية (Standard language) في النص الهدف.

والاستبدال (Replacement) وتتمثل في اختيار "لهجة في اللغة الهدف والتي تشبه نوعا ما اللهجة في النص المصدر على الصعيد الجغرافي أو الاجتماعي الاقتصادي أو الثقافي أو م حيث ارتباطها بصور نمطية أو على المستوى النفسي ومن ثّم تستطيع أن تولد في قارئ النص المترجم نفس الإحساس أو اختيار أي لهجة في اللغة الهدف." [2] بالإضافة إلى التعويض (Compensation) وتعني به ابستين (Epstein) توظيف تنويع لغوي غير معياري (non-standard language variety) في اللغة الهدف ولكن في أماكن/بكميات مختلفة عن النص المصدر. واستراتجية الإضافة (addition) والتي تشير إلى إضافة كلمات وعبارات لهجية كحل تعويضي.

لقد وظفت الروائية أحلام مستغانمي في روايتيها 'ذاكرة الجسد' و'فوضى الحواس' كلمات وعبارات مستمدة من العامية الجزائرية العامية بالإضافة إلى اللهجة القسنطينية في مواضع مختلفة من رواية 'ذاكرة الجسد'.

سأحاول فيما يلي الوقوف على أهم الأساليب الترجمية التي وظفها كلا من المترجمين في نقل بعض الكلمات والعبارات الجزائرية العامية ومن ثّم تحديد أي الإستراتجيتين التي تم الانحياز لها "التغريب" أم "التدجين".

9-1- ترجمة اللغة العامية في رواية "ذاكرة الجسد":

تحفل رواية "ذاكرة الجسد" بالعديد من الكلمات والعبارات الدارجة أو من اللهجة القسنطينية، فياترى كيف تعامل معها المترجم "محمد مقدم"؟ هذا ما سنتعرف إليه من خلال هذه الأمثلة ومقارنتها بالترجمة.

---

[1] Epstein, B. (2012) : Translating Expressive Language in Children's Literature : Problems and Solutions. Oxford, Peter Lang, cited in : Lim Mari Nybakk (2014) : Representations of linguistic variations in audiovisual translation : A study of American animated films and their Norwegian dubbed translations. Master degree, Norwegian University of Tehnology and Science. p.14. http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle.

[2] Ibid., p.14

1- " **فحل** ناصر، جدير بأن يكون ابن سي الطاهر. لم ألتق به بعد. ولكن أتوقع أن يكون **(راسو خشين..)** مثل أبيه. أن يكون عنيداً ومباشراً مثله."[1]

*« **Un homme**, Nasser ! Il méritait d'être le fils de Si Tahar. Je ne l'avais pas encore rencontré mais je le devinais **tête brûlée** comme son père, entêté et franc comme lui. »*[2]

وظفت الكاتبة في هذا المقطع كلمة ' فحل' وعبارة 'راسو خشين' التي وضعتها بين قوسين وكلتا العبارتين تستخدمان كثيرا في العامية الجزائرية. وتستخدم عادة كلمة 'فحل'[3] وهي ذات دلالات إيجابية لوصف الشخص الشجاع الذي له مواقف، أما العبارة العامية 'راسو خشين' فعادة ما تستخدم لوصف شخص عنيد متشبث برأيه، كما قد تعني الشخص المتهور الذي لا يبالي ولا يكترث بنتائج أفعاله وهي ذات دلالات سلبية.

وأعتقد أنّ الكاتبة وظفت هذه الكلمات العامية متبعة إياها بشرح باللغة الفصحى لإضفاء النكهة المحلية الجزائرية.

نقل المترجم كلمة 'فحل' في النص الهدف ب'homme' أي 'رجل' ولا نعتقد أنها تنقل نفس الإيحاءات التي توحي بها كلمة 'فحل'، فنعتقد أنه كان من الأفضل لو أنّ المترجم بحث عن عبارة في اللغة الهدف توحي للقارئ الهدف بنفس الدلالات حتى يتمكن من فهم شخصية (ناصر) الذي يتصف بالشجاعة والإقدام.

ألاحظ أنّ المترجم قد نقل العبارة العامية 'راسو خشين' بعبارة 'tête brulée' وهي عبارة فرنسية تنتمي إلى اللغة العامية (familier) والتي تعني "الشخص الذي لا يخاف من أي شيء ويميل إلى المجازفة دون التفكير في العواقب."[4] وهي عبارة تحمل نفس معنى العبارة في الأصل. لذلك نعتقد أن المترجم قد وفق في توظيف عبارة دارجة (familier) في النص الهدف لها نفس الإيحاءات العبارة العامية في النص الهدف وتجنب الترجمة الحرفية 'tête dure' والتي ليس لها أي معنى بالنسبة للمتلقي الهدف.

الأسلوب المعتمد:توظيف عبارة أو كلمة دارجة من اللغة الهدف.

اقتراض الكلمة لإضفاء الطابع المحلي على النص الهدف:

1-"عادت ذاكرتي عمرا إلى الوراء. إلى معصم (أما) الذي لم يفارقه هذا السوار قط." [5]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.341

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.282

[3] تعني كلمة فحل في اللغة العربية : "الذكر القوي من كل حيوان" أو "قوي جنسيا مكتمل الرجولة". قاموس المعاني.

[4] Expressions françaises, expressions U : Une tête brulée, www.expressions-françaises.fr /expressions-u/2438-une-tete-brulee.html

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.53

*« Et la mémoire a reculé d'une vie, s'est posée sur le poignet de **Mà**, toujours de ce bracelet ».*[1]

وظفت الكاتبة كلمة 'أّما' في رواية 'ذاكرة الجسد' والتي جاءت على لسان الراوي خالد. وكلمة 'أّما' هي كلمة 'أّمي' باللهجة الجزائرية ينادي بها الأبناء أمهاتهم وهي ذات إيحاءات قوية جدا. والكاتبة قصدت توظيف الكلمة في مواضع كثيرة من الرواية وذلك لتأكيد على العلاقة القوية التي ربطت الراوي 'خالد ' وأّمه الذي فقدها في سن مبكرة، فهو لا يزال ذلك الطفل المشتاق لحنان أّمه. لذا فإنّ كلمة "أّما" لها وظيفة تأثيرية ومهمة في الرواية.

ألاحظ أنّ المترجم "محمد مقدم" قام بالاحتفاظبكلمة 'Mà' دون إضافة أي شرح سواء داخل النص أو خارجه وأعتقد أّنه أراد أنّ يحافظ على الطابع المحلي للرواية. غير أننا لاحظنا أنه استبدل كلمة 'أّما' التي وردت في أماكن مختلفة من الرواية ب'ma mère' أي 'أّمي/والدتي' ولا نفهم سر هذا التذبذب !

2-" **كنت أناديك بحنين "يا أميمة**" بذلك النّداء الذي ورثته قسنطينة دون غيرها، عن أهل قريش منذ عصور." [2]

*« (…) et « **ya oumaïma !**», **petite mère**, marque de tendressehéritée des Koraïchitesanté-islamiques par la seule Constantine. »*[3]

3- "أقبله بشوق. أبادره كعادتي بلهجة قسنطينية، مسروقة كلماتها من قاموس الأمومة:- **واش راك..يا اميمة توحّشتك..؟** "[4]

*« Je l'embrassai avec amour et lui dis, en empruntant au dialecte de Constantine des accents maternels : -Comment vas-tu, **ya oummima** ? Tu m'as manqué, tu sais ! »*[5]

لقد وظفت الكاتبة في النصين المصدرين كلمة 'أميمة' وهي كلمة عامية تتميز بها اللهجة القسنطينية (dialecte) عن سواها من اللهجات الجهوية الجزائرية الأخرى. فمثلا لا تستخدم في اللهجة العاصمية (الجزائر العاصمة) أو في لهجات الغرب الجزائري. فكلمة 'أميمة' كلمة مميزة للهجة القسنطينة والكاتبة وظفتها عن قصد لإضفاء بعدا حقيقيا (authenticité) للشخصيات.

اختار المترجمان أن يحتفظا بكلمة "أميمة" في النص الهدف إذ قاما بما يعرف بالاقتراض (emprunt) أو النقل الصوتي للكلمة (translitération) و ذلك لأهميتها في النص المصدر.

---

(1) Ahlam Mosteghanemi , Mémoires de la chair, p.44

(2) أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص. 142

(3) Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, pp.122-123

(4) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص127

(5) Ahlam Mosteghanemi, Mémoires Le chaos des sens, p.125

وأعتقد أنهما اختارا الحل الأصوب، فلا توجد كلمة في اللغة الهدف لها نفس الإيحاءات وفي نفس الوقت تمكين القارئ الهدف من التعرف على كلمة تتميز بها اللهجة القسنطينية.

كما لاحظت اختلافا في طريقة كتابتها، ففي حين أنّ المترجم الجزائري محمد مقدم نقلها ب:' **yaoumaïma**' كما تلفظ حقيقة في اللهجة القسنطينية واختار كذلك كتابتها بخط مائل لجلب انتباه القارئ الهدف على أنّها كلمة أجنبية مقترضة. لاحظت كذلك أنّ المترجم أضاف عبارة 'petite-mère' مباشرة بعد الكلمة المقترضة وهي " تسمية أو مناداة للتودد اتجاه امرأة مسنة أو فتاة صغيرة."[1]ونعتقد أنّ الشرح أو التوضيح (explicitation) جاء موفقا لتقريب العبارة للمتلقي الهدف.

أما في المثال الثاني من رواية 'فوضى الحواس'، قامت المترجمة باقتراض كلمة 'أميمة' كتبتها 'yaoummima' وبخط مائل دون إضافة أي شرح أو إيضاح وذلك أنّ الكاتبة في النص المصدر قامت بشرحها على أنّا من اللهجة القسنطينية وهي من 'قاموس الأمومة' وقد احتفظت المترجمة بهذا الشرح في النص الهدف وكان كافيا حتى يفهم المتلقي الهدف أنّ هذه الكلمة من اللهجة القسنطينية وتستخدم لإبراز عاطفة أو تودد اتجاه الشخص الآخر.

والملاحظات نفسها بالنسبة للأمثلة التالية التي جاءت في رواية "ذاكرة الجسد"، إذ حافظ المترجم على الكلمات التي تنتمي إلى اللهجة القسنطينية مضيفا شرحا للكلمة مباشرة داخل النص أو خارجه عن طريق إضافة حاشية:

" مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل: -عندك كأس ماء..**يعيشك؟**" [2]

« Emu, le pays s'était assis en face de moi et avait dit timidement *:*

-Un verre d'eau***...(Aïchak)*** »[3]

أضاف المترجم في هامش الصفحة الجملة التالية

« Longue vie à toi », en dialecte constantinois.

أي : "عمر طويل لك" باللهجة القسنطينية.

4- " وسؤالك بلهجة قسنطينية افتقدتها..- **واشك..؟ آه واشك..**أيتها الصغيرة التي كبرت في غفلة مني..." [4]

---

[1]Petite mère ; Larousse, Dictionnaire de français, www.larousse.fr /dictionnaire /francais /mère /50611/locution.

[2]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 85

[3]Ahlam Mosteghanemi , Mémoires de la chair , p.73

[4]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.66

« Et te demander avec un accent constantinois perdu : ***Wachek ? Comment vas-tu*** *petite fille qui a poussé loin de moi ? »*[1]

5- " و كنت، كنت عندما يجردني عشقك من سلاحي الأخير، أعترف لك مهزوما على طريقة عشاقنا " **نِشتيك..يعنُو زْيِك !**". [2]

« Quand ta passion me désarmait totalement , je te le confessais en amoureux vaincu, à la manière des Constantinois : ***« Nechtik » ! je t'aime !...*** *»*[3]

الترجمة الحرفية:

1- "(...) كانت (أّما الزهرة) قد أخذت منك العلبة و ذهبت بها إلى مكان آخر و هي تقول: "**يعطيك الصحة يا وليدي..وعلاش عييت روحك يا خالد يا بني..وجهك يكفينا..**" [4]

*« (...) Mà Zohra avait réussi à la saisir et à la mettre hors de portée de tes mains tout en s'adressant à moi : -****Que Dieu te donne la santé*** *! Pourquoi les gâteaux, Khaled mon fils,* ***ton visage nous suffit****... »*[5]

وظفت الكاتبة في هذا المقطع عبارات مستمدة من اللغة العامية والتي جاءت على لسان (أّما الزهرة) والدة المجاهد 'سي الطاهر' حين قام خالد بزيارتها بتونس لتبليغ وصية 'سي الطاهر' .

كثيرا ما تُستخدم في العامية الجزائرية عبارات معينة للشكر كالدعاء بالصّحة 'يعطيك الصحة' وذلك لأهمية الصحة في حياة الفرد، بالإضافة إلى عبارات أخرى مثل أنّ رؤية الشخص أهم بكثير من الهدية التي جلبها 'وجهك يكفينا' وهذه العبارة كذلك تدلّ على عدم مادية المجتمع الجزائري العربي المسلم وتبجيله للعلاقات الإنسانية.

لاحظت أنّ المترجم اختار نقل هذه العبارات حرفيا في 'que Dieu te donne la santé' كمقابل ل'يعطيك الصحة يا وليدي' وذلك لإعطاء فكرة للمتلقي الهدف على أهمية الصحة في حياة الفرد العربي، فقد كان من الممكن أن يختار مكافئا لهذه العبارة في اللغة الهدف.

أّما في عبارة 'وجهك يكفينا' والتي ترجمها المترجم حرفيا ب'ton visage nous suffit'، فأعتقد أنّ الترجمة غير موفقة إذ جاءت غريبة ونعتقد لو أنّ المترجم اختار عبارة مكافئة في اللغة الهدف لكان أفضل أو قام بتعديل على العبارة ك'ta visite nous a procuré un grand plaisir' .

---

(1) Ahlam Mosteghanemi , Mémoires de la chair, p.55

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.142

(3) Ahlam Mosteghanemi , Mémoires de la chair , p.123

(4) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص. 113

(5) Ahlam Mosteghanemi , Mémoires de la chair, p98

2- " قالوا له: "في العاصمة **ستكون لك** "**خيوط**" ستوصلك الطرق القصيرة هناك..و لن توصلك الجسور هنا!"[1]

*«On lui avait dit : «Va à Alger, **tu y auras plus de chances** car les chemins le plus longs là-bas sont courts et plus sûrs que les ponts de cette ville! »*[2]

وظفت الكاتبة في هذا القطع كلمة عامية جزائرية 'خيوط' والتي تعني أن يكون للمرء علاقات مع شخصيات ذات نفوذ تستطيع حل مشكلة من المشاكل.

نقل المترجم هذه الكلمة العامية ب'tu auras plus de chances' والتي تعني " ستكون لك فرص أكثر" وهي عبارة لا تحمل نفس الإيحاءات الكلمة العامية في الأصل. لذا أعتبر أنّ المترجم لم يوفق في نقل ما توحي به هذه الكلمة إلى المتلقي الهدف وكان من الأفضل البحث في اللغة الهدف عن عبارة دارجة لها نفس الإيحاءات.

3-" أسأله مجاملة: -واش راك سي مصطفى؟ فيبدأ دون مقدمات بالشكوى: -**رانا غارقين في المشاكل ..على بالك.. !**" [3]

*« Si Mostepha se plaint : **Nous pataugeons dans les problèmes**... »*[4]

عادة ما يستخدم الجزائريون في حديثهم عبارة 'رانا غارقين في المشاكل' بالإضافة إلى عبارة 'على بالك' للتأكيد . ووظفت الكاتبة هذه العبارات الدارجة لإضفاء الواقعية على الحوار.

اختار المترجم كلمة 'pataugeons' والتي تعني 'تخبط، تعثر (في الوحل)' (المنهل)، وأعتقد أنّ المترجم قد وفق في اختياره لأنها تنقل نفس الإيحاءات الموجودة في النص المصدر بالإضافة إلى أنها تحيل إلى العبارة الشائعة الفرنسية (patauger dans la semoule) والتي تعني 'عدم القدرة على الخروج من مشكل أو مأزق).

4- " قال حسّان وكأنّه يقنعني بضرورة عدم رفض تلك الدعوة: **و الله سي الشريف ناس ملاح..**"[5]

*« Il dit comme pour me convaincre de la nécessité d'accepter : -**Si Cherif est un bon gars.** »*[6]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 389

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p .319

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.357

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.294

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.367

[6] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.302

لقد وظفت الكاتبة عبارة عامية جد متداولة بين الجزائريين وهي عبارة 'ناس ملاح' والتي تعني شخصا طيبا. واختار المترجم لنقل هذه العبارة 'un bon gars' وهي عبارة فرنسية عامية لها نفس الوظيفة، لذا أعتقد أنّ المترجم قد وفق في نقل العبارة الدارجة في النص الأصل إلى مايكافئها في النص الهدف.

5- "...وعندما أبديت تذمري "للأخ الفراش" أجابني بشيء من العصبية، و"**التشناف**" أنّ معظم الزائرات ..موظفات في الاتحادات الحزبية.." [1]

*«Quand je lui en ai fait la remarque, il s'est énervé et m'a répondu **en redressant le nez** que toutes ces dames étaient des cadres du Parti... »*[2]

وظفت الكاتبة كلمة عامية جزائرية "التشناف" لوصف تذمر الفراش وسخطه. والتشناف هي كلمة متداولة جدا عند الجزائريين وهي كلمة محرفة نوعا ما عن الكلمة العربية "شَفَ"، شنف إليه: نظر إليه نظرة كره واشمئزاز، أو شنف عنه: أعرض مترفعا، متكبرا."[3] ونجد كذلك معنى "انقلبت شفته العليا إلى أعلى." وهذه العبارة هي التي ترتسم عادة على وجه الشخص "الشنف".

لقد نقل المترجم هذه الكلمة ب'redressant le nez' والتي تعني 'رافعا أنفه'. وهي ترجمة في رأينا غير موفقة ذلك أنّ القارئ الهدف لا يستطيع فهم هذه الإشارة، لذا فكان الأجدر أن يستخدم المترجم طريقة أخرى لنقل حالة التذمر والسخط كالبحث عن عبارة دارجة في اللغة الهدف مثل:

"faire la moue" أو "bouder" أو شرحها 'en témoignant son mécontentement' أو غيرها مثل الفعل 'renfrogner' والتي تدل كلها على التقطيب والاكفهرار.

6-" وعندما عاد قال لي بنبرة فيها شيء من اليأس وبقايا من متاعب ناصر:

يا أخي واش بكم.. **البلاد متّخذة** وأنتما واحد لاتي يصلّي ..وواحد لاتي يسكر..كيفاش نعمل معاكم؟

توقف سمعي عند هذا التعبير الذي لم أسمعه منذ عدّة سنوات "**البلاد متخذة**" والذي يعني به أنّ المدينة قائمة قاعدة..أو تشهد حدثا استثنائيا، والذي هو في الواقع تعبير جنسي محض.

رفعت عيني نحوه وقلت له بشيء من السخرية المرّة: هذه هي الجزائر يا حسّان..البعض يصلّي ..والبعض يسكر.. والآخرون أثناء ذلك "**ياخذوا في البلاد..**" **!**[4]

*« -Mais qu'est-ce qui se passe ? **Le pays fout le camp** et vous, vous ne trouvez rien d'autres à faire que prier ou vous saouler* **!**

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.394

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.288

[3] قاموس المعاني: شَفَ.

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 345

Je levais les yeux sur lui et rétorquait ironiquement :

*–C'est ça l'Algérie, les uns prient, les autres se saoulent…**pendant que le pays se fait violer !*** »[1]

استخدمت الكاتبة كذلك في هذا المقطع عبارة جزائرية عامية و هي 'البلاد متخذة'، لتقوم مباشرة بشرحها باللغة الفصحى أي أنّ البلاد تعيش حدثا استثنائيا أو أن البلاد في حالة استنفار. وعبارة "البلاد متخذة" هي عبارة بذيئة نوعا ما (argotique) وتستدعي وتثير بعض الإيحاءات الجنسية في ذهن الجزائريين لذا فهي تستخدم في سياقات معينة ومع أشخاص معينين.

اختار المترجم عبارة دارجة في اللغة الفرنسية وهي 'fout le camp' وفي الوهلة الأولى تعني هذه العبارة العامية في اللغة الفرنسية "الفرار والهروب" (قاموس المنهل) ولكنها أيضا لها دلالة أخرى " tout fout le camp" هي عبارة غم وغيظ (expression de dépit) وتستخدم للتعبير عن وضعية تتجه نحو التدهور (qui se dégrade)[2].أعتقد أنّ المترجم نجح في المحافظة على وظيفة هذه العبارة وذلك بتوظيف عبارة مكافئة من اللغة الهدف وتوحي بنفس الإيحاءات وهذا يدلّ على تمكنه من اللغة الفرنسية وسجلاتها المختلفة.

أّما فيما يتعلق بعبارة "ياخذوا في البلاد" وهي كذلك عبارة عامية ذات إيحاءات جنسية وتعني حرفيا "نكح" ، لاحظت أنّ المترجم لم يستخدم الفعل 'foutre' والذي يعني 'ضاجع' (baiser) بل استخدم الفعل 'violer' أي 'اغتصب' أي أنّ "الآخرين يغتصبون البلاد" ونعتقد أنّ المترجم فعل ذلك عن قصد والتلطيف من العبارة.

7– " لقد كنّ في الواقع يطعمن كلّ يوم أكثر من مائدة..و أكثر من "**ترّاس**".."[3]

*« C'était plus d'une table qu'elles dressaient chaque jour pour **plus d'un homme**… »*[4]

وظفت الكاتبة كلمة دارجة في العامية الجزائرية وهي كلمة "تراس"[5] والتي تعني الرجل الضخم الجثة.

لا نجد هذا المعنى في الترجمة إذ نقل المترجم كلمة 'ترّاس' ب 'homme' أي رجل دون إضافة.

---

[1] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.286

[2]« tout fout le camp », www.languefrancaise.net.« s'altérer, se dégrader, tomber en ruines, *Tout fout le camp avec la république.* »CNRTL : Foutre , www.cntrl.fr, consulté le 08/01/2018.14 :20

[3]أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.108

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair , p.93

[5] ربما أتت كلمة تراس من الفصحى إذ أنّ "تراس" معناها صاحب/حامل التُرس والترس: قطعة من المعدن أو الجلد يحملها المحارب بإحدى يديه ويتقي بها الضربات.

لكل شعب أو أمّة عبارات خاصة يستخدمها أفرادها في مناسبات معّينة وهي تختلف من لغة وثقافة إلى أخرى. والثقافة العربية الإسلامية توظف الكثير من العبارات ذات خلفية دينية كالدعاء للوالدين بالرحمة أو الدعاء بالصحة أو البركة أو إضافة عبارة 'إن شاء الله' كما يتضح في الأمثلة التالية:

1- " فاختصرت كل الكلام في جملة واحدة قابلة لأكثر من تفسير : -**كل شيء مبروك.** [1]

« J'avais alors tout résumé en deux mots : ***Mes félicitations...*** *»*[2]

2- " اختصرت ذلك الموقف العجيب مرّة أخرى في كلمة. قلت" – **كل شيء مبروك..**" [3]

« Je réponds, selon les usages : ***Mabrouk !*** *»*[4]

لاحظتفي المثالين السابقين أنّ السارد خالد يستخدم عبارة دارجة جدا في العامية الجزائرية وهي تقال في الأفراح والمناسبات السعيدة للتهنئة، عبارة "كل شيء مبروك".

لاحظت أنّ المترجم استخدم أسلوبين مختلفين في نقل عبارة التهنئة التي جاءت على لسان البطل، فمرة ينقلها ب:'Mes félicitations' أي 'تهانينا' ومرة أخرى ب'Mabrouk'وهي كلمة مقترضة دون أي شرح. لا أعتقد أنّ الاحتفاظ بالكلمة في النص الهدف كما هي موفقة، إذ أنّ كلمة 'félicitations' هي مكافئة وتفي بالغرض.

"**ع السلامة ياسيدي**..عاش من شافك "!(5)	**Comment vas-tu**, mon cher (6)?
"أهلاً سي مصطفى واش راك..**واش هاذ الطّلة**.. (7)"	Bonjour, Si Mostefa ! Comment vas-tu ? **Ta visite m'honore.**(8)
"واش راك مقاطعنا ..وإلاّ **كيفاش هاذ الغيبة..؟** (9)"	Tu as rompu les relations ou quoi ? **Comment doit-on expliquer ce silence ?** (10)

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.270

(2) Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.227

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص.352

(4) Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.291

(5) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ص.80

(6) Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.67

(7) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ص.80

(8) Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.67

(9) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.80

(10) Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.68

"**ع السلامة** ..جوز ياولدي جوز.." [1]	**Sois le bien venu**! Entre, entre, mon fils !"[2]
"قلتِ بلهجة جزائرية بين المزاح و الجدّ: -علاش ..**إن شاء الله خير**.." [3]	Pourquoi ? **Rien de grave j'espère** ! dis-tu en algérien.[4]
"قل لي **يرحم والديك**.." [5] " الناس ..الناس يقولوا واش يحّوا ..**خلينا يا راجليرحم والديك**.." [6]	**Par Dieu, dis moi.**[7] Les gens diront ce qu'ils voudront ! **Laisse tomber tout ça, je t'en prie**...[8]

اتضح لي من خلال الأمثلة السابقة أنّ المترجم تبنى جملة من الأساليب المختلفة لنقل العبارات التي يستخدمها الجزائريون عادة في كلامهم اليومي والتي تراوحت بين توظيف مكافئات باللغة المعيارية في اللغة الهدف إلى الحذف.

-"يا حسرة يا رجل.."**اللي خطف .. خطف بكري**.." [9]

"Trop tard ! Ceux qui le sont devenus s'y sont pris bien pus tôt."[10]

وظفت الكاتبة في المثال السابق عبارة عامية 'اللي خطف.. خطف بكري.." والتي تعبر عن براعة بعض الناس في اقتناص الفرص وأنّ الوقت قد فات. وهي تحد بالنسبة للترجمة.

لم يقم المترجم بحذف العبارة بل قام بتأويلها وشرحها في قوله "أنّ هؤلاء قد وصلوا إلى ما وصلوا إليه الآن منذ وقت بعيد" وهي عبارة تقدم للقارئ الهدف بعض الإشارات.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.112

[2] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.97

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.137

[4] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.119

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.305

[6] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.340

[7] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.256

[8] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.280

[9] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص368

[10] Ahlam Mosteghanemi, Mémoires de la chair, p.303

2-9- التنويعات اللغوية في رواية "فوضى الحواس":

1-" "**ّما**" لم تكن قد عادت بعد من الحجّ. " [1]

*« **Maman** n'était pas encore revenue de la Mecque. »*[2]

وظفت الكاتبة في رواية 'فوضى الحواس' في مواضع مختلفة من الرواية كلمة 'ّما' و هي الكلمة التي ينادي بها الأبناء الأّم بالعامية الجزائرية خاصة في الشرق الجزائري. ووظفت الروائية هذه الكلمة الدافئة على لسان البطلة لإبراز العلاقة الوطيدة التي تجمع البطلة بوالدتها وكذلك لإضفاء اللون المحلي على النص.

لاحظت أنّ المترجمة قد ترجمت 'ّما' بكلمة 'maman' وهي الكلمة التي ينادي بها الطفل أّمه وأعتقد أنّ المترجمة قد أصابت في ذلك لأنّ كلمة 'maman' لها نفس الوظيفة مثل كلمة 'ّما'.

2- "هذا الّرجل الذي يبدو لي من الخلف، يقارب الأربعين، بشعر مرتّب، وهيأة محترمة مقارنة ب "**بني عريان**" وكل الذين لا يوحي شكلهم بالأمان في هذه القاعة، **(...)**" [3]

*« Cet homme qui, de dos, semblait avoir une quarante d'années, les cheveux bien coiffés et la mise respectable comparée aux mines patibulaires **des va-nu-pieds** de la salle, (...) »*[4]

وظفت الكاتبة في هذا المقطع عبارة "بني عريان"، و هي عبارة عامية يستخدمها الجزائريون لوصف أو نعت شخص أو مجموعة أشخاص لا يوحي مظهرهم بالاحترام إّما بسبب لباسهم أو تصرفاتهم الخادشة للحياء. والسياق يؤكد ذلك لأنّ البطلة التي تتواجد في قاعة السينما لوحدها وسط مجموعة من الأشخاص المشبوهين. وأعتقد أنّ اختيارها للعبارة الدارجة مقصود وذلك لإضفاء صبغة محلية جزائرية وكذلك لبلاغة التعبير.

اختارت المترجمة عبارة 'va-nu-pieds' لنقل العبارة العامية "بني عريان". والعبارة الفرنسية هي عبارة ذات دلالة سلبية (péjoratif) وتطلق على "مجموعة من الأشخاص البؤساء أو المشردين أو الفقراء". لا نعتقد أنّ المترجمة قد وفقت في نقل إيحاءات العبارة العامية في النص المصدر والتي تختلف دلالاتها كليا عن العبارة التي اختارتها المترجمة. فالكاتبة في النص المصدر تقصد أولئك الأشخاص ذوي التصرفات المشبوهة والخادشة للحياء ولا تعني أنهم فقراء أو مشردين كما ورد في النص الهدف.

---

[1] فوضى الحواس، ص.200

[2] Ahlam Mosteghanemi Le chaos des sens, p.198

[3] فوضى الحواس، ص 49

[4] Le Chaos des sens, p.47

3- "هذا أفضل..أنت تبدو أكثر شبابا هكذا..

أجاب بالسخرية نفسها: **وواش اندير بشبوبّيتي..؟** " [1]

« Tu es bien mieux, ça te rajeunit ! avouai-je gaiement, (…)

*-**Et pourquoi diable voudrais-je rester jeune** ? railla-t-il. »*[2]

عندما التقت البطلة بأخيها ناصر صدفة بالمقبرة، لاحظت تغييرا طرأ عليه لكن لم تعرف ما هو بالتحديد، فبادرته بإطراء بخصوص مظهره، ليجيبها بإجابة لا تخلو من سخط وسخرية. هذا ما حاولت المترجمة نقله إلى القارئ الهدف وذلك بإضافة كلمة 'diable' للتأكيد على غضب وسخط المتكلم من شيء ما. وأعتقد أنّ المترجمة قد أصابت في ذلك. فنقل اللهجة العامية غير ممكن لكن قامت بعملية التعويض وذلك بالتركيز على ما تحمله العبارة من إشارات للقارئ.

4- "(...) ولكّنه ردّ بطريقة لا يتقنها غير الجزائريّين: - مادمت ضيفة عند الرئاسة..**روحي لعند بن جديد "يسربيلك**". ومضى ليتركها مذهولة." [3]

« Imperturbable, il avait rétorqué, de manière typiquement algérienne :

*-Puisque vous êtes les hôtes du gouvernement, **allez donc vous faire servir par Benjedid**! Et il l'avait plantée là, abasourdie. »*[4]

لقد وظفت الكاتبة جملة باللغة العامية الجزائرية كما هو مبين في المثال والكلمة المفتاح هي "يسربيلك" التي وضعتها الكاتبة بين مزدوجتين. وكلمة "يسربيلك" تحريف للكلمة الفرنسية 'servir' أي 'يخدم' وهي شائعة الاستخدام في اللهجة العامية الجزائرية التي تزخر بكلمات فرنسية محرفة. والغرض من توظيف هذه العبارة المستمدة من العامية هي للتعبير عن سخرية النادل الجزائري وكذلك سخطه.

لاحظت أنّ المترجمة ونظرا لاستحالة نقل هذه الكلمة العامية، اعتمدت على استراتجية التعويض (compensation) و ذلك باختيار عبارة 'allez donc' وهي عبارة تعجبية تعبر عن استياء أو غضب أو غيظ. وعتقد أنّ المترجمة وفقت في هذا الاختيار الذي قصدت من خلاله نقل رد النادل المعبر عن غضبه وغيظه وبذلك استطاعت المترجمة نقل ردة فعل النادل الجزائري باستخدام مصادر اللغة الهدف.

والإستراتجية نفسها اعتمدتها المترجمة في المثال الموالي لنقل ردة فعل سائق الأجرة الذي لا تختلف ردة فعله عن النادل. وكما يبدو أنّ الجزائري حسب الكاتبة لا يطيق فكرة أن يكون خادما لشخص

---

[1] فوضى الحواس، ص 203

[2] Le Chaos des sens, p.201

[3] فوضى الحواس. ص 69

[4] Le chaos des sens, p.68

آخر بالرغم من أننا نعتقد أنّ الكاتبة قصدت توظيف المبالغة (hyperbole) كسمة أسلوبية لإبراز حقيقة سلبية بطريقة كاريكاتورية.

5- " أولّها : لماذا جلس جوار السائق؟ أليضع بيننا مسافة ما..لسبب أو لآخر، أم لأنّ سائق (أجرة) في الجزائر يشترط عليك أن تجلس جواره لا خلفه؟ وقد يذكرك بهذا، صارخا في وجهك "**ياخو مانيش خَدَّام عندك !**" [1]

*« D'abord, pourquoi d'était-il assis près du chauffeur ? Etait-ce pour mettre une certaine distance entre nous-pour une raison ou pour une autre-ou parce qu'en Algérie les taxis imposent à leurs clients de s'assoir devant et ne manquent pas de leur rappeler avec un « **Eh !...je ne suis pas ton employé...** »*[2]

وظفت المترجمة الأداة التعجبية (interjection): "Eh !" لنقل استغراب وغضب السائق على الطريقة العاصمية الجزائرية. وأعتقد أنّ المترجمة قد نجحت في نقل غضب واستنكار السائق في النص الهدف باستخدام استراتجية التعويض.

6- "فجأة، سألني وقد لفّ بي نصف شوارع المدينة. متوهما أنني أريد أن أتفرج على واجهات المحلات:

- **وُرك..وين نروحوا؟**

حاولت أن أستدرجه لاختيار مكان بالتحديد؛ قلت:

- **والله ماني عارفة يا عّمي أحمد..راني شوّية قلقانة إذا عندك بلاصةْ تحّبها أنت..أديني ليها.**

أجاب وقد فاجأه طلبي: -**أنا نحب كل شيء في قسنطينة ..راني ولد البلاد.**" [3]

«Quand nous eûmes écumé une bonne partie des rues de la ville-il avait dû penser que je voulais admirer les vitrines-il demanda soudain : -Où allons-nous maintenant ?

*J'essayai de lui faire choisir un endroit précis : **Je ne sais pas, ammi-Ahmed, je suis un peu anxieuse...s'il y a un endroit que tu aimes, allons-y...***

*Ma requête le surprit : -**Ma foi,** j'aime tout dans cette ville ! **Je suis un enfant du pays**. »*[4]

---

[1] فوضى الحواس، ص.73

[2] Le chaos des sens, p.72

[3] فوضى الحواس، ص.104

[4] Le Chaos des sens, p.103

وظفت الكاتبة في هذا المثال اللهجة المحلية في الحوار الذي دار بين البطلة والسائق "عمي أحمد" وقامت الكاتبة بتوظيف اللهجة القسنطينية كما يظهر في عبارة 'نُرك وين نروحوا' و'والله ماني عارفة (...) كما هو مبين أعلاه. والكاتبة في توظيفها للهجة القسنطينية تريد من خلالها إبراز أصالةوبساطة وصدق الشخصيات التي تتكلم بعفوية فيما بينها رغم الفارق الطبقي الذي يفصل بين الشخصيتين، فالبطلة زوجة ضابط سامي في الجيش الوطني والسائق عمل بسيط لا حول ولا قوة له.

ويتضح من خلال هذا الحوار تواطؤ بين البطلة والسائق إذ تناديه 'عمّي أحمد' وهي عبارة احترام وتقدير اتجاه شخص أكبر سنا.

لاحظت في الترجمة العديد من التعديلات، فاللهجة القسنطينية المميزة ترجمت بلغة معيارية فيما عدا إضافة عبارة 'ma foi' وهي "عبارة تنتمي إلى اللغة الشفهية والشائعة وتوظف عادة لدعم كلام أو تصريح، وهي دعوة للسامع أن يثق بما يتلفظه المرء. ويمكن استبدالها بعبارة "صدقني" (crois-moi)"[1] وهذا قرار نعتقد أنه يعوض عن الخسارة الناجمة عن استحالة نقل اللهجة في النص الهدف، وذلك بإدراج عبارة "ma foi" كإشارة إلى أنّ لغة الحوار بين الشخصيتين هي لغة بسيطة ودارجة (familière).

لاحظت أنّ المترجمة كذلك بعبارة 'عمي أحمد' (ammiahmed) في النص الهدف دون إعطاء أي شرح أو توضيح للقارئ الهدف. كما نلاحظ حذف عبارة 'والله' الشائعة الاستخدام في العامية للتوكيد أمر أو حمل المستمع على تصديق ما يقال له من محدثه.

وظفت الروائية أحلام مستغانمي خاصة في رواية 'ذاكرة الجسد' مقارنة مع رواية 'فوضى الحواس' العديد من الكلمات والعبارات العامية بالإضافة إلى بعض المفردات والعبارات من اللهجة القسنطينية (لهجة جغرافية) وذلك لعدة أغراض كالإيهام بواقعية الأحداث[2] وإضفاء الطابع المحلي الجزائري.

أستنتج من خلال تحليل بعض المقاطع من الروايتين التي تضمنت على كلمات وعبارات من اللهجة العامية وفي بعض الأحيان من اللهجة القسنطينية أنّ المترجمين اعتمدا جملة من الأساليب لنقل هذه التنويعات اللغوية.

لاحظت أنّ المترجم محمد مقدم بذل جهدا في محاولة الحفاظ على هذه التنويعات اللغوية في النص الهدف، فتنوعت التقنيات والأساليب وتتلخص في توظيف بعض التعابير الدارجة في اللغة الهدف لها نفس أو تقريبا نفس الوظيفة واستخدام اللغة المعيارية والاقتراض مع التوضيح والشرح والترجمة الحرفية.

---

[1] Ma foi :locution, Dictionnaire français, www.linternaute.com. /dictionnaire /fr/ definition /ma-foi.

[2] فاتحة الطايب: الترجمة في زمن الآخر: **ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا**، مرجع سابق، ص.326

أّما في رواية 'فوضى الحواس'، لم توظف الكاتبة تنويعات لغوية مثل الكلمات أو العبارات العامية أو اللهجية عدا بعض المقاطع التي قمنا بتحليلها والتي تبين أنّ المترجمة كانت على وعي بقصد الروائية من توظيف هذا السجل من اللغة وعملت على الاحتفاظ بوظيفتها في النص المترجم عن طريق إجراء التعويض والذي يتمثل في التعويض عنها عن طريق إضافة كلمات تعجبية تحفظ بعض مما قصدته الروائية كالسخرية أو الغضب وغيرها.

لجأت المترجمة إلى إجراء الاقتراض (اميمة) التي احتفظت بها في النص الهدف وذلك لأهميتها في النص المصدر.

المناقشة والنتائج:

بعد أن قامت الباحثة باستخراج عدد من العناصر الثقافية من الروايتين الأصل وتصنيفها في مجموعات وهي : الثقافة المادية: الطعام والملبس والثقافة الدينية والتقاليد الاجتماعية والأمثال والتنويعات اللغوية.

قمت بمقارنتها مع الترجمات المقترحة وتحليلها للتعرف على الطريقة (procédé) الترجمية التي اختارها المترجمان ومن ثم تحديد أي الإستراتجيتين التي تبناها المترجمان في ترجمة العناصر الثقافية.

اتضح لي من خلال تحليل الترجمان والطرق المستخدمة في نقل العناصر الثقافية الواردة في الروايتين مايلي:

أ-رواية" ذاكرة الجسد" (Mémoires de la chair):

- الاحتفاظ بالمصطلحات الأجنبية في النص الهدف دون إضافة بعض الشروحات داخل النص أو خارجه إلا فيما ندر بالإضافة إلى الترجمة بالنسخ (le calque).أي أن هاذين الاجرائين هما اللذان اختارهما المترجم محمد مقدم لنقل العناصر الثقافية في النص المصدر.
- استخدام المترجم لطرق أخرى مثل الترجمة بالتعميم (Generalization) والمكافئ الثقافي والحذف والإيضاح (التوضيح) داخل النص وفي بعض الأحيان خارجه(إضافة حواشي).
- أما فيما يخص الإجراءات(procédures) التي اختارتها المترجمة "فرانس ماير" لنقل العناصر الثقافية فنلاحظ أنها نوعت في طرق الترجمة مستخدمة المكافئ الوظيفي والمكافئ الثقافي أو الكلمات العامة والتوظيف والاحتفاظ مع الإيضاح.
- وأعتقد أن اعتماد إستراتيجية الإيضاح مع الإبقاء على اللفظ الأجنبي المعبر عن الثقافة المحلية طريقة ناجعة في المحافظة على الخصوصية الثقافية وإعطاء بعض التوضيحات المقتضية وتقديم يد العون للقارئ .

- كما أعتقد أن خبرة المترجمة التي اكتسبتها في ترجمة الروايات العربية الطويلة هي التي بلورت طريقتها.
- وبالرغم من ذلك نلاحظ ميل المترجمة في الكثير من الحالات في نقل العناصر الثقافية بكلمات عامة لاتنقل الخصوصية الثقافية للمتلقي الأجنبي وتفوت عليه فرصة التعلم والتعرف على ثقافة أخرى مثل: مصطلحات الصلاة والحج والعمرة.
- أنّ المترجمين قد استخدما طرقا وأساليب متنوعة في ترجمة العناصر ذات الخصوصية الثقافية التي وردت في الروايتين بالرغم من طغيان أسلوبي الاقتراض والترجمة الحرفية عند المترجم محمد مقدم. وأسلوبي الإيضاح والتعميم عند فرانس ماير والتي كانت أكثر تفهما لحاجات القارئ الغربي في نظرنا ونعتقد أن هذا التنوع مطلوب في ترجمة هذه العناصر.

تبين هذه الاختلافات في طرق نقل العناصر الثقافية أن المترجم الجزائري محمد مقدم قد تبنى إستراتيجية التغريب القوي (strong) والتغريب المتوسط ويعود ذلك في نظري إلى أنّ المترجم محّمد مقدم قد مارس إستراتيجية المقاومة والإصرار على تقديم الثقافة الجزائرية للمتلقي الهدف دون تنازلات وذلك في اختياره لإجراءاتالاحتفاظ (الاقتراض) والترجمة الحرفية وعدم اللجوء إلى إدراج الإيضاح. ويعتبر هذا التوجه في الترجمة اختيارا مقصودا من المترجم وطريقة يستخدمها معظم الكتاب مابعد الكولونيالية ومقدم واحد منهم والذين يسعون إلى تقديم نص هجين.

غير أنني أعتقد أن عدم إدراج بعض الإيضاحات سواء في متن النص أو خارجه (الأدوات الشارحة) فوت على القارئ الغربي الإلمام بالكثير من المعاني التي تحملها هذه العناصر الثقافية مما أفقدها الكثير من المعاني، ويفقد بذلك جزءا من متعة القراءة. [1]

أحترم اختيار المترجم محّمد مقدم الحفاظ على العناصر الثقافية الواردة في النص المصدر لكن أعتقد أنه لو قام بإضافة بعض العبارات أو الكلمات التوضيحية داخل النص أو خارجه لكان أفضل.

وأتبنى وجهة نظر خالد محمود توفيق في أن "أسلوب الترجمة بالإضافة من الأساليب الناجحة في نقل العناصر ذات الخصوصية الثقافية، لأنّ المترجم يستطيع من خلاله الحفاظ على التعبير الأصلي، وإضافة مايزيل غموضه لدى القارئ، وبهذا قد يكون فاز بالحسنيين معا الاحتفاظ باللفظ الأصلي، وإزالة ماقد يعتريه من غموض والتباس".[2]

---

[1] خالد محمود توفيق: "ترجمة العناصر ذات الخصوصية الثقافية في الأدب النسائي:دراسة لثلاث روايات مصرية".ضمن كتاب: **الترجمة وإشكالات المثاقفة**، تحرير وتقديم وليد الحمارنة، ص ص287-307، منتدى العلاقات العربية الدولية، الدوحة، قطر، 2015، ص307.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخاتمة

الخاتمـة:

في هذه الدراسة تّم التطرق إلى مسألة ترجمة الانزياحات اللغوية والإحالات الثقافية في روايتي أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" إلى اللغة الفرنسية والكشف عن الإستراتجيات التي تبناها المترجمان خلال عملهما، وقد كان المنطلق من سؤالين أساسيين هما: هل قاما بتدجين للنصوص المصدر أم قاما بالحفاظ على خصائصهما الأسلوبية والثقافية؟

وقد توصلت من خلال هذا البحث إلى أنّ عملية الترجمة تخضع للعديد من الإكراهات ليست فقط اللغوية بل تتعداها إلى عوامل أكثر تعقيدا مثل الشعرية والرعاية خاصة دور النشر والعلاقة بين اللغتين والثقافتين. كل هذه العوامل توجه عمل المترجم وتضغط عليه.

كما أّنه لا توجد إستراتجية واحدة يمكن تتبعها لإخراج ترجمة "دقيقة" تحترم النص والثقافة المصدر واللغة والثقافة الهدف، فتارة تميل الكفة إلى اللغة والثقافة المصدر وتارة أخرى تميل إلى الجهة الأخرى.

توصلت إلى أن ترجمة الانزياحات ليست بالأمر الهين فبخصوص التقديم والتأخير:

– لقد أظهر المترجمان وعيا فيما يتعلق بظاهرة الانزياح التركيبي المتمثلة في التقديم والتأخير وأنهما استطاعا القبض (capturer) على التأثيرات البلاغية المتولدة عن أسلوب التقديم وتفطنوا إلى ضرورة إعادة خلق نفس التأثيرات الأسلوبية وذلك باستخدام الوسائل اللغوية للغة الهدف.

–إن أخذ بعين الاعتبار طريقة واختيار الكاتب لنظم الكلمات عند الترجمة من لغة إلى أخرى يسهم في تحسين نوعية النص المترجم. [1]

وأعتقد أنه بالإمكان المحافظة على السمة الأسلوبية والتأثيرية المتولدة عن الانزياح التركيبي من لغة إلى أخرى شرط استخدام الوسائل اللغوية الخاصة بكل لغة.

أّما فيما يخصّ ترجمة التكرار:

فمن خلال مقارنة بعض المقاطع من الروايتين الأصل التي تضمنت على تكرارات وكيفية ترجمتها في النصوص الهدف، تبين لي أن:

[1]Chokri Rhibi: « Agencement Syntactique, ordre des mots et effet stylistique ». Op., cit, p119.

–المترجم"محمد مقدم" زواج بين أسلوبين في ترجمة الكلمات المكررة وهما: أسلوب الاحتفاظ بالتكرار في النص الهدف بالإضافة إلى استخدام أسلوب التنويع.

غير أن أسلوب الاحتفاظ بالتكرار هو الطاغي وبذلك نستنتج أنه حافظ على أسلوب النص المصدر وانزاح عن مقتضيات اللسان الفرنسي وشعريته التي لا تحبذ أسلوب التكرار في النصوص لأنه ينم عن عدم تمكن المترجم (الكاتب) من اللغة.

– أما المترجمة "فرانس ماير" فقد اختارت أسلوب التنويع (variation) على الاحتفاظ بالتكرار في النص الهدف، أي أن النص الهدف جاء نوعا ما خاليا من التكرار .

وبذلك يمكن الاستنتاج أن المترجمة تتجه نحو القارئ الهدف والمحافظة على عاداته الجمالية وعدم خلخلتها وهذا نوع من التقريب(Domesticating) أي أن النص الهدف جاء ميالا لشعرية اللغة الهدف.

– إن التكرار ظاهرة لغوية لا تخلو منه لغة من اللغات ولكن الفرق يكمن في درجة وجوده ومعدل شيوعه.ففي حين تعطي الثقافة العربية قيمة بلاغية كبيرة للتكرار وذلك لارتباطه بالثقافة الشفاهية القائمة على الحفظ والتذكر، بالإضافة إلى شيوعه في النصوص الدينية المقدسة التي كانت ومايزال يحتذي بها[1].

لذا فإن من خلال هذه الدراسة أعتقد أن ترجمة التكرار من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية يتلخص حسب عماد عبد اللطيف في طريقتين:" إما بواسطة تبني طريقة المتحاور معه في استخدامه [للتكرار] أي صياغة الترجمات وفق بلاغة اللغات المترجم إليها، أو إبراز الاختلاف وإعلانه حتى لاينتج عنه سوء فهم أو صورة سلبية تخص لغة الأنا وثقافتها أو لغة الآخر وثقافته". [2]

وتوصلت الباحثة بخصوص ترجمة الاستعارات إلى أن:

– معظم الاستعارات التي جاءت في الروايتين هي استعارات مبتكرة وبذلك هي صور تحتاج إلى كثير من المقدرة المعرفية للقارئ والمترجم لفهمها.

–جاءت معظم الاستعارات المبتكرة في الروايتين " ذات مغزى كوني" (universal significance) أي أنها لا ترتبط بثقافة معينة وإنما تعبر عن حالة إنسانية عامة.

---

[1] عماد عبد اللطيف:**البلاغة و التواصل عبر الثقافات**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص ص114– 113.

[2]المرجع نفسه،ص 115.

وعليه فإن نقلها إلى اللغة الفرنسية ممكن (استعارات الذاكرة والحب والوطن....) أي أن المتلقي وبغض النظر عن خلفيته الثقافية يستطيع فهمها وإدراكها. [1]

-أنّ الاستعارات المرتبطة بالثقافة لايمكن نقلها حرفيا، بل يجب تعديلها أو شرحها.

-أنّ الاستعارات التي ابتكرتها الكاتبة أحلام مستغانمي طريفة ومبتكرة وإنسانية لذا فمن وجهة نظرنا يمكن الاحتفاظ بها من الناحية الأسلوبية في اللغة الفرنسية والاستمتاع بها.

-أنّ اقتراض استعارات جديدة عن طريق الترجمة من اللغة العربية إلى الفرنسية يسهم في إغناء أي لغة بما فيها اللغة الفرنسية و"بث الحياة في استعارات ميتة في اللغة الهدف". [2]

-وأنّ الهدف من ترجمة الاستعارات ليس فقط عقد مقارنة بين لفظين بل إثراء اللغة والمحافظة على الاستعارات الجديدة(المبتكرة) مهم جدا، فحتى وإن ظهرت لأول مرة غريبة وصادمة للقارئ.لكنه يتعلم من خلالها مفاهيم جديدة ويوسع أفكاره وأحاسيسه. [3]

يتفق معظم الباحثين والدارسين في مجال الدراسات الترجمية والدراسات الثقافية حول أهمية الترجمة في إنشاء الحوار وتعزيزه بين الثقافات المختلفة "ولكنها كانت أيضا مصدرا للنزاعات، "إذ يمكن للمترجم أن يقرب الثقافات كما يمكن له أن يعمق الهوة بينها". [4]

تبحث هذه الدراسة أيضا في موضوع ترجمة العناصر الثقافية الجزائرية إلى اللغة الفرنسية.

---

[1] خالد محمود توفيق: "ترجمة العناصر ذات الخصوصية الثقافية في الأدب النسائي"، دراسة لثلاث روايات مصرية، ص ص 287-307، ضمن كتاب: **الترجمة واشكالات المثاقفة**، تحرير وتقديم وليد حمارنة، منتدى العلاقات العربية الدولية، قطر، الدوحة، 2015،ص 297.

[2] Mohd Nour Al Aalem: The Translation of Metaphor from Arabic to English in Selected Poems of Mahmoud Darwish with a Focus on Linguistic Issues.op.cit, p.312.

[3] المرجع نفسه، ص313.

[4] فايزة القاسم: "**الترجمة بين العوائق والحدود**"، محاضرة ألقتها الباحثة بمعهد الدراسات الترجمة (T.I.I) بجامعة حمد بن خليفة. تناولت فيها ترجمة العناصر الثقافية في رواية علاء الأسواني بين الترجمة الفرنسية والانجليزية للرواية.https://vimeopro.com/tiivideo/translation-and-interpreting-institute/video/67661404، اطلعت عليه في 2018/01/02. 14:20.

– اعتمد المترجم" محمد مقدم" على المنهج التغريبي كما يتضح ذلك من خلال طرائق الترجمة التي اختارها لتمرير هذه العناصر الثقافية وهي الاحتفاظ (الاقتراض) والاحتفاظ بالعنصر الثقافي مع إدراج بعض الإيضاحات في بعض الحالات،الترجمة الحرفية،بالإضافة إلى بعض الأساليب التدجينية (مثل: التعميم والمكافئ الوظيفي أو الثقافي).

–اعتمدت المترجمة "فرانس ماير" على المنهج التدجيني وبذلك انزاحت إلى القارئ الهدف وثقافته.فاستخدمت أسلوب التعميم والاقتراض مع الحرص على إدراج بعض التوضيحات سواء داخل النص أو خارجه(حواشي).

– أعتقد أن استخدام طريقة الاحتفاظ بالعنصر الثقافي دون إضافة أي توضيحات سواء داخل النص أو خارجه (الحواشي) لا يخدم الثقافة المصدر التي تعطي انطباعا للقارئ الهدف على أنها ثقافة بعيدة وغريبة مما يزيد في الفجوة التي تفصل بين الثقافتين الجزائرية والفرنسية.وعليه أعتقد أن إضافة بعض التوضيحات سواء داخل النص أو خارجه مفيد وتزود القارئ ببعض المعلومات الضرورية،وبذلك يحافظ المترجم على الطابع المحلي للثقافة الأصلية داخل النص الهدف دون إهمال حق القارئ في الفهم.

– إن استخدام طريقة التعميم لا تسهم في نقل الخصوصية للثقافة المصدر غير أنها في بعض الأحيان من الحلول في نقل العناصر الثقافية.

– إن استبدال العنصر الثقافي يعري النص من خصوصيته وهويته الثقافية ويلبس النص المصدر بكساء الثقافة الهدف.

– سعى المترجم ذو الأصول الجزائرية "محمد مقدم" إلى المحافظة على هذه العناصر عن طريق استخدام طرق وأساليب تنحاز إلى الثقافة المصدر.

وأظن أن اختياره مقصود وجاء عن وعي وذلك سعيا منه للمحافظة على الطابع المحلي الجزائري للرواية.

– اعتقد أن المترجم أراد نقل الثقافة الجزائرية وتقديمها إلى القارئ الهدف.

– همية أن يكون المترجم مطلعا جيدا على الثقافة المصدر والعمل على تطوير كفاءته(compétence) الثقافية.

– أهمية أن يكون المترجم عارفا بالثقافة المصدر والثقافة الهدف، حتى يتمكن من التوصل إلى ترجمة متوازنة لا تبخس الثقافة المصدر حقها ولا القارئ الهدف.

– قد تصاحب نقل العناصر الثقافية بعض النقص وهذا لا يرجع دائما لتقصير من المترجم، فأحيانا تكون الاختلافات اللغوية والثقافية بين لغتي العمل هي السبب في عدم قدرة المترجم نقل المعنى كاملا، وهو ما يستطيع المترجم أن يقلل من حدته من خلال استخدام الأدوات الشارحة التي تزيل الكثير من الغموض.[1]

لقد حاولت من خلال هذه الدراسة التطرق إلى أهمية الجانب الشكلي للنصوص العربية و وعي المترجمين به وسعيهم إلى نقل السمات الأسلوبية (التقديم والتأخير والتكرار والاستعارة) للروايتين بالإضافة إلى التعرف على الطرق وأساليب ترجمة الإحالات الثقافية من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية.

في ظل عولمة ثقافية مخيفة يجب على المترجم احترام خصوصيات كل ثقافة والعمل بجد على نقلها للآخر دون الانتقاص منها وتعميمها.

وفي الأخير أتمنى أن تكون هذه الدراسة نقطة انطلاق لدراسات أخرى تواصل البحث والتركيز على الجانب الإبداعي للروايات العربية وترجمتها إلى اللغات الأخرى وخاصة التركيز على ترجمة الاستعارات المرتبطة بالثقافة وكيفية ترجمتها إلى ثقافات أخرى. اقترح كذلك دراسة الكيفية التي يتم بها التعامل مع النصوص النسوية العربية وقد تكون فكرة لأبحاث أخرى تسهم في إثراء حقل دراسات الترجمة.

وما من شك أنّ هناك العديد من الإشكاليات التي تطرحها ترجمة النصوص الأدبية والتي لا يمكن الإجابة عنها في بحث واحد وأتمنى أن تسهم دراستي في إثراء هذا المجال والتنبيه إلى خصوصيته ومتعة الكتابة فيه.

[1] خالد محمود توفيق: "ترجمة العناصر ذات الخصوصية الثقافية في الأدب النسائي: دراسة لثلاث روايات مصرية"، مرجع سابق.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر :

1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط23، 2008.
2) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط12، 2003.
3) Ahlam Mosteghanemi, *Mémoires de la chair*, traduit de l'arabe par Mohamed Mokaddem, Albin Michel, Les Grandes Traductions, Paris, 2002.
4) Ahlam Mosteghanemi, *Le chaos des sens*, traduit de l'arabe par France Meyer, Editions Sedia , Algérie , 2009.

المراجع باللغة العربية:

1) ابن السائح الأخضر، جماليات المكان في رواية ذاكرة الجسد، دراسة نقدية تحليلية، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية وآدابها، منشورات دار الأديب، وهران، 2007.
2) أحمد تيمور باشا، الأمثال العامية مشروحة ومرتبة على الحرف الأول من المثل، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، ط2، مارس 1956.
3) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
4) إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.
5) إدوين غينتسلر، نظرية الترجمة، اتجاهات معاصرة، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.
6) أمبارو أورتادو ألبير، الترجمة ونظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة، ترجمة علي إبراهيم المنوفى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2007.
7) أندريه لوفيفر، الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية، ترجمة وتقديم فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ط1، 2011.
8) أنطوان برمان، الترجمة والحرف أو مقام البعد، ترجمة وتقديم عز الدين الخطابي، مراجعة جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2010.

9) إيناس أوزيكي- ديبري، نظريات وتطبيقات في الترجمة الأدبية، ترجمة الصادق قسومة، مراجعة حمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2015،

10) بيتر نيومارك، الجامع في الترجمة، ترجمة وإعداد حسن غزالة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2006

11) تيري ايجلتون، فكرة الثقافة، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2012.

12) ج. فندريس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، تقديم فاطمة خليل، المركز العربي للترجمة، الطبعة 2014.

13) جمال محمد جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، النص الروائي نموذجا، دار الكتاب الجامعي، العين، 2005.

14) جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، ترجمة لطيف زيتوني، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1994.

15) حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد- فوضى الحواس – عابر سرير"، مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، 2012.

16) خالد محمود توفيق: "ترجمة العناصر ذات الخصوصية الثقافية في الأدب النسائي، دراسة لثلاث روايات مصرية"، ص ص 287- 307، ضمن كتاب: الترجمة وإشكالات المثاقفة، تحرير وتقديم وليد حمارنة، منتدى العلاقات العربية الدولية، قطر، الدوحة، 2015.

17) دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السعيداني، مراجعة الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007.

18) رالف بيلز وهاري هويجر، مقدمة في الانتربولوجيا العامة، الجزء الأول، القاهرة، 1976، ص ص137- 139، ضمن كتاب، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، الطبيعة و الثقافة، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1991

19) رفقة محمد دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ثيمات و تقنيات، أمانة، عمّان، 2007.

20) ريتا ليبيهالمي، عقبات ثقافية، مدخل تجريبي إلى ترجمة الإحالات، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة، العدد 2402 ، القاهرة، ط1، 2015.

21) زكي الميلاد، المسألة الثقافية، من أجل بناء نظرية في الثقافة، دار الشاطبية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2012.

22) زليخة أبوريشة، أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، دار نينوى، سورية، دمشق، 2009 .

23) زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار، صفاقس، ط1، 2007

24) سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، عالم الكتب الحديث، إربد،2010.

25) سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية وإحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996.

26) سوزان باسنت وأندري ليفيفر، الترجمة/ التاريخ/الثقافة، ترجمة أحمد مومن، دار الألمعية للنشر والتوزيع، عين الباي، قسنطينة، ط1، 2011.

27) سوزان باسنت، وأندريه لوفير، بناء الثقافات ، مقالات في الترجمة الأدبية، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ط1، 2015.

28) سوزان باسنيت، دراسات الترجمة، ترجمة وقدم له فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2012.

29) شعبان عبد الحكم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

30) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

31) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ، مصر، ط1، 2002.

32) طوني بينيت وآخرون، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، مفاتيح اصطلاحية جديدة، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2010.

33) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

34) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب– لبنان، 2000.

35) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدراسات الأسلوبية و البنيوية، الّدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982

36) عبد العزيز محمد جمعة (إعداد ومراجعة)، المعلقات السبع برواية ابي بكر بن محمد الأنباري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2003، 73.pdf /new/main/publish/ kw. www.albabtainlibrary.org، اطلع عليه في 2017/01/01.

37) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه و علق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي– مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، الموقع: waqfeya.com/book.php?bid=221 ، اطلعت عليه في 2016/06/10. 10:20

38) عبد الكبير الشرقاوي، شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007.

39) عبد الله خضير حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.

40) عبد الله محمد الغَّامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب–لبنان، ط4، 2008

41) عبده عبود، هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995.

42) علي القاسمي، الترجمة وأدواتها، دراسات في النظرية والتطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2009.

43) علي المناع، الترجمة بين التصويب والتعقيب، منهج وصفي تقييمي مؤسسة السياب (لندن)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، دار ومكتبة البصائر (لبنان)، ط1، 2015.

44) عماد عبد اللطيف، البلاغة والتواصل عبر الثقافات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2012.

45) عمر أو كان، اللغة والخطاب، رؤية للنشر و التوزيع، ط1، 2001 .

46) فاتحة الطيب، الترجمة في زمن الآخر، ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا، سلسلة دراسات الترجمة، المركز القومي للترجمة، العدد 1366، القاهرة، ط1، 2010.

47) قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، بالأمثال يتضح المقال، ترجمة عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

48) كارول م. كونيهان، أنثربولوجيا الطعام والجسد، النوع والمعنى والقوة، ترجمة سهام عبد السلام، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ط1، 2013.

49) كاظم جهاد، حصّة الغريب، شعرية الترجمة و ترجمة الشعر عند العرب، ترجمه عن الفرنسية محّمد آيت حنّا، مراجعة المؤلف، منشورات الجمل، بغداد –بيروت، ط1، 2011.

50) كريستيان نورد، الترجمة بوصفها نشاطا هادفا، مداخل نظرية مشروحة، ترجمة وتقديم أحمد علي، مراجعة محّمد عناني، المركز القومي للترجمة، العدد 2513، القاهرة، ط1، 2015.

51) كلير كرامش، اللغة والثقافة، ترجمة أحمد الشيمي، مراجعة عبد الودود العمراني، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010.

52) لورانس فينتي، فضائح الترجمة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

53) لورانس فينيوتي، اختفاء المترجم تاريخ للترجمة، ترجمة سمر طلبة، مراجعة محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2009.

54) ماتيو غيدير، مقدمة إلى الترجمية (علم الترجمة)، تفكرات في ماضي الترجمة وحاضرها ومستقبلها، ترجمة قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق، 2015.

55) مارك شتلويرث وموبرا كووي، معجم دراسات الترجمة، ترجمة جمال الجزيري، المشروع القومي للترجمة، العدد 1152، القاهرة، ط1، 2008.

56) مالك بن بني، مشكلات الحضارة، مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر- دمشق، دار الفكر المعاصر-بيروت، ط4، 1984.

57) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدبية، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

58) محمد الديداوي، مفاهيم الترجمة، المنظور التعريبي لنقل المعرفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001.

59) محمد الديداوي، مفاهيم الترجمة، المنظور التغريبي لنقل المعرفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب، بيروت-لبنان، ط1، 2007.

60) محمد بن أبي شنب، أمثال الجزائر والمغرب، دار فليتس للنشر و التوزيع، الجزائر، د.ط، 2013.

61) محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 2003.

62) محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 2003.

63) مختار زواوي، سيميائيات ترجمة النص القرآني، ابن النديم للنشر والتوزيع ، الجزائر، دار الروافد الثقافية – ناشرون ، لبنان، ط1، 2015.

64) ممدوح الشيخ، الاستشراق الجنسي، الحرب على النقاب، دار ابن رشد ، القاهرة، ط2، 2015.

65) منى الشرافي تيم، الجسدفي مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير، دراسة تحليلية نقدية، دار الأمان، الرباط، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015.

66) موسى ربابعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.

67) نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

68) نور الدين السيد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الجزء1 و2 ، دار هومة، 2010.

69) هار لمبس وهو لبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

70) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

71) ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، دار صفحات للدراسات و النشر، دمشق، ط1، 2009.

72) يوجين نيدا، نحو علم للترجمة، ترجمة ماجد النجار، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام ، 1975.

73) يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

74) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.

المقالات في المجلات والدوريات باللغة العربية :

1) أبو بكر العيادي: "أسباب ضمور الأدب العربي عالميا بين الذات والآخر". مقال نشر بجريدة العرب بتاريخ 2015/03/21 ،العدد 9863. (alarab.co.412)

2) أماني سليمان داود: "الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسن بن منصور الحلاج"، نقلا عن نبيلة تاوريريت:" حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني "، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي، المجلد 4، العدد 4، مارس2012، ص ص 29-https://www.asjp.cerist.dz/en/article/44003.44

3) باسل عبد العال: "رمزية الزهور في الشعر العربي المعاصر"، القدس العربي، الثلاثاء 3 مارس 2015.

4) بوجمعة اكثيري: "الماء في الثقافة الشعبية المغربية"، مجلة عود الند، الناشر، عدلي الهواري، السنة 8، 84-95 www.oudnad.net.

5) جمال شحيد: "ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغة الفرنسية". مجلة الآداب ،عدد 8/7 يوليو وأغسطس 1999. نقلا عن مجلة أنفاس التي أعادت نشره بتاريخ 19/08/2007.(www.anfasse.org).

6) حسين عمارة: "اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي-أنموذجا-" في مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، رقم 01، جوان 2011.

الموقـــع:-https://revues.univ-ouargla.dz/index.../18-2013-04-21-14-46
31، اطلعت عليه يوم: 2018/01/15. 12:20

7) رسول بـلاوي، عبد العزيز حمادي: "رمزيـة الحروف والنقاط و إيحاءاتها فـي شـعر أديب كمال الدين" ، مجلـة كليـة التربيـة الأساسية للعلوم التربويـة والإنسانية ، جامعـة بابل ، العدد 34، آب https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=134996.2017، اطلعـت عليـه فـي 08:20 .2017/2/02

8) ريشار جاكمون: "الترجمة والهيمنة الثقافية، حالة الترجمة الفرنسية/العربية"، ترجمة بشير السباعي بالاشتراك مع المؤلف ريشار جاكمون. مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي المجلد 11/ العدد2، صـــــيف 1992 الهيئـــــة المصـــــرية العامـــــة للكتـــــاب.
lisaanularab.blogspot.com/2016/12/blog-post_35.html، اطلعـــت عليـــه فـــي 16:20 ،2017/12/01

9) سمير العيفة: " العيساوة، المالوف والشعبي.. ذاكرة تراث مستمدة من تاريخ الجزائر"، مقال نشر يـــوم الثلاثـــاء 16 فيفـــري 2016، يوميـــة الشـــعب الجزائريـــة، اطلـــع عليـــه يـــوم: www.ech-chaab.com.2017/07/14

10) شادن محمد حسين: "صورة المرأة في المثل الشعبي الفلسطيني"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 25، السنة السابعة، ربيع 2014 ، ص ص 65-66. www.folkculturebh.org

11) عبد القادر فطيس: "ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر، بين الاعتقاد و الممارسة"، ص113. مجلـــة الثقافـــة الشـــعبية، الســـنة الخامســـة، العـــدد الســـابع عشـــر، ربيـــع 2012، www.folkculturebh.org،117

12) عبد اللطيف حني: " نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا". مجلة علوم اللغة العربية وآدبها، منشورات جامعة الوادي، العدد4، مارس 17.2012 http:// www. Univ- eloued.

13) العجار الجزائري، رمز للهمة والشرف، مقال نشر في أخبار اليوم بتاريخ 2015/01/13، جزايرس، www.djazairess.com

14) علاء ركوك: "فضاء الحمام المغربي: قراءة في بعض الطقوس و العادات"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 16، شتاء 2012، مملكة البحرين،ص ص 150-157 www.folkculturebh.org.

15) علي بن سليمان الرواحي: "الإيمان والاقتصاد: قراءة في مفهوم 'البركة'"، مجلة الفلق، www.alfalaq.com

16) فايزة القاسم: "الترجمة بين العوائق والحدود"، محاضرة ألقتها الباحثة بمعهد الدراسات الترجمة (T.I.I) بجامعة حمد بن خليفة. (وتناولت فيها ترجمة العناصر الثقافية في رواية علاء الأسواني: بين الترجمة الفرنسية والانجليزية للرواية). .https://vimeopro.com/tiivideo/translation-and-interpreting-institute/video/67661404، اطلعت عليه في 2018/01/02. 14:20.

17) فرانشيسكو ليجيو: "هل تفهم الطليعة النسائية؟" القدس العربي، العدد 3486، بتاريخ 26 تموز/يوليو 2000، لندن، في أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، الملحق 11.

18) فرنشيسكو ليجيو:"الترجمة بضمير الخائن"، الاختلاف ، العدد 3- ماي /أيار 2003،

19) م.م زينب جمعة: "المحاكاة عند الخليل بن أحمد"، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 65. mohamedrabeea.net/.../19e1159e-50ce-4d4a-99d0-e032b95a1525..، اطلعت عليه في 2018/01/16.

20) محمد خليل الخلايلة: "شعرية التكرار، قراءة في ديوان لبيبد بن ربيعة"، دراسات العلوم الإنسانية، والاجتماعية، المجلد 41، العدد2، 2014. http// journals. Ju edu. Jo/ Dirsat gum/ article/ view Fille/ 3958/ 3968

21) محمد صالح قارف: "فن العيساوة: أحلام تجاوز الفلكلور"، 2015/09/17، العربي الجديد. www.alaraby.co.uk ، اطلعت عليه في 2017/07/02.

22) محمد محمود فايد: "الدفوف عصب الإيقاعات الشعبية"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 26-السنة السابعة- صيف 2014، www.folkculturebh.org اطلع عليه يوم 2017/07/14.

23) محمد مروان مراد: "قسنطينة التاريخ و الحضارة"، مجلة الباحثون-العدد75/47- أكتوبر- نوفمبر 2013، :http /islamstory.com، 05 /2014/03.

24) مراد مستغانمي: "أحلام مستغانمي: سيرة حياة"، مجلة الاختلاف، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، منشورات anep، العدد 3 ماي 2003 .

25) مصطفى أوسرار: "الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 33، السنة التاسعة- ربيع 2016. www.folkculturebh.org

26) نعيمة رحماني ونصيرة بكوش: "دراسة سيميو أنثربولوجية لعادات وطقوس الزواج بتلمسان"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 36، www.folkculturebh.org

27) نعيمة وادي: "الملاية في الشرق الجزائري، مقاومة رغم التهديد بالاندثار"، صدر يوم 11 سبتمبر 2014، جريدة السياحي الجزائري، اطلع عليه يوم 2017/07/13، www.assayahi.com

28) هدى الصحناوى: "الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: " بنية التكرار عند البياتي نموذجا"، مجلة جامعة دمشق- المجلد30- العدد 1+2 2014 http:// www .damascusuniversity .edu .sy/mag/human/images/stories/1-2-2014/a/89-122.pdf.

29) هدى رميلي: "القندورة القسنطينية"، مقال نشر بجريدة السياحي بتاريخ 2015/05/12، www.assayahi.com

القواميس:

1) جويس م. هوكنز، جون وستون، جوليا سوانل، محمد بدوي، قاموس أكسفورد "المحيط"، انكليزي- عربي، أكاديميا انترناشيونال، الطبعة الانكليزية، أكاديميا، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

2) دانيال ريغ، لاروس السبيل، عربي-فرنسي/فرنسي-عربي، مكتبة لاروس، باريس، مكتبة لاروس، د.ط، 1999.

3) رمزي منير البعلبكي ومنير البعلبكي، المورد الحديث، قاموس انكليزي-عربي، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 2008.

4) سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب، بيروت ، ط40، 2009.

5) قاموس ومعجم المعاني، قاموس متعدد اللغات والمجالات، https://www.almaany.com/

مواقع إلكترونية:

1) http:// www. Univ- eloued 17/ fr/ Stock/ lettre/ p01f/ adab 4 pol7.
2) http://researchers.anu.edu.au
3) http://shkhudheir.com/fatawa/459799862
4) http://www.leslibraires.fr
5) https://www.alaraby.co.uk/culture
6) https://www.alaraby.co.uk/culture/2015/9/17
7) https://www.alawan.org
8) https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=134996
9) mohamedrabeea.net/..
10) www.albin-michel.fr
11) www.alquds.co.uk/?=302425
12) www.ektab.com
13) www.folkculturebh.org
14) www.leslibraires.fr
15) www.middle-east-online.com
16) www.mominoun.com

المراجع باللغة الفرنسية

1) ALMANNA, Ali (2016): *The Routledge Course in Translation Annotation: Arabic-English-Arabic*, London, New York: Routledge.
2) ALMANNA, Ali and FARGHAL Mohammed (2015) : *Contextualizing Translation Theories: Aspects of Arabic English Interlingual Communication*, English and Arabic edition, Cambridge Scholars Publishing, UK.
3) BAKER, Mona. (1992) : *In other words, A Course book on Translation,* London : Routledge.
4) BASIL, Hatim, (2001):*Teaching and Researching Translation*, Pearson Education limited.
5) BASSNETT, Susan (2005), *Translation Studies*, London and New York : Routledge, 3rd edition.
6) BASSNETT, Susan and LEFEVRE, André (1992/2003): *Translation/History/Culture.* A sourcebook, edited by André Lefevre, London/New York : Routledge,.

7) BASSNETT, Susan: "Culture and Translation" , in *A Companion to Translation Studies*, edited by Piotr Kuhinczak and Karim Lillau, M ultilingual Matters LTD, Clevelon Buffalo, Toronto, Topic in Translation: 34, 2007, pp13-23.

8) BOASE-BEIER, Jean (2006): *Stylistics approaches to translation*, Manchester, UK and Kinderhook, USA : St. Jerome Publishing.

9) BOASE-BEIER, Jean: « Stylistics and translation » in the *Routledge Handbook of Stylistics* (2014), Edited by Michael Burke, London & New York: Routledge.

10) DICKINS, James, HERVEY, Sandor, HIGGINS, Ian (2002) : *Thinking Arabic Translation, A Course in Translation Method: Arabic into English*, London, New York: Routledge.

11) EPSTEIN, B. (2012) :Translating Expressive Language in Children's Literature : Problems and Solutions. Oxford, Peter Lang.

12) FAIQ, Said : «The Cultural Encounter in Translation from Arabic », in *Cultural Encounter in Translation from Arabic*, ed. Said Faiq .(2004), Multilingual Matters LTD. Clevedon- Buffalo, Toronto.

13) FARGHAL, Mohammed (2012): *Advanced Issues in Arabic-English Translation Studies*, 1st edition, Kuwait University, Academic Publication Council, Kuwait.

14) GUIDERE, Mathieu (2008): *Introduction à la Traductologie: Penser la traduction: hier aujourd'hui, demain*, Groupe de Boecke Bruxelles.

15) KATAN, David. (2003): *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators,* 2nd Edition, London and New York: Routledge.

16) MITRI YOUNES, Grace : *La Traduction de la littérature de jeunesse : Une recréation à l'image de ses récepteurs. Etudes des contes et nouvelles de Fouad Ephrem Al Boustany*, 2014, l'Harmattan, Paris.

17) MOUNIN, Georges (1963) : *Les problèmes théoriques de la traduction,* édition Gallimard, France.

18) MUNDAY , J., (2008) : *Introducing Translation Studies: Theories and Application,* London and New York: Routledge.

19) NEWMARK, P. (1988): *A Textbook of Translation*, London: Prentice-Hall.

20) NEWMARK, Peter (1981) : *Approaches to Translation*, Polytechnic of Central London,

21) Nord, Christiane, (2008) : La Traduction, une activité ciblée, introduction aux approches fonctionnalistes, traduit de l'anglais par Beverly Adab, Artois Presses Universités, traductologie, France, 2008.

22) PALUMBO, Giusppe (2009) : *Key Terms in Translation Studies*, London and New York : Continuum International Publishing Group,

23) PERGNIER, M., (1993): *Les fondements socio- linguistique de la traduction*. France : Presse universitaire de Lille.

24) REDOUANE, Joelle (1985): *La Traductologie: Science et philosophie de la traduction* , S.D, Alger.

25) SEVRY, Jean: « Traduire une œuvre africaine anglophone » in *Traduire la Culture*, p.p135-149, Palimpsestes n°11, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

26) SHUTTLEWORTH, Mark and COWIE, Moira (2014): *Dictionary of Translation Studies*, London and New York: Routledge.

27) TOURY, Gideon: « The Nature and Role of Norms in Translation » in *The Translation Studies Reader,* Ed. Lawrence Venuti (2004), London and New York : Routledge.

28) VENUTI, Lawrence (2008): *The Translator's Invisibility. A history of Translation*, 2nd edition, London and New York: Routledge.

29) VINAY, J.P., et DARBELNET, J. (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, nouvelle édition revue et corrigée, 1972, Didier , Paris.

30) YOWELL y. Aziz, and Muftah S. Lataiwish (2000): Principles of Translation, Benghazi (Libya): Dar Annahda Alarabiya.

المقالات باللغة الفرنسية:

1) « Richard Jacquemond traducteur de l'arabe (Egypte), entretien mené par Corinna Gepner, http://www.translitterature.fr/media/numero_71.pdf.

2) Aixela, J.F., (1996) " Culture-specific items in translation". In R.Alvariz, and C.A.Vidal (Eds), Translation, power, subversion. Frankfurt: Multilingual matters,

3) Ben-Ari, Nitsa, « The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions : a 'Universal 'of Translation ? », Méta 431(1998) , 68-78. DOI :10.7202/00254.
https://www.tau.ac.il/~nitsaba/.../NBA%20AvoidingRepetition1998

4) BOASE BEIER, Jean: « Stylistics and Translation », in *Handbook of Translation Studies*, volume2, Yves Gambier and luc Van Doorslaer (eds), Philadelphia : John

Benjamins, 2011.https://translatiostudium.files.wordpress.com/2012/11/stylistics-and-translation-jean-boase-beier.pdf

5) Broeck Raymond van den : « The Limits of Translability Exemplified by Metaphor Translation » Poetics Today, Vol. 2N°4, Translation Theory and Intercultural Relations (Summer-Autumn, 1981) http://www.jstor.org/stable/1772487.P.74
6) Dictionnaire de français LAROUSSE , www.larousse.fr
7) Espinadola, Elaine and Lucia Vasconcello, Maria: "Tow facets in the subtitling process: Foreignisation and/or domestication procedures in unequal cultural encounters", Fragmentos, numero 043/066 Florianopolis/ Jan-juin/2006, http://www.periodicos, ufsc.br./index.php
8) Jacquemond, Richard (2012) : « Etats des lieux de la traduction dans la région euro-méditerranéenne. Traduire de et vers l'arabe ». Synthèse. Transeuropéennes Paris et fondation Anna Lindh, Alexandrie -2012. www.transeuro peennes.eu/resources/pdfs
9) Jacquemond, Richard : «Les flux de traduction entre le français et l'arabe depuis les années 1980: un reflet des relations culturelles », Gisèle Sapiro. Translatio. Le marché de la traduction en France a l'heure de la mondialisation, CNRS. édition, 2016 http://www.cnrseditions.fr/sociologie/6027
10) Jacquemond, Richard:« Traductions croisées Egypte-France: Stratégies de traduction et échange culturel inégal. » Egypte/monde arabe 15-16, 1993. http://ema.revues.org/1109.
11) Jaroslav Spirk (2009): "AntonPopovic's Contribution in Translation Studies", Target, Vol. 21:1, John Benjamins Publishing Company. www.academia.edu. Consulté le 02/2/2017
12) JINGJING HUANG, Chen Yan,: "The Cultural Turn in Translation Studies", Open Journal of Modern Linguistics, 2014,4,487-494 , http :www.scrip.org/journa/ojm/
13) Le dictionnaire des proverbes et dictons finnois (1980), Proverbes- français.fr, les 18 proverbes , adages et dictons orphelin. www.proverbes-français.fr
14) Mardam-bey , Farouk: « La traduction littéraire de l'arabe au français est plus importante que jamais ». Le point Afrique, propos recueillies par Heluin Anaïs. publié le 11/08/2016..(le point.sr)
15) MONTI , Enrico: « Dwelling upon Metaphors :The Translation of William Grass's Novellas", Nordic Journal of English Studies. (OSLO, Norvège) , volume 5. N° 1(2006), pp117-132 http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/article/view/56/60

16) Najjar, Ibrahim : « Repetition in Arabic-English Translation : The case of Drift on the Nile », International Journal of Foreign Language Teaching and Researching, Volume 3, Issue 10, Summer 2015.
17) NIDA, Eugene : "Linguistics and Ethnology in Translation-Problems" , WORD, 1:2, 194-208, DOI:1080/00437956,116.https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00437956.1945.1165925
18) Pedersen, Jan (2005): "How is Culture Rendered in Subtitles?" Mutra 2005- Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, 1-18, www.euroconferences.info/…/2005…/2005_Pedersen_Jan.pdf
19) Prix des cinq continents de la Francophonie: « Deux Algériens parmi dix ».
20) RHIBI, Chokri : « Agencement syntaxique, ordre des mots et effet stylistique : Le défi de la traduction. »in Studii gramatica constrastiva, http : www.diacronia.ro /indexing /details/A13344/pdf
21) Signification des fleurs, la fleur de jasmin, http://www.significationdesfleurs.com /fleur-de-jasmin-signification/

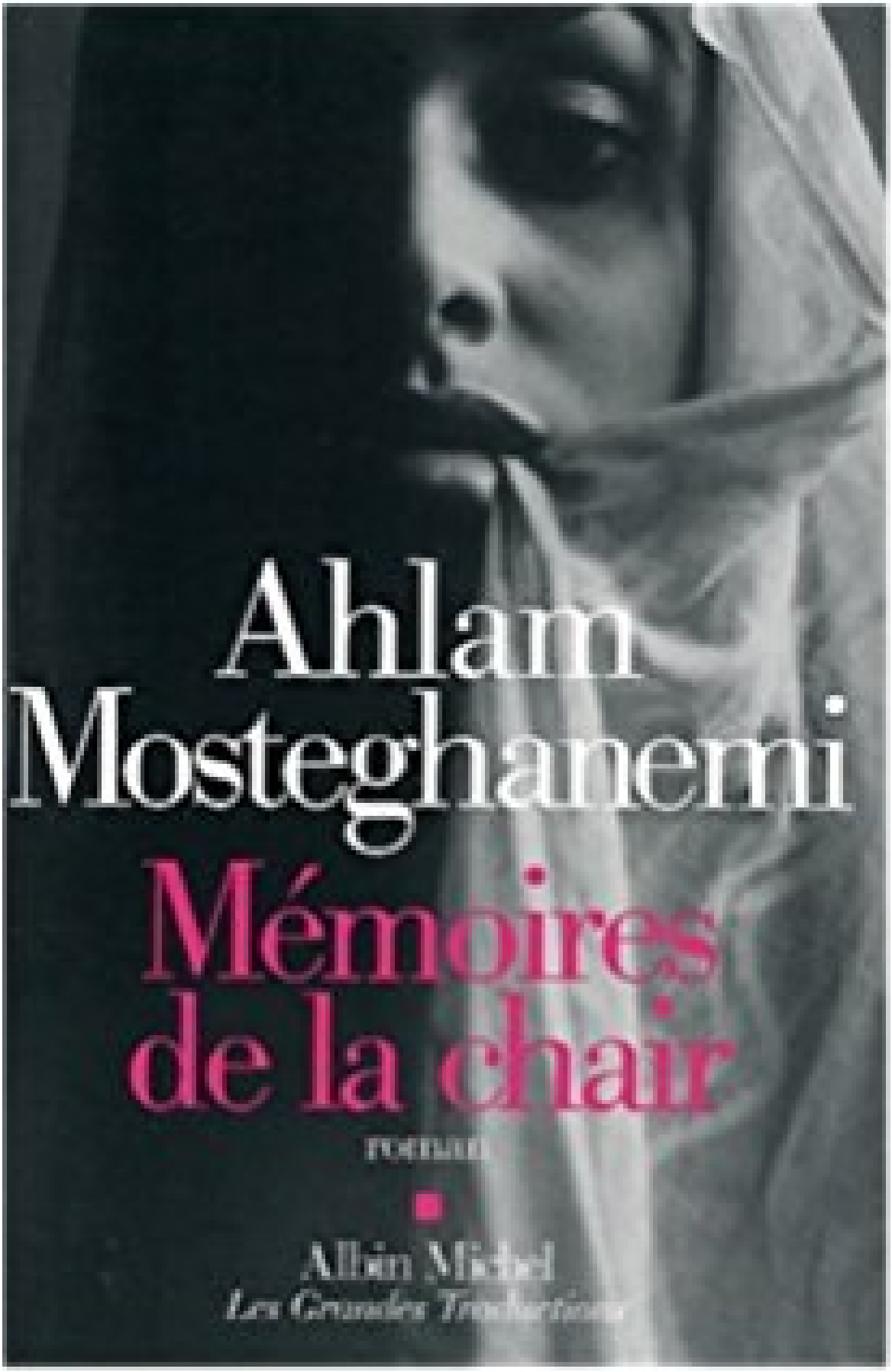
الرسائل الجامعية:

1) Al Salem , Mohd Nour: The Translation of Metaphor from Arabic to English in Selected Poems of Mahmoud Darwish with a Focus on Linguistic issues. Doctor of Philosophy, The University of Leeds, Centre for Translation Studies School of Languages, Cultures and Societies, August 2014, etheses.Whiterose. ac.Uk/ 7703/1/MyPhD%2017914.pdf.
2) Aldebyan, Qusai, A.: Strategies for Translating Arabic Cultural Markers into English: A Foreignizing Approach, Phd, University of Arkansas, Ann Arbor, 2008. http://researchgate.net. Consulté le: 11/11/2014.13 :10
3) Dukmak, Wafa : The treatment of Cultural Items in the Translation of Children's Literature. The case of Harry Potter in Arabic, University of Leeds, March 2012, etheses.whiterose.ac.uk/6761/Consulté le 12/12/2017
4) Ibrahim I.I.NAJJAR. The Translation of lexical and morphological repetitions in the Arabic novel THARTHARA FAWQ AL NEL into English A drift on the Nile. MA Thesis, University of Malaya, Kuala Lumpur, 2014. Studentsrepo. um.edu. my/ 5680/1/Ibrahim_Najjar's_dissertation_.pdf, consulté le 02/12/2017.
5) MARI Nybakk (2014) : Representations of linguistic variations in audiovisual translation: A study of American animated films and their Norwegian dubbed

translations. Master degree, Norwegian University of Tehnology and Science. p.14. http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle.

6) Mustapha Ettobi : Aspects et Enjeux de la Représentation Culturelle dans la Traduction du Roman Arabe Postcolonial en Français et en Anglais. PhD, Université McGill, Montréal, Août 2010. digitool.library.mcgill.ca/dtl_publish/4/104613.html , Consulté le 20/10/2016. 10:20

الملاحق


Ahlam
Mosteghanemi
Mémoires
de la chair
Albin Michel

Ahlam
Mosteghanemi

Le chaos des sens

roman

Albin Michel

الفهرس

الفهـــرس

البسملة

الشكر

الإهداء

المقدمة .....**ب-س**

الفرضيات .....**و**

منهجية الدراسة .....ز

الدراسات السابقة .....**ي**

القسم النظري

الفصل الأول: إجراء الانزياح

تمهيد **17**

الانزياح وإشكالية تعدد المصطلح **17**

تعدد المصطلح 18

أنواع الانزياح 19

وظيفة الانزياح 20

الانزياح والمعيار 21

تطور إجراء الانزياح 22

مراحل الانزياح 22

الانزياح والتلقي 23

إجراء الانزياح 24

الانزياح التركيبي 24

أسلوبية التقديم والتأخير 24

وظائف التقديم والتأخير 26

1- الوظيفة الدلالية 26

2- الوظيفة التأثيرية 26

3- الوظيفة الفنية الجمالية 26
4- أسلوبية التكرار 26
الانزياح الاستبدالي 28
الاستعارة 28
الاستعارة الجيدة 28
الترجمة والأسلوب 29

الفصل الثاني: نظريـات الترجمـة

نظرة عامة على بعض المقاربات في دراسات الترجمة..... 33
تمهيـد 33
أولا: المقاربات اللسانية واللسانية الاجتماعية 33
إجراءات الترجمة المباشرة (Procédés directes) 34
1-الاقتراض (Emprunt) 34
2-النسخ (Calque) 35
3-الترجمة الحرفية (La Traduction littérale) 35
الإجراءات غير المباشرة وتضم 35
4-الإبدال (Transposition) 35
5- تغيير النظرة (Modulation)..... 35
6-التكافؤ (Equivalence) 35
7-التكييف(Adaptation) 36
المقاربة اللسانية الاجتماعية (Approche sociolinguistique) 37
1-التكافؤ الشكلي (Dynamic Equivalence) 38
2-التكافؤ الدينامي (Dynamic Equivalence) 38
نقد التكافؤ الديناميكي 39
مقاربة بيتر نيومارك : الترجمة التواصلية والترجمة الدلالية..... 40
نظرية النسق المتعدد (Poly System Theory)..... 47
الدراسات الوصفية للترجمة (Descriptive Translation Studies) 50

المعايير المبدئية (Initial norms) 51
المعايير التمهيدية (Preliminary norms) 52
المعايير الإجرائية (Operational Norms) 52
المقاربة الثقافية في الترجمة 53
أندريه لوفيفر (André Lefèvre) وإعادة الكتابة (Rewriting) 55

الفصل الثالث: أنطوان برمان والترجمة الحرفية – لورانس فينوتي : الترجمة التغريبية

تمهيد 60
مقاربة أنطوان برمان 60
1- التمركز العرقي (Ethnocentrisme) 61
2- التحويل النصي (Hypertextualisation) 61
مبدأ الترجمة المتمركزة عرقيا 62
الترجمة التحويلية (Hypertextuelle) 62
المحاكاة، الاقتباس والتنويع 62
التكييف (Adaptation) 63
الهدف الأخلاقي للترجمة 63
تحليلية الترجمة ونسقيه التحريف Analytique de traduction et déformation 64
العقلنة (La Rationalisation) 64
التوضيح (La Clarification) 65
التطويل(Allongement) 65
التفخيم (L'Ennoblissement) 65
الاختصار الكيفي (L'appauvrissement qualitatif) 66
الاختصار الكمي (Appauvrissement qualitative) 66
المجانسة (Homogénéité) 66
هدم الإيقاعات (La destruction des rythmes) 66
هدم الشبكات الدالة والضمنية (La destruction des réseaux signifiants sous-jacents) 67

هدم التنسيقات النصية (La destruction des systématismes textuels) 67
هدم أو تغريب الشبكات اللغوية المحلية: (La destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires)..... 67
هدم العبارات المألوفة والاصطلاحات (La destruction des locutions et idiotismes) 68
محو التراكبات اللغوية (L'Effacement des superpositions de langue) 68
الغيرية: Altérité..... 68
ثانيا: مقاربة لورانس فينوتي: الترجمة التغريبية والترجمة التدجينية 69
وهم الشفافية..... 69
تأثير الترجمة على الثقافتين 70
نقد عمل فينيوتي 72

الفصل الرابع: ترجمـة الاستعـارة

الاستعارات كإشكالية ترجمية 77
1- مقاربة بيتر نيومارك (Peter Newmark) 77
تصنيف الاستعارة 78
مقاربة فان دن بوريك 79
مقاربة ديكنز وآخرون 82
أنواع الاستعارة..... 83
1- الاستعارات المعجمية (Lexicalized metaphors) 83
2- الاستعارات الغير معجمية (Non Lexicalized Metaphors) 83
3- استعارات شائعة (Conventionalized metaphors)..... 83
4- الاستعارات المبتكرة (Original Metaphors) 83

الفصل الخامس: الثقافـة والترجمـة

تمهيد 87
تعريف الثقافة 87
أولا لغة..... 87
ثانيا اصطلاحا..... 88

التشابه بين الثقافات ومسألة الكليات (Universaux).....89
الكليات والترجمة.....89
1- الكليات النشكونية Cosmogonique.....90
2- الكليات البيولوجية.....90
3- الكليات النفسية 90
4- الكليات اللغوية.....90
5- الكليات الثقافية.....90
الإحالات (العناصر) الثقافية 91
أولا: التعريف والتصنيف 91
تعريف العناصر الثقافية 92
تصنيف العناصر (الإحالات) الثقافية 93
1- تصنيف بيتر نيومارك.....93
1- البيئة (Ecology) 93
2- الثقافة المادية (Material culture).....93
3- الثقافة الاجتماعية (Social culture) 94
4- منظمات وأعراف ونشاطات وإجراءات ومفاهيم.....94
2- تصنيف إيلين إسبنادولا (Elaine Espinadola) وماريا لوشيا فاشنشيلو (Maria Lucia Vasconcello) 94
1- أسماء الأماكن (Toponymes).....95
2- أسماء الناس(Anthroponymes).....95
3- أشكال الترفيه(Forms of Entertainment) 95
4- وسائل النقل(Means of transportation) 95
5- شخصيات خيالية (Fictional character).....95
6- النظام القانوني (Legal System) 95
7- المؤسسات المحلية (Local Institutions).....95
8- النظام القياسي (Measuring system).....95

9- الطعام والشراب (Food and Drink) 95
10- مرجع دراسي (تربوي) (Scolastic reference) 95
11- الاحتفالات الدينية (Religious celebrations) 95
12- اللهجة (Dialect) 95
أساليب نقل العناصر الثقافية 96
1- إجراءات ترجمة العناصر الثقافية 98
2- النقل (Transference) 98
3- المكافئ الثقافي (Cultural equivalent) 98
4- التحييد (Neutralisaton) 98
5- الترجمة الحرفية (Literal translation) 99
6- الترجمة المؤقتة (Translation label) 99
7- التجنيس (Naturalisation) 99
8- تحليل المكونات (componential analysis) 99
9- الثنائي (Couplet) 99
10- الترجمة المعتمدة (Recognised translation) 99
11- الشرح (Paraphrase) 99
3- تصنيف إيكسلا لاستراتجيات ترجمة العناصر الخاصة بالثقافة 100
أولا: استراتجيات المحافظة (Conservation) 100
1- التكرار (Repetition) 100
2- التكييف الإملائي (Orthographic adaptation) 100
3- الترجمة اللسانية (غير الثقافية) 101
4- الشرح خارج النص (Extratextual gloss) 101
5- الشرح داخل النص (Intratextual gloss) 101
ثانيا: استراتجيات الاستبدال (Substitution) 101
1- الترداف (Synonymy) 101
2- التعميم المحدود (Limited universalization) 101

3- التعميم المطلق (Absolute universalization) 101
4- الأقلمة (Naturalisation)..... 101
5- المحو (Deletion) 101
6- الابتكار الذاتي (Autonomous creation)..... 102
ثالثا: استراتجيات أخرى 102
1- التعويض (Compensation) 102
2- تغيير المكان(Dislocation) 102
3- التخفيف(Attenuation) 102
3- نموذج يدرسن (Jan Pedersen)..... 102
1- المكافئ الرسمي (Official equivalent) 103
2- الاستبقاء (Retention)..... 103
3- التحديد (Specification)..... 104
4- الترجمة المباشرة (Direct Translation)..... 104
5- التعميم 105
6- الاستبدال (Substitution)..... 105
7- الحذف Omission..... 106
مناقشة النماذج المقترحة في ترجمة العناصر الثقافية 107

الفصل السادس: تلقي الأدب العربي الحديث بفرنسا

تمهيد 111
دور النشر الفرنسية والأدب العربي الحديث..... 114
دار آكت سود 115
استراتيجيات الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية 118
1- الترجمة ذات الطابع الاستشراقي:(Traduction orientalisante) 118
2- الترجمة المتمركزة عرقيا (Traduction ethnocentrique) 118
المكانة الخاصة للكاتبات العربية في سوق النشر الفرنسية 121

القسم التطبيقي

الفصل الأول: ظاهرة أحـلام مستغانمـي

تمهيد 126
أولا: عن سيرة أحلام مستغانمي 126
ملخص رواية "ذاكرة الجسد" 127
ملخص رواية "فوضى الحواس" 128
ثانيا: الذات القائمة بالترجمة 133
1- محمد مقدم مترجم رواية 'ذاكرة الجسد' 134
2- فرانس ماير (France Meyer) مترجمة رواية 'فوضى الحواس' 135
صعوبة ترجمة رواية ذاكرة الجسد 137

الفصل الثاني: قراءة في العتبات

قراءة في عتبات الروايتين 141
أولا عنوان "ذاكرة الجسد 141
ثانيا عنوان "فوضى الحواس" 141
كلمة الناشر (le prière d'insérer) 143
سترة "جلادة " الكتاب (Jaquette) 145
ظهر الغلاف 147
ثانيا فوضى الحواس 149
صورة غلاف الرواية في الطبعة الفرنسية 150
الإهداءات (les dédicaces) 151

الفصل الثالث: ترجمة الانزياحات اللغوية

تمهيد 156
أولا: التقديم والتأخير في رواية 'ذاكرة الجسد' ورواية 'فوضى الحواس' 156
التقديم والتأخير في ورواية 'فوضى الحواس' 162
ثانيا: أسلوبية التكرار والترجمة 166
ثالثا: الاستعارة والترجمة 171

المنهجية المتبعة 172
الاستعارات الثقافية 183
الخلاصة 199

الفصل الرابع: ترجمة العناصر المرتبطة الثقافة

تمهيد 203
1- أسماء الأماكن (Toponyme) 203
الثقافة المادية 204
الطعام 204
اللباس والحلي 208
الملاية 208
القندورة القسنطينية 211
المقياس 212
الآلات الموسيقية والطبوع والأغاني 213
الآلات الموسيقية 216
الدين والمعتقدات 219
البركة 219
تلاوة القرآن 223
قراءة الفاتحة عند زيارة القبور 223
تلاوة القرآن في العزاء 224
الصّلاة 226
الأعياد الدينية والوطنية 228
الأعياد الدينية 231
العادات والتقاليد والطقوس 231
زيارة الأضرحة والمقابر 231
الحمام 233
مصطلح الشهيد والفدائي 235

مصطلح فدائي 237
وحدات القياس 238
الأمثال 240
التنويعات اللغوية في رواية "فوضى الحواس" 247
ترجمة اللغة العامية في رواية "ذاكرة الجسد" 248
المناقشة والنتائج 262
خاتمـة 265
قائمة المصادر والمراجع 271
الملاحق 287
الفهرس 290
الملخص

الملخص

ملخص:

تخضع النصوص الأدبية الأجنبية سواء أكانت نثرية أم شعرية أثناء ترجمتها من نسق لغوي وثقافي معين إلى العديد من التغييرات والتبديلات حتى تتلاءم مع خصائص اللغة المستقبلة وشعريتها وثقافتها. وهذا أمر طبيعي وصحي. غير أّنه في بعض الأحيان يمتد معول المترجم ويقوم بتحويرات قد تفُقد الأثر الأجنبي قيمته الجمالية أو خصوصيته الثقافية أو الاثنين معا خاصة إذا ما تمت الترجمة بين نسقين ثقافيين أحدهما ضعيف مقارنة بالآخر.

لقد أشار العديد من المنظرين لمثل هذه الحالات التي تعمل الترجمة على تشويه للثقافة واللغة المصدر مثل المترجم والمنظر الفرنسي أنطوان برمان والمترجم والمنظرالأمريكي لورانس فينوتي اللذين يعتقدان أنّ ترجمة النصوص الأدبية إلى اللغة والثقافة الفرنسية (برمان) واللغة والثقافة الإنجليزية (فينوتي) لا زالت ترجمة تحويلية أي تقوم بإعادة كتابة النص المصدر حسب شعرية اللغة الهدف وعرقية مركزية وتدجينية.

تهدف هذه الدراسة إلى فحص المزاعم السابقة وذلك بفحص الترجمة الفرنسية للروايتين "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي وتقصي المشاكل والاستراتجيات التي تبناها المترجمان "محمد مقدم"(ذاكرة الجسد) و"فرانس ماير" (فوضى الحواس).

ركزنا في هذه الدراسة على المستوى الشكلي وتناولنا بعض الانزياحات اللغوية مثل التقديم والتأخير والتكرار والاستعارة باعتبارها تعكس أسلوب الروائية بالإضافة إلى العناصر الثقافية للثقافة الجزائرية مثل الطعام واللباس والمصطلحات الدينية والأمثال وغيرها.

ومن أجل الوصول إلى هذه الأهداف اخترنا المنهج الثقافي واللغوي في مبحث دراسات الترجمة مع التركيز على أطروحة لورانس فينوتي كإطار نظري للدراسة وذلك للبحث و فهم إستراتجيتي المترجمين.

خلصت الدراسة إلى وجود تأثيرات ثقافية وإيديولوجية وشعرية عند الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية.

أنّ خلفية المترجم اللغوية والثقافية تتحكم وتوُجه بشكل كبير اختياراته ومن ثم أسلوب النص الهدف. ففي حين أنّ المترجم محمد مقدم الذي ينتمي إلى الثقافة واللغة المصدر أبدى احتراما كبيرا للنص المصدر وذلك من خلال محاكاة تراكيب وتعابير النص المصدر والاحتفاظ بالكثير من خصائصه حتى وإن تعارضت في بعض الأحيان مع معايير اللغة الفرنسية وثقافتها مزاوجا بين إستراتجية التغريب والتدجين.

أّما المترجمة فرانس ماير فقد أبدت اهتماما كبيرا بالخصائص الشكلية للنص المصدر لكنها اختارت عدم المجازفة وذلك بميلها للقارئ الهدف وشعرية اللغة الفرنسية وتقديم ترجمة سلسة. إذ قامت بإعادة كتابة الكثير من الاستعارات وتجنب التكرار و تعميم للعناصر الثقافية. غير أّنها قامت كذلك بتقديم نص ذا قيمة أسلوبية عالية حتى وإن تحيزت للغة الفرنسية وشعريتها.

وختاما توصلت الدراسة إلى أنّ المترجم أثناء نقله للنصوص الأدبية لا يمكنه الالتزام باستراتجيه واحدة: إّما التغريب أو التدجين، فهو يعتنق المذهب التغريبي تارة والمذهب التدجيني تارة أخرى وذلك حسب الوضعية وحسب قناعاته وانتماءاته وخبرته.

Abstract

Literary texts undergo generally many shifts and transformations during their translation from one linguistic and cultural system to another. These shifts are required for the understanding and appreciation of the text in the target culture. However, in many cases, the translator makes some choices which might alter the aesthetic value and the cultural specificity or both of the literary text, and especially if the translation is made from a cultural and linguistic system which is considered weaker than the receiving one.

The aim of this study is to examine the French translation of two novels of the Algerian novelist Ahlam Mosteghanemi: “Mémoires de la Chair” (Memory in the flesh) and “Le chaos des sens” (Chaos of senses). Special focus will be laid on different linguistic deviations such as fronting, repetition and metaphor and on the rendering of different cultural references such as religious terms, proverbs, linguistic variations and allusions, which are characteristic of Ahlam Mosteghanemi’s writings.

The main objective of this study is to determine which strategy is adopted when translating the two novels in French. In order to achieve this aim, cultural and linguistic approaches within the translation studies discipline have been adopted. Venuti’s model is proposed as a theoretical framework that helps in understanding and explaining the strategies available when translating formal features and cultural references.

The study concludes that the translator is subjected to cultural, ideological and poetic influences in particular when translating from Arabic to French. The analysis shows that the Arabic translator Mohamed Mokaddem (who translates "Mémoires de la chair") adopted the strategy of foreignization, which is reflected in the preservation of the foreign cultural terms in the target text and the respect of the formal features of the original text. The French translator France Meyer (who translates “Le chaos des sens”) adopted a domesticating strategy, which is obvious in her choices. There is a tendency of recreating the stylistic features of the source text according to the target (French) poetics and generalizing the cultural terms.

Résumé :

Les textes littéraires subissent généralement plusieurs transformations lors de leur transfert d'un système linguistique et culturel à un autre. Ces changements sont nécessaires et recommandés afin que ces textes soient compris et appréciés dans la culture et la langue cible. Cependant, le traducteur dans certains cas apporte des modifications qui dénaturent ces textes de leur originalité que ce soit stylistique ou culturelle.

Nombreux sont les théoriciens de la traduction comme Antoine Berman et Venuti qui croient que la traduction des textes littéraires étrangers vers la langue et la culture française et anglo-américaine sont des traductions ethnocentriques, annexionniste et hypertextuelles (pour Berman) et transparente et fluide (pour Venuti), c'est-à-dire que le traducteur réécrit ces textes suivant la poétique de la langue cible.

Cette étude a pour objectif d'examiner les constations faites par ces deux théoriciens et ce à travers l'examen de la traduction française des deux romans « Mémoires de la chair » et « Le chaos des sens » de la romancière algérienne Ahlam Mosteghanemi, et de jeter la lumière sur les problèmes ainsi que les stratégies adoptées par les deux traducteurs Mohamed Mokaddem et France Meyer.

Dans cette étude, je me suis concentrée sur l'aspect formel, plus particulièrement les écarts linguistiques tels que l'antéposition, la répétition et la métaphore ainsi que sur la problématique des culturèmes appartenant à la culture algérienne tels que les termes religieux, les proverbes et les variations linguistiques.

Notre étude a démontré que le traducteur subit des contraintes d'ordres culturel, idéologique et poétique, surtout quand il s'agit de traduire de l'arabe vers le français.

L'analyse a également démontré que le traducteur Mohammed Mokeddem, a adopté une stratégie qui favorise la langue et la culture source et ce à travers l'emprunt de plusieurs termes qui appartiennent à la culture source et le respect des choix formels du texte source. La traductrice France Meyer a adopté une stratégie favorisant le lecteur et la culture cible et ce en récréant les écarts linguistiques pour s'accorder avec la poétique de la langue cible et neutralisant les termes culturels.