الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1
كلية الآداب و اللغات
قسم الترجمة

نسقية التدمير في ترجمة روايات نجيب محفوظ إلى الفرنسية

دراسة تطبيقية لنزعات أنطوان بيرمان التشويهية على روايات

زقاق المدق، أولاد حارتنا و ثرثرة فوق النيل

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة

إعداد:
غسان لطفي

إشراف:
أ. د. فرحات معمري

أعضاء لجنة المناقشة:

– أ. د/ محمد الأخضر صبيحي	جامعة منتوري قسنطينة 1	(رئيسا)
– أ. د/ فرحات معمري	جامعة منتوري قسنطينة	(مشرفا و مقررا)
– أ. د/ جازية فرقاني	جامعة وهران 1	(عضوا)
– أ. د/ نصر الدين خليل	جامعة وهران 1	(عضوا)
– أ. د/ باية لكال	جامعة الجزائر 2	(عضوا)

تاريخ المناقشة: 09 جويلية 2017

2017/2016

إهداء

إلى من أعطتني اسمي، فجعلتني مصابا بجِنِّ المعلقة الجاهلية، أمي، و إلى قلبها الأبيض، كزهر اللوز:

و لوصف زهر اللوز، لا موسوعة الأزهار
تسعفني، و لا القاموس يسعفني...
سيخطفني الكلام إلى أحابيل البلاغة/
و البلاغة تجرح المعنى و تمدح جرحه،
كمذكَّر يملي على الأنثى مشاعرها/
فكيف يشِعُّ زهر اللوز في لغتي أنا
و أنا الصدى؟
و هو الشَّفيف كضحكة مائية نبتت
على الأغصان من خفر الندى...
و هو الخفيف كجملة بيضاء موسيقية...
و هو الضعيف كلمح خاطرة تطل على أصابعنا و نكتبها سدى...
و هو الكثيف كبيت شعر لا يدون بالحروف/ محمود درويش، **لوصف زهر اللوز**

إلى من ملأ روحي كتبا، و علمني أن القراءة فعل حرية، و أن هوية المرء هي ما يكتبه بيده، أبي:

و في الصحراء قال الغيب لي: أكتب !
فقلت: على السراب كتابة أخرى
فقال: اكتب ليخضرَّ السرابُ
فقلت: ينقصني الغيابُ
و قلت: لم أتعلم الكلماتِ بعدُ
فقال لي: أكتب لتعرفها
و تعرفَ أين كنتَ، و أين أنت
و كيف جئتَ، و من تكون غداً،
ضع اسمك في يدي و اكتب
لتعرف من أنا، و اذهب غماما
في المدى... فكتبتُ: من يكتب حكايته يرث
أرض الكلام، و يملك المعنى تماما ! محمود درويش، **قال المسافر للمسافر: لن نعود كما...**

و إلى زوجتي، التي لولاها لما أبصر هذا العمل النور

تحِيَّة...

شكر

الحمد لله الذي هدانا لهذا، و ما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله.

إن قائمة من ندين لهم بالشكر، بعد الله تعالى، طويلة.

الشكر موصول أولا للأستاذ الدكتور فرحات معمري لقبوله الإشراف على هذا العمل أولا و للمجهود الذي بذله طيلة مدة إنجازه ثانيا و لدروس الماجستير التي سمحت لنا بالتعرف أكثر على الأدبيات الترجمية و من أهمها بالطبع عدد من نصوص أنطوان بيرمان.

الشكر واجب أيضا للدكتور حسن حمزة من جامعة ليون 2 بفرنسا لكرم استقباله لنا و لنصائحه التي استفدنا منها أيما استفادة.

نشكر أيضا كل من ساهم في إثراء هذا البحث بأن أسدى نصيحة أو نبهنا إلى كتاب أو قدح في ذهننا فكرة من خلال الحديث معه، و نذكر في هذا الصدد طلبة الترجمة الذين كان النقاش مع بعضهم أثناء الدروس ثريا جدا في بعض الأحيان.

كما نتوجه بشكرنا لأعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بقراءة هذا البحث و مناقشته.

تنويه

- لقد اعتمدنا الطريقة الأنكلوسكسونية في الإحالة إلى المراجع، أي كالآتي: (بيرمان 1999: 35) لكي لا نثقل على القارئ بقراءة الهوامش التي أفردناها لاستطرادات و شروحات رأينا أن نحررها للتفسير أو التعقيب دون أن نضمها إلى متن البحث. و عندما صادفنا مرجعين للكاتب نفسه صدرا في السنة نفسها – و هو ما لم يحصل في الحقيقة إلا في ثلاث حالات فلقد فرقنا بينهما باستخدام الحروف الأبجدية مضافة إلى سنة النشر: بيرمان 1985أ – بيرمان 1985ب.
- كتبنا الأسماء الأجنبية التي أحلنا إليها باللغة العربية (غادامير، هايدغر...) على أساس أن البحث محرر بالعربية و لأن كتابتها باللغة اللاتينية سوف يضع أمام القارئ نصا "مقطَّعا" إن جاز التعبير و هو ما نشعر به نحن على أي حال عندما نقرأ نصوصا تتخللها الكثير من الكلمات الأجنبية. و على هذا، ولكي نسهل على القارئ الانتقال من مكان ذكر المرجع بشكل مختصر في متن البحث إلى مكان ذكره مع المعلومات البيبليوغرافية الكاملة في الفهرس، فلقد ترجمنا المراجع الأجنبية كلها إلى العربية في الفهرس بحيث يجد القارئ المرجع مترجما إلى العربية أولا ثم المرجع كما هو في لغته الأصل، مثلا:

إلياس، نوربير (1973): حضارة الأخلاق، ترجمه من الألمانية بيير كامينزر، كلامان ليفي

Elias, Norbert (1973) : *La civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kaminzer, Clamann-Lévy

- و تبعا لذلك، لم نراع في ترتيب المراجع الفرق بين تلك العربية أو المترجمة إلى العربية من جهة و بين المراجع الأجنبية من جهة أخرى، كما اتبعنا الترتيب الألفبائي.

- من جهة أخرى، لم نصنف المراجع تصنيفا لغويا (بين عربية و أجنبية) بل تصنيفا موضوعاتيا: المدونة ثم نصوص أنطوان بيرمان ثم ما كتب عن أنطوان بيرمان ثم ما كتب عن نجيب محفوظ ثم ما يتعلق بالترجمة بشكل عام ثم كل المراجع المتفرقة الأخرى التي استعملناها أو أشرنا إليها.
- الحرف **ذ**. يعني: ذَكَرَه. مثلا (بنيامين، ذ. بيرمان 2008: 85) يعني: بنيامين ذكره (أو مذكور في) بيرمان.
- كل الاستشهادات التي استقيناها مباشرة من مراجع أجنبية نحن من ترجمناها.

في السفر الحُرِّ بين الثقافات
قد يجد الباحثون عن الجوهر البشريّ
مقاعدَ كافية للجميع.
هنا هامش يتقدم. أو مركز يتراجع
لا الشرق شرق تماما
و لا الغرب غرب تماما
لأن الهوية مفتوحة للتعدد
لا قلعة أو خنادق/

محمود درويش **طباق [إلى إدوارد سعيد]**

المقدمة

تهدف هذه الرسالة إلى إجراء دراسة نقدية تحليلية للترجمات الفرنسية لعدد من روايات الكاتب المصري نجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل للأدب. و اختارت الدراسة أدوات إجرائية تتمثل في شبكة القراءة التي اقترحها المترجم و المنظر الفرنسي أنطوان بيرمان و سماها "النزعات التشويهية".

إن دراسة الترجمات الفرنسية (و الغربية بشكل عام) التي أنجزت لروايات نجيب محفوظ عملية لها أهميتها من وجهة النظر الأدبية و الثقافية و الترجمية و ذلك لعدة أسباب.

السبب الأول هو أن تجربة محفوظ الروائية و القصصية تمثل "ملحمة" على حد تعبير كاظم جهاد حسن، فنجيب محفوظ كتب الرواية و القصة على مدى ما يربو عن الستين عاما صدر له خلالها ما ينيف عن الخمسين رواية و مجموعة قصصية. و رغم أن الرواية العربية كانت قد بلغت مرحلة النضوج منذ زمن ليس بالقصير، مع كتاب مثل عبد الرحمن منيف و جبرا إبراهيم جبرا و الطيب صالح و غيرهم، إلا أن مكانة محفوظ باعتباره أحد الذين شقوا الطريق للرواية العربية في العالم العربي لا يمكن نكرانها.

السبب الثاني هو أن نصوص النثر الروائي هي نصوص شديدة التكثيف و هي على حد تعبير أنطوان بيرمان "عالم معيش يتكشف"، كما أنها تمسك بكل الفضاء المتعدد اللغات في مجتمع ما و تمزجه مزجا، كما هي الحال في روايات نجيب محفوظ الذي استطاع أن يحقق توازنا صعبا بين رغبته في الكتابة بعربية فصحى يقرؤها العرب جميعا و بين ضرورة صهر لغته الروائية مع العامية المصرية، فترجمة هذه الروايات هي بالتالي فعل مركب تتداخل فيه العوامل اللسانية و الثقافية و الإيديولوجية.

السبب الثالث مرتبط بالثاني و منفصل عنه في الوقت نفسه: فإن كان النثر الروائي كشفا للعالم كما يتجلى في الخبرة المعيشة لكاتبه، فهذا يعني أن نصوص نجيب محفوظ هي تعبير عن عالم الحياة المصرية كما رآها وصورها الكاتب و رصد تقلباتها السياسية و الاجتماعية و القيمية على مدى عقود، و إن كانت الترجمة من

جهتها تجليا بامتياز لعلاقة الثقافات بعضها ببعض و رؤية ثقافة ما لنفسها و للآخر، فدراسة ارتحال نصوص نجيب محفوظ و إعادة كتابتها (من خلال الترجمة تحديدا) في اللغات و الثقافات الغربية تكشف لنا جزءا من الصورة التي تشكلت في الوعي الغربي عن الأدب العربي الحديث ممثلا في الرواية خصوصا، و عن المجتمعات العربية التي أنتج فيها هذا الأدب، فالترجمة هي بلا شك من جعلت من نجيب محفوظ أحد سفراء الأدب العربي إلى القارئ الغربي و أوصلته إلى جائزة نوبل.

و لهذا الكشف أهمية تتعدى مجرد المقارنة بين نصوص أدبية معينة و بين ترجماتها، لأن الخبرة بالنصوص هي الصيغة التي يتم بها فهم الإنسان لذاته، فهي **الواسطة** التي تحقق فهما كهذا: "و تبعا لهذا، فأن يفهم المرءُ [نصا] معناه أن يفهم ذاتَه أمام النص، لا بأن يفرض على النص قدرته المنتهية على الفهم بل بأن يكشف نفسه أمامه و يحصل منه على ذات أوسع" (ريكور 1986: 130)، و من هنا نرى كيف تساهم دراسة ترجمة النصوص العربية إلى لغة–ثقافة ما في تشكيل رؤية أوضح عن التصور الذي يُرسم في تلك الثقافة عن ذاتها و عن علاقتها مع الآخر، أي معنا نحن.

كما تتعدى أهمية دراسة الترجمات الفرنسية للروايات المحفوظية من جهة أخرى مجرد كونها سجالا أدبيا جماليا نظريا لا يهم إلا نقاد الأدب و منظريه، أولا لأن الترجمة – باعتبارها فعل كتابة – هي فعل اجتماعي سياسي بامتياز، و ثانيا لأن السياق الدولي الذي نعيش فيه اليوم، بما فيه من عولمة ثقافية مصحوبة في الكثير من الأحيان بسوء الفهم المفضي إلى الخوف و الكراهية، يحتم علينا أن نسعى إلى تجنب سوء الفهم بأن نحاول فهم الآخر – خصوصا ذلك الواقف على الضفة الأخرى من البحر المتوسط، "بحرِنا" – و ذلك من خلال محاولة فهم تمثله لنفسه و لعلاقته بغيره.

و من المهم أن نلاحظ، في هذا الصدد، أن كما هائلا من الأعمال النقدية قد كتب عن أدب نجيب محفوظ، من قبل نقاد و كتاب و أكاديميين عرب و غير عرب تناولوا هذا الأدب بالدرس و الفحص من عدة جوانب، إلا أن مسألة ترجمته لم يتم التعرض لها – فيما نعلم – إلا قليلا، رغم أن كل رواياته تقريبا قد ترجمت[1]، أو على الأقل تلك "المهمة" منها.

و نذكر هنا مثلا رسالة دكتوراه لصاحبتها ليدا منصور و الموسومة بعنوان "تمثلات الخطاب في ثلاثية نجيب محفوظ" (بالفرنسية) و هي رسالة في علوم اللغة لم تقم في منهجيتها على المقابلة بين النص الأصل و ترجمته الفرنسية بل درست الترجمة على أنها نص قائم بذاته، حتى و إن تضمن ذلك دراسة بعض الجوانب الترجمية مثل مسألة ترجمة الدعابة أو ترجمة الحوارات.

نذكر أيضا رسالة دكتوراه لمصطفى الطُبي بعنوان "مظاهر و رهانات التمثل الثقافي في ترجمة الرواية العربية ما بعد الاستعمارية إلى الفرنسية و الانكليزية" (بالفرنسية أيضا) خصص فيها الباحث فصلا لدراسة ترجمة أولاد حارتنا إلى اللغتين المذكورتين و ذلك من وجهة نظر محددة و هي صورة المرأة كما تظهر في النص الأصل و في ترجماته. و لقد طبق الباحث في هذه الرسالة وجهة نظر ترجمية تقوم على النظريات ما بعد الاستعمارية خصوصا لم تكتف بالمقارنة بين النصوص بل ربطت الفعل الترجمي بالعوامل الاجتماعية و الثقافية و الإيديولوجية التي تحكمه.

[1] و ليست هذه حال مجموعاته القصصية، خصوصا تلك التي صدرت مباشرة بعد هزيمة حرب الستة أيام و التي اتسمت بالغموض الشديد و العبثية. ولا شك أن دراسة ما لم يترجم من نصوص محفوظ لا تقل أهمية في الكشف عن دور الترجمة أو اللاترجمة في رسم الأفق الذي سيتم فيه تلقي كاتب ما في نسق أدبي معين، و في التدليل مرة أخرى على أن فعل الترجمة محكوم بشبكة معقدة من العلاقات بين عدد كبير من الفاعلين الاجتماعيين في "سوق السلع الرمزية".

هنالك أيضا رسالة الدكتوراه التي أنجزتها ميساء أبو يوسف في جامعة بنسلفانيا و التي اشتملت مدونتها (ضمن نصوص أخرى) على مقطع أو اثنين من رواية زقاق المدق، قامت بتحليلها من وجهة نظر مفهوم "الكرنفالية" الباختيني لتقترح نظرية في الترجمة أسمتها "نظرية التحويل" Transformance Theory .

و الملاحظ في هذا الصدد أن الدراسات التي تناولت ترجمات نجيب محفوظ ركزت في الكثير من الأحيان على روايات معينة دون غيرها مثل زقاق المدق و الثلاثية، و لعل السبب راجع لأن هاتين الروايتين تؤكدان الصورة التي رسمت لنجيب محفوظ باعتباره روائيا "واقعيا"، ناهيك عن أن الثلاثية تعتبر تحفة محفوظ و مأثرته. و لذلك اخترنا أن نعمل على ثلاث روايات هي التالية:

1- **زقاق المدق**: هذه الرواية مهمة لأنها أول رواية لمحفوظ تترجم إلى الفرنسية (سنة 1970) و كذلك إلى الإنكليزية (سنة 1966) و لذلك فهي تحتل موقعا متميزا من حيث أنها ساهمت لا محالة في رسم أفق تلقي الأديب المصري لدى القارئ الفرنسي و أثرت بشكل أو بآخر على ترجمات الروايات الأخرى التي ستترى بعد ذلك تباعا.

2- **ثرثرة فوق النيل**: تكمن أهمية هذه الرواية في أنها أولا تمثل نضج الفن الروائي عند نجيب محفوظ وإحدى أكثر رواياته ثورية و التزاما، و ثانيا في أن ناقلتها إلى الفرنسية السيدة فرانس دوفييه مايير مترجمة مخضرمة تعاملت منذ عقود، و لا تزال، مع الرواية العربية، لا المصرية فحسب. و في ما يخص نجيب محفوظ، فلقد ترجمت له مايير ما يقارب العشرة روايات مما يجعلها عارفة جيدة بعالمه الروائي و نوعا ما "متخصصة" ويضفي على ترجماتها شيئا من "التكريس".

3- **أولاد حارتنا**: يعتبر عدد من النقاد أن هذه الرواية لا ترقى إلى مستوى روايات محفوظ المهمة الأخرى لكنها، في رأينا، مهمة جدا لأنها مثلت منعطفا في مسيرة محفوظ الروائية و سابقة في تاريخ الرواية المصرية

على الأقل، كما أنها – من وجهة النظر الترجمية – تمثل مدونة جيدة للتحليل لامتزاج الأسطوري بالواقعي فيها.

سنقوم بتحليل ترجمة هذه الروايات من خلال شبكة القراءة التي اقترحها أنطوان بيرمان لتحليل ترجمة النثر الروائي خصوصا و التي تتكون من ثلاثة عشر عنصرا سماها "النزعات التشويهية". هذه النزعات تمثل التجلي العملي للترجمة المتمركزة عرقيا التي تدمر حرف النص بحيث تخضعه للمعايير الأدبية و الثقافية و الكتابية للغة المترجمة و تمحو عنه رائحة الاختلاف و الغيرية. و تعمل هذه النزعات عملا نسقيا أي ككل متكامل و تمارس على المترجم تأثيرا لا يملك منه فكاكا بل إنها جزء من ذات المترجم و تحكم رغبتَه في الترجمة ذاتَها و من أجل ذلك تحديدا يجب تحليلها و رفعها إلى مستوى الوعي.

أما عن اختيارنا هذه النزعات لتكون مدخلنا إلى قراءة روايات محفوظ و ترجماتها الفرنسية فلأنها أحد أهم النماذج المقترحة لنقد ترجمة الرواية نقدا يقوم على القراءة المقربة الفاحصة و يقدم أدوات إجرائية واضحة و قابلة للتطبيق إلى حد ما. صحيح أنه ليس النموذج الأول، فلدينا مثلا نموذج جدعون توري الذي قام بدراسة عدد من الترجمات تنتمي لأجناس أدبية مختلفة، من المسرح إلى الشعر إلى أدب الأطفال و الذي سنرى أن بيرمان يشترك معه في عدد من المفاهيم، لكن هذا النموذج أقرب إلى تاريخ الترجمة من جهة كما أن المقاطع النصية التي يحللها توري لا تشمل النصوص المدروسة في كليتها، رغم أنها جديرة بالتأمل. و لدينا كذلك نموذج هنري ميشونيك الذي اقترح هو أيضا شبكة قراءة طبقها خصوصا على ترجمة الشعر و الكتاب المقدس و أثرت تأثيرا لا يمكن نكرانه على أدوات بيرمان الإجرائية بحيث سنلجأ لها لفهم عدد من النزعات أهمها نزعة هدم الإيقاعات.

ما توفره لنا شبكة النزعات التشويهية هو برأينا القدرة على تحليل ترجمة الرواية على المستوى التفصيلي، مستوى الجمل و المقاطع الأصغر و في الوقت نفسه على المستوى الكلي، مستوى الرواية بكاملها. هذه الميزة هي

برأينا التي تعطي لدراستنا وجاهتها، فالدراسات الترجمية القليلة التي اتخذت من روايات نجيب محفوظ مدونة لها كانت، كما رأينا:

- إما تتعامل مع الروايات من وجهة نظر غير ترجمية بحتة، مثل دراسة ليدا منصور عن الثلاثية، أو:
- تتعامل مع مقاطع صغيرة من الروايات، مثل دراسة ميساء أبو يوسف ، أو:
- تقارب ترجماتها من وجهة نظر هي أقرب إلى الموضوعاتية منها إلى الشعرية (أي الأدبية)، مثل دراسة مصطفي الطبي عن أولاد حارتنا، أو:
- تقارب ترجمة رواية ما، عندما تتعامل معها في كليتها، من وجهة نظر الوحدات النصية الصغرى (كالكلمات و العبارات). و من ذلك مثلا مذكرة ماجستير كتبتها الباحثة آمال آيت زيان و عنوانها **نقل الملامح الدينية و الشعبية إلى الفرنسية (رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ نموذجا) دراسة تحليلية و نقدية:** فلقد حللت صاحبة المذكرة ترجمة ما أسمته الملامح الدينية مثل الأدعية و أسماء العلم والاقتباسات القرآنية...الخ و ما أسمته الملامح الشعبية مثل الألبسة و الأطعمة و أسماء المكان والعلم...الخ. و كما هو واضح جلي، تبقى كل هذه العناصر ، على أهميتها، محصورة في المستوى المعجمي لا تصل إلى المستوى السردي الأكبر و لا إلى مستوى النص في كليته و نسقيته.

من جهة أخرى، تبقى الدراسات التي حاولت تطبيق شبكة القراءة التي اقترحها بيرمان قليلة، على الأقل فيما يتعلق بالرواية العربية. نذكر في هذا الصدد رسالة ماجستير للباحثة أوريدة برامكي عنوانها **الحرفية في الترجمة الأدبية لدى "أنطوان بيرمان". دراسة نقدية تحليلية للنزعات التشويهية في ترجمة رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي إلى الفرنسية** حيث طبقت الباحثة عشرة من النزعات على الترجمة و أسقطت من عملها مثلا نزعة "هدم الشبكات الدالة التحتية". هذه الشبكات تتمدد على طول النص و تمنحه نسقيته، وبالتالي فعدم

التعرض لها في دراسة الترجمة، بالإضافة إلى الفهم غير الدقيق لنزعة أخرى مهمة هي نزعة "هدم الأنساق"، أدى إلى أن دراسة الباحثة لم تفلح تماما في مقاربة ترجمة "فوضى الحواس" إلى الفرنسية مقاربة كلية شاملة.

و الأمر ذاته، بشكل آخر، يقال عن رسالة ماجستير أخرى للباحث عبد الحليم فاروق لعيدي عنوانها **مفهوم أنطوان بيرمان في الترجمة الأدبية** طبق فيها الباحث النزعات التشويهية كلها على رواية نجيب محفوظ "قصر الشوق": ما منع برأينا هذه الدراسة من أن تكون قراءة نسقية، هو أنها لم تعمل على كامل الرواية بل على جزء منها فقط، في حين أن عددا من النزعات التشويهية، كما سنرى، تشتغل على صعيد الرواية الكلي، ناهيك عن أن رواية "قصر الشوق" في حد ذاتها ليست إلا جزءا من الثلاثية ليس منفصلا – في كتابته – عن الجزئين الآخرين، بل إن نجيب محفوظ كتبها رواية واحدة بَيْد أن الناشر سعيد جودة السحار رأى أن نشرها في ثلاثة أجزاء سيكون أفضل.

قسمنا الرسالة إلى قسمين رئيسين يسبقهما فصل تمهيدي، بالإضافة إلى مقدمة و خاتمة.

في الفصل التمهيدي،عرضنا للترجمة في فرنسا خلال القرنين السابع عشر و الثامن عشر، أي ما يعرف على الترتيب بالجميلات الخائنات و الترجمات التكييفية. هذه المرحلة محورية و وثيقة الصلة بكل ما قاله بيرمان عن الترجمة، تأريخا و تنظيرا و نقدا، لأنه بنى منظومته الفكرية على نقد الترجمة المتمركزة عرقيا و اعتبر أن هذا النوع من الممارسات الترجمية قد بلغ ذروته في فرنسا الكلاسيكية. و على ذلك فالكثير مما سيقوله بيرمان، بما في ذلك عن النزعات التشويهية و وجه اعتبارها تجسيدا للمركزية العرقية، لن يكون بالإمكان فهمه فهما جيدا دون معرفة بتاريخ الترجمة ممارسة و تنظيرا في فرنسا في هذه الفترة.

حاولنا في هذا الفصل إذا وضع الترجمة في الإطار الأوسع الذي مورست فيه، أي في الأفق الثقافي واللساني و الأدبي، و هو الأفق الذي رسمنا ملامحه من خلال محاولة تعريف عدد من المفاهيم المهمة، مثل مفهوم

الكلاسيكية، و الذوق...الخ. هكذا ربطنا ممارسة الترجمة – باعتبارها فعل كتابة – و المعايير التي حكمتها بالمعايير الإستيتيقية و الثقافية التي حكمت ممارسة الكتابة بشكل عام و شكلت السياسة الثقافية و اللسانية لفرنسا في ذلك الوقت. من جهة أخرى حاولنا أن نفهم، و نشرح، علاقَة فرنسا "بالآخرين" و تصورَها لهذه العلاقة، وأثَرَهما على الترجمة، و تجليَهما من خلال الترجمة أيضا. الآخرون هم هنا القدماء ممثلين في ملحمتي هوميروس الأوديسة والإلياذة و ترجماتهما العديدة خصوصا ترجمتي داسييه و دولاموت. و هم الأوروبيون: أولا إيطاليا باعتبارها مهد النهضة في أوروبا و المادة التي صنعت بها فرنسا أدبها و لغتها من خلال التأثر و الاقتباس (البتراركية) و في الوقت نفسه الصراع و الرفض، و ثانيا إنكلترا ممثلة في شكسبير خصوصا من خلال ترجماته العديدة هو أيضا. و هم أخيرا الآخر غير الأوروبي، أي العالم العربي–الإسلامي أو ما يسمى "الشرق" ممثلا في ألف ليلة و ليلة كما ترجمها غالان خصوصا.

و لا تكتسي معرفة "الذهنية الترجمية" الفرنسية في تلك المرحلة أهمية "توثيقية" فحسب، بل هي مهمة أهمية مباشرة لفهم الممارسة الترجمية الراهنة كما تتجلى في المدونة التي نحللها في هذه الرسالة، و التي سنرى فيها أيديولوجيا الكتابة الواضحة الخطية ذاتَها، و إن لم تتخذ الأشكال ذاتها. من جهة أخرى، لا تزال ترجمة الأدب العربي، و الرواية تحديدا، تُنجز إلى حد ما ضمن أفق ترجمة غالان لألف ليلة و ليلة، أو بالأحرى ضمن أفق تلقي هذه الترجمة في فرنسا و أوروبا بعد ذلك، من حيث أن الأدب العربي يُنظر إليه، بوعي أو من غير وعي، على أنه وثيقة عن المجتمعات العربية أكثر منه نصا أدبيا متخيلا.

أما القسم الأول، فجعلناه في ثلاثة فصول، توافق محاور مشروع علم الترجمة كما تصوره برمان و صاغه، و هو مشروع ثلاثي المحاور يقوم على تاريخ الترجمة، و أخلاقية الترجمة و تحليلية الترجمة.

في الفصل الأول إذا، تتبعنا عودة برمان إلى تاريخ الترجمة في فرنسا النهضة و ألمانيا الكلاسيكية–الرومانسية تحديدا. و لقد حاولنا أن نشرح مفهوم برمان لتاريخ الترجمة الذي لا ينحصر في مجرد العودة إلى الماضي

بل يتخذ شكل القراءة الآركيولوجية التي تنبع من رهانات الحاضر و أسئلته. فبيرمان يحفر في الماضي ليكشف عما يسميه "أصل التراث الترجمي في فرنسا"، أي الرحم الذي ولدت منه الممارسة الترجمية في فرنسا، و هو أصل يقوم على نيكول أورزم و جاك آميو في الوقت نفسه.

من خلال استعراضه لأورزم و آميو، شدد برمان مرة أخرى على دور الترجمة المحوري لا في إثراء اللسان والأدب الفرنسيين فحسب بل في **تأسيسهما**. و من خلال تحليله لترجماتهما نكتشف كيف تأسست عقيدة الترجمة بالإيضاح و الشرح و الإطالة في فرنسا منذ ذلك الوقت، خصوصا عند جاك آميو الذي لقب بأبي الفرنسية. لكن بيرمان بين من جهة أخرى كيف أن مترجما مثل آميو حمل بذور الممارستين الترجميتين اللتين ستتصارعان على طول تاريخ فرنسا إلى اليوم: الجميلات الخائنات و الترجمة "الحرفية"، و كيف أن فرنسا لم "تذكر" إلا الأولى و "نسيت" الثانية، كما نسي مؤرخو الأدب الفرنسي اليوم دور الترجمة و المترجمين في تأسيسه. و من هنا نفهم علاقة الماضي بالحاضر عند بيرمان: ففرنسا اليوم ليست برأيه "ثقافة ترجمة"، على عكس ألمانيا التي تمتلك تصورا واضحا، منذ الكلاسيكيين و الرومانسيين، عن دور الترجمة في تأسيس ثقافتها.

من أجل ذلك عاد بيرمان إلى ألمانيا الرومانسية أيضا ليحلل رؤيتها و ممارستها للترجمة مبرزا إنجازاتها ومشيرا إلى حدودها كذلك. و لقد حاولنا بدورنا أن نستعرض أهم ما قدمه الرومانسيون في هذا المجال، و لم نكتف في ذلك بما كتبه بيرمان بل توسعنا في ذلك بعض الشيء خصوصا فيما يتعلق بمفاهيم مهمة مثل **البيلدونغ**، لنعود في نهاية المطاف إلى بيرمان و تقييمه لتجربة الرومانسيين بما لها و ما عليها. و لقد كان من الضروري، و المفيد جدا لنا، أن نحاول فهم الرومانسيين، من خلال بيرمان و غيره، لأن تأثيرهم عليه كان كبيرا، بل يمكن القول إن نظرته للأعمال الأدبية و للمترجم هي نظرة رومانسية بامتياز، و سنرى أنه لم يسلم من النقد تحديدا بسبب هذه العلاقة. كما أن فهم الرومانسيين ضروري لفهم بيرمان لأن نظريتهم في الترجمة قامت على رفض الترجمة الكلاسيكية الفرنسية التي يعتبرها بيرمان قمة الترجمة المتمركزة عرقيا، رغم أن الرومانسيين في نهاية

المطاف التقوا مع الكلاسيكية الفرنسية، في عدد من المحاور لعل أهمها تنكرهم لتراث لوثر في ترجمة الشفاهية كما تنكرت الكلاسيكية لتراث آميو.

من جهة أخرى، كان من المفيد جدا أيضا أن نعود مع بيرمان إلى جاك آميو لنشهد معه تقلبات عصره السياسية و الثقافية و نرى كيف كان حكم بيرمان على بلوتارك آميو. فمن خلال معرفة تاريخ التوحيد القسري للغة الفرنسية و محاربة اللهجات مثلا يمكننا أن نفهم البعد الثقافي و الإيديولوجي لعدد من النزعات التشويهية. ومن خلال تحليل بيرمان لترجمة آميو لبلوتارك باعتبارها "ترجمة عظيمة" يتكشف لنا معنى نقد الترجمات عنده، ونفهم أنه ليس بمثل تلك البساطة الكاريكاتورية التي قد نظنها، بل إنه مفهوم تاريخي ديناميكي يقوم على علاقة جدلية بين "مثال الترجمة" و "صورة الترجمة". و هكذا نرى منذ الآن تعالق التاريخ و النقد و النظرية.

أما الفصل الثاني فيتعلق بما يسميه بيرمان أخلاقية الترجمة، بشقيها السلبي و الإيجابي. و قدمنا في هذا الفصل عرضا لهذين الشقين: فالشق السلبي هو نظرية الترجمة التي لا يريدها بيرمان و ينتقدها لأنها **متمركزة عرقيا** أي تترجم الآخر من خلال إلحاقه و تدجينه وفقا لمعايير الثقافة المستقبلة الجمالية و الأدبية و **لاحقة نصيا** من حيث أنها تقارب الترجمة باعتبارها شكلا من أشكال تحويل النصوص، أو بعبارة مختصرة شكلا من أشكال التناص. و يقوم هذان الوجهان بدورهما على مفهوم فلسفي هو مفهوم القطيعة الأفلاطونية. و كان علينا إذا أن نخوض بشيء من التفصيل في شرح هذه المفاهيم الثلاثة بالعودة إلى المرجعيات التي اكتفى بيرمان بالإشارة إليها إشارة سريعة (أفلاطون، جينيت، ديريدا، الظاهراتية، هايدغر...الخ) و في شرح مفاهيم أخرى محورية مثل مفهومي **الخبرة/التأمل** باعتبارهما بديلين ديناميكيين عن المفهومين التقليديين الجامدين **النظرية/التطبيق** و مفهوم **علم الترجمة** باعتباره في الوقت نفسه حقلا معرفيا قائما بذاته و واقعا على مفترق الطرق بين عدة حقول أخرى كالفلسفة و النقد و التحليل النفسي...الخ.

و الشق الإيجابي هو نظرية الترجمة كما يراها بيرمان و يدعو لها و هي ترجمة الحرف. و لأن مفهوم الحرفية كان دائما، و لا يزال، يثير الالتباس فلقد توقفنا عنده لنشرحه و نشرح معه رديفه "الأمانة". و لأن برمان لا يشرح مفاهيمه شرحا مسهبا فلقد كان علينا نحن أن نفعل ذلك من خلال رد هذه المفاهيم إلى أصولها الفلسفية ومن خلال تتبع المرجعيات التي يحيل إليها برمان (ديريدا...الخ)، كما توقفنا عن مفهوم آخر هو مفهوم "الترجمة الأخلاقية" فحاولنا أن نبسطه و نبسط الانتقادات التي أثارها.

و أما الفصل الثالث فهو المتعلق بنقد الترجمات، أو تحليلية الترجمات. و عرضنا فيه أولا لمفهوم نقد الترجمات و مفهوم النقد بشكل عام عند برمان، ثم لعدد من النماذج النقدية السابقة لنموذجه، سواء تلك التي يُعتبر نموذجُه تجاوزا جدليا لها و نقصد بذلك هنري ميشونيك و جدعون توري أو نماذج نقد الترجمات التي تقوم على التمييز بين أنماط النصوص و التي ينتقدها بيرمان أيضا و إن بشكل عرضي، مثل نموذج جان دليل في كندا وكاتارينا رايس في ألمانيا، وهو النموذج الذي عرضنا له هنا لأنه أحد أوائل نماذج نقد الترجمات المبنية على أسس "علمية".

بعد وقوفنا على النماذج التي تجاوزها بيرمان، عرضنا للمرجعيات التي بنى عليها منظومته النقدية، و هي الهرمينوطيقا بشكل عام (من شلايرماخر إلى ريكور) و فالتر بنيامين، كما شرحنا المفاهيم الرئيسة في هذه المنظومة، خصوصا مفهومي "أفق الترجمة" و "مشروع الترجمة"، و هي ليست مفاهيم نظرية بحتة بل هي أدوات إجرائية ملموسة و ناجعة.

و أما القسم الثاني، و هو القسم "التطبيقي" فلقد عنوناه: "المترجم و النص و الناقد" و يتعلق بالنزعات التشويهية و تطبيقها على نصوص المدونة: و لأن بيرمان، مرة أخرى، لم يشرح النزعات بل عرضها عرضا خاطفا سريعا، كان علينا أن نحللها الواحدة تلو الأخرى: فشرحنا ما في النزعة من مفاهيم ربطناها بجذورها التاريخية (فرنسا الكلاسيكية مثلا) كما شرحنا عمل كل نزعة على النصوص من خلال الإتيان بأمثلة عثرنا عليها في كتب

تاريخ الترجمة و وجدنا أنها تجسد جيدا هذه النزعة أو تلك، أو أمثلة استخرجناها من قراءاتنا نحن لنصوص أدبية وترجماتها، من آفاق مختلفة، و ذلك لتبين أثر هذه النزعة أو تلك على النصوص بشكل عملي و ملموس.

بعد ذلك قمنا بتحليل أمثلة من روايات المدونة، و هي أمثلة تراوحت بين الكلمات المفردة إلى العبارات إلى الجمل إلى الفقرات و مجموعات الفقرات في بعض الأحيان، كما أنها اختلفت بين تلك التي نظرنا إليها في سياقها الضيق المباشر و تلك التي نظرنا إليها في سياق الرواية الكلي، و تأسس هذا التحليل على قراءة مقربة "لأسلوب" الروايات المعنية.

ثم أتبعنا ذلك بما يمكننا اعتباره بمثابة "المؤطر" لعملية تحليل النصوص، حيث قمنا بقراءة – سريعة – لما يسميه جيرار جينيت النصوص الموازية paratextes أي المقدمات إن وجدت و هوامش المترجم...الخ. هذه القراءة "تؤطر" العمل التحليلي السابق لها من حيث أنها تحاول تفسير ما يخلص إليه التحليل تفسيرا يتجاوز النطاق النصي الخالص.

و لقد حاولنا في هذا الفصل أن نجيب على الأسئلة التي تنسج إشكالية هذه الدراسة: إلى أي مدى يمكن لهذه النزعات التشويهية أن تدمر نصا أدبيا و تقدم لقارئ الترجمة نصا محرفا مزورا؟ هل هذه هي السبيل الوحيدة و الحتمية في الترجمة بحيث لا يسع أي مترجم إلا أن يسلكها أم أن تحليلا دقيقا لهذه النزعات كما تتجلى في النص المترجم سيرفعها إلى مستوى الوعي في الذات المترجمة و يفتح بذلك للترجمة الطريق لتبلغ غايتها الحقة وهي أن تحافظ على "حرف" النص الأصل و أن تكون تجربة للغريب و تجربة معه؟ و هل مرد هذه التحريفات إلى عقبات لسانية و ثقافية يطرحها النص و لغته؟ أم إلى تصور المترجم للأدب الذي يترجمه و لفعل الترجمة ذاته؟ أم إلى "المشروع" الذي أنتج الترجمة، أي إلى مفهوم عن غاية الترجمة يتجاوز المترجم الفرد إلى مجموعة الفاعلين الذين ساهموا في إخراجها إلى الوجود، و بالتالي إلى ثقافة بأكملها؟ و في النهاية، أي نجيب محفوظ قرأ الفرنسيون؟

لا شك في أن الطريق لم تكن معبدة تماما أمامنا و نحن ننجز العمل بل كان علينا أن نتجاوز عددا من العقبات، و هي أولا أن بيرمان لا يشرح دائما مصطلحاته شرحا وافيا فكان علينا نحن أن نفعل ذلك من خلال قراءة النصوص نفسها ثم من خلال العودة إلى الخلفيات التي جاءت منها المصطلحات و هو ما يعني قراءات أخرى تحيل إلى قراءات أخرى...و الحق أنه كان علينا في نهاية المطاف أن نكبح جماح القراءة و نقف عند نقطة معينة.

كان علينا أيضا أن نتعامل مع معضلة غياب (أو تذبذب) المقابلات العربية للعديد من المصطلحات الفرنسية و الإنكليزية، خصوصا الترجمية منها. و في مثل هذه الحال يجد الباحث نفسه مكرها على أن يضع المصطلحات و هو يحرر بحثه و هذا ليس بالأمر الهين بل إنه لا يسلم من الوقوع في الخطأ بسبب التسرع الذي تمليه الحاجة.

مدخل:

الجذور التاريخية و الثقافية و الأدبية للترجمة المتمركزة عرقيا في فرنسا

1.1. القرن السابع عشر و الكلاسيكية:

سنعرض الآن للترجمة في فرنسا الكلاسيكية خلال القرنين السابع عشر و الثامن عشر، و هي مرحلة مهمة و حاسمة في تاريخ الترجمة في فرنسا لأنها شكلت المنعطف الذي شهد ميلاد علم الترجمة كما يرى ميشال بالار. كما أن هذه المرحلة مهمة و حاسمة لأن مرجعيتنا النظرية، أنطوان بيرمان، اعتبر الجميلات الخائنات قمة الترجمة المتمركزة عرقيا، ممارسة و تنظيرا.

من المهم أن نلاحظ أولا أن هذه المنهجية في الترجمة كانت مميزة لكل أوروبا في القرن السابع عشر، حتى وإن كانت فرنسا هي المركز، فالقرن السابع عشر:

> "يقدم ظاهرة مميزة، ألا و هي السيادة التي كانت، في الآداب الأوروبية، لترجمات كانت نتيجتها تكييفا كاملا للنصوص الأصل مع المتطلبات الجمالية لتلك الحقبة، و مع المعايير الكلاسيكية. (...) وكان التعبيرُ الأدبي لإيدولوجيا الطبقة المهيمنة في القرنين السابع و الثامن عشر هو الكلاسيكية، التي قننت 'الذوق السليم' وفقا لقواعد محددة" (بالار 1992: 148).

و هو ما يوصلنا إلى الملاحظة الثانية و هي أنه من أجل فهم الحركة الترجمية الواسعة و الفريدة، حركة الترجمة في فرنسا في هذين القرنين و ما صاحبها من تأملات نظرية، لا بد من أن نضعها في سياق الممارسات والنقاشات و التيارات الأدبية في فرنسا في تلك الفترة[2]. و تسري هذه الملاحظة في حقيقة الأمر على تاريخ الترجمة

---

[2] بل و تاريخ التحولات السياسية و الاجتماعية – الطبقية أيضا فالطبقة المهيمنة التي اتخذت من الكلاسيكية تعبيرا لها و قننت الذوق السليم إنما فعلت ذلك لأنها وجدت نفسها قد جُردت من أغلب امتيازاتها الفعلية و لم يبق لها إلا المظاهر:

"أمام سياق تاريخي غير مسبوق فقدت فيه الصلاحيات التقليدية طابعها الحصري و لم يعد ممكنا فيه لأحد أن يتميز إلا في ميادين الفروسية و المواكب، اختار النبلاء الفرسان أن يتميزوا في ميدان الأسلوب. وباتت النخب النبيلة منذئذ تبني يقينها الراسخ بتفوقها على طريقتها في الحياة و الكلام و التصرف و التسلية و الاجتماع، و عوضا عن الأسلحة التي كانت في مضى وسيلتها في إثبات ذاتها، صارت [هذه النخب] تعلي من شأن أصول اللياقة، تلك المجموعة من القوانين غير المكتوبة و الأقوى رغم من ذلك من كل المعايير" (كرافيري 2002: 27)

برمته و ليس على مرحلة واحدة فقط إذ "من المستحيل فصل هذا التاريخ عن تاريخ اللغات والثقافات و الآداب، بل و تاريخ الديانات و الأمم" (بيرمان 1984: 12).

1.1.1. الكلاسيكية:

تشكل الذوق الكلاسيكي كردة فعل على الباروك baroque (الذي تميز أدبه بأسلوب منمق مليء بالصور البلاغية عموما و الاستعارات خصوصا)، و كان غي دو بالزاك Guez de Balzac يرى أن جمال عمل أدبي يكمن في "الوحدة والتركيز و خضوع الأجزاء للكل و ذلك هو تحديدا جوهر الكلاسيكية" (أدام 1968: 112). و كان دعاة الكلاسيكية راغبين في الاحتفاظ بأفضل القيم التي وجدت عند القدماء و لكن بشكل مختلف عن الإنسانيين humanistes فشابلان مثلا كان يأخذ على قدوته رونسار محاكاته للقدماء بشكل لصيق. و هذا يعني أنهم كانوا حداثيين و لكن بشكل مختلف عن أدباء الباروك: "فإن دعوا إلى أن يكتب الشاعر لعصره و نهوا الشعراء عن الانغلاق في عبادة عمياء للقدماء، فهم لم يكونوا أقل عزوفا عن الشطط (...) بل كانوا يريدون من الشاعر أن يلتزم كل الالتزام بالعقل و الحقيقة و الطبيعة" (نفسه: 113).

و لكن لنعد قليلا إلى بداية القرن السابع عشر الذي شهد تراجعا في الترجمة أو على الأقل في قيمتها لدى الأوساط الأدبية تحت تأثير دوبيلي. يقول بالار إنه وجب انتظار سنة 1620 لكي نشهد انبعاث الترجمة، وتم ذلك بفضل ولادة النثر الجديدة (و هو الذي كان قد تراجع أيضا أمام الشعر) على يد رجل هو ماليرب الذي يصفه بالار كالتالي:

> "لقد ساهم فرانسوا دو ماليرب – الذي كان زعيم مدرسة مستبدا برأيه – مساهمة كبيرة في إصلاح اللغة الفرنسية و كذا في وضع معايير رسمية للشعر. و إذ عمل على تصفية حقيقية للغة الفرنسية، فلقد فرض بذلك أسلوب الكتابة و رسم بشكل ما القالب الذي ستصب فيه ترجمات المرحلة الفرنسية" (151).

و بنيت "عقيدة ماليرب" كما يسميها أحد تلامذته و شارحيه (فهو لم يترك نصوصا نظرية مكتملة) وهو فرديناند برونو Ferdinand Bruno على رفض تعاليم جماعة لابلياد و رونسار خصوصا، و نبذ ما فيها من "رغبة في استعمال كل شيء: اليونانية و اللاتينية بل و الإيطالية و لغات الأقاليم و مصطلحات الحرفيين" (أدام 1968: 79) و لذلك قامت عقيدته على مفهوم النقاء الذي حاول أن يتوصل إليه بإسقاط عدد كبير من الكلمات والعبارات رغم أنها كانت قد دخلت إلى اللغة منذ زمن، و كانت النتيجة هي أن اللغة أفقرت، لكن ماليرب نظر إلى ذلك بعين الرضا، ففقر اللغة في رأيه يعني صفاءها، كما أن "ثراء لابلياد المتدفق" لم يكن بنظره فضيلة تحتسب للجماعة، و كان اعتقاده هو أن "اللغة تستفيد أيما استفادة عندما تفقر، أي عندما تتصفى، فهي بذلك تصبح أوضح" (نفسه: 81) و سنتذكر هذه العبارة عندما نعرض للنزعات التشويهية عند بيرمان وخصوصا العقلنة و علاقتها بالإيضاح.

و لأن ماليرب لم يكن من الداعين إلى الاقتداء بالقدماء بل العكس، كان معياره الأول العرف و العادة l'usage : "عندما كان يُسأل عن رأيه في كلمة فرنسية ما، عادة ما كان يحيل سائليه إلى العتالين و يقول إن هؤلاء هم أساتذته الذين يأخذ عنهم اللغة" (برونو، ذ. بالار: 154). لكن ميشال بالار ينبه إلى مسألة مهمة، وهي أن ماليرب لم يكن يقصد أن ينزل باللغة إلى مستوى شعبي، بل كان هدفه في الحقيقة الوصول إلى "لغة بلاط وسطى، متحررة من الكلمات البائدة و المستحدثة و المقترضة " (بالار: 154).

و لقيت هذه العقيدة النقائية معارضة شديدة من عدد من المتعلقين بالتراث الإنساني الذين كانوا يرون أن كمال اللغة لا يتأتى إلا بالتجديد و الزيادة فيها و منهم على سبيل المثال لا الحصر رينيي Régnier الذي دافع عن الإلهام، و منهم كذلك هاردي Hardy الذي لم يكن يريد للشعر أن يحكم عليه الجهلة و النحاة على حد تعبيره. وكلا النقدين موجهان لماليرب بشكل مباشر، فهو كما وصفه تلميذه نفسه، لم يكن يؤمن بالإلهام بل

الشعر عنده حرفة، صنعة و اشتغال[3]. أما مادموازيل دو غورني M^{lle} de Gournay فكانت ترى أنه لا بد من إثراء اللغة "لأننا لن نملك أبدا ما يكفي من المترادفات للتعبير عن الفروق الموجودة في فكرة ما " (بالار 1992: 154)، ويبدو أننا لن نجد أفضل من هذه الجملة لنعرف (تعريفا عكسيا) نزعة "الإفقار الكمي" في نظرية أنطوان بيرمان.

لم يكن ماليرب – كما أسلفنا – فقط صاحب نظرية في الكتابة، بل ترجم أيضا عددا من نصوص سينيكا وتيتوس- ليفيوس، لكنه أنجز عمله هذا "لا باعتباره مُتَلَتِينًا latiniste بل باعتباره نحويا فرنسيا، لأن هذه الترجمات كانت بالنسبة له تمارين في اللغة و الأسلوب و كانت الغاية منها أن تقدم لقارئيها أسئلة عن اللغة الجميلة" (أدام 1968: 81). و بسط ماليرب في مقدمته للترجمة موقفه الترجمي المبني على تدخله في النص الأصل لتصحيح ما قد يتضمنه من أخطاء (في المضمون) و على الكتابة بشكل يحوز على إعجاب القارئ، وصاغ ماليرب و مدرسته أسلوبا جديدا ستسير عليه الترجمات في فرنسا بعد ذلك كانت معايير الجمال فيه فرنسية بحتة و اقترب فيه الشعر من النثر (الشفاف) من حيث أنه لم يعد يجوز للشعراء ما لا يجوز لغيرهم وصاروا محكومين بمقياس الوضوح و الدقة.

و لقد عرض أحد خلفاء ماليرب، و هو أنطوان غودو Godeau نظرية أستاذه في شكل مبادئ رئيسة من أهمها هي أن الترجمة ليست أدنى مرتبة من فنون الإبداع الأخرى و قد تكون على درجة جودة النص الأصل نفسها. كما ينبغي أن نذكر فكرتين على درجة كبيرة من الأهمية ألا و هما: أولا الانقلاب الذي حصل في تراتبية اللاتينية و الفرنسية، لصالح الأخير طبعا، و ثانيا نقد ماليرب لأسلوب سينيكا واتخاذه ذلك مبررا لكل ما أدخله على نصه من تبديل و تحوير.

[3] تماما مثلما كان الشعر عند النقاد العرب القدامى مثل الآمدي في موازنته بين أبي تمام و البحتري، بحيث يكون الشعر الحقيقي هو "ما كانت ألفاظه في مواضعها، قريبة المأخذ، و ما كانت معانيه واردة بالألفاظ المعتادة المستعملة في أمثال هذه المعاني. و إذا كان الشعر بيانا في الدرجة الأولى، و كان البيان خاصية عربية، فالشعر هو في المقام الأول بنية ألفاظ، فصنعة الألفاظ قائمة بنفسها مستغنية عما سواها" (أدونيس 2006 ج2: 244-245)

2.1.1. المترجمون:

أشهرهم في هذا القرن هو بيرو دابلانكور d'Ablancourt الذي ظل على مدى ما يقرب من ثلاثة عقود مترجم الفرنسيين المفضل، و يدعوه فاليري لاربو "أمير المترجمين في عصر فرنسا الذهبي" (لاربو 1946: 92). ثمة مسألتان بشأن دابلانكور جديرتان في رأينا بالنظر و التأمل. أولا: "ما يكشف لنا بشكل جلي طريقة عمل بيرو دابلانكور هو أنه فضل مراجعة ترجماته مع كونرار Conrart الذي كان يجهل اللاتينية بدلا من مراجعتها مع باترو Patru أو شابلان اللذين كانا يضعانه أمام إشكالية الأمانة للنص الأصل" (بالار 1992: 170) وهو ما يعني بوضوح أن النص الأصل لم يكن إلا ذريعة و أن الأهم كان الخضوع لمعايير الكتابة في اللغة الفرنسية و إنتاج نصوص جميلة فيها، دون "التأثر" بلغة النص المصدر.

ثانيا: وصف دابلانكور ما يفعله مع النصوص بأنه "ليس ترجمة بالمعنى الحقيقي للكلمة، لكنه أفضل من الترجمة، والقدماء أنفسهم لم يكونوا يترجمون بشكل مختلف" (دابلانكور، ذ. بالار: 171) و هو ما يعني أن هذا "المترجم" الذي اعتبره الكثيرون مثالا يحتذى لم يكن هو نفسه يسمي عمله ترجمة، تماما مثلما دافع الكثيرون عن طريقة معينة في الترجمة بالإحالة إلى هوراس و شيشرون (الذي يحيل إليه دابلانكور نفسه) في حين أنهما وصفا نفسيهما بالخطيبين لا بالمترجمين ! ومهما يكن، فلقد اتبع دابلانكور منهجية واضحة و منح نفسه حق التصرف في النصوص أو الحذف منها تحت مسميات عديدة كضرورات الذوق السليم و الاختلافات اللسانية و الثقافية.

و لم تكن الترجمة في فرنسا – ممارسة و تنظيرا – تسير على طريق واحد، و هذا حتى في عز سيطرة نوع معين من الترجمات في القرن السابع عشر، و هو ما سنراه بوضوح أكبر في اختلاف الآراء بين مترجمين آخرين هما بيير دانييل هوي P. D. Huet وغاسبار دو توند G. de Tende .

من بين أهم أفكار هوي التي تستحق الوقوف عندها نقده للقديس جيروم الذي استند إلى شيشرون وهوراس في دفاعه عن الترجمة الحرة، بل إنه "صحح أيضا معنى عبارة هوراس الشهيرة *Nec Verbum Verbo* مذكرا بأن هذا المبدأ لم يكن على يسري على الترجمة" (نفسه: 185) كما أنه دعا إلى ترجمة تحترم نبرة النص الأصل و أسلوبه، بل و إلى أن تكتب الترجمة بأسلوب يكون ملائما للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص: "يجب أن نترجم علماء النحو و المؤرخين بشكل بسيط إذ ينبغي أن تظهر شخصية هؤلاء الكتاب في المترجمة. أما الخطباء و الشعراء فيجب أن نحافظ على ما في أسلوبهم من محسنات دون أن نلتزم بالترجمة الحرفية، فهي مستحيلة" (نفسه) و هذا يعني أن هوي كان واعيا بضرورة معرفة أسلوب النص و شعريته.

أما غاسبار دو توند فهو و إن لم ينتم لجماعة بور روايال و لا للجانسينية إلا أنه كان قريبا من مناهجها فكريا أو منهجيا على الأقل. فكتابه "قواعد الترجمة" Règles de la traduction كان أقرب إلى مصنف في فن الكتابة و إلى منهجية الأسلوبية المقارنة المسخرة لتعليم اللغات و توند نفسه يصرح بأنه وضع الكتاب "لكل من يريد أن يتعلم اللاتينية، فالترجمة هي بلا شك أقصر السبل و أسهلها لتعلم اللغة" (نفسه: 188). وقسم توند كتابه – المخصص في حقيقة الأمر للترجمة من اللاتينية إلى الفرنسية حصرا – إلى ثلاثة أجزاء، انتهج فيها منهجا تعليميا و تصاعديا من الكلمات و الضمائر إلى مسائل الأسلوب و الربط بين الجمل.

من بين قواعد توند التي تستحق الوقوف عندها القاعدة الرابعة: "أن نجعل كل فرد يتكلم و يتصرف وفقا لخلقه و طبيعته و أن نعبر عن كلمات الكاتب و المعاني التي أرادها بعبارات متعارف عليها و ملائمة لطبيعة ما نترجم" (نفسه). ونرى في هذه الجملة وعي توند بالمشاكل الاجتماعية- اللسانية المتعلقة بمستوى اللغة و سجلها، كما أنه ألح على مسألة اختيار المتلازمات اللفظية الصحيحة و يقدم مثلا عن ذلك العبارة اللاتينية adipe frumenti التي يجب ألا تترجم بعبارة la graisse de froment و هي الترجمة كلمة بكلمة بل fleur de froment . و في القاعدة الخامسة أشار توند إلى ترجمة الصورة البديعية بمثلها وفقا لمبدأ التكافؤ. أما ما

سيسترعي انتباهنا فهما القاعدتان السابعة و الثامنة لأنهما تجسدان الفكر التوفيقي التلفيقي كما ينتقده أنطوان بيرمان في الترجمات غير الحرفية، ففي القاعدة السابعة، وبدعوى الوضوح و الدقة في الخطاب، يدعو توند إلى تقطيع الجمل : "يجب بتر المقاطع اللاتينية عندما تكون أطول مما ينبغي لأن لغتنا التي تتميز أصلا بامتداد جملها ستبقي القارئ معلقا و هو الذي ينتظر دائما بنفاد صبر ليعرف نهاية ما نريد أن نقول له" (نفسه: 190) وفي القاعدة الثامنة يعود و يدعو إلى تطبيق العكس كنوع من التعويض. و تأتي بعد ذلك قائمة طويلة من المسائل التي عالجها توند بكثير من الدقة و التفصيل (أنظر بالار 1992: 191-195) و تشمل مسائل نحوية وأسلوبية تبرهن على رصانة البحث، و لذلك يقول بالار : "لا شك في أننا بين يدي أول جهد جدير بالذكر يرمي إلى التقعيد للترجمة تأسيسا على التأمل في الممارسة مع استغلال الفتوحات اللسانية المحققة حتى تلك الفترة" (195).

و عند غاسبار دو توند سنتوقف فيما يخص القرن السابع عشر الفرنسي، على أننا لن نبرحه حتى نعرض باختصار إلى مسألة العلاقة بين فرنسا و ايطاليا و تجليات هذه العلاقة في مجال الترجمة.

3.1.1. فرنسا و ايطاليا:

إن تاريخ الترجمة في فرنسا مرتبط بتاريخها في الفضاءات الأوروبية المجاورة وخصوصا انكلترا و ألمانيا تأثيرا وتأثرا، فالحرية التي منحها لنفسه دابلانكور مثلا في ترجمة نصوص القدماء وجدت لها صدى في أفكار مشابهة عند المترجمين الانكليز في القرنين السابع و الثامن عشر. لكن جيوفاني دوتولي يركز على علاقة ترجمية و ثقافية أخرى مميزة، و هي العلاقة الفرنسية الايطالية.

و الحقيقة أن هذه العلاقة تضرب بجذورها في عصر النهضة التي بدأت كما نعلم في فلورنسا، بل إن إحدى أكبر ملكات فرنسا و أكثرهن تأثيرا في تاريخها (الحروب الدينية و مذبحة سان بارتولومي) كانت إيطالية تنتمي لإحدى أشهر العائلات التي كانت لها أيادي بيضاء على الفن و الفنانين، و هي الملكة كاتارينا دي

ميديتشي. و يشدد مؤرخو الأدب الفرنسي على "التأثير الايطالي الذي ساعد الفرنسيين على أن يكتشفوا من جديد الثقافة اللاتينية و خصوصا تلك المرتبطة بشيشرون" (بواريون 1971: 99) و على أن "الإيطاليين لم يكونوا مجرد وسطاء بل كانوا أيضا نماذج تحتذى" (نفسه). و حق لإيطاليا أن يكون لها كل هذا الأثر و هي التي كان لها شعراء بمستوى دانتي و بوكاتشيو و بتراركا الذي كان له عظيم الأثر على تفتح اللغة الفرنسية إلى حد أنه مرت على تاريخ فرنسا فترة صارت تسمى البتراركية pétrarquisme كان من أهم وجوهها جواكيم دوبيليه.

في بحث أجراه بالتعاون مع جان بالسامو و فيتو كاستيغليوني حول الترجمات إلى الفرنسية من الإيطالية في القرن السادس عشر[4]، وصف جيوفاني دوتولي (2010: 64) التأثير الايطالي على كامل أوروبا الذي بلغ حد الهيمنة كالتالي:

> كانت إيطاليا تقدم النموذج لثقافة حديثة و حضرية و بلاطية تعبر عن نفسها في لغة محلية محكمة فرضت نفسها على كل مجالات المعرفة. أما اللغات الأخرى التي كانت تخطو خطواتها الأولى فلم تقدم شيئا من هذا القبيل. و في ما عدا بعض الاستثناءات النادرة، لم تترجم الآثار التي أنتجتها هذه اللغات إلى الايطالية لأنها و لزمن طويل لم تكن تعدل ما كانت إيطاليا تقدمه.

في القرن السابع عشر تغيرت الأمور تدريجيا مع تشكل اللغة الفرنسية كلغة كلاسيكية أنيقة أخذت مكان اللاتينية نفسها، و صارت اللغة الايطالية وسيلة لتغذية الفرنسية و إثرائها عبر الترجمة و لم تعد اللغة النموذج ورفعت اللغة الفرنسية إلى مرتبة الكمال عن طريق مقارنة أسلوبها بأسلوب الايطالية. وكان الأب دومينيك بوهور le père D. Bouhours و هو "أحد مؤسسي الكلاسيكية" (بيرمان 1999: 57) هو الذي "أغلق الدائرة" إن جاز لنا القول و حسم الأمر في كتاباته لصالح الفرنسية، فاللغة الإيطالية بحسبه "تهدف إلى بلوغ اللذة لا إلى أن تكون مشابهة للأشكال، و لأنها عجائبية و متقلبة فهي لا تحاكي الطبيعة بل تلجأ إلى التكلف" (دوتولي 2010: 119).

[4] من نافلة القول أن أبحاثا كهذا البحث الجماعي الإحصائي التحليلي و الممتد على فترات زمنية طويلة نسبيا لا تزال حلما بعيد المنال في العالم العربي.

مع ذلك، يرسم دوتولي صورة مختلفة، فهو يقرر بناء على أبحاثه الوثائقية أن الترجمة من الايطالية ظلت حاضرة في فرنسا على طول القرن السابع عشر. وحتى إن تراجعت ترجمة النصوص الأدبية نسبيا، فترجمة نصوص العلوم الإنسانية و الفنون و العلوم التقنية ظلت ظاهرة ثابتة، ولذلك:

> كانت الأسطورة الايطالية في القرن السابع عشر لا تزال حية، على خطى القرن السابق. و ما فعلته فرنسا، عن طريق ترجمات عديدة، هو أنها كيفتها (أي الأسطورة) مع ظروفها الجديدة السياسية و النفسية والتاريخية و الروحية أي و بعبارة واحدة، مع رؤيتها الجديدة للعالم (نفسه: 130).

و يطرح دوتولي سؤالا منطقيا: إن كان التأثير الايطالي حاضرا في فرنسا بكل هذه القوة (652 نصا أصليا لثلاثمائة و خمسة و سبعين كاتبا اشتغل عليها 348 مترجما و أنتجت 1284 طبعة) فلماذا إذا رسمت في فرنسا تلك الصورة السيئة عن التأثير الايطالي أو ما سمي الإيطاليانية italianisme باعتباره عدوى ملوثة بل مرضا؟ الحقيقة أن هذه الصورة – كما يشرح جان بالسامو – قد ساهم في رسمها النقد الفرنسي في القرن التاسع عشر،فلقد وازن جوزيف تيكست J. Texte في كتاب له صدر سنة 1898 بين "فن الإرضاء عند الايطاليين، المؤسس على صفاء الأسلوب وعلى أناقة مزينة و بين فن الإقناع عند الفرنسيين، المؤسس على رسوخ العقيدة و على قوة المنطق" (نفسه: 131).

و يعرض بالسامو – عبر تحليل أطروحات نيكولا آرنو N. Arnould و راثيري Rathéry – نظرة النقد الفرنسي في القرن التاسع عشر المليئة بالتناقضات و الأحكام المسبقة كما يقول و المتمثلة في الاعتراف بالتأثير الايطالي كواقعة تاريخية لها أثرها الايجابي على كامل المجتمع الفرنسي من جهة و اتهام إيطاليا بكونها رمزا للانحطاط من جهة ثانية، من حيث أنها تُعلي من شأن الأناقة و المتعية hédonisme و الشعر (أي الخيال) على حساب الفكر الصارم و القيم الأخلاقية و العمل المنهجي. و يرى بالسامو أن خلف هذه الصورة مشروعا سياسيا ثقافيا يرمي لإعطاء فرنسا السبق الثقافي في أوروبا و هكذا "خلق القرن التاسع عشر فكرة الايطالياني ليبرر 'الذوق الرديء' للآثار التي أنتجتها فرنسا في بداية القرن السابع عشر" (ذ. دوتولي 2010: 133).

ما يقوله دوتولي و بالسامو هو باختصار أن الوجود الايطالي لم ينحسر عن فرنسا بدليل الترجمات التي لم تتوقف، و هذه الترجمات أنجزت في سياق المشروع الثقافي السياسي الذي كان هدفه رفع اللغة الفرنسية و إعطاؤها الصدارة و هو المشروع الذي كان واضحا في فكر المترجمين منذ القرن السابع عشر فهم كانوا ينظرون إلى الترجمة باعتبارها "غزوا" و هكذا "ينكشف اللجوء إلى إيطاليا على حقيقته: وسيلة أرسلتها السماء لطبع الأدب في عصر لويس الرابع عشر بطابعه المشرق في وجه الشعراء الباهتين و الهزليين الإيطاليين المتكلفين" (نفسه: 135) و لذلك فمقاومة عدد من المثقفين الفرنسيين و عداءهم لإيطاليا و إسبانيا كان لهما غاية سياسية، فلقد حذر دومينيك بوهور بكل وضوح من غزو ما سماه "الشغف" الإيطالي (كما سيفعل بعد ذلك فولتير مع "البربرية" الانكليزية) عندما كتب هذه الفقرة الجديرة بالاقتباس :

> ألا يجب علينا إذا أن نقر بأنه إن كانت الإسبانية جديرة بأن تمثل طبع مصارعي الثيران فالإيطالية يبدو أنها وجدت لكي تمثل طبع المشعوذين؟ لقد جُنبت الفرنسية كل هذه العيوب و احتفظت بطبيعة وسط بين الاثنتين فكما أنه ليس فيها شيء مما في الأولى من وقار متكبر، ليس فيها شيء مما في الثانية من صبيانية و هزل (ذ. دوتولي: 136).

و يدعو دوتولي لقراءة جديدة إحصائية و حفرية للوثائق من ترجمات و مراسلات بين مثقفي البلدين ومن معاجم لرسم الصورة الحقيقية للوجود و التأثير الإيطاليين في فرنسا باعتبارهما دليلا على حركة ثقافية أوروبية كانت فرنسا البلد الوسيط فيها و إيطاليا المنطلق. و على هذا الأساس يرى دوتولي أن القرن السابع عشر و الجميلات الخائنات لم يساهما في الانتقاص من شأن الترجمة و الحط من قدرها بل العكس من ذلك و هو في ذلك يلتقي مع إدموند كاري الذي يعتبر أن أكبر المترجمين الفرنسيين هم مترجمون مثل إتيان دوليه و جاك آميو و مدام داسييه، لتكون نتيجة ذلك أن منهج الترجمة المسمى "الجميلات الخائنات" تتم تبرئته في أطروحة كاري لقدرته على إرضاء القارئ و بسبب نوع من الجبرية الاجتماعية و الأدبية يعبر عنها كاري بقوله : "إن المترجم، سواء أقر بذلك أم

أنكره، يخضع لضغط مجتمعه عليه، و مهما ظن أنه يتحدى هذا الضغط فإن ذلك لن يزيده إلا خضوعا له" (ذ. بالار 1992: 149).

و يلتقي دوتولي في حكمه "الإيجابي" كذلك مع أطروحة زوبير الآنفة الذكر و التي ينتقدها جورج غارنيي G. Garnier : "هي أطروحة في التاريخ الأدبي و محاولة لرد الاعتبار لمنهجية الجميلات الخائنات و هي لا تشغل نفسها بمشاكل الترجمة في حد ذاتها و لا تطرح أسئلة نظرية بشأنها بل تدرسها في علاقتها مع شكل معين من أشكال الأدب" (ذ. بالار: 149-150). أما ميشال بالار فهو يرى الأمر بشكل مختلف، فهو يؤكد على أن منهجية الجميلات الخائنات وجدت لها خصوما و نقادا في فرنسا منذ منتصف القرن الذي ظلت على طوله تتصارع فيه منهجيتان متعارضتان و إن كانت منهجية الجميلات الخائنات : "بما كان فيها من تجاوزات و من حيث أنها كانت تعبر بشكل حاد عن روح عصرها [هي التي] قدمت على أنها هي التي ميزته[أي ميزت القرن السادس عشر]"(بالار: 197).

2. القرن الثامن عشر: الترجمة بالتكييف

يمكن القول إن ما يميز القرن الثامن عشر الفرنسي هو من الناحية الفكرية فلسفة الأنوار و من الناحية الأدبية مفهوم الذوق و العبقرية (الفرنسيين طبعا) و من الناحية السياسية الهيمنة الفرنسية (أو على الأقل الشعور الفرنسي بالهيمنة) و ظهور الأفكار الممهدة للثورة و الصراع بين الكتاب و السلطة و من الناحية الترجمية التكييف adaptation. و لن نعرض لكل هذا بالتفصيل بل سنحاول أن نقدم باختصار شديد "الأفق الفكري" للقرن ثم نعرض لأهم الأسماء في مجال الترجمة و من بينهم طبعا فولتير و مادام داسييه و معها هودار دو لا موت و أيضا أنطوان غالان (الذي يسترعي انتباهنا لسبب لا يحتاج لشرح).

في نهايات القرن السابع عشر و بدايات القرن الثامن عشر كان الكتاب في فرنسا ميزة لا تحصل عليها إلا الخاصة، و ما كرس هذا الوضع بشكل أكبر هو الأزمة المالية و الانكماش الاقتصادي الذي طال صناعة الكتب أيضا و أدى إلى تركيز صناعة النشر و هو الأمر الذي شجعته السلطة الملكية لتحكم سلطتها و قبضتها على ما ينشر من نصوص، في عملية بدأت منذ أواسط القرن السابع عشر، و تحديدا في سنة 1666 عندما صدر الأمر بمنع الترخيص لأي ناشر جديد ثم في سنة 1683 عندما أصبح عدد الناشرين محددا.

و كانت النتيجة هي أنه "بين سنة 1715 و 1719، 44% من العناوين التي تم إحصاؤها نشرت خارج فرنسا، و في هولندا غالبا" (بومو 1971: 17) و تطورت الأمور إلى أن تشكل لدى الأدباء و المثقفين ما يمكن أن نسميه – بمصطلحات لوكاتش – "وعيا طبقيا"، من حيث أنهم راحوا يخوضون صراعا من أجل الحصول على وضع قانوني يحفظ لهم حقوقهم المادية و بالتالي كرامتهم الأدبية، مثلما فعل ديديرو Diderot الذي احتج على قانون 1749 الذي يعطي للملكية الفنية تعريفا ضيقا (موزي 1977: 44) [5].

من الناحية الأدبية، عرف القرن الثامن عشر تبلور نظرية للجمال و الكتابة: فالجميل في الأدب و الفنون كما عرفه الأب إيف أندري Yves andré (1741) هو "ما يعجب العقل" (إيرار 1974: 68). و كان من بين الذين ساهموا في وضع نظرية للجمال شارل باتو Charles Batteux: المبدأ عند باتو (1746) هو "تقليد الطبيعة (أو بكلمات أفلاطون "المحاكاة" mimesis) و هذا التقليد يمكن معرفة مدى نجاحه بمقياس هو اللذة : "اللذة هي التي تدلنا على نجاح المحاكاة، لأن الذوق لا يكذبنا أبدا و ثمة 'نسبة طبيعية' بين ميولنا و بين الحقيقة" (نفسه).

لكن هذه المحاكاة يجب ألا تتم كيفما اتفق، بل تسير على هدى "الطبيعة الجميلة"، فالعبقرية عند باتو لا تحاكي الطبيعة في كل ما فيها و الفنانون الكبار كلهم "كان عليهم بالضرورة أن يَقصُروا أنفسهم على اختيار أجمل

[5] للاطلاع على تاريخ الملكية الأدبية و تطور النظرة إليها في فرنسا تحديدا ينظر: بسلامة 2009: 28-211

أجزاء الطبيعة ليصنعوا منها كلا رهيفا هو أكمل من الطبيعة نفسها دون أن يكف في الوقت نفسه عن أن يكون طبيعيا" (نفسه).

و إن طبقنا هذا الكلام على الترجمة سنفهم كيف أن المترجمين في هذا القرن أسقطوا من النصوص الأصلية "أقبح" ما فيها إن جاز القول فأصبحت المترجمات "أجمل" من النصوص الأصل و طبيعية في الوقت نفسه لأن مبدأ المحاكاة كما عرفه باتو يتبعه مبدأ آخر هو "لم يعد هنالك ما يقال" tout a été dit الذي عبر عنه لابروير La Bruyère بقوله: "إن العباقرة الذين يحفرون أكثر من غيرهم لا يكتشفون إلا ما هو موجود أصلا" (نفسه: 69)، فإن كان هدف الفن – تبعا لما قيل أعلاه – أن يحاكي لا أن يبدع "فلا خيار أمامه إلا أن ينسخ الواقع بشكل سطحي أو أن يخضع نفسه لنموذج مفروض" (نفسه)، أي أن يكتب (و يترجم) داخل اللغة و الأسلوب كما قنن لهما و تم تقعيدهما، تبعا للذوق. و هو ما نجد صدى له عند فولتير الذي كتب في "القاموس الفلسفي" (1764):

> إن كون اللغات كلها ناقصة لا يعني أنه يتعين علينا تغييرها، بل يجب علينا أن نقف أنفسنا على الطريقة التي تكلمها بها كبار الكتاب. و عندما يجتمع لنا عدد كاف من الكتاب المكرسين تتخذ اللغة شكلا ثابتا. و هكذا ليس ممكنا تغيير أي شيء في الإيطالية والإسبانية و الفرنسية دون إفسادها و السبب واضح و هو أننا إن فعلنا ذلك لن تصبح الكتب التي تعلم الأمم وتمتعها مفهومة (ذ. دوتولي 2010: 35-36).

و قد يقال إن هذا الاقتباس في غير محله و ربما يخدم ضد الغاية من إيراده من حيث أن فولتير تحدث أيضا عن الإيطالية و الإسبانية (و لنلاحظ هنا سكوته عن الانكليزية)، أي عن اللغات الأجنبية المترجم منها، لكن السؤال يطرح: في حالة الترجمة من إحدى هذه اللغات الأجنبية إلى الفرنسية، أيَّ اللغتين سيحترم المترجمُ "الطريقةَ التي تكلمها بها كبار الكتاب"؟ سنرى أن الإجابة – في حالة فولتير مع اللغة الانكليزية تحديدا – محسومة.

في سنة 1748، صاغ باتو تصوره للمبادئ و القواعد التي يجب على المترجم الالتزام بها و عددها إحدى عشرة قاعدة. لنلاحظ أولا أن هذه المبادئ كتبت في نص عنوانه "رسائل في المقارنة بين الجملة الفرنسية والجملة اللاتينية"، أي في نص أقرب إلى الأسلوبية المقارنة منه إلى نظرية الترجمة، لكن هذه القواعد مهمة في رأينا وتستحق وقفة عندها: تنص القاعدة الأولى على أنه "يجب ألا نمس أبدا بنظام الأشياء، وقائع كانت أم استدلالات، لأن هذا النظام هو نفسه في كل اللغات و هو مرتبط بطبيعة الإنسان أكثر من ارتباطه بعبقرية الأمم الخاصة" (ذ. دولوتي 2010: 155)، و سنعود لهذه القاعدة عما قليل.

بعد ذلك يوصي باتو باحترام ترتيب الأفكار و الإبقاء على أدوات الربط، في مكانها و بمعانيها، بل إنه يشدد أيضا على احترام الجمل مهما كانت طويلة: "فإن قطعنا الجمل، ستبقى الأفكار و لكنها ستبقى دون علاقات المبدأ أو النتيجة أو البرهان أو المقارنة و التشبيه (...) التي تشكل ميزة هذه الجمل" (نفسه). لكن باتو يوصي من جهة أخرى بترجمة الأمثال و الحكم بمكافئاتها في اللغة و الثقافة المستقبلتين وبمثل ذلك فيما يتعلق بالصور الأسلوبية مع استثناء صغير جدير بالذكر و هو أنه "إن تعذر نقل هذه الصور أو استبدالها بمكافئات، يجب الرجوع إلى التعبير الطبيعي" (نفسه) و هو ما يمكن مقارنته بما يسمى في نظرية الترجمة الحديثة الامتهان banalisation .

و ينهي باتو قائمته بالمبدأ الحادي عشر الذي ينص على أنه "يجب أن نتخلى تماما عن طريقة النص الذي نترجمه عندما يتطلب المعنى ذلك ليكون واضحا أو العاطفة لتكون متقدة أو التناسق ليكون مقبولا. وتصبح هذه النتيجة مبدأ ثانيا هو للمبدأ الأول بمثابة الظهر revers" (نفسه: 157). و المبدأ الأول في هذه الفقرة هو القاعدة التي سقناها أعلاه و قلنا إننا سنعود إليها. و الحقيقة أن هذين المبدأين عندما يوضعان جنبا إلى جنب قد يبدوان على شيء من التناقض:

فكيف نحافظ على نظام الوقائع والأشياء لأنها ترتبط بطبيعة الإنسان و تتعالى بالتالي على الاختلافات بين عبقرية الأمم ثم لا نقيم وزنا "لطريقة النص" بدعوى وضوح المعنى...الخ؟ هذا السؤال يفتح الباب بدوره على سؤال آخر هو السؤال والسجال بين دعاة الكونية universalistes و دعاة النسبية relativistes و عن أصل القيم بين الطبيعة الإنسانية المتعالية عن الاختلافات بين الأمم من جهة و الثقافة المرتبطة بكل أمة و كل شعب من جهة ثانية.

وترتبط هاتان المسألتان بدورهما بالروح الكلاسيكية الفرنسية في القرنين السابع و الثامن عشر. هذه الروح يعتبرها البعض خارج فرنسا – كما يقول تودوروف – ممثلة للروح الفرنسية ذاتها. و لقد ناقش تزفيتان تودوروف هذه الأسئلة في كتابه " نحن و الآخرون: التأملات الفرنسية في مسألة التعدد البشري" بالتفصيل، لكننا سنكتفي بالإشارة إلى فكرة مهمة من وجهة نظرنا و هي أن الكونية، أي القول بأن القيم عالمية تتشارك فيها كل الأمم، لا تؤدي في نهاية المطاف إلا إلى المركزية العرقية:

فالقائل بالكونية "في طموحه إلى ما هو كوني، ينطلق في حقيقة الأمر من خاص يعمل بعد ذلك على تعميمه. و هذا الخاص يجب أن يكون لا محالة مألوفا له، أي أن ينبثق في حقيقة الأمر من ثقافته هو" (تودوروف 1989: 22) و هذا ما يجعل باسكال في "التأملات" méditations و لاروشفوكو في "الحِكَم" maximes يكتبان عن **الإنسان** بالتعريف الذي يعني الإنسان بالمطلق دون أن يطرحا على نفسيهما السؤال إن كان ما يكتبانه ينطبق على الإنسان في كل مكان وإن كانت أفكارهما منغرسة في سياق ثقافي تاريخي و منبثقة منه. و حتى لابروبير الذي يعترف بالتغيرات التي تطرأ على القيم و العادات عبر التاريخ، و الذي يقر بجهله بكل ما هو خارج فرنسا، بل بكل ما هو خارج البلاط الملكي، لا يجد حرجا في أن يكتب: "رغم أنني غالبا ما أستنبط الطباع من بلاط فرنسا و من الناس في بلدي، هذا لا يعني أنه يمكن حصرها في بلاط واحد أو قصرها على بلد

واحد دون أن يؤدي ذلك إلى فقدان كتابي الكثير من اتساعه و فائدته و إلى ابتعاده عن الهدف الذي حددته لنفسي، ألا و هو وصف البشر بشكل عام" (ذ. تودوروف 1989: 23-24).

وهكذا فإن لابروبير الذي ينظر نظرة عطف إلى اختلاف العادات و تعددها، يلتقي رغم ذلك – عندما يناقش مسألة التفكير و العقل raison و العقلانية rationalité (و هو مفهوم يهمنا بشكل مباشر) – مع باسكال الذي كان يعتبر أن الدين المسيحي "هو الوحيد العقلاني" (ذ. تودوروف 1989: 25) بين كل الديانات الأخرى. و هكذا يقع لابروبير – الذي يدين المركزية العرقية المباشرة التي تخلع على الشعوب الأخرى لقب " البربرية" – في مركزية عرقية أخرى عندما ينكر اختصاص أمة ما بالعقل من دون الأمم الأخرى و يقول: "إن كان فينا شيء من البربرية، فهو في الهلع الذي نبديه عندما نرى أن شعوبا أخرى **تفكر كما نفعل**" (نفسه : 26، التشديد من عندنا).

و هنا يطرح تودوروف سؤالا بسيطا و بديهيا و مهما أيضا: "هل معنى ذلك أن هنالك عقلانية واحدة صالحة و هي عقلانيتنا نحن؟ هل نمتدح الأجانب إذا فقط لأنهم يعقلون الأمور على طريقتنا؟ ماذا لو كانوا يفعلون بطريقة أخرى؟" (نفسه: 27). أوليس هذا السؤال وجيها كل الوجاهة عندما يتعلق الأمر باللغات و الترجمة؟ و هكذا، ليست الكونية كما تتجلى عند لابروبير في نهاية المطاف إلا مركزية عرقية بالكاد محتجبة، فهو يقول : "ليس كل الأجانب برابرة و ليس كل مواطنينا متحضرين" ! (نفسه) و معنى ذلك بكل بساطة هو أن القاعدة – التي يؤكدها الاستثناء كما يقول الفرنسيون – هي أن الأوروبي الأبيض (و العبارة للابروبير نفسه) متحضر في سواده الأعظم، و أن الأجانب على غير ذلك، إلا قليلا منهم، و نظرة لابروبير هي إذا، كما يصفها تودوروف،

شكل ضيق من أشكال التسامح[6] يتمثل في اعترافه بأن هنالك أيضا أجانب صالحون، و هم تحديدا الذين يعقلون الأشياء كما نعقلها !

و بالعودة إلى الترجمة – دون أن نبتعد كثيرا عن جو هذا السجال – نقول إنها مورست ضمن سياق تيارين فكريين سادا في القرن الثامن عشر: "من جهة القول بتفوق اللغة الفرنسية و من جهة أخرى القول بمبدأ التكافؤ بين اللغات مع ادعاء الأسبقية للفرنسية داخل هذا التكافؤ نفسه" (دوتولي 2010: 164-165) فتكون الفرنسية بذلك على حد التعبير اللاتيني الشهير "أولى بين متساوين" *primes inter pares*. فهذا أنطوان ريفارول Rivarol كتب نصا سنة 1784عنوانه "عن عالمية اللغة الفرنسية" تحدث فيها بمصطلحات الهيمنة والامبريالية، فتحدث عن العالَم الفرنسي باعتباره وريثا للعالم الروماني و "عن جمهورية تحت هيمنة لغة واحدة" (ذ. دوتولي2010: 165).

و الترجمة عند ريفارول هي وسيلة لإثراء الفرنسية: "حقا لن تبلغ الفرنسية مرتبة الكمال إلا إن ذهبت إلى جيرانها لتخالطهم و لتتعرف على ما تختزنه حقا في نفسها من كنوز" (ذ. مونان 1994: 23). و كتب ريفارول في مقدمة ترجمته لجحيم دانتي :

> ما من شاعر ينصب الفخاخ لمترجمه أكثر مما يفعل دانتي. و هو إنما يضع أمامه في أغلب الأحيان غرائب اللغة و ألغازا أو بذاءات: فهو يراكم أكثر التشبيهات تنفيرا مع التلميحات و مع أحط العبارات وأكثرها بدائية و لا شيء يبدو له حقيرا، مما يجعل اللغة الفرنسية، و هي العفيفة الورعة، تجفل من كل جملة من جمله (ذ. مونان 1994: 21-22).

[6] نقول "شكل ضيق من أشكال التسامح" مع أن التسامح نفسه قد يكون شكلا ضيقا من أشكال العلاقة مع الآخر لأنه يفترض أن المتسامح "يقبل" بوجود الآخر الأقل منه قيمة. و رغم ذلك يبقى التسامح " أفضل ما لدينا من أشياء، (...) انتظارا أن ينجح بنو الإنسان في أن يحب بعضهم بعضا أو على الأقل يتعارفوا و يتفهم كل منهم الآخر، أظن أننا محظوظون لأنهم بدؤوا في تحمل بعضهم بعضا" (فلاديمير ينكيليفيتش. ذ. ياكوبوتشي 2010: 33)

و لنلاحظ هنا استعمال كلمة "العفة" chasteté للفرنسية مقابل الايطالية التي تكون بذلك لغة التهتك و التبذل. و تبعا لما قرره بشأن أسلوب دانتي، يقول ريفارول عن منهجيته في الترجمة : "أعترف إذا أنني كلما وجدت أن الترجمة كلمة لكلمة لا تفضي إلا إلى حماقة أو إلى صورة مقززة، أخفيتها" (نفسه: 22). هكذا، و مرة أخرى في مواجهة اللغة الإيطالية، رسخ المترجمون و الأدباء الفرنسيون في هذا القرن، تماما كما في القرن الذي سبقه، أيديولوجية اللغة الفرنسية، لغة العقل و المنطق و النظام الطبيعي للأشياء، و هو ما سماه مارمونتيل Marmontel "عبقرية اللغة" génie de la langue.

لكن فرنسا لم تعدم من يردون على هكذا تصور، ففي سنة 1765 كتبت إحدى المجلات الأدبية تقول: "ما أَعْجَبه من ادعاء و أي جنون هذا أن نعتقد أن فرنسا وحدها هي التي نجد فيها من يملكون المفتاح لتنظيم الأفكار، و كأن العقول السليمة ليس لكل منها سيرورته ونظامه و طريقته" (ذ. دوتولي2010: 166).

و لكن هل يعني هذا أن الترجمة من الايطالية إلى الفرنسية قد انحسرت في القرن الثامن عشر و أن العالمين الايطالي و الاسباني لم يعودا يجتذبان المترجمين؟ يرفض جيوفاني دوتولي هذه الاستنتاجات رفضا باتا، مؤسسا على أبحاثه الوثائقية و البيبليوغرافية التي دلت على حضور ايطالي مستمر على طول القرن من خلال عدد من الكتاب و الشعراء الذين ترجمت أعمالهم (ليس لأول مرة بالنسبة للبعض)، مما يرسم – وفقا لدوتولي دائما – صورة مختلفة عن العلاقات الثقافية بين فرنسا و أوروبا، و خاصة إيطاليا.

ففي هذه الصورة و ضمن هذه المعادلة "أكدت فرنسا مكانتها كبلد الوساطة الثقافية و ايطاليا كبلد لا تزال فرنسا و أوروبا تنظران إليه على أنه محل الاحترام و منبع الإبداع المستمر" (نفسه: 172). و ضمن هذا المنظور يدحض دوتولي النظرية القائلة بأن النسق الثقافي الأقوى يهيمن لا محالة على الأضعف (هنا فرنسا وإيطاليا). و حتى ما كتبه بعض الفرنسيين (كمونتيسكيو) في نقد إيطاليا يجب – في رأيه – تأويله بشكل مختلف. و لنلاحظ من جهتنا أن قراءة دوتولي هذه، و هي موثقة و مدعومة بما يكفي من الحجج، يجب بدورها

أن تفهم في سياق دفاعه عن الترجمة و مناهجها في هذين القرنين خصوصا، و سياق "تبرئة" هذه المناهج، و هو الذي لم يخف إعجابه بروجي زوبير Zuber.

3. فرنسا و الآخرون:

يمكننا أن نقارب الترجمة في فرنسا القرن الثامن عشر، ممارسة و تنظيرا، من خلال "الخصومات" Querelles و من خلال علاقة فرنسا بالآخر على عدة صعد: المستوى "الأفقي" أي علاقتها بالأجنبي المعاصر (و القريب) مثل انكلترا و شعرائها، و المستوى "العمودي" أي علاقتها بالآخر الماضي أي بكبار الشعراء من القدماء، و في مقدمتهم بطبيعة الحال هوميروس، و مستوى ثالث هو علاقة فرنسا بالأجنبي البعيد جغرافيا وثقافيا و المتمثل في الشرق، من خلال ترجمة ألف ليلة و ليلة مثلا.

بل إن الجمع بين المستويين الأولين في مقاربة تقابلية سيساعدنا على فهم أفضل لمفهوم "الأمانة" الحاضر رغم كل شيء في نقاشات القرن الثامن عشر. و هو ما يوضحه بونوا ليجي في بحث له عن مفهوم الأمانة عند مترجمي القرن الثامن عشر و منظري الترجمة، و هي الدراسة التي قام فيها بقراءة حفرية لمعاني كلمة "أمانة" fidélité في المعاجم و كتب النحو و مقدمات المترجمين، كشفت بجلاء عن الأفق الفكري و الإبيستيمي الذي تحرك فيه و عمل تحت سقفه المترجمون.

تتوضح العلاقة بين المستويين عند الناقد و المترجم دي فونتين Desfontaines فهو يستخدم مصطلح الأمانة بشكل متكرر، بل إنه يجعلها "أهم صفات المترجم" (ليجي 1996: 89) و إلا فلن يكون جديرا بهذا الاسم، ولذلك فهو ينتقد الرخص التي يمنحها دابلانكور لنفسه عندما يترجم : "إن دابلانكور، و هو الذي بشكل عام يكتب بأسلوب جيد، ليس مترجما أمينا البتة، (...) فهو يسقط ما لم يفهمه و يحرف في كثير من الأحيان ما فهمه. هو ذا العيب الكبير في ترجماته" (نفسه: 90)، لكنه يعترف من جهة أخرى بأنه هو ذاته لم

يكن أمينا عندما ترجم، حتى عندما تعامل مع نصوص القدماء (كفيرجيليوس)، فلقد ألزم نفسه و ألزم المترجم الفرنسي بأن "يتذكر أنه يكتب في لغة تحب الإحكام و الدقة" (نفسه: 90).

و يتبدى تغير مفهوم الأمانة عند دي فونتين بشكل أوضح في ترجمته لكاتب معاصر له ألا و هو جوناثان سويفت J. Swift بحيث ترجم روايته "أسفار غوليفر" بأقصى ما أمكنه من أمانة لكنها أمانة خاضعة – كما يقول ليجي – للذوق الفرنسي و للمبدأ الكبير الذي كان سائدا بين النقاد، ألا و هو مبدأ المعقول Le Vraisemblable. و لم يكن ديفونتين يداور أو يخفي مذهبه في ترجمة رواية سويفت، بل إنه كتب بشكل مباشر بخصوص عدد من الكتاب الإنكليز (و بينهم سويفت) : "إن صيت هؤلاء الكتاب ليس ذائعا إلى الحد الذي يدفعني للخضوع لأفكارهم. (...) و يبدو لي أن هذا النوع من الكتاب هو الذي يعفي المترجمين من الأمانة" (نفسه: 91).

1.3. فرنسا و القدماء: هوميروس

نصل الآن إلى إحدى اكبر المناظرات التي حصلت في تاريخ الترجمة في فرنسا، و هي التي عرفت بالخصومة حول هوميروس La Querelle d'Homère التي تواجه فيها هودار دو لاموت H. de la Motte وآن لوفيفر Anne Lefèvre (مدام داسييه Madame Dacier). و الجدير بالذكر أن هذه الخصومة مثلت المرحلة الثالثة و الأخيرة من مراحل ما عرف باسم "الخصومة بين القدماء و المحدثين" La Querelle des Anciens et des Modernes التي بدأت سنة 1637 مع عرض مسرحية كورناي الشهيرة "السيد" Le Cid.

وتمثلت (أي الخصومة) باختصار شديد في الصدام بين الداعين إلى التزام نموذج شعراء العصر القديم (هوميروس و فرجيليوس خصوصا) و الداعين إلى العكس من ذلك، أي القائلين بأن شعراء عصر لويس الرابع

عشر ليسوا أقل عظمة من أسلافهم من حيث أنهم حصلوا تراكما معرفيا أكبر مما حصله الأولون. ويقدم لنا تداخل الخصومتين دليلا آخر على أنه لا يمكن فصل تاريخ الترجمة – أو فهمه – بمعزل عن تاريخ الأدب والثقافة و الأفكار.

لنقل بدءا إن أول من ترجم ملحمتي هوميروس الإلياذة و الأوديسة إلى الفرنسية ترجمة كاملة هو دو لافالتيري De La Valterie و ذلك سنة 1681، مرفقا ترجمته بمقدمة شرح فيها منهجيته و بررها بداعي الذوق الفرنسي فكتب يقول :

"حاولت أن أقرب عادات القدماء في حدود المتاح و لم أجرؤ على أن أقدم آخيل و فطرقل و عوليس وآجاكس في المطبخ و أن أقول كل تلك الأشياء التي لم يجد الشاعر غضاضة في تمثيلها، كما استخدمت الكلمات العامة التي ترضي لغتنا دائما أكثر مما تفعل كل التفاصيل، و خصوصا في ما يتعلق ببعض الأمور التي تبدو لنا اليوم هابطة و تقدم فكرة معاكسة لفكر الشاعر الذي لم يكن يعتبرها أبدا منافية للعقل و للطبيعة" (دوتولي 2010: 175).

ترجمت مدام داسييه لعدد من القدماء مثل بلوت Plaute و أريستوفان Aristophane دون أن ننسى بلوتارك، لكن اسمها ارتبط بشاعر اليونان الأكبر هوميروس الذي ترجمت ملحمتيه. أول ما تسجله داسييه – باعتبارها واحدة من المنتمين لحزب القدماء – هو الفرق الكبير بين اليونانية و الفرنسية أو بالأحرى بين شعرية هوميروس و صرامة اللغة الفرنسية في تلك الفترة و التي كانت تراها داسييه عاجزة عن ترجمة "أناقة وجمال و قوة وتناسق" أبيات هوميروس، الذي يكون نصه بذلك كاملا و معجزا لمترجميه.

و إذا تذكرنا بأن حزب القدماء كان يدعو لإتباع كامل للسلف الشعري اليوناني إن جاز التعبير، وجدنا في موقف داسييه هذا مثالا جيدا عما يسميه بيرمان الأسطورة القائلة بأن استحالة ترجمة النص قيمة له في حد ذاتها، هذا من جهة. من جهة أخرى تشير داسييه إلى البعد الشاسع بين السياقين التاريخيين و الثقافيين و بالتالي

اللسانيين لعصر هوميروس و عصرها هي من حيث اختلاف سلم المعايير و القيم و النظام الاجتماعي...الخ، وهو ما تعبر عنه في فقرة تستحق أن تقتبس:

"آخيل و فطرقل و أغامنون و عوليس المنشغلون بأعمال نسميها وضيعة، هل سيحتملهم اليوم أشخاص تعودوا على أبطالهم البرجوازيين الذين دائما ما يكونون في غاية الأدب و الرقة و النظافة؟ كثيرا ما يذكر هوميروس القدور و المراجل و الدم و الشحم و الأمعاء...الخ، و نرى في شعره أمراء يسلخون بأنفسهم الطرائد ليشووها و هذا ما يجده مجتمعنا صادما. و من يحتمل أن يرى الأمراء و هم يطهون طعامهم بأنفسهم و أعظم أبناء الملوك يرعون أغنامهم و يعملون بأيديهم و آخيل وهو يؤدي أحقر الأعمال في بيته؟" (ذ. ديبري 1999: 35-36).

و هنا نرى أن مدام داسييه تصوغ منهجيتها في الترجمة بناء على نظرتها للعلاقة بين اللغة و العادة l'usage ، فما كان طبيعيا و مقبولا و غير صادم عند متلقي نص هوميروس و في مجتمعه ليس كذلك عند من سيقرؤون مترجمة داسييه، التي تكون بذلك فكرت فيما سيسميه نيدا "التكافؤ الديناميكي" dynamic equivalence.

و لكن لنواصل قراءة داسييه، و هذه الجملة تحديدا، المهمة في نظرنا : "ما الذي يمكننا أن نتوقعه من ترجمة نص إلى لغة كلغتنا، و هي الحكيمة أو بالأحرى الخجلة دائما و التي ليس فيها من الابتكارات الموفقة إلا القليل، و المسلوبة من كل حرية لأنها دائمة أسيرة في سجن عاداتها" (نفسه). في هذه الجملة، يمكننا بطبيعة الحال أن نرى الحجج القديمة نفسها أو الذرائع التي تخول للمترجم التصرف في النص و مداورته، لكن يمكننا أن نقرأ فيها محاكمة للغة الفرنسية، أو بالأحرى للقيود الأسلوبية التي تفرضها عليها مجموعة المعايير والسقوف اللسانية والاجتماعية و الثقافية والأخلاقية في فرنسا القرنين السابع و الثامن عشر، و هو و لا شك ما يجب أن نحسبه لهذه المترجمة والمثقفة الفرنسية.

يبقى أن داسييه خضعت لهذه المعايير و ترجمت ضمن حدودها، فعندما يقول هوميروس عن كريزيئيس Chryséis إنها "ضاجعت" أغامنون تكتب داسييه "اعتنت بفراشه" و عندما يقول آخيل لأغامنون، في غضبته الشهيرة التي يبدأ بها أول أناشيد الإلياذة : " يا زق الخمر، يا من عيونه عيون كلب وقلبه قلب ظبية" تترجم داسييه : " أيها المجنون الذي ذهبت نشوة الخمر بعقله" و عندما يذكر باريس هيلانة باليوم الذي مارسا فيها فعل الهوى تكتب داسييه "عندما رضيت بي زوجا" ! و يقول مؤرخو الترجمة إن داسييه كانت أول من أحجم عن ترجمة هكذا عبارات و أنها رسمت الطريق الذي اتبعه بعدها غيرها ممن تصدوا لترجمة الملحمة الهوميرية.

و لعله من المفيد هنا أن نقارن منهجية داسييه مع منهجية صاحب أول ترجمة عربية للإلياذة، ألا و هو اللبناني سليمان البستاني. ففي معرض مناقشته مسألة تصوير الأمراء و الأبطال في الإلياذة، يقرر البستاني أن هنالك تشابها بين آخيل و عنترة بن شداد و تشابها بين العرب و الاغريق في بساطتهم البدوية و بعدهم عن التكلف و التنميق :

> و اذا حوّلت نظرك الى اللباس و الرياش و طرق المعاش رأيت مع سبق اليونان في حلبة الحضارة مشاكلة باهرة في حالة المعيشة الفطرية و السذاجة الخلقية و الحرية الجاهلية: سراة كأكسيل يتسابقون الى قِرى الأضياف كحاتم الطائي و يبنون بيوتهم على قارعة الطريق. و أمراء كآخيل و فطرقل يأمرون و ينهون ولديهم الجوار و مع ذلك فهم بيدهم يتولون توزيع الزاد على الأضياف و ينحرون الذبيحة بمداهم على نحو ما نحر الأمير الكندي ناقته للعذارى و أبناء ملوك كولد فريام لا تعيبهم مع غناهم رعاية المواشي وتربية الأنعام (البستاني 1904: 169-170).

و لا شك أن كلام البستاني هذا يضعه على الطرف النقيض من مدام داسييه. و يزداد الفرق وضوحا بين النهجين الترجميين عند تعامل البستاني مع مسألة الحقيقة و المجاز و الكناية و الاستعارة، فالمترجم يقول إن هوميروس كتب دون تكلف و وصف دون تأنق متوسلا بالبداهة و لذلك شبه صفات البشر بصفات الحيوانات، و يقول البستاني عن الأوروبيين الذين ترجموا الالياذة (و لقد قرأ ثلاث ترجمات لها فرنسية و إنكليزية

و إيطالية) إن الحضارة الحديثة فعلت فعلها فيهم فصاروا يستحسنون المستهجن و يستهجنون المستحسن من التشبيه و المجاز:

إن ما بُهِت له بعض المتأخرين من نَقَلة الإلياذة و أَشْكَلَ عليهم في لغاتهم تشبيه الانسان في بعض أحواله بأنواع من الحيوان ينظرون اليها بعين من المهانة و يضعها هوميروس موضع العزة و الكرامة. و هذا و لا ريب من نتائج طول العهد بالحضارة. و لا أعلم أهي حسنة لهذه الحضارة تمدح عليها أم سيئة تؤاخذ عليها (نفسه: 184)

و لذلك لم يتحرج البستاني من استخدام هكذا أوصاف في ترجمته من حيث أنه وجد لها مرادفات "ثقافية" في السياق العربي، فالثور مثلا هو الفحل من البقر و السيد، و هو لقب كان يطلق على عمرو بن معدي كرب. لكن المترجم لم يستخدم هذه الكلمات بشكل نسقي على طول النص، بل استبدلها عندما رأى أن وقعها سيكون مستهجنا على القارئ العربي في زمنه، فاستخدم "أغضف" في مكان "الكلب الكبير" و "خِرنَوص" في مكان "الخنزير البري" (الذي يقال للرجل الباسل) و "الجأب" في مكان "الحمار" (الذي يقال للرجل الصبور في الحرب)، و كان تفسيره لذلك هو أن هذه الكلمات (أي "الكلب الكبير" و "الحمار") تصنف في خانة ما أهمل مجازه و بقيت حقيقته. و يكشف البستاني بذلك عن حس عال بتاريخية اللغة و المجازات.

في سنة 1714 صدرت ترجمة أخرى للإلياذة لهودار دو لاموت و كانت شعرا (في حين ترجمتها داسييه نثرا) و أثارت غضب داسييه التي ردت عليها في نص ناري رافضة كل ما فيها من تحريف و خيانة ! و كان محل الخلاف الأول هو دفاع داسييه عن النثر من حيث أنه أقدر على ترجمة هوميروس من الشعر، خصوصا وأنها كانت ترى في اللغة الفرنسية رأيا سقناه آنفا، و لذلك رفضت ما سمته الترجمة الشعرية الحرفية الذليلة :

يمكن للمترجم أن يقول نثرا كل ما قاله هوميروس و هو ما لا يمكنه أبدا قوله شعرا، خصوصا بلغتنا التي تجبره لا محالة على أن يبدل و يحذف و يضيف. (...) و لا شك في أن النثر الرفيع و المكتوب ببراعة سيقارب الشعر أكثر مما تفعل الترجمة شعرا. (...) و عندما أتحدث عن الترجمة نثرا فأنا لا أعني ترجمة

حرفية ذليلة بل ترجمة جزلة و خصبة، ترجمة – إذ تلتصق التصاقا بأفكار النص الأصل – تبحث عما في لغته من جمال و تنقل صوره دون أن نعد كلماته (ذ. دوتولي 2010: 176).

و لا يظنن القارئ أن هودار دولاموت ترجم بشكل حرفي بالمعنى الذي نسبغه الآن على الكلمة، فترجمته (التي بدأ نشرها سنة 1701 و انتهى سنة 1714) جاءت في اثني عشر نشيدا، في حين أن عدد الأناشيد في النص الأصل هو...أربعة و عشرون ! و لقد شرح دولاموت في مقدمته أسباب منهجيته : "أردت لترجمتي أن تكون مقبولة و لذا وجب علي أن استبدل الأفكار التي كانت ترضي الناس في زمن هوميروس بتلك التي ترضيهم اليوم. فلقد كان علي مثلا أن أخفف من حدة تفضيل أغاممنون العلني لأَمَته على زوجته" (نفسه).

و لكي نفهم هذه المناظرة (الغريبة، فداسييه تتحدث في الفقرة المقتبسة أعلاه عن الالتصاق التام بأفكار النص و ليس بحرفه) عن الأمانة بين لاموت و داسييه، يجب أن نضعها مرة أخرى في إطار "الخصومة" فلاموت باعتباره من حزب المحدثين كان يرى أنه بإمكان شعراء فرنسا التفوق على هوميروس في حين سخرت داسييه من هذا الادعاء و رفعت راية التواضع أمام الشاعر اليوناني :

أنا التي، دون أنتبه للأخطاء العديدة في نص هوميروس، ترجمته نثرا و بأقصى من أمانة و حرفية وحافظت على تواضعي لأعترف بكل صدق بأنني أقل شأنا بكثير من النص الذي أترجمه (...) و السيد دولاموت الذي يريد، بعبقريته أن يفتح أعيننا و يرينا عثرات الشاعر التي لا تحصى و الذي لا يكتفي بأن يحسب نفسه قادرا على تصحيحها بل على تجميلها أيضا ! (ذ. ليجي 1996: 85).

لكننا إن نظرنا إلى منهجية داسييه (كالأمثلة التي سقناها آنفا) فسنجد أن الخلاف بين المترجمين كان نظريا أكثر منه في الممارسة و يكون بذلك ادموند كاري على حق في قوله : "على الرغم من إعلاني المبادئ المتعارضين، عاش هذان المترجمان في عصر واحد و ترجما لجمهور واحد و أثبتت هذه المتطلبات بأنها أشد تأثيرا مما أعلناه من نوايا" (ذ. ليجي: 85).

2.3. فرنسا و إنكلترا: شكسبير

إن كانت ترجمة هوميروس و السجالات التي دارت بشأنها كاشفة لعلاقة فرنسا بالآخر–الماضي، فإن ما حصل لشكسبير في فرنسا القرن الثامن عشر كاشف لعلاقتها مع الآخر– المعاصر–الأوروبي. يجب أن نشير أولا – إشارة عابرة لا غير ، فلا السياق و لا المكان يسمحان بأكثر من ذلك – إلى أن الحديث عن انتقال شكسبير إلى فرنسا يدخلنا إلى متاهة ليس من السهل الخروج منها ألا و هي مسألة ترجمة النص المسرحي، من حيث أنه جنس أدبي قائم بذاته (على الأقل في التقسيم الكلاسيكي المعروف للأجناس الأدبية) و يطرح بالتالي مشاكل في الترجمة مختلفة عن تلك التي يطرحها الشعر و النثر بمختلف أشكاله.

هذه الخصوصية التي للنص المسرحي أدت إلى مقاربة خاصة لترجمته في بعض النظريات (عند كاتارينا رايس مثلا) جعلتها أقرب إلى التكييف أو بالأحرى الاقتباس adaptation بالمعنى الذي يعطى للكلمة الفرنسية عندما نتحدث مثلا عن فيلم سينمائي مقتبس عن رواية، لكن هذه المقاربة ليست الوحيدة، فثمة من المترجمين و المنظرين من يرى العكس، أو فلنقل من يعتقدون أن طبيعة النص المسرحي الخاصة، من حيث كونه مرتبطا بعناصر أخرى غير نصية بحتة يمكننا اختصارها في "الإخراج" mise en scène لا تعلو على شعريته أو لا تنفصل عنها و من بينهم أنطوان فيتي الذي يرى أن الترجمة قاضية على الإخراج و ليس الإخراج بقاض على الترجمة، و كذلك جان ميشال ديبرا مترجم شكسبير، حيث يقول (ديبرا 2002: cxii): "لا يتعلق الأمر بأن نترجم **من أجل** المسرح le théâtre *pour* ، و هي العملية التي تستلزم دائما تكييفا لأغراض خارجية، بقدر ما يتعلق بأن نترجم **المسرح** théâtre *du* ". و لن ندخل هنا في التفاصيل و الدقائق فللقارئ أن يعود إلى مقدمة ديبرا الآنفة الذكر و هي نص محكم فيه تحليلات وجيهة و أمثلة تفصيلية مبينة كما يمكنه أن يراجع مقالات هنري ميشونيك عن ترجمة مسرح شكسبير خصوصا.

يرتبط اسم ويليام شكسبير، الشاعر الإليزابيثي، بالترجمة و باسم فولتير تحديدا من حيث أن هنالك من ينسب الفضل للفيلسوف و الأديب الفرنسي في إخراج شكسبير إلى العالم و تحويله من مجرد شاعر و كاتب مسرحي محلي معزول في جزيرة إلى علم طبقت شهرته الآفاق.

يبقى أن فرنسا لويس الرابع عشر ممثلة في الأوساط الأدبية كانت – كما يقول مؤرخو الأدب الفرنسي – تعاني جهلا مطبقا بإنكلترا و بكبار أدبائها بما في ذلك ويليام شكسبير و جون ميلتون، و ظل الأمر على حاله حتى الثلث الأول من القرن الثامن عشر الذي لم يكن شكسبير فيه إلا اسما في فرنسا. لكن الوضع تغير بعد ذلك، ففي سنة 1730 جمع فولتير بين شكسبير وهوميروس و وضعهما على صعيد واحد عندما اعترف لكليهما بما سماه "عبقرية الخلق"، لكن ذلك لم يمنعه من أن يقول إن "مسرحيات الشاعر الانكليزي، شأنها في ذلك شأن ما في الإلياذة و الأوديسة من 'فوضى'، تبقى 'متوحشة'، أي أنها موافقة للطبيعة الفظة لانكلترا الإليزابيثية والبدائية لليونان في حين أنها مستفزة لعبقرية مواطنينا الحكيمة و الدقيقة، العقلانية و المصقولة" (إيرار 1974: 71). وهكذا يمكن القول انه منذ ذلك التاريخ تأسست سمعة معينة لشكسبير في فرنسا في أوصاف مثل "التوحش" monstruosité و البربرية barbarie و هي أوصاف لم تختف في حقيقة الأمر و لا تزال مستعملة في النقد الصحفي في فرنسا.

في سنة 1745 تحددت معالم النقاش في الحكم على شكسبير و بالتالي ترجمته، في التجاذب بين العبقرية والذوق عندما رأى لابي لوبلان L'abbé le Blanc في شكسبير شاعرا متوحشا أكثر منه راقيا و تأسف لما في مسرحياته التي وصفها بالمثيرة للإعجاب من تناقض دائم بين عبقريته و ذوقه السقيم.

و لقد قلنا آنفا إن اسم شكسبير ارتبط بفولتير، لكن أول فرنسي أنجز ترجمات "كاملة" لشكسبير هو لابلاس P.A. de Laplace بدأ نشرها سنة 1745 التي يمكن اعتبارها إذا نقطة انعطاف في علاقة الشاعر

الانكليزي بفرنسا. و شرح لابلاس منهجيته – أو بالأحرى حيرته – التي أرادها أن تكون سبيلا وسطا بين الأمانة للنص الأصل ولعادات اللغة الفرنسية و أعرافها :

"إن أردت أن أتجنب بعض السمات المستفزة لنا، سيقول الانكليز إني شوهت المعنى الذي أراده الشاعر أو حرفته أو قصرت في نقله. و إن ترجمتها بأمانة فسيخسر الكاتب من قدره عندنا و ستجعلني كلتا الأمتين مسؤولا : الأولى عما لن يرضي ذوقها و الثانية عما لن يحترم كبرياءها" (ذ. ليجي 1996: 93)

ويمكننا أن نستشعر في الجملة الحيرة و الحرج وكذلك الإحساس بالخيانة المزدوجة التي ما أسرع ما يتهم بها كل مترجم. و لقد وقف لابلاس موقف "المدافع" عن شكسبير و دفع عنه تهمة "الشذوذ" irrégularité – أي اللاتساق و العدول – التي ألصقت به : "فأن نقول إن الرخص التي أخذ بها شكسبير مع القواعد الأدبي **التي لم يكن يعرفها** منافية ' لقوانين الطبيعة و العقل' معناه أننا نكون فكرة ضيقة عن الأولى و لا نقدر تطور الثانية حق قدره" (إيرار 1974: 72). ولنلاحظ هنا نظرة التفضل و التنازل التي كان ينظر بها لابلاس إلى شكسبير، فهو يدافع عنه و يرد تهم خصومه لكن حجته في ذلك هي أن شكسبير لم يكن يعرف "القواعد الأدبية" التي ينعى عليه خصومه الخروج عنها!

لكن لابلاس من جهة أخرى دافع عن نظرة تطورية غير جامدة للفن المسرحي تتجاوز الحواجز التي وضعتها العقيدة الكلاسيكية : "لماذا علينا أن نعتقد أن معارفنا عن الفن المسرحي وصلت إلى أعلى درجات الكمال؟ وما يدرينا أن أولادنا لن يقوموا باكتشافات جديدة و لن يستنبطوا قواعد جديدة للمسرح" (بسلامة 2009: 41-42) و مع ذلك كان لابلاس يرى أن الذوق الفرنسي يبقى هو الذوق السليم و أفضل من الذوق الانكليزي بل إنه يكتب دون مداورة : "ليس الذوق ميزة كل العصور، فلنشفق على شكسبير لأنه لم يعش في عصرنا" (إيرار 1974: 73).

و كانت النتيجة المنطقية هي أنه لم يترجم شكسبير بأمانة أو "حرفية" بل ترجمه و هو يشاطر عصره وقراءه أحكامهم المسبقة و ذلك رغم إعجابه بالشاعر الانكليزي أو ربما من منطلق هذا الإعجاب ذاته، "حماية" لشاعره (أي وصاية عليه في الحقيقة !) فهو يقول : "إن كان شكسبير يخسر كثيرا في ترجمتي للمقاطع العظيمة التي لا يمكنني نقلها، أليس من العدل أن أحاول التعويض ما استطعت بأن أجنبه نقد المعاصرين بشأن الأجزاء التي قد يجدونها واهنة أو سخيفة أو غير لائقة؟".

و هكذا لم يتردد لابلاس في بتر مقاطع في ما ترجمه من مسرحيات شكسبير (عشر مسرحيات) بل ومشاهد بأكملها (أربعون في مسرحية عطيل ذات التسعين مشهدا) رأى أنها ستبدو متهتكة و ماجنة "في أعين فرنسيي اليوم الرقيقة" على حد تعبيره، كما حذف كلمات و عبارات و أضاف أخرى أقل جرأة و رخص لنفسه أن يفعل ما رآه ضروريا "لتظهر جماليات النص الأصل بكل ما فيها" (ذ. بسلامة 2009: 42)

1.2.3. فولتير و شكسبير:

ترجم الأديب–الشاعر–الكاتب المسرحي–الفيلسوف فولتير من عدة لغات، الاسبانية (كالديرون) والايطالية (آريوستو و تاسو) و الانكليزية (ملتون و شكسبير). و سنكتفي هنا بعلاقة فولتير بإنكلترا عموما وشكسبير خصوصا.

كانت علاقة فولتير بانكلترا و شكسبير معقدة متذبذبة تنوس بين الإعجاب و الرفض الشديد العنيف وهو الذي عرف عنه أنه كان حاد اللسان سليطه، مما أوصله إلى الاعتقال في سجن الباستيل أكثر من مرة (وبسبب ذلك اضطر إلى أن يذهب إلى انكلترا فعرفها عن كثب)، و يكفي دليلا على طبيعة هذه العلاقة أن نعرف أن النسخة الأولى من الرسائل الفلسفية الشهيرة – التي مجد فيها الانكليز و نظام الملكية الدستورية و غبط فيها أدباء الجزيرة على ما يتمتعون به من امتيازات – كتبها فولتير بالانكليزية و كان عنوانها "رسائل عن

الانكليز". و فولتير نفسه اعترف بأنه مدين لأنطوان هاميلتون "بكل ما في أسلوبه من جماليات" (بومو 1971: 23)، و كتب سنة 1722 يقول إنه : "يحب الشعر الانكليزي و الفرنسي و الإيطالي لكنه يحب كلا من الثلاثة بشكل مختلف عن الآخر لأنه يفرق بوضوح بين عبقرياتها المختلفة" (ذ. إيرار 1974: 232).

و تعلم فولتير الانكليزية في منفاه الاختياري إلى انكلترا (مايو 1726 – أكتوبر 1728) عن طريق الممارسة اليومية و المشافهة و هو الأمر الذي لم يكن مألوفا آنذاك، و عندما صدرت رسائله الفلسفية، صدرت في آن واحد باللغتين الانكليزية و الفرنسية (أي أن فولتير ترجمها إلى الفرنسية) و هو الأمر الذي كان كذلك غير مألوف في ذلك العصر : "لم يحقق أي كاتب آخر مثل هذا الانجاز الذي لم يكن يتمثل فقط في أن يكتب أول آثاره الكبيرة بلغة الأجنبي، بل في أن يكون هو نفسه أجنبيا. (...) و كأن فولتير احتاج ليعبر عن نفسه إلى لغة بلد حر و ثقافته. و هكذا ولد ما هو أفضل من مفكر: ولد كاتب" (بسلامة 2009: 39).

هكذا كان فولتير منذ بداياته كاتبا منفتحا على التأثيرات الأجنبية أو كما يصفه صلاح بسلامة كاتبا يعيش على الهوامش، عابرا للحدود، وكانت نزعته الكلاسيكية منفتحة على العبقريات القومية غير الفرنسية ولذلك لم يتردد في الاستلهام من المسرح الانكليزي متخذا منه وسيلة لإعطاء فن المأساة الفرنسي ما ينقصه من حركة (على الأقل كان هذا موقفه سنة 1730). و في خطابه عن فن التراجيديا (1731) كتب يقول :

> أنا لا أدعو بتاتا لأن يصبح المسرح مكانا للمذابح كما هو الحال عند شكسبير وعند خلفائه الذين لم يمتلكوا عبقريته فلم يحاكوا إلا **عيوبه**، لكنني أجرؤ على الاعتقاد أن هنالك حالات لا تثير عند الفرنسيين إلا التقزز و الهلع حتى الآن و التي إن تعاملنا معها باعتدال **و قدمناها بشكل فني و فوق ذلك كله لطفناها بسحر الأبيات الجميلة**، ستشعرنا بمتعة لا نتخيلها (ذ. إيرار 1974: 239، التغليظ من عندنا)

وبغض النظر عن عبارات التعالي في هذه الفقرة، يمكننا أن نستشف منها بحث فولتير عما تسميه إلسا جوبير "الطريق الوسط" بين البربرية الانكليزية و السطحية الفرنسية (و إن كانت هذه "الوسطية التوفيقية" تنتهي

دائما في نهاية المطاف – كما سنرى مع فولتير نفسه – إلى الميل إلى أحد الطرفين، و هو بطبيعة الحال ليس الطرف "التقدمي") : يقول فولتير عن المسرح الانكليزي و الاسباني إنه:

ظل حبيس طفولة بدائية بينما اكتسب مسرحنا ربما من التنميق أكثر مما يجب. لقد كان رأيي دائما هو أن مزجا موفقا و ماهرا بين الحركة التي تسود المسرح في لندن و مدريد و بين حكمة مسرحنا و أناقته وحشمته خليق به أن ينتج شيئا كاملا، **هذا إن كان هنالك ما يمكن إضافته إلى مسرحيات كإيفيجيني و آثالي** (جوبير 2007: 26)

هذه الفكرة، عبر عنها – في القرن الثامن عشر أيضا و لكن على الضفة الأخرى من نهر الراين – كاتب مسرحي و مترجم–مقتبس لشكسبير هو يوهان فريدريش شنك J.F. Schink الذي كان في ذلك الوقت (أي في أواخر القرن) "الوحيد بين مقتبسي شكسبير المعروفين الذي نشر، علاوة على محاولاته العملية، تأملات نظرية غزيرة عن طريقة اقتباس شكسبير" (هوبلاين 2007: 69).

و كون شنك لنفسه تصوره الخاص عن مسرحيات شكسبير و عن الهدف الذي يجب على المسرح بشكل عام أن يسعى لتحقيقه و هو هدف تعليمي يبغي غرس الأخلاق و الذوق الحسن و لذلك رفض ما سماه "الطبيعة الحقيرة" في مسرحيات شكسبير وشخصياته، و أقصى من اقتباساته ما سماه مظاهر الفجور و البذاءة لأنها تثير النفور برأيه و "ما ينفر لا يمكن أن يعجب و ما لا يعجب لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يجعل منا أناسا أفضل" (نفسه: 73).

و يلتقي شنك مع فولتير أيضا عندما يحاول أن يدافع عما وجد في مسرح شكسبير من "خلل" في هندسته و بنائه بأن يعزو ذلك إلى "المرحلة الصبيانية التي كان يمر بها الفن المسرحي في عصره" (نفسه: 74)، لا بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك، فانطلاقا من رؤيته الخاصة لشخصيات شكسبير التي يقول عنها إنها تشبهنا إلى حد أننا نتعرف على أنفسنا فيها فنتعاطف معها، رأى شِنك أن الخلط بين المأساوي و الهزلي يفسد هذا الأثر، و لما لم يكن بإمكانه إنكار وجود الاثنين في شخصية كهاملت مثلا، عزا ذلك إلى ما اعتبره تنازلا من قبل شكسبير

لجمهوره: "إن المشاهد التي تصرف فيها هاملت كالمهرج أو التي بلغ به الأمر فيها إلى أن يتبذل و يسيء الأدب هي بكل بساطة من عيوب عصره و مبالغاته و تنازلات كان عليه أن بقدمها لجمهوره"(نفسه).

و بناء على ذلك، قرر شنك أن شكسبير لو عاش في زمن غير زمنه لاستخدم لغة أخرى و لما ارتكب مثل تلك "الأخطاء". و تكون بذلك مهمة مترجم شكسبير و مقتبسه للمسرح الألماني هي أن يعيد صياغة ما قاله الشاعر الانكليزي بالطريقة التي كان سيتكلم بها لو أنه كان ألمانيا و كتب و فكر بالألمانية، ألمانية القرن الثامن عشر المتداولة، بل إن عليه أن يصحح "أخطاء" النص الانكليزي و يقدمه على خشبة المسرح لا كما تكلم شكسبير بل "كما كان يجب عليه أن يتكلم"(نفسه: 75).

قلنا إن علاقة فولتير بإنكلترا و شكسبير كانت مذبذبة، و فولتير نفسه كان "انفعاليا ذا طبيعة ينقصها التوازن و كان ينوس بين الاكتئاب و الهيجان" (إيرار 1974: 229) ، فخلال عشرينيات و ثلاثينيات القرن، ظل منفتحا على التأثيرات الأجنبية كما رأينا مع الشعر الإيطالي و الإنكليزي، كما أنه لم يخف احترامه الشديد للانكليز بسبب المكانة التي أولوها "أهل الفن" و هو الذي سينفق العشرين سنة الأخيرة من حياته مناضلا من أجل حقوق طبقة الكتاب (بغض النظر عن نظرته الضيقة و النخبوية لمفهوم الكاتب) و نظر إلى علاقة فرنسا بانكلترا على أنها علاقة تبادل، فالإنكليز "استفادوا أيما استفادة من الروائع التي كتبت في لغتنا، فحري بنا نحن أيضا أن نستعير منهم بعدما أعرناهم" (ذ. إيرار 1974: 247).

و أما شكسبير الذي تعمد السكوت عنه في رسائله عن الفن و الأدب، فلقد كان في البداية موضوع اهتمامه الشديد و بعد ذلك رفضه البات القاطع، و ظل فولتير طوال حياته مهووسا بشكسبير "فلقد اكتشفه في انكلترا و امتدحه و انتقده و ترجمه و استلهم منه و حاربه. و كان يتكلم عنه دون انقطاع في سيرورة طويلة متعددة المراحل أفضت به في سنة 1776 إلى رفض بات" (بسلامة 2009: 39).

و الحقيقة أن ما حكم علاقة فولتير بشكسبير هو ما كان يرى فيه أولا من وسيلة لإحياء الذوق الفرنسي ثم بعد ذلك من خطر يهدد الذوق "السليم": فلقد انقلبت هذه العلاقة في سياق أزمة المسرح الفرنسي في خمسينيات القرن الثامن عشر أولا و ازدياد الهوس بكل ما هو إنكليزي anglomanie ثانيا و بدخول شكسبير إلى فرنسا عبر ترجمات لابلاس و دوسي و لوتورنور ثالثا. ففي سنة 1761 كتب فولتير "إنني أدعو أوروبا كلها إلى الاعتراف بتفوق كورناي و راسين، باسم الذوق 'الكوني'، و إلى إدانة الاستثناء الانكليزي" (ذ. بسلامة 2009: 40)، ثم أتبع هجومه هذا بآخر في شرحه لكورناي commentaire sur Corneille سنة 1764 عندما ترجم بشكل حرفي عددا من مشاهد "روميو و جولييت" و أراد بذلك أن "يكشف على الملأ دناءة و 'قذارات' الإنكليز" (لاغراف ذ. بسلامة 2009: 40).

و بلغ هذا الهجوم ذروة القسوة سنة 1776 ردا على الترجمات التي بدأ لوتورنور بنشرها لتوه في السنة نفسها، فوجه فولتير مطارق نقده لشكسبير في رسالة إلى الأكاديمية كشف فيها "عبر ترجمات حرفية 'لمقاطع مختارة'، سقم ذوق ذلك 'المتوحش' و فظاعاته و 'قذاراته' (...). فهنالك ذوق سقيم هو ذوق شكسبير و ذوق سليم هو ذوق راسين (و فولتير) " (نفسه). و الواقع أن هذا "الانقلاب" يجب فهمه في سياقه الصحيح، من حيث أن فولتير كان له منذ البداية تصوره الواضح و الصارم للذوق "السليم"، و لذلك نفهم رد فعله على دوسي Duci عندما نعلم أن ترجماته "نُظر إليها في وقتها على أنها استفزاز للنسق الكلاسيكي المهيمن". و أما لوتورنور فلقد شكل عمله قطيعة في كرونولوجيا ترجمات شكسبير و كانت ترجماته طموحة جدا من حيث حجمها و من غايتها التي كانت "جهدا جريئا يرمي إلى تقديم شكسبير كنموذج أدبي للفرنسيين" (فرانكو 2007: 204)، كما اعتمد لوتورنور و فريقه من المتخصصين على طبعة انكليزية حديثة لشكسبير هي طبعة الشاعر صموئيل جونسون لسنة 1765، و فوق ذلك كله، كان عملهم – دون أن يذكر اسم فولتير مرة واحدة – "نقدا و مساءلة لنفوذه على الآداب و فن المأساة خصوصا و رفضا تاما للحكم الفاتر الذي أصدره في حقه و لطريقته في الترجمة التي

تجلت في اقتباسه لمسرحية يوليوس قيصر" (لومويل 2007: 94) ، فلا عجب إذا أن يغضب فولتير و يفقد زمام نفسه و يقول في تعليقه على ترجمات لوتورنور إنها "تلحق العار بفرنسا في كل أوروبا" (بولين 2007: 14).

و يرى صلاح بسلامة أن شوفينية فولتير الجمالية التي حكمت نظرته لشكسبير و مترجميه تعود لسببين اثنين، أولهما هيمنة فولتير الأدبية و الفكرية على قطاع كبير من مفكري أوروبا الذين كانوا يتكلمون الفرنسية (التي كانت اللغة العالمية، أو بالأحرى الأوروبية) إلى حد أنهم كانوا يرددون أحكامه و أفكاره بل و عباراته عندما يتكلمون عن الأدب الانكليزي الذي كان ينظر إليه إذا تحت تأثير فولتير و المعايير الثقافية و الجمالية الفرنسية "على أنه ثانوي لأنه يرى من خلال موشور الأدب المهيمن في تلك المرحلة، أدب فرنسا لويس الرابع عشر...وفولتير" (بسلامة 2009: 42-43).

و السبب الثاني هو ما كان فولتير يراه في الهوس بالانكليز من خطر على الذوق الجمالي في عصره و على مسرحه هو بالتحديد، فما كان يريده فولتير هو أن يترجم ما يمكنه من عبقرية شكسبير دون أن تغطي هذه العبقرية على مسرحه هو. و ما زاد الأمور حدة هو التنافس الدائم بين فرنسا و انكلترا و شعور فولتير بأن مجرد المقارنة بين المسرح الانكليزي و الفرنسي يهدد باختفاء الثاني و إحلال الأول مكانه أو على الأقل هيمنته عليه. أي أن شكسبير كان سينتصر على كورناي و راسين و هو الأمر الذي لم يكن فولتير ليحتمله في حق هذين الشاعرين اللذين كانا أيقونتين مقدستين في فرنسا.

3.3. فرنسا و الشرق: أنطوان غالان و ألف ليلة و ليلة

إن علاقة أوروبا بالشرق، أو العالم العربي-الإسلامي علاقة قديمة سارت على وقع أحداث كبرى جعلت هذا الطرف يستفيق و ينتبه لوجود الطرف الآخر، من موقعة بواتييه- بلاط الشهداء في القرن الثامن إلى حروب الفرنجة في القرنين الحادي عشر و الثاني عشر إلى حصار فيينا في القرن السادس عشر إلى الحملة النابليونية على

مصر و بلاد الشام في القرن الثامن عشر و ما تلاها بعد ذلك. فلا غرو أن تكون نظرة أوروبا إلى "الشرق" محكومة بالمناخ الصدامي العدائي الذي صاحب توسع رقعة الدولة الإسلامية الجديدة وأن تنعكس هذه النظرة في نصوص الكتاب الأوروبيين من الملاحم مثل "أغنية رولان" إلى دانتي و بتراركا إلى نرفال و شاتوبريان و فلوبير، سواء في أدب الرحلات أو في الرواية أو في المسرح و طبعا الترجمة كما هو الحال في ترجمة ألف ليلة و ليلة التي سنتخذها نموذجا هنا.

في ما يخص فرنسا، يمكن أن نضع نقطة البداية في العلاقة مع الشرق (ممثلا في الإمبراطورية العثمانية) في سنة 1535 تاريخ توقيع أول معاهدة صداقة و تحالف بين فرانسوا الأول و سليمان القانوني ثم بعد ذلك في سنة 1536 عندما حصل الملك الفرنسي على الامتيازات[7] الشهيرة. أما في مجال الإنتاجات الأدبية، فالبداية يضعها كريستيان باليو (2005) مع موجة التركيات turqueries التي أطلقها الازدراء الذي أبداه رسول الباب العالي لحفل الاستقبال المعد له في بلاط لويس الرابع عشر في ديسمبر 1669 فكان أن كُتبت و أُخرجت مسرحية موليير الشهيرة le bourgeois gentilhomme .

يعتبر غالان "جالب" ألف ليلة و ليلة إلى أوروبا بحيث أن مترجمته ترجمت بدورها إلى عدة لغات أوروبية ونظر له على أنه "باب" أوروبا لليالي، لكن الناقدة المصرية فاطمة موسى محمود (1976ب) نقضت هذا الرأي وأشارت في مقال لها إلى وجود ترجمة انكليزية في القرن الثامن عشر أنجزها وليام بكفورد انطلاقا من المخطوط المسمى بمخطوط وورتلي مونتاغ. على أن هذا لا ينفي تفرد مترجمة غالان الذي جعل مما نُظر إليه على أنه أدب هابط أثرا أدبيا خالدا باتفاق مؤرخي الترجمة في الغرب على اختلاف آرائهم.

[7] هو الاسم الذي يطلقه مؤرخونا على ما يسمى في الفرنسية capitulations أي "التنازلات". هل هي مجرد مسألة مصطلحات؟ لا نظن ذلك بل نرى فيها نموذجا عن التسمية عندما تكون ترجمة (و هي كذلك دائما) أي فهما معينا للوقائع و تعبيرا عن هذا الفهم.

و تعتبر هذه الترجمة حدثا في تاريخ الأدب الفرنسي و منعطفا حاسما في تاريخ الاستشراق كما نعرفه اليوم، و الذي رسم الأفق الذي سينظر ضمنه الرحالة و المستشرقون الأوروبيون إلى الشرق و يكتبون عنه حتى عندما يسافرون بأنفسهم ليشاهدوه، أي أن الخطاب الاستشراقي صار هو بحد ذاته سلطة و هو ما بينه ادوارد سعيد بخصوص عدد من المفكرين و الرحالة و الروائيين، في ما سماه "الطبيعة الاقتباسية للاستشراق" مثلا عند "رحالتين موهوبين مثل نرفال و فلوبير اللذين فضلا اقتباس وصف لاين lane على ما قدمه لهما بصرهما وعقلهما من مشاهدات عيانية" (سعيد 1978: 177).

فنرفال مثلا سافر إلى الشرق و لكنه، على عكس شاتوبريان و لامارتين و فلوبير، لم يدخل أورشليم رغم أنه كان قريبا منها، لكن "هذا النقص في رحلته تكمله الحكاية، فمع أسطورة آدونيرام و قصة سليمان و هيكل أورشليم هو ذا فضاء الكتاب المقدس قد رمم بلا مراء و العالم قد عرف طريقه من جديد" (جانيري 1980: 15-16). و مثله شاتوبريان الذي هيأ نفسه لرحلة الحج إلى القدس بأن قرأ مائتي كتاب عن الأراضي المقدسة وكان بالتالي "كمن قام بالرحلة قبل أن يرحل بالفعل" على حد تعبير رنا قباني، و هكذا كان من الحتمي أن ينظر شاتوبريان إلى الشرق و هو مثقل بالأحكام المسبقة و أن يجد نفسه سجين اللغة الاستشراقية و النصوص السابقة له التي لا يسعه إلا أن يقتبس منها و لقد عبر هو نفسه عن هذا الوضع عندما كتب: "...هنا أراني أعاني من حيرة حقيقية فإذا ما أردت أن أقدم الصورة الدقيقة للأماكن المقدسة فلن يكون أمامي إلا أن أكرر ما قيل قبلي"(ذ. قباني 1993: 27-28).

و لقد مارست مترجمات ألف ليلة و ليلة هذه السلطة ذاتها على من جاؤوا بعدها و صار ينظر إليها على أنها "خزان من المعرفة الكلاسيكية" على حد تعبير ريتشارد هول (1797) و بعده هنري فيبر الذي كتب سنة 1812:

"لا أحد يماري في قيمة هذه الحكايا...فعندما نقرأ الليالي العربية و مجموعة نصوص أخرى مماثلة لها، سنحصل (...) على معرفة كاملة بعادات الشرقيين الحميمة و بما ينعمون به أو هم محرومون منه من وسائل الراحة المنزلية، و سيتسنى لنا أن نشاركهم في تساليهم المفضلة و أن نعرف مشاعرهم و خرافاتهم الدينية" (ذ. راستيغار 2005: 274).

و هذا غوبينو Gobineau الذي كان يؤمن باختلاف الأعراق اختلافا يجعل بعضها قابلا للتحضر دون الأخرى، سافر هو أيضا تحت تأثير الأفكار نفسها و كتب يقول: "كلما خطونا خطوة في آسيا ازداد اقتناعنا أن كتاب ألف ليلة وليلة هو الأدق و الأصح و الأكمل من بين سائر الكتب التي وصفت أقطار هذا الجزء من العالم" (ذ. قباني 1993 :56).

و هكذا يكون غالان قد ساهم بشكل حاسم في إنشاء – أو بعبارة إدوارد سعيد: استشراق – الشرق. لكن الأهم من ذلك هو أنه ساهم في خلق النص ذاته: تقول رنا قباني إن هذه القصص لم تكن مؤلفا واحدا بل نصوصا مكتوبة لتدوين حكايا شعبية شفوية مختلفة باختلاف المكان الذي تروى له و فيه فجاء غالان و خلق نصا واحدا من متفرقات كانت بين يديه (حتى و إن كانت بعض هذه الحكايات قد تسربت قبل ذلك إلى الأدب الأوروبي).

و النتيجة الغريبة لما قلناه الآن هو أنه "لولا أن أنطوان غالان اكتشف مخطوطة سنة 1701 و بشكل يكاد يكون عرضيا، لما كان من المؤكد أن القراء العرب و الفرس كانوا سيعلمون مجرد العلم بوجود هذا النص، ناهيك عن أن يصنفوه مع مآثرهم الأدبية" (راستيغار 2005: 286). بالإضافة إلى ذلك، أدخل أنطوان غالان إلى متن النص قصصا لم تكن فيه (مثل قصة السندباد) لا بل إنه صنع قصصا صارت اليوم مشهورة (علي بابا) ! و لم يكن ذلك ممكنا إلا لرحالة و عالم متبحر دقيق الملاحظة قال عنه محمود عبد الحليم الذي كتب عن حياته وآثاره كتابا صار يعد الآن مرجعا إنه "كان متشربا روح الحكي العربي و مدربا على فنونه إلى حد أنه، برغم أمانته،

كان قادرا على أن يبدع حكاية عربية من مختصر صغير، بل انه صار فعلا قصاصا عربيا" (ذ. نيب 1974: 54).

و الحقيقة أن قصص ألف ليلة و ليلة التي كانت تروى بالعامية و العامة "نظر إليها على أنها نوع من التسلية الهابطة كما وصفها المسعودي في كتابه مروج الذهب، أما ابن النديم فلم ير فيها أي قيمة أدبية لكنه أقر وهو كاره أن لها شعبية بين أوساط الأميين" (قباني 1993: 47-48). لكن هنالك وجهة نظر أخرى نسائية تقدم قراءة مختلفة لمسار التلقي العربي لألف ليلة و ليلة، ففي كتابها "شهرزاد ترحل إلى الغرب"، تقول فاطمة المرنيسي إن حكايات ألف ليلة و ليلة جسدت الحرب الضروس الحتمية بين الجنسين و الارتباط الوثيق بين العنف الجنسي و العنف السياسي.

كما أن شهرزاد مثلت صورة البطولة و المقاومة السياسية و استطاعت أن تحقق ما تسعى إليه لأنها امتلكت ثلاث مزايا إستراتيجية "أولاها تتمثل في معرفتها الواسعة و ثانيتها في قدرتها على خلق التشويق قصد شد انتباه المجرم. أما الثالثة فهي هدوؤها أي قدرتها على التحكم في الموقف رغم الخوف" (المرنيسي 2002: 65) واستطاعت بذلك أن تعالج الملك- المجرم من الجرح الغائر الذي نخر كيانه بأن روت له مئات الحكايا عن رجال خانتهم أزواجهم لتبين له عبث محاولة إخضاع النساء لقوانين جائرة. وتقول المرنيسي – نقلا عن جمال الدين بن الشيخ – إن "شهرزاد لم تنكر لحظة وجود 'الكيد' أي إرادة النساء في عرقلة سلطة الرجال. و ذلك يفسر في رأيه الرفض الذي أبدته النخب العربية تجاه كتابة الحكايات"(68). فالنخب العربية الذكورية فضلت تناقلها شفويا، خصوصا و أنها رويت باللغة العربية لغة القرآن الكريم.

وكانت نتيجة ذلك أن أول نسخة عربية لم تصدر إلا سنة 1814 أي بعد قرن من ترجمة غالان، وصدرت في كالكوتا و أصدرها هندي مسلم. و أما النسخة الثانية فصدرت في ألمانيا سنة 1824 و لم تعرف البلاد العربية نسختها الأولى إلا في سنة 1834 في طبعة بولاق (مصر) المعروفة. لا بل أكثر من ذلك، إذ يقول

عدد من دارسي الحكايات إن الترجمات الأوروبية كان لها تأثيرها البالغ على الطبعات العربية، فالشيخ الشرواني ناشر نسخة كالكوتا اشتغل مدرسا للعربية في إحدى مدارس شركة الهند الشرقية و كان يعرف الترجمات الانكليزية: "يُظهر تنظيم الحكايات و استجلاب عدد من القصص من طبعة غالان (مثل مقطع السندباد) أن الشرواني تأثر بشكل مباشر بالطبعات الأوروبية رغم أنه كان يملك مخطوطة عربية أصلية" (راستيغار 2005: 278).

و تتساءل المرنيسي مرة أخرى عن سر رفض النخب العربية لشخصية شهرزاد و لكتابة الحكايات لتقول إن السبب الظاهر سبب أدبي (ضحالة قيمتها الأدبية) لكن ما وراء الأكمة سياسي- ثقافي فجمال الدين بن الشيخ يرى أن السبب ربما يكمن في أن الحكايات تظهر تفوق المرأة على الرجل : "لا تحاكم شهرزاد الملك فحسب و لكنها تصدر حكمها عليه بأن تغير طريقته في الحياة حسب رغباتها. إنه العالم بالمقلوب، عالم حيث القاضي...لا يفلت من حكم قضيته" (ذ. المرنيسي 2002: 71). و تكون بذلك قوة شهرزاد في ثقتها بنفسها و إتقانها فن التواصل و جوهر رسالتها في أن الإنسان (هنا المرأة) قادر على تغيير قدره و الدفاع عن نفسه بعقله وباحترامه لذاته و ينتصر بذلك العقل على العنف و توصل الحكايات رسالتها الثورية التي لخصها المؤرخ المغربي عبد السلام الشدادي بقوله "يكتشف شهريار الفكرة التي تقول بأنه من المستحيل إجبار المرأة على إتباع قانون الزوجية، و يقتنع بها" (نفسه: 75).

و لكن كيف انتقلت هذه القاصة العجيبة إلى الغرب؟ كيف ترجم غالان الحكايات؟ أول ما ينبغي التذكير به هو أن غالان ترجم في القرن الثامن عشر أي في عصر الجميلات الخائنات و الترجمات التكييفية، ولذلك جاء أسلوبه منمقا مع تجنب كل ما رآه أنه "سيثقل" على القارئ الفرنسي من تكرارات و غيرها. و لقد كتب غالان بشكل خاص لسيدات فرساي، حتى أنه كان يطلب النصح و التوجيه من سيدات الطبقة النبيلة قبل

نشر ترجمته فلقد سجل سنة 1709 في مذكراته "أعطيت مجلدي التاسع من كتاب ألف ليلة و ليلة إلى الآنسة 'دوفرسامون' حتى تقرأه على السيدة 'دوقة دوبريساك' " (نفسه: 81-82).

و تقول المرنيسي إن هذا هو ما يفسر حذف الكثير من المشاهد الجنسية أو تخفيفها (دون أن يعني ذلك حذف "الطابع الجنساني" للشخصيات إن جاز لنا التعبير) مرضيا بذلك النفاق الكاثوليكي السائد في عصره، وكانت بذلك أكبر الخيانات التي سجلها عليها دارسو الحكايات هي أنه صقل الترجمة. و يمكننا أن نقدم نموذجا عن ذلك حفلة الجنس الجماعية المشهورة التي تبدأ بها الحكايات:

"فخلعوا ثيابهم و جلسوا مع بعضهم بعضا. و إذا بامرأة الملك تقول يا مسعود فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته و واقعها و كذلك فعل باقي العبيد بالجواري"

> Il remarqua que les personnes qui accompagnaient la sultane (…) quittèrent de longs habits qu'elles portaient par-dessus pour d'autres plus courts. La sultane, de son, coté, ne demeura pas longtemps sans amant ; elle frappa des mains en criant : Massoud ! Massoud ! Et aussitôt un autre noir descendit du haut d'un arbre, et courut à elle avec beaucoup d'empressement.
>
> La pudeur ne me permet pas de raconter tout ce qui se passa entre ces femmes et ces noirs, (…) ; il suffit de dire que Shahzeman en vit assez pour juger que son frère n'était pas moins à plaindre que lui »

و يمكن لمن ينظر إلى الترجمة حتى دون أن يقرأها أن يلاحظ مباشرة نزعة الإطالة فيها، لكن المهم هنا هو أن المحتفلين في نص غالان لم يخلعوا ثيابهم تماما بل أبقوا على "ثياب أقصر" و أن السلطانة و مسعود لم يتعانقا وأنه لم يواقعها بل إنه "هرع إليها". بل يمكننا أن نتلمس منذ الآن ما في هذه الترجمة من رؤية استشراقية ترى في الشرق المسلم عالما حيوانيا بدائيا: ففي الترجمة الفرنسية مسعود لم "يجئ" بل "نزل من على شجرة" !

و لقد قدم حبيب بوعقادة (2005) عرضا تحليليا لأهم ما في مترجمة غالان من تحويلات و حاول أن يضعها في إطار الغاية الاستشراقية للكاتب الفرنسي. و من بين هذه التحويلات الانتقال من الخطاب الشفهي

إلى الخطاب الكتابي، و إذ فعل غالان ذلك، فهو "م يجرد فقط النص العربي من عدد من أهم العناصر التي تحمل شفاهيته oralité بل فكك أيضا الإطار الموضوعاتي للحكايات بشكل جذري" (34-33).

ومن بين التقنيات الشفاهية في النص تكراره لعدد من العبارات مثل كلمة "بلغني" التي تبدأ بها شهرزاد الحكاية كل ليلة والتي تشير إلى أن شهرزاد تقدم نفسها باعتبارها ناقلة للحكاية ليس إلا و تنبه السامع إلى "الغموض الذي يحيط بنقل المعرفة و بمصدر المعرفة ذاته" (34)، و هو ما تؤكده عبارة "و الله أعلم" في الحكايات و بذلك يختفي إلى حد كبير صوت شهرزاد باعتبارها راوية و تكف عن أن تكون شخصية محورية.

من جهة أخرى – و دائما من وجهة نظر الشفاهية – أسقط غالان المقاطع الشعرية المتناثرة في النص والتي ، و إن لم يتعد دورها أن تكون إطارا للحكايات، تؤكد شفاهية النص فالشعر كان دائما في الثقافة العربية محل تقدير و"استعماله في خطاب شفاهي، حتى و إن لم يكن له قيمة دلالية، هو على الأقل برهان على فصاحة و حذق الخطيب الذي يريد شد انتباه من يستمعون له" (39)، لكن غالان لم يترجم الشعر أو ترجمه و أذابه في النسيج النثري للحكايات.

هذا من وجهة النظر السردية، أما من وجهة النظر "الموضوعاتية" إن جاز التعبير، فيتعلق الأمر بطريقة نقل غالان للمناخ الديني الذي يحيط بالحكايات. فهو تارة يمحوه و تارة يكيفه و تارة أخرى يترجمه ترجمة غير صحيحة، و من الأمثلة التي ناقشها بوعقادة المعتقدات الإسلامية مثل العبارات التي تعبر عن الإيمان بالقضاء والقدر و هنا يطرح الباحث سؤالا مهما يربط بين الترجمة و الثقافة و السياسة عندما يقول "ما سيكون وزن الإيمان بقضاء الله و قدره في عصر الأنوار الذي كان الإنسان قد بدأ فيه بكسر قيود العقائد الدينية؟" (42). فغالان يحول "الجذام الذي أصابه الله به" إلى "مرض" و كذا يفعل في عدد كبير من الحالات إذ يمحو ما يدل على فعل الله و ينقل الفاعلية للإنسان.

و لم يحافظ المترجم أيضا على ما في النص من آيات قرآنية أو أحاديث غافلا عن أهميتها في تصديق الخطاب العربي و إعطائه سلطة، محولا الكثير من المواقف التي تسبح في فلك ديني يعبر عن قدرة الله إلى مواقف عادية واقعية، "علمانية". و الأمر الذي غفل عنه غالان هو أن النص العربي "يحكي خطابا أعلى أو خطابا واصفا ضمنيا موضوعه الرئيسي هو قدرة الله الكلية" (50).

و بهذه الأمثلة وغيرها، ما يتكشف هو أن وراء استراتيجيات الترجمة التي اتبعها غالان رؤية استشراقية تتقاطع مع عمله الأصلي كرحالة و متبحر في اللغات الشرقية و ناشر لكتاب أستاذه "ديربيلو" الضخم "الموسوعة الشرقية" بحيث يصير النص أداة تستخدم لرسم صورة عن الآخر و تثبيت الصورة التي رسمتها الثقافة المستقبلة عن نفسها بأن لا يخرج المترجم عن القواعد الجمالية و الثقافية التي تتبناها ثقافته في مرحلة تاريخية معينة.

يبقى القول إن مترجمة غالان حافظت على مكانتها كنص قائم بذاته و لا تزال. و هو ما عبر عنه هنري ميشونيك عندما قال إن مترجمة غالان هي من الترجمات الجميلة التي تشيخ، بمعنى أنها تبقى فاعلة و لا يتوقف الناس عن قراءتها. و لقد جاءت بعدها ترجمات فرنسية حاولت أن تزحزحها و قدمت نفسها على أنها ترجمات حرفية التزمت أسلوب النص و نقلت تراكيبه و عباراته بشكل يقترب من النسخ، مثل ترجمة ماردروس Mardrus (1899-1904) لكن هذه الترجمة أيضا لم تخرج عن السياق الاستشراقي الذي غدا أثقل بتراكم قرنين آخرين من الكتابات و الصور النمطية التي تقدم شرقا مجنسنا شهوانيا شبقيا في متناول من يريد أن "يأخذه" بكل معاني هذه الكلمة، هكذا يقول ماردروس : "أقدم لكم هذه الليالي العربية عارية عذراء بكرا خالصة" (ذ. بوعقادة 2005: V).

و من المهم القول إن حكايات ألف ليلة و ليلة ألهمت العديد من الأعمال الفنية من روايات و لوحات وأوبرا...الخ. ساهمت كلها في "ارتحال شهرزاد إلى الغرب" على حد تعبير المرنيسي، لكنه ارتحال سلبها بلاغتها وذكاءها و لم يُبق لها إلا الجمال و سلبها ثورتها و تمردها و خلع عليها صفة الاستسلام لمصيرها كما في قصة

إدغار ألان بو، فقُدمت بذلك صورة جديدة للحريم مختلفة كليا، حريم لا صراع فيه و لا مقاومة بل خمول و كسل و جنس و شبق و ملذات تدغدغ مشاعر الرجل الغربي و تهيج شوقه لهذا الشرق الذي لا يتمنع عليه و لا يمنعه شيئا.

القسم الأول:

أنطوان بيرمان: بيان الترجمة و تبيينها

1.2. بيرمان واحدا و متعددا:

ليس من السهل أبدا على المرء أن يعرض فكر أنطوان بيرمان و تأملاته في الترجمة – ممارسة و تنظيرا وتأريخا – في فصل واحد في أطروحة كهذه. لسبب أول بسيط و مباشر و مادي و هو، من جهة، أن كتاباته لم تنشر كلها بعد و من جهة أخرى أن عددا من مقالاته المهمة يتعذر الوصول إليها و قل الشيء نفسه عن كثير من دراساته النقدية التي قدمها في شكل محاضرات أو حلقات بحث (عن الشعر و الفلسفة و أدب الأطفال...). هذه الدراسات تكتسي أهميتها من حيث أنه في خضمها "تبلورت شيئا فشيئا، و لو بشكل مرتجل و جنيني، 'منهجية' ما، أو على الأقل صيغة ما لمقاربة الترجمات" (بيرمان 1995: 12).

لكن هنالك سببا آخر يتعلق بفكر بيرمان نفسه من حيث أنه ليس مسارا خطيا بقدر كونه شجريا تفرعيا بتعدد مشاربه و منابعه و أيضا بنزعته الدائمة إلى التأمل الانعكاسي – بالمعنى الفينومينولوجي للكلمة – الذي يغير الترجمة إذ ينيرها و يكشفها عندما يشير إليها و يقولها، "فعندما نسمي الأشياء نكشفها، فلا تعود كما كانت" على حد تعبير سارتر (1948: 18). و عندئذ، ما يحصل هو أن المتأمل في الترجمة

> إذ يغير ما يقوم بتغييره (...) يتغير هو نفسه – على غرار المترجم و بخلافه معا – و يغير نفسه في عملية انتقال – للحظ و الآلهة فيها سهم – من مكان إلى مكان و من زمان إلى زمان، في خضم مشروع لا ينفك يبدع نفسه مرارا و تكرارا و ذلك في مسيرة هي، حتى و إن كانت موجهة، مسيرة غير مقدرة، مسيرة مفتوحة دائما على استكشاف منعطفات الطريق و منعرجاته. فمن هايدغر و بنيامين و آرندت وريكور إلى الرومانسية الألمانية و منها إلى لوثر مترجما الكتاب المقدس و منه إلى آميو مترجما بلوتارك ومنه إلى جون دن كما ترجمه معاصرونا، لا يفتأ فكر أنطوان بيرمان يصوغ و يمتحن و يعدل نفسه (دافرو د.ت: 21).

هذا الفكر المتغير أبدا إلى درجة أن البعض اعتبره انقلابا في بعض جوانبه هو الذي يولد الشعور بصعوبة الحديث عنه بل الحيرة و التردد و التهيب الذي عبر عنه روبير دافرو في النص الذي أوردنا منه هذه الفقرة، نص

بليغ أيما بلاغة و حائر متردد تردد من يعلم أنه يرتقي مرتقى صعبا، و حيرته بادية في كل مكان فيه، في ما يقوله و حتى في تركيب الجمل و إيقاعها.

في مقدمة كتابه "فكر مارتن هايدغر" كتب أوتو بيغلر:

لا يمكن أن يقوم فهم ما لفكر هايدغر إلا على أساس استعداد القارئ لكتاباته لأن يفهم ما يقرؤه في كل مرة باعتباره خطوة باتجاه ما يجب أن يتم التفكير فيه و باتجاه ما يسير إليه هايدغر. يجب أن نفهم فكر هايدغر باعتباره سبيلا (...)، تقدما-على-طريق، وجودا-في-طريقه، هكذا تصور هايدغر دائما فكره. (بيغلر 1967: 11).

و لعل هذا الكلام ينطبق أيضا على أنطوان بيرمان و على من يريد أن يفهم – و من يريد أن يشرح – فكره، فهو ليس حاصل مجموعة من الأفكار العظيمة المصوغة بشكل نهائي، بل لعلنا لن نخطئ إن قلنا إن أي تقديم لأنطوان بيرمان لن يقارب فكره بقدر ما سيقارب "المهمة" التي أبصرها من بعيد و سار إليها. هذه ملحوظة كان يجب التنبيه لها، لكي لا يحسب القارئ أنه سيخرج بمجموعة من "النتائج"، ليس فقط لأن تقديما كالذي نحاول أن نكتبه لا يستطيع أن يضع أعمال بيرمان كلها على صعيد واحد و يجمعها في كل مكتمل و لكن أيضا لأن محاولة كهذه ستكون مخالفة للمسار الذي سار عليه بيرمان و سيكون من شأنها أن تحيد بهذا المسار عن وجهته و تخفي أحد أهم سماته و هي الانفتاح و المساءلة المستمرة.

لكن عن أي بيرمان سنتحدث؟ بل إن هنالك سؤالا آخر و هو: هل هنالك أنطوان بيرمان واحد؟ أفيكون ثمة "بيرمان أول" (بيرمان "التعرف على الغريب" و "الترجمة و الحرف" و بيرمان ثان (بيرمان "جون دن" و"جاك آميو") أم أنه لو كان بيننا اليوم لكان سينفي وجود انفصال أو قطيعة في تفكيره و سيجيب بما أجاب به هايدغر الأب ريتشاردسون في تصديره لكتابه – كتاب ريتشارسون – عندما كتب :

"إن التمييز الذي عقدتَه بين هايدغر الأول و هايدغر الثاني يمكن تبريره فقط بشرط أن نتذكر على الدوام هذه الحقيقة: أن المرء يمكن أن يقترب مما يعد موضوع تفكير هايدغر الثاني عن طريق ما كان

موضوع تفكير هايدغر الأول و لكن هايدغر الأول يصبح ممكنا فقط إذا كان متضمنا في هايدغر الثاني"؟ (توفيق 2002: 83).

الحق أن مسألة التبدل الذي يكون قد طرأ على فكر بيرمان و مواقفه الرئيسة يمكن مقاربتها من مواقع مختلفة، فمن الباحثين من يرى أن هنالك تطورا في مصطلحات بيرمان و مفاهيمه يجعلها أقرب إلى فكر عدد من التيارات التي انتقدها في كتابات سابقة، مثل مدرسة ايفين زهار و توري. و بحسب هذا التصور يكون بيرمان قد "ترجم" عددا من مصطلحات هذين المفكرين (مثل مفهوم المعايير norms) ليدمجها في نسقه الفكري تأثيرا وتأثرا: أي أن هذه المفاهيم تكتسب دلالات جديدة مختلفة عن دلالاتها الأولى عندما تدخل إلى نسق فكري جديد،

من جهة أخرى يخضع هذا النسق الفكري (و هو هنا فكر بيرمان) للتبدل الذي يحدثه لا محالة دخول عناصر جديدة عليه. هذا هو ما تسميه سيوبهان براونلي S. Brownlie قابلية الترجمة ما بين النماذج النظرية، عندما يناقش في مقال له (2003: 120-93) "تطور" فكر بيرمان من خلال أوجه التكافؤ (و التباعد) بينه وبين فكر توري و إيفين زهار. و بنت براونلي تحليلها لما تسميه "ترجمة" بيرمان لجدعون توري على تحليلات ديريك بوتمان للعلاقة الترجمية بين أنطونيو غرامشي و بينيديتو كروتشي[8].

لكن الرأي القائل بالقطيعة بين مرحلتين من فكر بيرمان أو بالتحول الذي طرأ على بعض مفاهيمه فخفف من غلوائها (مثل مفهومي "الأخلاقية" و "الحَرفية") ليس هو الوحيد إذ ترى ايزابيل بيرمان (و هي أرملة المفكر و شريكته في عدد من ترجماته للأدب الأرجنتيني و القائمة على تحقيق مخطوطاته و تحويلها إلى كتب) في كتاب "من أجل نقد للترجمات" (و هو أول كتاب يصدر له بعد رحيله و ظل لما يزيد عن عقد "كتابه الأخير")

[8] نجد مثالا آخر جيدا عن هذه العلاقة في مقالة ادوارد سعيد traveling theories (النظريات المهاجرة) التي ناقش فيها "ترجمة" لوسيان غولدمان لنظرية لوكاتش و عدد من مصطلحاتها الرئيسة (مثل "الوعي الطبقي") و تطويعها لتدخل في السياق الباريسي (سعيد 1983: 226-247)

"تجربة استمرارية"[9]épreuve de continuité . و سنرى على أي حال أن مفاهيم أنطوان بيرمان ليست نهائية جامدة عقائدية بل إنها في صيرورة دائمة لا تني، و سنقف على أوجه التبدل في مكانها و نحن نتقدم في قراءتنا لنصوصه.

سنحاول إذا أن نقدم مشروعا فكريا كبيرا غير مكتمل (للأسباب التي ذكرناها آنفا) و سنفعل ذلك دون أن نلتزم بالضرورة بالتسلسل الزمني بين أول كتبه الكبيرة، كتابه عن الترجمة في ألمانيا الرومانسية (1984) وأحدثها (الذي نتمنى أنه لن يكون الأخير)، كتابه عن الترجمة في فرنسا (2012)، بل سنقارب هذا المشروع من خلال استعراض محاوره الكبرى أولا و علاقته بأنساق نظرية أخرى (تأثرا و تأثيرا و تجاوزا) و خلال ذلك سيكون علينا أن نلقي الضوء على عدد من المفاهيم التي اكتفى بيرمان بالإحالة إليها أو ذكرها دون كبير شرح.

2.2. مشروع ثلاثي المحاور:

يقوم نسق بيرمان الفكري على ثلاثة محاور : "تاريخ الترجمة – أخلاقية الترجمة – تحليلية الترجمة. تلك هي إذا المحاور الثلاثة التي يمكنها أن تعرف تأملا حديثا في الترجمة و المترجمين" (بيرمان 1984: 23). و بإمكاننا القول إن هذه المحاور الثلاثة يسري عليها ما يسري على أقانيم المسيحية أو مبادئ الجدلية الهيغلية: أي أنها أحدها مرتبط بالآخر أوثق الارتباط بحيث لا يمكن فصلها إلا لغرض التحليل: فإن كان تأريخ الأدب مبحثا لا يمكن فصله عن نقد النصوص الأدبية، سواء أكان التأريخ تقليديا على الطريقة الوضعية البيوغرافية أم كان قائما على الهيرمينوطيقا الأدبية و دراسة التلقي على طريقة هانز روبرت ياوس، فتاريخ الترجمة هو أيضا لا يمكن فصله عن نقد الترجمات: أولا لأن التأريخ للترجمة يعني التأريخ لممارسة الترجمة، من خلال الدراسة الإحصائية لما ترجم (و ما لم يترجم) في مرحلة تاريخية معينة و في حيز ثقافي معين (و هو ما يجعل من تاريخ الترجمة موقعا متميزا و مثاليا

[9] رسالة الكترونية من إيزابيل بيرمان بتاريخ 18-09-2008.

لرسم خارطة السياسة الثقافية) و من خلال معرفة "كيف" تُرجم ما تُرجم (بغض النظر عما نقصده بعبارة "معرفة كيفت تمت الترجمة") عن طريق مساءلة الترجمات نفسها.

كما أن عملية نقد (أو تحليلية) الترجمات هي أيضا عملية تأريخية بامتياز خصوصا عندما تتعامل مع ترجمات تفصلنا عنها مدة زمنية و تنتمي لحقب إيبيستمية أخرى. و تاريخ الترجمة (ومعه النقد) مرتبط أيضا بمبحث أخلاقية الترجمة: أولا من حيث أن التأريخ خطاب واصف إذ يتعامل مع ترجمات الماضي فهو يقاربها لا محالة من خلال موقف ترجمي معين أي رؤية عن الترجمة و ثانيا من حيث أن تاريخ الترجمة هو تأريخ لما كتب عن الترجمة أي "نظرياتها". و هكذا نرى كم هي هذه المحاور متقاطعة متداخلة بشكل عام و عند بيرمان بشكل خاص، و هو الذي كانت كتاباته مزيجا من التأريخ و النقد و التنظير.

1.2.2. تاريخ الترجمة:

1.1.2.2. مفهوم تاريخ الترجمة:

تاريخ الترجمة مهم جدا عند بيرمان الذي يقول: "إن كتابة تاريخ الترجمة هي أولى مهام نظرية *حديثة* للترجمة، فكل حداثة ملزمة بأن تكون، لا نظرة ماضوية، بل حركة استبطانية تكون فهما للذات" (بيرمان 1984: 12). لكن كتابة تاريخ الترجمة لا يتمثل في محض جرد إحصائي تسلسلي للترجمات و كأنها تتحرك في سلاسل مستقلة و لا علاقة لها بالأعلام التي ترفرف على أسوار المدينة على حد تعبير فيكتور شكلوفسكي، بل إنه:

> "يستحيل الفصل بين هذا التاريخ و تاريخ اللغات و الثقافات و الآداب، بل و تاريخ الديانات و الأمم. لكن هذا لايعني الخلط بين كل ما سبق، بل أن نبين كيف أن ممارسة الترجمة، في كل مرحلة أو في كل حيز تاريخي معين، تتمفصل مع ممارسة الأدب و اللغات و مختلف المبادلات بين الثقافات و اللغات" (نفسه: 12-13).

وهذا يعني برأينا شيئين: أولا أنه لا يمكن فهم تاريخ الترجمة، و بالتالي الترجمة نفسها، إلا بربطها بالسياق التاريخي الأشمل (و هو ما رأيناه بالنسبة لفرنسا الكلاسيكية خصوصا) و ثانيا أن تاريخ الترجمة هو نفسه ضوء يلقى على تاريخ أمة ما في مرحلة ما و على علاقتها بالآخر و تصورها لذاتها من خلال تصورها للأجنبي الغريب.

و لكن ماذا تعني "كتابة التاريخ" عند بيرمان؟[10] بكلمة واحدة هي: "الأركيولوجيا" (أو الحفريات) بالمعنى الذي يعطيه ميشال فوكو للكلمة. و هذا المصطلح يخترق نصوص بيرمان من كتابه عن ألمانيا الرومانسية الى كتابه عن آميو و لذلك سنتوقف عنده بعض الشيء.

---

[10] في مقالته "الترجمة و خطاباتها" التي حاول بيرمان أن يرسم فيها لعلم الترجمة مهامه، احتل التأريخ مكانة مميزة: فالمهمة الثالثة "تتعلق بزمنية و تاريخية مجموع أفعال الترجمة" بحيث يجب على الترجميات أن تكتب تاريخ الترجمة في الفضاءات الثقافية–اللغوية التي دان فيها تشكل اللغات و الآداب للترجمة (مثل الثقافة الفرنسية) و يعود البعد التاريخي ليظهر في المهمة السادسة التي تتمثل غايتها في معرفة علة تهميش الترجمة و تحقيرها بل و إخفائها على طول التاريخ ثم في المهمة الحادية عشرة التي تهدف إلى "تأريخ جغرافي" للترجمة إن جاز التعبير، أي دراسة الخطابات التي نسجت حول الممارسة الترجمية في مختلف الثقافات (أنظر بيرمان 1989: 672-679).

ما هي الأركيولوجيا؟ في هذه الكلمة نجد أولا "آركي" Arche، أرشيف Archives التي يعرفها فوكو كالتالي: "سأسمي 'أرشيف' لا مجمل النصوص التي حفظتها حضارة ما و لا مجموع الآثار التي استطعنا أن ننقذها من الاهمال بل لعبة العلاقات التي تحكم – في ثقافة ما – ظهور أو اختفاء الملفوظات و كذا بقاءها و انمحاءها" (زارادر 2002: 857). و الاشتغال على هذا الأرشيف و تحليل "الحوادث الخطابية" هو ما يسميه فوكو الأركيولوجيا:

> أن نجري بحثا أركيولوجيا لهذا الكم من الوثائق [أي الأرشيف] هو أن نحاول فهم علاقاته و ممارساته وظروفه و طريقة عمله" (نفسه). و بهذا المعنى، و عندما نطبق البحث الأركيولوجي على العلوم و المعارف المختلفة و المتفرقة (ظاهريا)، يكون الهدف محاولة أن نفهم كيف تتفاعل هذه المباحث و الميادين المعرفية المنعزلة فيما بينها و "كيف ترسم على الصعيد الأفقي شكلا إبيبستميا[11] متناسقا (نفسه: 856).

و هنا يتضح الجانب الأركيولوجي الأول في تأريخ بيرمان، من حيث أنه يربط الترجمة – ممارسة و تنظيرا – بغيرها من المباحث في حقبة زمنية معينة. لكن أركيولوجيا فوكو ليست حنينا إلى الماضي و إلى "أصل" ما و إلى معنى أول (فهي ليست هيرمينوطيقا) بل عملية تضع الحاضر نصب عينيها : "إنني إذ أفعل ذلك أفعله بهدف معرفة ما الذي نحن عليه اليوم" (نفسه: 857). و كذلك الأمر بالنسبة لكتابة تاريخ الترجمة عند بيرمان:

> وحدها معرفة الأصول تمكننا من أن نسكن حاضرنا و أن نفتحه على مستقبل يكون هو ذاته مؤصلا (أي مربوطا بوشائج من التسلسل و الانقطاع كما هي حال التاريخ دائما). و رغم أن هذه المعرفة تمر عبر جهد من التبحر التاريخي، فهي شيء يتجاوز 'البحث التاريخي' و يختلف عنه: إنها عملية تذكر يتعين علينا نحن المترجمين أن ننجزها وحدنا (بمساعدة المؤرخين)، لأننا وحدنا القادرون على مساءلة تاريخنا وفك رموزه (بيرمان 2012: 13).

[11] الابيبستيمي épistémè هو مصطلح آخر مركزي في فكر فوكو لا يسعنا دونه أن نفهم المنهج الأركيولوجي. و الإبيبستيمي (أو "نظام المعرفة" كما يترجمه هاشم صالح) "ليس شكلا للمعرفة أو نمطا من أنماط العقلانية يكشف، إذ يخترق أكثر العلوم تنوعا، عن الوحدة السيدة لذات ما أو روح ما أو حقبة ما، إنه مجموع العلاقات التي يمكن اكتشافها، بالنسبة لمرحلة معينة، بين العلوم عندما نحللها على مستوى المنتظمات الخطابية" (فوكو 1969: 250)

هكذا فبيرمان إذ يعود إلى الزمن الذي خلق فيه "التراث الفرنسي في الترجمة"، فهو يفعل ذلك ليسائل وضع الترجمة و خطابها في فرنسا المعاصرة و يحاول استشراف وضعها في المستقبل، و هو مثلا يقارن بين وضع فرنسا قبيل 1650 حيث كانت الأكاديمية الفرنسية تضم بين أعضائها (بل و مؤسسيها[12]) عددا من المترجمين باعتبارهم مترجمين و بين وضعها الآن حيث لا مترجم بين "الخالدين"، و من هنا سنبدأ استعراضنا لقراءة بيرمان في تاريخ الترجمة.

2.1.2.2. أصول الترجمة في فرنسا:

في كتابه الرائع الذي طالما انتظرناه و نُشر أخيرا، عاد بيرمان إلى فرنسا القرن السادس عشر ليبحث فيها عن أصول الترجمة، أو بالأحرى أصول ما صار في فرنسا تراثا و تقليدا في الترجمة رسم معالم ممارستها و التنظير لها زمنا طويلا و أدى إلى النتيجة المتمثلة في أن الثقافة الفرنسية اليوم "ليست ثقافة ترجمة" على حد تعبيره بحيث أن مؤرخي اللغة و الأدب الفرنسيين في السواد الأعظم لا يرون للترجمة كبير دور في تكوينهما و إثرائهما.

و يريد بيرمان أن يشكك في هذا "الإجماع" التاريخي إن صح التعبير و يعود أدراجه حفرا ليسأل: "لكن ماذا لو كان التاريخ الرسمي هو الذي 'نسي'، لأسباب سيكون علينا تبيانها، دور الترجمة في *تكوين* و *إدامة* لغتنا وأدبنا (أي كتاباتنا)؟ ماذا لو كان فقهاء اللغة و علماء اللسانيات و المؤرخون هم الذين عموا عن هذه المسألة؟" (نفسه: 18).

هذا يعني البحث في آليات الإقصاء في الخطاب المؤرخ للأدب في فرنسا و البحث في الأسباب التاريخية لهذا الإقصاء و "النسيان" لدور الترجمة و أهمُّها هو نمط العلاقة التي تقيمها الثقافة الفرنسية مع ذاتها و الذي أدى

[12] يبقى أن الأكاديمية – من حيث مؤسسوها و راعيها ريشوليو – كانت خطوة حاسمة في ترسيخ هيمنة اللغة الكلاسيكية، و هو ما يمكن تلمسه بوضوح في موقعها الالكتروني ذاته: ففي اللمحة التاريخية نقرأ أن من بين أهم مؤسسيها سنة 1634 "جان شابلان حَكَم اللغة الفرنسية، الذي يعتبر خليفة ماليرب، و واضع قاعدة الوحدات الثلاث [في المسرح الكلاسيكي]" و "فوجيلا النحوي الممتاز و المسمى 'موثق العرف[اللغوي]' greffier de l'usage". و رأينا الدور الذي أداه كل من ماليرب و شابلان و فوجيلا في تأسيس إيديولوجيا الذوق الكلاسيكي.

إلى "أن الدور الذي أدته الترجمة في تشكيلها كان لا بد له من أن يُنكَر" (نفسه). هذا التصور للذات الذي لا ينفصل عن تصور الآخر تجسد في نصوص مثل نص دوبيليه الشهير عن اللغة الفرنسية و غيره، هذه النصوص "علاوة على ما يظهر فيها من رفض للترجمة، ما يترسخ [فيها] هو نبذ دائم للآخر" (نفسه: 18). من هنا نفهم أهمية التاريخ بوصفه مهمة رئيسية في مشروع تأسيس علم للترجمة لأنه (أي المشروع) "يؤسس علما بفصله من إيديولوجيا ماضيه و بكشفه عن هذا الماضي باعتباره إيديولوجياً" (ألتوسر، ذكره فوكو 1969: 12).

هكذا فالأركيولوجيا عند بيرمان هي عودة إلى النبع source لكنه يفرق بين العودة إلى الأصل و العودة إلى البداية، فليس المهم أن نعرف متى بدأت الترجمة لأول مرة في ثقافة ما، بل معرفة الترجمات التي تشكل أصل التراث الترجمي في هذه الثقافة، و الأصل يأتي بعد البداية لأن الترجمات التي تؤسس تراثا ترجميا يجب أن تكون "مكتملة" accomplies و هي تكون في الغالب ترجمات معادة retraductions . هذه الترجمات تصير مرجعيات إجبارية لما سيأتي بعدها و:

> حتى و إن لم تشكل في حد ذاتها **'نماذج'**، تصبح *الصيغة* التي أنجزت بها هي ذاتها نموذجا قد يقبل أو يرفض أو يناقش أو يخفف من حدته...الخ شأنه في ذلك شأن كل نموذج، لكنه يبقى غير قابل للتجاوز. و عندما يتأسس تراث-الترجمة، فهو **يحكم كل فعل ترجمي سواء أكان المترجمون على وعي بذلك أم لا**، فالترجمات الكبيرة تصير حجة و تحدد – في حيز ثقافي ما – معنى الترجمة و أشكالها العملية (بيرمان 2012: 19، التغليظ من عندنا)

أي أن هذا التراث الترجمي يصير بعبارة واحدة "خطابا" discours له "نظامه" و يجب معاملته "لا على أنه مجموعة علامات (أي عناصر دالة تحيل إلى مضامين أو إلى تمثلات) بل على أنه ممارسات تشكل، بطريقة منهجية، الأشكال التي تتكلم عنها" (فوكو 1969: 66-67).

1.2.1.2.2. "التراث الترجمي" في فرنسا:

يرى بيرمان أن تراث-الترجمة في فرنسا يحدده أصل مزدوج double origine يتمثل في اسمين كبيرين هما نيكول أورزم و جاك آميو اللذين يفصل بينهما قرنان كاملان (الرابع عشر و السادس عشر على الترتيب). لكن بيرمان، رغم هذه المدة المديدة الفاصلة بين المترجمين يعتبر أن "أورزم لوحده ليس أصل تراثنا الترجمي و كذلك الأمر بالنسبة لآميو، فهنالك تأسيس مزدوج" (بيرمان 2012: 06). و إن كان أورزم و آميو مؤسسين وأصلين فذلك لأن من سيأتون بعدهما لن يترجموا كما فعلا (في مفارقة) و هذا ما سنراه بعد قليل.

كيف كان هذان المترجمان – معا – أصل التراث الترجمي في فرنسا؟ ما تأسس مع أورزم – في إطار سياسي ارتبط بما سمي "مدرسة الملك شارل الخامس" – هو الترجمة باعتبارها نقلا للمعارف translatio studii و معها اللغة الفرنسية باعتبارها لغة علم و مصطلح، و جاء آميو و القرن السادس عشر ليحققا مشروع أورزم و يذهبا به إلى أبعد الحدود. لكن الإنجاز الأهم الذي حققه آميو هو أنه "خلق النموذج الذي ستتبعه الترجمة الفرنسية و النثر الفرنسي" (نفسه: 07).

من جهة أخرى، يتمثل "الأصل المزدوج" في أن هذين المترجمين – بما أنتجاه من أعمال شكلت كلا متناسقا – قد أطلقا تيارين ترجميين ظلا يتنازعان المشهد في فرنسا و لا يزالان و هما تيار "الجميلات الخائنات" وتيار "الترجمات النزاعة إلى الحرفية و المؤسسة على الشفوية و على اللغة العامية" (نفسه: 20-21). هذان التيارين ليسا "مكافئين لأورزم و آميو، أي أنه لا يمكن نسبة تيار لأحدهما وتيار للآخر على شكل خطين متوازيين بل إنهما "متضمنان في أعمال أورزم و بشكل أوضح بكثير في أعمال آميو" (نفسه: 20).

2.2.1.2.2. نيكول أورزم Nicole Oresme

يعتبر بيرمان أن أورزم – على رأس مترجمي القرون الوسطى – هو من الذين ساهموا بشكل حاسم "في خلق ما يمكننا أن نسميه *النثر الأساسي prose essentielle* للغة الفرنسية" (نفسه: 42). ما يسميه بيرمان "النثر الأساسي" هو الآتي: هنالك أنماط من النصوص تختلف و تتعدد من كتب الطب إلى العقود القانونية إلى الرسائل الشخصية إلى كتب الفلسفة...الخ. ما يجمع بين هذه النصوص هو أولا أنها تنقل معرفة و ثانيا أنها "مكتوبة كلها بالوسيط médium نفسه، و هذا الوسيط هو النثر الأساسي لثقافة ما" (نفسه 42-43) حتى لو كان لكل نمط من هذه النصوص خصوصياته في تنظيم جمله و مصطلحاته...الخ.

و هنا أيضا يمكننا أن نفهم ما يقوله بيرمان بالعودة إلى ميشال فوكو و إلى ما يسميه "المنتظمات الخطابية" أو قوانين تشكيل الخطاب التي تركز مشروعه التفكيكي الحفري على استخراجها من عدد من خطابات العلوم في العصر الكلاسيكي الفرنسي (في كتابه التأسيسي "الكلمات و الأشياء")، فعن هذه القواعد يقول فوكو: "مجموعات القوانين هذه خاصة بما فيه الكفاية بكل مجال من هذه المجالات [أي المجالات المعرفية] لتميز تشكيلا خطابيا خاصا و متفردا لكنها تبدي من أوجه التماثل ما يكفي لكي نرى أن هذه التشكيلات المختلفة تؤلف تجمعا خطابيا أوسع وأعلى مستوى" (فوكو 1969: 84).

لكن إن كان أورزم من الذين ساهموا في خلق هذا النثر، فإن عمله لم يكن إلا إرهاصا لأن النثر الأساسي كما يقول بيرمان كان لا بد له من أن ينتظر مترجمي القرون الخامس و السادس و السابع عشر لكي يتشكل بصفة نهائية أو على الأقل ليشكل القاعدة النهائية التي سيبني عليها النثر الفرنسي تطوراته اللاحقة. و أهم ما يميز النثر الأساسي هو أولا "خطابيته" discursivité أي أنه يخلق "الأشكال الخطابية التي تحمل النثر باعتباره نثرا و تكون سابقة للصيغ الخطابية المميزة لكل نمط من أنماط النصوص" (بيرمان 2012: 44) و هو ما يسميه

بيرمان "الوسيط"، و ثانيا "تأمليته الانعكاسية" réflexivité أي اشتماله على "المفاهيم و المصطلحات التي تمكنه من التأمل أي تجعله قادرا على التجريد و التعميم و فهم الخاص في ضوء المقولات الكلية و الارتداد على الذات و إبقاء مسافة بينها و بين المضامين...الخ" (نفسه).

أول ما يشير إليه– و يشدد عليه – بيرمان هو ارتباط الترجمة عند أورزم بالسلطة السياسية ممثلة في الملك شارل الخامس (شارل "الحكيم")، في علاقة بين الرجلين يراها بيرمان علاقة جدلية يتمثل طرفاها في وصايا الملك commandement du roi أي إرادته التي لولاها لما تحقق "نقل المعارف" و توصيات المترجم recommandation du traducteur أي التفسير النظري لهذه الإرادة الذي لولاه لبقيت اعتباطية.

وإذ يلاحظ بيرمان أن الملك لم يبخس المترجم حقه و دفع له لقاء عمله، فهو يدعونا إلى المقارنة بين وضع أورزم و وضعنا "نحن المترجمين و نحن نخوض صراعا مريرا من أجل الحصول على عقود و من أجل تحصيل الأتعاب التي تنص عليها هذه العقود" (نفسه: 45). و لذلك يوصي بيرمان إلى ربط الترجمة مرة أخرى بالمؤسسة السياسة وبالسلطة، من حيث أن الترجمة في فرنسا في أزهى عصورها ازدهرت في ظل السلطة السياسة و كانت مرتبطة بالسياسة الثقافية لهذه السلطة. و رغم إقراره بالخطر الذي تشكله هكذا علاقة (من حيث حرمان المترجمين من حريتهم) إلا أنه يؤكد أنها تظل "فرصة" للترجمة، لأن المأْسَسة تحمي المترجمين و مهنة الترجمة في حد ذاتها. وضمن هذا التصور فالمأسسة:

> تتحرك هي ذاتها على عدة صعد: الأول عمودي و هو صعيد الدعم المادي و المالي...الخ الذي يُمنح للمترجمين من لدن مؤسسات عامة و خاصة، وطنية و أجنبية و دولية. و الثاني أفقي يتمثل في انتظام المترجمين أنفسهم في *شبكات*، و هو الانتظام الذي *تدعمه* المأسسة العمودية. و الثالث هو التقنين الاجتماعي–المهني لنشاط الترجمة. و الرابع هو بناء تعليم خاص بالترجمة يفترض بدوره جهدا تنظيريا.(نفسه: 13)

و نلاحظ أن مفهوم المأسسة عند بيرمان يتخذ أبعادا عدة لا تنحصر في ما يسمى "أدب الرعاية" و هو ما يعطيه شكلا "مدنيا" إن جاز التعبير. من جهة أخرى لا يمكننا ألا نعقد المقارنة بين دور السلطة التاريخي في ازدهار التاريخي في فرنسا و دورها في تاريخ العالم العربي–الإسلامي: فالترجمة عندنا أيضا عرفت أزهى عصورها بفضل دفعها من قبل السلطة السياسة، متمثلة في المأمون (خصوصا) بالنسبة للعصر الكلاسيكي الأول ثم محمد علي باشا و الخديوي إسماعيل بالنسبة لعصر النهضة، و الترجمة عندنا أيضا أفلت و غابت عندما غابت السلطة الحاملة لمشروع الترجمة باعتبارها طريق النهضة[13]. و عن هذا الارتباط العضوي يقول بيرمان:

"إنه لمن جوهر الترجمة ذاته أن تكون بحاجة للمساعدة لكي تعيش و تزدهر (...). الأدب لا يحتاج للمساعدة بشكل حيوي لكي يعيش لأنه ليس مهنة مثلما هي حال الترجمة. و المفارقة في وضع هذه الأخيرة هي أنها ليس مهنة مربحة من وجهة النظر الاقتصادية، لا لمن يمارسونها و لا لزبائنها، لكنها تستحق مع ذلك، نظرا لضرورتها التي لا تنكر و خصوبتها، مكانا لها لكي تعيش و لكي تزدهر وتكتمل"[14](نفسه: 243).

الأمر الثاني الذي يسجله بيرمان بخصوص أورزم و النصوص التي ألحقها بترجماته هو أنها تكشف عن وجود مشروع ترجمي حقيقي: "فما يميز أورزم عن غيره من مترجمي ذلك العصر في حقيقة الأمر هو وجود مشروع كهذا و فوق ذلك قدرةُ الكاتب على صياغته بوضح رائع" (نفسه: 47). و لن نقف كثيرا عن مفهومي أفق الترجمة و مشروع الترجمة المركزيين في فكر بيرمان، فسيأتي الحديث عنهما عند استعراض منهجيته في نقد الترجمات،

---

[13] عن علاقة السلطة السياسية بالترجمة – ازدهارا و أفولا – في العصر العربي الكلاسيكي أنظر: طرابيشي 2006: 39-59 و في عصر النهضة أنظر: بن مخلوف 2010: 101-112 و عبيد 2010-2011: 9-37

[14] يقول بيرمان هذا الكلام و هو ينتقد نقائص السياسة الترجمية حديثة العهد في فرنسا...و لا حاجة لأن نقارن هذا الوضع بنظيره في العالم العربي، فالنتيجة معروفة سلفا. لكن المبدأ يبقى صحيحا رغم الفوارق الشاسعة: فالدول العربية التي ازدهرت فيها الترجمة و لو لفترات قصيرة و مع كل النقائص، هي البلدان التي وضعت سياسات واضحة للترجمة، مثل الكويت و مصر، و خصوصا سوريا و العراق، وعن العراق مثلا يقول ريشار جاكمون (2008: 66):

"و هكذا نشر عراق صدام حسين في السبعينيات و الثمانينيات مئات الترجمات من خلال مؤسسة عمومية سميت (بحق) دار المأمون تخليدا للخليفة العباسي الذي ارتبط اسمه بعصر الترجمة العربية الذهبي الأول. و تمثل العناوين المختارة (الكثير من الأدب الحديث: د.ه. لورنس، كالفينو، كاواباتا، نغوغي واثيونغو، ارنيستو ساباتو، جان رايس، فيرجينيا وولف، جاك بريفير...) و كذا سمعة المترجمين العراقيين، تذكيرا بالقيمة العالية للإنتليجانسيا العراقية..."

و لكن لنقدم هنا "أبسط" التعريفات التي وضعها بيرمان لنفهم ما سيأتي ذكره عن أورزم: "إن أفق ترجمة ما هو المنظور الذي يبصر المترجم و يتلقى انطلاقا منه النص الذي يترجمه و مهمة الترجمة. هذا الأفق يحكمه الموقف الثقافي و التاريخي و اللغوي للمترجم و هو ما يجعل أن كل فعل ترجمي هو فعل محكوم فنحن نترجم دائما انطلاقا من أفق ما" (نفسه: 48).

و أما المشروع الترجمي فهو ما يقدم و يمثل الموقف الترجمي (و هو مصطلح آخر في المنهج النقدي عند بيرمان) للمترجم. و يحدد المترجم في مشروعه ما الذي يعني بالنسبة له فعل الترجمة بشكل عام و ترجمة هذا النص أو ذلك بشكل خاص – سنعود لهذا الثالوث المصطلحي. المهم هنا هو أن مشروع أورزم الترجمي شرح بشكل واضح و جلي الأفق الذي انبثقت منه و فيه ترجماته، ألا و هو "الترانسلاتيو ستوديي".

و لأن "نقل المعارف" هو أفق ترجمات أورزم و عصرِه، فلقد ترتبت عن ذلك نتائج و تجلت في منهجية ترجمة النصوص و نقلها و في تصور الفعل الترجمي نفسه عند أورزم: أولا دافع أورزم عن ترجمة النصوص الإغريقية إلى الفرنسية متكئا في ذلك على حجتين، تاريخية و منطقية. فأما الحجة التاريخية فهي أن أرسطو قد ترجم إلى عدد من اللغات (اللاتينية و العربية) مما يعني أنه قابل للترجمة إلى الفرنسية لأن المعرفة ليست حكرا على لغة دون غيرها. و أما الحجة المنطقية (و هي في الوقت نفسه حجة تاريخية بامتياز) فهي الرد على القائلين بأفضلية اللاتينية على اللغات "العامية" بتطبيق المبدأ نفسه على اللاتينية و الإغريقية، أي أن اللاتينية و الفرنسية صارتا سواء وانقلبت تراتبية اللغات (و هو ما سيفعله الوايكليفيون في إنكلترا بعيد ذلك): "فكما أن الفرنسية [يقول أورزم] هي اليوم لغة أقل ثقافة من اللاتينية، كانت اللاتينية في بداياتها أقل ثقافة من اليونانية. فاللاتينية ليست في حقيقة الأمر إلا عامية سابقة" (نفسه: 53).

ثانيا، تميزت ترجمات أورزم، حسب بيرمان، بعدة سمات: "التمامية" complétude التي لا تعني مجرد ترجمة النص كاملا بدل ترجمة أجزاء و مقاطع منه، بل تعني أيضا "إتمام" النص بسلسلة من الإضافات والإسنادات

étayages الداخلية و الخارجية التي تضفي على الترجمة طابع "النماء" augumentativité . و تتمثل الإسنادات الخارجية في "ترتيب جديد لمحتوياته و بحواشي خارجية (نفسه: 57) أي تقسيم جديد لفقرات النص و تبويبه و عنونته بشكل يجعله أسهل فهما و بإضافة هوامش تشرح ما استغلق على الفهم من مصطلحات، لكن هوامش أورزم ليست فيلولوجية أو نقدية بل هي "تفسيرية وبالتالي تعميمية [من التعميم vulgarisation]" (نفسه: 59). أما الإسناد الداخلي فهو يدخل على النص نفسه، من خلال نزعة إلى الترجمة التوضيحية التي هي جوهر الترجمة عندما تكون نقلا للمعرفة. و لنلاحظ هنا أن هذه النزعة صارت جوهر الترجمة المتمركزة عرقيا، الترجمة الكلاسيكية، حتى عندما يتعلق الأمر بالترجمة الأدبية وحتى خارج سياق نقل المعرفة.

بالإضافة إلى النزعة التفسيرية التوضيحية، تميزت ترجمات أورزم بتوليد الكلمات الجديدة و بالتجديد أيضا على صعيد الأشكال الخطابية، أي على صعيد النثر، و هو الأمر الذي استشعره على الفور معاصروه كتابا ومترجمين، و جعل عددا من دارسيه اليوم يعتبرونه معاصرا لنا (نفسه: 70-71). و أهم ما يميز التجديد على الصعيد الأشكال الخطابية هو ازدواجية الكتابة، بمعنى أن أورزم خلق نثرا جديدا من رحم الترجمة، نثرا "واضحا" و"عقلانيا"، هذا من جهة.

من جهة أخرى، نهل أورزم من معين "الكلام الشعبي"، فجاءت ترجماته خليطا من الفرنسية "الشفوية" الشعبية السابقة للترجمة و الفرنسية العقلانية المشذبة التي شكلت أساس ما سيصير بعد ذلك "الفرنسية الكلاسيكية"، و هذا هو معنى كلام بيرمان عن "الأصل المزدوج" الذي مثله أورزم: "فكما يفضي نثر أورزم العقلاني مباشرة إلى الكلاسيكية و (في الترجمة) الى بيرو دابلانكور، ينبئ لجوؤه لما هو شعبي بمجيء آميو وغالان و بول-لويس كوريي و روبان" (نفسه: 73).

3.2.1.2.2. القرن السادس عشر: دوبيليه و تكريس الفرنسية:

قلنا إن القرن السادس عشر و حكم فرانسوا الأول كان تأثيرهما حاسما في تاريخ اللغة الفرنسية و الترجمة في فرنسا. و لا شك أن مرسوم فيلر كوتيري (1539) Ordonnance de Villers-Cotterêts كان من بين أهم محطات تلك المرحلة و كانت له تبعات على سياسة فرنسا اللسانية و على تصورها "اليعقوبي" للغة والهوية:

> "لقد سرّع مرسوم فيلير كوتيري بشكل عنيف الوحدة اللسانية لمملكة فرنسا و أطلق تراث بلع اللغات الذي، إذ رسخه مرسوم بارير في عهد الثورة، عمل على محاربة اللغات المحلية، لغات أويل و أوك والبروتون والبيكار والوالون و النورمان و الليموزان و الغاسكون و البروفنسال لكنه لم يستطع اجتثاثها" (سان بري 2008: 392).

هذه "الغلوتوفاجيا" glottophagie أرخ لها لوي-جان كالفي (و هو صاحب المصطلح أصلا) بداية من القرن السادس عشر (تحديدا) الذي اعتبره مفصليا من حيث أنه شهد تكاثر النصوص المنظرة للغة و معرفة عدة لغات خلافا لما كان سابقا. و الأهم من ذلك هو أن هذا القرن شهد "عودة إلى الوراء"، في بحث محموم عن أصل اللغات، أو اللغة الكاملة langue parfaite.

و وضع هذا السعي اللغات (و الأمم) الأوروبية في منافسة و جعلها تتواجه، فكل أمة أرادت أن تثبت أن لغتها هي الأقرب إلى اللغة "الأولى"، التي كانت العبرية ثم صارت اليونانية، و هكذا أُخضع التفكير حول اللغة للشعور القومي الناشيء: "فالسباق نحو افتكاك حق الخلافة [خلافة اللغة الكاملة] هو سباق لساني سياسي" (كالفي 1974: 19).

في سياق متصل ، يرى بيرمان أن عصر النهضة شهد بدء انفصال اللغات الأوروبية بعضها عن بعض وانبثاق مفهوم "لغة الأنا" و "لغة الآخر"، بعد أن كانت هذه اللغات في العصور الوسطى متساوية كلها في

مواجهة اللاتينية. و بدء التفكير في الوقت نفسه في أن لكل لغة "عبقريتها" الخاصة و هي التي يسميها بيرمان (بعبارات شبه هايدغرية) صيغة الوجود و هي "الطريقة التي تنبسط (توجد) بها لغة ما في التاريخ" (بيرمان 2012: 124). و لقد رأينا مع الكلاسيكية أن صيغة الوجود هذه هي في حالة الفرنسية صيغة "أرستقراطية" على حد تعبير كلود دونيتون (1978: 115).

و بالنسبة لبيرمان، كان جواكيم دوبيليه تحديدا هو من تجسدت عنده صيغة الوجود هذه و معها العلاقة الجديدة بين الفرنسية و اللغات الأخرى، و هو الذي يكن مجرد شاعر فرنسي poète français بل كان شاعر الفرنسية poète du français. لكن أنطوان بيرمان يقرأ رفض دوبيليه للترجمة بشكل آخر، ضمن إطار مفهوم "الأفق" المتمثل كما رأينا في تكريس اللغة الفرنسية و الأمة الفرنسية ممثلة في شخص الملك فرانسوا الأول (و لا عجب أن فرانسوا تعني "فرنسي") باعتباره أب الأمة و اللغة الفرنسيتين.

و يعتبر بيرمان أن دوبيليه يمثل منعطفا من حيث العلاقة مع الآخر و لغته و من حيث العلاقة مع اللاتينية. فلقد عبر عن شيء من الإحساس بالذنب عندما كتب و هو في إيطاليا أشعارا باللاتينية – و هو الأمر الذي كان أكثر من مألوف في ذلك الوقت (بيرمان 2012: 128). و رغم أنه سافر إلى إيطاليا و عاش فيها بضع سنين إلا أنه ظل ينظر إليها بمثابة السجن الذي يريد الخلاص منه ليعود إلى "الأرض الحاضنة" Terre nourrice (و هو ما تعبر عنه سونيتاته الشهيرة heureux qui, comme Ulysse…). و لذلك يرى بيرمان "أن علاقة دوبيليه بروما و إيطاليا هي من أغرب ما يكون بالنسبة لرجل من عصر النهضة و لرعية ملوك متطلينين" (نفسه: 127). و يمكن أن نقدر غرابة هذه العلاقة عندما نعلم أن نصه "الدفاع عن اللغة الفرنسية" يحمل تأثيرات إيطالية قوية بل أكثر من ذلك:

ما الذي يمكن قوله عن أفكاره؟ نعلم أنها إلى حد كبير ليست من عندياته. فعندما يريد أن 'يدافع' عن اللغة الفرنسية فهو يترجم أو يحاكي 'الديالوغو ديلّي لينغوي' لكاتبه سيربون سبيروني (الصادر في البندقية

سنة 1542) و عندما يريد أن 'يشرحها' [أي الفرنسية] فهو يتوجه إلى كانتيليان الذي يترجمه هو أيضا أو يحاكيه (بالماس 1974: 162).

و كما كان دوبيليه متذبذبا بشأن الترجمة في نصه عن اللغة الفرنسية كانت علاقته باللغة الإيطالية (والآخر بشكل عام) مزيجا من النفور و الافتتان، بحيث كان يشير إلى روما بأنها بحر تتلاطم فيه أمواج الأهواء: "ما أراع دوبيليه في روما هو تجلي الرغبة بشكل فاضح" (بيرمان 2012: 129). و هكذا سترتبط إيطاليا بالرغبة والاحتدام و هي الصورة التي حكمت، كما رأينا، النظرة الفرنسية لإيطاليا لمدة ليست بالقصيرة. و خلقت مع دوبيليه لغة فرنسية هي "لغة الرغبة المسوسة و الملجمة" (نفسه: 136) و شكلت هذه اللغة طبقات مغلقة على ذاتها (و أغلقتها هي بدورها) تتكون من الشعراء و الخطباء و النحاة و المترجمين (كما سيحصل بعد ذلك مع ماليرب و فوجيلا و غيرهما) اجتمعت حول الملك باعتباره أصل كل القيم. و أدى كل هذا التوجه إلى جعل اللغة الفرنسية لغة نقية صافية مجيدة (على صورة الملك) و ذلك بإغلاقها على نفسها و حمايتها من كل عدوى[15].

لكن المفارقة هي أن السبيل إلى بلوغ هذا النقاء كان التوجه إلى الغريب و لغاته لا باستثمار مصادر اللغة المحلية و هو الأمر الذي ستكون له نتائجه الحاسمة و المدمرة بعد ذلك بعد ذلك على ما يسمى "اللهجات" patois الفرنسية إذ تم سحقها بقوة القانون و سلطة الحكم، و هكذا "لكي تحقق النقاء الذي لا تشوبه شائبة، كان على الفرنسية أن تصبح نموذجا من خلال صيرورة قوامها محاكاةُ اللغات القديمة و نصوصها و استيعابُها، و هذا هو الانجاز الأعظم الذي ستحققه الكلاسيكية" (نفسه: 137). وسيقوم هذا الانجاز بدوره على "مفارقة" أخرى تشكل أساس "نقل الترانسلاتيو ستوديي" في الحقيقة: ثنائية التذكر/النسيان Acuerdo/Olvido وهما

[15] يبقى أن دوبيليه و جماعة لابلياد كانوا "الجناح المعتدل في هذا التيار" على حد تعبير كالفي، و هو الجناح الذي يتذكره و يذكره مؤرخو اللغة في فرنسا، مع أنه كانت أسماء أخرى أكثر تطرفا و راديكالية (أنظر كالفي 1974: 17-22)

في الحقيقة وجهان لعملة واحدة، بمعنى أن "عملية التذكر الكبرى للعصور القديمة تفضي إلى نسيان عميق لاسيما و أنه يقدم بصورة التذكر و التبجيل[16]" (نفسه: 138).

و إذًا رفض جواكيم دوبيليه الترجمة لكنه لم يرفض المحاكاة، أو بالأحرى لم يكن يرى الترجمة ممكنة إلا إذا كانت تتم بصيغة المحاكاة، النقل translatio فهي وحدها القادرة على رفع اللغة الفرنسية إلى الرتبة التي أرادها لها: أن تصبح نموذجا يحتذى و أن تكون بمأمن من تأثيرات اللغات الأخرى. صحيح أن دوبيليه ترجم، و ترجم الشعر (مقاطع من الإنياذة و طبعا بتاركا) و خرق بذلك القاعدة التي سنها هو نفسه (أي أن لا يُترجَم الشعراءُ) لكن منهجيته في التعامل مع النص اللاتيني مثلا (أنظر ديبري: 140-149) و نص "الدفاع" يبينان أن الترجمة عنده كانت مرحلة أولى إلى فعل أهم و أجدى في سبيل خلق أدب فرنسي: ألا و هو المحاكاة، لأن المحاكاة – بعكس الترجمة traduction التي تسمح للشغف الأجنبي بأن يصدح بصوته في اللغة المستقبلة، و هذا هو المسكوت عنه في نص دوبيليه بحسب بيرمان – تتيح للشاعر أن "يخمد" هذا الشغف.

و يرى بيرمان أنه رغم أن دوبيليه لم يفكر بشكل صريح في الترجمة باعتبارها خضوعا للأجنبي "إلا أن هذه الفكرة تقبع في الأعماق عنده و هي التي أعطته وزنا و *سلطة* لإدانته الترجمة و دفاعه عن المحاكاة" (نفسه: 140). و لنلاحظ هنا كلمة "السلطة" التي يشدد عليها بيرمان: فإن كان لخطاب دوبيليه سلطة على معاصريه وعلى من جاؤوا بعده، فهذه السلطة تنبع تحديدا مما سكت عنه (بل و ربما لم يفكر فيه) دوبيليه الذي "يتكلم من خلاله القانون التاريخي لثقافتنا" (نفسه: 144)، أي أن دوبيليه كان صانع عصره إن جاز لنا التعبير لكنه كان أيضا معبرا عن صوت عصره، فخطابه، مثل كل خطاب، "ليس تجليا، يحدث بعظمة، لذات تفكر و تعرف فتقول

[16] كما هو الحال دائما عندما ندعي "تبجيل" الماضي أو السلف بينما يكون الواقع هو أننا منقطعون عنهم، تحول بيننا و بينهم الصورة التي رسمناها لهم فيصير الماضي إيديولوجيا لا تاريخيا.

ما تعرفه، إنه على العكس مجموعة يمكن أن نحدد فيها تبعثر الذات و انقطاعها عن نفسها" (فوكو 1969: 74).

4.2.1.2.2. آميو، بلوتارك و بلوتاركُ آميو:

يعتبر بيرمان ترجمة آميو لبلوتارك (أو "بلوتارك آميو" كما تسمى، فصار الاسمان مرتبطين، بل صار اسم بلوتارك مستلحقا باسم مترجمه آميو) من بين "الترجمات العظيمة" في ذلك العصر، و التي ضحدت بشكل عملي آراء دوبيليه و عدد من معاصريه. و الحقيقة أن جاك آميو يمثل شخصية محورية عند بيرمان و التراث الترجمي في فرنسا كما يراه، و هو الذي شارك في تأسيس مركز جاك آميو (أنظر غارما- بيرمان 2001: 11-14) و ترأسه كما ألف عن آميو كتابا و مقالا (أنظر بيرمان أ1991: 11-19) (و ربما لا تزال في أوراقه التي لما تنشر بعد نصوص أخرى عنه).

تاريخ الترجمة في فرنسا عند بيرمان هو سلسلة من الأسماء الكبيرة التي أنتجت ترجمات كبيرة: بيرو دابلانكور، أنطوان غالان، شاتوبريان، آرمان روبان، و أول حلقة في هذه السلسلة هو آميو. و يتخذ بيرمان من مفهوم "الترجمات العظيمة" (أو "الكبيرة") grandes traductions مفتاحا من مفاتيح قراءة و كتابة تاريخ الترجمة، لأنها "تجسد ما يمكننا أن نسميه 'المثال الترجمي' idéal traductif في عصرها" (بيرمان 2012: 147). و إن كان كل عصر يشهد اصطدام و تواجه رؤى مختلفة عن الترجمة، منها الغالبة و المركزية و منها الأقلية و الهامشية، فالمترجم العظيم الذي ينتج ترجمات عظيمة – بالتعريف الذي رأيناه لتونا – هو الذي "يترجم في الوقت نفسه وفقا لصيغة الترجمة المهيمنة و وفقا لما سنسميه مثال الترجمة" (نفسه).

و تتجسد الترجمة العظيمة في عدد من السمات يلخصها بيرمان في ستة نقاط (تنطبق على ترجمة آميو كما سنرى بعد قليل): فهي أولا تشكل حدثا événement كتابيا قائما بذاته في الثقافة المستقبلة و ثانيا

تتمتع بنسقية نسيجية عالية و هو ما يجعلها أثرا أدبيا قائما بذاته. و هي ثالثا (و نتيجة لما سبق) تظل قابلة للقراءة رغم مرور الزمن، أو أنها بعبارات جان دليل (2001: 209- 226) ترجمات تكبر و تشيخ مثل الآثار الأصلية. و هي رابعا ترجمات تحقق نوعا من التلاقي و التداخل بين لغة النص الأصل و لغة المترجم، و بهذا "يصبح الغريب قريبا دون أن يكف عن أن يكون غريبا" (نفسه: 148) من حيث أن الترجمة تمارس تأثيرها على النسق الأدبي المستقبل (تماما مثلما فعلت ترجمة لوثر في ألمانيا) و هذه هي السمة الخامسة. ثم هي أخيرا ترجمات تمثل منعطفا في طريقة الترجمة بحيث تطلق تقليدا و ترسم الطريق لمن سيأتون بعدها.

ثمة بين أورزم و آميو تسلسل و قطيعة. أما القطيعة، كما يراها بيرمان، فتتمثل فيما يمكن أن نسميه قطيعة إيبيستيمية: فإن كان أورزم "ناقلا" translateur كان آميو "مترجما"[17] traducteur لأن أفقي عصرهما كانا مختلفين، فالقرن الرابع عشر كان – كما رأينا – أفقه "نقلا للمعارف" أما القرن السادس عشر فحتى و إن ظل على تفضيله لنقل المعنى فلقد شهد تبدلا في المعنى الذي يعطى لعملية النقل:

> بشكل أدق، صارت الترجمة تعني إنتاج شكل، و هذا الشكل هو نتيجة لإنتاج شكل النص الأصل من جديد و لفرض أشكال خاصة باللغة و الثقافة المستقبلتين على النص الأصل و لنقل المعنى مع توضيحه. أن يكون لزاما على الترجمة التحلي "بروح" و "أناقة"، هذا ما كان يجهله النقلة جهلا تاما حتى عندما كانوا يترجمون نصوصا أدبية (نفسه: 152-153).

و أما التسلسل فيتمثل أساسا في أن كلا المترجمين سعيا إلى احتياز النصوص الأصلية من أجل خلق لغة فرنسية راقية مثقفة و لذلك فلولا أورزم لما كان آميو ممكنا.

---

[17] يقول بيرمان إن ليوناردو بروني Leonardo Bruni هو من أدخل الفعل traduire (ترجم) لأول مرة إلى اللغة الفرنسية، و لكن ذلك لم يحدث دون مفارقة كبيرة – و يبدو أن المفارقات لصيقة بالترجمة– فهذه الكلمة دخلت إلى اللغة الفرنسية "على أساس تأويل خاطئ للفعل اللاتيني traducere بحيث أن الكلمة التي نستعملها اليوم للإشارة لفعل الترجمة جاءت من...خطأ في الترجمة" (بيرمان 1988: 30). ما حصل هو أن بروني ترجم بالكلمة التوسكانية tradotto كلمة لاتينية هي traductum. لكن الكاتب اللاتيني استخدم الكلمة و دل بها على انتقال كلمة من اليونانية إلى اللاتينية، فكان الأمر إذا يتعلق بالاقتراض، "أي بما يفترض فيه أن يكون ضدا للترجمة" (نفسه)

كيف ترجم آميو بلوتارك؟ و الأهم من ذلك، كيف يرى بيرمان هذه الترجمة و كيف يحكم عليها؟ هنا يقدم المنظر الفرنسي رؤية جديرة بالاهتمام نفهم من خلالها تصوره لنقد الترجمات و تاريخ الترجمة (و هما كما أسلفنا مرتبطان بشكل وثيق) و يقوم هذا التصور على ثنائية الصورة/المثال Figure/Idée. و يشدد بيرمان أولا على أن آميو أنتج ترجمة كاملة (أولى) لبلوتارك فكان بذلك من القلائل الذين استطاعوا أن يقاوموا النزعة الطاغية التي تتملك عددا كبيرا من المترجمين (بما في ذلك كبار المترجمين) و التي يسميها بيرمان "النزعة للمقطع" tendance au fragmentaire أي النزعة للتوقف عند مرحلة معينة دون ترجمة **كل** أعمال هذا الكتاب أو ذاك.

و لم يكتف آميو بانجاز الترجمة بل ظل طوال حياته يصححها و يراجعها، و لذلك انتقد بيرمان ما يسميه "التركيز الهوسي على الأخطاء المعجمية" التي لا يمكن اعتمادها مقياسا لتقييم الترجمات لأن عددا من الترجمات المهمة و التاريخية التي لم يتم تجاوزها رغم مرور الزمن هي أيضا تضم هذا النوع من الأخطاء. و يعيدنا هذا الكلام إلى ما قاله بيرمان عن ترجمة لوثر و قيمتها التاريخية التي تجعل من معرفة حدود "الجرمنة" التي قام بها المصلح للكتاب المقدس (عندما نقارنها بالنص العبري) "أمرا قد يبدو ثانويا".

و قصد بيرمان بنقده بشكل مباشر كلود غاسبار دو ميزيرياك C.G. de Méziriac الذي كتب نصا عدَّد فيه أخطاء آميو التي بلغت حسبه الألفين. و اعتبر بيرمان أن تركيز ميزيرياك في نقده – الذي وصفه بالار "بالعظيم" magistrale– على الأخطاء التفصيلية دليل على جهله "بطبيعة فعل الترجمة و بحدوده الجوهرية" (نفسه: 169). و إن كان ميشال بالار لاحظ نبرة "تنازل" condescendance في حديث إدموند كاري عن ميزيرياك (بالار 1992: 161)، يمكننا أن نشتم هذه النبرة عند بيرمان أيضا عندما وصفه "بالمتبحر الراغب في ترجمة بلوتارك من جديد" (بيرمان 2012: 169).

و الحق أن نص ميزيرياك (و هو خطاب عنوانه "عن الترجمة" de la traduction ألقاه فوجيلا Vaugelas بدلا عنه أمام الأكاديمية الفرنسية) يستحق الوقوف عنده قليلا لأنه أولا خرج على الايدولوجيا السائدة في تلك المرحلة و ثانيا لأن ملاحظاته النقدية ستساعدنا على فهم وجهة نظر بيرمان و المعايير التي قيم على أساسها ترجمة آميو تقييما ايجابيا و ثالثا لأنه مثل استثناء بالنسبة لتلقي آميو الذي كان أكثر من ايجابي.

لم يلق ميزيرياك فيما يبدو نصيبه من التقدير عند من أرخوا للترجمة في فرنسا، فهذا إدموند كاري مثلا يقف إلى جانب آميو و لا يحمل مآخذ ميزيرياك عليه على محمل الجد و يدافع عنه حتى و إن كان يعترف بوجاهة تلك الملاحظات والمآخذ التي بلغ عددها الألفين، و كذلك فعل زوبير الذي لم يقتبس شيئا من ميزيرياك فأسكت بذلك صوته (بالار:161-163) و كذلك فعل جيوفاني دوتولي رغم أنه اعترف بأهمية هذا المنظر بالنسبة لعصره وبالنسبة لمن سيأتون بعده "إن ميل كلود غاسبار باشي دو ميزيرياك ' للترجمة المتطلبة' يسير على نفس النهج الذي تنتهجه أطروحات هنري ميشونيك و أنطوان بيرمان" (دوتولي 2010: 43).

و تكمن أهمية ملاحظات ميزيرياك في أنها كانت تحليلا منهجيا و نسقيا لأخطاء المترجم مصنفة و مبوبة بشكل منطقي، و الأهم من ذلك كله في نظرنا هو أنه "ذهب بالبحث إلى حد ذكر الأسباب المحتملة التي تكون قد دفعت بآميو إلى ارتكاب ما ارتكبه من أخطاء" (زوبير،ذ. بالار:163) و هذا برأينا، بالرغم من كل شيء، أول وجه من أوجه "الاتفاق" بينه و بين أنطوان بيرمان الذي لم يكن يعتبر نقد الترجمات مجرد جرد للأخطاء، بل كان يرى أن مهمة النقد هي محاولة فهمها و فهم "المشروع" الذي حمل الترجمة، و لو أن ميزيرياك في الواقع لم يصل إلى هذه الدرجة. وكان ميزيرياك يرى نفس رأي معاصريه من المترجمين بشأن ضرورة إرضاء جمهور القراء لكنه شدد على أن الأمانة هي أهم ما يجب أن يتحلى به المترجم من صفات. كما أنه لم يرد الانتقاص من قدر آميو الذي يعتبره أكبر المترجمين الفرنسيين و أفضلهم، بل كانت غايته أن "يستنبط الواجبات التي يجب على أي مترجم جيد أن يلتزم بها" (ميزيرياك، ذ. بالار:164)

من المثير للاهتمام أن بيرمان استخدم مصطلحات أفلاطونية بل و برر هذا الاستعمال عندما قال إنه باستخدام هذه المصطلحات يفكر "أفلاطونيا" في الترجمة و هو الذي أدان – كما سنرى – في مرحلة سابقة الترجمة المتركزة عرقيا من حيث كونها تحديدا ترجمة أفلاطونية. هذا المصطلح الأفلاطوني هو "مثال" الترجمة *Idée* de la traduction الذي يجسد – عندما يضاف إلى رديفه "صورة" الترجمة – مشروع بيرمان الرامي إلى إخراج الدرس الترجمي تأريخا و تنظيرا و نقدا من الثنائية الأزلية : "فكما يخلصنا 'مثال الترجمة' من الوهن الفكري الذي تمثله النسبية، يمكننا مفهوم 'صورة الترجمة' من فهم *تاريخية* الترجمة فهما دقيقا" (بيرمان 2012: 171).

ما هو "مثال الترجمة"؟ هو مفهوم ثابت و تاريخي، أي متغير، في آن. هو "الشكل الداخلي لفعل الترجمة و الذي يملي عليه قانونه الأساسي" (نفسه). و يتجسد هذا المثال بشكل نسبي و مختلف في عصور مختلفة فيما يسمى "صور الترجمة". و إن كان المثال شكلا داخليا، فالصورة هي "الشكل الخارجي الذي يتمفصل فيه، في كل عصر، فعل الترجمة بكل أوجهه" (نفسه: 171-172). و لا شك في أن هذا التعريف مطابق (أو مواز) للمثل الأفلاطونية:

> فالمقادير المحسوسة نسبية دائما أما العلاقة في ذاتها، كعلاقة التساوي مثلا أو علاقة الضعف، هي علاقة معرفة بشكل نهائي و لها دلالة ثابتة و إلا فلن يعود بإمكان المرء أن يتفاهم مع نفسه. لكن المثال الأفلاطوني ليس مفهوما عاما و مجردا و معزولا عن التجربة و موضوعا خارجها (...) فهو مفهوم لا يتشكل إلا مع المعطيات المحسوسة لكنه ليس متضمنا فيها: فليست المقارنة بين الأشياء الدائرية هي التي استخرج منها مثال الدائرة بل هو النقص الذي يعتور الدوائر الأمبيريقية من يجبرني على تصور الدائرة المثالية[18].

و يمكننا القول إذا إن القانون الأساسي و المحايث الذي يمثل حقيقة الترجمة هو "العلاقة" في نظرية المثل الأفلاطونية، هذا القانون هو "الأمانة" التي لا تتلخص في مجرد الأمانة للنص الأصل: "فالترجمة، قبل أن تكون

[18]Encyclopaedia Universalis, Platon : Le Sensible et l'Intelligible, l'Idée de la Réminiscence, 1985, vol. 14, p 828

أمينة للنص الأصل، و لكي تكون كذلك، يجب أن تكون أمينة لنفسها، أي لمثال الترجمة. المترجم الخائن هو أولا خائن للترجمة نفسها" (نفسه: 174).

و على هذا لا يقارب بيرمان ترجمة آميو بأن يطرح السؤال عن مدى أمانة المترجم للنص الأصل من وجهة النظر الفيلولوجية أو خضوعه لمعايير الترجمة الثقافية في عصره، بل عن مدى قدرته على تلبية مطلبين متناقضين أو على الأقل متجاذبين و هما مثال الترجمة و الرؤية الترجمية الخاصة بعصره، عصر النهضة. و يكون بذلك السؤال الذي يجب طرحه من أجل فهم "حقيقة" ترجمة آميو لبلوتارك هو "كيف جسد [آميو] المثال الترجمي و المثال الكتابي لعصره و فتح في الوقت نفسه للكتابة و الترجمة الفرنسيتين، وصولا إلينا، ممكنات لا تنضب؟" (نفسه: 181).

ليس المجال متسعا هنا لنستعيد إجابة بيرمان بشكل مفصل و لذلك سنختصرها: ما جعل من ترجمة آميو ترجمة "كبيرة" هو قدرة المترجم على تحقيق توازن صعب و على الاستجابة للقانون المزدوج الذي يحكم كل فعل ترجمة. و يتبدى التوازن الذي يحققه آميو، في السمات الرئيسية التي ميزت ترجمته و التي شكلت هي أيضا "سلسلة توازنات" داخلية فيما بينها و داخل واحدة منها و هو ما يضفي على ترجمته – بحسب بيرمان – نسقية الآثار الأدبية:

فترجمة آميو أولا تحقق نوعا من التناظر correspondance مع النص الأصل و هو تناظر يتم على مستوى الجمل و التراكيب بحيث أن آميو يحاكي جمل بلوتارك دون أن ينسخها، و الفرق هو أن "المحاكاة [بهذا المعنى الحصري] تردد الإيقاعية التي تنظم النص بينما يكرر النسخ سطح النص الأمبيريقي" (نفسه: 267). و هي ثانيا ترجمة تحويلية تبدل النص بإدخال إضافات و إسقاط مقاطع. و هي ثالثا ترجمة تدخل على الفرنسية كلمات و تراكيب من اللغة اليونانية. و هي رابعا ترجمة توازن بين اللغة المثقفة و الشعبية، و بين الكتابة و الشفوية. و هي أخيرا ترجمة رفع فيها و بها آميو الفرنسية إلى مستوى من الكمال قلما بلغته أعمال فرنسية أصيلة. و كما تتوازن

هذه الاستراتيجيات فيما بينها و تتكامل (بين الثلاث الأولى من جهة و الأخيرتين من جهة ثانية) تقوم كل واحدة منها على توازن داخلي : "يحاكي نثر آميو نثر بلوتارك دون أن يستنسخه، و الترويم grécisation يبقى معتدلا و التبديلات لا تبلغ درجة التشويه و الاستعمال المتزامن للفرنسية 'المثقفة' و'الشعبية' يتم بمقدار، و آميو أخيرا ليس 'واضحا' و 'أنيقا' بشكل نسقي كما سيكون مترجمو القرنين السادس والسابع عشر" (نفسه: 183-184).

كل هذا جعل من بلوتارك آميو ترجمة افتكت اعتراف الأوساط الأدبية في عصر آميو و بعده إلى اليوم (مع استثناء مهم هو كما رأينا ميزيرياك) و هو الأمر النادر بالنسبة للترجمات. و تكون بذلك هذه الترجمة شبيهة بترجمة الكتاب المقدس على يد لوثر، سواء من حيث المجد الذي حصدته أو من حيث التوازن بين الاستراتيجيات الخطابية المتبعة. و مثلما هو الحال مع لوثر و الألمانية، اعتُبر آميو "أبا" للغة الفرنسية كما يقول ريشار سيمون، وهو رأي على قدر كبير من الأهمية إذا وضعنا في حسباننا أن ريشار سيمون هو كاتب كلاسيكي، و العصر الكلاسيكي –كما رأينا– كان قاسيا أشد القسوة مع كتاب القرن السادس عشر[19].

و كان آميو أيضا "أبا" ساهم في ولادة النثر الفرنسي و في تقعيد عدد من مميزاته، و من بين أهمها "التطويل" أي النزعة إلى كتابة جمل طويلة، و هي الممارسة التي كرسها آميو و ظلت حاضرة في النثر الفرنسي لتجد أحد أبرز ممثليها في الروائي الكبير مارسيل بروست. بل إن بيرمان يرى لآميو أثرا أكبر فهو يقول، نقلا عن غوستاف لانسون: "و حاصل القول إن ترجمة آميو لبلوتارك، التي ظهرت بعد **بانتاغرويل** لرابليه و **المؤسسة**

[19] كتب بيرمان هذا الكلام سنة 1990 و هو يتحدث عن المجد الذي حصده آميو و عن قيمة ترجمته في نظر معاصريه و من جاؤوا بعده (بيرمان 2012: 205-216). و هو هنا لا يقارن بين آميو و لوثر. لكنه رأى في مرحلة سابقة (كتابه عن الرومانسيين الألمان سنة 1984) أن بلوتارك آميو لم يتحقق فيه – على عكس ترجمة لوثر – التأثير التاريخي للترجمة بما هي ترجمة، عندما تكون لوحدها معبرا عن العلاقة مع ثقافة ما و لغة ما (بيرمان 1984: 53).

لكالفين، هي أكبر جهد بذلته اللغة الفرنسية في محاولتها أن تصبح نظيرة اللغات القديمة. و لقد جعلت من مونتان Montaigne أمرا ممكنا" (بيرمان أ1985: 341)

و السؤال المنطقي الذي يطرحه بيرمان بعد كل هذا هو: ماذا عما بعد آميو؟ يرى بيرمان أن مصير آميو، أي الترجمة كما مارسها و الاحتمالات التي فتحها، غريب بعض الشيء، فلقد كان من المنتظر من النجاح الذي حققه بلوتارك آميو أن "يكرس الترجمة ممارسة و فنا أدبيا" (بيرمان 2012: 225)، لكن ذلك لم يحدث بل صارت الترجمة – على العكس – ممارسة ينظر إليها بكثير من الريبة و الامتهان و تخلى العصر الكلاسيكي عن تراث الأبوين المؤسسين أورزم و آميو.

و كما كان "الترانسلاتيو ستوديي" في القرن الرابع عشر عودة الى العصور القديمة بصيغة التذكر/النسيان، كذلك تم طمس تراث آميو (و أورزم) في العصر الكلاسيكي و عصر الجميلات الخائنات من قبل مترجمين كانوا يعتبرونه (أي آميو) مرجعيتهم، و من بينهم دابلانكور نفسه. و تم هذا التذكر/النسيان من خلال طمس وجه واحد من وجهي "المحتملات الكامنة" في ممارسة آميو و أورزم الترجمية وإبراز الوجه الآخر (فلقد رأينا كيف أن المترجمين يمثلان في نظر بيرمان أصلا مزدوجا). و لقد عرضنا لكل هذا في الفصل الذي عقدناه للترجمة الكلاسيكية فلا حاجة للعودة له هنا.

3.1.2.2. ألمانيا الرومانسية:

1.3.1.2.2. الأسس الفكرية:

يمثل الرومانسيون الألمان أحد أعمدة فكر أنطوان بيرمان و إحدى المرجعيات التي يحيل إليها و يتكئ عليها، هذا من جهة. من جهة أخرى، كانت الترجمة في ألمانيا الرومانسية موضوع أول كتاب كبير يضعه بيرمان، وهو تحديدا كتاب في تاريخ الترجمة. من أجل ذلك سيكون من الضروري أن نتوقف عندهم و عند قراءة بيرمان لهم، و هذا هو الأهم، خصوصا أن رؤيتهم للترجمة تقدم نفسها بصراحة على أنها الضد النقيض للترجمة "على الطريقة الفرنسية".

لقد كان لألمانيا أيضا عصرها الكلاسيكي، حتى و إن نظر الألمان نظرة خاصة لكلاسيكيتهم:

> يرى كانط أن العصر الكلاسيكي الألماني يتجاوز الكلاسيكية فهو لم يكن يقصد إلى محاكاة النماذج والقواعد الأجنبية و إنما إلى خلق شعر 'بالروح اليونانية'. و هدف الشعر ليس المحاكاة و إنما المنافسة المليئة بالإعجاب. و تريد الكلاسيكية الألمانية أن تتسامى بالكلاسيكية الفرنسية و أن تبلغها الكمال[20] (بونوا و دونوزوا وَ فونتين 2002-2013: 466).

و فيما يتعلق بالترجمة، يعتبر مارتن فيلند ممثل الكلاسيكية و "الطريقة الفرنسية" في نقل النصوص. و الحق أن فيلند يستحق الوقوف عنده قليلا، لأنه يعتبر أحد مظاهر تأثير الكلاسيكية الفرنسية على ممارسة الترجمة في ألمانيا[21]:

---

[20] في السياق نفسه، يرى البعض أن المختصين في الحضارة و الآداب الجرمانية (من خارج هذه البلاد) يكادون يجمعون على رفض – أو مساءلة – التقسيم الذي يقيمه الألمان بين "الكلاسيكي" و "الرومانسي" و يرون من أوجه التقارب بين تيك و غوته و نوفاليس و الأخوين شليغل أكثر مما يرون من أوجه الاختلاف: "و هكذا نظر الأوروبيون و غيرهم إلى حديث الجرمانيستية germanistique الألمانية عن 'الكلاسيكي' و 'الرومانسي' على أنه نزوة عابرة أكثر منه اختيارا علميا يحمل على محمل الجد، لأن الألمان أرادوا هم أيضا أن يكون لهم عصرهم الكلاسيكي" (أوشتيرلي 2001: 141).

[21] عن تأثير الكلاسيكية الفرنسية في الفن المسرحي خصوصا بقواعده الصارمة، يجدر ذكر اسم كريستوف يوهان غوتشد الذي كان مدخل الكلاسيكية إلى ألمانيا منذ ثلاثينيات القرن الثامن عشر، و أثر على عدد من كتاب المسرح الألماني و مقتبسي شكسبير مثل فيليكس فايس و كان غوتشد "يجمع

"في القرن الثامن عشر، و بعد الازدهار الكبير الذي شهِدته ترجمات الباروك، وصولا إلى هردر و فوس، أدى تأثير الكلاسيكية الفرنسية إلى ظهور موجة من الترجمات الشكلية الخالصة و المطابقة 'للذوق السليم' كما عرّفه عصر الأنوار. هكذا كان الحال مع فيلند الذي كانت ترجماته لشكسبير، كما يقول غوندلف ' تنطلق من الجمهور' بدلا من أن 'تنطلق من الشعراء' " (بيرمان 1984: 27-28).

هكذا، و على الطريقة الفرنسية، عندما كان فيلند يصطدم بجناسات فيها إيحاءات جنسية (و هي التي تعج بها مسرحيات شكسبير)، كان بكل بساطة يسقطها، لكنه – و هذا مهم – كان يشير إلى ما يفعل و يحاول أن يشرح الأسباب و المبررات التي دفعته لفعل ما فعل (أنظر غراينر 2007: 51-67). من جهة أخرى، "حتى و إن كان ينزع إلى الإضافة إلى النص، غالبا ما حافظ فيلند على بنية الجملة و ترتيب الكلمات فيها" (مارتن 2007: 115).

و مهما يكن، كان تأثير فيلند حاسما فهو أول من أخرج مسرحية لشكسبير على خشبة ألمانية (1761) كما أنه أول من كتب تراجيديا في ألمانيا باستخدام الأبيات غير المقفاة و بذلك "أطلق عملية التملك الطويلة والصعبة التي سبقت تعميم اعتماد 'البحر الانكليزي' في ألمانيا، و الذي صار أداة مترجمي شكسبير" (بولين 2007: 20). و يكون فيلند بذلك قد أدى بترجماته دورا حاسما في اختراع أسلوب و لغة مسرحيين ألمانيين منبثقين من الإرث الشكسبيري و كانت هذه اللغة هي التي فكر بها و داخلها مؤولو شكسبير و مفسروه ومقتبسو مسرحياته (أنظر مارتن 2007: 133-116).

في نص جميل عن فلسفة الحياة عند الرومانسيين، كتب لوكاتش يتحدث عن نشأة هذه الجماعة:

"الخلفية هي القرن الثامن عشر و هو يكاد ينقضي، قرن العقلانية البورجوازية المقاتلة و المنتصرة و الواعية بانتصارها. و بينما كان العقائديون في باريس يفكرون، بصرامة دموية و قاسية، في كل ما تحمله العقلانية من احتمالات و بكل نتائجها، توالت في الجامعات الألمانية الكتب التي تنسف و تدمر كل أمل في قدرة

بين المبادئ الأرسوطاليسية و القواعد الكلاسيكية الفرنسية ليضع تعريفا معياريا للتراجيديا يذكر الكاثارسيس لكنه يشدد قبل كل شيء على الشكل والمحتمل vraisemblable و على الدرس الأخلاقي الذي يجب على التراجيديا أن تبينه" (جوبير 2007 : 27).

الفهم الكلية la toute-puissance de l'entendement (...). ايينا في نهاية القرن الثامن عشر، و حادث في حياة ثلة من الرجال لم تكن له في عيون العالم إلا أهمية عابرة. كانت الأرض كلها تردد أصداء المعارك و انهيار مجتمعات بأكملها، و في مدينة ألمانية صغيرة، اجتمع عدد من الشباب واتفقوا على أن يخلقوا من هذه الفوضى ثقافة جديدة متناسقة و كونية. (...) و كان الهدف بناء برج بابل روحي، لكن أساس البرج كان هواء فكان سيقع لا محالة، لكنه إذ وقع دمر معه كل شيء في أنفس من بنوه" (لوكاتش 1971: 13).

هؤلاء "الشباب" هم نوفاليس و الأخوان شليغل و شلييرماخر الذين ناقش بيرمان أفكارهم حول الشعر و الأدب و النقد و الثقافة و علاقة كل ذلك بالترجمة، مع مقارنتها بأفكار و تأملات عدد من معاصريهم مثل غوته و همبولت و هردر و هلدرلين. ما يهمنا ليس الاستعراض التفصيلي للكتاب، بل الوقوف عند بعض التأملات و المفاهيم التي شكلت المحاور الرئيسة التي دارت حولها النقاشات في ألمانيا الرومانسية، مع إعطاء الأولوية لمفهوم مركزي هو مفهوم "البيلدونغ" و مترجم ليس كغيره من المترجمين و هو آوغست فيلهلم فون شليغل. لكن اهتمامنا سينصب أساسا على "النصوص الحافة" بالكتاب، أي المقدمتين و الخاتمة و هي نصوص سنجد فيها أفكار بيرمان مركزة حتى و إن كانت أيضا مبثوثة بين تأملات الرومانسيين أنفسهم.

كل ترجمات تلك الفترة أنجزت – حسب بيرمان – ضمن الزخم الذي أطلقته ترجمة لوثر التي – كما أحدثت قطيعة في تاريخ اللغة و الثقافة و الآداب الألمانية – أحدثتها أيضا في مجال الترجمات و "أوحت فوق ذلك بأن تشكل ثقافة خاصة و قومية و تطورها يمكن و يجب أن يتم من خلال الترجمة أي من خلال علاقة وثيقة و مقصودة مع الأجنبي" (بيرمان 1984: 56-57). هذه العلاقة مع الآخر، الأجنبي، لم تكن في تصور الرومانسيين مجرد علاقة انتفاع بل كانت علاقة استلاب aliénation يصير فيها الآخر مرحلة أساسية في علاقة الأنا مع ذاتها لا تتم إلا من خلاله. و حمل هذا التصور في طياته خطر فقدان الهوية و الانسكاب في الآخر والانقلاب آخرا، و هو خطر شعر به عدد من الفلاسفة اللاحقين مثل نيتشه الذي أطلق على هذه النزعة اسم "المِلَكة التلونية" و عدد من المفكرين المعاصرين للرومانسيين مثل يوهان هردر.

و يعتبر هردر أحد أوائل الذين صاغوا فلسفة عن تاريخ اللغات و عن مفهوم الثقافة، بسلسلة من المصطلحات مثل "الأمة" و "الشعب"...الخ. و جسد هذا الفيلسوف في تأملاته التأرجح الذي تحدثنا عنه آنفا بين الانفتاح المطلق على الآخر و الإحساس بخطر هذا الانفتاح، و هو الذي استُغِل تأرجحُه و ضبابيةُ مصطلحاته لجعله مرجعية للأيديولوجيات اليمينية في ألمانيا: "كان تعدد معاني كلمة 'شعب'[عند هردر] مسؤولا إلى حد كبير عن الاستخدام المخادع الذي جعل من هردر نبيا لكثير من التطلعات و مخلِّصا سياسيا في الخطاب الوطني و القومي و القومي-الاشتراكي" (ساودر 2003: 123).

هكذا، فعندما يتحدث هردر عن علاقته باللغات و الآداب الأجنبية، فهو يقول إنه لا يتعلم لغات أجنبية و لا يسافر إلى بلدان أخرى لينسى ما تربى عليه في بلده بل ليقطف من بساتين أخرى أزهارا يقدمها للغته، كما لو كانت هذه خطيبته (و سنعود لهذا التشبيه). ويقول بيرمان عن هذا التصور: "في اختيار التشبيهات بحد ذاته و في النبرة التبريرية الدفاعية (...) يطوف شبح خيانة محتملة" (بيرمان 1984: 66). لكن النتيجة المترتبة عن هذا التصور أعمق من مجرد شبح يطوف، فهذا التصور يعني "تحويل الأجنبي إلى مجرد ذريعة لإثراء الأنا أي خيانة تجربة الغرابة étrangeté ذاتها" (نفسه).

و اللغة عند هردر ليست مجرد وسيلة تواصل بل "رباطا ضروريا للمجتمع الذي يحافظ فيها و بها على أساطيره و أبطاله و يتعهدها و يستعمل الشعر منهاجا مقدسا و عفويا في التعبير عن روح الناس و الشعوب" (موندو 2003: 24). و لأن اللغة عند هردر مرتبطة أشد الارتباط بروح الشعب و الأمة، فهو كان يتصورها ويريدها نقية صافية لم يلوث "عذريتها" شيء:

"رغم أن هنالك أسبابا عديدة تدفعنا لاتخاذ الترجمات سبيلا إلى تكوين اللغة، سيكون أجدى لها و أمثل أن تقي نفسها من الترجمات. فاللغة، قبل الترجمة تشبه عذراء شابة[22] لم يغشَها رجل و لم تحمل بثمرة اختلاط الدماء؛ فهي لا تزال نقية و بريئة و صورة وفية لطباع الشعب الذي يتكلمها" (مذكور في بيرمان 1984: 67).

لكن هردر حافظ، كما يقول بيرمان، على توازن بين النزعتين، النزعة إلى الانغلاق التام في وجه الآخر ورفضه بدعوى الحفاظ على النقاء، و النزعة إلى "وجود-خارج-ذاته محض"، و ذلك بأن قدم تصورا للمترجم وجعل مهمته أن يكون عبقريا خلاقا بشكل يؤهله ليصير كاتبا مكرسا في أمته. و ذهب هردر إلى أبعد من ذلك عندما قارن الألمان بالفرنسيين:

الفرنسيون، لفرط فخرهم بذوقهم القومي، يجذبون كل شيء إليه بدلا من أن يتكيفوا مع ذوق عصر آخر. أما نحن الألمان المساكين، فلأننا لا نزال محرومين من جمهور و من وطن، و أحرارا من استبداد ذوق وطني، فنحن نريد أن نرى ذلك العصر كما هو. و لا يمكن أن تحقق ذلك حتى أفضل الترجمات إن لم نضف لها حواشي و شروحات ذات روح نقدية عالية (نفسه: 69).

و لنا أن نسأل كيف جمع هردر بين التصورين؟ لا نجد إجابة مباشرة عند بيرمان لكن يمكن – برأينا – تلمسها و التماسها في تصور هردر لأصل اللغة و تطورها: فهذا الفيلسوف الذي كان شديد الاهتمام بأصل اللغات و الشعوب لم يكن يؤمن بفكرة أصل واحد أي لغة واحدة أصلية (كالعبرية مثلا) و لا بفكرة خلق اللغة بشكل فجائي و نهائي (أي أنه، بلغة المتكلمين المسلمين، كان يؤمن بأن اللغة مواضعة لا توقيف). و لأن اللغة مواضعة فهي ترتبط بالشعب الذي يتواضع عليها و تعبر عن روحه، فاللغات مختلفة بالطبيعة و ليس بسبب الشذوذ الذي يحكم كل واحدة منها و يجعلها تبتعد عن النموذج المشترك الذي منحه الله للبشر، بل على العكس

[22] لم تكن اللغة عند هردر تعبيرا عن روح الناس و حسب بل كان يشبهها في أحوالها بالإنسان كما رأينا في هذه الفقرة و كما شبهها في نص آخر في تطورها بالصبي يكبر و يدرج إلى أن يصير رجلا فتكون طفولتها الشعر و رجولتها و اشتداد عودها النثر و شيخوختها الفلسفة، أنظر هردر 1979: 117-122.

من ذلك "يؤكد هردر على أن التعدد ملازم لأصل اللغات ذاته فلا لغة تولد فجأة من نموذج وحيد" (فورميغاري 2003: 134).

هذا الإيمان باختلاف اللغات و بارتباطها بالأمم و بأن كل شعب له ثقافته القومية و لغته جعل من هردر عدوا للذوبان في حضارة واحدة و لغة واحدة: "عما قريب سنتكلم كلنا[في أوروبا] اللغة الفرنسية ! ثم – طوبى لنا – سيبدأ العصر الذهبي مرة أخرى، عندما لن يتكلم الناس إلا لغة واحدة وحيدة ! سنصير قطيعا له من يرعاه ! أيتها الطباع القومية، أين أنت؟" (ذ. ساودر 2003: 131). لكن هذه التصور لا يعني فصلا تاما بين الثقافات في فكر هردر، بل هو على العكس يقارب التعدد في إطار كوني واحد: "هذا الكل [المشكل من الثقافات و اللغات] ليس فيه في نهاية المطاف إلا انعكاسات لمشهد واحد كبير يمتد عبر كل أصقاع الأرض و عبر كل العصور" (نفسه). و الترجمة تحديدا هي التي تصنع هذا المشهد الواحد.

و يتجلى التأرجح الذي رأيناه مع هردر أيضا في فكر علم آخر من أعلام الفكر و الأدب و الترجمة في تلك الفترة و هو فيلهلم فون غوته الذي يعتبر تجسيدا لضبابية التقسيم بين الكلاسيكية و الرومانسية في ألمانيا (وهو تقسيم اصطنعه فريدريك شليغل على كل حال): فغوته من جهة هو من شبه الكلاسيكية بالصحة والرومانسية بالمرض و هو من جهة أخرى مؤلف رواية "آلام فارتر" التي تعتبر أحد أهم الأعمال الأدبية الرومانسية، كما أنه تأثر بجماعة شتورم أون درانغ التي مهدت لأفكار الرومانسية في ألمانيا، و التي لم يكن هردر نفسه بعيدا عن تأثيراتها بالمناسبة (أنظر كودون 1999: الكلاسيكية 139-140؛ الرومانسية 767-771؛ شتورم أوند درانغ 871-872).

ترجم غوته من عدة لغات (الايطالية و الانكليزية و الاسبانية و اليونانية) و لعدة كتاب (يوريبيديس وراسين و كورناي و فولتير...). و حتى و إن لم ير فيه مترجما عظيما مثل شليغل أو هلدرلين، اعتبر بيرمان أن تأملاته عن الترجمة فيها الكثير من الاتساق و أنه "عاش الوجود-المترجم l'être-traduit باعتباره *تجربة* و لم

يعشه – كما يبدو – أبدا باعتباره إرضاء لنرجسية الكاتب" (بيرمان 1984: 88). ويرتبط اسم غوته بمفهوم الأدب العالمي weltliteratur الذي بشر به و دعا إليه بنبرة تكاد تكون دينية على طريقة يوحنا المعمدان وهو يبشر باقتراب ملكوت السماوات: "لم يعد الأدب القومي يساوي كبير شيء الآن و جاء زمن الأدب العالمي و علينا جميعا أن نعمل على التعجيل بمجيء هذا الزمن" (نفسه: 91).

و الأدب العالمي كما يعرفه بيرمان (فغوته لم يعرفه) ليس حاصل جمع الآداب القومية بل هو "مفهوم تاريخي يتعلق بالوضع الحديث الذي تعيشه العلاقة بين مختلف الآداب القومية أو المحلية" (نفسه: 90). و إن كان الأدب العالمي "علاقة" و "وضعا حديثا" فهو بذلك يعني تعايش الآداب المعاصرة و على هذا تكون الترجمة بمثابة المحك للأدب العالمي، و هنا ينوس غوته بين تصورين: "تشجيع ترجمة بينية مطلقة أو اعتبار اللغة و الثقافة الألمانية الوسيط الأمثل للأدب العالمي" (نفسه: 92). و في كلتا الحالتين يبقى دور المترجم رئيسيا. و يرتبط بمفهوم الأدب العالمي بالضرورة مفهوم "المعاصرة" contemporanéité فغوته كان من أشد المنتقدين لنزعة الرومانسيين لترجمة كل شيء و وصَفها بالماضوية والتلفيقية، بما في ذلك ترجمات شكسبير و كالديرون و دانتي و سيرفانتيس. ما كان يريده غوته هو ترجمة المعاصرين. لماذا؟ لأن هنالك فرقا بين أن نترجم كتَّاب الماضي و بين أن نترجم لكتَّاب العصر الذي نعيش فيه: "من الماضي لم نعد نملك إلا الكتب و أما الحاضر فلنا منه الكُتاب أيضا و كل ما يعنيه ذلك من علاقة حية ممكنة.

و هنالك ما هو أكثر من ذلك، فالمعاصرة تعني أن اللغة المترجم منها يمكنها أن تترجم هي أيضا و أن المترجِم le traduisant يمكنه أن يترجَم هو أيضا" (نفسه: 104). و هذا يعني أن غوته تصور فعل الترجمة في إطاره الثقافي و المؤسساتي و الأدبي الأوسع و أن مفهوم الأدب العالمي غيّر طبيعة العلاقة مع الآخر و الأجنبي

الذي صار مرآة للأنا تكشف لها عن نفسها و عما لا تراه بعينها و "م يعد فهم الأنا يتم فقط عبر فهم الأجنبي بل أيضا عبر فهم الأجنبي لنا"[23] (نفسه).

هكذا كان غوته مطلعا على الترجمات الأوروبية للأدب الألماني بما في ذلك نصوصه هو و كان يعرف مترجميه مثل كارلايل الذي كانت له مراسلات معه و كان يعتبر أن هذه الترجمات "تحيي" الأعمال الأصلية و"تجددها" (و معلوم أنه كان يفضل على مسرحيته فاوست ترجمتها الفرنسية على يد جيرار دو نيرفال). و إذ تتجدد النصوص بفعل ترجماتها فهي تصبح أوضح حتى بالنسبة للذين يعرفونها بلغتها الأصل: هذه هي الفكرة المهمة التي أبدعها غوته و التي لا تجعل من الترجمة مجرد نقل للأعمال الأجنبية و تقريبها لقراء لا يعرفون اللغات التي كتبت بها بل تجربة تبدل المترجمين و المترجم منهم. و نتذكر بنيامين و نتلمس أثر الرومانسيين عليه[24] عندما يطرح السؤال "هل تكتب الترجمة حقا للقراء الذين لا يفهمون النص الأصل؟" و هو السؤال الذي يقول عنه بيرمان إنه على بساطته "يكسح بحركة واحدة كل التفاهات الرائجة عن بداهة الغاية من الترجمة" (بيرمان 1999: 73). و بيرمان نفسه ليس ببعيد عن أفكار غوته و بنيامين بل إنه يعتنقها بشكل كامل، و ذلك في معرض حديثه عن النقد الهيرمينوطيقي و مقاربته للترجمة و حدودها داعيا إلى "قلب" المعايير رأسا على عقب، و ما كتبه في هذا الصدد جدير بأن يقتبس:

> "ليست الترجمة خيار من لا خيار له بل صيغة الوجود التي يصل بها عمل أجنبي إلينا باعتباره أجنبيا. والترجمة الجيدة تبقي على هذه الأجنبية و تقرب إلينا العمل في الوقت نفسه. يعتقد الناس بالفعل أن القادر على قراءة العمل في لغته الأصل أقرب إلى تذوقه و معرفته ممن عليه أن يكتفي بترجمة فتكون هذه

---

[23] أي عبر فهم الأنا لفهم الآخر لها، و هو ما يسميه عالم النفس الاسكتلندي ر.د. لاينغ المنظورات الواصفة metaperspectives : "لا يتشكل حقل التجربة الخاص بي من خلال إدراكي المباشر لنفسي ego و للآخرين alter و حسب، بل أيضا من خلال ما سنسميه المنظورات الواصفة: الطريقة التي أرى أنا بها...كيف يراني الآخرون. فأنا بالفعل لا يمكنني أن أرى نفسي كما يراني الآخرون لكنني افترض دائما أن الآخرين يرونني بطريقة معينة و أتصرف باستمرار على ضوء المواقف و الآراء و المتطلبات الفعلية أو المفترضة التي يكونها الآخرون عني" (ذ. أيزر 1985: 292).

[24] و على جيرمين دو ستال التي كتبت في "عن روح الترجمات" تقول : "حتى و إن كنا نعرف جيدا اللغات الأجنبية [لنقرأ الأعمال التي كتبت بها] يمكننا بفضل ترجمة جيدة في لغتنا أن نذوق متعة أكثر ألفة و حميمية" (دوتولي 2010: 204). و تكون الترجمة بذلك عند مدام دو ستال عاملا يؤدي إلى "اكتمال" الآداب. (أنظر فيلهلم 2004: 692-705)

للنص الأصل بمثابة صورة المرأة للمرأة ذاتها، لكن كلا القارئين يتعاملان مع نص أجنبي، سواء أكان مترجما أم لا. و هذه الأجنبية لا تُقهر، فنحن الفرنسيين لن نقرأ أبدا قصيدة شعر إنكليزية كما يقرؤها انكليزي و الفرق بين القارئين ليس إلا فرقا في الدرجة" (بيرمان 1984: 249).

لكن غوته، و رغم الأهمية التي أولاها للترجمة، لم يقطع الشوط الذي قطعه الرومانسيون الألمان إذ قدموا لها تصورا يجعلها مبدأً عاما لا تكون فيه الترجمة بين اللغات إلا حالة خاصة، و هو ما يسميه بيرمان "الحمى النظرية" بما فيها من سلبيات يحاول أن يبينها من خلال قراءة الرومانسيين من وجهة نظر قريبة من أفكار غوته واستبصاراته التي تلقي على الترجمة نظرية تاريخية و اجتماعية شاملة[25]. و بيرمان، لهذا السبب، يدعو إلى جمع استبصارات غوته و أفكاره حول الترجمة، المبثوثة في كل ما كتب و التي يصفها بأنها "أذكى ما كُتب عن الترجمة في الغرب قبل فالتر بنيامين" (بيرمان 1999: 78).

2.3.1.2.2. بيرمان و الرومانسيون: البيان و التبيين في الترجمة

في تصديره لكتاب صلاح بسلامة المميز عن الترجمة و العولمة و القانون الدولي و السياسات الثقافية، كتب نيكولاس كاسيرر عميد كلية القانون في جامعة ماك غيل:

" لو قرر صلاح بسلامة أن يصوب نظره الثاقب إلى نفسه و يترجم كتابه، أي عنوان انكليزي سيختاره لكتابه المعنون le droit de traduire ؟ (...). يعبر صلاح بسلامة بعنوانه هذا عن غموض لذيذ سيتعرى بشكل محزن، كما هو الحال في أحيان كثيرة، عند نقل العبارة إلى لغة أخرى. هل سيقول The Right to Translate فيركز على السلطة القانونية التي تعود لشخص مترجم العمل أو كاتبه؟ أم أنه سيفضل The Law of Translation الذي ينبئ بمشروع أوسع يقوم على مجموع التنظيمات القانونية الترجمية؟" (بسلامة 2009: ix).

[25] في هذه الجملة و في انتقاده – من خلال غوته – لما في الرومانسية من "راديكالية شعرية" radicalité poétique نتلمس صورة لمشروع بيرمان النقدي الذي صاغه في آخر ما كتب بيده و هو على فراش الموت، و هو مشروع تجتمع فيه الراديكالية النقدية و الشعرية ان جاز التعبير، مع الوعي بالسياق التاريخي و الاجتماعي لفعل الترجمة.

يصدق هذا الكلام أيضا على عنوان تصدير بيرمان لكتابه عن الرومانسيين الألمان و هو la traduction au manifeste : فيمكننا أن نقرأ فيه معنى "المانيفيستو"، البيان، أي النص الذي يحمل برنامجا فكريا معينا و يكتب بنبرة دعوية تبشيرية إن صح التعبير أو، بمفردات كاتارينا رايس، نص تهيمن عليه النبرة "التحريضية" incitative و نص بيرمان "بياني" بكل معنى الكلمة دون أن يفقده ذلك وضوح البرنامج الذي يقدمه و يدعو إليه و الذي تتمثل أولى مهامه في بيان الترجمة و تبيينها أي إخراجها من "وضعها الخادم" condition ancillaire و إنزالها المنزلة التي هي أهل لها، و هو المعنى الثاني الذي يمكن قراءته في العنوان.

في هذا النص، سعى بيرمان إلى تفكيك التناقض الذي يحبس الترجمة، أو بالأحرى الخطابات التي تتخذ من الترجمة موضوعا و مجال معرفة، ثم رسم بعد ذلك البرنامج الذي يراه قادرا على إخراج الترجمة من التناقض والمفارقة. و يتمثل هذا التناقض في أنه:

> "من جهة، يُنظر إلى الترجمة على أنها ممارسة حدسية بحتة – نصفها تقني و نصفها أدبي – لا تحتاج في الحقيقة الأمر إلى أية نظرية أو تأمل معين. و من جهة أخرى، ثمة – على الأقل منذ شيشرون و هوراس و القديس جيروم – كم كبير من الكتابات عن الترجمة ذاتُ طبيعة دينية أو فلسفية أو أدبية أو منهجية أو – منذ زمن غير بعيد – علمية" (بيرمان 1984: 11).

يترتب عن هذا أن السواد الأعظم من الكتابات التي كتبت عن الترجمة جاءت من غير المترجمين، فلاسفة كانوا أم علماء لغة أم نقادا...الخ، بل إن عددا من هذه الكتابات حصدت نجاحا كبيرا و أعطيت لها مكانة النص المؤسس، مثل كتاب جورج مونان "المسائل النظرية في الترجمة" الذي قدمت له دومينيك أوري بنبرة فيها الكثير من التذلل : " لأول مرة عندنا يُنعم عالم لسانيات على المترجمين بشرف حمل مهنتهم على محمل الجد" (ذ. بيرمان 1995: 246). و أمام جمل كهذه لم يستطع بيرمان أن يملك زمام نفسه بل رد بسخرية قاسية مريرة عندما وصف الكتاب بالساذج و بأن "المسائل" التي يناقشها لا تعتبر إشكالية إلا بالنسبة للسانيين الذين يجهلون أن الترجمة تتعامل مع نصوص، ثم تحولت السخرية إلى غضب أرسل صواعقه بيرمان بلا مداورة :

عندما تتكلم مختصة كندية في الترجمة و هي شيري سيمون عن 'الأب الرمزي لنظرية الترجمة، جورج مونان' نقول إنه آن الأوان فعلا لنعمل على وضع حد لهذا الخداع، فمونان ليس 'الأب الرمزي' لأي شيء كان، لا لنظريات الترجمة اللاحقة و لا للتأملات حول الترجمة في فرنسا. لقد حان الوقت، فعلا حان الوقت لأن يكف كتاب 'المسائل النظرية في الترجمة'، و خصوصا خارج فرنسا، عن أن يُنظر إليه على أنه ذروة التفكير الفرنسي في الترجمة. و هنالك فعلا 'أب رمزي' للتأمل الفرنسي في الترجمة و هو فاليري لاربو، بكتابه 'تحت حماية القديس جيروم'. و لا بد أن يكون للمرء كل الغرور المضطرب والجاهل الذي لجورج شتاينر لكي يقول عن هذا الكتاب إنه 'تعوزه الصرامة' (...) [بل هو] كتاب مغن لاقح يجب أن نقرأه مرارا و تكرارا (نفسه: 247).

نتيجة أخرى ترتبت عن هذا الوضع و هي أولا أن الترجمة ظلت مخفية لأنها لم تكن تفصح عن نفسها بخطاب مستقل و باعتبارها مجالا مستقلا قائما بذاته فصارت بذلك – ثانيا – "غير مفكر فيها" impensée لأن الخطابات التي فكرت فيها و تكلمت عنها كانت دائما تعتبرها فرعا من مبحث آخر كاللسانيات أو الأدب أو النقد. هذه هي "حالة التبعية" التي "تنعكس على وضع المترجمين إلى درجة أنه يستحيل اليوم أن نجعل من ممارسة الترجمة مهنة مستقلة" (بيرمان 1984: 14).

و يرى بيرمان أن الترجمة ليست فقط في حالة تبعية بل هي أيضا في نظر الناس بل و المترجمين "مشبوهة" (و لقد رأينا ذلك في الاعتذاريات مثلا) رغم كل الترجمات الكبيرة والصعبة التي أنجزت. و يتجلى هذا "الاشتباه" في الاستعارات التي تستخدم لوصفها و الإشارة إليها و في تهمة الخيانة المزدوجة التي تحوم دائما حول المترجم. وليس هذا الوضع حقيقة أو واقعا في حد ذاته بل إنه يقوم على عدد من الافتراضات الأيديولوجية (و من أهمها تقديس اللغة الأم) و لذلك فمن المهم في رأي بيرمان أن نفكر في هذا التناقض الذي أدى إلى "الكبت" و"المقاومة" (بمصطلحات فرويد) و الذي يتمثل في أن:

كل ثقافة تقاوم الترجمة حتى و إن كانت أساسا بحاجة إليها. إن قصد الترجمة ذاته – أي بدء علاقة معينة مع الآخر على صعيد المكتوب و إخصاب الأنا بواسطة الآخر – يصدم البنية المتمركزة عرقيا لكل

ثقافة[26]، أو هذا الشكل من النرجسية الذي يدفع كل ثقافة إلى الرغبة في أن تكون كُلا صافيا لا يشوبه شيء (نفسه: 16).

و يمثل مشروع بيرمان بأبعاده الثلاثة في حقيقة الأمر "خارطة الطريق" لإخراج الترجمة من حالة التناقض والتبعية و كشف ماهيتها الحقة و صيغة الوجود الخاصة بها. إضافة إلى تاريخ الترجمة (الذي نحن بصدده الآن) هنالك الأخلاقية و التحليلية (اللتين سنعرض لهما لاحقا) و هنالك أيضا محاولة الكشف عن "القصد الميتافيزيقي للترجمة" و ما يرتبط به من "غريزة ترجمية" بالمعنى الفرويدي للكلمة. و يتمثل القصد الميتافيزيقي في "الترجمة عكس بابل" (نفسه: 19) و في الرغبة في ترجمة كل شيء كما تجلت عند فيلهلم شليغل و ارتبطت بما يسميه بيرمان "علاقة إشكالية" مع اللغة الأم، أي اعتبارها دائما أفقر و أصلب من اللغات الأجنبية، و لذلك يقول بيرمان إن "الغاية الميتافيزيقية هي الإعلاء sublimation السيء للغريزة الترجمية" (نفسه: 23).

علاقة بيرمان بالرومانسيين قديمة و تعود إلى ما يقارب الخمسة عشر عاما قبل كتابه الحاسم عنهم، وذلك عندما كتب إلى صديقه الشاعر اللبناني و المترجم و مؤسس دار النشر "لاديليرانت"، فؤاد العطر، " رسائل عن الرومانسيين الألمان" التي تساءل فيها عما إذا كان من الممكن "أن نكتب عن الرومانسيين برومانسية" و قال – وكأنه يستبق (أو ربما يعلن عن) مشروع كتابه – : "ليس هنالك إلى حد الآن كتاب رومانسي عن الرومانسيين، كتاب انفتح حق الانفتاح على ما في الرومانسية من إفراط. كلا إن كتابا كهذا لا وجود له بعد"[27]. لكن كتاب بيرمان هو فعلا رومانسي، رومانسي في ما تسميه باربارا غودار "البعد الطوباوي في بيان الترجمة" (غودار : 52).

[26]عن المركزية العرقية الملازمة لكل ثقافة، يقول ادوارد سعيد : "الثقافة ابعد ما تكون عن مملكة هادئة من الدماثة الأبولونية بل هي ساحة معركة تكشف فيها الأفكار عن نفسها و تتصارع بشكل يفسر مثلا كيف يتوقع من الطلبة الأمريكيين أو الفرنسيين أو الهنود – الذي يتعلمون أن يقرؤوا كلاسيكياتهم قبل كلاسيكيات الآخرين – أن ينتموا، بولاء و غالبا دون نقد، إلى أمتهم و تراثهم مع احتقار تراث الأمم الأخرى أو محاربتها" (سعيد 2000 : 14)

[27]بيرمان 1968: 9. الرسائل مؤرخة من الخامس الى العشرين من شهر سبتمبر من سنة 1967. و الشكر هنا واجب للسيدة ايزابيل غارما–بيرمان التي تكرمت و أرسلت لنا نسخة عن الكتاب.

في ما وراء علاقة الترجمة بالنقد عند الرومانسيين إلى حد اعتبارهم إياها "قرينا بنيويا" له، أو بالأحرى قرينا أقل قدرا من النقد[28] و الفهم اللذين "كانا في نظرهم يكشفان كشفا أوضح عن جوهر الأعمال الأدبية" (بيرمان 1984: 138)، و في ما وراء ارتباط هذه العلاقة بما سماه نوفاليس "القدرة اللانهائية على الانقلاب" versabilité infinie التي تعني مبدأ قابلية ترجمة كل شيء إلى كل شيء و ذوبان الأجناس و الأشكال والتعبيرات الشعرية و المباحث و العلوم بعضها في بعض؛ في ما وراء نظريات الرومانسيين عن الأدب و الشعر إذا، ما يستوقفنا هو أن بيرمان يربط هذه النظريات – و دراستَه لها – بما يسميه شكلا من أشكال الوعي الأدبي والترجمي الحديث الذي تشكل النظرية الرومانسية أساسا له: "لهذه الدراسة غايتان: من جهة الكشف عن الدور الذي لا يزال مجهولا و الذي أدته النظرية في بنية الفكر الرومانسي، ومن جهة أخرى مساءلة مسلمات هذه النظرية و بالتالي المساهمة في نقد الحداثة التي تنتمي إليها" (نفسه: 37). و لذلك يدعو بيرمان إلى التحرر من النظريات التأملية spéculatives للترجمة من جهة، و من النظريات "اللازمة"[29]intransitives والمونولوجية للأدب من جهة أخرى (و هما الجهتان المرتبطتان في نظره) لأنها نظريات "تجاوزها الزمن" و لأنها "تسد الطريق أمام البعد التاريخي و الثقافي و اللغوي للترجمة و الشعر و هو البعد الذي بدأ يتجلى في أيامنا" (نفسه).

ضمن هذا الأفق يشرح بيرمان أسباب اهتمامه بالرومانسيين الألمان: أولا علاقته الطويلة بهم و ثانيا تأثيرهم على جيل كامل من الكتاب و النقاد الذين رأوا فيهم أصلا لوعيهم بالأدب، فالرومانسية هي "واحدة من

---

[28]أنظر في ذلك خصوصا الفصل الثامن: 193–204. و يرى بيرمان أن هذا الوضع نتيجة حتمية لما يسميه "ثورة النقد الكوبيرنيكية" التي جعلت منه – أي من النقد – فعلا مطلقا إن جاز التعبير، بل إن النقد عند الرومانسيين صار مقدما على الفن نفسه كما يقول بنيامين. و كانت ثورة النقد هذه مرادفة لثورة الشعر الذي صار بذلك عند الرومانسيين "شعر الشعر" أي شعرا نقديا، بمعنى أنه "شعر يستوفي شروط نظمه في القصيدة نفسها: أن يُرى الشعر في قصيدة الشعر، هو ذا شعر الشعر" (بيرمان 1968–1990: 14)، و يتم هذا الاستيفاء mise à jour عبر التفكير réflexion لكنه ليس تأملا في موضوع القصيدة أو غرضها (و هنا تكون ربما كلمة "قصيدة" العربية في غير محلها) بل في ظروف نظم الشعر نفسها و هذا هو ما يسميه بيرمان "مونولوجية" الرومانسيين . و إذا أضفنا إلى هذه "الثورة" ما يسميه بيرمان غيابا كليا، عند الرومانسيين الالمان، للتنظير للترجمة من حيث كونها تبادلا بين اللغات و الثقافات، تكون النتيجة هي أن فعل الترجمة "يسحقه فعل الإبداع الشعري و 'إعادة البناء' النقدي" (بيرمان 1984: 200).

[29] عن النظريات "اللازمة"، يمكننا أن نشير إلى بلانشو (و بيرمان يذكره تحديدا في هذا السياق)، ففي كتابه l'espace littéraire يتحدث بلانشو عن "صمت العمل الأدبي" بحيث أن العمل الأدبي عنده يقصي الكاتب و القارئ معا و "لا يقول شيئا إلا أنه موجود" (بلانشو 1955: 13)

أساطيرنا" (نفسه: 38) و ثالثا رفضه و نقده – انطلاقا مما يسميه بعدا أدبيا آخر – لنزعة الرومانسيين الأوائل، رومانسيي ايينا، للمونولوجية و للتأمل الذاتي. المهم هو أن البعد "انفتح" أمام بيرمان، كما يقول هو، عندما ترجم عددا من الروايات الأمريكية اللاتينية الحديثة (و هو الأمر الذي سيكون علينا تذكره عندما نصل إلى حديث بيرمان عن التجربة/التأمل في مواجهة النظرية/التطبيق): فكتّاب مثل "روا باستوس و غيمارايش روسا و ج.م. آرغيداس –إن شئنا ألا نذكر إلا أكبر الكتاب – يكتبون انطلاقا من تراث شفوي و شعبي" (نفسه).

و لكي نفهم علاقة ترجمة الرواية الأمريكية اللاتينية برفض بيرمان للنزعة المونولوجية (أو اللازمة فهما مترادفان) عند الرومانسيين الألمان انطلاقا من مفهومي الشفوية و الشعبية في لغة الرواية، علينا أن نعرف تصورهم للعلاقة بين "لغة الطبيعة" langage de nature و "لغة الفن" langage de l'art :

> إن الرومانسية الألمانية، رغم نفورها الشديد من الكلاسيكية الفرنسية و مقتها لها، تسبح في الفلك نفسه بل و تستخلص منه نتائج جذرية في ما يتعلق بالشعر، فهي تقيم فرقا كبيرا و هوة لا تجسر (وجودية وليس فقط جمالية اجتماعية) بين لغة الطبيعة، اللغة "العامة"، و اللغة الشعرية. و لغتها الشعرية و النقدية هي على صورة هذا الفرق: فهي من أولها إلى آخرها لغة اصطناعية. و تتجسد هذه الاصطناعية أولا في شيء من استحالة القراءة illisibilité (نفسه: 147).

هذه الاصطناعية و معها استحالة القراءة هما في حقيقة الأمر بعدان أساسيان في "الجرمانية" germanicité كما تتصورها المثالية الألمانية و تجعلها رديفا لغموض العبارات و لاصطناع مفاهيم جديدة[30]. يتجلى هذا التصور عند نوفاليس بوضوح، فألمانيته كانت متفرنسة إلى حد كبير، على أساس القطيعة التي اصطنعها بين الطبيعة nature و الصناعة facture بحيث تكون الألمانية لغة الطبيعة Natursprache والفرنسية لغة الجمال kunstsprache و يكون "استخدام عبارات رومانية romanes [أي فرنسية] سبيلا

[30]Cf. Encyclopaedia Universalis, article : L'Idéalisme Allemand, pp 871-882

إلى رفع اللغة الطبيعية [أي الألمانية] إلى مصاف اللغة الاصطناعية و الابتعاد عن الأولى. و هو عكس الاتجاه الذي سار فيه لوثر الباحث في الوقت نفسه عن لغة شعبية و ألمانية حقا" (نفسه: 145)[31].

و لم يكن الرومانسيون جاهلين تمام الجهل بهذا البعد الشفوي الشعبي في الأدب لأنهم ترجموه بل جعلوه مجالهم المفضل في الترجمة (شكسبير، سيرفانتيسن دانتي و غيرهم)، لكنهم ظلوا بعيدين عنه، بما في ذلك آوغست فون شليغل الذي يعتبره بيرمان أحد أعظم مترجمي ألمانيا على طول تاريخها.

ترجم آوغست شليغل – و هو فقيه اللغة المتبحر و الناقد الكبير – دانتي و بتراركا و بوكاتسيو وآريوستو و كالديرون و خصوصا شكسبير و كان واعيا تمام الوعي بما يضعه تعدد السجلات اللغوية عند شكسبير من عقبات في طريق من يترجمه و كذا بطبيعة نصوصه المسرحية، أي الشفوية. و يبدو أنه استطاع إلى حد ما أن يحل هذه المشكلات و يترجم وفقا للتصور الذي صاغه هو ذاته، أي أن ينتج ترجمة أمينة و شعرية، و الدليل عل ذلك، بحسب بيرمان، هو أن ترجماته لا تزال تستخدم إلى اليوم في المسارح الألمانية. لكن هذه الترجمة تقوم على قراءة جديدة شخصية لمسرح شكسبير. فشليغل المترجم لم يكن منفصلا عن شليغل الناقد و فقيه اللغة، بل إن الترجمة – شأنه في ذلك شأن الرومانسيين – فقدت مكانتها تدريجيا أمام النقد (و الدراسات المقارنة).

و تقوم هذه القراءة بدورها على فكرة أن شكسبير ليس عبقرية متوحشة لا شكل لها بحيث يمكن إهمال الشكل عندما نترجمه، بل إن عبقريته هي على العكس من ذلك "بحر من القصدية البارزة و من الوعي بالذات ومن التأمل" (شليغل ذ. بيرمان 1984: 209)[32]. و لنلاحظ هنا أن هذه القراءة تختلف تماما عن قراءة عدد

---

[31] لا يتعلق الأمر هنا مباشرة بالترجمة بل بالكتابة، لكن ثمة ملحوظة يجب أن نشير إليها و لو مرورا: إذ نجد في علاقة الألمانية و الفرنسية في نصوص نوفاليس مثالا جيدا عن النزعة المونولوجية و حدود البيلدونغ باعتباره علاقة مع الآخر: يقول بيرمان إن العلاقة مع الأجنبي، في هذا الإطار، لا تعود تجربة له و معه باعتباره أجنبيا بل إن 'الخاص' le propre إنما يبحث عن ذاته عندما يخرج منها و "لا يبتعد عن المركز إلا لينجذب إليه أكثر" (بيرمان 1984: 218). و سنرى أن هذا الحكم يسري على شلييرماخر أيضا، و إن بصيغة مختلفة.

[32] نرى مرة أخرى كم تتقاطع الفضاءات الثقافية الثلاثة "الكبرى" (فرنسا و انكلترا و ألمانيا) و كيف أن شكسبير بالذات له تأثير بالغ على الآداب الألمانية (مثل الفرنسية) مع فيلند كما رأينا و مع شليغل أيضا الذي كتب إلى صديقه تيك Tieck : "لقد غيرت ترجمتي المسرح الألماني" (بيرمان 1984: 209).

كبير من مترجمي شكسبير في ألمانيا (و فرنسا) حتى أولئك الذين دافعوا عنه بدعوى أنه لا يمكن أن نلوم كاتبا على "وحشية" أسلوبه و عدم تقيده بقواعد لم يكن له أن يعرفها. و هكذا كانت عبقرية شكسبير عبقرية صناعة عند شليغل و كذا كان الشعر أيضا "نسقا من الأشكال اللسانية و العروضية و الإيقاعية يعالجها الشاعر بمهارة فائقة" (نفسه). و إذا كان الشعر و اللغة نتاجي الصناعة و الاشتغال فهذا يعني أن الأشكال الشعرية يمكن تحويلها إلى ما نهاية عن طريق كتابة الشعر و عن طريق ترجمته، و "بما أن اللغة عمل œuvre ، صناعة لا طبيعة، تكون الترجمة أحد أوجه العملية التي لا تنفك اللغة من خلالها تصيرا عملا و شكلا: أي بيلدونغ، فنظرية اصطناعية اللغة و أشكالها الشعرية تؤسس إذا إمكانية الترجمة الشعرية و ضرورتَها" (نفسه: 212).

كيف كان شليغل بعيدا عن البعد الشفهي في الأدب الذي ترجمه؟ و كيف ترجم شكسبير؟ يقول بيرمان إن إجابة هذا السؤال يجب أن تصاغ في أفق محدد، فأي حكم يصدر نحكم به على ترجمة ما لشكسبير ينطلق من النظرة الثقافية له: إن كان "مستحيلا أن نفهم هذه الأعمال الأدبية إن لم نربط بجذورها الشفهية" (نفسه: 222) فوجهة النظر الرومانسية كانت مختلفة تماما لأنها كانت تهدف إلى إبراز شاعر يتمتع بالمهارة و التحكم و القدرة على إنتاج أعمال فيها إتقان هندسي كامل، أي شاعر "نبيل" عندما كان يلجأ إلى استخدام صيغ و عبارات شعبية كان يفعل ذلك ساخرا مستهترا و رغبة منه في أن تكون نصوصه شمولية لا ميلا منه إلى الشفوية. و يقول بيرمان إن الرومانسية، بسبب اصطناعية لغتها – رغم كنائيتها و غموضها و بذلك اختلافها عن لغة الكلاسيكية الفرنسية التي قامت كما رأينا على إيديولوجيا الوضوح – لم تستطع أن تستقبل و تقبل ما في نصوص شكسبير من بذيء و برازي scatologique و كانت نتيجة ذلك هي أن:

> تيك و ابنته دوروثي، إذ أكملا ترجمة شكسبير [التي بدأها آوغست شليغل] سمحا لنفسيهما بحذف مقاطع [رأيا أنها] مباشرة أكثر مما يجب. أما آوغست فون شليغل فلقد تصرف بشكل مختلف إذ حسَّن شكسبير شعريا poétisé و عقلنَهُ بحذق (وفعل ذلك مثلا باسم متطلبات النظم) و لكن دون أن يسمح لنفسه بارتكاب خيانات فاضحة (نفسه: 223).

و لذلك انتقد شليغل ترجمة فوس للإلياذة لأنها كانت بحسبه أكثر يونانية مما يجب و ضامت الألمانيةَ وجعلتها "تتروَّم" grécisé . و كما انتقد آوغست إلياذة فوس انتقد أخوه فريدريك ترجمة لوثر نفسها، و لذلك يقول بيرمان إن الترجمة في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر لم تنظر إلى ما كان ينظر إليه لوثر و يعتبره هاما ومحوريا، أي التكلم بألمانية الناس الطبيعية. المهم أن آوغست شليغل مثَّل و جسد بترجمته و حدودها حدود الرومانسية ذاتها و المتمثلة في تصور معين عن الشعر و بالتالي ترجمته و في عجز "عن استقبال ما يتجاوز، في الأعمال الأجنبية، حقل إدراكها [أي حقل إدراك الرومانسية]، أي – في هذه الحالة – ما يرغم البيلدونغ على أن تكون شيئا آخر غير 'جولة كبيرة' تربوية و تكوينية" (نفسه: 224).

3.3.1.2.2. البيلدونغ و الترجمة:

مفهوم البيلدونغ هو من المفاهيم المركزية في الثقافة الألمانية في أواخر القرن الثامن عشر و يمكن اعتباره بمثابة الرديف الجرماني لكلمة kultur ذات الأصول اللاتينية. لكن بيرمان يشير إلى أن هذه الكلمة تغطي حقلا دلاليا أوسع بكثير يشمل في ما يشمل مفهوم عملية التكوين formation. من جهته يرى هانز جورج غادامر أن مفهوم البيلدونغ مرتبط أشد الارتباط بمفهوم Kultur أي الثقافة لكنه يتجاوزه من حيث أن "التكوين" (أي البيلدونغ) ليس وسيلة إلى غاية تكون خارجه و في الوقت نفسه ليس غاية في حد ذاتها (غادامر 1996: 27). و من هنا نفهم تعريف بيرمان للمفهوم بأنه "في الوقت نفسه العملية و نتيجتها" (بيرمان 1984: 73) و لو أن غادامر يرى أنه يشير إلى النتيجة أكثر منه إلى العملية نفسها دون أن يعني ذلك أن هذه النتيجة نهائية جامدة. المهم أن البيلدونغ هي العملية التي تمنح شيئا ما – فردا كان أم أمة أم عملا أدبيا... – كينونة و شكلا.

و يرى بيرمان أن هذا المفهوم لوحده "يلخص تصور الثقافة الألمانية لنفسها في تلك الفترة" (نفسه). والسؤال إذا هو: كيف كانت الثقافة الألمانية تتصور نفسها و أي معنى تعطيه للبيلدونغ؟ بالنسبة لبيرمان، يمكن التعبير عن البيلدونغ من خلال المبدأ الذي يصوغه هايدغر كالتالي: "إن الوجود-في-الذات l'être-en-soi-

même يتطلب منا العودة إلى أنفسنا و هي العودة التي لا يمكن بدورها أن تتم إلا من خلال الوجود–خارج–الذات l'être-hors-de-soi " (نفسه: 74). فجوهر البيلدونغ كما يرى غادامر ليس الاستلاب aliénation بل العودة إلى الديار و إلى الذات[33].

و يعني الخروج من الذات، أو الوجود–خارج–الذات، أن البيلدونغ تجربة، خبرة expérience ، تجربة للغيرية والآخر أو لما يبدو أنه الآخر على حد تعبير بيرمان، أي أن "الوعي عليه أن يعيش الغيرية باعتبارها مطلقة ثم يكتشف في مرحلة لاحقة نسبيتها" (نفسه: 75).

كيف كانت هذه العلاقة–البيلدونغ؟ الجواب يجده بيرمان في الطبيعة "السلبية"[34] لهذه الخبرة، و ضمن هذا السياق "لا يمكن أن تكون علاقة الأنا بالآخر علاقة احتياز" (نفسه: 76). و هنا يبرز الرابط بين البيلدونغ و الترجمة و المكانة التي تحتلها هذه بالنسبة لتلك و هي مكانة مركزية. فكما أن البيلدونغ تعبر عن تصور الثقافة الألمانية في القرن الثامن عشر لنفسها، كذلك ارتبطت الترجمة و أهميتها في هذه الثقافة بتصورها لنفسها و هو تصور معارض لفرنسا الكلاسيكية. و يبدو ن هذا التعارض "الجوهري"، المؤسس للثقافة الألمانية، مع فرنسا الكلاسيكية يعود إلى ما قبل الرومانسيين، فجماعة شتورم–أوند–درانغ (التي تعتبر بشكل ما "سلفا" للرومانسية) "تأسست إلى حد ما وفقا لترسيمة التعارض هذه بين الحضارة الفرنسية التي كانت تعتبر آفلة و تطلعات جيل جديد لبلوغ الذرى[35]" (موندو 2003 : 20).

---

[33]لا يدعي بيرمان في هذا السياق تقديم تحليل تاريخي لمفهوم البيلدونغ (و هو ما فعله في مقام آخر (بيرمان 1983: 141–159) حيث يقول إن لهذا المفهوم المحوري تاريخا طويلا يعود إلى الصوفية الألمانية القروسطية وصولا إلى رومانسيي إيينا الذين أعطوه تعريفه المكتمل قبل أن ينهار و يفرغ من محتواه خلال القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين) بل يكتفي بعرض سريع لأهم خصائصه و لعلاقته مع الترجمة و الثقافة الألمانية و هذا ما يهمنا هنا. لعرض تاريخي مركز للمفهوم و تطوره أنظر غادامير 1996: 25–35.

[34]"كان جوهر فلسفة الحياة عند الرومانسيين، حتى و لو لم يصبح ذلك واعيا بشكل كامل، هو هيمنة السلبية" (لوكاتش 1971: 19)

[35]هذه "الروح" و هذا التصور نجدهما عقودا بعد ذلك عند فيلسوف كبير هو فيلهلم ديلتاي (على الأقل إلى مرحلة متأخرة من حياته و تفكيره)، فلقد كانت فرنسا " قبل كل شيء بمثابة الخلفية السلبية التي كان ديلتاي يرسم نموذجه للتنظيم القومي الحديث للمجتمع، [و هو النموذج] المرتبط بالرسالة المهمة الملقاة على عاتق بروسيا" (ماركارت 1995: 92).

هذا طبعا لا يعني أنه لم تكن هنالك استثناءات أو إن شئت قل بعض الاختلافات النسبية، من قبيل ما نجده عند غوته مثلا الذي كان ينظر إلى العلاقة مع الثقافة الفرنسية باعتبارها علاقة "انتفاع" في الاتجاهين إن صح التعبير، بحيث تسهم الروح التحررية عند الألمان في إخراج الفرنسيين من سجن الكلاسيكية و تسهم صرامة الكلاسيكية الفرنسية في التخفيف من غلواء التلون و التقلب versatilité عند الألمان (و هي النزعة التي يرفضها غوته –كما رأينا – رفضا شديدا).

على أن هذا لا يلغي التعارض بين الثقافتين، الذي يتجلى حتى في اختيار المصطلحات و استخدامها، فالفرنسيون – و هم ربما أول من صك مصطلح civilisation و اعتمده (أنظر بنفينيست 1966: 336-345) يستخدمونه بكل حمولاته الإنسانوية الكونية، في حين يُنزل الألمان هذا المصطلح منزلة ثانوية و يفضلون التعبير عن أنفسهم و طبيعتهم باستخدام كلمة kultur (الثقافة)، و هو مصطلح يركز على الاختلافات القومية و لا يلغيها بل يبرزها.

و يقدم الفيلسوف و عالم الاجتماع الكبير نوربير إلياس تفسيرا تاريخيا للتعارض بين المصطلحين داخل الثقافة الألمانية و تفضيلها الثاني على الأول جديرا بالاهتمام: فبالنسبة للألمان، و خلافا للفرنسيين و الانكليز، "يعكس مفهوم 'الثقافة' وعي أمة مجبرة على أن تسأل نفسها باستمرار عما يمثل طبعها الخاص و على أن تبحث لنفسها بلا هوادة عن حدود سياسية و فكرية و ترسخها" (إلياس 1973: 16). من جهة أخرى، كان الألمان ينظرون إلى مصطلح "الحضارة" على أنه يعبر عن المظهر الخارجي و السطحي للإنسان في مقابل "الثقافة" التي تعبر عن الروح الحقيقية.

و يعبر هذا التناقض بدوره عن التناقض بين طبقات النبلاء الحاكمة في بلاطات ألمانيا (و منهم فريديريك الثاني – العظيم – ملك بروسيا) التي كانت تتكلم الفرنسية و تعيش على طريقة لويس الرابع عشر وبلاطه و بين مثقفي الطبقات الوسطى الناطقين باللغة الألمانية: فهؤلاء المثقفون، الذين لم يكن لهم كبير تأثير على مجريات الحياة

السياسية في ألمانيا إلا نادرا – لأسباب عديدة ليس أقلها أهمية تناقضاتهم الداخلية و سلبية الرومانسيين – هم الذين أعطوا مفاهيم مثل "بيلدونغ" و "كولتور" خصوصيتها الألمانية، و أفضى هذا الوضع إلى النتيجة التي يصوغها نوربير إلياس بقوله إن "التناقض ذا الطابع الاجتماعي تحول إلى تناقض ذي طابع قومي" (الياس 1973: 67).

و يمكن أن نجد أمثلة عن هذه العلاقة الصدامية – أي ارتباط تصور الثقافة الألمانية (عند الرومانسيين خصوصا) للترجمة بصراعها الثقافي مع فرنسا – عند فيلهلم شليغل و شلييرماخر. فشليغل يضع الفرنسيين في زمرة الأمم التي "لا تعرف الأجنبي حق المعرفة" (ذكره بيرمان 1984: 62) لأنهم يعتمدون في كتابة الشعر التراكيبَ ذاتَها لا تتبدل و لا تتغير. و يصوغ شليغل رؤيته هذه في مكان آخر على شكل حوار ساخر يهزأ فيه ألماني من فرنسي و يكشف فيه (شليغل) عن أيديولوجيا قومية (فينوتي 1995: 108).

كما تتبدى هذه الايدولوجيا "الاستفزازية" عند شليغل في كتاباته النقدية أيضا، كما في كتابه الذي ألفه – في مفارقة – بالفرنسية (و هنا يكمن الاستفزاز ربما) و عنوانه "المقارنة بين فيدرا راسين و فيدرا يوريبيدس" مثيرا بذلك حفيظة الفرنسيين لأنه ضرب المسرح الكلاسيكي في الصميم و لأنه انتقل –إن صح التعبير – من العام الخاص ثم من المسرحي إلى السياسي: فمسرحية يوريبيدس أفضل من مسرحية راسين، رغم أن يوريبيدس لم يكن أفضل التراجيديين الإغريق في حين كان راسين سيد هذا الفن في فرنسا بلا منازع...و يعني هذا من جهة أخرى، و نتيجة لما سبق، أن "مقارنتنا [الكلام لشليغل] بين الأصل و محاكاته تتضمن بالضرورة حكما غير مباشر على قيمة عصر يوريبيدس مقارنة بعصر راسين، [لأننا] نحكم عادة على قيمة الشاعر دون فصلها عن قيمة لغته و أمته و عصره" (ذ. روجمون 1986: 56).

و أما شلييرماخر صاحب المحاضرة الشهيرة فلقد قامت نظريته في الترجمة على "استعلاء شوفيني على الثقافات الأجنبية و إحساس بدونيتها أمام الثقافة الناطقة الألمانية و [قامت] أيضا على احترام لا شوفيني

لاختلافها [أي الثقافات الأجنبية] و إحساس بأن الثقافة الناطقة الألمانية أقل شأنا منها و عليها أن توليها اهتمامها إن أرادت أن تتقدم" (فينوتي 1995: 99). و يلخص هذا الوصف، برأينا، جيدا كل ما في الرومانسية من تردد و تناقض. و الحقيقة أن نظرية شلييرماخر في الترجمة و السياسة الثقافية التي تقوم عليها كما شرحهما لورنس فينوتي يجمعان خصائص الرومانسيين و يجسدان مفهوم البيلدونغ بشكل نسقي: إذ يضع شلييرماخر الترجمة و أهميتها و مهمتها في سياق أوسع هو الحالة الثقافية في ألمانيا و وضعية اللغة الألمانية من حيث كونها لم تكتمل كلغة ثقافة و هو الأمر الذي لا يتم إلا عبر الترجمة.

و لذا ينظر شلييرماخر إلى وجود لغة أخرى في ألمانيا (الفرنسية تحديدا) على اعتبار أنه "لا يعني انفتاحا على الأجنبي بل خضوعا *لهيمنته*. فحالما تفرض لغة ما نفسها لغةَ ثقافةٍ يصير بوسع المجتمع الذي يعرف نفسه من خلالها [أي اللغة] أن *يترجم* من اللغات الأجنبية بدلا من أن *يتكلم* هذه اللغات" (بيرمان 1984: 237). وبذلك كانت الترجمة عند شلييرماخر وسيلة لتخليص ألمانيا ولغتها و ثقافتها من هيمنة فرنسية موجودة بالفعل انتقد شلييرماخر وجودها في شخص الملك فريديريك الثاني نفسِه الذي "كان غير قادر على أن يكتب أدبا أو فلسفة باللغة الألمانية كما فعل بالفرنسية" (ذ. فينوتي 1995: 106). و كان هذا النقد، كما يرى فينوتي، انتفاضة قومية من قبله في وجه الهيمنة الفرنسية و نفوذها في ألمانيا، عبر عنها أيضا في العديد من خطبه و مواعظه في الكنائس (فشلييرماخر كان أولا عالم لاهوت بروتستانتيا). ويذهب فينوتي إلى أبعد من ذلك، إذ يعتبر أن منهجية شلييرماخر الترجمية التغريبية foreignizing ذاتها (أي، على حد تعبير شلييرماخر، أن يترك المترجم الكاتبَ و شأنَه قدر المستطاع و يحمل القارئ إليه) يجب أن تُفهم في إطار العداء لفرنسا.

و إذا كانت البيلدونغ "جولة" إلى الآخر تنتهي بالعودة إلى الأنا باعتبارها (أي العودة) هي الغاية، فهذا يعني أن من أهم شروطها، لكي لا تتحول إلى ذوبان في الآخر (و هو خطر أحس به – كما رأينا – هردر وغوته و الرومانسيون أنفسهم)، هو "التحديد" délimitation أي أن " 'الجولة الكبرى' لا تتمثل في أن نذهب إلى

أي مكان، بل إلى حيث يمكننا أن نتكون و نتأدب و أن نسير قدما باتجاه أنفسنا" (بيرمان 1984: 80). وهنا يطرح السؤال: في هذه الحالة، إلى أين نذهب؟ (أي بعبارات أخرى: ماذا نترجم؟) و الجواب يجده بيرمان في علاقة البيلدونغ الجوهرية مع "ما نسميه في الألمانية أوربيلد، الأصل، المثال الأصلي، و ما نسميه فوربيلد، النموذج الذي يمكن أن تكون [البيلدونغ] تقليدا (ناخبيلد) له" (نفسه).

بالنسبة للبيلدونغ، كان العصر القديم بمثابة الأوربيلد و الفوربيلد معا، بحيث كانت الكلاسيكية الألمانية ترى أن اتخاذ القدماء نموذجا هو السبيل إلى تشكيل ثقافة حديثة و كان الهدف "الوصول إلى درجة من الثقافة مكافئة لما كان عليه القدماء و ذلك من خلال احتياز أشكالهم الشعرية"[36] (نفسه: 82).

القدماء إذا هم النموذج، و لكن أي القدماء؟ اليونان أم الرومان؟ هذا السؤال و جوابه يكشفان هما أيضا و بشكل جيد عن ازدواجية الثقافة الألمانية (باعتبارها بيلدونغ) و تناقضاتها و عن الأفق الذي تحركت فيه الترجمة: فإن كان الإغريق مصدر جذب من حيث "أصالة" النموذج (فوربيلد) الذي يقدمونه فهم من جهة أخرى مصدر شعور بالاغتراب و المباعدة عبر عنه فريدريك شليغل عندما كتب "الرومان أقرب إلينا و أسهل فهما من اليونان" (نفسه: 83) و نيتشه: "لا شيء يمكن أن نتعلمه من اليونان فطريقتهم أغرب و أصعب فهما من أن يكون لها اثر الضرورة impératif و من أن تعمل عمل النموذج الكلاسيكي" (نفسه: 84).

هكذا كان الرومان أقرب إلى روح الرومانسية بسبب الطابع التلفيقي الهجين للثقافة الرومانية و لآدابها، أو أن الذي حصل في حقيقة الأمر هو أن "البيلدونغ وجدت أمامها نموذجين في الوقت نفسه: التلفيقية اللاتينية التي تحمل 'تحسينا متناميا'، و الكمال اليوناني، الصورة المثالية" (نفسه: 84-85). هكذا، فبينما ترجم الكلاسيكيون من اليونان خصوصا، ترجم الرومانسيون لكتَّاب يعتبر بيرمان أن تراث الانتقائية الرومانية تجسد فيهم و ازدهر.

[36] و هنا يكمن الاختلاف الحاسم مع الكلاسيكية الفرنسية، على اختلاف تياراتها، التي نظرت إلى القدماء باعتبارهم النموذج الذي لا يمكن بلوغه فترجمت نصوصهم بكثير من "الحرية" فيما يمكن اعتباره استسلاما أمامها (أنظر مثلا ترجمة مدام داسييه للإلياذة و الأوديسة). أما الكلاسيكية الألمانية فأرادت مقارعة القدماء و احتياز إمكانياتهم و أشكالهم الشعرية، فكانت ترجمة فوس للإلياذة و الأوديسة إخضاعا للغة الألمانية لتجربة اللقاء مع العروض اليوناني و البحور الهوميرية.

لكن المهم بنظر بيرمان هو أن الترجمة ظلت في كل الأحوال و داخل هذا الأفق المتعدد تحتل مكانة مركزية داخل البيلدونغ باعتبارها مفهوما مركزيا يعرف الحقل الثقافي الألماني.

2.2–أخلاقية الترجمة:

يعرف بيرمان أخلاقية الترجمة كالتالي: "تتمثل أخلاقية الترجمة على الصعيد النظري في أن نؤكد الغاية المحض للترجمة باعتبارها ترجمة و أن ندافع عن هذه الغاية و تتمثل في أن نعرف 'الأمانة' " (بيرمان 1984: 17).

هذا الأساس الأخلاقي في الترجمة كما يتصوره بيرمان هو ذو طبيعتين ايجابية و سلبية ترتبط إحداهما بالأخرى و في الاتجاهين معا: ففي نصه "بيان الترجمة" رأى بيرمان أن الأخلاقية الايجابية (كما عرفها في الفقرة أعلاه)، أي نظرية الترجمة كما يجب أن تكون، تفترض أخلاقية سلبية أي "نظرية للقيم الأيديولوجية التي تعمل على إبعاد الترجمة عن غايتها المحضة" (نفسه: 17)؛ و في نص "الترجمة و الحرف" تكون الأخلاقية السلبية هي التي تفترض و تنادي أخلاقية و تحليلية ايجابيتين، أي أخلاقية للترجمة الجيدة و تحليلية لها. فالطبيعتان كما نرى إذا متلازمتان تلازما جدليا لكن المهم أن بيرمان يرى أنه لا يمكن المرور من إحداها إلى الأخرى مرورا مباشرا، لأننا إن نفعله فلن يكون ذلك إلا "ردا على القوى التشويهية بقائمة من 'الوصفات' المجسدة إلى حد ما تفضي إلى 'فن للترجمة' أي في واقع الأمر إلى منهجية جديدة لا تقل معيارية و دوغمائية عن سابقتها من المنهجيات[37]" (بيرمان 1999: 69). و سنرى بعد قليل رفض بيرمان لكل ما هو منهجية و نظرية، أي لكل ما هو تصور مسبق وبروكوستي للترجمة.

[37]من غير الممكن ألا نربط بين رفض بيرمان للمنهجية و تصوره للترجمة و فهمه لها و لدراسة الترجمة ضمن أفق مفتوح و دوار لا باعتبارها حقل معرفة، لا يمكن ألا نربط بين هذا التصور و بين مشروع غادامر المتمثل في تحرير الفهم من إسار المنهج – على اعتبار أن كل تعامل منهجي يدمر علاقتنا مع موضوع الفهم و المعرفة العلمية – و وضعه في أفق اللعبة le jeu التي تحمل معها اللاعبين في حركتها فتصير هي نفسها الذات اللاعبة. و في آخر فقرة من كتابه "الحقيقة و المنهج" كتب غادامر يقول:

"بينت كل تحليلاتنا أن الأمن الذي يضمنه اللجوء إلى المنهجية العلمية لا يكفي لضمان الحقيقة. و يسري هذا خصوصا على العلوم الفكرية و ليس في ذلك انتقاص من طبيعتها العلمية بل تأييد لما كانت هذه العلوم تدعيه دائما من أن لها أهمية إنسانية خاصة. أن يكون للوجود الخاص لمن يعرف علاقة بالمعرفة ذاك أمر يرسم حدود للمنهج لا للعلم. و ما لا يمكننا أن نطلبه من أداة المنهج يجب علينا على العكس من ذلك أن نصل إليه، و يمكننا أن نفعل، بفضل علم المساءلة و البحث الذي يضمن الحقيقة" (غادامر 1976–1996: 516).

و لكي لا نمر من الأخلاقية السلبية إلى الايجابية بهذا الشكل المباشر يجب أن تكون الأخلاقية الايجابية مرتبطة بتعريف واضح لغاية الترجمة "فيما وراء العوارض التاريخية" (نفسه)، أي بتعريف واضح لمثال الترجمة باعتباره جوهرا ثابتا يتجاوز صور الترجمة كما تتجسد في التاريخ. و يعترف بيرمان بأن هذه المقاربة يمكن انتقادها من وجهة نظر تاريخانية، و لا بد من القول إنها قابلة فعلا للنقد من حيث أن مفاهيم مثل "مثال" و "الغاية المحض" توقع مستعملها في فخ الدوغمائية و المنهجية اللتين ينتقدهما بيرمان. و من بين الانتقادات التي وجهت له بهذا الخصوص، ما كتبته المترجمة و الناقدة و المنظرة النسائية الكندية باربارا غودار عندما قالت إن تحليل بيرمان للتشويهات النصية و اللسانية (أي النزعات التشويهية) يفضي في نهاية المطاف إلى "درس ترجمي مطلق لا يختلف أبدا عن الغاية الميتافيزيقية التي أراد [بيرمان] استبدالها" (غودار 2001: 64).

1.2.2.2. الأخلاقية السلبية أو نظرية الترجمة المتمركزة عرقيا:

ينتقد بيرمان في كتابه "الترجمة و الحرف"[38] ما يعتبره صورة figure كلاسيكية و جوهرية للترجمة مهيمنة على الممارسة و التنظير معا. و تقوم هذه الصورة الكلاسيكية بدورها على ثلاثة أصول، فهي من الناحية الثقافية متمركزة حول العرق ethnocentrique و من الناحية الأدبية هي لاحقة نصيا[39] hypertextuelle ومن الناحية الفلسفية أخيرا هي أفلاطونية platonicienne بحيث يكون الجوهر الأفلاطوني هو في نهاية

[38] صدرت الترجمة العربية للكتاب عن المنظمة العربية للترجمة في بيروت سنة 2010 بقلم عز الدين الخطابي و هو باحث و مترجم مغربي. و لأن المقام مقام حديث عن نقد الترجمات و عن أنطوان بيرمان فلا يسعنا إلا أن نتوقف عند هذه الترجمة لبرهة لنقول إننا عدلنا عن استخدامها في الاقتباس عن بيرمان لما وجدنا فيها من هنات يستغرق تصويبها وقتا طويلا، من أخطاء اللغة و ركاكة الجمل إلى أخطاء المعنى في أشد صنوفها خطورة. و لأن "المكتوب مبين من عنوانه" كما يقول المثل اللبناني فسيكفي أن نورد هذه الجملة التي كتبت على غلاف الكتاب "للتعريف" به (و هي مقتبسة من مقدمة المترجم، ص 11): "و قد شدد بيرمان بهذا الخصوص على ترجمة الحرف التي تقوم على مبدأ نقل العمل الأجنبي بأسلوب يجعلنا لا نشعر بأن هنالك ترجمة، أي بما يعطي الانطباع بأن المؤلف كان سيكتب الشيء نفسه لو أنه كتب نصه باللغة المترجمة" ! و هذه الجملة تقول ببساطة عكس ما يقوله بيرمان على طول كتابه بل مسيرته الفكرية كلها. و لا نظننا نغالي إن قلنا إن الكتاب بحاجة إلى أن يترجم من جديد لما في ترجمته من أخطاء في المعنى و المنطق، علاوة على أسلوب جملها المستنسخة استنساخا. و لقد قدمنا عرضا مختصرا و سريعا لهذه الترجمة في مداخلة لنا بعنوان "عن ترجمة الأدبيات الترجمية إلى العربية: أنطوان بيرمان نموذجا" قدمناها في الملتقى الوطني المنظم من قبل جامعة عنابة في ديسمبر 2012 و الموسوم بعنوان "الترجمة المتخصصة في الجزائر و العالم العربي". (أنظر لطفي 2014: 110-124)

[39] هي الترجمة التي يقترحها معجم السرديات لمحمد القاضي (2010)

المطاف القاعدة التي تحمل الجوهرين الآخرين. ما يقترحه بيرمان هو صورة للترجمة ثلاثية الأبعاد: "فالترجمة المتمركزة حول العرق تقابلها الترجمة الأخلاقية و الترجمة اللاحقة نصيا [تقابلها] الترجمة الشعرية و الترجمة الأفلاطونية أو المتفلطنة platonisante [تقابلها] الترجمة 'المفكرة' " (بيرمان 1999: 27).

و إذ يقترح بيرمان هذه الصورة الثلاثية فهو يفعل ذلك لا باسم مبادئ مجردة موضوعية بشكل مسبق بل باسم ما يعتبره "تجربة تاريخية لفعل الترجمة، تم حجبها إلى حد كبير" (نفسه)، أي باسم ترجمات فعلية أنجزت في الماضي و ينظر إليها بيرمان لا على أنها نماذج بل منابع، مصادر استلهام و استيحاء. و تتضح هنا بشكل أكبر العلاقة الجوهرية بين تاريخ الترجمة و أي تفكير أو تأمل في الممارسة الترجمية تنظيرا أو نقدا. و إن كان بيرمان يبني نقده و تنظيره على تجربة ترجمية تاريخية ملموسة، فهو يقارب الترجمة ضمن أفق التجربة و رديفها التأمل و هما الثنائي المصطلحي الذي يقوم عليه كل عمله التنظيري و النقدي و التأريخي، أي ما يسميه بعبارة واحدة "علم الترجمة" traductologie ، و لذلك فقبل أن نمر إلى تحليل مفهومي الترجمة المتمركزة عرقيا و اللاحقة نصيا، سنقف قليلا عند مفاهيم **التجربة** و **التأمل** و **علم الترجمة** المركزية في كتابات بيرمان.

1.1.2.2.2. التجربة و التأمل expérience et réflexion

رأينا آنفا كيف يضع بيرمان مقاربته للترجمة خارج كل منهجية، و هو أيضا يرفض رفضا قاطعا أن يتحرك داخل الأفق الذي يرسمه مصطلحا النظرية و التطبيق، و يستعيض عنهما بمفهومي التجربة (أو الخبرة) و التأمل، لأن "العلاقة التي تربط التجربة بالتأمل ليست نفسها تلك التي تربط التطبيق بالنظرية. فالترجمة تجربة تنفتح و تفهم نفسها و تتمالك نفسها se (re)saisir في التأمل. و بعبارة أدق: الترجمة هي أصلا (و لأنها تجربة) تأمل" (نفسه: 16). و ينبغي أن نشدد على جميع المعاني المتضمنة في الفعل الذي استخدمه بيرمان بالصيغة التي كتبه بها se(re)saisir أي فهم النفس و تمالكها و تملُّكها أيضا أي تحريرها من ربقة أي تبعية كانت و هو ما يقوله

بيرمان عندما يكتب في موضع آخر: "الترجمة (...) يجب عليها أن تتفكر في ذاتها و في إمكاناتها و هذا التأمل هو بالضرورة إثبات للذات auto-affirmation" (بيرمان 1984: 39).

و لكن ما الذي يعنيه قول بيرمان إن العلاقة بين النظرية و التطبيق ليست هي العلاقة بين التجربة والتأمل؟ هذا يعني أولا أن علاقة الأسبقية تنقلب بل تلغى من أساسها في حقيقة الأمر: فالثنائي المصطلحي الذي يرفضه بيرمان يفترض بشكل مسبق (على الأقل في الصورة التي يمارس بها) الأولوية الوجودية و الجوهرية للنظرية على التطبيق؛ أو فلنقل إن هذا التصور يقيم حجابا حاجزا بين الاثنين يتمثل في التوتر بين المترجمين الممارسين غير المنظرين و بين المنظرين الذين لا يترجمون و الطرفان يلتقيان مع ذلك في رفض التنظير و التفكير في الترجمة، أو بالأحرى في القول إن الترجمة ليست قابلة للتنظير.

و يعترف بيرمان بأن للنظرية و التنظير مخاطرهما من حيث أنها قد يفسدان (بالمعنى القوي للكلمة) تجربة الترجمة لأن التنظير قد يقع في المعيارية الجامدة التي تهدد حرية المترجم عندما تحبسه في قوالب جاهزة سلفا، لكنه يعود و يؤكد على ضرورة الجهد التفكيري التأملي الذي تصير الترجمة بدونه ممارسة حدسية هي "إما ترجمة تتم كيفما اتفق أو [ترجمة] تخضع بغير وعي لأحكام عصرها الأيديولوجية" (بيرمان 2012: 12). و من هنا يكتسب التنظير أهميته "العلاجية" إن جاز التعبير، فهو "يسمح للترجمة بأن تصبح فعلا تأمليا متحررا من 'إيديولوجياته' الضمنية و يمكن نقله (أي تدريسه)" (نفسه: 13).

قلنا إن علاقة الأسبقية تنقلب بل تزول في حالة التأمل/التجربة: فالترجمة هي أولا تجربة، و بالنسبة لبيرمان، "في البدء كان المترجم"[40]، و لقد رأينا سابقا كيف أنه يعتبر تجربته في ترجمة عدد من الروايات الأمريكية الجنوبية عاملا حاسما في توجيه تفكيره الترجمي.

[40] و هو عنوان أحد منشوراته (بيرمان 2001: 15-18)

ما هي التجربة أو الخبرة؟ يستشهد بيرمان بفقرة لهايدغر جديرة بالاقتباس يعرف فيها الفيلسوف الألماني هذا المفهوم. يقول هايدغر (و ترجمة الفقرة من الصعوبة بمكان لأن فيها لعبا على الكلمات كما سنرى و لأنها أصلا مترجمة عن ألمانية هايدغر):

"أن نخوض تجربة شيء ما (...) معناه: أن ندعه يأتي علينا و يصيبنا و يهوي فوق رؤوسنا و يقلبنا ويجعلنا مختلفين [عما كنا عليه]. في هذه العبارة لا يعني فعل 'يخوض' أننا الفاعلون في التجربة: 'يخوض' يعني هنا، تماما كما في عبارة 'يخوض خطبا' أن نمر عبره و نعانيه من أوله إلى آخره و نصبر و نتلقى ما يصيبنا و نستسلم له" (بيرمان 1999: 16).

ما يجدر بنا أن نحتفظ به من هذا التعريف هو أن التجربة ذات طبيعة انعكاسية و منذ البداية، و هو ما يعبر عنه ميرلوبونتي بقوله: "ما يميز التجربة بمعناها الأصلي هو أنها دائما اختبار [أو امتحان épreuve] مزدوج أو عكوس: ففي الرؤية يختبر الرائي المرئيَّ و لكنه في الوقت نفسه مختبَر من قبل المرئي، فمن المستحيل أن نلمِس دون أن نتعرض لأن نُلمس: إنه لمن خصائص التجربة أن تكون 'كلها خارج ذاتها[41]' ". و الترجمة عند بيرمان هي تجربة بهذا المعنى فهي تجربة و خبرة بالنصوص و الأعمال و اللغات و هي أيضا خبرة بالترجمة ذاتها من حيث كونها فعلا ينتج معرفته الخاصة به أو – بلغة الفينومينولوجيا – ظاهرةً ماهيتها و معناها كامن فيها لا خارجها أو وراءها، على طريقة جملة هوسرل الشهيرة "ليس وراء ظواهر الفينومينولوجيا شيء"[42].

---

[41] الموسوعة الفلسفية العالمية 2002: ج1 ص 465. أن تكون التجربة/الخبرة "كلها خارج ذاتها" هو ما يميزها بشكل رئيس باعتبارها فعلا قصديا كما تعرفه الفينومينولوجيا (و بيرمان نفسه يحيل المصطلح إلى تراث فلسفي يعود الى كانط) و كما يعبر عنه سارتر مثلا :

"يوجد الوعي و العالم في وقت واحد، فإذا كان العالم يقع بطبيعته خارج حدود الوعي فإن وجوده مرتبط به ارتباطا جوهريا...أما الوعي نفسه فقد تطهر...و لا شيء أصبح موجودا فيه سوى هذه الحركة التي تدفعه إلى أن يهرب من نفسه و تلقي به خارج ذاته...و المعرفة معناها أن يتجه نحو شيء ما...تصور معي سلسلة من الدفعات التي تخرجنا من ذواتنا و تلقي بنا إلى الخارج بحيث لا تترك لنا فرصة التفكير في نفوسنا خلفها بل تلقي بنا – على العكس من ذلك – أمامها متجاوزين إياها" (سارتر 1947-2005: 30-31).

[42] فهي أيضا خبرة بوجود-العمل être-oeuvre و وجود-اللغة être-langue و هو ما يقرب مفهوم الترجمة/التجربة عند بيرمان من الأنطولوجيا الهايدغرية بمفهومها الرئيس "الوجود-هنالك" Da-sein باعتباره مدخلا لفهم الوجود، و الذي لا يعني الإنسان بالمعنى الأنثروبولوجي للكلمة بل أسلوب الإنسان في الوجود.

و من هذه النقطة تحديدا نفهم العلاقة الجدلية بين التجربة و التأمل و إذ نفهمها نعي قول بيرمان إن التأمل ليس مجرد وصف انطباعي لما في فعل الترجمة من عمليات ذاتية. فالتأمل، و هو ارتداد الوعي على ذاته كما يصفه سارتر، يتمثل في تغيير لموضوع القصد يصير فيه الوعي وعيا بذاته أي أن الوعي يصير موضوعا لتأمل الوعي و "إذ يرتد الوعي على نفسه ارتدادا تأمليا، كما يقول هيغل[43]، فإنه يحول كل خبرة إلى معرفة" (قاموس الفلسفة 2006: 739). و ما يجعل هذا الارتداد التأملي أكثر من مجرد وصف انطباعي هو الفرق الذي يقيمه كانط بين الاستنباط الأمبيريقي للمفاهيم بناء على خبرة معاصرة أو ماضية و بين "الاستنباط 'الترانسندانتالي' الذي يحدد شروط إمكانية الخبرة بشكل عام (...) و تفترض هذه الأطروحة ذاتية استعلائية ترافق تركيب التمثلات" (نفسه). و إذاً، فالتأمل كما يقول هيغل هو الذي يحول الخبرة إلى معرفة، و هذه المعرفة هي التي يسميها بيرمان "علم الترجمة" traductologie .

2.1.2.2.2. علم الترجمة:

يعرفه بيرمان كما يلي: "تأمل الترجمة في ذاتها انطلاقا من طبيعتها التجريبية" (بيرمان 1999: 17). وبيرمان شديد الحرص على أن لا يُفهم من مثل هذا التأمل و التفكير أنه وصف انطباعي لعملية الترجمة أو وصف ظاهراتي ساذج لما يفعله المترجم، بل هو يرتفع إلى مستوى آخر و هو مستوى "إشكالية الترجمة ذاتها ونسق الإكراهات الذي تفرضه الفرنسية (و كل اللغات 'القومية الكبرى دون شك) على الترجمة" (بيرمان 1984: 298). و لذلك فهو يرفض تحليلات مونان اللسانية عن "استحالة الترجمة" و التي يبنيها على أمثلة تفصيلية معزولة تأتي على صعيد الكلمات أو التراكيب لا النصوص.

المهم في علم الترجمة كما يراه بيرمان هو أنه ينتج معرفة من نوع خاص sui generis فهي ليست فرعا من اللسانيات أو الأدب أو الشعرية أو النقد...الخ دون أن يعني ذلك أنها منقطعة عن هذه المباحث و العلوم

[43] يعرف هيغل التجربة كما يلي : " الحركة الجدلية التي يمارسها الوعي على نفسه، على معرفته كما على موضوعه، من حيث أنه – بالنسبة للوعي – منها [أي الحركة الجدلية] ينبثق موضوعه الجديد و الحقيقي، [هذه الحركة] هي ما ندعوها تجربة" (ذكره غادامر 1976-1996: 377).

ومستغنية عنها فهي على العكس من ذلك متعددة في ذاتها و جوهرها – تحديدا من حيث كونها تجربة، خبرة – وهي تقع على مفترق الطرق بين مباحث و مجالات متعددة: و في هذا السياق يقارب بيرمان بين خطاب علم الترجمة و خطاب آركيولوجيا فوكو و غراماتولوجيا ديريدا من حيث أن الاسم في حد ذاته (traductologie) يتم تحويله (كما في حالتي ديريدا و فوكو) ليعني شيئا آخر غير الذي يراد له أن يعنيه، و بيرمان يقصد بذلك من أرادوا لهذا المصطلح أن يحمل دلالات منهجية صارمة.

و الحقيقة أن علاقة علم الترجمة بغراماتولوجيا ديريدا هي – كما سيأتي بيان ذلك تباعا – أوثق من مجرد الاستخدام "الشخصي" للمصطلح. فغراماتولوجيا ديريدا هي عبارة عن نقد الفهم الغربي برمته للكتابة و علاقتها بالكلام و للمكانة التي يوليها التراث الميتافيزيقي الغربي لهذا على حساب تلك، و هذا النقد ليس نقدا لأخطاء عرضية بل إنه يتعامل مع نسق ليفككه و يقوضه.

و علم الترجمة – فيما وراء تقاربه مع الآركيولوجيا و الغراماتولوجيا من حيث كونهما مجالين للتأمل والتساؤل مفتوحين – يرتبط حسب بيرمان بعدة روافد، من حيث أن الترجمة و أسئلتها تجلتا في آفاق مختلفة متعددة: أفق الترجمات المعادة retraductions باعتبارها تعبيرا عن "الإرادة في فتح الطريق مرة أخرى على النصوص الكبرى [المشكلة] تراثنا التاريخي" (بيرمان 1984: 281) و باعتبارها تعبيرا عن بحث عن لقاء جديد مع النصوص التي غطتها أكوام من النصوص الحافة بها و هو البحث الذي يحصل في لحظة تاريخية ملائمة هي الكايروس[44].

و يتجلى أفق إعادة الترجمة هذا في ترجمات الكتاب المقدس (ميشونيك، روزنزفايغ...) و كذلك في مشروع الفلسفة و التفكير الذي مثله و جسده هايدغر من خلال قراءته الجديدة كليا للفلسفة اليونانية و هي قراءة لا تنفصل عن الترجمة بل تبين أن مهمة الفكر صارت تتجسد في الترجمة، ترجمة تُصيخ السمع للكلمات

[44] عن مفهوم الترجمة المعادة و أهميته ينظر: بيرمان 1990: 1-7

اليونانية على حد تعبير هايدغر. فمارتن هايدغر كانت فلسفته "عبارة عن ممارسة تأثيلية واسعة للمفاهيم الفلسفية" (عبد الرحمن 1999(ب): 289)، و بنيت هذه النزعة إلى التأثيل اللغوي étymologie عند هايدغر على نظرته إلى الميتافيزيقا الغربية بشكل عام و التي انحرفت حسبه و ضلت ضلالا بعيدا منذ أفلاطون وأرسطو و لا بد من العودة بها إلى الأصول التي قامت عليها عند "أناكسيماندر" و "بارمينيدس" و"هيراقليطس"[45].

و تكون هذه العودة عن طريق استنطاق نصوص هؤلاء الفلاسفة و كلماتهم استنطاقا فاحصا عن طريق "النزول بالقلب في هذه النصوص و إلقاء السمع إليها حتى تنطق ألفاظها بما كمن فيها من معان خفية طواها النسيان أو غابت عن الأذهان و حتى تأتينا في هذه المعاني الأشياءُ على ما هي عليه في نفسها" (نفسه: 291). و يتجلى كل ذلك في التأثيل اللغوي الذي مارسه هايدغر مع الكلمات اليونانية و قراءتها قراءة جديدة تجسدت في ترجمات جديدة تعود بها إلى مدلولاتها اللغوية التي تنطق بالأشياء ذاتها – فاللغة "تنطق الوجود" على حد تعبيره في جملته الشهيرة – بدلا من المدلولات الاصطلاحية التي تغطي هذه الأشياء.

و إذا علمنا أن تأثيل مفهوم فلسفي هو " تزويد الجانب الاصطلاحي منه بالمضمرات التي تربطه بالجانب التداولي لواضعه أو لمستثمره" (نفسه: 131) فهِمنا ما يقوله بيرمان أولا من أن الترجمة صارت في القرن العشرين "من هموم الفكر ذاته في سعيه إلى قراءة جديدة للتراثين الديني و الفلسفي الغربي" (بيرمان 1984: 282) وثانيا من أن هنالك تقاربا جوهريا بين فعلي الترجمة و التفلسف يتجلى عند هايدغر مثلا في قوله إن كل ترجمة تأويل. ولذلك فعلم الترجمة عند بيرمان هو تفكير- في- الترجمة pensée-de-la-traduction دون أن يكون مساءلة للترجمة من خلال الفلسفة كما هو الحال عند ديريدا مثلا.

---

[45] و هؤلاء هم في الحقيقة فلاسفة سابقون لسقراط نفسه présocratiques و معلوم أن نيتشه كان يرى في سقراط – في مجال الفن خصوصا – عاملا من عوامل الانحدار و الانحطاط اليونانيين. أنظر في ذلك مثلا: Friedrich Nietzsche, Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme, traduction et introduction Angèle Kremer-Marietti, Sigma Editions, s.d.

بالإضافة إلى المجالين الفلسفي و الديني، يرى بيرمان أن مسألة الترجمة مطروحة أيضا في صميم عدد من مجالات العلوم الإنسانية، و خصوصا التحليل النفسي و الإثنولوجيا و اللسانيات و الأدب المقارن و الإستشراق. فالتحليل النفسي مرتبط بالترجمة في فرنسا من حيث أن دخول أعمال فرويد إلى هذا البلد تم عبر ترجمات شوهت – كما يرى بيرمان – عبقريته المفهومية و المصطلحية. و يرى بيرمان أن علاقة التحليل النفسي بالترجمة أعمق من حيث أنه يسائل علاقة الإنسان باللغة و الكلام و لذلك فهو يدعو إلى استيحاء الفكر التحليلي من أجل فهم أعمق للترجمة و المترجم و هو ما سيفعله في نموذجه النقدي عندما يبحث عن "الذات المترجمة" و عندما سيربط ما يسميه "تحليلية الترجمة" بالمفهوم الفرويدي للكلمة.

و أما الإثنولوجيا فهي تصطدم بالمسائل الترجمية من حيث أنه تتعامل مع ثقافة الآخر "المتوحش" و لغته و بذلك "يجب على الكتابة الإثنولوجية أن تصير (...) ترجمة" (بيرمان 1984: 284) إن أرادت أن تتجنب الوقوع في مصيدة المركزية العرقية، و لا بد لها أن تكون إذا "ترجمة حرفية" للآخر الذي تتعامل معه و "تكتبه" إن جاز التعبير، أو كما يقول كلاستر: "أن نترجم [شعب] الغواراني معناه أن نترجمهم بلغة الغوراني (...) أمانةً للحرف من أجل الحفاظ على الروح" (ذكره بيرمان: نفسه). و لقد بين ديريدا كيف أن الإثنوغرافيا – حتى عند من يقفون موقفا "متعاطفا" مع الآخر – تقع كثيرا في هذا الفخ، فخ المركزية العرقية، عندما تسقط على الآخر تمثلاتها و مشاعرها، فعن ليفي شتراوس مثلا، يقول ديريدا:

> "ما نظنه منذ الآن – و كل نصوص ليفي شتراوس ستؤكد لنا ذلك – هو أن نقد المركزية العرقية، و هو الموضوع الأثير عند كاتب **المدارات الحزينة**، لا غاية له في غالب الأحيان إلا جعلُ الآخر مثالا للطيبة الأصلية و الطبيعية و اتهام الأنا و إهانتها و عرض الذات التي لا تطاق أمام مرآة متمركزة عرقيا في الاتجاه المعاكس" (ديريدا 1967: 163)[46].

[46] يقدم تودوروف في كتابه فتح أمريكا مثالا جيدا عن هذه الفكرة عندما يحلل المفارقة المتمثلة في تشابه، بل تماثل، سلوك كل من لاس كاساس وهرنان كورتيس تجاه "الهنود"، و ذلك من خلال عرض الرجلين على مقياس "نماذج العلاقات مع الآخرين": فهرنان كورتيس الفاتح و المحارب كان على "المستوى القيمي" سلبيا تجاه الهنود فهو لم يكن يحبهم و لم يكن يعتبرهم أندادا له و على "المستوى المعرفي" كان على العكس من ذلك يعرف الهنود جيدا و استغل ذلك في إخضاعهم و استيعابهم. و أما لاس كاساس الراهب المسيحي الورع فقد كان على العكس من كورتيس يحب الهنود و يعتبرهم

و غير بعيد عن الإثنوغرافيا، يرتبط علم الترجمة أيضا بالاستشراق من حيث كونه من جهة ترجمةً لنصوص "الشرق" (بالمعنى العام لكلمة النصوص) و من جهة أخرى انفتاحا من قبل المستشرق على الآخر الذي يقوم بدراسته و كأن المستشرق "يترجم" نفسه إلى الآخر على حد تعبير بيرمان.

المهم أن وجود الترجمة و علم الترجمة على ملتقى هذه المباحث و العلوم المتباعدة لا ينفي الفكرة التي يشدد عليها بيرمان و هي أن علم الترجمة ليس مبحثا تابعا لأي من هذه المباحث بل العكس من ذلك.

3.1.2.2.2. الترجمة المتمركزة عرقيا و اللاحقة نصيا:

هما حسب بيرمان الصورتان التقليديتان و المهيمنتان على الأغلبية الساحقة من الترجمات منذ قرون وليس فقط على المترجمين بل على الحقل الواسع الذي تُنتج فيه أي أيضا على النقاد و الناشرين و الكتاب...الخ. ولكن ماذا يعني هذان المصطلحان؟

1.3.1.2.2.2. المركزية العرقية:

أما المتمركز حول عرقه فهو "من يرد كل شيء إلى ثقافته هو و معاييره و قيمه و يعتبر كل ما يقع خارجها – أي الغريب – سلبيا أو على أقصى تقدير صالحا لأن يستلحق و يكيف من أجل إرباء ثروة هذه الثقافة" (بيرمان 1999: 29). و لقد رأينا كيف أن العقلانية في فرنسا الكلاسيكية هي عقلانية الفرنسيين وكذلك الأمر بالنسبة للمعايير الأدبية و الشعرية حتى عند أولئك الذين وقفوا موقفا "متسامحا" من الآداب الأجنبية مثل الذين دافعوا عن شكسبير في وجه من اتهموه بالوحشية و البربرية، و ليست هذه حالة ذهنية أو ثقافية تختص بها فرنسا: فعندما ينتقد نيومن النزعة المركزية الانكليزية يقول: "أن نتوقع رهافة الحس و العبارة في

طيبين مسالمين (و كان شاهدا على ما حصل لهم من فظائع و ترك لنا شهادته الحية: أنظر برتولومي دي لاس كاساس، المسيحية و السيف، وثائق إبادة هنود القارة الأمريكية على أيدي المسيحيين الإسبان، رواية شاهد عيان، ترجمة سميرة عزمي الزين، منشورات المعهد الدولي للدراسات الانسانية، دون تاريخ) لكنه كان أقل معرفة بهم من كورتيس. و كانت نتيجة ذلك أنه التقى معه في سياسة "الاستيعاب" للهنود، بمعنى الاخضاع عند كورتيس ومعنى ادخالهم الى نور الحقيقة الأوحد عند لاس كاساس، أي التنصير، فهو لم يكن "يحب" الهنود باعتبارهم أندادا له بل باعتبارهم ما يمكن أن تسميته بعبارات ديريدا "متوحشين طيبين".

تلك المرحلة من مراحل الحضارة هو أمر مفارق زمنيا و غير عقلاني" (فينوتي 1995: 136) و عندما يرد على خصومه من النقاد و المتخصصين و على رأسهم ماثيو آرنولد و ينعى عليه حذفه لمقاطع من الإلياذة رآها "ثقيلة" فهو يقول ان تصرفا كهذا مع نصوص هوميروس هو "رفعٌ من شأن **تفكيرنا العقلاني** على تفكيره [هوميروس] الذي كان تصويريا **لكن ليس عقلانيا**" (نفسه: 137، التشديد لنا).

هكذا تصبح المركزية العرقية "موشورا" يُنظر من خلاله إلى ثقافة الآخر و قيمه الاجتماعية و الأدبية والأخلاقية و هو ما يبينه مثلا عبد الفتاح كيليطو، بأسلوبه الساخر، بالنسبة لنظرة مؤرخي الأدب الغربيين إلى الأدب العربي، مثل شارل بيللا Pellat الذي كان يَصِم الأدب العربي بالرتابة و الملل و لم ينج من حكمه هذا إلا ثلة من الكتاب كالجاحظ (خصوصا) و فارس الشدياق و عمر بن أبي ربيعة و المعري. و السبب تحديدا – وهو ما يهمنا هنا – هو أنهم "يشبهون" كتابا أوروبيين فالجاحظ قريب من الإنسانيين و الشدياق متأثر برابليه وابن أبي ربيعة متجانس مع شعراء الغزل الأوروبيين و **رسالة الغفران** للمعري "كتاب مثير للاهتمام لقرابته من **الكوميديا الإلهية**" ! و جملة كهذه – يقول كيليطو – ليست ذات غاية بيداغوجية بل فيها حكم قيمة، لأن رسالة الغفران لا تكون إذا مهمة بذاتها و لذاتها بل لشبهها مع كوميديا دانتي. و حكم كهذا "مبني على اختزال عجيب و على احتقار دفين" (كيليطو 2002: 20). و يزداد الأمر غرابة عندما ننتبه إلى أن الكوميديا الإلهية جاءت بعد رسالة الغفران، فبدل أن يُشبه اللاحق بالسابق و ينسب إليه حدث العكس !

كما رأينا، مثلت فرنسا الكلاسيكية قمة الترجمة المتمركزة عرقيا بالنسبة لبيرمان. و حتى و إن لم يعد المترجمون اليوم يعبثون بالنصوص كما كانوا يفعلون في القرن الثامن عشر، فالمنهجية لم تتبدل. و يقدم بيرمان مثالا عن ذلك هو الترجمة الفرنسية الأولى لمحاضرة بنيامين و هي ترجمة أنجزها الفيلسوف موريس دي كونديلك الذي أسقط هذه الجملة من النص "ما من قصيدة شعر صنعت لقارئها و لا لوحة لمن يتأملها و لا سنفونية لمن يستمع

إليها". و يعلق بيرمان بقوله: "لا بد أن المترجم الفرنسي قد صدمته الجملة بغلوها فأسقطها أو نسيها و فعل ذلك بنص يتحدث عن الترجمة 'الحرفية' "[47](بيرمان 1999: 31).

و الحقيقة أن التحويلات و التشويهات أخطر بالرغم من – أو ربما بسبب – أنها صارت تحدث بشكل موارب. المهم هو أنها حقيقة تاريخية لا يمكن تجاهلها بل يجب التعامل معها على هذا الأساس.

و إذا، أين و متى بدأت الترجمة المتمركزة عرقيا؟ الجواب بالنسبة بيرمان هو: روما. روما الإمبراطورية الوثنية أولا ثم روما المسيحية بعد ذلك. فلقد قامت الحضارة الرومانية على ترجمة اليونانيين ثم احتيازهم (و كذلك حصل مع قرطاجة أيضا) حتى أن الحدود بين الترجمة و المحاكاة لم تكن واضحة: "في العصور الرومانية المتأخرة نُظر الى كتب فيرجيليوس الثلاثة **الرعويات** و **الجيورجيات** و **الإنياذة** على أنها ترجمات لكتب ثلاثة شعراء يونانيين هم ثيوقريطس، هيزيود و هوميروس" (رينر، ذكره بيرمان 2012: 262). هكذا قام الأدب و الفن الرومانيان على الخلط و التلفيق syncrétisme و المحاكاة و الترجمة بلا وازع أو رادع. هذا ما كتبه بيرمان في "الترجمة والحرف" سنة 1985 لكنه عاد ليقول شيئا آخر في كتابه الأخير سنة 1991:

> "إن علاقة الرومان بالترجمة لا يمكن فصلها عن التراديتيو [أي التراث] و عن الآباء المؤسسين و اليونان. عندما كتبت أن 'الرومانية romanité تعرف الى حد كبير بنزعة الى الترجمة غازية و لا يردعها شيء' [و هو ما قاله في كتابه "الترجمة و الحرف"] فإني قد وقعت في الجهل و الأحكام المسبقة" (بيرمان 1995: 18).

لكن روما المسيحية (أو المسيحية المترومة بالأحرى) هي التي تجسد عند بيرمان أسس الترجمة المتركزة عرقيا، و خصوصا القديس بولس و من ورائه الأفلاطونية. فالقديس بولس هو الذي رفع الروح التي "تحيي" على الحرف الذي "يميت" littera enim occidit, spiritus autem vivificat . و يرتبط هذا الفصل البولسي بفصل آخر هو القطيعة الأفلاطونية بين المحسوس و المعقول، بين الجسد و الروح، بين عالم المثل و عالم

[47] و هذه الجملة ليست مجرد إحدى جمل النص بل هي تعبر عن فكرة أساسية عند بنيامين الناقد ألا و هي رفضه للنظريات الهرمينوطيقية و نظريات جماليات التلقي.

الصور. و تكون المقابلة إذا بين الحرف و الجسد من جهة و الروح و المعنى من جهة أخرى. و التفكير الذي يرفع المعنى على الحرف لا بد له أن يحتفي بالترجمة (بخلاف التصور المعاكس، كما هو الحال في التراث اليهودي مثلا) ولذلك يرى بيرمان ارتباطا وثيقا بين الدوافع إلى الترجمة impulsions à la traduction و الدوافع التنصيرية و دوافع الهيمنة السياسية "فكما اتحدت في العصور القديمة البواعث التبشيرية مع البواعث الالحاقية الرومانية، يتحد التبشير الترجمي عند نيدا اليوم بإمبريالية أمريكا الشمالية الثقافية" (بيرمان 1999: 33).

ما تعنيه القطيعة الأفلاطونية عندما تُنزل على الترجمة هو تكريس شكل من أشكال النقل: "نقل 'المعنى' الذي يعتبر موجودا في ذاته، كمثالية خالصة، كنوع خاص من 'الثوابت'التي تنقلها الترجمة من لغة إلى أخرى وتضع جانبا غلافها المحسوس، 'جسدها'، و ما يحصل إذا هو أن الدال هو الذي يصبح غير ذي دلالة" (نفسه). أي أن "المعنى" يصبح عابرا للقارات و العصور و الثقافات و اللغات...الخ. و لأن الأفلاطونية ليست مقصورة على ثقافة دون سواها، فسنجدها في إنكلترا عند جون هوكهام فريري Frere الذي دعا المترجم "إن كان قادرا على تأدية مهمته على أساس **فلسفي**، [دعاه] إلى أن يعمل على حل المؤشرات الشخصية و المحلية في العموميات (...) و إلى أن يعيد صياغتها في واحد من تلك الأشكال الدائمة المرتبطة بما هو **عالمي** و **ثابت** في عادات البشر" (ذكره فينوتي 1995: 79، التغليظ من عندنا). و عندما نربط هذه الأفكار العالمية بمنهجية الترجمة التي تذيب خصوصيات الآخر نفهم ما يقوله تودوروف عن المركزية العرقية أنها إحدى تمثلات العالمية و تجسداتها بل إنها تعتبرها صورتها الكاريكاتورية.

عندما نفصل المعنى عن الحرف إذا، فنحن نقول بوجود ثابت هو اللوغوس الذي يتعالى على اللغات كلها و يكون في حد ذاته الدليل على إمكانية الترجمة و أساس تحققها. فالمركزية العرقية هي في الوقت نفسه مركزية اللوغوس logocentrisme أو أن العكس هو الصحيح: "إن مركزية اللوغوس هي عبارة عن ميتافيزيقا متمركزة حول العرق (...) و هي مرتبطة بتاريخ الغرب" (ديريدا 1967: 113). هذه الميتافيزيقا الغربية التي قام مشروع

ديريدا على تقويضها (على خطى هايدغر و نيتشه) تقوم بدورها على مفاهيم الحضور présence والمدلول المتعالي signifié transcendantal أي المعنى الموجود سلفا و المختبئ وراء حجاب النص و ذلك من خلال المماهاة بين الدال و المدلول و إسقاط المسافة بينهما، و هي المسافة التي يعمل ديريدا على تأكيدها ويسميها الإخ(ت)لاف la différance الذي يعني المسافة (الفرق) بين الدال و المدلول و الإرجاء أي أن الدال لا يحيل إلى مدلول بل إلى أثر يحيل بدوره إلى أثر آخر و بلا نهاية[48].

قلنا إن القطيعة الأفلاطونية هي التي تؤسس الترجمة و تجعلها ممكنة: إنها "بشارة قابلية الترجمة الكونية" la bonne nouvelle de la tradsuisibilité universelle بمعنى أن الترجمة تمثل نفيا لاختلاط اللغات و بلبلتها بعد برج بابل، و هذه هي البشارة[49]. و يطرح بيرمان السؤال: ما الذي يجعل من المفهوم الأفلاطوني[50]، مفهوم الإمساك بالمعنى و احتقار الحرف، مرادفا للمركزية العرقية؟ و الجواب هو أن خيانة الحرف التي يفرضها الإمساك بالمعنى هي في حقيقة الأمر خيانة للحرف الأجنبي و تبجيل للغة المترجم إليها "فالإمساك بالمعنى يؤكد دائما أولوية لغة ما" (بيرمان 1999: 34) و هي بطبيعة الحال لغة المترجم و ليس لغة الآخر. و لغة

---

[48] عن مصطلح différance أنظر ديريدا 1972: 1- 29

[49] يقدم ميكائيل أوستينوف، مسترشدا بأمثلة من بنفينيست و ياكوبسون و ديريدا، تصورا آخر عن استحالة الترجمة intraduisibilité يجعلها في قلب عملية الترجمة – بحيث تصير هي البشارة ان جاز التعبير – و وجها من وجوهها و يصير التأثيل هو الطريقة المثلى في التعامل مع ما يبدو مستحيلا ترجمته. أنظر أوستينوف 1993-1994: 15-33.

[50] يمكننا أن نجد الاجابة في نموذج أفلاطون اللغوي من أساسه، فهو يفترض "ما وراءً" للغة نقيس به صحة الكلمات من عدمها (تماما مثلما تقاس الصور المحسوسة بعالم المثل) و هو في الوقت نفسه يفترض أن اليونانية لغة صحيحة التشكيل بهذا المقياس مما يعني أن غيرها من اللغات "المتوحشة" عبارة عن لغات سقيمة (أنظر كالفي 1974: 16). هذا النموذج الماورائي الأيديولوجي هو الذي يؤدي – بحسب ديريدا – الى المركزية العرقية في تعامل الغرب مع غيره: فليفي شتراوس يقرر أن شعب النامبيكوارا "لا يعرف الكتابة" و يدلل على ذلك بأنهم كانوا يطلقون على فعل الكتابة اسما يعني بلغتهم "رسم الخطوط" faire des raies و يقول ديريدا إن هذا يعني أن نحكم على شعب ما، أي شعب، بأنه لا يعرف الكتابة لمجرد أنه يعبر في لغته عن هذا الفعل بكلمات مثل "يخربش" أو "يحفر" او "يسجل"...الخ. و يضيف ديريدا (و الفقرة جديرة بأن تقتبس):

"ألا نكتشف المركزية العرقية دائما من خلال السرعة التي ترضيها بها بعض الترجمات أو بعض المكافئات المحلية؟ أن نقول عن شعب ما إنه لا يعرف الكتابة لأنه يمكننا أن نترجم بعبارة "يرسم خطوطا" الكلمة التي نستعملها نحن للاشارة الى فعل التسجيل [أو التحرير]، ألا يعني ذلك أننا كمن ينفي "الكلام" عنه عندما نترجم الكلمة المكافئة [أي التي يستخدمها هذا الشعب] بعبارات 'صرخ'، 'غنى'، 'نفث'، بل 'تأتأ'؟ " (ديريدا 1967: 175).

و لا بد أن يذكرنا حديث ديريدا عن نفي الكلام عن شعب ما بجملة كولومبوس الشهيرة التي يطلب فيها الإذن من ملك إسبانيا بأن يحضر له عند عودته عددا من هؤلاء "الهنود" لكي "يتعلموا الكلام".

المترجم تعتبر في هذه الحالة أرفع و أنقى و أكثر عقلانية و أقدر على حبس المعنى الذي يتم الإمساك به و جلبه، فالترجمة الأفلاطونية تقوم على تناقض فهي من جهة تقدم المعنى على الحرف (الأجنبي) و من جهة أخرى تعطي للغتها مكانة علوية مطلقة.

و إذا تقوم الترجمة المتمركزة عرقيا على مبدأين رئيسين يصوغهما بيرمان كالتالي: "يجب أن نترجم العمل الأجنبي بطريقة تجعلنا لا 'نشم'[فيه رائحة] الترجمة و يجب أن نترجمه بما يترك فينا الانطباع بأن هذا هو ما كان سيكتبه الكاتب لو أنه كتب بلغة الترجمة" (بيرمان 1999: 35). و هذا يعني أشياء كثيرة، أولها أن المترجم عليه أن يختفي أي أن نص الترجمة يجب أن يكتب بلغة "معيارية" normative (و من هنا نفهم حديث بيرمان عن المكانة المطلقة التي تمنح للغة الترجمة) بحيث لا يخرج النص المترجم عن السبل المعروفة و لا يأتي بكل ما قد يبدو غريبا و صادما لا من وجهة النظر المعجمية و لا من وجهة نظر التراكيب (و هذا ما سنفهمه بشكل عملي وملموس عندما نتعرض للنزعات التشويهية). هذا التقنين الصارم للكتابة هو بطبيعة الحال نتيجة لتاريخ طويل ابتدأ كما رأينا مع القرن السادس عشر و بلغ ذروته في القرنين الكلاسيكيين مع ماليرب و خلفائه.

لكن بيرمان لا يتحدث عن ظاهرة "تاريخية" أي ماضية تنتمي للعصور الكلاسيكية بل إن نزعة التصور العام للترجمة إلى الكتابة بلغة "صافية" لا شائبة فيها، لغة كلاسيكية، هي نزعة لا تزال تميز التصور و الممارسة الثقافيين للفرنسية. و يمكننا أن نجد في هذا الصدد نقدا لاذعا ساخرا مريرا للأيديولوجيا للأرستقراطية الكلاسيكية الفرنسية، عند كاتب فرنسي معاصر هو كلود دينوتون. و كتاب دينوتون مهم من وجهة نظر الترجمة لأنه ينتقد التصور الكلاسيكي للفرنسية و"عبقريتها" كما يتجليان تحديدا عند فيني و داربيليني في كتابهما الشهير عن أسلوبية الفرنسية و الانكليزية. وعندما تصير الكتابة بلغة كلاسيكية شفافة قاعدة صارمة لا محيد عنها، ما يقع هو أن المترجم قد يكتب بلغة لا يكتب بها الكاتب نفسه لو أنه كتب نصه – أو حتى عندما يكتبه فعلا – باللغة المترجم إليها، من حيث انصياعها للقوالب المعروفة، مثلما هو الحال مع مترجمي ناظم حكمت إلى الفرنسية: ما

حصل هو أن المترجمين (وهم سبعة جمعت ترجماتهم في ديوان واحد) كتبوا بلغة واحدة كأنها فرنسية أصيلة و كأنها أشعار شاعر فرنسي كبير، بل إنها لا تختلف عن لغة و نبرة القصيدة الفرنسية التي ختم بها الديوان و التي كتبها ناظم حكمت نفسه. و يقول مونان (1953: 117-116) إن المترجمين تصرفوا إذا و كأنهم زجاج شفاف إلى حد أنه لم يعد بإمكان القارئ معرفة إن كان هنالك زجاج أم لا. وكانت فرنسية المترجمين طبيعية إلى أقصى حد وكأن النص لم يترجم، بل إن العدول الوحيد عن طبيعية الفرنسية هو في قصيدة حكمت المكتوبة مباشرة بهذه اللغة عندما كتب: Je ne suis ni en prison, ni *en grève de la faim*.

ضرورة الكتابة بفرنسية جيدة، أي بفرنسية كلاسيكية، هذه تحديدا النقطة التي ستصبح فيها الترجمة المتمركزة عرقيا ترجمة لاحقة نصيا في نظر بيرمان (و الصفتان في الحقيقة متلازمتان) لأنها تعني عملية تأديب littérarisation واسعة أثناء الترجمة، فماذا يعني ذلك؟

2.3.1.2.2.2. النصية اللاحقة:

النصية اللاحقة hypertextualisme أو التناص intertextualité هو العلاقة التي تربط نصا ما بنص آخر، مهما يكن شكل العلاقة بدءا من الاقتباس المباشر و وصولا إلى سلسلة أخرى من التعامل معه كالمحاكاة والباروديا و المعارضة...الخ. بطبيعة الحال، التناص هو بعد أساسي في الأدب و صار مصطلحا من أهم مصطلحات نظرية الأدب منذ أن "اكتشفته" جوليا كريستيفا (و لو أن اكتشاف المفهوم على الأقل يعود إلى ميخائيل باختين) بل إن التناص صار لصيقا بمفهوم النص نفسه فكل نص تناص و التناص هو شرط لازم لكل نص (أنظر بارث 1980).

و يرى بيرمان أنه "من وجهة نظر البنية الشكلية هذه العلاقات [أي علاقات التناص] قريبة جدا من الترجمة" (بيرمان 1999: 36) و كان جيرار جينيت قد درس علاقات التناص دراسة مستفيضة في كتابه "الطرس" و أفرد للترجمة فصلا قصيرا اعتبرها فيه شكلا من أشكال "النقل" transpostion. هذه العلاقات

قريبة من الترجمة بشكل عام و من الترجمة الأفلاطونية بشكل خاص. فالبارودیا مثلا هي شكل من أشكال تحويل النصوص (الملحمية مثلا) من خلال "الفصل بين حرفها – النص، الأسلوب – و بين روحها: المضمون الملحمي" (جينيت 1982: 22).

لكن أقرب الأشكال إلى الترجمة هي المحاكاة imitation و أختها الصغرى إن جاز التعبير و هي المعارضة pastiche: فالمحاكاة كما يعرفها جينيت (و هو المرجعية التي يحيل إليها بيرمان بشكل سريع) تتمثل في أن نتعرف في نص ما على طريقة معينة في الكتابة تميزه (و هي الأسلوب) ثم نكتب نصا آخر (في موضوع مختلف) بهذا الأسلوب. فإن أردنا أن نحاكي مثلا، سيكون علينا أن نعيد إنتاج ما فيه من "إيجاز و تأكيد بات ومجازية" (نفسه: 16). و تكون المحاكاة بهذا التعريف قريبة من الترجمة الحرفية كما يعرفها بيرمان باعتبارها اشتغالا على الحرف، و ليس مصادفة أن تكون ترجمة الأمثال هي التي اختارها بيرمان لشرح ما سيقصده بمفهوم الحرفية، سنعود لهذا بعد قليل.

أما المعارضة فهي أحد أشكال المحاكاة التي مارسها عدد من الكتاب و من أشهرهم بروست (محاكيا فلوبير). المهم أن المحاكاة بشكل عام تقترب من الترجمة من حيث أن كلتيهما تعيدان إنتاج "النسق الشكلي" لنص سابق، رغم أن الأولى تعيد إنتاج نص جديد بعكس الثانية (و لو أن هذا الفرق لم يعد قائما خصوصا في نظريات الترجمة ما بعد الاستعمارية و النسائية و التفكيكية). ما يبقى مهما بنظر بيرمان هو أن هذه الأشكال تبقى صعبة التفريق عن الترجمة من وجهة نظر أسلوبية، و هذه مسألة مهمة لأنها تعني ذوبان الفعل الترجمي في مجموع أكبر منه (و هو كما رأينا ما يقوله جينيت مثلا).

و لقد انتقد بيرمان في موضع آخر ما يسميه "النظرية المعممة" كما تجلت عند التأويليين خصوصا لأن "توسع المفهوم سيؤدي إلى إفراغه من كل محتوى في حين أننا سنستفيد كثيرا إن صغنا نظرية محصورة للترجمة" (بيرمان 1984: 292). و حتى و إن كان بيرمان يعترف بصعوبة الفصل بين المعنى الحصري للترجمة و معناها

العام فهو يدعو إلى الربط بينهما و مفصلتهما دون إذابة الأولى في الثانية بل يجب على العكس من ذلك اعتبار الترجمة بحصر المعنى نموذجا لكل أشكال التواصل بين النصوص و الثقافات بل و التواصل الإنساني بشكل عام[51]. و يرى بيرمان أن هذا النموذج يتميز، في مفارقة، بالوحدانية أي أنه "لا علاقة أخرى – بين نص و آخر، بين لغة و أخرى أو ثقافة و أخرى – يمكن أن تقارن بها [أي العلاقة الترجمية]. فالعلاقة التي تربط الترجمة بالنص الأصل هي علاقة فريدة من نوعها" (نفسه).

إن سرنا في الاتجاه المعاكس الآن، فسنجد أن التكييف هو شكل من أشكال العلاقات التناصية، يصير فيه النص الأصل مسودة–ذريعة لإنتاج "ترجمة" في لغة أخرى، و تكون النتيجة ترجمة فولتير الشهيرة[52] لجملة شكسبير الشهيرة:

To be or not to be that is the question:
Demeure, il faut choisir, et passer à l'instant
De la vie à la mort et de l'être au néant.

صحيح أن هذا المثال يمثل حدا أقصى صارت فيه الترجمة علاقة تحويل للنص بشكل كامل لكنها العملية نفسها و المبدأ نفسه حتى وإن تم ذلك بشكل أكثر "احتشاما" بل إن هذا الاحتشام يؤدي إلى إنتاج لا–نصوص لأن الترجمة في هذه الحالة تم بشكل تلفيقي يجمع بين الحرفية و الحرية و المحاكاة...الخ. و يمكن أن نجد مثالا غير بعيد عنا في الخطاب النظري عند جون غالاغير الذي يقدم رؤية للترجمة الأدبية تستفيد فيها هذه كثيرا من الاعتماد على مدونات أدبية في اللغة المترجم إليها، أي بالاعتماد على "بنك معلومات" تخزن فيه كنوز اللغة المترجمة من التراكيب و المتصاحبات اللفظية...الخ المستخرجة من بطون روائعها الأدبية.

---

[51] و يكون بيرمان بذلك أحد الأوائل الذين قالوا بهذه الفكرة، و سيتبعه فيها بول ريكور في بحثه المعنون "نموذج الترجمة" (2001: 125–140). واللافت للنظر هو أن أحدث التوجهات في مجال الدراسات الترجمية تسير أيضا في هذا الاتجاه.

[52] رأينا كم هي علاقة فولتير بشكسبير مليئة بالتناقض و المفارقات و تقدم ترجمة جملة شكسبير هذه دليلا آخر على هذا التناقض، إذ أن فولتير "عندما يريد أن يحقر من شأن شكسبير يترجمه حرفيا [و هو ما فعله في أواخر أيامه كما رأينا] في حين أنه يكيفه عندما يريد أن يقدمه كنموذج مثالي يفتح للتراجيديا سبل الممكن" (غراينر 2007: 53).

و هكذا "فعندما نملك مدونة أدبية ثرية بما فيه الكفاية، نستطيع أن ننتج ترجمات تكاد تكون كلها **اقتباسات تصطف جنبا إلى جنب أو تشتبك إحداها مع الأخرى**" (غالاغير 2007: 211، نحن من نشدد). هذه الجملة تقدم مثالا ساطعا عن الترجمة التناصية بتلفيقيتها و ازدرائها التام لنسيج النص الذي تترجمه. فأمام جملة كريستوفر مارلو مثلا:

The rain had stopped but the pavement still gleamed wetly in the glow of the street lights

يقف غالاغير أمام المشكلة التي تطرحها كلمة wetly (كون أنه لا يوجد حال في الفرنسية يكافئ الكلمة الانكليزية) و بدل الاتجاه إلى خلق مقابل للكلمة يعود إلى "المدونة" فتكون الترجمة:

La pluie avait cessé, mais le trottoir, faiblement éclairé par la lueur des réverbères, luisait encore d'un éclat humide

بل إنه يجد بدائل أخرى متاحة فيستبدل réverbères ب lampadaires و يستبدل cessé بعبارة finir de tomber و كذلك luisait d'un éclat humide بعبارة avait des reflets mouillés.

و هكذا تصير الترجمة اشتغالا على النص و الأدب في لغة الترجمة (و هو بالضبط ما يسميه بيرمان التأديب) بمعزل تام عن النص الأصل[53]. و المفارقة في الترجمة بالاعتماد على المدونة هي أنها تحول ما يفترض فيه أن يكون إبداعات فردية (ما يكتبه الأدباء) إلى مدونة جامدة مجردة، أي أنها تتحول إلى لغة كلاسيكية قائمة بذاتها لا يمكن للمترجم أن يكتب خارج حدودها. و بدل من أن نخضع لما يسمى "عبقرية اللغة" – و هو على أي حال مفهوم تاريخي بل مفهوم اجتماعي طبقي (أنظر دونيتون 1978: 86-115) – سنخضع لما يمكن أن نسميه "عبقرية-الأدب-في-لغة".

[53] تماما مثلما يحدث في نوع من الترجمات يسميه جينيت الترجمة-المعارضة traduction-pastiche و هي ترجمة تتم على مرحلتين: أولا ترجمة من اللغة الأجنبية (من ايطالية دانتي مثلا إلى الفرنسية) ثم ترجمة إلى الفرنسية القديمة. هذا النوع من الترجمات أنتج الكوميديا الالهية مكتوبة بفرنسية القرن الرابع عشر على يد إميل ليتري.

صحيح أن المترجم يعمل داخل تراث كتابي و أدبي و لا يمكن أن يتجاهله، فالنصوص لا تنبثق من عدم و لا تأتي إلى صحراء قفر. و هذا بيرمان لا ينكره بل يشدد عليه عندما يقول إن الترجمة تتم دائما داخل أفق أدبي (و لنلاحظ هنا مرورا وجود هذا المصطلح في كتابات بيرمان المبكرة و هو ما يؤيد فكرة التواصل و الاستمرارية في فكر بيرمان، لا القطيعة). و بالتالي فهو إذ ينتقد الترجمة اللاحقة نصيا فهو لا يفعل ذلك لينكر انتماء الترجمة إلى فضاء الأدب بل يفعل ذلك بحثا عن "الجزء المتمركز عرقيا و اللاحق نصيا في كل ترجمة لا محالة" (بيرمان 1999: 41) و هو ما يقوله عندما يناقش ارتباط الترجمة و الدرس الترجمي بعدد من المجالات و يدعو إلى "التفكير في الترجمة باعتبارها شكلا من أشكال التجاوز النصي transtextualité " (بيرمان 1984: 294). بل إنه يعتبر أن فعلي الترجمة و الإنشاء لا فرق بينهما مستشهدا بشعراء مثل فاليري و أدباء مثل مارسيل بروست (1984: 295، 1999: 22).

كل ما قيل آنفا صحيح إذا، لكن بيرمان يؤكد على أن الترجمة لا تسمى ترجمة و لا معنى لها إلا بالعلاقة مع نص أصل، بل إنه يعتبر أن للأدب نوعا من "الحنين" إلى هكذا علاقة (و هو بالتحديد ما يقرب المسافة بين الممارسة الأدبية باعتبارها تناصا في جوهرها و بين الممارسة الترجمية). و إذا يدعو بيرمان إلى رسم حدود للبعد المتمركز عرقيا في الترجمة لأن هذا البعد هو الذي غطى على جوهرها و حقيقتها و ألقى عليها بلعنة الخيانة والاستحالة، من حيث أنها تريد أن تفصل ما لا يفصل: الحرف و المعنى.

و الحقيقة أن الترجمة هنا تكشف بنفسها عن أحد أكبر تناقضاتها و هو أن الحرف و المعنى قابلان للانفصال و غير قابلان له في الوقت نفسه والترجمة "هي أحد الأماكن التي تجد الأفلاطونية فيها برهنة و رفضا في الوقت نفسه" (بيرمان 1999: 42). ويفضي هذا التناقض بدوره إلى تناقض آخر و هو أن الأفلاطونية كما رأينا قد أنتجت أيديولوجيا قابلية الترجمة باعتبارها "بشارة"، هذا من جهة. لكن اللعنة التي حلت على الترجمة جعلت من الاستحالة "قيمة" في حد ذاتها من جهة أخرى، و خصوصا إذا تعلق الأمر بالشعر، فصارت هذه الاستحالة

"إحدى الصيغ التي تثبت بها النصوص نفسها"[54](نفسه): أي أن النص (القصيدة الشعرية) لا يصير نصا جديرا بهذا الاسم إلا إذا استعصى على الترجمة.

و من الجدير بالذكر في هذا الصدد أن الرومانسيين الألمان – نوفاليس و أ. شليغل تحديدا – نظروا للأمر بشكل مختلف تماما يلخصه بيرمان كالتالي: "كلما كان النص المراد ترجمته شعريا صار من الناحية النظرية قابلا للترجمة و جديرا بأن يترجم" (بيرمان 1984: 213). من جهته نظر فالتر بنيامين إلى قابلية الترجمة واستحالتها باعتبارهما طرفين في جدلية لا يمكن فصمها بحيث تتحرك الترجمة في فضاء استحالة الترجمة دون أن تلغيها (أي الاستحالة) و هو ما يفسره بيرمان بالعلاقة الثنائية التي يقيمها الأثر الأدبي مع اللغة التي كتب فيها وبها: فهي علاقة تجذر enracinement و تجاوز dépassement و "العمل، إذ يتجذر [في لغته]، غيرُ قابل للترجمة. لكنه، بما أنه تدمير للغة، قابل للترجمة إلى أقصى الحدود".

و يرى بنيامين أن هذه القابلية للترجمة هي القانون الذي يشكل بنية العمل الأدبي و الذي بموجبه يطالب هذا العمل بالترجمة و يسمح بها و يرغبها. و إن كان بنيامين يرى أن هذه القابلية مرتبطة ببعض الأعمال الأدبية و ليس بكلها فبيرمان ينتقد هذه الفكرة و يرى أن قابلية الترجمة بنية مكونة لكل الأعمال حتى تلك التي تضع عقبات أمام ترجمتها، فالعمل "يريد أن يُترجم و لا يريد. لكن عدم الإرادة هنا ليس نظيرا للإرادة بل هو مقاومة وهذه المقاومة موجودة أيضا في كل عمل" (بيرمان 2008: 59). و يستدل بيرمان بتجربته الخاصة (مع زوجته إيزابيل) في ترجمة روائيين أرجنتينيين هما آرلت وبورخيس و هي التي بينت له أن ما بدا له من استحالة ترجمة آرلت لم يكن إلا نداء خفيا، من نوع ما، للترجمة وأن ما بدا له من قابلية بورخيس للترجمة لم يكن إلا "فخا" ينتصر فيه العمل و تنهزم الترجمة.

---

[54] يقول عبد الفتاح كيليطو (2002: 24) عن الأدباء العرب الكلاسيكيين:

لم يكتف القدماء بالاستهانة بالترجمة و نبذها عن تفكيرهم، بل يخيل إلينا أنهم حرصوا عن غير عمد على جعل مؤلفاتهم غير قابلة للتحويل، فطوروا صياغات و طرقا في التعبير و أساليب تستعصي على النقل. و لعل أحسن مثال على ذلك مقامات الحريري، فهو كتاب تقول كل عبارة من عباراته: لن يستطيع أحد ترجمتي ! (...) و لا ينطبق هذا فقط على مقامات الحريري، و إنما على العديد من الكتابات القديمة.

بالنسبة لبنيامين إذا الطرفان مرتبطان و يشكلان بنيتين مكونتين للعمل الأدبي بل إن الترجمة تساعد العمل على تأكيد استحالة الترجمة التي يقوم (العمل) عليها. و يقول بيرمان إنه عندما تنتصر استحالة الترجمة في عمل ما على قابلية ترجمته فهذا يعني أن العمل الأدبي "ينهار"، أي "يغرق في خصوصيته، في هاوية لغته" (نفسه: 69). و هو ما حصل مع بعض أشعار الرومانسيين المتأخرين التي كانت موسيقى و لا غير. و إن كانت استحالة الترجمة قيمة بحد ذاتها، يصير فعل الترجمة مثارا للريبة و الشك، أو بكلمات بيرمان "اتجارا" trafic بالمعنى السلبي للكلمة بطبيعة الحال.

و يتتبع بيرمان هذه الصورة السلبية في الاستعارات و الصور المجازية التي استخدمت في وصف الترجمة عبر تاريخها في الغرب. و لم يكن هو من أشار إلى هذا الأمر بل سبقه إلى ذلك جورج مونان و إن بشكل مختصر مقتضب. و إن كان بيرمان يقول عن ملاحظات مونان بهذا الشأن إنها لا تتوغل كثيرا في عمق المسألة (و مونان نفسه على أي حال يقول إنه يكتفي بمجرد ذكرها)، فالجدير بالذكر أن لصاحب "الجميلات الخائنات" بشأن هذه التشبيهات و الاستعارات فكرة مهمة سنجدها بعد ذلك عند بيرمان: "لنلاحظ مرورا، أن كل خصوم الترجمة تقريبا، و عددا من المدافعين عنها أيضا، يغريهم أن يعرفوها، و أن يرهقوها، بالتشبيهات: فالتشبيهات أجل عرجاء و ليس من السهل البرهنة عليها لكنها مؤثرة و ترسخ في الأذهان" (مونان 1955: 25).

و لا شك في أن بيرمان قد حلل هذه التشبيهات و الاستعارات بشكل أعمق و أولاها اهتماما خاصا، في كتابه "الترجمة و الحرف" باختصار ثم عاد لها في كتابه عن جاك آميو متوسعا فيها و معمقا تحليلاته. و لم يكن اهتمام بيرمان بجمع هذه التشبيهات لمجرد الجمع كمن يجمع أمثالا و حكما بل كان اهتماما آركيولوجيا إن جاز التعبير، أي اهتمام بما لا تقوله هذه الخطابات و بالأرضية المشتركة التي تقف عليها كلها: يقول بيرمان إن السواد الأعظم من الاستعارات و التشبيهات التي استخدمت في "وصف" (نضع الكلمة بين مزدوجتين عن قصد وسنعود لها بعد قليل) كانت سلبية في ما عدا استثناءات قليلة و ذلك رغم أن عددا ممن استخدموا هذه الصور السلبية

كانوا من كبار المترجمين (مثل نابوكوف و مدام دو ستال و شاتوبريان). و تعبر هذه الاستعارات السلبية بحسب بيرمان عن رفض للتفكير في الترجمة، لأن المترجم عندما يتكلم عن الترجمة و يقول عنها إنها "مثل كذا" أو "تشبه كذا" فهو لا يفكر فيها بل يترجمها "لأنه يعطيها تعبيرا أخذه من مجال آخر" (بيرمان 2012: 115) وهو ما يعني بدوره أن الترجمة و الاستعارة متقاربتان بل متماهيتان في جوهرهما[55].

و السؤال الذي يطرحه بيرمان هو: ما أصل هذه الاستعارات؟ كيف أتت؟ و الأهم من ذلك: هل الاستعارات السلبية هي وليدة تجارب سلبية مع الترجمة؟ و الجواب هو أن العلاقة بين الطرفين لا تسير في اتجاه واحد بل إن "هذه الصور تُنتج التجارب و تَنتج عنها" (نفسه: 116)، تماما مثلما كان دوبيليه نتاج عصره ومنتج عصره في الوقت نفسه. و الفكرة المهمة التي تستوقفنا و تعطي معنى لاهتمام بيرمان بشبكة الاستعارات التي لفت الترجمة و المترجمين و تبين مرة أخرى كم أن تاريخ الترجمة مرتبط بالتاريخ الأعم و الأشمل، هذه الفكرة هي أن الاستعارات السلبية مرتبطة بتصورات خارجة عنها، بخصوص الأدب و اللغات و العلاقة بين اللغات والثقافات...الخ. فالاستعارات المرتبطة بصورة العبودية أو الخدمة servitude مرتبطة بما يمكن تسميته قطيعة إبيستيمية بين تصور العصور الوسطى و عصر النهضة لمفهوم "العمل" œuvre و لذلك "فمفهوم ترادوكتيو الجديد [الذي جاء ليخلف كما رأينا مفهوم ترانسلاتيو] الذي صاغه بروني كان نتيجة لظهور مفهوم 'العمل' الذي كانت العصور الوسطى تتجاهله" (نفسه: 118).

ما تنتجه هذه الصور السلبية هو خطاب فقير يعبر عن نفسية المترجم بعبارات التواضع و الخضوع والتذلل و الاعتذار لقارئه، و هو الخضوع الذي يمتزج – في مفارقة – بكبرياء و خيلاء و هذا الامتزاج ينتج ما يسميه بيرمان "نفسية معقدة". و الحقيقة أن المفارقة هنا ظاهرية فقط برأينا: فالخضوع و الكبرياء يجتمعان في علاقة "التبعية" sujétion تماما كما يستمد الخادم فخره تحديدا من كونه يخدم سيدا و "يذوب" في وضعه كخادم. أي

[55] إن كان أصل كلمة "الترجمة" في اللغات الأوروبية هي كلمة "تاردوسيري" اللاتينية، فاللغة اليونانية تشير إليها بكلمة "ميتافيراين" التي أعطت أيضا كلمة الاستعارة في اللغات الأوروبية.

أن هذا الخليط بين التواضع و التكبر لا يؤدي في النهاية سوى إلى الإذلال، فلقد رأينا مثلا كيف يقول شابيرو مترجم دوستوييفسكي كيف أنه لم يتخلص من "اللعنة الأصلية" التي تلقي بظلالها على كل عملية ترجمة.

2.2.2.2. الأخلاقية الايجابية:

إن كانت الأخلاقية السلبية تتمثل في تعريف الترجمة المتمركزة عرقيا، فالأخلاقية الايجابية تتمثل في تعريف الغاية الأخلاقية لفعل الترجمة من أجل إخراجها من "الغيتو الأيديولوجي" الذي حُبست فيه. و تتمثل غاية الترجمة في أن تفتح الغريب، بما هو غريب، بغرابته، على فضاء لغتنا الخاص. و بشكل ملموس، يعني هذا أن المترجم مرتبط بعقد أخلاقي مع النص الذي يترجمه و هذا العقد "يحرم كل انتهاك لنسيج النص الأصل" (بيرمان 1999: 40). هذا هو ما يسميه بيرمان "الترجمة الحرفية". و هو لا يعرف غاية الترجمة بطريقة نظرية فحسب بل بطريقة "تاريخية" أيضا، أي من خلال ترجمات حصلت فعلا يمكن من خلالها معرفة "حقيقة" الترجمة الحرفية.

1.5.2.2–الحرفية و الأمانة:

"الترجمة ترجمة الحرف، ترجمة النص باعتباره **حرفا**" (بيرمان 1999: 25). هذه هي الجملة التي يبني عليها بيرمان و يسميها حقيقة مقررة، بديهية. و لا شك في أن كلمة "الحرف" و "الحرفية" أثارت و لا تزال تثير في نفوس من يسمعونها (من "ممارسي" الترجمة خصوصا) الشعور بالتخوف و الرفض لأنها كثيرا ما تساوى بالترجمة كلمة لكلمة و هو ما يفتأ بيرمان (و قبله ميشونيك) يدحضه. كيف ذلك؟ و ما الذي تعنيه "ترجمة الحرف" إذا عند بيرمان؟ هي بالتأكيد ليست الترجمة كلمة لكلمة و ليست خضوعا أعمى لدقائق النص الأصل بل هي "انتباه نوليه للعبة الدواليل" (نفسه: 14). فعندما نترجم مثلا أو حكمة، سيكون الاشتغال على الحرف أولا المحافظة على الكلمات – أي "مواد" التجربة التي يعبر عنها المثل – و ثانيا على "شكله" (طوله، قصره...الخ أي بعبارة واحدة إيقاعه)، و هو ما قد يؤدي إلى ممارسة شيء من العنف على اللغة المترجمة دون أن يعني ذلك أن إمكانية

التغيير في المثل المترجَم هي إمكانية مستبعدة: يقدم بيرمان نموذجا عن ذلك مثلا إسبانياً في رواية للكاتب روا باستوس ترجمها إلى الفرنسية:

A cada dia le basta su pena, a cada ano su dano

و بدلا من أن يبحث عن "المكافئ" الفرنسي، اختار أن يترجم بطريقة سماها "حرة و حرفية":

A chaque jour suffit sa peine, à chaque année sa déveine

و هكذا يكون بيرمان قد حافظ على شكل المثل (من حيث طوله و إيقاعه) و كذلك على الجناسات الصوتية فيه غير أن مكانها تغير في الترجمة الفرنسية. و نجد عند ميشونيك أيضا أمثلة من هذا القبيل تكون فيه و الترجمة اشتغالا على الحرف أو بمصطلحاته هو، على الإيقاع، على العروض، كما في جملة سفر التكوين (9: 2) التي بنيت على الجناس الناقص بين "الدم" dam و "آدم" adam :

Chofekh / dam haadam // daadam / damo yichafekh

التي تترجم بشكل عام كالآتي

Qui verse le sang de l'homme, par l'homme son sang sera versé

أي بالمعنى، بالمكافئ، بينما يترجمها ميشونيك:

Versant / le sang de l'homme // par l'homme / son sang sera versé /

بحيث ينتقل الجناس ليصبح بين sang و versant.

و يعني هذا أن الترجمة الحرفية هي ترجمة تصيخ السمع للنص باعتباره نسجا، نسقا، كُلا، فتعيد إنتاجه مرة أخرى. و لذلك يعتبر بيرمان أن تدمير أنساق النصوص واحد من النزعات التشويهية. عن كل هذا تترتب نتائج عديدة: أولها أن الترجمة (ترجمة الأعمال الأدبية طبعا) ليست تواصلا و لا نقلا لرسالة، و أن النص ليس رسالة و الرسالة ليست نصا. و هنا يقيم بيرمان فرقا حاسما بين ترجمة النصوص المتخصصة و الترجمة الأدبية.

فالنصوص المتخصصة (أي التقنية، العلمية...الخ) تنضوي تحت لواء نقل المعلومات بينما تنضوي النصوص الأدبية تحت لواء نقل الخبرة الإنسانية أو الوجود-في-العالم.

و هذه الخبرات تنكشف في ما يسميه بيرمان Œuvres أي الأعمال المفردة، و ذلك من خلال اللغة التي تكون الوسيط الذي تنكشف به الخبرات، في حين أن اللغة – في النصوص المتخصصة – ليست إلا أداة وسيلة تواصل. و لذلك إن كانت ترجمة النصوص المتخصصة نقلا لمضمون محدد و كتابته بأشكال خطابية محددة، فترجمة الأعمال الفنية تعني " ترجمة كل نصي فريد تقوم فيه وحدة، هي أيضا فريدة في كل مرة، بين 'الشكل' و'المضمون'، بين 'اللغة' و 'المقول' " (بيرمان 1991: 11).

و الحق أن مفهوم العمل الفني باعتباره كشفا عن عالم معيش و عن خبرة للوجود-في-العالم هو لا شك متأثر بشكل مباشر بالمفاهيم و المصطلحات الهايدغيرية و لا يمكننا فهمه دون الإحالة إليها. فالعمل الفني عند هايدغر ليس شيئا مركبا ينحل إلى مادة و صورة، كما أن النسيج المادي في العمل ليس مجرد أداة تستهلك في خدمة غرض خارجي (كما هي اللغة في النصوص التي تهتم بإيصال رسالة و نقل معرفة) بل إن العمل الفني يكشف بأسلوبه الخاص عن حقيقة الموجودات أي عن ماهيتها و هو "أحد التجليات التي يحدث فيها العالم، فهو يكشف عن عالم معيش تاريخي" (ذ. توفيق 2002: 101).

و يتجلى عالم الخبرة المعيشة أو العالم المعيش lebenswelt دائما في وسيط مادي، و هو العنصر الشيئي الذي يتأسس عالم العمل الفنى فيه وعليه (الكلمة في الأعمال اللغوية مثلا) و يسميه هايدغر "الأرض". و دون الخوض في تفاصيل العلاقة بين "العالم" و "الأرض" في العمل الفني كما يتصورها هايدغر، سنكتفي بالقول إنها علاقة "صراع حميم" على حد تعبيره، لكنه صراع لا يخل بوحدة العمل أو انسجامه بل إن كلا من الخصمين يؤكد على ماهية الآخر و "كل عنصر يمكن أن يشاهد على نحو ما يكون من خلال صلته بالعنصر الآخر على

وجه التحديد، و كل عنصر في محاولته أن يؤكد ذاته يستخدم الآخر كأداة..." (نفسه: 103-104). و على ضوء هذا التصور يمكن فهم "الوحدة" التي يتحدث عنها بيرمان.

و لأن الترجمة الأدبية لا يمكن أن تكون تواصلا و إيصالا (بالمعنى السيبرنيطيقي للكلمة) و لا ينبغي لها أن تكون كذلك، فكل مترجم يضع نصب عينيه جمهوره ليترجم له و "يوصل" إليه العمل الأجنبي سيكون خائنا لا محالة لأنه "سيخون النص الأصل و يفضل عليه جمهوره الذي سيخونه أيضا بنفس القدر لأنه يقدم [له] عملا 'معدلا' " (بيرمان 1999: 71-72). و بطبيعة الحال، فبيرمان يستقي رفضه لتصور الترجمة باعتبارها إيصالا مباشرة من بنيامين فهو يتحدث في تعليقه على محاضرة بنيامين الشهيرة، يتحدث عن الدمار ravages الذي أحدثته نظريات التلقي في الترجمة و هو بالطبع يقصد نموذج نيدا و تابر، لكنه ينبه إلى ضرورة إقامة فرق مهم بهذا الصدد: "بطبيعة الحال، لا يعني هذا [رفض نظريات التلقي] أن كل تساؤل عن لحظة تلقي ترجمة ما هو تساؤل لا قيمة له. وحده إضفاءُ صفة المطلق على هذه اللحظة هو الضار" (بيرمان 2008: 48).

و يطرح مفهوم الخيانة السؤال عن ضده الأمانة fidélité الذي يمثل "حقيقة" الترجمة و "غايتها" الأخلاقية و جوهرها في نهاية المطاف. بطبيعة الحال، الجواب محسوم عند بيرمان فالأمانة هي أمانة للحرف، لحرفية النص الجسدية كما يحب أن يسميها بل إن طرح السؤال بحد ذاته مشكلة بالنسبة لبيرمان لأنه لا يحتمل إلا جوابا واحدا فالأمانة تكون للنص و ليس لروح النص لأن "الأمانة 'لروح' نص ما، هي تناقض في حد ذاته" (بيرمان 1999: 77).

و الواقع أن الأمانة عند بيرمان ليس صفة من صفات الترجمة تميزها عن "اللاترجمة" (فالترجمة غير الأمينة عند بيرمان ليست ترجمة حتى و إن كانت في بعض الأحيان "أفضل من الترجمة")، بل هي أكثر من ذلك، هي ما يقيم الترجمة، ما يجعلها "هي". و لكي تكون مقولة الأمانة للحرف ذات معنى، يجب أن يكون العمل "نصا" (أو بالأحرى "نسجا") و هو ما لا يحصل إلا في الأعمال الكبرى Œuvres حيث "توجد النسيجية الحقة بمعنى أن

'الروح' تعبر فيها [أي في الأعمال] داخل 'الحرف' عبورا كاملا (و هو ما يعبر عنه مصطلح الدلالية signifiance في مقابل مصطلح الدلالة signification)" (بيرمان 2012: 174).

مفهوم الدلالية إذا هو ما يفرق بين النص بحرفيته الجسدية و نسيجيته و بين "الرسالة". و هو مفهوم آخر من المصطلحات التي تستخدم في التنظير للنص بمعناه الحديث و الحداثي و ندين به (و بغيره) لجوليا كريستيفا. وسيكون من المفيد التوقف عنده لنفهم ما يعنيه بيرمان بالأمانة للحرف و النص لا للمعنى. فالنص هو أولا "نسق دال مميز" (بارث 1980) و ممارسة دالة pratique signifiante و هو أيضا إنتاجية productivité بمعنى أنه "هو ذاته مسرح للإنتاج" (نفسه) و للاشتغال. فالنص يشتغل على اللغة. و عندما نكف عن النظر إلى النص باعتباره مُنتَجا produit و ننظر إليه على أنه إنتاج يصير مفهوم الدلالة قاصرا عن التعريف بالنص و يحل محله مصطلح الاشتغال الدلالي أو الدلالية، و هو "بعكس الدلالة لا يمكن إذا اختزاله في الإيصال و التمثل والتعبير" (نفسه). و يمكننا القول – و سيعيننا هذا على فهم ما يقوله بيرمان من ربط الروح بالحرف و من أن الأول يعبر من خلال الثاني و فيه – إن مصطلح signifiance ينطبق عليه ما يقوله ديريدا (1972: 19) عن مصطلح différance : "علينا أن نفكر في كون أن اللاحقة ance تبقى في لغتنا مترددة بين الجامد والعامل".

و الحقيقة أن رفض بيرمان للفصل بين الروح و الحرف فصلا يعلي الأول على الثاني يمكن أن نجد خلفيته في مشروع ديريدا لتأسيس ما يسميه الغراماتولوجيا و في انتقاده لنموذج سوسير اللساني: فلقد رأينا كيف تقوم الترجمة المتمركزة عرقيا على الفصل الأفلاطوني بين المعنى و الحرف، بين الدال و المدلول و تفترض معنى مثاليا ثابتا "غير مخلوق"، إن جاز التعبير، و قابلا للنقل. و رأينا أن الترجمة عندما تفعل عكس ما يريده النص أي عندما تصر على فصل المعنى على الحرف (و هي – في مفارقة – تقوم على هذا الفصل، و هذا هو معنى قول بيرمان إن الترجمة تكذب الأفلاطونية و تصدقها في آن) فهي تصبح "تجارة للمعنى" بما يجلب لها الريبة و الامتهان طبعا وهو

ما تدل عليه الاستعارات "النقدية" التي استخدمت في وصفها مثل استعارة مونتيسكيو في المحاورة الشهيرة بين المترجم و عالم الرياضيات الذي يصف الترجمات بأنها تشبه قطع النقد النحاسية التي تكافئ قطعة الذهب قيمة ولكنها تظل أضعف منها و أخس.

و يعقد جان جوزيف غوكس المقارنة بين فصل الدال عن المدلول و بين ما يسميه ماركس القطيعة بين القيمة الاستعمالية valeur d'usage و القيمة التداولية valeur d'échange للسلعة المنتَجة (والعلامة اللسانية هي أيضا سلعة منتجة). و تتم هذه القطيعة لصالح القيمة التداولية التي تحل محل المدلول: "إن القيمة الاستعمالية للسلع يتم التغاضي عنها و تجريدها عندما تتبادل [هذه السلع] **بل إن كل علاقات التبادل يطبعها هذا التجريد**" (ماركس، ذ. غوكس 1968: 174. نحن من نشدد). و يسري هذا الكلام بشكل دقيق على الترجمة باعتبار أنه يُنظر إليها على أنها علاقة تبادل تقوم هي أيضا على إسقاط حرف النص من أجل الاحتفاظ بمعناه، أي قيمته التداولية.

و يمضي غوكس في عقد مقارنته: فإن كانت عملية تبادل السلع تتم في تحول شكلي يُظهر القيمة المزدوجة للسلعة التي تكون تارة قيمة استعمالية و تارة قيمة تداولية، كذلك "تتم عملية تبادل العلامات (الحوار، الترجمة – أي الهضم و الطرح اللسانيان) عبر تحول شكلي يَظهر فيه وجها العلامة اللسانية، أي [تَظهر فيه] الثنائية التي تبدو و كأنها لا تقهر: الدال/المدلول" (غوكس 1968: 175). و لعل هذه الجملة "تترجم" بمفردات الاقتصاد السياسي و تشرح عبارة بيرمان البليغة عن كون الترجمة تصديقا للأفلاطونية و تكذيبا لها في الوقت نفسه.

ليس المهم هنا أن نتتبع المقارنة التي عقدها غوكس بين تحليلات ماركس الاقتصادية لمفهوم القيمة و بين تحليل ديريدا – و نقده – للتصور السوسيري الثلاثي للعلامة اللسانية (الدال–المدلول–المرجع). ما يهمنا هنا هو أن نشرح العلاقة بين عملية فصل الدال عن المدلول (لصالح المدلول طبعا) و إسقاط الدال بعملية استغلال

الكتابة كما يُستغل العمل (و النص كما رأينا عمل و اشتغال): فكما تتم التغطية على كون النقد (ذهبا أو فضة) سلعة مثل غيرها من السلع أي مادة مشغولة لا قيمة لها إلا من خلال العمل الذي يجعلها ما هي عليه، تتم التغطية على أن المعنى هو أيضا ليس إلا نتيجة للاشتغال الحاصل في النص (النسج) باعتباره مصنعا fabrique. و يكون بذلك النقد مجرد تعبير، دليل على القيمة، قيمة السلعة، تماما مثل المعنى. و في هذه المعادلة يختفي العمل/الكتابة "فالمعنى كالمال لا رائحة له" على حد تعبير غوكس.

و يفضي هذا الإخفاء المزدوج بدوره إلى استغلال مزدوج: استغلال العمل و استغلال الكتابة و هو في الحقيقة يقوم على هذا الاستغلال: "من خلال مفهوم العلامة اللسانية تقوم اللغة الخطابية بحجب 'عمل الكتابة' (أي [تقوم بحجب] التماهي بين القوة والمعنى) الذي يجعلها ممكنة، تماما مثلما أن شكل السلعة يحجب العمل – و يفترض العمل – الذي ينتجها" (نفسه: 188).

و بذلك، يكون استعباد رأس المال للعامل مماثلا لاستعباد الكتابة و احتقارها من قبل مفهوم "المعنى". ويمكننا أن نجد صياغة جيدة لهذا الاستغلال – الإخفاء في مجال اللغة عند الفيلسوف موريس ميرلوبونتي الذي يتحدث عن "تجاوز للدال من قبل المدلول تجعله [أي التجاوز] ممكنا خاصيةُ الدال ذاته" (ذ. غوكس 1968: 191) و تكون بذلك عظمة اللغة و معجزتها هي قدرتها على تُنسى و لا تكون الكتابة "إلا الحد الأدنى المطلوب من الإخراج لعملية مختفية. فالعبارة تختفي أمام ما تعبر عنه و لذلك لا ينتبه أحد لدور الوساطة الذي تؤديه" (نفسه). أليس هذا هو ما يحصل تحديدا في التصور الكلاسيكي للترجمة؟ و إذا كان تاريخ الرأسمالية كما حلله كارل ماركس استعبادا للعامل و استغلالا لعمله و إخفاء له وإخفاءً لعملية الإخفاء ذاتها، أي إخفاءً مزدوجا، أليست الترجمة الكلاسيكية عبر تاريخها هي أيضا استغلالا للمترجم و إخفاءً له و لعمله؟ فالمقارنة التي يعقدها غوكس بين الكتابة و العمل، المعنى و القيمة، استغلال الكتابة و استغلال العمل نجدها أيضا في تاريخ الترجمة في ما يسميه بيرمان "الاستعارات النقدية" التي استخدمت في "وصف" فعل الترجمة.

الأمانة في الترجمة هي إذا الأمانة للحرف، أي الترجمة الحرفية. و لكن ما الذي تعنيه، بشكل عملي، هذه العبارة؟ لنقل أولا إن مفهوم الأمانة ليس جامدا أو عقائديا في فكر بيرمان بل على العكس من ذلك. فبيرمان يتفق مع المسلمة التي يبني عليها فريدريك شليغل ممارسته للترجمة (حتى و إن وصفها بغير المحددة indeterminée): "كل شيء، حتى مفهوم الأمانة، يتحدد وفقا لطبيعة النص الذي نتعامل معه و للعلاقة بين اللغتين" (ذكره بيرمان 1984: 213). و هو مل يقوله في موضع آخر انطلاقا من العمل الأدبي هذه المرة: "كل عمل يرصد prévoit ترجمته في بنيته" (بيرمان 1995: 25). و هنا يمكن أن نفهم فعل prévoir بمعنى الاستعداد و التأهب للترجمة أي مناداتها و بمعنى النص عليها أي فرضها (كما ينص قانون ما على عدد من الأحكام) و بمعنى تحديد وجهتها من خلال بنية العمل نفسه.

من جهة أخرى، يفرق بيرمان – في معرض شرحه لمفهوم بنيامين عن قابلية الترجمة و استحالتها باعتبارهما خاصيتين بنيويتين في العمال الفنية – بين ما يسميه "غاية العمل من ترجمته" la visée de traduction de l'œuvre أي ما ينتظره العمل من ترجمته و بين "غاية الترجمة" la visée de la traduction و التي تتمثل في إعادة إنتاج العمل الأدبي "كما هو" و يسميها بيرمان "سراب الترجمة". و نتيجة لذلك، تصبح مهمة المترجم عند بيرمان هي أن "يتملص من هذا السراب و أن يبني عمله على قابلية الترجمة (أو استحالتها) التي يفرضها العمل الأدبي. و بديهي أن هذه الخطوة محفوفة بالمخاطر" (بيرمان 2008: 63). وهذه الخطوة حقا خطيرة لأنها تعني الاشتغال على ممكنات اللغة و مستحيلاتها و لأن التملص من السراب المتمثل في إنتاج النص كما هو قد يؤدي إلى الوقوع في فخ آخر مناقض و هو فخ الترجمة التكييفية، فيكون كالمستجير من الرمضاء بالنار. و لذلك فعلى المترجم أن يشق طريقا وسطا.

و هنا نصل إلى الملاحظة الثانية: هل تعني الأمانة للحرف و الترجمة الحرفية إن نترجم كلمة لكلمة و أن نخضع خضوعا أعمى للنص؟ و هل الترجمة الحرفية مناقضة للترجمة الإبداعية؟ هذا بالتحديد ما يرفضه بيرمان رفضا

باتا قاطعا و هو يشرح موقفه من خلال التعرض لترجمة الأمثال التي يصفها بأنها مسألة "عالية الرمزية" لأنها تطرح مسألة التكافؤ و مسألة الترجمة باعتبارها بحثا عن التكافؤ (ونعلم أن "التكافؤ" هو المنهجية التي يقترحها فيني وداربيليني لترجمة الأمثال تحديدا). و تصور الترجمة بهذا الشكل لا يعني فقط افتراض معنى ثابت و مثالي كما رأينا بل يعني أيضا "رفض استقبال أجنبية المثل الأصلي في اللغة المترجمة" (بيرمان 1999: 15). و لقد رأينا فيما تقدم كيف تعامل بيرمان مع أحد الأمثال الاسبانية في رواية روا باستوس بشكل يبين أن الترجمة الحرفية عنده ليست استنساخا و لا كتابة جديدة كليا.

و يمكن أن نجد عند ميشونيك – و نعلم كم يدين له بيرمان – أمثلة مشابهة عن هذا الاشتغال على الحرف، سنكتفي بذكر واحد منها و هي كثيرة (ميشونيك 2007: 79-80): في الكتاب المقدس، العهد القديم تحديدا، ضُرب هذا المثل: tov chem / michèmen tov و هو يقوم على نوع من أنواع الجناس paronomase بمعنى أن كلمة chem التي تعني "الاسم" nom مشمولةٌ في كلمة michèmen التي تعني "العطر" parfum. و تكون نتيجة ترجمة هذا المثل كلمة لكلمة هي bon nom / mieux que l'huile parfumée bon و هي بالطبع ليست الترجمة التي اختارها ميشونيك. من جهة أخرى، هنالك الترجمات التي اختارت المكافئ أو اختارت ببساطة نقل المعنى، كترجمة دوساسي (مثلا لا حصرا): La bonne réputation vaut mieux que les parfums précieux . لكن هنري ميشونيك يترجم بالآتي: plus précieux un nom / qu'un onguent précieux ، بحيث تكون كلمة nom مشمولة (صوتيا) في عبارة un onguent (و هو الأمر الذي لا يمكن التفطن له إلا إذا قرئ المثل الفرنسي جهرا، لكننا نعلم أن التوراة، مثل القرآن، هو نص جعل ليُقرأ و يُستمع له).

2.2.2.2.2. الترجمة الحرفية باعتبارها ممارسة تاريخية واقعية:

قد يسأل القارئ: هل هذه مجرد أمثلة معزولة؟ هل هذا الاشتغال على الحرف هو مجرد "شطحات نظرية" لا أساس لها على واقع الممارسة الترجمية؟ يقول بيرمان إن العكس هو الصحيح فهنالك سلسلة من الترجمات (القليلة) التي مارست هذه الحرفية لكنها ظلت على هامش الأنساق الثقافية التي انتمت إليها و نُظِر إليها دائما على أنها "القارة السوداء" أي المنسية و المجهولة و المتجاهلة في الترجمة. هذه الترجمات تشكل لبيرمان مصدر استيحاء و استلهام في ممارسته الترجمية (على الأقل نظريا) و تمثل أيضا الوجه المتعدد للترجمة و الحرفية باعتبارها تجربة مفتوحة لا منهجية جامدة. و لذلك يقدم بيرمان هذه النماذج و يحاول أن يشرح كيف تجلت الحرفية في كل واحد منها بشكل يختلف على الآخر. و هي على التوالي ترجمة هلدرلين لمسرحيات سوفوكليس و ترجمة شاتوبريان لفردوس ملتون المفقود و ترجمة كلوسوفسكي لإنياذة فرجيليوس.

و نرى أن بيرمان لم يختر هذه الترجمات اعتباطا، و مما يعزز هذا الرأي ارتباطُها و تشابهُها في عدد من النواحي (و بيرمان نفسه يقارن بين هلدرلين و كلوسوفسكي). و لذلك فمن المهم برأينا أن نتوقف قليلا عند تحليل بيرمان لهذه الترجمات أولا لأن ذلك سيكشف لنا بشكل "تطبيقي" عن مفهوم الترجمة الحرفية عنده و ثانيا لأن كلا من هذه الترجمات يقدم لنا "درسا" عن الحرفية يختلف عن الدروس التي تقدمها الترجمات الأخرى، فنحصل بذلك على وجهات نظر مختلفة ترسم لنا مشهدا أكمل و أشمل.

يقدم لنا نموذج هلدرلين عددا من الدروس في حقيقة الأمر، فإن كان مارسيل بروست يقول إن مهمة الكاتب هي نفسها مهمة المترجم فإن هذا الكلام ينطبق على هلدرلين من جهتين: جهة أن مشروعه الترجمي كان مرتبطا بمشروعه الكتابي و كان "تجسيدا" له و جهة أن مشروعه في الكتابة كان بدوره و بشكل ما مشروعا ترجميا، فلغة هلدرلين الشعرية "تنزع إلى تضم في الوقت نفسه عناصر يونانية و طبيعية natifs " (بيرمان 1984:

253). فلقد تمثل مشروع هلدرلين الشعري في تجديد اللغة من خلال النهل من معين اللغة الألمانية و استخدام الكلمات بمعانيها التأثيلية الأولى أو على الأقل معانيها القديمة.

و العناصر اللسانية اليونانية التي تضمها لغة هلدرلين ليست فقط معجمية بل هي أيضا عناصر عروضية و إيقاعية في حين أن العناصر "الطبيعية" تتمثل في استخدام الشاعر للهجته المحلية "الشفابيش" و هو ما يسميه بيرمان العودة إلى اللغة الطبيعية natursprache و إلى قدراتها. و هلدرلين في هذا يمثل قطيعة مع الكلاسيكيين و الرومانسيين الألمان – الذين اتخذوا كما رأينا لأنفسهم لغة فنية اصطناعية – و عودة بالتالي للتراث الذي أسسه لوثر. و سنرى كيف أن حرفية هلدرلين الراديكالية تمثل بدورها قطيعة مع الرومانسيين.

و نجد هذا التصور "المركب" إن جاز التعبير أيضا في نظرة هلدرلين إلى العالم اليوناني و العالم الغربي (أي العالم الذي ينتمي إليه): فهو كان مفتونا بالعالم اليوناني و يرى أن ما فيه من "نار السماء" (أي العاطفة والعنف) هو ما يشكل حقيقته و يجعل أجنبيا غريبا بحق. لكنه كان يرى أيضا أن هذا العنصر "الهَوَجي" لا بد له من أن يمتزج بعنصر "التحفظ" sobriété لكي لا يغرق العالم اليوناني في عنفه و صخبه. و الغرب هو الذي يقدم عنصر التحفظ و يحتاج بدوره إلى "نار السماء" لكي لا يغرق بدوره في "نثرية مميتة". و هلدرلين بذلك يقلب ديناميكية البيلدونغ كما عرفتها الرومانسية الألمانية، أي باعتبارها عبورا للآخر من أجل الوصول إلى الأنا، ويزعزعها و يستبدلها بديناميكية أخرى يسميها هايدغر "محنة الغريب / تعلم الذات" l'épreuve de l'étranger / l'apprentissage du propre . و ليست المحنة في هذه المعادلة سابقة للتعلم و محض مرحلة مؤدية إليه بل الإثنان متزامنان و "تصحح كل من الحركتين ما قد يكون في الأخرى من إفراط" (بيرمان 1999: 86).

تتجلى ديناميكية هلدرلين هذه في ترجمته لسوفوكليس من حيث أنها عمدت إلى "ترويم" الألمانية من جهة و إلى استخدام الألمانية "الطبيعية" من جهة أخرى من أجل نقل "القوة الناطقة للنص اليوناني" على حد تعبير

بيرمان. و لذلك فهو يعمد إلى الترجمة التأثيلية الحرفية (و هو ما يذكرنا بهايدغر، و معلوم أن الفيلسوف الألماني كان مفتونا بالشاعر و أنه خصص له سنوات طويلة من عمره): فما ترجمه (إلى الفرنسية) مازون Mazon وغروجان Grosjean على الترتيب بجملتي: Quelque histoire t'assombrit / quelque propos te tourmente أي "بالمعنى"، يترجمه هلدرلين (بما منطوقُه في الألمانية) بالمعنى الحرفي الأول: Tu sembles teindre une rouge parole .

لكن هذه الترجمة الحرفية – و هو ما يشدد عليه بيرمان – ترتبط بحركة أخرى في الاتجاه المعاكس لتكون بذلك "عنفا مزدوجا" لأنها، أي الترجمة، "تعتدي على النص الأصل، تارة لتقربه كما يقول هلدرلين من 'صيغة التمثل' الخاصة بنا [أي طريقتنا في تمثل الأشياء و تمثيلها]، و تارة ليقربنا نحن من هذه الصيغة" (بيرمان 1999: 88). و يتمثل هذا العنف المزدوج – بالإضافة إلى الترجمة التأثيلية – في تكثيف النص الأصل و في إدخال تبديلات عليه. هذه التبديلات جديرة بالاهتمام لأنها تكشف عن منطق الترجمة الحرفية كله عند هلدرلين: فأسماء الآلهة تختفي عند لتحل محلها تراكيب وصفية فزوس يصير "سيد الأرض" و آريس "روح الحرب" و إيروس "روح الحب"...الخ. هذه الترجمة تشير إلى "جوهر الوجوه الإلهية في أصالتها الشرقية" (بيرمان 1999: 95) لكنها من جهة أخرى تقرب هذه الصور من التصور الغربي إذ تستخدم كلمات مألوفة له (مثل كلمة "روح"). و تكون بذلك الترجمة كما يمارسها هلدرلين "كشفا" manifestation لأصالة النص الأصل لكنه كشف يتم بصيغة "التغريب الذي يُعيد إلى الوطن".

عند هذه النقطة تحديدا – الترجمة باعتبارها كشفا – تلتقي ترجمة هلدرلين مع ترجمة كلوسوفسكي للإنياذة. و تبين لنا هذه الترجمة مرة أخرى و بشكل مختلف أن "الحرفية" بعيدة كل البعد عن التصور الجامد النمطي الذي تَكَّون عنها، و يفرق بيرمان في هذا الصدد بشكل جذري بين "الدقة" الفيلولوجية و بين الترجمة الحرفية كما يتصورها، بل هو يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول إن الترجمات الفيلولوجية، حتى و إن كانت تقدم

لقرائها النصوص بتمامها، فهي تجعلها مستغلقة على القراءة، بعيدة و غير مفهومة "بينما حافظ التراث بترجماته 'الخاطئة' على علاقة حية معها [أي مع النصوص]، علاقة قوامها المحاكاة و الخلق الجديد" (بيرمان 1999: 121).

و إذا فترجمة كلوسوفسكي حرفية دون أن تكون فيلولوجية و دون أن تتخلى عن "الحرية" بل تحديدا **لأنها** لم تتخل عن تلك الحرية. كيف ذلك؟ لنقرأ هذا المثال من الإنياذة:

Ibant obscuri sola sub nocte

التي تكون ترجمتها "الحرفية" أي كلمة بكلمة إلى الفرنسية كالتالي:

Ils allaient obscurs désolés sous la nuit

و هو ما لم يفعله كلوسوفسكي، لكنه من جهة أخرى لم يكتب ترجمة تعيد صياغة تركيب الجملة كما في ترجمة إيمي باتري مثلا:

Ils allaient dans l'obscurité, seuls sous la nuit

لنقرأ ترجمة كلوسوفسكي: Ils allaient obscurs sous la désolée nuit . ما فعله كلوسوفسكي هنا بكل بساطة هو أنه حافظ على مبدأ القلب inversion الموجود في اللاتينية لكنه غير مكانه (désolée nuit بدلا من désolés sous) ليكون "مقبولا" في اللغة الفرنسية. لكن مفهوم القَبولية كما يتصوره بيرمان لا يعني تكييف النص و إخضاعه و محو ما فيه من غيرية على طريقة فرنسا الكلاسيكية بل هو مفهوم أكثر ديناميكية بكثير: فهو يعني أن "على المترجم أن يطلب – و يجد – ما لم ينضبط بعد في لغته ليدخل فيه اللغة الأجنبية و صيغها القَوْلية" (بيرمان 1999: 131). لكن هذا الذي لم ينضبط بعد في لغة المترجم يشير إلى الكينونة الأُمومية فيها و يكون المترجم إذا، و هنا المفارقة، "متصلا مع أكثر ما في لغته 'حفاوة' "(نفسه)، وهذا هو تحديدا "نزل البعيد" l'auberge du lointain.

و إن كان نقل صيغ الملحمة اللاتينية في القول كشفا و تقريبا لها من القارئ المعاصر فهو أيضا إعادة اكتشاف من قبل الفرنسية لذاتها من حيث أنها تَعبُر مرة أخرى مراحل تاريخها مرحلة مرحلة: يقول ميشال فوكو: "عندما نقرأ ترجمة كلوسوفسكي نرى ترتيبا للجمل و مَوقعَةً للكلمات [داخل الجمل] هي التي استخدمها مونتين و رونسار و رواية الوردة و أنشودة رولان" (ذ. بيرمان 1999: 136). فعلينا أن نتذكر أن الفرنسية لغة لاتينية وأن تاريخ تطورها هو عبارة عن تاريخ انفصالها عن اللاتينية و ابتعادها عنها فكأن الترجمة الحرفية التي تسقط لاتينية الإنياذة على الفرنسية تجعل هذه اللغة تقوم بالحركة المعاكسة في الزمن، تماما مثلما سارت ترجمة هلدرلين لسوفوكليس في الاتجاه المعاكس لاتجاه المسرح اليوناني.

و هكذا نرى كيف تلتقي حرفية هلدرلين بحرفية كلوسوفسكي من حيث كونها صيرورتي كشف عن طريق التوطين/التغريب. و الجدير بالذكر أن ترجمة كلوسوفسكي ليست الأولى من نوعها في فرنسا، فلقد رأينا كيف فعل آميو الشيء نفسه مع بلوتارك و أفضى الأمر إلى نتائج مشابهة: "فالترويم grécisation يؤدي إذا عنده [عند آميو] دورين اثنين: فهو يسمح بالتطابق [تطابق الترجمة] مع البنى النصية للنص للأصل و يسمح بفتح اللغة على ما تختزنه هي ذاتها من ممكنات" (بيرمان 2012: 203).

أما الترجمة الثالثة التي يقدمها بيرمان على أنها تجسيد للحرفية فهي ترجمة شاتوبريان لفردوس ملتون المفقود. و لعل أهم درس تعلمنا إياه ترجمة شاتوبريان هو أن الحرفية ليست أسهل مناهج الترجمة و ليست طريقا مختصرا و ليست "تجريبية" كما يصفها منتقدوها بل على العكس من ذلك فالحرفية إن جاز لنا محاكاة جملة لينين هي "أعلى مراحل الترجمة"، و هو ما يبينه مؤرخ الترجمة بول شافي بخصوص شاتوبريان: فترجمة الفردوس المفقود سبقتها عملية تمرن و تعلم طويلة و رافق هذه العملية عملية "نضج نظري" أيضا (ارتبط بتأثير الرومانسية والشعراء الأجانب عليه) بحيث شكل الاشتغال على الفردوس المفقود تجسيدا عمليا للتحول الذي حدث في أفكار

شاتوبريان النظرية و ممارسته العملية للترجمة و هو الذي كان لفترة طويلة يعتنق هو أيضا الأفكار الكلاسيكية عن "الذوق الفرنسي" و "الوضوح" و "العقلانية" (أنظر شافي 1974: 38-48).

و ترجمة شاتوبيران ليست ترجمة تجريبية لسبب آخر و هو أنها كانت تأملية تفكرية: فلقد ظل شاتوبريان – كما يقول هو نفسه – يقرأ ميلتون و يترجمه على مدى ثلاثين عاما، هذا من جهة. و من جهة أخرى، أخبر المترجم عن الجهد الذي بذله عندما كتب في مقدمته: "لكي أنجز مهمتي، أحطت نفسي ببحوث النقاد و قرأت كل الترجمات الفرنسية و الايطالية و اللاتينية التي عثرت عليها. أما الترجمات اللاتينية فكانت، بقدرتها على نقل الكلمات نقلا حرفيا و على تتبع انقلاب [ترتيب] الكلمات، مفيدة جدا لي" (ذكره بيرمان 1999: 101).

وتستدعي فقرة شاتوبريان هذه عددا من الملاحظات عن الترجمة الحرفية: أولها أن ترجمة شاتوبيران هي ترجمة معادة retraduction و هذه بالنسبة لبيرمان قاعدة عامة: "الترجمة الحرفية هي لا محالة ترجمة معادة والعكس صحيح" (نفسه: 105). و يرتبط هذا المبدأ عند بيرمان بالمبدأ المذكور أعلاه القائل بأن الترجمة الحرفية هي أصعب مراحل الترجمة و آخرها: فبيرمان يقسم ترجمة الأعمال إلى بعدين زمانيين–مكانيين متباينين: الترجمات الأولى/الترجمات المعادة. و الثانية هي التي يمكنها أن تكون "ترجمات عظيمة" لأنها ترتبط بلحظة تاريخية معينة (الكايروس عند بنيامين) تجعلها ممكنة. و هنا نرى وجها آخر من أوجه التشابه و العلاقة بين هذه الترجمات التي اختارها بيرمان ليكشف بها عن حقيقة الترجمة الحرفية: فترجمة كلوسوفسكي للإنياذة جاءت "في اللحظة التي شهدت نهاية تراث طويل متمركز عرقيا و لاحق نصيا في فرنسا" (بيرمان 1991: 07). و يرتبط هذا العامل بدوره بعدد من العوامل يلخصها بيرمان بحاجة الثقافة الفرنسية للارتباط بنصوصها التأسيسية بشكل مختلف عن المحاكاة من أجل تجديدها.

أما ترجمة شاتوبريان فلقد ارتبطت هي أيضا بعوامل تاريخية خلقت المناخ الذي سمح لها بأن تكون. هذه العوامل هي بداية انفتاح فرنسا على الخارج بفعل انتشار الثورة الفرنسية و الحروب النابوليونية و تجربة المنفى التي

خاضها عدد كبير من الكتاب الفرنسيين في هذه الفترة (و منهم شاتوبريان) و التي كان لها تأثير حاسم على بنية الثقافة الفرنسية. و هنالك أيضا أثر الرومانسية في تحرير اللغة الفرنسية من أسر الكلاسيكية و هو ما يعترف به شاتوبريان نفسه: "صارت لغتنا أجسر و أكثر شعبية...و لذلك سهل علي أن أحتفظ [في الترجمة] بكل تلك التراكيب التي لم يجرؤ من سبقوني على أن يجربوها" (ذكره شافي 1974: 45)[56].

تتعلق الملاحظة الثانية باعتماد شاتوبريان على الترجمات اللاتينية للفردوس المفقود و اعتبارها أفيد له من الترجمات الأخرى لأن نص ملتون نفسه متلتين إلى حد كبير. فلقد حاكى الشاعر الانكليزي عددا كبيرا من الشعراء اللاتينيين (و اليونانيين و الإيطاليين و غيرهم) و في الكثير من الأحيان ترجمهم ترجمة حرفية و هو ما فهمه شاتوبريان حق الفهم و أسس عليه منهجيته الحرفية في نقل الفردوس: أي أن شاتوبريان ترجم حرفيا نصا هو نفسه فيه الكثير من الحرفية. و يستخلص بيرمان من ذلك درسا هو أن اختيار شاتوبريان للحرفية لم ينبع فقط منه هو بل أيضا من بنية العمل الأصلي ذاته، و هذا الدرس يفضي بدوره إلى درس آخر أعم و هو أن "العلاقة الداخلية التي تربط عملا ما مع الترجمة (أي ما فيه من ترجمة و لا- ترجمة) تحدد بشكل مثالي الصيغة التي سيترجم بها إلى لغة أخرى و 'المشاكل' التي قد تطرحها هكذا ترجمة" (بيرمان 1999: 101). و لأن شاتوبريان فهم ما في نص ملتون من تعدد لغوي و ترجمة حرفية و تأثر باللاتينية و تراكيبها، سار اشتغاله على الفردوس في هذا الاتجاه، ويكفي أن نسوق مثالا واحدا عن ذلك (فليس شاتوبريان من يهمنا هنا)[57]: عندما يقول ميلتون

Many a row of starry lamps

Yielded lights as from a sky

---

[56] لا يعني هذا أنه لا دور لشاتوبريان في ترجمته الحرفية غير امتثاله لمتغيرات عصره، بل على العكس من ذلك: "في حوالى 1835 رفعت عراقيل الأسلوب الأكاديمي و لم يعد المترجمون يواجهون محرمات لسانية بمثل تلك الصرامة. فهل استغلوا الوضع الجديد؟ كلا، بل ظل معظمهم هيابا إذ كان على المرء أن يكون اسمه شاتوبريان لكي ينقل فن الترجمة من العهد البائد إلى العهد الجديد" (شافي 1974: 44).

[57] لا نسوق هذا المثال (و غيره من الأمثلة التي سبقته) من باب الإطناب و الإطالة بل ليتضح منطق بيرمان في اختياره هذه النماذج (شاتوبريان وهلدرلين و كلوسوفسكي) و كيف أنها – مجتمعة – ترسم صورة الترجمة الحرفية كما ينظر لها بيرمان.

يترجم شاتوبريان:

Plusieurs rangs de lampes étoilées / émanent la lumière, comme d'un firmament

و يعلق على ترجمته بالقول: "إني لأعلم أن الفعل émaner ليس فعلا متعديا فلا نقول في الفرنسية un firmament émane la lumière بل نقول la lumière émane d'un firmament ولكن ما الذي سيبقى من الصورة إن ترجمنا هكذا؟" (ذ. بيرمان 1999: 107).

الملاحظة الثالثة التي تثيرها فقرة شاتوبريان هي اعتماده الشديد (أحطت نفسي) على الدراسات النقدية التي تناولت الفردوس المفقود. فالترجمة الحقيقية، أي الحرفية، و لأنها اشتغال على الحرف و انتباه للعبة الدواليل ونقل لكلية نصية...الخ، لا يمكنها الاستغناء عن القراءة النقدية و بالتالي عن كل الإضاءة التي تقدمها النصوص النقدية عن النص المراد ترجمته. فالعلاقة بين الترجمة و النقد علاقة وثيقة على أكثر من صعيد في الحقيقة: هنالك أولا المستوى الذي أشرنا إليه لتونا و على هذا الصعيد يتقدم بيرمان أكثر فيقول: "إن الترجمة و النقد هما من وجهة النظر البنيوية نسيبان. و سواء أَنَهَلَ المترجم من كتب النقد ليترجم أم لا فهو يتصرف كناقد على جميع الصعد." (بيرمان 1995: 40). و تشير الجملة الأخيرة إلى الصعيد الثاني في العلاقة: فبدل أن يكون النقد أداة في سبيل ترجمة أفضل، تصير الترجمة هي نفسها قراءة للنص و نقدا له. هذا هو "النقد بالترجمة"[58] criticism by translation الذي يفرق بيرمان بينه و بين النقد التأويلي و يسميه "معرفة بالعمل" une connaissance de l'œuvre. و سنرى عندما نعرض للنزعات التشويهية أن مستويي العلاقة هذين بين النقد و الترجمة هما في الحقيقة وجهان لعملة واحدة و ليسا ضدين متناقضين بالمرة.

[58] النقد بالترجمة هو المنهجية التي اتخذها الناقد و المترجم و الشاعر الكبير عزرا باوند، و هو أحد مستويات النقد عنده. أنظر في ذلك مثلا: باوند [1929] –2002.

و إذا، ما بات واضحا من خلال النماذج الترجمية التي اختارها بيرمان و تتبعنا باختصار تعليقه عليها والدروس التي استقاها منها، ما بات واضحا هو أولا أن الترجمة الحرفية ليست مجرد وهم نظري بل هي حقيقة تاريخية ملموسة، و ثانيا أن هذه الترجمات ليست استثناءات معزولة بل مصدر لاستقاء دروس نظرية عامة تبقى صالحة لترجمة الأعمال الكبرى: فكما اعتبر بيرمان أن المشاكل التي واجهها عند ترجمته لعدد من الروايات الأمريكية اللاتينية ليست أبدا مشاكل "قطاعية" sectoriels، اعتبر أيضا أن ما تركه لنا هلدرلين يخص ماهية الترجمة بشكل عام و أن "الترسيمية الهلدرلينية تخص كل عمل كبير Œuvre باعتباره كذلك" (بيرمان 1999: 96) و اعتبر أيضا أن منهجية كلوسوفسكي تمكننا من التفريق بوضوح بين الحرفية و النسخ و حتى ما أخذه النقاد عليها من إفراط يؤدي إلى استحالة القراءة هو الحقيقة "الصيغة التي يظهر بها 'عيب-الترجمة' في الترجمة الحرفية" (نفسه: 140)، و استقى بيرمان أيضا من ترجمة شاتوبريان دروسا عامة مثل كون الترجمة الحرفية بالضرورة ترجمة معادة.

3.2.2.2.2. الأخلاقية:

ما بات واضحا أيضا هو أن الترجمة – باعتبارها أمانة و وفاء للنص الأصل و اشتغالا على نسيجه الحرفي – هي فعل أخلاقي éthique بامتياز عند بيرمان، أولا بالمعنى الضيق: "عندما نسأل 'ما' الذي يجب على الترجمة أن تكون وفية له فكأننا نسأل 'لمن' يجب على الزوج و زوجته أن يكونا وفيين" (بيرمان 2012: 173)، و ثانيا بالمعنى الفلسفي الواسع – و بيرمان يحيل قارئه إلى فلسفة إيمانويل ليفيناس.

و الحقيقة أن أفكار ليفيناس وكتاباته عن مبحث الأخلاق (و هو الذي كان يسميه "الفلسفة الأولى") مهمة جدا لمن يريد أن يفكر في الترجمة بشكل عام – حتى و إن كان الفيلسوف لم يتطرق على حد علمنا بشكل

مباشر للترجمة[59] – و لمن يريد أن يقارب أخلاقية الترجمة عند بيرمان بشكل خاص، باعتبارها استقبالا للغير في غيريته: يعرف ليفيناس مفهوم الأخلاق كالتالي: "الأخلاقية هي مساءلة ذاتيتي بفعل حضور الآخرين. فأجنبية الآخر، أي استحالة اختزاله في أناي و في أفكاري و ممتلكاتي، تتم تحديدا باعتبارها مساءلة لذاتيتي أنا وباعتبارها أخلاقية" (ليفيناس 2010: 33). و ضمن هذا الإطار ينظر ليفيناس للآخر و علاقة الأنا به نظرة تجعله مطلقا (أو يكاد يكون فليفيناس يستخدم أيضا مفهوم "الثالث" le tiers الذي يخفف من امتياز الآخر)، فالآخر/الغير عند ليفيناس ليس مرتبطا بالأنا أو متعلقا به أي انه ليس أنا–آخر بل هو الآخر مطلقا، و "لقد انصب كل جهد ليفيناس على أن يرفض – معارضا بذلك أفلاطون – المقابلة بين الأنا و الآخر لصالح 'الغير المطلق في غيريته' l'Autre absolument Autre" (زارادر 2002 : 811).

و على هذا فعلاقة الأنا بالآخر يجب أن تكون علاقة أخلاقية، علاقة مسؤولية مني تجاه الآخر باعتباره وجها visage[60]، و هي إذا علاقة "دينية" بالمعنى الذي يعطيه ليفيناس للكلمة: "نقترح أن نسمي الدين religion الرباط الذي ينعقد بين النفس/الأنا Meme والغير/الآخر Autre دون [أن يؤدي ذلك إلى] تكوين شمولية totalité " (ليفيناس 2010: 30). و لا يمكن ألا يذكرنا هذا بجملة لوثر الشهيرة: "لا يمكن لمسيحي مزيف أو لذهن متعصب أن يترجم بأمانة"، و يشير بيرمان في هذا الصدد باختصار – و كذلك سنفعل نحن – إلى ما يسميه العلاقة البنيوية و التاريخية بين الترجمة والتدين، كما تتجلى عن هلدرلين الذي ترجم نصوص سوفوكليس باعتبارها نصوصا مقدسة و عند شاتوبريان الذي ترجم ملتون بحرفية لأنه ترجمه "بتدين". و على هذا

---

[59] عن استثمار المفاهيم الليفيناسية و تطبيقها على الترجمة الأدبية أو "الشعرية" أنظر: لايغ 2004: 45-56.

[60] الوجه visage و المسؤولية responsabilité هما مصطلحان رئيسان في منظومة ليفيناس الفكرية. أما مفهوم الوجه فيعرفه ليفيناس كالآتي: "الطريقة التي يَمثُل بها الآخر [أمامي]، متجاوزا فكرتي عن الآخر، هي التي نسميها الوجه" (ذ. لايغ 2004: 48). فالوجه و الآخر رديفان عند ليفيناس لأنه كان ينظر إلى الآخر باعتباره وجها l'Autre est visage. و الوجه، كل وجه، و في كل مرة، هو جبل الطور الذي تصدر عنه الوصية "لا تقتل" لأنه هو الذي يجعل الآخر مكشوفا أمامي و ضعيفا. و من هنا المسؤولية، فما أن أقف أمام الآخر فأنا مسؤول أمامه je réponds *à* lui و مسؤول عنه je réponds *de* lui في الوقت نفسه إذ أن "الخطاب، و بشكل أدق الجواب و المسؤولية هي العلاقة الحقيقية [مع الآخر] "(ليفيناس 2010: 82). و مسؤوليتي مطلقة، بمعنى أنها مسؤولية عن كل شيء، بما في ذلك أخطاء الآخر و بمعنى أنها ليست اختيارا واعيا حرا بل هي "مسؤولية ارتهان" responsabilité d'otage

يرى بيرمان أنه "إن كان لا بد لأمانة المترجم (أي لحرفيته) من أساس، فهذا الأساس لا بد أن يكون خارج الأدب: فهو يوجد حيث تتحد الشعرية بالأخلاقية بالتدين" (بيرمان 1999: 102).

و هنا لا بد من وقفة: فبيرمان يعود في كتابه عن جون دن إلى ثلاثية الشعرية/الأخلاقية/التدين الترجمية معتبرا أن ترجمة الأعمال الكبرى تفترض في من ينجزها قلبا مشبعا بالريليجيو religio (و هي الكلمة التي تدل في اللاتينية إلى الانتباه الشديد و إلى الجمع و الربط) لكنه يرفض الفكرة القائلة بتأسيس نظرية للترجمة بناء على المشاكل التي تطرحها ترجمة الكتب المقدسة. و قال بيرمان كلامه هذا في معرض الرد على اتهام لادميرال لعدد من منظري الترجمة ("أهل المصدر" خصوصا) بأنهم يفكرون في الترجمة انطلاقا من ترجمة الكتاب المقدس التي تؤدي بذلك "دور النموذج" و بأنهم واقعون تحت تأثير "لا مفكر فيه لاهوتي"[61] impensé théologique.

و الحق أن انتقادات لادميرال و تحليلاته (في المقال الذي يحيل بيرمان إليه) لجديرة بالتأمل: فهو يرى أن "اللاوعي اللاهوتي" يتجلى في الحدة التي تتسم بها النقاشات النظرية في الترجمة، و هو يشير هنا صراحة إلى ميشونيك لكن بيرمان ليس ببعيد عن انتقاداته و معه كل الداعين إلى الحرفية: "عندما يتعلق الأمر بثيولوجيا الترجمة، يصبح واضحا أن ما يطرح هنا هو مشكلة الحرفية، ففي ثيولوجيا الحرف التي يعتنقها أهل المصدر تظهر بجلاء هيمنة الثيولوجيا على الترجمة" (لادميرال 1990: 127).

و يرى لادميرال أن النظرة اللاهوتية للترجمة، أي تقديس حرف الكتاب المقدس و ترجمته على هذا الأساس، تنسحب عند دعاة الحرفية على نصوص هي بعيدة عن المجال الديني، مثل ترجمة أعمال فرويد في فرنسا

---

[61] و هو الاتهام نفسه الذي يكيله لهم طه عبد الرحمن:

فلا غرو أن تصير الترجمة الإنجيلية هي النموذج الأمثل الذي يحتذى به عموم النقلة في مختلف دوائر المعرفة الإنسانية ، قصدوا إلى ذلك أم لم يقصدوا، صرحوا بذلك أم لمحوا. كما أنه لا غرو أن يُستمد التصور الشائع عن العمل الترجمي أسبابه و أوصافه من هذه الممارسة المسيحية للترجمة، حتى أن المؤلفات الأولى التي اجتهدت في تأسيس 'علم الترجمة' الحديث كانت من أولئك الذين أسندت لهم الرئاسة في ترجمة الأناجيل من أمثال 'نيدا'، بل حتى أولئك الذين لم يعجبهم نمط هذا التأسيس و انتقدوا مبادئه النظرية و مناهجه العلمية كانوا ممن شهد له بطول الباع في الترجمة المقدسة مثل ميشونيك (عبد الرحمن 1995 أ: 63).

(و هي الترجمة التي أثارت جدلا كبيرا و نقاشات حادة) وترجمة الفلسفة (هايدغر) و حتى النصوص الأدبية والشعرية التي لا تزال قراءتها واقعة تحت تأثير "الإيديولوجيا الرومانسية" التي تنظر إلى النصوص الأدبية على أنها ثمرة الإلهام الذاتي الفردي. و يرى لادميرال أن فكرة الإلهام باعتباره هو من يعطي النصوص الشعرية عمقَها ليست إلا "علمنة" لفكرة "النعمة" grâce المسيحية. و على هذا، فليس صدفة في نظر لادميرال أن يكون الرومانسيون الألمان هم من استقى منهم بيرمان أسسه النظرية وحتى "الانقلاب الغريب الذي أفضى بميشونيك إلى أن لا يرى في نصوص الكتاب المقدس إلا نصوصا شعرية" (نفسه: 130) ليس إلا برهانا عكسيا على وجود هكذا تصور لاهوتي رومانسي عنده.

على أن كلام لادميرال عن بيرمان و الرومانسيين الألمان قد يكون مردودا عليه: فلقد رأينا ربط بيرمان نظريته الترجمية لا بالرومانسيين فحسب بل برؤية للأدب تركز على بعده الشفاهي و الشعبي (لا المونولوجي والتأملي و الاصطناعي كما هو الحال عند بعض الرومانسيين) و هو البعد الذي انفتح أمامه عندما ترجم روايات من أمريكا الجنوبية. و لقد رأينا أيضا كيف انتقد بيرمان الرومانسيين و على رأسهم شليغل لأن ممارستهم الترجمية ابتعدت عن لوثر و عن البعد الشفاهي و الشعبي في ترجمته. و إن رفض بيرمان تأسيس نظرية للترجمة على تجربة ترجمة الكتاب المقدس فلأنها برأيه تقوم على "عقيدة الكتاب الأوحد" و هي التي كانت حلما من أحلام الرومانسيين الألمان.

و اتهام لادميرال لأهل المصدر بتقديس النص الأصلي (الذي يصير بذلك "الأصل" originaire) وتقديس اللغة التي كتب بها تقديسا دينيا لاهوتيا هو أيضا قد يكون مردودا عليه بالنسبة لبيرمان على الأقل (وميشونيك أيضا): فمنهجيته ليست تأثيلية على طريقة هايدغر في قراءة النصوص الفلسفية اليونانية و شوراكي في ترجمة الكتب المقدسة و هو لا يتبنى نظرة بنيامين الخلاصية المسيانية التي تقوم هي أيضا على تقديس الكلمة

المفردة و اعتبارها هي وحدة الترجمة بل إن الحرفية عنده على العكس من ذلك هي اشتغال على النص في جملته وهي "عنف مزدوج" يمارس على النص الأصل و على لغة الترجمة كما هو الحال عند هلدرلين مثلا.

و إن كان تقديس النص الأصلي "تهمة" في نظر لادميرال، فذلك لأن ما يرافقه هو امتهان الترجمة:

"إن في ذلك [ما يسميه لادميرال: تقديس دعاة الحرفية للنص و دعوتهم لاختفاء المترجم وراءه] لإلغاءً من قبل الترجمة لذاتها و نوعا من الأدائية المتناقضة performatif contradictoire تكون نتيجتها أن هذه 'الترجمات' تقدم نفسها في مرحلة أولى على أنها ترجمات ثم بعد ذلك على أنها محاكاة من نوع ما للنص الأصلي الذي ينبغي [على القارئ] أن يكتشفه بين سطورها [أي سطور الترجمة-المحاكاة]. و إذ يُقدس النص الأصلي/الأصل، فهو لا يعود يحتمل الترجمة من حيث أنها ليست إلا تدنيسا له" (لادميرال 1990: 129).

و مرة أخرى سنقول إن هذا الكلام، في حالة بيرمان، مردود عليه: فهو يرفض الافتراض القائل بأن من يقرأ نصا في لغته التي كتب بها أقرب إلى تذوقه ممن يقرؤه مترجما، و يرى على العكس من ذلك أن النص يبقى أجنبيا في الحالتين و أن الفرق بين القراءتين هو فرق في الدرجة لا الجوهر. و تبعا لذلك، يرى بيرمان – متفقا في ذلك مع غوته كما رأينا – أن "الترجمة ليست أخف الضررين بل صيغة الوجود التي يأتينا بها عمل أجنبي باعتباره أجنبيا" (بيرمان 1984: 249). و حتى عندما يستشهد بجملة بنيامين الشهيرة "هل جعلت الترجمة حقا لمن لا يستطيع قراءة النص الأصل؟" فهو يفعل ذلك لا لينتقص الترجمة و يجعلها مجرد نص نقرأ عبر سطوره النص الأصل بل على العكس من ذلك تماما: فبنيامين بسؤاله هذا يرفض التصور الكلاسيكي الاختزالي للترجمة باعتبارها إيصالا ليعطيها تصورا ميتافيزيقيا يكون دورها فيه "إنفاذ علاقة العمل بلغته" (بيرمان 2008: 53)، و بذلك تكون الترجمة هي ما يميز (و يكرس) حياة العمل المستمرة la vie continuée de l'oeuvre أي بعبارات بنيامين Survie/Sur-vie : Uberleben بالمعنيين الزمني و الفضائي للكلمة أي: البقاء و الحياة المستمرة (Survie) و الحياة الأعلى أي الأفضل (Sur-vie).

هذا من جهة "البعد الديني" في حرفية بيرمان و أخلاقيته الترجمية. لكن ثمة نقدا آخر يوجه له في الاتجاه المعاكس إن صح التعبير:و هو عن مدى قرب أخلاقية بيرمان من أخلاقية ليفيناس التي يحيل إليها: فهذه باربار غودار، رغم اعترافها بالدين الكبير تجاه كتابات بيرمان التي أعانتها على بيان مواقفها الترجمية، تقول إن الغاية الأخلاقية للترجمة عند بيرمان ليست أخلاقية إختلاف ethics of difference كما هو الحال عند فينوتي بل إنها تنضوي تحت لواء شمولية ميتافيزيقية و إن مفهوم الثقافة عنده ليس المفهوم الإثنوغرافي الذي يعني "تعدد الممارسات الدالة التي تمارسها أعراق مختلفة و علاقاتها البيخطابية interdiscursifs " (غودار 2001: 64) بل هو تحديدا المفهوم الرومانسي الذي يعني تكوين المرء لذاته و بناءها من خلال الشعر، أي مفهوم البيلدونغ، وعلى ذلك:

> خلاصة القول هي أن بيرمان لا يهتم بالغير في غيريته و في لااستمراريته التاريخية كلها و لا بالآخر باعتباره آخرا و مختلفا اختلافا جذريا كما يفعل ليفيناس بل [يهتم] بآخر الأنا l'Autre du Même ، الآخر الذي يبتلعه الأنا في صيرورته أو في البيلدونغ، تلك الحركة الدائرية المتمثلة في 'العبور عبر الأجنبي من أجل الوصول إلى الذات' و التي طالما انتقدها هو نفسه (نفسه).

و بالعودة إلى مبحث الأخلاق عند ليفيناس فسنجد أنه يقدم نفسه منذ البداية على أنه مناقض للأنطولوجيا بشكل عام: "كان الفكر الغربي في سواده الأعظم أنطولوجيا: أي اختزالا للآخر في الأنا" (ليفيناس 2010: 33) و للأنطولوجيا الهايدغرية (التي يحيل إليها بيرمان ليشرح مفهوم البيلدونغ و في عدة مواضع أخرى من كتاباته) بشكل خاص: "أن نُخضع العلاقة مع شخص ما موجود étant (و هي العلاقة الأخلاقية) للعلاقة مع وجود الوجود–هناك[62] و هو [أي الوجود] الذي يسمح – لأنه غير شخصي – بالهيمنة على الموجود، هذا يعني أن نخضع العدالة للحرية" (نفسه: 36). فالعلاقة مع الآخر/الوجه، لأنها علاقة أخلاقية، ليست

[62] و هو تحديدا مشروع هايدغر، أو – عند من يؤمنون بوجود قطيعة أو تحول في فكر الفيلسوف – مشروع "هايدغر الثاني" أي "هيدجر[كذا] فيما بعد الوجود و الزمان حينما تحول من دراسة الوجود الإنساني إلى دراسة الوجود نفسه، أي إلى ما يسميه هيدجر فكر الوجود" (توفيق 2002: 82).

فينومينولوجيا، أي كشفا للأشياء كما تظهر لنا في خبرتنا بها و ليست نظرا regard و لا رؤية vision باعتبارهما مؤديين إلى المعرفة.

ضمن هذا الإطار أيضا، تشكك باربار غودار في "الغاية الأخلاقية" للترجمة عند بيرمان و في أنها تشكل حقا الطرف النقيض لمنهجية "الجميلات الخائنات". فالترجمة عند بيرمان "تحدث من أجل تغيير العلاقة مع لغة الذات/الأنا propre و فقط، ليس بمعنى 'توسيع اللغة' تماما، كما كان يفهمها همبولت، بل عن طريق تعديدها en la pluralisant و تأنيثها" (نفسه 64-65). فما تنتقده غودار (و هي الناقدة النسائية) في أخلاقية بيرمان هو استخدامها لمصطلحات من قبيل "الفضاء الأمومي" فتكون بذلك تكريسا بطريقة أخرى للجميلات الخائنات. و يذكرنا هذا بالنقد الشديد الذي وجهته نظريات الترجمة النسائية للمصطلحات التي استخدمها شتاينر في صياغة نموجه الهرمينوطيقي لما فيها من "هيمنة ذكورية" مثل مصطلح penetration (الولوج/الإيلاج) الذي اعتُبر كناية عن "الامتلاك الشبقي" (أنظر موندايي 2004: 167).

من أجل ذلك، تقترح غودار نماذج نظرية أخرى تقارب الأخلاقية باعتبارها منخرطة دائما في صراع سياسي أو اختلاف سياسي مع سلطة ما و تقارب الترجمة ذاتها باعتبارها فعلا سياسيا-اجتماعيا[63]. و من أهم هذه النماذج نموذجا لورنس فينوتي و غاياتري سبيفاك، و بطبيعة الحال النظريات النسائية التي تعتبر الترجمة "صيغة من صيغ الاشتباك مع الأدب و شكلا من أشكال النشاط الأدبي literary activism " (سيمون 1996: ix). و تبعا لذلك، تتزحزح المسألة الأخلاقية و معها مفهومها الرئيسي "الأمانة" ليخرجا من إطار الثنائية التاريخية "أهل المصدر" و "أهل الهدف" : "بالنسبة للترجمة النسائية لا تكون الأمانة للكاتب و لا للقارئ بل لمشروع الكتابة و هو المشروع الذي يشارك فيه الكاتب و المترجم على حد سواء" (نفسه: 2). و لسنا هنا بالطبع بصدد

[63] على خلاف بيرمان حسب منتقديه الذين يرون أنه يقارب الترجمة ضمن إطار الذاتية (بالمعنى الرومانسي للكلمة) و في إطار النصوص لا خارجها: " عندما يتحدث بيرمان عن 'موقف' الذات المترجمة، فهو لا يحيل إلى مقولات سياسات الهوية المعروفة في الأوساط الإنغلو-أمريكية بل إلى بناء الوعي الذاتي المترجم ضمن مجال 'المكتوب' "(سيمون 1996: 35).

بسط نظريات فينوتي و سبيفاك، بل أشرنا فقط إلى التطور الذي لحق – و لا يزال يلحق – بمفهوم "أخلاقية الترجمة" الذي كان بيرمان و لا شك أحد أهم من جعلوه مركزيا في النقاشات النظرية و النقدية.

3.2.2. نقد الترجمة:

هو الركن الثالث في مشروع بيرمان و ليس أقلها شأنا و أهمية. تقول شيري سيمون:

> إن كان فيليب لاكو لابارت و جان لوك نانسي قد وصفا المشروع الرومانسي بأنه 'مطلق أدبي' (1978) [وهو عنوان كتابهما الشهير عن الرومانسيين الألمان] فأنا أود أن أصف مشروع أنطوان بيرمان بأنه 'مطلق نقدي'. [...] و لعل مهمة بيرمان الرئيسة كانت أن يرد للترجمة كل الكرامة و العمق اللذين يتميز بهما النقد الأدبي (سيمون 2001: 19).

سنحاول في هذا الجزء من عملنا أن نشرح أولا ما الذي يعنيه مصطلح نقد (أو "تحليلية") الترجمات عند أنطوان بيرمان و ثانيا أن نبسط النموذج الذي يقترحه بأن نتوقف عند أسسه الفلسفية (الهرمينوطيقا و بنيامين خصوصا) و عند النماذج النقدية الأخرى التي تعامل معها أخذا و ردا (مدرسة إيفين-زهار و توري و نموذج هنري ميشونيك) مع الإشارة إلى نموذج كاتارينا رايس لدورها الريادي في هذا المجال (و بيرمان نفسه يشير إشارة عابرة إلى أهمية نقد الترجمات في ألمانيا).

و يجدر بنا أن ننبه منذ الآن إلى أن نموذج بيرمان النقدي كما بسطه في آخر ما كتب قد تم تطبيقه على الشعر (جون دن) بينما تطبق شبكة القراءة التي اخترناها (المتمثلة في النزعات التشويهية) على النثر. لكن النموذجين ليس بينهما قطيعة تامة (و إن كان هنالك تحول في "الفلسفة" التي تحملهما) كما أننا سنحاول استخدام عدد من مفاهيمه (مثل دراسة المشروع الترجمي) و نضيفها إلى شبكة القراءة الرئيسة.

1.3.2.2. مفهوم النقد:

لا يمكن أن نفهم ما يعنيه نقد الترجمات بالنسبة لبيرمان دون العودة إلى مفهوم النقد كما صاغه و نظر له الرومانسيون الألمان. و لم يفصل الرومانسيون بين نقد النصوص و إبداعها فالذي لا يقرض الشعر لا يمكن إلا أن يحكم عليه حكما سلبيا على حد تعبير نوفاليس. و هذا يعني بحسب بيرمان أن النقد صار له عند الرومانسيين

معنى آخر تماما: "لم يعد نقد الأعمال يعني النطق بعدد من الأحكام عليها بناء على قواعد جمالية أو بناء على الإحساس من أجل تعليم جمهور المتلقين أو هدايته، بل صار يعني – كما عبر عنه نوفاليس في شذرته عن ترجمة الأسطورة – إبراز المثال الصرف la pure Idée لتلك الأعمال" (بيرمان 1984: 194-195).و سنرى أن هذا المفهوم ينطبق تماما على نقد الترجمات كما نظر له بيرمان.

و لقد رأينا كيف أن فعل النقد عند الرومانسيين الألمان كان فعلا محوريا و طاغيا على كل الأفعال الأخرى بما في ذلك فعل الإبداع نفسه، من حيث أن الرومانسيين جعلوه الشرط الضروري لميلاد الأدب القادم، وهو ما دفع مدام دوستال إلى القول: "ربما كان الأدبُ الألماني الوحيدَ الذي بدأ بالنقد" (ذ. بيرمان 1984: 196). من أجل ذلك يرى بيرمان أن الرومانسيين، و فريدريك شليغل تحديدا، هم مؤسسو النقد المعاصر. و هو بطبيعة الحال يتبع في ذلك فالتر بنيامين الذي يعتبر أن الرومانسيين أسسوا ما يسمى "نقد الأعمال" بعيدا عن النقد الفلسفي على طريقة كانط، و أن فريدريك شليغل يحتل موقعا مميزا بينهم على الرغم من أنهم لم يكونوا دائما يتفقون معه، لكن "تصوره لماهية النقد هو بمثابة البيان العقائدي للمدرسة [أي للرومانسيين]" (بنيامين 1986: 40).

و يعود الفضل لشليغل في تجاوز الدوغمائية الجمالية و كذلك العقلانية (أي بعبارة واحدة: الكلاسيكية) من جهة، و من جهة أخرى في تثبيت النقد الجمالي في وجه ما يسميه بنيامين "التسامح الشكاك" tolérance sceptique الصادر عن "التقديس اللامحدود لملكة الإبداع التي تُختزل في قدرة المبدع على أن يعبر عن نفسه" (نفسه: 114). فالعمل الفني ليس مجرد إنتاج تبدعه ذات ما لكنه في الوقت نفسه ليس نتاج قواعد خارجة عنه. و بذلك يكون الرومانسيون قد وضعوا القاعدة التي ستصير أحد أهم مبادئ نقد الأعمال بناء على معايير محايثة immanents . و تبعا لذلك "فالأساس الموضوعي لمفهوم النقد الجمالي كما يقترحه فريدريك شليغل لا يُعنى إلا بالبنية الموضوعية للفن – باعتباره مثالا Idée – و بتشكلاته [الفن] أي الأعمال الفنية" (نفسه: 38).

ونرى بوضوح كم ترتبط مفاهيم مثل "مثال الترجمة" Idée de la traduction و "ترجمة الأعمال" traduction des œuvres بأفكار الرومانسيين الألمان و مفاهيمهم.

هذا عن ماهية النقد فماذا عن هدفه و غايته؟ رأينا أن النقد عند الرومانسيين لم يعد يعني إصدار الأحكام على الأعمال بل فهمها بالمعنى الذي يعطيه شليغل للكلمة: "أن نفهم عملا [فنيا] معناه إذا أن نحدد موقعه في الكل الفني و الأدبي و أن نكشف عن جوهره الرمزي و هو [الجوهر] المتمثل في التدليل على هذا الكل و على مثال الفن نفسه" (ذ. بيرمان 1984: 195). و هذا يعني أن النقد في جوهره إيجابي و منتج (و هما عبارتا شليغل اللتان سيستخدمهما بيرمان لوصف مشروعه النقدي) و ذلك بمعنيين:

أولا لأن النقد الجمالي (أي الشعري) غايته "أن يعطي شكلا جديدا لما له شكل" على حد تعبير شليغل و بذلك يكمل العمل الفني و يعطيه نسقيته. و إذ يبين عن العلاقات التي تربط هذا العمل الفني بغيره من الأعمال و بمثال الفن نفسه، فالنقد يعتبر عرْضا جديدا لما يعرضه العمل الفني أو بالأحرى للعمل الفني باعتباره هو ذاته عرضا exposition – و على ضوء هذا يمكننا أن نفهم قول بيرمان عن الترجمة إنها "كشفُ كشف" إن تذكرنا أيضا أنه (و قبله بنيامين) يجعل بين الترجمة و النقد و التعليق قرابة وثيقة.

ثانيا لأنه لكي لا يكون النقد "حكما" بل كشفا لمثال الفن فعليه أن لا يتعامل إلا مع الأعمال الفنية التي "تساهم في ذاتها في تحقيق مثال الفن" (بيرمان 1984: 196). و هذا هو أحد ثلاثة مبادئ تقوم عليها نظرية النقد عند الرومانسيين: أولا أن الحكم على الأعمال لا يكون صريحا بل هو متضمن في عملية النقد الجمالية ذاتها لأن "قيمة العمل الفني ليست رهنا إلا بمعرفة إن كانت تسمح بأن ننتقدها نقدا محايثا أم لا" (بنيامين 2006: 124). و ثانيا – و نتيجة لما سبق – أنه لا يوجد سلم معايير موضوعي نحكم به و على أساسه و ثالثا – و هنا بيت القصيد – أنه لا يمكن انتقاد ما هو سيء "فمجرد إمكانية نقد عمل تعني الطابع

الإيجابي لحكم القيمة الذي نصدره عليه. (...) إن كان عمل ما قابلا للنقد فهو عمل فني و إلا فهو ليس كذلك و لا وجود لحد وسط بين الاثنين" (نفسه).

و نضع يدنا هنا على الأصل الفلسفي-الجمالي لأحد المفاهيم الرئيسية في درس بيرمان الترجمي و نظريته النقدية ألا و هو مفهوم "الأعمال" les œuvres و المقصود بها النصوص الكبرى ذات القيمة العالية التي تجسد "مثال" الفن و "حقيقته". و بناء على ذلك، يجب أن تكون ترجمة هذه الأعمال بدورها تجسيدا "لمثال" الترجمة و كشفا لحقيقة العمل المترجم.

و يعتبر هذا التصور أحد النقاط التي جرت النقد على بيرمان لأن تصورا للترجمة – و بالتالي لنقد الترجمة – يجعلها كشفا لحقيقة العمل الفني (بالمعنى الرومانسي للكلمة) هو تصور يطرح إشكالية مدى صلاحية هكذا منهجية نقدية، و هي الإشكالية التي تصوغها آني بريسي كالآتي:

"هل يمكن لمنهجية [في نقد الترجمات] تقوم على المبادئ التي أشرنا إليها آنفا ["حقيقة" العمل الفني و التصور "الجوهراني" للفن] أن تفسر كل الممارسات الترجمية؟ بل هل يمكنها حتى أن تفسر كل الممارسات الترجمية المتعلقة بالحقل الجمالي؟ هذا هو السؤال. ألا تحض هذه المنهجية على الاهتمام فقط – كما فعلت قبلها النظرية الأدبية – بالأعمال 'ذات القيمة'، أي على الاهتمام فقط بالأعمال المكرسة؟ Œuvres du canon " (بريسي 1998: 44).

2.3.2.2. نقد الترجمات:

صار الآن ممكنا – بناء على من سبق – أن نفهم ما يعنيه نقد الترجمات عند بيرمان: فثمة منذ العصر الكلاسيكي مراجعات نقدية للترجمة بمعنى التقويم أو الحكم (و لا شك في أن نص ميريزياك واحد منها) لكن "إن كان النقد يعني التحليل الصارم لترجمة ما، خصائصها الرئيسة و المشروع الذي أخرجها للحياة و الأفق الذي انبجست فيه و موقف المترجم [الذي كتبها]، و إن كان النقد يعني أساسا إبراز حقيقة ترجمة ما، علينا أن نعترف بأن نقد الترجمات ما كاد يبدأ بعد" (بيرمان 1995: 13-14).

هذا هو إذا نقد الترجمات عند بيرمان بمصطلحاته الرئيسة (التي سنعود لها): الأفق و المشروع و الموقف والحقيقة. لكن السؤال هو: إن لم يكن النقد حكما أو تقويما فما معنى مقارنة النص و ترجمته باستخدام الوسائل الإجرائية و شبكات القراءة (كالنزعات التشويهية مثلا)؟ الحقيقة أن بيرمان لم يتخل عن المقارنة بل صار ينزلها في سياق أوسع و يجعلها تشتغل ضمن أفق أعم:

"أن نصف ترجمة ما لا يعني أن نقارنها مع النص الأصل و أن نقيس مدى دقتها [في نقله] و أن نحكم على 'قيمتها الأسلوبية'...الخ، أو إن شئت قل إن كل ما سبق لا معنى له و لا حقيقة إلا إن عملنا قبل ذلك على الإجابة على سؤالين هما: ما هو أفق هذه الترجمة؟ و هل لها مشروع، و إن نعم، ما هو؟" (بيرمان 2012: 47-48).

بناء على هذا، لم تفض تحليلات بيرمان النقدية – و هي التي رافقت عمله التنظيري و مست طيفا واسعا من النصوص، من أدب الأطفال إلى الفلسفة و الملحمة و الشعر و التحليل النفسي (فرويد) – بالضرورة إلى أحكام سلبية: فمما مجموعه عشرون دراسة، عشر منها كانت إيجابية و أربع فقط سلبية و الباقي متفاوتة[64]. و نقد الترجمات إيجابي ليس فقط للسبب البديهي و المباشر المتمثل في أن هنالك ترجمات جيدة أيضا بل لسبب آخر هو أن الترجمات كما الأعمال هي بحاجة للنقد، فالنقد ضروري للعمل الفني بل إنه "مرتبط أنطولوجيا بالعمل الفني" (بيرمان 1995: 39). و يذهب بيرمان إلى أبعد من ذلك و يجعل من النقد "نسيبا" للترجمة، خصوصا عندما تكون ترجمة معادة (و بتنا الآن نعلم أهمية الترجمة المعادة عند بيرمان باعتبارها فضاء ترجميا قائما بذاته). وتبعا لذلك يكون نقد الترجمة "نقدا لنص هو نفسه ناتج عن اشتغال ذي طابع نقدي" (نفسه: 41).

[64] الغريب، و اللافت للنظر في هذه القائمة هو خلوها من نقد ترجمة الرواية – في ما عدا ترجمة واحدة للكاتب البرازيلي ماريو دي أندراد أنجزها جاك ثيريو – و هو الأمر الجدير بالتأمل لسببين هما أولا أن بيرمان نفسه مترجم للرواية (الأمريكية اللاتينية خصوصا) و ثانيا أنه عندما وضع قائمة النزعات التشويهية في الترجمة و حصرها في ترجمة "النثر الأدبي" أشار إلى أن هذا النوع من الترجمة كان و لا يزال مهملا في النقاشات النقدية.

و لا شك في أن هذا التصور للقرابة بين النقد و الترجمة تعود لبنيامين و مقارنته الشهيرة بينهما و بين الثمار التي تنضج و تهوي من الشجرة عندما تحين اللحظة المناسبة[65]. ويرى بيرمان أن العلاقة البنيوية بين "التعليق" و الترجمة قد انفصمت عراها مع تكريس النقد فعلا مستقلا، و أنه يجب إعادتها إلى سابق عهدها. و لا يتم هذا إلا بصناعة جنس كتابي قائم بذاته هو "نقد الترجمات" و هو الأمر الذي لا يتسنى بدوره إلا بالبحث عن المقاربات النقدية التي استطاعت أن ترسم شكلا خاصا بها، من أجل التأسيس عليها. و يجد بيرمان هذه المقاربات في نموذج ميشونيك من جهة و نموذج مدرسة "تل أبيب" (و أتباعها في بلجيكا و كندا...) من جهة أخرى، إذ يمكن اعتبار نموذج بيرمان بمثابة التجاوز الجدلي لهذين النموذجين، و لو أن بعض الدارسين يرون أنه بالأحرى تخل عن موقف الحرفية الراديكالية (التي تجعله قريبا من ميشونيك) و اقتراب من المدرسة الوظيفية. على أننا –كما أسلفنا القول – سنعرض قبل ذلك إلى نموذج كاتارينا رايس الذي يستحق الوقوف عنده قليلا.

2.2.3.3. نماذج نقدية تأسيسية:

2.2.3.3.1. كاتارينا رايس و أنماط النصوص:

يعتبر النموذج النقدي الذي قدمته كاتارينا رايس محطة تستحق الوقوف عندها و لو في عجالة، لأنه أولا نموذج ألماني (و لقد أشار بيرمان إلى أهمية نقد الترجمات في ألمانيا لكن دون أن يتوقف عندها) و لأنه ثانيا يعتبر نموذجا تأسيسيا و رائدا حيث أن فترة ظهوره (في كتاب "نقد الترجمات" 1971) لم تكن قد شهدت بعد تشكل الدرس الترجمي درسا مستقلا قائما بذاته، ناهيك عن مبحث نقد الترجمات و من حيث أنه شكل الأساس لما سيصبح بعد ذلك نظرية "السكوبوس" Skopos. و كاتارينا رايس نفسها صاحبة ترجمات أدبية من اللغة الإسبانية كما ترجمت أيضا نص خوسيه أورتيغا إي غاسيت الشهير "بؤس الترجمة و نعيمها".

---

[65] يقول بنيامين (ذ. بيرمان 2008: 19): "يرتبط التعليق و الترجمة مع النصوص بالعلاقة نفسها التي تربط الأسلوب و المحاكاة بالطبيعة: الظاهرة نفسها منظورا إليها بنظرة مختلفة. فعلى شجرة النص المقدس هما ليسا إلا الورقتين اللتين تهسهسان بلا نهاية و على شجرة النص الدنيوي [هما] الثمرتان اللتان تسقطان عندما تحين اللحظة المناسبة".

يقوم نقد الترجمات عند رايس على ما تسميه "أنماط النصوص " types de textes و هو التصنيف الذي اقترحته بعد استعراضها لعدد من التصنيفات السابقة (مونان، فيدوروف... وحتى شلايرماخر). و ترى رايس (2002: 32) أن "الشرط اللازم لبلوغ الموضوعية في نقد الترجمات هو إذا وجود تصنيف للنصوص يضع في حسبانه الظروف التي تفرضها عملية الترجمة و يضم كل أنواع النصوص التي نصادفها في الممارسة". ما تقصده رايس بالنقد الموضوعي هو قابليته للفحص vérifiable فلطالما كان نقد الترجمات اعتباطيا خصوصا عندما يتعلق الأمر بالنقد الصحفي: فما يحصل هو أن النصوص يُتحدث عنها و تُقوم كما لو كانت نصوصا أصلية لا ترجمات و حتى عندما يشير الناقد إلى أنها ترجمة فهو يكتفي بعبارات فارغة من كل مضمون من قبيل "ترجمة ممتازة" أو "ترجمة ترقى إلى مستوى النص الأصل"، لكن أحكاما مثل هذه "مشكوك فيها دائما و هي غالبا دون حجج تدعمها، فنادرا ما يكلف النقاد أنفسهم عناء مقابلة الترجمة مع النص الأصل هذا إن كانوا يعرفون اللغة التي كتب بها" (نفسه: 14). و لذلك تدعو رايس إلى نقد يقوم على النص الأصل. و قد تبدو هذه العبارة بديهية إلى حد السخف لكن أنطوان بيرمان يلاحظ الشيء نفسه بعد عشرين عاما من كتاب كاتارينا رايس وبعده لورنس فينوتي الذي كتب تاريخا للترجمة في العالم الأنكلوسكسوني، انطلاقا من إغفال المراجعات النقدية الصحفية لخصوصية النص المترجَم باعتباره مترجما، و سماه "خفاء المترجم".

أما عن تصنيف رايس للنصوص فهو يقوم على فلسفة اللغة عند كروتشه و نظرية بوهلر عن وظائف اللغة و هي التمثيل و التعبير و النداء. و على ذلك ترسم رايس الترسيمة التالية (نفسه: 43):

وظيفة اللغة [بوهلر]	التمثيل	التعبير	النداء
البعد اللغوي [كروتشه]	المنطقي	الجمالي	الحواري
نمط النصوص [رايس]	الإعلامية	التعبيرية	التحريضية

و ليس هذا التصنيف جامدا لأن رايس تشير إلى أن هذه المميزات (الإعلام و التعبير و التحريض) موجودة معا في كل نص (و لعل أبرز مثال على ذلك هو الكتب المقدسة بما في ذلك القرآن الكريم) و لذلك تتحدث المنظرة الألمانية عن نصوص "تهيمن" عليها الإعلامية أو التعبيرية أو التحريضية. و المهم في هذا التقسيم هو أنه يستجيب لمتطلبات العملية الترجمية و يأخذها بعين الاعتبار و الفيصل فيه هو للغة أو بالأحرى للوظيفة التي تؤديها اللغة في هذا النص أو ذاك و تحكم ترجمته و بالتالي نقد هذه الترجمة. فالأهمية في النصوص الإعلامية هي لكمية المعلومات أي لموضوع النص و في الأهمية النصوص التعبيرية هي "للشكل" و على الناقد أن يفحص مدى نجاح الترجمة في إحداث الأثر الجمالي ذاته من خلال خلق أشكال مكافئة لا من خلال محاكاة أشكال النص الأصل (و هنا تلتقي رايس مع التيار الذي يمثله نيدا) و الأهمية في النصوص التحريضية (مثل الكثير من النصوص الدينية والسياسية و الإشهارية) هي للأثر التحريضي على مستقبلها أي في خلق ردة فعل معينة لديه أو دفعه لإتيان فعل معين.

بطبيعة الحال لن نستعرض هنا بالتفصيل نظرية رايس و لا امتداداتها عند هانز فيرمير فللقارئ أن يعود إلى كتابها عن نقد الترجمات ليجد فيه شبكة قراءة متمثلة في قائمة من الأدوات الإجرائية تسميها رايس "التوجيهات من داخل اللغة" instructions intralinguistiques و المحددات من خارج اللغة déterminations extralinguistiques . و تبقى مع ذلك ملاحظات جديرة بأن تثار:

1- تريد رايس لنموذجها أن يكون جامعا للممارسات الترجمية على اختلاف مجالاتها و لذلك فهي، إذ تستعرض النماذج التي سبقتها (في سنة 1971 لم يكن بيرمان قد اقترح نموذجه و لا حتى ميشونيك أو إيفين زوهار)، تنتقدها لأن كل واحد منها يفكر انطلاقا من خبرة ترجمية مع نوع معين من النصوص. ولقد كان هذا الادعاء بالتحديد محل نقد من قبل عدد من المنظرين الذين اعتبروا أن نظرية السكوبوس لا تصلح في حقيقة الأمر إلا للنصوص غير الأدبية من حيث أن النصوص الأدبية ليس لها بالضرورة غاية

(سكوبوس) معينة. كما انتقد عدد من المنظرين أنماط النصوص و اختلاف منهجية الترجمة باختلاف هذه الأنماط: " فحتى منهجية الترجمة بالنثر الشفاف الواضح التي تطبق على النصوص الإعلامية و التي تبدو منطقية يمكن هي أيضا مساءلتها فنصوص المال و الأعمال في اللغة الإنكليزية تحفل بالاستعارات البسيطة و المركبة" (موندايي 2004: 76). و نجد النقد نفسه بشكل صريح عند بيرمان :

"إن كانت تصنيفات الترجمة المنتجة مثلا في كندا (دوليل) و في ألمانيا (رايس) تقابل بين **'تداولية'** النصوص التي تتعامل معها الترجمة المتخصصة و بين **'تعبيرية'** تلك التي تتعامل معها الترجمة الأدبية، فلسنا بحاجة إلى الكثير من التأمل لنرى قصور تمييز كهذا: فالكثير من النصوص المتخصصة لا شيئ تداوليا فيها (مثل عدد كبير من النصوص العلمية و القانونية) و معظم النصوص الأدبية لا يمكن فهمها من خلال مفهوم التعبيرية" (بيرمان 1991: 09).

2- تشدد رايس على أن نقد الترجمة يجب أن يتجاوز "السلبية" ليكون مبنيا على حجج موضوعية مؤسسة، و تبعا لذلك يجب على ناقد الترجمات "أن يسأل نفسه عن الأسباب التي تكون قد دفعت بالمترجم إلى اقتراح حلول لا تبدو أنها المثلى عند القراءة الأولى" (رايس 1984: 97)

3- المسألة الثالثة – و الأهم برأينا – قد تكون في الحقيقة النتيجة المنطقية للمسألتين الأوليين: لا تستكشف رايس فقط إمكانات الترجمة بل أيضا حدودها و ذلك عندما تعرض لطرق في التعامل مع النصوص ينطبق عليها وصف "التكييف" أكثر من وصف الترجمة، مثل الترجمات التي يراد لها أن تؤدي وظيفة معينة غير تلك التي أريد للنص الأصل تأديتها (كالترجمات التلخيصية و المدرسية بل و ترجمات الإنجيل أيضا)، و مثل الترجمات التي تتوجه لجمهور مخصوص (كتلك التي تتوجه للأطفال أو تلك التي تهدف إلى تعميم المعرفة العلمية)[66]. و في هذه الحالات سيكون على الناقد أن "يحكم على النص المترجم بالنظر إلى تلك الوظيفة المخصوصة التي أوكلت للترجمة. و هذا يعني أن المعايير الأدبية و اللسانية و التداولية عليها أن تتراجع أمام معيار **وظيفي**" (نفسه: 114 التغليظ من رايس)

[66] نجد تصورا مشابها عند موريس بيرنيي (1993: 53-41)، لكنه لا يتحدث عن اختلاف الوظيفة بل عن اختلاف الناقل vecteur

2.3.3.2.2. نظرية النسق المتعدد:

يمكن وصف نظرية النسق المتعدد Polysystem Theory بأنها نظرية وصفية و وظيفية. و لقد أثرت هذه المدرسة أيما تأثير على الدراسات الترجمية و نهض بالتعريف بها و تطويرها أتباع كثر في بلجيكا و كندا – مثلا لا حصرا (أنظر في ذلك مثلا فايسبرود 1998: 1-12).

أسس هذه المدرسة كما هو معلوم إيتامار إيفين زوهار و جدعون توري، حيث استلهم الأول أفكاره من أعمال الشكلانيين الروس خصوصا يوري تينيانوف الذي أخذ عنه مفاهيم مثل تراتبية الأنساق الأدبية و مفهوم 'التعجيب" ostranenie. و الحق أن المشهد الذي انبثقت منه المدرسة واسع يمتد من السيميائيات إلى النظريات اللسانية و الأدبية إلى علم الاجتماع كما يتجلى عند بيير بورديو مثلا. (أنظر سيميوني، في بيم-شليزنغر-سيميوني 2008: 329-341).

و الواقع أن إيفين زوهار، و هو "المنظر الثقافي"[67]، نظر إلى الترجمة على أنها جزء لا يتجزأ من الاتصال بين الثقافات و لا يمكن فهمها بمعزل عنه، مما أدى به إلى اقتراح مفهوم "التداخل" (و هو مفهوم يعترف تلميذه توري (2008) بأن له حمولات سلبية) الذي يفترض أيضا توسعا كبيرا في مفهوم الترجمة ذاته. و لقد نظر إيفين زوهار إلى الأدب المترجم translated literature على أنه نسق قائم بذاته، بل أكثر من ذلك: "أنا لا أعتبر الأدب المترجم نسقا ضمن أي نسق أدبي متعدد و حسب، بل نسقا شديد النشاط و الفاعلية" (إيفين زوهار [1978-1990]: في فينوتي 2000: 193). و لذلك فهو يطرح السؤال حول المكانة التي يحتلها هذا الأدب في النسق المتعدد الكبير الذي ينتمي إليه. الفكرة المهمة التي ينبغي الإشارة لها هنا هي أن زوهار يرى أن الأدب

[67] يقول عنه غنتسلر (2009: 277) إنه ليس من منظري الترجمة بالمعنى الدقيق بل منظر ثقافي، دون أن ينفي ذلك تأثيره الكبير في الدراسات الترجمية. عن تطبيق مفهوم النسق المتعدد على الحقل الثقافي بالمعنى الواسع أنظر إيفين زوهار [1994] 2008: 277-291)

المترجم "يتصرف" كنسق من خلال اختيار النصوص التي تترجم و كذلك من خلال مدى تأثر ممارسة الترجمة بالأنساق الأدبية الأخرى ضمن النسق المتعدد الكبير، و هو ما يعيدنا إلى مكانة الأدب المترجم في النسق المتعدد.

ثمة فكرة أخرى مهمة تمثل نقطة افتراق زوهار عن الشكلانيين الروس و هي أنه رفض أن يقصر اهتمامه مثلهم على الأدب "الرفيع" بل شمل في دراسته أشكال الأدب "الدنيا" (كالروايات البوليسية و أدب الأطفال) والأدب المترجم بطبيعة الحال، الذي يُنظر إليه على أنه نسق مركب تراتبي غير مصمت أو متجانس.

و ثمة أخيرا مفهوم رئيسي في فكر مدرسة زوهار و توري انتقده بيرمان نقدا شديدا كما سيلي بيانه و هو مفهوم المعايير Norms التي يعتبر توري أنها: "المفهوم الرئيسي و المسألة المحورية في أي محاولة لإيجاد تفسير للأهمية الاجتماعية لهذا النشاط أو ذاك، لأن وجودها [أي المعايير] والطيف الواسع من الحالات التي تنطبق عليها (مع ما ينطوي عليه ذلك من امتثالية) هما العاملان الرئيسان اللذان يضمنان وجود النظام الاجتماعي و ديمومته" (توري [1995-1978] في فينوتي 2000: 200). و على هذا فالترجمة عند توري هي فعل تحكمه المعايير، و يسري هذا الكلام على **كل** أنواع الترجمة بما في ذلك الترجمة الشفوية. و يتطابق تقسيم توري للمعايير مع توصيف زوهار لسلوك الأدب المترجم النسقي: فهنالك المعايير الأولية Preliminary Norms المتعلقة بوجود سياسة ترجمية أو غيابها ثم المعايير الإجرائية Operational Norms التي تتحكم في اتخاذ القرارات أثناء فعل الترجمة ذاته. و المترجم تبعا لخضوعه للمعايير أو خروجه عنها (فتوري لا ينفي هذه الإمكانية) ينوس بين طرفين هما الكفاية adequacy و المقبولية acceptability.

ما يهمنا هنا هو أن نرى قراءة بيرمان لنموذج النسق المتعدد و هي بطبيعة الحال قراءة نقدية، و هو لم يكن الوحيد الذي انتقد المدرسة: فلقد استعرض غنتسلر (2009) عددا مما يسميه مشكلات يطرحها نموذج زوهار النقدي: "الميل إلى اقتراح قوانين كلية على أساس شواهد قليلة جدا" (291-290)، "التبني غير النقدي

لإطار العمل الشكلاني" (291) و كذلك دعوى الموضوعية غير الصحيحة فهو إذ يصف نظريته بأنها غير تقويمية فكأنه "بطريقة ما يضع نظريته فوق غيرها من النظريات معطيا إياها رؤية مستقلة لظاهرة الترجمة" (294). ويسري النقد نفسه على توري إذ يتهمه بالمعيارية، أي باللاموضوعية، لأنه يؤثر الترجمات الوظيفية، الترجمات ذات التوجه إلى النص الهدف (341). أما رد توري فهو: "أنا لا أعتقد و لو للحظة واحدة أن بإمكان المرء أن يكون موضوعيا مائة بالمائة. ليس هذا ما أدعيه، بل السؤال هو: إن كنت تعلم أنه لا يمكنك أن تكون موضوعيا موضوعية كاملة، فهل ستتخلى عن الموضوعية من أساسها أم ستحاول جاهدا بلوغها" (توري 2008: 413).

من جهته يرى جيريمي موندای أن النقد الذي وجهه غنتسلر إلى نموذج النسق المتعدد المبكر (أي إلى زوهار) يمكن سحبه على توري أيضا: فمثلا

> لا تزال [عند توري] الرغبة في التعميم (بل التعميم المفرط) تأسيسا على عدد من الحالات، فالقوانين التي حاول توري تقديمها [بناء على تراكم الدراسات الوصفية التي نكتشف من خلالها عددا من المعايير] هي من بعض وجوهها محض صياغات جديدة لعدد من المعتقدات الشائعة (حتى و إن لم تكن بالضرورة مثبتة) عن الترجمة (2004: 117).

و بالنسبة لما يدعيه توري من سريان مفهوم المعايير الترجمية على كل أنواع الترجمة، يلاحظ موندای (118) أن "منظري النسق بشكل عام قد قصروا عملهم على الترجمة الأدبية".

أما أنطوان بيرمان فقد كان نقده لاذعا لمدرسة تل أبيب و على عدة صعد. فهو يرى مثلا أن مفهوم المعايير الأولية ليس إلا صياغة جديدة لثنائية همبولت الشهيرة: المترجم واقع لا محالة بين خدمة سيدين (النص الأصل و الثقافة المستقبلة). و يقف بيرمان أيضا عند دعوى الموضوعية التي تريد مدرسة تل أبيب التزامها، من حيث أن منهجيتها لا "تحكم" على الترجمة بل تشرح "الأسباب" التي أدت بها إلى أن تكون بهذا الشكل أو ذلك.

هذه الأسباب هي المعايير التي تدفع في غالب الأحيان باتجاه تكييف الأعمال المترجمة. و يرى بيرمان أن استخدام مفهوم المعايير كأداة تفسيرية "جبرية" للترجمات (التي بذلك لا يمكن أن تكون إلا كما هي عليه فعلا) لا يستقيم، لأن هذه الأداة قابلة للتطبيق على كل الحالات و تفقد بذلك صرامتها العلمية. و يسائل بيرمان دعوى العلمية التي يحاول توري الوصول إليها من جهة أخرى: فتوري "يبني مخططات و يضع قواعد لا يسائلها تاريخيا، [و ليس ذلك فحسب] بل إنها تناقض 'حسه التاريخي' ذاته" (بيرمان 1995: 53-54) و هنا يلتقي بيرمان مع غنتسلر في نقده لزوهار بخصوص التعميم و الشكلانيين الروس.

و إن كانت المعايير تفرض بشكل عام تكييف النصوص و هو ما يسميه توري "قانون التقنين المتزايد" Law of Growing Standartazation، فذلك يحدث عندما تحتل الترجمة موقعا جانبيا في النسق الأدبي المتعدد (و هي الحالة الغالبة حسب توري) و هذا يعني أن الترجمة رغم أهميتها تبقى ثانوية. هذه الفكرة ينتقدها بيرمان أولا لأنها تردد الاحتقار نفسه الذي يبديه مؤرخو الأدب للترجمة و دورها بل إنها تجعل من هذا الموقف قانونا، و ثانيا لأن هذه الفكرة تعني أن توري لا يرى للترجمة أي دور خلاق في تاريخ الغرب، و على ذلك "فهذا التيار الترجمي [زوهار/توري]، شأنه في ذلك شأن كل النظريات الوظيفية و بالرغم من تاريخانيته ذات النزعة السوسيولوجية، لا يستطيع رؤية التاريخ في وحدته" (نفسه: 54).

و مفهوم "الأدب المترجم" كما يتصوره توري[68] هو كذلك مفهوم إشكالي بالنسبة لبيرمان لأنه يخلط بين "النقل" الأدبي translation littéraire أي عمليات التعريف بعمل ما و إدخاله إلى ثقافة ما بوسائل مختلفة و بين الترجمة التي هي اللحظة المركزية في صيرورة النقل هذه من حيث أنها الوحيدة المنوط بها، و القادرة على، "كشف" ذلك العمل. و معنى ذلك أن مدرسة تل أبيب ترى بكل بساطة أن "كل ما يقدم نفسه على أنه ترجمة

[68] و يضم إليه الترجمات المزعومة Pseudotranslations التي يقاربها من المنظور الوظيفي بل يقول إن " هذه النصوص [الترجمات المزعومة] لا يمكن أن ننظر إليها إلا على أنها **ترجمات** نصوصها الأصلية مجهولة لكن الحال هي أن الكثير من الترجمات الحقيقية يسري عليها نفس الكلام و لا سبيل للتمييز بين الصنفين" (توري 1995: 40)

و يسمي نفسه كذلك هو ترجمة" (نفسه: 57). و الحق أن هذا التصور (الذي نجده عند منظرين آخرين كآندري لوفيفر الذي يقارب الترجمة ضمن سياق أوسع من عمليات "إعادة الكتابة"[69]) يشرح بشكل جيد وصف "الوظيفية" الذي يطلق على مدرسة تل أبيب.

هذا التصور الوظيفي البحت القائم على اعتبار الترجمة "حدثا يتعلق بالثقافة المستقبلة" (العبارة لتوري وسيتلقفها بعده أمبرتو إيكو) له نتائج يراها بيرمان مدمرة، و ربما تكون أهمها هي أن مسألة حقيقة ترجمة ما (التي يفترض فيها أن تكون قد غابت من حيث أن مفهوم "المعايير" لم يعد معه مكان للحكم للترجمة) "تعاود الظهور (فلا يمكن الإفلات منها) و لكن متخذة شكلا آخر هو: *الترجمة الحقة هي الترجمة 'المطابقة' adéquate في لحظة ما*...الخ، مطابقة لا للنص الأصل بل للثقافة المستقبلة" (نفسه: 1995 الخط المائل لبيرمان). و نتيجة ذلك هي أن المترجم يصير خاضعا خضوعا كليا لمدى انفتاح الثقافة المستقبلة أو انغلاقها على نفسها و لا تعود له أي حرية في صياغة مشروعه الخاص، و هو ما يكذبه التاريخ، ممثلا في مترجمين مثل لوثر و آميو...الخ، و إلا لما كانت الترجمة خالقة آداب و ثقافات كثيرة في العالم الغربي.

و يفضي بنا هذا إلى مأخذ آخر يأخذه على المدرسة و ممثليها و هو غياب التفكير في الذات المترجمة، أو بالأحرى النظر إليها – عند بريسي مثلا – على أنها "الوسيط الناقل لمعايير الخطاب الاجتماعي و المؤسسة التي تضع هذه المعايير و تقرها" (ذ. بيرمان 1995: 59)، بينما يدافع بيرمان عن ذاتية تتميز بالتفرد individuation و التأمل réflexion و الحرية liberté. و الحرية تستدعي بطبيعة الحال المسؤولية ولذلك "يمكننا بل يجب علينا أنا نُقوِّم [عمل] المترجم لأنه تحديدا مسؤول عن عمله: فالترجمة دائما فردية، دائما ترجمها كتبها فلان لأنها تصدر عن فرد حتى عندما يكون [هذا الفرد] خاضعا لعدد من المعايير" (بيرمان 1995:

[69] أنظر كتابه "الترجمة و إعادة الكتابة و التحكم في السمعة الأدبية" (2011).

60). بل إن مفهوم خضوع المترجم للمعايير و تحوله لمجرد ناقل لها يتحول هو نفسه عند بيرمان ليكون "قرارا" واختيارا من لدن المترجم.

ما ينتقد بيرمان في توري و أتباعه إذا هو أنهم بمنهجيتهم "المحايدة" يقومون بتعليق ما يسميه هو "الموقف الشكاك" الذي يقفه كل قارئ عادي أمام أي نص مترجم و هو ما يفضي إلى نتيجتين: أولا أن المترجم يتحول إلى مجرد موضوع علم لا "شيئا نسائله لننتقده أو نمدحه" (نفسه: 62) و ثانيا أن النص المترجم مهما كان شكله له ما يبرره، على طريقة "ليس في الإمكان إلا ما هو كائن[70]". و يرفض بيرمان هذه الحيادية "ففي الترجمة لا يمكن للمرء و ليس له أن يكون محايدا لأن الحياد ليس هو مصلح الدوغمائية" (نفسه: 63).

لسنا ندري إن كان توري رد على انتقادات بيرمان (التي نشرت على أي حال بعد وفاة بيرمان نفسه) لكن آني بريسي، و هي من أهم ممثلي المدرسة في العالم، قد تكفلت بالرد على على عدد من الملاحظات: و من أهمها تصور بيرمان للذات المترجمة الفردية و الحرة و التي تملك إرادتها في أن تخضع للمعايير أو تتمرد عليها و هو برأي بريسي ما لا يتطابق مع التصور النفسي التحليلي (الذي يحيل إليه بيرمان في أكثر من موضع) للذات: "أن نقول إن المترجم قادر متى شاء على التسامي فوق التمثلات الرمزية المشكلة لثقافته معناه أن نعتقد أن الترجمة ممارسة تفلت من اللامفكر فيه الذي يصيب كل مجالات الانتاجات الإنسانية في لحظتها التاريخية مما يؤدي إلى التقليل من أهمية تاريخية الذات المترجمة" (بريسي 1998: 32). و هنا لا بد من ملاحظة: فبالرغم من وجاهة ما تقوله بريسي ينبغي أن ننبه إلى أنها عندما اقتبست فقرة بيرمان (من الصفحة 60 من كتابه عن جون دن) التي

---

[70] يقول ميشونيك إن الممكن في مرحلة تاريخية ما هو مجموع أفكارها الجاهزة idées reçues. و الأفكار الجاهزة هي التي تحدد مدى جاهزية ثقافة ما لقراءة نص أو تلقيه من عدمها: فمثلا يقول ج. ماتوري Matoré مؤرخ القواميس الفرنسية:

"لم يكن ممكنا للمترجمين أن يقدموا لهواة الكتب القديمة أو الأجنبية في القرنين السابع و الثامن عشر إلا 'الجميلات الخائنات' فلا يمكن أن نتخيل أن ينشر غالان ترجمة كاملة لألف ليلة وليلة و لا أن يقدم المركيز دي فوغ في 1890 لقرائه الفرنسيين ترجمة كاملة و دقيقة لرويات دوستوييفسكي، لأن الجمهور الذي لم يكن جاهزا لهذا النوع من القراءات لم يكن ليهتم بها و الترجمات حتى و إن نشرت لم تكن ستحظى إلا بعدد محدود من القراء" (ذ. ميشونيك 1970: 321-322)

يشرح فيها تصوره للذات المترجمة، فهي لم تكمل الجملة إلى نهايتها: فبيرمان يقول فعلا إن خضوع المترجم للمعايير يعني فقط إنه قرر أن يجعلها معاييره لكنه يضيف "صحيح أن ذلك غالبا ما يحصل في ظلمة [نفس] المترجم الواعية بالكاد". و علينا من جهتنا أن نعترف بكل ما في عبارة بيرمان هذه من غموض.

من جهة أخرى تدافع بريسي عن النموذج الوظيفي للمدرسة و تقول إن "المكان الثقافي" le lieu culturel هو وحده الكفيل بأن يقدم توصيفا واضحا مقنعا للترجمة، عمليةً و نتيجةً. و ليس من الغريب أن تؤسس بريسي ردها على إيكو بثلاثيته المصطلحية الشهيرة intentio auctoris/operis/lectoris ثم تضيف إليه عالم جمال إيطالي آخر هو لوتشيانو ناني الذي اقترح بعدا رابعا يغير وجهة النظر تماما و هو مفهوم intentio culturae أي "قصدية الثقافة" التي تستطيع أن تجمع القصديات الثلاث الأخرى و تعطيها معنى. و تعرف بريسي بدورها هذه القصدية بأنها "بنية وظيفية خارجة عن الأشياء و تحكم استعمالها" (نفسه: 36).

3.3.3.2.2. هنري ميشونيك و الشعرية:

هو صاحب النومذج الثاني في نقد الترجمات الذي قدمه بيرمان و فككه باختصار لكنه – كما تقول مارتين برودا (1999: 46-45): "بدا قاسيا معه بعض الشيء إذ اختزله في بعده التقويضي و السجالي".

هنري ميشونيك حاضر حضورا مستمرا في كتابات بيرمان الذي يعترف بأنه مدين له بالكثير من الأفكار و المفاهيم. و يمثل ميشونيك تجربة فريدة و مهمة، ممارسة و تنظيرا و نقدا، باعتبار "منهجية" ترجمة الشعر التي يقدمها و باعتبار تصوره العام للترجمة و هو تصور يصوغه في وحدة تامة بين فعل الخلق (أي تجربته الإبداعية كشاعر) و فعل القراءة (أي كتاباته عن شعراء آخرين و من أهمهم هوغو) و فعل الترجمة (مع الكتاب المقدس خصوصا) باعتبارها هي ذاتها قراءة-خلقا-كتابة، و من ثم نقد الترجمات. و لذلك فهو يشدد منذ كتاباته النظرية

المبكرة على ارتباط كل هذه الممارسات بعضها ببعض و على تهافت الفصل بين المارسة و النظرية لأن "النظرية والقراءة و الترجمة و الشعر هي ممارسة و تنظير واحد للكتابة" (ميشونيك 1970: د.ص).

و هنا لا بد من أن نسأل عن سبب غياب نموذج مماثل في العالم العربي (لأن ميشونيك ليس الوحيد فهنالك مثلا الشاعر الناقد المترجم عزرا باوند). و السؤال متشعب في الحقيقة: فلماذا لا يترجم روائيونا وشعراؤنا إلا قليلا منهم، حتى أولئك الذين يكتبون بلغتين؟ و كأننا بالواحد منهم لسان حاله يقول، على طريقة الشاعر الفرنسي دوبيليه، "لا أترجم إلا عندما ينضب معين الإلهام عندي"؟ و لماذا لا يحاول الذين يترجمون منهم أن يستخرجوا تأملات نظرية؟ و يزداد الأمر إثارة للحيرة عندما ننظر إلى أدباء و شعراء كانت لهم تجربة متعددة الجوانب من الكتابة الإبداعية إلى الكتابة النقدية و التنظير إلى ممارسة الترجمة، و لعل من أبرز الأمثلة على ذلك تجربة مجلة "شعر": فلقد كانت رائدة و فريدة في نقل أعمال الشعراء الفرنسيين و الألمان و الإسبان و غيرهم، لكن المؤسف هو أن "المجلة كان يعتورها نقص فادح في التنظير للترجمة" (جهاد حسن 2007: 155).

و ينطبق هذا أيضا على التجربة الفردية المهمة التي يمثلها أدونيس (أحد أهم الفاعلين في مجلة شعر) الذي جمع بين كتابة الشعر و نقده و التنظير له و ترجمته لكنه كما يلاحظ كاظم جهاد حسن دائما لم يكن له تصور واضح للترجمة ناهيك عن أن تكون له شعرية أو فلسفة للترجمة. و يرى كاظم جهاد حسن أن كل ما قاله أدونيس عن الترجمة لا يعدو أن يكون مجرد تصريحات لا تخرج عن إطار التصورات الإنطباعية و الاعتقادات التقليدية التي تجاوزها الزمن (أنظر جهاد حسن 1993: 147-200).

و يمكننا بدورنا أن نقول الشيء ذاته عن روائي و شاعر كبير هو جبرا إبراهيم جبرا الذي كان ناقدا كبيرا للفن و الشعر و الرواية و الموسيقى و ساهم في تقديم عدد كبير من الشعراء الغربيين إلى القارئ العربي من خلال كتبه النقدية و ترجماته التي فاقت الستين ترجمة بين كتب النقد و الرواية (فوكنر) و الشعر (ديلان توماس وشكسبير) و المسرح (بيكيت و شكسبير) و كانت تجربته النقدية متجلية في شخصيات رواياته ذاتها و كان

شاعرا مبرزا بالإنكليزية و العربية بل إنه ترجم نصوصا كتبها هو نفسه[71]، لكنه رغم كل ذلك لم يحاول على حد علمنا صياغة تصور نظري خاص به للترجمة مؤسسٍ على رؤيته للأدب و الفن و على ممارسته في الكتابة والترجمة.

و يقودنا هذا السؤال إلى سؤال آخر مهم بما أننا نتحدث عن نقد الترجمات، و هو: هل ثمة نقد عربي معاصر للترجمات الأدبية خصوصا ؟ يبدو أنه لا بد لنا من أن نجيب بالنفي، لأن أي مشروع متكامل واضح المعالم في نقد الترجمات لا يمكن أن يقوم إلا على أساس جهد تنظيري و تأملي عميق في الترجمة و الكتابة. وعلى ذلك فنحن لا نتفق مع من يعتبرون أن سعيد علوش مثلا هو صاحب نموذج في النقد، لأنه يجري دراسة لترجمة عدد من النصوص الفرنسية تنتمي لأجناس أدبية مختلفة، من رولان بارث في كتاباته الأولى إلى بودلير و سان جون بيرس و يدرج عمله تحت عنوان البحث في "شعرية الترجمات المغربية للأدبيات الفرنسية" (1991) لكننا لا نرى في عمله النقدي لا رؤية واضحة لشعرية النص الأصلي (نقديا كان أم شعريا) و لا محاولة لإبراز حقيقة الترجمات التي تعامل معها، بل كان عمله إحصائيا بحتا لعدد الوحدات المعجمية (بل و عدد الحروف) دون الذهاب إلى تحليل الترجمات تحليلا فاحصا و رسم سماتها المؤسسة و المشروع الذي حملها و الأفق الذي انبثقت منه، مما يفضي لا محالة إلى إصدار حكم ما عليها[72].

يقوم مشروع ميشونيك الترجمي على عملية نقد و هدم واسعين لنظريات الكتابة باعتبار ذلك مرحلة لا محيد عنها لاقتراح إبيستيمولوجيا للكتابة تقوم عليها ما يسميه هو "شعرية الترجمة". و لذلك نجده يعنون أحد أوائل كتبه عن الترجمة: "إبيستيمولوجيا الكتابة–شعرية الترجمة"، بحيث كان الجزء الأول من الكتاب تأسيسا للشعرية باعتبارها إبيستيمولوجيا للكتابة و نقدا للنظريات الشعرية من تودوروف إلى كريستيفا إلى ميخائيل باختين

---

[71] أنظر في ذلك عصفور 2009: 321-348

[72] و يمكن أن نعتبر الشاعر و المترجم العراقي كاظم جهاد حسن أحد الاستثناءات البارزة في هذا المجال من حيث العمل النقدي و التحقيقي والشارح الكبير الذي أرفق به الترجمات المهمة التي أنجزها، و المتمثل – إضافة إلى الحواشي في أسفل الصفحات – في المقدمات الطويلة التي تقدم دراسات موضوعاتية و أسلوبية. أنظر مقدمة ترجمته للكوميديا الإلهية (دانتي 2002: 9-131) و لآثار رامبو الشعرية الكاملة (رامبو 2007: 55-128)، مثلا لا حصرا.

(خصوصا في تفريقه بين الشعر و النثر)، مثلا لا حصرا لأن ميشونيك لا يكاد يسلم منه أحد إلا ثلة قليلة من أهمهم في فلسفة اللغة بنفينيست و طبعا فون همبولت.

و لا شك في أن تأثير فلسفة فون همبولت على ميشونيك كان كبيرا فلقد خصص له عددا من مقالاته ودراساته كما حلل عددا من الترجمات الفرنسية التي دمرت، برأيه، شعرية نصوصه. و من بين أهم أفكار همبولت التي تلقفها ميشونيك نظرته للغة على أنها نشاط أو قوة energeia في مقابل النتيجة المتحققة ergon أي أن اللغة "نشاط متكرر لا يكف عن البدء من جديد و هي عمل يهدف إلى تشكيل الصوت تشكيلا يجعله تعبيرا عن الفكرة" (مالمبرغ 1991: 261)، كما أنه نظر إلى اللغة على أنها محكومة بنظام تراتبي، و على ذلك "يقول [همبولت] إننا إن كنا تعودنا على الانتقال من الأصوات إلى الكلمات و منها إلى الخطاب فإنه من الطبيعي أن يكون [الخطاب] هو الأول و الحاسم" (نفسه: 269).

لكن فون همبولت هو أيضا مترجم أسخيليوس و له في مجال الترجمة ملاحظات مهمة و حاسمة من أبرزها تفريقه بين الغريب fremde و الغرابة die fremdheit : "ما دمنا نحس بوجود الغريب لا الغرابة تكون الترجمة قد حققت أسمى أهدافها لكن أينما تبد الغرابة كما هي، مُخفية ربما بذلك الغريب، يكون المترجم قد كشف عن أنه لم يرق إلى مستوى النص الذي يترجمه. و لن يعجز شعور القارئ العادي عن رسم الخط الفاصل [بين الغريب و الغرابة]" (ذ. بيرمان 1984: 246). و يرى بيرمان أن هذا الفصل ليس سهلا كما يدعي همبولت الذي يكون بذلك قد رسم الحد الذي لن تتجاوزه الكلاسيكية الألمانية في تصورها للعلاقة بين اللغات ضمن حركة البيلدونغ كما شرحناها. و يرى بيرمان أن فصل همبولت بين الغرابة و الغريب "يعني ربما في نهاية المطاف رفض أجنبية الأجنبي رفضا لا يقل عمقا عن المركزية العرقية التي ميزت الكلاسيكية الفرنسية" (نفسه: 248).

مفهوم 'الخطاب' المهم كما رأينا عند همبولت هو أيضا مهم عند ميشونيك و هو مفهوم "يفترض وجود الذات المسجلة عروضيا و إيقاعيا في اللغة و [يفترض] شفاهيتها و جسديتها" (ميشونيك 1999: 74).

والإيقاع rythme بدوره هو "تنظيم الكلام في الكتابة و هو إذا وحدة التكافؤ في شعرية الترجمة" (نفسه: 56). و لذلك فالترجمة عند ميشونيك تتعامل مع الخطاب لا مع اللغة و الخطاب ليس العلامة اللسانية بل هو العروض و الإيقاع – "الدال الأعظم في اللغة الشعرية" (ميشونيك 1973: 269). أي أن المترجم عليه أن يترجم صيغة التدليل لا الدلالة فيجب ألا نخلط "بين الدلالية signifiance باعتبارها إنتاجا للمعنى انطلاقا من الدال نفسه و بين الدلالة signification باعتبارها علاقة بين المدلول و المرجع" (نفسه: 271).

الترجمة عند ميشونيك قراءة – كتابة lecture-écriture في مقابل القراءة – الأدب lectiure-littérature التي "ترد نصا ما إلى مقولات سابقة الوجود، و هي قراءة جوهرانية، تصنيفية، [تمثل] شكلا ما من أشكال الوعي و انعكاسا للممارسة الاجتماعية" (ميشونيك 1970: 177)، بينما تجمع القراءة – الكتابة بين التقنية و رؤية العالم كما فعل بروست مع فلوبير في نصه الشهير عنه. بل إن ميشونيك يرى أن الترجمة هي شكل القراءة الوحيد الذي يتحقق في صيغة الكتابة و لا يمكنه أن يتحقق إلا في هذه الصيغة. و يعني التعارض الذي يقيمه ميشونيك بين القراءتين تعارضا لا يجسر بين شعرية الترجمة و كل المقاربات التأويلية الهرمينوطيقية[73]. فالهرمينوطيقا، خصوصا هايدغر (و لكن ريكور أيضا) كانت دائما غرضا لسهام ميشونيك و نقده الشديد، لأن الترجمة عنده ليست فهما حتى و إن كانت تفترض الفهم و لذلك فمهمتها ليست أن تختار تأويلا واحدا للنص من بين تأويلاته المتعددة[74]، بل "أن تحمل كل التأويلات كما يفعل النص نفسه"[75] (مشونيك 1999: 177).

---

[73] في محاضرته عن نص بنيامين "مهمة المترجم"، وصف الناقد التفكيكي الكبير بول دي مان هذه الهوة – التي يسميها هو "العلاقة الصعبة" – بين البويطيقا و الهرمينوطيقا كالتالي: " عندما تمارس الهرمينوطيقا فأنت تهتم بمعنى النص و عندما تشتغل بالبويطيقا فأنت تهتم بالأسلوبية أو تصف الطريقة التي يكون بها نص ما دالا. المهم أن نعرف هل المنهجيتان متكاملتان[...]. و التجربة تبين أنهما ليستا كذلك فعندما نحاول أن نبلغ هكذا تكامل تكون البويطيقا دائما هي الخاسرة و يكون ما نفعله هو دائما هرمينوطيقا" (1991: 44).

[74] و هو تحديدا ما تقوله به المقاربة الهرمينوطيقية: "الترجمة تأويل، و الترجمة بالنسبة للمترجم – المؤول، قراءة، قراءة واحدة بين قراءات أخرى محتملة. فأنت [إذ تترجم] تنخرط في تشاكل قد يكون هو [الصحيح] كما قد يكون [التشاكل الصحيح] آخر غيره" (مافرودان ذ. بالاسيسكو و شتيفانيك 2005: 641)

[75] يذكرنا هذا بمقارنة بارث بين "النقد" و "علم الأدب" (مع أن ميشونيك قد لا يستخدم العبارات ذاتها): فالنقد ينتج معنى واحدا للنص بينما تكون مهمة علم الأدب "لا أن يقدم معنى و لا حتى أن يعثر عليه بل أن يصف المنطق الذي تحمل من خلاله المعاني" (بارث 2002: 791)

الحق أن ميشونيك بارع في استحداث المصطلحات و استخدامها و هي كثيرة كثرة قد تصيب القارئ لها باليأس، كما أنها ليست سهلة المنال، و هذا هو أحد المآخذ التي يأخذها بيرمان على ميشونيك عندما يصف خطابه النقدي بالاستغلاق على الفهم و بأنه لغة سيميائية متخشبة (1995: 16). و هنا تتكفل بريسي بالرد على بيرمان بالقول إن الوضوح هو وضوح الخطاب المتأتي من وضوح المفاهيم: و "بعبارة أخرى [...] قد تبدو محاجة لهايدغر أو ريكور أو بنيامين أو ديريدا (لكي لا أذكر إلا مرجعيات بيرمان الرئيسة) واضحة تماما لأحدنا بينما 'لا تعني شيئا' للآخر" (بريسي 1998: 33).

ما يهمنا إذا هو نموذج ميشونيك النقدي الذي يتجلى بامتياز في دراسته عن ترجمات بول تسيلان إلى الفرنسية، و لو أن كتاباته عن الترجمة كلها كتابات نقدية، بل إن فعل الكتابة نفسه فعل نقدي عنده، من حيث أنه فعل معرفة – تبنى على أنقاض المعارف السابقة التي بنيت على أسس خاطئة – لأن الكتابة "هي إبيبيستيمولوجيا اللغة و الكتابة تُقَول لغة ما الشيئ الذي وحدها هذه اللغة قادرة على أن تقوله في لحظة ما ([هذه اللحظة] هي بنية لسانية و اجتماعية – ثقافية) دون أن تكون قد قالته من قبل" (ميشونيك 1973: 47). وتبعا لذلك فالترجمة تؤدي دور "الكاشف عن الأفكار التي تُعتنق بشأن اللغة و بشأن الأدب".

يتجلى مشروع ميشونيك النقدي إذا في كتابه عن ترجمة تسيلان إلى الفرنسية (1973: 405-369) و عنوان الكتاب هو On appelle cela traduire Celan و نرى فيه ولع ميشونيك بالصياغات الشعرية و الجناسات الصوتية. و الكتاب مقسم إلى قسمين يضيء أحدهما الآخر: فالقسم الأول يبحث عن "تسيلان في اللغة" أي عن علاقة تسيلان بشكل عام باللغة ثم عن "تسيلان في **ستريت**" (و هو عنوان الديوان)، فشعرية ميشونيك "تميز بين المشاكل الفيلولوجية (معرفة اللغة) و المشاكل الشعرية المحضة التي تفترض الدراسة المسبقة لشعرية نص ما" (ميشونيك 1999: 61). أما القسم الثاني فيبحث عن "تسيلان في ديبوشيه" (و هو اسم مترجمه) أي في شعرية الترجمة، و هو القسم الذي يجدر بنا أن نقف عنده قليلا لأننا سنكتشف من خلاله أن

الكثير مما يسميه ميشونيك "مساخة" الترجمة tératologie أي كل الممارسات التي تحول النص الصحيح الكامل إلى مسخ، سنجدها في عدد من الأدوات الإجرائية و المفاهيم التي استخدمها بيرمان لنقد ترجمة الشعر والنثر، على الرغم من أنه انتقد قسوته مع المترجمين و شدته عليهم.

بالنسبة لبيرمان "ما يهم ميشونيك هو أن يفضح، و تحديدا أن يفضح" (بيرمان 1995: 47) و لذلك فهو يصف نصوصه النقدية بأنها سجالية صراعية في سوادها الأعظم بل و عدائية أيضا. و اللافت للنظر – ولنتذكر هنا كلام لادميرال عن ارتباط الحرفية بالبعد الديني – هو أن بيرمان يربط ميشونيك بلوثر في هذا المضمار (و لقد رأينا كم كان لوثر سجاليا في نصوصه عن الترجمة) و يرى أن "انبعاث الغضب اللوثري من جديد ليس شيئا غريبا على مترجمي الكتاب المقدس" (بيرمان 2012: 271). لكن نقاد بيرمان يلاحظون أنه "يستخدم هو نفسه وابلا من الصفات السلبية يطلقها على الترجمات التي لا تنضوي في النموذج الذي يتبناه" (بريسي 1998: 46).

و الواقع أن ميشونيك يحكم على ترجمة ديبوشيه منذ الصفحة الأولى عندما يصفها بأنها "مجزرة في حق شعر تسيلان و في حق الشعر [بصفة عامة]"(1973: 369)، لأنه (و الفريق الذي عمل معه) حرَّف لغة الشاعر و لونَها بل و حجب الكثير منها. و كتبت الترجمة وفق "نموذج أدبي" patron littéraire (أي أحكام مسبقة جاهزة عن الأدب و اللغة و الشعر) يؤدي إلى اتصافها بسلسلة من النزعات هي "الحذف، الإضافة، الزحزحة بلا سبب، غياب الانسجام non-concordance، غياب التماسك non-conssitance ، تبديل البارز marqué و غير البارز، [نظرة] لسانية و جمالية قائمة على الكلمة وحدها، الكلمات المهجورة، النسخ، قلب العلاقات الاستعارية و تدميرها باستمرار" (390).

هذه الممارسات قريبة جدا من النزعات التشويهية كما يقدمها بيرمان: ففي غياب التماسك نجد الكلمة تترجم تارة و تارة لا و الفعل يترجم بزمن آخر مختلف و في غياب الانسجام نجد الكلمة تترجم بعدة مقابلات

دون سبب واضح (الممارسة المعاكسة لها هي الانسجام المعاكس contre-concordance أي نقل وحدات مختلفة بمقابل واحد و هو ما يسميه بيرمان الإفقار الكمي). و تبديل البارز بغير البارز (أو العكس) يقابله عند بيرمان هدم أنساق النص، كما أن ميشونيك – مثل بيرمان مع نزعاته التشويهية – يعتبر أن هذه الممارسات تشكل كشبكة و تعمل بشكل نسقي مثل الحذف مع الإضافة أو غياب الانسجام مع الانسجام المعاكس.

المهم أن ميشونيك كشف بالأمثلة و الحجج عن التشويه الذي ألحقه المترجمون بقصائد تسيلان و لغتها وشعريتها، و بين أن العوائق لم تكن لسانية بل أيديولوجية تتمثل في الأفكار الجاهزة عن الشعر و التصورات الجوهرانية له (التي تتجسد مثلا في ترجمة الأفعال بالأسماء)، و كل هذا يتم في جهل تام من قبل المترجمين بالأسس النظرية الضمنية التي تحملهم على الترجمة بهذه الطريقة.

و رغم أن بيرمان يعترف بأن لخطاب ميشونيك العدائي و العنيف أوجها إيجابية من حيث أن انتقاداته "لا تهاجم [...] إلا الترجمات التي تسيء إلى الأعمال المهمة لثقافتنا: الكتاب المقدس، تسيلان، كافكا...الخ، فهي لا تهاجم إلا ترجمة الأعمال الكبرى و هي تدافع عن النصوص الأصل عندما تهاجم ترجماتها" (بيرمان 1995: 49)، إلا أنه يرى أن أحكام ميشونيك تتسم، رغم الحجج التي تسندها، بشيئ من السرعة تلقي بظلال من الشك على مدى صحة هذه الأحكام.

4.3.2.2. أنطوان بيرمان – من أجل نقد للترجمات:

قلنا فيما سبق إن نموذج بيرمان النقدي هو بمثابة التجاوز الجدلي (نظريا على الأقل) لنموذجي زوهار/توري/بريسي و ميشونيك. و سنكتفي هنا بعرض مركز لأهم أسسه كما عرضها و طبقها على نقد ترجمة الشعر مرجئين الحديث عن شبكة القراءة التي اقترحها لنقد ترجمة النثر إلى الفصل القادم عندما سنشرحها ونطبقها

في الوقت نفسه على ترجمات محفوظ. و لا يعني هذا طبعا أنه لا يمكن استثمار شبكتي القراءة معا، بل على العكس من ذلك، فما بدأ يتوضح الآن هو أن نصوص بيرمان يجب أن تقرأ جيئة و ذهابا – أو إن شئت قل بشكل دائري – بحيث يضيء اللاحق منها السابق و العكس.

1.4.3.2.2. المرجعيات:

يقوم نموذج بيرمان (أو مشروعه) النقدي على أساسين: "الهرمينوطيقا كما طورها بول ريكور و هانز روبرت ياوس انطلاقا من كتاب هايدغر **الوجود و الزمن** [...] و فالتر بنيامين، فهو من نجد عنده مفهوم النقد "الأدبي" في أعلى صوره و أكثرها جذرية، و مفهوم النقد مطلقا" (بيرمان 1995: 15)

1.1.4.3.2.2. الهرمينوطيقا:

باختصار شديد، و بعبارة شلايرماخر الجامعة المانعة، الهرمينوطيقا (أو التأويلية عند من يستهجنون هذا الاقتراض) هي "فن تجنب سوء الفهم". و لقد بدأ هذا الفن (أي التقنية) يطبق أولا على النصوص الدينية ثم جاء فريدريك شلايرماخر ليجعله شاملا لكل النصوص من حيث أنه لا فرق في المبدأ بين عملية تأويل نصوص الأناجيل و محاورات أفلاطون مثلا. و التراث الفلسفي الهرمينوطيقي صار الآن مثقلا بسلطة عدد من كبار المفكرين من شلايرماخر و ديلتاي و هايدغر و غادامير في ألمانيا إلى ريكور و ميشال سير في فرنسا، دون أن يعني ذلك بطبيعة الحال أنه لا وجود لاختلافات (قد تكون كبيرة) بين هذه الأسماء. فهرمينوطيقا شلايرماخر مثلا تفترض وجود فهم صحيح (و هو ما تفترضه عبارة "سوء الفهم") على خلاف هرمينوطيقا غادامير[76]. و لأن اللغة هي وسيط الخبرة الهرمينوطيقية – أو هي وحدها التي يمكن افتراضها بشكل مسبق في أي عملية هرمينوطيقية على حد تعبير شلايرماخر – كانت الترجمة دائما حاضرة عند فلاسفة التأويل باعتبارها سؤالا مركزيا محوريا. ومنهم من

[76] عن هرمينوطيقا شلايرماخر أنظر (مارينا 2005: 73-90) و غادامير (1996: 217-202)

كانت الترجمة في صميم الفعل الفلسفي عنده، مثل هايدغر الذي كانت الترجمة وسيلته لهدم التراث الميتافيزيقي من خلال قراءته الخاصة لعدد من الكلمات اليونانية.

لم يعلن بيرمان عن مرجعيته الهرمينوطيقية إلا في كتابه عن جون دن، لكنها مبثوثة في نصوصه كلها، فهو أولا مترجم محاضرة شلايرماخر الشهيرة عن منهجيات الترجمة (شلايرماخر 1999: 30-93) كما أنه أفرد له فصلا قصيرا في كتابه عن الرومانسيين الألمان عرض فيه منهجيته "التغريبية" (أي ترك المؤلف و شأنه و جلب القارئ إليه) باعتبارها نقدا راديكاليا للمركزية العرقية و هي قراءة يراها فينوتي قاصرة لأنها لا ترى ما في منهجية شلايرماخر من "نخبوية ثقافية بورجوازية و قومية بروسية" (فينوتي 1991: 128).

لكن بيرمان ينتقد في نهاية الفصل المقاربات الهرمينوطيقية من شلايرماخر إلى شتاينر لأنها "تلغي خصوصية فعل الترجمة إذ تجعله حالة خاصة من العملية التأويلية" (بيرمان 1984: 248) – و لنتذكر أن عنوان الفصل الأول من كتاب شتاينر **بعد بابل** هو بكل بساطة "الفهم ترجمة". و لا يعني هذا أن بيرمان يفصل بين الفهم و الترجمة فهذا ليس ممكنا، لكن الترجمة تنتج صيغتها الخاصة في فهم النصوص الأجنبية، و هي الصيغة التي تختلف عن القراءة الهرمينوطيقية، و يمكن تشبيهها بما يسميه ميشونيك القراءة – الكتابة. و الجدير بالذكر في هذا السياق أن بيرمان يستثني في نقده بول ريكور، و لقد رأينا كيف يعتبر ريكور أن الترجمة هي النموذج paradigme ، و هو نفسه كثير الاستشهاد ببيرمان و الاقتباس عنه (أنظر ريكور: 2004). و يرى فانخيليس بيستوريس (في برودا 1999: 64) أن هنالك الكثير من نقاط الالتقاء بين ريكور و بيرمان، من أهمها أن فهم الذات عند ريكور لا يتم إلا بالنصوص، أو أمام النصوص، و هو الفرق الكبير بين هرمينوطيقا ريكور ("الطريق الطويلة" voie longue) و هرمينوطيقا هايدغر ("الطريق المختصرة" voie courte)[77].

[77] الطريقة المختصرة أو القصيرة على طريقة هايدغر "تستبدل السؤال 'ماهي الشروط التي تسمح للذات العارفة أن تفهم نصا أو التاريخ؟' بالسؤال 'ما هو الوجود الذي يتمثل وجوده في الفهم؟' " (ريكور 1969: 10)

إلى جانب ريكور، يذكر بيرمان هانز روبرت ياوس، و هو "مؤسس" ما عرف باسم "مدرسة كونستانس" أو مدرسة جماليات التلقي و صاحب تصور جديد في تاريخ الأدب قائم على التلقي. و يمكن تلمس أثره على بيرمان من خلال مصطلحات مثل "الأفق". لكن اللافت للنظر هو أن بيرمان يحيل إلى كتاب ياوس "من أجل هرمينوطيقا أدبية" (1988) الذي يمثل مرحلة لاحقة في عمل المفكر الألماني تغيرت عندها بعض مفاهيمه مثلما يلاحظ بعض نقاده، و من ذلك تصوره للقارئ، مركز النظرية الأدبية، الذي لم يعد أي قارئ، بل صار "فوق كل شيء الكاتب (باعتباره قارئا 'منتجا' لكتاب آخرين) و الناقد، نظيره الجامعي" (كالينوفسكي 1997: 160). و لا شك أننا نتلمس أثر هذا التصور على نظرة بيرمان للمترجم، كما نتلمس أثر هايدغر، الذي كان يتصور العملَ الفني باعتباره كشفا لحقيقة، و الخبرةَ بهذا العمل باعتبارها حفظا لحقيقة، على تصور بيرمان للترجمة باعتبارها كشفَ كشف.

و الحق أنه بإمكان القارئ لكتاب بيرمان عن نقد الترجمات أن يشعر بتأثير التأويلية عليه – فيما وراء المصطلحات و المفاهيم – بشكل عملي في تقويمه للترجمة المكسيكية التي أنجزها أوكتافيو باز Paz لقصيدة جون دن، و هو التقويم الذي كان أكثر من إيجابي بالرغم من أن ترجمة باز فيها الكثير من "التأويل".

2.1.4.3.2.2. فالتر بنيامين:

بنيامين – في نظر بيرمان – هو إذا من أعطى مفهوم النقد الأدبي صورته الجذرية. و لقد ألقى بيرمان عددا من المحاضرات، اتخذت شكل التعليق commentaire ، عن نص بنيامين الشهير "مهمة المترجم"، جمعت بعد ذلك في كتاب و كانت في واقع الأمر تعليقا على النص و عل ترجمته الفرنسية الأولى (تماما مثلما فعل بول دي مان)، و استلهمت منهجيتها من أعمال مشابهة سابقة أنجزها عدد من الفلاسفة أهمهم بطبيعة الحال هايدغر و ديريدا (بيرمان 1985: 40-41). و لقد شكلت هذه المحاضرات أساسا لقراءة جديدة

استلهمتها مارتين برودا (مترجمة بول تسيلان إلى الفرنسية) في كتابة ترجمة جديدة. و لا يعني هذا بالطبع أن هذه القراءة تتعالى على كل نقد، فألكسيس نوس (1997: 85-71)، و هو صاحب ترجمة فرنسية ثالثة للنص، في جملة استعراضه للتلقي الفرنسي لنص بنيامين الذي لم يخل في الكثير من الأحيان من سوء الفهم، ينتقد بعض التفسيرات التي يقدمها بيرمان له.

لا مجال هنا بالطبع لاستعراض كل ما في النص من أفكار (مثل اللغة المحض reine sprache) وبعضها صار مشهورا و اختزاليا في بعض الأحيان، لكن ثمة أمرا جديرا بالذكر، و هو أن بيرمان يربط نص بنيامين عن الترجمة بأعماله النقدية اللاحقة له، خصوصا بالنسبة لمفهوم الترجمة باعتبارها نسخة:

> لِنُشِر إلى أن تساؤلات بنيامين عن العمل الفني و استنساخه (قابليته للاستنساخ) وثيقة العلاقة – و إن على صعيد مختلف – بتساؤلاته عن [النص] الأصل و ترجمته، و يجب أن نقرأ مرة أخرى، على ضوء 'مهمة المترجم' (والعكس صحيح) نصوص بنيامين اللاحقة عن إعادة إنتاج العمل الفني أو السينما أو التصوير الشمسي (بيرمان 2008: 104).

و بيرمان هنا يشير إلى النصوص التي كتبها بنيامين عن الممارسات الثقافية (من التصوير الشمسي إلى الرسم و النحت إلى السينما و الإذاعة و صناعة النشر) و تأثرها بالعوامل الاقتصادية الاجتماعية و السياسية، فمن المعلوم أن بنيامين كان قريبا من كبار المثقفين الماركسيين في عهده مثل لوكاتش و أدورنو. و أحد أهم هذه النصوص هو نصه المعنون "العمل الفني في عصر الاستنساخ التكنولوجي"، و هو الذي يشير له بيرمان بلا شك، و يتحدث فيه بنيامين عن مفهوم الهالة aura أي السياق التاريخي و المكاني للعمل الفني الذي يضيع مع عملية الاستنساخ التكنولوجية. و يعبر عنه بنيامين أيضا بمفهوم الأصالة authenticity :

> فبينما يحافظ العمل الأصيل على سلطته كلها أمام النسخة اليدوية [...] ليس الأمر كذلك بالنسبة للاستنساخ التكنولوجي، و ذلك لسببين: أولهما أن الاستنساخ التكنولوجي أكثر استقلالا عن النص الأصل من النسخة اليدوية. فهي مثلا في التصوير الشمسي تستطيع أن تخرج سمات في الأصل [الذي نصوره] تدركها العدسة (التي يمكن تعديلها و تستطيع تغيير وجهة النظر بسهولة) و لا تدركها العين

المجردة [...]. و السبب الثاني هو أن النسخة التكنولوجية تستطيع أن تضع النص الأصل في مواضع لا يستطيع هو نفسه الوصول إليها. (بنيامين 2008: 21).

يكتفي بيرمان بمجرد الإشارة العابرة إلى العلاقة بين نصوص بنيامين لكننا إن تأملنا قليلا فسوف نبصر التوازي بين علاقة الصورة الشمسية بما تصوره و مفهوم الترجمة عند بنيامين باعتبارها "تشابها غير محسوس" ressemblance non sensible ، كما يمكننا أن نربط بين الخاصيتين المميزتين للنسخ التكنولوجي (فقدان الأصل لسلطته أمامه و قدرتها على نقله إلى مراتب لا يمكنه بلوغها) مع التشبيه الذي يعقد بنيامين بين علاقة الترجمة بالأصل و علاقة الوالد بولده (يسميها "القرابة دون شبه" parenté sans ressemblance): "فأنا أُخلَد، باعتباري أبا، من خلال ولدي لكنه في الوقت نفسه بشكل جذري، كائن آخر" (بيرمان 2008: 71).

2.4.3.2.2. المنهجية:

1.2.4.3.2.2. القراءة:

تتمثل أولى مراحل منهجية النقد عند بيرمان في: قراءة الترجمة. و هو يشير إلى أن خبرته في ترجمة الأدب (تحديدا رواية روبرتو آرلت "المجانين السبعة") مع زوجته إيزابيل و المراجعات التي كانا يقومان بها أثناء سير العمل هي التي جعلتهما "يتعلمان كيف تُقرأ الترجمة" (بيرمان 1995: 65). و هنا ينبغي فهم عبارة قراءة – الترجمة فهما خاصا: "قراءة–الترجمات هي إحدى الصيغ الأساسية للعلاقة–مع–الترجمات. فتجربة الترجمة لا يمكن حتى تصورها دون قراءة الترجمات التي يجب أن تكون أساسا في كل تعليم للترجمة. و أن نقرأ الترجمات لا يعني مجرد ربطها بالنصوص الأصل، بل هو فعل قائم بذاته." (بيرمان 2008: 31).

و تفترض هذه القراءة أولا أن نضع النص الأصل جانبا، و ثانيا – و نتيجة لذلك – أن نقرأ الترجمة لنعرف إن كانت "متماسكة" بمعنى أنها ليست دون مستوى نوعية الكتابة المعيارية في اللغة الهدف، و أيضا بمعنى أنها تتمتع بما يتمتع به كل نص من نسقية.

ما يفترض في هذه القراءة إذا أن تكتشفه هو درجة تماسك الترجمة و كذلك ما يسميه بيرمان المناطق النصية "الإشكالية" و المناطق النصية "المعجزة" أي مناطق الإخفاق و الاكتمال في الترجمة. و يكون اكتشاف هذه المناطق اكتشافا "انطباعيا" لكن بيرمان يشدد على أهمية هذه الانطباعات "فهي، و وحدها هي، التي ستوجه عملنا اللاحق الذي سيكون هو تحليليا" (بيرمان 1995: 66).

تأتي بعد ذلك مرحلة قراءة النص الأصل التي تفترض هي أيضا وضع الترجمة جانبا دون نسيان المناطق النصية التي لوحظت فيها. و ما تسعى هذه القراءة لفعله هو أن تكتشف "نسقيات" النص أو أسلوبه، أي استخدامه الخاص للجمل و الأفعال و التراكيب و الكلمات التي تتكرر...الخ. و قد تستعين هذه القراءة – ويجب أن تستعين – بالأعمال النقدية التي كتبت عن النص، لكن بيرمان يفضل أن تأتي هذه القراءات "الجانبية" في مرحلة لاحقة لكي يتسنى للناقد شيء من "الحميمية" مع النص. المهم هنا أن "الناقد يؤدي عمل القراءة نفسه الذي أداه المترجم، أو يفترض أنه أداه، قبل الترجمة و أثناءها" (نفسه).

و يتبع هذا التحليل الأولي عملية اختيار الأمثلة التي ستجرى عليها المقارنة بعد ذلك. و انطلاقا من تأويل معين للنص الأصل يتم اختيار مقاطع منه يسميها بيرمان "المناطق الدالة" zones signifiantes "التي يبلغ عندها العمل غايته الخاصة [...] و مركز جاذبيته" (نفسه: 70). و التأويل وحده هو الذي يكشف عن هذه المناطق و يؤكد وجودها. و الجدير بالذكر في هذا الصدد أن بيرمان يعتبر كل المناطق الأخرى غير الدالة "عشوائية" إلى حد ما، حتى أنه "من الممكن دائما أن تكون قد كتبت بطريقة أخرى" (نفسه: 71). و يعني هذا أن معايير "الحرفية" قد لا تنطبق بالضرورة عليها.

تأتي بعد ذلك مرحلة البحث عن المترجم. لكن السؤال عن المترجم ليس سؤالا عن "سيرته" بل عن علاقته بالترجمة و اللغات و مجالات النصوص ممارسة و تفكيرا. و يتضمن هذا السؤال أولا البحثَ عن "موقفه الترجمي" المتمثل في "التسوية" أو التوازن الذي يقيمه المترجم بين "الطريقة التي يرى بها [...] مهمة الترجمة والطريقة التي 'استبطن' بها الخطاب الدائر عن فعل الترجمة (أي 'المعايير')" (نفسه: 74–75) و ثانيا البحث عن "مشروع الترجمة" و "أفق المترجم"، و سنعود لمفهوم "مشروع الترجمة" فيما بعد.

2.2.4.3.2.2. أفق المترجم:

مصطلح الأفق هو مصطلح فينومينولوجي هرمينوطيقي بامتياز يعود أولا إلى هوسرل ثم هايدغر وغادامير، و طبقه في مجال الدراسات الأدبية هانز روبرت ياوس عندما صاغ مفهوم "أفق الانتظار" و عرفه كالتالي:

> نسق المرجعيات التي يمكن صياغتها بشكل موضوعي و التي تنتج، لكل عمل في اللحظة التاريخية لصدوره، عن ثلاثة عوامل رئيسة: خبرة المتلقين السابقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، شكل وموضوع الأعمال السابقة التي يَفترض [هذا العمل] معرفتها [من قبل المتلقين] و التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية، بين العالم المتخيل و الواقع اليومي (ياوس 1978: 49).

و يعني هذا أن النصوص لا تُنتج و لا تستقبل في "صحراء" على حد تعبير ياوس، بل إنها تفترض دائما نوعا من الانتظار من قبل المتلقين حتى و إن عمل النص بعد ذلك على خرق هذا الانتظار. و الأمر نفسه يسري على الترجمة التي تنتج دائما انطلاقا من أفق أدبي معين و ضمنه. و المترجم يتلقى النص الذي يترجمه، و يتصور مهمة الترجمة ذاتها ضمن هذا الأفق و تحت سقفه دون أن يكون على وعي بذلك. و على ذلك، يعرف بيرمان أفق الترجمة بأنه "مجموع المعطيات اللغوية و الأدبية و الثقافية و التاريخية التي 'تحكم' شعور المترجم و فعله وتفكيره" (بيرمان 1995: 79).

و هنا يشير بيرمان دون إبطاء إلى أنه يضع الفعل "تحكم" بين مزدوجتين لأن هذا التحكم ليس آليا مباشرا و لا حتى "بنيويا"، أي على طريقة آني بريسي التي تستند إلى مرجعية ميشال فوكو. و لعنا نبصر الفرق في مصطلح الأفق نفسه الذي يتميز بأنه أقل حتمية و نهائية. على أن بيرمان يعترف بعد ذلك بقيمة التحاليل التي تعتمد على الرؤية البنيوية النسقية للمعايير الترجمية.

بعد ذلك تأتي مرحلة تحليل الترجمة التي يسميها بيرمان "المواجهة" confrontation و يحاول أن يرسم معالم "الأسلوب" الذي ينبغي أن تكون عليه:

3.2.4.3.2.2. أسلوب المواجهة (بين النص و ترجمته):

يرى بيرمان أن نقد الترجمة، باعتباره عملية كتابة، عليه أن أن يحل مسألة القدرة على التواصل و الإيصال و مسألة المقروئية لأن غايته الرئيسة هي "أن يفتح نصا لجماهير متعددة يجب ألا نفترض كونها واسعة أكثر مما يجب و لا مقتصرة على زمرة من المحظوظين" (نفسه: 87). و ترد بريسي على هذا الكلام بأن هنالك فرقا بين الجمهور المتعدد و ما يقصده بيرمان في حقيقة الأمر و هو "القارئ المتوسط"، أي أن "بيرمان يخلط بين الغاية المعرفية للنقد (الملازمة له) و بين الغاية التعليمية للناقد (التي يختارها الناقد حرا لأن فعل النقد ليس له بالضرورة غاية تعليمية)" (بريسي 1998: 33).

و يطرح بيرمان سؤالا في غاية الأهمية، بل هو سؤال حاسم لأي نموذج نقدي، و هو: كيف نفصل النقد عن الناقد؟ كيف نضمن أن لا يكون نقد الترجمة إسقاطا لأفكار الناقد و رؤاه عن اللغة و الترجمة و الأدب؟ وهنا

يقترح بيرمان مقياسين يعتبر أنهما محل اتفاق – إلى حد ما – بين كل المشتغلين بالترجمة و هما "الشعرية" و"الأخلاقية"[78].

أما الشعرية فهي كون الترجمة نصا قائما بحد ذاته و أما الأخلاقية فنلاحظ في تعريف بيرمان لها تحولا عن تعريفه لها في مراحل سابقة: فالأخلاقية تتمثل في "شيء من الاحترام للنص الأصل" (بيرمان 1995: 92). وتفترض هذه النسبية ("شيء" من الاحترام) في الترجمة أن لا تقع في خطر "الذوبان" في النص الأصل و لا في خطر الخيانة. و نلاحظ هنا أيضا تحولا آخر مهما في المفاهيم البيرمانية: فلا يمكننا أن نتحدث عن الخيانة وغياب الحقيقة non-véridicité "إلا عندما تكون هذه التلاعبات [التي تشوه النص و تفضي إلى الخيانة] مسكوتا عنها غير مشار إليها" (نفسه: 93). و بذلك يكون المترجم حرا حرية مطلقة في أن يفعل ما يشاء طالما أنه يعلن عن ذلك. و تبعا لذلك، نرى بيرمان يقف موقفا إيجابيا من بيرو دابلانكور لأنه لا يخفي كل الاقتطاعات والإضافات...الخ التي يُخضع لها النصوص التي يترجمها. لكن من حقنا أن نرد على بيرمان و نسأل: صحيح أن إعلان المترجم عن أشكال تدخله في النص هو موقف أخلاقي في جوهره، لكن من هم "المستفيدون" من هكذا أخلاقية؟ أليسوا هم وحدهم الذين يعرفون لغة النص الأصل؟ أليس في هذا التصرف إذا إقصاء للقارئ "العادي" و بالتالي نوع من الوصاية عليه؟

بعد ذلك تأتي مرحلة دراسة "تلقي الترجمات" و هي ليست بالعمل السهل لأن الأعمال المترجمة غالبا ما تقدم في الثقافة المستقبلة لا على أنها ترجمات بل باعتبارها فقط أعمالا أجنبية. و حتى عندما يشار إلى كونها ترجمات، فليس من السهل أن نجد تقويما لها إلا من قبيل العبارات العامة الفضفاضة التي تكون في سوادها الأعظم غير مؤسسة. و تفترض دراسة التلقي عملية جمع و تحصيل للمقالات التي كتبت عن الترجمة موضوع الدراسة وهو

[78] تقدم المقاربات الهرمينوطيقية معيارا لتقويم الترجمة يحل محل "الموضوعية" و هو ما تسميه شتيفانيك "المعقولية التداوتية" la plausibilité intersubjective

الأمر الذي لم يكن متاحا في حالتنا نحن، لكننا سنرسم فكرة سريعة عن "صناعة" هذا التلقي عندما سنعرض لدراسة النصوص المصاحبة و الموازية للترجمة.

أما آخر المراحل فهي مرحلة "النقد الإيجابي" الذي يتمثل في "صياغة مبادئ ترجمة أخرى للعمل موضع البحث و بالتالي مشاريع ترجمة جديدة" (نفسه: 97). و بهذا نكون قد أنهينا بسط الأسس الفكرية و الفلسفة التي يقوم عليها مشروع بيرمان الترجمي.

القسم الثاني

نجيب محفوظ و مترجموه

سنواجه الآن نصوص الروايات التي اخترناها مع ترجماتها الفرنسية من خلال شبكة القراءة المتمثلة في النزعات التشويهية. و سنقدم النزعات تباعا فنشرح عملها ثم نطبقها على نماذج من النصوص.

1.3. المدونة:

عن نجيب محفوظ لن نكثر الكلام، أولا لأن الدراسات أفاضت في الحديث عن حياته و عن عاداته في الكتابة و عن آرائه في السياسة و الدين و غيرها من القضايا حتى أن الناظر إلى بيبليوغرافيا الدراسات النقدية التي كتبت عن محفوظ سيشعر أنها غطت الكاتب و رواياته و دفنتها تحت ركام من القراءات البيوغرافية و الموضوعاتية دون أن تضيء هذه الروايات كما يجدر بالدراسة النقدية أن تفعل (دون أن يعني هذا طبعا أن هذا النوع من المقاربات النقدية لا فائدة منه): هكذا فستجد الكثير من العناوين من قبيل "الله عند نجيب محفوظ" أو الدين أو المرأة أو الروحية أو السياسة...الخ لكن الدراسات الأسلوبية من قبيل ما فعل النقاد مع بروست مثلا، أي الدراسات التي تدرس الجملة و البناء السردي و شبكة الاستعارات و الإيقاع...الخ، قليلة.

أما المدونة فهي كما سبق ذكره روايات **زقاق المدق** و **أولاد حارتنا** و **ثرثرة فوق النيل**. و لقد حاولنا شرح أسباب اختيارنا لها في المقدمة فلا داعي لأن نعود لهذا هنا.

فأما **زقاق المدق** فهي إحدى أشهر روايات محفوظ بعد الثلاثية و هي رواية قاهرية بامتياز تدور أحداثها في الحارة و هي إحدى الأماكن المفضلة عند محفوظ يضع فيها عالمه المتخيل و يختصر فيها أسئلة وجودية كونية. و البطل في الرواية هو المكان نفسه، أي "المدق"، على أن بطلته الرئيسة هي "حميدة" الفتاة الشرسة الفاتنة اللعوب التي تغوي أكثر من رجل و ينتهي بها الأمر في شباك قواد يجعل منها عاهرة فتهجر خطيبها الذي يحاول الانتقام لكنه يهلك دونه. و لقد أشار الكثيرون إلى أن حميدة ليست في الحقيقة سوى رمز لمصر التي تئن تحت

الاحتلال الإنكليزي. و نشرت الرواية سنة 1947 وترجمت لأول مرة إلى الإنكليزية أولا سنة 1966 بقلم تريفور لوغاسيك ثم إلى الفرنسية سنة 1970 بقلم أنطوان كوتان، و هي أول ما ترجم لنجيب محفوظ.

و أما **أولاد حارتنا** فهي الرواية التي بدأ محفوظ نشرها على صفحات الأهرام سنة 1959 بعد صمت أدبي دام سبع سنين، أي منذ قيام حركة "الضباط الأحرار" في 23 يوليو 1952. و لقد أثارت هذه الرواية منذ بداية صدورها غضب حراس العقيدة و الدين و الفضيلة و الأخلاق و طالبوا بإيقاف النشر فورا لأنها في رأيهم تسيء للأديان و الأنبياء و الذات الإلهية. و الحقيقة أن الرمز في هذه الرواية شفاف و لا يترك مجالا للشك، لكن من النقاد من أشار إلى أن اختزال الرواية في هذا الجانب إجحاف بحقها و تجاهل لبعد مهم فيها، نبه إليه محفوظ نفسه، ألا و هو البعد السياسي، و توقيت صدورها له دلالة كبيرة في هذا الصدد.

و رغم صدور دعوات المنع، فلقد أصر محمد حسنين هيكل على إتمام نشر حلقات الرواية على صفحات الأهرام و تم التوصل إلى اتفاق ودي بين محفوظ و جمال عبد الناصر على أن لا يتم نشرها في مصر على شكل كتاب، و هو ما حصل فعلا: فلقد نشرت أول مرة سنة 1967 في بيروت عن "دار الآداب".

و كان محفوظ نفسه موافقا على هذا المنع، حتى بعد فوزه بجائزة نوبل و إعلان حسني مبارك – استثمارا منه لهذا الحدث استثمارا سياسيا شعبويا – أنه لن يُمنع بعد اليوم كتاب من كتب محفوظ من النشر، ظل محفوظ على موقفه و قال إنه لن يسمح بالنشر حتى يحصل على موافقة الأزهر لأننا على حد تعبيره "بحاجة له لنواجه الإسلام المتطرف[79]". و هكذا لم تصدر الطبعة المصرية الأولى للرواية إلا سنة 2006، عن دار الشروق.

[79] هل كان محفوظ على حق أم لا في تأييده لقرار المنع؟ هذا نقاش يطول لكننا نرى أنه لم يكن كذلك، لأنه لا وجود لشيء اسمه "مؤسسة دينية معتدلة" تقف في مواجهة التطرف، فأي مؤسسة دينية هي بالتعريف عقائدية لا يمكنها أن توفر مناخا لحرية الكتابة و التفكير و لا يمكنها أن تكون بديلا عن التطرف، لأنها ليست إلا نسخة ملطفة عنه، و بالتالي أضعف منه.

و الرواية تدور أحداثها حول وقف يتصارع عليه سكان "حارة الجبلاوي" بينما يحتكر ريعه ناظره والمقربون منه بحماية الفتوات. و بين مرحلة و أخرى يأتي من يحاول أن يعيد تقسيم الريع تقسيما عادلا و ينهي الظلم (جبل/موسى، رفاعة/عيس/يسوع، قاسم/محمد) فينجح إلى حد ما ثم ما يلبث الناس أن يعودوا سيرتهم الأولى بعد ذهابه. و الرواية في تكوينها توازي قصة الإنسان من حادثة الطرد من الجنة مرورا بمجيئ الديانات السماوية التوحيدية إلى بزوغ عصر العلم (ممثلا بشخصية "عرفة")، لكنها أيضا كما أسلفنا رواية سياسية دنيوية بامتياز والقارئ لها يستشعر أنها تسائل بشر اليوم و حكام اليوم.

و أما **ثرثرة فوق النيل**، فلعلها تمثل نضج الفن الروائي عند محفوظ، فلغتها الروائية شديدة الدقة والاقتصاد و التكثيف كما أن أسلوبها شخصي جدا فليس فيها كليشيهات أدبية فخمة كما نجد في روايات الكاتب الأولى (الروايات التاريخية تحديدا)، و هي أيضا رواية سياسية بامتياز، بل إنها الرواية التي بلغ فيها نقد محفوظ لنظام الضباط الأحرار ذروته و صار بالكاد مخفيا.

الرواية تقدم حوارات جماعة من إطارات المجتمع المصري، في أواسط الستينات و "ثرثرتهم" عندما يجتمعون في عوامة يسكنها "أنيس زكي" الموظف الواسع الثقافة و هم يحششون و يتكلمون رجالا و نساء في ما يبدو أنه حوار عبثي لا معنى له و يعبرون عن شعورهم بلاجدوى أي شيء إلا العوامة. و ينتهي بهم الأمر إلى ارتكاب جريمة قتل جماعية غير مقصودة بينما كانوا يتنزهون ليلا في سيارة أحدهم على طريق مقفر، فيقفون أمام اختيار صعب: إما أن يعترفوا فيخاطروا بمكانتهم الاجتماعية و وظائفهم و حياتهم الرسمية و إما أن يسكتوا فيكذِّبوا بذلك ما يدعون من عبثية حياتهم و لا أهميتها. و الرواية مكتوبة بأسلوب غير تقليدي، فهي رواية "ذهنية" تقوم على تقنية تيار الوعي، و نجيب محفوظ قارئ جيد للأدب العالمي، الإنكليزي منه و الفرنسي و الروسي، لكنه لا يلزم نفسه بتقنية معينة لمجرد أنها حداثية، و هو الذي كتب زقاق المدق و هو عالم كما يقول بيروست و جويس وكافكا.

2.3. المواجهة بين الروايات و ترجماتها:

1.2.3. نسقية التدمير:

تتجلى الترجمة المتمركزة عرقيا في ثلاث عشرة "نزعة تشويهية" تعمل في نسق و يدعو بيرمان إلى إجراء تحليلية لها بمعنيين لكلمة التحليل: أولا المعنى الديكارتي أي أن نفكك هذا النسق الكلي الذي يدمر نصوص النثر (الروائي و غير الروائي) عن طريق ترجمتها ترجمة تخلصها مما فيها من "ثقل"، و ثانيا المعنى الفرويدي من حيث أن هذه النزعات تعمل، في نظر بيرمان، بطريقة نسقية و لا واعية إلى حد كبير فهي تتعالى على اللاوعي الفردي للمترجم لأنها تقوم على أسس أدبية و ثقافية و يمكننا أن نصفها إذا بأنها للمترجم بمثابة "الأنا الأعلى"، فهي "التعبير المستبطن عن تراث طويل هو تراث النسق المتمركز عرقيا لكل ثقافة و لكل لغة من حيث كونها 'لغة مثقفة' " (بيرمان 1999: 49). و ينبغي أن نلاحظ هنا أن برمان لم يكن غافلا – منذ هذه المرحلة من كتاباته – عن ثقل التراث الترجمي و "معاييره" و هو الذي يشير إلى أن لعبة القوى التشويهية كما يسميها تجد لها تصديقا و تثمينا في الثقافة و الأدب.

و على ذلك لا يفوت بيرمان أن ينبه دون إبطاء إلى أنه لا يمكن تعطيل هذه النزعات إلا تعطيلا نسبيا فهي "جزء من وجود المترجم و تحدد مسبقا رغبته في الترجمة" (نفسه). و نتذكر هنا ملاحظة صغيرة لبيرمان عن شاتوبريان: فرغم أن الكاتب الفرنسي أنتج ترجمة حرفية و كان له مشروع و موقف ترجميان عبر عنهما بكل وعي و وضوح إلا أنه لم يستطع في بعض الأحيان أن يمنع نفسه من "تنبيل" نص ملتون (كأن يترجم كلمة Sky بكلمة firmament بدل ciel) و يعلق برمان على ذلك بقوله: "هو ذا تأثير نسق التشويه حتى على أولئك الذين يقفون في وجهه و هم على بصيرة !" (نفسه: 108).

و إن كان ما يلاحظه برمان على شاتوبريان هو عدم قدرته – في أحيان عارضة – على الانفلات من ضغط القوى التشويهية، فالأمر عند بنيامين أشد من ذلك بكثير: " فثمة عنده هوة بين المترجم و فيلسوف الترجمة" (بيرمان 2008: 34). و تتجلى هذه الهوة في الفرق الشاسع بين نصه "مهمة المترجم" و بين ترجمة اللوحات الباريسية لبودلير التي يفترض أن نصه "مهمة المترجم" كتب ليكون "مقدمة" لها. فالمقدمة و الترجمات "تتجاهل" كل منهما الأخرى من حيث أن الأولى لا تتحدث عن الثانية و لا تقوم عليها و من حيث أن "ترجمات بنيامين ليست على مستوى تصوره لفعل الترجمة"[80] (نفسه: 35). و الطريف في الأمر هو أن هذه الملاحظات قابلة لأن ترتد على بيرمان نفسه، فثمة من نقاده من يتحدثون عن المسافة الموجودة بين بيرمان المترجم و بيرمان المفكر في الترجمة و من هؤلاء مارك شارون (2001: 121-97) الذي درس ترجمة بيرمان لرواية روا باستوس Yo el supremo و بين حضور أهم النزعات التشويهية فيها فكان بيرمان بذلك "غريبا عن نفسه".

لم يرد بيرمان – على حد علمنا – على هذه الاتهامات لكن بإمكاننا أن نتلمس ردا غير مباشر عندما نقرأ تفسيره للفرق بين تأملات بنيامين حول الترجمة و ممارسته إياها على بودلير: فإن كانت هنالك هوة بين الخطاب و الترجمة عند بنيامين (و عند بيرمان إذا) فذلك لأن خطابه عن الترجمة هو خطاب غير منهجي و "لا منهجيةَ للترجمة إلا ضمن أفق التعريف الأفلاطوني لها و كل خطاب عن الترجمة ضمن هذا الأفق هو بالضرورة 'منهجية' "(بيرمان 2008: 38). و لأن خطاب بنيامين (و بيرمان) ليس منهجيا فهو ليس ملتصقا بموضوعه

---

[80] بنيامين هو أيضا مترجم أجزاء من رواية بروست "البحث عن الزمن المفقود"، و تتجلى في هذه الترجمة أيضا الهوة بين ممارسة الترجمة و فلسفة الترجمة عنده: "فأول ما يسترعي انتباهنا عندما نفتح **غيرمانت** [و هو أحد أجزاء رواية بروست] في ترجمة بنيامين هو زوال تراكيب الجمل البروستية" (كان. 1999: 156). و معنى ذلك أن بنيامين يخضع جمل بروست لمنطق الجمل الألمانية بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير، إلى أسماء العلم (واسم العلم هو ما لا يترجم كما يقول ديريدا): "إذ نلتقي للأسف في ترجمة بنيامين 'هير فون شارلوس' و 'فراو فون غيرمانت'...الخ" (نفسه). لكن ترجمة بنيامين لم تنسج كلها على هذا المنوال فلقد حافظت من جهة أخرى على شبكة الاستعارات و أظهرت أنها ثمرة قراءة تحليلية فاحصة، كيف لا وهو الناقد بامتياز، و على ذلك "فاستخدامه للكلمات الأجنبية استخداما سمح للنص الأصل بأن يسمع صداه، و حرفية ترجمته و معرفته الوثيقة بعالم بروست الذي يقيم معه علاقة تذكرنا بعلاقة المفسر بالنص المقدس، كل هذا يجعل من ترجمته المنطلق الذي لا محيد عنه لكل ترجمة جديدة لبروست إلى الألمانية إن لم تكن هي المنتهى" (نفسه: 159).

وهو "ليس مجانسا لخبرة الترجمة (نفسه: 39). فكأن الترجمة – باعتبارها خبرة متعددة – تتفلت من الخطاب الواصف لها فلا يعود قادرا على الإحاطة بها إلا ليؤكد الهوة بينه و بينها.

2.2.3. من أجل نقد ترجمة النثر:

يقول بيرمان إن التحليلية التي يقترحها (من خلال النزعات التشويهية) مخصوصة بترجمة النثر الأدبي وحده و ذلك لأسباب مختلفة، منها المتعلقة به (خبرته في ترجمة النثر) و منها ما هو متعلق بالنثر نفسه من حيث أن ترجمته طالما ظلت مهملة في النقاشات النظرية (إذا ما قارنها بترجمة الشعر و المسرح مثلا)، و هو ما يلاحظه عدد من المنظرين و المؤرخين مثل سوزان باسنيت و ميشال بالار.

ما يميز النثر الأدبي في نظر بيرمان هو أنه "يحبس و يكثف و يمزج كل الفضاء المتعدد اللغة لمجتمع ما، ويعبئ و يحرك كل 'اللغات' التي تتعايش داخل لغة ما" (بيرمان 1999: 50). وهنا نلاحظ أن بيرمان يسبح في فلك التصور الباختيني للنثر: فلقد فصل ميخائيل باختين بين الخطاب الشعري الذي يصفه بأنه "متسلط" autoritaire لا يقيم علاقة مع خطاب الآخر و"يفرض في جوهره مسؤولية الشاعر الدائمة و المباشرة على لغة العمل كله باعتبارها لغته هو" (باختين 1978: 108)، أي أنه بعبارة مختصرة مونولوجي أحادي الصوت، و بين الخطاب النثري (في الرواية خصوصا) الذي تمثل الحوارية بعدا حاسما فيه[81]. فالروائي يفسح في عمله مكانا لتعدد اللغات و الأصوات و الأهم من ذلك أنه "لا يطهر هذه الخطابات من مقاصدها و من [ما فيها من] نبرات الآخر" (نفسه: 119). سنعود لمسألة تعدد اللغات في النثر الروائي عندما سنعرض لآخر النزعات التشويهية. ما يهمنا الآن هو أن نقف قليلا عند هذه العلاقة نثر/شعر: فلقد بسط بيرمان تحليلات عميقة في هذا الصدد

[81] في كتابه عن الرومانسيين الألمان انتقد بيرمان الفصل "العنيف" الذي أقامه باختين بين مونولوجية الشعر و ديالوجية النثر: "لا يمكن قبول هذا الفصل كما هو: فإن كانت كل رواية في جوهرها ديالوجية فليس الشعر كله مونولوجيا في جوهره، حتى و إن كان صحيحا أن المونولوجية هي من بين الإغواءات التي تعرض للشعر" (بيرمان 1984: 163). و ليس ميخائيل باختين بالغافل عن نسبية حكمه فهو يقول: "نحن نرسم بطبيعة الحال الحد المثالي للأجناس الشعرية. فالأعمال [الشعرية] المجسدة تسمح بدخول أشكال النثرية prosaismes " (باختين 1978: 109).

وصف فيها النثر بأنه "آخَر الشعر" l'Autre de la poésie و هو ما عبر عنه الفيلسوف الفرنسي آلان Alain في فقرة اقتبسها بيرمان (و هو أحد المرجعيات التي ترددت بضع مرات في كتبه) و تستحق أن نقتبسها بدورنا: "ليس النثر كالشعر، و لا أعني بذلك أنه أقل قدرا، أقل إيقاعا و أقل صورا و أقل قوة بل أعني أنه ليس فيه شيء من الشعر و أنه يترسخ إذ يدفع عنه كل ما هو خاص بالشعر و ينكره" (ذ. بيرمان 1995: 199). فالنثر الروائي يتميز بالمداورة في إيقاعه و حركيته و بالتعرج و التأملية و الانعكاسية و بالتراكب و رفض النزعة إلى البلاغة الزائدة، أي أنه بعبارة واحدة يتميز بالتحفظ sobriété . و يعترف بيرمان بطبيعة الحال أن العلاقة بين القطبين ليست بمثل هذه البساطة فهي علاقة تداخل بل و عضد soutènement لكنه يرى أن هذا التداخل إنما يؤكد الاختلاف الجوهري بين النثري و الشعري.

و نضع يدنا هنا على إحدى نقاط الخلاف الجوهرية بين بيرمان و ميشونيك الذي تقوم إيبيستيمولوجيا الكتابة عنده على رفض الأجناس الأدبية و رفض الفصل بين الشعر و النثر: "فالعمل عدو الأدب antilittérature و عدو الأجناس الأدبية. و كل عمل يبدل الأدب و الجنس [الأدبي] إذ يحينهما و لا وجود لهما إلا فيه" (ميشونيك 1970: 46). هذه الأفكار تعود إلى ستيفان مالارميه الذي لم يكن يعترف بوجود شيء اسمه نثر – فأينما كان الإيقاع فثمة شعر – و الذي أسس للتداخل بين الوظيفتين الشعرية و النقدية للغة و ذوبانهما في فضاء واحد هو "الكتابة" (أنظر بارث 2002). و يرد بيرمان من جهته على ميشونيك (دون أن يسميه) و مالارميه و أوكتافيو باز بقوله : "علينا ألا نتأثر [...] بأولئك الذين يؤكدون لنا أن التمييز بين الشعر و النثر قديم و وهمي و نسبي و بأولئك الذين يقولون لنا إن المهم هو مفهوم الكتابة، لا مفاهيم الشعر والنثر...الخ." (بيرمان 1995: 189).

ما يتميز به النثر كذلك – و نتيجة لما سبق – هو أنه لا شكل له informité أي أن النصوص الروائية – و النثرية – الكبرى مكتوبة إلى ما "كتابة سيئة" و هو ما لاحظه مترجم "الحرب و السلام" الذي

وصف جمل تولستوي بأنها جمل "ثقيلة و معقدة و خاطئة التركيب" (بيرمان 1999: 51) و ما لاحظه كذلك مارمونتيل و بعده لانسون على نثر مونتين المليء بالجمل الطويلة و الاعتراضية و الأقواس بحيث "لا ينقصه الإيقاع بل ينقصه الشكل" (نفسه). هذه الملاحظة مهمة لأن مونتين يعد من أكبر كتاب النثر في فرنسا على طول تاريخها و هذا يعني أن المعايير التي تفرض على الترجمة أن تكتب بأسلوب معين و بجمل "عقلانية" ليست إلا تصورا إيديولوجيا مقطوعا عن تاريخه.

و النتيجة المهمة لكل هذا – و للنظر إلى النثر على أنه أقل قدرا من الشعر – هي أن التشويه الذي قد يحصل عند ترجمة النثر لا ينكشف بسهولة كذلك الذي يحصل عند ترجمة قصيدة شعر "فإن كان من السهل أن نكتشف كيف شوهت قصيدة لهلدرلين فليس الأمر كذلك مع رواية لفوكنر خاصة عندما تبدو الترجمة 'جيدة' (أي جميلة)" (نفسه: 52). و لهذا السبب بالذات يرى بيرمان أنه لا بد من صياغة شبكة قراءة تمكننا من إنجاز تحليلية لترجمة النثر. هذه الشبكة هي النزعات التشويهية.

3.2.3. النزعات التشويهية:

هي مجموعة من النزعات الترجمية التي تعمل بشكل نسقي و تؤدي إلى تدمير حرف النص الأصل لصالح نقل المعنى و إنتاج "شكل جميل". و يقول بيرمان إن أثر هذه النزعات مدمر على النثر الذي يقوم أساسا على رفض الشكل الجميل و على "رفض" المعنى من حيث أن تراكيب الجمل لها استقلالية معينة في النثر تؤدي إلى حجب المعنى الذي تنقله، "فالنثر ينزع إلى تأكيد هندسة تراكيب الجمل فيه على حساب المضامين التي يفترض أن وظيفته باعتباره نثرا هي أن ينقلها" (بيرمان 2012: 44).

عدد هذه النزعات هو ثلاث عشرة نزعة[82]، و لقد عرضها بيرمان أولا في نص عنوانه la traduction comme épreuve de l'étranger (الترجمة باعتبارها تجربة للغريب[83]) ثم بعد ذلك في "الترجمة والحرف" مع وجود بعض الاختلافات من أهمها أن عدد النزعات في النص الأول كان اثنتي عشر نزعة (دون نزعة المجانسة)[84]. كما نجد إشارة سريعة إلى هذه النزعات في كتابه عن الترجمة في ألمانيا الرومانسية (ص 297) وعددها اثنتا عشرة نزعة كذلك لكن في هذه المرة لا نجد ذكرا لنزعتي "التنبيل" (أو التفخيم) و هدم العبارات و في المقابل ذكرت نزعت مهمة و ذات دلالة وهي "اشتغال آفاق أدبية غير ملائمة" le fonctionnement d'horizons littéraires inadéquats. و أحال بيرمان قارئه إلى بحث له عنوانه "ترجمة الأعمال الأمريكية اللاتينية" حلل فيه هذه النزعات تحليلا جزئيا لكننا للأسف لم نتمكن من إيجاد المقالة المذكورة.

و مهما يكن، فالنزعات التشويهية – و سوف نرى بشكل عملي عندما نحلل نماذج منها على المدونة – شأنها في ذلك شأن العناصر المنتمية إلى أي نسق، مرتبط بعضها ببعض أوثق الارتباط و لا يمكن فصلها إلا بهدف التحليل و العرض و هو ما يلاحظه بيرمان نفسه: فبعضها قد يكون ملازما للبعض الآخر كالتوضيح مع العقلنة أو نتيجته المباشرة كما هو حال التطويل مع التوضيح و العقلنة أو هدم أنساق النص مع النزعات الثلاث السابقة بل قد يكون بعضها قناعا يغطي البعض الآخر مثلما هو الحال مع نزعة التطويل و نزعة الإفقار الكمي. و إن ذهبنا إلى أبعد من ذلك في المقارنة بينها فسنرى أن العقلنة تؤدي إلى هدم الإيقاعات و أن هدم الإيقاعات وجه من وجوه العقلنة و من وجوه هدم الأنساق، كما أن هدم العبارات و الأمثال و كذا محو اللغات المحلية يمكن اعتبارهما أيضا هدما لنسقيات النص مثلما هي حال الإطالة و الإيضاح...الخ.

---

[82] لا يسعنا هنا إلا أن نتذكر اتهام لادميرال لبيرمان (و غيره) بأنه يسبح في فلك التصور اللاهوتي و الديني للترجمة و نسأل، هل هي مصادفة أن يكون عدد النزعات التشويهية ثلاثة عشر؟

[83] ترجمه إلى الإنكليزية لورنس فينوتي (2000: 297-284)

[84] و هي النزعة التي لن نعرض لها باعتبارها في الوقت نفسه جامعة للنزعات الأخرى و نتيجة لها حتى و إن مثلت نزعة قائمة بذاتها.

1.3.2.3. العقلنة La rationalisation:

قد لا نكون مخطئين إن اعتبرنا العقلنة أهم النزعات التشويهية، بل إننا نميل إلى القول إن هذه "الطريقة" في الترجمة هي أفضل ما يميز و يسمي الترجمة المتمركزة عرقيا و اللاحقة نصيا، فهذه الترجمة في جوهرها معقلنة ومجانسة و سنرى لماذا:

> "تمس العقلنة أكثر ما تمس بالبنى التركيبية للنص الأصل و بذلك العنصر الحساس في النصوص النثرية ألا و هو علامات الوقف. فالعقلنة تعيد إنشاء الجمل و المقاطع إنشاء يرتبها تبعا لفكرة معينة عن *نظام* خطاب ما. و النثر العظيم – رواية كان أم رسالة أم محاولة – هو باختصار كما أسلفنا ذو بنية شجرية ([تتمثل في] التكرارات و توالد الجمل الموصولة و أسماء الفاعل والمفعول participes على شكل سلاسل و الجمل الاعتراضية و الجمل الطويلة و الجمل دون أفعال...الخ) تتناقض تماما مع المنطق الخطي للخطاب باعتباره خطابا. و العقلنة ترد النص ردا عنيفا من الشجرية إلى الخطية" (بيرمان 1999: 53).

لنلاحظ أولا ارتباط العقلنة بنزعة هدم الايقاعات من خلال مساسها بعلامات الوقف. ما يقوله بيرمان هنا هو أن العقلنة تعيد ترتيب الجمل و أجزاء الجمل – و الفقرات أيضا في ترجمات نجيب محفوظ كما سنرى – وتعيد كتابتها فتقصر الجمل الطويلة و تزيل كل "العقبات" (كالجمل الاعتراضية و الموصولة) لكي تكون النتيجة في الترجمة جملا "منطقية"، " عقلانية" (و من هنا اسم النزعة) تستجيب لفكرة معينة لدى المترجم (أو بالأحرى لدى الثقافة المستقبلة) عن الخطاب و نظمه و نظامه.

و هنا تتجلى المركزية العرقية في أوضح صورها: فنظام لخطاب الذي يجب أن نترجم وفقه هو بطبيعة الحال نظام الثقافة المستقبلة، و هي هنا الفرنسية، و هو نظام يُرفع إلى مستوى النظام "الطبيعي": يقول دومينيك بوهور منظر الكلاسيكية: "ربما تكون اللغة الفرنسية الوحيدة التي تتبع النظام الطبيعي اتباعا تاما و تعبر عن الأفكار كما تولد في الأذهان" (ذ. دوتولي : 119).

الملاحظة الثانية بخصوص العقلنة هي أنها ترفض الجمل الطويلة المتفرعة المتعرجة لتحيلها إلى جمل "مستقيمة" تسير بثبات إلى منتهاها لا يعيقها عائق. و المثير في هذا الأمر هو أن الجمل الطويلة ليست بالغريبة على الكتابة الفرنسية منذ أن كرسها جاك آميو و تجلت في إحدى أعظم صورها عند مارسيل بروست. و هكذا فبدل أن تكون الترجمة تراثا كما تقول العبارة الإيطالية tradutione traditione أي تواصلا، تصير قطيعة و نسيانا. و لقد رأينا كيف لاحظ ميشال فوكو على إنياذة كلوسوفسكي أنها تعود بالفرنسية إلى تاريخها و تعيد إحياء ممكناتها الرابضة في هذا التاريخ، و هو تماما ما لاحظه ليو شبيتزر (1970: 431) على مارسيل بروست الذي أحيى باستخدامه الكثيف المركب للأسماء الموصولة (qui, que…) تراث القرن السابع عشر في الكتابة. و التراكيبية اللا خطية في جمل النثر ليست مجرد حلية أو زينة لأنها جزء من العناصر النفسية لأسلوب كاتب ما أي أنها تعبير عن رؤية للعالم المعيش تتجلى في العمل الفني. فإن كان بروست يفضل الجمل المتعلقة subordonnées و الجمل المركبة المتداخلة فذلك لأن العالم كما يراه معقد مركب، فأي ترجمة تعيد إنشاء الجمل إنشاء "عقلانيا" لجعل القراءة أسهل، ستمحو عن جمل بروست "أثر التأجيل" الذي تحدثه بنيتها على حد تعبير شبيتزر الشهير.

في رواية نجيب محفوظ "زقاق المدق" التي ترجمها أنطوان كوتان، تعمل العقلنة على ما يمكن تسميته مستوى الوحدات الكبرى (أي الفقرات) و على مستوى الوحدات الأصغر أي الجمل: فالفقرات تم ترتيبها من جديد من أجل مزيد من "القروئية" و "الوضوح"، و تم بذلك تقطيعها و تقصيرها. و لنبدأ مع البداية: تنقسم "زقاق المدق" إلى خمسة و ثلاثين فصلا يبدأ أولها مع بداية النص و دون استهلال أو تمهيد *prologue* لكن الترجمة الفرنسية لم يبد أنها أخذت هذا الأمر بعين الاعتبار إذ أنها فصلت الفقرة التي تبدأ ببداية الرواية وصولا إلى "و تحتفظ – إلى ذلك – بقدر من أسرار العالم المنطوي" أي إلى الجملة *« elle garde une part des secrets du passé »* في النص الفرنسي، فصلتها الترجمة إذا و جعلت منها استهلالا و لم تبدأ الفصل الأول

إلا بعد هذه الفقرة. و ليس هذا التقسيم مجرد إعادة ترتيب لمظهر النص الخارجي (و المظهر الخارجي للنص على أية حال ليس خاليا من الدلالة كما سنرى)، لأن الاستهلال في عمل أدبي هو كما يعرفه قاموس لاروس "الجزء الذي تروى فيه أحداث سابقة على الأحداث موضوع العمل نفسه". ويعطي الاستهلال بذلك الانطباع بأنه "نص واصف" و بأنه نص منفصل عن النص الرئيس وكأنه يقدمه، في حالتنا هذه، على أنه خطاب يلقيه أحد القصاص (بالمعنى العربي القديم للكلمة) ليضع المستمعين "في سياق" الحكاية على طريقة الحكايات الخرافية العجائبية. و كأن الرواية لا تبدأ إلا بعد هذا الاستهلال الذي لا يكون إلا تهيئة لمسرح الأحداث، في حين أن السارد حاضر في النص منذ الجملة الثانية في قوله " أي قاهرة أعني؟" التي يترجمها أنطوان كوتان بصيغة المجهول: *Mais de quel Caire s'agissait-il ?* و هي الترجمة التي تقدم في حد ذاتها مثالا عن أحد أوجه العقلنة في ترجمة النثر الروائي. و لنقرأ الآن المقطع الآتي:

بيد أن دكانين – دكان عم كامل بائع البسبوسة على يمين المدخل و صالون الحلو على يساره – يظلان مفتوحين إلى ما بعد الغروب بقليل. و من عادة عم كامل أن يقتعد كرسيا على عتبة دكانه – أو حقه على الأصح – يغط في نومه و المذبة في حجره، لا يصحو إلا إذا ناداه زبون أو داعبه عباس الحلو الحلاق. هو كتلة بشرية جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقين كقربتين، و تتدلى خلفه عجيزة كالقبة، مركزها على الكرسي و محيطها في الهواء، ذو بطن كالبرميل، و صدر يكاد يتكور ثدياه، لا ترى له رقبة، فبين الكتفين وجه مستدير منتفخ محتقن بالدم، أخفى انتفاخه معالم قسماته. فلا تكاد ترى في صفحته لا سمات و لا خطوط و لا أنف و لا عينان، و قمة ذلك كله رأس صغير أصلع صغير لا يمتاز عن لون بشرته المشربة المحمرة. لا يزال يلهث و يشخر كأنه قطع شوطا عدوا، و لا ينتهي من بيع قطعة بسبوسة حتى يغلبه النعاس. قالوا له مرات ستموت بغتة، و سيقتلك الشحم الضاغط على قلبك، و راح يقول ذلك مع القائلين، و لكن ماذا يضيره الموت و حياته نوم متصل؟ !

أما صالون الحلو فدكان صغير، يعد في الزقاق أنيقا، ذو مرآة و مقعد غير أدوات الفن. وصاحبه شاب متوسط القامة، ميال للبدانة، بيضاوي الوجه، بارز العينين، ذو شعر مرجل ضارب للصفرة على سمرة بشرته، يرتدي بذلة، و لا يفوته لبس المريلة اقتداء بكبار الأسطوات ! (زقاق المدق ص6)

Deux boutiques cependant, à l'entrée de l'impasse, celle de père Kamil, le marchand de basbousa, à droite, et le salon de coiffure d'Al Hélou, à gauche, restaient ouvertes un peu après le coucher du soleil. Le père Kamil avait l'habitude de s'asseoir sur une chaise devant de seuil de son échoppe et d'y ronfler, un chasse-mouches sur la poitrine. Il ne se réveillait qu'à l'appel d'un client, à moins qu'Abbas Al Hélou, le coiffeur, ne vienne lui taper sur l'épaule en plaisantant. C'était une grosse masse humaine, dont la galabieh découvrait deux jambes gonflées comme des outres, tandis que derrière lui pendait un postérieur en coupole. Son ventre était un véritable tonneau et sa poitrine étalait des seins semblables à des melons.

On ne lui voyait pas de cou, mais entre les épaules un visage arrondi, gonflé, injecté de sang et dont la boursouflure masquait des traits indiscernables. On ne lui voyait pas de nez, pas d'yeux. Et pour couronner le tout, une petite tête chauve arborant la même couleur, blanche et rougeaude, que le reste du corps. Il ne cessait de haleter et de renâcler, comme s'il venait de courir un cent mètres. A peine avait-il vendu un morceau de basboussa que son assoupissement le reprenait. On l'avait averti plus d'une fois: "Tu mourras brusquement. La graisse qui pèse sur ton cœur te tuera". Et lui-même le répétait. Mais quel changement apporterait la mort, alors que sa vie était déjà un sommeil continuel?

Le salon de coiffure d'Al Hélou était une petite boutique qui passait pour élégante dans l'impasse. Elle avait un miroir et un fauteuil, sans compter les instruments professionnels. Le patron était un homme pale, de taille moyenne et tendant à l'embonpoint, au visage blanchâtre, aux yeux saillants, aux cheveux lisses et tirant sur le jaune bien qu'il eut la peau brune. Il portait le complet veston qu'il revêtait d'un tablier, à l'instar des grands maîtres."

(Antoine Cottin, Le passage des miracles, pp 14-15)

لنلاحظ أن الفقرة الأولى في النص الأصل (التي تصف شخصية العم كامل) تحولت إلى فقرتين في الترجمة الفرنسية، من أجل ما يُظَن أنه قروئية أفضل و "رؤية" أوضح، و تحولت معها جمل الفقرة الخمس إلى ثلاثة عشرة

جملة كاملة في المقابل الفرنسي المكون من فقرتين ! كما تضاعفت الفواصل الثلاث عشرة في الفقرة الأصل إلى إحدى و عشرين في المقابل الفرنسي. و يمكننا أن نجد في هذا التصرف من قبل المترجم نزعة أخرى من النزعات التشويهية ألا و هي نزعة هدم الإيقاعات من خلال التصرف في علامات الوقف، و هي نزعة مرتبطة أشد الارتباط بالعقلنة لأن التصرف في الفقرات و في الجمل من خلال تقطيعها يقوم على تصور وتمثل معينين لنظام الخطاب و للنثر و له وقع مباشر على البنية السردية للنص و من وراء ذلك على دلاليته *signifiance* إذ أنه يمحو من الوصف كما بناه السارد خاصيته السريعة و المركزة، كما لو أن السارد أراد أن يفعل مع شخصيته العم كامل – مثلما فعل ألكسندر دوما مع بطله دارتانيان – بأن "يرسم صورته بضربة ريشة واحدة". و دون أن نبارح علامات الوقف، لننتبه أيضا إلى أن الفقرة العربية الأولى تنتهي بعلامتي استفهام و تعجب و الفقرة الثانية تنتهي بعلامة تعجب، لكنهما ترجمتا على التوالي كما يلي: علامة تعجب في مقابل التعجب والاستفهام (الفقرة الثانية في الترجمة) و النقطة في مقابل التعجب (الفقرة الثالثة في الترجمة)، والنتيجة أن قراءة الترجمة توحي بأن وصف الشخصيتين فيها "وصفي" بحت يبدو فيها السارد حياديا. وهذا يبدو جليا في الجملة العربية "يرتدي بذلة، و لا يفوته لبس المريلة اقتداء بكبار الأسطوات !" التي نرى فيها تتابع فعلين فيما يشبه السلسلة، في حين اكتفت الترجمة الفرنسية بجملة واحدة مكونة من رئيسية و موصولة Il portait le complet veston qu'il revêtait d'un tablier, à l'instar des grands maîtres. اختفت فيها نبرة الكاتب الساخرة التي تحملها – إضافة إلى علامة التعجب – عبارة "و لا يفوته".

و يمكننا أن نرى ما تفعله العقلنة بنسيج النثر بشكل أوضح في الفقرة الأولى حيث يقول النص العربي:

"و من عادة عم كامل أن يقتعد كرسيا على عتبة دكانه **– أو حقه على الأصح –** يغط في نومه والمذبة في حجره" (نحن من نشدد)،

في حين تقول الترجمة بشكل مباشر:

«Le père Kamil avait l'habitude de s'asseoir sur une chaise devant de seuil de son échoppe »

و يبدو إذا أن المترجم قد "رأى" أن الجملة الاعتراضية ليست مهمة و فضل أن يقدم للقارئ "المعلومة" (أي أن دكان العم كامل في واقع الأمر "حُق" *échoppe* لا دكان) دون أن يزعجه بالتكرار و الاستعادة في حين أن الجملة الاعتراضية هنا تؤدي وظيفة الاستدراك في الكلام بشكل يغمس السارد بشكل مباشر في نسيج السرد و يضفي على الوصف طابعا شفهيا، كما لو أن الوصف يجري في الوقت نفسه الذي يكتب فيه[85]، مما يقرب القارئ من السارد و يشركه في عملية الوصف ذاتها التي تكون بذلك و كأنها تتم أثناء عملية القراءة، أي أن القارئ لا يقرأ وصفا جاهزا للشخصية، بل تكون قراءته عملية بناء، على حد تعبير تودوروف (1978: 175-188). وعندما نلج إلى تفاصيل الوصف نجد مثالا عن "تشذيب" الجمل من أجل "تسهيل" قراءتها: فعندما يقول النص العربي : " و تتدلى خلفه عجيزة **كالقبة، مركزها على الكرسي و محيطها في الهواء**" تكتفي الترجمة الفرنسية بالقول: Un postérieur **en coupole** و ذلك فيما يبدو تجنبا لترجمة هذه الدعابة والسخرية[86] ذات الروح العربية و المصرية. و حصل التشذيب و التهذيب نفسه مع الجملة الملحة التكرارية " فلا **تكاد** ترى في صفحته **لا سمات و لا خطوط** و لا أنف و لا عينان" التي كانت ترجمتها: On ne lui voyait pas de nez, pas d'yeux. فحذفت إذا كلمة "لا تكاد" ليصير الوصف أكثر حيادية كما أسقطت "الخطوط" و "السمات" تجنبا للتكرار "الثقيل" على القارئ الفرنسي و "المرفوض" في اللغة الفرنسية. وفي حين استخدم النص العربي التشبيه " كالقبة" و " كالبرميل" قام المترجم الفرنسي "بتقويس الزوايا" إن جاز لنا التعبير فترجم بقوله على الترتيب « en coupole » و « un véritable tonneau ».

---

[85] يسميه عادل عوض (2009: 276) الوصف المشهدي الذي "يقوم فيه الكاتب بتقديم الشخصيات و الأماكن بطريقة وصفية، تجعل القارئ يتعرف على أجزائها شيئا فشيئا، حتى لكأنه يبصرها بعينيه، و فائدة هذا النوع [من الوصف] أنه يحقق إيهاما بالواقع يسهم في جذب المتلقي، مما يكسبه وجودا مبررا فاعلا، إذا تم توظيفه بأسلوب فني جيد".

[86] و هو ما يقوله عبد المالك مرتاض (1995: 275)، فهذا التشبيه "زاد الصورة المورفولوجية لهذه الشخصية كاريكاتورية، فجعلها مَسخرة مَضحكة".

يمكننا أن نضاعف نماذج مثل هذه عن عقلنة الجمل و هي تكثر كلما تداخل في النص وصف السارد مع ما يجيش في صدر هذه الشخصية أو تلك من أفكار، بشكل يجعل الوصف والأفكار منسوجين مع الخطاب السردي، و ذلك عن طريق "الخطاب غير المباشر الحر" الذي يعتبر إحدى الطرق التي ينقل بها ما يسميه ميخائيل باختين "خطاب الآخر" و يعرفه بأنه شكل "مختلط يأخذ من الخطاب المباشر نبرة الكلمات و ترتيبها و من الخطاب غير المباشر أزمان الأفعال و ضمائرها" (1977: 195). و يقول باختين إن هذا الشكل من الخطاب المنقول يتميز بأنه ينتج صيغة جديدة تماما للعلاقة بين الخطاب السردي و خطاب الآخر المنقول، و الحقيقة أن الخطاب غير المباشر غير بشكل عام يحمل دلالة لسانية خاصة به تتمثل في "النقل التحليلي لخطاب الآخر. فاستعمال الخطاب غير المباشر أو أحد أنواعه يستلزم تحليلا للقول متزامنا مع فعل نقل القول و ملازما له" (نفسه: 177) و يمكن لعملية نقل خطاب الآخر أن لا تتوقف عند تحليل المحتوى الدلالي للقول بل أن تتعداه إلى تحليل القول "لا من حيث كونه تعبيرا عن موضوع الخطاب فقط (...) بل عن منتج الخطاب نفسه أيضا" (نفسه: 179). و لن ندخل هنا في مسألة ترجمة الخطاب غير المباشر الحر و هي مسألة قائمة بذاتها[87] بل سنتوقف عندها من وجهة نظر عقلنة الجمل و الخطاب النثري: في المثال التالي، تتحدى بطلة الرواية، حميدة، إبراهيم فرج و هو الرجل الذي اقتلعها من حياتها القديمة في الزقاق ليعلمها الدعارة متوسلا في ذلك الادعاء بأنه يحبها:

" و قالت مصممة على أن تشق طريق التحدي حتى نهايته:

- تحبني حقا؟ إذن فلنتزوج.

و نطقت عيناه بالدهشة، و نظر إليها بين مصدق و مكذب، **و لم تكن تعني ما قالت و لكنها أرادت سبر أغواره**" (زقاق المدق 258-259)

في هذه الفقرة، نُقلت الجملة المغلظة باعتبارها "أفكار الآخر" كما ينقل خطاب الآخر، أي أنه لا شيء في النص يوحي بأن الجملة هي لحميدة لكن المنطقي هو أن الجملة ليست للسارد كذلك ولذلك يمكن اعتبارها

[87] أنظر في ذلك مثلا: غالاغير 2001: 209-237

فكرة للشخصية نقلت بصيغة الخطاب غير المباشر الحر من قبل السارد، حتى و إن تعلق الأمر هنا بفكرة لا بقول يلفظ. ما يبقى هو أن الحدود بين خطاب السارد و خطاب الشخصية (الداخلي) غائمة عائمة. و لنقرأ الآن الترجمة الفرنسية:

« Elle (…) dit, décidée à le défier jusqu'au bout :

- Tu m'aimes vraiment? Alors marions nous.

Les yeux de Faraj exprimèrent la surprise et il la regarda, incrédule. **A vrai dire**, elle ne pensait pas réellement ce qu'elle disait et voulait simplement le mettre à l'épreuve » (286)

ما نلاحظه هو أن الترجمة الفرنسية أضافت جملة صغيرة (هي المغلظة)، و هذه الإضافة تشكل في الوقت نفسه عقلنة للجملة و إيضاحا و إطالة (و هما نزعتان أخريان مرتبطتان بالأولى) لكنها فوق ذلك تمحو خاصية الجملة العربية المتمثلة كما رأينا في تداخل الخطاب السردي مع خطاب الشخصية و تحولها إلى مجرد تعليق من لدن السارد، تعليق فوقي و خارجي.

و يمكننا أن نقدم مثالا آخر: فبعيد المشهد الذي أوردناه، قررت حميدة مفارقة من يتاجر بجسدها لترسم خطتها للانتقام منه، و تقول الترجمة:

> « Elle se retourna comme pour faire ses adieux. En cet instant décisif, son cœur bondissait dans sa poitrine. Elle regarda le miroir, ou si souvent s'était réfléchi son visage joyeux, le lit moelleux, berceau d'amour et de songes, le divan ou elle s'asseyait à coté de lui, écoutant ses instructions entre deux baisers, la table, enfin, ou se trouvait leur photo en vêtements de soirée.» (287)

عندما نقرأ النص، نشعر بأننا بإزاء نظرة وصفية تقدم فيها الغرفة بأثاثها (المرآة و الفراش والديوان والخوان) و معها حميدة و كأن السارد هو من يصفها، لكن المترجم لم يترجم كل شيء، و تصرف في المقطع، لنقرأ :

فدارت على عقبيها كأنما لتلقي عليها نظرة الوداع. تنزى قلبها في صدرها في تلك اللحظة الفاصلة، رباه...**كيف انتهى كل شيء بهذه السرعة؟ !**..هذه المرآة **كم** بدت على صفحتها فرحة مستبشرة، وهذا السرير الوثير مهد الغرام و الأحلام، و على هذا الديوان كانت تجلس بين يديه تصغي إلى إرشاداته بين العناق و القبل، و هذا الخوان يحمل صورتهما معا في ثياب السهرة ! " (260).

أسقط المترجم إذا الجملة المغلظة في الفقرة، و هي جملة تنتمي و لا شك للسياق السردي، أي لخطاب السارد، لكنها في الوقت نفسه جزء من خطاب الشخصية و أفكارها، و عندما نضعها إلى جانب الصيغة التعجبية – لا الوصفية البحتة كما جاءت في الترجمة – للجملة التالية لها (هذه المرآة **كم** بدت...) و إلى جانب علامة التعجب التي يختم بها المقطع – و التي أسقطتها الترجمة هي أيضا – فالجملة المحذوفة تغير وجهة النظر وتقدم لنا الغرفة بعيون حميدة و أفكارها بل ربما بكلماتها التي نقلها السارد بأسلوب الخطاب غير المباشر الحر.

في ترجمة رواية **أولاد حارتنا** يمكننا أن نرى أمثلة عن العقلنة على مستوى الفقرات (التي سنرى أثرها أوضح بعد قليل في ترجمة ثرثرة فوق النيل) كما على مستوى الجمل، و هذا على طول الرواية، و سنكتفي بعدد الأمثلة. قلنا آنفا إن تقسيم النص من جديد إلى فقرات ليس مجرد إعادة ترتيب لمظهره الخارجي، و المظهر الخارجي على أي حال ليس غير ذي دلالة أو خاليا من كل معنى: "إن مجرد العودة للسطر مثلا هو رابط لا يقل وضوحا و أهمية عن بدايتنا جملة بالقول: ' و خلاصة القول'..." (فيني و داربيلينيه 1977: 231). لنقرأ هذا المقطع من بداية الرواية و ترجمته:

كان مكان حارتنا خلاء. فهو امتداد لصحراء المقطم الذي يربض في الأفق. و لم يكن بالخلاء من قائم إلا البيت الذي شيده الجبلاوي كأنما ليتحدى به الخوف و الوحشة و قطاع الطريق. كان سوره الكبير العالي يتحلق مساحة واسعة، نصفها الغربي حديقة، و الشرقي مسكن مكون من أدوار ثلاثة.

و يوما دعا الواقف أبناءه إلى مجلسه بالبهو التحتاني المتصل بسلاملك الحديقة. و جاء الأبناء جميعا، إدريس و عباس و رضوان و جليل و أدهم، في جلاليبهم الحريرية، فوقفوا بين يديه و هم من إجلاله لا يكادون ينظرون نحوه إلا خلسة. و أمرهم بالجلوس فجلسوا على المقاعد من حوله، و راح يتفحصهم هنيهة بعينيه النافذتين كعيني الصقر، ثم قام متجها نحو باب السلاملك. و وقف وسط الباب الكبير ينظر إلى الحديقة المترامية التي تزحمها أشجار التوت و الجميز و النخيل، و تعترش في جنباتها الحناء و الياسمين، و تثب فوق غصونها مزقزقة العصافير. ضجت الحديقة بالحياة و الغناء على حين ساد الصمت بالبهو. و خيل إلى الإخوة أن فتوة الخلاء قد نسيهم، وهو يبدو بطوله و عرضه خلقا فوق الآدميين كأنما من كوكب هبط. و تبادلوا نظرات متسائلة. إن هذا شأنه إذا قرر أمرا ذا خطر، و ما يقلقهم إلا أنه جبار في البيت كما هو جبار في الخلاء و إنهم حياله لا شيء. التفت الرجل نحوهم دون أن يبرح مكانه و قال بصوت خشن عميق تردد بقوة في أنحاء البهو الذي توارت جدرانه العالية وراء ستائر و طنافس: (...) (صص 11-12)

Au commencement, là où se trouve actuellement notre quartier, il n'y avait que le désert du Muqattam qui s'étendait à perte de vue. Au milieu du désert se dressait la Grande Maison construite par Gabalawi, comme en défi à la solitude, aux fauves et aux bandits de grands chemins. Son haut mur d'enceinte enfermait une vaste étendue de terrain, dont la moitié ouest constituait un verger et la moitié est était occupée par une imposante demeure, composée de trois corps de bâtiment.

Or, un jour, le Fondateur fit venir ses fils dans la grande salle du rez-de-chaussée, qui donnait sur le *selamlik* : c'était là qu'il se tenait habituellement. Ils vinrent tous les cinqs, Idris, Abbas, Ridwan, Galil et Adham. Vetus de leur djellaba de soie, ils s'allignèrent devant leur père, n'osant lever les yeux vers lui qu'à la dérobade, tant sa majesté leur en imposait. Sur son ordre, ils prirent place autour de lui. Après les avoir tenus un long moment sous son regard d'aigle, la Patriarche se leva et, se dirigeant vers la porte du *selamlik*, tourna ses yeux vers le jardin, où les mûriers, les sycomores et les palmiers formaient une masse de verdure compacte, où les arbustes à henné et les jasmins poussaient en tonnelles, le long des murs. Tout bruissait du chant des oiseaux et du murmure de la vie, en contraste avec le silence pesant qui régnait à l'intérieur de la pièce.

Les cinq frères crurent que le *futuwwa* du désert les avait oubliés ; avec sa taille immense et sa vaste carrure, il semblait étranger à l'espèce humaine, comme un être tombé des étoiles. Ils échangèrent des regards interrogateurs : le Patriarche agissait toujours ainsi lorsqu'il avait prit une décision importante, et ils se sentaient un peu inquiets, car le vieux Gabalawi se comportait en despote absolu chez lui comme dans le désert, et eux-mêmes, ses propres enfants, ne comptaient pour rien.

Soudain, il se retourna et, sans bouger de sa place, déclara, de sa voix profonde qui réveillait les échos de la vaste pièce : (…) » (pp 25-26)

يتكون المقطع العربي كما هو بيّن من فقرتين تحولتا في الترجمة إلى أربع أي أن الفقرة الثانية في النص الأصل قسمت إلى ثلاث فقرات كاملة في الترجمة. و فضلا عن أن خلق فقرة جديدة يعتبر في حد ذاته مفصلة جديدة للنص، نلاحظ وجود أدوات للربط بين الفقرات في الترجمة لم تكن في النص الأصل: فالجملة "**و** يوما دعا الواقف أبناءه..." تقابلها **or**, un jour… و الجملة "التفت الرجل نحوهم" تقابلها **Soudain**, il se retourna. و سنجد أمرا مشابها داخل الفقرات نفسها: فعندما تقول الجملة العربية بكل بساطة "دعا الواقف أبناءه إلى مجلسه بالبهو التحتاني المتصل بسلاملك الحديقة" يجد المترجم نفسه مجبرا لأن يشرح سبب دعوة الأب أبناءه إلى مكان معين في البيت دون سواه من الأماكن: c'était là qu'il se tenait habituellement، وعندما تقول الجملة العربية "و ما يقلقهم إلا أنه جبار في البيت" تقول الترجمة "مفصحة" عن العلاقة المنطقية الكامنة في الجملة …car le vieux Gabalawi.

هكذا توضع هذه الأدوات المفصلية في جمل الترجمة لكي "تضبط" إيقاع القول و سيرورته. فالجملة الفرنسية، كما يقول لنا فيني و داربيلينيه "تحب المفاصل و لا تستغني بسهولة عن الإيضاحات التي يمكن لهذه المفاصل أن تقدمها أثناء عرض الفكرة" (فيني 1977: 198).

لنقرأ هذا المقطع أيضا و ترجمته:

و هجم بيومي بجنون و هو يصرخ كالوحش لكن حجرا أصاب رأسه فتوقف على رغم الغضب و رغم القوة و رغم الفتونة، ثم ترنح و سقط مقنعا بدمه. و سرعان ما فر الأعوان[أعوان بيومي]... (ص 320)

Rugissant comme un fauve, Bayyoumi se jeta en avant. Une pierre l'atteignit au front. Il s'arrêta net, malgré sa rage, malgré sa force, malgré son honneur de *futtuwwa*, chancela et s'écroula à terre, le visage couvert d'un masque de sang.

A cette vue, les hommes de main s'enfuirent à toutes jambes…(p 352)

في معرض المقارنة بين اللغتين، قال فيني و داربيلينيه إن اللغة الإنكليزية تعرض الأمور عرضا حدسيا intuitif وحواسيا sensoriel يترك لكل جملة أو مقطع من مقاطع الخطاب حريته. هذا العرض يوافق الواقع الذي لا تبدو فيه دائما العلاقات واضحة بين الأحداث، بينما تعرض الفرنسية الأمور عرضا عقلانيا raisonné يعمد إلى إبداء هذه العلاقات. و هذا ما نراه بوضوح في المثل أعلاه، ففي حين اكتفى النص العربي بوضع حدثي سقوط بيومي و فرار أعوانه جنبا إلى جنب، أصرت الترجمة الفرنسية على إظهار العلاقة بين الحدثين من خلال إضافة عبارة à cette vue أي " عندما رأى الأعوان هذا المنظر".

في رواية **ثرثرة فوق النيل** يبدو أثر عقلنة النص من خلال تقسيم فقراته بشكل أوضح من أثرها في الروايتين الأخريين، لأن نجيب محفوظ استخدم في هذه الرواية تقنية "تيار الوعي" stream of consciousness استخداما يقول عنه ساسون سوميخ إنه أعقد من استخدامات الكاتب له في روايات أخرى (مثل **الطريق، اللص و الكلاب**...): "فلقد صار أكثر تشظيا و أقل انصياعا للكرونولوجيا في ترتيبه، لكنه صار في الوقت نفسه ذا دلالة أكبر، فغالبا ما تختلط المناجاة [في هذه الرواية] مع الحوارات" (سوميخ 1973: 185-186).

و تقوم ثرثرة فوق النيل كلها على تهيؤات و أفكار أنيس زكي – و هو موظف بسيط على قدر عال من الثقافة في التاريخ و التصوف – و اختلاطها بالحوارات العبثية التي تدور في العوامة خلال جلسات الحشيش التي يتحلق فيها عدد من الأصدقاء رجالا و نساء. لنقرأ هذه الأمثلة:

- المثال الأول:

واصلت الجوزة دورانها المنغوم المشتعل. و انعقدت هالة من الهاموش حول مصباح النيون. أما خارج الشرفة فقد استقرت الظلمة و اختفى النيل إلا أشكالا هندسية منتظمة و غير منتظمة تعكسها مصابيح الطريق في الشاطئ الآخر و نوافذ العوامات المضاءة. و تجلت صلعة المدير العام كظهر قارب مقلوب في قبضة الظلام. و وضح تماما أنه من سلالة الهكسوس فوجب أن يرتد إلى الصحراء. و أسوأ ما يمكن أن تتوقع هو أن تنتهي السهرة كما انتهى شباب ليلى زيدان الأول و كالرماد الزاحف على جوهر الجمرات. و من يا ترى الرجل الذي قال إن الثورات يدبرها الدهاة و ينفذها الشجعان ثم يكسبها الجبناء؟ (ص 26)

Le narguilé poursuivait sa ronde mélodieuse et incandescente. Un nuage de moustiques auréola le néon. Au-delà du pont l'ombre s'installait, et le Nil disparut, bien que l'on distinguât vaguement les quelques formes géométriques renvoyées par les lampadaires de la rive opposée, et les fenêtres éclairées des péniches. De l'étreinte de la pénombre émergea le crane glabre du directeur, telle une barque renversée. Il était clair qu'il appartenait à la dynastie des Hyksos, et qu'il devait retourner au désert. Le pire qu'il puisse arriver, que la soirée finisse comme avait fini la jeunesse de Layla Zaydan, comme les cendres qui envahissent à présent les braises du narguilé.

> Au fait, qui a dit que les révolutions sont conçues par les grands esprits et réalisées par les braves, pour qu'à la fin les lâches en profitent ? (p 28)

- المثال الثاني:

و دارت الجوزة مختصة سنية كامل برعاية أكبر بصفتها لم تنسطل من رمضان الماضي. و قال أنيس لنفسه إنها سمراء و عصبية و تحب الضحك. و لا تنسى أولادها حتى في غيبوبة الحب و السطل. و تعود في النهاية إلى زوجها. لكنها تعاشره عاما و تهجره عاما. و تقسم دائما أن الحق عليه. و جاء بها رجب أول مرة. كما جاء يوما

بليلى زيدان. ذلك أنه إله الجنس و ممون عوامتنا بالنساء. عرفت له جدا قديما كان يسعى في الغابات قبل أن يقام بناء واحد على ظهر الأرض. كان يدفن في أحضان النساء مخاوفه من الحيوان و الظلام و المجهول و الموت. كان له رادار في عينيه و راديو في أذنيه و قنبلة مجسمة في قبضة يده. و حقق انتصارات عجيبة قبل أن يتهاوى هالكا، و أما حفيده رجب... (ص 31)

Le narguilé circula, en s'attardant entre les mains se Saniyya Kamil, puisqu'elle n'y avait pas eu droit depuis le dernier ramadan. Anis l'examina en silence : elle était brune, nerveuse et gaie. Mais elle n'oubliait pas ses enfants même dans son délire érotique et ses fumeries. Et elle finirait par revenir à son mari. Comme chaque fois, elle vivrait un an avec lui, puis le quitterait de nouveau pour une année. Elle jurait toujours qu'il avait tort…C'était Ragab qui l'avait amenée la première fois ; comme il avait amené un jour Layla Zaydan. Il était le dieu de l'amour et le pourvoyeur en femmes de la péniche.

> J'avais fait la connaissance d'un de ses ancêtres, qui parcourait les forets lorsque le monde était encore vierge de toute construction. Il enfouissait entre les bras des femmes sa peur des animaux, de l'ombre, de l'inconnu et de la mort. Il avait un radar dans les yeux, une radio dans l'oreille, et une vraie bombe au creux de la main. Il avait remporté de superbes victoires, avant de s'effondrer et de mourir. Quant à son petit-fils Ragab…(p33)

- المثال الثالث:

و قالت له:

- إنك لم تعد معي.

فقال محدثا نفسه:

- أصل المتاعب مهارة قرد !
- ما كان ينبغي أن تشرب القهوة
- تعلم كيف يسير على قدمين فحرر نفسه
- هذا يعني أنه يجب أن أذهب
- و هبط من جنة القرود فوق الأشجار إلى أرض الغابة

- سؤال أخير قبل أن أذهب: ألديك خطة للمستقبل إذا تأزمت الأمور؟
- و قالوا له عد إلى الأشجار و إلا أطبقت عليك الوحوش
- أتستحق معاشا مناسبا إذا لا سمح الله رفت؟
- فقبض على غصن شجرة بيد و على حجر بيد و تقدم في حذر و هو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له. (ص 199)

« Tu n'es plus avec moi ! » dit-elle.

Il se mit alors à monologuer.

« L'intelligence du singe est à l'origine de tous nos malheurs ! »

- Tu n'aurais pas du boire le café…
- Il a appris à se dresser sur ses jambes et a libéré ses mains !
- Bon, cela veut dire qu'il faut que je parte…As-tu un plan pour l'avenir si les choses se compliquent ?
- Ils lui dire : 'Retourne dans les arbres, sinon les fauves te cerneront !'
- Auras-tu des revenus suffisants si tu es licencié ? »

Il saisit d'une main une branche, et de l'autre une pierre, puis il s'avança, méfiant, portant son regard sur une route sans fin…

كان علينا أن نورد النماذج كاملة على طولها حتى يتبدى أثر العقلنة واضحا على النسيج النصي، ولننظر الآن: ما حصل بشكل عام هو أن المترجِمة فصلت عددا من المقاطع (كما هو واضح من موقعها في الصفحة) فقدمتها على أنها هي أفكار أنيس زكي تتوالى في تيار الوعي، دون باقي النص الذي فصلت عنه. لكن هذا التقسيم يدمر نسيج النص و تشابك أفكار الشخصية مع النسيج السردي و يلغي بذلك تقنية تيار الوعي ذاتها وهي التي تتميز بتحررها من هيمنة السارد و بانفلاتها من قواعد التركيب و من وضوح الإحالة على الضمائر (مانغونو 2010: 203)، و هو ما تدمره العقلنة. و فضلا عن ذلك، فهذا الفصل في حد ذاته إشكالي إن قارنا

الترجمة بالنص الأصل: ففي المثال الأول، إن كان لا بد من فصل تيار الوعي عن النسيج السردي فكان لا بد من أن يبدأ ذلك عند "و تجلت صلعة المدير العام..." لأنه من البديهي أن صلعة المدير العام تجلت لأنيس زكي لا للراوي. و يتأكد ذلك في استخدام صيغة المخاطب "و أسوأ ما يمكن أن تَتوقع..." فأنيس زكي هنا يخاطب نفسه (و منه الاسم الآخر لهذه التقنية و هو تحديدا المناجاة أو حديث النفس monologue intérieur)، لكن اللافت للنظر هو أن الترجمة قالت هنا le pire qui puisse arriver فامحى صوت أنيس من الجملة.

و حصل الشيء نفسه في المثال الثاني،فلقد بدأت الترجمة حديث أنيس لنفسه من جملة "عرفتُ له جدا قديما" أي مع ضمير المتكلم، لكن الجملة السابقة لها تقول "ذلك أنه [رجب] إله الجنس و ممون عوامتنا بالنساء"، فهي إذا أيضا لأنيس. و اللافت للنظر هنا أيضا هو أن الترجمة ألغت ضمير المتكلم و قالت le pourvoyeur en femmes de *la* péniche.

المثال الثالث هو آخر فقرة في الرواية، حيث يعترف أنيس لسمارة ببعض الأمور و تحاول هي أن تستزيده لكنه "ينسطل" قبل أن تنجح. و كما هو واضح في النص، فالجملة التي تختم الرواية هي ليست فقط لأنيس بل هي كسابقتها جملة يحدث بها نفسه و لكن بصوت تسمعه سمارة، لكن المترجمة فصلت الجملة – دون سبب واضح في الحقيقة – فجاءت و كأنها مناجاة أنيس لنفسه. و نتيجة ذلك ليست – برأينا – بهينة، لأن إخراج الجملة الأخيرة عن سياق الحوار بهذا الشكل و تقديمها على أنها مناجاة أنيس لنفسه يعني اختتام الرواية بما بدأت به أي بغيبوبة أنيس زكي الذي يكون بذلك لم يتغير. و الحال أن العكس هو الصحيح: فأنيس زكي الذي فقد كل شيء و خسر العالم عندما فقد وظيفته في اليوم الموالي للجريمة قد ربح نفسه و زالت الغشاوة تماما عن عينيه و لذلك كانت كلماته الأخيرة في الرواية "أروع قصائده التي تخلت عن الغيبوبة تخليا نهائيا" (شكري 1969: 432) فكانت اللمسةَ الأخيرةَ في "أكمل رواياته و أعمقها و أكثرها ثورية على الإطلاق" (نفسه).

في **أولاد حارتنا** أيضا أمثلة جيدة عن استخدام محفوظ لتقنية "تيار الوعي" و عن تدمير الترجمة الفرنسية – من خلال العقلنة – لذلك التداخل بين السرد و حوار الشخصية الداخلي:

و واصل الشاعر الحكاية في جو من الإنصات. و تابعه رفاعة بشغف. هذا هو الشاعر و هذه هي الحكايات. كم سمع أمه و هي تقول: "حارتنا حارة الحكايات". و حقا كانت هذه الحكايات جديرة بالحب. لعل فيها عزاء عن ملاعب سوق المقطم و خلواته. و راحة لقلبه المحترق بهيام غامض. غامض كهذا البيت الكبير المغلق. لا أثر فيه لحياة إلا رؤوس أشجار الجميز و التوت و النخيل. و أي دليل على أنه حفيده سوى الشبه الذي لمسه الشاعر جواد بيديه؟ و كان الليل يتقدم، و عم شافعي يدخن جوزة ثالثة، و اختفت من الحارة نداءات الباعة و هتافات الغلمان، و لم يعد يبقى سوى أنغام الرباب و دقة دربكة آتية من بعيد. و صراخ امرأة ينهال عليها زوجها ضربا. أما أدهم فقد جره إدريس إلى مصيره. إلى الخلاء تتبعه أميمة الباكية. كما خرجت أمي من الحارة و أنا في بطنها أضطرب. اللعنة على الفتوات. و على القطط حين تلفظ الفئران أنفاسها بين أسنانها. و على كل نظرة ساخرة أو ضحكة باردة. و على من يستقبل أخاه العائد بقوله لا مهرب مني عند الغضب. و على صانعي الرعب و خالقي النفاق. أما أدهم فلم يبق له إلا الخلاء، و ها هو ذا الشاعر يغني أغنية من أغاني إدريس المخمورة. و مال إلى أذن أبيه و قال:... (صص 235-236)

- Le conteur poursuivit son récit, devant un auditoire suspendu à ses lèvres. Rifaa était passionné : ainsi, tels étaient le conteur et les récits pour lesquels leur quartier était si célèbre ! Combien de fois sa mère ne lui avait pas dit : « Notre quartier, c'est le quartier des conteurs. » Et comme elles étaient belles, ces histoires ! Il y avait là de quoi lui faire oublier ces jeux à Souk El Muqattam et, dans le désert avoisinant, de quoi apaiser son cœur où brûlait une fièvre mystérieuse. Aussi mystérieuse que cette grande maison toujours close, où les cimes des muriers, des figuiers et des palmiers semblaient seules indiquer la présence de la vie. En vérité, quelle preuve avait-on de l'existence de Gabalawi, hormis les arbres et les contes ? Quelle preuve avait-il, lui-même, d'être le descendant de Gabalawi, hormis la ressemblance qu'avait décelée Gawwad en lui palpant le visage ?

- La nuit approchait. Oncle Chafi'i fumait un troisième narguilé. Les appels des marchants ambulants et les cris des enfants d'étaient tus ; on n'entendait plus que les accords du *rebab* et, au loin, le battement d'une derbouka qui se *mêlait* aux cris d'une femme rossée par son mari. Quant à Adham, son frère Idris l'avait emporté

vers son destin, vers le désert, pendant qu'Oumayma le suivait en pleurant. « Tout comme ma mère quand elle est partie du quartier ; j'étais dans son ventre, mais j'ai senti son chagrin. Ah ! que Dieu maudisse les *futuwwas*, et les chats quand les souris expirent sous leurs dents ! Et les regards ironiques, les rires méchants et ceux qui accueillent leur frère revenu d'exil en lui annonçant qu'ils le retrouveront toujours si jamais ils ont un compte à régler avec lui ! Et tous ceux terrorisent les autres et répandent l'hypocrisie autour d'eux ! Quant à Adham il ne lui restait plus rien que le désert ; maintenant, le conteur imite Idris chantant ses chansons d'ivrogne… »

- Soudain, il se pencha à l'oreille de son père et murmura :… (pp 264-265)

نلمس بوضوح في الفقرة العربية تداخل أفكار رفاعة مع النسيج السردي، إذ يمكننا أن نبدأ تيار الوعي، أي حديث رفاعة لنفسه مع جملة " هذا هو الشاعر و هذه هي الحكايات". و يؤكد هذا التداخلَ كتابة المقطع كله في فقرة واحدة تحولت في الترجمة إلى ثلاث فقرات. و تتواصل في المقطع العربي أفكار رفاعة إلى أن ننتبه – دون سابق إنذار – إلى تبديل في الأصوات من صوت رفاعة إلى صوت السارد، مع جملة "و مال إلى أذن أبيه"، فكأن القارئ يهيم مع رفاعة في أفكاره و ينتبه معه إذ ينتبه هو و يعود إلى المحيطين به. هذا الأثر كله زال بطبيعة الحال في النص الفرنسي، لأن المترجم اختار أن ينقل بصيغة الاقتباس المباشر أفكار رفاعة – أو بالأحرى جزءا منها لأنه بدء الاقتباس مع "كما خرجت أمي..." – ففصل بذلك صوت السارد عن صوت الشخصية.

و تمس العقلنة أيضا بعنصر آخر من عناصر النص النثري و يسميه بيرمان "سعيه إلى التجسيد" *visée de concrétude* و تتمثل العقلنة هنا في تجريد الملموس وتعميمه أولا من خلال إعادة ترتيب تراكيب الجمل ثم "بترجمة الأفعال بالأسماء و اختيار الاسم الأعم إن وجد اثنان" (نفسه: 54). و ليست ترجمة الأفعال بالأسماء مثلا مجرد عملية "إبدال" transposition لأقسام الكلام لا تأثير لها على النص بل على العكس من ذلك

تماما: عندما ترجم بيشو Pichot إلى الفرنسية عددا من أشعار بايرون عوض عددا من مفاهيمه الميتافيزيقية بمفاهيم أقرب إلى ذهن المتلقي الفرنسي و أدى ذلك بكل بساطة إلى فهمه فهما معينا – أو بالأحرى سوء فهمه – من قبل عدد من شعراء أوروبا مثل هوغو و بوشكين و خصوصا لامارتين. و أدت ترجمة النعوت بالأسماء مثلا (of the sage and the free/de la sagesse et de la liberté) عن "استبدال [المترجم] لرؤية الإنكليز لأنفسهم على أنهم كثيرو التخطيط شديدو الغيرة على حريتهم بالتصور الأوروبي لهم على أنهم حكماء متحررون" (إسكاربيت 1956: 126).

و إن كانت العقلنة تكشف عن المركزية العرقية الفرنسية، فهي أيضا مظهر من مظاهر المركزية الغربية في مقاربتها للأنظمة الفكرية و الأدبية المختلفة عنها كالشعر الصيني مثلا، إذ تقوم هذه المقاربة على البنى المنطقية النحوية الغربية و على المقولات الأرسطية، و من ذلك تحديدا مسألة ترجمة الأفعال بالأسماء و الصفات. يقول فينولوسا Fenollosa الذي كان تأثيره كبيرا على عزرا باوند:

"إن أردنا أن ندرس الشعر الصيني دراسة دقيقة، فعلينا أن...نحذر من التقعيد الغربي للغات [...] و من تساهله في استخدام الأسماء و الصفات، و علينا أن نبحث عن صدى الفعل في كل اسم أو على الأقل أن نضعه في حسباننا دائما و أن نتجنب الرابطة est لنستخدم كنزا من الأفعال المهملة. و معظم الترجمات تنتهك هذه القواعد كلها. [...] فمثلا جملتنا la lecture détermine l'écriture سيعبر عنها في الصينية صراحة بثلاثة أفعال: lire détermine écrire "

(ذ. ديريدا 1967: 134).

و سنرى أثر هذا النوع من العقلنة عندما سنعرض لنزعة هدم الإيقاعات. و الحقيقة أن الأمثلة تظل كثيرة مادام الإبدال ممارسة شائعة في الترجمة خصوصا إلى الفرنسية: في **ثرثرة** تناولت سنية كامل الجوزة و "نشت سحابة شرهة" (ص 30) لكن الترجمة تقول: elle exhala d'un air gourmand un nuage de

fumée (p 32) و هكذا بدل أن تكون الشراهة صفة للسحابة تحولت إلى صفة لفعل "نشت" أي صارت حالا.

و يقترب هذا المثال من مظهر آخر من مظاهر تجليات العقلنة لم يشر إليه بيرمان ربما و هو ما سنسميه "عقلنة الصور" و ذلك بتبذيلها *banalisation* أي بردها إلى "معانيها" و ترجمة الدلالة لا صيغة التدليل على حد تعبير هنري ميشونيك. فلا شك أن لكل نص أدبي نسقه الخاص من الصور البيانية و المجازات الخ، فشاتوبريان مثلا، يلاحظ ما في أسلوب ميلتون صاحب الفردوس المفقود من تصوير و تخييل و يقول:

"ليس هنالك أسلوب أكثر تصويرا من أسلوب ميلتون، فليست حواء هي التي تمتاز بعظمة عذرية، بل *العذرية العظيمة* هي التي توجد في حواء، و آدم ليس قلقا البتة بل *القلق* هو الذي يؤثر على آدم والشيطان لا يلتقي حواء صدفة بل هي *صدفة* الشيطان من تلتقي حواء و آدم لا يسعى لمنع حواء من أن تغيب بل يحاول أن يردع *غياب* حواء" (برمان 1999: 110).

و ليس أسلوب نجيب محفوظ في زقاق المدق بأقل تصويرا من أسلوب ملتون، لكن المترجم الفرنسي هدم هذه الصور، و يمكننا أن نرى ذلك في مثال أو مثالين:

في المثال الأول، يأتي حميدة خاطب غني و إن كان أكبر منها سنا بكثير، و هي المخطوبة أصلا لحلاق فقير شاب هو عباس الحلو، فيقول السارد، ناقلا أفكار حميدة و هي تقارن بين الرجلين:

" حقا لوح عباس الحلو لطموحها العنيف ببعض الزاد، و لكن الحلو نفسه ليس بالرجل الذي تريد" (141)

و تقول الترجمة الفرنسية:

« Sans doute Al Hélou avait fait miroiter à ses **regards ambitieux** une certaine aisance matérielle, mais Al Hélou lui-même n'était pas l'homme qu'elle voulait »(161)

ما نلاحظه هنا هو أن عباس الحلو – في الترجمة الفرنسية – لا يلوح بالزاد (أي بالغنى) لطموح حميدة بل لنظراتها الطموحة. صحيح أن الجملة لا تزال فيها صورة بيانية لكن الصورة أكثر عقلانية من صورة النص الأصل – و من هنا اسم العقلنة الذي أطلقه أنطوان بيرمان على هذه الممارسة الترجمية – من حيث أن تشخيص الجملة العربية لغير العاقل (الطُموح) اختفى في الجملة الفرنسية، و هو تحديدا ما يلاحظه شاعر و مترجم و ناقد للترجمات هو هنري ميشونيك في الترجمات الفرنسية للعهد القديم، و هو المثال الذي سنقدمه توضيحا لما نقصده بعقلنة الصور: تقول الجملة العبرية (من سفر الخروج 20:18): vekhol-ha'am roim et-haqolot و يترجمها ميشونيك: et tout le peuple ils voient les voix أي " و أبصر كل الشعب الأصوات" في حين أن كل الترجمات الفرنسية تقريبا تداور على الصورة و تترجم « Tout le peuple voient le tonnerres » ر غم أن مفسري التوراة أنفسهم أشاروا إلى "الإعجاز" الذي تعبر عنه هذه الجملة (أي أن الشعب رأى ما يفترض فيه أن يسمع لا أن يرى)، و الأمر نفسه فعلته الترجمات الفرنسية مع الجملة التالية من سفر الأخبار (29:28): vehachir mechorer التي يترجمها ميشونيك et le chant est qui chante أي " و أنشد النشيد" في حين كتبت كل الترجمات الفرنسية le chœur أو les trompettes أو on فصارت الجملة "عادية" مقبولة معقولة فليس النشيد هو الذي ينشد بل المنشدون أو الأبواق...إنها العقلنة بامتياز (ميشونيك 2007: 65-71).

و لنقرأ أيضا هذا المثال: تصف الجملة التالية من زقاق المدق شخصية السيد رضوان الحسيني الرجل التقي الورع المحترم في الزقاق و هو الذي ابتلي بفقد أولاده واحدا واحدا دون أن يفقد إيمانه فكان مثالا للرضى:

" ذاق مرارة الخيبة حتى أترع قلبه باليأس أو كاد، و تجرع غصص الألم حتى تخايل لعينيه شبح الجزع و البرم" (11)

و تقول الترجمة الفرنسية:

« Il avait bu jusqu'à la lie la coupe de la douleur, de l'amertume et de l'affliction et son cœur avait touché le fond du désespoir » (21)

و هكذا نرى كيف تشتغل العقلنة على تركيب الجملة و إيقاعها من حيث أن المترجم الفرنسي استخدم جملة واحدة بفعلين مرتبطين بما يمكن أن نسميه علاقة سببية (avait bu : avait touché) في حين أن المقطع العربي يتكون من جملتين فعليتين تشكلان سلسلة من الأفعال (ذاق، أترع، تجرع، تخايل) كما أن تركيبتهما التكرارية (فالجملة الثانية ليست إلا استعادة للأولى بصياغة مختلفة) تشدد من وصف الخيبات و الآلام و من وصف مشاعر الرجل تجاهها و تشدد في الوقت نفسه من حضور السارد في النص. هذا عن العقلنة على مستوى الجملة و تركيبها، أما عقلنة الصور البيانية فهي واضحة: ففي الترجمة الفرنسية لم يعد القلب هو "الكأس" الذي أترع باليأس بل هو الحسيني نفسه، كما أن الترجمة الفرنسية تعوض بصورة نمطية مكرسة هي toucher le fond du désespoir الصورة التي تجعل من الآلام و الخيبات شرابا يتجرعه المرء غصصا حتى يسكر به فتتراءى له و تتخايل أشباح الجزع و البرم و اليأس، تماما مثلما يسكر المرء بالخمر حتى "يبصر أشياء" من فرط سكره.

و الحقيقة أن هذا "السلوك الترجمي" إن صح التعبير يمتد على طول النص بشكل نسقي فيدمر نسجه، فعندما يقول النص العربي "العينين الجشعتين اللتين لا يشبعهما إلا التراب" (ص 112) تقول الترجمة « dont les yeux ne seront rassasiés que dans la tombe » (133) و هكذا تختفي الصورة من حيث أن "المعنى" وحده هو الذي ترجم و تختفي معها عبارة اصطلاحية خاصة بالمجتمع المصري و بعاداته اللغوية و هي نزعة أخرى من النزعات التشويهية. و عندما يقول النص العربي على لسان زيطة صانع العاهات و هو يخاطب شخصا جاء يستنجد بخدماته ليستطيع احتراف مهنة الشحاذة: "و أنت حر تفعل ما تشاء، على شرط أن **تولي وجهك** غير حي الحسين العامر" (ص 124) تقول الترجمة الفرنسية: Tu es libre de faire ce que tu veux, à condition **de diriger tes pas** ailleurs que vers le quartier

(143) « Al Hussein فتكون بذلك قد قامت بعقلنة الصورة و تسطيحها و هدمت إحدى الشبكات الدالة التحتية في نص الرواية – و هي نزعة تشويهية أخرى – و المتمثلة في العلاقة التناصية القوية في نصوص محفوظ كلها مع القرآن الكريم، و هكذا نرى كم هي النزعات التشويهية تتقاطع و تتكامل و كم هي متشابكة.

في **أولاد حارتنا** نقرأ "كانت السماء متلفعة بأردية الخريف" (ص 296) لكن الترجمة تقول le ciel d'automne était voilé de nuages فحلت محل الصورة عبارة جامدة نمطية. و في الرواية نفسها نقرأ "حتى الغرز أطفأت المجامر" (ص 422) بينما تقول الترجمة les braseros s'éteignirent dans les cercles de haschich فزالت شخصنة الغرز و عادت هذه لتصبح مجرد أماكن. و نقرأ أيضا: "و لمحته [إدريس] أعين المنشدين فاعترض الخوف حناجرهم فكفت عن الغناء" (ص 28) التي ترجمت كالآتي: les chanteurs sentirent leur gorge se dessécher d'un coup, et se turent (p 44) و هكذا زالت صورة اعتراض الخوف للحناجر (التي توازي تحديدا اعتراض إدريس لزفة أدهم) و لم تعد هي التي كفت عن الغناء بل المنشدون.

في **ثرثرة** نقرأ "السماء تزدهر بآلاف النجوم" (ص 92) فتقول الترجمة، دون سبب قاهر: dans le ciel fleurissent les étoiles (p 91) و نقرأ "مع رائحة الغبار المتسللة" (ص 6) التي ترجمت: dans l'odeur de la poussière *ambiante* (p11) مع أنها ترجمت العبارة نفسها (ص5) ترجمة أقرب إلى الحفاظ على الصورة: poussière qui s'infiltre (p9) و لعل هذا يمكن تفسيره برغبة المترجمة في تجنب التكرار و هو ما يمثل بحد ذاته هدما لنسقيات النص. و نقرأ أيضا "فتوقفت يده عن الكتابة" (ص 6) بينما تقول الترجمة: *Il* cessa d'écrire (p11).

و تدمر العقلنة هذه البنية المتفرعة الشجرية التجسيدية بدعوى استحالة مزعومة: إنه مفهوم "عبقرية اللغة" المكرس المقدس، أو ما يسميه موريس بيرنيي *idiotisme* أي الخصوصيات التي تميز لغة ما عن غيرها من اللغات والتي لا تنحصر في عبارات معينة فقط بل تقوم على اللغة في كليتها (بيرنيي 1993 : 172). والجدير بالإشارة هنا، و هو أمر مهم بالنسبة لبيرنيي و بالنسبة لتحليلنا، أنه "لا توجد لغة في ذاتها بل بالمقارنة مع لغات أخرى" (بيرنيي: نفسه) و أن هذه الخصوصية اللغوية سواء أتجلت على صعيد الكلمات أم على صعيد النحو والتركيب، فهي "تتجلى باعتباره استحالة الترجمة بطريقة تحليلية و باعتباره ضرورة إيجاد مكافئ عام لعنصر أوسع من الكلمة" (بيرنيي). والأهم من ذلك هو أن اللغة عند بيرنيي ليست متميزة فقط على مستوى النسق بل أيضا "على مستوى استعمال هذا النسق في عملية الإشارة" (بيرنيي: 173) أي على مستوى الكلام و "الخطاب": فاصطلاحية اللغة تصبح إذا مفهوما اجتماعيا لسانيا يمكن إيجاد عناصره الشكلية عند مجموعة من المتكلمين وتكون الترجمة إذا دائما عملية "نزع للاصطلاحية اللغوية" *désidiomatisation* و يتعين عليها "أن تقتلع القول من العالم اللغوي الذي ينتمي إليه لتضعه في عالم لغوي خاص آخر" (بيرنيي: 191).

و لكن هل المسألة حقا مسألة "استحالة" تنتج عن الاختلافات البنيوية و "اللسانية" بين اللغات مضافا إليها مفهوم "المعايير" التي تحدد المسموح و الممنوع و ما يمكن أو لا يمكن قوله؟ نطرح هذا السؤال لأن موريس بيرنيي نفسه يعترف بأنه لا يمكن المماهاة تماما بين الاستعمال، أي الكلام المجسد، أي الخطاب باعتباره "فعل الإنسان و هو يتكلم" (كما يقول فون هامبولت) و بين المعايير باعتبارها رقابة و تقنينا حتى و إن كان هذا الفعل (فعل الكلام) خاضعا لاعتبارات معيارية، فالمفهومان لا ينطبقان في الواقع. و من هنا فالمعيار يجب بالأحرى أن ينظر إليه باعتباره " ما يعتقد مستعملو اللغة أنه لغتهم لا باعتباره أنه اللغة في حقيقة الأمر" (بيرنيي: 174). و يصبح هذا الكلام أصح عندما يتعلق الأمر بالمترجم من حيث كونه قارئا لا يتعامل مع النص بشكل مباشر و بلا وساطة، تماما مثلما أنه لا أحد "يتعامل مع اللغة بلا وساطة بل دائما من خلال ما نكونه عنها من تصورات و

هذه التصورات دائما مرتبطة بسياق ما"(ميشونيك 1999: 89). هل تكون الاستحالة التي تستند إليها نزعة العقلنة في الترجمة إذا نتيجة للخصوصية المعيارية لكل لغة؟ و من أين يأتي الإكراه؟ من المعايير التي تتبعها جماعة المتكلمين؟ لكن السؤال الذي يطرح هو: ماذا عن الأدب إذا، الأدب باعتباره إبداعا مستمرا يتم داخل أطر التراث و لكنه يتمرد عليه و يواجهه؟ و هنا يكون من الضروري أن نميز بين المشاكل المتعلقة بمعرفة اللغة و بين المشاكل الشعرية الصرفة و التي تفترض دراسة مسبقة لشعرية النص قبل ترجمته. وعلى ذلك، يمكننا القول بأن المترجم في حقيقة الأمر يعقلن النص بدعوى "ضرورة" يدافع عنها المترجم و المنظر فاليري لاربو عندما يقول إنه يجب أن نترجم الفعل باسم أو العكس و أن نقلب الجمل و ننقل الجمل الاعتراضية من مكانها و أن نتصرف في علامات الوقف "حتى عندما لا تفرض قواعد النحو و "عبقرية" اللغة علينا ذلك" (لاربو 1946: 78) : فهي إذا ضرورة ثقافية ونفسية لا علاقة لها باللغة بالمفهوم الضيق بل بالرغبة في كتابة نثر فيه كل مميزات البلاغة وإنتاج ترجمة تكون طلقة سلسة و سهلة القراءة و شفافة و لا تشتم منها رائحة الترجمة بل تبدو وكأنها نص أصل.

و ليس أدل على أن العقلنة بشكل عام و عقلنة الصور بشكل خاص تتم في الكثير من الأحيان بالرغم من غياب العوائق اللسانية و الثقافية، ليس أدل على ذلك من الترجمة الفرنسية لشاعر ذي لغة شديدة الحساسية مثل محمود درويش، و هي ترجمة أنجزها المؤرخ الفلسطيني إلياس صنبر و هو صديق للشاعر. يكفي أن نقرأ هذا المثال من قصيدة "لاعب النرد":

أما الجنوب/ فكان قصيا عصيا علي/لأن الجنوب/ بلادي// فصرت مجاز سنونوة/أحلق فوق حطامي/ربيعا خريفا/أعمد ريشي **بغيم** البحيرة/ ثم أطيل سلامي على الناصري الذي لا يموت/لأن به نفس الله//و الله حظ النبي.

(…) je devins métaphore d'hirondelle (…) baptisant mon plumage à *l'eau* du lac…

2.3.2.3. الإيضاح La clarification:

هو رديف العقلنة، لكنه "يمس بالخصوص مستوى الوضوح الملموس للكلمات أي معانيها" (بيرمان 1999: 54). و تتجلى هذه النزعة إلى توضيح الجمل مثلا في ترجمة غير المحدد بالمحدد، فعندما ترجم دينهام إنياذة فيرجيليوس و تعامل مع المصطلحات المعمارية مثلا، نقل المصطلحات اللاتينية غير المحددة بمصطلحات انكليزية أكثر تحديدا و ارتباطا بأحداث عصره (فينوتي 1995: 56).

و يبدو أن هنالك شبه إجماع في الممارسة و التنظير على أن الترجمة يجب أن تكون إيضاحية تفسيرية. فالعبارة الإيطالية الشهيرة traduttore tradittore أي "المترجم خائن" تُرجمت إلى الفرنسية بعبارة traduire c'est trahir أي "الترجمة خيانة". و نعلم اللعنة التي حلت على الترجمة في جوهرها – بدل ممارستها التاريخية – بسبب هكذا تحريف للعبارة الإيطالية، لكن رومان ياكوبسون يرفض الترجمة الحرفية للعبارة ويعلل رفضه بقوله: "[إن فعلنا ذلك] فسنحرم هذه العبارة الساخرة من قيمتها الجناسية و من ثم السلوك المعرفي الذي يحتم علينا أن نترجم هذه الحكمة إلى عبارة أوضح" (ياكوبسون 1963: 86).

و بيرمان على وعي تام بأن الإيضاح جزء لا يتجزأ من الترجمة و أن كل ترجمة شارحة أو مفسرة بشكل من الأشكال لكنه يشدد على ضرورة التفريق بين قراءتين مختلفتين لهذه الفكرة: فهنالك التفسير الايجابي الذي يكون إضاءة و إجلاء للنص كما في ترجمات هلدرلين لسوفوكليس، و هنالك السلبي الذي "يريد أن 'يوضح' ما ليس بواضح و لا يريد أن يكون واضحا في النص الأصل" (بيرمان 1999: 55). فالكاتب الذي يختار ألا يفصح أو أن يكون غامضا هنا أو هناك لا بد أن تكون له أسبابه و على المترجم احترامها. و على ذلك، فالترجمة التي تتصرف بهذه الطريقة هي ترجمة يعوزها "الذوق" tact بالمعنى الذي يعطيه غادامر (1996: 32) للكلمة، لأنها بدل أن تغض الطرف، تصر على أن تذكر صراحة ما ينبغي – أو بالأحرى ما أراد الكاتب – السكوت عنه.

و يتم الإيضاح مثلا من خلال استبدال المعاني المتعددة بالمعنى الواحد و من خلال الترجمات المستفيضة. عندما نعود إلى فقرتي زقاق المدق اللتين بدأنا بهما التحليل فسنجد مثالا في ترجمة غير المحدد بالمحدد: فعندما يقول السارد العربي عن عم كامل إنه " لا يصحو إلا إذا ناداه زبون أو **داعبه** عباس الحلو الحلاق" تقول الترجمة الفرنسية: « …à moins qu'Abbas Al Hélou, le coiffeur, **ne vienne lui taper sur l'épaule en plaisantant** ».

و هكذا تتدخل نزعة التوضيح و "تكمل" الجمل التي تعتبرها ناقصة، فبدل: "ساقين كقربتين" نقرأ: « jambes **gonflées** comme des outres » و بدل "صدر يكاد يتكور ثدياه" نقرأ: « des seins semblables à des **melons** » و نرى في المثال الأخير أن الإيضاح يفضي إلى تنبيل أو تفخيم للنص الأصل باستخدام صورة نمطية. و عندما يغضب صانع العاهات زيطة من زبونه الذي دعاه "يا أستاذ" و يقول له: " أستاذ؟ ! أسمعتني **أقرأ** على القبور؟" (ص 123) تقول الترجمة الفرنسية ما يلي: « Maitre ? As-tu entendu dire que je **récitais des prières** sur les tombes ? » (142) و تكون "الصلوات" التي أضيفت إلى الترجمة الفرنسية توضيحا موجها إلى القارئ الفرنسي، على أساس أن الجملة ستكون ناقصة بالنسبة له لأن القارئ العربي و كذلك – وهذا هو الأهم – شخصية الرواية (زبون زيطة) يفهم المعنى كما صيغ في النص العربي دون الحاجة إلى زيادة. و لكن لنطرح السؤال: هل يحتاج القارئ الفرنسي فعلا إلى التوضيح هنا وإضافة كلمة "الصلوات" إلى فعل "أقرأ"؟ أليس من الممكن الإبقاء على نفس عدد الكلمات في الجملة و تجنب التطويل (و هي نزعة تشويهية أخرى مرتبطة ارتباطا مباشرا بالعقلنة والإيضاح) الذي "يزيد من الكتلة الخام للنص دون أن يزيد من قدرته على القول أو التدليل" (بيرمان 1999: 56)؟ ألا يمكن مثلا أن نترجم "أقرأ" لا بالفعل المقابل « lire » الذي ربما قد يطلب مفعولا لإيضاحه بل بالمقابل نفسه الذي استخدمه المترجم الفرنسي

« réciter » و لكن دون إضافة كلمة "الصلوات". ألن تساعد كلمة « les tombes » القارئ الفرنسي على "إتمام" الجملة دون الحاجة إلى إضافة في نسج النص[88]؟

لنتأمل هذا المثال أيضا: يبدأ الفصل السادس من الرواية مع "المعلم كرشة" الذي شغل بأمر هام و ذهب ليقضيه و لم يكن هذا الأمر الهام إلا ولعه بالغلمان. لكن النص الأصل يكتفي بالتلميح بقوله: "جاريا وراء شهواته، خصوصا هذا الداء الوبيل" (ص 46)، " و من عجب أن المعلم كرشة قد عاش عمره في أحضان الحياة الشاذة" (الصفحة نفسها، الفقرة التالية)، " شهوته الأخرى" (الصفحة نفسها) و هي كلمات تهيئ القارئ ولا شك لكنها تتركه دون يقين، و عليه هو أن ينتظر أن يكشف له النص أخيرا – دون أن يسميها باسمها رغم ذلك – عن الشهوة الأخرى، و كأن النص بهذه الطريقة يقود القارئ إلى أن يمشي جنبا إلى جنب مع المعلم كرشة حتى يصل إلى الدكان الذي يشتغل به غلام مليح...أما الترجمة الفرنسية، فهي تصرح بما لمح إليه السارد العربي، و تفعل ذلك منذ الفقرة الأولى من الفصل فنقرأ في مقابل " خصوصا هذا الداء الوبيل" « le gout des jeunes gens»(60). و يعتبر الانتقال من تعددية المعاني polysémie إلى أحادية المعنى monosémie شكلا آخر من أشكال الإيضاح، فالكلمة العربية "شذوذ" متعددة المعاني و لا تشير حصرا إلى المثلية الجنسية، حتى وإن

---

[88] ليست هذه الممارسات الترجمية حكرا على الفرنسية بطبيعة الحال بل إنها تطبع كل ترجمة تسعى إلى أن تكون شفافة سلسة؛ و من ذلك نقد الروائي و المترجم فلاديمير نابوكوف لترجمة "مونكريف" Moncrief الانكليزية لرواية مارسيل بروست "البحث عن الزمن المفقود": لنقرأ هذا المقطع الصغير الصعب رغم ما يبدو من بساطته و الذي يقدم مثالا جيدا عن نزعتي التوضيح و التطويل باعتبارهما رديفين للعقلنة و تنيجتين مباشرتين لها:

تقول جملة بروست *Comme un papillon posé* أي: مثل فراشة حطت؛ و ترجمها مونكريف:*like a butterfly poised upon a flower* أي: "مثل فراشة حطت على زهرة" و كان تعليق نابوكوف على هذه الترجمة أن كتب على الهامش: "أحمق !" (*idiot !*) و فعل المترجم الانكليزي ما فعل، أي ترجم بجملة حيادية معروفة، أو فلنقل إنه "عدل عن العدول" الموجود في الأصل الفرنسي، لأن الجملة كانت ستثير السؤال: حطت على ماذا؟ (أو أين؟) *poised where ?*. أما نابوكوف فقد ترجم بعبارة *like a folded butterfly* (مثل فراشة طويت) و هي ترجمة "حَرفية" من حيث أنها احترمت ترتيب الكلمات (في الانكليزية طبعا) و احترمت عددها و هذا هو الأهم و تجنب نابوكوف بذلك الوقوع في "الكليشيه" الذي وقعت فيه ترجمة مونكريف و لكن دون أن يترجم كلمة لكلمة و تكون بذلك ترجمته قد "أكملت نقصان" الجملة الفرنسية دون أن تضيف إلى "حجم" النص. و من المهم أن نذكر أن نابوكوف وصف جملة بروست بالصورة الجميلة و علق على ترجمة مونكريف: " ستلاحظ أن مونكريف له فراشة ذهبية **تقليدية** حطت على زهرة **تقليدية**" (أوستينوف 2001: 124 التشديد من عندنا).

كان هذا المعنى هو أحد أول المعاني التي تستحضرها الكلمة. و الجدير بالذكر أن المترجم الفرنسي نقل الكلمة كما هي في غموضها في الفقرة الثانية من الفصل "فريسة الشذوذ" « la proie de son anomalie » لكن هذا الغموض ألغته الترجمة بالإيضاح في الفقرة الأولى و لم يعد له – على هذا الصعيد – معنى.

ثمة مثال آخر قريب من المثال السابق: فعندما يدخل الشاعر إلى قهوة كرشة يأمر صبيها سنقر بأن يحضر له قهوته، لكن الصبي لا يعيره اهتماما لأنه لم يعد مرغوبا فيه و لأن المعلم كرشة صاحب القهوة قد حزم أمره على طرد الشاعر منها، لكن السارد يكتفي بالقول: "و أدرك العجوز إهمال الغلام له، و لم يكن يتوقع غير ذلك" (ص7)، بينما نقرأ في الترجمة:

Le vieux compris qu'on le laissait tomber, et ne s'attendait d'ailleurs à rien d'autre (p16)

و هكذا تفصح الترجمة عما تركه النص الأصل غامضا على الأقل إلى حين.

و الإيضاح كما أسلفنا رديف العقلنة و هو وثيق الصلة بها لأن إضافة أدوات الربط بين الفقرات و الجمل أثناء الترجمة كما رأينا هو إيضاح باعتباره إفصاحا عن علاقات منطقية كامنة كما أن تعامل الترجمة مع أدوات الربط و استبدال إحداها بالأخرى مثال جيد عن الإيضاح الذي ينزع إلى استبدال غير المحدد بالمحدد: لنقرأ هذا المثال من **ثرثرة**:

"و بدا [أنيس] هازئا **أو** مستنكرا" (ص 38)

et afficha un air *à la fois* goguenard *et* désapprobateur (p 67)

و إذا قررت المترجمة أن تزيل التردد و الغموض الموجودين في الجملة العربية و أن تحسمهما حسما من خلال جملة واضحة لا لبس فيها. لكن هذا ليس كل شيء: فاستخدام محفوظ للحرف "أو" يحيلنا بالضرورة إلى استخدام

القرآن الكريم له (و لغة القرآن الكريم حاضرة حضورا طاغيا في نصوص محفوظ) كما في آيات مثل " فأرسلناه إلى مائة ألف أو يزيدون" (من سورة القلم). و يفسر فخر الدين الرازي (1981: 126) استخدام الحرف "أو" بقوله إن المعنى من ذلك هو "أو يزيدون في تقديركم بمعنى إذا رآهم الرائي قال هؤلاء مائة ألف أو يزيدون عن المائة". و يعني هذا أن الله تعالى اتخذ – إن جاز لنا قول ذلك – في هذه الآية وجهة نظر وسطى بين الراوي الذي يحكي قصة صاحب الحوت و الرائي الذي لا يعلم العدد علم اليقين على عكس الراوي. و يمكننا أن نرى أثرا مشابها لهذا في جملة محفوظ، فهي جملة السارد الذي ينظر من عل لكنها تنقل وجهة النظر في نفس الوقت – كأنها كاميرا سينمائية – لتصبح وجهة نظر من يجلسون أمام أنيس و يرون ابتسامته فلا يدرون على وجه اليقين إن كان مستنكرا أو هازئا.

لنقرأ أيضا هذه النماذج من ثرثرة:

"ترامت من راديو الطريق أغنية (يا امه القمر عالباب)" (ص 6)

La radio déversa dans les rues **la célèbre** chanson *Maman, la lune est à la porte* (p11)

و الأغنية شهيرة فعلا في مصر و لأنها كذلك لم يقل محفوظ إنها شهيرة. فالإضافة في الجملة هي إيضاح للقارئ الفرنسي، لكن المترجمة كان عليها برأينا أن تشرح لقارئها إن أرادت في الهامش لا في المتن، لأن الشرح في المتن أخرج الجملة من المناخ السردي الروائي و أعطاها طابعا "وثائقيا" إن جاز التعبير فضلا عن أنه جعل محفوظ يبدو و كأنه يحشو جملته حشوا، تماما كما لو كتب كاتب فرنسي جملة كهذه: la radio déversa dans la rue la célèbre chanson *Ne me quitte pas* و هذا مثال جيد عن ارتباط الإيضاح بالإطالة.

و ثمة مثال شبيه في قول الجملة:

"و ألح عليه سؤال مباغت ترى هل يوجد للمعز لدين الله الفاطمي ورثة يمكن أن يطالبوا ذات يوم بملكية القاهرة؟" (ص 14)

« Soudain, une question se mit à le tarabuster : *le calife* fatimide Mu'izz Li-Din-Allah avait-il des descendants qui pourraient revendiquer leur droit à la souveraineté du Caire ? » (p 19)

هكذا أوضحت الترجمة للقارئ الفرنسي أن المعز لدين الله هو خليفة فاطمي و هو ما لم يكن ضروريا للقارئ العربي، لكنه لم يكن ضروريا كذلك – و هذا هو الأهم – لأنيس زكي، فهذه الجملة (و الرواية كلها تقريبا كما سنرى بعد قليل) هي أفكار أنيس و رؤاه و كلماته.

و عندما يقول رجب القاضي لسناء الرشيدي عن أنيس:

"و لا تسيئي الظن بسكوته إذا لم يحادثك كثيرا فهو يهيم في الملكوت !" (ص 34) تقول الترجمة:

Ne te vexe pas s'il te parle peu, il vit au royaume du haschich ! (p36)

فزالت مع هذه الإضافة الشارحة أولا نبرة السخرية ثم بعد ذلك التعددية الدلالية: فعبارة "يهيم في الملكوت" تشير طبعا إلى الحشيش (و هو المعنى الواضح للقارئ و لسناء و لا يحتاج لشرح) و تشير أيضا إلى ثقافة أنيس الصوفية الواسعة و هو ما يعرفه عنه رجب القاضي و كل مرتادي العوامة. و نجد مثالا شبيها في تعامل الترجمة مع كلمة "الرحلة":

"في الفترة التي تلي احتساء القهوة [الممزوجة بالكيف] و تسبق الرحلة يتوقع عادة أن تحدث أشياء" (ص 66)

« Pendant le court laps de temps qui suivait l'absorption du café, et qui précédait l'extase » (p 65)

و هكذا ترجم غير المحدد بالمحدد، و فوق ذلك أدت الترجمة بالإيضاح إلى محو بعد مهم تحمله هذه الكلمة الصغيرة، يتعلق بالشحنة العاطفية: "الرحلة" هي الكلمة التي يستعملها أنيس لوصف نشوة الكيف و هي إذا تخبرنا لوحدها عن معرفة أنيس بعالم الحشيش و عن علاقته الحميمة العاطفية به، و هو ما لا نجده في الكلمة الفرنسية. و بذلك أزالت الترجمة الإيضاحية ما في الكلمة العربية من ظلال المعاني. و الغريب أن المترجمة تصرفت مع الكلمة نفسها – على بعد صفحة واحدة – تصرفا مختلفا: " و تذكر بضيق أنه لم يبدأ الرحلة بعد" (ص 67)

« et pensa avec dépit qu'il avait à peine commencé son 'voyage' » (p 67)

أي أنها نقلتها نقلا حرفيا، و لو أن كتابة الكلمة بين مزدوجتين هو في حد ذاته إيضاح باعتباره تدخلا من المترجم، فالمزدوجتان تقيمان مسافة بين الكلمة و الكاتب الثاني (المترجم) لم تكن موجودة بينها و الكاتب الأول.

في **أولاد حارتنا** أيضا أمثلة جيدة عما يمكن أن نسميه المنهجية الإيضاحية في الترجمة: فعندما افتقد شافعي ابنه رفاعة ذهب ليبحث عنه عند ياسمينة ففتحت له الباب "فغض الرجل بصره أمام شفافية قميصها" (ص 250). هذا ما تقوله الجملة العربية بكل بساطة تاركة للقارئ أن يفهم وأن يقدر إن كان شافعي قد غض بصره لأن جسد ياسمينة قد فتنه أو أنه قد غضه تحديدا لكي لا يُفتن أو لأي سبب آخر أو لهذه الأسباب جميعا. المهم أن الجملة العربية لم تشرح و لم تجد داعيا لأن تشرح. و لنقرأ الترجمة الفرنسية:

« Troublé malgré lui par le corps de la jeune fille, bien visible sous la tunique transparente, il baissa les yeux » (p 280)

في المثال التالي يتعمد بطيخة فتوة الحي إهانة رفاعة و تذكيره بحجمه إن جاز التعبير:

"أنسيت أنك طريد حي و زوج ياسمينة و كودية زار؟ !" (ص 283) و تقول الترجمة:

« N'oublie pas qui tu es : *un bon à rien* qu'on chassé de son quartier, *le benêt* qui a épousé Yasmina, *l'imbécile* qui fait la koudia ! » (p 313)

فانظر إلى هذه الترجمة كيف جمعت نسقية التشويه كلها أو تكاد: العقلنة في تقسيم الخطاب إلى جزئين يشرح أحدهما الآخر و الإطالة كما هو واضح من النظر إلى الجملتين و الإيضاح: فالترجمة "تفسر" للقارئ لماذا تعتبر كل من هذه الصفات الثلاث إهانة، فإن كان رفاعة طريد حي فلأنه تافه لا وزن له و هو أحمق جره حمقه إلى الزواج بياسمينة المرأة "المجربة" و غبي يمارس كودية الزار التي لا يمارسها إلا النساء. أما الجملة العربية فلم تر داعيا لكل هذا الشرح و الحق أنه لا داعي فعلا له، لا على المستوى "الداخلي" (أي مستوى الشخصيات بعضها مع بعض داخل الرواية) إذ يكفي الفتوة أن يقول ما قاله لكي تصل الإهانة كاملة لأن كل الحاضرين يفهمون ما تعنيه كلمات مثل "ياسمينة"، و لا على المستوى "الخارجي" فالقارئ أيضا سيفهم دون إيضاح لأنه قرأ في صفحات سابقة أن ممارسة الرجل للكودية أمر مثير للسخرية و لأن ملامح شخصية ياسمينة معروفة لديه (أنظر ص 231 و 237–238 من الرواية). و كل هذا من عقلنة و إطالة و إيضاح يدمر إيقاع الجملة السريع المركز و لا يتناسب مع السياق الغاضب الذي لفظت فيه لفظا (بالمعنى المزدوج لفعل اللفظ).

و مثل ذلك حصل في النموذج التالي (و هي الجملة السابقة لتلك التي حللناها أعلاه):

"و رأى كثيرون رفاعة فأقبلوا عليه مصافحين. **و** تغيظ بطيخة [الفتوة] فقام من مجلسه بالقهوة و هو يسب ويلعن..." (ص 283)

« Plusieurs voisins, apercevant Rifaa, accoururent pour lui serrer la main. **Ce spectacle** mit Battikha en fureur ; il se leva de sa place… » (p 313).

و نرى أنه في حين اكتفت الجملة العربية بحرف عطف، تاركة للقارئ مهمة استنباط العلاقة المنطقية، "أفصح" المترجم في جملته عن هذه العلاقة و ترجم غير المحدد بالمحدد.

و يمكننا أن نرى نزوع المترجم للإيضاح قوية في المثال التالي:

فقال قدري:

- كنا نبتهج و نحن صغار حتى بلا سبب.

فسأله أدهم و هو يعيد الكوز إلى موضعه:

- و ما يشقيك اليوم **يا أبا زيد الهلالي؟**

فضحك قدري و لم يجب. أما همام فقال:

- يوم السوق قريب، ينبغي أن **نفرز الأغنام**. (ص 83)

- Quand on était petits, on s'amusait de tout et de rien, murmura Qadri d'un air buté.
- Et maintenant, qu'est ce qu'il te faut ? demanda Adham en reposant la cruche de lait. **Un cheval et une armure**, **comme Abou Zayd al–Hilali ?**

Le jour du marché approche, déclara Hammam, pendant que son frère ricanait sans rien dire. Il faut penser à **choisir quels moutons nous allons vendre**. (p 99)

الإيضاح في المثال الثاني جلي: فبدل فرز الأغنام نجد "اختيار الأغنام التي سنبيع". أما المثال الأول فهو الذي يبين إصرار المترجم على الإيضاح: فلقد أضاف كلمتي cheval/armure اللتين تدلان على أن أبا زيد الهلالي فارس، لكن المشكلة هي أن هذا الإيضاح لم يكن ضروريا لأن المترجم أحال القارئ إلى حاشية شرح فيها باختصار أن الهلالي بطل لإحدى أشهر قصص الفروسية عند العرب !

ثمة في أولاد حارتنا شكل خاص من أشكال الإيضاح مرتبط بطبيعة الرواية ذاتها (تداخل البعدين الأسطوري/المقدس و الدنيوي/الواقعي) أو بالأحرى بأفق تلقي الرواية الذي أنتجت فيه الترجمة:

عن أول لقاء بين أدهم/آدم و أميمة/حواء نقرأ:

"فإذا بظل جديد يمتد بظله واشيا بقدوم شخص من المنعطف خلفه. بدا الظل الجديد كأنما يخرج من موضع ضلوعه." (ص 20).

و الإشارة هنا واضحة إلى خلق حواء من ضلع من ضلوع آدم بينما هو نائم، و هي قصة توراتية لا أثر لها في القرآن الكريم بالمناسبة. و تقول الترجمة:

« **Par un étrange effet d'optique**, cette ombre nouvelle semblait sortir de ses cotes. » (p 35)

و إذا، فالعبارة المشددة في الترجمة هي إضافة إيضاحية و أثرها ليس بالهين: فلقد قدمت تفسيرا "عقلانيا" أو إن شئت قل "دنيويا" للصورة مما أدى إلى "علمنتها" إن جاز التعبير. صحيح أن الجملة العربية أيضا قالت "بدا... وكأنما"، لكن المترجم بتفسيره و إيضاحه كان أكثر حسما وقطعا بينما بقيت الجملة العربية على تحفظها.

و يمكننا أن نلمس أثر الإيضاح أشد قوة على الرواية كلها من حيث أنه يؤدي إلى الانحراف بها عن طريقها، إن جاز التعبير، منذ البداية. تقول بداية الفصل الأول، فصل "أدهم": "كان مكان حارتنا خلاء" (ص 11) و تقول الترجمة:

« **Au commencement**, là où se trouve actuellement notre quartier… » (p 25)

و لاشك في أن الفرق واضح وضوح الشمس، فالعبارة الفرنسية التي غلظناها تحيل قارئها مباشرة إلى أول جملة من العهد القديم Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre مما يحول الرواية كلها إلى قصة للخليقة و للديانات السماوية، أو بالأحرى يبرز هذا الوجه من وجوه الرواية و يعطيها نكهتها الدينية منذ البداية مؤكدا بذلك أفق التوقع الذي توجهت إليه الترجمة و الذي يتلقاها القارئ الفرنسي ضمنه.

صحيح أن الجملة العربية الأولى موازية لثاني جمل العهد القديم "و كانت الأرض خربة وخالية" لكن استدعاءها ليس بمثل وضوح استدعاء جملة مشهورة مثل "في البدء"، و منه هذا الشكل الخاص من الإيضاح: أي أن المترجم استبدل استدعاء تناصيا متواريا إلى حد ما (خصوصا للقارئ المتوسط) باستدعاء آخر واضح وضوح الشمس.

و هنا لا بد من وقفة صغيرة، فقد يبدو المثالان اللذان أوردنا متناقضين، فالإيضاح الأول يعلمن النص بينما يضفي عليه الإيضاح الثاني صبغة دينية. و لا تناقض هنا في واقع الأمر، أو فلنقل إن التناقض ليس من عندنا في إيراد الأمثلة بل هو في الترجمة ذاتها عندما تكون متمركزة عرقيا، فهي تقوم أساسا على قلب inversion للعلاقات الموجودة في النص الأصل بين المجرد والملموس و المنظم و الفوضوي...الخ. و نتيجة ذلك هي أن "العمل [الأدبي]، دون أن يبدو عليه أنه يغير شكله و معناه، يغير في حقيقة الأمر علامته signe ووضعه statut " (بيرمان 1999: 59).

و يمكننا أن نرى سلسلة "القلب النسقي" هذه إن جاز التعبير في عدد من المقاطع المبثوثة على طول النص، ترجمت ترجمات إيضاحية بالمعنى الواسع للكلمة، كما نراها في كلمات ترجمت بأخرى شحنتها الذاتية أكبر، أو فيها تغيير لوجهة النظر و بالتالي تأويل ما للواقع، أي في نهاية المطاف إيضاح من نوع ما:

فعندما يتحسس عم جواد الشاعر (و هو أعمى) وجه رفاعة/يسوع (الإبن الحبيب كما تسميه الأناجيل و الرواية نفسها) يقول: "بديع بديع، ما أشبهك بجدك !" (ص 228) بينما تستخدم الترجمة نعتا أكثر "تنبؤية" و بالتالي أوضح:

« *Etrange, étrange !* Tu es tout le portrait de l'Ancêtre » (p 257)

في مكان آخر من النص يقف أدهم/آدم بين يدي الجبلاوي و يندهش لقدرته على معرفة ما يلم به من كرب و ما يجول بخاطره: "فصمت أدهم مليا، و هو يؤمن بأن أباه قادر على **معرفة كل شيء**" (ص 35). وهنا تستخدم الترجمة – عكس المثال السابق – عبارة شحنتها الإيحائية و ظلال معانيها أخف:

« Adham garda le silence un instant : il se disait que son père était réellement capable de **lire dans les esprits** » (p 52)

فلا تستوي "القدرة على قراءة الأفكار" (في الترجمة الفرنسية) مع "القدرة على معرفة كل شيء".

و عندما تقول الرواية عن تلامذة رفاعة بعد مقتله:

"كما أجمعوا على **الولاء** و التقديس لوالديه" (ص 320)، نقرأ في الترجمة:

« Ils accordaient tous aux parents de leur héros une sainteté et un **charisme** *exceptionnels* » (p 353)

فكلمة "الولاء" fidélité/loyauté لا تحمل الدلالات اللاهوتية المسيحية التي حملتها و لا تزال تحملها كلمة charisme.

لكن الإيضاح قد يشتغل أيضا على مستوى أكبر من الجمل و يمتد بذلك تأثيره على الرواية برمتها و هو ما تجسده ترجمة **ثرثرة فوق النيل** تجسيدا جيدا. لنقرأ أولا هذه المقاطع:

و سأله رئيس القلم: هل أتممت البيان المطلوب؟ فأجاب بلسان متراخ... (ص 5)	Avez-vous terminé votre rapport ? demanda le chef de bureau. Anis répondit mollement…(p 9)
غادر المكان بقامته الطويلة الضخمة...(ص7)	Anis quitta la pièce. Grand… (p 10)
تراجع خطوتين استعدادا للذهاب (ص10)	Anis recula d'un pas, se préparant à sortir (p 14)

إضافة إلى هذه النماذج (المختارة مثلا لا حصرا)، نلاحظ أن الفصول الخامس (ص 45) و السابع (ص 66) و الثاني عشر (ص 127) و السادس عشر (ص 164) و السابع عشر (ص 173) كلها تبدأ بأفعال فاعلها مستتر تقديره هو، أي أنها تستعمل ضمير الغائب، لكن المترجمة أصرت في كل مرة على ذكر الفاعل "أنيس". و تنتهي الفصول السابقة للفصول المذكورة أعلاه (أي الرابع والسادس و الحادي عشر و الخامس عشر و السادس عشر) بتهويمة من تهويمات أنيس زكي وهذياناته.

و معنى ذلك أن الترجمة التصريحية الإيضاحية هنا تدمر تقنية من أهم تقنيات محفوظ في رواياته "الذهنية"[89] (و **ثرثرة** واحدة منها) و المتمثلة في النظر إلى الأحداث من خلال وجهة نظر "الرؤية مع" التي يتساوى فيها الراوي مع الشخصية في المعرفة و لا يتعرف على الأشياء إلا عندما تعرفها الشخصية.

و روايات هذه المرحلة هي روايات "منطوقة" و ليست روايات "منقولة"[90] أي أن الأحداث فيها تنكشف للقارئ من خلال خطاب الشخصية و رؤيتها. و المهم هنا بالنسبة لتحليلنا هو أن "بطل الرواية المنطوقة هو بطل انفصامي بأتم معنى الكلمة. إذ أنه لا يتكلم دوما بضمير المتكلم و لكنه يخاطب نفسه بضمير المخاطب و يتحدث عنها بضمير الغائب" (التواتي 2008: 154).

و يعني هذا إذا أنه عندما تستخدم الرواية ضمير الغائب في الحديث عن أنيس زكي، كما في كل الأمثلة التي رأيناها و خصوصا في بدايات الفصول المذكورة، ليس الراوي هو من يتكلم بقدر ما هو أنيس زكي نفسه. وهذا يجعل الرواية بناء واحدا مصمتا و سلسلة واحدة مرتبطة تشكل ما يسميه عبد الله خليفة (2007) الرواية

---

[89] عن تقسيم روايات نجيب محفوظ إلى "مراحل" انظر نبيل راغب 1975.

[90] و هو ما يعرف في تقنيات تحليل الرواية بالفرق بين showing و telling أنظر في ذلك لودج 1992: 121-124.

القصيدة. و بذلك فالترجمة الفرنسية تقطع هذه السلسلة عندما تستعيض عن ضمير الغائب باسم الشخصية "أنيس".

لنقرأ الآن هذين النموذجين لنستبين أثر الترجمة بالإيضاح على نسيج **ثرثرة** و تقنيتها الروائية:

و ألح عليه سؤال مباغت ترى هل يوجد للمعز لدين الله الفاطمي ورثة يمكن أن يطالبوا ذات يوم بملكية القاهرة؟

- كم عمرك يا عم عبده؟

كان يقف وراء البارفان الحاجب للباب الخارجي مطلا عليه من عل كأنه شجرة سرو سارحة في السحاب، وابتسم كأنما لم يأخذ السؤال مأخذ الجد:

- عمري !

فأكد سؤاله بهزة من رأسه و هو يتمطق فعاد العجوز يقول:

- من أدراني...

لست خبيرا في تقدير الأعمار، و لكن الراجح أنه كان يسعى فوق الأرض قبل أن تغرس أول شجرة في شارع النيل. (ص 14)

Soudain, une question se mit à le tarabuster (…)

- « Quel âge as-tu, Am Abdu? »

Il se tenait derrière le paravent qui dissimulait la porte, le dépassant comme un cyprès dressé vers les nuages. Il sourit, feignant de ne pas prendre la question au sérieux.

- « Mon âge ? »

Anis acquiesça d'un hochement de tête, tout en savourant la nourriture, mais le vieil home ne répondit pas.

Je ne sais pas donner d'âge à personne, **songea-t-il**, mais il est probable qu'il vivait bien avant que le premier arbre soit planté sur la corniche du Nil. (p 19)

فانظر كيف تم الانتقال في الفقرة العربية بين تهويمات أنيس و حواره مع عبد عبده و سؤاله له دون التصريح بل باستخدام ضمير الغائب (مستترا) بينما نرى الترجمة تستعمل الاسم "أنيس" فتفصل بذلك الراوي عن الشخصية فصلا تاما و يتحول الراوي إلى راو من الخلف. ثم انظر كيف "انسحب" الراوي تماما بعد ذلك دون سابق إنذار و ترك أنيس يكمل الرواية، عندما انتقل فجأة من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، لكن المترجمة ألغت ذلك كله عندما أضافت موضحة songea-t-il و الإيضاح هنا يخالف لغة محفوظ الروائية التي بدأت تتخلص في هذه المرحلة من مثل هذه الأفعال التي تمثل تدخلا مباشرا من الراوي يخرق مبدأ الرواية المنطوقة التي يكون بطلها هو راويها.

في المثال التالي سنرى كيف تعاملت المترجمة مع انتقال الضمائر (الالتفات بلغة البلاغيين العرب القدامى) هذه المرة من الغائب إلى المخاطب. هذا الانتقال هو "استعمال للحوار الذاتي أي أن تخرج الشخصية من ذاتها لتتحاور معها من الخارج باستعمال ضمير المخاطب و هو دليل آخر على انفصاميتها" (التواتي 2008: 158)، و هو ليس بالنادر في **ثرثرة**. و يمكننا أن نرى في هذا المثال شكلا من أشكال الإيضاح التي لم يشر إليها بيرمان و أن نرى كيف يكون هذا الإيضاح سببا في "إظلام" النص نوعا ما:

و نظر إلى النجوم و راح يحصي منها ما يستطيع عده. و أرهقه العد حتى جاءته نسمة عطرة من حديقة القصر. و هارون الرشيد جالس على أريكة تحت شجرة مشمش و الجواري يلعبن بين يديه. و أنت تصب له الخمر من إبريق من ذهب. و رق أمير المؤمنين حتى صار أصفى من الهواء و قال لك:

- هات ما عندك..

و لم يكن عندك شيء فقلتَ قد هلكتُ. و لكن الجارية ضربت أوتار العود و غنت: [...] فطرب الرشيد حتى ضرب بيديه و رجليه فقلت ها هي فرصتك لتهرب و انسحبت بخفة و لكن الحارس العملاق لمحك فاتجه نحوك فجريتَ فجرى وراءك شاهرا سيفه فصرختَ مستغيثا بآل رسول الله فأقسم ليرمين بك في سجن بينهم (صص 43-44).

Anis contempla les étoiles et entreprit d'en compter le plus grand nombre possible, se perdant dans cette tache, jusqu'au moment où une brise parfumée lui parvint du jardin du palais.

> Haroun al-Rachid est assis sur de *moelleux* coussins, sous un abricotier, et les esclaves musiciennes jouent devant lui. Toi, tu lui verses le vin d'une carafe d'or. La silhouette du Commandeur des croyants s'éclaircit jusqu'à devenir plus limpide que l'air, et il dit : « Que m'offres-tu ? »
>
> Tu n'avais rien et tu répondis : « je suis déjà mort », mais l'esclave pinça les cordes de son luth et chanta : (…)
>
> Al-Rachid, saisi par le charme de la musique, se mit à frapper des mains et des pieds…Je me dis que j'avais là l'occasion de m'enfuir et je me retirai discrètement. Mais le garde géant m'aperçut ; il se dirigea vers moi, brandissant son sabre. J'ai hurlé, implorant le Prophète et sa famille ; mais il a juré de me jeter en prison parmi eux… (pp 43-44)

كان لا بد من إيراد الفقرة و ترجمتها كاملتين على طولهما لتكون للقارئ نظرة على السياق النصي في شموليته. و نرى إذا كيف انتقل النص العربي بلا مقدمات إلى تهويمة أخرى من تهويمات أنيس و كيف انتقل من استعمال ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب الذي يكرس كما رأينا انفصام الشخصية. و الذي حصل هنا هو أن النص العربي لم يعدل عن ضمير المخاطب إلى غيره منذ أول استعمال له إلى آخر الفقرة بينما عادت الترجمة إلى ضمير المتكلم في الفقرة الأخيرة.

وتمثل هذه العودة برأينا عقلنة و إيضاحا يفسد عمل الضمائر فيما سبق من النص و يبطل أثره: فالمخاطب و المخاطَب هما هنا بطبيعة الحال أنيس، و ضمير "أنت" يمثل تعامل الشخصية مع ذاتها و يقدم لنا أفكارها من خلال حوارها معها – كما في قوله "و لم يكن عندَك شيء فقلتَ لقد هلكتُ". فالعودة إلى ضمير المتكلم تقطع هذا الهذيان الفصامي و تعيد للشخصية توحدها مع ذاتها وتوضح للقارئ أن أنيس كان يخاطب نفسه و يعنيها في بداية الفقرة.

لكن هذا الإيضاح فيه إظلام للنص، لأن العودة إلى ضمير المتكلم قد توحي للقارئ بأن الهذيان قد انتهى (و لنلاحظ أن هنالك ثلاث نقاط – في الترجمة – تفصل بين بداية استعمال ضمير المتكلم و ما سبق من النص) مع أنها مكتوبة ضمن إطار الفقرة. و نلاحظ هنا أن المترجمة فصلت "هذيان" أنيس عن النسيج السردي وهو ما لا نجده في النص الأصل.

3.3.2.3. التطويل L'allongement

التطويل هو نتيجة حتمية لنزعتي العقلنة و الإيضاح. و يقول بيرمان إن هذه النزعة ليست مرتبطة بلغة دون غيرها بل هي جزء من فعل الترجمة ذاته. ما يفعله التطويل هو أنه ينشر ما كان مطويا في نص ما و هو ما يسميه بيرمان مبدأ الغزارة (أو الوفرة أو الجزالة أو هذه المعاني كلها جميعا) principe d'abondance كما يتجلى عند آميو مترجم بلوتارك، عندما يقوم مثلا بترجمة كلمة واحدة بجملة أو بعدد من "المترادفات" (كما هو شائع في اللغة العربية أيضا).

و كما فعل مع الإيضاح، فرق بيرمان بين نوعين من الغزارة في الترجمة، واحدة "إيجابية" لصيقة بفعل الترجمة و هي التي يسميها copia (بمعنى الوفرة كذلك) و "تفتح اللغة المترجمة عندما 'تبسط' النص الأصل" (بيرمان 2012: 193). لكن هنالك نوعا آخر من الغزارة في الترجمة (و هي التطويل) تمثلها تمثيلا جيدا الترجمة الفرنسية لرواية ملفيل الشهيرة **موبي ديك** التي تحولت من رحابة المحيطات فصارت "منتفخة"[91].

و هكذا تمثل الإطالة تجليا من تجليات التعالق النصي في الترجمة لأنها قريبة جدا من إحدى عمليات التحويل الأوليبية والمسماة "التحويل التعريفي" transformation définitionnelle الذي "يتمثل في استبدال كل كلمة من نص البداية بتعريفها في قاموس يتفق عليه" (جينيت 1982: 64)، و هو بذلك يجمع التطويل والإيضاح معا. و يدرج جينيت هذا النوع من التحويل ضمن ظاهرة تناصية أوسع يسميها "الزيادة" augumentation لا يقتصر أثرها على مجرد "تكبير" للنص "فلا يمكن أن نزيد دون أن نضيف [...] وعملية كهذه لا يمكن أن تتم دون انحرافات مهمة" (نفسه: 364).

[91] يقدم إيكو (2006: 303-302) مثالا عكسيا جيدا: تمثال داوود لميكيلآنجيلو الذي تباع نماذج مصغرة عنه في شوارع فلورنسا و هي بطبيعة الحال لا تقدم اللذة الجمالية التي تقدمها تحفة الفنان الإيطالي الشهير "لأن الأبعاد الحقيقية جوهرية لتحقيق استمتاع جمالي كامل بعمل فني ما".

بطبيعة الحال، هذه النزعة متجذرة في الممارسة الترجمية و تجد لها دائما تفسيرات و تبريرات لسانية تدور دائما بشكل أو بآخر في فلك المفهوم المقدس "عبقرية اللغات"، ففي القرن الخامس عشر كتب روبير غاغان R. Gaguin: "اللاتينية أقصر بكثير من الفرنسية و لا يمكن نقلها دون إطالات لأننا إن نقلنا كل كلمة كما هو مكتوب سنحصل على فرنسية خشنة غامضة قبيحة المسمع و منفرة" (ذ. دوتولي 2010: 53). و يبدو أن ماليرب حفظ جيدا هذا الدرس و طبقه على ترجماته لسينيكا ليقدم – بالمقارنة مع مونيتن – نموذجا جيدا عما يمكن للترجمة أن تفعله للغة ما أو تفعله بها: فلدينا من جهة مونتين كاتب النثر الكبير الذي تأثر كثيرا بأسلوب سينيكا غير التقليدي فحاكاه و ترجم عددا من جمله محافظا على ما فيها من قصر و تحفظ و لدينا من جهة أخرى ماليرب الذي عقلن الجمل فأضاف إليها العلاقات المنطقية و مدها و أطالها لتكون "أنيقة": فما يقوله سينيكا باختصار و كثافة بسيطين و "عميقين" في أربع كلمات:

Argumentum est deformitatis pudicitia

يترجمه ماليرب[92] بجملة كهذه:

S'il en est quelqu'une de chaste, sans la voir et sans s'en informer, on peut dire qu'elle est laide

يمكننا أن نعود إلى كل الأمثلة التي استخرجناها من مدونة روايات نجيب محفوظ لندلل بها على العقلنة والإيضاح، فسنجد فيها الإطالة كذلك. كما يمكننا أن نفتح أيا من الروايات الثلاث و نختار منها اختيارا عشوائيا فسنجد التطويل لا محالة:

في **أولاد حارتنا** نقرأ:

"فاستبقوا إلى لعنهما" (ص 282)

[92] أنظر لوبيغ 1956: 139-146

« Ils maudirent solennellement l'un et l'autre, chacun s'efforçant de trouver des formules d'exécration plus riches et raffinées que ses compagnons » (pp 311-312)

و الحقيقة أن هذا النموذج – و هو يشبه كثيرا نموذج ماليرب – كاف لوحده ليثبت لنا أن الترجمة الكلاسيكية لم تغب و لم يأفل نجمها بعد.

"و سكتت الأنغام و ذهب الشعراء و ترامت أصوات البواب و هي تغلق. و أحاديث العائدين إلى البيوت و ضحكات و سعلات. ثم ساد الصمت. و استمر الانتظار و الترقب حتى صاح أول ديك" (ص 307)

« Les chants se turent **un à un**, et les conteurs rentrèrent **chez-eux** ; **On n'**entendait **plus que** le bruit des portes qu'on fermait **pour la nuit**, les conversations des hommes qui s'en retournaient chez eux, **entrecoupées d'éclats** de rires et de **quintes** de toux. Puis, ce fut l'attente silencieuse, l'oreille aux aguets, jusqu'au premier chant du coq » (p 339)

فلنلاحظ كل هذه الإضافات: "عادوا إلى بيوتهم"/"و هي تغلق لليل" مع أن سياق الأحداث كفيل بهكذا شرح، entrecoupées (تقطعها) في مقابل حرف العطف ثم هنالك استخدام صيغة الاستثناء: on n'entendait…que التي تمثل "تركيزا" زائدا في الترجمة لم يكن موجودا في الأصل، بالإضافة إلى أنها تستدعي استخدام الأسماء الموصولة[93] qui, que و هلم جرا.

"أكثر بيوتها ربوعا كما في حي آل حمدان، و تكثر الأكواخ من منتصفها حتى الجمالية" (ص 120)

« La plupart des immeubles sont bâtis en carré, **avec une cour intérieure**, comme c'est le cas dans le secteur de Hamdan ; **mais**, **plus on s'éloigne** vers la Gamaliyya, **plus** les huttes et **les cabanes misérables** se multipliaient » (p 137)

[93] كان ليون تروتسكي – و هو القارئ الجيد للأدب عامة و الفرنسي منه خاصة – يسخر من الأسماء الموصولة الفرنسية و يقول لمحدثه موريس باريخانين: "التركيب ! الأكاديمية ! لكن هذا ليس إلا حذلقة ! أنتم و أسماؤكم الموصولة (que) ! ألا تعلم أن فلوبير كان يكرهها؟ انتظر قليلا ! عندما سنقيم الثورة عندكم، أسماؤكم الموصولة هذه سوف…" (تروتسكي 1964: 415)

"فشاعت في الوجه العظيم البشاشة، إذ أنه على جبروته كان يستخفه طرب الثناء. و كان أدهم يحب مجلسه. وإذا جلس إليه اختلس منه نظرات الإعجاب و الحب" (ص 18)

« Le visage **grave et imposant** du Patriarche s'éclaira d'un sourire : malgré son caractère dominateur, il était accessible à la flatterie. **D'ailleurs**, Adham aimait **réellement les soirées** qu'il passait assis au coté de son père, le couvrant de regards **chargés** d'admiration et d'amour » (p 34)

"المتأمل لحال حارتنا لا يصدق ما تقول الرباب في القهوات" (ص 466)

« Qui examinerait notre quartier **avec quelque attention** aurait beaucoup **de mal** à croire à **ce que l'on chante** dans les cafés, au son du *rebab* » (p 507)

" ماذا جاء بهذا الناظر الجشع و هؤلاء الفتوات المجانين" (ص 466)

« D'où viennent cet intendant rapace qui nous exploite et ces *fituwwas* déchainés qui nous oppriment aujourd'hui » (p 507)

هذه النماذج بطبيعة الحال غيض من فيض، لكن يمكننا أن نرى فيها عددا من الممارسات التي تؤدي إلى التطويل، مثل إضافة العلاقات المنطقية (mais, d'ailleurs) أو مجرد الإضافات من أجل "إكمال الجملة" وجعلها تبدو أكثر "أناقة". و يمكننا أن نشير هنا – مجرد إشارة، فسنعود لهذا عندما نصل إلى نزعتي الإفقار النوعي و الكمي – إلى أن هذه الإطالة التي تزيد من حجم النص ترافقها في الوقت نفسه ممارسة ترجمية تجرده من أسلوبه الخاص في القول و تسلبه بالتالي عمقه: فعندما تقول الجملة "كان يستخفه طرب الثناء" تقول الترجمة بسطحية il était accessible à la flatterie و عندما تقول "ما تقول الرباب في القهوات" يحولها المترجم إلى ce que l'*on* chante dans les cafés, au son du rebab.

في **ثرثرة فوق النيل** نقرأ:

"لكنها تعاشره عاما و تهجره عاما" (ص 31)

« Elle vivait un an avec lui, puis le quitterait **à nouveau** pour une année » (p 33)

في هذا النموذج (الذي يحيل إلى العبارة الشهيرة التي قيلت في هارون الرشيد "يحج سنة و يغزو سنة") نرى كيف تؤدي نزعة الإطالة – من خلال الإضافة غير المتوازنة و من خلال تجنب التكرار un an/une année – إلى تدمير إيقاع الجملة.

" و ضحك العجوز و هو يمضي بالصينية" (ص 104)

« Le vieil homme rit **d'un rire innocent**, et emporta le plateau » (p 103)

"فرماه بنظرة نافذة لاحت كإشعاع بلوري من وراء نظارته السميكة" (ص 05)

« Son supérieur lui décocha un regard perçant qui brilla **un court instant** comme un rai de lumière, **percutant** le verre épais des ses lunettes » (p 09)

"تجاهلَهم" (ص 10)

« Il **fit semblant de** les ignorer » (p 14)

" و دب نشاط مرح في الحجرة القاتمة" (ص 11)

« Une joyeuse fébrilité envahit la sombre **atmosphère** de la pièce » (p 15)

"ذلك أن الأمر كما قال الشيخ الكبير (إن المتلفت لا يصل)" (ص 28)

« C'est parce que, comme le dit le grand cheikh, le distrait n'arrive jamais **à rien** » (p 30)

و لا يسع من يعرف شيئا عن تاريخ الترجمة في الغرب إلا أن يقف أمام النموذج الأخير: فما أشبه ما فعلته فرانس ماييز بما فعله إتيان دوليه (مع أننا بطبيعة الحال لا نتمنى لها أبدا مصيرا كمصيره). وعلاوة على ذلك، فإنها إذ أضافت à rien قد جردت فعل "الوصول" من كثير من حمولاته الصوفية المفتوحة المطلقة.

و من المهم القول إن هذه الأمثلة تحدث في روايات وصف النقاد (سوميخ مثلا) تقنيتها الروائية وجملها بالقصر والسرعة و لغتها بالاقتصاد الشديد (**ثرثرة فوق النيل** و بدرجة أقل **أولاد حارتنا**).

و حتى رواية مثل زقاق المدق التي لم يكن محفوظ قد خلص أسلوبه فيها بعد من تدخلات السارد المسهبة، نجد فيها أمثلة عن الإطالة:

"اشتد به القنوط و ضاعف قنوطه ما لاح في وجه المعلم من الجزع و الإصرار" (ص 10)

« Le découragement s'emparait de lui et redoublait à la vue du visage **fermé** du patron, **marqué** d'impatience et **d'âpre** détermination » (p 19)

"فاستحال كاتبا بالأوقاف، و نزل من الدرجة السادسة إلى الثامنة" (ص 15)

« Il fut reclassé comme scribe aux Fondations pieuses, ou **plutôt** déclassé du sixième au huitième degré » (p 26)

"و كانت أنباء شجاره و عناده تتصل برؤسائه أولا فأول و كانوا يتسامحون معه" (ص 16)

« Le bruit de ses querelles **incessantes** et de son entêtement parvenait peu à peu jusqu'à ses supérieurs, qui se montraient **toutefois** indulgents à son égard » (p 26)

"و باتت تدرك أن نفورها منه أشد من أن تلطفه المعاشرة" (ص 141)

« Elle comprit qu'elle éprouvait à son égard **une indifférence**, **voire** une aversion trop forte pour que la vie commune puisse l'atténuer » (p 162)

"و تألمت المرأة للإهانة التي لحقت السيد، لا دفاعا عن رأيه..." (ص 142)

« La femme souffrit de cet affront fait au Sayyed **Ridwane**. Non qu'elle **pensât sérieusement** à prendre la défense de son point de vue » (p 163)

و يمكن أن نتلمس وجود الإطالة في الترجمة الفرنسية إذا ما قارناها بشكل كلي – بالعين المجردة إن جاز التعبير – مع النص الأصل، فالنص الفرنسي مساو في حجمه للنص العربي أو يزيد عليه قليلا، و هذا على الرغم من أن المترجم قد حذف مقاطع كثيرة لا حصر لها، و يكفي مثلا عن ذلك أن صفحتين و نصف الصفحة (271-272-273) لم نر لهما وجودا في الترجمة.

و نجد غير بعيد عن هاتين الصفحتين (ص 270) نموذجا جيدا عن التطويل جديرا بالذكر والتحليل:

1- أخي لا تذكرني بالعود. إن من يقصد بيت الله و في قلبه خاطر من خواطر الحنين إلى الوطن حقيق بأن يبطل الله ثوابه و يخيب دعاءه و ينفد سعادته. سأذكر العودة حقا إذا فصلت عن مهبط الوحي في طريقي إلى مصر، و أعني بها العودة إلى الحج مرة ثانية إذا أذن الرحمن و أعان.

- Frère, ne me fais pas penser au retour. **Car** celui qui s'en vas vers la maison de Dieu en conservant dans son cœur la moindre nostalgie du pays natal, celui-là mérite que Dieu annule sa récompense, qu'il rende vaine sa prière et qu'il tarisse **la source** de son bonheur. Je penserai pour de bon au retour **si l'inspiration d'en haut vient à me manquer**, quand je serai en route

pour l'Egypte : je veux dire **que je penserai pour de bon** à refaire le pèlerinage une seconde fois, si Dieu le permet et s'Il m'y aide

2- أخي..أموت شوقا إلى استطلاع أفق مكة، و استجلاء سماواتها و للإنصات إلى همس الزمان بأركانها، والسير في مناكبها، و الانزواء في معابدها، و إرواء الغلة من زمزمها واستقبال الطريق الذي مهده الرسول (...)

- Frère, je meurs du désir de voir la Mekke, de contempler son ciel, d'écouter dans ses recoins le murmure des siècles, **je meurs du désir** de m'y mêler aux rites du pèlerinage, **de me recueillir et de m'isoler** dans ses oratoires, d'y étancher ma soif à l'eau du **puits** Zemzem, **je meurs du désir** de m'engager sur la route qu'a frayée le Prophète (…)

3- أراني يا إخوان ضاربا في شعاب مكة تاليا الآيات كما أنزلت أول مرة (...) و أراني ساجدا في الروضة متخيلا الوجه الحبيب كما يتراءى في المنام، أي سعادة !.. و أراني متخشعا لقاء المقام مستغفرا فأي طمأنينة !.. و أراني واردا زمزم أبل جوارح الشوق بندا الشفاعة فأي سلام !

- Frères, je me vois parcourant les chemins de la Mekke en récitant les **saints** versets tels qu'ils furent révélés pour la première fois. (…) Et je me vois prosterné dans le jardin, **me représentant par l'imagination** le visage Bien-aimé, tel qu'il peut apparaitre en songe : quelle félicité ! Et je me vois, **humble et suppliant** devant la Maqam, implorant le pardon **de mes péchés** : **quel repos**, **quelle tranquillité**, **quelle sécurité** ! et je me vois **enfin** au bord du Zemzem, trempant mes membres **altérés** de désir dans la rosée de l'intercession : quelle paix !

هذه النماذج مقتطعة كلها من فقرة واحدة (بطول الصفحة تقريبا صارت في الفرنسية بطول الصفحتين) هي من فيض كلام السيد رضوان الحسيني يفصح به عما في فؤاده من شوق و محبة. ونرى فيها أشكالا شتى من التطويل:

- منها ما هو ناتج عن عقلنة العلاقات المنطقية (car في النموذج الأول و enfin في الأخير)،

- و منها ما هو ناتج عن رغبة المترجم في عقلنة الجمل وتسهيل قراءتها و منه تكرار Je penserai… في النموذج الأول و Je meurs du désir في الثالث،
- و منها ما هو تجسيد للنزعة إلى ترجمة المفردة بزوج أو (أكثر) من "المترادفات" من أجل إنتاج ترجمة غزيرة وفيرة مثل ترجمة "الانزواء" بمفردتين في النموذج الثاني و كذلك "متخشعا" في الثاني و "طمأنينة" بثلاث كلمات في الأخير،
- و منها ما هو نتيجة للإضافات الشارحة التي لا مسوغ حقيقيا لها كما في النموذج الأخير، الآيات: versets *saints* مستغفرا:implorant le pardon *de mes péchés* أو في النموذج الثاني، من زمزمها: du *puits* Zemzem. والتطويل الشارح في المثال الأخير – باعتباره موجها للقارئ الفرنسي – يزيل عن الكلمة ما فيها من شحنة عاطفية و ما تحمله و تعبر عنه و "تسجله" من حضور المتكلم فيها من جهة و تعارف مجموع الحاضرين (من شخصيات الرواية) عليها من جهة أخرى فلا تعود بحاجة إلى كلمة "بئر" لترافقها،
- و منها ما هو نتيجة لما سميناه "عقلنة الصور" أو بالأحرى تدميرها كما جاء في ترجمة "و ينفد سعادته" tarisse *la source* de son bonheur و هي عقلنة-إيضاح-تطويل أو في ترجمة "أبل جوارح الشوق بندا الشفاعة" trempant mes membres altérés de désir dans la rosée de l'intercession التي زالت فيها صورة الشخيص: فبدل أن يكون الشوق ذا جوارح تبل في ندا الشفاعة نقف أمام جوارح الحسيني الفعلية التي أعطشها الشوق،
- و منها أخيرا ما سببه – بكل بساطة – خطأ في فهم الجملة العربية كما في ترجمة "إذا فصلت عن مهبط الوحي" بمعنى "إذا غادرت مهبط الوحي" بينما تقول الترجمة Si l'inspiration d'en haut vient à me manquer و هي جملة لا معنى لها أبدا في هذا السياق. و ينبغي هنا أن ننوه بأن

أخطاء كهذه كثيرة في ترجمة أنطوان كوتان و تستحق وقفة عندها لولا أن ذلك سيخرجنا عن الإطار النظري والإجرائي لدراستنا هذه[94].

[94] من ذلك مثلا لا حصرا: "و علم الجميع أنه **يسافر** عصر اليوم بمشيئة الرحمن إلى **السويس** في طريقه إلى الأراضي المقدسة" (ص 269)
« Tout le monde savait qu'il allait **s'envoler** le jour-même, dans l'après midi, pour **la Suisse**, d'où il rejoindrait la Terre Sainte » (p 297)

4.3.2.3. التنبيل (أو التفخيم) L'Ennoblissement

يسميه بيرمان "ذروة الترجمة الأفلاطونية" (1999: 57)، و يتمثل بكل بساطة في جعل الترجمة – من وجهة النظر الشكلية – أجمل من النص الأصل. و تجلت هذه الممارسة في أوضح صورها في الإستيتيقا الكلاسيكية فنا و كتابة و ترجمة. بطبيعة الحال لم يعد المترجمون اليوم يفعلون بالنص الأصل ما كان يفعله الكلاسيكيون كما رأينا في ترجمة مدام داسييه و هودار دولاموت للإلياذة مثلا، بل صارت التحريفات أصعب رؤية و هو تحديدا ما يجعلها أخطر. و على ذلك "فالتنبيل ليس إلا كتابة جديدة، 'تمرينا على الأسلوب' يتم انطلاقا من النص الأصل (و على حسابه)" (نفسه). في الشعر يتجلى هذا في نزعة إلى إضفاء مزيد من الشعرية poétisation و في النثر في النزعة إلى إضفاء مزيد من البلاغة rhétorisation.

أما عن ترجمة الشعر فلن نطيل عندها الوقوف، فلقد بين ميشونيك كيف يتم تدمير الشعر من خلال ممارسات مثل اللجوء إلى مهجور الكلام archaisme الذي "يساهم في [إضفاء] النبل والتنميق [على الترجمة]" (ميشونيك 1973: 395) و من خلال إيديولوجيا للشعر "تأنف من الكلمة البسيطة" (نفسه: 402) و تعمد إلى اختيار كلمات معقدة أو غامضة أو "نبيلة" و تترجم الأفعال بالأسماء و كلمات الماهية و هو ما يجعل التنبيل مرتبطا بنزعات أخرى مثل العقلنة.

و أما عن ترجمة النثر، فالتنبيل يتجلى فيها من خلال النزعة إلى إنتاج "خطاب جميل" قروء خالص من كل أنواع "الثقل" و مستجيب لما يسميه ميشونيك "النموذج الأدبي" patron littéraire أي لفكرة معينة عن نظام الخطاب كما يقول بيرمان عن العقلنة.

في **ثرثرة فوق النيل** نقرأ:

" و هي حقا ذات شخصية لكن أنوثتها جذابة بلا عائق" (ص 51)

« Son air extrêmement séduisant **laissait transparaitre** une forte personnalité » (p 51-52)

و نرى كيف استبدلت المترجِمة صيغة الاستدراك بصياغة أكثر "أناقة" و من أجل تحقيق ذلك قلبت العلاقة المنطقية أو نظر إليها من جهة أخرى إن صح التعبير. و حصل الأمر ذاته في النموذج التالي:

" و بحيوية النظرة المنبثقة من دائرة التجاعيد الصلبة" (ص 13)

« les traits figés de son visage **rehaussés** par la vivacité du regard » (p 18)

" أو هالة الشعر الأبيض الكث **البارز** من جيب جلبابه كأزهار البلح" (ص 13)

« l'épaisse touffe de poils blancs qui **s'épanouissent** par l'encolure de sa galabiah comme des fleurs de chênes… » (p 18)

" هيكل عملاق يناطح **رأسه** سقف العوامة" (ص 13)

« une charpente magnifique, dont le **faite** heurtait le plafond de la péniche » (p18)

في هذا النموذج يجتمع التنبيل مع الإيضاح (ترجمة غير المحدد بالمحدد).

" لا يعيب جسمها الممتلئ إلا أن نصفه الأعلى أضخم قليلا من الأسفل" (ص 29)

« dont le corps n'avait pour seul défaut qu'une légère **disproportion** entre l'ampleur généreuse du buste et le reste » (p 31)

و يتجلى التنبيل في ترجمة النثر أيضا من خلال محو الشفاهية l'oralité أو بالأحرى من خلال استبدال شفاهية بأخرى. فثمة شفاهيتان، شعبية و نبيلة، يعرفهما بيرمان كالآتي:

"أما الشفاهية الشعبية فيوافقها نثر غزير و متوالد و طويل و مثقل بالجمل الاعتراضية والانقطاعات والاستطرادات، نثر كثيرا ما يكون ثقيلا و غامضا و هجينا و مهمل الشكل و غير متحكم به و غنيا

بالصور و الكلمات الإيقونية. و في الواقع، فالشفاهية الشعبية تهيمن عليها الوفرة copia في شكلها المعجمي (كلمات عديدة من مشارب متنوعة) و الاستعاري (الكثير من الصور والمجازات و الاستعارات) و التركيبي (الكثير من الجمل بأشكال عديدة و الكثير من الجمل الطويلة).

و أما الشفاهية النبيلة فيوافقها نثر كُبح جماحُه، منظم واضح متناسق سلس و أقل وفرة (إلا في مجال 'الفوارق') و أكثر انسجاما. هذا النثر يحكمه مبدآن: مبدأ الوضوح و مبدأ الاقتصاد (بمعنى البخل)" (بيرمان 2012: 221).

قد تبدو الجملة الأخيرة متناقضة: إذ كيف يجتمع مبدأ الوضوح (الذي يؤدي لا محالة إلى التطويل) و مبدأ الاقتصاد؟ الحقيقة أن التناقض ظاهري لا أكثر لأنه إن كانت الإضافة تؤدي إلى التنبيل فالحذف يؤدي إليه كذلك من حيث كونه "تشذيبا" للجمل كما هو الحال في العقلنة مثلا. و هو ما يمكن تلمسه بجلاء في **زقاق المدق** وهي من تلك الروايات التي تكشف عن وجه محفوظ القصاص. و لقد رأينا أمثلة عن الحذف في الفقرة التي حللناها عند الحديث عن نزعة العقلنة، لكن الأمثلة كثيرة لا حصر لها. لنقرأ أولا هذا النموذج الذي يبين بشكل جيد كيف يجتمع الحذف و الزيادة في سبيل إنتاج ترجمة متناسقة نبيلة فخمة:

"و لقد اختارت سبيلها من بادئ الأمر بمحض إرادتها، و بعد تجربة و عناء، تكشف لها أفقه عن أفراح وضاءة و خيبة مريرة، فوقفت على قمة الامتحان تردد عينيها بين اليمين و الشمال متلهفة..." (ص 253)

« **Si** elle avait suivi ce chemin, elle **l'avait fait d'abord par un libre choix** de sa seule volonté. Puis, l'expérience aidant, elle s'était trouvée devant un horizon fait **tout à la fois** de joie lumineuse et d'amère déception. Au faite de l'épreuve, elle était **en proie** à la perplexité et à l'anxiété » (pp 280-281)

فانظر كيف ترجمت "تجربة و عناء" بكلمة واحدة من جهة و كيف ترجمت "متلهفة" بكلمتين من جهة أخرى. و انظر كيف تمت إضافة كل تلك الجمل (المغلظة في النص الفرنسي) و حذفت في الوقت نفسه في الترجمة آخر جملة في الفقرة العربية. و كان هذا ديدن المترجم على طول النص، وإليك أمثلة اختيرت اختيارا عشوائيا:

" و لكنها الآن تطيل الوقوف أمام المرآة المصقولة، **أصلها ثابت** في الحوض الذهبي و فرعها سامق في سماء الغرفة" (253)

« mais pour le moment, elle stationnait longuement devant son miroir » (p 280)

" بعد تجربة طويلة دلت على أن بشرتها البرونزية أفتن للجنود الحلفاء و أحب إليهم" (253)

« après une longue expérience, elle avait compris que sa peau bronzée, **telle qu'elle était**, était mieux faite pour séduire les soldats allié » (280)

و هنا أيضا اجتمع الحذف و الزيادة.

" و على الجفون ظلال بنفسج مقطرة من نسائم الفجر" (253)

« ses pommettes (sic) étaient ombrées de violet » (p 280)

" فستان أبيض يشف أعلاه عن قميص وردي و تنضح حاشيته بسمرة فخذيها" (ص 253)

« elle portait une robe blanche, dont le haut laissait transparaitre une chemise rose » (p 280)

" و هكذا نبذت خطيبها الأول بغير تردد و لكن بعد أن كانت قد نبذته في قلبها منذ أمد طويل" (ص 141)

« et c'est ainsi qu'elle rejeta sans hésiter son premier fiancé » (p 162)

" و ابتلي إلى ذلك بفقد الأبناء فلم يبق له ولد على كثرة ما خلف من الأطفال" (ص 11)

« En outre, il avait perdu tous ses enfants » (p 21)

" و لقد عرفها منذ كانت صبية تردد على الوكالة لابتياع ما تحتاجه أمها من الحناء و مواد المفتقة والموغات وعاين عجيزتها و هي أساس أملس لم ينهض عليه بناء" (ص 69)

« Il la connaissait depuis qu'elle était petite fille et qu'elle venait à son magasin pour acheter le henné dont avait besoin sa mère (…) Il avait vu sa croupe quand elle était toute plate » (p 85)

"أصبحت أم حسين – امرأة المعلم كرشة – في هم مقيم. فانقطاع عادة مألوفة لا يمكن أن يمر دون تساؤل، خصوصا إذا كان انقطاعها في الماضي يقترن دائما بشر مستطير. و قد قطع المعلم كرشة عادة محبوبة لا يصح أن تقطع لغير سبب خطير" (ص 71)

« Oumm Hussein, la femme du cafetier Karcha, était devenue la proie d'un souci dévorant. Son mari avait rompu avec une habitude qui lui était chère et il devait y avoir à cela quelque raison grave » (p 87)

"و جميع بناتها متزوجات و جميعهن يحيين حياة زوجية مقلقة، لا تخلو من نكد و إن كانت تسير و لا تنقطع" (ص 71)

« Toutes ses filles étaient mariées et toutes connaissaient une vie conjugale agitée » (p 88)

و هكذا نرى من خلال كل هذه الأمثلة كيف عمل المترجم على إسقاط ما في النص العربي من وفرة و "دسامة" أي "الشفاهية الشعبية" التي تقول الأشياء و تفيض في القول و كيف كتب جملا أكثر تحفظا و "أبخل" و "أنحف" إن جاز التعبير.

ثمة في **زقاق المدق** شكل آخر من أشكال التنبيل سنتوقف عند وقفة سريعة لأننا سنعود إليه في ما بعد و يتعلق بترجمة القوالب الشعبية، فعندما تقول حميدة لفرج إبراهيم في أول عهدها به: "ذبحة" (ص 165) يقول المترجم الفرنسي: « On devrait vous étrangler » (p 186).

في **أولاد حارتنا** أمثلة عن التنبيل سواء بالإضافة و الشرح أم بالحذف و تشذيب الجمل وسنختار الشكل الثاني من النماذج، أي الحذف، و نوعا معينا منه. لنقرأ النماذج التالية:

"و صادف ذلك نفاد الزاد التي حملته أميمة من البيت من جبن و بيض و عسل أسود، فقرر أدهم أن يبدأ بالسعي في سبيل رزقه. و رأى أن يبيع بعض ثيابه الثمينة ليشتري بثمنها عربة يد لبيع البطاطا والخيار و الملانة و غيرها على حسب المواسم" (ص 57)

« Les quelques provisions qu'Oumayma avait emportées touchèrent à leur fin. Adham décida donc de commencer tout de suite à travailler pour gagner sa vie. Il alla vendre quelques uns de ses beaux vetements et, avec l'argent, acheta une charrette à bras : il comptait se faire marchand ambulant » (p 72)

"و غسل وجهه و قدميه و بدل جلبابه ثم جلس على الأرض و مد ساقيه" (ص 61)

« Adham se lava le visage et les pieds et se changea, puis il s'assit, les jambes étendues » (p 77)

"و اجتمع الرجال في الفناء حول صفيحة مملوءة بالماء فغسلوا وجوههم" (ص 82)

« Adham et ses deux fils sortirent dans la cour, se lavèrent le visage » (p 98)

(عن جبل/موسى): "منذ عشرين عاما رأت الهانم طفلا عاريا يستحم في **حفرة** مملوءة بمياه الأمطار" (ص 137)

« Vingt ans plus tôt, elle l'avait aperçu qui barbotait tout nu dans une **tranchée** remplie d'eau de pluie » (p 155)

(عن قاسم/محمد): "و أنت شاب مولع بالنساء، **ترصد عند المغيب فتيات الخلاء** !" (ص 332)

« et en plus, tu passes ton temps à regarder les filles » (p 367)

في هذا النماذج نرى كيف حذف المترجم عددا من "التفاصيل" التي قد تبدو صغيرة مهملة و لكنها ليس كذلك كما سنرى بعد قليل، كما هو الحال في المقاطع الثلاثة الأولى، و كذلك في المقطع الأخير بحيث "لطف" المترجم من معنى الجملة العربية، لأن من يرصد عند المغيب فتيات الخلاء، أي بعبارة أخرى بنات الهوى، ليس كمن "ينظر" إلى الفتيات. و فعل المترجم ما فعله على الرغم من وجود فقرة في الرواية (بعيد هذا المقطع وترجمت دون حذف أو إسقاط) تزيل اللبس – إن كان هنالك لبس: " ليست كذلك [أي كالست قمر/خديجة بنت خويلد] مغامرات الخلاء المحرقة بجوعها الملتهب الأعمى و شبعها الخامد المكتئب" (ص 335). أما المقطع الرابع فيختلف قليلا عن المقاطع الأخرى من حيث أنه لم يكن هنالك حذف بل ترجمة لكلمة بمقابل "أفخم".

و لكن هل هذه التفاصيل مهمة؟ جواب ذلك نجده فيما يقوله فولفغانغ إيزر عن جيمس جويس، و هو الكلام الذي يسري – برأينا – على نجيب محفوظ أيضا:

> عندما يُسقط جيمس جويس، في **يوليسيز** مثلا، على الحياة اليومية في دبلن عددا لا حصر له من التلميحات إلى هوميروس و شكسبير، فهو يكسر الحاجز الوهمي الذي يشكله التمثل الواقعي. لكن تفاصيلَ الحياة اليومية العديدةَ (...) و الإشاراتِ الأدبيةَ تقلب الإيقاع الرتيب للطابع اليومي الذي يطبع حياة البورجوازية الصغيرة فتمنحه بعدا زمنيا لا عهد له به، فهي 'تشوه' ثباته و تكشف عن طابعه السخيف. و التفاصيل الواقعية تكشف عن مميزات لم تكن معروفة عن الماضي البعيد الذي تمت أَمثلته idéalisé كما أنها تدمر هذه الأَمثَلة للماضي لتجعل منه التجلي التاريخي لما هو متاح للإنسان بشكل عام. (إيزر 1985: 149).

و هو ما يتجسد في رواية **أولاد حارتنا** فهي تروي قصة الخليقة و كبار الأنبياء مؤسسي الديانات السماوية، و الرمز فيها واضح شفاف بدءا من الأسماء (الجبلاوي، إدريس، أدهم، جبل، قاسم، رفاعة، صادق، حسن...الخ) وصولا إلى الأحداث بل و حتى في بعض الإشارات النصية إلى القرآن الكريم و الكتاب المقدس كما في قول دعبس لجبل/موسى: "أتريد أن تقتلني كما قتلت قدرة؟" (ص 159) أو قول البلقيطي له "يا لهم من قوم ظالمين" (ص 174) أو في قول الجبلاوي لرفاعة/يسوع "و الابن الحبيب من يعمل" في إشارة إلى الأناجيل "هو ذا [أو أنت] ابني الحبيب الذي به رضيت".

لكن الرواية من جهة أخرى رواية دنيوية بامتياز و تحكي قصة الصراعات الدنيوية (أي السياسية والطبقية) و نتلمس ذلك من خلال اختيار أسماء الفتوات و عدد من سكان الحارة (قدرة، زقلط، دعبس، خنفس، ضلمة، زنفل، بطيخة...الخ)، و من خلال رسم إطار الرواية و جعله شعبيا بامتياز حتى فيما يتعلق بالشخصيات الرمزية فهي تستأنس بالبوظة و النارجيلة و النساء...الخ. ولعل هذا هو ما أثار "حراس العقيدة" على الرواية و كاتبها منذ صدورها في جريدة الأهرام. و في هذا يقول محمد حسن عبد الله (2001: 241):

> كانت هذه نقطة استفزازية في أكثر ما أثير من حوار عام متحفظ تجاه هذه الرواية، إذ كيف يصور (و لو رمزيا) شخصية نبي أو صحابي على أنه صبي كودية زار أو بائع خضر...الخ، و لكن هل كان الاحتجاج يختفي أو يتراجع إذا ظهر النبي (فنيا/رمزيا) في صورة باشا يعيش في قصر أو يكون الصحابي كبير الياوران في قصر الملك؟ !! إنني أرجح أن المشكلة باقية، لأنها ترجع إلى طريقة القراءة للعمل الأدبي، و ليس إلى الأدب في ذاته.

و هنا يطرح السؤال: كيف نقرأ أولاد حارتنا إذا؟ من وجهة نظر الحارة أم من وجهة نظر النصوص المقدسة؟ و يأتينا الجواب مرة أخرى من **يوليسيز** جويس (و ليس هذا بالغريب فجويس كان من أهم من أعجب بهم محفوظ و أثروا فيه): " كلتا المقاربتين [أي قراءة يوليسيز من وجهة نظر دبلن أو من وجهة نظر الأوديسة] هما

في حد ذاتهما إلى حد ما واهيتان، و المهمة التي تحددهما الرواية لقارئها هي أن يضمهما ضما و أن يجمعهما" (إيزر 1978: 199).

و على هذا الأساس نفهم إصرار نجيب محفوظ على ذكر عدد من التفاصيل التي قد تبدو حشوا لكنها ليست كذلك، لأنها – برأينا – كانت وسيلة محفوظ ليغمس التاريخ المقدس في تراب الحارة فيزيل عنه مثاليته، ويقول محفوظ: " افرض أنني أريد كتابة أسطورة..أنا في هذه الحالة أنزل بها من السماء إلى الأرض، و لا أرفع الأرض إلى السماء..هذا ما صنعت في أولاد حارتنا..كتبتها قصة واقعية صرفة" (دوارة 1989: 34).

و من هنا نفهم أن قيام المترجم بحذف تلك التفاصيل هو نوع من التنبيل الذي يحرف النص الأصل ويحيد به عن مقصده العام أو بتعبير آخر يدمر "مشروع الكتابة" الذي يشكله و يؤسسه.

و يتجلى التنبيل في ترجمة أولاد حارتنا كذلك من خلال التعامل مع أحد أهم أبعاد الشفاهية في الرواية وهو الأغنية الشعبية. و لقد قمنا بجرد إحصائي أسفر عما يلي:

1-	و راح يغني بصوت كريه: "حطة يا بطة / يا دقن القطة" (ص 53)	- Chantant d'une voix éraillée : Une poule sur un mur/Qui picote du pain dur (p69)	
2-	إدريس مغنيا بصوت كريه: "عجايب و الله عجايب" (ص 63)	- Chantant d'une voix discordante (p 79)	
3-	و هو يترنم: "عجايب والله عجايب" (ص 66)	- En chantonnant (p 82)	
4-	و هو يغني "البخت والقسمة فين يا دى	- En chantonnant : ou sont passées la chance et la fortune ?ou sont	+

	الزمان قلي" (ص 72)	passés les beaux jours ? (p 88)
5-	و هو يغني "كنا ثلاثة طلعنا الجبل نصطاد / واحد قتله الهوى و الثاني خدوه الأحباب" (ص 177)	- En braillant une chanson paillarde (p 132)
6-	و راحت تدندن "على باب حارتنا حسن القهوجي" (ص 138)	- Et se mit à fredonner une chanson (p 157)
7-	و هو يغني بلسان مخمور مترنح: "يا واد يا سكرى تشرب تنجلي/ و تخش الحارة تتطوح تترمى/و عامللي فنجري/و تمز بجنبري" (ص 190)	- Qui chantait d'une voix avinée (p 212)
8-	و صوت ياسمينة يغني: آه من جماله يامة" (ص 231)	- Elle chantait une chanson d'amour (p 260)
9-	غلمان يترنمون: يا ولاد حارتنا/توت توت/إنتو نصاره/و لا يهود/تاكلو إيه/ناكل عجوة/تشربو إيه/نشرب قهوة" (ص 235)	- Des enfants qui chahutaient en chantant (p 263)
10-	و صوت يغني: "يا بو الطاقية الشبيكة قلي مين شغلهالك/شبكت قلبي إلهي ينشغل بالك"(	- Quelqu'un se mit à chantait une chanson canaille (p 266)

		237)
11-	و إذا بغلمان (...) يغنون: " يا رفاعة يا وش القملة/مين قلك تعمل دي العملة" (269)	- Rifaa face de rat/Tu auras des cornes !/Rifaa face de rat/des cornes tu auras ! (p 298)
12-	فراحوا يغنون: "مركب حبيبي في المية جاية/راخية شعورها على المية" (ص 277)	- Qui entonnait aussitôt une complainte de bateliers (p 306)
13-	فراح يغني "يا حلو يا زين يا صعيدي/إسمك منجوش على إيدي" (ص 345)	- Il se mit à chanter (p 381)
14-	الأولى آه من عيني دي/و الثانية آه من إيدي دي/و الثالثة من رجلي دي/أصل اللي شبكني مع المحبوب عيني دي/لمل سلمت عليه سلمت بإيدي دي/و اللي ودتني للمحبوب رجلي دي (ص 354)	- D'abord ah !pour mon œil/Ensuite oh !pour ma main/Et puis, ah !pour mon pied/d'abord l'amour m'a pris au piège par mon œil !/Ensuite je l'ai salué par ma main/Et puis je suis allé à lui par mon pied (p 391)
15-	أصل اللي شبكتني مع المحبوب عيني دي (ص 383)	- D'abord l'amour m'a pris au piège par mon œil (p 421)
16-	و هي تنشد مصفقة: "الفاتحة للعسكري/قلع الطربوش و عمل ولى" (ص 383)	- Chantaient d'un air joyeux (p 422)

17-	انطلقت الحناجر تنشد "يا محنى ديل العصفورة" (ص 425)	- Les gorges entonnèrent un chant d'allégresse (p 464)
18-	و غنى بصوت مليح "أنا كنت صياد سمك/و صيد السمك غية" (ص 434)	- …chanta des chansons de pecheurs (p 473)
19-	و هو يدندن: "الأوله آه.." (ص 458)	- En fredonnant une chanson sentimentale (p 498)
20-	و هو يترنم بصوت مهموس: "خدك المياس يا بدري/و املأ لي الكاس من بدري/و أنت أحلى الناس في نظري" (ص 490)	- Fredonnant une chanson qui parlait d'amour et de clair de lune (p 533)
21-	و راحو ينشدون "يا يوسف يا وش القملة/ مين قلك تعمل دي العملة" (ص 543)	- Youssouf, Youssouf, face de pignouf !/T'auras pas le temps de faire ouf ! (p 589)
22-	و أصوات تغني: "يا عود قرنفل في الجنينة منعنع/ يعجب الجدعان الحشاشة المجدع" (ص 558)	- Une chanson pleine de mélancolie (p 605)

و هكذا نرى كيف محا المترجم بعدا مهما من أبعاد الشفاهية في الرواية: فمما مجموعه 22 أغنية شعبية لم يبق في الترجمة إلا ستة، أي بنسبة تقارب 27% فقط. هذه الأغاني تضفي بعدا شفاهيا كبيرا على الرواية وبالتالي

فعدم ترجمتها هو تنبيل و تفخيم للنص، و يكفي مثالا عن ذلك أغنية "يا محني ديل العصفورة" إذا ما قارناها بالأغنية "المقابلة" لها في "التاريخ المقدس": "طلع البدر علينا...".

و لا تقتصر نتيجة عدم ترجمة معظم الأغاني الشعبية على التنبيل من خلال محو الشفاهية، بل تحرم النص أيضا من وظيفة هذه الأغاني و تدمر إحدى شبكاته الدالة التحتية[95]: فالأغاني الشعبية المنثورة على طول الرواية ليست مجرد زينة بل جعلت لتحمل للقارئ معاني رمزية: " في أولاد حارتنا، كثيرا ما يُستخدم سطر من أغنية (دائما بالعامية المصرية) لنقل معنى خفي توضحه فيما بعد الأحداث إذ تتكشف" (سوميخ 1973: 149). وكمثال عن ذلك لننظر إلى النموذج التاسع (يا اولاد حارتنا / توت توت...) و هي أغنية لا معنى لها لكن ورودها في هذا المكان بالذات من الرواية يعطيها وظيفتها التنبؤية بأن رفاعة (و هو من آل جبل/اليهود) على وشك الخروج من حارته، أي الخروج على دينه ليؤسس دينا جديدا.

[95] بل لعل هذا التدمير يتجاوز نص الرواية الواحدة إلى نصوص أخرى لنفس الكاتب، فأغنية "على باب حارتنا حسن القهوجي" (السادسة في الجدول أعلاه) نجدها في رواية "ملحمة الحرافيش" (ص 448) بنصها. و يؤكد هذا مرة أخرى على أن الترجمة قراءة نسقية و فاحصة، تفصيلية و شاملة في آن واحد.

5.3.2.3. الإفقار النوعي l'appauvrissement qualitatif

يتمثل الإفقار النوعي في ترجمة كلمات و عبارات و صيغ...الخ بأخرى في اللغة المستقبلة ليس لها ثراؤها الإيقوني أي الصوتي و الدلالي معا. و يعرف بيرمان الكلمة الإيقونية بأنها كلمة "تنتج [عند متلقيها] وعيا بالتشابه"[96] (1999: 58).

و يقدم بيرمان مثلا عن هذه النزعة ترجمة الكلمة البيروفية chuchumeca التي تعني pute (أي عاهرة) و يقول إن ترجمة الكلمة البيروفية بالمقابل الفرنسي المذكور ينقل "معناها" لكنه لا ينقل "حقيقتها" الصوتية و الدلالية. هذه الحقيقة يعرفها الكتاب جيدا، فمارسيل بروست يتحدث عن بعض المدن (البندقية، فلورنسا...) و عن أسمائها التي "تراكم فيها كل الشوق الذي أثارته فيَّ [أي في راوي **البحث عن الزمن المفقود**] الأماكن التي تشير إليها [هذه الأسماء]" (بروست 1988: 524)، ثم يسترسل في وصف إحساسه بكلمات مثل Parme التي كانت تبدو له "كثيفة ملساء أرجوانية و حلوة"[97]. و الحقيقة أنه يمكن ربط هذه النزعة بنزعات أخرى فما سميناه نحن "عقلنة الصور" أو محوها هو ضرب من الإفقار النوعي كما أن محو العامية أو تخفيفها هو كذلك إفقار نوعي...الخ. و الواقع أن هذه النزعة هي من بين النزعات الغامضة، لأن بيرمان لم يفض في شرحها كثيرا (و تلك كانت حاله مع كل النزعات لكن بدرجة أقل) و لأن مفهوم "الكلمة الإيقونية" قد يكون ذاتيا إلى حد كبير، كما أنه قد يكون غائما. ميشالين ديون (1996: 52) مثلا تقدم نموذجا عن هذه النزعة في ترجمة عبارة mad blood (الدم المجنون) بكلمة folie (الجنون) و هو ما يقرب نزعة الإفقار الكمي من العقلنة و عقلنة الصور. من جهتها ترى فلورانس غايار (2006: 59-53) أن الأخطاء المعجمية و المخالفات و الحذف و التحويل

---

[96] أي بعبارة عبد المالك مرتاض: "العلاقة الشبهية مع العالم الخارجي" (ذ. أمعضشو 2010: 168).

[97] لعل الكلمات الإيقونية بهذا المفهوم قريبة مما يقوله ابن الأثير: "و بعد هذا فاعلم أن الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تُتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة و وقار، و الألفاظ الرقيقة تُتخيل كأشخاص ذوي دماثة و لين أخلاق و لطافة مزاج" (ذ. محمد أحمد خلف الله 1972: 238)

التأويلي modification interprétative هي من الإفقار النوعي مما يوسع من نطاق هذه النزعة. وبيرمان نفسه لا يعرف الإيقونية تعريفا ضيقا لأنه يقول إن هذه الممارسة يمكن أن تطبق على "كل مصادر الإيقونية في عمل ما" (1999: 59). هذه المصادر قد تكون في الصور و التشبيهات كما قد تكون في استخدام العامية و اللهجات و هو ما سنراه في نزعة هدم الشبكات اللغوية المحلية.

على أننا إن قصرنا أنفسنا في هذا الباب على التعريف الضيق الذي اعتمده بيرمان للإيقونية فسنجد في **زقاق المدق** مثلا كلمات من قبيل "رطل" التي تدل في الوقت نفسه على الضعف والرخاوة و الجبن و الغباء. هذه الكلمة أسقطها المترجم في أكثر من موضع. و مثل ذلك كلمة "خرع" التي تستعمل للإنسان الضعيف اللين (و خصوصا للرجل إذا لان) و لقد تكررت ثلاث مرات (صص 98-252-280) و لم تترجم إلا مرة واحدة.

في **ثرثرة فوق النيل** نصادف كلمة "قرقرة" التي تدل على صوت الجوزة أثناء تدخينها (صص 27-39-127) و لقد ترجمت في المرات الثلاث بمقابل هو glouglou نراه حسنا لأنه يتضمن التكرار الصوتي الموجود في الكلمة العربية و يعطيها طابع المحاكاة الصوتية onomatopée بل إن كلمة glouglou هي نفسها محاكاة صوتية. و الحق أن المحاكاة الصوتية – و هي ابتداع كلمة توحي بالشيء الذي تسميه – هي شكل من أشكال الإيقونية كما يعرفها بيرمان.

و مع ذلك، هنا كلمات أخرى في الرواية لم تحترم المترجمة الفرنسية خاصيتها الإيقونية:

"حقق لي هذا الرجاء المتواضع و هو ألا **تبلبع** أثناء العمل" (ص 9)

« Faites-moi donc simplement le plaisir de ne pas **vous droguer** pendant le travail » (p 13)

"و **لعلع** صوتي حتى سمعه سابع جار" (ص 30)

« J’ai **hurlé** pour que même le voisin du septième soit au courant » (p 32)

و عنوان الرواية نفسه "**ثرثرة** فوق النيل" الذي ترجم بعبارة **Dérives** sur le Nil.

6.3.2.3. الإفقار الكمي l'appauvrissement quantitatif

الإفقار الكمي هو خسارة معجمية تلحق بالنص عند ترجمته، عندما لا يحترم المترجم تعددية الدوال المشيرة إلى "المرجع" نفسه فيترجمها بدال واحد، و قد ترافق هذا الإفقار نزعة أخرى هي نزعة التطويل التي "تغطي" عليه، فينتجان معا نصا أطول و أفقر في الوقت نفسه. ويقدم بيرمان نموذجا عن ذلك الروائي الأرجنتيني (ترجمه إلى الفرنسية مع زوجته إيزابيل بيرمان) روبرتو آرلت الذي "يستخدم للمدلول 'وجه' الدوال semblante/rostro/cara دون أن يبرر استعمال هذا الدال أو ذاك في هذا السياق أو ذاك. المهم هو أن أهمية واقعية 'الوجه' في عمله يشار إليها من خلال *ثلاثة* دوال" (بيرمان 1999: 59)[98].

في **أولاد حارتنا** مثلا، يستعمل نجيب محفوظ على مدى أقل من صفحة عبارتين مختلفتين لوصف الفتوات الذي يتربصون بقاسم ليلا ليقتلوه: "و رسل الموت تحتل المكان" (ص 421)، و"لم يبق في الظلام إلا ندامى الموت" (ص 422)، بينما اكتفى المترجم بمقابل واحد هو tueurs أي القتلة. هذه الترجمة إفقار كمي علاوة على أنها تمحو الصورة الموجودة في العبارتين العربيتين. و هكذا يبدو أن المترجم اعتبر أن "رسل الموت" و"ندامى الموت" هما "مترادفان" بينما أنه "لا يوجد في الخطاب ترادف حقيقي حتى داخل اللغة الواحدة، و أن نفترض وجودهما بين لغتين معناه عمليا أننا نخلط بين العلامة اللسانية و المرجع" (ميشونيك 1999: 146).

في **زقاق المدق** أيضا نموذج قريب من نموذج **أولاد حارتنا**، يتعلق بترجمة عبارات التودد و المجاملة: في ثنايا الحديث تقول الست سنية عفيفة لأم حميدة التي جاءت تبشرها بقدوم الزواج:

---

[98] يصف ميشال ديبرا حيرة المترجم الفرنسي أمام "الثراء اللفظي" لشكسبير، خصوصا و أن اللغة الفرنسية – برأيه – لم تعد لينة مطواعة كما كانت في عهود مضت، ففي مسرحية تاجر البندقية مثلا: "عندما يتحدث شايلوك و أنطونيو عن القرض بالفائدة (أي بعبارات ذلك الوقت الربا) يستخدمان ستة كلمات thrift, profit, advantage, excess, interest, usance . كل هذه المعاريض لتسمية واقع كان لا يزال محرما و دنسا. فكلمة usuary المباشرة أكثر مما يجب لم تستعمل. في الفرنسية، يمكننا أن نلعب على ثلاث كلمات لا غير usure, intérêt, profit بحيث أن الأثر النصي، المرتبط بالمواربة، يضيع" (ديبرا 2002: LXXXIV)

"الله يشرف قدرك يا ست أم حميدة" (ص 117) و "الله يحلي دنياك" (ص 119) بينما يكتفي المترجم بعبارة واحدة Que Dieu vous comble de bienfaits (pp 137-139).

و يمكننا أن نعتبر نقل "الثنائيات" بكلمة واحدة نوعا من الإفقار الكمي و الأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى أو أن يحاط بها:

"و هو يهز رأسه مغيظا محنقا" (ص 110)

« hochant la tête, furieux » (p 131)

" فسدد نحوه نظرة حقد و غضب" (ص 111)

« L'homme tourna vers son fils un regard irrité » (p 131)

" على رغم ما يقوم بينهما من أسباب الشقاق و الملاحاة و الخصام" (ص 112)

« en dépit de tout ce qui opposait le père et le fils et les faisait s'affronter » (p 132)

هذا النوع من الإفقار قليل جدا في **أولاد حارتنا** و **ثرثرة فوق النيل** لأن لغتهما الروائية أكثر "اقتصادا" من **زقاق المدق**، و ينطبق هذا بشكل أكبر على **ثرثرة فوق النيل**.

في المثال التالي من **زقاق المدق** تجسيد جيد لنزعة الإفقار الكمي كما يعرفها بيرمان وقريب جدا من نموذج روبرت آرلت الذي ساقه ليشرح النزعة:

ثم أقبل على القهوة عجوز مهدم، لم يترك له الدهر عضوا سالما، يجره غلام بيسراه، و يحمل تحت إبط يمناه ربابة وكتابا. فسلم الشيخ على الحاضرين، و سار من فوره إلى الأريكة الوسطى في صدر المكان، و اعتلاها

بمعونة الغلام، ثم صعد إلى جانبه، و وضع بينهما الربابة و الكتاب. و أخذ الرجل يهيئ نفسه، و هو يتفرس في وجوه الحاضرين كأنما ليمتحن أثر حضوره في نفوسهم، ثم استقرت عيناه الذابلتان الملتهبتان على صبي القهوة سنقر في انتظار و قلق، و لما طال انتظاره، و لمس تجاهل الغلام له، خرج عن صمته قائلا للغلام بصوت غليظ:

- القهوة يا سنقر... !

و التفت الغلام نحوه قليلا، ثم ولاه ظهره بعد تردد دون أن ينبس بكلمة، ضاربا عن طلبه صفحا. و أدرك العجوز إهمال الغلام له، و لم يكن يتوقع غير ذلك. و لكن جاءت نجدة من السماء، إذ دخل في تلك اللحظة رجل و قد سمع هتاف العجوز و لاحظ إهمال الصبي، فقال للغلام بلهجة الآمر:

- هات قهوة الشاعر يا ولد..

و حدج الشاعر القادم بنظرة امتنان، و قال بلهجة لم تخل من أسى:

- شكرا لله يا دكتور بوشي..(...)

جاء سنقر بالقهوة للشاعر كما أمر الدكتور، فتناول الرجل القدح و أدناه من فمه و هو ينفخ ليطرد حرارته، و راح يرشف منه رشفات متتابعات حتى أتى عليه، ثم نحاه جانبا. و ذكر عند ذاك فحسب سلوك صبي القهوة معه، فحدجه بنظرة شزراء و تمتم ساخطا:

- قليل الأدب..

ثم تناول الربابة يجرب أوتارها، متحاميا نظرات الغضب التي أطلقها عليه سنقر(...)" (8-7)

Il vit alors entrer un vieillard décrépit, à qui les ans n'avaient pas laissé un seul membre en bon état. Et tandis qu'un jeune homme le conduisait par la main gauche, il tenait sous le bras droit un violon et un livre. Il salua l'assistance et gagna directement, au milieu de la salle, le banc central. Il s'y hissa avec l'aide du jeune homme, qui prit place à coté de lui. Puis, posant entre eux deux son violon et son livre, il se prépara, tout en dévisageant les consommateurs, comme s'il voulait s'assurer de l'effet de sa présence sur leurs âmes. Ses yeux fanés et rougis d'inflammation se fixèrent bientôt sur Sounqor, le garçon du café, avec une expression d'attente anxieuse. Et comme l'attente se prolongeait

et qu'il voyait bien que le garçon ne lui prêtait aucune intention, il rompit le silence d'une voix rude :

- Sounqor ! Le café !

Le garçon se tourna légèrement de son coté, puis, après un moment d'hésitation, lui tourna délibérément le dos sans mot dire, ne tenant absolument aucun compte de sa commande. Le vieux compris qu'on le laissait tomber, et ne s'attendait d'ailleurs à rien d'autre. Mais le ciel vint à son aide, car un homme venait d'entrer qui avait entendu le cri du vieillard et remarqué la négligence du garçon. Il dit alors à ce dernier d'un ton impératif :

- Apporte son café au poète, espèce de vaurien !

Le poète dévisagea le nouveau venu d'un regard reconnaissant, puis, d'un ton non dénué d'amertume :

- Grâces à Dieu soient rendues, docteur Bouchi. (…)

Sounqor apporta son café au vieux poète, comme le docteur lui en avait donné l'ordre. L'homme prit le verre et l'approcha de sa bouche en soufflant dessus pour le refroidir, puis se mit à boire à petites lampées. C'est seulement après avoir eu fini et déposé son verre qu'il se souvint de la grossièreté du garçon à son égard. Il lui lança un regard de travers et marmonna, furieux :

- Espèce de mal éduqué !

Puis il prit son violon et se mit en devoir de l'accorder, évitant les regards de colère que lui décochait Sounqor. » (pp 16-17).

4) في المقطع العربي نرى كيف أن مدلولا واحدا هو "شخصية سنقر" أُشيرَ إليه بأربعة دواليل هي سنقر (4 مرات)، صبي (3 مرات)، الغلام (4 مرات) و ولد (مرة واحدة) بينما نقل المترجم الفرنسي "صبي" و "غلام" بمقابل واحد هو garçon فتقلص بذلك عدد الدواليل (فضلا عن نقصان المجموع العام من 12 مرة إلى عشر

مرات). و إن كان الكاتب – كما يقول بيرمان – ليس ملزما بتبرير استعماله هذا الدال أو ذاك في هذا السياق أو ذاك، فهذا لا يعني أن هذا الاستعمال بريء من كل قصد: فالسارد هنا يصف الشخصية الواحدة في السياق الواحد لا من زاوية واحدة بل من عدة زوايا هي زوايا نظر الشخصيات نفسها، و على هذا: "إن تنويع المترادفات والنعوت و الأوصاف ليس ترفا لغويا أو تجليا بلاغيا أو تأكيدا دلاليا، و إنما تدل كل صفة على حالة خاصة من المدلول تختلف بعض الاختلاف عن الحالة التي يدل عليها 'مرادفها' " (قصوري 2008: 262).

7.3.2.3. هدم الإيقاعات La destruction des rythmes

يقول بيرمان إنه سيمر مرور الكرام على هذه النزعة رغم أهميتها، و يحيل القارئ إلى هنري ميشونيك الذي درس مسألة إيقاعية النصوص دراسة مستفيضة. و رأينا فيما سبق أن بيرمان يعترف بأنه يدين لميشونيك بالعديد من الأمور من بينها تحديدا مفهوم الإيقاع. و الواقع أن هذا المفهوم مركزي في منظومة ميشونيك الفكرية بحيث يعتبره الدال الأكبر في اللغة الشعرية. ويعرف ميشونيك الكلمة في الفضاء الشعري لكنه يعتبره المفتاح الذي يعرف كل النصوص، فحتى النصوص الفلسفية لها شعريتها و هو ما بينه بامتياز و اقتدار عندما حلل الترجمة الفرنسية لأحد نصوص فون همبولت عن فلسفة التاريخ، مبينا بأمثلة لا تحصى و بالأدلة الدامغة كيف دمرت الترجمة إيقاع النص المتمثل في جمله و علامات الوقف و الاستخدام النسقي لعدد من المصطلحات...الخ (أنظر ميشونيك 1999: 343-393).

من جهته يقول بيرمان إن النثر لا يقل إيقاعا عن الشعر بل إنه يجمع عدة إيقاعات تتعانق فيه. و حتى وإن كان تدمير إيقاع الرواية أصعب بكثير من تدمير إيقاع الشعر إلا أن "التشويه قد يلحق الإيقاعية [في الرواية] بشدة عندما يمس لعلامات الوقف مثلا" (بيرمان 1999: 61). وكمثال على ذلك، يحيل بيرمان إلى تحليل كلود دونيتون لترجمة قام بها فيني و داربيلينيه (في كتابهما المشهور) لأحد نصوص د.هـ. لورنس، حيث بين دونيتون كيف قطعت الترجمة "العلمية" المبنية على الأسلوبية المقارنة أوصال النص و دمرت إيقاعه الذي "يحاكي" إيقاع القطار الذي يعبر بلاد الغال.[99] و عند هذا المثال سنقف قليلا لنفهم ما الذي تعنيه نزعة هدم الإيقاعات: فبالعودة إلى كتاب "الأسلوبية المقارنة" (1977: 295-292) سوف نجد في الهوامش التي ألحقها الكاتبان

[99] فالجمل في الخطاب لا تكتفي بالقول بل "تفعل" ما تقوله أيضا، و هذا هو ما يقصده ميشونيك عندما يعرف الإيقاع بأنه "تنظيم المعنى و سعيه في الخطاب" (1999: 99)، و كان شليغل و نوفاليس يسميان ذلك مبدأ اللاتحررية illibéralité أي عندما يتخذ التمثيل شكل ما يمثله، و هو ما عبر عنه كاتب رومانسي آخر هو جان-بول بقوله "هو هكذا دائما، فمثلا عندما أمثل التعجل، أفعل ذلك بلا وعي مني بأكبر قدر من التعجل" (ذ. بيرمان 1968-1990: 15-16).

بترجمتهما كل "المكونات" الضرورية لترجمة مكتوبة بفرنسية "سليمة" شفافة لا تشتم منها رائحة الترجمة: هكذا تُرجم النعتان اللذان يصطفان ببساطة في اللغة الإنكليزية the *black industrial* countryside ترجمةً تبرز علاقة السببية التي تجمعهما (برأي فيني و داربيلينيه طبعا) la campagne toute *noire d'*usines و ذلك بسبب "حاجة الفرنسية للأحكام السببية" إضافة إلى ترجمات كلمات قصيرة مثل long بأخرى طويلة مثل interminable و هو الإطناب الذي "يفرضه اقتصاد الجملة"، إضافة إلى النقاط التي تحل محل الفواصل...الخ. هذا هو ما يسميه دونيتون "أثر المركيزة" effet marquise: ما حصل لنص لورنس هو أن "المرارة كانت تجري تحت النص الأصل بصرير دقيق اختفى تماما [في الترجمة] كما لو أن هنالك قطرة زيت زائدة عن الحد. و ثمة شيء لا يمكن وصفه يؤدي إلى أن النص في الترجمة محكم أكثر مما يجب" (دونيتون 1978: 187).

في **ثرثرة فوق النيل** مثال جيد عن هدم الإيقاعات من خلال التقطيع "العلمي" للجمل و من خلال استعمال علامات الوقف:

و ذهب إلى الإدارة مبكرا، و ما كاد يستقر على كرسيه الخشبي حتى اجتاحته رغبة لا تقاوم في النوم فطرح رأسه على المكتب و غاب في سبات عميق. و دعاه زملاؤه إلى مناقشة عن لائحة العقوبات فقال لهم إن خير ما تصلح به الحكومة هي لائحة الوصايا العشر و بخاصة بند السرقة و بند الزنا و غادر الحجرة إلى القرية فأحاط به غلمان الصبا و رموه بالتراب فانقض عليهم رافعا يده بحجر و لكن عديلة قبضت عليها و قالت أنا زوجتك فلا تضربني فسألها عن البنت فقالت إنها سبقت إلى جنة الخلد و أنها تدور على الخالدين بالماء العذب و فرح جدا و قال لها إن عمرا طويلا انقضى و هو يحاول عبثا أن يتذكر و أن طريق الجنة محفوف بأشجار الجازورينا و يتعذر السير فيه ليلا و لكن السيارة تقطعه في ثوان مرهقة بالرعب و يصرخ الإنسان و لكن صوته ينحبس في حنجرته و لا يسمعه أحد فطارت في الهواء ثم سقطت فوق غصن شجرة فقال بعجب إذن هو أنت فقالت كيف لم تعرف فقال إنه الليل يقطر سوادا و لا يرى فيه شيء و يتكلم كثيرا بلا جدوى فقالت خبرني عما تريد فقال أريد ما فتشت عنه في كل مكان و لكن ها هو قادم على هيئة سحابة داجنة و عما قليل ستمطر السماء مطرة واحدة و لكنها

تكفي لبل ريق المنصهر المعذب ثم مد نحوها ذراعه و لكنه لمح عم عبده قادما من أقصى الطريق راكضا بكل قوته لا يتوقف و لا يلتفت غير أنه شعر طيلة الوقت بالعجوز و هو يوشك أن يطبق عليه و بلغ العوامة فاندفع فوق الصقالة ثم أغلق الباب وراءه و وجد لدهشته المجلس مكتملا و الإخوان يتضاحكون كعادتهم فعانقهم و هو لا يصدق و قال لهم لقد حلمت حلما مزعجا فسأله رجب عما رأى فقال رأيت مجلسنا في سيارتك و أنت تدفعنا بجنون فصدمنا رجلا فطار في الهواء فضحكوا طويلا و قال له مصطفى أحكم اللحاف حولك عند النوم فتأوه قائلا اسطلوني فقدمت له سمارة الجوزة و هي تقوم على خدمتها فجذب منها نفسا طويلا عميقا حتى دار رأسه و جعل يضحك منها و يقول ألم نقل لك فنحت الجوزة جانبا و قامت فتمنطقت بالإشارب و راحت ترقص رقصة بلدية فدعاهم إلى التصفيق ولكنه لم يجد منهم أحدا أجل لم يكن في العوامة أحد سواهما فراح يصفق لها وحده ثم ضمها بين ذراعيه و هو يقول لقد فتشت عنك في كل مكان و سألت عنك عم عبده و عند ذلك تعاوت الضربات فوق الباب و ارتفع صوت عم عبده و هو يصيح افتح. فجرها من يدها إلى الفريجيدير و اندسا فيه ثم أغلق الباب و اشتدت الضربات حتى زلزل المكان و استمر الزلزال حتى فتح عينيه فرأى زميله و هو يهزه قائلا:

- صح النوم ! (صص 169-171)

Il arriva en avance au bureau. A peine s'était-il installé sur la chaise qu'une irrépressible envie de dormir le submergea. Il posa sa tête sur la table et sombra dans une profonde léthargie. Ses collègues l'invitèrent à discuter de la liste des sanctions. Il leur répondit que ce qui convenait le mieux au gouvernement, c'était la liste des Dix Commandements, et en particulier les clauses qui se rapportaient au vol et à la fornication, et il quitta la pièce. Il se dirigea vers le village. Des adolescents l'encerclèrent et lui jetèrent des pierres. Il les affronta en levant sa main armée d'une pierre, mais Adila l'arrêta en disant : « Je suis ton épouse ; ne me frappe pas ! » Il lui demanda des nouvelles de leur fille, elle lui répondit qu'elle l'avait précédé au Paradis éternel, et qu'elle évoluait parmi les immortels, les abreuvant d'eau douce. Une joie profonde l'envahit, il lui confia qu'il essayait depuis longtemps, mais en vain, de se souvenir de cela, et que la route du Paradis était bordée de filaos, que l'on ne pouvait y circuler de nuit, mais que la voiture l'avait empruntée pendant quelques minutes exténuantes de frayeur, qu'un être humain avait hurlé, mais sa voix s'était figée au fond de sa gorge, et personne ne l'avait entendue, puis elle avait fendue l'air et était retombée

sur une branche… « C'était donc toi ! » dit-il avec étonnement : « Comment as-tu pu l'ignorer ? » répondit-elle. Il dit que la nuit distillait la noirceur et qu'il n'y voyait rien. Il parla longtemps, vainement, et elle lui demanda ce qu'il voulait. Il dit qu'il voulait ce que partout il avait cherché, et qui s'avançait à présent sous forme de nuage obscur, et bientôt tomberait du ciel une seule pluie, qui suffirait à abreuver les damnés de la terre ; puis il tendit le bras vers elle, mais il aperçut Am Abdou qui arrivait au bout du chemin, en courant, emplissant l'espace de son corps, et la peur l'envahit sans raison ; il lui dit adieu, rapidement, et s'en alla en courant de toutes ses forces, sans s'arrêter ni se retourner…Mais pendant tout ce temps il sentait le vieil homme derrière lui, sur le point de le saisir…Il atteignit la péniche et s'engouffra sur la passerelle, puis referma la porte derrière lui. Là, à sa grande surprise, il trouva l'assemblée au complet. Les compagnons riaient comme à leur habitude, et il les embrassa sans en croire ses yeux. Il leur dit qu'il venait de faire un rêve effrayant, et Ragab lui demanda ce qu'il avait vu. Je nous ai vu dans la voiture, dit-il, et tu la conduisais de façon démentielle. Nous avons heurté un homme et il a fendu l'air de son corps. Ils rirent longuement et Mustapha lui dit de s'enrouler désormais dans la couverture quand il dormirait. Il soupira et demanda qu'il le fasse fumer. Samara lui apporta le narguilé, car c'était elle qui faisait sa besogne. Il en tira une longue et profonde bouffée, jusqu'à ce que la tête lui tourne. Il se mit à se moquer d'elle et répéta : « Nous te l'avions bien dit ! » Elle repoussa le narguilé et se leva, puis se ceignit les hanches d'une écharpe et se mit à danser en les invitant à frapper des mains : mais personne n'obtempéra, bien sur, puisqu'ils n'étaient que tous les deux sur la péniche, et il se mit à frapper des mains pour elle, lui tout seul, puis il s'élança en lui disant : « Je t'ai cherchée partout et j'ai demandé où tu étais à Am Abdou. » A ce moment-là, des coups retentirent à la porte et la voix d'Am Abdou s'éleva qui criait d'ouvrir. Il l'entraina par la main vers le réfrigérateur ; ils se glissèrent à l'intérieur et refermèrent la porte. Les coups redoublèrent à en faire trembler la péniche et la vibration dura jusqu'à ce qu'il ouvrit les yeux et vit son collègue qui le secouait en disant : « Réveille-toi ! » (pp 164-166)

لا مراء في أن هذه الفقرة تذكرنا بمنجاة مولي بلوم الشهيرة و لا شك في أن محفوظ قد فكر بجويس و هو يكتب هذا المقطع. و الحق أن تقنية تيار الوعي في رواية جويس صارت نموذجا: ففيما لا يقل عن اثنتين و أربعين صفحة (في طبعة وردسوورث 1987: 640-682) اختُتمت بها **يوليسيز**، ليست هنالك، فيما عدا نقطة النهاية، إلا نقطة واحدة فقط. و لنقارن الآن بين المقطعين: في نص محفوظ ثمة نقطتان و لا فواصل، و في الترجمة الفرنسية ما لا يقل عن إحدى و ثمانين علامة وقف، منها أربع و عشرون نقطة (أي جملة) و خمس و أربعون فاصلة ! و كل هذا يمثل قطعا لتيار الأفكار المتلاحقة. و لنضف إلى ذلك أن الحوارات في المقطع العربي متداخلة مع تيار الوعي في حين أنها منقولة في الترجمة الفرنسية على طريقة الاقتباس المباشر مما يعني فصلها عن نسيج الفقرة.

في أولاد حارتنا – و هي الرواية المليئة بالحركة و الأحداث و المعارك – أمثلة عديدة عن هدم الإيقاعات، سنختار منها واحدا يبين كيف تتضافر مجموعة من الممارسات الترجمية على إبطاء نص يفترض فيه أن يكون سريعا، متعجلا، و من ذلك طبعا استعمال علامات الوقف – كمثال **ثرثرة** أعلاه – و أيضا ترجمة الأفعال بغير الأفعال. و لنتأمل قبل ذلك ما سماه كلود دونيتون (1978: 225) نموذجا عن "الإنشاء الناجح" (التعليقات بين معقوفين هي لدونيتون و التغليظ لنا):

> « Mon père portait sa ligne sur l'épaule, moi l'épuisette et le panier [**l'élégance**, **éviter les répétitions**]. Arrivés sur la berge [Les circonstancielles d'abord], nous choisîmes soigneusement un coin tranquille… ».

النموذج الذي اخترناه يروي كيفية هروب قاسم من الحارة ليلا بعد علمه بأن الفتوات يئتمرون به لقتله:

> و مضى الوقت وئيدا ثقيلا، لكنه حمل ليل السمار إلى غايته. صمتت الأسطح، و خلا الطريق من العربات و الصغار، و أقفرت المقاهي، و علت إلى حين أصوات الأشباح العائدة، و رجع من الجمالية السكارى و هم يهلوسون، حتى الغرز أطفأت المجامر، و لم يبق في الظلام إلا ندامى الموت. وقال

لنفسه: "حان وقت العمل". و سارع إلى السلم فرقاه إلى السطح. ومضى إلى السور الفاصل بين سطحه و السطح الملاصق فعبره دون عناء و هم بالجري و إذا بشبح يعترضه قائلا: "قف !" فأدرك أن الأسطح محتلة بالقتلة و أن حصاره أحكم. و استدار ليرجع و لكن الآخر وثب نحوه و أحاطه بذراعين قويتين. و استدعى قوته التي ضاعفها الخوف و فاجأه بضربة في بطنه ففك حصار ذراعيه، و ثنى بركلة في بطنه أيضا فسقط و هو يشهق ثم لم يقم. و جاءت سعلة مكتومة من السطح الثالث أو الرابع جعلته يعدل عن التقدم فتراجع مضطربا إلى سطحه. وقف عند السلم يتنصت فسمع وقع أقدام صاعدة ! وتكتل الصاعدون أمام باب شقته. و خبطوا الباب خبطة شديدة فانفتح و هو يكاد يقتلع، ثم تدافعوا إلى الداخل. و هبط مسرعا دون أن يضيع ثانية حتى انتهى إلى الحوش. و سارع إلى الباب. و لمح خارج الدار شبحا يتحرك فانقض عليه قابضا على عنقه، ثم نطحه برأسه، و طعن بطنه بركبته، و دفعه فاستلقى على ظهره دون حراك. و اندفع نحو الجمالية و ضربات قلبه تتلاحق. الآن تبين لهم خلو الدار، و لعل بعضهم يصعد إلى السطح ليعثر على صاحبهم الملقى، و لعل الآخرين يهبطون في أعقابه. مر برع عمه دون أن يتوقف، و لما اقترب من نهاية الحارة أطلق ساقيه. و عند اتصال الحرة بالجمالية وثب شبح في طريقه و صاح بصوت كالرعد لينبه الآخرين: "قف يا بن اللئيمة". و رفع نبوته قبل أن يحيد قاسم عن طريقه. و لكن شبحا آخر ظهر من زاوية المنعطف و ضرب الشبح الأول بهراوته على رأسه فهوى صارخا، ثم قال لقاسم:

- فلنجر بكل ما فينا من قوة.

و انطلق قاسم و حسن يجريان في الظلام دون مبالاة بما قد يعترضهما من حجر أو نقرة. (422-421)

Les heures passèrent lentement, lourdement. Les veillées prirent fin, les terrasses se turent, la rue se vida de ses charrettes et de ses bandes d'enfants, les cafés devinrent déserts. Les gens rentrèrent chez eux, échangeant un dernier salut. Les ivrognes revinrent de la Gamaliyya en titubant. Les braseros s'éteignirent dans les cercles de hashisch. Seuls les tueurs veillaient encore dans l'ombre. « Allons, c'est l'heure ! » se dit Qasim.

Escaladant rapidement l'échelle qui menait à la terrasse, il se dirigea vers le muret qui séparait celle-ci de la maison voisine et le franchit sans peine. Alors qu'il allait prendre sa course, une silhouette se dressa dans l'ombre : « Halte ! » cria une voix. Comprenant que les terrasses étaient surveillées par les tueurs, il voulut faire demi-tour : mais l'autre se jeta sur lui, le saisissant à bras-le-corps. Rassemblant toutes ses forces décuplées par la terreur, Qasim frappa son

assaillant au ventre ; pris par surprise, celui-ci relâcha son étreinte. Qasim lui décocha un coup de pied dans le ventre ; l'autre tomba en gémissant, pour ne plus se relever. A ce moment, un bruit étouffé lui parvint de la terrasse suivante, ou de celle d'après ; n'osant continuer, il revint sur la terrasse de sa maison et, du haut de l'échelle, tendit l'oreille à l'intérieur : il entendit des pas dans l'escalier ! Ceux-ci s'arrêtèrent devant la porte de son appartement : une vigoureuse poussée ouvrit la porte, manquant de l'arracher à son chambranle, et les assaillants se ruèrent à l'intérieur. Sans perdre une seconde, Qasim dégringola l'escalier jusqu'à la cour et courut vers le portail d'entrée. Soudain, une ombre se dressa devant lui. Qasim lui sauta à la gorge, puis lui donna un coup de tête, suivi d'un coup de genou dans le bas ventre ; l'autre s'effondra, privé de mouvement. Poursuivi par les battements de son cœur, Qasim se rua vers la Gamaliyya ; maintenant, les autres avaient compris que la maison était vide, peut-être certains étaient-ils montés jusqu'à la terrasse et avaient trouvé leur compagnon évanoui, peut-être les autres étaient-ils à sa poursuite.

Sans s'arrêter, il passa devant le bâtiment où habitait son oncle. En arrivant aux maisons du quartier, il fonça encore l'allure. Au coin de la Gamaliyya, une ombre bondit en travers de son chemin. « Arrête, fils de pute ! » cria-t-elle d'une voix retentissante, pour avertir les autres. Pris par surprise, Qasim n'eut pas le temps de l'éviter. Un gourdin se leva. Mais à ce moment précis, une autre ombre apparut à l'angle de la rue. Frappé d'un coup de massue, l'assaillant de Qasim s'écroula en hurlant.

- Et maintenant, à fond le train ! lança le nouveau venu.

Qasim et Hassan s'élancèrent dans les ténèbres, sans souci des pierres et des nids-de-poule qui parsemaient le chemin. (460-461)

و لأن المقطع يصف هروبا تتخلله معركة فسنحصي في النص العربي عدد الأفعال الماضية التي تصف حركات سريعة قصيرة منتهية و تضع بالتالي للمقطع إيقاعه السريع. أما النص الفرنسي فسنبحث فيه عن الأفعال المصرفة بالماضي "البسيط" الذي هو في الفرنسية زمن الأحداث المفردة المنتهية:

إن بدأنا احتساب الأفعال من البداية الفعلية للأحداث (أي من "و قال لنفسه...") فسيكون لنا في النص العربي ما لا يقل عن ستة و أربعين فعلا ماضيا، و تحول هذا العدد في الترجمة الفرنسية إلى أربعة و ثلاثين فعلا. و حدث هذا لأن عددا كبيرا من الجمل الفعلية ترجم بجمل ظرفية circonstanciels (تماما كما في "نموذج" كلود دونيتون الآنف الذكر) و هي الجمل المسطر تحتها في المقطع العربي و مقابلاتها في الترجمة. و ليس التعامل مع الأفعال بالمسألة الهينة في الترجمة لأن إسقاط الأفعال يجمد النص، و هو بالضبط ما لاحظه فاليري لاربو (1946: 61) بخصوص الترجمة الإيطالية التي أنجزها "كارو" Caro لإنياذة فيرجيليوس: "ما كان في النص فعلا صار في الترجمة صفة و وصفا و ما كان حركة صار سكونا فلم تعد الأشياء تلتقط في انطلاق حركتها بل في تنيجة هذه الحركة".

ثمة شكل آخر من أشكال هدم الإيقاعات يحدث على مستوى المقاطع الأصغر أي الجمل أو مجموعات الجمل و يتجلى في محو التوازي. و لقد رأينا كيف تم هدم إيقاع جمل مثل "طريد حي وزوج ياسمينة و كودية زار" عندما ترجمت ترجمة فيها إيضاح و إطالة. لنقرأ هذه الفقرة:

"انهالت النبابيت على الرؤوس، و هرست الأقدام البطون، و حفرت الكلمات الصدور، و ألهبت الأيدي الأقفية، حتى حبس نفسه في الدور من حبس، و هجر الحارة من هجر، و قتل في الخلاء من استهان بالخطر، فضجت الحارة بالعويل، و غشيها السواد و الظلام، و فاحت منها رائحة الدم" (ص 319)

Coups de pieds et de gourdins, insultes, gifles, tout y passait, si bien que certains se claquemuraient chez eux, et que d'autres quittaient le quartier ; d'autres encore, parmi les plus inconscients du danger, furent même liquidés à la sauvette, dans le désert.

De partout s'élevaient les cris et les gémissements ; le quartier était plongé dans l'obscurité et la souffrance ; l'odeur du sang se répandaient en tous lieux. (p 351)

في الفقرة العربية ثلاثة إيقاعات أنتجتها أنماط مختلفة من التوازي، أو بالأحرى ثلاث ترسيمات كالتالي:

انهالت النبابيت على الرؤوس

هرست الأقدام البطون

حفرت الكلمات الصدور

ألهبت الأيدي الأقفية

حتى

حبس نفسه	في الدور	من حبس
و هجر	الحارة	من هجر
و قتل	في الخلاء	من استهان بالخطر

فضجت الحارة بالعويل، و غشيها السواد و الظلام، و فاحت منها رائحة الدم.

و يتبين من هذه الترسيمات كيف بنيت الفقرة على تواز تركيبي أعطاها إيقاعيتها، هذا فضلا عن شيء من القافية أو الجناس الصوتي (هجر/بالخطر)، و عن ربط الجمل بعضها ببعض من خلال الضمائر (الحارة/غشيها/منها). كل هذا أزاله المترجم، فالجمل المتوازية ترجمت بتراكيب مختلفة و أطيل فيها (خصوصا ترجمة جملة "و قتل في الخلاء...") و الربط بين الجمل أزالته هو أيضا نزعة الترجمة إلى "تجنب التكرار" فترجم المرجع الواحد (الحارة) بثلاثة مقابلات: de partout ; le quartier ; en tous lieux.

في **زقاق المدق** أيضا أمثلة عن هكذا إيقاعات داخل الجمل و لقد رأينا كيف دمرت من خلال العقلنة و الإيضاح و التنبيل و لذلك سنكتفي هنا بمثال أو مثالين: فعندما يقول النص العربي: "سفر سعيد و عود حميد" (ص 270) تقول الترجمة:

« Nous vous souhaitons tous un bon voyage et un heureux retour » (p 298)

و عندما يقول النص العربي، في جملة يتوازى طرفاها توازيا مطلقا أو يكاد مما يعطيها إيقاعا شعريا (ص 11):

ذاق مرارة الخيبة حتى أترع قلبه باليأس أو كاد

و تجرع غصص الألم حتى تخايل لعينيه شبح الجزع و البرم

تقول الترجمة:

« Il avait bu jusqu'à la lie la coupe de la douleur, de l'amertume et de l'affliction et son cœur avait touché le fond du désespoir » (p 21)

في النموذج التالي نرى كيف تحول العقلنة – من خلال الحذف مثلا – وصف معركة متسارع الإيقاع، "هائجا" إن صح التعبير، كثير التفاصيل أي وصفا مشهديا حيا، إلى وصف إيقاعه أكثر رتابة و هدوءا و حيادية:

و فعلت به غضبتها و صراخها فعل النفط بالنار **فجن جنونه،** و اختفى من نفسه ما طبع عليه من تهيب وتردد، و وجد أخيرا ما عاناه في الأيام الثلاثة الماضية من قهر و عذاب و قنوط **ثقبا في مرجل نفسه، فانطلق منه صارخا، مصفرا مجنونا،** و لمح إلى يساره بعض زجاجات الجعة الفارغة على طاولة الحانة، فتناول واحدة و هو لا يدري ما يفعل فقذفها صوبها بكل ما يملك من قوة **و غضب و قنوط،** في سرعة خاطفة لم يستطع أن يمنعها أحد، **لا من الجنود و لا من عمال الحانة.** (...) و اختلط صراخها بزئير السكارى الهائجين، و انقض عليه الغاضبون **كالوحوش الكواسر**..." (ص 282-283)

Mais sa colère et ses cris ne furent que de l'huile sur le feu. La timidité **d'Abbas** avait disparu d'un coup et la souffrance, l'humiliation, le désespoir accumulés en lui durant trois jours lui remontait à la tête. Il aperçut à sa gauche plusieurs bouteilles de bière vides **qui trainaient** sur la table. Sans savoir ce qu'il faisait, il en attrapa une et la lança de toutes ses forces dans la direction **d'Hamida**. Son geste avait été si rapide que nul n'avait pu s'interposer. **La bouteille** atteignit **la jeune fille** en **plein** visage et le sang **se mit** à couler abondamment de son nez, de sa bouche, de son menton, se mêlant aux pommades et aux poudres et coulant sur son cou, sur sa robe. **Elle poussa** un cri et **les buveurs**, ivres et déchainés, se mirent à hurler. Ils se jetèrent sur **Abbas**… (pp 310-311)

و نرى في هذا النماذج و ترجمته كيف تتضافر الإطالة و الحذف على تغيير الإيقاع وإبطائه: فالحذف (المقاطع المغلظة في النص العربي) أسقط من النص التفاصيل التي ربما رآها المترجم زائدة أو تكرارية في حين أنها هي التي تعطي الوصف مشهديته و حيويته و بالتالي إيقاعه الديناميكي المتسارع. من جهة أخرى، هذا الحذف أبطأ الإيقاع و لم يسرع به (كما قد يتبادر للذهن أول وهلة) لأنه جاء مصحوبا بإطالات و إضافات (المقاطع الغلظة في الترجمة) أبطأت إيقاع الفقرة كثيرا خصوصا تلك التي أدت إلى تكرار المرجع: lança/son geste ; la (lança)/la bouteille ; dans la direction d'Hamida/la jeune fille.

و نلاحظ في هذا السياق أنه لا ذكر لاسمي حميدة و عباس على طول الفقرة بل يشار لهما بضميري الغائب (هو/هي) و هو ما يضم – برأينا – أطراف الفقرة بعضها إلى بعض و يجعلها مشدودة أكثر فيكون بالتالي إيقاعها أسرع، بينما نرى العكس في الترجمة. و لننتبه أخيرا أن الفقرة العربية مكونة من جملتين فقط صارت ثمانية جمل كاملة في الترجمة.

8.3.2.3. هدم الشبكات التحتية الدالة:

La desctruction des réseaux signifiants soujacents:

يعرف بيرمان (1999: 61) هذه النزعة كالتالي: "كل عمل يضم نصا 'تحتيا' يتقابل ويترابط فيه عدد من الدوال المحورية و تشكل شبكات تحت 'سطح' النص، أعني بذلك [سطح] النص الظاهر للقراءة البسيطة". ويقدم بيرمان مثالا عن هذه النزعة عددا معينا من الكلمات التي ترددت في رواية لروبرتو آرلت (التي ترجمها) وتنتمي إلى حقل دلالي معين، و كذا استخدام كاتب ما لكلمات ما دون غيرها للدلالة على معنى ما، مثل بيكيت مع مجال الرؤية مثلا. هذا الشكل من هدم الشبكات التحتية يربط هذه النزعة بنزعة هدم الإيقاعات التي تليها مباشرة في قائمة بيرمان.

بالنسبة للكلمات التي تتردد بشكل "هوسي" في النص، نجد مثالا في **أولاد حارتنا** و يتعلق الأمر بكلمة "حارتنا" التي تكررت في الرواية مائة و ثمانية و أربعين (148) مرة بينما لم تذكر في الترجمة الفرنسية (بمقابلها quartier) إلا إحدى و خمسين (51) مرة أي بنسبة 34.50% أي الثلث. و كذلك الأمر مع عبارة "أولاد حارتنا"، المهمة جدا، التي تكررت في النص اثنتي عشر مرة (و سنضرب هنا صفحا عن عبارات أخرى قريبة مثل "أبناء حارتنا" التي تكررت خمس مرات و عبارة "أهل حارتنا" التي عادت عشرين مرة) بينما توزعت ترجماتها كالآتي:

Enfants de notre quartier (1) ; habitants du quartier (3) ; bonnes gens du quartier (2) ; les hommes du quartier (1) ; hommes de *notre* quartier (1) ; - (4)

و هكذا نرى أن هذه العبارة المحورية نقلت بخمسة مقابلات مختلفة (فضلا عن المرات الأربع التي لم تترجم فيها) ولم تنقل كما هي إلا مرة واحدة. هذه العبارة محورية أولا لأنها تربط الرواية بعنوانها فكأنها صدى له يتردد

على سمع القارئ على طول الرواية و هو ما دمرته الترجمة غير النسقية للعبارة (و الحقيقة أن التدمير تم في ترجمة العنوان ذاته les fils de la médina التي تشير إلى سياق المغرب العربي لا إلى سياق الحارة المصرية). السبب الثاني هو أن العبارة بصيغتها (حارتنا) تعيد النص من غياهب الماضي و "الأسطورة" و تعيد ربطه بالحاضر الآني أي بالواقع السياسي الذي كتبت الرواية و نشرت في سياقه، فكأن السارد – كلما قال "يا أولاد حارتنا" – يكلم أولاد مصر و حكام مصر. فرواية **أولاد حارتنا** هي أيضا رواية سياسية بامتياز و نجيب محفوظ نفسه يقول إن السياسة هي المحور الرئيس لأعماله (أنظر العناني 1990: 72-86).

في زقاق المدق، يستعمل محفوظ كلمات معينة (بصيغة الفعل أو النعت) لوصف العينين وكذا كلمات بعينها لوصف الوجه كالآتي:

استعمل التألق **للعينين** ست مرات ترجمت كالآتي:

Brillants (3) ; s'allumèrent ; flamboyèrent

و هذا يعني أن المترجم استعمل ثلاث مقابلات مختلفة.

و استعمل البريق خمس مرات ترجمت كالآتي:

Luisaient (2) ; brillaient (3)

أي أن المترجم استعمل مقابلين اثنين.

و استعمل التورد **للوجه** أربع عشرة مرة ترجمت كالآتي:

Empourpré (4) ; visage rose (2) ; se colora de rose (2) ; rougit (4) ; se colora (1)

أي أن المترجم استعمل خمس مقابلات مختلفة.

و استعمل الاربداد ثماني مرات ترجمت كالآتي:

S’assombrit (7) ; rembrunir (1)

أي أن المترجم استعمل مقابلين.

و هكذا نرى أن المترجم لم يحترم دائما اختيار محفوظ لأفعال و صفات بعينها للدلالة على مجال معين هو هنا مجال الوجه و العينين.

في **ثرثرة فوق النيل** مثال شبيه لأمثلة **زقاق المدق** و يتعلق بالعبارات التي يستخدمها مرتادو العوامة للإشارة إلى "أنيس زكي" و هما عبارتا "ولي الأمر" و "ولي النعم".

أما عبارة "ولي الأمر" فتكررت عشر مرات و جاءت ترجمتها كالآتي:

Chef (3) ; Notre maitre (6) ; Grand maitre (1)

أي بثلاثة مقابلات مختلفة

و أما عبارة "ولي النعم" (التي تذكر القارئ بالملك فاروق) فترددت خمس مرات ترجمت كالآتي:

Notre bienfaiteur (2) ; détenteur de la grâce (1) ; toi qui prodigue la grâce (1) ; détenteur des plaisirs (1)

أي بأربعة مقابلات مختلفة ! و تدمر هاتان الترجمتان إذا شبكة من شبكات النص و كذلك جزءا من أنساقه.

مثل ذلك حصل في الرواية نفسها مع عبارة "أووه" التي كانت لازمة من لوازم شخصية "عم عبده" حارس العوامة و خادمها و مموّنها بالكيف و بنات الهوى، فلقد تكررت أربعة عشر مرة (واحدة منها على لسان أنيس زكي) و ترجمت كالآتي:

Ah ! (3); Ah… (1); Bah (2) ; Ah bon ! (2); Oh (1); Oh la! (1); ça ! (1); … (1); Mais… (1); Il poussa une vague exclamation (1); est-ce que je sais! (1)

أي أنها ترجمت بأحد عشر مقابلا ! و عندما نقرأ المقطع التالي سنتلمس أثر هذه الطريقة في الترجمة:

Puis regarda Anis intrigué :

« Vous n'allez pas dans votre chambre ?

- Elle est occupée par une nouvelle fiancée !
- **Ah** !
- Cela ne te plait pas ?
- Les filles sur la corniche du Nil sont plus douces et moins chères… »

Anis partit d'un long rire qui se répercuta sur la surface du Nil :

« Ignorant ! Crois-tu que ce soit la même chose ?

- Ont-elles plus de bras et de jambes ?
- Bien sur que non, mais ce sont des dames respectables…
- **Ah bon** !
- Elles ne se vendent pas, mais elles donnent et prennent autant que les hommes.
- **Ah** !
- **Ah…** (p 43)

ثم نظر [عم عبده] إليه [أنيس زكي] متسائلا:

- متى تذهب إلى حجرتك؟
- فيها عروس جديدة !
- **أووه.**
- ألا يعجبك الحال؟

فضحك قائلا:

- فتيات شارع النيل ألطف و أرخص..

فقهقه أنيس طويلا حتى جرى صوته مدويا فوق سطح النيل و قال:

- يا جاهل، و هؤلاء كأولئك؟
- عندهن أعضاء أكثر؟
- كلا، و لكنهن سيدات محترمات..
- **أووه.**
- لا يبعن أنفسهن و لكنهن يمنحن و يأخذن كالرجال سواء بسواء.
- **أووه**
- **أووه.** (صص 42-43)

و هكذا نقلت العبارة في السياق نفسه بثلاث ترجمات مختلفة فزالت بذلك الشبكة التي ترسم شخصية عم عبده، العملاق الغامض الذي يجيب على أسئلة أنيس زكي بالجواب نفسه الذي لا يفصح عن معنى واضح،

بينما دمرت الترجمة هذا الغموض عندما ترجمت في بعض المرات العبارة ترجمة إيضاحية علاوة على كونها غير نسقية.

عندما طبق مارك شارون نزعات بيرمان التشويهية على ترجمة بيرمان نفسه لإحدى روايات روبرتو آرلت ذكر وجها آخر من وجوه هدم الشبكات التحتية الدالة يتعلق بترجمة ما سماه "التلميحات غير المباشرة"، و هي في حالة آرلت هذه نص لميشال فوكو اقتبسه الكاتب الأرجنتيني و ترجمه بالطبع إلى الإسبانية، فكان أن ترجمه بيرمان بدوره إلى الفرنسية بدل أن يبحث عن النص الفرنسي، و حرم الترجمة – برأي شارون – من "تحقيق دلالية أكبر" (شارون 2001: 117).

و تطرح ملاحظة شارون هذه سؤالا مهما عن ترجمة التناص. في رواية جبرا إبراهيم جبرا **البحث عن وليد مسعود** التي نقلتها إلى الفرنسية مترجمة **ثرثرة فوق النيل** فرانس مايير، يفيض وليد مسعود أفكاره و ذكرياته في مناجاة شبيهة جدا بمناجاة مولي بلوم في **يوليسيز** و نقرأ:

"ذلك الديك الأحمر السمين الذي يروح و يغدو مختالا بين إناثه و كأنه يملك مزابل الدنيا كلها ولكنه على الأقل ديك كديك ربابة ربة البيت ديك حسن الصوت و مريم تفاخره بصوتها القوي الحاد..." (جبرا 1978: 29)

…du gros coq qui se pavane, arrogant parmi ses ouailles comme s'il régnait sur tous les fumiers de la terre, mais au moins c'est un coq chanteur, le chouchou de la patronne, doué d'un cri superbe, Meriem en est fière, elle le loue de sa voix stridente, aigue… (Jabra 1988 : 23)

واضح أن النص العربي يتضمن إشارة إلى أبيات بشار بن برد الشهيرة و واضح أيضا أن هذه الإشارة زالت في الترجمة الفرنسية. و السؤال المهم هنا هو: لماذا؟ قد يكون الجواب هو أن المترجمة "لم تر" العلاقة التناصية و قد تكون المترجمة رأتها و تعرفت على نص بشار في نص جبرا إلا أنها لم تجد الحل المناسب[100] لأنه "إن كان

[100] في مثل هذه المواقف تظهر أهمية "الترجمة الشفافة" التي دعا إليها و مارسها إلمار توهوفن، بمعنى دعوة المترجمين إلى تسجيل أفكارهم أثناء إنجازهم لعمل الترجمة لتصبح هذه "المذكرات" مادة ثمينة في متناول دارسي الترجمة بعد إنجازها. (أنظر توهوفن 1995: 19-27)

لهذه الظاهرة الكتابية [أي التناص] وجود حقا وأدرك وجودها القارئ الأول [أي المترجم] فهذا لا يحل مشكلة نقلها للقارئ الثاني [أي قارئ الترجمة] و إدراكه لها" (شارتيي 2006: 2).

في أولاد حارتنا عدد من الإحالات التناصية إلى القرآن الكريم[101] نعتبرها مهمة جدا لأنها تشكل الشبكة التحتية التي تبقي الرواية مرتبطة بخلفيتها "الأسطورية"، و من ذلك مثلا لا حصرا:

- "ليلة التقى [جبل] الجبلاوي في الظلام فقال له ألا تخف" (ص 225) التي تحيل إلى: "قال خذها و لا تخف سنعيدها سيرتها الأولى" (طه 23):

« la nuit où il avait rencontré Gabalawi dans les ténèbres et où il lui avait dit de ne pas avoir peur » (pp 252-253)

- "أتريد أن تقتلني كما قتلت قدرة؟" التي تحيل إلى "أتريد أن تقتلني كما قتلت نفسا بالأمس" (القصص 19):

« Alors, tu veux me tuer comme tu as tué Qidra ? » (p 178)

- "و قص عليه قصته فلما فرغ قال الرجل 'يا لهم من قوم ظالمين' " (ص 159) التي تحيل إلى " فلما جاءه وقص عليه القصص قال لا تخف نجوت من القوم الظالمين" (القصص 25):

« Il lui rapporta tout ce qui s'était passé le jour où il avait tué Qidra.

- Quelle bande de crapules ! s'écria Balqiti quand il eut terminé » (p 195)

و ثمة أمثلة أخرى أسقطت في الترجمة، و لا شك في أن عدم ترجمة جمل مثقلة بالإحالات التناصية يدمر شبكة مهمة من شبكات النص، لكن المشكلة هي أن هذه الشبكة دمرت حتى في الحالات التي ترجمت فيها

[101] و الحق أن القرآن الكريم حاضر في أولاد حارتنا حضورا فاعلا (رغم قلة عدد الاستدعاءات المباشرة له فيها مقارنة بروايات أخرى لنجيب محفوظ) ومن ذلك مثلا ما يسميه شوقي محمد سليمان (2000: 377) توظيف "الشكل التقسيمي" للقرآن الكريم: فعدد فصول أولاد حارتنا هو 114 فصلا.

العبارات المعنية كما هي (إلى حد ما) كما هي الحال في الأمثلة المذكورة أعلاه، لأننا عندما نقرأ الجمل الفرنسية لا نبصر المصدر الأول الذي انبثقت عنه، فما الحل إذا؟

هنا تطرح مسألة أخرى – إضافة إلى مسألة كفاءة المترجم و قدرته على رؤية التناص – وهي مسألة القارئ الذي تتوجه له الترجمة، و من وراء القارئ و المترجم – و هذه مسألة مهمة – الأفق الثقافي و الأدبي الذي تنتج فيه و له ترجمة ما. فعندما تعامل أمبرتو إيكو مع عدد من مترجمي روايته **بندول فوكو**، أذن لهم في استبدال الإحالات التناصية الكثيرة التي تستدعيها بعض شخصيات الرواية بأخرى "مكافئة" لها تنتمي للفضاء الأدبي للثقافة المستقبلة، لأن المهم في نظره ليس الإحالات بذاتها و بنصها بل أن يبين عجز الشخصيات عن التعامل مع العالم الواقعي و النظر إليه إلا من خلال الكتب و النصوص. و يقول إيكو إن المترجم عليه، لكي يستطيع الوصول إلى حل كهذا، أن "يؤول النص في كليته لكي يعرف كيف تعودت الشخصيات على التفكير والتأمل" (إيكو 2006: 195).

لكن الإحالات هنا قرآنية بالأساس و ليس هنالك في الكتاب المقدس "مكافئات" لكل الخطابات المحال إليها (كالنماذج الثلاثة المذكورة أعلاه). هنالك بالطبع ترجمات كثيرة للقرآن إلى اللغة الفرنسية (أكثر من سبعين ترجمة) لكن هل ثمة بينها ترجمة معروفة عند القارئ الفرنسي (غير المسلم و حتى المسلم) ينصرف إليها ذهنه مباشرة عندما يقرأ جملا كهذه في الرواية المترجمة؟ هذا هو السؤال المهم.

من جهته، يناقش لورنس فينوتي مسألة تلقي التناص في الترجمة، معتبرا أن قارئ الترجمة "هو العامل الأهم فيما يتعلق بوجود التناص في الترجمة و اشتغاله فيها" (فينوتي 2006: 12). و يقول فينوتي إن المترجم قد يلجأ، لكي يعوض عن ضياع علاقة تناصية، إلى حلول من قبيل الهوامش مثلا، لكن تبعة ذلك هي أن "عمل المترجم يكف عن أن يكون ترجمة، و يصبح تعليقا" (نفسه: 3).

لكن هل يلغي هذا الكلام إمكانية – بل ضرورة – التهميش في حالات معينة من حالات التناص؟ لا نظن ذلك: في **زقاق المدق** إحالات كثيرة إلى القرآن الكريم تتمثل في صيغ قريبة جدا من صيغه و في بعض الأحيان مطابقة لها وضعها السارد على لسان شخصياته، إضافة إلى إحالات تناصية أخرى إلى الحديث و الشعر و غيرهما، كقول المعلم كرشة للغلام المليح "تعب كلها الحياة حقا" (ص 49). و قد يكون من غير الضروري، وربما من غير المجدي، أن نثقل الترجمة بالهوامش و التعليقات في مثل هذه الحالة و حالات أخرى مشابهة، لكن الأمر يختلف في حالات أخرى يمس فيها غياب التناص بدلالية النص: فمثلا يتحدث السارد عن انغماس المعلم كرشة في عدد من الملذات أهمها الكيف و الغلمان و يبسط الأعذار التي ينتحلها لتبرير ما يفعله:

"و أما شهوته الأخرى [الغلمان] فيقول [عنها] بقحته المعهودة 'لكم دينكم و لي دين' " (ص 46)

« Quant à son autre passion, il disait d'elle, avec son impudence habituelle : Vous avez votre religion, j'ai la mienne ! » (p 61)

لا شك في أن ذكر الدين مقترنا بالشهوة المحرمة سيفسر لقارئ الترجمة صفة الوقاحة التي وصف بها السارد المعلم كرشة، لكن جزءا مهما من هذا الأثر – المتمثل في الاستعمال الوقح لآية قرآنية تعتبر مقدسة لتبرير شهوة محرمة – يضيع عندما لا يعلم القارئ الفرنسي أصل العبارة التي تلفظ بها كرشة.

و قل الشيء نفسه عن العبارة ذاتها التي استعملها السارد في موضع آخر من الرواية: يذهب عباس الحلو إلى الحانة لكي يخبر حسين كرشة بخطته للانتقام من القواد الذي أغوى حميدة، و يشرب معه لأول مرة و يختلفان حول نظرة كل واحد منهما للحياة في الزقاق، ثم يقول عباس الحلو لصديقه، اتقاء لشره:

"لا عليك من هذا، لكم دينكم و لي دين.

فقهقه حسين بصوت ارتجت له الحانة..." (ص 252)

« – Je n'ai rien contre toi : à chacun sa manière de voir.

Hussein éclata d'un rire sonore qui fit trembler le cabaret… » (p 279)

لننتبه أولا إلى غياب النسقية في ترجمة العبارة، من حيث أنها نقلت بمقابل مختلف، وترجمت هذه المرة ترجمة "معنوية" أزالت كلمة "دين" و معها الإحالة التناصية إلى القرآن. وعندما نقرأ الترجمة ينتابنا إحساس بعدم الفهم لأنه لا شيء في كلام عباس الحلو (في الترجمة الفرنسية) يبرر ضحكة حسين الرنانة، و هو ما يعطي المشهد طابعا سرياليا إن جاز التعبير، بينما نجد قهقهة حسين طبيعية في النص العربي لأن عباس الإنسان الوديع، غير المجرب، "الخروف" كما يسميه حسين، يدخل الحانة و يشرب ثم يستعمل في سياق الحديث آية قرآنية تعتبر شاذة عن سياق الحانة، مما يؤكد سذاجته و حداثة عهده بالوسط الذي يعرفه حسين كرشة جيدا، و هذا هو تحديدا ما يعطي للموقف هزليته.

و يمكننا أن نلمس تدمير الشبكات التحتية الدالة في تعامل المترجم مع إحالة ثقافية هذه المرة، و هي الإحالة إلى الإمام الحسين. فالحسين يحتل مكانة مهمة عند المصريين (و سكان القاهرة خصوصا) و عند شخصيات **زقاق المدق**، و هو القريب من حي الحسين و جامعه.

والحسين حاضر في صيغ القسم كما في قول كرشة لزوجته "خرفت و حياة الحسين" (ص 77) وقول عباس الحلو لحميدة "و أحلف لك على صدقي بالحسين و جد الحسين و رب الحسين" (ص 101) وهو يشكل خلفية أو مرجعية عامة لسكان هذا الزقاق الشعبي، فحسين كرشة يقول لأمه التي تهدده بأنها ستنادي أباه: "نادي الحسين نفسه" (ص 110) و هي بدورها تشكو ما تعانيه من سوء معاملة زوجها لها: " مظلومة والله يا ربي ظلم الحسن و الحسين" (ص 113).

و مع كل ذلك لم ير المترجم الفرنسي أنه من الضروري أن يشرح في الهامش لقارئه و يقول له شيئا عن الحسين، والهامش الوحيد الذي كتبه في هذا الصدد متعلق بجد الحسين و هو النبي محمد صلعم، و بذلك تضيع على القارئ الفرنسي الشحنة العاطفية الكبيرة التي يحملها اسم الحسين و ارتباطه في الأذهان بالمأساة و المحنة التي تفسر قول المرأة "مظلومة ظلم الحسن و الحسين".

9.3.2.3. هدم الأنساق: La destruction des systématismes

الترجمة تتعامل مع النص و هي ترجمة النص. قد يبدو هذا الكلام بديهيا لكن التجربة تثبت أنه ليس كذلك، لأن الكثير من الترجمات "تعمى" عن النص و لا ترى إلا الكلمة. و يؤدي هذا العمى في الترجمة الأدبية إلى إنتاج كتابة لا نسقية أي إلى إنتاج لا نص، لكن ما هو النص؟ بالنسبة لتودوروف (ذ. بارث 1980):

> لا يقع مفهوم النص على الصعيد نفسه مع مفهوم الجملة [...]، وبهذا المعنى، يجب أن نميز بين النص والفقرة، الوحدة الطباعية المتكونة من عدة جمل. و يمكن أن يكون النص جملة كما يمكن أن يكون كتابا بأكمله، [...] وهو يشكل نسقا لا يجوز أن نماهيه مع النسق اللغوي بل يجب أن نتصوره في علاقته مع هذا النسق: هذه العلاقة هي في الوقت نفسه علاقة تجاور و تشابه.

في معرض حديثه عن العلاقة بين علم الترجمة و المقاربات اللسانية للترجمة ذكر بيرمان جورج مونان الذي يناقش مسألة استحالة الترجمة من وجهة نظر المعجم و من منظور الحقول الدلالية (مثلا: الكلمات التي تشير إلى أنواع كثيرة من الخبز في منطقة فرنسية و المشاكل التي قد يطرحها هذا الثراء المعجمي على المترجم إن اصطدم به في عمل أدبي)، بينما يناقشها بيرمان من وجهة نظر النص:

> فالكلمات الكثيرة المذكورة [من قبل مونان]، سواء أظهرت في مقطع شفهي أو مكتوب تبقى في ذاتها 'مستحيلة الترجمة' من حيث أن أي لغة أخرى لا تملك الكلمات المكافئة لها. لكن على مستوى العمل الأدبي، ليست المشكلة في معرفة إن كان لهذه الكلمات مكافئات أم لا، لأن صعيد قابلية الترجمة [في هذه الحالة] يتغير (بيرمان 1984: 302).

و يرد بيرمان على مونان بالقول إنه يمكن المداورة على هذا الثراء المعجمي من خلال سلسلة من الاختيارات الممكنة مثل الاقتراض و الزحزحة و التعويض...الخ. فالترجمة الحرفية لا تركز على الدوال بل على العلاقات القائمة بينها. و هكذا، ففي المقدمة التي كتبها أنطوان بيرمان و زوجته إيزابيل للترجمة التي أنجزاها معا لرواية روبرتو آرلت **المجانين السبعة**، شرح المترجمان مفهومهما للترجمة الحرفية التي تهتم بالنسق في كليته (الشبكة كما

يسميانها) بقدر ما تهتم بالعناصر المكونة للنسق (الخيوط) فكانت ترجمتهما مفاوضة مستمرة مع النص الأصل و لغة الترجمة (الفرنسية) من أجل تحقيق التوازن الصعب بين هذين القطبين (بيرمان و بيرمان 2010: 13-19).

بالنسبة لبيرمان "أن نترجم عملا هو أن نترجم كلا نصيا فريدا تقوم في داخله وحدة هي نفسها فريدة في كل مرة، [وحدة] بين 'الشكل' و 'المضمون'، بين 'اللغة' و 'القول' " (بيرمان 1991: 11). هذا الكل النصي الذي يصنع العمل الأدبي باعتباره كشفا للوجود-في-العالم، يسميه بيرمان "النسقية". و النسقية هي تحديدا "ما يتجاوز مستوى الدوال ليمتد إلى أنماط الجمل و الصيغ المستعملة. فالأزمنة هي أحد أوجه النسقية و كذلك اللجوء إلى هذا النمط أو ذاك من المتعلقات (مثل because عند فوكنر). إنه النسق كما درسه شبيتزر عند بروست أو راسين" (بيرمان 1999: 63).

و تعتبر دراسة شبيتزر لبروست مرجعية في هذا المجال، فمن خلال قراءة مقربة فاحصة للتفاصيل و في نفس الوقت شاملة للنص في مجمله، استنبط الناقد الألماني عددا من الخصائص المميزة للكتابة البروستية، و سمى شبيتزر هذه العملية "التشبع بلغة الكاتب". هذه "اللغة" و القواعد التي تقوم عليها ليست غير ذي دلالة، لأنها تشق الطريق الذي يقودنا إلى "العناصر النفسية في أسلوب كاتب ما" (شبيتزر 1970: 398): فالجمل المركبة الطويلة المعقدة التي كتبها بروست تعكس العالم المعقد كما كان يتأمله و كذلك زمن الفعل subjonctif كانت له عنده دلالات معينة.

من بين أوجه نسقية النص استعمال نمط معين من الجمل و العبارات استعمالا متكررا[102] وهو ما يقرب نزعة هدم الأنساق من نزعة هدم الشبكات التحتية و يجعلهما متداخلتين:

في **زقاق المدق** تكررت عبارة "دون أن ينبس/تنبس بكلمة" سبع عشرة مرة ترجمت كالآتي:

[102] تجدر الإشارة إلى أن بيرمان عاد و أدخل شيئا من النسبية على هذه القاعدة التي يرى أنها "لا تعود صالحة صلاحية مطلقة عندما يحدث أن تفقد – مؤقتا – كلمة مهمة خاصيتها المميزة marqué بسبب وجود عناصر اعتباطية أو نمطية كما هو الحال في كل نص" (بيرمان 1995: 78)

Sans mot dire (5) ; sans dire mot (1) ; ne pipa mot (1) ; ne disait mot (4) ; ne dit pas un mot (3) ; elle se refusa à répondre (1) ; les mots lui restèrent dans la gorge (1) ; sans dire un mot (1)

أي أنها ترجمت بثمانية مقابلات مختلفة.

و مثل ذلك عبارة "ضرب كفا بكف" التي تكررت سبع مرات و ترجمت كالآتي:

Eut un geste d'impuissance (1) ; frappa son poing de sa paume (1) ; frappa sa paume de son poing (1) ; - (4)

أي أنها حذفت أربع مرات و ترجم الباقي بثلاث مقابلات مختلفة.

و نرى في هذين النموذجين هوس المترجمين بتجنب التكرار حتى بمجرد التقديم و التأخير. و ليس الأمر مجرد رغبة في التنويع، لأن "[أيديولوجية] السلاسة fluency تفترض على المترجم أن ينوع كلماته تنويعا كافيا لكي لا يثير الانتباه إلى وجودها و إلى اصطناعية الترجمة [أي كونها ترجمة]" (فينوتي 1995: 76). و لقد رأينا شبيه ذلك مع عبارات "ولي النعم" و "ولي الأمر" في **ثرثرة فوق النيل** و كلمات "حارتنا" و "أولاد حارتنا" في **أولاد حارتنا**.

في **أولاد حارتنا** يتجلى وجه من أوجه النسقية في شبكة الاستعارات و التشبيهات التي صارت كما يقول ساسون سوميخ (1973: 153) "أقل تكلفا من أي وقت مضى" حيث أن محفوظ صار يستخدم اللغة استخداما أكثر شخصية و فرادة[103]:

و انطلق الكلام من فيه كما ينطلق نثار الريق عند العطس بغير ضابط (ص 13)

[103] خصوصا إذا قارنها بروايات "المرحلة التاريخية": **كفاح طيبة، رادوبيس، عبث الأقدار**، المليئة بالقوالب الجامدة المعروفة. أنظر في ذلك (بدر 1984: 127) حيث يقول محفوظ نفسه: "لكنني الآن [الحديث سنة 1970] أضحك على نفسي من أسلوب هذه الرواية [عبث الأقدار] إذ أنني كنت متشبعا وقتها بأنماط من التعبيرات اللفظية الفخمة التي كنا نحفظها عن ظهر قلب".

(pas traduit)

و نوره [البدر] يضفي على الدنيا **وشى الأحلام** (ص 436)

Baignant l'univers d'une lumière **étrange** (p 475)

فرفع أبوه وجها متجهما نقيض الارتياح **الساري في أعماقه كالغمامة السوداء** (ص 252)

Son père s'efforçait de cacher sous un visage sévère l'immense soulagement **qu'il ressentit** (p 282)

فقطب زقلط كأنما **ركب على وجهه حافر بغل** (ص 154)

Zoqlot fit la grimace (p 174)

فقال الأفندي و هو يبدو **كمن يتمصص ليمونة** (ص 155)

Déclara celui-ci en faisant la grimace (p 175)

و أن الفجر **تسلق الجبل** (ص 71)

Les premières lueurs de l'aube **apparaissaient au dessus de la montagne** (p 87)

فصاح زقلط و قد بدا و كأنه يقاتل نفسه لأنه لا يجد من يقاتله (ص 200)

S'écria Zoqlot qui semblait en vouloir à tout le monde et à lui-même (p 224)

التمعت في الأعين نظرات غضب كالبرق في السحاب و سرعان ما **اختفت تحت غيم الكظم** (ص 201)

Des lueurs de colère, vite **étouffés**, jaillissaient ça et là dans les yeux des *futuwwas*, comme des éclairs dans un ciel d'orage (p 225)

و كانت ريح باردة تهب بشدة باعثة عواء، **فركضت سحب كأنها مطاردة** (ص 205)

Un vent froid soufflait avec violence, **poussant les nuages** devant lui (p 229)

أصبح **وديعا كأنه تحية سلام** (ص 281)

Etait devenu **doux comme un agneau** (p 310)

و هكذا نرى تحولت هذه القوالب "المحفوظية" إلى قوالب جاهزة، و المثال الأبلغ و الأوضح عن ذلك هو ترجمة "وديع كأنه تحية سلام" بعبارة جاهزة مكرسة في اللغة الفرنسية هي doux comme un agneau.

ثمة سلسلة أخرى من التشبيهات تميز أسلوب محفوظ في هذه الرواية عنه في سابقاتها، فلقد "صرنا نجد أكثر من ذي قبل استعارات مناسبة للشخصية أو الظروف" (سوميخ 1973: 153)، وهو ما يبدو أن المترجم لم ينتبه إليه: صحيح أنه ترجم بعض هذه الاستعارات ترجمة تحفظ هذه المناسبة بين الاستعارة و السياق الذي جاءت فيه، كهاتين الجملتين:

و سمع البلقيطي [الحاوي] يتثاءب بصوت مرتفع كالحية الراقصة (ص 172)

Balqiti bailla à grand bruit, avec un curieux sifflement qui n'était pas sans évoquer celui du naja (p 193)

قال حسونة الفران: إنه اختفى كأن نيران الفرن التهمته (ص 408)

Hassouna, le boulanger, racontait partout qu'il avait disparu sans plus laisser de traces que s'il avait été dévoré par la flamme de son four ! (p 446)

لكن عددا آخر من هذه الاستعارات و التشبيهات تم محوه أو عقلنته أو ترجمته بمكافئاته المعروفة:

و قد صارت عيناه في **لون الغرا** [السياق هو ورشة نجارة] (ص 257)

Qui avait les yeux **tout rouges** (p 286)

فبدا تساؤله **كالحصار** (ص 448) [السياق تحديدا هو المعركة التي حوصر فيها قاسم] (لم تترجم)

و أقبل الآخرون **كالصخور المنقذفة** (ص 449)

Les autres arrivèrent **comme des boulets de canon** (p 488)

و لنلاحظ هنا أن محفوظ استخدم تشبيها بالصخور و هي من بين الأسلحة المتاحة في أيدي المتحاربين في الحارة فجاء التشبيه ملائما جدا للسياق بينما استخدم المترجم تشبيها بقذائف المدفعية.

و بأن الزمن [بالنسبة لعرفة مرتكب ذنب قتل خادم الجبلاوي] بات أثقل من **الذنوب** (ص 517) (لم تترجم)

فهتف شافعي [النجار] و هو يشعر كأن **المنشار ينشر صدره** (ص 260) (لم تترجم)

في **ثرثرة فوق النيل** – و هي الرواية "العبثية" المليئة بالحوارات الساخرة – تميز الأسلوب باللعب على الكلمات من أجل تحقيق السخرية، المريرة في كثير من الأحيان، لكن الترجمة كثيرا ما فشلت في أن "تنقل" هذا التلاعب بالكلمات. و الحق أن المسألة ليست مسألة نقل بل هي مسألة خلق جديد و كتابة جديدة، فعلى المترجم "أن يبدع في لغة الترجمة مكافئات خطابية: عروضا في مقابل عروض و استعارة في مقابل استعارة و تورية في مقابل تورية و إيقاعا في مقابل إيقاع" (ميشونيك 2007: 59). لنقرأ هذه المقاطع:

(الحوار بين أنيس زكي و مديره)

- **يا سعادة..**
- **دعنا من السعادة و التعاسة،** حقق لي هذا الرجاء المتواضع و هو ألا تبلبع أثناء العمل.. (ص 09)

- Monsieur…
- Epargnez-moi vos états d'âme ! (…) (p 13)

(عن ليلى زيدان) "**رائدة** في **فضاء** الحرية" (ص 21)

Pionnière de la liberté (p 24)

اللعب هنا هو على المعنى المزدوج لكلمة الرائد: الذي يشق الطريق لمن بعده و المعنى الثاني تكتسبه الكلمة عندما تضاف إلى كلمة الفضاء.

- الصداقة أهم و هي التي لها **طول البقاء**
- و **لك طول البقاء** (ص 23)

- L'amitié est ce qu'il y a de plus important, elle seule est éternelle.
- Mes condoléances ! (p 26)

- ما آخر نكتة؟
- لم يعد هنالك من نكات مذ أصبحت حياتنا نكتة سمجة (ص 28)

Layla Zaydan s'enquit de la dernière **noukta**. Mustapha Rachid répondit : « Il n'y a plus **d'histoires drôles** depuis que notre vie est devenue elle-même une **plaisanterie** grotesque. » (p 30)

لنلاحظ هنا إصرار المترجمة الهوسي على تجنب التكرار بحيث نقلت الكلمة الواحدة بثلاثة مقابلات مختلفة فزال أثر الجملة المبني أساسا على تكرار الكلمة الواحدة ثلاث مرات. ونفس الشيء نراه في المثال التالي مع أن المترجمة استطاعت أن تعوض بعض الشيء من خلال اصطناع جناس صوتي:

فيا أي شيء افعل شيئا فقد طحننا اللاشيء (ص 38)

Ô t*oi*, qui ou qu*oi* que tu s*ois*, fais quelque chose car le néant nous a broyés. (p 40)

- ألا تخافون البوليس؟

فتساءل مصطفى راشد باسما:

- بوليس الآداب؟

فقالت بعد أن سكت الضحك (...) (ص 37)

- Vous n'avez pas peur de la police ?
- La police des mœurs ? L'interrogea Mustapha Rachid en souriant…

Lorsque les rires se calmèrent, elle reprit (…) (p 38)

في المقطع الأخير، لا يفهم قارئ الترجمة الفرنسية ما المضحك في سؤال مصطفى راشد، و ذلك لأن المترجمة لم تعد إنتاج اللعب الموجود في النص العربي: فالسائلة هي سناء الرشيدي التي قدمها رجب قبيل هذا المشهد (ص 32 تحديدا) على أنها طالبة بكلية...الآداب ! و ليس أدل من هذا النموذج على أن ترجمة النص

تعني القراءة النسقية له في تفاصيله و في علاقات هذه التفاصيل بعضها ببعض. و علينا على أي حال أن نعترف أنه ليس من السهل دائما أن نجد الحل لمشكلات مثل هذه.

هنالك شكل آخر من أشكال هدم النسقيات لم يشر له بيرمان يقع هذه المرة على جانب الترجمة إن جاز التعبير، و يتمثل في التذبذب في استخدام الهوامش. و لن نطيل الوقوف هنا عند وظيفة الهوامش و مكانها من النص المترجم، ما يهمنا هو أن نعرف إن كانت هنالك نسقية ما في اصطناع هذه الهوامش أم لا: فلقد رأينا في ترجمة زقاق المدق كيف أن المترجم لم يهمش في حالة "الحسين" مثلا رغم أنه ذيل ترجمته بعدد لا بأس به من الشروح الثقافية.

و يتجلى غياب النسقية تجليا أوضح في ترجمة ثرثرة فوق النيل، فبينما شرحت المترجمة لقارئها من هو ابن طولون (ص 65) مثلا، لم تفعل ذلك مع المعز لدين الله (ص 19) أو الحاكم بأمر الله (ص 159) الفاطميين، مع أنه لا شيء يدفع إلى الاعتقاد أن القارئ الفرنسي يعرف هذين الخليفتين أكثر من معرفته بابن طولون أو بأنهما أقل أهمية منه، بل العكس هو الصحيح.

10.3.2.3. تدمير الشبكات اللغوية المحلية أو إغرابها:

La destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires:

يعتبرها بيرمان نزعة في غاية الأهمية و الخطورة لأن كل نثر جدير بهذا الاسم يرتبط ارتباطا وثيقا باللهجات المحلية. و يتم هذا الارتباط على ثلاثة صعد: التعدد اللغوي الذي هو من طبيعة النثر (و نرى هنا بالطبع أفكار باختين) و نزعة النثر إلى التجسيد (أنظر نزعة العقلنة) ثم البعد الشفهي في الكثير من الأعمال الروائية.

فيما يتعلق بالثقافة الفرنسية، رأينا كيف تمت عملية "قتل" اللغات العديدة التي كانت موجودة (الغلوتوفاجيا) لصالح لغة واحدة هي لغة طبقة معينة صارت مع مرور الزمن لغة كلاسيكية مقطوعة الصلة بجذورها الشعبية الحية. و تكشف الترجمة المتركزة عرقيا عن وجهها الكلاسيكي لأنها تدمر هذه اللغات المحلية، أي ما صار يسمى "اللهجات"، أي بتعبيرنا نحن "العامية". و يتم هذا التدمير من خلال حذف صيغ التصغير مثلا، و ترجمة الأفعال بالأسماء و ترجمة ما يسميه بيرمان "الدواليل المحلية" بأخرى حيادية...الخ، فعندما يقول نجيب محفوظ في **زقاق المدق** "شيطنة" يترجم أنطوان كوتان بعبارة « esprit diabolique ».

و الحق أن لغة الكتابة الروائية بين الكلاسيكية و المحلية، الفصحى و العامية، هي من بين أهم المشكلات التي عرضت و تعرض للرواية العربية، سردا و حوارا. و مثلت لغة الكتابة أحد جوانب روايات محفوظ التي أثارت نقاشا واسعا، فمن النقاد من يرونها أفصح مما يجب، خصوصا في الحوار إذا كان مكان الرواية حارة شعبية: فعن لغة الحوار في **زقاق المدق** يقول عبد المالك مرتاض: "فلو جرت مثل هذه اللغة على ألسنة بادينَ في القرن الأول الهجري، في شبه الجزيرة العربية لما أنكر ذلك أحد، و لكن أن تساق هذه اللغة الراقية بين شخصيات أمية تصطنع العامية لغة لها و لا تستطيع اصطناع غيرها، فإنه أمر محير" (مرتاض 1995: 226). و حتى عندما يلاحظ

مرتاض وجود لغة بسيطة تساير مستوى الشخصية، فإنه يعتبر ذلك أيضا عيبا يعتور لغة الرواية لأن هذه اللغة البسيطة مجاورة للغة الراقية.

على الطرف الآخر يرى د. محمد عناني (1988: 476) أن من أهم ما فعله محفوظ هو أنه طور الحوار في الرواية تطويرا يحاكي اللغة العربية الحية في مصر بحيث نستشف العامية في الفصحى و العكس، و على ذلك "فإن إصرار نجيب محفوظ على هذا المستوى من الفصحى في الحوار يعتبر ثورة لغوية فتحت الطريق أمام كتاب المسرح (الشعري منه و النثري) لاستخدام اللغة المعاصرة القائمة على تراكيب و ألفاظ اللغة العامية".

أما عن موقف محفوظ نفسه من العامية فهو – على الأقل كما شرحه لفؤاد دوارة سنة 1965 – على ما يبدو واضح: "أما أنني أعتبر العامية مرضا فهذا صحيح، و هو مرض أساسه عدم الدراسة"[104] (ذ. حقي 1986: 143).

و الحقيقة أن علاقة الفصحى بالعامية في كتابات محفوظ و علاقته هو بهما ليستا بمثل هذه البساطة، بل يمكن القول إن هنالك "مشروع كتابة" واضح المعالم في ذهن الكاتب: فنجيب محفوظ يفسر ولعه "بترجمة" حوارات شخصياته من العامية القاهرية إلى الفصحى بكون أن الفصحى لغة توحد العرب من المحيط إلى الخليج لكنه من جهة أخرى يقول (ما معناه[105]): "الفصحى مرنة جدا و يمكن للكاتب، إن بذل في ذلك ما يجب من جهد، أن يطوعها لمتطلبات الكلام الشعبي" (ذ. غوكيلار- نظير 2000: 18-19).

و يتم هذا التطويع بحسب محفوظ من خلال إغناء لغة الكتابة بالعبارات العامية و الشعبية (أو بتعبير إدوارد غليسان "التعشير" l'insémination). و يعي محفوظ تمام الوعي أن الأمر ليس بالهين بل إنه يقول

---

[104] و مثل ذلك ما قاله عبد الحليم عبد الله (1958: 277): "نجيب محفوظ غير متطرف عندما يجري عبارات من الممكن أن تقرأ باللهجة العامية وتقرأ باللهجة الفصيحة و هو بذلك يعطي كتبه جواز المرور عبر الزمن و عبر الأقطار التي تقرأ العربية".

[105] ننقل كلام محفوظ بصيغة الاقتباس المباشر و مع ذلك نستعمل عبارة "ما معناه"، لأننا في واقع الأمر لا ننقل كلام محفوظ الأصلي، بل كلامه المترجم إلى الفرنسية و نعيد ترجمته إلى العربية، لأننا بكل بساطة لم نعثر على المصدر الذي أورد الكلام أول مرة.

لأحد محاوريه: "هل تعلم أن أعظم صراع خضته في حياتي كان مع اللغة العربية؟" (نفسه: 124). و يقول محفوظ إنه كان دائما يسأل نفسه كيف يدجن اللغة و يجعلها طوع إرادته و أن الأمر لم يكن سهلا لأن من سبقوه من كبار الكتاب لم يتخذوا من الأحياء الشعبية موضوعا لهم و "حتى القلائل الذين فعلوا ذلك قد كتبوا حواراتهم باللغة العامية، متجنبين بذلك الإشكال. التحدي الحقيقي كان يتمثل في تحديث اللغة لجعلها جمالية و واقعية في آن و هو ما يمثل، على طول مسيرتي الروائية كلها، أعوص مشكلة واجهتها" (نفسه).

و لقد حل محفوظ الإشكال أن استعمال لغة "وسطى" يكون التركيب فيها فصيحا تتخلله عدد من الكلمات العامية[106]، أو في بعض الأحيان لغة يستشف فيها القارئ تركيبا عاميا تحت التركيب الفصيح، و هو ما يسميه سوميخ (1973: 99) العامية "المختفية" hidden.

إن نظرنا الآن إلى الروايات التي نعمل عليها، خصوصا **زقاق المدق** و **أولاد حارتنا** فسوف نجد فيها حضورا لا ينكر للغة العامية. أما ثرثرة فوق النيل فالحضور العامية فيها أقل وضوحا ربما لأن أغلب شخصياتها مثقفة، دون أن يمنع هذا لغتها الروائية من أن تكون قريبة جدا من لغة الواقع، و هو ما يعتبره ساسون سوميخ أعظم إنجازات محفوظ. و سنكتفي هنا بالقوالب الشعبية دون تلك الأمثلة التي يتجلى فيها حضور العامية من خلال التراكيب:

زقاق المدق

النص	الترجمة
Ya Rabb ! Ya mou'in ! Ya Razzaq ! Ya Karim ! Bonne fin de journée, *Ya* (ص6)	يا رب يا معين، يا رزاق يا كريم، حسن الختام يا رب

[106] عن مسألة لغة الرواية عند محفوظ و النقاشات التي دارت حولها بين عدد من النقاد (مثل لويس عوض و محمد العناني) أنظر منصور 2010: 38-44.

Rabb ! (p 13)	
C’est le Prophète qui nous visite (p 29)	زارنا النبي (ص 18)
Dieu vous garde de tout mal (p 30)	كفى الله الشر ! (ص 19)
Vos paroles sont douces comme le miel (p34)	كلامك كالسكر (ص 23)
Que Dieu reste dans votre vie (p34)	حلى الله دنياك (ص 23)
Plutôt mourir (p41)	أدركوني يا هوه قبل التلف (ص 29)
Un monde ! (p47) ; Un monde ! (p48)	دنيا ! (مرتان) (ص35)
Les filles de l’impasse autrefois (p50)	الدقة القديمة (ص37)
C’est le signe que l’heure arrive (p69)	"هذه علامات الساعة" (ص55)
/	عليه العوض (ثلاث مرات) (ص 77)
Pense à Dieu (p118)	وحدي الله (ص 90)
Prie Dieu (p118)	وحدي الله (ص99)
Priez Dieu, vous autres (p119)	وحدوا الله يا هوه (ص 100)
Prie Dieu (p 120)	وحد الله (ص 100)
Dont les yeux ne seront rassasiés que dans la tombe (p 133)	العينان التي لا يشبعهما إلا التراب (ص112)
Un seul ongle de Gaada vaut plus cher que ton cou ! (p 146)	ظفره برقبتك (ص 127)
Comment cela, que Dieu vous garde de tout mal ! (p 152)	كفى الله الشر (ص 132)
Nous ne sommes pas dignes d’un tel honneur (p 154)	لسنا قد المقام (ص 134)

على سن و رمح (ص 138)	/
يا خبر أسود (ص 139)	Etrange nouvelle ! (p 159)
يا خبر أبيض (ص 139)	Merveilleuse nouvelle ! (p 159)
يا خبر مثل اللبن و القشدة (ص 139)	/
ذبحة (ص 140)	Pauvre type ! (p 160)
بليها و اشربي ماءها (ص 143)	Mouille la et bois son eau (p 163)
ذبحة (ص 165)	On devrait vous étrangler (p 186)
الله يخرب بيتك (ص 152)	Va te faire F… ! (p 173)
فتك بعافية (ص 201)	Porte-toi bien (p 226)

ثرثرة فوق النيل

النص	الترجمة
لعلع صوتي (ص 30)	J'ai hurlé (p 29)
قطع لسانك (ص 120)	Tais-toi, langue de vipère ! (p 120)
منا و علينا (ص 121)	avec nous et contre nous (p 120)
ليلتنا فل يا جدعان (121)	Quelle soirée extraordinaire, les amis !
ليلة سوداء (ص 159)	Il fait nuit noire (p 154)
وحدوا الله ! (ص 190)	Par Dieu, reprenez-vous ! (p 184)
دينك و دين أهلك (ص 190)	Sois maudit ! (p 184)

أولاد حارتنا:

النص	الترجمة
على العين و الرأس (ص 14)	Sur ma tête et mon œil (p 29)
اقطع لسانك (ص 13-14-15)	Tiens ta langue (p 28-30)
فليذهب في داهية (ص 34)	Qu'il aille au diable (p 50)
فلتذهب في ألف داهية (ص 35)	Qu'elle aille aux cent mille diables (p 52)
شدي حيلك (مرتان) (ص 69)	Courage (p85)
نقطنا بسكوتك (ص 83)	/
غورا من وجهي (ص 85)	Disparaissez de ma vue (p 101)
ربنا على المفتري (ص 85)	Que le bon Dieu maudisse les tyrans (p 143)
وحد الله (ص 126)	Ne t'énerve pas (p 145)
خطوة عزيزة (ص 127)	Pour un bon coup, c'est un bon coup (p 146)
عفارم عليك يا ملبس آل حمدان الطرح (ص 141)	Tu es un homme et un vrai, tu as obligé les Hamdanites à se cacher comme des femmes (p160)
يا خبر أسود (ص 145)	Quelle horreur (p 165)
اسم الله على أمك (ص 158)	Et ta mère à toi (p 177)
يا خبر أسود (ص 169)	Aie mon pauvre garçon (p 189)
ربنا يتعب المتعب (ص 222)	Puisse Dieu punir ceux qui te causent

cette fatigue ! (p 250)	
Que Dieu maudisse ceux qui sont la cause de ta fatigue (p 253)	الله يتعب المتعب (ص 225)
Puisse Dieu te maintenir en bonne santé (p 256)	سألت عنك العافية (ص 228)
/	فتك بعافية (ص 234)
Trêve de sornettes (p 283)	وحد الله (ص 254)
Ça porte malheur rien que d'en parler (p 255)	قطع الموت و سيرته (ص 255)
Votre compte est bon (p 257)	ما وجدتم من يسمي عليكم (ص 257)
Pensez à Dieu qui vous regarde (p 292)	وحدوا الله (ص 264)
Ça d'accord (p 321)	على العين و الرأس (ص 291)
Calme-toi (p 359)	وحد الله (ص 324)
Ouvre l'œil, et le bon (p 360)	فتح عينيك (ص 326)
Puisse-t-elle te faire grand bien (p 373)	بالهنا و الشفا (ص 337)
/	قطعت الفلوس و قرفها (ص 338)
Tant que vous voudrez (p 376)	على العين و الرأس (ص 340)
Te voilà ruiné (p 376)	يا خراب بيتك (ص 340)
/	أنا في عرض دينك (ص 342)
Bande de crétins (p 378)	يا غجر (ص 342)
Avertissement rituel (avec ndt) (p 380)	يا ساتر (ص 344)
Que Dieu te garde (384)	فتك بعافية (ص 348)

قطع لسانها (ص 351)	Que Dieu lui coupe la langue ! ((p 387)
المجدع (ص 358)	Des vrais (p 395)
يا ساتر يا رب (ص 374)	Seigneur ! (p 412)
شد حيلك (ص 413)	Du courage (p 451)
تعبك راحة (ص 429)	C’est un honneur (p 469)
رجل فوق الأرض و رجل في القبر (ص 433)	Un pied dans la tombe (p 472)
علي الطلاق (ص 422)	Que ma femme soit répudié (p 481)
فتك بعافية (ص 490)	Porte-toi bien (p 533)
وحدي الله (ص 499)	Calme-toi (p 542)
يا داهية دقي (ص 501)	C’est maintenant que les ennuis vont commencer ! (p 545)
اللهم طولك يا روح (ص 503)	C’est heureux pour toi que je sois patient (p 546)
فوتك بعافية (ص 567)	Que Dieu te garde (p 613)

فيما يخص **زقاق المدق** يمكننا أن نلاحظ عددا من الأمور:

- سوء فهم بعض العبارات مثل "حسن الختام يا رب" و "أدركوني يا هوه قبل التلف" التي زالت في ترجمتها الفرنسية سخرية حميدة من عباس.

- حذف بعض العبارات مثل "عليه العوض" التي تكررت ثلاث مرات حذفت كلها في الترجمة، و "على سن و رمح" و عبارة "يا خبر مثل اللبن و القشطة" التي تعتبر تأكيدا لسابقتها "يا خبر أبيض" و وجها من وجوه "الغزارة" الشعبية حذفته الترجمة.
- غياب النسقية في ترجمة عبارات مثل "ذبحة" التي نقلت بمقابلين مختلفين.

في **أولاد حارتنا**:

- غياب النسقية: فعبارة "على العين و الرأس" ترجمت بثلاثة مقابلات مختلفة و عبارة "وحد الله" بأربعة مقابلات كاملة.
- عدد من العبارات ترجمت ترجمة شارحة و/أو معقلنة مما أدى بها لا محالة إلى أن تتفخم أو تزول عنها سمتها العامية، مثل عبارة "عفارم عليك يا ملبس آل حمدان الطرح" وعبارة "سألت عنك العافية".

يقول بيرمان إنه لا يمكن للأسف ترجمة لغة عامية إلى لغة عامية أخرى، فوحدها اللغات "المثقفة" هي التي تترجم، لأن ما يفعله المترجمون عادة، في محاولة منهم للحفاظ على اللغة المحلية، من ترجمة للهجة أجنبية بأخرى محلية "[هو] ترجمة لأجنبي الخارج بأجنبي الداخل[107] لا تفضي في نهاية المطاف إلا إلى تسفيه النص الأصل" (بيرمان 1999: 64). مثل ذلك حصل مثلا في ترجمة الناقد و المحقق و المترجم الكبير إحسان عباس لرواية ملفل موبي ديك عندما ترجم كلام الطباخ الأسود "فليس" باللهجة السودانية (أنظر الخانجي 2005:265-285).

[107] على العكس من ذلك، يمارس لورنس فينوتي (و هو الذي يعتبر إلى حد ما "تلميذا" لأنطوان بيرمان) الترجمة من خلال اللجوء إلى خلخلة تجانس اللغة الإنكليزية و استدعاء ما يسميه "البواقي" remainders أي " المغايرات الصغرى" minor variables و يشمل ذلك استخدام الكلمات و الصيغ التركيبية القديمة و الصيغ البريطانية (على اعتبار أن قارئ ترجماته أمريكي أساسا)...الخ. أنظر فينوتي 1998: 8-30.

على أننا إن قرأنا النماذج في الجداول أعلاه فسنرى أن ما حصل هنا هو أن العبارات إما ترجمت ترجمة "حيادية" أو جرى في ترجمتها تفخيم قد يبلغ أحيانا حد الغرابة:

"صل على النبي يا معلم و وحد الله" (ص 207)

« Prie le prophète patron, et proclame l'unicité divine » (p 233).

و يشير بيرمان إلى وجه آخر من وجوه المحافظة على اللغات – إلى جانب ترجمة أجنبي الخارج بأجنبي الداخل – و هو الذي يتمثل في إغرابها exotisation، و يتجلى ذلك مثلا في استعمال الخط المائل فنعزل بذلك في نص الترجمة ما لم يكن معزولا في النص الأصل و هو ما حدث فعلا في ترجمتي **زقاق المدق** و **أولاد حارتنا** و لم نر نماذج عنه (إلا واحدا أو اثنين) في **ثرثرة فوق النيل**.

في أولاد حارتنا تتكرر كلمتان بشكل كبير على طول النص و هما "الوقف" و "الفتوة" (أو "الفتوات") ويعتبرهما المترجم جان باتريك غيوم رئيسيتين لأنهما تمثلان مفتاح الصراعات المتتالية التي هزت – و لا تزال – حارة الجبلاوي. و من أجل ذلك أسهب غيوم في شرح الكلمتين لبيان أهميتهما في السياق الذي يضم أحداث الرواية، و رغم ذلك نرى الكلمتين مكتوبتين بالخط المائل على طول الرواية مع أن المترجم – بعد كل الشرح الذي قدمه في المقدمة – عاد و شرحهما مرة أخرى في حاشية (صص 19، 20) !

و ليس هذا بالنموذج الوحيد طبعا، فلقد تعامل المترجم بالطريقة نفسها مع عدد من الكلمات التي تنتمي إلى السجل الشعبي القاهري مثل "السلاملك" (صص 25-26-31-40-108-148...الخ من الترجمة) و"الأفندي" (صص 137-141-146-148-149-150-151-...الخ من الترجمة) وغيرها كثير

(محراب، طعمية، ملوخية، فول مدمس، بوظة...الخ). كل هذه الكلمات اقترضت وكتبت بالخط المائل في كل مرة مع أنها شرحت في حاشية عند أول ظهور لها في النص.

و يؤدي استعمال الخط المائل كما أسلفنا إلى عزل ما ليس معزولا في النص الأصل لأن كل هذه الكلمات معروفة و متداولة عند القارئ العربي (و المصري خصوصا) للرواية و كذلك عند شخصياتها (و هذا هو المهم) بينما يوحي الخط المائل بأن الشخصيات (في الترجمة الفرنسية) تستخدم هذه الكلمات استخداما مميزا لها marqué.

من جهة أخرى، يمثل استخدام الخط المائل "إغرابا" لهذه الكلمات بمعنى أنه يذكر بالمناخ الأجنبي الذي تنتمي إليه الرواية، مع أن الترجمة استخدمت – كما رأينا – استراتيجيات مفرنسة متمركزة عرقيا، فيصير الإغراب في هذه الحالة نوعا من التعويض و الإخفاء غير الناجح برأينا لأنه يبقى معزولا فيؤثر التأثير العكسي من حيث أنه لا يقدم للقارئ الفرنسي من هذا العالم الغريب إلا عددا محدودا من الكليشيهات.

المعنى الثاني للإغراب هنا هو أن الإصرار على كتابة الكلمات المقترضة بخط مختلف هو "نفي" لها من لغة النص المترجم، أي الفرنسية: فلو كتبت بالخط العادي لكان ذلك سبيلا ممكنا لإدخالها لمعجم لغة الترجمة لكن الذي يحصل هنا هو أن الترجمة الفرنسية تتصرف و كأن لسان حالها يقول لقارئها: هذه الكلمات أجنبية وستبقى كذلك.

و يسري كل هذا الكلام على ترجمة **زقاق المدق**: فكلمة "فريك" مثلا تكررت عدة مرات في النص ومن ذلك خمس مرات في صفحة واحدة (ص 83 في الترجمة)، لكن الملاحظ هو أن ظاهرة عزل الكلمات بالخط المائل قليلة في ترجمة **زقاق المدق** مقارنة بترجمة **أولاد حارتنا**، فأنطوان كوتان يقترض كلمة melaya و يكتبها دون خط مائل (صص 53-107-118...الخ). ولعل ذلك يعود إلى اختلاف استراتيجيات الترجمة: فكوتان

كان أقل اقتراضا من غيوم و أميل منه إلى إيجاد "المكافئات": فبينما يقترض مترجم **أولاد حارتنا** كلمة "ست" و يكتبها بالخط المائل يختار لها مترجم **زقاق المدق** "مكافئا" فرنسيا هو madame. و الحق أن اختيارا كهذا غريب أو هو على حد تعبير فاطمة موسى محمود – في مراجعتها للترجمة الانكليزية للرواية ذاتها – اختيار "سخيف" ludicrous. فلقد اختار المترجم الانكليزي تريفور لوغاسيك لكلمة "ست" مقابلا هو Mrs ، وتعلق فاطمة موسى (1976أ: 152) على ذلك بقولها:

> لا أحد يستخدم Mr في مقابل herr الألمانية أو Mrs في مقابل señora الإيطالية ! فالإبقاء على 'سيد' و 'ست' يساهم في إبراز النكهة العربية للشخصيات و الكلمات التي لا مقابل لها في الإنكليزية يجب أن تقترض و تشرح باختصار في متن النص أو في حاشية، فلقد صرنا اليوم نتقبل الكولاك و الموجيك كما نتقبل استخدام أسماء الآباء و صيغ التحبب التصغيرية في الأدب الروسي.

و تبقى ملاحظة فاطمة موسى صالحة بالرغم من أننا لا نوافقها طبعا في مسألة شرح الكلمات المقترضة في متن النص.

11.3.2.3. هدم العبارات La destruction des locutions:

هذه النزعة وثيقة الصلة بسابقتها و بالنزعة التي تليها فهي تتعلق بالصيغ و العبارات و الأمثال التي تعبر عن تجربة ما و التي نجدها في لغات مختلفة. و من أهم الأمثلة عن هذه العبارات "الأمثال" و "الصيغ الاصطلاحية" expressions idiomatiques و هي التي يركز عليها بيرمان في شرحه لهذه النزعة، مستشهدا بنموذج من ترجمة أندريه جيد لرواية جوزف كونراد **تايفون**:

He did not **care a tinker curse** / Damne, if this ship isn't **worst than Bedlam**! Conrad

Il **s'en fichait comme d'un juron d'un étameur** / Que le diable m'emporte si l'on ne **se croirait pas à Bedlam** ! Gide

و يقول بيرمان إن من نقاد جيد من تعجبوا من ترجمته "الحرفية"[108] للعبارتين في نص كونراد لأن الترجمة حسب هؤلاء يفترض فيها أن تجد "المكافئات" الفرنسية لهذه العبارات. هكذا، كان يجب مثلا أن يترجم Bedlam و هو مستشفى مجانين إنكليزي شهير بمستشفى مجانين فرنسي شهير هو أيضا و هو Charenton.

و يرد بيرمان على هذا الكلام بأن الاستخدام الواسع لهذه الاستراتيجية سيؤدي إلى نتيجة عبثية تتمثل في أن شخصيات كونراد ستستخدم صيغا و تعابير فرنسية[109]، فالترجمة يجب ألا تختزل في مجرد البحث عن

---

[108] يعتبر استشهاد بيرمان بأندريه جيد مثيرا للاهتمام أولا لأن جيد كاتب كلاسيكي بامتياز و ثانيا لأن ترجمته هذه بالذات أثارت عاصفة من النقد لأنها تحديدا دمرت نص كونراد و لنقرأ في ذلك ما كتبه أندريه ريترس A.Ryters لصديقه أندريه جيد: "إنك تفقد الجمل و الأفكار علاقاتها المنطقية و تؤول و تحذف و ترتب من جديد و تجمع ما كان مفصولا لغاية معينة [في نفس كونراد] و تفصل ما جمعه الكاتب" (مونو 1991: 302)

[109] يتفق إيكو (2006: 225-224) من جهته مع بيرمان على أن استخدام Charenton هو تدجين مبالغ فيه لكنه يشير إلى "حل وسط" لجأ له المترجم الإيطالي للرواية عندما كتب malédiction si ce navire n'est pas pire que *l'asile de fous* de Bedlam لكن هل هذا الحل هو فعلا حل وسط؟ لا نرى ذلك لأنه وقع في الترجمة الإيضاحية التي رأينا أثرها.

المكافئات، لأن هذه المكافئات لا تعوض العبارات التي تترجمها. و يضيف بيرمان أن الترجمة بالتكافؤ تتجاهل وجود "الوعي بالمثل" الذي يسمح لقارئ الترجمة بأن "يتعرف" على علاقات القرابة بين المثل الأجنبي و أمثال من ثقافته هو.

ولنقرأ الآن النماذج التي أحصيناها في روايات محفوظ:

زقاق المدق

النص	الترجمة
أصوم و أفطر على بصلة ! (ص 24)	Je jeune et vous voulez me faire déjeuner d'un ognon ! (p 35)
باب النجار مخلع (ص 27)	La porte du menuisier sort de ses gonds (p39)
أكل العيش يحب خفة اليد (34)	« Pour manger du pain, il faut avoir la main leste » (p 46)
كل ما يعجبك و البس ما يعجب الناس (ص 70)	Mange ce qui te plait et revêts le vêtement qui plait aux gens (p86)
الحركة بركة (ص 104)	« Le mouvement est une bénédiction » (p 124)
الحركة بركة (ص 105)	« Le mouvement est une bénédiction » (p 125)
يعطي الحلقة لمن ليس له أذنان (ص 133)	/
الدهن في العتاقي (ص 143)	La graisse est dans le vieux poulet… (p 164)
الشيطان شاطر (ص 205)	Le diable est rusé (p 231)

كل شيء قسمة و نصيب (ص 205)	Il faut faire la part des choses (p 231)

أولاد حارتنا

النص	الترجمة
أكبر منك بيوم يعرف أكثر منك بسنة (ص 38)	Qui a vécu un jour de plus que toi est plus expérimenté d'un an (p 61)
العين بصيرة و اليد قصيرة (ص 43)	/
و كأننا يا بدر لا رحنا و لا جينا (ص 241)	Nous voilà bien avancés (p 270)
ياما تحت الساهي دواهي (ص 250)	Comme quoi il faut se méfier de l'eau qui dort (p 279)
المسامح كريم (ص 264)	L'indulgence aussi est une vertue… (p 292)
تمسكن حتى تمكن (ص 443)	Il réussit à apitoyer le monde jusqu'au moment ou il est devenu assez trop fort (p 482)
تقتل القتيل و تمشي في جنازته (ص 499)	Tu suis toujours l'enterrement de ceux que tu assassines ? (p 542)
العجل وقع…هاتوا السكين (ص 500)	Le veau est tombé, apportez le couteau (p 543)

ثرثرة فوق النيل

النص	الترجمة
تمشيه على العجين (ص 39)	Le mène à la baguette (p 41)

في الحركة بركة (ص 48)	Mouvement et bénédiction sont de pair(p 145)
شر البلية ما يضحك (ص 173)	Les pires catastrophes sont celles dont on rit (p 177)
عملتم من الحبة قبة (ص 183)	Vous avez fait tout un drame d'un rien (p 177)

ما نلاحظه أولا هو أن الأمثال سواء أكانت شعبية (و هو الغالب) أم فصحى (شر البلية ما يضحك) أم شعبية "ترجمت" إلى فصحى ("أكل العيش يحب خفة اليد" بدل "أكل العيش يحب الخفية") حاضرة حضورا أكبر في **زقاق المدق** و **أولاد حارتنا** منها في **ثرثرة فوق النيل** و السبب الواضح لذلك هو السياق الشعبي للروايتين الأوليين و شخصياتهما. و استعمال الأمثال (و العبارات) الشعبية في روايات محفوظ هو من الأهمية بمكان لأنه "استدعاء لتراث مشترك يذكر جميع المشاركين [في حوار ما] 'بالقصدية الجماعية'، على حد تعبير سيرل، التي تربط بينهم" (أبو يوسف 1997 : 181).

من وجهة نظر الترجمة، نلاحظ جهدا في الترجمات الثلاث لنقل الأمثال نقلا "حرفيا" أو قريبا من الحرفي مع وجود عدد من المكافئات مثلما هو الحال في ترجمة "يا ما تحت الساهي دواهي" و "عملتم من الحبة قبة"، وبعضها ليس فقط مكافئا معنويا (من النمط الذي يرفضه بيرمان) بل قد يرقى إلى مستوى ما يسميه ميشونيك "المكافئ الخطابي" و هو الحال في ترجمة "باب النجار مخلع" و "تمشيه على العجين".

يبقى أن هنالك أمثلة لم تترجم "يعطي الحلقة لمن ليس له أذنان"، "العين بصيرة و اليد قصيرة"، "و كأننا يا بدر لا رحنا و لا جينا" كما أن هنالك أمثلة ترجمت بغير استراتيجية التكافؤ لكن ترجماتها لم تحافظ على إيقاعها، مثل ترجمتي "أكبر منك بيوم يعرف أكثر منك بسنة" و"تمسكن حتى تمكن".

12.3.2.3. محو تراكب اللغات L'effacement des superposition des langues:

هي آخر النزعات التشويهية و يعتبر بيرمان أنها ربما تكون أعوص المشاكل التي تواجه مترجم النثر الأدبي. و يتجلى تراكب اللغات إما بتجاور اللهجات مع لغة فصحى أو تجاور عدة لغات في عمل واحد. و في كلتا الحالتين "تهدد الترجمة تراكب اللغات فعلاقة التوتر و التكامل الموجودة في النص الأصل بين اللهجة و اللغة، بين اللغة التحتية و لغة السطح، ...الخ تنزع إلى الزوال" (بيرمان 1999: 66).

لنلاحظ أولا إن نزعة محو تراكب اللغات مرتبطة بنزعتي هدم العبارات و الشبكات اللغوية المحلية بل قد تكون شاملة لهما، كما تشمل نزعة نزعة هدم النسقيات لنزعة هدم الشبكات الدالة التحتية مما قد يدعو إلى تقليص عدد النزعات أو إعادة ترتيبها. هذا التراكب اللغوي (أو بعبارات باختين "تعدد الأنماط الخطابية" hétéroglossie و "تعدد اللغات" hétérologie) ليس بريئا من كل غاية، بالنسبة لشكسبير مثلا، يلاحظ ديتر مارتن (2007: 114) أنه "بشكل عام يناوب بين الشعر و النثر من أجل تمييز الشخصيات وتبعا لمعايير بنيوية".

عند نجيب محفوظ، يتجلى تراكب اللغات (لهجة/لغة) في تجاور مستويات متعددة للغة العربية (الكلاسيكية – الفصحى المعاصرة – العامية) في مقطع واحد أو حتى في عبارة واحدة. ويحدث ذلك عندما "يترجم" محفوظ عبارات عامية إلى الفصحى كما هي: "يا خسارتك يا حميدة"، "طربوش نصف عمر" (**زقاق المدق**) – "الواحد حيران، لا عند الأولاد راحة و لا عند الفتوات راحة و لا عند الناظر راحة"، "حاسب أن تنزلق البطاطا فنموت جوعا"، "فلأصبر عليها قليلا، إما ينصلح حالها أو فلتذهب في ألف داهية" (**أولاد حارتنا**)، "سمارة منا و علينا" (**ثرثرة فوق النيل**).

هذه المستويات اللغوية تتعايش عند محفوظ مثلا من أجل "محاكاة الاختلافات القائمة بين العوالم العامة و الخاصة لشخصياته." (أبو يوسف 1997: 180). هذه الشخصيات، عندما تكون أمام الناس، يتميز أسلوبها "باستخدام أجوبة متوقعة" (نفسه) و عندما تعود إلى حياتها الخاصة، إلى عالمها العائلي أو الحميم، تتحرر من قواعد الكلام التي كانت تقيد بها نفسها أمام الناس، و على ذلك "فاستخدامها للغة، بما في ذلك الأمثال والاستعارات و سائر الصور البيانية، يتخذ شكلا أكثر تحررا" (نفسه: 181).

في **أولاد حارتنا** مثلا نموذج عن التراكب من خلال تعدد الأنماط الخطابية أو "الأسلبة" stylisation يتجسد في استعمال الأغنية و الشعر الشعبيين في نسيج النثر الروائي و لقد رأينا كيف أن هذه الأغنيات في سوادها الأعظم لم تترجم و هو ما يعتبر تدميرا لتراكب لغوي و أسلوبي ومحوا لحوارية الرواية.

و الحق أن ترجمة التراكب اللغوي يسري عليها ما قاله بيرمان عن ترجمة اللهجات المحلية، و هو أمر طبيعي لأن وجود اللهجات المحلية هو تجل من تجليات التراكب اللغوي. وأقصى ما يمكن للمترجم أن يحققه، إن ترجم العبارات التي تتداخل فيها الفصحى و العامية ترجمة "حرفية"، هو أن يُشعر القارئ الفرنسي بأن الجملة التي يقرأها أجنبية، و في حالتنا هذه عربية، دون أن يُمكنَه من إدراك ما فيها من توتر بين الفصحى و العامية. و يظل الباقي منوطا بقارئ الترجمة إن أراد، لكن هذه مسألة أخرى.

4.2.3. مشروع الترجمة:

1.4.2.3. مفهوم مشروع الترجمة:

الآن، و قد انتهينا من تحليل الترجمات و مقارنتها بالنصوص العربية، يمكننا القول إن مرحلة مهمة على طريق "الحكم" على الترجمات و على المواقف الترجمية التي اتخذها المترجمون قد قُطعت. لكن القراءة تبقى ناقصة إن لم تتبعها محاولة الكشف عن المشروع الذي يحمل الترجمات، فلقد رأينا أن "وصف" ترجمة ما بالنسبة لبيرمان لا ينحصر في مجرد المقارنة بينها و بين النص الأصل و محاولة معرفة المطابقة الأسلوبية بين الاثنين، بل إن هذه المقارنة لا تكتسي أهميتها الكاملة إلا إذا حاول الناقد أو المحلل أن يعرف هل الترجمة التي هو بصدد دراستها يحملها مشروع معين و ما هو هذا المشروع إن وجد؟

رأينا كيف عرف بيرمان – في معرض حديثه عن أورزم – مشروع الترجمة بأنه تصور المترجم للترجمة بشكل عام و لترجمة نص معين بشكل خاص. و لقد أعاد تعريفه تعريفا أوضح في كتابه عن نقد الترجمات: "يعرف المشروع، من جهة، الطريقةَ التي سينجز بها المترجم عملية النقل الأدبي و من جهة أخرى الطريقة التي سينجز بها الترجمة ذاتها و يختار 'صيغة' و 'طريقة' الترجمة" (بيرمان 1995: 76). و يقصد بيرمان بقوله طريقة إنجاز النقل الأدبي طريقة "تقديم" الترجمة و من ذلك مثلا اختيار النصوص و هل يكتفي بترجمتها لوحدها أو يرفق بها حواشي و تعليقات و شروحا...الخ.

المهم بشأن المشروع الترجمي هو أولا أن وجوده ليس مرتبطا بضرورة أن يصاغ صياغة نظرية، فالمترجمون قلما يكتبون مقدمات و لذلك سيكون على الناقد أن يعيد بناء المشروع من خلال نص الترجمة ذاتها، و ثانيا أن علاقة المشروع بنص الترجمة ليست علاقة نظرية و تطبيق يسأل فيها الناقد إن "نجحت" الترجمة في تجسيد المشروع، بل هي علاقة جدلية، أو كما يسميها بيرمان "دائرة مطلقة". لكن هذه الدائرة ليست دائرة مفرغة، فالناقد "عليه

أن يقرأ الترجمة بناء على مشروعها لكننا لا نفهم حقيقة هذا المشروع في نهاية المطاف إلا انطلاقا من الترجمة ذاتها و من نمط النقل الذي تنجزه" (نفسه: 77).

بالنسبة لترجمات جون دن مثلا، تمثل المشروع باختصار شديد في اختيار معين للأشعار (بناء على قراءة معينة لمسيرة الشاعر) و في إقصاء النصوص النثرية، هذا من جهة. من جهة أخرى، تمثل المشروع في تقديم ترجمة "شعرية" بمعنى معين، أي في إنتاج جون دن فرنسي من القرن السابع عشر و هذا يعني بدوره كتابة ترجمة يستعان فيها بلغة قديمة، لغة الفترة التي يراد لجون دن الفرنسي أن يكون فيها.

و ينبغي هنا أن نسجل الفرق المهم بين استخدام بيرمان لمفهوم "مشروع الترجمة" استخداما ذاتيا فردانيا – فالمترجم هو الذي يصوغ المشروع – و بين استخدام لورنس فينوتي استخداما أكثر "بنيوية" بحيث يجعله على مستوى الثقافة – أو السياسة الثقافية cultural politics – لا على مستوى الفرد، بحيث يشترك في صياغة هذا المشروع كل من الكاتب و المترجم و دار النشر...الخ.

ما ينتقده فينوتي، و ما يشكل أحد نقاط الخلاف بينه و بين بيرمان، هو التصور الفرداني للمؤلف الذي لا يزال – برأيه – يشكل افتراضا مسبقا مهما و رئيسا في فكر الدراسات الأدبية:

> تبعا لهذا التصور الذي هو بشكل أساسي تصور رومانسي، الكتاب يعبر بحرية عن أفكار و مشاعر شخصية في مؤلِفه الذي يُنظر إليه إذا باعتباره تعبيرا عن الذات أصيلا و شفافا، لا يمر عبر وساطة محددات مخترقة للأفراد transindividual (لغوية، ثقافية و اجتماعية) قد تجعل من هوية المؤلف وأصالته أمرا معقدا (فينوتي 1998: 50).

و لذلك كانت الترجمة توضع دائما على الهامش لأنها تمثل تهديدا لهذا التصور المكرس المقدس، فالمترجمة ليست نصا فريدا و لا شفافا. و هذا ما يفسر سيادة التيار التدجيني في الترجمة الذي ينزع إلى مسح كل آثار الاختلاف اللسانية و الثقافية، فيعطي النص المترجم – إذ يخضعه لقيم الثقافة المستقبلة و بالتالي يجعله "معروفا

عند القارئ – مظهر النص الأصل: "بواسطة هذا التدجين، نظن المترجمة نصا أصلا، تعبيرا عن قصد الكاتب الأجنبي" (نفسه: 31).

و تستتبع هالة التقديس هذه التي يحاط بها الكتاب تقديسا آخر للمؤسسة المدرسية التي تسعى إلى التحقق من قصد الكاتب الذي يشكل الأصالة بينما تهدد الترجمة هذين الصرحين (الكاتب و القراءة المدرسانية له) أولا من حيث أنها تتوجه إلى جمهور مختلف و تتعامل مع متطلبات لغة و ثقافة أخرى، و ثانيا من حيث أنها إذ تتعامل مع المعطيات الثقافية و اللسانية للنص الأجنبي "تثير الخشية من أن قصد الكاتب قد لا يكون قادرا على التحكم في معنى هذه المعطيات و في كيفية تأثيرها الاجتماعي" (نفسه)[110].

هكذا يقدم فينوتي تصورا جماعيا للمؤلف، من حيث أن "شكل العمل الأدبي لا يولد ببساطة مع الكاتب باعتبار الشكل 'أسلوبه و تعابيره الخاصة' بل الشكل في واقع الأمر تعاون مع فئة اجتماعية معينة يأخذ فيه المؤلف بعين الاعتبار القيمَ الثقافية المميزة لتلك الجماعة" (فينوتي 1998: 60).

و يردنا هذا التصور إلى مفهوم ميشال فوكو عن "وظيفة المؤلف" أي المؤلف باعتباره وظيفة، في محاضرته الشهيرة هي أيضا: "ما هو المؤلف؟" بحيث أن وظيفة المؤلف عند فوكو لا تتطور بشكل عفوي من نسبة خطاب ما لشخص ما، بل إنها:

> نتاج عملية معقدة تبني كائنا عقلانيا نسميه 'مؤلفا'. و ما من شك في أن ثمة من يحاول أن يمنح هذا الكائن العقلاني وضعا واقعيا: و يتمثل هذا الوضع، بالنسبة للفرد، في هيئة 'عميقة'، قوةٍ 'خلاقة'

---

[110] في نصه الشهير "موت المؤلف"، ربط رولان بارث بين تقديس المؤلف و تقديس الناقد بحيث يمكن وصفهما بأنهما وجهان لعملة واحدة:

> "أن نجعل لنص ما كاتبا يعني أن نفرض على هذا النص فرضة توقيف cran d'arrêt و نكرس سلطة مدلول أخير و نغلق الكتابة. هذا التصور مؤات تماما للنقد الذي يسعى إذا ليجعل مهمتَه الخطيرةَ اكتشافَ الكاتب (أو أقانيمه: المجتمع، التاريخ، النفس، الحرية) تحت العمل: و عندما نجد الكاتب يكون النص قد 'شرح' و ينتصر الناقد. فلا عجب إذا أن تكون هيمنة الكاتب تاريخيا هي أيضا هيمنة المؤسسة النقدية" (بارث 1984: 65-66).

و هو تحديدا ما يقوله فوكو (1994: 811): "المؤلف هو إذا الصورة الإيديولوجية التي نطرد بها توالدَ المعنى".

'مشروعٍ' ما، تكون هي أصل الكتابة. لكن ما نشير إليه في الفرد على أنه المؤلف (أو ما يجعل من فرد ما مؤلفا) ليس إلا إسقاطا، في عبارات هي دائما نزاعة إلى النفسانية إلى حد ما، للعمليات التي نخضع النصوص لها و المقارنات التي نعقدها و للخصائص التي نقرر أنها مهمة و لسلاسل التواصل التي نعترف بها أو أشكال الإقصاء التي نمارسها" (فوكو 1994: 800-801)[111].

و لذلك ففوكو، بدل أن يسأل عن كيفية إمساك الذات أي المؤلف لجواهر الأشياء ليسبغ عليها معنى، أي ليكون هو الأصل-الخالق-المبدع، يقول إن الأمور يجب أن تقلب ليكون السؤال المطروح هو عن الظروف والأشكال التي تظهر فيها الذات داخل خطاب ما.

و الحق أن التصور الجماعي للمؤلف و لعملية الترجمة على السواء، و السياق الذي قدم فيه فينوتي هذا التصور[112]، مهمان جدا لما نحن بصدده في هذه الدراسة، أي دراسة استراتيجيات الترجمة الأدبية و الحكم النقدي على عمل المترجمين: فلورنس فينوتي يرى في التصور الجماعي لمفهوم التأليف أداة يمكن بواسطتها تحرير المترجم من سلطة كاتب العمل أو على الأقل تحديد هذه السلطة، سواء أكانت هذه السلطة مباشرة عندما يكون المؤلف عارفا باللغة التي ترجمت إليها أعماله فينتقد الترجمات مثلما فعل كافكا[113] ، أو كانت هذه السلطة غير مباشرة تمر عبر قانون حقوق المؤلف الذي يجعل المترجم تابعا مشتقا.

و يدعو فينوتي إلى صياغة قوانين جديدة تحد من حقوق المترجم و الكاتب على السواء. أما الكاتب، فيقترح له فينوتي مدة خمس سنين مثلا إن لم يترجم خلالها عمله، يصبح بعد ذلك أول مترجم أو ناشر ينشر مترجمته حائزا ليس فقط على حقوق النشر بل يصبح حقه حصريا بالنسبة لهذا النص. لكن الترجمات تبلى و تفقد

---

[111] و الجدير بالذكر أن هذا التصور الاجتماعي السياسي لماهية المؤلف يقوم على مفهوم آخر مركزي هو "موت الإنسان" – و لا يعنينا هنا أن ندخل فيما له و ما عليه. عن الإنسان يقول فوكو (1966: 398): "عندما نتأمل فترة زمنية قصيرة نسبيا و تقسيما جغرافيا محدودا – الثقافة الأوروبية منذ القرن السادس عشر – يمكننا أن نجزم بأن الإنسان فيها بدعة حديثة. (...) إن الإنسان بدعة يثبت الحفر في فكرنا حداثتَها بكل سهولة. و ربما موتَها القريب أيضا".

[112] يتمثل هذا السياق، باختصار، في نقد القوانين المتعلقة بحقوق المؤلف و المترجم و تحليل الأسس الجمالية و الإيديولوجية التي قامت عليها هذه القوانين و كذا النتائج الثقافية لهذه القوانين. أنظر في ذلك فينوتي (1998: 66-31) و بسلامة (2009).

[113] و في بعض الحالات يترجمها هو بنفسه مثلما فعل بيكيت و نابوكوف (أنظر أوستينوف 2001)

قراءها بمرور الوقت و لذلك يرى فينوتي أن المترجم أيضا من جهته يجب ألا يحوز على هذا الحق الحصري إلا للمدة التي يبقى فيها عمله منشورا (أي في طبعة واحدة أو أكثر). و لهذه القيود المقترحِ فرضُها على حقوق المؤلف كاتبا كان أم مترجما آثارُها الايجابية فهي أولا "ستحفز الناشرين على إنشاء عدد أكبر من الترجمات ونشرها دون تحمل العبء الإضافي المتمثل في دفع مستحقات للمؤلفين الأجانب" (نفسه: 65). و يعني هذا زيادة كم الترجمات و تحسين وضع المترجمين من حيث أن هذه الأعباء المالية هي التي تردع دور النشر عن إطلاق مشاريع الترجمة و تدفعها إلى بخس المترجمين أجورهم في حال أطلقت هذه المشاريع.

و يتمثل الأثر الثاني لهذه القيود في أن "المترجمين سيتحفزون لممارسة خبراتهم باللغات الأجنبية و ثقافاتها و لتحسين هذه الخبرات من خلال ابتداع مشاريع للترجمة تستجيب لمفهومهم هم عن القيم المكونة للثقافة المحلية، و ذلك دون الخوف من ردود فعل قانونية من قبل الكتاب الأجانب أو من رفض دور النشر المحلية لهذه المشاريع، رفض مبني على الجهل أو على الاهتمام بتكلفة المشروع دون أي شيء آخر" (نفسه).

و عندما يتحرر المترجم من الهاجس القانوني المعلق فوق رأسه مثل سيف داموقليس و من القيد المالي الذي يكبل دور النشر يستطيع أن يضرب في الصميم الفكرة السائدة عن الهوية الثقافية من حيث أنها واحدة مصمتة متجانسة جامدة. و يحقق المترجم ذلك عندما "يبتدع مشاريع في الترجمة" أي عندما يكون في وسعه اختيار نصوص تكون مختلفة عن تصور جماعته للثقافة المحلية و عندما يكون حرا في إتباع "الاستراتيجيات الخطابية" التي تساهم في إبراز هذا الاختلاف و في نشر ترجمات طليعية إن جاز التعبير.

و بذلك ربما يكون بإمكان المترجمين أن يفعلوا ما فعله شارل بودلير الذي رفض التعامل مع دور النشر الكبيرة و إذ فعل ذلك "أسس لأول مرة القطيعة بين صناعة النشر التجارية و صناعة النشر الطليعية و أسهم بذلك في خلق حقل من الناشرين مماثل لحقل الكتاب و في الوقت نفسه في تأسيس العلاقة البنيوية بين الكاتب المناضل و الناشر المناضل" (بورديو 1992: 102).

ما نستنتجه من كل هذا هو أن مشروع الترجمة ليس مشروعا فرديا مرتبطا بالمترجم وحده كما قد يبدو لنا من تعريف بيرمان له. و نتيجة ذلك هو أننا إن قرأنا الترجمة انطلاقا من مشروعها فسيكون علينا إذا أن نفكر في حدود "مسؤولية" المترجم إن جاز التعبير. و لا يعني هذا بطبيعة الحال أن نعود و نقع في فخ الحتمية الذي تنصبه المقاربات الوظيفية و الدراسات الوصفية الخالصة.

من جهة أخرى، تجدر الإشارة إلى أن بيرمان لم يكن أبدا غافلا عن السياق الثقافي الأشمل الذي تتم فيه الترجمة، و هو الذي دعا إلى مأسسة أفقية للمترجمين من خلال تجمعهم في "نقابات" كما أنه نبه مرارا إلى أن النزعات التشويهية في الترجمة تستمد قوتها من تجذرها في ثقافات اللغات المترجِمة الكبيرة.

ضمن هذا الإطار إذا، سنقدم تحليلا سريعا لمشروع الترجمة كما تجلى في طريقة "إخراج الترجمات".

2.4.2.3. على عتبات الترجمة:

يحيل هذا العنوان الفرعي بطبيعة الحال إلى مفهوم جيرار جينيت "العتبات" الذي يعني مجموعة النصوص التي تصاحب العمل الأدبي أو توازيه، و هي كثيرة لكننا سنكتفي هنا بدراسة العنوان و مقدمة المترجم و الهوامش و النصوص المصاحبة التي يكتبها الناشر péritexte éditorial . و الجدير بالذكر أن جينيت، و هو أحد أهم من درسوا النصوص المصاحبة و الموازية، لم يتحدث عن الترجمة إلا فيما ندر، و لذلك سنحاول أن نستثمر بعضا من أفكاره و ننزلها على النصوص المترجمة.

و ينبغي ألا تجعلنا عبارة النصوص "المصاحبة" و النصوص "الموازية" نظن أنها مجرد زوائد على هامش النص أصلا كان أم ترجمة لأن "الكلام على نص ما [أي الخطاب الواصف له] ليس مجرد مساعِد يسهِل فهمَه وتثمينَه بل هو لحظة من لحظات إنتاج هذا النص و إنتاج معناه و قيمته" (بورديو 1992: 242). من جهته يرى جيرار جينيت (1987: 45) أن "العقد الجنسي contrat générique [بين القارئ و الكتاب]

يتأسس، بشكل منطقي إلى حد ما، من مجموع النصوص الموازية كما يتأسس، بشكل أعم، من العلاقة بين النص و النص الموازي".

لنشر أولا و بسرعة إلى مسألة اسم المترجم و مكانه على غلاف الكتاب. فإن كان صحيحا ما يقوله جينيت من أن الوظيفة التعاقدية التي يؤديها اسم الكاتب تكاد تنعدم في النصوص المتخيلة، مما قد يؤدي بنا إلى أن نستنتج أنه غير ذي أهمية كبيرة، فالأمر برأينا يختلف عندما يتعلق الأمر بالترجمة. فظهور اسم المترجم على غلاف الترجمة من عدمه هو لوحده مؤشر على إمكانية رؤية المترجم و على وضعه القانوني. و إن نظرة سريعة وعشوائية على الترجمات تبين أن اسم المترجم غائب في السواد الأعظم من الحالات.

في ترجمات نجيب محفوظ التي تعنينا هنا لا أثر لاسم المترجم إلا على ترجمة "أولاد حارتنا"، مع ملاحظة أن اسمه كتب تحت اسم نجيب محفوظ و بخط أصغر من الخط الذي كتب به اسم الكاتب.

1.2.4.2.3. العنوان:

يسأل جيرار جينيت: "كيف كنا سنقرأ **يوليسيز** جويس لو لم يكن عنوانها **يوليسيز**؟". فالعنوان على قدر كبير من الأهمية لأنه، مع اسم الكاتب، أول ما يقرؤه المرء عندما يرى الكتاب على الرف. و تبعا لما سيثيره العنوان في نفسه، سيقرر القارئ المحتمل إن كان سيحمل الكتاب ليتعرف عليه أكثر أم لا، و على أساس عملية "التعرف" تلك سيقرر إن كان سيشتري الكتاب أم لا. و لذلك يقول كلود دوشي (1973: 50): "عنوان الرواية هو رسالة مشفرة تعرض في سوق و هو حاصل لقاء خطاب روائي مع خطاب دعائي".

ثمة أسئلة كثيرة تطرح هنا: من الذي يختار العنوان؟ يرى جينيت أن العلاقة بين العنوان و الناشر علاقة خاصة، لكن هذا "لا يعفي المؤلف من تحمل المسؤولية القانونية و التداولية للعنوان" (جينيت 1987: 77). ويزداد الناشر تحكما في العنوان عندما يتعلق الأمر بالترجمة، و ذلك بسبب الوضع القانوني الهش للمترجمين، و في ذلك يقول فينوتي (1998: 48) إن "قانون حقوق المؤلف بصيغته الحالية يضمن للناشرين أن يكونوا هم، لا

المترجمون، من يديرون مشاريع الترجمة". و إن كان فينوتي يتحدث عن الوضع في العالم الأنكلوسكسوني، فليست الحال مختلفة كثيرا في فرنسا. لكن المترجم هو من يتحمل مسؤولية العنوان، و هكذا فلقد انتقد الكثيرون جان باتريك غيوم على اختياره les fils de la médina و كان رده بكل بساطة هو أن العنوان من اختيار الناشر لا من اختياره هو !

ثمة سؤالان آخران هما: من الذين يخاطبهم العنوان؟ و ما وظيفته؟ إن كان العنوان حاصل اللقاء بين الخطاب الروائي و الدعائي، فهذا يعني أن مخاطبَيه ليسوا فقط قراء الرواية المباشرين، و في هذا يقول جينيت (1987: 78): "يبدو لي أن جمهور كتاب ما، هو كيان قانوني أوسع من مجموع قرائه، لأنه يشمل أشخاصا لا يقرؤون الكتاب بالضرورة أو [إن قرؤوا] لا يقرؤونه قراءة كاملة لكنهم يشاركون في نشره و بالتالي في 'تلقيه' ". وتبعا لذلك يمكننا إذا أن نفهم أن وظيفة العنوان مركبة و متعددة الأبعاد: فهي تشمل في الوقت نفسه التعيين/التعريف désignation/identification و الوصف و الإيحاء connotation و الإغراء séduction.

و على ذلك كله، فترجمة العنوان عملية تتعدى حتما البعد الأدبي و لا ترتبط بالضرورة باختيارات المترجم، و لا نقول ذلك تبريرا أو دفاعا بل توصيفا. و لنقرأ الآن عناوين الروايات و ترجماتها:

1- زقاق المدق – Le passage des miracles

ما نلاحظه أولا هو أن العنوان أبقي على حاله داخل الرواية كلما ذكر اسم زقاق المدق على لسان إحدى الشخصيات، خصوصا إذا اقترن ذكره بالذم و الاشمئزاز كما هي الحال مع شخصية "حميدة"، و هذا يعزز فرضية أن العنوان الذي تم اختياره في الترجمة روعي فيه الخطاب الدعائي أكثر من الخطاب الروائي. فالعنوان الفرنسي الذي يستخدم كلمة "المعجزات"، علاوة على أنه ينظر إلى الزقاق من وجهة نظر ضيقة هي شخصية "زيطة" صانع العاهات، يربط الزقاق القاهري بمكان يعرفه المتخيل الفرنسي معرفة جيدة و هو "ساحة المعجزات"

la cour des miracles التي سميت بهذا الاسم لأن عاهات الشحاذين الذين كانوا يتخذون من هذه الأماكن سكنا لهم كانت "تزول" في الليل كما لو بمعجزة، و في الحقيقة فهذه العاهات كانت كاذبة. و هكذا نرى الترجمة التكييفية في أوضح صورها: ترجمة الغريب بالمحلي، لتقريبه للقارئ الفرنسي.

2- أولاد حارتنا – Les fils de la médina

تلتقي ترجمة هذا العنوان مع ترجمة زقاق المدق من وجهة نظر التقريب، مع اختلاف بما يمكن أن نسميه "درجة" التقريب: فلقد استبدل جان باتريك غيوم "الحارة" المصرية لا بمكافئ فرنسي بل بمكافئ مغاربي هو Médina أقرب إلى فهم القارئ الفرنسي. و المهم هنا هو أن هذه الترجمة قطعت الرباط بين العنوان و بين النص، فلقد رأينا أن عبارة "أولاد حارتنا" تكررت كثيرا في النص و شكلت ما يمكن أن نسميه خيطا هاديا فيه، فالعنوان ليس فقط عتبة على باب النص بل هو أيضا " عنصر من النص الشامل يستبقه و يحفظه في آن واحد" (عاشور و رزوق 1990: 30)، و هكذا زال في الترجمة "الصدى" الذي يتردد في نفس القارئ و في أرجاء الرواية كلما ذكرت عبارة "أولاد حارتنا" أو إحدى بدائلها على لسان الراوي أو إحدى الشخصيات.

3- ثرثرة فوق النيل – Dérives sur le Nil

ترجم العنوان ترجمة إيضاحية، فكلمة dérives تشير إلى الانحراف و الانسياق مع التيار، و هي توحي إلى كل الأحاديث الخطيرة على أصحابها لأنها "منحرفة" و عابثة و عبثية و التي تدور في العوامة التي تكون هي أيضا و كأنها تنحرف و تنساق مع تيار النيل، فالعنوان الفرنسي إذا فيه محاولة للعب على الكلمات. لكن الإيضاح كما رأينا يؤدي في الكثير من الأحيان إلى إظلام النص و هو ما يصح على هذا العنوان: فكلمة "ثرثرة" تقول الكثير مما لا تقوله الكلمة الفرنسية، سواء أكانت الرواية ثرثرة فوق النيل أم "ثرثرة فوق الورق" كما يقول جلال العشري (1989-1966: 499)، من حيث أنها تلخص لوحدها و تنتقد وضع مصر الناصرية في

الستينيات: الكثير من الحديث و الثرثرة عن انتصار النموذج الناصري و نجاحه في بناء الدولة الحديثة القوية بينما كانت ترتسم في الأفق كارثة الهزيمة التي نرى إشارات واضحة لها في الرواية. و كانت أزمة الإحساس بالهامشية وفقدان الانتماء، ممثلة في رواد العوامة و ثرثرتهم العابثة، هي إحدى علامات هذه الهزيمة و نذرها، و لذلك فليس عجيبا أن تجر هذه الرواية على نجيب محفوظ غضب كبار أعضاء مجلس قيادة الثورة، كعبد الحكيم عامر و شمس بدران و صلاح نصر، و أن لا يفلت الكاتب من الاعتقال إلا بأعجوبة.

2.2.4.2.3. مقدمة المترجم:

ربما ينبغي علينا هنا أن نضيف إلى العنوان عبارة "إن وجدت" لأن المترجمين في غالب الأحيان لا يكتبون مقدمات لترجماتهم، لأسباب عديدة ليس أقلها رغبة الناشر. و يعتبر غياب المقدمة دليلا بذاته على خفاء المترجم و مفتاحا مهما لفهم مشروع الترجمة: هكذا لم يكتب كل من أنطوان كوتان مترجم **زقاق المدق** و فرانس دوفييه مايير مترجمة **ثرثرة فوق النيل** مقدمة لترجمته. و الطريف في الأمر هو أن "إنتاج المقدمات ربما يكون مرتبطا ارتباطا وثيقا بما كان يفعله الإنسانويون humanistes من تحقيق و ترجمة للنصوص الكلاسيكية للعصور الوسطى ولنصوص العصر القديم الكلاسيكي" (جينيت 1987: 266).

على أن الحالات التي يكتب فيها المترجمون مقدمات هي أيضا جديرة بالتأمل لأنها غنية بالدروس: فمن وجهة النظر التاريخية رأينا كيف أن الكثير من المقدمات كانت في واقع الأمر "اعتذاريات" كرست هامشية المترجم. و أما من الناحية النظرية و التحليلية فالنقاش الذي تثيره هو عن مدى فائدتها كوثيقة بالنسبة لناقد الترجمة لأن الهوة شاسعة في بعض الأحيان بين نصوص المترجمين النظرية (سواء أكانت منفصلة قائمة بذاتها أم تصديرا لترجمة ما) و بين العمل الفعلي أي نص الترجمة.

ولهذا السبب يشكك بعض دارسي الترجمة في قيمة هذه النصوص و في فائدتها كأداة للتعرف على منهجية المترجم و على المعايير التي خضع لها، فعند حديثه عن "المصادر الخارجة عن النص" extratextual sources (و من بينها مقدمة المترجم أو تصدير الناشر)، يقول جدعون توري (1995: 66-65):

> إنها، مثل أي محاولة لصياغة معيار ما، متحيزة. فيجب إذا التعامل معها بأقصى حد ممكن من الحذر من حيث أنها – إذ تصدر دائما عن أطراف غير محايدة – تميل إلى الدعاية و الإقناع. و لذلك قد نجد هوة و ربما تناقضا بين الحجج و المتطلبات المذكورة بشكل مباشر و بين السلوك الواقعي و نتائجه، قد يكون سببها ذاتية المترجم أو سذاجته أو حتى نقص المعرفة عند من كتبوا الصياغات النظرية، و في بعض الحالات قد يكون سبب ذلك أيضا رغبة مقصودة في التضليل و الخداع. (...) و حتى عندما يتعلق الأمر بالمترجمين أنفسهم، فالنوايا ليست بالضرورة مطابقة لأي إعلان نوايا.

ما يقصده توري بالجملة الأخيرة هو الاختلاف بين القصد المبيت للمترجم و بين الكلام النظري الموجه لغايات وأغراض معينة، لكن توري لا يدعو بذلك إلى إسقاط هذا النوع من النصوص من قائمة الوثائق الجديرة بالدراسة : "فبالرغم من كل عيوبها، يبقى لهذا النوع من الوثائق مزاياها أيضا، سواء في حد ذاتها أو كأحد المفاتيح المحتملة لتحليل السلوك الفعلي" (نفسه: 66). و يمكننا أن نضيف من جهتنا فنقول إن المسافة التي قد نجدها بين المقدمة و بين الترجمة هي في حد ذاتها عامل كاف ليعطي مثل هذه النصوص أهمية في دراسة الترجمة و السياق الثقافي الذي ترد فيه.

هذا عندما يصف المترجمون في مقدماتهم عملية الترجمة ذاتها، لكن الواقع هو أن قليلا من يفعل ذلك، بينما يكتفي السواد الأعظم بالحديث عن الرواية نفسها من وجهة النظر الموضوعاتية و الثقافية...الخ و هي حال الترجمة الفرنسية **لأولاد حارتنا**: فلقد أسهب جان باتريك غيوم في وصف السياق الاجتماعي و الثقافي الداخلي للرواية و كذا السياق السياسي و التاريخي المتعلق بما أثارته الرواية نفسها عندما صدرت من نقاشات حامية ثم

ختم بملاحظة سريعة عن بعض الاختلافات الطفيفة بين الطبعات العربية، لكنه لم يقل شيئا عن عمله هو، أي عن الترجمة.

و هنا ثمة ملاحظة مهمة: فأثناء قراءتنا لما كتبه جينيت عن المقدمات، لاحظنا أنه يعتبر مقدمة المترجم من بين المقدمات التي يكتبها غيرُ الكاتب préface allographe و كانت فكرتنا الأولى هي أن جينيت بذلك يكرس المفهوم المتداول عن المترجم باعتباره مجرد ناقل و عن الترجمة باعتبار أنها ليست فعل كتابة. لكننا إن أمعنا النظر فسنجد أن جينيت إنما يوصف الأمر بناء على ما يحدث في واقع الأمر، فالمترجم الذي يكتب مقدمة لا يقول فيها شيئا عن عمله و يكتفي بالحديث عن الكاتب و عن أهم موضوعات الرواية و عن سياقها الخارجي (كما فعل مترجم أولاد حارتنا)، يتصرف و كأن لا علاقة له بالنص الذي يُصدِّر له، أي يتصرف و كأنه يكتب مقدمة لكتاب ألفه كاتب غيره.

و الجدير بالذكر أن جينيت يعتبر أن المترجم إن تحدث في مقدمته أو في جزء منها عن عملية الترجمة فإن هذه المقدمة لا تعود "غيرية" allographe، بل تصبح مقدمة مؤلف auctoriale و معنى هذا أن حديث المترجم عن ترجمته في المقدمة هو تأكيد لملكيته لها بينما يعتبر سكوته تخليا عن هذه الملكية.

لأجل ذلك يعتبر الكثير من المترجمين و من دارسي الترجمة أن كتابة المقدمة لها دور حاسم في إخراج المترجم من الخفاء، لأنها لا تكتفي بالقول بل تفعل أيضا، و لأنها "لا تسمح فقط بالتأثير على تلقي القارئ للنص، بل تجعله يعي أيضا أنه لا يقرأ النص الأصل بل ترجمة. فهي بذلك تؤدي دور الدعاية و التنمية لا للترجمة فحسب بل للمترجم باعتباره ذاتا مترجِمةً sujet traduisant " (لافوا 2002: 199).

إن نظرنا الآن إلى الترجمة الفرنسية لأولاد حارتنا، فسنجد أنها جاءت مشفوعة بمقدمتين، مقدمة المترجم جان باتريك غيوم (و عنوانها "تنبيه من لدن المترجم") و مقدمة أخرى كتبها المستشرق الفرنسي الكبير جاك بيرك.

و إن كان هنالك نقاش في ما يخص اعتبار مقدمة غيوم مقدمة مؤلف auctoriale فمقدمة بيرك هي بلا مراء مقدمة "غيرية" allographe.

قدم بيرك "ملخصا" للرواية ثم طرح بعض الأسئلة حول البعد النقدي فيها و هل هو نقد ديني أم سياسي ليقول في النهاية إن القراءة الدينية استُخدمت للتغطية على ما أخافَ حقا الرقباءَ من كل نوع، و هو بحسب بيرك الجملة الختامية في الرواية (لكن الناس تحملوا البغي في جلد، و لاذوا بالصبر، و استمسكوا بالأمل، و كانوا كلما أضر بهم العسف قالوا: لا بد للظلم من آخر، و لليل من نهار، و لنَرَين في حارتنا مصرع الطغيان و مشرق النور و العجائب.) و ما فيها من "تفاؤل لا يُغفر"[114].

و هنا مسألة: فجيرار جينيت (1987: 267) يقول إنه من النادر أن تجتمع في نص روائي مقدمة للمؤلف (هنا المترجم) و لكاتب آخر، لكنه "ليس نادرا في الأعمال النظرية أو النقدية"، و في هذه الحالات "فالمقدمة التي يكتبها غيرُ الكاتب تتمتع، لأسباب بديهية، بالأفضلية على تلك يكتبها الكاتب".

هاتان الملاحظتان، عندما ننزلهما على الترجمة، تكشفان لوحدهما عن المشروع الترجمي و عن الرؤية العامة التي ساهمت لا محالة في توجيه الاختيارات الترجمية التفصيلية. فوجود المقدمتين يقرب الترجمة من النص النظري، أي السوسيولوجي، أي يجعله أقرب إلى الوثيقة الاجتماعية أو التاريخية التي يقرؤها القارئ الغربي لكي "يفهم" تاريخ المجتمعات الشرقية و "عقليتها"، تماما مثلما نُظر في أوروبا إلى ترجمات ألف ليلة و ليلة المتلاحقة. و هكذا نرى كيف أن الترجمات الفرنسية للأدب العربي لم تتحرر بعد كليا من أفق ترجمة أنطوان غالان و التراث الاستشراقي الذي أطلقته. و يتأكد ذلك مع الملاحظة الثانية فهي تعني بالنسبة لحالتنا أن مقدمة جاك بيرك لها

[114] هذه هي قراءة بيرك، لكن ثمة قراءة أخرى مناقضة لها و نرى أنها أقرب إلى فهم الرواية، و هي لساسون سوميخ (1973: 154) الذي يرى أن محفوظ "لم يكن حزينا في أي من أعماله السابقة كما كان في هذه الرواية" و أنه حتى الجملة الأخيرة في الرواية، إذا ما قرئت في سياق الأحداث (مقتل عرفة و دفن ثورة العلم معه، و الشك في أن يكون تلميذه حنش قد وجد كراسة معلمه، و قبضة الناظر الحديدية...) فسوف نكتشف فيها مسحة سخرية.

السبق على مقدمة جان باتريك غيوم، و هي كذلك فعلا بسبب التفاوت الكبير في شهرة الرجلين، و هنا نسأل: لماذا يطلب من مستشرق[115] مختص في علم الاجتماع و الأنثروبولوجيا أن يكتب مقدمة لترجمة أدبية؟ أليس هذا دليلا عن الخلط اللاواعي بين النصوص الأدبية و بين الوثائق السوسيولوجية و التاريخية عندما يتعلق الأمر بالعالم العربي؟

3.2.4.2.3. هوامش المترجم:

هنا أيضا يضم جينيت هوامش الترجمة مع الهوامش التي يكتبها الناشر، إلى ما يسميه الهوامش الغيرية الحقيقية allographes authentiques و يعود فيؤكد العلاقة بين هذين النوعين من الهوامش عندما يقول إن الهوامش الغيرية هي في أغلبها هوامش يكتبها الناشر، و سوف نرى أثر هذا التصنيف على محتوى الهوامش في الترجمة.

لا يتفق المترجمون و الدارسون في الحكم على لجوء المترجم للهوامش (أو الحواشي)، فدومينيك أوري (1963: XI) ترى أن "الحاشية هي عار المترجم" ! بينما يعتبرها آخرون أكثر من مقبولة بل ضرورية، مثل فلاديمير نابوكوف، مترجم أوجين أونغين، الذي يقول إنه "يريد ترجمات ترافقها هوامش غزيرة ترتفع مثل ناطحات السحاب" (نابوكوف 2000: 83).

[115] نحن هنا لا نستخدم كلمة "مستشرق" بالدلالات السلبية التي صارت تحملها دون وجه حق في بعض الأحيان، خصوصا مع جاك بيرك و هو الذي كان صديقا للعالم العربي و للإسلام و أحد المدافعين في فرنسا عن القضية الفلسطينية، و لم يسلم رغم ذلك كله من النقد الشديد و الاتهامات عندما أصدر ترجمته للقرآن الكريم (أنظر في ذلك أورفوا 2011: 283-291)

لا مجال هنا للحديث عن الحالات التي قد تدفع المترجم إلى استخدام الهوامش[116]، فما يهمنا هو تحليل الهوامش كما نجدها في الترجمات التي نحن بصدد دراستها، لكن من المهم أن نشير هنا إلى أن المترجم قد يعدل عن اتخاذها مكرها لا مختارا، مثلا إن كان كاتب الرواية الأصل يرفضها.

جاءت الهوامش في الترجمات الثلاث كالآتي:

	الهوامش الشارحة	الهوامش الواصفة	المجموع	النسبة إلى عدد الصفحات
Passage des miracles (135 p)	33	01	34	1 كل 9 صفحات
Dérives sur le Nil (181p)	09	00	09	1 كل 20 صفحة
Les fils de la médina (615p)	19	01	20	1 كل 31 صفحة

يمكننا أن ندخل إلى هذا الجدول من أبواب مختلفة:

1- ما نقصده بالهوامش الشارحة هو تلك التي توضح غموضا متعلقا بالسياق الثقافي العام للرواية، بالمعنى الواسع لكلمة ثقافة: المجال الديني، و أسماء العلم و أسماء الأماكن و اللباس و الأكل...الخ بينما الهوامش

[116] أنظر في ذلك: هنري 2000: 228-240

الواصفة فهي التي تكون على صعيد الخطاب الواصف للترجمة نفسها أي تلك التي يشرح المترجم فيها مشكلة معينة واجهها. هذه الهوامش الواصفة كما نرى قليلة جدا بالنسبة للشارحة، و يمكن تفسير ذلك بأن الهوامش الواصفة للترجمة تقطع لدى القارئ الوهم بأنه أمام نص أصل و تُذكره بأنه يقرأ ترجمة، هذا من جهة. من جهة أخرى الهوامش الشارحة تقدم للقارئ "معرفة" عن العالم الذي تكتب عنه الرواية. وبالتالي فتوزيع الهوامش بهذه الطريقة يساهم من جهة في تكريس خفاء المترجم و صرف الانتباه عن كون الرواية مترجمة و يكرس من جهة أخرى "الأفق الاستشراقي" الذي تمت فيه الترجمة إن جاز لنا التعبير.

2- إن نظرنا إلى نسبة عدد الهوامش إلى عدد الصفحات[117]، فسنلاحظ أنها تتناقص (الترجمات مرتبة في الجدول من الأقدم إلى الأحدث) و هو ما قد يفسره أولا أن عالم نجيب محفوظ الروائي صار معروفا لدى القارئ الفرنسي، و ثانيا – و هو ما يهمنا هنا – الرغبة في تقليل الهوامش إلى الحد الأدنى "لتسهيل" القراءة.

3- يمكننا أن نقرأ هذا الجدول أيضا بأن نضعه في سياق أكبر، أي استقراء عدد الهوامش و نسبها في ترجمات روايات محفوظ عبر السنوات و لا شك أن هذا سيكون مفيدا في رسم صورة انتقاله إلى فرنسا وتلقيه فيها و لدينا مثلا هذه المعطيات الدالة رغم عدم اكتمالها:

Titre	Traducteur	Année	Edition	Ndt/pages	moyenne
Passage des miracles	Antoine Cottin	1970	Sindbad	34/135	1/9
Le voleur et	Khaled	1985	Sindbad	22/158	1/7

[117] نعي تماما أن كلا من هذه الترجمات صدر في دار نشر غير تلك صدرت عنها الترجمتان الأخريان، و بالتالي في قطع مختلف، لكن المهم هنا هو نسبة ظهور الهوامش أثناء عملية القراءة لا عددُها.

les chiens	Osman				
Miramar	Fawzia Abouzeid	1987	Denoel	75/209	1/3
Récits de notre quartier	Khaled Osman	1988	Sindbad	45/189	1/4
Dérives sur le Nil	France Meyer	1989	Denoel	09/181	1/20
La chanson des gueux	France Meyer	1989	Denoel	20/521	1/26
Chimères	France Meyer	1991	Denoel	5/356	1/70
Les fils de la médina	J.P. Guillaume	1991	Actes-Sud	20/615	1/31
Akhénaton le renégat	France Meyer	1998	Denoel	0/187	0
Le cortège des vivants	Faiza&Gilles Ladkani	1999	Sindbad/Actes-Sud	82/349	1/4
Propos du matin et du soir	Marie Francis-Saad	2002	Sindbad/Actes-Sud	56/211	1/4

هذه المعطيات بطبيعة الحال ناقصة، كما أن التسلسل الزمني ليس بالضرورة دالا فترجمتا أولاد حارتنا والسراب صدرتا في نفس السنة (1991) لكن عن داري نشر مختلفتين و بالتالي لا يمكن أن نقارن بين نسبتي الهوامش و نستخلص منهما نتيجة نطمئن لها تمام الاطمئنان. و مع ذلك فيمكننا مثلا أن نستنبط من هذه النسب ما سنسميه أنماطا عند المترجم (أو دار النشر التي تتعامل معه): فرانس ماييز مثلا تنزع إلى التقليل من استخدام الهوامش.

من جهة أخرى، تبين المقارنة بين الترجمات من وجهة المترجمين أن تلك التي أنجزها مترجمون عرب نسبة الهوامش فيها أعلى من نسبتها في تلك التي أنجزها مترجمون فرنسيون. و لا يعود هذا الاختلاف بالضرورة إلى اختلاف سياسات دور النشر مثلا (دونويل/سندباد) فالجدول يبين مثلا الاختلاف الكبير في النسب بين ترجمة فوزية أبو زيد و ترجمات فرانس ماييز رغم أنها صادرة عن دار النشر نفسها، فلعل ذلك يعود إلى المترجمين أنفسهم و ربما إلى تركيز المترجمين العرب على "شرح" الثقافة المصرية المؤطرة للروايات للقارئ الفرنسي بينما يركز المترجمون الفرنسيون أكثر فأكثر على إنتاج ترجمات طبيعية لا تعيق قراءتها هوامشُ نقدية أو شارحة كثيرة.

4.2.4.2.3. تعليقات الناشر Le péritexte éditorial

سنتعرض هنا لحيز واحد من تلك المخصصة للناشر و هو ظهر الكتاب، أو ما يسمى في الفرنسية la 4ème de couverture.

قد نقرأ في هذا الحيز تذكيرا باسم الكاتب و عنوان الكتاب و اسم المترجم كما قد نجد سيرة مختصرة جدا للكاتب. لكننا قد نقرأ – و هو ما يهمنا في هذه الحالة – "تقديما" للرواية من قبل الناشر و في بعض الحالات عددا من "التزكيات" بأقلام كتاب آخرين أو مراجعين صحفيين "متخصصين" في الأدب. و بإمكان المرء، بمجرد

قراءة هذه التزكيات، إن وجدت، أن يرسم صورة ليس فقط عن تلقي الرواية المترجمة بل عن تصور ثقافة ما عن الترجمة و عن الكتابة، و هو بطبيعة الحال تصور إيديولوجي.

هكذا، فلقد بين لورنس فينوتي (1995) مثلا كيف أن المصطلحات النقدية التي استخدمها النقد الصحفي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ترسخ هيمنة و سلطة " الأسلوب السهل المباشر" plain style في الكتابة بالإنكليزية.

لنقرأ مثلا هذه النماذج من غلاف ترجمة قصر الشوق (الثلاثية):

- نص غني، تتماوج فيه فروق لا سابق لها (جيل توردجمان، لونوفيل أوبسيرفاتور)
- عمل رائع، مسهب، كلاسيكي، متفرد، و دافئ، **إن نجيب محفوظ هو فلوبير الشرق الأوسط** (فرانسواز آميل، ماري–كلير، التغليظ من عندنا)
- في نهاية المطاف، لا **نتذكر مارتان دوغار بقدر ما نتذكر تولستوي و بالزاك**، مجبولين بعجينة اسمها المصرية égyptianité صُنعت من الحكايات الفرعونية و من قصص ألف ليلة و ليلة (جان بيير بيرونسيل–هوغو، لوموند)
- يقال بأنه [نجيب محفوظ] **يذكر قارئه بتولستوي و بالزاك**، لكن **فيه أيضا شيئا من غارسيا ماركيز**، دون فيض الحرية الشكلية و مع الدقة في تحليل النفس البشرية، كأنه **غارسيا ماركيز قرأ لبروست كثيرا**" (روبير فيردوسن، لا ليبر بلجيك)

هذه الخطابات، كما هو واضح، تكرس أولا خفاء المترجم و اتِّحاءه إذ لا يذكر أبدا أن هذا النص مترجم. و نرى ذلك أيضا في المفردات المستعملة، فهؤلاء "النقاد" يصفون نص رواية محفوظ بأنه "غني"، "رائع"، "مسهب"، "كلاسيكي"، "متفرد"، و "دافئ" لكنهم لم يقرؤوه بل قرؤوا ترجمته الفرنسية التي هي عملية كتابة قائمة

بذاتها، و لا شيء يوحي بأنهم قارنوا النص الأصل بترجمته ليصدروا هكذا أحكام، بل على العكس تماما، وهو ما تبينه الأوصاف المذكورة أعلاه و هي ألفاظ عامة جدا و فضفاضة جدا.

و يزداد الأمر تعقيدا و غرابة عندما نقرأ النموذج الأخير: فالناقد هنا يقارن نجيب محفوظ (الذي كتب بالعربية) لا بكتاب فرنسيين فحسب بل أيضا بتولستوي و غارسيا ماركيز، أي بكاتبين قرأهما هما أيضا في ترجمات، لا في لغاتهما الأصلية.

ما تبينه أيضا القراءة السريعة في هذه النماذج هو المركزية الأوروبية في التعامل مع الأدب العربي، إذ تتم مقارنته بكتاب "محليين" مثل فلوبير و زولا و بروست و تولستوي، و هذا يعني حبس نجيب محفوظ في قراءة مسبقة جاهزة تجعله كاتبا "واقعيا" بامتياز (و هو الذي صار يسمى "زولا النيل"). و لا شك أن هذه القراءة المسبقة لها تأثير مباشر على "مشروع الترجمة" بالمعنى الواسع للكلمة الذي يضم تصور توري و بيرمان معا: أي تأثير على اختيار ما يترجم و لا يترجم من نصوص محفوظ ثم على الاستراتيجيات النصية المتبعة في الترجمة، حذفا و إضافة و تحويلا (و هو ما درسناه في النزعات التشويهية) ثم على أسلوب "إخراج الترجمة" أي كل ما يصاحبها و يوازيها من نصوص.

و لدينا مثال جيد عن هذه النزعة المركزية الأوروبية في غلاف ترجمة **زقاق المدق** إذ نقرأ:

"[مثل] شخصيات من بروغيل و كورتلين و زولا، يعيش سكانه [زقاق المدق] العصر الوسيط في زمن الحرب العالمية الثانية (...) إنه بمثابة ساحة المعجزات لهؤلاء الناس من طبقات القاهرة الدنيا."

كما يمكننا أن نتلمس استثمار جانب واحد هو القراءة الدينية للرواية في ما كتب على غلاف ترجمة **أولاد حارتنا**:

"إن هذه الرواية–الرمز الباذخة التي لا تزال ممنوعة من قبل الرقابة المصرية لأنها رأت فيها إسقاطا معيبا للتاريخ المقدس على حياة الناس اليومية هي من أعظم روايات نجيب محفوظ."

و لا شك في أنه من الطبيعي و المنتظر أن تستثمر دار النشر الفرنسية في النقاش الديني الحامي الذي دار (و لا يزال) في مصر حول الرواية و كاتبها، فيكفي أن نعرف أن دار الشروق المصرية عندما أصدرت أول نسخة للرواية تصدر في كتاب في مصر، وضعت على ظهر الكتاب تقديما بقلم مفكر إسلامي "معتدل" هو الدكتور محمد سليم العوا يحاول أن "يبرئ" فيه نجيب محفوظ من "تهمة" الرمز إلى الله و إلى أنبيائه[118]. و هكذا نرى أن تركيز التلقي الفرنسي على الجانب الديني من الرواية ليس إلا تكرارا – في الاتجاه المعاكس – للقراءة الدينية للأدب التي لا تزال سائدة عندنا.

[118] هذا الكلام ظاهره الرحمة و باطنه العذاب، لأن "تبرئة" محفوظ من تهمة الكفر على خلفية رواية كتبها تعني تكريس الرقابة الدينية و الأخلاقية، بالمعنى الضيق للكلمة، على الأدب. و إن كنا قد سألنا عن علاقة عالم اجتماع و مستشرق بتقديم نص أدبي، فمن حقنا أن نسأل: ما للمشايخ وللأدب الروائي؟

الخاتمة

إن خاتمة أي كتاب أو بحث ليست إلا وقفةً تعيد قراءة مسيرة العمل المنجز، لا لتغلق الدائرة باستنتاجات نهائية و دروس مكتملة بل لتشق أمام الباحث و القارئ طرقا محتملة للسؤال والتقصي.

لقد حاولنا في هذه الدراسة إذا أن نبحث في ترجمة نجيب محفوظ إلى الفرنسية و كذلك في ما يمكن أن تقدمه مناهج نقد الترجمة في سبيل فهم الممارسة الترجمية و فهم نتائجها و خلفياتها التي تتعدى مجرد تعامل المترجمين مع النصوص و نقلها "من لغة إلى أخرى" كما تقول العبارة الشائعة أكثر مما يجب. و إذ غُصنا في فكر الترجمة كما تصوره و صاغه أنطوان بيرمان نقدا و تأريخا و تنظيرا، و قبل ذلك في تاريخ الترجمة في فرنسا الكلاسيكية، فلقد رشحت على السطح استنتاجات نظرية نراها جديرة بالاهتمام في حد ذاتها أولا و في علاقتها بموضوع دراستنا العملية التطبيقية على روايات محفوظ ثانيا.

لقد كشف لنا البحث في منهجيات الترجمة و تأملاتها في فرنسا الكلاسيكية ارتباط الممارسة الترجمية في لغة– ثقافة ما، في لحظة تاريخية ما بالسياق الثقافي و التاريخي الأشمل لتلك الثقافة في تلك اللحظة، فما عُرف باسم "الجميلات الخائنات" و الترجمة التكييفية لم تكونا سوى تكريس لإيديولوجيا الجمال الكلاسيكية القائمة على مفاهيم ترسخت و تحولت إلى مؤسسات[119]، مثل مفاهيم "عبقرية اللغة الفرنسية" و "الذوق السليم" و"الوضوح" و "العقلانية"، التي قننت الكتابة و وضعت معايير الجمال في شتى فنون الكتابة و التعبير من المسرح إلى الشعر، و تم ذلك على يد نحويين مثل ماليرب و تلامذته. هذه المفاهيم بدورها هي مفرزات سياسة ملوك سعوا إلى تأسيس مَلَكية مركزية موحدة قوية مستقلة عن تأثير الكنيسة اللاتينية في روما، فأدى ذلك إلى عملية صناعة لهوية واحدة متجانسة من خلال توحيد اللغة و وضعها تحت وصاية مؤسسة تابعة تبعية مباشرة للملك، وهي الأكاديمية التي أسسها الكاردينال ريشوليو.

ما كشفه لنا كل هذا، فضلا عن وضع الترجمة في السياق الأعم و الأشمل، هو أن للنزعات التشويهية التي ينتقدها بيرمان أساسا تاريخيا بحتا لا علاقة له بماهية الترجمة في جوهرها، و من ثم أهمية التأريخ في أي مشروع نظري يسعى للتأمل في الترجمة تأملا جديا من أجل إخراجها من السجن الإيديولوجي الذي يحبسها دون أن تراه.

[119] العبارة هي لمارك فوماروليِ، أنظر كتابه: ثلاث مؤسسات أدبية (1994)

من جهة أخرى، يفسر هذا الأساس التاريخي الراسخ قوة التراث الترجمي "الكلاسيكي" في فرنسا و كون أنه لا يزال يحكم الممارسة الترجمية فيها، و إن بشكل "حديث"، بحيث لم يعد المترجمون يعبثون بالنصوص و يعربدون فيها بشكل سافر كما كانوا يفعلون في العصر الكلاسيكي، لكنهم لا يزالون يطيلون و يوضحون و يعقلنون الجمل و يحذفون و يضيفون...الخ.

علاوة على ذلك، كشفت لنا دراسة علاقات الترجمة بين فرنسا و عدد من الأمم الأوروبية في المرحلة الكلاسيكية عن التصور الفرنسي لفكرة الاختلاف و التنوع البشريين و عن سياسات الهوية كما تجلت في النقاشات التي دارت بشأن ترجمة هوميروس و شكسبير و بشأن موقع اللغة و الثقافة الإيطاليتين من الأدب والثقافة الفرنسيين، مع العلم أن التأثير الإيطالي، أو ما عُرف بالبتراركية، كان حاسما في تحديد الأدب الفرنسي بل في تشكله و تأسيسه.

أما النموذج الأخير الذي تعرضنا له في هذا الفصل، ترجمة أنطوان غالان لألف ليلة و ليلة التي اعتبرت إحدى أعظم ترجمات العصر الكلاسيكي، فلقد سمح لنا بأن نضع يدنا، من خلال استعراض سريع لعدد استراتيجياته الخطابية، على ما سنسميه بعبارات بيرمان "أصل ترجمة الأدب العربي" في فرنسا، أي الترجمة الاستشراقية التي تنظر إلى نصوص هذا الأدب، بوعي أو بغير وعي، على أنه وثيقة سوسيولوجية عن المجتمعات "الشرقية" أكثر منه أدبا متخيلا. و لهذا علاقة مباشرة بترجمات نجيب محفوظ التي درسناها، و ذلك من حيث الاستراتيجياتُ الترجميةُ المتبعةُ في كتابتها و الشكلُ النهائي الذي أُخرجت فيه، أي بعبارة واحدة: المشروع الذي حملها و الغاية التي سعت إليها.

في الفصل الرئيسي الأول تعرضنا لمشروع علم الترجمة كما يتصوره بيرمان، أي "نظريته" في محاورها الثلاثة الرئيسة: التاريخ و الأخلاقية و النقد، و خلُصنا منه بدروس يمكننا أن نجمعها فيما يلي:

- الممارسة الترجمية و الأفكار و التأملات النظرية التي "تقَعِّد" لها و ترسم لها حدود الممكن و المستحيل، بل و حدود المفكَّر فيه و اللاَّمفكَّر فيه، هي ممارسة خطابية تاريخية لا بد من الحفر فيها من أجل الكشف عن ظروف حدوثها بالشكل الذي حدثت عليه: فعندما عاد بيرمان إلى أصل التراث الترجمي في فرنسا ممثلا في نيكول أورِزم و جاك آميو بيَّن أن منهجية الترجمة الكلاسيكية بنيت على عملية "نسيان" ثقافي لأحد الأوجه الكامنة في منهجية آميو الترجمية، و هو الوجه المتمثل في الترجمة الشعبية التي تركز على الشفاهية، لحساب وجه آخر و هو النثر العقلاني النبيل الذي لا يزال إلى حد بعيد يحكم الترجمة إلى الفرنسية. كما أن هذا النسيان طال و لا يزال يطال مكانةَ الترجمة في حد ذاتها و دورَها في تأسيس اللغة و الثقافة الفرنسيتين، و لهذا السبب يرى بيرمان أن الثقافة الفرنسية ليست "ثقافة ترجمة" على عكس الثقافة الألمانية.
- التأريخ للترجمة يعني أيضا البحث عن "مصادر موازية" لإخراج الترجمة من وضعية التبعية التي تخضع لها بشكل عام. بالنسبة لبيرمان كان الرومانسيون الألمان أحد أهم هذه المصادر، و لا يمكن فهم الكثير من أفكاره دون العودة إليهم، على الرغم من أنه – خلافا للتصور الذي بات شائعا عنه الآن – لم يعتنق كل أفكار الرومانسيين دون انتقادها. فلقد رسم بيرمان بوضوح حدود أفكار الرومانسيين عن الترجمة – بما في ذلك مفهوم البيلدونغ – و بيَّن كيف أنهم في نهاية المطاف التقوا مع الكلاسيكية الفرنسية، عدوِّهم اللدود، في لغتهم الاصطناعية غير الشعبية رغم اختلافهم الجذري معها بشأن إيديولوجيا الكتابة الواضحة العقلانية، أي كيف نسي الرومانسيون تراث مارتن لوثر تماما مثلما نسي الكلاسيكيون الفرنسيون تراث آميو.

و يعني هذا أن التأريخ للترجمة عند بيرمان لا يعني الاستسلام لنزعة ماضوية و الحنين إلى أفكار انبثقت في سياق معين، بل استكشافا للماضي انطلاقا من أفق تساؤلات الحاضر و ربطا للممارسة و التنظير الترجميين بتراثها

من أجل خلق وعي تاريخي لا غنى عنه للمترجم و لدارس الترجمة على السواء. و لا سبيل لابتداع درس ترجمي عربي دون تحقيق مثل هذا الوعي، أي دون معرفة حقيقية لتراث الترجمة إلى العربية وغيرها من لغات الحضارة العربية الإسلامية تتجاوز مجرد التأريخ "الحَدَثي" إلى التاريخ الواسع الذي يربط الترجمة بالسياق الثقافي الأشمل.

- صار من الضروري الآن أن ننتهي من بعض المغالطات التي تحولت إلى حقائق، مثل وضع عدد من النماذج النظرية في سلة واحدة دون إدراك الفروق – المهمة – بينها: و من ذلك اعتبار أنطوان بيرمان وهنري ميشونيك منتميين "لمدرسة" واحدة، و ليس هذا صحيحا رغم اعتراف بيرمان بدينه الكبير تجاه ميشونيك، لأن هنالك اختلافات جذرية بينهما تتعلق بارتباط بيرمان بالتراث الهرمينوطيقي الذي ينتقده ميشونيك نقدا شديدا و تتعلق أيضا بما يسميه ميشونيك "إيبيستيمولوجيا الكتابة" أي برفض ميشونيك للفصل المكرس بين الأجناس الأدبية و تقسيمها إلى نثر و شعر...الخ من جهة و اعتماد بيرمان لهذا الفصل – تأسيسا على باختين – إلى حد اعتبار أن "النثر هو آخَرُ الشعر".

كما أن بيرمان ليس مجرد "امتداد" للرومانسيين الألمان و لفالتر بنيامين: فحتى و إن خصص لهم حيزا كبيرا من كتاباته و أفكاره فهو لم يمنع نفسه من انتقادهم، دون أن ينفي هذا بطبيعة الحال تأثيرهم البالغ في عدد من أهم مفاهيمه النظرية و أدواته الإجرائية. من جهة أخرى، صار لزاما أن نتعامل مع مصطلح "الترجمة الحَرفية" بحذر، لأن الحَرفية لا تعني أبدا في تصور من يدافعون عنها (بيرمان و ميشونيك خصوصا لأن بنيامين يختلف عنهما) الترجمة كلمة لكلمة بل على العكس من ذلك تماما، و لقد بيَّنَّا ذلك بوضوح عندما شرحنا معنى الحرفية عند بيرمان و رأينا كيف أنها تعني انتباه المترجم لا للدوال بل لعلاقات هذه الدوال، أي لنسقية النص، كما رأينا أن الحرفية تبعا لذلك ليست نقيض الإبداع في الترجمة بل على العكس.

- إن نقد الترجمة المتمركزة عرقيا و اللاحقة نصيا مؤسس على همٍّ أخلاقي عميق يتجسد في فكرة الكشف عن حقيقة الترجمة التي تتمثل في أنها "نُزُل الغريب" أي تجربة للغة الترجمة مع الغريب تخرجها من نفسها

لتلاقيه و تجربة للغريب نفسه تغيّره و تبدله. و لذلك يمثل بيرمان ما أسمته باربارا غودار "المنعطف الأخلاقي" الذي شهدته الترجمة (مثلما شهدت "المنعطف الثقافي" و غير بعيد عنا "المنعطف السوسيولوجي")، و هو ما يكفي لوحده في جعله إحدى المرجعيات التي لا يمكن تجاهلها في أي حديث عن الترجمة. و لا يغير ذلك ما قيل عن أن أفكاره لم تؤثر إلا قليلا على "الممارسين" للترجمة، حتى في أمريكا اللاتينية[120] – "عقر داره" بمعنى ما – لأن بيرمان نفسه يؤكد أن الترجمة الحرفية تصطدم اصطداما مباشرا بالبنية المركزية العرقية لكل ثقافة كما أن مفهوم الحرفية في الترجمة قوبل منذ البداية برفض المترجمين "المحترفين" و شكهم العميق الدائم إلى حد أنه هو نفسه وصل في مراحل متأخرة من تفكيره إلى شبه قناعة بضرورة التخلي عن مفهوم لم يعد ممكنا تحريره من الحمولات السلبية التي التصقت به.

- إن الترجمة الحرفية ليست مجرد وهم نظري، بل هي حقيقة تاريخية تجسدت في عدد من الترجمات المهمة (شاتوبريان، هلدرلين، كلوسوفسكي) التي قدمها و حللها بيرمان لهذه الغاية بالضبط: أي ليبين أن الترجمة التي لا ترى نفسها مجرد عملية "إيصال" لنص أدبي هي ممكنة و ليبين أيضا ما يمكن أن تفعله مثل هذه الترجمة للغتها و للنص الأدبي الذي تشتغل عليه على السواء.
- ليست "نظرية" بيرمان في الترجمة نسقا فكريا كاملا منتهيا بل هو – كما تبين لنا بجلاء خلال قراءتنا لكتبه و مقالاته – فِكر في صيرورة لا تتوقف، و لذلك فمفاهيمه لا تبقى على حالها لأنه لا يكف عن التفكير فيها مما يؤدي بها لا محالة إلى أن تُشحن بحمولات جديدة. و يعني هذا أنه يجب أن لا يُختزل أنطوان بيرمان – مثلما هي الحال فعلا الآن – في مجموعة مفاهيم تُجتث من سياقها و بالتالي تُفرغ من

[120] و هو مايراه جورج باستين (2001: 194-181) حيث يقول إن بيرمان لم يكن له تأثير كبير في أمريكا اللاتينية ليس لأنه لم يكن معروفا بل لأن أطروحاته لم تنل الإعجاب. لكن يجب الانتباه إلى أن باستين يفسر غياب التأثير هذا أولا بحداثة البرامج الجامعية في هذه البلدان و غياب دفعات ما بعد التدرج فيها و ثانيا بأن الترجمة لا تزال تابعة للسانيات و ثالثا بأن أطروحات بيرمان لا تلبي توقعات المترجمين و المتلقين بشكل عام في أمريكا اللاتينية حيث الصراع محتدم بين ضرورة الانفتاح على الآخر والنزعة في التمركز حول الذات. و يعني هذا أن السبب ليس في عدم أهلية أطروحات بيرمان بل هو في بنية النظام التعليمي و الثقافي بشكل عام في أمريكا اللاتينية، و في تصور معين عن الترجمة لعله لا يزال غير مستعد لتقبل أطروحات مثل: الترجمة باعتبارها "خبرة بالغريب" و "نزلا للبعيد".

ثرائها و حيويتها و قابليتها لأن تتجدد: فلقد قادنا تتبعنا لمفهوم "الأمانة" عند بيرمان، كما تجلى في تحليلاته لبلوتارك آميو، إلى نتيجة أن هذا المفهوم ليس جامدا و لا يختزل بشكل تبسيطي إلى مجرد حرفية ذليلة و غير واقعية. و يقال ذلك أيضا عن مفاهيم أخرى مثل "الأخلاقية" و "الحرفية"...الخ، و على ذلك يجب أن نبدل مناهج تدريس نظريات الترجمة بحيث تقدم في سياقها الشامل الذي يبرز تطور المفاهيم عند مفكر ما. من جهة أخرى، بيّنت قراءة نصوص بيرمان النظرية في شقها النقدي:

- أولا ارتباط نقد الترجمات بكتابة تاريخ النظرية و الممارسة و بالتفكير النظري في حد ذاته بل و بخبرة الترجمة ذاتها من حيث أن ارتباط بيرمان بحيز أدبي معين – الرواية الأمريكية اللاتينية – من خلال ترجمته هو الذي نبهه إلى بعد جديد في الأدب يتعلق بالشفاهية و النثرية؛
- و ثانيا: أن نموذج بيرمان في النقد مثَّل "تجاوزا جدليا" لنموذج ميشونيك و إيفين-زُهار/توري بالإضافة إلى أفكار الرومانسيين و بنيامين عن النقد ونظريات ياوس عن التلقي و التاريخ الأدبيين. فنظريات الترجمة، شأنها في ذلك شأن النظريات في الحقول المعرفية الأخرى، لا تُخلق من عدم و لا تنمو في معزل عن مثيلاتها داخل النسق المعرفي ذاته والأنساق المعرفية الأخرى، بل إنها على العكس من ذلك ترتبط معها بعلاقات تأثير متبادل واقتباس للمفاهيم يغير المفهوم المقتبَس و النسق الفكري المقتبِس (بيرمان في حالتنا هذه) جميعا: أي أنها ترتبط مع غيرها من النظريات و الأنساق بعلاقات "ترجمة". و تبعا لذلك كله، لا يمكن فهم أي نظرية في الترجمة أو تدريسها أو"ترجمتها"، بالمعنى الواسع للكلمة، دون معرفة كل خلفياتها، من نظريات الترجمة و من خارجها.
- لا شك في أن بيرمان هو، كما أسلفنا الذكر، مرجعيةٌ لا يمكن تجاهلها تمام التجاهل عند الحديث عن الترجمة (الأدبية خصوصا) حتى بالنسبة إلى أولئك الذين ينتقدونه "من الخارج" أي يرفضون مقاربة الترجمة من وجهة نظر أخلاقية أو "من الداخل" أي الذين يتساءلون عن مدى أخلاقية خطاب بيرمان،

خصوصا فيما يتعلق بالقارئ. لكن أفكار بيرمان ليست مهمة من وجهة نظر "تاريخية" فحسب، بل هي أفكار لا تزال راهنة إلى حد كبير رغم التقلبات الكثيرة التي تشهدها الدراسات الترجمية لأنها كانت في بعض جوانبها سابقة لزمنها. و لعل من أهم هذه الأفكار تلك التي نجدها في تحليل بيرمان للعلاقة بين النظرية العامة للترجمة و النظرية الخاصة عند الرومانسيين الألمان: فلقد رأينا كيف انتقد إذابة الثانية في الأولى و دعا إلى اعتبار النظرية الخاصة، أي ترجمة النصوص بحصر المعنى، نموذجا لعلاقات الترجمة بالمعنى العام للكلمة. و لقد صارت الدراسات الترجمية الحديثة تتوجه تحديدا إلى اعتبار الترجمة "نموذجا" paradigme (و هي العبارة التي استخدمها ريكور بعد بيرمان) لكل العلاقات البَيْنية. من جهة أخرى، يمكننا أن نجد في حديث بيرمان عن العلاقة بين الترجمة و النصية–الواصفة métatextualité فكرة مهمة أخرى: فهو لا يرى في الترجمة فعل كتابة قائما بذاته و حسب، بل يعتبر أن الترجمة بعد مهم من أبعاد الأدب ذاته، و أن الأدبَ دائما ما "يطمح" و "يتوق" إلى أن يحقق "العلاقة الترجمية" بين النص المترجم و النص الأصل من جهة و بينه و بين لغة الترجمة من جهة أخرى. هذه الفكرة صارت محورية في عدد من النظريات الترجمية مثل النظرية ما بعد الاستعمارية حيث ينظر إلى الأدب المكتوب بلغة "أجنبية" على أنه عملية "ترجمة ثقافية". صحيح أن فكرة "القرابة" بين الكتابة و الترجمة ليست من ابتداع بيرمان فلقد رأينا كيف أنها تعود على الأقل إلى كتاب مثل بروست، لكن بيرمان أعطاها مكانة متميزة في نسقه النظري.

في القسم الثاني من البحث أجرينا عملية تحليل و مقارنة بين روايات محفوظ و ترجماتها فكان حصاد العملية غنيا بالدروس، سواء فيما تعلق بإشكالية البحث المباشرة، ترجمةِ نجيب محفوظ، أو ما تعلق بالترجمة الأدبية و دراستها بشكل عام.

فيما يتعلق بنجيب محفوظ، ما تكشَّف لنا هو أن ترجماتِه انطبق عليها إلى حد بعيد توصيفُ أنطوان بيرمان للترجمة المتمركزة عرقيا و اللاحقة نصيا و للترجمة الكلاسيكية كما تتجلى في شبكة القراءة التي اتخذناها هنا أي النزعات التشويهية. فلقد تمت عقلنة النصوص و إطالتها و إيضاحها و مجانستها كما أن مترجمي الروايات لم ينتبهوا في الكثير من الأحيان لأنساق النصوص التي يترجمونها و لشبكاتها الدالة و لإيقاعها.

الجدير بالذكر هو أن الهدم الناتج عن كل هذه الممارسات التي قمنا بكشفها، من خلال نماذج اجتهدنا أن تكون تمثيلية، لا يقتصر أثره على "شكل" النص دون "معناه": لأنه من غير الممكن فصل "الشكل" عن "المعنى" بل إن هذه الثنائية غير صالحة لتوصيف الأعمال الأدبية لأنها تقوم على قَطْع ما يجب أن يكون موصولا ولأن التوصيف الصحيح هو ما يسميه ميشونيك "الشكل-المعنى" forme-sens أي شكل اللغة في نص معين و الخاص بهذا النص دون غيره.

هكذا فلقد رأينا كيف يؤدي التقطيع "العِلمي" للجمل و التلاعب بعلامات الوقف من أجل بلوغ قراءة أسهل، إلى تدمير إيقاع المقاطع النصية التي كتبت تحديدا بإيقاع يتماهى و الأحداثَ التي ترويها؛ و رأينا كيف يفضي حذف بعض "التفاصيل" التي قد تبدو لأول وهلة غير ذات أهمية، في رواية **أولاد حارتنا** مثلا، إلى تنبيل للرواية و تفخيم لها يدمران مشروع الكتابة الذي حملها و المتمثل في مزج الأسطوري بالدنيوي بل في غمس الأول بالثاني، و هو الأثر الذي حدث أيضا عندما لم تُترجم غالبية الأغاني الشعبية في الرواية نفسها؛ و رأينا كيف يؤدي إصرار المترجم على رفض التكرار الذي "ترفضه عبقرية اللغة الفرنسية" إلى عدم رؤية نسق النص و شبكاته الدالة و بالتالي إلى تدميرهما، و هو ما يحصل أيضا بسبب النزعة المعاكسة، الإفقار الكمي، و هكذا نفهم كيف تعمل النزعات و تتضافر حتى تلك المتعاكسة منها؛ و رأينا كيف تؤدي عقلنة الصور إلى هدم "لغة" النص وتحويل ما فيها من فرادة و جِدَّة إلى مجموعة صور نمطية مكرورة؛ و رأينا كيف يؤدي الإيضاح على بساطته في بعض

الأحيان – كترجمة الضمائر بمرجعياتها في رواية **ثرثرة فوق النيل** مثلا – إلى تبديل في وجهة النظر التي تقوم عليها الرواية بأكملها...الخ و الأمثلة أكثر من أن يتم حصرها.

اكتشفنا أيضا من خلال المقارنة، و هذا مهم لأنه في صميم إشكالية البحث، أن التشويهات التي لحقت النصوص لم تكن في سوادها الأعظم راجعة لعقبات "لسانية" أي لما يسمى باختلاف اللغات في تراكيبها...الخ ولا لعقبات "ثقافية" أي لما هو "مسموح" بقوله بين لغة–ثقافة و أخرى. و ينبغي أن نشدد هنا على أن الحديث عن العقبات اللسانية في ترجمة الأدب قائم على خلط كبير بين الأدب و اللغة بدلا من التفكير في علاقة الأدب باللغة.

أسباب التشويهات راجعة بنظرنا إلى منهجية المترجمين المتمركزة عرقيا و الكلاسيكية و كذلك إلى مشروع الترجمة كما تجسد في النصوص المصاحبة و الموازية، أي بعبارات أخرى: إلى قراءة مسبقة للروايات في سياق الرؤية الاستشراقية بشكل عام و سياق اعتبار نجيب محفوظ ممثلا للرواية الواقعية الأوروبية في بلاد النيل و إلى تصور مسبق عن الترجمة يرى فيها عملية تقديم أدبي تُتَوخى فيه القروئية من خلال العقلنة و الإيضاح و الإطالة من جهة و التنبيل و التشذيب من جهة أخرى.

الانزياحات التي لاحظناها في الترجمة هي إذا مرتبطة بأسباب ثقافية و بنيوية تتعالى في أغلبها على المترجمين أو بالأحرى تحكم إلى حد كبير تصورهم للترجمة و للأدب و تشكل الأفق الترجمي الذي يصعب اختراقه. ما يدعم هذا الاستنتاج هو أن الممارسات نفسها تكررت، و إن اختلفت في بعض تجلياتها، في الترجمات التي درسناها رغم أن هذه الترجمات أنجزها مترجمون مختلفون و نشرت في فترات زمنية متباينة، و ضمن آفاق تلق أدبية و ترجمية مختلفة:

فعلاقة النسق الثقافي و الأدبي الفرنسي بالأدب العربي في نهاية الستينيات ليست هي نفسها في الثمانينيات و بداية التسعينيات كما أن مرئية visibilité الأدب العربي في فرنسا قبل منح محفوظ جائزة نوبل ليست هي نفسها بعد الجائزة، هذا من جهة الأفق الأدبي. من جهة أخرى، اختلفت حالة النقاشات النظرية في فرنسا خصوصا، و خارجها أيضا، بشأن ترجمة الأدب بشكل خاص و الترجمة عموما، اختلفت بين نهاية الستينيات و نهاية الثمانينيات و بداية التسعينيات: فإن نظرنا إلى الأفق الترجمي لسنوات الستينيات الممتد من أواسط الخمسينيات إلى أواسط السبعينيات، و نحن هنا نعتمد الجدول الذي اقترحه بيرمان (1995: 244-245)، فسوف نجد أن هنالك إحياءً للنقاشات الترجمية من خلال صدور بعض الكتب ("الجميلات الخائنات" لجورج مونان؛ "الأسلوبية المقارنة" لفيني و داربيلينيه؛ "شعرية الترجمة" لهنري ميشونيك...الخ) أو ترجمة بعض النصوص الحاسمة في نظرية الترجمة ("مهمة الترجمة" لفالتر بنيامين) إلى الفرنسية.

لكن ما يفرق الأفق الترجمي في الفترة المذكورة عن أفق الثمانينيات و التسعينيات هو أن النقاشات النظرية في الفترة الأولى ركزت، كما يلاحظ بيرمان نفسه، على ترجمة الشعر و الفلسفة و الكتاب المقدس، بينما كان على ترجمة النثر أن تنتظر الثمانينيات لتبدأ الظهور في النقاشات النظرية الترجمية. و يمكننا أن نضيف من جهتنا أن نماذج نقد الترجمات و دراستها – مدرسة النسق المتعدد، كاتارينا رايس، أنطوان بيرمان، نظريات تحليل الخطاب، النظريات ما بعد الاستعمارية – لم تظهر أو لم تصل إلى المجال التداولي الفرنسي إلا بداية من أواسط الثمانينيات.

رغم اختلاف الأفق الترجمي و الأدبي إذا، لاحظنا الممارسات الترجمية ذاتها و النزعات التشويهية ذاتها وهو ما يعني أن هنالك ثوابت ثقافية، بالمعنى الواسع للكلمة، لا تزال عصية لا تتزحزح: إيديولوجيا اللغة الفرنسية لغةِ الوضوح و العقلانية و المنطق الطبيعي للأمور؛ و إيديولوجيا الترجمة التوصيلية التي يجب أن لا تُشتم في كتابتها رائحةُ الترجمة؛ و إيديولوجيا ترى في الأدب العربي أدبا "واقعيا" قبل كل شيء و وثيقة تسجيلية عن المجتمع الذي كُتب في سياقه: هكذا ظل محمود درويش حبيس تصور صيغ عنه في فرنسا على أنه شاعر سياسي قبل أي شيء

آخر، و هو الذي كان دوما يرفض هذه التصنيفات و يرفض اللقب الذي أُطلق عليه و صار لصيقا به، ألا و هو لقب "شاعر الثورة الفلسطينية".

هذه بعض الاستنتاجات التي أفضى إليها البحث، و هي بطبيعة الحال نتائج نسبية و غير مكتملة. وتبقى هنالك مجالات مفتوحة أمام الباحث الراغب في استكشافها، من خلال توسيع المدونة من أجل رسم صورة أكمل عن تلقي نجيب محفوظ أو أي كاتب عربي آخر، أو من خلال تركيز البحث على دراسة تاريخ تلقي ترجمات الأدب العربي الحديث في فرنسا أو في غيرها، أو من خلال دراسات مقارنة تعاقبية أو تزامنية...الخ.

الدرس المهم و الثابت من وراء كل ذلك هو أنه لا بد للترجمة و لدراساتها، إن أردنا لها أن تزدهر في العالم العربي، من نقد للترجمة، تماما كما أن الأدب لا يستغني عن نقد الأدب. و لكي يتحقق ذلك، أي لكي ننتج خطابا عربيا في نقد الترجمات، لا بد لنا من أن نخرج من التقويمات و الأحكام الانطباعية العامة الفضفاضة التي لا تزال تطبع إلى حد كبير ما نكتبه عن الترجمات التي تصدر عندنا. من أجل ذلك، يجب استيعاب مناهج نقد الترجمات التي تتأسس على رؤية واضحة لفعل الترجمة و ماهيته و غائيته و تمثلاته التاريخية و على معرفة راسخة بشعرية النصوص المعنية بالنقد و التحليل و على وعي تاريخي بتراث الكتابة و بنظريات الأدب والنصوص و بالأبعاد الأخلاقية و السياسية التي ينطوي عليها فعل الكتابة (و بالتالي فعل الترجمة) مما يعني وعي الدارس بارتباط حقل الدراسات الترجمية بعدد كبير من ميادين "المعرفة الأنثروبولوجية" على حد تعبير رولان بارث وبضرورة أن تستفيد منها و لكن دون أن تصبح تابعة لأي منها، لأن الترجمة تنتج معرفتها الخاصة بها.

و يعني هذا أخيرا، و ليس آخرا، أنه يجب أن نرسخ في أذهان دارسي الترجمة – طلبة و أساتذة على السواء – أن الفصل بين "النظرية" و "التطبيق" تهافت ما بعده تهافت، لأنه لا نظريةَ و لا تطبيق بل الترجمةُ باعتبارها خبرة تفترض تأملا؛ و لأن الترجمة باعتبارها فعلا "ثانيا" (أي بعد فعل الكتابة) و باعتبارها اشتغالا على نص هي في جوهرها فعل تأمل مزدوج: في النص الذي تشتغل عليه و في فعل الترجمة ذاته. صحيح أن الخبرة هي

الأولى، و "في البدء كان المترجِم"، لكن التأمل هو فعل الخلق الذي لولاه لما كانت الترجمة، لأن خطاب "النظرية" هو صوت الترجمة الذي تنطق به عن نفسها و بنفسها.

و لأننا صرنا نعيش اليوم في عالم متعدد هجين على كل مستوياته و صعده، عالمٍ يمكن وصف مختلف العلاقات التي تربط أفراده و جماعاته و ثقافاته و أفكاره بل و عناصره (بالمعنى الفيزيائي للكلمة) بأنها علاقات ترجمة (أو سوء ترجمة، أو رفض الترجمة)، فإن "نظريات" الترجمة لم يعد أثرها ينحصر في مجرد تفسير مجال واحد هو مجال "ممارسات" الترجمة بل إنها ببساطة شديدة المفتاح لتفسير العالم نفسه و لتفسير موقف الإنسان من العالم: "قل لي كيف ترى الترجمة، أقل لك من أنت"، هكذا تكلم هايدغر.

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم

- الكتاب المقدس

أولا المدونة:

1.الروايات المدروسة:

- محفوظ، نجيب (1947): زقاق المدق، مكتبة مصر
- محفوظ، نجيب (1966): ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر
- محفوظ نجيب (2007): أولاد حارتنا، دار الشروق، القاهرة

- Mahfouz, Naguib (1970) : *Le passage des miracles*, traduit de l'arabe par Antoine Cottin, Sindbad
- Mahfouz, Naguib (1989) : *Dérives sur le Nil,* traduction de l'arabe par France Douvier Meyer, revue par Selma Fakhry Fourcassié et Bernard Wallet, Editions Denoël
- Mahfouz, Naguib (1991) : *Les fils de la Médina,* roman traduit de l'arabe par Jean-Patrick Guillaume, Préface de Jacques Bercque, Actes-Sud

2.روايات أخرى:

- محفوظ، نجيب (1977): ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر[121]

- Mahfouz, Naguib (1998) : *Akhénaton le renégat,* roman traduit de l'arabe par France Meyer, Denoël
- Mahfouz, Naguib (1989) : *La chanson des gueux,* traduction de l'arabe par France Douvier Meyer, revue par Selma Fakhry Fourcassié et Bernard Wallet, Denoël

[121] لقد قرأنا روايات الكاتب كلها تقريبا، لكي "نتشبع" بلغته و عالمه الروائي لكننا لم نُحِل هنا إلا إلى التي ذكرناها بشكل مباشر في البحث.

- Mahfouz, Naguib (1987) : *Le palais du désir,* traduit de l'arabe par Philipe Vigreux, Jean-Claude Lattès
- Mahfouz, Naguib (1992) : *Chimères*, traduit de l'arabe par France Douvier Meyer, Editions Denoël
- Mahfouz, Naguib (1985) : *Le voleur et les chiens*, traduit de l'arabe par Khaled Osman, Sindbad
- Mahfouz, Naguib (1988) : *Récits de notre quartier,* roman traduit de l'arabe par Khaled Osman, Sindbad
- Mahfouz, Naguib (2002) : *Propos du matin et du soir,* roman traduit de l'arabe (Egypte) par Marie Francis-Saad, Sindbad/Actes-Sud
- Mahfouz, Naguib (1999) : *Le cortège des vivants. Khan al-Khalili,* roman traduit de l'arabe (Egypte) par Faiza et Gilles Ladkani, Sindbad/Actes-Sud
- Mahfouz, Naguib (1987-1990) : *Miramar,* traduit de l'arabe par fawzia Al Ashmawi Abouzeid, Denoël/Alif

ثانيا المراجع:

1. أنطوان بيرمان:

1- بيرمان، أنطوان (2012): جاك آميو المترجم الفرنسي. محاولة في أصول الترجمة في فرنسا. حقق النص إيزابيل بيرمان و فالانتينا سوميلاّ، منشورات بيلان

Berman, Antoine (2012) : *Jacques Amyot traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Texte établi par Isabelle Berman et Valentina Sommella, Editions Belin

2- بيرمان، أنطوان (2010): الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ترجمة و تقديم د. عز الدين الخطابي، مراجعة د. جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت

3- بيرمان، إيزابيل و بيرمان، أنطوان (2010): "مقدمة المترجمين"، في روبرتو آرلت، المجانين السبعة، مع مقدمة بقلم خوليو كورتازار، ترجمها من الإسبانية (الأرجنتين) إيزابيل و أنطوان بيرمان، بيلفون، ص 13-19

Berman, Isabelle et Berman, Antoine (2010) : « Avant propos des traducteurs », in Roberto Arlt, *Les sept fous*, Préface de Julio Cortázar, traduit de l'espagnol (Argentine) par Isabelle et Antoine Berman, Belfond, p. 13-19

4– بيرمان، أنطوان (2008): عصر الترجمة. "مهمة المترجم" لفالتر بنيامين. تعليق. حقق النص إيزابيل بيرمان. آنتومبيسيتف

Berman, Antoine (2008) : *L'âge de la traduction, « La tache du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, texte établi par Isabelle Berman, Intempestives.

5– بيرمان، أنطوان (2001): "في البدء كان المترجم"، مجلة ت.ت.ر، مجلد 14، ر 2، ص 15-18

Berman, Antoine (2001) : « Au début était le traducteur », *TTR*: Traduction, Terminologie, Rédaction, vol. 14, n°2, 2e semestre, p. 15-18

6– بيرمان، أنطوان (2000): "الترجمة و تجربة الغريب"، ترجمة لورنس فينوتي، في لورنس فينوتي (اختيار وتصنيف): مختارات في الدراسات الترجمية، راوتلدج، ص 284-297

Berman, Antoine (2000) : ''Translation and The Trials of The Foreign'', translated by Lawrence Venuti, in Lawrence Venuti (edit.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, p. 284-297

7– بيرمان، أنطوان (1999): الترجمة و الحرف أو نزل البعيد، منشورات سُويْ

Berman, Antoine (1999) : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Editions du Seuil

8– بيرمان، أنطوان (1995): من أجل نقد للترجمات، جون دُن، باريس، غاليمار، "مكتبة الأفكار"

Berman, Antoine (1995) : *Pour une critique des traductions John Donne*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées »

9– بيرمان أنطوان (1991أ): "التشديد و مبدأ الغزارة في الترجمة"، مجلة باليمبسيست [الطرس]، 5، مطابع السوربون، ص 11-19

Berman, Antoine (1991a) : « l'accentuation et le principe d'abondance en traduction », in *Palimpsestes*, 5, 1991, Paris, Presses de la Sorbonne, p. 11-19

10– بيرمان، أنطوان (1991ب): "الترجمة المتخصصة و الترجمة الأدبية"، في الترجمة الأدبية و العلمية و التقنية، أشغال الملتقى الدولي المنظم من قبل الجمعية الأوروبية للسانيين و مدرسي اللغات (ج.أ.ل.م.ل) يومي 21 و 22 مارس في المدرسة الوطنية العليا للفنون و الحرف (باريس) منشورات تيلو، ص 9-15

Berman, Antoine (1991b) : « Traduction spécialisée et traduction littéraire », in *la traduction littéraire, scientifique et technique,* Actes du colloque international organisé par l'Association Européenne des Linguistes et des Professeurs de Langues (AELPL) le 21,22 mars 1991 à l'école Nationale Supérieure des Arts et Métiers *(Paris)*, Le Tilu Editeur, p. 09-15

11– بيرمان، أنطوان (1990): "الترجمة المعادة باعتبارها فضاء ترجميا خاصا"، في مجلة باليمبسيست، 4، الترجمة المعادة، منشورات السوربون الجديدة، ص 1-7

Berman, Antoine (Octobre 1990) : « La retraduction comme espace de traduction », in *Palimpsestes* n°4, Retraduire, Publications de la Sorbonne Nouvelle, p. 1-7

12– بيرمان، أنطوان (1989): "الترجمة و خطاباتها"، مجلة ميتا، المجلد 34، ر 4، ص 672-679

Berman, Antoine (1989) : « La traduction et ses discours », in *Meta*, Vol. 34, n°4, p. 672-679

13– بيرمان، أنطوان (1988): من النقل إلى الترجمة، مجلة ت.ت.ر، المجلد 1، ر 1، ص 23-40

Berman, Antoine (1988): « De la translation à la traduction », *TTR*, Vol. 1, n°1, 1er semestre, p. 23-40

14– بيرمان، أنطوان (1985أ): "الترجمة و اللغة الفرنسية"، مجلة ميتا، المجلد 30، ر 4، ص 342-341

Berman, Antoine (1985a) : « La traduction et la langue française », in *Meta*, Vol. 30, n°4, p. 341-342

15– بيرمان، أنطوان (1985ب): "حقيقة الترجمة، حقيقة الفلسفة"، الكراس (المدرسة الدولية للفلسفة)، ر1، ص 40-41

Berman, Antoine (1985b) : « Vérité de la traduction, vérité de la philosophie », *Le Cahier (Collège International de Philosophie)*, n°1, p. 40-41

16– بيرمان أنطوان (1984): محنة الغريب. الثقافة و الترجمة في ألمانيا الرومانسية: هردر، غوته، شليغل، نوفاليس، همبولت، شلايرماخر، هلدرلين، باريس، غاليمار

Berman, Antoine (1984): *L'Epreuve de l'étranger. Culture et Traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard

17– بيرمان، أنطوان (1983): "البيلدونغ و روايات التنشئة"، في: زمن التفكير، ر. 3، غاليمار

Berman, Antoine (1983) : « Bildung et Bildungsroman », in *Le temps de la réflexion*, n°3, Gallimard

18– بيرمان، أنطوان (1968-1990): رسائل إلى فؤاد العطر عن الرومانسيين الألمان، لاديليرانت

Berman, Antoine (1968-1990) : *Lettres à Fouad El-Etr sur le Romantisme allemand,* La Délirante

2.دراسات عن أنطوان بيرمان:

19– باستين، جورج ل. (2001): "تأثير أنطوان بيرمان على علم الترجمة في أمريكا اللاتينية: تحقيق". مجلة ت.ت.ر، المجلد 14، ر. 2، ص 181-194

Bastin, George L. (2001) : « L'impact d'Antoine Berman sur la traductologie en Amérique latine : une enquête », in *TTR*, vol. 14, n°2, p. 181-194

20– براونلي، سيوبهان (2003): "بيرمان و توري: ترجمة أطر البحث و قابليتها للترجمة"، مجلة ت.ت.ر، المجلد 16، ر. 1، ص 97-121

Brownlie, Siobhan (2003): "Berman and Toury : The Translating and Translatability of Research Frameworks", in *TTR*, vol. 16 n°1, p. 97-121

21– برودا، مارتين (1999): "بيرمان أو حب الترجمة"، في مارتين برودا (اختيار و تصنيف)، الترجمة–الشعر، لأنطوان بيرمان، مطبعة جامعة سترازبورغ، ص 39-48

Broda, Martine (1999): « Berman ou l'amour de la traduction », in Martine Broda (dir.), *La traduction – poésie, A Antoine Berman*, les Presses Universitaires de Starsbourg, p. 39-48

22– بريسي، آني (1998): "الهوية الثقافية للترجمة. ردا على أنطوان بيرمان"، مجلة باليمبسيست، ر. 11، ترجمة الثقافة، ص 31-48

Brisset, Annie (1998) : « L'Identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman », *Palimpsestes*, n°11, Traduire la culture, p. 31-48

23– دافرو، روبير (د.ت): "أنطوان بيرمان مفكرا في الترجمة"، النص الأجنبي، فريق البحث في l'UPRES/EA 1569 مدرسة الدكتوراه: تطبيقات المعنى و نظرياته، ص 20-25

Davreu, Robert (s.d) : « Antoine Berman penseur de la traduction », *Le texte étranger*, Groupe de recherche de l'UPRES/EA 1569 École Doctorale : Pratiques et Théories du Sens, p. 20-25

24– سيمون، شيري (2001): "أنطوان بيرمان أو المطلق النقدي"، مجلة ت.ت.ر، المجلد 14، ر. 2، ص 19-29

Simon, Sherry (2001) : « Antoine Berman ou l'absolu critique », in *TTR*, vol. 14, n°2, p. 19-29

25– شارون، مارك (2001): "بيرمان غريبا عن نفسه؟"، مجلة ت.ت.ر، المجلد 14، ر. 2، ص 97-121

Charron, marc (2001) : « Berman, étranger à lui-même ? » in *TTR*, vol. 14, n°2, p. 97-121

26– غارما-بيرمان، إيزابيل (2001): "الارتباط بعمل"، مجلة ت.ت.ر، المجلد 14، ر. 2، ص 11-14

Garma-Berman, Isabelle (2001) : « L'attachement à une œuvre », *TTR* , vol. 14, n°2, p. 11-14

27– غودار، باربارا (2001): "أخلاقية الفعل الترجمي: أنطوان بيرمان و 'المنعطف الأخلاقي' في الترجمة"، مجلة ت.ت.ر، المجلد 14، ر. 2، ص 49-82

Godard, Barbara (2001) : « L'Ethique du traduire : Antoine Berman et le 'virage éthique' en traduction », in *TTR*, vol. 14, n°2, p. 49-82

28– لطفي، غسان (2014): "ترجمة الأدبيات الترجمية إلى اللغة العربية: أنطوان بيرمان نموذجا"، مجلة في الترجمة، منشورات مخبر الترجمة و تعليمية اللغات، قسم الترجمة كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة عنابة، صص 110-124

3.دراسات عن نجيب محفوظ:

29– آيت زيان، آمال (2009): نقل الملامح الدينية و الشعبية إلى الفرنسية (رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ نموذجا) دراسة تحليلية و نقدية، مذكرة ماجستير (مخطوطة)، جامعة منتوري قسنطينة

30– بدر، عبد المحسن طه (1984): نجيب محفوظ: الرؤية و الأداة، دار المعارف، مصر

31– التواتي، مصطفى (2008): دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: "اللص و الكلاب"، "الطريق"، "الشحاذ"، دار الفارابي – ANEP

32– حقي، يحيى (1988): "الإستاتيكية و الديناميكية في أدب نجيب محفوظ"، في: فاضل الأسود (اختيار وتصنيف) (1989): الرجل و القمة، بحوث و دراسات، تقديم د. سمير سرحان، ص. 127-157

33– خليفة، عبد الله (2007): نجيب محفوظ، من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر

34– دوارة، فؤاد (1989): نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب

35– راغب، نبيل (1975): قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب

36– سوميخ، ساسون (1973): الإيقاع المتبدل. دراسة في روايات نجيب محفوظ، ليدن، إ.ج. بريل، هولندا

Somekh, Sasson (1973): *The Changing Rythm. A Study of Najib Mahfuz's Novels*, Leiden, E.J. Brill, Netherlands

37– شكري، غالي (1969): المنتمي – دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف، مصر

38– شوقي محمد سليمان، سعيد (2000): توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنشر والتوزيع، مصر.

39– عبد الله، عبد الحليم: "اللغة القصصية في بين القصرين"، في: فاضل الأسود (اختيار وتصنيف) (1989): الرجل والقمة، بحوث و دراسات، تقديم د. سمير سرحان، ص. 273-278

40– عبد الله، محمد حسن (2001): الإسلامية و الروحية في أدب نجيب محفوظ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع

41– العشري، جلال [1966] (1989): "رأي في كتاب ثرثرة على[كذا] النيل"، في: فاضل الأسود (اختيار و تصنيف): الرجل و القمة، بحوث و دراسات، تقديم د. سمير سرحان، ص 497-499

42– عناني، د. محمد (1988): "نجيب محفوظ و لغة الرواية الحديثة"، في: فاضل الأسود (اختيار و تصنيف): الرجل و القمة، بحوث و دراسات، تقديم د. سمير سرحان، ص. 475-476

43– العناني، رشيد (1990): "الروائي باعتباره شاهد عيان سياسيا: نظرة على تقييم نجيب محفوظ لعصر عبد الناصر و السادات"، مجلة الأدب العربي، المجلد 21، ر. 1، ص 72-86

Al-Enany, Rasheed (1990): "The Novelist as Political Eye-Witness: A View of Najib Mahfuz's Evaluation of The Nasser and Sadat Eras", *Journal of Arabic Literature*, Vol. 21, n°1, p. 72-86

44– عوض، عادل (2009): تعدد الأصوات في الروايات المحفوظية، سلسلة نجيب محفوظ [7]، الهيئة العامة المصرية للكتاب

45– غوكيلار-نظير، فريال (2000): نجيب محفوظ و مجتمع القاهرة (الروايات و القصص القصيرة 1938-1980)، منشورات بوبليسود

Gokelaere – Nazir, Férial (2000) : *Naguib Mahfouz et la société du Caire (Romans et nouvelles 1938-1980)*, Editions Publisud

46– قصوري، إدريس (2008): أسلوبية الرواية: دراسة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث

47– مرتاض، عبد الملك (1995): تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

48– منصور، ليدا (2010): تمثلات الخطاب في ثلاثية نجيب محفوظ، رسالة دكتوراه [غير منشورة]، جامعة باريس ويست-نانتير، لاديفانس

Mansour, Léda (2010) : *Représentations du discours dans La Trilogie de Naguib Mahfouz*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest – Nanterre La Défense

49– موسى-محمود، فاطمة (1976أ): روايات عربية مترجمة: قنديل أم هاشم و قصص أخرى ليحيى حقي، [ترجمة] م.م. بدوي و زقاق المدق لنجيب محفوظ [ترجمة] تريفور لوغاسيك (مراجعة)، في مجلة الأدب العربي، المجلد 7، ص 151-153

Moussa – Mahmoud, Fatma (1976a) : "Arabic Novels in Translation : The Saint's lamps and Other Stories by Yahya Haqqi ; M. M. Badawi and Midaq Alley by Naguib Mahfouz; Trevor Le Gassick (Review)", in *Journal of Arabic Literature*, vol. 7, p. 151-153

4.عن دراسات الترجمة تاريخا و تنظيرا و نقدا:

50– أبو يوسف، ميساء (1997): التحويل: نظرية الترجمة الحوارية و الأداء الثقافي، أطروحة دكتوراه، جامعة إنديانا في بنسيلفانيا

Abou – Youssef, Mayssa Mohammed (1997): *Transformance : Dialogic Translation Theory and Cultural Performance*, Phd Dissertation, Indiana University of Pennsylvania

51– أورفوا، ماري تيريز (2011): "المثقفون المصريون أمام ترجمة جاك بيرك للقرآن"، في: محاولة للنقد الأدبي في العالم العربي الإسلامي الجديد، منشورات سِير، ص 283-291

Urvoy, Marie-Thérèse (2011) : « Les intellectuels égyptiens face à la traduction du Coran de J. Berque » in *Essai de critique littéraire dans le nouveau monde arabo-islamique*, les éditions du Cerf, pp. 283-291

52– أوري، دومينيك (1963): "تصدير" لجورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، غاليمار، ص XII-VII

Aury, Dominique (1963) : « Préface » à Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, pp. VII- XII

53– أوزيكي ديبري، إيناس (1999): نظريات الترجمة الأدبية و تطبيقاتها، آرمان كولان، باريس

Oseki-Dépré, Ines (1999) : *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, Paris

54– أوستينوف، ميكائيل (2001): الكتابة بلغتين و الترجمة-التأليف: جوليان غرين، صاموئيل بيكيت، فلاديمير نابوكوف، لارماتان

Oustinoff, Michael (2001) : *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan

55– أوستينوف، ميكائيل (1994): "بينفينيست، جاكوبسون، ديريدا، الترجمة باعتبارها عملا تأثيليا"، الجلسات العاشرة للترجمة الأدبية، آرل 1993، آكت سود، ص 15-33

Oustinoff, Michael (1994) : « Benveniste, Jakobson, Derrida : la traduction comme travail de l'étymologie », *10èmes Assises de la traduction littéraire*, Arles 1993, Actes Sud, p. 15-33

56– إيسكاربيت، روبير (1956): "ترجمة بايرون إلى الفرنسية"، في كراسات الجمعية الدولية للدراسات الفرنسية، ر. 8، ص 121-130

Escarpit, Robert (1956) : « La traduction de Byron en français », in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n°8, p. 121-130

57– إيفين زوهار، إيتامار [1994] (2008): "التخطيط الثقافي، التناسق و بناء الكيانات والحفاظ عليها"، في أنطوني بيم&ميريام شليزينغير&دانييل سيميوني (اختيار و تصنيف): ما وراء الدراسات الوصفية للترجمة، بحوث لتكريم جدعون توري، مكتبة بنجامين الترجمية، المجلد 75، ص 277-291

Even-Zohar, Ithamar [1994] (2008) : "Culture Planning, Cohesion and The Making and Maintenance of Entities", in Anthony Pym – Myriam Schlesinger – Daniel Simeoni (edit.): *Beyond Descriptive translation Studies, Investigations in Hommage to Gideon Toury*, B.T.L, vol. 75, p. 277-291

58– إيفين زوهار، إيتامار [1978-1990] (2000): "منزلة الأدب المترجم في النسق الأدبي المتعدد"، في لورنس فينوتي، مختارات في الدراسات الترجمية، راوتلدج، ص 192-197

Even-Zohar, Ithamar [1978-1990] (2000) : "The Position of Translated Literature within The Literary Polysystem", in Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, Routledge, p. 192-197

59– إيكو، أُمبرتو (2006): أن تقول الشيء نفسه تقريبا، تجارب في الترجمة، ترجمته من الإيطالية ميريام بوزاهر، غراسي

Eco, Umberto (2006): *Dire Presque la même chose. Expériences de traduction,* traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset

60– بالار، ميشال (1992): من شيشرون إلى بنيامين، المترجمون و الترجمات و التأملات، مطابع لِيل الجامعية

Ballard, Michel (1992) : *De Cicéron à Benjamin Traducteurs, traductions, réflexions*, Presses Universitaires de Lille

61– بالاسيسكو، إيوانا و شتيفانيك، بيرند (2005): "الدفاع عن المقاربة الهرمينوطيقية في الترجمة وشرحها"، مجلة ميتا، المجلد 50، ر. 2، ص 634-642

Balacescu, Ioana et Stefanik, Bernd (2005) : « Défense et illustration de l'approche herméneutique en traduction », in *Meta*, vol. 50, n°2, p. 634-642

62– باليو، كريستيان (2005): أمناء السراي، تراجمة المشرق الفرنسيون في العصر الكلاسيكي، جامعة القديس يوسف، بيروت، لبنان

Balliu, Christian (2005) : *les confidents du Sérail. Les interprètes français du Levant à l'époque classique*, Université Saint-Joseph, Beyrouth, Liban

63– باوند، عزرا (1929): "رواية غيدو"، في لورنس فينوتي (2000) (إشراف): مختارات في دراسات الترجمة، راوتلدج، ص 28-33

Pound, Ezra (1929-2002) : "Guido's Relation", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, p.28-33

64– برامكي، أوريدة (2013): الحرفية في الترجمة الأدبية لدى "أنطوان بيرمان"، دراسة نقدية تحليلية للنزعات التشويهية في ترجمة رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي إلى الفرنسية، مذكرة ماجستير (مخطوطة)، جامعة منتوري قسنطينة.

65– بسلامة، صلاح (2009): الحق في الترجمة، سياسة ثقافية للعولمة، قدم له نيكولاس كاسيرر، مطابع جامعة آرتوا و مطابع جامعة أوتاوا

Basalamah, Salah (2009) : *Le droit de traduire. Une politique culturelle pour la mondialisation,* Préface de Nicolas Kasirer, Artois Presses Université – Les Presses de l'Université d'Ottawa

66– بن مخلوف، علي (2010): "المترجمون و نَقَلة المعرفة في العالم العربي الإسلامي"، في: المرآة – منظورات فلسفية، اليونيسكو، ص 101-112

Benmekhlouf, Ali (2010) : "Translators and Transmitters of Knowledge in Arab-Muslim World", in: *The Mirror – Philosophical Perspectives*, UNESCO, p. 101-112

67– بوعقادة، حبيب (2005): الاستشراق في الترجمة: ألف ليلة و ليلة في فرنسا القرن الثامن عشر و إنكلترا القرن التاسع عشر، مذكرة ماستر، جامعة أوتاوا

Bouagada, Habib (2005): *Orientalism in translation: The One Thousand and One Nights in 18th century France and 19th century England*, MA Dissertation, University of Ottawa

68– بولين، روجيه (2007): "عطيل و الممارسة الترجمية في ستينيات القرن الثامن عشر: فيلند وفولتير"، ترجمته من الألمانية آن سوميرلا، المجلة الجرمانية الدولية، ر 5، ص 13-21

Paulin, Roger (2007) : « Othello et la pratique traductrice des années 1760 : Wieland et Voltaire », traduit de l'allemand par Anne Sommerlat, *Revue germanique internationale*, n°5, p. 13-21

69– بيرنيي، موريس (1993): الأسس اللسانية الاجتماعية للترجمة، مطبعة جامعة ليل

Pergnier, Maurice (1993) : *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Presses universitaires de Lille

70– توبهوفن، إلمار (1995): "الترجمة الشفافة"، مجلة ترانسليتيراتور، ر. 10، ص 19-27

Tophoven, Elmar (1995) : « La traduction transparente », in *Translittérature*, n°10, p. 19-27

71– توري، جدعون (1995): الدراسات الوصفية للترجمة و ما بعدها، شركة جون بنجامينز للنشر، أمستردام/فيلادلفيا

Toury, Gideon (1995) : *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia

72– توري، جدعون (2008): "مقابلة في تورونتو"، أجراها دانييل سيميوني، في أنتوني بيم&ميريام شليزينغر&دانييل سيميوني (إشراف): ما وراء الدراسات الوصفية للترجمة، بحوث لتكريم جدعون توري، مكتبة بنجامين للترجمة، المجلد 75، ص 399-413

Toury, Gideon (2008) : "Interview in Toronto", Conducted by Daniel Simeoni, in Anthony Pym – Myriam Schlesinger – Daniel Simeoni (edit.): *Beyond Descriptive translation Studies, Investigations in Hommage to Gideon Toury*, B.T.L, vol. 75, p. 399-413

73– توري، جدعون [1978-1995]: "طبيعة المعايير في الترجمة و دورُها"، في لورنس فينوتي (إشراف) (2000)، مختارات في دراسات الترجمة، ص 198-211

Toury, Gideon [1978-1995] (2000) : "The Nature and Role of Norms in Translation", in Lawrence Venuti (ed.) (2000), *The Translation Studies Reader*, Routledge, p. 198-211

74– جاكمون، ريشار (التنسيق العلمي) (2008): "ترجمة العلوم الإنسانية و الاجتماعية في العالم العربي المعاصر"، أشغال الندوة المنظمة من طرف مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية بالتعاون مع مؤسسة كونراد أديناور أيام 24-25-26 أكتوبر 2007 بمقر مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية و العلوم الإنسانية بالدار البيضاء

75– جهاد حسن، كاظم (1993): أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص، طبعة جديدة منقحة و مزيدة، مكتبة مدبولي، القاهرة

76– جهاد حسن، كاظم (2007): حصة الغريب، ترجمة الشعر في الثقافة العربية، محاولة نقدية، آكد سود سندباد

Jihad-Hassan, Kadhim (2007): *La part de l'étranger, La traduction de la poésie dans la culture arabe, essai critique*, Acte Sud Sindbad

77– جوبير، إلسا (2007): "ريتشارد الثالث و روميو و جولييت لكريستيان فيليكس فايس: طريق وسط بين التوحش الإنكليزي و السطحية الفرنسية؟" المجلة الجرمانية الدولية، ر. 5، ص 23-35

Jaubert, Elsa (2007) : *Richard III et Romeo et Juliette de Christian Felix Weisse : une voix médiane entre la barbarie anglaise et la superficialité française* ? Revue germanique internationale, n°5, p. 23-35

78– الخانجي، رجائي (2005): "استراتيجيات التطويع في ترجمة إحسان عباس لرواية موبي ديك"، في مجلة جرش الثقافية، جامعة جرش الأهلية، ص 265-285

79– دو مان، بول (1991): "استنتاجات: 'مهمة المترجم' لفالتر بنيامين"، ترجمه ألكسيس نوس، مجلة ت.ت.ر.، المجلد 14، ر. 2، ص 21-52

De Man, Paul (1991) : « Conclusions : « La Tache du Traducteur » de Walter Benjamin », traduit par Alexis Nouss, in *TTR*, vol. 14, n°2, p. 21-52

80– دوتولي، جيوفاني (2010): الترجمة إلى الفرنسية من العصور الوسطى إلى القرن الواحد والعشرين، قدم له ألان ري، منشورات هيرمان، باريس

Dotoli, Giovanni (2010) : *Traduire en français du Moyen Age au XXIe siècle,* Préface d'Alain Rey, Hermann éditeurs, Paris.

81– ديبرا، جان ميشال (2002): "من أجل شعرية مسرحية للترجمة الشكسبيرية"، في: ويليام شكسبير، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، المسرحيات التراجيدية، ترجمها من الإنكليزية لين كوتيغنيس، جان ميشال ديبرا، جيروم هانكينس، إيف بايري، لويس بوتر، جان بيير ريشار، هنري سوهامي، كاثرين تراهو بالودي و جيزيل فيني. نشرت بإشراف جان ميشال ديبرا بالتعاون مع جيزيل فيني. قدمت لها آن بارتون، مكتبة لابلاياد، غاليمار، ص I-XLVI

Déprats, Jean Michel (2002): « Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », in : *William Shakespeare, Œuvres Complètes, Tragédies, tome I*, Trad. de l'anglais par Line Cottegnies, Jean-Michel Déprats, Jérôme Hankins, Richard Marienstras, Yves Peyré, Lois Potter, Jean-Pierre Richard, Henri Suhamy, Catherine Treilhou-Balaudé et Gisèle Venet. Édition publiée sous la

direction de Jean-Michel Déprats avec la collaboration de Gisèle Venet. Préface d'Anne Barton, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, p. I-XLVI

82– ديتر، مارتن (2007): "شكسبيرُ فيلند بين القارئ و المتفرج"، ترجمته من الألمانية كريستين روجيه، المجلة الجرمانية الدولية، ص 109-131

Martin, Dieter (2007) : « Le Shakespeare de Wieland entre lecteur et spectateur », traduit de l'allemand par Christine Roger, *Revue germanique internationale*, p. 109-131

83– ديون، ميشيلين (1996): دراسة ترجمة فرنسية للكاتب ج. س. أوتس، مذكرة ماستر، جامعة ماكغيل، مونتريال، كيبيك

Dionne, Micheline (1996) : *Etude traductologique d'une traduction française de J. C. Oates*, Mémoire de maitrise, Université Mc Gill, Montréal, Québec

84– راستيغار، قمران (2005): "القيمة المتبدلة لألف ليلة و ليلة عند قراء القرن التاسع عشر العرب و الفرس و الإنكليز"، مجلة الأدب العربي، المجلد 36، ر. 3، ص 269-287

Rastegar, Kamran (2005): "The Changing Value of "Alf Laylah wa Laylah" for Nineteenth-Century Arabic, Persian, and English Readerships", Journal *of Arabic Literature*, Vol. 36, n°3, p. 269-287

85– رايس، كاتارينا (2002): نقد الترجمات ممكناته و حدوده، ترجمته من الألمانية كاترين بوكي، مطبعة جامعة آرتوا

Reiss, Katharina (2002) : *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites,* Traduit de l'allemand par Catherine Bocquet, Artois Presses Université

86– ريكور، بول (2001): "نموذج الترجمة"، في العادل 2، منشورات إيسبري

Ricœur, Paul (2001) : « Le paradigme de la traduction », in *Le Juste 2*, Editions Esprit.

87– ريكور، بول (2004): عن الترجمة، بايار

Ricoeur, Paul (2004): *Sur la traduction*, Bayard

88– سيمون، شيري (1996): الجنوسة في الترجمة، راوتلدج

Simon, Sherry (1996): *Gender in Translation*, Routledge.

89– سيميوني، دانييل (2008): "المعايير و الدولة. الجغرافيا السياسية لنظرية الترجمة"، في أنتوني بيم&ميريام شليزينغر&دانييل سيميوني (إشراف): ما وراء الدراسات الوصفية للترجمة، بحوث لتكريم جدعون توري، مكتبة بنجامين للترجمة، المجلد 75، ص 329-341

Simeoni, Daniel (2008): "Norms and The State. The geopolitics of Translation Theory", in Anthony Pym – Myriam Schlesinger – Daniel Simeoni (edit.): *Beyond Descriptive translation Studies, Investigations in Hommage to Gideon Toury*, B.T.L, vol. 75, p. 329-341

90– شارتيي، ديلفين (2006): "من رؤية التناص إلى ترجمته، مسألة قراءات..."، مجلة باليمبسيست، ص 1-11

Chartier, Delphine (2006) : « De la perception de l'hypotexte à sa traduction, une histoire de lectures… », in *Palimpsestes* p. 1-11

91– شافي، بول (1974): "شاتوبريان و فن الترجمة: من التعلم إلى التحكم"، المجلة الكندية للأدب المقارن، المجلد 1، ر. 1، ص 38-48

Chavy, Paul (1974) : « Chateaubriand et l'art de traduire : de l'apprentissage à la maitrise », *Candian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, V.1, N°1, p. 38-48

92– شلايرماخر، فريدريك (1999): عن مختلف المناهج في الترجمة و نصٌ آخر، ترجمهما أنطوان بيرمان و كريستيان بيرنير، طبعة باللغتين الألمانية و الفرنسية، منشورات سُوي

Schleirmacher, Friedrich (1999): *Des différentes méthodes du traduire et autre texte,* traduits par Antoine Berman et Christian Berner, Bilingue Allemand-Français, Editions du Seuil

93– الطبي، مصطفى (2010): مظاهر و رهانات التمثل الثقافي في ترجمة الرواية العربية ما بعد الاستعمارية إلى الفرنسية و إلى الانكليزية، أطروحة دكتوراه، جامعة ماكغيل، كندا

Ettobi, Mustapha (2010): *Aspects et enjeux de la représentation culturelle dans la traduction du roman arabe postcolonial en français et en anglais*, Thèse de Doctorat, Université McGill, Canada.

94– طرابيشي، جورج (2006): "من قتل الترجمة في الإسلام؟" في: هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة و الممانعة العربية، دار الساقي بالاشتراك مع رابطة العقلانيين العرب، صص 39-59

95– عبد الرحمن، طه (1995 أ): فقه الفلسفة، الجزء الأول: الفلسفة و الترجمة، المركز الثقافي العربي

96– عبيد، عبد اللطيف (2011-2010): "الترجمة في الفكر النهضوي العربي"، مجلة العربية والترجمة، السنة الثالثة، العددان الخامس و السادس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، صص 9-37

97– عصفور، د. محمد (2009): "المؤلف مترجما: جبرا يترجم جبرا" في: دراسات في الترجمة ونقدها، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، ص 321-348

98– علوش، سعيد (1991): شعرية الترجمات المغربية للأدبيات الفرنسية، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة

99– غالاغير، جون دي. (2007): "الترجمة الأدبية و الدراسات المبنية على المدونات"، في: المدونات في اللسانيات، منشورات جامعة آرتوا، ص 199-225

Gallagher, John D. (2007) : « Traduction littéraire et études sur corpus », in *Les corpus en linguistique*, Artois Presses Université, p. 199-225

100– غالاغير، جون دي. (2001): "الخطاب غير المباشر الحر كما يراه المترجم"، في: الشفاهية والترجمة، منشورات جامعة آرتوا، ص 209-237

Gallagher, John D. (2001) : « Le discours indirect libre vu par le traducteur », in *Oralité et traduction*, Artois Presses Université, p. 209-237

101– غايار، فلورانس (2006): دراسة ترجمة لكارتومانسيان ماتشادو دي آسيس، فلوريانوبوليس

Gaillard, Florence (2006) : *Etude de traduction de la Cartomancienne de Machado de Assis*, Florianopolis

102– غراينر، نوربير (2007): "كثير من الصخب لأجل لا شيء من فيلند إلى غوته: بدايات مسرح الإخراج"، ترجمه من الألمانية ميشال غريمبرغ، المجلة الجرمانية الدولية، ص 51-67

Greiner, Norbert (2007) : « *Beaucoup de bruit pour rien* de Wieland à Goethe : les débuts du théâtre de mise en scène », traduit de l'allemand par Michel Grimberg, *Revue germanique internationale,* p. 51-67

103– غنتسلر، إدوين (2009): في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة، ترجمة د. عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، الهيئة العامة المصرية للكتاب

104– فايسبرود، راشيل (1998): "البحث في الترجمة في إطار مدرسة تل أبيب للشعرية والسيميائية"، مجلة ميتا، المجلد 43، ر. 1، ص 1-12

Weissbrod, Rachel (1998) : "Translation Research in The Framework of The Tel Aviv School of Poetics and Semiotics", *Meta*, vol. 43, n°1, p. 1-12

105– فرانكو، بيرنار (2007): "روميو و جولييت: الترجمة و التكييف و التلقي في منعطف القرنين الثامن عشر و التاسع عشر"، المجلة الجرمانية الدولية، ر. 5، ص 203-221

Franco, Bernard (2007) : « Roméo et Juliette : traductions, adaptations, réceptions au tournant du XVIIIe au XIXe siècle », *Revue germanique internationale*, n°5, p. 203-221

106– فيلهلم، جاين إليزابيث (2004): "الترجمة باعتبارها مبدءا للاكتمال عند مدام دو ستال"، مجلة ميتا، المجلد 49، ص 692-705

Wilhelm, Jane Elisabeth (2004) : « La traduction, principe de perfectibilité chez Mme de Staël », *Meta*, vol. 49, p. 692-705

107– فينوتي، لورنس (1991): "جينيالوجيا نظرية الترجمة: شلايرماخر"، مجلة ت.ت.ر، المجلد 4، ر. 2، ص 125-150

Venuti, Lawrence (1991): ''Genealogies of Translation Theory : Schleirmacher'', in *TTR*, vol 4, n°2, p. 125-150

108– فينوتي، لورنس (1995): خفاء المترجم. تاريخ للترجمة، راوتلدج

Venuti, Lawrence (1995): *The translator's Invisibility. A History of translation*, Routledge

109– فينوتي، لورنس (1998): فضائح الترجمة، راوتلدج

Venuti, Lawrence (1998): *The Scandals of Translation*, Routledge,

110– فينوتي، لورنس (2006): "الترجمة و التناص و التأويل"، مجلة باليمبسيست، ص 2-16

Venuti, Lawrence (2006) : « traduction, Intertextualité, Interprétation », in *Palimpsestes*, p. 2-16

111– فيني، جان بول و داربيلينيه، جان (1977): الأسلوبية المقارنة للفرنسية و الإنكليزية، منهجية في الترجمة، طبعة جديدة مزيدة و منقحة، منشورات ديدييه

Vinay, Jean-Paul et Darbelenet, Jean (1977) : *Stylistique comparée du français et de l'anglais, Méthode de traduction*, Nouvelle édition revue et corrigée, Les Editions Didier

112– كان، روبير (1999): "في بلاد الكوبولد: فالتر بنيامين مترجما بروست"، في مارتين برودا (إشراف)، الترجمة-الشعر، لأنطوان بيرمان، مطبعة جامعة سترازبورغ، ص 147-160

Kahn, Robert (1999) : « Au pays des Kobolds : Walter Benjamin traducteur de Proust », in Martine Broda (dir.), *La traduction-poésie, à Antoine Berman*, Presses Universitaire de Strasbourg, p. 147-160

113– لادميرال، جان ريني (1990): "من أجل لاهوت للترجمة"، مجلة ت.ت.ر، المجلد 3، ر. 2، ص 121-138

Ladmiral, Jean –René (1990) : « Pour une théologie de la traduction », in *TTR*, Vol.3, n°2, 121-138

-114 لاربو، فاليري (1946): في حراسة القديس جيروم، غاليمار

Larbaud, Valéry (1946) : *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Gallimard

-115 لافوا، جوديث (2002): مارك تواين و الكلمة السوداء، مطبعة جامعة مونتريال

Lavoie, Judith (2002) : *Mark Twain et la parole noire*, Les Presses de l'Université de Montréal

-116 لايغ، آرنو (2004): "المترجم باذرا للأخلاق: من أجل تطبيق لفكر إيمانويل ليفيناس على الترجمة"، مجلة ت.ت.ر، المجلد 17، ر 2، ص 45-56

Laygues, Arnaud (2004): « Le traducteur semeur d'éthique: pour une application de la pensée d'Emmanuel Levinas à la traduction », *TTR*, vol. 17, n°2, p. 45-56

-117 لوبيغ، م. ريموند (1956): "تراكيب ماليرب مترجما سينيكا"، في كراسات الجمعية الدولية للدراسات الفرنسية، ر 8، 139-146

Lebègue, M. Raymond (1956) : « La syntaxe de Malherbe, traducteur de Sénèque », in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n°8, p. 139-146

-118 لوفيفر، أندري (2011): الترجمة و إعادة الكتابة و التحكم في السمعة الأدبية، ترجمة و تقديم فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان

-119 لوميل، سيلفي (2007): "لينز و ميرسيي مقتبسَيْن لشكسبير: نظرة متقاطعة على رهانات تلق منتج"، المجلة الجرمانية الدولية، ر 5، ص 91-107

Le Moel, Sylvie (2007) : « Lenz et Mercier adaptateurs de Shakespeare : regard croisé sur les enjeux d'une réception productive », *Revue germanique internationale*, n°5, p 91-107

120– ليجي، بونوا (1996): "الخضوع و الإذعان: الأمانة عند المترجمين و 'منظري' الترجمة الفرنسية في النصف الأول من القرن الثامن عشر"، مجلة ت.ت.ر، المجلد 9، ر 2، ص 75-101

Léger, Benoit (1996) : « Soumission et assujettissement : La fidélité chez les traducteurs et « théoriciens » de la traduction française dans la première moitié du XVIIIe siècle », TTR, vol. 9, n°2, p. 75-101

121– موسى محمود، فاطمة (1976ب): "مخطوطة لليالي العربية في أوراق بيكفورد"، مجلة الأدب العربي، المجلد 7، ص 7-23

Moussa-Mahmoud, Fatma (1976b) : "A Manuscript of The Arabian Nights in The Beckford Papers", *Journal of Arabic Literature*, vol.7, p. 7-23

122– مونان، جورج (1994): الجميلات الخائنات، مطبعة جامعة ليل

Mounin, Georges (1994) : *Les belles infidèles*, Presses universitaires de Lille

123– موندای، جیریمي (2004): مدخل إلى دراسات الترجمة، النظريات و التطبيقات، راوتلدج

Munday, Jeremy (2004) : *Introducing Translation Studies, Theories and Applications*, Routledge

124– ميشونيك، هنري (1970): من أجل الشعرية، غاليمار

Meschonnic, Henri (1970) : *Pour la poétique*, Gallimard

125– ميشونيك، هنري (1973): من أجل الشعرية 2، إيبيستيمولوجيا الكتابة. شعرية الترجمة، غاليمار

Meschonnic, Henri (1973) : *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard

126– ميشونيك، هنري (1999): شعرية الترجمة، منشورات فرديي

Meschonnic, Henri (1999) : *Poétique du traduire*, Verdier

127– ميشونيك، هنري (2007): أخلاقية الترجمة و سياستها، منشورات فرديي

Meschonnic, Henri (2007) : *Ethique et politique du traduire*, Editions Verdier

128– نابوكوف، فلاديمير (1955): "مشاكل الترجمة: أونغين بالإنكليزية"، في لورنس فينوتي (إشراف): مختارات في دراسات الترجمة (2000): راوتلدج، ص 71–83

Nabokov, Vladimir (2000) : ''Problems of Translation : « Oneguin » in English'', in Lawrence Venuti (2000) (edit.) *The Translation Studies Reader*, Routledge, p. 71-83

129– نوس، ألكسيس (1997): "تلقي المقالة في الترجمة في المجال الفرنسي"، مجلة ت.ت.ر، المجلد 10، ر. 2، ص 71–85

Nouss, Alexis (1997) : « la réception de l'essai sur la traduction dans le domaine français », in *TTR*, vol. 10, n°2, p. 71-85

130– نيب، سي. (1974): "الليالي العربية في إنكلترا: ترجمة غالان و الترجمات اللاحقة لها"، مجلة الأدب العربي، المجلد 5، ص 44–54

Knipp, C (1974): ''The ''Arabian Nights'' in England: Galland's Translation and its Successors'', *Journal of Arabic Literature*, Vol. 5, p. 44-54

131– هنري، جاكلين (2000): "من التبحر إلى الفشل: حاشية المترجم"، مجلة ميتا، المجلد 45، ر. 2، ص 228–240

Henry, Jacqueline (2000) : « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », in *Meta*, vol. 45, n°2, pp. 228-240

132– هوبلاين، ريناتا (2007): "ترويض الشرسة ليوهان فريدريك شِنك: شكسبير لو كان ألمانيا"، ترجمته من الألمانية كريستسن مايير، المجلة الجرمانية الدولية، ر. 5، ص 69–89

Haublein, Renata (2007) : « La mégère apprivoisée de Johann Friedrich Schink : Shakespeare, s'il avait été Allemand », traduit de l'allemand par Christine Meyer, *Revue germanique internationale*, n°5, p. 69-89

5.مراجع أخرى:

133– أدام، أنطوان (1968): الأدب الفرنسي: العصر الكلاسيكي 1624-1660، سلسلة بإشراف كلود بيشوا، البروفيسور بجامعة بال، منشورات ب. آرتو، باريس

Adam, Antoine (1968) : *La littérature française : l'Age Classique 1624-1660*, Collection dirigée par Claude Pichois, Professeur à l'Université de Bale, éditions B. Arthaud, Paris

134– أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر: الثابت و المتحول، بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب (4 أجزاء)، دار الساقي بيروت 2006

135– ألغييري، دانتي (2002): الكوميديا الإلهية، نقلها إلى العربية و قدم لها و أعد حواشيها كاظم جهاد، المؤسسة العربية للدراسات و النشر

136– إلياس، نوربير (1973): حضارة الأخلاق، ترجمه من الألمانية بيير كامينزر، كلامان ليفي

Elias, Norbert (1973) : *la civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kaminzer, Clamann-Lévy

137– أمعضشو، فريد (2010): "من قضايا المصطلح النقدي في كتاب 'شعرية القصيدة' لعبد المالك مرتاض (التسمية و التعريف و الدراسة المصطلحية)"، في مجلة العربية و الترجمة، السنة الثالثة، العددان 6 و 7، المنظمة العربية للترجمة

138– أوشتيرلي، غونتر (2001): "التصويرات الجمالية في الكلاسيكية و الرومانسية"، المجلة الجرمانية الدولية، ر. 16ن ص 141-146

Osterle, Günter (2001) : « Figurations esthétiques dans le classicisme et le romantisme », *Revue germanique internationale*, n°16, p. 141-146

139– إيرار، جان (1974): الأدب الفرنسي، القرن الثامن عشر 1: 1720-1750، سلسلة بإشراف كلود بيشوا، البروفيسور بجامعة بال، منشورات ب. آرتو، باريس

Ehrard, Jean (1974) : *La littérature française, le XVIIIe siècle I : 1720-1750*, Collection dirigée par Claude Pichois, Professeur à l'Université de Bale, éditions B. Arthaud, Paris

140– إيزر، فولفغانغ (1985): فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ترجمته من الألمانية إيفيلين سنايسر، منشورات بيير مارداغا

Iser, Wolfgang (1985) : *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga Editeur

141– إيزر، فولفغانغ (1978): القارئ الضمني. نماذج التواصل في النثر الروائي من بونيان إلى بيكيت، مطبعة جامعة هوبكينز

Iser, Wolfgang (1978): *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The Hopkins University Press

142– باختين، ميخائيل (1978): جمالية الرواية و نظريتها، ترجمته من الروسية داريا أوليفييه، قدم له ميشال أوكوتوريي، تيل، غاليمار

Bakhtine, Mikhaïl (1978) : *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Tel, Gallimard

143– باختين، ميخائيل (ف. ن. فولوشينوف) (1977): الماركسية و فلسفة اللغة، محاولة لتطبيق المنهج السوسيولوجي على اللسانيات، قدم له رومان جاكوبسون، ترجمته من الروسية و مهدت له مارينا ياغيلو، منشورات مينوي

Bakhtine, Mikhaïl (V.N. Volochinov) (1977) : *Le marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, préface de Roman Jakobson, traduit du russe et présenté par Marina Yaguelo, Editions de Minuit

144– بارث، رولان (1980): "نظرية النص"، إنساكلوبيديا أونيفيرساليس، المجلد 15

Barthes, Roland (1980) : « La théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*, Volume XV

145– بارث، رولان (1984): "موت المؤلف"، في: مقالات نقدية 4، هسهسة اللغة، منشورات سوي، ص 61-67

Barthes, Roland (1984) : « La mort de l'auteur », in *Essais Critiques IV, le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, p. 61-67

146– بارث، رولان (2002): "النقد و الحقيقة"، في: الأعمال الكاملة، ج 2، منشورات سوي

Barthes, Roland (2002) : « Critique et vérité », in *Œuvres Complètes, t. II*, Editions du Seuil

147– بالماس، إينيا (1974): الأدب الفرنسي، النهضة 1548-1570، سلسلة بإشراف كلود بيشوا، البروفيسور بجامعة بال، منشورات ب. آرتو، باريس

Balmas, Enea (1974) : *La littérature française, La Renaissance 1548-1570*, Collection dirigée par Claude Pichois, Professeur à l'Université de Bale, éditions B. Arthaud, Paris

148– بروست، مارسيل (1988): البحث عن الزمن المفقود، 1: جانب منازل سوان، مهد لها وأعد حواشيها أنطوان كومبانيون، غاليمار

Proust, Marcel (1988) : *A la recherche du temps perdu, I : Du coté de chez Swann*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Gallimard

149– البستاني، سليمان (1904): "ديباجة الكتاب" ، إلياذة هوميروس، معربة نظما و عليها شرح تاريخي أدبي، مطبعة الهلال، مصر، صص 05-195.

150– بلانشو، موريس (1955): الحيز الأدبي، غاليمار

Blanchot, Maurice (1955) : *L'espace littéraire*, Idées Gallimard.

151– بنيامين، فالتر (1986): مفهوم النقد الجمالي عند الرومانسيين الألمان، ترجمه من الألمانية فيليب لاكو لابارت و آن ماري لانغ، شان إيسي

Benjamin, Walter (1986) : *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Champs Essais

152– بنيامين، فالتر (2008): العمل الفني في عصر الاستنساخ التقني و نصوص أخرى عن وسائل الإعلام، جمعها مايكل و. جينينغز، بريدجيت دوهيرتي و توماس إ. ليفين، ترجمها إدموند جيفكوت، رودني ليفينغستون، هوارد آيلند و آخرون، مطبعة بيلكناب في جامعة هارفارد، كامبريدج، ماساشوستس، لندن

Benjamin, Walter (2008) : *The Work of Art in The Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Edited by Michael W. Jennings, Bridgid Doherty, and Thomas Y. Levin, Translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, Massachusetts, London

153– بواريون، دانييل (1971): الأدب الفرنسي: العصر الوسيط: 1330–1480، سلسلة بإشراف كلود بيشوا، البروفيسور بجامعة بال، منشورات ب. آرتو، باريس

Poirion, Daniel (1971) : *La littérature française : Le Moyen-âge : 1330-1480*, Collection dirigée par Claude Pichois, Professeur à l'Université de Bale, éditions B. Arthaud, Paris.

154– بورديو، بيير (1992): قواعد الفن، تكون الحقل الأدبي و بنيته، منشورات سوي

Bourdieu, Pierre (1992) : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil

155– بومو، رينيه (1971): الأدب الفرنسي: العصر الكلاسيكي 3: 1680–1720، المجموعة بإشراف كلود بيشوا، البروفيسور بجامعة بال، منشورات ب. آرتو، باريس

Pomeau, René (1971) : *La littérature française : L'Age Classique III : 1680-1720*, Collection dirigée par Claude Pichois, Professeur à l'Université de Bale, éditions B. Arthaud, Paris

156– بونوا و دونوزوا وَ فونتين (2002–2013): تاريخ الآداب الأوروبية II (النهضة – الأنوار – الرومانسية)، ترجمة صلاح الجهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق

157– بيغلر، أوتو (1967): فكر مارتن هادغر: المسير إلى الوجود، ترجمة ماريانا سيمون، باريس، أوبييه مونتين

Pöggeler, Otto (1967) : *La Pensée de Heidegger: un cheminement vers l'être*, trad. Marianna Simon, Paris, Aubier-Montaigne

158– بينفينيست، إيميل (1966): مسائل في اللسانيات العامة، غاليمار

Benveniste, Emile (1966) : *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard

159– تروتسكي، ليون (1964): الأدب و الثورة، ترجمه من الروسية بيير فارنك، كلود ليني و جان جاك ماري. قدم له موريس نادو، سلسلة 18/10، جوليار

Trotski, Léon (1964) : *Littérature et révolution*, traduit du russe par Pierre Franck, Claude Ligny et Jean-Jacques Marie. Préface de Maurice Nadeau, Collection 10/18, Julliard

160– تودوروف، تزفيتان (1978): "القراءة باعتبارها بناء"، في: شعرية النثر، منشورات سوي

Todorov, Tzvetan (1978) : « La lecture comme construction », in *Poétique de la prose*, Editions du Seuil

161– تودوروف، تزفيتان (1982): غزو أمريكا، منشورات سوي

Todorov, Tzvetan (1982-1991) : *La Conquête de l'Amérique*, Editions du Seuil.

162– تودوروف، تزفيتان (1989): نحن و الآخرون. التأملات الفرنسية في التعدد الإنساني، منشورات سوي

Todorov, Tzvetan (1989) : *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, éditions du Seuil

163– توفيق، سعيد (2002): الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية [هيدجر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، إنجاردن]، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة.

164– جاكوبسون، رومان (1963): مقالات في اللسانيات العامة، الجزء الأول: أسس اللغة، ترجمه من الإنكليزية و مهد له نيكولا رويت، منشورات مينوي

Jakobson, Roman (1963) : *Essais de linguistique générale, I Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Editions de Minuit

165– جانيري، ميشال (1980): "تصدير" في: جيرار دو نيرفال، الرحلة إلى المشرق (جزءان)، غارنيي فلاماريون

Jeanneret, Michel (1980): « introduction », in Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (2 vol.), Garnier Flammarion

166– جبرا، جبرا إبراهيم (1988): البحث عن وليد مسعود، ترجمتها من العربية فرانس دوفييه مايير، جان كلود لاتيس

Jabra, Jabra Ibrahim (1988) : *A la recherche de Walid Masud*, roman traduit de l'arabe par France M. Douvier, Jean-Claude Lattès

167– جبرا، جبرا إبراهيم [1978] (2007): البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت

168– جويس، جيمس (1987): يوليسيز، مع مقدمة بقلم سيدريك واتس، كلاسيكيات ووردسوورث

Joyce, James (1987): *Ulysses*, With and Introduction by Cedric Watts, Wordsworth Classics

169– جينيت، جيرار (1982): الطرس، منشورات سوي

Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes*, Editions du Seuil

170– جينيت، جيرار (1987): عتبات، منشورات سوي

Genette, Gérard (1987) : *Seuils*, Editions du Seuil

171– خلف الله، د. محمد أحمد (1972): الفن القصصي في القرآن الكريم، المكتبة الإنجلومصرية،

172– دوشي، كلود (1973): "البنت المسلَمة و الدابة الإنسانية، عن العناوين الروائية"، مجلة ليتيراتور [أدب]، ر. 12، ص 49-73

Duchet, Claude (1973) : « La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque », In : *Littérature*, n°12, pp. 49-73

173– دونيتون، كلود (1978): الكلام القروي، منشورات ستوك بلوس

Duneton, Claude (1978) : *Parler croquant*, Editions Stock Plus

174– ديريدا، جاك (1967): في علم الكتابة، منشورات مينوي

Derrida, Jacques (1967) : *De la grammatologie*, Les Editions de Minuit

175– ديريدا، جاك (1972): "الإخ(ت)لاف"، في: هوامش- في الفلسفة، منشورات مينوي، ص 1-29

Derrida, Jacques (1972) : « La Différance », in *Marges – de la philosophie*, Les Editions de Minuit, p. 1-29

176– ديكسو، مونيك (1985): "أفلاطون: المحسوس و المعقول، فكرة التذكر"، موسوعة أونيفيرساليس، المجلد 14

Dixsaut, Monique (1985) : Art. « Platon : Le Sensible et l'Intelligible, l'Idée de la Réminiscence », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 14

177– الرازي، فخر الدين (1981): مفاتيح الغيب، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ط1.

178– رامبو، آرتور (2007): الأثار الشعرية، ترجمها عن الفرنسية و هيأ حواشيها و مهد لها بدراسة كاظم جهاد، آفاق للنشر و التوزيع – منشورات الجمل

179– روجمون، مارتين دو (1986): "شليغل أو الاستفزاز: تجربة عن الرأي الأدبي"، مجلة رومانتيزم، ر 51، ص 49-6

Rougemont, Martine de (1986) : « Schlegel ou la provocation : une expérience sur l'opinion littéraire », in *Romantisme*, n°51, p. 49-61

180– ريكور، بول (1969): صراع التأويلات، بحوث في الهرمينوطيقا، منشورات سوي

Ricœur, Paul (1969) : *Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, Editions du Seuil

181– ريكور، بول (1986): من النص إلى الفعل، بحوث في الهرمينوطيقا 2، منشورات سوي

Ricœur, Paul (1986) : *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Editions du Seuil.

182– زارادِر، جان بيير (إشراف) (2002): مصطلحات الفلاسفة، 4: الفلسفة المعاصرة، القرن العشرون، إيليبس

Zarader, Jean-Pierre, (dir.) (2002) : *Le vocabulaire des philosophes, IV La philosophie contemporaine, XX siècle*, Ellipses

183– سارتر، جان بول (1947): "إحدى الأفكار الأساسية في الظاهراتية: القصدية"، في: مقالات في النقد الأدبي، مواقف 1، غاليمار، ص 29-32

Sartre, jean Paul (1947-2005) : « Une idée fondamentale de la phénoménologie : L'Intentionalité », in *Critiques littéraires, Situations I,* Gallimard, p. 29-32

184– سارتر، جان بول (1948): ما هو الأدب؟، غاليمار

Sartre, Jean-Paul (1948) : *Qu'est ce que la littérature* ? Gallimard

185– سان بري، غونزاك دو (2008): فرانسوا الأول و النهضة، منشورات س.و – تيليماك

Saint Bris, Gonzague de (2008): *François Ier et la Renaissance*, Editions SW-Télémaque

186– ساودر، غيرهارد (2003): "التصور الهردري للشعب/للغة، للشعوب و لغاتها"، ترجمة بيير بينيسون، المجلة الجرمانية الدولية، ص 123-132

Sauder, Gerhard (2003) : « La conception herdérienne de peuple/langue, des peuples et de leurs langues », traduction Pierre Pénisson, *Revue germanique internationale*, p. 123-132

187– سعيد، إدوارد وديع (1978): الاستشراق، راوتلدج و كيغن بول

Said, Edward W. (1978): *Orientalism*, Routledge and Kegan Paul

188– سعيد، إدوارد وديع (1983): العالم و النص و الناقد، منشورات جامعة هارفارد، كامبريدج، ماساشوستس

Said, Edward W. (1983): *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts

189– سعيد، إدوارد وديع (2000): الثقافة و الإمبريالية، ترجمه من الإنكليزية بول شَمَلا، فايار، لوموند ديبلوماتيك

Said, Edward, W. (2000) : *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Fayard Le Monde diplomatique

190– شبيتزر، ليو (1970): دراسات في الأسلوب، يسبقه: ليو شبيتزر و القراءة الأسلوبية بقلم جان ستاروبينسكي، ترجمها من الإنكليزية و الألمانية إليان كاوفهولتز، آلان كولون و ميشال فوكو، غاليمار

Spitzer, Leo (1970): *Etudes de style, précédés de Leo Spitzer et la lecture stylistique, de Jean Starobinski*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Eliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault, Gallimard

191– عاشور، كريستيان و رزوق، سيمون (1990): تلاقيات نقدية، مدخل إلى قراءة الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

Achour, Christiane et Rezzoug, Simone (1990) : *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Office des publications universitaires, Alger.

192– عبد الرحمن، طه (1999 ب): فقه الفلسفة، الجزء الثاني: القول الفلسفي. كتاب المفهوم والتأثيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت

193– غادامير، هانز جورج (1996): الحقيقة و المنهج، الخطوط العريضة لهرمينوطيقا فلسفية، نسخة كاملة راجعها و نقحها بيير فروشون، جان غروندان و جيلبير ميرليو، منشورات سوي

Gadamer, Hans Georg (1996) : *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Edition intégrale revue et corrigée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Editions du Seuil

194– غوكس، جان جوزيف غوكس (1968): "ماركس و تسجيل العمل" في: تيل كيل، النظرية العامة (مختارات)، منشورات سوي، ص 173-196

Goux, Jean-Joseph (1968) : « Marx et l'inscription du travail », in *Tel Quel, Théorie d'ensemble (choix)*, Editions du Seuil, pp. 173-196

195– فورميغاري، ليا (2003): "هردر بين الكونية و الخصوصية"، ترجمته ماتيلد آنكويتيل، المجلة الجرمانية الدولية، ص 133-143

Formigari, Lia (2003) : « Herder entre universalisme et singularité », traduction par Mathilde Anquetil, *Revue germanique internationale*, p. 133-143

196– فوكو، ميشال (1966): الكلمات و الأشياء آركيولوجيا للعلوم الإنسانية، غاليمار

Foucault, Michel (1966) : *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard

197– فوكو، ميشال (1969): آركيولوجيا المعرفة، غاليمار

Foucault, Michel (1969) : *L'archéologie du savoir*, Gallimard

198– فوكو، ميشال (1994): "ما هو المؤلف؟" (محاضرة. الجمعية الفرنسية للفلسفة، 22 فبراير 1969، يتبعها نقاش مع م. دي كونديلاك، ل. غولدمان، ج. لاكان، ج. دورميسون، ج. أولمو، ج. فال) في: أقوال و كتابات، 1954-1988، الجزء الأول 1954-1969، طبعة بإشراف دانييل ديفير و فرانسوا إيفالد بالتعاون مع جاك لاغرانج، غاليمار.

Foucault, Michel (1994) : « Qu'est ce qu'un auteur ? » (Conférence. Société française de philosophie, 22 février 1969 ; débat avec M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl) in *Dits et Ecrits 1954-1988, Vol. I : 1954-1969*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Editions Gallimard

199– فوماروللي، مارك (1994): ثلاث مؤسسات أدبية، فوليو، غاليمار

Fumaroli, Marc (1994) : *Trois institutions littéraires*, Folio, Gallimard

200– القاضي، محمد و آخرون (2010): معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس & دار الفارابي لبنان، ط1،

201– قاموس الفلسفة (2006)، أونيفيرساليس و آلبان ميشال

Dictionnaire de la Philosophie (2006), Universalis et Albin Michel,

202– قباني، رنا (1993): أساطير أوروبا عن الشرق. لفق تسد، ترجمة د. صباح قباني مع مقدمة للمؤلفة للطبعة العربية، دار طلاس، دمشق، سوريا.

203– كالفي، لوي جان (1974): اللسانيات و الاستعمار، بحث صغير في الغلوتوفاجيا، بايو

Calvet, Louis-Jean (1974) : *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie*, Payot

204– كالينوفسكي، إيزابيل (1997): "هانز روبرت ياوس و جمالية التلقي. من 'تاريخ الأدب باعتباره تحديا للنظرية الأدبية')1967) إلى 'الخبرة الجمالية و الهرمينوطيقا الأدبية' (1982)"، المجلة الجرمانية الدولية، ص 151-172

Kalinowski, Isabelle (1997) : « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception. De 'l'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature' (1967) à 'Expérience esthétique et herméneutique littéraire' (1982) », *Revue germanique internationale*, p. 151-172

205– كرافيري، بينيديتَّا (2002): عصر المحادثة، ترجمته من الإيطالية إليان ديشان بريا، غاليمار

Craveri, Benedetta (2002) : *L'Age de la conversation*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Editions Gallimard

206– كودون، ج. أ. (1999): قاموس بينغوين للمصطلحات الأدبية و النظريات الأدبية، بنغوين بوكس

Cuddon, J.A (1999): *The Penguin Dictionnary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books

207– كيليطو، عبد الفتاح (2002): لن تتكلم لغتي، دار الطليعة بيروت

208– لاس كاساس، بارتولومي دي (د.ت): المسيحية و السيف، وثائق إبادة هنود القارة الأمريكية على أيدي المسيحيين الإسبان، رواية شاهد عيان، ترجمة سميرة عزمي الزين، منشورات المعهد الدولي للدراسات الإنسانية.

209– لودج، دايفيد (1992): فن الرواية. مع أمثلة من النصوص الكلاسيكية و الحديثة، بنغوين بوكس

Lodge, David (1992): *The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts*, Penguin Books

210– لوكاتش، غيورغي (1971): "نوفاليس و فلسفةُ الحياة الرومانسيةُ"، ترجمه إلى الفرنسية لوسيان غولدمان، مجلة رومانتيزم [الرومانسية]، ر. 1-2، ص 13-24

Lukacs, Georg (1971) : « Novalis et la philosophie romantique de la vie », traduction française de Lucien Goldmann, *Romantisme*, n°1-2, p. 13-24

211– ليفيناس، عيمانوئيل ([1971-1996] 2010): الكلية و اللاتناهي، بحث في الخارجانية، كلوفر أكاديميك

Levinas, Emmanuel ([1971-1996] 2010) : *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic.

212– مارينا، جاكلين (2005): دليل كامبردج إلى شلايرماخر، مطبعة جامعة كامبردج

Marina, Jacqueline (2005) : *The Cambridge Companion to Schleirmacher*, Cambridge University Press

213– ماكارت، ماريون (1995): "فرنسا و الروح الألمانية. صورة فرنسا عند فيلهلم ديلتاي"، المجلة الجرمانية الدولية، ص 87-101

Marquardt, Marion (1995) : « La France et l'esprit allemand. L'image de la France chez Wilhelm Dilthey", *Revue germanique internationale*, p. 87-101

214– مالمبرغ، بيرتيل (1991): تاريخ اللسانيات: من سومر إلى سوسير، المطابع الجامعية الفرنسية

Malmberg, Bertil (1991) : *Histoire de la linguistique : de Sumer à Saussure*, PUF

215– مانغونو، دومينيك (2010): كتاب اللسانيات للنصوص الأدبية، آرمان كولان

Maingueneau, Dominique (2010): *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin

216– المرنيسي، فاطمة (2002): شهرزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، بيروت.

217– موزي، روبير و مينان، سيلفان (1977): الأدب الفرنسي، القرن الثامن عشر 2: 1750-1778، المجموعة بإشراف كلود بيشوا، البروفيسور بجامعة بال، منشورات ب. آرتو، باريس

Mauzi, Robert et Menant, Sylvain (1977) : *La littérature française, Le XVIIIe siècle II : 1750-1778*, Collection dirigée par Claude Pichois, Professeur à l'Université de Bale, éditions B. Arthaud, Paris

218– الموسوعة الفلسفية العالمية (2002)، الجزء الأول: القاموس، المفاهيم الفلسفية.

Encyclopédie Philosophique Universelle (2002) I, Dictionnaire, Les notions philosophiques, Puf, 3ème édition

219– موندو، جان (2003): "هردر و بدايات الدنيا. أنثروبولوجيا الأصول في 'البحث في أصل اللغة' "، المجلة الجرمانية الدولية، ص 17-28

Mondot, Jean (2003) : « Herder et les matins du monde, l'anthropologie des origines dans le Traité sur l'origine du langage », *Revue germanique internationale*, p. 17-28

220– مونو، سيلفار (1991): "مقدمة" لجوزف كونراد، تايفون، ترجمة أندري جيد، فوليو ثنائية اللغة، غاليمار

Monot, Sylvère (1991) : « préface » à : Joseph Conrad, *Typhoon*, traduit par André Gide, Folio bilingue, Gallimard

221– نيتشه، فريدريك (د.ت): ميلاد التراجيديا أو الهلينية و التشاؤم، ترجمته و قدمته آنجيل كريمر ماريبتي، منشورات سيغما

Nietzsche, Friedrich (s.d) : *Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, traduction et introduction Angèle Kremer-Marietti, Sigma Editions

222– هردر، يوهان غوتفريد (1979): "عن روح اللغة"، مقطع ترجمته و قدمته دنيز موديغلياني، مجلة الرومانسية، ر. 25-26، ص

Herder, Johann Gottfried (1979) : « Des âmes d'une langue », Fragment traduit et présenté par Denise Modigliani, *Romantisme*, n°25-26

223– ياكوبوتشي، مايكل أنجلو (2010): أعداء الحوار، أسباب اللاتسامح و مظاهره، تقديم أمبرتو إيكو، ترجمة د. عبد الفتاح حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

224– ياوس، هانز روبرت (1978): من أجل جمالية للتلقي، ترجمته من الألمانية كلود مايار، قدم له جان ستاروبينسكي، غاليمار

Jauss, Hans-Robert (1978) : *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل الترجمات الفرنسية لعدد من روايات الكاتب المصري نجيب محفوظ وهي: زقاق المدق التي ترجمها أنطوان كوتان، و ثرثرة فوق النيل التي ترجمتها فرانس مايير و أولاد حارتنا التي ترجمها جان باتريك غيوم. و اخترنا شبكة القراءة التي اقترحها المترجم و المنظر الفرنسي أنطوان بيرمان. ومن خلال "النزعات التشويهية الثلاثة عشر" التي حللها، حاولنا أن نبين أولا أن هذه النزعات تفضي إلى تدمير نصوص محفوظ و محو كتابتها و أن الترجمة المتمركزة عرقيا التي تسمي نسق التشويه هذا و تحمله و تشكله تقوم على أرضية تاريخية وتتعالى على ميول المترجمين الشخصية لأنها تجد لها تثمينا في الثقافة و الأدب. من جهة أخرى، تسعى هذه الدراسة إلى أن تبين أن نقد الترجمات قادر على أن يسهم في فهم الترجمة في ممارستها و نتائجها و الأسس التي تقوم عليها.

في الفصل التمهيدي، الذي خصصناه للترجمة في فرنسا الكلاسيكية، حاولنا أن نضع الترجمة ممارسة و"تنظيرا" في سياقها التاريخي و الثقافي و أن نبين أن الجميلات الخائنات ليست إلا تكريسا للجماليات الكلاسيكية القائمة على مفاهيم مثل "عبقرية اللغة الفرنسية"، "الذوق"، "الوضوح"، "العقلانية": النزعات التشويهية التي ينتقدها بيرمان تقوم على أساس تاريخي و هو ما يفسر قوة و ديمومة التراث الكلاسيكي في فرنسا و كيف أنه لا يزال يحكم الترجمة فيها، بشكل أحذق بكثير لكنه عواقبه تبقى خطيرة من حيث كونه تحديدا مختفيا.

أفردنا القسم الرئيسي الأول لمشروع أنطوان بيرمان الترجمي الذي تتمثل محاوره الرئيسة في التأريخ والأخلاقية و التحليلية (النقد). و حاولنا في هذا القسم أن نشرح عددا من المفاهيم الرئيسة في هذا المشروع مثل "الخبرة"، "التأمل"، "الترجمة المتمركزة عرقيا"، "الحرفية"، "أركيولوجيا الترجمة"، "الأخلاقية"، "النقد"...الخ، و أن نبين أهميةَ أفكارِ بيرمان و دروسِه و راهنيتَها.

أما القسم الثاني فخصصناه للمقارنة بين النصوص و ترجماتها. و إن اخترنا "النزعات التشويهية" شبكة قراءة فذلك لأنها أولا تقدم للباحث أدوات إجرائية واضحة و قابلة للتطبيق، و ثانيا إمكانية تحليل ترجمة النثر الروائي على الصعيد التفصيلي، صعيد الجمل و التراكيب و الكلمات و على صعيد الرواية باعتبارها كُلاً شاملا. وشرحنا إذا الأسس النظرية لهذه النزعات الواحدة تلو الأخرى، لأن بيرمان لا يقدمها إلا بشكل مختصر جدا، ثم بينا عملها من خلال أمثلة كثيرة استقيناها من نصوص نظرية و روائية قبل أن "نطبقها" على ترجمات نجيب محفوظ. بعد ذلك، و من أجل "تأطير" التحليل النصي المحض، قدمنا تحليلا سريعا لما يسمى "مشروع الترجمة" كما يتجسد في النصوص المصاحبة مثل المقدمات و الهوامش...الخ. و هدف ذلك هو إكمال التحليل النصي و إعطاؤه معناه.

و بينت الدراسة أن ترجمات نجيب محفوظ إلى الفرنسية هي ترجمات متمركزة عرقيا و لاحقة نصيا، أي بعبارة واحدة: كلاسيكية، و أن التدمير الذي ينتج عن النزعات التشويهية كما بسطناها لا يطال "شكل" النص وحده، فالفصل بين "الشكل" و "المضمون" هو بالتحديد ما يسمح بتدمير النصوص، و أن تدمير النصوص هو نتيجة لأفكار جاهزة عن الأدب العربي و عن روايات نجيب محفوظ و عن الترجمة، و أخيرا أن سبب كل تلك التحريفات هو إذا سبب يعود للثقافة و يتعالى على فردية المترجمين و يحكم رؤيتهم للترجمة وذلك بالرغم من اختلاف الآفاق الأدبية والترجمية التي أنجزت ضمنها هذه الترجمات.

الكلمات المفتاحية:

نقد الترجمة – النزعات التشويهية – أنطوان بيرمان – نجيب محفوظ – الترجمة الأدبية.

Résumé :

La présente étude vise à faire une analyse critique des traductions françaises de quelques romans du prix Nobel, l'égyptien Naguib Mahfouz : *Zoqaq Al Midaq – Le passage des miracles*, traduit par Antoine Cottin ; *Tharthara Fawqannil – Dérives sur le Nil*, traduit par France Douvier Meyer ; et *Awlad Haratina – Les fils de la médina*, traduit par Jean-Patrick Guillaume.

La grille de lecture à travers laquelle nous avons choisi d'analyser les traductions est celle proposée par Antoine Berman, traducteur et théoricien français. A travers les « treize tendances déformantes » proposées dans son ouvrage *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, nous avons essayé de montrer d'abord que ces tendances déformantes à l'œuvre dans les traductions françaises ont pour résultat la destruction et la désécriture des romans de Mahfouz ; que la traduction ethnocentrique et hypertextuelle qui nomme, sous-tend et fait le système de déformation repose sur un sol historique, et qu'elle transcende les idiosyncrasies des traducteurs parce qu'elle est sanctionnée culturellement et littérairement. Par ailleurs, cette étude a tenté de montrer aussi tout ce que la critique des traductions peut apporter à la compréhension de l'acte de traduction, dans sa pratique, ses conséquences et les fondements qui le sous-tendent.

Dans le chapitre introductif, qui a trait à la traduction en France à l'Age Classique, nous avons tenté de remettre la pratique et la réflexion traductives dans leur contexte culturel et historique et de montrer que *Les Belles Infidèles* ne sont que la consécration de l'esthétique du Classicisme fondée sur des concepts tel que « le génie de la langue française », le « goût », la « clarté », la « raison » : les « tendances déformantes » que critique Berman reposent donc sur un sol historique, ce qui explique la puissance et la permanence de la tradition classique en France, et comment elle continue à y déterminer le traduire, de manière beaucoup plus subtile certes, mais d'autant plus dangereuse qu'elle est insidieuse.

La première grande partie est consacrée au projet traductologique d'Antoine Berman dont les tâches principales sont Histoire, Ethique et Analytique (Critique) de la traduction. Nous y avons tenté d'expliquer ses concepts clés tel que « expérience », « réflexion », « traduction ethnocentrique et hypertextuelle », « littéralité »,

« archéologie de la traduction », « Ethique », « Critique »…etc., et de montrer l'intérêt et l'actualité des réflexions de Berman et de ses enseignements.

La deuxième partie principale du travail était consacrée à l'étude comparative des romans et de leurs traductions. Nous avons choisi les « treize tendances » comme grille de lecture parce que cette grille offre d'abord des outils clairs et applicables, et ensuite la possibilité d'analyser la traduction de la prose romanesque à la fois au niveau de la microanalyse, celui des phrases, des syntagmes et des mots, et au niveau du roman en tant qu'unité globale. Nous avons donc expliqué, une par une, les fondements théoriques des tendances – car Berman n'en a fait qu'un exposé rapide et succinct – puis nous avons montré leurs mécanismes, à travers des exemples tirés de divers lectures de corpus littéraires et théoriques, avant d'en faire l'application sur les romans de Mahfouz. Ensuite, et pour « encadrer » l'analyse proprement textuelle, nous avons fait une présentation rapide du « projet de traduction » tel qu'il se concrétise dans les paratextes : les péritextes éditoriaux, les notes de traducteur, les préfaces…etc. cette présentation a pour but de compléter l'analyse textuelle et de lui donner sens.

L'analyse a pu montrer que Les traductions françaises de Naguib Mahfouz sont des traductions ethnocentriques et hypertextuelles, c'est-à-dire en un mot : Classicisantes ; La destruction qui résulte des tendances déformantes telles que nous les avons dévoilées n'agit pas que sur la « forme » du texte : la séparation entre « forme » et « contenu » est d'ailleurs ce qui permet une pareille destruction ; que la destruction des textes est le résultat d'une série d'opinions toutes faites de la littérature arabe, de Mahfouz, et de la traduction ; et enfin que La raison des écarts est donc d'ordre culturel, transcende l'individualité des traducteurs et détermine leur vision de la traduction, et ce malgré les différences entre les horizons littéraires et traductifs dans lesquels les traductions sont produites.

Mots-clés : Critique des traductions – tendances déformantes – Antoine Berman – Naguib Mahfouz – Traduction littéraire.

Abstract:

The present study aims at analysing the French translations of three novels by the Egyptian Nobel Prize winner Naguib Mahfuz: *Zoqaq Al Midaq – Le passage des miracles*, translated by Antoine Cottin; *Tharthara Fawqannil – Dérives sur le Nil*, translated by France Douvier Meyer; and *Awlad Haratina* – Les fils de la médina, translated by Jean-Patrick Guillaume.

The translations will be analysed through Antoine Berman's "Thirteen tendencies" grid. We tried first to show how the tendencies at work in the French translations lead to the destruction and the unwriting of Mahfuz's novels, then to demonstrate that the ethnocentric translation which underlies this deforming system stands on a historical ground and transcends the translator's individual idiosyncrasy. The aim of the study is also to explore the translation criticism's possible contributions to the better understanding of the act of translating.

In the introductory chapter, which deals with translation in France during the Classical Age, we tried to recast translational practices and reflexions in their historical and cultural context and to show that *les Belles Infidèles* are nothing but the consecration of the aesthetics of Classicism grounded on concepts such as "the genius of the French language", "taste", "clarity", and "reason": The deforming tendencies that Berman criticizes stand on a historical ground and have nothing to do with the very essence of translation. This historical feature explains why the Classical tradition is still so strong in France, and how it continues to govern the translation act, even if it does so in a more subtle way, but which is even more dangerous since it is insidious.

The first main part was devoted to Berman's theoretical project founded on three principals: History of translation, Ethics of translation, and Analytics (Criticism) of translation. In this part, we tried to explain Berman's key concepts such as « experience », « reflexion », « ethnocentric and hypertextual translation », « literal translation », « archeology of translation », « ethics », « criticism »…etc.

In the second main part of the work, we compared the novels and their translations. The Thirteen tendencies we chose as a reading model represent a clear and applicable tool and offer the possibility to analyse prose translations at the level of

sentences, syntagms and words and at the level of the novel as a whole. Thus, we have tried to explain the theoretical grounds of the thirteen tendencies, one by one, since Berman presented them very briefly. Then, we showed how each tendency works, through examples that we drew from different texts, theoretical and fictional, before implementing it on each of Mahfuz's novels. Then, and in order to "frame" the text analysis, we rapidly presented the "project of translation" as it materializes in the paratexts: editorial information, translator's footnotes, prefaces, etc.

The analysis showed: that the French translations of Mahfuz are ethnocentric and hypertextual, i.e. Classical; that the destruction resulting from the deforming tendencies as we have unveiled them does not operate only at the level of the "form": the very separation between form and content is what allows such destruction at the first place; that the destruction is the result of a number of ready-made misconceptions: of Arab literature, of Mahfuz, and of translation; and finally that The reasons of the deviations are cultural, they transcend the translators' individualities and determine the way they see translation, all this despite the differences between the literary and translational horizons within which the translations had been undertaken.

Keywords:

Translation Criticism – Deforming Tendencies – Antoine Berman – Naguib Mahfuz – Literary Translation.

الفهرس:

الموضوع الصفحة

إهداء
شكر
تنبيه
المقدمة:.....1

1. مدخل: الجذور التاريخية و الثقافية و الأدبية للترجمة المتركزة عرقيا في فرنسا:
1.1. القرن السابع عشر و الكلاسيكية:.....16
1.1.1. الكلاسيكية:.....17
2.1.1. المترجمون:.....20
3.1.1. فرنسا و إيطاليا:.....22
2.1. القرن الثامن عشر الترجمة بالتكييف:.....26
3.1. فرنسا و الآخرون:.....34
1.3.1. فرنسا و القدماء: هوميروس:.....35
2.3.1. فرنسا و إنكلترا: شكسبير:.....41
1.2.3.1. فولتير و شكسبير:.....44
3.3.1. فرنسا و الشرق: أنطوان غالان و ألف ليلة و ليلة:.....49

2. أنطوان بيرمان: بيان الترجمة و تبيينها
1.2. بيرمان واحدا و متعددا.....60
2.2. مشروع ثلاثي المحاور.....63
1.2.2. تاريخ الترجمة.....65
1.1.2.2. مفهوم تاريخ الترجمة.....65
2.1.2.2. أصول الترجمة في فرنسا.....67
1.2.1.2.2."التراث الترجمي" في فرنسا.....69

2.2.1.2.2.نيكول أورزم.....70
3.2.1.2.2.القرن السادس عشر: دوبيليه و تكريس الفرنسية.....75
4.2.1.2.2.آميو، بلوتارك، و بلوتارك آميو.....79
3.1.2.2. ألمانيا الرومانسية.....87
1.3.1.2.2. الأسس الفكرية.....87
2.3.1.2.2. بيرمان و الرومانسيون: البيان و التبيين في الترجمة.....95
3.3.1.2.2. البيلدونغ و الترجمة:.....103
2.2.2. أخلاقية الترجمة:.....110
1.2.2.2. الأخلاقية السلبية أو نظرية الترجمة المتمركزة عرقيا.....111
1.1.2.2.2. التجربة و التأمل:.....112
2.1.2.2.2. علم الترجمة:.....115
3.1.2.2.2. الترجمة المتمركزة عرقيا و اللاحقة نصيا:.....119
1.3.1.2.2.2. المركزية العرقية:.....119
2.3.1.2.2.2. النصية اللاحقة:.....125
2.2.2.2. الأخلاقية الإيجابية:.....133
1.2.2.2.2. الحرفية و الأمانة:.....133
2.2.2.2.2. الترجمة الحرفية باعتبارها ممارسة تاريخية واقعية:.....142
3.2.2.2.2. الأخلاقية:.....150
3.2.2. نقد الترجمة:.....158
1.3.2.2. مفهوم النقد:.....158
2.3.2.2. نقد الترجمات:.....161
3.3.2.2. نماذج تأسيسية:.....163
1.3.3.2.2. كاتارينا رايس و أنماط النصوص:.....163
2.3.3.2.2. نظرية النسق المتعدد:.....167
3.3.3.2.2. هنري ميشونيك و الشعرية:.....173
4.3.2.2. أنطوان بيرمان – من أجل نقد للترجمات:.....180

1.4.3.2.2. المرجعيات:.....181
1.1.4.3.2.2. الهرمينوطيقا:.....181
2.1.4.3.2.2. فالتر بنيامين:.....183
2.4.3.2.2. المنهجية:.....185
1.2.4.3.2.2. القراءة:.....185
2.2.4.3.2.2. أفق المترجم:.....187
3.2.4.3.2.2. أسلوب المواجهة (بين النص و ترجمته):.....188

3. نجيب محفوظ و مترجموه:
1.3. المدونة:.....192
2.3. المواجهة بين الروايات و ترجماتها:.....195
1.2.3. نسقية التدمير:.....195
2.2.3. من أجل نقد ترجمة النثر:.....197
3.2.3. النزعات التشويهية:.....199
1.3.2.3. العقلنة: La rationalisation.....201
2.3.2.3. الإيضاح: La clarification.....226
3.3.2.3. التطويل: L'allaongement.....243
4.3.2.3. التنبيل (أو التفخيم): L'ennoblissement.....253
5.3.2.3. الإفقار النوعي: L'appauvrissement qualitatif.....266
6.3.2.3. الإفقار الكمي: L'appauvrissement quantitatif.....269
7.3.2.3. هدم الإيقاعات: La destruction des rythmes.....274
8.3.2.3. هدم الشبكات الدالة التحتية:.....285
La destruction des réseaux signifiants sous-jacents
9.3.2.3. هدم الأنساق La destruction des systématismes.....295
10.3.2.3. تدمير الشبكات اللغوية المحلية أو إغرابها.....304
La destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires

11.3.2.3. هدم العبارات La destruction des locutions.....316
12.3.2.3. محو تراكب اللغات.....320
L'effacement des superposition des langues
4.2.3. مشروع الترجمة:.....322
1.4.2.3. مفهوم مشروع الترجمة:.....322
2.4.2.3. على عتبات الترجمة:.....327
1.2.4.2.3. العنوان:.....328
2.2.4.2.3. مقدمة المترجم:.....331
3.2.4.2.3. هوامش المترجم:.....335
4.2.4.2.3. تعليقات الناشر Le péritexte éditorial.....339

الخاتمة:.....344

المصادر و المراجع:.....356

الملخص بالعربية:.....394

الملخص بالفرنسية:.....396

الملخص بالإنكليزية:.....398