الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 01

كلية الآداب واللغات

قسم الترجمة

رقم التسجيل: .....

الرقم التسلسلي:.....

"ترجمة أسلوب التشويق في قصص أدب الرحلات : Le tour du monde en 80 jours 'لجول فارن' أنموذجا، ترجمة صبري الفضل- دراسة تحليلية نقدية.

رسالة بحث مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الترجمة

إعداد الباحث : عبدالجليل قادري

إشراف الأستاذ الدكتور: فرحات معمري

لجنة المناقشة

الدرجة	اسم الأستاذ	الجامعة	الصفة
الأستاذ الدكتور	يوسف بغول	الإخوة منتوري قسنطينة 1	رئيسا
الأستاذ الدكتور	فرحات معمري	الإخوة منتوري قسنطينة 1	مشرفا و مقررا
الأستاذ الدكتور	خليل نصر الدين	جامعة وهران	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور	عمار بوقريقة	محمد الصديق بن يحي- جيجل	عضوا مناقشا
الدكتورة	ماجدة شلي	الإخوة منتوري قسنطينة 1	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2017- 2018

الإهداء

أهدي فرحتي بإتمام هذا العمل و ثمرة جهدي الفكري – أغلى نجاح و أغلى كسب إلى:

والداي الحبيبان أعزهما الله و أدامهما تاجا فوق رؤوسنا.

زوجتي و بنتاي فلذة كبدي و قرة عيني: هزار و داليا.

عمي عبد القادر الذي لم يبخل علي قط بعلمه و لا بجهده كلما طرقت بابه.

إخوتي الأعزاء شرف الدين و أكرم نور وأختي الغالية سلمى

كل أفراد عائلتي بعنابة و قسنطينة

زملائي الأساتذة و طلبتي الأعزاء

شكر و عرفان

أحمد الله و أشكره على نعمة العقل الذي ميزنا بها عن باقي مخلوقاته و نعمة العلم وحب البحث و الاطلاع التي نمت في روحي عزيمة و طموحا لمواصلة درب الدراسة والنهل من كل منبع فيه شربة علم.

بعد شكر الله سبحانه و تعالى، أتقدم بشكري الجزيل إلى أستاذي القدير 'فرحات معمري' الذي شققت درب البحث معه، بل وتتلمذت على يده في قسم الترجمة منذ سنتي الأولى هناك. أشكرك أستاذي على كل ما قدمته لي من توجيه و تصويب ووقت وجهد لمتابعة البحث وإخراجه إلى النور كي يستفيد منه بقية الباحثين في علم الترجمة.

المقدمة

نقدم بحثنا هذا لنيل درجة الدكتوراه في الترجمة وهو موسوم بعنوان: **"ترجمة أسلوب التشويق في قصص أدب الرحلات : Le tour du monde en 80 jours 'لجول فارن' أنموذجا، ترجمة صبري الفضل– دراسة تحليلية نقدية.**

لقد اخترنا دراسة أسلوب التشويق قي قصص الرحلات نظرا لكون هذا الجانب من الدراسة لم يستوف حقه بعد وبالذات من المنظور الترجمي. فقد نجد في سوق الرواية كما هائلا من قصص الرحلات سواء عند الغرب أو العرب و كلها ذات صيت وشهرة، لكن وللأسف، نصيب تلك الشهرة عند الترجمة قليل. وإنما يعود ذلك لاهتمام التراجمة بالجنس الأدبي ذاته دون التوغل في أسلوبياته والفروقات اللغوية والفنية بين اللغة العربية واللغات اللاتينية (الفرنسية موضوع بحثنا) التي لو لا احترامها، لا يمكن للترجمة أن تعيش أو تظفر بالنجاح نفسه في اللغة الهدف.

و قد تطرق باحثون قبلنا في ميدان الترجمة إلى دراسة هذه الرواية بالذات (رواية 80 يوما حول العالم) مثل الطالبة 'وداد تميم' التي قدمت رسالة لنيل شهادة الماجستير سنة 2014 تحت عنوان (ترجمة الخيال العلمي حسب مبدأ التكافؤ الديناميكي: رواية le tour du monde en 80 jours– ترجمة صبري الفضل أنموذجا) حيث تناولت هذه الأخيرة الرواية من منظور الخيال العلمي وحسب فلم تتطرق إلى أسلوب

التشويق والتصوير الذي يعتبر نخاع الخيال العلمي وبالتالي القلب النابض لأدب الرحلات. كما أن الباحثة قد طبقت نظرية التكافؤ الديناميكي لنقد ترجمة 'صبري الفضل' إلى اللغة العربية، غير أننا ارتأينا الخوض في مذهب أهل المصدر وأهل الهدف لنقد الترجمة وبالتالي محاولة تصحيح الأخطاء التي وقع فيها المترجم بإعطاء ترجمتنا التي تخضع للنظريات الترجمية سالفة الذكر.

أما عن باقي الأعمال التي تناولت أدب الرحلات –مع قلتها– فقد كان معظمها يدرس هذا الجنس الأدبي من جانبه الجغرافي و ليس الأسلوبي (كما تناولناه نحن بالدراسة) كما هو الحال في هذه المذكرة المقدمة أيضا لنيل شهادة الماجستير للطالب' بورايو عبد الحفيظ' سنة 2008 تحت عنوان (مدينة قسنطينة في أدب الرحلات) حيث استعمل منهجا تاريخيا في وصف المدينة و ما سرده الرحالة من أدباء و رجال تاريخ وحضارة عنها. و عليه فإن المنهج مختلف كل الاختلاف عن موضوع داستنا.

و أما عن دراسة أسلوب التشويق كأسلوب بلاغي فقد تطرق له جل الباحثين في قصص القرآن الكريم و ليس في القصص الأدبية و بخاصة قصص أدب الرحلات (موضوع بحثنا) و هذا ما جعل جهدنا مضاعفا لإنجاز هذا العمل نظرا لقلة الأعمال في باب أدب الرحلات و كذا في باب أسلوب التشويق.

وقد اتخذنا من التحليل والنقد منهجا للدراسة، حيث انتهجنا التحليل في الجزء الخاص بالرواية الأصل فتعرضنا لكل أجزاءها من شخصيات وحبكة وأساليب للتشويق والتصوير والحوار وكذا البيئة التي وقعت فيها أحداث الرواية. بعد ذلك استعملنا المنهج النقدي في الفصل الخامس، لنقد طريقة ترجمة الرواية إلى اللغة العربية من طرف المترجم 'صبري الفضل' و كي يكون النقد بناءا كان حريا بنا أن نعطي بديلنا للترجمة بعد تطبيق نظريات الترجمة اللازمة لذلك.

إن أدب الرحلات هو ذلك الأدب الذي يصور فيه الكاتب ما جرى له من أحداث وما صادفه من أمور في أثناء رحلة قام بها لأحد البلدان. وقد ظهر هذا الجنس الأدبي منذ القرن السادس للميلاد عند العرب، كما تُعد كتب الرحلات من أهم المصادر الجغرافية والتاريخية والاجتماعية؛ لأن الكاتب يستقي المعلومات والحقائق من المشاهدة الحية، والتصوير المباشر، مما يجعل قراءتها ممتعة ومسلية.

إذا قد تعتبر كل القصص التي جاءت ضمن جنس أدب الرحلات نوعا من التأريخ الذي يحفظ للأجيال أسرار أمم غابرة كما ينقل لنا صورا عن حياة الشعوب وثقافاتها وجغرافيتها ودياناتها وكل أساليب حياتها. وعليه فإن دراستنا تستقي أهميتها من أهمية الجنس الأدبي في حد ذاته الذي تنتمي إليه الرواية موضوع الدراسة.

وأما عن أسلوب التشويق في أدب الرحلات فهو نخاعها ومحركها. فطول متن الرواية وإطناب أحداثها وتعدد شخصيتها قد يجعل القارئ يحس بالضجر والملل وبالتالي لن يكمل قراءة هذه القصة. ولكن إذا ما استطاع الكاتب توظيف مهاراته السحرية في شد القارئ و إدهاشه في كل مرة ، فإن المتلقي سينجذب نحو القصة ويستمر في القراءة من أجل معرفة حل الأزمة ونهاية الأحداث.

كما يطلق على هذا الأسلوب 'أسلوب التشويق' لأنه يشوق القارئ لاكتشاف واختبار تجارب الكاتب ومعايشة تفاصيل رحلته ومغامراته في زمن قد يبعد عن زمنه بقرون عدة، فذلك لا يهم ما دامت التجربة البشرية واحدة والفائدة منها صالحة في كل زمان ومكان. فحتى لو اختلفت العادات والتقاليد وطرق العيش، تبقى كلها مرآة للإنسان المتطلع لمعرفة الأخر والمحب لاكتشاف كل غريب و مدهش بالنسبة له.

وبعيدا عن الجدل القائم بين الشرق و الغرب في أحقية انتساب جنس أدب الرحلات إليهم أولا، لابد أن نقر بأن الحقل الأدبي العربي قد عرف أدب الرحلات منذ القدم، وكانت عناية العرب به عظيمة في سائر العصور. ولعل من أقدم نماذجه الذاتية، رحلة التاجر سليمان السيرافي بحرًا إلى المحيط الهندي في القرن الثالث الهجري، ورحلة سلام الترجمان إلى حصون جبال القوقاز عام 227هـ، بتكليف من الخليفة العباسي

الواثق، للبحث عن سدّ يأجوج ومأجوج، وقد روى الجغرافي ابن خُرْدَاذْبُهْ (ت 272هـ) أخبار هذه الرحلة. ثم تأتي رحلات كل من المسعودي (ت346هـ) مؤلف مروج الذهب، والمقدسي صاحب أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، والإدريسي الأندلسي في نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، هذا إلى رحلة الرحالة المؤرخ عبد اللطيف البغدادي (ت 629هـ).

وتأتي بعدها رحلة البيروني (ت 440هـ)، المسماة تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، نموذجًا فذًّا مخالفًا لكل ما سلف، إذ تُعد وثيقة تاريخية هامة تجاوزت الدراسة الجغرافية والتاريخية إلى دراسة ثقافات مجتمعات الهند قديمًا، ممثلة في لغاتها وعقائدها، وعاداتها، مع عناية خاصة باللغة السنسكريتية، وهي لغة الهند القديمة، إذ يتناولها البيروني بالتحليل، ويقارن بينها وبين اللغة العربية على نحو جديد.

وقد أعانه على ذلك إتقانه اللغة السنسكريتية، وثقافته الواسعة، وميله إلى التحقيق والدقة، فضلاً عن إقامته الطويلة بالهند، حيث قاربت الأربعين عامًا. وكان البيروني قد دخلها برفقة السلطان مُحَمَّد الغزنوي عند فتحه الهند، ثم انطلق سائحًا متأمِّلا. لكن رغم كل تلك الأعمال العظيمة يبقى القرن السادس الميلادي وما يليه من أكثر القرون إنتاجًا لأدب الرحلات.

وقد شهد هذا النوع الأدبي اهتماما أيضا من قبل أدباء الغرب الذين يطلقون عليه اسم 'le récit de voyage' ويعدونه أيضا جنسا أدبيا مستقلا بذاته عن الأجناس الأدبية الأخرى، ذو أهمية قصوى في رصد أحوال الأمم الغابرة وبناء جسر الثقافات الممتد بين الشرق و الغرب. حيث كانت معظم الأعمال في هذا الشأن ترصد رحلات وتجارب الأدباء الرحالة إلى الشرق ذاك العالم الساحر والمليء بالأسرار.

ونذكر مما كتب في هذا الجنس و بهذا الخصوص، رواية 'Voyage en Egypte' للكاتب 'Gustave Flaubert' ورواية 'Voyage en Orient' للكاتب ' Gérard de Nerval' وغيرهم مما سبقهم إلى هذا اللون الأدبي أمثال Charles Darwin في كتابه ' Voyage d'un naturaliste autour du monde' والشهير Christophe Colomb.

إذا يظهر لنا أن كلا من الكتاب و الأدباء العرب والغرب قد أولوا هذا النوع الأدبي اهتماما كبيرا و تفننوا قي طريقة سرد أحداث وتفاصيل مغامراتهم وتجاربهم عبر بلدان العالم وقاراته قاطبة. ولما كانت سيم اللغات الاختلاف والتباين، قد أثار هذا الأمر الفضول فينا لدراسة أهم مواطن التشابه والاختلاف في طريقة سرد قصص أدب

الرحلات بين العرب والغرب وبالتالي يمكننا نقد طريقة نقل أسلوب التشويق في الرواية موضوع الدراسة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية.

بعد التعرض إلى أسباب البحث ودوافعه، سنتطرق إلى التعريف بالعمل في حد ذاته، حيث يقوم بحثنا على إشكالية أساسية تندرج تحتها إشكاليات فرعية لكن مهمة، من شأنها أن تثري الموضوع وتصل به إلى إجابات مقنعة في البحث.

الإشكالية الرئيسة: كيف يمكن أن نحافظ على براعة أسلوب التشويق عند ترجمة قصص من أدب الرحلات من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية؟

الإشكالات الفرعية:

- كيف يمكن لقصة من أدب الرحلات أن تحظى بالقبول نفسه والشهرة ذاتها بعد ترجمتها من لغتها الأصل إلى لغة وثقافة ومجتمع غريب عنها ؟
- هل من الضروري أن يطلع المترجم على جغرافية وثقافة وحضارات الشعوب التي تدور حولها قصة أدب الرحلات قبل أن يشرع في ترجمتها؟
- هل تختلف ترجمة قصص من أدب الرحلات عن ترجمة القصص الخيالية أو القصص البوليسية التي تتسم أيضا بأسلوب التشويق؟

و للإجابة عن هذه الإشكالات تضمنت خطة البحث لهذه الرسالة خمسة فصول تمهدها مقدمة وتنهيها خاتمة. اعتبرنا الفصول الثلاثة الأولى منها نظرية والفصلين التاليين تطبيقيين، لكن القسمين متوازنين من حيث الكم، وقد اعتمدنا تفكيك كل مركبات عنوان الرسالة (الترجمة،قصص أدب الرحلات، أسلوب التشويق) ودرسنا كل واحد منها في فصل مستقل.

أما عن الفصل الأول فقد جاء تحت عنوان **" نظريات الترجمة في نقل أسلوب التشويق** " وقد تطرقنا فيه إلى بعض نظريات الترجمة الأدبية منطلقين من نظرية 'رايس' (**1976**) التي تدعو إلى تصنيف النصوص و قولبتها في نماذج محددة. فصنفنا النص ضمن جنس أدب الرحلات تحديدا دون أن نخلط بينه وبين الأجناس الأخرى القريبة منه كاليوميات أو الرسائل الحربية وغيرها. ثم تعرضنا لنظريتي أهل اللغة المصدر (les sourciers) و أهل اللغة الهدف (les ciblistes) التي أثارتا جدلا كبيرا في حقل الترجمة وكانتا القاعدة التي ارتكزت عليها النظريات الترجمية فيما بعد.

بعد ذلك ذهبنا في هذا الفصل للبحث عن الفروقات الأسلوبية بين اللغة العربية واللغة الفرنسية ومن ثم عن طريقة نقلها مع احترام كل الخصائص التي تميز لغة عن

أخرى. فإن جرى خلل في نقل أسلوب الوصف أو التصوير الحي أو أسلوب الحوار فقد يضيع المعنى على المترجم ويفشل في نقله إلى اللغة الهدف.

وختمنا هذا الفصل الأول بذكر طرائق ترجمة أسلوب التشويق إلى اللغة العربية –موضوع بحثنا– فجاء هذا العنصر بمثابة الخلاصة التي تجمع كل التقنيات والنظريات الترجمية المتعلقة بهذا الجانب من البلاغة.

وأما عن الفصل الثاني فقد جاء تحت عنوان: "أدب الرحلات، تطوره، أغراضه وأنواعه". فبدأنا هذا الفصل بتعريف أدب الرحلات لغة واصطلاحا كي يفهم قارئ البحث معنى الرحلة أولا في اللغة العربية ومن ثم ما اصطلحه أهل الأدب في هذا الجنس من تعاريف وتحديدات تميزه عن باقي الأجناس الأدبية القريبة منه، ثم تطرقنا إلى كيفية تطور أدب الرحلات هذا عبر العصور –منذ العصر القديم حتى العصر الحديث–. بعدها تعرضنا إلى أغراض ودوافع قصص الرحلات فوجدناها تختلف باختلاف نية الكاتب أولا وهوية القارئ المستهدف ثانيا فمنهم من نيته نشر النص الديني ومنهم من غرضه إعطاء حقائق علمية ومنهم من له خفايا سياسية أو اقتصادية وهلم مجر. وفي الأخير ألقينا الضوء على أنواع الرحلات كي نفهم نوع

الرحلة التي عرضها 'جول فارن' في كتابه موضوع الدراسة وبالتالي نستطيع التعامل معها وترجمتها بأساليب تليق بذلك النوع الأدبي.

وأما عن الفصل الثالث فقد جاء تحت عنوان **مفهوم أسلوب التتشويق ووظائفه في أدب الرحلات** . وقد تناولنا فيه مفهوم الأسلوب الأدبي بصفة عامة أولا ثم مفهوم السرد القصصي لأنه أهم جزء في الأسلوب الأدبي وهو النوع الأكثر استعمالا في الروايات والقصص بل و حتى في الحياة اليومية للبشر، فكل ما يروي المرء من أحداث حصلت له في يومه، أو يصف من مشاهد أو حقائق لهو ضرب من السرد.

كما بحثنا في هذا الفصل عن مفهوم أسلوب التشويق لغة و اصطلاحا وكذا وظائفه في أدب الرحلات. وإنما ذلك كي نوضح تلك الأهمية التي يكتسيها هذا العنصر بالذات من أسلوب السرد القصصي في شد القارئ لمعرفة تفاصيل الرواية ومن ثم إنجاح عمل الأديب. وإن هذا التنويه عن مدى أهمية براعة أسلوب التشويق ينشئ عنه صرامة في نقد عمل المترجم إذا ما تهاون أو أخل في نقل هذه الميزة البلاغية التي قد تضعف النص المترجم إلى اللغة العربية، و بالتالي لن تعرف القصة الشهرة نفسها عند الترجمة.

وأما عن الفصل الرابع وهو أول الفصلين التطبيقيين فقد جاء تحت عنوان **'دراسة تحليلية للرواية الأصلية (Le tour du monde en 80 jours)** . و إن ضرورة هذا الفصل تتمثل في فهم حبكة هذه القصة في لغتها الأصل (اللغة الفرنسية) أولا والتعرض لكل مكوناتها السردية من شخصيات وأحداث وبيئة وتحديد معالم كل عنصر منها على ضوء ما تطرقنا إليه في الفصل السابق. وعليه يمكننا تحليل شخصيات الرواية مثلا حسب ما إذا كانت مسطحة أو نامية، وندرس الحيز الجغرافي و كذا الزماني مستندين على البنية الزمنية التي رأيناها أيضا في الفصل السابق وكذا نبحث عن عدد الأزمات المكونة لحبكة كي نستطيع تتبع الترجمة في الفصل اللاحق ورؤية إذا ما قام المترجم باحترام كل تلك المكونات عند عملية نقل النص إلى اللغة العربية.

وقد قمنا في هذا الفصل بإدراج نبذة عن حياة الكاتب 'جول فارن' في تقديم بسيط له، وكذا ملخصا قصيرا للرواية الأصلية (**Le tour du monde en 80 jours**) كي يعرف قارئ رسالتنا هذه أحداث الرواية بخطوطها العريضة حتى ولو لم يقرأ كتاب 'جول فارن' من قبل، ولربما نثير في نفسه بعض التشويق لقراءة القصة كاملة ما إذا استطعنا إقناعه بجمال التصوير فيها وبراعة الأسلوب.

وأما عن الفصل الخامس و لأخير من هذا البحث، فقد جاء تحت عنوان: **'دراسة نقدية لترجمة أسلوب التشويق في رواية (Le tour du monde en 80 jours)**. وقد جاء هذا الفصل كحوصلة لكل تلك الفصول الأربعة حيث يقوم على كل أجزائها النظرية و التحليلية من أجل إجراء نقد بناء لترجمة أسلوب التشويق العربية. وبالتالي بدأ الفصل بتعريف المترجم أولا، ثم تطرقنا إلى نقد ترجمة العناوين، ثم نقد طريقة نقل الشخصيات وأخيرا نقل ترجمة الزمان والمكان أي بيئة الرواية.

الفصل الأول

نظريات الترجمة لنقل أسلوب التشويق في أدب الرحلات

1-1 مفهوم الترجمة الأدبية:

إن التحدث عن الترجمة في الوقت الحاضر يسوق الكلام دوما عن التقنيات الأحدث في هذا المجال، فمنهم من يذكر المترجمات الآلية التي تتوفر عليها شبكات الانترنت، أو حتى تلك الآلات المتطورة التي تشبه الآلة الحاسبة و التي تعمل عمل القواميس في معظم الأحيان. و ما أجمل هذا التطور الذي يلحق بالعلوم في عصرنا هذا، وما أعظم مخترعو تلك الأدوات والوسائل التكنولوجية الحديثة التي تسهل عمل المختصين فتوفر عليهم عناء الجهد كما تدخر أموال عامة الناس و وقتهم.

لكن يبدو أن بعض العلوم تفضل البقاء منطوية على عالمها البسيط و ترفض بشكل أو بآخر تلك التكنولوجيا و تلك الاختراعات الحديثة، و خير مثال على تلك العلوم هو علم الترجمة. فطالما اختلف المنظرون في ماهيته، فمنهم من يراها تقنية و منهم يراها فنا وآخرون بين الاثنين يتفقون. فمع كل ذاك الزخم الهائل من التطورات التي واكبت الحداثة، يبقى الإنسان البشري هو الوسيلة الأكثر تطورا من أجل إنجاز عملية الترجمة.

إن تركيبة الإنسان العقلية و النفسية و الثقافية و الحضارية و كل ما يساهم في بناء شخصية الفرد، تجعل من هذا الأخير محورا فعالا في عملية الترجمة لا تضاهيه أي آلة

أخرى و إن كانت في غاية التطور. غير أن الترجمة متفرعة إلى عدة اختصاصات، و كل اختصاص يختلف عن الآخر في التقنيات و الآليات المستعملة في عملية النقل تلك من لغة إلى لغة أخرى و من ثم لابد أن يكون هناك اختلاف في طبيعة النصوص التي تدخل في تشكيا كل فصل و كذا في النتيجة المرجوة من ترجمة تلك النصوص.

و هكذا يمكننا التحدث عن أنواع الترجمة التي تتمايز بتمايز نوعية نصوصها والمتمثلة إجمالا في الأنواع التالية: التقنية و القانونية و العلمية و الأدبية. و إن كانت الأنواع الثلاثة الأولى قد تتقبل أحيانا اللجوء إلى التكنولوجيا، فإن الترجمة الأدبية تقوم فقط و لا غير على مهارة الإنسان و قدرته على مزج كل تلك العناصر التي تدخل في تركيبة كيانه ووجدانه وشخصيته —كما سبق و أن أشرنا.

و بما أن أدب الرحلات من أعرق الأجناس الأدبية و أكثرها توغلا في جذور الأدب العربي و الغربي على حد سواء، و كما أن ترجمة كتب أو روايات أدب الرحلات هي من صميم الترجمة الأدبية، فسنخصص هذا الفصل للحديث عن تلك النظريات وأهميتها في نقل أسلوب التشويق في مثل هذه الروايات من لغة إلى لغة أخرى و بخاصة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية —موضوع بحثنا.

كانت الترجمة في بداياتها تُلحق دائما بعلم اللسانيات، و هذا ما جعل الدراسات في الترجمة الأدبية بعيدة بعض الشيء عن الساحة الأدبية نظرا لكون اللسانيات القديمة بعيدة عن المادة النفسية و الشعورية للمتكلم. لكن لا يمكن أبدا نفي دور اللسانيات وفضلها على الترجمة حيث ساهمت هذه الأخيرة في نظرية الترجمة مساهمة هامة، كما حصل في مجال الدراسات الأدبية حيث تأثر المنظر الفيلسوف رولان بارت Roland Barthesكثيرا بالفيلسوف (يلمسليف Hjelmslev). و من هذا المنطلق صارت الترجمة بالنسبة إلى اللسانيين موضوعا في غاية الأهمية كونها تمثل مستوى الاختلاف في اللغات بل و تبرز تلك التباينات و الفروق اللغوية و التركيبية و النحوية بين لغات العالم، في حين يعتبر ذاك الاختلاف اللبنة الأساسية للسانيات.

و قد أشار الفيلسوف المنظر 'رومان جاكوبسون' (Roman Jakobson) إلى تلك الفكرة التي تشير إلى التواصل العميق بين علم اللسانيات و علم الترجمة في المقولة التالية :**'' التكافؤ في الاختلاف هو المسألة الأساسية في اللغة وموضوع اللسانيات الوحيد**"[1] وإن كان البعض لا يتفق مع ذاك المفهوم التواصلي بين اللسانيات

[1]/ Roman Jakobson, Aspects linguistiques de la traduction, op. cit. P. 80

و الترجمة، فلا يختلف اثنان على تدخل اللسانيات في بناء نظريات الترجمة و تمهيدها لبناء صرح علم الترجمة.

إن الكلام على اللسانيات يعني الكلام على علم برمته، و هذا ما يؤكده عنوان كتاب نايدا (نحو علم للترجمة) الصادر عام Toward a Science of Translation (1964) والذي يذهب بدوره إلى تأسيس علم جديد قد تمتد جذوره إلى علم اللسانيات لكنه مستقل عنها مبدئيا و هو علم الترجمة. و من ثم يمكن القول أن ذاك الكتاب 'لنيدا' قد أحدث ثورة في مجال الترجمة، حيث انبثقت بعده عدة عنوانين كتب عن الترجمة تضمنت معظمها كلمة 'علم' أمام كلمة 'ترجمة' أمثال: كتاب مدخل إلى نظرية الترجمة الذي نشر في عام 1958 للروسي أ. فيدروف (A. Fedorov).

لكن ذكر كلمة 'علم' إلى جانب الترجمة لم ينكر -كما سبق و أن ذكرنا – اتصال وتعلق الترجمة باللسانيات بل كان ذاك الاتصال واضحا من خلال تأثر المنظرين الترجميين باللسانيين و نضرب لذلك مثلا من خلال تأثر نايدا بنظرية النحو التوليدي-التحويلي للساني نعوم تشومسكي ,Noam Chomsky و تأثر كاتفورد بأعمال فيرث J.R. Firthوهاليداي ,Haliday إلخ.

ومع كل ذاك التأثر، قام بعض المترجمون ضد فكرة الاتصال تلك بين العلمين وثاروا في وجه السيادة التي منحت للسانيات على الترجمة و بخاصة المترجمون الأدبيون الذين يرون الترجمة الأدبية أبعد من أن تكون علاقة بين دال و مدلول أو انتقال تركيبة بنيوية من لغة إلى لغة أخرى، بل تتعداها لتكون فنا و إحساسا و إبداعا يتعلق فقط بالطبيعة البشرية للإنسان. و بذلك تعد الترجمة الأدبية حالة إنسانية قبل أن تكون تركيبة لسانية.

ويعد ادمون كيري (Edmond Cary) الناطق باسم كل هؤلاء التراجمة الأدبيين الذين ثاروا ضد فكرة سيطرة اللسانيات على علم الترجمة، حيث يقول كيري في كتابه كيف ينبغي أن نترجم؟ الذي صدر في عام 1958م عن هذا الموضوع ما يلي: " ***ليست الترجمة الأدبية عملية لسانية. إنها عملية أدبية"*** [2].

و في الجانب الأخر، نجد أن بعض اللسانيين يعترفون بأنفسهم أن الترجمة ليست بالفعل عملية لسانية و إنما هي تجربة فنية يخوضها الإنسان في مجال علمي. فنجد فيني وداربلنت (J.-P. Vinay et J. Darbelnet) يؤكدان في كتابهما الأسلوبية المقارنة للفرنسية والإنجليزية على هذه الفكرة فيما يلي: **"أننا غالبا ما نقرأ لمترجمين مجربين أن**

[2]/ Edmond Cary, Comment faut-il traduire? (12958), Lille PUL, 1985, P. 8

الترجمة فن. إن هذه العبارة التي تنطوي على جزء من الحقيقة، تهدف مع ذلك إلى تحديد طبيعة موضوعنا تحديدا تعسفيا. فالترجمة في الواقع نسق دقيق، له تقنياته ومشكلاته الخاصة"[3]

و هكذا يتضح لنا أن الترجمة الأدبية هي من أهم بل و أصعب اختصاصات الترجمة، نظرا لكونها تركيبة تقنية تتخللها عوامل فنية و إبداعية تجعلها مميزة عن باقي اختصاصات الترجمة (التقنية و العلمية و القانونية). ولا نعني بالترجمة الأدبية ترجمة الروايات و الكتب على سبيل القصر و إنما تشمل هذه الأخيرة أيضا النصوص الفلسفية والنفسية و الاجتماعية و المقالات السياسية و الخطب الدينية والشعر و المسرح و أدب الرحلات —موضوع بحثنا.

غير أن العوائق و المشاكل التي تواجه المترجم، تظهر عند تعامله بصفة أكثر مع النصوص الفلسفية والأدبية الخلاقة التي تظهر فيها ملكة الخيال أو التعبير عما هو موجود حقيقة بصفة خيالية تجذب القارئ أو المستمع إلى العمل الأدبي —كما هو الحال بالنسبة لأدب الرحلات، كما أنها تتضخم و تستعصي أحيانا كثيرة في ترجمة النصوص التي يتخللها

[3]/ J.P. Vinay, J. Darbelnet, Stylistique comparée du français et de l’anglais, op. cit., P. 23.

أسلوبا مميزا مثل أسلوب السرد القصصي أو ظاهرة لغوية صعبة التحقيق كظاهرة التشويق – موضوع بحثنا–.

و إنما تعود تلك الصعوبة إلى اختلاف اللغات و تباينها من حيث التركيبة اللغوية وظواهرها و مدى استعابها للمحسنات و البديع و الإضافات التجميلية الأخرى للأسلوب وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بين لغتين مختلفتين من حيث الطبيعة و المنبع (اللغة العربية و اللغة الفرنسية)، و هذا ما يشير إليه التوحيدي في قوله التالي:" **إن لغة من اللغات لا تطابق لغة أخرى من جميع جهاتها، بحدود صفاتها، في أسماءها و أفعالها وحروفها و تأليفها وتقديمها وتأخيرها و استعاراتها و تحقيقها وتشديدها وتخفيفها و سعتها و ضيقها ونظمها و نثرها وسجعها و وزنها و ميلها.**"[4]

وعليه، عمل المنظرون في الترجمة على إثراء ثقافات الشعوب من بعضها البعض عن طريق نقل كل ما يجدّ عنهم أو ما يستغربه المرء في بيئته لكن دون المساس بالخصوصيات الدينية أو الحضارية أو التاريخية لشعب ما. و هكذا يتغير مفهوم الأمانة في الترجمة عند أصحاب هذا الذهب، حيث لا تتعلق هذه الأخيرة بالمحافظة على التركيبة اللغوية

[4]/ التوحيدي.الإمتاع و المؤانسة. بيروت.صيدا.المكتبة العصرية (1953) ص 116

وحسب، بل يجب على المترجم أن ينقل كل العوامل الخارجة عن النص و كل ما يجعل منه وحدة كاملة متكاملة و منه المحافظة على هوية الن و كاتبه قدر المستطاع.

و نظرا لكل تلك العناصر التي تتدخل في ترجمة النصوص الأدبية، و نظرا لكون الترجمة الأدبية في حد ذاتها من أهم و أصعب أنواع الاختصاصات الترجمية سوف نحاول أن نعرج في الباب الثاني على مختلف المذاهب الترجمة وأهمها التي ساهمت كثيرا في إغناء نظريات الترجمة الأدبية أو حتى ساهمت في إبراز توجهاتها وتحديد ملامحها، و هكذا نخرج في الأخير بنظرية جامعة عن طريقة ترجمة أسلوب التشويق في أدب الرحلات كحوصلة لمجموعة من النظريات تندرج كلها ضمن الترجمة الأدبية و بخاصة الأسلوبية .

1.2نظريات الترجمة الأدبية في نقل أسلوب التشويق في أدب الرحلات:

إن الحديث عن عملية نقل أسلوب التشويق في أدب الرحلات يلغي فكرة وجود نظرية واحدة أو مذهب واحد للترجمة. و إنما ذلك يرجع لكون موضوع الدراسة متشعبا لانتمائه لجانب مهم من جوانب البلاغة ألا و هو أسلوب التشويق. و بالتالي نجد أنفسنا بصدد البحث في نظريات الأسلوب و نظريات التلقي و كذا النظرية النفسية والاجتماعية.

يعرّف "**Roland Barthes**"[5] الأسلوب على أنه "**معطى فيزيقي ملتصق بذات الكاتب وبصميمته السرية، أنه لغة الأحشاء، الدفقة الغريزية المنبثقة من ميثولجيا الأنا و من أحلامها و عقدها وذكرياتها. لذلك فإن الأسلوب هو ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته، إنه "سجنه وعزلته" وهو العنصر الذي لا يحدّه التعقل و لا الاختيار الواعي.**"[6]

يظهر لنا من هذا التعريف أن الأسلوب هو نخاع أي عمل أدبي، بل هو العامل الذي يضمن نجاح أو فشل مشروع أدبي ما (رواية أو مسرحية أو ملحمة أو سيرة أو كتاب رحلات). فمن خلال الأسلوب نحكم على الكِتاب إن كان جيدا أو رديئا، كما نحكم على الكَاتب إن كان خلاقا و مبدعا أو ركيك العبارات ضعيفها. و من هذا المنطلق نجد أن معظم النظريات التي تدعو إلى احترام اللغة الهدف أو حتى تلك التي تقوم احترام اللغة الأصل، ترتكز ارتكازا كبيرا على الأسلوب و لو كان بطرق مختلفة و في اتجاهات متناثرة.

[5]/ رولان بارت (Roland Barthes) (1915-1980) :فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي و منظر إجتماعي.ساهم في تطور علم الدلالة و السيمياء.

[6]/ إنعام بيوض.المرجع السابق. ص 34

1-2-1 نظريات الترجمة لأهل المصدر (Les Sourciers):

تقوم هذه النظرية على مبدأ احترام اللغة الأصل (langue source) أو (langue de départ) و التي تعرف في اللغة العربية بأسامي أخرى هي: اللغة المنبع أو اللغة الأم، و ذلك من خلال احترام كل التفاصيل الشكلية من بناء و ألفاظا و تراكيب و أساليب التي جاءت في نص الانطلاق. و نجد عدة أسماء لامعة في ميدان الترجمة قد انتهجت هذا الطريق في عملية نقل النصوص أمثال: أنطوان برمان و هنري ميشونيك.

تستند نظرية 'هنري ميشونيك' في الترجمة إلى نظرية 'بنجامان' الذي يدعو بدوره إلى مفهوم الشفافية، حيث تسمح هذه الأخير بنقل النص من لغة إلى لغة أخرى بطريقة واضحة عذبة و سلسلة لا تحمل أي بصمة من المترجم حيث لا نشعر حتى بوجوده. وبالتالي يبقى النص محافظا على روحه و كل خصائصه الأولى التي جاء بها في اللغة الأم، ولكن القارئ هو من يحاول التأقلم مع هذه الثقافة الجديدة و الغريبة عنه – إن صح القول. حيث يقول 'بانجمان':

‘ La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l’original, n’offusque pas sa lumière, mais c’est la pure langue, comme renforcée par son propre médium

qu'elle fait tomber d'autant plus pleinement sur l'originale, cela est du principalement dans la syntaxe ce qui démontre amplement que l'élément d'origine de traducteur est le mot'[7]

' إن الترجمة الحقيقية هي الترجمة الشفافة التي لا تواري الأصل و لا تطمس نوره، فاللغة النقية التي تستمد آزرها من وساطتها الجديدة هي من تزيد الأصل نورا وإشراقا. و كل ذلك يتحقق أساسا من خلال التراكيب مما يظهر أن العامل الأهم بالنسبة للمترجمة هو الكلمة.'

و هكذا يتضح لنا من هذا القول أن 'ميشونيك' ينطلق من الكلمة في عمليته الترجمية ويراها عاملا أساسيا للبناء التركيبي، فبها يحافظ المترجم على خصوصية و أصلية النص الأصلي أو النص الهدف، فينقله بكل شفافية كي يسمح للمتلقي في اللغة الهدف من استشفاف كل ما خلفه النص في بيئته و حضارته و ثقافته عند رحيله إلى اللغة المستقبلة دون أن يحس بتدخل المترجم أو مزاحمة خصوصيات اللغة الهدف لخصوصيات اللغة الأصل.

[7]/ OSEKI-D2PR2, Ines. Theories et Pratiques de la traduction littéraire. Armand Colin.Paris 1999. P.82

و أما عن أنطوان برمان فقد انتهج نظرية الترجمة الحرفية و أعطاها مفهوما خاصا به وإن كانت تقوم بدورها على مبدئ مقارب لنظرية 'ميشونيك'، لكن لطالما يخطئ الناس في فهم هذه النظرية و يؤولونها تأويلا خاطئا. فالترجمة الحرفية التي يُنَظّر لها 'بارمان' لا تعني نقل النصوص كلمة بكلمة (كما ذهب ميشونيك) فذلك يشوه المعنى و يُكسر النص تكسيرا، فتضيع بذلك الترجمة و منه جهد و عناء المترجم في نقل كلمات و أفعال النص الأصلي. حيث يعبر 'بارمان' صراحة عن فكرة نظريته الحرفية قائلا:

‘Traduire la lettre d’un texte ne revient aucunement à faire de mot à mot’[8]

' إن ترجمة حَرْفِية النص لا تعني و لا بشكل من الأشكال الترجمة كلمة بكلمة'

و هكذا دافع 'بارمان' على فكرته التي ترى في الترجمة الحرفية، حفاظا على اللغة الأصل وخصوصياتها الثقافية و الحضارية و الدينية، فتعزز بذلك هذه النظرية مفهوم التعرف على الآخر من خلال قراءة الترجمات و بهذا يجعل 'بارمان' القارئ ينتقل إلى فضاء اللغة الأصل بكل خصوصياتها و ميزاتها و تراكيبها حتى و إن كانت غريبة أو دخيلة على

[8]/ Berman, Antoine. La Traduction et la Lettre ou l’auberge du lointin. Seuil, Paris 1999 ; P.34

خصوصيات وثقافة المجتمع المترجم إليه. و عليه يتعود القارئ على الغريب و يتعرف عما هو مغاير أو حتى مناقض ولخصوصياته فيكتشف عالما جديدا بذاته من خلال الترجمة.

و يقودنا الحديث عن الغريب و الغرابة إلى ذكر اسم المنظر (هامبولت **Wilhelem von Humboldt**) الذي جاء بهذين المصطلحين في تقديمه لكتاب 'اسخيليوس' المعنون بـ 'أغاممنون'[9] و الذي يميز فيه بين الغرابة و الغريب فيقول:" **طالما أننا لا نشعر بالغرابة وإنما بالغريب، فإن الترجمة قد حققت هدفها السامي ولكن حيثما تظهر الغرابة لذاتها لا بل وتبهم حتى الغريب، فإن المترجم يوحي بأنه ليس على مستوى النص الأصل."**[10]

يتضح لنا من هذا التعريف أن الغريب يتمثل فيما يوحي به النص المترجم الذي يتمسك باللغة الأصل و ثقافتها و تراثها و حضارتها و كل ما يدخل في تكوينها، وبالتالي فإن كل ذلك سيكون غريبا في بلد المتلقي الذي يقرأ النص المترجم الذي يحمل كل تلك الشحنات الدلالية و المعرفية، فنكون بذلك قد سافرنا بالكِتاب إلى بلد القارئ لا العكس و منه بالفعل فهو غريب عن بلد و لغة الاستقبال.

[9]/ نشرت هذه الترجمة عام 1916 و استغرقت خمسة عشر عاما (15 عاما)

[10]/ Wilhelem von Humboldt, Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage, éd. Trad. Denis Thourad, Paris, Le Seuil, 2000, P, 39

غير أن الغرابة تمثل ذاك الغموض في الترجمة أو ذاك الإخلال بالمعنى، فلا يتضح معنى النص الأصل أو المصدر نظرا لعدم احترام المترجم حَرفيته و خصوصياته فيصل مشوها و مكسرا تسوده الغرابة و الابهام إلى القارئ المستقبل. و منه يدان المترجم على أنه أخل بالعملية الترجمية و أضاع حَرفية النص و أصالته و منه فهو لا يرتقي إلى مستوى النص المصدر و لا هو أهل لخوض غمار الترجمة.

و هكذا تكون هذه النظرية أو المذهب الترجمي معاكسا تماما للنظرية الأثنومركزية للترجمة، حيث تدعى هذه الترجمة أيضا بالترجمة العرقية و هي تعمل على جعل الغريب مألوفا عند القارئ عن طريق طمس الهوية الثقافية للنص الأصلي و استبدالها بهوية وخصائص النص المترجم إليه أي النص المستقبل أو النص الهدف. و هكذا نصل إلى المنهج الثاني المعاكس للنظريات أهل اللغة الأصل و هو نظريات أهل اللغة الهدف.

1.2.2 نظريات الترجمة لأهل الهدف (Les Ciblistes):

يتميز أصحاب هذه النظرية بتشبذهم بخصوصيات اللغة الهدف، حيث يرى هؤلاء أن التقيد بالنظريات اللسانية و الشكلية يد إجحافا في حق اللغة المستقبلة و في حق القارئ المستقبل للنص المترجم على حد سواء. فقد سبق و أن ذكرنا سابقا بأن سمة اللغات التباين والاختلاف من حيث الخصائص الثقافية و الحضارية و كذا التراكيب

النحوية والبلاغية وبالتالي فإنه من الصعب جدا أن تتقبل لغة خصائص لغة أخرى تبعد عنها حضاريا و ثقافيا و لغويا. كما أنه يصعب على القارئ المستقبل أن يندمج فور قراءته للنص المترجم مع ثقافة و بيئة هذا الأصل الذي نقل بشفافية خالصة.

و منه فإن فكرة الغريب هنا قد تتحول إلى غرابة و بالتالي لا يلق النص المترجم أي أهمية عند اللغة الهدف. و نضرب لذلك مثلا بترجمة نص يحمل رمز القمح الذي يعتبر عند عرب مثلا رمزا للخير و الطعام و الأمن الغذائي، لهنود الصحراء الذين يرون وجوب طمر كل حبة وحمايتها بعناية وعدم بذرها. إذا لا يمكن و لا بشكل من الأشكال أن يتقبل هذا الهندي الغريب من المترجم بل سيعتبره غرابة بعينها في مثل تلك الحضارة.

و أهم النظريات التي تقوم على مبدأ أهل اللغة الهدف نذكر النظرية السوسيولسانية (Sociolinguistique) الذي ينتمي إليها المنظر الفيلسوف 'يوجن نايدا' و كذا النظرية التأويلية (Interprétative) للمدرسة الفرنسية (ESIT).

يذهب "**Nida**" في قوله التالي إلى: "**أن الترجمة هي عبارة عن إعادة تشكيل المكافئ الطبيعي الأقرب لرسالة اللغة المتن في لغة المتلقي للترجمة، أولا من ناحية المعنى و ثانيا من ناحية الأسلوب**"[11].

فنلاحظ من هذا القول أن 'نيدا' قد أكد في طرحه هذا على أهمية الأسلوب وفصل بينه و بين المعنى فجعلهما وجهان لعملة واحدة و هي النص. فالمعنى يعني الفحوى أو الجوهر والأسلوب هو الطريقة التي تعرض بها تلك الفحوى أو ذاك المضمون و الجوهر. وإن اهتمام نيدا بالأسلوب في قوله هذا يبعد الترجمة عن المفهوم اللساني البنيوي الذي يهتم فقط بالكلمات لا بالطريقة التي تصاغ بها.

و قد استحدث "يوجين نيدا" في علم الترجمة مفهوما جديدا في القرن العشرين، أطلق عليه اسم ' التكافؤ الدناميكي' فيرى هذا الأخير أن الترجمة عملية ديناميكية سلسة بل مادة حية وليست ساكنة أو ثابتة. حيث قام في كتابه (**Toward a 1964 Science of Translation**) إلى التمييز بين نوعين من التكافؤ الديناميكي:

[11] /Nida , E.A and C.R.Taber.*The Theory and Practice of Translation*.Leiden E.J.Brill . p 12

التكافؤ الشكلي الذي يقوم على نقل شكل النص الأصل نقلا آليا، والتكافؤ الديناميكي الذي يحول "النص الأصل" بحيث يحدث التأثير نفسه في "اللغة الهدف".[12]

إذا يقصد "نيدا" بمفهوم االتكافؤ الديناميكي، تكافؤا في فرص فهم النص الأصلي بكل خصوصياته اللسانية و الثقافية و الدينية والاجتماعية و النفسية من قبل القارئ للنص الأصلي و القار للنص المترجم. و عليه قسم "نيدا" عملية ترجمة الأعمال الأدبية إلى مراحل ثلاث: أولها مرحلة التحليل (**Analysis**) و ثانيها مرحلة النقل (**Transfer**) و آخرها مرحلة إعادة البنينة أو الصياغة (**Restructuration**).[13]

1-2-2-1 مرحلة التحليل:

فتتمثل هذه المرحلة في **"تبسيط المقولة و استخراج نواة تركيبها العميقة ومقابلتها ليس على أساس الفئات النحوية التي تحتويها فحسب، بل على أساس المواضيع والأحداث ودرجة التجريدات التي تتضمنها. و من ثم القيام بالتحليل الدلالي لمجموعات الكلمات من خلال تحليل المكونات (Componential Analysis) و تحديد القيمة العاطفية للكلمات وإيحاءاتها التي تنتج عن ظروف**

[12] /voir . Eugen E. Nida, *Toward a Science of Translation*, Leyede, Brill, 1964

[13]/ إنعام بيوض.الترجمة الأدبية :مشاكل و حلول.الطبعة الأولى .بيروت –لبنان .دار الفرابي (2003) ص 26

استعمالها – الجو الثقافي – و عن مستويات اللغة والنطق والرمز. فالرقم 13 مثلا يعتبر رمزا جالبا للحظ عند العرب بينما هو مدعاة للتطير في الغرب."[14]

1.2.2.2 مرحلة النقل:

و أما عن مرحلة "النقل" فهي ***تقوم على كل العوامل المستخرجة من عملية التحليل و توظيفها للمحافظة على المعلومات التي تتضمنها المعاني دون التضحية بالإيحاءات و تمريرها."[15]*** حيث يذهب "نيدا" في مفهومه لنقل الرسالة إلى إدراج كل المعلومات الخارجة عن اللغة (extralinguistique)التي تم تحصيلها من المرحلة الأولى التي تعتمد على تحليل النص تحليلا دقيقا من أجل استخراج تلك الإيحاءات أو الرموز أو كل ما يقال بين السطور، و من ثم تكيفيه مع متطلبات اللغة المترجم إليها. وعليه فإن نيدا يجعل من المترجم المسؤول الأول و الأخير على عملية النقل لأنه هو وحده من اطلع على النص الأصلي بكل خصوصياته و ليس القارئ، و من ثم تقع عملية إيصال المعنى على عاتقه وحده و يصبح مسؤولا على كل ما يفهم من خلاله في اللغة الهدف.

[14]/إنعام بيوض. المرجع السابق. ص26

[15]/.المرجع السابق. ص ن

1.2.23مرحلة إعادة الصياغة:

تأتي مرحلة "إعادة البنينة أو الصياغة" كآخر عملية في الترجمة، حيث يعمل المترجم من خلالها على نقل الرسالة بكل توابعها التي استقصاها في المرحلتين السابقتين *محترما بذلك مستويات اللغة في أبعادها التاريخية (المتقادم و المستحدث) و كذا المستويات الجغرافية التي تنشأ عنها اختلافات في اللهجات و أيضا المستويات الاجتماعية و ذلك عن طريق مراعاة الطبقات الاجتماعية التي يتوجه إليها الكاتب بنصه وكذا سجّلها اللغوي.*[16]

تظهر هذه النظرية انفتاح ذهن 'نايدا' على عناصر أخرى خارجة عن اللغة مثل الظروف الاجتماعية و النفسية و الثقافية ضف إلى ذلك القالب أو الشكل الذي يقدم فيه النص. وعليه فلم يعد يتعلق الأمر بالمضمون و حسب و إنما أيضا بشكل النص و مؤثراته من أساليب تصويرية وبلاغية و تشويقية و كل ما يزيد من رونق و جمال النص الأصلي في لغته الأصل. ويعتبر 'نايدا' كل تشويه لتلك العناصر هو خيانة في الترجمة، فما ذنب الكاتب البارع أن يشوه أسلوبه و يضيع تبعه في الزخرفة البلاغية و الكتابة الخلاقة عند الترجمة.

[16]/ ينظر. إنعام بيوض .المرجع السابق. ص 27

و بالتالي يعتبر 'نايدا' الترجمة الناجحة، كل ترجمة لا نحس فيها بالغرابة و بالغريب (عكس ما أتى به أصحاب المنهج المناقض 'لأنتوان بارمان' و 'هنري ميشونيك') بل نوطنها و نزيل الغريب و الغموض منها، فيشعر القارئ في اللغة الهدف و كأن النص خلق في لغته هذه و لا يحسب عليها دخيلا.

و أما عن النظرية الثانية و التي تحتسب على أصحاب اللغة الهدف فهي النظرية التأويلية، التي قامت على أيدي المنظرة (Danica SELESCOVITCH) التي تعتبر دعامة هذه النظرية و كذا بعض زملاءها من المدرسة نفسها أبرزهم 'ماريان لديرار' (Mariane LEDERER). حيث تقوم هذه النظرية على مبدأ التأويل قبل الشروع في عملية الترجمة، فتستدعي بذلك هذه النظرية فطنة و ذكاء كبيرين من المترجم بل و ثقافة واسعة تسمح له بالغوص في غمار معاني النصوص و تأويلها بغية تبسيطها و شرحها للقارئ المتلقي في اللغة الهدف.

و تؤكد 'ماريان ليدرار' على هذه الفكرة قائلة : "يمكن القول هنا بأنه لا يمكن إحداث عملية الترجمة دون المرور بعملية التأويل." [17] و لا تفصل 'ليدرار' في قولها هذا بين المعاني البسيطة والمعاني العميقة، بل تجعلها على حد سواء و تكلف المترجم بعملية التأويل

[17] / LEDERE, Marianne. La traduction aujourd'hui : Le modele interpretatif. Hachette, Paris,1994. P.15

تلك مهما كانت درجة صعوبة النص و مهما بلغ وعي الكاتب و مضمون نصه، فتجعل بذلك مهمة المترجم متمثلة في إزالة الغموض و اللبس أي 'الغريب' من النص و معرفة نية الكاتب (le vouloir dire) و من ثم تقديم النص على طبق من ذهب إلى القارئ في اللغة المستقبلة.

و هكذا يكتسب المترجم في هذه النظرية مكانة خاصة ذات أهمية بالغة في عملية الترجمة، حيث تراه المنظرة (Danica SELESCOVITCH) في قولها التالي كما يلي:

‘ Le traducteur, tantôt lecteur pour comprendre, tantôt écrivain pour faire comprendre le vouloir dire initial, sait fort bien qu’il ne traduit pas une langue en une autre mais qu’il comprend une parole et qu’il la transmet en l’exprimant qu’elle soit comprise.’[18]

' إن المترجم الحق هو من يلبس جلد القارئ تارة ليفهم، جلد الكاتب تارة أخرى ليعمل على إفهام المقصد الأولي و الأساسي، فهو لا يعمل على نقل لغة إلى لغة أخرى و إنما على فهم كلام ينقله بدوره بطريقة تجعله مفهوما للآخرين.'

[18] / SELESCOVITCH, D et LEDERER, M. Interpréter pour traduire, Didier érudition Coll.’Traductologie’, Paris 2001. P.19

إذا نجد المترجم من خلال هذا القول مشتتا بين وظيفة الكاتب و دور المتلقي في اللغة الهدف، فهو يقرأ ليفهم قصد الكاتب الحقيقي من نصه الأصل، ثم يعمل على تحليل تلك المعلومات في ذهنه وتبسيطها و شرحها مع مراعاة خصائص اللغة الهدف و من ثم يُفهم القارئ في اللغة المستقبلة مقصد الكاتب في نصه الأصلي بطريقة لا تتناقض و خصائص اللغة الهدف و بالتالي يتجنب كل غرابة أو غموض في ذهن المتلقي.

و يمكن تلخيص كل ما سبق و أن ذكرناه عن النظرية التأويلية في المراحل التالية:

- **أولا مرحلة الفهم:**

في هذه المرحلة يحاول المترجم أن يفكك المعاني التي جاءت في النص الأصلي استنادا لكل معارفه اللغوية (النحوية و الصرفية و التركيبية و المعجمية، إلخ) و كذا معارفه الخارجة عن اللغة أي كل ما يساهم في بناء نص من ثقافة و حضارة و دين ومخلفات اجتماعية و نفسية و تاريخية. فيعمل بذلك المترجم على قراءة ما بين السطور بل والبحث فيما وراء الكلمات من دلالات إيحائية و عوامل مثيرة للغموض بالإضافة إلى تحديد السياق أي مقام المقال، لتحصيل المعنى المراد من قبل الكاتب. و هذا ما لخصته 'ماريان ليدرير' في قولها التالي:

‘ Plus les connaissances sont étendues, plus le sens de l’énoncé prend de précision.’[19]

' كلما اتسع المجال المعرفي، ازداد معنى الملفوظة وضوحا.'

ثانيا– مرحلة تأطير النص:

تتوسط هذه العملية عملية الفهم و عملية إعادة الصياغة (المكافئة للمرحلة الأخيرة عند 'نيدا') إذ ينبغي على المترجم وضع النص في إطاره العام و تحديد موضوعه و ماهيته و نمطه، و إن كان يتعذر عليه أحيانا فعل ذلك نظرا لتداخل النصوص و صعوبة الفصل بين أنواعه إذا كان المترجم يفتقر لحمولة ثقافية كبيرة في شتى المجالات و مختلف العلوم.

ثالثا– مرحلة إعادة صياغة المعنى:

بعد أن يتمكن المترجم من فهم النص الأصلي في لغته الأصل أو المنبع و تبسيطه وتوضيحه في ذهنه تبعا لحمولته اللغوية و غير اللغوية و بعد قدرته على تحديد إطار و هوية وانتماء النص الذي يخضع في ترجمته، يشرع هذا الأخير في العملية الأخيرة التي تتوج كل تلك الجهود الفذة في عملية الترجمة التأويلية و هي عملية إعادة صياغة تلك الأفكار المبسطة والمؤولة في اللغة الهدف أي اللغة المستقبلة في قالب جديد لا ينقص من بهاء الحلة الأصلية

[19]/ Op-cit. p. 21

للنص في لغته الأم و كذا دون تشويه منه للمعنى. و لا يتم ذلك النقل الناجح إلا بإيجاد المكافآت اللازمة والصحيحة في اللغة الهدف التي تتماشى و خصائص هذه اللغة.

إذا نستخلص من النظرية التأويلية للمدرسة الفرنسية (ESIT) و كذا النظرية السوسيولسانية لـ 'نايدا' أن الترجمة الصحيحة تقوم على محورين أساسين هما المعنى و المبنى. أي الشكل و المضمون معا، فلا بد أن يراعى في الترجمة المسائل غير اللغوية تماما كما تراعى العوامل اللغوية حيث تساهم الثقافة و الحضارات و العادات و التقاليد و الديانات والمخلفات الاجتماعية و النفسية في بناء النصوص و عليه فلا بد من احترامها عند نقل تلك النصوص من لغة إلى لغة أخرى.

كما أن الشكل يعتبر بمثابة القالب الذي يزين النص بل الأدهى من ذلك أنه يحمل بصمة الكاتب و بالتالي هو الذي يجعلنا نميز بين الكتاب و بين الأعمال الأدبية، فنحكم عليها من هذا المنطلق بالجودة أو الركاكة بالحداثة أو القدم و غيرها. ضف إلى ذلك أن الشكل لا ينحصر هما بمفهومه الضيق، بل يتعدى ذلك ليشمل الأسلوب و الظواهر البلاغية و المحسنات البديعية والصور البيانية و غيرها من مكونات النص التي تضفي على المعنى وضوحا و نفسا وروحا تزيد من جماليته و رونقه.

يُعرّف الأسلوب في البلاغة " ***على أنه المعنى المصوغ في ألفاظ مؤلفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام و أفعل في نفوس سامعية"*** [20]

وبالتالي نفهم من هذا القول أن الأسلوب هو مقصد الكلام و الشكل الذي يقدم فيه المعنى للقارئ. و كلما أثر الكلام في نفس القارئ و شده إليه، نجح الكاتب في عمله الأدبي من المنظور البلاغي و الأسلوبي. ونظرا لتعدد المقاصد ونيات الكُتاّب و طريقة تفكيرهم، تعددت أنواع الأساليب لكتابة النصوص و بالتالي النظريات الترجمية لنقلها من لغة إلى لغة أخرى. وعليه سنركز في بحثنا هذا على أسلوب التشويق و ذلك إنما لتباين الخصائص اللغوية و التركيبية و البلاغية بين اللغة العربية و اللغات الأخرى المشتقة من اللغة اللاتينية (اللغة الفرنسية) —موضوع بحثنا.

1.3 خلاصة حول نقل أسلوب التشويق بين اللغة العربية و الفرنسية:

إن الكاتب في اللغة العربية قد يستعمل أساليبا معينة لتشويق القارئ، مثلا كاستعمال التباطؤ الزمني للأحداث و الإكثار من زمن الاستراحات أثناء السرد و كذا إدراج الوصف الغزير و المحسنات البديعية من سجع و جناس و طباق، لكن الكاتب في اللغة الفرنسية قد يتعذر عليه ذلك، و لا يعود ذلك لجهل أو تقصير من قبله و لا لعجز

[20]/ علي الجارم و مصطفى أمين، *البلاغة الواضحة* ، دار المعرف (ج.م.ع) (1999). ص 12

اللغة الفرنسية عن ذلك و إنما نظرا لخصائص الثقافة و كذا الحضارة التي تساهم في بناء ذاك النص و كذا نظرا لطبيعة المتلقي في تلك اللغة.

فالعربي عادة ما يكون طويل الباع، حالما و محبا للكلام المسجوع المقفى و هو حال العرب في الصحراء قديمنا و حالنا اليوم باعتبارنا نحمل جذورا عربية، و عليه فإن الكاتب يشده بذاك النوع من الأسلوب المذكور أعلاه فيزيد من تشويقه و حبه في الاطلاع على بقية أحداث القصة أو مغامرة الرحلة. غير أن الأوروبي بصفة عامة لا يستأنس إلى الكلام الطويل المنمق و الملحون، بل يفضل الاختصار و ربح الوقت في زمن سادت فيه العصرنة والتكنولوجيا فلا وقت للناس للتتبع الحكايات الطويلة. و عليه يصبح ذاك الأسلوب مملا عند هذا النوع من القراء و يضيع أسلوب التشويق فتضيع بذلك قيمة الكتاب الأصلي وكذا ترجمته في اللغة الهدف أو اللغة المستقبلة.

و عليه لا يمكن أن يشرع أي مترجم في عملية نقل النصوص من لغة إلى لغة أخرى حتى يتزود بكل تلك الحمولات و الشحنات الدلالية اللغوية و كذا تلك الخارجة عن اللغة –كما سبق و أن أشرنا. فالنص تركيبة معقدة تتجاوز البنى التركيبية و تتعداها بإدراج كل تلك العوامل التي ساهمت في بناء شخصية كاتب النص و بالتالي الظروف التي خلق فيها النص من ثقافة و تاريخ و دين مجتمع... إلخ. ولا هنا بالثقافة تلك المعلومات التي

يلتقطها المرء من الدراسات أو التجارب وإنما نقصد بها طريقة عيش شعب ونمط تفكير و لغة و مفاهيم عن أشياء معينة، قد تكون بمثابة تابوهات عند أمة أو محرمات عند أخرى أو حتى جائزة مسموحة عند البعض الآخر.

و تظهر هذه العوائق و المشاكل بكثرة أثناء ترجمة أدب الرحلات كونه يتضمن أسلوب التشويق الذي يختلف من ثقافة إلى ثقافة أخرى، نظرا لاختلاف التركيبة النفسية لشعوب هذه الثقافات –كما سبق و أن أشرنا– و بخاصة لما يتعلق الأمر بالنقل أو الترجمة بين اللغة العربية و اللغة الفرنسية اللتان تنتميان إلى عالمين مختلفين تماما: عالم الشرق و عالم الغرب. و لمعالجة هذه المشاكل الترجمية، ظهرت مذاهب تدعوا بضرورة تكييف النص الأصلي مع مستلزمات اللغة والثقافة المترجم إليها لتبليغ المعنى و تلبية الغرض الذي ينشده الكاتب من خلال نصه الأصلي.

و من هذا المنطلق يتغير مفهوم الأمانة في الترجمة عندهم، حيث يتعدى هذا الأخير حدود الحروف و الكلمات إلى عالم المعاني و الصور التي أراد بها الكاتب في نصه الأصلي بيانا و معاني لا تطفوا على السطح لكنها تتركز في الذهن و تحمّل الكلمة دلالات كثيفة؛ مما يجعل العمل إبداعيا و كاتبه فنانا. فحرام أن يطمس القالب الذي

جاءت في الرسالة ولا بد أن يحافظ العمل الأدبي على إبداعيته حتى عند نقله من لغة إلى أخرى.

و قد ذهب بعض المنظرين كما سبق و أن أشرنا أعلاه في النظرية التأويلية إلى ضرورة تحديد موضوع النصوص قبل الشروع في ترجمتها، في حين نادى منظرون آخرون إلى أبعد من هذه الفكرة و نادوا بقولبة النصوص و تصنيفها كل حسب اختصاصه وجنسه الأدبي الذي ينتمي إليه و على رأس قائمة هؤلاء المنظرين لهذه النظرية نذكر 'رايس'.

غير أن أصحاب نظرية التصنيف تلك قد اعترضتهم مشكلة عويصة تتمثل في كون النصوص من طبيعة متغيرة ما يعني أنها غير ثابتة و لا يمكن أن للمتغير أن يكون حالة للدراسة، كما أنهم لاحظوا أن بعض النصوص قد تتشاركوا في الأهداف لكن بنيتها مختلفة والشريحة الموجهة إليها مختلفة كذلك. و هكذا لم تستطع نظرية 'رايس' أن تقوم لوقت طويل، فأساسها ليس متين نظرا لكونه متغير و ليس ثابتا فلم تتمكن هذه النظرية من تحقيق مبتغاها في عملية قولبة النصوص و جعلها في إطارات نموذجية.

لكن فشل 'رايس' في خلق قوالب نموذجية للنصوص لا يلغي تنوع المظاهر الأسلوبية في النص الواحد. حيث يقول 'بوغراند و دراسر' بهذا الخصوص ما يلي:

"Some traditionally established text types could be defined along functional lines, i.e according to the contribution of texts to human interaction. We would at least be able to identify some dominances, though without obtaining a strict categorization for every conceivable examples…. In many texts we would find a mixture of the descriptive, narrative, and argumentative functions."[21]

"يمكن لبعض التصنيفات النصية التي تم الاتفاق عليها منذ زمن أن تظهر من خلال مستويات وظيفية، أي من خلال مدى تفاعل الناس مع النصوص. وبالتالي سنتمكن على الأقل من نحدد بعض العناصر البارزة في النصوص حتى ولو لم نتمكن من الحصول على تصنيف محدد لكل مثال ....ففي النص الواحد قد نجد خليطا من الوظائف المتعددة كالوظيفة الوصفية والسردية والحجاجية وغيرها."

قد سبق و أن أشرنا أن عملية قولبة النصوص هي عملية تكاد تكون مستحيلة نظرا لكون طبيعة النص طبيعة متغيرة، لكننا لم ننفي في الوقت ذاته أهمية الأسلوب الذي كنا نرجع

[21] / Beaugrande. R and Dresser. Introduction to Text Linguistics. London. Longman.1981. p184

ونؤكد في كل مرة و من خلال كل النظريات الفارطة على أنه من أهم العناصر في الكتابات الأدبية بل هو محورها و نخاعها الذي لا تقوم بدونه. كما أن النص الواحد قد يتضمن عدة أساليب و ذلك إنما يرجع لتعدد أغراض الكاتب و أهدافه من النص و بغيته أو نيته من الكلام.

و من هذا المنطلق يمكننا أن نجزم بأن كل كاتب مسؤول عن نوع الأسلوب الذي يختاره للكتابة، و عليه فهو لا يأتي جزافا و لا اعتباطا لكن بعد تصميم و دراسة و عناء. وعليه فمن الواجب على المترجم أن يحترم ذاك الاختيار الذي أقامه الكاتب عمدا ليخدم غرضا ما أو هدفا ما جراء نصه، و ينقله بأمانة و إخلاص و يظهره في الشكل ذاته عند نقله إلى اللغة الهدف. ونظرا لتلك الأهمية التي يكتسيها نوع الأسلوب في النص الأصلي و كذا في الترجمة، تطرق 'هاليداي' إلى نظرية تدعى بنظرية السجلات اللغوية تطرق فيها إلى ما يلي:

"The category of register is postulated to account for what people do with their language. When we observe language activity in the various contexts in which it takes

place, we find differences in the type of language selected as appropriate to different types of situations."[22]

" تعرف أنواع السجلات اللغوية من خلال ما يفعل الناس من خلال لغتهم. فعندما نتتبع النشاط اللغوي الممارس في مقامات مختلفة يظهر لنا مدى اختلاف اللغة المستعملة تناسبا مع نوع الظرف الذي تستعمل فيه."

و على هذا الأساس يمكننا التمييز بين مختلف أنواع السجلات اللغوية من خلال الفروقات اللغوية التي تتضمنها في النحو و الصرف و استعمال المفردات و غيرها من مكونات النص. وهكذا. و إذا ما تم تحديد السجل اللغوي تمكن المترجم من تحديد موضوع النص وأهداف وربما غرض الكاتب منه، و عليه تساهم هذه العملية فعلا في المرحلة الأولى من النظرية السوسيولسانية وكذا المرحلتين الأولى و الثانية من النظرية التأويلية، فيسهل على المترجم قراءة نية الكاتب و لبس جلده كما يتمكن هذا الأخير من تأويل الأفكار و البحث عن مكافئات لها في اللغة الهدف قبل أن يباشر مرحلة إعادة الصياغة.

[22]/Halliday,M.A.K and Mcintoch, A. The Linguistics Sciences and Language Teaching. London. Longman1964. p87

إن ترجمة الأعمال الأدبية و بخاصة المبدعة منها التي تتضمن 'لغة خارقة' –كما سبق و أن أشرنا– تتطلب تحديد نوع الأسلوب الأدبي المستعمل في كتابة النص حيث أن هذه العملية تعتبر بمثابة تحديد هوية النص و كذا نية كاتبه، كما تتطلب تحديد السجل اللغوي وكل ما يساهم في بناء النص من مؤثرات خارجية كالثقافة و الحضارة الدين والتراث او غيرها من العوامل المساهمة في بناء اللغات. ويؤكد 'ألان داف' كلامنا هذا في كتابه 'اللغة الثالثة' من خلال قوله هذا:

"**It would be a mistake, I think, to assume that only the literary translator is concerned with problems of style. Whatever discipline he may be knowing in, the translator will have to consider, for instance, what public the work is intended for and what degree of specialist knowledge the reader is expected to have. This means he will have to decide on the register (formal, informal, official, unofficial) and maintain this register consistently throughout.**"[23]

[23]/Alan Duff. The Third Language: recurrent problems of translation into English. Pergman Press.1981. P07

" إنه لمن الخطأ التفكير بأن مشاكل ترجمة الأسلوب تخص مترجم النصوص الأدبية فقط. فمهما تنوع الحقل المعرفي الذي يخوض فيه المترجم لابد على هذا الأخير أن يضع في الحسبان المتلقي المستقبل لهذا النص كما عليه أن يقدر الدرجة المعرفية والتخصصية التي يحظى بها قارئ النص المترجم. و هذا يعني أنه مجبر على اختيار السجل اللغوي المناسب (أكاديمي، غير أكاديمي، رسمي، غير رسمي) و الأخذ بذاك السجل على طول ترجمته للنص."

الفصل الثاني

أدب الرحلات، تطوره، أغراضه وأنواعه

2.1 تعريف أدب الرحلات:

إن الحديث عن أدب الرحلات يعني الحديث عن فن ارتبط ارتباطا وثيقا بالنفس البشرية بل و ساعد في تطورها و ازدهارها و تعدد نشاطاتها عبر الزمن. فالأدب فن، والرحلة درب استكشاف يخوضه الإنسان على أن يكون مؤهلا لهذه المهمة و مسلحا بخير الزاد لسبر أغوار هذا العالم. و بما أننا تطرقنا بالحديث إلى ضرورة تأهيل المرتحل وتزوده بشتى الوسائل العلمية و الثقافية و بخاصة الأدبية، فهذا الأمر يجرنا للتفرقة بين الرحالة الأدباء الذين أسسوا لهذا الجنس الأدبي و رسموا ملامحه عبر الزمن، وبين هؤلاء الرحالة العاديين الذين لا تسموا كتاباتهم إلا أن تكون ذكريات أو يوميات يحتفظون بها من أجل تخليد الذكرى أو مباهاة عائلاتهم و أصدقائهم.

فمن منا لم يسافر يوما إلى مكان غريب عن بيته أو موطنه، و من منا لم يعجب بأرض ما أو شعب ما أو تقاليد و طرائق عيش أجناس من البشر غير تلك الأجناس والحضارات و الثقافات التي ننتمي إليها، فنذهب إلى تخليد تلك اللحظات الجميلة والأوقات العجيبة بالتقاط صور أو تسجيل ملاحظات على دفاترنا أو حتى رسم لوحة لتلك المشاهد. لكن الغرض منكل ذلك كما سبق و أن ذكرنا يبقى شخصي بحت و لا يمت للعلم و الأدب بأي صلة.

إذا حتى و إن كانت الرحلة و الترحال من سيم البشر منذ قديم الزمان فهذا لا يجعل من كل تلك المغامرات إن صح القول صالحة أن تكون أدبا، حيث أن وسائل نقل تلك التجارب مختلفة و كذا فإن الأهداف المرجوة منها مختلفة كل الاختلاف. فيمكن – أن صح القول– أن نصف رحلة الشخص العادي بالمغامرة التي لا تخلو من التشويق والاكتشاف غير أن كل ذلك لمتعة النفس أو البحث عن الطعام و سبل الحياة فيما أن رحلة الأديب هي توثيق و توطين للغريب و نقل لحضارات و ثقافات و اسكتشافات عدة كي يخبر الناس عما عجزوا عن رؤيته و اكتشافه فيصبح أعينهم و آذانهم بل والمتذوق الوكيل عنهم.

بعد أن أشرنا إلى الرحلة العادية و الرحلة الأدبية التي سنسهب في سرد تفاصيلها وأهدافها ومميزاتها فيما يلي، لا بد أن نتطرق الآن إلى تعريف الرحلة لغة و اصطلاحا.

2.1.1 تعريف أدب الرحلة لغة:

تعرف الرحلة في اللغة العربية على أنها تغيير المكان بالانتقال من نقطة إلى أخرى حيث جاء عند أبن منظور تعريف الرحلة كما يلي: **" رحل الرجل إذا سار، و رجل**

رَحول، و قوم رُحّل أي يرتحلون كثيرا، و رجل رَحّال: عالم بذلك و مجيد له (...) والترحل و الارتحال: الانتقال. والرحلة: اسم للارتحال.[24]

و أما عن تعريف كلمة 'رحلة' في القاموس المحيط لفيروز ابادي فقد جاء على النحو التالي: **"ارتحل البعير: سار و مضى. و القوم عن المكان: انتقلوا، كترحّلوا. و الاسم الرِّحلة والرُّحلة بالضم و الكسر. بالكسر: الارتحال و بالضم: الوجه الذي تقصده و السفرة الواحدة."**[25]

و نظرا لكون المعاجم و القواميس الأخرى تكاد تجمع على التعريف نفسه فقد ارتأينا تجنب تكرار ذكر التعريف و الاكتفاء بالخلاصة التي نخرج بها من التعريفين السابقين و التي تعطي للرحلة معنى التنقل و السفر و القصد في التوجه إلى مكان ما غير المكان الذي نكون فيه أولا.

و بهذا التعريف اللغوي لا نكون قد فرقنا بين الرحلة الادبية و الرحلة العدية فكلنا كما سبق و ان ذكرنا قد تنقلنا من مكان لآخر و سافرنا و قصدنا مدنا و مواطن غير تلك التي نقطن لان هذا الامر من متطلبات الحياة و الحركة من طبيعة البشر لكن هذا

[24]/ ابن منظور. لسان العرب. مادة رحل

[25]/ فيروز الأبادي. القاموس المحيط.مادة رحل

لا يستدعي بالضرورة تدوين تلك المغامرات و الذكريات و تقديمها للناس على طبق أدبي. و عليه لابد أن نتطرق الآن غلى التعريف الاصطلاحي للرحلة الأدبية.

2.1.2 تعريف أدب الرحلات اصطلاحا:

بما أننا استبقنا كلمة رحلات بأدب صار حريا أن نحدد جنس الأدب أو نوعه الذي تنتمي إليه الرحلة و ذلك إنما لتسهيل الدراسة و تحديد الأساليب و الأشكال التي تندرج ضمنها هذه الأخيرة.

و إن قضية التجنيس هته ليست بالأمر الهين، حيث أن معظم أجناس الأدب تتداخل تارة و تتمايز تارة أخرى فيصبح من الصعب أن نضم عملا ما إلى هذا الجنس بالذات أو إلى ذلك. حيث يصرح 'تودوروف' بأن **" مشكل الأجناس هو واحد من أقدم مشاكل الشعرية، و قد طرح منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا** (...) **فتعريف الأجناس و عددها و العلاقات المتبادلة بينها، لم يتوقف النقاش حولها قط."**[26]

و إذا ترك تودوروف باب التجنيس و تقسيم الأعمال الأدبية مفتوحا، فقد ذهب 'دومينيك كومب' إلى عرض تلك الأجناس في نماذج أربعة: "و هي أربعة أقسام كبيرة

[26] / Tzevetan Todorov et Osward Ducrot. Dictionnaire encyclopedique des sciences du language.éd du Seuil, Paris.1972. P 193

من النصوص متمايزة بحسب الوعي 'الساذج' الذي كيفته عادات القراءة، بل و أيضا كيّفه التعليم و المؤسسات و هذا ما يجعل هذه الأقسام غير طبيعية بالمعنى الشائع لهذه الكلمة."[27]

و يُقصد بعبارة 'غير طبيعية' أن التقسيم لم يكن على أساس الكتابات أو النصوص في حد ذاتها، بل على أساس طريقة تلقيها من طرف القرّاء و استعمالاتها من قبل المؤسسات و أشكال تقديمها في الدرس العلمي، فنتكلم هنا عن درجة وعي هؤلاء المستقبلون بتلك النصوص و مدى هضمهم لها لذلك أدرج 'دومينيك كومب' مصطلح 'ساذج' في تعريفه، ففهم الشعر مثلا أو تدريسه لا تكفيه سذاجة القارئ البسيط أو حتى وسائل المعلم غير الكفوء لتدريسه.

و على هذا الأساس يذهب هذا الأخير إلى قولبة الأنماط أو الأجناس الأدبية في أربعة قوالب و هي: **"المتخيل السردي و الشعر و المسرح و أخيرا المقالة. و أما المتخيل السردي (fiction narrative) فهو يضم الرواية و الأقصوصة والحكاية و القصة، و أما المقالة (essai) فهي تضم الخطاب الفلسفي أو النظري و السيرة**

[27] / Dominique Combe, les genres littéraires.éd Hachette, paris 1992. P.P 13-14

الذاتية و الذكريات و المذكرات الشخصية... والمراسلات و التقارير و حكاية الرحلة." [28]

و هكذا يتضح لنا القول الأول لدومينيك حول 'الوعي الساذج' للنصوص، حيث نلاحظه يولي اهتماما كبيرا للأعمال الفنية التي تتطلب خيالا خصبا و مجهودا كبيرا في الكتابة مثل المتخيل السردي و الشعر و المسرح فهي أعمال ابداعية تتطلب وعيا وثقافة واسعة لكتابتها و فهمها غير أن الجنس الأخير (جنس المقالة) فهو بعيد كل البعد عن الخيال بل يستمد حقائقه من الواقع و بالتالي لا يتطلب ذاك المجهود و الوعي الذي تتطلبه الأجناس الأدبية الأخرى التي ترتكز على الخيال. و هذا ما يؤكده قوله التالي: "**المقالة هي كل نص لا ينتمي إلى الخيال و لا إلى الشعر ولا إلى المسرح (...) فهي الجنس الذي يجمع بين كل الأجناس التي نبذتها الأجناس الكبرى. وهي بهذا أقل الأجناس وضوحا ... و مع ذلك فهي تتميز بسمة ثابتة هي. تفضيلها للنظر العقلي و الأفكار و الفكر الخطابي و ليس للخيال.**" [29]

[28] / Dominique Combe Op-cit. P14

[29] / Dominique Combe op-cit. p 16

و هكذا نرى أن دومينيك يدرج الرحلة ضمن المقالة و يعطيها معالم حقيقية بعيدة كل البعد عن الخيال، رغم أننا سنرى لاحقا وجود نوع من الرحلات الخيالية والتي تصنف بدورها ضمن أدب الرحلات. لكن العامل المشترك بينها أنها تصور لنا أماكن سواء كانت خيالية أم واقعية وترصد لنا معالمها و تنقلنا إلى ذلك العالم دون شراء تذكرة سفر أو تذكرة غفران.

و بما أن العامل المشترك بين كل الرحلات هو المكان فقد ذهب 'أغناطيوس كراتشوفسكي' في تعريفه للرحلة و بخاصة الرحلة العربية إلى تصنيفها ضمن **'' الجغرافيا الوصفية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بقصص الرحلات''**[30] و هكذا نجده يعود إلى التعريف العلمي البحت للرحلة تماما كما جاء به 'دومينيك كومب' فيبعدها عن الخيال و الشعر و المسرح لكنه في الوقت ذاته يعطيها صبغة أدبية فيضمها (للقصص) لكن الواقعية و ليست الخيالية و هكذا أطلق أغناطيوس مصطلح **''الأدب الجغرافي الذي يتراوح فيه العرض بين الجفاف و الصرامة من جهة، و الامتاع والحيوية من جهة أخرى و هما تبدو مقدرة العرب الفائقة و براعتهم في فن القصص.''**[31]

[30]/ صلاح الدين عثمان هاشم.تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ترجمته من الروسية.دار الغرب الاسلامي.بيروت.ط2 1987, ص 20

[31]/ المرجع نفسه, ص 28

و بما أننا وصلنا بالحديث إلى الرحلة العربية فهذا يفتح لنا الباب للتطرق لهذا الجنس عند العرب، و إن كنا قد بدأنا الدراسة من عند الغرب هذا راجع لكون الباحثين العرب لم يعنو بهذا الجنس الأدبي كثيرا و لم يخصص له دراسات وافية.و إنما ذلك لتقسيم النقد العربي إلى ثنائيتين معروفتين هما: الشعر و النثر، فلا نجد مكانا للرحلة عند الناقد العربي القديم لأنها تنتمي للأنماط السردية مثل القصص و الرسائل و هذه الأخيرة ليست بروعة و لا أهمية الشعر الذي اشتهر به العرب قديما.

و قد ذهب بعض النقاد في الأدب العربي إلى الحديث عن نمطين أو شكلين آخرين للأجناس و هما: خالص و هجين. لكن للأسف لم يتفقوا على تأطير جنس أدب الرحلات ضمن أحد الشكلين. حيث يذهب الأستاذ 'شعيب حليفي' **" إلى أن الأشكال الخالصة تضم: المقامة والسيرة و الحكاية الشعبية و الرحلات.... و أما الأشكال الهجينة فيندرج ضمنها الخبر والمحكيات الصغرى المتفرقة ثم أدب القيامة و التراجم و الطبقات و أخبار الشعراء"** [32]

غير أن الأستاذ 'عبد النبي ذاكر' و كذا الأستاذ 'جبور الدويهي' لا يتفقان تماما مع الأستاذ 'حليفي' يل يذهبان إلى عكس قوله تماما. حيث يرى الأول **" أن الرحلة**

[32]/ الرحلة في الأدب العربي. دار القرويين.الدار البيضاء. ط2 2003, ص 20

شكل أدبي هجين يمتاز بتعدد أوجهه و تمظهراته إلى حد أنه يمكن القول بأنه جنس متكامل يحطم قانون صفاء النوع، وذلك بإدماجه أنماطا خطابية متنوعة من حيث الأشكال و المحتويات الشئ الذي يعطي الانطباع بأنه شكل مائع و مرن إلى حد كبير، إضافة إلى شدة تعقده و احتماله لأنماط و أساليب و مضامين كتابية تبعده عن البساطة الظاهرة لتجعل منه جنسا مركبا و كليا و شموليا و عاما و جنس الأجناس."[33]

فيما يرى الأستاذ 'جبور الدويهي' "**أن الخطاب الرحلي نوع من التعبير الأدبي الهجين والضبابي.**"[34] و بذلك فهو يتوافق تماما مع قول 'عبد النبي ذاكر' ويفنّده، فيصفه بالجنس الهجين نظرا لتركيبته المختلطة و مضامينه المتنوعة التي تحمل لنا معارف متباينة من التاريخ والجغرافيا و الدين و الإثنوغرافية، و كذا يصفه بالضبابي نظرا لارتكازه على أشكال مختلفة مثل السرد و الوصف و الحكاية و الأخبار و الرسائل والذكريات و غيرها.

[33]/ الرحلة و كتب الرحلات الأوروبيةإلى الشرقحتى نهاية القرن الثامن عشر,مجلة الفكر العربي. العدد 32, أبريل-مايو1983. ص 59

[34]/ المرجع نفسه. ص نفسها,

و مما سبق نستخلص أن أدب الرحلات أو ما يدعى أيضا بأدب الجغرافيا أو الجغرافيا الوصفية جنس أدبي يصعب قولبته نظرا لاحتوائه و لو بشكل بسيط من كل الأجناس الأدبية الأخرى وعليه فيمكن تشبيه الرحلة ببستان كبير تتنوع فيه الأزهار بألوانها و أشكالها و روائها لتعطي صورة عامة جميلة لهذا البستان، **''إذ أن الرحلة تتوفر فيها مادة لا ينضب معينها لا للمؤرخ أو الجغرافي فحسب، بل أيضا لعلماء الاجتماع والاقتصاد و مؤرخي الأدب و العلم والدين وللغويين و علماء الطبيعة.''** [35]

بعد تحديد جنس أدب الرحلات أو على الأقل حصره في نوع محدد من الأدب، صار حريا بنا أن ننتقل إلى تعريفه و التطرق لمفهومه عند مختلف النقاد و أهل اللغة. ولكن قبل هذا علينا أن نتفق على هذا الفن الأدبي لم يظهر قديما تحت هذا الاسم 'أدب الرحلات' و إنما كان يصنف على أنه من كتب الجغرافيا و التاريخ و السيرة الذاتية كما سبق و أن أشرنا، و لم يعرف هذه التسمية إلا في العصر الحديث نظرا للازدهار الذي عرفه علم المصطلح. و عليه نتفق على أن كل تلك التسميات التي سناصدفها في التعريفات أو المفاهيم الآتية تدل على أدب الرحلات.

[35]/ صلاح الدين هاشم. المرجع السابق. ص 19

يعرف أدب الرحلات على أنه من **"الفنون الأدبية التي شاعت لدى العرب منذ القديم وهو فن له خصائصه المعينة بل إنه يرفع التهمة التي ترى أن الأدب العربي لم يعالج فن القصة. فالحديث عن الأمم و البلدان و وصف المجتمعات التي يمر بها الرحالة أو يقصدها إنما هو بصورة ما لون من ألوان القص و الواقع أذن هذا الفن موغل في القدم، عرف قبل العرب الذين جابوا الآفاق و اشتهر منهم كثيرون مشرقا و مغربا أمثال ابن جبير و ابن بطوطة و غيرهم."** [36]

يتناول هذا التعريف أدب الرحلات على أنه نوع من القص، حيث أن الرحلات تحكي وتقص على السامعين والقارئين تجاربهم و مغامراتهم و كل ما التقطته أعينهم وآذانهم من أخبار الناس في بقاع الأرض المختلفة. و إذا تكلمنا عن القص أو القصة قادنا الحديث عن أهم مكوناتها و هو الخطاب. حيث يرى سعيد يقطين في تعريفه لأدب الرحلة أنه يجب الحديث أولا عن 'خطاب الرحلة' و الذي يعرفه على أنه: **"عملية تلفيظ لفعل الرحلة حيث يتماهى هذا الأخير مع الرحلة و عوالمها ويسعى**

[36]/ ينظر.عبد الله ركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب.الدار العربية للكتاب 1912.ص 48

إلى مواكبتها من البداية إلى النهاية فيبدأ الخطاب منذ لحظة الخروج و ينتهي لحظة الأوبة"[37]

إذا فالرحلة قصة يبدأ خطابها أو متنها متى استعد و خرج الرحالة من باب بيته وتنتهي الحكاية بانتهاء المغامرة و الرجوع من السفر بالحمولة الثقيلة من المعالم و المعارف و التجارب و الأخبار عن أحوال الناس و حياتهم في أطراف أخرى من الأرض، بكل ما تحمله القصة من تفاصيل سردية و حبكة فنية وأساليب تشويقية و عناصر فنية.

و قد تناول جبور عبد النور الرحلة من الجانب نفسه، فيراها على أنها قصة أو متن حكائي يقوم على أهم خاصية في فن القص و هي الوصف فيقول:" **تمثل الرحلة في الأدب العربي منزلة رفيعة، و أصبحت من الفنون الشائعة في معظم بلدان العالم، و إن الإثارة التي تتميز بها الرحلة هي متأتية من الوصف الطريف للواقع والسرد الفني للمغامرة الإنسانية والعواطف المحركة للبشر و نابعة أيضا من أنواع الشخصيات التي تبرزها للقارئ."**[38]

[37]/ينظر.خطاب الرحلة العربي و مكوناته البنيوية. مجلة علامات في النقد. النادي الأدبي.جدة.الجزء9.المجلد3. سبتمبر 1993.ص ص 170 171

[38]/ ينظر . جبور عبد النور.المعجم الادبي.دار العلم للملايين.بيروت.الطبعة الثانية.1984. ص ص 121- 122

2-2 تطور أدب الرحلات عبر الزمن:

سوف نتطرق في هذا الباب من هذا الفصل إلى تطور أدب الرحلات عبر الزمن، لكن لا نقصد بهذا التأريخ لهذا الأدب أو البحث عن مصدره و أول مكتشفه، فهذا لا يهم بقدر ما يهمنا متابعة تطور هذا الأدب من عصر لآخر مواكبة له لتطور الإنسان عبر الزمن كما سنرى لاحقا. فكون أدب الرحلة يلتصق التصاقا وثيقا بالتاريخ الإنساني، يجعله يمر بمراحل بدائية كبدائية الإنسان القديم و في كل مرة نجد أن احتياجات الإنسان هي من تحدد نوع الرحلة و هدفها و الغرض منها و بذلك يظهر نوع جديد من الرحلات كي يلبي نوع جديد من متطلبات حياة الإنسان. و خير مثال على هذا الكلام هو كتاب أستاذ الجغرافيا 'صلاح الشامي' الذي جعل من الرحلة تلك العين المبصرة للإنسان على العالم والكون المحيط به فقال:

"صحيح أن كل رحلة قد حققت الهدف لحساب الإنسان و نبض الحياة المستمر على الأرض. و صحيح أيضا أن الإنسان الذي كرس اجتهاده لإنجاز الرحلة لم و لن يفرط أبدا في جني ثمرات الرحلة و الانتفاع بها. و لكن الصحيح بعد ذلك كله أن الرحلة قد رسخت كل العوامل و المفاهيم التي بنيت عليها مسألة وحدة البشر على الأرض، بل وقد فجرت في الإنسان استشعار المصالح المشتركة التي

وثقت عري هذه الوحدة على الأرض. و من غير الرحلة ينفرط عقد هذه الوحدة و تتضرر حركة الحياة و مصيرها المشترك."[39]

أ- الرحلة في العصر القديم:

إذا بدأت الرحلة منذ بداية الإنسان ذاته نظرا لكونها ضرورة للعيش و الحياة، فبها تعرف هذا الإنسان البدائي على جغرافية الأرض و من ثم أماكن الطعام و من بعدها البحث عن أخيه الانسان لأن الانسان اجتماعي بطبعه. و هكذا يمكن القول بأن بداية ظهور أدب الرحلات كان **"لحساب حركة الحياة و استجابة لمصالحها."** [40]

و أذا أردنا تتبع أدب الرحلة منذ أول نشوءه كان حريا بنا الانطلاق من عند قدماء المصريين الذين قاموا بأول رحلة عام 1493 قبل الميلاد و هي تعد من أقدم الرحلات التجارية و الاثنوجرافية على الإطلاق. حيث اتصل المصريون آن ذاك بالأفارقة و سوقوا لهم البضائع النفيسة و عرفوهم عليها. و هذا ما تأكده النقوش في معبد الدير البحري.[41]

[39]/ صلاح الشامي.الرحلة عين الجغرافيا المبصرة. منشأة المعارف 1982. ص 02

[40]/ المرجع السابق, ص 11

[41]/ ينظر. حسين فهيم. قصة الانثريولوجيا: فصول في تاريخ علم الانسان. سلسلة عالم المعرفة. عدد فبراير 1985. ص 40

كما يشهد التاريخ عن وجود رحلات منذ القرن الخامس قبل الميلاد. حيث تحفظ كتب الرحالة الإغريقي 'هيرودتس الذي عاش في ذاك القرن حكايات عن شعوب مختلفة من بقاع الأرض، و بخاصة كتابه **(التواريخ) " الذي حرص فيه على تقديم كل ما يستحق التسجيل عن التاريخ الإنساني حتى زمانه. فقدم معلومات في تسعة فصول عن حوالي خمسين شعبا من خلال رحلاته و قراءاته."** [42]

و عليه فإن ظهور أدب الرحلات في بداياته كان ذو طبيعة حتمية مثل حتمية الأكل والشرب و الهواء لدى الإنسان، حيث أن ضرورة التنقل للبحث عن أساسيات الحياة تلك قد ساهمت في نشوء الرحلة في حد ذاتها، ثم إن طبيعة البشر قد جعلت للرحلة غاية أسمى من غاية الأكل و الشرب و هي التعرف على الجوانب الأخرى لبيئة الإنسان و عالمه و كذا اكتشاف أجناس أخرى من بنو البشر و الحيوانات.

ب- الرحلة في العصور الوسطى:

إن العصر الوسيط و أنظمه المختلفة قد أدى بشكل كبير إلى تطور أدب الرحلات و إعطاءه قفزة نوعية من حيث الدوافع و الاستراتيجيات و كذا الغايات. فإذا كانت الغاية من الرحالات الأولى البدائية هي غاية ضرورية للحياة كما سبق و أن أشرنا

[42]/ المرجع نفسه. ص 43

مثل البحث عن الطعام و الشراب و بنو البشر، ففي هذا العصر صار الإنسان أكثر تحضرا و أكثر تمسكا بالفكر الذي كان يرتبط ارتباطا وثيقا آن ذاك بالدين.

و عليه فإن الدول الأوروبية قد وجدت نفسها في العصور الوسطى محاطة بمحيطات مجهولة و شعوب متبربرة في الجبال، فأثر هذا الوضع كثيرا في الاتجاهات الفكرية للعقلية الأوروبية في هذه العصور. **"هذا الأمر جعلها تنحو منحى ذاتيا تمركز حول الدين، ذلك منهم بدلا من أن يهتموا بالتعرف على تلك الشعوب أو دراسة تقاليدها، نظروا إليها من منطق ضرورة تخليص أرواحهم من الشرك و تطهير أراضيهم من الوثنية عن طريق الغزو."**[43]

إذا اكتسبت الرحلات في العصور الوسطى مفهوما جديدا يتعلق بفكر الشعوب و تصنيفها حسب جغرافيتها و طريقة عيشها، فبعد أن كانت الرحلات وسيلة لاكتشاف أجناس البشر من أجل التعايش و تبادل المؤن و الحضارات، صارت هذه الأخيرة تصف الناس لتقسيمهم وتصنيفهم بشكل عنصري –إن صح القول– فنجد مثلا 'الأسقف إيزدور' (560-636م) **" كان قد أعد موسوعة عن المعرفة في القرن السابع للميلاد و أشار فيها إلى بعض تقاليد الشعوب المجاورة و عاداتهم ولكن**

[43]/ حسين فهيم. المرجع السابق. ص 51

بطريقة عفوية و متحيزة، فقد ذكر مثلا أن قرب الشعوب أو بعدها عن أوروبا يحدد درجة تقدمها. فكلما كانت المسافة بعيدة كان الانحطاط و التدهور الحضاري مؤكدا. ليس هذا فحسب، بل إنه وصف أولائك الناس الذين يعيشون في الأماكن النائية بأنهم سلالات غريبة الخلق حيث تبدو وجوههم بلا أنوف.''[44]

و إن كانت بداية العصور الوسطى المظلمة لم تشهد تلك الثورة الحقة في أدب الرحلات، فإن العصور الوسطى المتأخرة قد شهدت دفعة قوية في هذا المجال، بل قفزة نوعية من إمضاء الرحالة البندقي 'ماركو بولو' (1254-1324) الذي كان و لا زال يعد من أعظم رحالة أوروبا المكتشفين عبر الزمان. حيث كان هذا الأخير من عائلة تجار، و كان يصاحب أباه و عمه في رحلاتهم التجارية، لكنه كان يميز بين الشعوب بالفكر و ينقل أخبارهم بكل صدق و أمانة دون أن يلجأ للعنصرية أو الخيال **'' فترك هذا الرحالة دون غيره ممن سبقوه وصفا أمينا مكتوبا للبلاد التي زارها و الشعوب التي أقام بينها و تحدث عن بلاد و أناس لم يسمع بهم مواطنوه من قبل، و من هنا احتل مكانا بارزا في تاريخ الرحلات و الكشوف الجغرافية و الكتابات الإثنوجرافية المبكرة. لقد كان ماركو بولو أول من تحدث عن البلاط في بكين وأول من كشف**

[44]/ المرجع نفسه. ص 52

القناع عن غنى الصين و اتساع رقعتها و تحدث عن الأمم التي تقع على حدودها..." [45]

و عليه فإن أدب الرحلة في هذه الحقبة من الزمن قد عرف طريقا جديدا بعيدا عن الخرافة و الخيال يشق العالم ليحكي حكاية الشعوب بصدق و ينقل الحضارات الغريبة عن أوروبا، فساهم بذلك هذا الأدب و بخاصة 'ماركو بولو' في " **إدحاض مقولة التفوق الحضاري لأوروبا و نقل صور التقدم و الرخاء في بلاد الشرق البعيد و ذلك على عكس ما كان سائدا في الفكر الأوروبي آنذاك، إذ كل ما هو غير أوروبي لابد أن يكون منحطا و غير إنساني بالضرورة.**" [46]

ج- الرحلة في العصر الإسلامي:

إذا كانت العصور الوسطى المتأخرة قد عرفت ثورة فكرية و اكتشافات جغرافية عظيمة ساهمت في بناء الفكر الأوروبي و تغيير مفهوم الزعامة المتغطرس للدول الأوروبية على الدول الأخرى التي كانت تجهل إمكاناتها الجغرافية و ثرواتها الطبيعية و البشرية وحضاراتها، و كل ذلك على يد الرحالة ماركو بولو، فإن العالم الاسلامي قد عرف نهضة

[45]/ محمد محمود الصياد.رحلة ماركو بولو. مجلة التراث الإمسانية. المجلد الثاني,1963. ص ص 804-805

[46]/ ينظر. حسين محمد فهيم. أدب الرحلات. عالم المعرفة.الكويت. يونيو 1989. ص 22

في هذا الأدب على يد الرحّالة الذي لقب بأعظم الرحالة المسلمين على الإطلاق **'أبو عبد الله مُحَمَّد بن عبد الله بن ابراهيم اللواتي' الشهير بابن بطوطة (1304–1378 م) الموافق لـ (703–779 هـ).**

و قد بدأت رحلة ابن بطوطة يوم الخميس الثاني من رجب عام 725 هـ الموافق لـ1324م، من طنجة قاصدا بيت الله الحرام، لكنه مرّ على بلاد إلى أخرى فامتدت رحلته من المحيط الأطلسي غربا إلى بحر الصين شرقا و استغرقت ما يقرب تسعة وعشرين عاما. و قد توجت هذه الرحلة الطويلة باكتشافات عظيمة عن أرض الهند و عدة أراضي إفريقية بينت التمازج و الاختلافات بين شعوبها و المسلمين آنذاك أي بعد ثلاثة قرون تقريبا من الفتح الاسلامي. و كل تلك الأخبار و الاكتشافات جمعها كتاب قيم سمي "تحفة النظار في غرائب الأمصار و عجائب الأسفار" كتبه علي مُحَمَّد بن الجزي الكلبي من أملاءات و روايات ابن بطوطة عن رحلته الشيقة تلك.[47]

إذا يمكن القول بأن أدب الرحلة قد عرف مفهوما جديدا في العصر الإسلامي وبالضبط في القرن الرابع عشر ميلادي، حيث صارت الرحلة تتبع فتوحات الإسلام وتنقل أخبار المسلمين في بقاع الأرض على اختلاف ألوانهم و أشكالهم و عاداتهم

[47]/ ينظر. حسين محمد فهيم. أدب الرحلات. ص ص 23-24

ولغاتهم. و عليه فإن الرحلة في القرن الرابع عشر قد عرفت صبغة دينية على يد ابن بطوطة الذي حاول من خلال رحلته دراسة الأمة الإسلامية بل و 'الإنسان المسلم' حيث يقول حسين مؤنس: **"إن رحلة ابن بطوطة قد أبرزت الجانب المشرق من الحضارة الإسلامية. فإذا كان التاريخ الإسلامي يشير في بعض عصوره إلى أحداث لا ترتاح إليها النفس فقد جاءت رحلة ابن بطوطة لتؤكد لنا وجود عالم إسلامي آخر يخلو من الحروب و الصراع و القتل و التدمير، عالم واسع تسكنه أمة واحدة يربط بين أفرادها رباط الإسلام و المودة الإنسانية."**[48]

د- الرحلة في بداية القرن السادس عشر:

إذا كانت الرحلة قد تأثرت بالطابع الديني في العصر الإسلامي أي القرن الرابع عشر، فقد استمر هذا التأثر بالوازع الديني حتى نهايات القرن الخامس عشر. حيث لعبت الحروب الصليبية دورا كبيرا في تطور أدب الرحلة و صبغه بمفاهيم جديدة، فكان الحجاج الأروبيون إلى بيت المقدس يتواترون حكاياتهم عن رحلاتهم و ما شهدوه من روحانيات و أماكن سياحية و قيم إنسانية عند المشارقة فسهام ذلك في تقليص الهوة أكثر فأكثر بين الشرق و الغرب و أثار حب الاستطلاع و الدراسة عند الأوروبيين

[48]/ حسين مؤنس. المرجع السابق. ص 24

لاكتشاف تلك الروحانيات و القدسيات الخاصة بتلك الشعوب. و هكذا استطاعت الدولة المسيحية مد جسور تواصل مع أهل الشرق تفاديا للحرب.

و أما عن أهم الرحالة في تلك الحقبة فنذكر 'فاسكودا جاما' (1460-1524م) و'كولومبس' (1441-1506م) و 'ماجلان' (1480-1521م)، حيث اشتهر هؤلاء كرواد لرحلات بحرية. "قاد الرحالة المغامر فاسكودا جاما رحلته الجغرافية في أواخر القرن الخامس عشر للميلاد و نجح هذا الأخير مع نجاح هذه الرحلة و هي تتقدم جنوبا بحذاء الساحل الإفريقي، و بلغت الرحلة ذروة التوفيق لدى تجاوزها رأس الرجاء الصالح و كان من شأن هذا التوفيق أن أمسكت الرحلة الجغرافية البحرية عندئذ بزمام اقتحام الجسور في المحيط الهندي و من ثم كان الانفتاح من غير حدود بين الغرب والشرق على قنوات اتصال بحرية جديدة. كما استطاع هذا الرحالة أن يبحر حول الكرة الأرضية و يثبت أن الأرض كروية بطريقة عملية لأول مرة في تاريخ البشرية"[49]

أما الرحالة 'كولومبس' فقد قاد أنجح رحلة بحرية آنذاك حيث توجت باكتشاف أرض جديدة هي (أمريكا)، و هكذا ساهمت هذه الرحلة باختراق الجسور في المحيط

[49]/ ينظر. صلاح الشامي. المرجع السابق

الأطلنطي ومن ثم كان الانفتاح غير المحدود بين أوروبا و أمريكا على قنوات اتصال بحرية.

و أما عن الرحالة 'ماجلان' فقد أتم ما بدأه الرحالة السابقون له في تلك الحقبة، فاستطاع برحلته أن يصل بين العالمين الذين انفتحا أمام الدنيا فجأة ، و هما عالم الشرق الأقصى و العالم الجديد (أمريكا). و هكذا استطاع أن يحقق هذا الرحالة هذه الصلة باكتشاف الممر الذي يعرف الآن باسمه في الطرف الجنوبي من أمريكا الجنوبية و الذي يصل بين المحيط الأطلنطي والمحيط الهادي.[50]

في الأخير يمكن القول بأن ما شهدته أواخر القرن الخامس عشر و بدايات القرن السادس عشر يعد فعلا ثورة في عالم الرحلة، حيث صارت هذه الأخيرة مفتاحا لأكبر الكشوفات الجغرافية التي غيرت العالم بل و أضافت له عالما جديدا (أمريكا). كما تجدر الإشارة إلى أن الرحلة قد عرفت تغيرا جذريا من حيث طبيعتها، فبعد أن كانت رحلة برية كما بدأها ماركو بولو و ابن بطوطة صارت في هذه الفترة رحلة بحرية أكثر تنظيما وأبعد هدفا من اكتشاف الأقوام إلى اكتشاف الأكوان.

[50]/ ينظر. حسين فهيم. أدب الرحلات. ص ص 26-27

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن الرحلة قد عرفت منعرجا مهما في تطورها، فبعد أن كانت ذات نزعة إنسانية في أول خطواتها، ثم ذات نزعة فكرية في عهد ماركو بولو، ثم ذات نزعة دينية في عهد ابن بطوطة في العصر الإسلامي و الحروب الصليبية، فقد صارت في عهد 'كولومبس' و من عاصره من رحالة سبق ذكرهم، ذات نزعة عِلمية عَملية تهدف لاكتشاف العوالم و الربط بينها لخلق حضارات جديدة و معالم أكبر للكون.

هـ- الرحلة في عصر النهضة:

لقد أثر القرن السادس عشر بكل ما دار فيه من اكتشافات و دراسات علمية انبثقت من رحالة مغامرين جابو أرجاء العالم في بروز معالم مهمة لعصر النهضة و كذا في تطور أكبر لأدب الرحلة. حيث وجد 'جرينبيرج' أن الرحلات و الاستكشافات الجغرافية قد أحدثت اتساعا في المنظور المكاني للإنسان الأمر الذي أثر في توليد نظريات جديدة عن العالم و الإنسان. فيما يذهب 'تومسون' إلى أن عصر النهضة قد جاء مضاهاة لفلسفة العصور الوسطى الاهوتية التي أعاقت فضول العقل الإنساني الجسدي و العقلي و الأخلاقي فيقول في هذا الشأن:

" إن العقل في عصر النهضة لم يحصر تفكيره في الاهتمام بأمور الفردوس و الجحيم وشأن الناس في عصر الإنسان (العصر الوسيط) و إنما بدأ الناس يهتمون بالعالم المباشر من حولهم كما أنهم تحولوا نحو التفكير في الأغراض الدنيوية. و هكذا برز ما يعرف بالاتجاه أو المذهب الإنساني (العلمي)، و تبلورت وفقا لذلك فكرة الحاجة إلى دراسة الماضي لفهم الحاضر كما اتجهت الدراسات نحو التحليل و الفهم لطبيعة الإنسان."[51]

و عليه نستخلص من القول السابق أن أدب الرحلة و بعد أن مر بقفزة نوعية من العصور الوسطى حتى بدايات القرن السادس عشر و المتمثلة في اكتساب الرحلة صبغة جغرافية بحتة أدت إلى اكتشاف العالم الجديد بعد أن كانت تهتم فقط بالبحث عن ضروريات الحياة، فقد أنشأت الرحلة في عصر النهضة موضوعا جديدا لها و هو الإنسان في حد ذاته بدل الجغرافيا والأماكن التي يتواجد بها هذا الأخير. فصار الإنسان هو مركز إهتمام الرحّالة العلماء فصاروا يبحثون في الحفريات القديمة و يقارنون بين الإنسان والكائنات الحية الأخرى (الحيوان و النبات) مما خلق ثورة في عالم الأحياء و جعل

[51]/ حسين فهيم,قصة الأنتربولوجيا. ص ص 86-87

'تشارلز داروين' يعمل دراسات في عالم الجيولوجيا و جاء بفكرته عن نشوء الإنسان وتطوره.

و- الرحلة في العصر الحديث:

لقد تميز العصر الحديث بولادة التكنولوجيا بعد ذلك التطور الرهيب الذي حصل في عصر النهضة و بخاصة النهضة الأروبية. و قد لعبت التكنولوجيا و ذاك التطور في الحياة البشرية دورا هاما في تطور أدب الرحلة. فبعد اختراع الطباعة صار نشر كتابات الرحالة عن استكشافاتهم ممكنا وصارت تلك الكتب تتداول بين الناس فنالوا بذلك شهرة أوسع. كما أن اكتشاف الآلة البخارية قد سهل للرحالة التنقل، فبعد أن كانت الرحلة برية بطرق بدائية بسيطة ثم صارت بحرية فقد تنوعت في العصر الحديث طرق النقل و صارت الرحلة في القرن العشرين جوية أيضا. بل و تعدت ذلك فصار الرحالة يجوبون الغابات و الأدغال و الصحاري و الجبال والوديان و حتى القطبين الشماليين.

"كما أن الطائرات و الفوتوغرافيا و الأدوات التكنولوجية الجديدة المخصصة لمسح الأراضي و المساحات و تصويرها و كذا أجهزة الرصد و التسجيل قد لعبت دورا خاصا في اكتشاف الأراضي العمرانية و تهيئتها لصالح الإنسان. كما تجاوز الإنسان

ذلك الكم الهائل من الاكتشاف فصار يبحث في أمور الكون بدل أمور الأرض حيث صارت كل أرجاء المعمورة معروفة الآن بكل تفاصيلها و حتى قاطنيها.

و لا يقتصر العصر الحديث على ذاك الإزدهار في عالم التكنولوجيا و حسب، بل شهد أيضا الفكر الإستعماري الذي بلغ أوجه في القرن التاسع عشر حين اتسعت القاعدة الاقتصادية في أوروبا و إزدهر التبادل التجاري و ظهرت الرأسمالية الحديثة. فكل ذلك أثر على أدب الرحلة و جعل هذه الأخيرة تغير من هدفها أو بغيتها الإنسانية المحضة لتصبح اقتصادية تجارية، فصارت الرحلات تستعمل لتوسيع السوق التجارية وجلب الموارد الطبيعية من خارج أوروبا للاستخدام الصناعي و فتح أسواق عالمية للتصدير و الإستراد".[52]

2.3 أغراض أدب الرحلات:

إن أدب الرحلات أو أدب الجغرافيا كما سبق و أن أشرنا قد ظهر أولا بسبب أغراض إنسانية بل أن فكرة الرحلة و الترحال قد وجدت مع وجود الإنسان نظرا لضرورة بحثه عن الطعام و الماء و بعدها اكتشاف الأرض و الحيوانات و من ثم أمثاله من بني

[52]/ ينظر. حسين فهيم. أدب الرحلات. ص ص 28-32

البشر. غير أن أغراض هذه الرحلة قد تطورت كما سبق و أن رأينا في الباب السابق مع تطور الإنسان واحتياجاته اليومية و متطلباته الحياتية.

و عليه فإن تلك الأغراض التي تبعث الرجل إلى الترحال لابد أن تكون وراءه دوافع، و بذلك إذا أردنا التطرق إلى أغراض الرحلة يكفينا التعريج على تلك الدوافع التي تحفز الإنسان على اختيار درب السفر و التنقل من مكان إلى آخر ربما مخلفا وراءه وطنه و عائلته لعدة سنون كما راينا فيما سبق ان بعض الرحلات تستغرق ما يقارب الثلاثون عاما. و أما عن تلك الدوافع أو النوازع فيمكن تلخيصها فيما يلي:

2.3.1 دوافع دينية:

لقد سبق و أن رأينا في الباب الذي خصصناه لتطور أدب الرحلة عبر الزمن، أن الوازع الديني كان من أهم أسباب ترحال الرجال و اغترابهم عن مواطنهم إن كان ذلك في الحملات الصليبية أو كذا في عصر النهضة الإسلامي. و إن أهم ما يذكر في الدافع الديني هو **" الحج للأماكن المقدسة تلبية لنداء الرحمان و توبة و تطهيرا للنفس من دنس الذنوب، و عهدا للسير على الصراط المستقيم و أملا في المغفرة و من قبيل ذلك التبشير بالدين أو زيارة المقابر."**[53]

[53]/ فؤاد قنديل. أدب الرحلة في التراث العربي. مكتبة الدار العربية للكتاب. القاهرة 2002. ص 19

و عليه فإن الوازع الديني قد لعب دورا كبيرا في ظهور بدايات أدب الرحلة في مختلف الديانات و بخاصة عند المسلمين حيث أن **" حافز نشر الدين كان السبب الأول في أغلب الأحيان في مباشرة الرحلة، هذا الحافز الذي أملته حالة الحضارة الإسلامية التي كانت في أوج عطائها و ازدهارها و ما صاحبها من فتوحات وتوسعات امتدت من غرب الصين شرقا إلى البحر الأطلسي غربا. حيث أن رجال الرحلة الذين سافروا أو جابوا البلاد و اجتازوا المسافات هم من مهدوا للتوسع الإسلامي."** [54]

و قد ارتبط الدافع الدين بالدين الإسلامي خاصة نظرا لورود آيات قرآنية نزلت في القرآن الكريم تحفز الناس على الترحال في أرجاء الأرض بحثا عن الرزق و العلم وابتغاء مرضاة الله، حيث نذكر من بين تلك ما يلي:

"قل سيروا في الأرض ثم انظروا كيف كان عاقبة المكذبين" (الأنعام 15)

"هو الذي جعل لكم الأرض ذلولا فامشوا في مناكبها و كلوا من رزقه و إليه النشور"(الملك 15)

[54]/ د.حسني محمد حسين. أدب الرحلة عند العرب. المكتبة الثقافية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1976. ص 10

" أفلم يسيروا في الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين من قبلهم." (يوسف 109)

و هكذا نلاحظ من خلال هاته الآيات أن الله عز وجل كان في كل مرة يأمر الإنسان بالتنقل والترحال من أجل التدبر في آيات الله من خلال خلقه للبشر و الكون ككل تارة، ثم التنقل والسفر من أجل البحث عن الرزق تارة أخرى. كما أن الآية الأخيرة تفيدنا أن الله عز جل أمر الإنسان بالبحث و التدبر في شؤون الأمم الغابرة للأخذ الموعظة الحسنة و تجنب الوقوع في الأخطاء ذاته. و بذلك تزيد الرحلة ذات الدافع الدين الإنسان إيمانا و تقربا من الله عز و جل.

2-3-2 الدافع العلمي:

لقد ساهمت الرحلات في ظهور عصر النهضة كما أثر هذا الأخير في تطور الرحلة وغرضها، و عليه فقد كان هناك تأثير متبادل بين الاثنين. إن بروز الفكر وانتشار العلوم في أرجاء العالم قد جعل الرحالة يشدون الرحال و يجوبون الأرض بحثا عن العلوم و اصطياد المعارف الجديدة. " فكانت أغلب الرحلات تتوج بكثير من المعارف الجغرافية و التاريخية والاجتماعية والاقتصادية و غيرها مما يدونه الرحالة في غالب الأحيان من جراء اتصالهم بالطبيعة و الناس خلال رحلتهم، و هكذا صار الرحالة يمثل دور الناقل

لهذه الظواهر و تفسيرها ليضعها بين أيدي الجغرافيين و علماء الاجتماع كل بحسب اختصاصه، فإن كان علم الجغرافيا مثلا يدرس ظاهرة سطح الأرض و الطبيعة البشرية فيقوم منهجه في ذلك على تسجيل هذه الظاهرة و تفسيرها. وهكذا يعمل الرحالة في خدمة هذا العلم و لو من هذه الناحية على الأقل."[55]

و قد جاء الدافع العلمي أيضا في أدب الرحلة العربي الإسلامي حيث كان طلاب العلم يرتحلون من مكان لآخر بغية طلب العلم و التزود بأفكار الفقهاء لتنوير العقول و كذا نشر تلك المعلومات و تدريسها فيما بعد لطلبة العلم. و عليه فقد كان الدافع وراء الرحلة في العصر الإسلامي هو **" الاستزادة من العلم في منطقة أخرى من العالم ذاع صيت أبنائها في مجالات العلوم كالفقه و الطب و الهندسة والعمارة و غيرها و تذكر كتب الحديث و السير أن الفقهاء و العلماء من كان يقطع القفار و يعبر الأنهار طلبا لحديث نبوي سمع به أو لمجرد التحقق من كلمة فيهو قد فعل ذلك عبد الله بن عباس و الغرالي و ابن منده و الأحنف العكبري الشاعر ولا نملك لهؤلاء**

[55]/ ينظر.حسني محمد حسين. المرجع السابق. ص ص 10- 11

حصرا فما أكثرهم و من قبيل ذلك أيضا رحلات البحوث العلمية والكشوف الجغرافية."[56]

2.3.3 الدافع السياسي:

لقد سبق و أن رأينا في الباب السابق أن عصر النهضة قد أتى على أدب الرحلة بأغراض جديدة نظرا للمستجدات التي طرأت على العالم من تكنولوجيا و حضارة وتطور علمي. فقد جعل هذا الأمر الدول و بخاصة الأروبية لأنها أول من شهد تلك الثورة الصناعية في البحث عن مستعمرات و توسعات جغرافية تضمن لها البقاء والسيطرة على بقية دول العالم. ضف إلى ذلك أن هذه الفترة قد جعلت من الرحالة رسلا بين الشعوب و الدول **" كالوفود والسفرات التي يبعث بها الملوك و الحكام إلى ملوك و حكام الدول الأخرى لتبادل الرأي وتوطيد العلاقات أو لمناقشة شؤون الحرب و السلام أو تمهيدا لفتح أو غزو مناطق جديدة في العالم."[57]**

[56]/ فؤاد قنديل. المرجع السابق. ص ص 19-20

[57]/ فؤاد قنديل. المرجع السابق. ص 20

2.3.4 الدافع الإقتصادي:

نبقى دائما و عصر النهضة (نقصد هنا النهضة الأوروبية) الذي أثر بشكل كبير على مسار الرحلة و تطورها عبر الزمن. فلا يمكن الكلام عن الدافع الاقتصادي للرحلة دون ذكر الدور الذي لعبته الثورة الصناعية و اكتشاف السكك الحديدية و الآلات البخارية و إنشاء المصانع و قيام الصناعات في تغيير منحى أدب الرحلة. حيث صارت الرحلة في هذه الفترة من الزمن وسيلة لفتح أسواق أكبر و بخاصة لصالح الدول الأوروبية، كما أنها صارت ذاك المفتاح الموصل إلى كنز يدعى المواد الأولية الخام.

فبفضل الرحالة آن ذاك استطاعت هذه الدول العظيمة و القوية اقتصاديا التنقيب عن الموارد الأولية التي تستخدمها في صناعاتها في دول أخرى مجاورة لها أو حتى بعيدة عنها نظرا لتوفر وسائل النقل التي تربط بين عدد كبير من الدول. ضف إلى ذلك أن الرحلة كانت تشدد المنافسة بين تلك الدول المصنعة، حيث يمكن لكل رحالة نقل مستجدات الدول الأخرى وأخذ الجديد من المعارف و الاختراعات.

إذا فإن الرحلة كانت مفتاحا لازدهار إقتصاد الدول و إنماء التجارة فيها و ذلك عن طريق **" تبادل السلع أو فتح أسواق جديدة لمنتجات محلية أو جلب سلع**

تتوافر في بلاد أخرى و تندر في بلد المسافر و قد يكون هربا من الغلاء و سعيا وراء الرخص و اليسر و الوفرة أو للعمل."[58]

و قد جاء مفهوم الرحلة التجارية أو الإقتصادية أيضا في الإسلام و بالأخص في القرآن الكريم، حيث ذكرت قصة قريش أصحاب رحلة الشتاء و الصيف (**لإيلاف قريش(1) إيلافهم رحلة الشتاء و الصيف(2) فليعبدوا رب هذا البيت (3) الذي أطعمهم من جوع و آمنهم من خوف.**) (سورة قريش). و لقد كان العرب يحتكرون التجارة الشرقية القادمة بحرا عن طريق الجنوب كما تشير كتب التاريخ إلى " **أن العرب حتى منذ ما قبل الإسلام كانوا ينشطون في التجارة و يسافرون لها خارج أوطانهم برا و بحرا و أغلب الظن أنهم عرفوا الملاحة و الإبحار منذ القديم. وقد اشتهروا بالتجارة مع شعوب إفريقية في شمالها و شرقها و أيضا في شرق الجزيرة حتى الهند و ما وراءها، بدليل ما ورد في بعض المصادر من أن الإسكندر الأكبر فكر في غزو الجزيرة العربية و أنه ارتأى أن يتم ذلك من خلال موانئها عبر الخليج العربي حتى يقطع صلتها بأسواقها في إفريقيا و الهند، و هي الأسواق الرئيسية التي مونت العرب بالثراء.**"[59]

[58]/ فؤاد قنديل. المرجع السابق. ص 20

[59]/ د. جواد علي. المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام. دار العلم للملايين.بيروت 1970. ج 8 ص ص 76-77

و إن كان رسول الله –صلى الله عليه و سلم– كان نشطا في التجارة و بارك فيها و شجع الناس على العمل بها في عصر الإسلام، **" فقد جاء في القرآن الكريم آيات تدعوا الناس بدعوات صريحة للسعي في الأرض و السير في البر وركوب الفلك وخوض البحار و الانتفاع بها تجارة أو صيدا و قد كانت تلك الدعوات تشجيعا لهم على تحمل مشاق السفر انتفاعا في البداية بالخيرات ثم بعد ذلك تديجيا على حمل الرسالة و نشر الدعوة، و لن تبلغ الرسالة كافة الخلق إلا بالسفر وقطع المسافات و الطواف بالأمصار شرقا و غربا."**[60]

2.3.5 دافع سياحي و ثقافي:

إن كانت بداية الرحلة قد جعلت من أجل السياحة في الأرض و اكتشافها فإن ذلك يصبح الغرض الأول من أدب الر حلة كما أنه صار الغرض الأخير في عصرنا الحديث. فقد كان الإنسان في العصور القديمة و كذا الوسطي يسعى لاكتشاف الارض أولا ثم التوسع من أجل اكتشاف الكون وذلك كله بغرض تحسين مستوى العيش والبحث عن حياة أفضل. و بمرور الزمن و انبثاق التكنولوجيا و تطور العتاد و وسائل النقل و ظهور مستحدثات جديدة في هذا العصر، اكتسبت الرحلة دافعا جديدا و هو

[60]/ فؤاد قنديل. المرجع السابق. ص 30

الفرجة و الترفيه عن النفس و ربما مخالطة الشعوب لبعض الوقت لاكتشاف عاداتها وتقاليدها و تعلم لغاتها.

إذا فقد صارت الرحلة تنبع عن **" رغبة في الطواف نفسه و السفر لذاته وحب التنقل وتغيير الأجواء و المناظر و تجديد الدماء بالمشاهدة و المغامرة ومعرفة الجديد من خلق الطبيعة و البشر و اكتساب الخبرة بالمسالك و الطبائع وقد تكون لتتعرف على المعالم الشهيرة كالآثار و المنارات و الأبراج أو الكهوف و الغرائب و العجائب."**[61]

2.3.6 الدافع الصحي:

و هو دافع قد يبدو مستحدث غير الإنسان منذ القديم كان يرتحل بحثا عن الاستطباب والشفاء، كما هو الحال في أيامنا هذه حيث تسافر الناس من بلد لآخر للتداوي على أيدي اطباء أكفاء أو مستشفيات متخصصة من الطراز العالي من حيث التكنولوجيا و تطور وسائل الطب.غير أن هذا الدافع وجد منذ القدم و إن كان لدوافع استشفائية أبسط **"كالسفر للعلاج أو الإستشفاء أو إراحة النفس من ألوان العناء**

[61]/ المرجع نفسه. ص 20

و تخليصها من الكدر كالارتحال إلى المناطق الريفية و نحوها و قد يكون هربا من وباء أو طاعون أو تلوث."[62]

2.4 أنواع الرحلات:

لقد تطرقنا في الباب السابق إلى أغراض الرحلة و دوافع كتابتها، فوجدناها دوافع انسانية متنوعة تتعلق أولا بهدف الحياة ثم هدف ديني ثم فكري ثم استكشافي ثم اقتصادي تجاري، كي ينتهي المطاف بالرحلة في أيامنا هذه إلى غرض الاستجمام والترفيه عن النفس. لكن بالإضافة إلى كل تلك الأغراض و الدوافع مع تعدد أبوابها، ظل هناك دافع غريب بعض الشئ جعل الكثير من الأدباء يخرجون عن خط كتابة أدب الرحلة وينحرفون به إلى عالم آخر يشبه عالم الأساطي و الخرافات بل و أحيانا عالم الجنون.

إن هذا الدافع هو دافع نفسي، سيكولوجي يجعل الكاتب يهرب ربما من واقع مرير أو حياة يرفضها عقله و وجدانه، أو ربما هاجس و أحلام تطارد الذهن فيحققها الكاتب من خلال كتاباته كي تصبح كأحلام اليقظة و يشاركها غيره من القراء ربما لتشابه التجربة الإنسانية في ظل واقع الحياة نفسه أو ربما رغبة من الكاتب في صنع عالم جديد لا تحده الجغرافيا و لا القوانين و لا تقيد فيه الروح البشرية. و عليه فإن هذا

[62]/ فؤاد قنديل. المرجع السابق. ص 20

الدافع الجديد قد أدى بظهور نوعين كبيرين إن صح القول في أدب الرحلات هما: الرحلة الواقعية و الرحلة الخيالية.

2.4.1 الرحلة الواقعية:

الرحلة الواقعية كما يدل عليها اسمها هي رحلة تستمد مادتها من الواقع، أي أن الرحالة يتنقل فعلا من مكان إلى آخر و يرصد لنا بكل أمانة ما تراه عيناه أو يسمعه أو ما يشعر به هذا الأخير أثناء رحلته. و هذا ما يطلق عليه النقاد في عالم أدب الرحلة مصطلح **''إثنوجرافيا الواقع''**. و أما مصطلح 'الأثنوجرافيا' فهو يقوم على **''وصف المشاهد و المحسوس لواقع الحياة اليومية لمجتمع ما خلال فترة زمنية معينة، متضمنا ذلك مجموعة من القيم و التقاليد والعادات و آداب و الفنون و كل ما يندرج تحت ذلك الكل المركب الذي اصطلح على الإشارة إليه بكلمة (ثقافة)."**[63]

إذن إذا تكلمنا عن إثنوجرافيا الوقع أو الرحلة الواقعية فنح نتكلم عن حائق ملموسة ومشاهدة و معاشة تنبعث كلها من الوقع المعيش و الحياة اليومية. و عليه فهي نقل مباشر للأحداث و الأخبار و كأن الرحالة يجعل من عينه عدسة كميرا للحقيقية تنقل كل ما تلتقفه من المحيط. و من ثم يمكن القول أن **'' الرحالة الإثنوجرافي يسعى**

[63]/ حسين محمد فهيم. أدب الرحلات. ص 149

إلى إعادة تصوير أوجه الحياة اليومية و العناصر الحضارية مادية كانت أم روحية لمجتمع معين في الوقت الحاضر. و في هذه الحالة يتحصل الإثنوجرافي على مادته من خلال الكتابات بتنوعاتها المختلفة التي عادة ما تتضمن وصفا للمُشاهد و الحَادِث في المكان و الزمان المتصلين بالدراسة. "[64]

و عليه كتتصف الرحلة بالواقعية و الرحالة بالصادق لابد أن يتصف هذا الأخير بدقة الملاحظة و الوصف و التقصي في تسجيل المشاهادات بأمانة و صدق كما عليه أن يحرص على التفرقة بين المشاهدة و الرواية عند تسجيل المعلومات. و هذه كلها صارت في الأدب بمثابة قواعد أساسية من منهجية البحث الحقلي في الدراسات الإثنوجرافية بالمعنى الحديث.[65]

إن كلمة مصطلحات الوصف الملاحظة و التقصي تستلزم كلها تواجد الرحالة في عين المكان لرصد الأجواء و الأحداث و الأخبار، و عليه لا يمكن أن نصف رحلة الرجل بالواقعية إلا إذا توفر شرط التنقل إلى المكان الموصوف. و إن كان الاكستشاف والاستطلاع هو السمة الأولى للرحلة الواقعية فهو مطلب جغرافي بحت و هذا ما يستدعي تنقل الرحلات من موطنه إلى مواطن جغرافية أخرى قد تقرب أو تبعد مسافة

[64]/ المرجع نفسه. ص نفسها

[65]/ ينظر. المرجع نفسه. ص 12

عن أرضه و لا بد أن يتحمل عناء السفر ومشقة الترحال كي تتصف رحلته بالواقعية وتكون ذات مصداية.

و لهذا السبب نجد أن الكاتب 'حسن ين مُحَّد فهيم' يصف الرحلة الواقعية **''كنوع من الحركة و هي أيضا مخالطة للناس و الأقوام و هكذا تبرز قيمة الرحلات كمصدر لوصف الثقافات الإنسانية و لرصد بعض جوانب حياة الناس اليومية في مجتمع معين خلال فترة زمنية محددة.''**[66] إذا الرحلة الواقية لابد أن تتوفر على عنصر الحركة و الذي نعني به كما سبق و أن أشرنا التنقل من مكان لأخر وأن يجوب الرحالة فعلا أرجاء المعمورة ليتم دراسته من أرض الواقع بعد أن يكون هذا الأخير **'' قد تنقل فعلا على أرض الواقع بجسده من مكان لآخر معاينا و واصفا للمشاهد و المحسوس ... و لا يكفي التجول بالأفكار "**.[67]

و قد نشطت الرحلة الواقعية كأدب بعينه بدء من القرن التاسع عشر حين اتسع ذاك الاهتمام بين قطبي العالم 'الشرق و الغرب' و حب كل واحد منها في اكتشاف الآخر أكثر فأكثر. و عليه فقد جاءت الرحلة الواقعية في هذا العصر بمفهوم

[66]/ المرجع السابق. ص 15

[67]/ ينظر. المرجع نفسه. ص 150

'حضارة الغير' و كان حافز الترحال آن ذاك سواء من الرحالة الشرقي أو الغربي هو دراسة الآخر و اكتشاف حياته و ثقافته. و إما تلك الرغبة في اكتشاف الغير فقد خلقت مجالا جديدا يسمح للبشر بالمقارنة بين ظروفهم وظروف اللآخرين محاولة منهم في خلق محيط حياة أفضل: " **فالاختلاط و الحياة مع الشعوب المختلفة، إضافة إلى الاجتهاد في دراسة أخلاقهم و طباعهم و التحقيق في دياناتهم و نظم حكمهم غالبا ما تضع أمام الفرد مجالا طيبا للمقارنة كما تساعده و لا شك على تقييم نظم وتقاليد بلده و موطنه.**"[68]

و إن الحديث عن الشرق و الغرب لايحدث فرقا في مفهوم الرحلة الواقعية بين الشرق و الغرب و لا في مصداقيتها و لا حتى في غاياتها. حيث سعى العديد من الرحالة الأوروبيين إلى كتابة رحلات واقعية استطاعوا من خلالها أن يسهموا في تقديم معلومات مفيدة عن الشعوب غير أوربية مجهولة من قبلهم. حيث تقول الكاتبة الفرنسية 'جاكلين بيرين' بخصوص هذا الشأن: " **و قد لا يحتاج القارئ إلى السير معها –في ثنايا الكتاب– لإدراك الجوانب المهمة من نتائج تلك الرحلات، كالكشف عن آثار الحضارة العربية القديمة في جنوبي الجزيرة، و الوصول إلى حل رموز الأبجدية الحميرية**

[68]/ المرجع السابق. ص 17

(خط المسند) حلا أضاف معلومات جديدة عن حلقة كانت مجهولة لدى العرب أنفسهم من تاريخ ذاك الجزء من بلادهم..."[69]

و لم تقتصر فوائد الرحلة الواقعية على الغرب فقط، بل إن الرحالة العرب قد برعوا أيضا في الرحلة الواقعية و أفادوا بكل ما جادت به خبراتهم الأمة العربية و الإسلامية بل والعالم قاطبة. و نذكر من بين هؤلاء المقدسي و البيروني و ابن جبير و لا ننسى بالذكر عمر بن الخطاب ﷺ عند الفتوحات الاسلامية.

و أما عن المقدسي فقد أراد برحلاته الواقعية "**وضع مؤلف لتقويم البلدان و أما عن البيروني فقد ذهب لنقل و وصف ثقافة غير إسلامية و هي الثقافة الهندية، وهكذا قدم كليهما مادة ثرية كانت دليلا بارزا على قيمة رحلاتهم في تزويدهم مباشرة بالمعلومات المستمدة من الملاحظة المباشرة و المعاينة الشخصية عن الأحوال السياسية و الاجتماعية و الثقافية للبلدان التي زاروها و أقاموا فيها، وعن طبائع أهلها و معالم حضارتهم و هذا يشكل جوهر العمل الإثنوجرافي.**" [70]

[69]/ جاكلين بيرين. اكتشاف جزيرة العرب: خمسة قرون من المغامرة و العلم.(ترجمة عن الفرنسية/ قدري قلعجي) منشورات الفخارية.الرياض.دت.ص 08

[70]/ ينظر. حسين محمد فهيم. المرجع السابق. ص ص 12-13

و أما عن ابن جبير فقد ساهم أيضا و بشكل كبير بكتاباته في الرحلة الواقعية عن العالم الإسلامي في التعريف بهذا الأخير و وصفه بكل معالمه الأثرية و التاريخية وكذا حكى عن حياة الناس آن ذاك فساهم بذلك في تصوير المجتمعات الإسلامية في ذاك الوقت تصويرا حقيقيا و ساعد المشرق العربي الإسلامي في عزوته في القرن السادس هجري (فترة الجهاد المقدس ضد الصليبيين بقيادة صلاح الدين الأيوبي) على أن يبرز نظمه و تقاليده و أحواله للعالم بأسره.

و في وصف ابن جبير للمدن تبرز القيمة المنهجية لرحلته الواقعية حيث **"كان يعنى في وصف المدن بثلاث نواح: المرافق و المشاهد و الأرباض. و تضم المرافق في خلدة: الأسوار و الحصون و المساجد و المدارس و الحماماتو المياه و الأسواق و المنازل و الشوارع والأبواب. و تضم المشاهد: المقابر و الموالد وآثار الأنبياء و العلماء و الأولياء و المواقع الإسلامية و المعابد و الكنائس والآثار غير الإسلامية. و تضم الأرياض : الأحياء والضواحي. هذا و إن لم يصف ابن جبير كل مدينة وفق هذه العناصر إلا أنه تعرض لبعضها تارة و أهمل البعض تارة أخرى. و من وجهة النظر الإثنوجرافية فإنها في مجملها تشكل إطارا دقيقيا لوصف المدن و البلدان."**[71]

[71]/ حسين نصار.رحلة ابن جبير. مقال بمجلة تراث الإنسانية. المجلد الأول. ص ص 234-235

و لم تقتصر الرحلة الواقعية في إفادة البشر و الإنسان في كل زمان و مكان سواء أكان ذلك في الشرق أم في الغرب، و إنما قد خدمت هذه الأخيرة الدين بشكل كبير وبخاصة الإسلام في عهد الفتوحات الإسلامية. حيث يذكر المسعودي أن **"عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– حين فتح الله البلاد على المسلمين من العراق و الشام و مصر و غير ذلك من الأرض – كتب إلى حكيم من حكماء ذلك العصر يقول: إن أناس عرب و قد فتح الله علينا البلاد و الأمصار فصف لي المدن و أهويتها ومساكنها و ما تؤثره الترب و الأوية في سكانها."**[72]

و بعد كل ما أشرنا إليه من تعريفات و أقوال عن الرحلة الواقعية سواء أكان ذلك عند الشرق أو الغرب، الأوروبين أو العرب أو المسلمين، يتضح لنا أن الرحلة الواقعية لابد أن تستمد إلى الواقع و لا يظهر فيها خيال اللإنسان و لا أحاسيسه و لا فرضياته و لا استنتاجاته. بل تكون هذه الأخيرة بمثابة عدسة كاميرا تنقل بكل أمانة ما تلتقطدون زيادة أو نقصان و يبقى على القارئ أو المتلقي لهذه التحفة الأدبية أن يقرر ويحكم و يتخذ موقفا دون أن يؤثر الكاتب الرحالة في ذلك. و هكذا تكون الرحلة

[72]/ حسين محمد فهيم. المرجع السابق. ص 173

الواقعية جزء من التاريخ يحفظ الكثير من تفاصيل هذا العالم بشعوبه و جغرافيته وتضاريسه و ثقافته.

لكن الحديث عن الصدق و الابتعاد عن الخيال، لا ينفي أن الرحالة أديب وبالتالي فهو لا ينزه مادة الرحلة الواقعية من الزخرف الأدبي و إلا صارت مملة لا تستهوي أحدا للقراءة و لا للاكتشاف. و لهذا فقد استعمل الكتاب العرب مصطلح "أدب الرحلات" نظرا لأحتواء الرحلة الواقعية إلى عناصر أدبية بالإضافة إلى العناصر الإثنوجرافية و كذلك إشارة منهم **" إلى كتابات الرحالة المسلمين و غيرهم التي يصفون فيها البلدان و الأقوام و التي يذكرون فيها أيضا أحداث تجوالهم و دوافع رحلاتهم ز ما قد يصاحب ذلك من بلورة تقويمية لما شهدوه أو سمعوه. و نظرا لارتقاء الوصف في كثير من أعمال الرحالة و بلوغه حدا كبيرا من الدقة علاوة على عملية الأسلوب القصصي السلس و المشرق، أدخلت أدبيات الرحلات ضمن فنون الأدب العربي و أصبحت قراءة أدب الرحلات متعة ذهنية كبرى."**[73]

2.4.2 الرحلة الخيالية:

[73]/ ينظر. د. حسن حسني محمود. أدب الرحلات عند العرب. ص 10

ذكرنا فيما سبق أن مستجدات الحياة بل و ضغوطاتها اليومية قد أثرت على النفس البشرية بشك عميق و جعلت الإنسان و بخاصة الأدباء إلى الرحيل إلى عالم آخر هم عالم نفساني بحت يجد فيه الإنسان ملجأ لأوجاع نفسه و يأسه من ظروف المعيشة أو سياسة الحكام أو خيانة البشر لبعضهم البعض. وهكذا تولد نوع جديد من الرحلات ألا و هو الرحلة الخيالية.

و أما عن الرحلة الخيالية فتعرف على أنها **" الإنتقال المتخيل الذي يقوم به الأديب عبر الحلم أو الخيال إلى عالم بعيد عن عالمه الواقعي، ليطرح في هذا العالم رؤاه و ألامه و أحلامه التي لم تتحقق في دنيا الواقع. و هي ظاهرة أدبية ليست بالجديدة فقد أخذ الإنسان القديم على عاتقه إيجاد تفسيرات روحية وفكرية لما يحيط به من ظواهر كونية، و قد روت الأساطير كثيرا من تلك الرحلات."** [74]

أما الكاتب 'مُحَمَّد حسين فهيم' فيذهب في تعريفه للرحلة الخيالية إلى ربطها بظاهرة 'الإغتراب الروحي'، فيراه العلة و السبب في نشوء هذه الحالة الأدبية النفسية عند الأديب وانتقاله بفكره و خياله إلى عالم آخر يحاول ربطه بالعالم الواقعي. و لا تقتصر ملامح الرحلة الخيالية عنده على زمن الأساطير و الخرافات في العهد القديم، بل ينسب

[74]/ ينظر. محمد الصالح السليمان.الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2000. ص 09

ظاهرة الإغتراب هذه إلى أنشط القرون و أهمها على الإطلاق في حياة البشر و هي عصر التنوير في القرن التاسع عشر فيقول بهذا الصدد:

" إن رحلات الخيال قد انبثقت مرة أخرى في مرحلة تاريخية أكثر حداثة و في إطار ما يطلق عليه 'ظاهرة الإغتراب الروحي' التي سادت أوروبا عقب عصر التنوير وخصوصا مع بدايات القرن التاسع عشر. **"حيث تبلورت هذه الظاهرة و شاعت بين الأدباء و الشعراء و الفلاسفة الذين تبنوا نزعة رومانتيكية تضمنت اتجاها خياليا وعاطفيا في النظر للأشياء. و دعت الحاجة إلى الاغتراب عن الحضارة الأصلية لاستجلاء الغير و إدخالها في دائرة الوعي سواء عن طريق الرحلة الفعلية أو الخيالية."** [75]

أما أستاذ الفلسفة 'عبد الرحمان بدوي' فيرى في ظاهرة 'الإغتراب الروحي' تلك، ظاهرة نفسية بحتة تدعو الرجل إلى الهرب من الواقع المعاش إلى عالم أفضل إن لم نقل عالما مثاليا كعالم أفلاطون في مدينته الفاضلة. و هي على حد قوله ظاهرة تمس الأدباء و الفنانين مرهفو الحس و معانقو المذهب الرومانسي فيقول هذا الأخير بخصوص هذه الظاهرة: " **أنها تشير إلى حالة وجدانية عنيفة يشعر الاديب أو الفنان فيها بحاجة**

[75]/ محمد حسين فهيم. المرجع السابق. ص 151

ملحة للفرار من البيئة التي يعيش فيها إلى بيئة أخرى جديدة و جو مغاير مخالف يحيا ما فيهما من حياة و يحس بما يختلف فيها من مشاعر و إحساس."[76]

إن الحديث عن الخيال و الهروب من الواقع في أدب الرحلات و الذي تمخض عنه الرحلة الخيالية، لا يجعل هذه الأخيرة أبدا من مقام القصص الخرافية و لا الأساطير و الحكايات الشعبية. فهي بعيدة كل البعد عن ذاك الفن الأدبي الخرافي، و لا وجود لرحلة خيالية من وحي الخيال الحر. "**فما هو جدير بالذكر أن الرحلة الخيالية عند الأدباء و الفلاسفة لا تنبع من فراغ، وإنما تستند إلى مادة غالبا ما يحصل عليها الأديب أو الفيلسوف من القراءات المتنوعة التي تعمل على تدعيم خياليه وتغذيته بالصور و المقارنات.**"[77]

و هكذا لا يمكن الحديث عن الرحلة الخيالية على أنها قصة خرافية كليا، فلابد من الاستناد على أرضية الواقع لبناء صرح الخيال الذي يهرب إليه الإنسان، كما أن الأديب أو الفنان أو الرحالة مهما اتسع خياله و سبح بفكره و عقله في العالم اللاواعي المملوء بالأحلام والمشاعر و المكنونات لا يمكنه إلا أن ينطلق من الواقع المعاش. فما

[76]/ عبد الرحمان بدوي. ترجمة و تصدير لكتاب "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي". تأليف ليوهان جيته.دار النهضة العربية. القاهرة. 1967. ص 1

[77]/ محمد حسين فهيم. المرجع السابق. ص 153

تلك الأحلام و المكنونات والضغوطات إلا إسقاطا لاواعي أو لاشعوري للعالم الحقيقي. و بالتالي فإن الخيال أقل ما يمكن القول فيه هو محاكاة –ولو بالشئ البسيط' للواقع.

و هكذا يختلط الواقع بالخيال و تتداخل الأساطير مع الحقيقية في الوصف و نقل الحقائق عن البلدان و الناس و الثقافات، فتجمع الرحلة الخيالية بين الواقعية و الخيالية وتحدث تركيبة هائلة في جنس الأدب. و من بين تلك الأعمال التي جمعت بين الخيال و الواقع و نجحت في إعطاء توليفة جديدة للرحلة في عالم الأدب نذكر الرحالة الفرنسي(أندريه جيد) حيث كتبت عنه الباحثة نادية عبد الله قائلة:

"انطلق 'أندريه جيه' من عالم الواقع، و انتقى منه الانطباعات المؤثرة القوية و مزج ذلك بخياله الخصب الخلاق فأخرج لنا تركيبا رائعا تتحدد فيه روحه بالعالم و تطغى عليه حياة جياشة بفضل ذاتيته المتدفقة"[78].... و تضيف قائلة: **''إن أندريه جيد مغامر جرئ، متفاعل يسعى إلى الإندماج في الحياة عن طريق اكتشاف عالمه الخاص في تفاعله مع عوالم الآخرين مدفوعا في ذلك برغبته في تحقيق قدره. و لما كانت حدود عالمه هي حدود العالم قاطبة فإن السعي إلى الرحلة يصبح لديه سعيا**

[78]/ ينظر نادية محمود عبد الله. الرحلة بين الواقع و الخيال في أدب أندريه جيد. مجلة عالم الفكر.الكويت. مجلد 13.عدد 4 مارس 1953. ص 118

حقيقيا وراء المعرفة و الاكتشاف، كما يصبح انغماسا كاملا عبر الزمان و المكان لما يمثله الكون بالنسبة له من وحدة متكاملة يصعب فصل عراها."[79]

من خلال هذا التقديم الموجز للكاتبة عن 'أندريه جيد' تتضح لنا معالم الرحلة الخيالية التي تستمد مادتها أصلا من الواقع دون أن تلتصق به أو تندمج معه. فيحاول الكاتب من خلال ذلك تحسين الواقع أو رفعه لمستوى أعلى يتماشى و طموحاته وأفكاره و عواطفه. و الأمر بالنسبة لهذا الأخير ليس بتزوير للحقائق و إنما توسيعا منه لحدود العالم التي قد تضيق على أمثاله من الفنانين و الأدباء أو حتى القراء الذي لم يجرؤا على اقتحام هذه التجربة وو خوض تجربة مزج الواقع بالخيال.

و عليه تقى خيالية الرحلة أمر فلسفي قد يصعب التطرق إله في بحتث كهذا خاص بترجمة الرحلة و لا يدرس الرحلة بحد ذاتها، لكن لابد من التنويه أن تسؤلات عدة قد شغلت هذا المجال محاولة من الكتاب و الفلاسفة في فهم هذه التوليفة التي صنعها عقل الإنسان الواعي مع جزءه اللاواعي بمشاركة خياله و وجدانه. و نرى الباحثة 'نادية عبد الله' قد تطرقت لهذا الإشكال و حاولت الإجابة عن رمزية الرحلة فيما يلي:

[79]/ المرجع نفسه. ص 96

" إن الرحلة في رأي عالم النفس يونج تعبر عن رغبة عمية في التغيير الداخلي تنشأ متوازية مع الحاجة إلى تجارب جديدة، أكثر من تعبيرها في الواع عن تغيير المكان."[80] كما تتساءل قائلة: **" أليس الرحلة ضربا من الهروب من الذات؟ إن الرحلة في بعض الأحيان لا يمكن أن تتم إلا في قلب الوجود. كما أن هدفها قد يكون البحث عن الحقيقة أو السكينة أو السلام، كما قد يكون بحثا عن الخلود و في أحيان أخرى سعيا وراء اكتشاف مركز روحي."**[81]

في الأخير يمكن القول بأن الرحلة الخيالية ليست ضربا من الخيال الخالص لكنها واقع يسبح في الخيال بحثا عن شئ ما لم يجد الكاتب أو الأديب على أرض الواقع. وكل ذلك لا ينفي كون الرحلة الخيالية قد سامت مثلها مثل الرحلة الواقعية في الوقوف على جوانب عدة من الحياة العقلية و الاجتماعية لدى أقوام و مجتمعات سابقة فتكون بذلك هذه الأخيرة أيضا مصدرا مفيدا للمعرفة بطبائع البلدان و قيم الشعوب و تقاليدها، علاوة على ما قد تطرحه من قضايا إنسانية تتعلق بالفكر السائد و الشغل الشاغل للناس صفوتهم و عامتهم في كل زمان و مكان.[82]

---

[80]/ نادية عبد الله. المرجع السابق. ص 97

[81]/ المرجع نفسه. ص ص 96-97

[82]/ ينظر. حسين فهيم. المرجع السابق. ص 150

لقد سبق و أن ذكرنا أن الرحلة الخيالية تستمد جذورها أصلا من خلفيات واقعية تتداخل مع خلفيات تكوينية أخرى لتشكل مادة الرحلة. و أما تلك المصادر التي تلهم الأديب فهي متعددة و متنوعة من خلال طبيعتها و كذا مدى تأثيرها في نفس الرحالة أو الأديب الفنان. و عليه سنحاول رصد بعض تلك المصادر فيما يلي:

أ- **مصادر ثقافية:**

إن الرحلة الخيالية لا يمكن أن تنبع في مخيلة الأديب من فراغ و إنما استندت إلى مادة ثقافية يحصل عليها الأديب غالبا من قراءاته المتنوعة بحيث يلون الرحلة بلون خاص يعكس سماته المميزة عن غيره. و قد تكون هذه المصادر الثقافية نابعة من تأثر الأديب بالأساطير القديمة أو دراسات سابقة في ميدان محدد و كذا قد تكون حصيلة المعراف والخبرات المتحصل عليها من تجارب الحياة.[83]

ب- **مصادر دينية:**

لقد لعب الدين دورا كبيرا في أدب الرحلة حيث وجداناه في الباب السابق من أهم الدوافع التي جعلت الناس يرتحلون طلبا له و بحثا عن الحقائق حول الدين الحق. كما أن الثقافة الدينية قد أثرت كثيرا على معطيات الرحلات الخيالية

[83]/ ينظر: محمد الصالح السليمان. المرجع السابق. ص 97

بالرؤى و الأفكار التي حملت جزء من المعاناة الإنسانية التي تلونت بالسمة الدينية و لاسيما بما يرتبط بمواقف الشعراء من الموت و الحياة و الخير و الشر و القيامة و البرزخ حيث يبدو تأثرهم جليا بالقرآن الكريم و كذا السنة النبوية.[84]

ج- مصادر فلسفية:

لقد أمدت الفلسفة الرحلات الخيالية بمادتها الفكرية و أراءها التي حملها الشعراء معهم في رحلاتهم و أرادوا التعبير عنها. و قد سبق و أن أشرنا إلى أن الرحلة الخيالية تتمتع بمنظور فلسفي خاص يختلف من أديب لآخر، فلكل واحد فلسفته في الحياة و لكل زاوية معينة يرى منها باب تغيير الواقع. و نضرب لذلك مثلا بفلسفة أبي العلاء المعري في أدب الرحلات الخيالي العربي، و هي فلسفة قائمة على التشاؤم مما في الحياة من شرور بالإضافة إلى الشكوك التي قضى حياته في غيهبها. و تعتبر هذه الفلسفة الأكثر تأثيرا في الكتاب و الشعراء العرب.[85]

د- المصدر العلمي:

[84]/ ينظر المرجع السابق. ص 100

[85]/ المرجع نفسه. ص ص 110-111

و هو الجانب الحقيي الوحيد في الرحلة الخيلية، حيث أن العلوم بكل ميادينها الفلكية والطبيعية و الجغرافية كان لها الأثر الواضح في الرحلة الخيالية، حيث تمدها هذه الأخيرة بمادتها الثقافية و أفكارها التي حملت روح التجربة و الاكتشاف، كي تتحول بعد ذلك من مجرد أفكار عقلية تقريرية إلى رؤى تحمل المشاعر العاطفية وتتلون بالأحاسيس الإنسانية. و تأتي العلوم الفلكية في مقدمة هذه العلوم حيث استغلها الفراتي مثلا لكتابة رحلته الخيالية (الكوميديا السماوية) منطلقا من حقائق علمية فلكية ثم مفسرا إياها على أنها آيات كونية.[86]

إن تنوع المصادر الملهمة للكتاب و الأدباء في أدب الرحلات الخيالية جعلت للرحلة الخيالية أشكالا متعددة، يتعلق كل شكل منها بالخلفيات الثقافية و الدينية والإنتقادية والمعرفية والفلسفية كما سبق و أم أشرنا. و عليه نرى رحلات خيالية إلى عالم الجن والمدن المسحورة وهو شكل من الرحلات الذي يقودنا غلى عالم العفاريت والشياطين و الكائنات الغريبة. كما نجد رحلات خيالية إلى العالم العلوي، حيث يجد الإنسان منذ القديم في قبة السماء لغزا محيرا، فذهب هذا الأخير إلى تسجيل حركة

[86]/ ينظر المرجع السابق. ص 112

النجوم و مواقعها و البحث في أسرارها الغامضة فتصورها وأطلق العنان في تفسير الحياة عليها قبل توفر الوسائل العلمية التي تتيح له ذلك.[87]

كما نجد نوعا آخر من الرحلات الخيالية و هو رحلات إلى عالم الموت والآخرة. حيث سبق و أن رأينا أن الدين قد لعب دورا كبيرا في التأثير على كتابات الرحالة الخياليين والواقعيين على حد سواء. فنجد كاتب الرحلة الخيالية يحمل معه الأرواح المتعبة إلى عالم البرزخ عساه يجد خلاصا من أهوال العالم الحقيقيو ربما حبا منه في اكتشاف العالم الآخر الذي يبقى مجهولا للإنسان بالرغم كل تلك الوصوف التي جاءت في الكتب السماوية و بخاصة القرآن.[88]

في الأخير يمكن القول بأن الرحلة الخيالية مثلها مثل الرحلة الواقعية الفعلية، قد لعبت دورا كبيرا في تغذية الفكر الإنساني و تزويده بمختلف المعالم و الثقافات و الخبرات عن الكون و الأرض و كل ما يخرج منها أو يدب عليها من كائنات حية. كما أنها ساهمت كلاهما في دراسة الغير و البحث عن الاختلافات و الفروقات بين بنو البشر في أماكن وأزمنة مختلفة مما أدى إلى توليد ظاهرة المقارنة التي بدورها ولدت ظاهرة التنافس والتسابق نحو بناء حياة أفل وغدا مشرق فيستفيد السلف من أخطاء و تجارب الخلف.

[87]/ ينظر المرجع نفسه. ص ص 19-34

[88]/ ينظر المرجع نفسه. ص ص 52-53

و إن كانت الرحلة الواقعية ذات أهداف تعليمية و تثقيفية عن حقائق علمية وجغرافية موجودة على أرض الواقع، فإن الرحلة الخيالية تنطلق بدورها من هذا العالم الحقيقي لكنها ترسى في عالم آخر بعيد كل البعد عن هذا العالم، بل إنه مجموعة عوالم تختلف باختلاف الطبائع البشرية و المخلفات الثقافية و الدينية و العلمية و كذا الخرافية، فنجد الرحلة الخيالية تعرفنا على عالم حيقيقي بالإضافة إلى عالم إنساني مجهول تبعث به مكنونات و دوافع وجدانية و اجتماعية و فنية و فكرية إلى السطح، فتكشف هذه الأخيرة الإنسان للإنسان قبل أن تكشف له الكون و الطبيعة و الجغرافيا.

الفصل الثالث

مفهوم أسلوب التتشويق و وظائفه في أدب الرحلات

3.1 مفهوم الأسلوب الأدبي:

إن الحديث عن الأسلوب الأدبي لابد أن ينطلق من الحديث عن اللغة في حد ذاتها ثم البلاغة التي تعتبر خاصية للغة تميز كلام هذا عن ذاك، و تفرق بين الأدباء والخطباء فتجعل الرجل خطيبا ماهرا بليغا مميزا في الوسط الأدبي أو فقط كاتبا عاديا يؤدي وظيفة تواصلية مع القراء لنشر أفكاره و وجهة نظره في مسألة ما. وإذا كانت اللغة وسيلة التواصل الأولى بين بنو البشر فهي أيضا **"وسيلة الآداب لمن يتلقاها قراءة أو استماعا أو مشاهدة. و اللغة –لهذا و لغيره– تعد من اولى وسائل الاتصال للإنسان في حياته الاجتماعية و الثقافية و الاقتصادية. و فيها يتجلى نمو الحياة الاجتماعية و الثقافية للبشر و بها يحفظ الفرد ما يرثه من تعاقب الحضارات و الثقافات و الخبرات عبر العصور."**[89]

وهكذا نجد أن اللغة قد ساهمت في بناء الحضارات و حفظ تراث الأجيال من الإندثار كما أنها كانت وسيلة أدب الرحلات في تدوين المغامرات و وصف الأماكن والشعوب –كما رأينا في الفصل السابق– فساعدت الرحالة أن يعبر عما يرى ويسمع و يشعر و يتبادل من ثقافات و حضارات و علوم بين شعوب الأمم

[89]/ د.يوسف حسن نوفل. أصوات النص الشعري.الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.القاهرة.ط1 1995. ص 1

الأخرى. كما أن اللغة هي المقياس الذي يحدد درجة وعي الإنسان و مدى تطور فكره و نضج عقله، و لهذا نجد لها أشكالا عدة منذ ظهور الإنسان الذي كان يتسم بالبدائية حتى يومنا هذا الذي يعرف فيه الإنسان درجة وعي و نضج عقلي متقدمة.

و هكذا تطورت اللغة مع تطور الإنسان فبعد أن كانت إشارة و إيماء صارت تعبيرا بالوجه و محاكاة المياه لأصوات لما في الطبيعة من حيوانات و أصوات لمياه جارية وصفير رياح و غيرها من أصوات الطبيعة، ثم ارتقت لتصبح أصواتا خاصة بالإنسان تتضمن وحدات لغوية تمكن الإنسان من التعبير عما يجول في خاطره و تسمح له بالتعبير عما يشتهي و يحب و يكره. و عليه يمكن القول بأن تطور اللغة مرتبط بتطور الإنسان ونضوجها من نضوج عقله و كذا فنيتها نابعة من تفنن الإنسان في التعبير.

إن كل ما ذكرناه من قبل، هو تعريف للغة كوسيلة للتعبير، لكننا ذكرنا أن اللغة تتطور بتطور الإنسان و كذا تطور احتياجاته و ضروراته في الحياة. فالإنسان الذي كان يستعمل اللغة كوسيلة حية للتواصل مع الكون و الطبيعة ثم مع أمثاله من البشر، صار الآن يرى في اللغة وسيلة لبلوغ الكماليات. فبعد الحصول على الكل والشرب بات يبحث عما يرتقي إلى تطوره العقلي والنفسي في الوقت ذاته، فاخترع ما يسمى باللغة الأدبية.

و إن اللغة الأدبية تختلف كثيرا عن اللغة العادية التي يستعملها عامة الناس في الحياة اليومية فهي" **تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى لغة الكلام العادي لدى أفراد الإنسانية إذ تعتمد على طرائق شتى من التفكير و التعبير والرمز و التصوير و الإيقاع و الدلالة... إلى غير ذلك مما اكتمل من خبرات فنية لدى أدباء تلك اللغة. كما أن اللغة من حيث كونها شكلا فنيا للأدب فهي أكمل الأدوات التي تحقق للإنسان نقل تجاربه نقلا واقعيا صادقا أمينا.**"[90]

و عليه فإن كل تلك المواصفات التي تميز اللغة الأدبية الفنية عن اللغة العادية، هي التي تخلق طبقات بين الناس بل و تميزهم عن بعضهم البعض، فتظهر ملكة التعبير عن الشئ نفسه لدى أشخاص مختلفين بطريقة متفاوتة من درجة الفنية والإبداع. حيث يقول الجاحظ في هذا الشأن: " **و كلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات. فمن الكلام الجزل و السخيف، و المليح والحسن و القبيح و السمج، و الخفيف و الثقيل، و كله عربي، و بكل قد تكلموا وبكل قد تمادحوا و تعايبوا. فإن زعم زاعم أنه لم يكن في كلامهم تفاضل، ولا بينهم في**

[90]/ يوسف حسن نوفل. المرجع السابق. ص نفسها

ذلك تفاوت فلم ذكروا العي و البكيء و الحصر و المفحم و الخطل والمسهب..."[91]

إذا نستنتج أن اللغة ليست واحدة و إن الكلام ليس واحدا فلكل طريقته في التعبير والتصوير و إبداء الفكر، هذه الطريقة هي ما يدعى بالأسلوب. حيث يختلف هذا الأخير من شخص لآخر و من أديب لآخر، غير أن دراسة الأسلوب تندرج تحت علم كبير في الأدب يدعى علم المعاني، و هذا الأخير ينطوي على عنصر البلاغة و التي تعتبر بدورها اللبنة الأولى لتحديد الأسلوب الأدبي الفني و تمييزه عن غيره من الأساليب التعبيرية.

أما علم المعاني فقد أسس له في اللغة العربية 'عبد القاهر الجرجاني' و وضع نظريته في كتابه (دلائل الإعجاز) و نظرية علم البيان في كتابه (أسرار البلاغة)، كما وضع ابن المعتز قبله أساس نظرية علم البديع و كذا الجاحظ و غيرهم من مؤسسي قواعد اللغة العربية و نظمها. و هو علم " **تعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال... كما يتبين فيه وجوب مطابقة الكلام لحال السامع ومكانه و زمانه، ويفيد بأن القول لا يكون بليغا حتى يلاءم المقام الذي قيل فيه**

[91]/ عمرو بن بحر الجاحظ. البيان و التبيين. تحقيق هارون. مطبعة الاستقامة. القاهرة. ط4 1956. مج 1, ص 144

و الكلام لا يكون إلا خبرا أو إنشاء... و الكلام البليغ إما ناقص عن أصل المراد (إيجاز) أو زائد (إطناب) أو مساو... و الخبر ما احتمل الصدق أو الكذب و الإنشاء بخلافه."[92]

و يتوافق قول الجاحظ مع قول السيوطي بخصوص علم المعاني و ضرورة موافقة الكلام لظروف المتلقي أو السامع، حيث يجب احترام المقام عند كل مقال وإلا لم يكن الكلام لفائدة و بالتالي فلا حاجة منه. حيث يقول الجاحظ: " **ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني و يوازن بينها و بين أقدار المستمعين و بين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما و لكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني و يقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات و أقدار السامعين على أقدار تلك الحالات.**"[93]

إذا يرتكز علم المعاني على استعمال الكلام الهادف في المكان و الوقت الصائب، فلا بد من مخاطبة الناس بما يفهمون و ما يفقهون فلا استعراض و تشدق في اللغة و لا تقصير، فمن مقتضيات هذا العلم كما يقول الجاحظ: " **وجوب**

[92]/ ينظر. عبد الرحمان السيوطي. عقود الجمان في علم المعاني و البيان. مط الشرقية. مصر 1305 هجري. ص ص: 33،32،31،08

[93]/ الجاحظ. البيان و التبيين. ص ص 138- 139

مطابقة الكلام لحال السامع و هو أصل من أصول علم المعاني و من أصوله أيضا أن يخاطب كل إنسان على قدر استعداده للفهم و حفظه من اللغة والأدب، فالذكي تكفيه الإشارة أو الإيجاز والمكابر يحتاج إلى الإسهاب والإطناب.'' [94]

إن استعمال المتكلم بصفة عامة و الأديب بصفة خاصة لغة منتقاة تحترم مقامات الناس و تعليمهم و بيئتهم و ثقافتهم و عاداتهم و تقاليدهم بل و طريقتهم في الحياة، واحترامهما لقواعد علم المعاني و نظمه يجعل من الكاتب بليغا و من المتكلم ساحرا. وإن هذا السحر في الكلام و هذه المهارة في نظم الكلمات والجمل تدعى بالبلاغة.

و أما البلاغة فهي **'' أن يكون لفظك رشيقا عذبا و فخما سهلا، و يكون معناك ظاهرا مكشوفا و قريبا معروفا ... إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت و إما عندالعامة إن كنت العامة أردت.'' [95]** وتظهر البلاغة الأدبية على مستويين: مستوى الكلام و مستوى الكلمة.

[94]/ الجاحظ. البيان و التبيين. ص ص 91-99

[95]/ د.محمود محمد محمد عمارة. الخطابة بين النظرية و التطبيق. مكتبة الإيمان للنشر و التوزيع. المنصورة. ط1. 1997. ص 230

أما بلاغة الكلمة فهي " **أن تقع كل لفظة في موقعها اللائق، فكل كلمة تعانق الأخرى... فلا تستطيع أن تقول لو تقدمت هذه الكلمة أو لو تأخرت**".[96] فالكلمة البليغة هي التي تقع وقعا خفيفا على الأذن و تخلف شعورا حلوا في النفس، فلا يقع السامع في غموض المفردات و لا يتعب ذهنه من أجل بناء الفكرة التي أرادها الكاتب أو القائل من قوله. و إن هذا القسم من البلاغة الذي يعنى بالكلمات، يضم أجمل الألعاب اللغوية من جناس و طباق و مقابلة وقافية وسجع وغيرها من المحسنات البديعية التي من شأنها أن تجمل و تزين الكلام و هي من عناصر الأدب الرفيع الذي يرتقي إليه فنانون اللغة.

إن بلاغة الكلمة مهمة جدا بل و أساسية لتحقيق بلاغة الكلام، فبما أن الكلام يتركب أصلا من الكلمات أي الألفاظ فلابد من استقامة هذه الأخيرة كي يستقيم الكلام ولابد أن تكون اللبنة صالحة كي يصلح بناء المنزل و هكذا "**فإن الألفاظ من المعاني بمنزلة الثياب من الأبدان... و القبيح يزول عنه بعض القبح**

[96]/المرجع نفسه. ص 26

كما أن الحسن ينتقص حسنه برثاثة ثيابه و عدم بهجة ملبوسه و القبيح يزداد قبحا إلى قبحه."[97]

كما يقول أبو هلال العسكري في الصناعتين بهذا الخصوص "**أن الشأن ليس بإراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي و العجمي ... و القروي و البدوي. وإنما هو في وجود اللفظ و صفاته و حسنه و بهائه و نزاهته و نقائه و كثرة طلاوته ومائه... مع صحة السبك و التركيب و الخلو من أود النظم والتأليف...**"[98] وعليه نرجع و نؤكد على أن قوة اللفظ من قوة النص و أن كلام الأديب يختلف عن كلام العامة بذلك الرونق وتلك الأناقة في اختيار الكلمات وصفها بعضا إلى جنب بعض تماما مثلما يصف الجواهرجي عقد اللؤلؤ الثمين بعناية و اتقان كي يكون في أبهى حلة و يسحر الأنظار.

و أما بلاغة الكلام هي "**أن يكون الكلام بليغا أي بالغا عمق الإنسان إذا توفرت له عناصر الكلام البليغ و هي: أن تكون ألفاظه فصيحة، و نظمه**

[97]/ المرجع السابق. ص 237

[98]/ المرجع نفسه. ص نفسها

محكما، و أن تكون دلالته على المعنى منتظمة وافية."[99] و إذا استطاع الكلام أن يبلغ هذا المبلغ من قلب الإنسان و عقله فإن ناظمه مبدع لامحالة، و لهذا لطالما ارتبط مفهوم الأسلوب الأدبي بمفهوم الإبداع الأدبي. حيث أن الإبداع الأدبي يقوم على عدة جوانب فنية لغوية و نفسية و اجتماعية و حتى دينية، حيث تحدث المولى عز ز جل عن الإبداع في عدة سور من القرآن الكريم: في سورة الأنعام مثلا قوله تعالى " **بديع السموات و الأرض أن يكون له ولد و لم تكن له صاحبة وخلق كل شيء و هل بكل شيء عليم.**" (101) و معناه مبدعهما على غير مثال سابق. 100

و كذلك في سورة الأحقاف نجدها في قوله تعالى: **"قل ما كنت بدعا من الرسل وما أدري ما يفعل بي و لا بكم إن أتبع إلا ما يوحى إلي و ما أنا إلا نذير مبين"** (09) ويعني بها في هذا المقام كما ذهب المفسرون (ما أنا بأول رسول وقد بعث الله قبلي كثيرا من الرسل) و هكذا تكون كلمة بدع بمعنى المثال الذي لا يوجد على نمط سابق فهو مثال فريد من نوعه. [101]

[99]/ د. محمود محمد محمد عمارة. ص 26

[100]/ ينظر. فتح القدير للشوكاني.الجزء الثاني.. ص 137

[101]/ المرجع نفسه. الجزء الخامس. ص 15

و كذلك في سورة الحديد يقول تعالى: " **و رهبانية ابتدعوها ما كتبناها عليهم**." (27) أي مبتدعة من عند أنفسهم و المعنى منها تفيد اختراع الحدث لا على مثال سابق.[102]

و إذا كنا قد تطرقنا إلى الإبداع في الكلام من المفهوم الديني و أولا، فذلك يرجع لكون القرآن الكريم هو أبلغ و أفصح كلاما على الإطلاق قيل و يقال على وجه الأرض، كما أن أعظم الأدباء و أبلغهم يستمد قوته البلاغية و الأدبية من القرآن الكريم، فلا عجب أن وصفة قريش الرسول صلى الله عليه و سلم بالساحر لما تلا عليهم آيات القرآن لأنهم لم يسمعوا مثلها قط و هم أفصح العرب.

إذا يتضح لنا مما تقدم أن الأسلوب الأدبي لابد أن يقوم على الإبداع الذي يعني الاختلاف و التجديد و السبق إلى الابتكار، حيث يقول الدكتور أحمد بدوي متحدثا عن الإبداع: " **هو أن يأتي الشاعر بالمعنى المعروف و لكن في أسلوب جديد، وعبارة لم يسبق إليها**."[103] بمعنى أن يتمكن المرء من استعمال العجيب للتعبير عن المألوف عند عامة الناس و هذا ما يجعله فنانا و مميزا عن غيره، فيسمى

[102]/ المرجع نفسه. الجزء الخامس. ص 178

[103]/ د. أحمد بدوي. أسس النقد الأدبي عند العرب.دار النهضة مصر. ص 383

بليغا. و ربما هذا ما عرفه ابن خلدون بقوله: "**البديع هو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع التنميق.**"[104]

كما يذهب معظم الأدباء في تعريفهم للأسلوب الأدبي للتطرق إلى مفهوم الفن و الجمال و حسن التصوير و العرض و بهاوة الأداء بغية التميز و التفرد بأسلوب خاص يعرف به هذا الكاتب من ذاك و يتباهى به هذا دون الآخر، و يقول الدكتور مُحَمَّد ذهني في هذا الشأن: " **فعملية الإبداع الفني تأتي في المرحلة الأولى، ذلك أن الإنسان خلق فنانا، فمنذ وجوده الأول اتجه إلى مصادر الجمال يتخذ منها عونا على راحته و نشوته الوقتية، فنشأت الفنون المختلفة في المجتمعات البدائية وقامت بدورها خير قيام، إذ سرعان ما استطاعت أن تحول هذا الإنسان البدائي إلى إنسان راق متحضر.**"[105]

و عليه نخرج مما سبق أن الإبداع الأدبي ليس حكرا على الأدباء فقط فالإنسان مبدع بفطرته، و إنما الإبداع في الإنسان رحمة من خالقه كي يجعل له فضاء في هذه الدنيا كي يحلم و يتذوق و يتمتع بكل ما يدور من حوله، فالإبداع نافذته

[104]/ أبن خلدون. المقدمة.بيروت. الطبعة الرابعة. 1978. ص 551

[105]/ د. محمود ذهني. تذوق الأدب.طبعة مكتبة الأنجلو مصرية. ص 209

على العالم الآخر ذاك العالم المثالي الذي نطمح كلنا لمعانقته، ذاك العالم الذي كله جمال و دقة واتقان بل وتفنن في الصنع و الخلق. حيث يقول الدكتور ماهر كامل: **"لعل ما يوضح الصلة التي تربط كلا من الفن و الجمال، ذلك التمثيل الذي يذكره الأستاذ جود عند محاولته تفسير الصلة بين الناحية الذاتية و الناحية الموضوعية في الجمال. لقد شبه ذلك الفيلسوف الفن 'بالنافذة التي يمكن أن نطل منها على حقيقة الجمال' و هكذا نجد الفن يحمل أحد شقي التعريف الي يحمله معنى الإبداع."** [106]

يظهر لنا من كل ما تقدم أن الأسلوب الأدبي هو أسلوب إبداعي فني جمالي بحت و هو ما يفرقه عن الأسلوب العلمي و الأسلوب التقني و غيرها من الأساليب التعبيرية التي تخاطب العقل دون تفنن. كا أنه يجعلنا نفرق بين درجة تفنن الأدباء وكذا درجة رفاعة حسهم بالجمال، لكن ما الفائدة من وجود الجمال سواء في الطبيعة أو البشر أو الكلام إن لك يكن هناء أناس يقدرون هذا الجمال؟ إذا لا بد من عملية تواصلية بين المبدع و المتلقيين لهذا الإبداع يشعر من خلالها بقيمة العمل

[106]/ د. ماهر كامل. الجمال و الفن.دار الطباعة الحديثة بمصر. 1957, ص 19

الأدبي بل ويستطيع التمييز بين مختلف الأعمال المعروضة بناء على هذه الحاسة الفنية.

و إننا نطلق من منطق الفعل و رد الفعل بين الأديب و القارئ كي نستطيع تقييم العمل الإبداعي، كما يتوجب على القارئ أن تتاوفر لديه تلك المقومات التي تجعله أهلا للتقييم حيث يقول المثل العربي ' فاقد الشيء لا يعطيه'. إذا لا يمكن الحكم على الجانب الفني أو الإبداعي للكاتب إذا لم يتوفر لدينا الجمهور الحاكم الذي يشاطر الأديب حسه الفني و شعوره بالإبداع و الجمال، **" فإذا سلمنا أن العمل الأدبي يتجه به كاتبه إلى المتلقي، فإنه من الضروري أن يتوفر لدى هذا المتلقي قدر من الذوق الأدبي الذي يمكنه من الوقوف على الأهداف الأساسية – كلها أو بعضها– لذلك التعبير الفني والاستجابة لها، حتى لا يخيل إليه أنه يعاني مثلما عاناه المنشئ أو يكاد يتمثل شخصيته ليبلغ مقصد الكاتب فتتحقق له متعة فنية تفوق المتعة الحسية من شبع أو ري."**[107]

و عليه نستخلص من هذا القول أن الأديب المبدع هو من يستطيع أن ينقل القارئ أو المتلقي إلى عالمه ذاك المليء بالجمال و الفن، فيفتح له نافذة على عالمه

[107]/ يوسف حسن نوفل. المرجع السابق. ص 4

الخاص يستطيع من خلالها ان يشعر بما يشعر مبتكر هذا العالم فيفرح لفرحه و يبكي لحزنه بل قد يذهب إلى أبعد من ذلك فيتبع مذهبه و يمشي على عقيدته في الحياة، و هذا هو قمة الإبداع و قمة النجاح.

إن العمل الأدبي لوحة فنية لا يقدرها غير فنان و لا يشتريها إلا من يقيم ثمنها حق التقييم، و إن الجمال هو عملة الإبداع و الإبداع الخلاق هو عملة الفن و إن الفن هو عملة الحياة. حيث أن هذه الأخيرة لا يحلو فيها رغد و لا يطيب فيها عيش إلا بوجود متنفس على عالم آخر بعيد عن هذا العالم المادي الذي يخنق الأنفاس و يحبسها و راء قضبان المادة و الحقائق العلمية.

3.2 مفهوم أسلوب السرد القصصي:

يعتبر السرد القصصي لبنة أساسية في الأدب بل هو العمود الفقري لأي رواية أو قصة أو خطاب، حيث يقاس نجاح هذا العمل الأدبي بنجاح السرد فيه الأسلوب لسماع القصة أو الخطاب و كذا كيفية شده للقارئ أو المستمع بهذا الأسلوب الممتع. و من اسمه نستخلص أن السرد القصصي يتركب من قسمين كبيرين من أقسام الأدب هما: القصة والسرد. إذا لمعرفة مفهوم السرد القصصي لابد للتطرق لكلا العنصرين (السرد والقصة) والبحث في مفهوميهما على حد سواء.

3.2.1. مفهوم السرد القصصي لغة:

إن مفهوم السرد القصصي يرتكز على مفهوم الكلمتين 'سرد و قصة'. و بالتالي كان من الأحرى البحث عن معنى كليهما حتى الوصول إلى معنى السرد القصصي.

قصّ: القص فعل القاص. إذا قصّ القصص و القصة. في رأسه قصة: جملة من الكلام و نحوه. القاص: الذي يأتي بالقصة من قصها. قصصت الشيء: إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء، و من قوله تعالى:" و قالت لأخته قصيه" أي اتبعي أثره. و القصة: الخبر وهو القصص. و قص عليه خبره يقصه قصا وقصصا: أورده. أقصصت الحديث: رويته على وجهه. القاص: يقص الخبر لاتباعه خبرا بعد خبر و سوقه الكلام سوقا.[108]

سرد: السرد في اللغة، تقدمة شيء إلى شيء، فيأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث و نحوه. يسرده سردا إذا تابعه، و يقال فلان سرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له. سرد القرآن: تابع قراءته في حذر. السرد: التتابع. المِسرَد: اللسان.[109]

[108]/ المصدر نفسه. (قص)

[109]/ ابن منظور. المصدر السابق. (سرد)

يتضح لنا من هذين التعريفين اللغويين أن كلا من السرد و القصد يقومان على 'الكلام' ، لكن القص فهو التكلم عن خبر ثم تقصيه إلى آخره أي يتبع المتكلم فيه منطقا للكلام من أول الحكاية حتى نهايتها، و أما السرد فهو متابعة الحديث أو الإخبار لكن بشرط حسن السياق و جودة الألفاظ و العبارات وهو ما يقوم عليه الأسلوب الأدبي بالتحديد أسلوب التشويق.

3.2.2 مفهوم السرد القصصي اصطلاحا:

يعرف السرد القصصي في اللغة الفرنسية بمصطلح (**récit**) و هو يعني في المعجم الفرنسي (le robert) أنه علاقة شفهية أو كتابية لأحداث واقعية أو خيالية[110]. وهذا ما يشرحه التعريف اللغوي في المعاجم العربية التي سبق التطرق إليها، فسرد الأحداث سواء أكانت حقيقية أو خيالية لا بد أن تتعلق بحبل يربطها ببعضها البعض ومنه تتكون بينها علاقات قبلية و بعدية قد تكون منطقية أو غير منطقية في بعض الأحيان. فالمهم أن يكون منطقها الترابط فيما بينها و ليس علاقتها بالواقع أو بما اعتاد الإنسان على سماعه أو رؤيته في المجتمع.

110

فمثلا أن تسرد أحداث وقع طفل في نار ملتهبة دون أن تمس ألسنة اللهب جلده لهو أمر غير منطقي للعقل، لكن إذا ربطت هذا الحدث بأحداث أخرى تتماشى معه، فقد تغلب روعة أسلوب السرد منطقية العقل و تجعله يتابع أحداث السرد بل و يتطلع لمعرفة مصير ذلك الطفل.

و عليه صار المهتمون بعلم السرديات يبحثون في تلك التفاعلات النصية المختلفة، وبذلك أصبحت السرديات متفتحة على مختلف العطاءات الإنسانية والعلوم الاجتماعية التي من شأنها أن تعطي نتائج أفضل في تحليل الخطاب.[111]

أما رولان بارت فقد ذهب في تعريف مفهوم السرد القصصي إلى أبعاد أخرى فلم يكتف بالجانب الشفهي أو الكتابي للنص و إنما زاد عنه إمكانية كون النص صورة أو لوحة أو إشارات، و بذلك ربط مفهوم السرد القصصي بتمرير رسالة و إن اختلفت طرق تمريرها. فأي كلام مفيد يشترط فيه تمرير معلومة أو رسالة و بالتالي نجد السرد القصصي في معظم كلامنا و جل أنواع الأدب.

" يمكن أن يؤدى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أم كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، و بواسطة الامتزاج المنظم لكل هؤلاء المواد. إنه

[111]/ينظر.سعيد يقطين. الكلام و الخبر. مقدمة للسرد العربي. ط1.المركز الثقافي العربي. بيروت 1997. ص 27

حاضر في الأسطورة و الخرافة و الأمثولة و الحكاية والقصة و الملحمة والمأساة والدراما والملهاة و الايحاء و اللوحة المرسومة و في الزجاج المزوق والسينما والمنوعات و المحادثات."[112]

أما كيزر (**Wolfgang Kayser**) فقد ارتأى أن تميز كاتب عن غيره أو عمل أدبي عن آخر إنما يكون من خلال شكل عذا العمل أي طريقة سرده أو وسيلته التي اختارها لنمرير الرسالة إلى غيره فيقول في هذا الشأن: " **إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها و لكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية و وسط ونهاية.**"[113]

و من كل ما تقدم ذكره ، يتضح لنا ان السرد القصصي هو ما يعطي لأي عما أدبي روحه و شخصيته التي يمكن للقارئ أن يحكم على العمل من خلالها، فيحب أو يكره ما خطته أنامل الأديب، "**ذلك أن القصة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.**"[114]

[112]/ R.Barthes. Introduction à l'Analyse Structurale des récits.In communication,8, 1966. p 07

[113]/ Wolfgang Kayser. Qui Raconte le Roman. In poétique du récit. Seuil 1977. p.66

[114]/ د.حميد لحميداني. بنية النص السردي. ط1.المركز الثقافي العربي.بيروت. 1991. ص 45

3.3 مفهوم أسلوب التشويق:

3.3.1 التشويق لغة:

إن التشويق في اللغة العربية لفظ مشتق من الفعل (ش و ق). و قد جاءت له معاني متماثلة في جل المعاجم و القواميس في اللغة العربية مع بعض الزيادة أو النقصان. حيث جاء في قاموس المعجم الوسيط تعريفه على أنه من الشوق: **شاق اليه يشوق شوقا أي نزعت نفسه اليه وأحدث في النفس رغبة وشوقا. و شاق الشيء فلانا: هاجه و شاق الشيء الى آخر: شده اليه...**[115]. أما ابن منظور فقد عرفه على انه مشتق من: **الشوق و الاشتياق أي: نزاع النفس إلى الشيء والجمع أشواق. شاق إليه شوقا و اشتاق اشتياقا. و الشوق حركة الهوى... وشاقني شوقا و شوقني: هاجني فتشوقت.**[116]

يتضح لنا من هذين التعريفين الذين يلتقيان مع جل القواميس و المعاجم الأخرى في تعريف الشوق مصدر مصطلح التشويق، أن هذا الأخير هو الحبل الشاد و الجسر الواصل بين القلب و العقل، فما صدق العقل إلا ما شد القلب. والتشويق

[115]/قاموس المعجم الوسيط . الطبعة الثانية. مادة (ش و ق). ص 500

[116]/ ابن منظور. لسان العرب. تحقيق أمينن محمد عبد الوهاب. دار احياء التراث العربي (بيروت) ط1.مادة شوق ص7/239

في اللغة كما سبق و أن راينا هو أيضا إحداث الرغبة في النفس لأخذ الشيء أو متابعته حبا فيه و تعلقا بتفاصيله- كما هو الحال في التشويق الأدبي في الروايات والقصص- و كذا إثارتها بمحفزات توقضها، كنوع من التحبيب أو التعزيز و من ثم حثها على فعل الشيء المراد.

3.3.2 تعريف التشويق اصطلاحا:

إن التشويق هو باب من أبواب البلاغة العربية يندرج تحت الدراسات الأسلوبية، و رغم كونه من أهم الأساليب المستعملة في الخطابة و القصص والروايات فإن البلاغيين لم يعطوه حقه من الدراسة في كتب البلاغة. و عليه فقد قمنا بجمع بعض المفاهيم التي اعطيت حوله في الأدب العربي. حيث يذهب الامام عبد القاهر الجرجاني إلى أن اشتياق الشخص للشيء و تطلعه نحوه و مشقته في اقتناءه، يجعله متعلقا أكثر بهذا الأخير و مدركا لقيمته بل شغوفا به. حيث يقول:"و من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له و الاشتياق إليه و معاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، و بالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ و ألطف و كانت به أضن وأشغف، و لذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ" [117]

[117]/عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة.تحقيق محمود محمد شاكر.دار المدني بجدة. ط1 . ص 139

و لا يقصد بالشيء هنا المادي فقط، فالمعلومة التي يتعب الدارس في اقتناءها لا يمكن أن ينساها بسهولة، و القصة التي تمعن العقل في تتبع أحداثها بكل ما فيها من تفاصيل و إثارة للعواطف و الوجدان لن يسهل عليه نسيانها. و عليه فإن التشويق يلعب دورا كبيرا في بلاغة الكلام حيث يلاعب النفس فيثيرها تارة و يلهيها تارة أخرى، و يحثها مرة و ينهاها أخرى و بذلك يبعد عنها الملل و النفور و العزوف عن فعل الشيء او تتبعه، فيمكن الاستفادة من أسلوب التشويق في مواطن كثيرة منها التدريس و الخطابة بكل أنواعها الأدبية و الإسلامية و حتى السياسية.

و أما السكاكي فيذهب إلى إدراج أسلوب التشويق ضمن الظواهر الأسلوبية التي تعنى بتوظيف الكلام الغريب و الوحشي من اللغة كي يشد ذهن القارئ أو المستمع إليه فيتتبع بقية الكلام كي يفهم ما سبقه من الغامض حيث قال: " ...**إن السامع متى لم يفهم من الضمير معنى، بقي منتظرا عقبى الكلام كيف تكون، فيتمكن المسموع بعده فضل تمكن في ذهنه، و هو السر في التزام تقديمه.**" [118]

و قد سمى السكاكي هذه الظاهرة بإيراد المضمر موضع المظهر و لم يصرح بمصطلح التشويق علنا.

[118]/ أبو يعقوب السكاكي.مفتاح العلوم. تحقيق نعيم زرزور. دار الكتب العلمية –بيروت. الطبعة الثانية. ص 198

و اما القزويني فقد أدرج التشويق في باب الإطناب و عد التكرار المفيد للجمل والعبارات بغاية إزالة الغموض عنها و تبسيطها للمتلقي ضرب من ضروب التشويق لشد المستمع و جذبه لمواصلة الاستماع للحديث أو القراءة حيث نجد ذلك في قوله: "...**إن المعنى إذا ألقي على سبيل الاجمال و الابهام تشوقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل و الإيضاح. فتتوجه إلى ما يرد بعد ذلك، فإذا ألقي كذلك تمكن فيها فضل تمكن و كان الشعور به أتم، أو لتكمل اللذة بالعلم به. فإن الشيء إذا حصل كمال العلم به، دفعة لم يتقدم حصول اللذة به ألم، و غذا حصل الشعور به من وجه تشوقت النفس إلى العلم بالمجهول فيحصل لها بسبب المجهول لذة و بسبب حرمانها من الباقي ألم...**" [119]

و هكذا نجد أن هذا القول يتوافق مع الذي سبقه في ضرورة جعل المتلقي يشتاق إلى سماع المزيد و تكملة اللذة إما عن طريق إدراج الغامض قبل الواضح أو عن طريق إخفاء بعض التفاصيل ثم تكرار الأحداث مرة أخرى بهذه التفاصيل كي ترسخ القصة أكثر في ذهن المتلقي و شده إلى إكمالها، حيث يمكن القول هنا بأن أسلوب التشويق هو أسلوب براعة لغوية يجعل من مستعمله ساحرا يذهل الناس

[119]/ الخطيب القزويني: الإضاح (و على هامشه البغية لعبد الله المتعال الصعيدي) مكتبة الأداب. القاهرة.ص 133/2

بكلامه و عذب ألفاظه و هذا ما جعل الرسول مُحَمَّد ﷺ- أبلغ خلق الله يلقب بالساحر و الشاعر المجنون نظرا لقدرته على جلب الناس لحديثه وإقناعهم بحجة العقل و العاطفة ليدخلوا في دين الله الإسلام.

3.4 وظائف أسلوب التشويق في قصص أدب الرحلات:

إن أسلوب التشويق كما سبق و أن عرفناه في الباب السابق إنما هو العنصر الشاد في أي عمل أدبي أشفهي كان (مثل الخطابة الدينية أو السياسية) أم كتابي (مثل القصة و الرواية و الأسطورة)، إذا فكل الوظائف التي سندرجها لهذا الأسلوب سوف تلتقي جلها عند هذا العنصر ألا و هو شد ذهن و تركيز المتلقي بل الأدهى من ذلك استمالة عاطفته و التوغل في وجدانه لملامسة تلك المفاعلات التي تحثه على متابعة الإصغاء وتزيده شغفا بحبكة القصة. حيث يقول مُحَمَّد أبو زهرة في كتابه عن أصول الخطابة: " **فمرمى الاقناع الخطابي ليس هو الإلزام و الإفحام فقط، بل مرماه حمل المخاطب على الإذعان و التسليم و إثارة عاطفته و جعله يتعصب للفكرة التي يدعو إليها الخطيب و يتقدم لفدائها بالنفس و النفيس عند الاقتضاء، و لا يكون ذلك بالدلائل المنطقية، تساق جافة و لا بالبراهين العقلية تقدم عارية، بل بذلك و بإثارة العاطفة و مخاطبة الوجدان. و إن الخطيب قد**

يستغني عن الدلائل العقلية و لايمكنه في أية حال الاستغناء عن المثيرات العاطفية بل إن أكثر ما يعتمد عليه الخطيب في حمل السامعين على المراد منهم مخاطبة وجدانهم و التأثير في عواطفهم."[120]

و أما عن تلك الوظائف التي يقوم بها التشويق في العملية الأدبية فيمكن تلخيصها في العناصر التالية: **التهييج، الترغيب، الإثارة و لفت الانتباه.**

3.4.1 وظيفة التهييج:

و هو في اللغة بمعنى الإلهاب و يقال **هيج له** بمعنى حركه و حمله إليه و مهد له السبيل أما في الإصطلاح فقد عرفه العلوي على أنه " **ضرب من ضروب الحث على الفعل لمن لا يخلو الإتيان به، و على ترك الفعل لمن لا يتصور منه تركه."**[121] وإن مصطلح التهييج يتعلق تعلقا وطيدا بالعاطفة و الوجدان، و قد سبق و أن ذكرنا بأن الحجج العاطفية قد تكون أبلغ من الحجج العقلية، و عليه للقيام بوظيفة التهييج لابد من المرور بتلك الأساليب النفسية المتعلقة "بالإقناع العقلي الذي يقترن بإثارة العواطف و الانفعالات الإنسانية، فيربي بذلك العقل و العاطفة جميعا

[120]/ محمد أبو زهرة. الخطابة أصولها و تاريخها في أزهر عصورها عند العرب. دار الفكر العربي (القاهرة) ص 53

[121]/ يحي العلوي. الطراز.مكتبة المعارف. الرياض. 363/3

متماشيا مع فطرة الإنسان في البساطة و عدم التكلف و طرق باب العقل و القلب مباشرة."[122]

و إن الإقناع العقلي يتم بصفة أحسن عند استعمال التصوير و التشخيص إما للتهويل و التعظيم أو للتعزيز و التفخيم. و هذا ما جاء به القرآن الكريم في تشويق الناس إلى رؤية الجنة و تهييج أفئدتنا بتصوير جهنم، فذكر أهوال النار و صريخ الكافرون العباد الطالحون و تصوير حالة جلودهم و أعينهم يهيج النفس و يلهبها خوفا و رهبة، و كذلك تصوير الجنة بأركانها و أنهارها و أشجارها و ثمارها و عرش الرحمان و أحوال العباد الصاحين فيها يهيج النفس و يحفزها للذهاب هناك.

و هكذا يصبح القارئ أو السامع للقصة شخصية من شخصياتها فيعيش الأحداث و يتأثر بها و هذه قمة الإقناع العقلي عن طريق التصوير المحكم و اللعب بالعواطف حيث يقول البوطي: " **إن العواطف النفسية لا تتهيج بواسطة العقل كما تتهيج بواسطة نوافذ الحس إلى النفس، إن منظرا مؤلما لحالة فقير تزيغ عيناه**

[122]/ عبد الرحمان النحلاوي. أصول التربية الإسلامية و أساليبها.دار الفكر (دمشق) ص 22

فيما حوله من شدة الجوع و البؤس يفعل في النفس من التهييج ما لا تفعله أفكار المصلحين و منطق الفلاسفة." [123]

و يعتبر التهييج وظيفة حساسة و خطيرة إذا فقدت الحكمة في استعمالها، **"إلا أن القرآن الكريم قد راعى فيها كل الشروط الواجب توافرها ليكون الأداء التربوي فيها إيجابيا، حيث لم يتخذ هذه الوسيلة هدفا مستقلا أو أداة منفصلة عن العقل، كما انه راعى في استعمالها الاعتدال و التوازن بما يضمن للفرد الاتزان النفسي والسلوكي إلى أقصى ما يمكن تحقيقه من ذلك."** [124] و إذا غاب هذا التوازن و سيء استعمال التهييج تغيرت وظيفته من التشويق إلى التحريض و التدمير عن طريق شحن النفس بالمنكرات أو بالأفكار السامة فتشتعل النفس عند بلوغ الذروة من ذلك وتلهب و تحطم كل من حولها.

حيث يقول البوطي في هذا الموضع أن "الإثارة الوجدانية لا تكون عملا تربويا سليما إلا اريد منه إخضاع النفس لحقائق علمية صحيحة أو لمبادئ خلقية سليمة. فإثار الوجدان إذن طريق تربوي إلى غاية تربوية أو علمية وليست هدفا

[123]/ البوطي. منهج تربوي فريد في القرآن الكريم. ص 71-72*

[124]/د الحسين جرنو محمود جلو. أساليب التشويق و التعزيز في القرآن الكريم. دار العلوم الإنسانية. ص 255

بذاته، و لهذه الوسيلة أخطارها الجسيمة إذا أسيء استعمالها كما أن لها فوائدها العظيمة إذا أحسن استعمالها."[125]

و في الأخير لا يمكن القول إلا أن وظيفة التهييج في أسلوب التشويق لابد أن تكون مؤطرة بالعقل كي يتكمن من السيطرة على النفس و إلجامها، فلا تنحرف عن المسار التربوي أو التعليمي أو حتى الفني كما هو الحال في أدب الرحلات الذي سخرت لأجله، فمثلا نجد بعض المهووسين بأفلام الإثارة أو أفلام العنف يصرون الذروة من التهيج و يقوموا بارتكاب الجرائم تقليدا منهم لما تشبعت النفس من رؤيته أو سماعه من تلك الروايات.

3.4.2 وظيفة الترغيب:

إن الترغيب في اللغة يعني تحبيب الشيء و جعل صاحبه مولعا به، أما في الإصطلاح فهو"**وعد يصحبه تحبيب و إغراء بمصلحة أو لذة أو متعة آجلة، مؤكدة، خيّرة خالصة من الشوائب بمقابل القيام بعمل صالح أو الإمتناع عن لذة ضارة أو عمل سيء**"[126] إذا فوظيفة الترغيب في أدب الرحلات تتمثل في عقد

[125]/ البوطي. منهج تربوي فريد في القرآن. ص 64

[126]/ النحلاوي المرجع السابق ص 287

صفقة مع القارئ و وعده بأنه سيثري عقله بتجربة جديدة فريدة وسيسافر مع الكاتب و يزور معه كل الأماكن التي زارها و يعيش معه الأحداث بتفاصيلها فيكشف المواطن الغامضة في حياة الشعوب و كذا تلك الأراضي المتناثرة عبر القارات التي نجهل حتى وجودها في بعض الأحيان، و هكذا يتم الإغراء وتظهر المصلحة في المتابعة و إلا عزف القارئ عن إتمام الرواية.

و إذا تحدثنا عن المصلحة و الوعد و الجزاء أو الثواب أو العقاب، نجد أنفسنا نخوض في مسائل عقلية أكثر منها عاطفية وجدانية كما كان الحال بالنسبة لوظيفة التهييج، و عليه ترتكز هذه الوظيفة على الأدلة و البراهين و الحجج التي تقنع العقل بفائدة الشئ و ما يترتب عنه، " **فالنفس الإنسانية لا تنصاع عادة للحقائق – ولاسيما المجرة منها– إلا ببرهان عقلي يقنعها، و لا يصل انصياعها بالإقناع إلى حد الالتزام و التطبيق إلا إذا دعمه إرضاء عاطفي** "[127].

و أما عن ذلك الرضا العاطفي فهو يتحقق بوجود الثواب أي الهدية أو الجائزة وهو مفهوم نستعمله كثيرا في الحياة الإجتماعية اليومية، فنحث به المتلقي لفعل الشيء والانصياع للأوامر دون أي إكراه. فتجد التاجر مثلا يزخرف محله من الخارج

[127]/ د. الحسين بن جرنو محمود جلو. المرجع السابق ص 160

ليشوق الزبون للدخول إلى المتجر و رؤية ما بداخله و من ثم تحقيق الرضا بشراء البضاعة لكلا الطرفين، الثواب باقتناء ما اشتهت نفس الزبون من البضاعة و الربح للتاجر الذكي.

كما أن الوظيفة الترغيبية في أسلوب التشويق تستند كثيرا إلى منهج القصص والعبر التاريخية، حيث أن مفهوم الترغيب يعتبر عنصرا تابعا للقص، فكل حديث عن السلف في القرآن الكريم مثلا كان يتبعه ترغيب أو ترهيب، "...إن القرآن الكريم يصور الماضي السحيق الذي يتمثل في الأمم السابقة مع أنبياءهم و رسلهم من الاجابية والسلبية ليقف الفرد على نتائج واقعية من هذا الماضي، فيقيس عليه حاضره و يعيد لمستقبله المنظور الذي ازداد ثقة به و بما فيه في ضوء نتائج الماضي"[128]

إذا فالترغيب عن طريق القص و إعطاء العبر لهو أداة تربوية أيضا و فنية تمكن الكاتب من شد انتباه القارئ أو المستمع للرواية و تشويقه لمعرفة ما حصل للغير في الوضعيات المشابهة لوضعيته الإجتماعية مثلا أو غيرها و كذا الأخذ بالحلول من التجارب الفارطة و بذلك ينال الرضا من النفس عند إكمال الرواية تماما كما سكون الحال في أدب الرحلات إذا ما ما كانت التجربة فعلا مفيدة و أخاذة.

[128]/ د.الحسين جرنو محمد جلو. المرجع السابق. ص 252

" فالإنسان يميل للقصة بفطرته و لها اثر نفسي فيه، مصدره الإسقاط والتنفيس والخيال الذي الذي يحول حوادث القصة إلى واقع حسي مشاهد...و إن من فوائد القصة إثارة الشوق إلى المتابعة لما فيه من مفاجآت و تركيز الإنتباه و إشباع الخيال و التوجيه غير المباشر و إعطاء المعلومات بسهولة و تعويد الفرد على العمال الفكرية كالاستنتاج و القياس."[129]

و عليه نستنتج مما سبق أن وظيفة الترغيب لأسلوب التشويق هي وسيلة يغلب عليها الطابع العقلي إذ لا بد من الإستناد فيها إلى الحج و البرهان بعد إعطاء الموعظة أو العبرة عن طريق القصص أو تبيان الثواب إذا ما تحقق شرط الإنصياع. وهكذا يصل المتلقي إلى تلك اللذة المنشودة التي سبق و أن تحدثنا عنها في مفهوم التشويق بعد أن ينال الجائزة كما يحقق الكاتب طموحاته الإقناعية من عمله الأدبي و الفني بعد وفائه بالعهد و الوعد المتفق عليه في بداية العمل.

3.4.3 وظيفة الإثارة و لفت الإنتباه:

إن الإثارة و لفت الإنتباه لهما عاملان يكادان يكونان مترادفان لكن في الحقيقة هما مكملان لبعضهما، فشد الإنتباه لا يكون إلا بوجود محفز يثير العقل أو

[129]/ الهاشمي.الإعداد النفسي و التربوي. ص 246

النفس أو كلايهما معا، و إن الإثارة فعل و رد فعله هو لفت الإنتباه. حيث يعرف علماء النفس الإنتباه على النحو التالي: " **هو أن يبلور الإنسان شعوره على شئ ما في مجاله الإدراكي، أو الحالة العقلية التي يبدو فيها شعور المرء مكونا من بؤرة و حاشية. ومن ثم قسم على اساس الميل إلى ثلاثة أقسام: الإنتباه القسري، و الإنتباه الإرادي، و الإنتباه التلقائي. و لعل مسمى التشويق ينطبق على القسم الثالث الذي أطلقوا عليه الإنتباه التلقائي.**"[130] إذا نستنتج أن الإنتباه كقدرة يختلف من شخص لآخر، و ذلك بإختلاف البؤرة و الحاشية في المواضيع لدى الأشخاص. أي بعبارة أدمث: إختلاف الأولويات عند الناس ورؤيتهم للمواضيع و تحليلهم للأفكار والأشياء، فما هو مهم عند هذا الشخص (بؤرة) قد يكون تافها عند آخر (حاشية) والعكس صحيح.

فالناس في السينما مثلا يشاهدون الفلم نفسه، لكن تأثرهم قد يختلف بعددهم. فمثلا من له ضعف لجمال النساء سيركز عقله فقط على الممثلات ذات الحسن في الفلم، و من كان له ضعف لجمال الطبيعة يركز عقله بكل المناظر التي رآها هناك، و من كان له ضعف لفن الديكور فسيهتم فقط بتصاميم البيوت أو الملابس التي

[130]/ مصطفى زيدان. معجم المصطلحات النفسية و التربوية. دار الشروق. الطبعة 2. ص 153

ظهرت في الفلم و هكذا تكون باقي مكونات الفلم حاشية بالنسبة لهم. و تختلف درجة التشويق في الرواية لدى المتفرجين حسب قدرة انتباههم التلقائية التي يتحكم فيها الشعور و العاطفة و الوجدان فنجد كلا يميل تلقائيا إلى ما يحب ويبغي دون أن مقاومة.

أما الإثارة فتعرّف في الجال التربوي على أنها "**حافز يقدم قبل السلوك المرغوب فيه عادة، ترغيبا في القيام به بحيث يثير الإهتمام به في نفس الفرد ويبعث على مباشرته وذلك إما باقديم الحافز فعلا أو بربطه بالقيام بالسلوك على سبيل الإشتراط مثلا.** " [131] نجد في هذا التعريف للإثارة عدة مصطلحات مرتبطة بالفرد (كالسلوك و الحافز و الاشتراط). و من ثم ندرك أن الإثارة كفعل لهي عملية معقدة تتظافر عدة عوامل من أجل تحقيقها و من تلك العوامل ذكر:

أ/ **السلوك**: و هو الذي يمكن دراسته من خلال ردود الأفعال الناتجة عن الإثارة، وبالتالي يمكن معرفة مدى تأثير أسلوب التشويق على المتلقي من خلاله فيعرف السلوك على أنه:" **ما تفعله العضوية أو تقوله** "[132] كما يعرف على أنه: "**الأفعال التي يأتيها**

[131]/ الحسين جرنو محمد جلو. المرجع السابق. ص 30

[132]/د.فاخر.معجم علم النفس. ص 20

الفرد و يكون لها بالحياة النفسية أو العقلية علاقة، و لذلك يطلق...عند أغلب علماء النفس المعاصرين على السلوك العقلي...ويتميز بصفة هامة هي أن الكائن الحي عند قيامه به يرمي إلى تحقيق غرض معين."[133] إذا السلوك كما جاء في التعرفين هو كل ما يصدر من الكائن الحي (الإنسان و الحيوان و النبات) من أقوال وأفعال ناتجة عن مؤثرات خارجية أم داخلية كانت و بغية الوصول إلى أغراض أو أهداف و هو ما يطلق عليه مصطلح 'الدافع'.

ب/ الدافع: يعتبر هذا الأخير أهم حلقة في أسلوب التشويق، فإن غاب الدافع ضاع الإهتمام بالشيء و من الإنتباه و الإثارة. و يعرف الدافع على أنه " **حالة فزيولوجية تدفع العضوية إلى الفاعلية."**[134] و كذلك على أنه **"نزعة يثيرها تغير في حالة التوازن الفزيولوجي، و هذه النزعة حساسة لعدد من المثيرات و تكون الإستجابة لها بأساليب متنوعة بحيث تؤدي إلى بلوغ هدف ما."**[135] و إذا كان الدافع يحفز ويشوق الإنسان إلى فعل الشيء أو إتمامه فإن تحقيق الدافع أو النجاح في الوصول إليه هو ختام عملية التشويق و هو العامل الذي يزيد من ثقة المتلقي في نفسه بل و في الكاتب أو

---

[133]/ د.عبد العزيز القوصي. أسس الصحة النفسية. ص 77

[134]/ د. فاخر عاقل. المرجع نفسه. ص 37

[135]/ د ناظم الطحان .النظرية السلوكية التعزيزية لدى 'هلارك هل' ص 88

الأديب (في حالة دراستنا هذه) لأنه وف بعهده و أثابه بالجائزة المنشودة. وأما عن هذا العامل فيطلق عليه مصطلح **' الإنجاز'**.

ج/ الإنجاز: **"هو معرفة أو مهارة مكتسبة و أمر فعلي حاضر(اي واقعي) وليس بإمكانية كامنة."**[136] فإذا كان الدافع رغبة كامنة، فالإنجاز حقيقة واقعة إما سلبا أو إيجابا. فالفرد يتشوق لفعل الأمر بعد الشعور بالحاجة إليه أو إلى تحقيق شيء من وراءه (الدافع) و إن نجح في أنجاز ذلك تعزز سلوكه و تشوق إلى إعادة الفعل من أجل النجاح مرة أخرى و الشعور باللذة. " **فالذي ينجح يربط بين السرور و بين فاعلية التعلم الخاصة، و بذلك يتقوى التعلم، و أما الذي يفشل فيربط بين عدم السرور و فاعلية التعلم و بذلك يضعف التعلم.**"[137]

و عليه فإن نتيجة الإثارة' الإنجاز' هي عامل مهم في توجيه سلوك الإنسان إما بتشويقه لإكمال الشيء أو معاودته و إما بالعزوف عنه عند الإخفاق و الفشل في شد الإنتباه و التشويق أي ضياع الدافع. "**فلا يحدث سلوك دون دافع يثيره ويوجهه، أو مشوق يزيد الرغبة فيه و يحث على القيام به، و لا يكاد يتكرر**

[136]/ د. فاخر عاقل. المرجع السابق. ص 13

[137]/ المرجع نفسه. ص 175

سلوك ما إلا إذا كان قد انتهى في تجربته الأولى بنتيجة تشجع على المعاودة، كان ينتهي بنجاح أو بإخفاق تبين سببه و إمكان التغلب عليه."[138]

نستخلص في نهاية هذا الفصل أن أسلوب التشويق هو من الأساليب الأدبية التي تلعب دورا كبيرا في الإقناع و التوجيه و التربية، إذا ما استطاع الكاتب أن يشوق فعلا القراء او السامعين و شد انتباههم وخلق الدافع لديهم من أجل المتابعة والإصغاء. كما أن النتيجة لابد أن تكون على قيّمة على قدر الوقت و الجهد والصبر و الانتظار بل و الثقة التي وضعها المتلقي في الكاتب كي يكون الجزاء جميلا و يتحقق الإنجاز الإيجابي، فيتشجع المتلقي على إعادة المغامرة أو السلوك.

إذا لبلوغ هذا الهدف السامي من أسلوب التشويق في أدب الرحلات، لابد على الكاتب من استعمال المؤثرات النفسية و العقلية المتحكمة في السلوك و التي سبق و أن تطرقنا إليها كالتهييج و الترغيب و الإثارة و لفت الإنتباه، عن طريق التنويع في عملية السرد و القص فلا يملّ المتلقي و لا يكلّ متى وضع هدفا نصب عينيه يصير دافعه الأول و الأخير، كاكتشاف خبايا سحر المكان وأسرار

[138]/الحسين جرنو محمود جلو. المرجع السابق. ص 25

الشخصيات – بالذات إذا كانت حقيقية– فيتم الإنجاز و ينجح العمل الأدبي في أدب الرحلات.

الفصل الرابع

دراسة تحليلية لقصة (Le tour (du monde en 80 jours

4.1 تعريف القصة:

4.1.1 تعريف القصة لغة:

إن القصة في اللغة العربية هي كلمة: على وزن فعلة. من قصص الشيء يقصه قصا وقصصا. بمعنى تتبعه لأمر وغاية ينتهي إليها من ذاك التتبع. والقص تتبع الأثر، يقال قصَصت أثره. والقصص، الأثر. قال (فارتدا على آثارهما قصصا – وقالت لأخته قصيه) والقَصَص: الأخبار المتتبعة. قال:(لهو القصص الحق، في قصصهم عبرة، نقص عليك أحسن القصَص، فلنقص عليهم بعلم. [139]

أما ابن منظور فقد عرف القصة في لسان العرب على النحو التالي: القصة الخبر، وقص عليه الخبر يقُصه قصّا و قَصَصا: أورده. و القَصَص بفتح القاف: الخبر المقصوص، وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه. و القصص بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب، تقصص كلامه: حفظه. وتقصص الخبر: تتبعه. والقصة: الأمر والحديث. واقتصصت الحديث: رويته على وجهه. و قص عليه الخبر قَصَصا. و القاص هو الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها.[140]

[139]/ الراغب الأصفهاني. مفردات غريب القرآن. دار المعرفة. بيروت. لبنان ط1 1998. ص 405

[140]/ ابن منظور. لسان العرب. مج 7. مادة قص. ص 73-74

4.1.2 تعريف القصة اصطلاحا :

إن القصة الأدبية تمثل جزءا هاما من حياة الإنسان، بل أنها هي الإنسان بحد ذاته، بكل تجاربه وأحداثه وماضيه وحاضره ومستقبله، بعواطفه، أفراحه وأحزانه، نجاحاته وإخفاقاته. فقد عرفها الأديب 'سليمان عشراتي' على أنها نشاط إنساني يعكس عينة من الواقع الذي ينتمي إليه ويروي تفاصيله. فجاء عنه : "**القص فعل إنساني ، تعبيري يمسح حدثا واقعيا أو متخيلا يجسم من خلاله أو بواسطة القول (الملفوظ أو المكتوب) عينة لواقعة من وقائع الحياة، بأسلوب تصريحي أو تلميحي (رمزي) وتقنية بسيطة، خطية في محيط واقعي، أو بطرح تجنحي يخرج عن منطق العلية ويتمسرح في جدلية مكانية زمانية أسطورية ....** »[141]

إذا فالقصة اصطلاحا تستمد مفهومها من التعريف اللغوي الذي سبقت الإشارة إليه، وبالتالي يتضح لنا أنها عملية تتبع لتفاصيل حياة شخصية ما نظرا للتأثر بها إيجابا أو سلبا. حيث يقول 'مُحَّد يوسف نجم' في كتابه فن القصة: " **القصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية**

[141]/ عشراتي سليمان .الخطاب القراني. مقاربة توصيفية لجمالية السرد الاعجازي.ديوان المطبوعات الجامعية.الجزائر.1998. ص 65

مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفاتها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثر و التأثير."[142]

ولما كانت سمة البشر التعدد والتبيان والاختلاف، صعب على القاص أن يرضي كل تلك الأذواق ويقتحم كل تلك المخيلات بالشكل نفسه وبقوة التأثير ذاتها. ولذلك وجب عليه أن يبدع في قصته كي تكون أقرب لحياة عامة البشر فيستحيل ألا تتقاطع أحداث هذا الفكر الإبداعي مع أحداث حقيقية حصلت لمعظمنا كقصص الحب والخيانة والتضحية والكرامة، النجاح و الفشل، فكل هذه قيم إنسانية ومهما اختلفت نظرة الناس إليها تبقى هي المحرك الأعظم لكل أفعالنا اليومية. حيث يقول أيضا الدكتور مُحَّد نجم: "القصة مرآة متعددة السطوح، وكل قارئ يلقي بناظريه على السطح الذي يعكس صورته بأمانة ودقة. أو لعلها كالبناء الضخم ذوى الكوى العديدة و لكل قارئ أن يطل من الكوة التي يختارها له ذوقه ومزاجه وطبيعته."[143]

وإن كان كلا من الدكتور مُحَّد نجم و سليمان عشراتي يعرفان القصة على أنها عينة من الحياة أو مرآة عاكسة لها، فإن مُحَّد قطب يراها الحياة بعيها مع اختلاف صغير بينهما ألا هو كون الحياة الطبيعية للبشر لا يمكن حدها بزمان معين للأحداث حيث تتداخل هذه

[142]/ د. محمد يوسف نجم. فن القصة. دار الثقافة. بيروت –لبنان الطبعة الخامسة 1966 ص 09

[143]/ محمد يوسف نجم. المرجع نفسه. ص 30

الأخيرة فيما بينها تارة وتبتعد أخرى تبدأ وتنتهي ثم تعود لتبدأ من جديد، غير أن منطق القصة لا يرضخ إلى الزمن الطبيعي للبشر بل إلى زمن السرد وهذا ما يصنع الفرق بين القصة والحياة. حيث جاء في قوله:

القصة هي " **تعبير عن الحياة ، الحياة بتفاصيلها وجزئياتها كما تمر في الزمن ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية بفرق واحد . هو أن الحياة لا تبدأ من نقطة معينة. ولا تنتهي إلى نقطة معينة . ولا يمكن بتر لحظة منها تبتدئ فيها حادثة ما ، بكل ملابستها على اللحظة التي قبلها ، ولا تقف عند لحظة ما لتصنع خاتمة لهده الحادثة بكل ملابستها، أما القصة فتبدأ أو تنتهي في حدود زمنية معينة وتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتي هده الحدود**"[144] .

لقد ذكر في كل التعاريف السابقة للقصة أنها عينة من الحياة، أو تعبير عن الحياة أو وصف للحياة أو هي مرآة للحياة أو كما قال السيد قطب هي الحياة لكن دون منطق الطبيعة الزمنية، إذا نجد أن كل هؤلاء الأدباء يعترفون بكون القصة من نسج الخيال حتى وإن كانت أحداثها مستمدة من أحداث حقيقية، و حتى إن كانت كل شخصياتها مستمدة أيضا من أرض الواقع. فبمجرد أن يحاول القاص نقل الوقائع بعينه هو وكلماته هو يكون الذهن قد تدخل وحلل وفسر وناقش وترجم الأفعال على حد علمه بخلفيات

[144]/ سيد قطب. النقد الأدبي: أصوله و مناهجه.دار الشروق. القاهرة.1990. ص72

الأحداث والشخصيات و بالتالي يكون قد تصرف في 'الحقيقة' وصارت 'الحقيقة' منسوجة بخياله.

" فالقصة حوادث يخترعها الخيال، وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع كما تعرضه كتب التاريخ والسير، وإنما تبسط أمامنا صورة مموهة منه. ولا يُفرض في الكاتب الذي يتجه اتجاها واقعيا في قصته، أن يعرض علينا من الحوادث ما سبق وقوعه فعلا، أو ما ثبتت صحته بالوثائق والمستندات ولا من الشخصيات ما له ذكر في سجل المواليد والوفيات، ولكن عليه أن يقنعنا بإمكان حدوث مثل هذه الحوادث ووجود مثل هذه الشخصيات في الحياة التي نحياها ونعرفها."[145]

وقد تناول كتاب "دراسات في الأدب الأمريكي" المفهوم نفسه عن القصة واستحالة خلوها من الخيال، بل إن قمة الإبداع فيها أن يستطيع الكاتب أن يدمج الخيال بالحقيقة ويبعث الناس على تصديقه كما لو كان حقيقة خالصة. حيث جاء فيه: **"إن الحياة فضاء واسع مُضيّع، يقف الراوي وسطه لينتخب ما يمكن أن يفسر به الحياة ويهدي به السبيل. إن مادة الروائي ملزمة ولا شك و قيمة المستندات لا تنكر، ولكن إرادة**

[145]/ د. محمد نجم. المرجع السابق. ص ص 10-11

الكاتب و تصرفه في هذه المواد هما بلا شك الفن الروائي الحق. يجب على الروائي أن يخضع مواده لفنه وإلا يكون لها عبدا مطيعا وهمه النقل الأمين ."[146]

إذا نستخلص من كل ما سبق أن القصة هي سرد لأحداث منبثقة من الواقع الحقيقي للإنسان لكنها تتميز بطابع فني مستمد من الخيال وبالتالي تكون هذه الأخيرة صورة مموهة من الواقع تعكس ما يربي و يعلم ويرفه ويعظ من حياتنا اليومية.

4.2 أنواع القصة:

بعد التطرق إلى مفهوم القصة سنعرج في هذا العنصر على أنواعها أي طرق عرضها. ولكن تجدر الإشارة إلى أن أنواع القصة تختلف باختلاف أنواع الدراسة فيها، فتتنوع من قصة إلى أقصوصة إلى قصة قصيرة و قصيرة جدا ورواية (وهي أطولها) إذا ما أخذنا طول عمل الأدبي في الحسبان، كما تتنوع إلى القصة الأدبية والقصة القرآنية إذا ما بحثنا في موضوعها ومادتها. و لكن نظرا لكوننا بصدد دراسة أسلوب التشويق في أدب الرحلات فسنتطرق إلى أنواع القصة من منظور آخر ألا وهو أسلوب العرض والذي يتضمن بدوره أسلوب التشويق (موضوع الدراسة) فنتبع تقسيم للأديب الأسكتلندي**'أدوين موير'**(**Edwin Muir**)[147] الذي جاء في كتابه " **The Structure of the**

[146]/مجموعة من المؤلفين بإشراف طه حسين. دراسات في الأدب الأمريكي.شركة الشرق للصحافة و التوزيع- بيروت. ص 73

[147]/ أدوين موير (**Edwin Muir**): شاعر و روائي و مترجم أسكتلندي. (15 ماي 1887/ 03 جانفي 1959)

Novel"[148]. فتقسم القصة حسب طريقة عرضها وأسلوب كتابتها إلى أربعة أنواع: **قصة الحوادث، قصة الشخصيات، القصة التمثيلية، القصة التاريخية.**

4.2.1 قصة الحوادث أو الأحداث(Novel of Actions):

هي أبسط أنواع القصص حيث يعطي القاص فيه أهمية كبيرة للأحداث دون أن يركز كثيرا على الشخصيات. فالمهم في هذا النوع من القصص هو ما سيحدث للشخصيات وكيف يحدث، وأين يحدث. وهكذا تتولى الأحداث خالقة نوعا من التشويق لمعرفة ماذا سيجري لاحقا لتلك الشخصيات فلا يمل القارئ أبدا حتى و إن كانت بعض الأحداث ثانوية فهي تلعب دورا كبيرا في رسم النهاية أو حل العقدة أو شرح اللغز وما إلى ذلك من عناصر التشويق.

و نذكر من بين تلك القصص التي تنتمي إلى هذا النوع، القصة البوليسية والقصة الرومانسية وقصص المغامرات والرحلات (موضوع بحثنا). أما القصة البوليسية فهي تقوم أصلا على عام اللغز و ٱلإثارة وكلاهما من أسلوب التشويق كما سبق و أن ذكرنا في الفصل

[148] / Muir, E. The Structure of the Novel. The Horgarth Press. London 1946.

السابق، وأما القصة الرومانسية فهي تستهدف إثارة الدهشة والتعجب والترقب والخوف ونحوه من عواطف وانفعالات جياشة.[149]

ونلاحظ أن 'إدوان' يربط دائما الأحداث بعنصر التشويق حيث يلعب هذا الأخير دورا كبيرا عند التلاعب بالأحداث فيستفز القارئ كي يواظب على المتابعة ويحول دون مله أو فقدان الحماسة. حيث يضرب لنا هذا الروائي و الأديب مثلا في كتابه: (**The Structure of the Novel**) لقصة الرحلات للدكتور 'جون فوستس' إلى ألمانيا فقال:

"He had declared many strange things that himself had seen and done in the earth and air with his bringing up, his travels, studies and last end. As the advertisement announces, the story appeals chiefly to our irresponsible curiosity. It is one of the books as Mr. Fauster says, can only keep us going by 'and then– and then'. We are not interested in Dr Faustus but only in what is going to happen." [150]

[149] / Voir. Muir,E. opt. PP 16-19

[150] /Muir,E. opt. P 17

الترجمة: " لقد صرح بوجود أشياء غريبة عدة، كان هو نفسه من شاهدها وقام بها على سطح الأرض أو في الهواء حاملا معه كل خلفياته من نشأة ورحلات ودراسات وهلم مجر. ويظهر من الإعلان أن القصة هي إغراء حي لفضولنا غير المسؤول ولا إرادي. حيث يقول السيد 'فوستر' إنه واحد من تلك الكتب التي تدفعنا دائما للقول 'وماذا بعد– وماذا بعد'. فنحن لسنا مهتمين بالدكتور فوستس بقدر ما نحن مهتمون بما سيحدث له."

و عليه فإن الكاتب في قصة الأحداث لن يتقيد برسم الشخصيات و الاعتناء بسيكولوجيتها و ذكر طبقتها الاجتماعية، بل يجعل الأحداث هي من تتحكم بها و تترك القارئ حرا في رسم معالمها و تصويرها كما تريد مخيلته بل و الحكم عليها من خلال أفعالها و الأحداث التي تقوم بها. و من ثم فإن هذا النوع من القصص يقوم على مبدأ الحرية من الطرفين: القاص و المقصوص له. حيث يقول 'إدوان موير': (**the action is a 'perpetual 'escape'**)[151] **(إن الحدث هو مفر دائم)**.

[151] / Muir, E. OPT. P 18

4.2.2 قصة الشخصيات (Novel of Character):

تتميز قصة الشخصيات بكونها لا ترتكز على بطل واحد يحرك أحداثها و إنما توزع دور البطولة على معظم الشخصيات فتشارك كلا منها بقَدَر في حبكة القصة و رسم تفاصيلها. و تلعب الشخصيات أدوارا مستقلة و تتحرك وفق خططها دون أن تنبأنا بما سيحدث من أفعال و أقوال عكس ما هو الحال في قصة الأحداث.

و لا تقوم الأحداث في هذا النوع من القصص بإضافة أي معالم للشخصيات ولا صفات لها و إنما تحاول أن تعرض فقط هذه الأخيرة كما صورها الكاتب في المرة الأولى مثلها مثل المناظر الطبيعية أو أثاث الغرف أو غيرها من مكونات القصة و ديكورها. وذلك ما أطلق عليه الأديب 'إدوان' مصطلح (الشخصية المسطحة) (**the flat character**) حيث يعرفه هذا الأخير على أنه العامل الوحيد الذي يخدم قصة الشخصيات فهو المحرك الأساسي لنقل عينة من وجهة نظر للحياة.

« **the flat character is the only which could serve the purpose of the novel of character, that is his necessary vehicle for conveying one kind of vision of life.**»[152]

[152] / Ibid. p 26

و هكذا تتمتع الشخصيات في النوع من القصص بالسمات ذاتها من أول القصة إلى آخرها و كل ما قد يطرأ غيرها من تغيير فهو من نجس خيال القارئ فهو الذي يحب ويكره أو يميل لهذه و ينفر من تلك. لكن الكاتب قد سطر هذا الدور للشخصيات و لا تستطيع أن تخرج منه حتى نهاية القصة. [153]

4.2.3 القصة التمثيلية (Dramatic Novel):

في هذا النوع من القصص تختلف الحدود الموضوعة بين قصة الأحداث و قصة الشخصيات، فالأدب لا يؤمن بهاته الفواصل بين أجناسه و لا يمكن تأطير كل جنس على حدى، فمهما طغت الأحداث على الحبكة و مجرى النص في قصة الأحداث لا يمكن أن تخلو هذه الأخيرة من الشخصيات، و مهما طغى سلوك الشخصيات و ملامحها على سيرورة الأحداث في قصة الشخصيات فهذا لا يمنع من وجود أحداث مثيرة تسير القصة.

و لكن في هذا النوع بالذات من القصص نجد انصهارا كبيرا بين الشخصيات والأحداث، فلا تكون الشخصيات خاضعة تماما لبناء الحبكة بل يمكن لأفعالها و أقوالها أن تؤثر على مجرى النص و بالتالي على الأحداث. و عليه فلا يمكننا توقع النهايات للشخصيات التي رسمها لنا الكاتب كما هو الحال في القصة الشخصيات، لكن يضطر

[153]/ ينظر كتاب (the structure of the Novel)لكل المعلومات عن قصة الشخصيات. ص ص 25-40

الكاتب في القصة التمثيلية إلى إعطاء اللمسة الأخيرة لإعطاء الحلول لفك الإشكال الرئيسي للقصة أو حل لغزها.[154]

4.2.4. القصة التاريخية (chronical novel):

"هي تسجيل لحياة الإنسان ولعواطفه و انفعالاته في إطار تاريخي. و معنى هذا أنها تقوم على عنصرين أولهما الميل إلى التاريخ وتفهم روحه و حقائقه و ثانيهما فهم الشخصية الإنسانية و تقدير أهميتها في الحياة."[155] و لم تظهر القصة التاريخية بنضوجها الكامل حتى القرن التاسع عشر حيث أن المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر يهتم بالرومانسية وقصص المغامرين و الرحلات، حتى ظهرت الطبقات الاجتماعية و بخاصة البرجوازية التي تفطنت إلى التاريخ و ضرورته في صناعة المستقبل و الاستفادة منه، فازدهرت بذلك القصة التاريخية.

كما أن التطور الذي عرفته أوروبا و بخاصة إنكلترا في الجانب السياسي والاقتصادي و من ثم الاجتماعي و الفكري، قد ساعد في تبلور الفكر الفلسفي والنفسي، **" و هكذا فقد سمح هذا الاتجاه الفلسفي في استغلال التاريخ و الأسطورة في المسرح**

[154]/ ينظر كتاب (the structure of the Novel) لكل المعلومات التي جاءت في هذا العنصر. ص ص 41-61

[155]/ محمد يوسف نجم. المرجع السابق. ص 156

الأروبي،....، ومن ثم ظهور القصة التاريخية حتى غدت لونا من ألوان التفسير الحضاري الفلسفي المبني على وقائع التاريخ."[156]

4.3 عناصر القصة:

لقد سبق و أن عرفنا القصة و تطرقنا إلى أنواعها حسب نظرية 'إدوان موير' و سوف نرتكز على كل ا جاء في العنصر الفارط لتحديد عناصر القصة و تبيان أهميتها في بناء العمل الأدبي. حيث جاء في كتاب (**فن القصة**) للدكتور مُحَمَّد يوسف نجم – والذي استنبط أفكاره جلها من كتاب المفكر و الأديب و المترجم الأسكتلندي 'إدوان موير' (**the Structure of the Novel**) أن القصة تقوم على أركان أربعة هي: **الشخصيات و البيئة و الحبكة و الأسلوب**. و سنتعرض لكل عنصر على حدى.

. 4.3.1 الشخصيات:

تعتبر الشخصيات أهم مكون للمتن الحكائي (أي القصة) و هي تتجلى عبر الأفعال التي تقوم بها أو الأوصاف التي توصف بها، و هناك أيضا ما تقوله الشخصيات عن أنفسها و ما يقولها الآخرون عنها سواء أكان ذلك معها أو ضدها. وأهم من كل

[156]/ ينظر. محمد يوسف نجم.المرجع نفسه. ص 164

ذلك تبرز الشخصيات من خلال العلاقات التي تنشؤها فيما بينها كما أنها تقوم بدور كبير في كشف طبيعة الشخصية السردية.[157]

و نظرا لتلك الأهمية التي تحظى بها الشخصيات في القصة، عرف الأدب جدالا كبيرا حول ما إذا كانت الشخصيات أهم من القصة ذاتها أو العكس. و مع حلول القرن التاسع عشر الذي عرف ازدهارا كبيرا في كل المجلات بما فيها الأدب، ذهب النقاد و الأدباء بالقول أن **" الشخصية بنية و أن البنية شخصية، و هما الشيء نفسه. لهذا لا يمكن لأحدهما أن يكون أكثر أهمية من الآخر."**[158]

إذن فالشخصية هي قلب القصة النابض، و إن غابت الشخصيات اضمحلت القصة، فنجاح هذه الأخيرة يحقق بتعلق القارئ بالشخصيات و إن عزف عنها ترك القصة برمتها.و عليه قررنا أن نبحث في كيفية صناعة الشخصيات وجعلها عاملا فعالا يمزج بين الحقيقة و الخيال ليأسر القلوب ويسيل الحبر في فن القصص.

و إن استعملنا مصطلح 'صناعة الشخصيات' للتعبير عن مفهوم خلق أو رسم معالم الكائنات التي يقوم عليها فعل القص، فإن 'روبرت مكي' قد استعمل مصطلح

[157]/ ينظر. د.محمد شرف خضر. بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم. ط1. دار العواصم للنشر و التوزيع.2004. ص 61

[158]/ روبرت مكي. القصة. المشروع القومي للترجمة بإشراف د جابر عصفور. الطبعة الأولى2006. ص 125

'تصوير الشخصية'، و عرفه على أنه:" **جماع كل الخصال التي يمكن ملاحظتها في الكائن البشري و هو شيء يمكن معرفته من خلال التفحص الدقيق: العمر و معدل الذكاء، الجنس و الناحية الجنسية، أسلوب الكلام والإيماء، اختيار المنزل و السيارة و الملبس، التعليم و الوظيفة، الشخصية والناحية العصبية، القيم و التوجهات و كل الجوانب الإنسانية التي يمكن أن نعرفها و ذلك عن طريق ملاحظة شخص ما يوما بعد يوم."**[159]

إذن نستنتج أن تصوير الشخصيات في القصص حتى و إن كانت قصصا خرافية أو فكاهية أو درامية فهي مستمدة من الواقع، بل هي نتاج خيال الكاتب الذي ظل يراكم صورا من الواقع عن أشخاص قد يكونون أهله أو جيرانه أو أصدقاءه أو حتى غرباء في الطريق، فيجمع صفاتهم و عاداتهم و مزاجهم وطريقة مشيهم و تفاعلهم و حديثهم و مبادئهم كي يمزجها تارة أو يقاطعها تارة أخرى ليصنع الشخصيات التي يريد وفقا لمتن الحكاية أي مادة القصة.

و أما عن رسم تلك المعالم للشخصيات فيكون بطريقتين: أولهما الطريقة التحليلية و الثانية الطريقة التمثيلية. فأما الطريقة الأولى(التحليلية)، يستعمل الكاتب

[159]/ روبرت مكي. المرجع السابق. ص ص 125-126

فيها وسائل مباشرة لوصف الشخصية من الخارج أي كل ما يظهر عنها من إنفعالات و عواطف و أحاسيس و أفكار، فيبرر بعضها و يعلق عن الآخر فيعطي رأيه بصراحة. أما في الطريقة الثانية (التمثيلية) فإن الكاتب يستعمل وسائل غير مباشرة، حيث يسمح للشخصية بالتعبير عن نفسها دون تدخل منه، و إن أراد إعطاء القارئ بعض التوضيحات عنها، استعمل لسان الشخصيات الأخرى التي تلعب دور الراوي في وصف أو تبرير أحداث شخصية ما.[160]

و قد سبق و أن ذكرنا أن 'ادوان موير' قد قسم الشخصيات إلى قسمين، أولهما الشخصية المسطحة (the flat character) و ثانيهما الشخصية النامية (the round character). و قد استعمل الدكتور مُحَمَّد نجم التقسيم ذاته لشخصيات القصة نظرا لتأثره بكتاب (the Sructure of the Novel). حيث عرف هذا الأخير الشخصية المسطحة على أنها " شخصية تبني حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث و لا تأخذ منها شيئا. ففي قصص المغامرات مثلا، قل أن يعنى الكاتب بتطوير الشخصية، فالفارس و الضابط و القسيس و الصديق المخلص النصوح يبقون على حالتهم منذ بداية القصة

[160]/ ينظر. محمد يوسف نجم. المرجع السابق. ص 98

حتى نهايتها.... فمما يسهل عمل الكاتب دون أن شك أنه يستطيع بلمسة واحدة أن يقيم بناء هذه الشخصية التي تخدم فكرته طوال القصة."[161]

أما الشخصيات النامية فهي كما يدل عليها اسمها تنمو و تتطور مع تطور القصة و أحداثها.حيث تكون الشخصيات النامية مجهولة لدى القارئ في بداية القصة و هذا ما قد يثير فضوله في التعرف عليها أكثر من خلال ما تقول و ما تفعل أو من خلال بعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى نظرا لتفاعلها المستمر و نشاطها الدائم. و تتميز الشخصية النامية " **بقدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة، فإذا لم تفاجئنا بعمل جديد أو بصفة لا نعرفها فيها فمعنى ذلك أنها مسطحة. و أما إذا فاجأتنا و لم تقنعنا بصدق الانبعاث في هذا العمل المفاجئ، فمعنى ذلك أنها شخصيات مسطحة تسعى لأن تكون نامية.**"[162]

4.3.2 البيئة:

تعرف البيئة في الأدب بزمان و مكان وقوع أحداث القصة كما يطلق عليها مصطلح 'المحيط'. و البيئة هي " الحقيقة الزمانية والمكانية للقصة، أي كل ما يتصل

[161]/ محمد يوسف نجم. المرجع نفسه. ص 103

[162]/ د.محمح يوسف نجم. المرجع السابق. ص 104

بوسطها الطبيعي، و بأخلاق الشخصيات وشمائلهم و أساليبهم في الحياة. و قد لا تختلف بيئة القصة أحيانا عن المؤثرات المسرحية التي يعمد إليها الكاتب المسرحي لتساعده على إبراز الشخصيات وتحريكها بحيوية و نشاط. وهكذا تعني البيئة القصصية: الجو، إذا تحدثنا بلغة الفن و المحيط إذا استعرنا مصطلحات العلوم."[163]

و إذا تحدثنا عن العنصر الأول في البيئة ألا وهو الزمن، تجدر بنا الإشارة إلى ضرورة التمييز بين نوعين من الزمن في القصة: أولهما زمن القصة التي وقعت بالفعل و ثانيهما زمن السرد الذي يعيد صياغة أحداث تلك القصة. و غالبا ما ينعدم التطابق بين تتابع أحداث قصة ما مع الترتيب الطبيعي لأحداثها.

و إن عدم التطابق هذا يعود للفروقات الموجودة بين زمن القصة و زمن السرد، حيث يمثل زمن القصة الزمن الطبيعي الذي تعرفه البشر فمثلا إذا تحدثنا عن قصة تاريخية لابد أن نحترم فيها ترتيب السنون أو العصور ترتيبا منطقيا، و لا يمكن الخلط بينها كما يسمح أن يفعل به في زمن السرد.[164] حيث يمكن للقاص أن يبدأ من القصة من نهايتها ثم يعود بنا إلى الماضي و نجد العقل يتقبل ذلك بسهولة بل و

[163]/ المرجع نفسه. ص 108

[164]/ Voir. G. Genette. Figures III. Paris. Ed Seuil coll poetique. 1972. p 77

ينتظر تبرير أو تعليل الأحداث التي جرت في نهاية القصة. لكن هذا العقل نفسه لايتقبل الكلام على العصر الحجري بعد عصر النور لأنه أمر لا يتماشى مع منطق الطبيعة

و يقول 'جيرار جانييت' بخصوص المفارقات الزمنية الحاصلة بين زمن القصة وزمن السرد ما يلي: " **إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة 'الحاضر' أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السارد كي يفسح المجال أمام تلك المفارقات الزمنية. و إننا نسمي هذه المسافة الزمنية ب 'مدى المفارقة' (portée de l'achronime) ويمكن للمفارقة أن تغطي نفسها في مدة معينة من القصة قد تطول أو تقصر و هذه المدة تدعى 'اتساع المفارقة (amplitude).**" [165]

و عليه نستخلص أن زمن القصة هو إيقاعها الذي تتحرك وفقه الشخصيات، فلا نقصد بالزمن الحقبة التي وقع فيها أحداث القصة و حسب بل أيضا كل ما ينظم سير الأحداث داخل القصة و هو ما يعرف بزمن السرد.

[165]/ op-cit. p 89

و أما عن العنصر الثاني في بيئة أو محيط القصة و هو 'المكان' أو الفضاء الجغرافي التي تشغله القصة. و قد عرف بمصطلح " البيئة الطبيعية' كيف نفرقه عن البيئة الإجتماعية أو السياسية أو الإقتصادية. حيث يتفنن الكُتاّب في نقل البيئة الطبيعية للقصة فمنهم من "**يذهب إلى الوصف المفصل الدقيق، لايستثني من ذلك الأزقة و الشوارع و البيوت، و منهم من يكتفي بالوصف العام السريع.... كما قد يجعل الكاتب من وصفه للطبيعة إرهاصا بالحوادث التي ستقع فيما بعد سارة كانت أو محزنة على طريقة المغالطة العاطفية.**"[166]

و يتعدى مفهوم البيئة بعده الزماني و المكاني ليمس البعد الإجتماعي و النفسي كما سبق و أن أشرنا، تصبح رقعة القصة أوسع، وسع مخيلة كاتبها الذي يصيرها مرآة عاكسة لنمط حياة الشعوب في زمن قد يكون حقيقي أو خيالي ومكان قد يكون على سطح الأرض أو خارجه، لكن البيئة الإجتماعية لا يمكن إلا أن تكون حقيقية و البيئة النفسية لا يمكن إلا أن تكون من أرض الواقع.

[166]/ يظر. محمد يوسف نجم. المرجع السابق. ص ص 111-112

4.3.3 الحبكة:

هي سلسلة الحوادث التي تجري في القصة، مرتبطة عادة برابط السببية. و هي لا تفصل عن الشخصيات إلا فصلا مصطنعا مؤقتا، فالقاص يعرض علينا شخصياته دائما و هي متفاعلة مع الحوادث متأثرة بها ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه.[167] وكي تكون الحبكة محكمة و مشوقة للقارئ، وجب على الكاتب أن يتبع تصعيدا معينا للأحداث وصولا إلى الذروة و إلا شعر المقصوص له بالملل و انفض عن قراءة القصة.

حيث يقول 'روبرت مكي' أن "**القصة التي لا تحتوي على شعور بالتقدم، تتخبط من مشهد إلى آخر متعثرة و يكون بها قدر قليل من الإستمرارية، لأنه لا شيء يربط أحداثها. و عندما نصمم دوائر من الحدث المتصاعد يجب في الوقت نفسه أن ينقل المشاهدين برقة عبرها. لذلك نحتاج إلى عنصر ثالث بين مشهدين: الرابطة التي تصل بين ذيل المشهد'أ' برأس المشهد 'ب'. و نحن نجد**

[167]/ ينظر. محمد نجم. المرجع السابق. ص 63

عادة هذا العنصر الثالث في أحد مكانين: بين ما هو مشترك في المشاهد أو متعارض بينها.[168]

إن التقدم الذي تكلم عليه كل من مُحَمَّد نجم و روبرت مكي في القولين السابقين، يشكل تصاعدا للأحداث تتم ترجمتها في عناصر ثلاثة تشكل أساسا مكونات الحبكة، ألا وهي: **الأزمة و الذروة و الحل.**

أما الأزمة فهي مشهد القصة الإجباري فهي الحدث المحفز... و لابد أن تكون الأزمة مأزقا حقيقيا أي إختيارات بين متناقضات جديدة، أقل الضررين أو الإثنين معا، اللذين يضعان البطل تحت أقصى ضغط في حياته. فيواجه بطل الرواية هذا المأزق حين يواجه مباشرة قوى الخصومة الأكثر قوة و الشديدة التركيز في حياته، مما يحتم عليه أخذ قرار ما كي يقوم بفعل أو بآخر، بآخرِ جهد له كي يحقق موضوع رغبته.[169]

و تبعا للسمات التي وضعها الكاتب للشخصيات تتجلى أكثر فأكثر صفاتها و مبادئها و سلوكها نظرا للموقف الذي ستتخذه الشخصية أثناء تصاعد الأحداث

[168]/ روبرت مكي. المرجع السابق. ص 355

[169]/ ينظر. المرجع نفسه. ص ص 357-358

في الأزمة كي تختار الطريقة الأنسب في حل المشكلة. و تعتبر هذه المرحلة من الحبكة الأصعب و الأكثر إثارة ففيها تتشابك الأحداث و تتداخل فيما بينها فتتسم باللبس و الغموض أو بالتسارع و التدفق أو غيرها من عوامل الإثارة و التشويق.

و نصل لقمة هذا التعقيد و التشابك في الأحداث إلى ما يدعى 'بالذروة'. وهو الوقت المناسب كي تأخذ فيه الشخصية موقفا محددا كي تصنع الحدث النهائي للقصة، و هو ما يصنع ذروتها سلبا أم إيجابا أو بشكل ساخر إيجابي / أم سلبي. ومع ذلك فإذا كان البطل يتخذ فعلا طقسيا فإننا نوسع جزئيا الهوة بين التوقع و النتيجة. فإذا كنا نستطيع أن نفصل بين الاحتمال و الضرورة مرة أخرى فقط، فإننا ربما نخلق نهاية جيدة سيكتنزها المشاهدون طوال العمر. لأن الذروة المبنية على نقطة تُحوّل هي الأكثر إشباعا.[170]

و تعد نقطة التحول تلك حلا للأزمة، و هي أخر مرحلة في الحبكة و تعد متنفسا للشخصية و المشاهد أو القارئ معا. حيث تعلن هذه النقطة التي تسطع فيها الحقائق و تفك فيها الأزمات عن نهاية القصة و إسدال الستار عن الشخصيات و أحداثها. حيث يقول 'روبرت مكي' في كتابه (القصة): "إن كل

[170]/ ينظر. روبرت مكي. المرجع السابق. ص ص 158-159

الأفلام تحتاج إلى حل للحبكة مراعاة للمشاهدين. لأنه إذا حركت الذرة الذاهبين إلى الفلم، أو إذا كانوا يضحكون أو مثبتين من الرعب أو متوهجين من الغضب الإجتماعي أو يمسحون دموعهم، فسيكون من القسوة أن يُظلّم المكان فجأة وتتوالى العناوين...فالفلم يحتاج لما يسمى في لغة المسرح 'ستارة بطيئة'... حتى يمكن للمشاهدين أن يلتقطوا أنفاسهم و يستجمعوا أفكارهم و يغادروا دار السينما بوقار.[171]

4.3.4.الأسلوب:

إذا كانت كل عناصر القصة مشتركة بين الأعمال الأدبية الروائية فإن الأسلوب هو ما يفرق قصة أخرى بل هو العامل الذي يصنع للقصة نجاها أو يكتب فشلها. فأسلوب القصة هو "**الطريقة التي يستطيع بها الكاتب أن يصطنع الوسائل التي بين يديه، لتحقيق أهدافه الفنية. والوسائل التي يمتلكها الكاتب هي الشخصيات و الحوادث و البيئة و تأتي بعد ذلك الخطوة الأخيرة، و هي جمع هذه الوسائل في عمل فني كامل.**"[172]

[171]/ ينظر. روبرت مكي. المرجع السابق. ص ص 367-369

[172]/ محمد يوسف نجم. المرجع السابق. ص 113

و قد سبق و أن رأينا في الفصل السابق أن الأسلوب هو قسم من البلاغة وعليه فهو عامل فني يختلف من كاتب لآخر، لكن هناك بعض الخصائص التي تشترك فيها معظم الأساليب كي تصنع نوعا من القولبة لهذا العنصر من البلاغة. فقد ذكرنا في الفصل السابق مثلا طرق صنع التشويق كالإثارة و لفت الإنتباه أو الترغيب مثلا، أو إدراج المبهم و الغريب، فكلها لازمة الوجود في أي قصة كي يتحقق التشويق. لكن يقع الاختلاف بين الكتاب في اختيار الألفاظ و العبارات المناسبة و طريقة نظمها و إدراجها أو ترتيبها، و هذا ما يخلق الإبداع عند الكاتب ويخرج به من الصور النمطية إلى التميز و التفرد.

إذا فالأسلوب هو ذاك الحبل الذي يجذب به الكاتب القارئ منذ البداية، فيصنع لديه نوعا من اللذة و التشويق كلما تداخلت الأحداث و تأزمها نحو الذروة. فتدعو القارئ للمتابعة و تجبره على ملاحقتها بكل حواسه حتى يعثر على النتيجة ويصبو إلى مرامه بحل الأزمة و فك اللغز عند نهاية القصة. وعليه فإن كل تعاريف أسلوب القصة التي أوردناها أو حتى التي اطلعنا عليها ولم نذكرها نظرا لتشابهها مع ما ذكر، يتضح لنا أن التشويق هو قلب أسلوب القَصِّ، كما أن صنع الحبكة ذاتها قائم على التشويق. "فعندما ينجح الكاتب في اجتذاب القارئ و الاستئثار بلبه والسيطرة

على أحاسيسه، تبدأ عملية التشويق و المماطلة وما يصحبها من الاستثارة الدائمة التي تأبى القرار و الهمود. و بهذا يخوض القارئ في حالة من القلق الدائم والتحفز المستمر و هو يترقب بشغف و تطلع ما ستنجلي عنه الحوادث و ما ستؤول إليه كل واحدة منها و كأنه يسأل نفسه دائما: ما الذي سيحث بعد هذا؟ و كيف يُحل هذا اللغز؟ و كيف تذلل تلك العقبة؟ و ما هو صدى هذا العمل؟ و ما إلى ذلك من الأسئلة التي تثور في نفسه كلما تابع سياق العمل القصصي."[173]

4-4 دراسة تحليلية للرواية ' Le Tour du Monde en 80 jours' لجيل فارن:

بعد أن تطرقنا في بداية هذا الفصل إلى دراسة القصة بصفة عامة، فبحثنا في تعريفها وأنواعها وعناصرها وطرائق عرضها، سنتطرق الآن بصفة خاصة إلى قصة (حول العالم في 80 يوما) للكاتب الفرنسي 'جيل فارن' كونها موضوع دراسة بحثنا هذا، فنشرع في تحليل عناصرها وفقا لما جاء في الجزء النظري ونكشف عن طبيعة الشخصيات والأحداث فيها مع عرض مبسط لملخصها والتعريف بكاتبها.

[173]/ ينظر محمد يوسف نجم. المرجع السابق. ص ص 40-41

4.4.1 التعريف بالكاتب (Jules verne):

هو روائي فرنسي وشاعر وكاتب مسرحي ولد في 08 فبراير 1828 وتوفي في 24 مارس 1905. اشتهر برواية المغامرات وهو من ساهم في خلق ما يسمى بأدب الخيال العلمي. ولد 'فارن' لأبوين برجوازيين في ميناء نانت، حيث تدرب على خطى والده كمحامي، لكنه استقال من مهنته في وقت مبكر ليتفرغ في كتابة المجلات والمسرحيات. تعاون معه في النشر بيير جول هيرتز لتأليف سلسلة رحلات غير عادية، السلسلة التي لاقت شعبية على نطاق واسع من الروايات والمغامرات التي كانت مدروسة بدقة، مثل رواية :رحلة إلى مركز الأرض، عشرون ألف فرسخ تحت الماء، وحول العالم في ثمانين يوما. (وهي موضوع بحثنا).

يعتبر 'فارن' بشكل عام مؤلف أدبي كبير في فرنسا ومعظم دول أوروبا، حيث كان له تأثير واسع على الأدب وكثيرا ما يوصف بكاتب أدب الخيال أو أدب الأطفال، بسبب الترجمة المختصرة لرواياته التي تم طباعتها من جديد. يعد 'جيل فارن' ثاني أكثر كاتب تترجم رواياته في العالم منذ عام 1979 ، وكان الترتيب بين الكتاب باللغة الإنجليزية أجاثا كريستي ووليم شكسبير؛ ويقال انه ربما كان الأكثر ترجمة خلال الستينات والسبعينات.

وقد خلف الكاتب أعمالا كثيرة قبل موته وحتى بعدها، مما جعل رواياته العظيمة تحول إلى مسرحيات وأفلام وحتى أفلام كرتون ورسوم متحركة، كما أنها صارت موضوع اقتباسات من كتاب آخرين تأثروا بالكاتب وأرادوا أو يحذو حذوه في مجال الخيال العلمي وأدب الرحلات وكذا بعض قصصه ذات الطابع التاريخي أو الجغرافي. [174]

من بين أعماله الخالدة نذكر ما يلي:

1. *Cinq semaines en ballon* (1863)
2. *Voyage au centre de la Terre* (1864)
3. *Le Comte de Chanteleine* (1864)
4. *De la Terre à la Lune* (1865)
5. *Les Aventures du capitaine Hatteras* (1866)
6. *Les Enfants du capitaine Grant* (1868), *L'Amérique du Sud* (1866), *L'Australie* (1866) et *L'Océan Pacifique*(1867)
7. *Vingt mille lieues sous les mers* (1870)

[174]/ ينظر. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D9%88%D9%84_%D9%81%D9%8A%D8%B1%D9%86

8. *Autour de la Lune* (1870), suite de *De la Terre à la Lune*
9. *Une ville flottante* (1871)
10. *Une fantaisie du docteur Ox* (1872), repris dans *Le Docteur Ox* en 1874
11. *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe* (1872)
12. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873)
13. *Le Pays des fourrures* (1873)

4.4.2 التعريف بالكِتاب:

يصنف هذا الكتاب ضمن أدب الرحلات وهو لكاتبه الفرنسي 'جيل فارن'. صدر لأول مرة في باريس عام 1872 ولاقى صدى كبير وإعجابا من طرف النقاد والقراء. يتضمن الكتاب 37 فصلا قصيرا معنونا، تدور فيهم أحداث قصة تروي تفاصيل رحلة خاضها رجل بريطاني حول العالم في ثمانين يوم بعد أن قام برهان مع أصدقائه في نادي الإصلاح بلندن عند قراءته لمقال في الجريدة ذاك اليوم حول إمكانية استعمال وسائل النقل في تحقيق هذه الرحلة بعد كل ما شهدته المواصلات من تطور وازدهار و كذلك فتح قناة السويس في مصر.

وقد اختار الكاتب شخصياته بذكاء لخدمة حبكة القصة، فاستعمل أربع شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية تظهر في بعض المقاطع. فأما الرئيسة فهي :'فوج' (بطل القصة و هو البرجوازي الإنجليزي الذي يقرر تحقيق الرحلة وكسب الرهان) ، 'باسبارتو' (خادمه الفرنسي الوفي والمخلص الذي يرافقه في الرحلة ويؤثر في أحداثها)، 'عودة' (الأميرة الهندية التي يقوم بإنقاذها ويقع في حبها فيتزوجها في نهاية القصة) و'فيكس' (المتحري الشجع الذي يود القبض على البطل للظفر بالجائزة المقدمة من قبل الشرطة).

قدمت هذه القصة قبل أن تنشر على شكل مسلسل من 06 نوفمير إلى 22 ديسمبر 1972، و بعد صدوره حوّل إلى فلم تلفزيوني عام 1975و بعدها في المسرح وقاعات السينما، وأخر ما حققه تأثير هذا الكتاب على قراءه هو الرحلة التي قام بها شابان حول العالم في ثمانين يوما دون أخذ أي فلس معهما، عام 2014 انطلاقا من باريس أمام برج إيفل.

4.4.3 عناصر الرواية (le tour du monde en 80 jours):

نشرت هذه الرواية لأول مرة عام 1873م في باريس، وهي تعد من روايات المغامرات الكلاسيكية. تدور أحداثها حول رحلة في سباق مع الزمن بطلها ثري من الطبقة البرجوازية في إنكلترا يدعى (فلياس فوج) الذي قدم ذات يوم رهانا–بينما كان يجلس مع

أصدقائه في ناد بلندن يدعى 'نادي الإصلاح'- يقدر بعشرين ألف جنيه إسترليني مقابل أن يقوم برحلة حول العالم في مدة تقدر بثمانين يوما لا تزيد يوما أو تنقصه. وأما عن عناصر هذه الرواية فسنتطرق إليها حسب ما جاء في عناصر القصة (الباب السابق) على النحو التالي: الشخصيات، ثم البيئة، ثم الحبكة، فالأسلوب.

4.4.3.1 شخصيات الرواية Le tour du monde en 80 jours:

وقد استعمل الكاتب شخصيات عديدة تساند الشخصية الرئيسة 'فلياس فوج' في بناء حبكة القصة، منها ما هو شخصيات أساسية ومنها ما هو ثانوي. أما الشخصيات الرئيسة والتي تلعب أهم الأدوار في القصة، حيث تدور معظم الأحداث المهمة حولها وهي تتمثل في أربعة أشخاص.

- **فلياس فوج**: هو شخصية منظمة، ومنضبطة وذكية. تعيش حياة رتيبة هادئة وتعرف تماما ما تريد. كما أنها شخصية غامضة بعض الشيء تتميز بروح التحدي حيث أن الرهان الذي قامت به ليس جشعا من أجل المال- لأنه أصلا رجل ثري- بل فقط لتحدي رفاق الشخصية وربما يعد تحديا للشخصية مع ذاتها لكسر الملل وتحقيق الذات. فنلاحظ في لقصة أن السيد 'فوج' لم يكن يهتم بالجوانب السياحية في المدن التي زارها كما يفعل الزوار، لكن في الوقت ذاته

يظهر لنا معرفة واسعة بكل تلك الأماكن وعليه فإن هذا الغموض في الشخصية أو ربما تكبرها ما جعلها جد جذابة ومشوقة للقارئ كيف يعرف المزيد عنها.

وتعتبر هذه الشخصية 'شخصية نامية' لأنها تفاجئنا في كل مرة بشيء جديد نجهله عنها أو حتى يكون معاكسا للملامح التي رسمناها عنها من قبل. فالرجل الشديد والمنضبط الذي قام بإقالة خادمه نظرا لجلبه الماء أدفأ بدرجة واحدة، هو نفسه الرجل الرحيم الودود الذي يقرر مساعدة 'عودة' الفارة من قريتها رغم أن ذلك الأمر قد يكلفه خسارة الرهان وبذلك خسارة نفسه أمام التحدي الذي أقامه معها. كما أنه هو الرجل ذاته الذي سامح خادمه 'باسبارتو' و غفر له أخطاءه أثناء الرحلة، كما غفر للمتحري 'فيكس' كل العقبات التي وضعها في طريقه والتي كادت تحول دون كسبه الرهان بل والأدهى من ذلك قدم له المال عوض تركه يتخبط في المحن.

وما يؤكد على أن هذه الشخصية هي شخصية نامية هو استعمال 'جيل فارن' لأسلوب التشويق في نهاية القصة، حيث أن هذه الشخصية المنضبطة والذكية والمواظبة و الدءوبة قد نست أن الوقت يتغير بدخولهم لندن وكأن الحدث ناتج

عن الجزء المتهاون في الإنسان و الذي يميل إلى الاستسلام وهو تماما عكس الصورة التي رسمها لنا في بداية القصة عن هذه الشخصية.

ضف إلى ذلك أن الكاتب قد أعطانا صورة مخالفة تماما للشخصية العقلانية والمحبة للوحدة في بداية القصة، حيث يظهر لنا في النهاية أن 'فوج' سعيد جدا بكسب الرهان لا لاستحواذه على المال فهو قد صرف المبلغ ذاته في تلك الرحلة، و إنما سعادته تكمن في العثور على الحب مع 'عودة' والصداقة مع 'باسبارتو'.

- **باسبارتو**: هو ثان أهم شخصية في القصة تظهر منذ الفصل الأول للقصة، وهي شخصية مكملة لشخصية 'فوج' رغم انها تعد شخصية مسطحة، كونها لا تتغير بتغير أحداث القصة حيث تحافظ على معالمها النبيلة منذ بداية عرض الرحلة إلى نهايتها. فإذا كان هذا فوج هو رجل بريطاني رزين يعيش حياة رتيبة هادئة، فإن 'باسبارتو' هو تلك الشخصية الفرنسية الحية والفعالة التي جابت بلدان العالم وتشبعت نفسها من التجارب و المغامرات. و لهذا فقد اختار 'باسبارتو' أن يكون خادما لفوج كي يحط الرحال و يرتاح من حياة الترحال. لكن يظهر له عكس ذلك في اللحظة التي يقرر فيها 'فوج' الخوض في الرهان و بدأ الرحلة.

ويصور لنا الكاتب هذه الشخصية على أنها ذكية لكن في الوقت ذاته طيبة وأمينة بل و مطيعة لسيدها في كل الأوقات، فتتكبد الخسائر و العناء كي تحافظ على العهد و توفي بالوعد. فبالرغم من الصعاب التي واجهت 'باسبارتو' في الرحلة مرورا بهونغونغ وكذا عند عبور أمريكا ضل وافيا و حاول بكل جهده اللحاق بسيده و إخباره عن موعد تغيير الرحلة. كما أن هذه الشخصية قد حاولت التكفير عن ذنبها و أخطائها المرتكبة بالتضحية بنفسها من أجل إنقاذ 'عودة' نظرا لكونها حبيبة سيدها فيظهر له بذلك نوعا من الولاء و الإخلاص. كما يعود الفضل لهذه الشخصية في ربح 'فوج' الرهان حيث أنه هو من تفطن لكون اليوم الموعود (يوم الأحد الذي يجب أن يعود فيه من رحلته كي يكمل 80 يوما) عندما ذهب للترتيب زواج سيده من عودة. و قد أراد الكاتب أن تتخبط هذه الشخصية بين الجدية تارة و الفكاهة تارة أخرى، مما أضاف على القصة نوعا من الترفيه و روح الدعابة كي يكسر بذلك صورة الشخصية الجدية جدا و المنضبطة المتمثلة في 'فوج'.

- **المتحري فيكس**: تعتبر هذه الشخصية المحرك الأساسي لذروة الحبكة. حيث تظهر في الفصل الخامس من القصة و تبقى أحداثها مستمرة حتى نهاية القصة.

يعرف لنا الكاتب الشخصية على أنها تتحرى من أجل القبض على سارق أكبر البنوك الإنجليزية في حين يصادف السيد 'فوج' و يقتنع شيئا فشيئا أنه هو فعلا السارق الذي تبحث عنه إنجلترا. و عليه قرر القبض عليه و صار يتبعه من مكان للآخر حول العالم ناصبا له ما استطاع من العراقيل و المنغصات التي تحول دون هروبه – على حد ظنه-. و بالتالي فقد أقدم هذا الأخير على مصادقة 'باسبارتو' ليمسك الحجة على 'فوج'. و إن النية الطيبة لشخصية 'باسبارتو' وسذاجتها- إن صح القول- كما سبق و أن ذكرنا قد ساعدت كثيرا هذا المتحري في تعقيد الحبكة و صنع العراقيل دون أن يتفطن أو أن يتنبه لذلك. وتصور لنا هذه الشخصية أيضا على أنها شخصية شجعة و أنانية و غدارة، بل أنها تقدم مصلحتها على الغير حتى و إن كان الطريق إلى ذلك هو الإساءة إليهم. فالمتحري كان طامعا في الجائزة التي ينالها عند الإمساك باللص، و عليه فقد أقدم على تسميم 'باسبارتو' كي لا يخبر سيده بتغير موعد الرحلة، كما قام بالتبليغ عن 'باسبارتو' في الهند كي يتم اعتقاله نظرا لتدنيسه مكانا مقدسا هناك. و بالتالي فقد أراد الكاتب في هذا الموضع من القصة أن يكره القارئ هذه الشخصية لأنها شخصية تتنافى أخلاقها والأخلاق الحميدة، بل و يخاف منها

لأنها هي أيضا شخصية نامية و يمكن توقع أي شيء يفاجئنا منها في سبيل القبض على اللص و الحصول على المال.

- **عودة**: هي أميرة هندية جميلة جذابة، تعتبر شخصيتها اللمسة التي تضفي على روايات الرحلات الرجولية هذه، سحرا و عذوبة و جمالا أنثويا في وسط شخصيات كلها رجال. حيث تدخل هذه الشخصية القصة لما يمر فوج وصديقه بالهند فيصادفون حكاية هذه الأميرة الغنية الذي توفي زوجها و هي مضطرة الآن لتقديم نفسها كتضحية للزوج المدفون. فيتقدمون لإنقاذها و من ثم تبدأ رحلة الحب بين فوج و هذه الأميرة التي تقرر السفر معه إلى هونغونغ أين ستجد مساعدة أحد أقربائها. لكن عند الوصول إلى هناك لم يجدوا هذا الشخص وهناك تقرر الأميرة مرافقة فوج في رحلته حول العالم. و قد كانت هذه الشخصية مفتاحا أساسيا في حل العقدة و إعطاء العبرة و النتيجة من القصة حيث يظهر لنا الكاتب –كما سبق و أن أشرنا– أن الربح لم يكن في مبلغ الرهان بل بالظفر بقلب الأميرة و التأكيد على قيم الوفاء و الإخلاص في الصداقة.

كانت هذه هي الشخصيات الرئيسة في القصة و لكن هذا لا ينكر وجود شخصيات أخرى ثانوية تظهر في مراحل معينة من القصة ثم تختفي ونذكر منها:

- Lord Albermale ، William Batulcar ،Sir Francis Cromarty ،Samuel Fallentin ،Thomas Flanagan : ،James Forster ، Elder William Hitch : ،Jejeeh ،Kamerfield ، Kiouni ،Lord Longsferry ،Mandiboy ،Mudge ،Juge Obadiah Oysterpuf ، Colonel Stamp W. Proctor ،Andrew Stuart ،John Sullivan Révérend Samuel Wilson .

4.4.3.2 حبكة الرواية **Le tour du monde en 80 jours**:

لقد عرفنا سابقا الحبكة على أنها سلسلة من الأحداث التي تتوالى في شكل معين حيث تبدأ مع بداية أحداث القصة ثم تتأزم حتى تصل إلى الذروة ثم تنفرج الأزمة في نهاية القصة. و عليه فسنبحث في هذا الباب عن هذه العناصر في رواية (Le Tour du Monde en 80 gours) –موضوع بحثنا– كي نمهد عملية نقد الترجمة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية في الفصل الأخير من هذه الدراسة.

تبدأ أحداث القصة من الفصل الأول حين يقرأ 'فيلياس فوج' – و هو جالس برفقة أصدقائه في نادي الإصلاح– مقالا عن إمكانية السفر في جولة حول العالم في مدة أقصاها 80 يوما. ثم يأتي بعدها مباشرة أهم حدث تقوم عليها الحبكة برمتها

ألا و هو حدث الرهان. حيث راهن بطل القصة بنصف ثروته (20000 جنيه إسترليني) على إنجاز تلك الرحلة في تلك المدة التي ذكرتها الصحيفة. و بالفعل انطلق في رحلته تلك مع خادمه 'باسبارتو' يوم 02 من أكتوبر على الساعة 20.45 من لندن و كان عليه العودة إلى المكان نفسه يوم 21 ديسمبر في الوقت ذاته، أي بعد 80 يوما بالضبط.

أما الحدث التالي فهو تكلم جل الصحف البريطانية عن رحلة 'فوج' و'باسبارتو' مما أدى إلى حدث آخر و هو شك الشرطة المحلية في كون فوج هو سارق بنك إنجلترا و من ثم فهو يرغب في الهروب من البلاد. و هذا الحدث يؤدي بدوره إلى حدث آخر يؤزم الوضعية أكثر عندما يقرر المتحري 'فيكس' مطاردة 'فوج' و إمساكه طنا منه أنه هو السارق الفعلي للظفر بالجائزة المقدمة من قبل الحكومة الإنجليزية. و يبقى الكاتب يماطل في شرح الأحداث السابقة الذكر حتى يفاجئنا بحدث جديد ألا هو وقوع الأميرة الهندية 'عودة' في ورطة ومحاولة 'فوج' و 'باسبارتو' مساعدتها في الهروب و التنقل إلى هونكونغ، أين ستجد قريبا لها يساعدها هناك.

فتظهر لنا و كأن الأزمة الأولى بدأت بالإنفراج حتى نتفاجئ مرة أخرى بعدم إيجاد الأميرة لقريبها و بالتالي تقرر متابعة الرحلة مع 'فوج'. و هنا تشتد الحبكة تأزما،

عندما يتأخر فوج عن موعد انطلاق السفينة من هونكونغ لكن سرعان ما ينحل الأمر بإلتقاء 'باسبارتو' و هذا الأخير مجددا في اليابان.

لكن هيهات أن تنتهي الأحداث هاهنا، فالأزمة متواصلة بعد سفر هؤلاء الثلاثة إلى سان فرانسيسكو، حيث صادفوا هناك تأزما في أوضاع البلاد نظرا لحملة انتخابية، اعتقل فيها 'باسبارتو' لكن سرعان ما استطاع 'فوج' تخليصه من وثاق السجن بمساعدة أصدقاء له. فأتموا الرحلة بعدها إلى شيكاغو و من ثم إلى نيويورك أين تتأزم الحبكة مجددا بمغادرة السفينة المتوجهة إلى 'ليفربول' دون أن يركبها 'فوج' و جماعته.

و تتوالى بعدها بعض الأحداث الثانوية أثناء الرحلة إلى ليفربول كشراء السفينة التي كانت مبحرة باتجاه شمال إنجلترا و بعدها نفذ منهم الوقود فاضطروا إلى نزع أجزاء من السفينة و حرقها كي يستعملوها كوقود من أجل إتمام الرحلة. وأخيرا رست السفينة في 'ليفربول'. لكن للأسف (طبعا للقارئ الذي قتله الفضول و التشويق لمعرفة نهاية الرحلة) وصول فوج ليس بحل الأزمة النهائي حيث يقبض عليه المتحري 'فيكس' و يحاول تسليمه إلى العدالة قبل أن يتضح له أنه أخطأ و أن السارق قد قبض عليه و انتهى الأمر.

بعدها يسارع 'فوج' في الذهاب إلى لندن باستئجار عربة بعد أن تأخر على القطار المتوجه إلى هناك. لكن للأسف قد وصل متأخرا و ظن أنه خسر الرهان. و بينما كان 'فوج' و 'عودة' يعترفان بحبهما لبعض تفطن 'باسبارتو' للوقت حيث لاحظ أنهم قد ربحوا 24 ساعة نظرا لسفرهم نحو الشرق. فسارع 'فوج' إلى النادي و كسب الرهان و انتهت القصة نهاية سعيدة كما هو الحال في قصص الرحلات كما سبق و أن رأينا في الفصل الخاص بأدب الرحلات.

4.4.3.3 بيئة الرواية Le tour du monde en 80 jours

بق سبق و أن عرفنا بيئة القصة على أنها الزمان و المكان التي تقع فيه أحداث الشخصيات، كما قد تتعدى هذا المفهوم و تشمل آخر أوسع كي تضم البيئة الإجتماعية أو الثقافية أو غيرها. لكن في هذا الباب سوف نتطرق إلى المفهوم الأول لبيئة رواية (Le Tour du Monde en 80 jours) أي إلى عاملي الزمان و المكان فيها لا غير.

و قد كان لهذين العاملين حظا وفيرا من جهد الكاتب، حيث ركز على جغرافيا المكان و نقلنا في رهانه ذاك من قارة إلى أخرى و من بلد إلى آخر بكل سلاسة و عذوبة حيث كنا متمسكين بكل الأحداث التي ارتبطت بتلك الأماكن و

تعرفنا على الشخصيات الرئيسة أكثر من خلال تصرفاتها إزاء الأحداث التي جرت في تلك البلدان. لكن في الوقت ذاته لا يمكن أن نفصل العامل المكاني أو الحيز الجغرافي إن صح القول عن الحيز الزماني، حيث ربط بينهما الكاتب رباطا وثيقا حين جمعها في عنوان الرواية: 'جولة حول العالم' و التي تمثل المكان أو الجغرافيا و 'ثمانون يوما' تمثل عامل الزمن. ضف إلى ذلك أنه حدد زيارة كل مكان بوقت معين و مدة محددة كي يكسب الرهان.

و بذلك كان لعنصر الوقت قيمة ثمينة في هذه الرواية، حيث أن الكاتب لم يعلن كسبه للرهان رغم رجوعه سالما لأرض الوطن، نظرا لتأخره بعشر دقائق فقط. كما يشرح لنا فوج قيمة الوقت من خلال المشاكل التي حصلت له نتيجة مغادرة القطار تارة و السفينة تارة أخرى عند تأخره عن الموعد. وبالتالي فإن الزمن قد كثيرا في تأزم الحبكة و خلق جو من التوتر في ذهن القارئ نظرا لضيق الوقت المفترض في القصة.

و نظرا لتلك الأهمية لهذين العنصرين في الرواية، جعلهما الكاتب حلا لذروة الحبكة. فسفر 'فوج' نحو الشرق جعله يمر على أماكن مختلفة في الوقت الطبيعي (المتعلق بالإشراق و الغروب) مما جعلهم يكبون يوما كاملا عند رجوعهم إلى لندن،

و بذلك كسب الرهان. و يمكن أن تلخص كل ما قيل عن الرحلة التي قام بها 'فوج' و زمانها في الجدول التالي:

المكان	الزمان	وسيلة التنقل
من لندن المملكة المتحدة إلى السويس في مصر	**7 أيام**	قطار عبر سكة الحديدية وعبر البحر المتوسط بواسطة باخرة
من السويس إلى بومباي في الهند	**13 يوم**	سفينة بخارية عبر البحر الأحمر والمحيط الهندي
من بومباي إلى كلكتا في الهند	**3 أيام**	قطار عبر سكة الحديدية
من كلكتا إلى هونغ كونغ	**13 يوم**	سفينة بخارية عبر بحر الصين الجنوبي
من هونغ كونغ إلى يوكوهاما في اليابان	**6 أيام**	سفينة بخارية عبر البحر الصين الجنوبي والشرقي من خلال المحيط الهادئ
من يوكوهاما إلى سان فرانسيسكو في الولايات المتحدة الأمريكية	**22 يوما**	سفينة بخارية عبر المحيط الهادئ
من سان فرانسيسكو إلى مدينة نيويورك في الولايات المتحدة	**7 أيام**	قطار عبر سكة الحديدية

الأمريكية		
من نيويورك إلى لندن	**9 أيام**	سفينة بخارية عبر المحيط الأطلسي والسكك الحديدية
المجموع:		**80 يوما**

جدول يلخص رحلة 'فلياس فوج' و 'باسبارتو' و مدتها الزمنية

4.4.3.4 أسلوب الرواية (**Le tour du monde en 80 jours**):

لقد سبق و أن عرفنا أسلوب القصة على أنه طريقة نظم الكلام و تقديم الأفكار إلى القارئ، عن طريق استعمال وسائل لغوية قد تختلف من كاتب إلى آخر منها التشويق و الاستفهام و العرض و الوصف و غيرها من الأساليب اللغوية. و قد تميزت رواية 'جيل فارن' بأسلوب شيق شد القراء إليه حتى زمننا هذا، حيث مازلنا نجد هذه الرواية المنبثقة من الخيال العلمي و أدب الرحلات تدرس للأجيال في المدارس بل و تقام عليها الدراسات العلمية و رسائل التخرج في الجامعات.

إن أول ما يميز كتابات 'جيل فارن' التي تنطوي معظمها ضمن أدب الرحلات هو أسلوب التشويق كما سبق و أن أشرنا، و ما يجعل الكاتب يبدع في هذا الأسلوب هو استعماله لأساليب و طرائق نلخصها في يلي:

1- **إستعمال أزمات متعددة**: و هذا ما يخلق نوعا من الإثارة و يبعد الرتابة (monotonie) على أحداث القصة، فيشعر القارئ و كأنه يركب ألعاب التسلية الخطيرة التي تحرك أحاسيسه بقوة. فنجد مادة الأدرنالين ترتفع بتأزم الأحداث ثم تنخفض بمجرد معرفة نهاية الأزمة الأولى ثم تعود للإرتفاع وتنزل مرة أخرى و هكذا دواليك، حيث تعد نهاية كل أزمة، بداية لأزمة جديدة و هكذا يبقي القارئ دائم التفطن و متابعا القصة بحماس.

فأول أزمة تبدأ مع بداية الفصل الأول عندما يحصل الرهان على إنجاز رحلة حول العالم في ثمانين يوم، ثم نجد الكاتب يروي لنا في كل بلد يزوره أحداثا جديدة تشكل كل واحدة منها أزمة جديدة نذكر منها أزمة الأميرة 'عودة' في الهند و أزمة هجوم الهنود على القطار في أمريكا و كذا أزمة تأخرهم على الباخرة و أزمة مطاردة المتحري 'فيكس' لفوج' و غيرها من الأزمات التي نتطرق لها بإسهاب في الفصل الأخير.

2- **إستعمال الغموض**: و يرجع الفضل في ذلك باستعمال مفهوم القدر، والذي يعتبر بدوره الجانب الغامض و المظلم في حياة الإنسان. فلا يمكن أن تتوقع ما سيحصل تتبعا للتسلسل المنطقي للأحداث. فلا المنطق و لا العقل و لا العلوم و لا الشطارة يمكنهم التحكم في هذا العامل الغامض و المفاجئ

المتعلق بمفهوم الإله وحده و ضرورة الإيمان به خيره و شره. حيث يصور لنا الكاتب شخصية البطل 'فوج' على أنها شخصية منظمة و مرتبة وحريصة على حساب كل شيء بدقة و تفان، فهذه الشخصية لا تؤمن بالصدفة و وقوع غير المتوقع. فكل شيء لابد أن يدرس جيدا كيف تعرف نتائجه و نتجنب المفاجأة. لكن على مدار القصة يبين لنا الكاتب أحداثا كثيرة لم تكن في حسبان 'فوج' و لكنها أثرت على رحلته مرة بالسلب و أخرى بالإيجاب و أخر قدر له هو زواجه بالأميرة الهندية 'عودة' و هذا الشيء لم يضعه قط في الحسبان.

3- **إستعمال الألفاظ القوية والعنيفة المأثرة:** أدرج الكاتب مجموعة من الألفاظ القوية في كل مرة كان يصف فيها الأحداث العنيفة مثل: (fusil) (coup de casse tête) (fureur) (attaque) (enfoncer) (sauvage)(revolver)، (sang)، (sauver)، (colère) وغيرها، كما استعمل الألفاظ المعبرة عن تسارع الأحداث و ضيق الوقت كي يخلق نوعا من التوتر عند القارئ فيشعر فعلا و كأن القطار سيغادر قبل أن يلحق به أو أن الباخرة ستبحر دون يركبوها و غيرها من تلك المشاهد التي تستدعي

الهرولة. ونذكر من بين تلك الألفاظ على سبيل المثال: (compter les secondes)، (courait)، (vitesse effroyable)، (précipiter)، كما أن استعمال الكاتب لأسماء الأفعال عوضا عن الجمل له أمر ساعد على تسارع الأحداث مثل: (voulant)، (sachant)، (disant) و غيرها كثر.

4- **إستعمال الدقة في الوصف:** قد سبق و أن رأينا أن الوصف هو من أساليب التشويق و قد استعمله الكاتب كثيرا في وصف الأماكن بدقة عالية و كذا وصف الزمن اللازم لإجراء الرحلة المحددة، فتلك الدقة في الحساب و الدقة في التخطيط تشوق القارئ أكثر مثل أفلام الجرائم والقتل التي تنجح كثيرا نظرا لاعتمادها على هذه الوسائل في الحبكة لصنع التشويق. و نذكر على سبيل المثال حساب 'فوج' لوقت الرحلة بطريقة جد دقيقة مثيرة للفضول و مشيرة إلى ذكاء الشخصية:

« Je ferai le tour de la terre en quatre vingt jours ou moins. Soit dix neuf cent vingt heures ou cent quinze mille deux cent minutes. Acceptez-vous ? »

كما تظهر الدقة في وصف الزمن من خلال المقاطع التالية:

* **— J'ai encore douze heures d'avance. Je puis les consacrer à cela.**

— Tiens ! Mais vous êtes un homme de cœur ! dit sir Francis Cromarty.

— Quelquefois, répondit simplement Phileas Fogg. Quand j'ai le temps. »

- À huit heures du soir, la principale chaîne des Vindhias avait été franchie
- À six heures du matin, on se remit en marche
- À deux heures, le guide entra sous le couvert d'une épaisse forêt

أما الدقة في وصف الأماكن فهي القلب النابض للرواية، حيث تلعب دورا يتساوى و أدوار الشخصيات في بناء الحبكة. و قد ذهب النقاد إلى أن الوصف الحقيقي والدقيق لكل البلدان التي زارها 'فوج' إنما هي دليل على كون 'جيل فارن' رحالة زار كل تلك

الأماكن بالفعل و إلا فلم يكن ليصدقه القارئ. و ندرج عن ذاك الوصف الأمثلة التالية من الرواية الأصل باللغة الفرنسية:

-**description de Singapour** : « là, les buissons de poivriers remplaçaient les haies épineuses des compagnes européennes ; des sagoutiers, de grande fougères avec leur ramure superbe, variaient l'aspect de cette région tropicale, des muscadiers au feuillage verni saturaient l'air d'un parfum saturant. »

– description de Allahabad : « Allahabad, c'est la cité de Dieu, l'une des plus vénérées de l'Inde, en raison de ce qu'elle est bâtie au confluent de deux fleuves sacrés, le Gange et la Jumna, dont les eaux attirent les pèlerins de toute la péninsule. On sait d'ailleurs que, suivant les légendes du Ramayana, le Gange prend sa source dans le ciel, d'où, grâce à Brahma, il descend sur la terre. »

كما أن الكاتب قد استعمل تقنية الوصف في تصوير الشخصيات و أبدع في ذلك، فجعلنا نأخذ فكرة واضحة عن الشخصيات المسطحة مثل شخصية 'باسبارتو'

وشخصية 'فوج' بوصفها قبل أن تبدأ في الخوض في أحداث القصة، كما أنه استطاع أن يموه عقول القراء باستعمال الوصف لشخصية 'فوج' التي تعتبر شخصية نامية، فأخذنا عنها فكرة معينة في بداية الرواية، ثم ما نلبث نغيرها عنها و نكتشف فيها صفات جديدة على مدار أحداث القصة. و نقدم فيما يلي بعض الأمثلة عن ذلك:

Description de 'Fogg' :

« Passepartout avait rapidement, mais soigneusement examiné son futur maître. C'était un homme qui pouvait avoir quarante ans, de figure noble et belle, haut de taille, que ne déparait pas un léger embonpoint, blond de cheveux et de favoris, front uni sans apparences de rides aux tempes, figure plutôt pâle que colorée, dents magnifiques. Il paraissait posséder au plus haut degré ce que les physionomistes appellent « le repos dans l'action », faculté commune à tous ceux qui font plus de besogne que de bruit. Calme, flegmatique, l'œil pur, la paupière immobile, c'était le type

achevé de ces Anglais à sang-froid qui se rencontrent assez fréquemment dans le Royaume-Un. »

Description de 'passepartout' :

« Un garçon âgé d'une trentaine d'années se montra et salua. ' Vous êtes Français et vous vous nommez John ? lui demanda Phileas Fogg.'

— Jean, n'en déplaise à monsieur, répondit le nouveau venu, Jean Passepartout, un surnom qui m'est resté, et que justifiait mon aptitude naturelle à me tirer d'affaire. Je crois être un honnête garçon, monsieur, mais, pour être franc, j'ai fait plusieurs métiers. J'ai été chanteur ambulant, écuyer dans un cirque, faisant de la voltige comme Léotard, et dansant sur la corde comme Blondin ; puis je suis devenu professeur de gymnastique, afin de rendre mes talents plus utiles, et, en dernier lieu, j'étais sergent de pompiers, à Paris. J'ai même dans mon dossier des incendies remarquables. Mais voilà cinq

ans que j'ai quitté la France et que, voulant goûter de la vie de famille, je suis valet de chambre en Angleterre… »

Description du détective 'Fix' :

L'autre était un petit homme maigre, de figure assez intelligente, nerveux, qui contractait avec une persistance remarquable ses muscles sourciliers. À travers ses longs cils brillait un œil très-vif, mais dont il savait à volonté éteindre l'ardeur. En ce moment, il donnait certaines marques d'impatience, allant, venant, ne pouvant tenir en place.

Description de Aouda :« Sa luisante chevelure, régulièrement divisée en deux parts, encadre les contours harmonieux de ses joues délicates et blanches, brillantes de poli et de fraîcheur. Ses sourcils d'ébène ont la forme et la puissance de l'arc de Kama, dieu d'amour, et sous ses longs cils soyeux, dans la pupille noire de ses grands yeux limpides, nagent comme dans les lacs sacrés de l'Himalaya les reflets les plus purs de la lumière céleste. Fines, égales et blanches, ses

dents resplendissent entre ses lèvres souriantes, comme des gouttes de rosée dans le sein mi-clos d'une fleur de grenadier. Ses oreilles mignonnes aux courbes symétriques, ses mains vermeilles, ses petits pieds bombés et tendres comme les bourgeons du lotus, brillent de l'éclat des plus belles perles de Ceylan, des plus beaux diamants de Golconde. Sa mince et souple ceinture, qu'une main suffit à enserrer, rehausse l'élégante cambrure de ses reins arrondis et la richesse de son buste où la jeunesse en fleur étale ses plus parfaits trésors, et, sous les plis soyeux de sa tunique, elle semble avoir été modelée en argent pur de la main divine de Vicvacarma, l'éternel statuaire. »

Description des prêtres :

En première ligne s'avançaient des prêtres, coiffés de mitres et vêtus de longues robes chamarrées. Ils étaient entourés d'hommes, de femmes, d'enfants, qui faisaient entendre une sorte de psalmodie funèbre, interrompue à intervalles égaux

par des coups de tam-tams et de cymbales. Derrière eux, sur un char aux larges roues dont les rayons et la jante figuraient un entrelacement de serpents, apparut une statue hideuse, traînée par deux couples de zébus richement caparaçonnés. Cette statue avait quatre bras, le corps colorié d'un rouge sombre, les yeux hagards, les cheveux emmêlés, la langue pendante, les lèvres teintes de henné et de bétel. À son cou s'enroulait un collier de têtes de mort, à ses flancs une ceinture de mains coupées. »

من خلال كل ما تقدم عرضه من مقتطفات من رواية 'جيل فارن' (موضوع الدراسة) يتبين لنا أن الكاتب قد استعمل الوصف كثيرا بل و بإسهاب في رسم الشخصيات و الأماكن و حتى الزمان و هذا كان قد يضر بعنصر التشويق في القصة لولا استعماله لكلمات و مفردات منتقاة في كل مرة، حيث يشدنا في عملية وصفه و يجعلنا ننتظر ما ستفعله هذه الشخصية أو ما سيحصل في هذا المكان بالضبط، لأن القارئ يكون قد عقد ميثاقا مع القاص و عرف منحى الحبكة و طريقة العرض. فلا وصف إلا و تتبعه أحداث مهمة في القصة تلعب دورا إما في تأزم الحبكة أو حلها.

5- إستعمال الحوار: نلاحظ أن الكاتب قد استعمل الحوار كأسلوب من أساليب التشويق على غرار استعماله للوصف الدقيق و الغموض والأزمات المتعددة و الألفاظ الجزلة القوية و في بعض الأحيان العنيفة. و تكمن أهمية الحوار في كسر حاجز الرتابة في القصة و تجنب الملل، فنرى الكاتب يلعب دور الراوي فيتحدث عن الشخصيات بلسانه هو، وتارة يجعل الشخصيات تتحدث عن بعضها، و يستعمل الحوار تارة أخرى فيجعل الشخصيات تتحدث مع بعضها و كأن المشهد حي. وبالتالي يلعب هذا التغيير في الرؤى السردية إلى خلق حيوية و نشاط في النص السردي و يساهم في إثارة التشويق في نفس القارئ. و نعطي أمثلة عن الحوار فيما يلي من أمثلة أخذناها من الرواية الأصل باللغة الفرنسية.

Dialogue 01 :

« Le capitaine ? demanda Mr. Fogg.

— C'est moi.

— Je suis Phileas Fogg, de Londres.

— Et moi, Andrew Speedy, de Cardif.

— Vous allez partir ?…

— Dans une heure.

— Vous êtes chargé pour… ?

— Bordeaux.

— Et votre cargaison ?

— Des cailloux dans le ventre. Pas de fret. Je pars sur lest.

— Vous avez des passagers ?

— Pas de passagers. Jamais de passagers. Marchandise encombrante et raisonnante.

Dialogue 02 :

« Eh bien, voulez-vous me mener à Bordeaux ?

— Non, quand même vous me paieriez deux cents dollars !

— Je vous en offre deux mille (10,000 fr.).

— Par personne ?

— Par personne.

— Et vous êtes quatre ?

— Quatre. »

Dialoque 03 :

— Passepartout me convient, répondit le gentleman. Vous m'êtes recommandé. J'ai de bons renseignements sur votre compte. Vous connaissez mes conditions ?

— Oui, monsieur.

— Bien. Quelle heure avez-vous ?

— Onze heures vingt-deux, répondit Passepartout, en tirant des profondeurs de son gousset une énorme montre d'argent.

— Vous retardez, dit Mr. Fogg.

— Que monsieur me pardonne, mais c'est impossible.

— Vous retardez de quatre minutes. N'importe. Il suffit de constater l'écart. Donc, à partir de ce moment, onze heures vingt-neuf du matin, ce mercredi 2 octobre 1872, vous êtes à mon service. »

الفصل الخامس

نقد الرواية المترجمة إلى اللغة العربية "حول العالم فى 80 يوما

نقد الرواية المترجمة إلى اللغة العربية "حول العالم في 80 يوما":

يأتي هذا الفصل الخامس و الأخير بعملية نقد للرواية المترجمة إلى اللغة العربية 'حول العالم في 80 يوما'،فبعد أن تطرقنا في الفصول السابقة إلى جل النظريات الترجمية التي تسمح لنا بالحفاظ على أسلوب التشويق عند ترجمة الرواية إلى اللغة العربية، و كذا تحليل عناصر الرواية بالغة الأصل (اللغة الفرنسية) و دراسة مكوناتها.

سنقوم في هذا الجزء من الرسالة بعملية النقد استنادا إلى تلك النظريات والمفاهيم التي سبق إدراجها وإعطاء البديل عند التعليق على الترجمات التي يتضح لنا عدم صحتها أو نرى فيها تشويها لأسلوب التشويق. و عليه فعملنا هذا يعنى فقط بهذا الجزء من الدراسة الأسلوبية للرواية و لا نعمل على تصحيح الأخطاء الترجمية الأخرى.

و أما عن الدراسة النقدية فنبدؤها من نقد ترجمة عناوين الفصول التي كان الكاتب يستهل بها سرده للأحداث في كل مرة حيث تعد هذه الأخيرة بمثابة رأس الإبرة الذي يجر وراءه حبل التشويق. بعدها ننتقل إلى نقد ترجمة الشخصيات ومن ثم بيئة الرواية أي زمان و مكان وقوع الأحداث. حيث تعمل هذه التوليفة معا من أجل جذب القارئ و تشويقه لإتمام قراءة القصة التي قد تطول أحداثها فتؤدي إلى فتور القارئ، لكن جودة الأسلوب و إحكامه تحول دون ذلك. فإن أخفق المترجم في نقل تلك الجودة و

تلك البراعة الأسلوبية سيمل القارئ للرواية بالغة لعربية ومن ثم يكون المترجم قد أخفق في مهمته و أنقص من قيمة العمل الأصلي عند ترجمته.

5.1 التعريف بالمترجم:

صبري الفضل هو أستاذ لغة انجليزية و مترجم مشهور في الساحة الأدبية، ولد في 02 ماي 1931 بالقاهرة. درس بجامعة 'توليدو' ثم نال شهادة الماجيستير من جامعة 'سان فرانسيسو' في الأدب الإنجليزي. عمل بعدها كمدرس في الجامعة الأميريكية ومدارس بالكويت، كما شغل منصب رئيس تحرير مجلة 'Fair' للاتحاد الأفروأسياوي للتأمين وإعادة التأمين. ترجم العديد من الكتب و الروايات نذكر منها : المزيف، المخطوف، الفرسان الثلاث، الأرض الطيبة، العقل والعاطفة، الكبرياء و الهوى، الكونت دي مونت كريستو، فندق بابلون الكبير، بالإضافة إلى العديد من القصص القصيرة الشيقة و قواميس في الدراسات التجارية و كذا موسوعة الطفل. كما ترجم أعمالا لجول فارن منها رحلة إلى مركز الأرض و الرواية حول العالم في ثمانين يوما موضوع الدراسة.

5.2 نقد ترجمة عناوين الفصول:

تتضمن الرواية (Le tour du monde en 80 jours) سبعة و ثلاثين (37) فصلا معنونا، استعمل الكاتب كل واحد من تلك الفصول كمدخل يستهل به

أحداث الرواية. و إن هذا الخاصية في الكتابة الأدبية تجعل القارئ يشعر و كأن كل فصل هو أقصوصة صغيرة وكل نهاية فصل هي نهاية جزئية للرواية الطويلة، و بذلك لا يمل من سرد تلك الأحداث الكثيرة المتسلسلة. و عليه نجد العناوين التي استعملها الكتب باللغة الفرنسية في روايته الأصل كلها إثارة وغموض كي تشد القارئ. غير أن المترجم قد عمد إلى ترجمة حرة ضيع فيها المعنى و أسلوب التشويق معا، حيث استبدل السبعة و ثلاثين فصلا بمائة و ثلاثة فصول. وعليه فقد غير تماما من خطة الكاتب في استدراج القارئ بل ذهب إلى التفصيل والشرح و التوضيح بدل إثارة الغموض و اللبس كما جاء في الرواية الأصلية باللغة الفرنسية و عليه ضاع أسلوب لتشويق شكلا ومضمونا. و هذا ما سنوضحه في الأمثلة التالية:

Chapitre I - Dans lequel Phileas Fogg et Passepartout s'acceptent réciproquement, l'un comme maître, l'autre comme domestique

Chapitre II - Où Passepartout est convaincu qu'il a enfin trouvé son idéal

Chapitre III - Où s'engage une conversation qui pourra coûter cher à Phileas Fogg

Chapitre IV - Dans lequel Phileas Fogg stupéfie Passepartout, son domestique

Chapitre V - Dans lequel une nouvelle valeur apparaît sur la place de Londres

Chapitre VI - Dans lequel l'agent Fix montre une impatience bien légitime

Chapitre VII - Qui témoigne une fois de plus de l'inutilité des passe-ports en matière de police

Chapitre VIII - Dans lequel Passepartout parle un peu plus peut-être qu'il ne conviendrait

Chapitre IX - Où la mer Rouge et la mer des Indes se montrent propices aux desseins de Phileas Fogg

Chapitre X - Où Passepartout est trop heureux d'en être quitte en perdant sa chaussure

Chapitre XI - Où Phileas Fogg achète une monture à un prix fabuleux

Chapitre XII - Où Phileas Fogg et ses compagnons s'aventurent à travers les forêts de l'Inde, et ce qui s'ensuit

Chapitre XIII – Dans lequel Passepartout prouve une fois de plus que la fortune sourit aux audacieux

Chapitre XIV – Dans lequel Phileas Fogg descend toute l'admirable vallée du Gange sans même songer à la voir

Chapitre XV – Où le sac aux bank-notes s'allège encore de quelques milliers de livres

Chapitre XVI – Où Fix n'a pas l'air de connaître du tout les choses dont on lui parle

Chapitre XVII – Où il est question de choses et d'autres pendant la traversée de Singapore à Hong-Kong

Chapitre XVIII – Dans lequel Phileas Fogg, Passepartout, Fix, chacun de son côté, va à ses affaires

Chapitre XIX – Où Passepartout prend un trop vif intérêt à son maître, et ce qui s'ensuit

Chapitre XX – Dans lequel Fix entre directement en relation avec Phileas Fogg

Chapitre XXI – Où le patron de la *Tankardère* risque fort de perdre une prime de deux cents livres

Chapitre XXII – Où Passepartout voit bien que, même aux antipodes, il est prudent d'avoir quelque argent dans sa poche

Chapitre XXIII – Dans lequel le nez de Passepartout s'allonge démesurément

Chapitre XXIV – Pendant lequel s'accomplit la traversée de l'océan Pacifique

Chapitre XXV – Où l'on donne un léger aperçu de San-Francisco, un jour de meeting

Chapitre XXVI – Dans lequel on prend le train express du chemin de fer du Pacifique

Chapitre XXVII – Dans lequel Passepartout suit, avec une vitesse de vingt milles à l'heure, un cours d'histoire mormone

Chapitre XXVIII – Dans lequel Passepartout ne put parvenir à faire entendre le langage de la raison

Chapitre XXIX – Où il sera fait le récit d'incidents divers qui ne se rencontrent que sur les rails-roads de l'Union

Chapitre XXX – Dans lequel Phileas Fogg fait tout simplement son devoir

Chapitre XXXI - Dans lequel l'inspecteur Fix prend très-sérieusement les intérêts de Phileas Fogg

Chapitre XXXII - Dans lequel Phileas Fogg engage une lutte directe contre la mauvaise chance

Chapitre XXXIII - Où Phileas Fogg se montre à la hauteur des circonstances

Chapitre XXXIV - Qui procure à Passepartout l'occasion de faire un jeu de mots atroce, mais peut-être inédit

Chapitre XXXV - Dans lequel Passepartout ne se fait pas répéter deux fois l'ordre que son maître lui a donné

Chapitre XXXVI - Dans lequel Phileas Fogg fait de nouveau prime sur le marché

Chapitre XXXVII - Dans lequel il est prouvé que Phileas Fogg n'a rien gagné à faire ce tour du monde, si ce n'est le bonheur

أما في الرواية المترجمة فقد جاءت الفصول على النحو التالي:

1. ميستر فلياس فوج:

و هو الفصل أو الباب –إن صح القول– الذي استهل به المترجم القصة و هو ما يقابل عنوان الفصل الأول في الرواية الأصل. لكن للأسف نلاحظ أن المترجم قد اختزل الجملة الطويلة باللغة الفرنسية التي تحمل شحنات دلالية معينة تبعث التشويق في نفس القارئ واستبدلها فقط بوضع اسم الشخصية الرئيسة الأولى فقط. حيث أن الجملة باللغة الفرنسية (s'acceptent réciproquement, l'un comme maitre, l'autre comme domestique) تجعل ذهن القارئ يتساءل لماذا على أحدهما قبول الآخر؟ هل جرى أمر بينهما؟ و هل على الخادم أن يختار مخدومه و يقبله؟ أم أن هذا الخادم ليس ككل الخدام؟ و من ثم يتشوق القارئ لمعرفة التفاصيل و يشرع في قراءة الفصل.

و عليه كان حريا بالمترجم أن يبقي أسلوب الغموض نفسه و يترجم عنوان الفصل الأول كالتالي: "**عندما يتقبل فيلياس فوج و باسبارتو بعضهما على كون الأول سيدا و الثاني خادما له**" (ترجمتنا)

2. خادمه:

و هو الباب الذي يقابل الفصل الثاني في الرواية الأصل، و الذي يتحدث فيه الكاتب عن شخصية الخادم و حياتها قبل الالتقاء بالسيد الجديد و هذا ما يفسر لنا

العنوان الذي اختاره 'جيل فارن' لهذا الفصل (Où Passepartout est convaincu qu'il a enfin trouvé son idéal) فكلمة (enfin) تدل أن مشوار الخادم كان طويلا و تجربته في الحياة الكبيرة، لكنه لم يتقبل أحد كما تقبل هذا السيد الجديد. و عليه فبحذف هذه الكلمة بالذات يكون المترجم قد حذف التشويق برمته من عنوان الفصل و إن اكتفاءه بوضع كلمة 'خادمه' قد شوهت المعنى الأصلي للرواية. و عليه نقترح الترجمة التالية: **"عندما يقتنع باسبارتو أنه وجد أخيرا سيده المثالي." (ترجمتنا)**

3. مستر فوج يذهب إلى النادي:

يقابل هذا الباب الفصل الثالث في الرواية الأصل، و الذي يتحدث فيه الكاتب عن مشكل القصة و بالتالي تبدأ خيوط الحبكة نسيجها من هذا المقام، غير أن الترجمة بتصرف المترجم قد أبعت القارئ في اللغة العربية تماما عن لب القصة وجوهرها وهو الرهان الذي قام بها 'فوج' و الذي غير حياته تماما. فنلاحظ أن الكاتب قال في عنوانه للفصل (Où s'engage une conversation qui pourra coûter cher à Phileas Fogg) حيث يشير لنا أن أزمة في طريقها للسيد 'فوج' (qui pourra coûter cher) و التي تعني أن ثمن الغلطة قد يكون باهظا لهذا استعمل

الفعل (pourra) و كل ذلك من أجل إشعال فتيل حبل التشويق كي يتبين لنا في الأخير أن هذا الرهان كان أجمل غلطة غلطها في حياته لأنه عثر من خلالها على حب حياته 'عودة' و كذا أروع صديق و خادم وفي هو 'باسبارتو'. و عليه نقترح الترجمة التالية: **"عندما قد يكلف احتدام الجدل ثمنا غاليا لفيلياس فوج"** (ترجمتنا)

4. سرقة البنك:

هو باب أدرجه المترجم لا يوجد في الرواية الأصل بل جاء ضمنيا في الفصل الثالث حين ذهب السيد 'فوج' إلى النادي و تحدث مع رفاقه عن الأخبار و ذكروا قصة اللص الذي حير الشرطة البريطانية. و ربما قد اعتبر المترجم هذا الحدث هاما لأنه سيؤثر لاحقا على مجرى أحداث الرواية، لكن هذا الأمر لا يخول له إدراج أبواب أو فصول جديدة بل عليه التقيد بخطة النص الأصلي لأن التفصيل عكس أسلوب التشويق.

5. الرهان:

و هو باب أدرجه أيضا المترجم لا يوجد في النص الأصل بل يختم به الكاتب فصله الثالث وهو ما يفسر الثمن الغالي الذي جاء في عنوان الفصل باللغة الفرنسية و الذي تجاهله المترجم عند نقل الرواية إلى اللغة العربية.

6. اندهاش باسبارتو:

و هو ما يقابل الفصل الرابع في الرواية الأصل، أين يطلب السيد 'فوج' من خادمه مرافقته في رحلة حول العالم. و قد جاء عنوان الفصل باللغة الفرنسية كالتالي:

Dans lequel Phileas Fogg stupéfie Passepartout, son domestique

لكن للأسف يعمد المترجم دائما إلى التصرف في الترجمة و الحذف مما يؤدي إلى تشويه الأسلوب الأصلي الذي اعتمده الكاتب فلا نعرف من و لا لماذا اندهش 'باسبارتو' فبدل التفسير و التوضيح الذي استعمله المترجم في الفصول السابقة، استعمل هاته المرة الغموض الذي ضر بالمعنى و ليس ذلك الغموض المشوق كما استعمله الكاتب. و عليه نقترح الترجمة التالية: "**عندما أثار فيلياس فوج دهشت خادمه باسبارتو**". (ترجمتنا)

7. مفتش الشرطة:

لا يوجد مقابل لهذا العنوان في النص الأصل لكن نتقد أن المترجم قد أدرجه نظرا لتحد الكاتب عن هذا المفتش بخاصة في هذا الفصل الخامس.

8. فيكس و باسبارتو:

و هو ما يقابل الفصلين الخامس و السادس في الرواية الأصلية باللغة الفرنسية والذي جاء تحت العنوانين على التوالي:

Dans lequel une nouvelle valeur apparaît sur la place de Londres

Dans lequel l'agent Fix montre une impatience bien légitime

و إن هذه الترجمة لهي بالأمر الغريب لأن العنوان المترجم لا يمد بصلة إلى العنوان الأصل، وهذا راجع لتصرف المترجم في ترجمته و حذفه لعناصر وأحداث عدة من الرواية باللغة الفرنسي وعليه نقترح الترجمة التالية: " **عندما ظهر رهان جديد في ساحة لندن**" (ترجمتا) و نترك العنوان الثاني للفصل اللاحق لأن المترجم قد خلط بينهما أيضا.

9. مستر فيكس و القنصل:

و هو ما يقابل الفصل السابع و الثامن عل حد سواء أين تتضح شكوك المفتش حول كون السيد 'فوج' هو لص البنك الذي تبحث عنه الشرطة، كما يروي لنا الكاتب كيفية استدراج المفتش للخادم 'باسبارتو' ليجلب معلومات عن سيده. لكن المترجم ركز هنا على الحوار الذي جرى بين القنصل و المفتش 'فيكس' و أطلق عليه اسم الفصل.

10. من السويس إلى بومباي.

و يقابل هذا الفصل من الرواية المترجمة الفصل التاسع من الرواية الأصل المعنون كما يلي:

Où la mer Rouge et la mer des Indes se montrent propices aux desseins de Phileas Fogg.

و لو لا قراءتنا لمحتوى الفصل باللغة العربية لما أدركنا أنه المقابل لعنوان هذا الفصل، وذلك لأن المترجم قد قرر الاستغناء عن الترميز الذي استعمله الكاتب في روايته الأصل في أسلوب تشويقه و رسمه لبيئة الحكاية، و فضل أن يشرح لنا ما يقصد به الكاتب من ذلك الترميز لإزالة الغموض و بالتالي أسلوب التشويق من عنوان هذا الفصل. فعوّض البحر الأحمر بالسويس (مصر) و المحيط الهندي ببومباي (الهند)، غير أن الرحلة لم تقتصر فقط على هذين البلدين بل جرت أحداث كثيرة و مغامرات بين البحر الأحمر والمحيط الهندي عاشها السيد 'فوج' وخادمه ضاع معناها التشويقي عند الترجمة إلى اللغة العربية. و عليه نقترح الترجمة التالية: "**عندما يمشي البحر الأحمر و المحيط الهندي بما يشتهيه فيلياس فوج**" (ترجمتنا)

11. كيف فقد باسبارتو حذاءه:

يقابل هذا الفصل من الرواية المترجمة الفصل العاشر من الرواية الأصل، و قد غيره المترجم كما فعل بالعناوين الأخرى حيث استعمل هذه المرة الغموض بدل الشرح فطرح سؤالا عن كيفية فقدان باسبارتو لحذائه بدل أن يخبرنا بسعادته بالنجاة رغم فقدان الحذاء كما جاء في النص الأصل.

Où Passepartout est trop heureux d'en être quitte en perdant sa chaussure.

و عليه نقترح الترجمة التالية: "**عندما يطير باسبارتو فرحا بنجاته رغم فقدان حذائه.**"(ترجمتنا) فرغم أن الكاتب هنا يعطينا إشارة أن حذاء الخادم كاد أن يتسبب في وفاته إلا أنه يشوقنا إلى معرفة السبب في ذلك و كيف يمكن لحذاء أن يقتل بشرا !

12. رحلة القطار تبدأ:

يقابل كل من هذا الفصل و الفصل 13 الذي يليه **'رحلة القطار تتوقف'** و الفصل 14 **'مستر فوج يشتري فيلا'**، الفصل الحادي عشر من الرواية الأصل:

Où Phileas Fogg achète une monture à un prix fabuleux.

فالبفعل رغم ذكر شراء الدابة (الفيل) في عنوان الفصل في اللغة الفرنسية، إلا أن الكاتب قد استهل الفصل بسرده لتفاصيل انطلاق الرحلة بالقطار، لكن الحدث الأعظم هو شراء ذاك الفيل بثمن باهظ جدا. و من ثم اختار المترجم أن يقسم هذا الفصل الوحيد إلى ثلاثة أقسام أو أبواب بدا سرد كل تلك الأحداث في فصل واحد كما فعل الكاتب في الرواية الأصل.

13. منظر غريب:

يقابل هذا الفصل من الرواية المترجمة الفصل الثاني عشر من الرواية الأصل المعنون:

Où Phileas Fogg et ses compagnons s’aventurent à travers les forêts de l’Inde, et ce qui s’ensuit.

و يقوم المترجم هنا بنقل العنوان عن طريق عملية التأويل، حيث يلخص كل ما شاهده السيد 'فوج' وخادمه في أنه منظر 'غريب' رغم أن مفهوم الغرابة يختلف من شخص لآخر فهو أمر نسبي، و لهذا لم يود الكاتب أن يحكم على ما شاهده بالغرابة بل قال أنها مغامرة في غابات الهند و ما جاورها. و بذلك يترك للقارئ مساحة حرية معينة كي يعيش المغامرة بذاته ويحكم عليها بنفسه فيتقمص الشخصيات و ينفعل للأحداث و كل

هذا يزيده تشويقا. إذا خطأ المترجم في نقل العنوان قد أثر على نقل تلك الصورة التي أراده 'جول فارن' و حكم عليها فقط بالغرابة. و عليه نقترح الترجمة التالية: "**عندما يدخل فيلياس فوج و مرافقيه في مغامرة عبر غابات الهند و ما جاورها.**" (ترجمتنا)

14. السوتي:

هو ما يقابل الجزء الأخير من الفصل السابق (12) غير أن المترجم اختار أن يضعه في فصل لوحده و تسميته بعنوان (السوتي) لكي يلي هذا المفهوم كل الاهتمام و يقوم بشرحه شرحا مفصلا، إذ أنه يستعين بالتهميش أسفل الصفحة (72) من الرواية المترجمة، ويخبرنا أن هذا الاسم إنما يطلق على طقوس هندية تستدعي دفن المرأة مع زوجها عند وفاته و هذا إخلاصا منها له و هو ما حصل مع (الأميرة عودة).

15. هيا ننقذ المرأة:

كل أحداث هذا الباب في النسخة المترجمة تندرج تحت الفصل الثالث عشر و لا يوجد أي عنوان يقابلها في الرواية الأصل باللغة الفرنسية، بل هي أحداث فقط ارتأى المترجم أنها مهمة فخصص لها بابا لوحدها. فيبدأ المترجم هنا بنقل ظروف و معاناة المرأة وكيفية ممارسة القبائل الهندية لطقوسها الدينية، كما ينقل لنا ما أظهره الكاتب في هذا الفصل

من شخصية 'فوج' التي قررت إنقاذ المرأة و هو الحدث الذي أهم المترجم فركز عليه وأطلق عليه عنوانا لهذا الباب.

16. فشل الخطة الأولى:

هي أيضا أحداث تندرج تحت الفصل الثالث عشر و لا يوجد أي عنوان يقابل ما ترجمه المترجم في الرواية الأصل باللغة الفرنسية، حيث يركز المترجم هنا على الأفكار والاستراتجيات التي اتخذها 'فوج' و رفاقه لإنقاذ الأميرة و يبن لنا مدى سذاجتها نظرا لفشلها، و لهذا خصها بعنوان.

17. الخطة الثانية تفشل:

كل أحداث هذا الباب في النسخة المترجمة تندرج تحت الفصل الثالث عشر أيضا و لا يوجد أي عنوان يقابلها في الرواية الأصل باللغة الفرنسية، و لعل المترجم قد اتخذ هذا الموقف من الرواية كي يعقب على اختيار الكاتب الأصلي للرواية في اختياره 'فوج' كشخصية مثالية، فيبين لنا أن هذه الشخصية و مع كل الذكاء والحنكة التي تتسم بها فقد أخفقت مرتين في عملية إنقاذ الأميرة.

18. خيبة الأمل:

هذه الأحداث أيضا تدخل ضمن الفصل الثالث عشر و لا يوجد أي عنوان يقابلها في الرواية الأصل باللغة الفرنسية. و ربما أراد المترجم أن يقسم هذا الفصل إلى أبواب نظرا لكونه مليئا بالأحداث المشوقة، لكنه للأسف قد ضيع التشويق بتلك الخطة لأنه كان يعطي في كل مرة ما سيحدث لاحقا و بذلك لا يدع القارئ يتخيل ما سيحدث في آخر الفصل و هو الأمر الذي أراده الكاتب بإبقاء العنوان مبهما بعض الشيء.

19. باسبارتو لديه فكرة:

و كذا هذه الأحداث لا نجد لها أي عنوان يقابلها في الرواية الأصل باللغة الفرنسية، بل أراد المترجم أن يؤكد هنا أن الفكرة جاءت من عند الخادم (الشخصية المرحة في الرواية) و ليس من عند السيد 'فوج' (الشخصية الذكية و الفطنة).

20. الأمير يبعث للحياة؟

هذه الأحداث أيضا تدخل ضمن الفصل الثالث عشر و لا يوجد أي عنوان يقابلها في الرواية الأصل باللغة الفرنسية، بل هي أحداث فقط ارتأى المترجم أن يعنونها ليثير فضول القارئ لكن للأسف قد تعثر أيضا في ذلك لأن الكاتب 'جول فارن' وضع هذه الفكرة من باب الدعابة و لم يعطها كل ذلك الاهتمام.

21. النجاح:

ما زالت الأحداث تنقل من الفصل الثالث عشر و لا يوجد أي عنوان يقابلها في الرواية الأصل باللغة الفرنسية، حيث يبن المترجم هنا للقارئ أن العملية تمت بنجاح و قد وفق الأصدقاء في مهمتهم و أنقذوا الأميرة من الموت المحتوم.

22. الله أباد و مكافأة الإخلاص وإلى كالكاتا:

تقابل هذه الأبواب الثلاثة في الرواية المترجمة الفصل الرابع عشر من الرواية الأصل والعنوان الذي يقابلها في الرواية باللغة الفرنسية هو:

Dans lequel Phileas Fogg descend toute l’admirable vallée du Gange sans même songer à la voir.

حيث أراد المترجم تفصيل الطريق المتخذ من قبل 'فوج' و رفاقه رغم أنه قرر حذف عدة مشاهد و أوصاف استعملها الكاتب في النص الأصلي سنتطرق إليها لاحقا في قسم 'الشخصيات'. و ما أراده الكاتب من عنوانه هذا، أن 'فوج' قد مرت عليه مآسي كثيرة ومغامرات صعبة في هذا المكان و عليه فيم يتمكن حتى من التمتع بمشاهدة مآثره.

23. إيقاف الشرطة لهم، أمام القاضي، خطة مفتش الشرطة:

تقابل هذه الأبواب الثلاثة من النسخة المترجمة الفصل الخامس عشر من الرواية الأصل والمعنون كالتالي:

Où le sac aux bank-notes s'allège encore de quelques milliers de livres

حيث يبين لنا الكاتب في روايته الأصل أن كل تلك الأحداث التي جرت قد أخذت من مال 'فوج' كي يتم حلها و كل هذا سيؤثر على رهانه. كي نخرج في آخر الرواية أن المال الذي يربحه السيد 'فوج' من الرهان قد تم صرفه خلال الرحلة. لكن ما أهم المترجم هو إيقافهم عند الشرطة و مثولهم أمام القاضي، كي يظهر في الأخير أن كل ذلك من عمل المفتش 'فيكس' كي يقوم بتعطيلهم عن موعد رحلتهم ومن ثم القبض عل السيد 'فوج' و تسليمه للعدالة البريطانية. و عليه نقترح الترجمة التالية: "**عندما تخف صرة النقود مجددا بإنفاق بعض آلاف الجنيهات الاسترلينية.**" (ترجمتنا)

24. السجن ، الكفالة، من كالكاتا إلى سنغفورة، باسبارتو يخطئ التخمين، في سنغافورة:

كل هذه الأحداث هي تفاصيل ذكرت في الفصل السابق من الرواية الأصل، لكن المترجم فصّلها في أبواب متفرقة و عنونها بتصرف منه.

25. أحاديث بين فيكس و باسبارتو:

يمثل هذا الباب من الرواية المترجمة الفصل السادس عشر (16) من الرواية الأصل والمعنون كالتالي:

Où Fix n’a pas l’air de connaître du tout les choses dont on lui parle.

و يذهب المترجم مرة أخرى إلى التصرف في نقل العنوان من الرواية الأصل باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، حيث لا يتعلق الأمر في هذا الفصل فقط بحديث 'باسبارتو' مع المفتش أو المتحري 'فيكس' و إنما يعكس لنا الكاتب هنا شكوك المتحري و عاصفة الأفكار التي احتلت دماغه نظرا للمعلومات التي جمعها من محادثاته الاستدراجية للخادم و كذا ما سمعه على متن السفينة و ما شاهدت عيناه و كذلك تخيلاته أو استنتاجاته. وعليه فإن هذا العنوان قد أغفل نواحي كثيرة من أحداث الحكاية، اختزلها المترجم فقط في الحوار الذي دار بين 'فيكس' و'باسبارتو'. و منه نقترح الترجمة التالية: "**عندما يبدو أن 'فيكس' يجهل تماما الأمور التي يُحَدّثُ بها.**" (ترجمتنا)

كانت هذه نبذة عن تلك العناوين الأصلية التي استعملها الكاتب كطعم يستدرج به القارئ فيشوقه للاطلاع على ما يحتويه الفصل إلى غاية إكمال الحكاية برمتها، وكيفية ترجمتها إلى اللغة العربية. فنرى المترجم لم يبق على عنوان واحد و إنما تصرف في عملية النقل بل و أعاد تقسيم الرواية إلى أبواب عدة تبلغ (103) باب بدل (37) فصل في الرواية الأصل.

و عليه عند قراءتنا للرواية المترجمة إلى اللغة العربية، صرنا نشعر و كأن الرواية لم تبق نفسها. و هذا عكس ما تنص عليه النظرية الترجمية الخاصة بأهل المصدر الذين يحثون على الحفظ على هوية النص و عدم تشويهه لأنه ملك كاتبه و ليس ملكا لنا، و على القارئ –كما سبق و أن اشرنا في الفصل الأول– أن يبذل جهدا في فهم بيئة النص الأصل. حيث يقول 'بانجمان': (كما سبق و أن اشرنا)

‘ La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l’original, n’offusque pas sa lumière, mais c’est la pure langue, comme renforcée par son propre médium qu’elle fait tomber d’autant plus pleinement sur l’originale, cela est du

principalement dans la syntaxe ce qui démontre amplement que l'élément d'origine de traducteur est le mot'[175]

' إن الترجمة الحقيقية هي الترجمة الشفافة التي لا تواري الأصل و لا تطمس نوره، فاللغة النقية التي تستمد آزرها من وساطتها الجديدة هي من تزيد الأصل نورا و إشراقا. و كل ذلك يتحقق أساسا من خلال التراكيب مما يظهر أن العامل الأهم بالنسبة للمترجمة هو الكلمة.'

و عليه نكتفي فقط بذكر الأبواب الأخرى التي أطلق تسميتها المترجم من محض خياله دون أن يبرر تصرفه في ترجمة الرواية للقارئ في اللغة الهدف. و أما عن تلك الأبواب فهي: (فيكس يشعر بالقلق)، (طقس سيئ و سرعة بطيئة)، (أخبار طيبة)، (عم عودة)، (سيذهب فيكس إلى أمريكا)، (فيكس يرسم خطة جديدة)، (فيكس يطلب المساعدة)، (إن سيدك لص)، (باسبارتو في حالة سكر شديد)، (باسبارتو لا يعود)، (فيكس سعيد)، (الربان)، (خطة الربان)، (فوج يوافق على الخطة)، (انهم يغادرون هونج كونج)، (اللية الأولى على ظهر التانكادير)، (توقع الطقس السيئ)، (العاصفة)، (تأخرهم بضعة ساعات)، (باسبارتو يظهر على الكارناتيك)، (مستر فوج ليس على ظهر الكارناتيك)،

[175]/ OSEKI-D2PR2, Ines. Theories et Pratiques de la traduction littéraire. Armand Colin.Paris 1999. P.82

(باسبارتو يصل إلى يوكوهاما)، (باسبارتو يغير ملابسه)، (فرقة الأنوف الطويلة)، (الهرم)، (تفسيرات)،(في المحيط الباسيفيكي)، (المسافات و التوقيت)، (أين كان فيكس؟)، (فيكس يتقابل مع باسبارتو)، (سان فرانسيسكو)، (الانتخابات)، (المشاجرة)، (الليلة الأولى في القطار)، (الجاموس الوحشي)، (خطر جديد)، (لعبة الورق)، (الجسر غير المأمون)، (منتهى السرعة)، (فوج و بروكتو يلتقيان)، (ترتيبات القتال)، (هجوم الهنود الحمر)،(ضياع باسبارتو) (حملة الانقاذ)، (رجوع القاطرة)، (الانتظار)، (الانقاذ)، (الزحافة ذات الأشرع)، (عبر الجليد)، (من أوهاما إلى نيويورك)، (التأخير)، (مستر فوج يحاول العثور على سفينة)، (القبطان سبيدي)، (القبطان سبيدي يقول 'نعم')،(تغيير القبطان)، (باسبارتو سعيد)، (الريح تهب)، (سوف لا يبقى فحم كاف)، (مستر فوج يشتري الهزيتا)، (من كوبنزتاور إلى ليفربول)، (مستر فوج في السجن)، (إطلاق سراح مستر فوج)، (في سافيل رو)، (فيلياس فوج و عودة)، (في نادي الإصلاح)، (خطأ في اليوم)، (اليوم الفرق)، (النهاية السعيدة).

.5.3 نقد ترجمة الشخصيات:

نتطرق في هذا الباب إلى أهم عنصر من عناصر أسلوب التشويق ألا و هو براعة التصوير. و قد تميز الكاتب 'جول فارن' ببراعة تصوير شخصيات روايته فوصفها وصفا

دقيقا مشوقا غير ممل رغم استعماله للنعوت العديدة و الفقرات الطويلة لإعطائنا معلومات مختلفة و متنوعة عن هؤلاء الأشخاص الذين أعطاهم أدوارا مميزة و مختلفة في روايته و جعلنا نتعلق فعلا بكل شخصية منهم. و عليه سنحاول أن ننظر في طريقة نقل تصوير الشخصيات من قبل المترجم إلى اللغة العربية و نرى إذا ما احترم هذا الأخير تلك النظريات الترجمية التي تطرقنا إليها في الفصل من أجل المحافظة على أسلوب التشويق.

5.3.1 نقد ترجمة شخصية 'فيلياس فوج'(Phileas Fogg) :

تعتبر هذه الشخصية مركز شخصيات الرواية و أهمها فهو بطل الحكاية ومحركها. و قد سبق و أن ذكرنا في الفصل الرابع من الرسالة عند دراستنا لشخصيات الرواية، أن شخصية 'فوج' هي شخصية نامية أي أنها تكبر و تتطور بل تتغير مع تغير مجريات أحداث القصة، و هي ليست ثابتة عند موقف أو خلق معين. حيث يعطي لنا الكاتب نظرة معينة عن هذه الشخصية نوضحها بالمقتطفات التالية من الرواية الأصل و من ثم نتطرق إلى نقد ترجماتها إلى اللغة العربية:

À l'un des plus grands orateurs qui honorent l'Angleterre, succédait donc ce Phileas Fogg, personnage énigmatique,

dont on ne savait rien, sinon que c'était un fort galant homme et l'un des plus beaux gentlemen de la haute société anglaise.

On disait qu'il ressemblait à Byron, – par la tête, car il était irréprochable quant aux pieds, – mais un Byron à moustaches et à favoris, un Byron impassible, qui aurait vécu mille ans sans vieillir. (**p 1**)

" كان إنجليزيا بكل تأكيد، جنتلمان إنجليزي وجيه المظهر." (ص 11)

نلاحظ هنا أن المترجم قد تصرف كثيرا في النص و اختزل كل تلك الفقرة المعبرة التي استعملها الكاتب لوصف الشخصية الرئيسة للرواية في جملة واحدة. و بذلك يكون قد أضاع على القارئ معلومات كثيرة معظمها كانت ضمنية و مشفرة في كلمات معينة تشوق القارئ لحل لغز الحبكة و توقع ما سيحصل في المستقبل لهذه الشخصية.

و يبدأ الإشكال من ترجمة اسم الشخصية ذاتها (Phileas Fogg) حيث تحمل الكلمة (Fogg) دلالة كبيرة في وصف الشخصية. فهي ترمز إلى الكلمة (fog) و التي تعني باللغة الانجليزية (الضباب) و بالتالي العتمة و عدم الوضوح و الكآبة و هذا تماما ما يود الكاتب أن ينقله لنا من خلال هذا الوصف الأولي للشخصية. و عليه فعند

استعمال طريقة التعريب في الترجمة تضيع الحمولة الدلالية للاسم و بالتالي كان بالأحرى على المترجم أن ينوه إما عن طريق التأويل (يشرح الاسم) و إما عن طريق إتباع نظرية أهل المصدر و التي تعنى بأخذ القارئ إلى بيئة الكاتب كما سبق و أن أشرنا، فيحتفظ بالاسم بأحرفه اللاتينية دون تهريبها.

ضف إلى ذلك أن حذف المترجم للكلمات التالية (**énigmatique**)، (**fort galant**)، (**irréprochable**)، (**beaux**)، (**Byron**) التي استعملها 'جول فارن' لوصف شخصيته قد أضعفت المعنى كثيرا و لم نفهم بعد طبيعة الشخصية المتناقضة التي لمح إليها الكاتب في روايته الأصل.

فكلمة (**Byron**) إنما أراد بها الكاتب تشبيه 'فوج' إلى اللورد **'بايرون'**[176] و هو من أشهر شعراء بريطانية، تميز برقيه و جماله و كذا عاطفته الجياشة. فهو أب الرمانسية والشعر الحزين في الشعر البريطاني، كما أنه جاب العالم و زار المشرق. و عليه نلاحظ أن شخصية 'فوج' تشبه كثيرا هذه الشخصية و عليه أراد أن يلمح لنا الكاتب إلى وراء هذه الشخصية الغامضة و الكئيبة هناك روح رومانسية نتكتشفها في منتصف الرواية عند يقع 'فوج' في حب الأميرة الهندية ويضحي بحياته من أجل إنقاذها.

2/ George Gordon Byron, 6e baron Byron, généralement appelé **Lord Byron**, est un poète britannique, né le 22 janvier 1788 à Londres et mort le 19 avril 1824 à Missolonghi

حيث نجد هذه الفكرة في الصفحة (70) من الرواية الأصل:

« Si nous sauvions cette femme ? dit-il.

— Sauver cette femme, monsieur Fogg !… s'écria le brigadier général.

— J'ai encore douze heures d'avance. Je puis les consacrer à cela.

— Tiens ! Mais vous êtes un homme de cœur ! dit sir Francis Cromarty.

— Quelquefois, répondit simplement Phileas Fogg. Quand j'ai le temps. »

" التفت مستر فوج نحو سير فرانسيس و قال:

- دعنا ننقذ هذه المرأة !
- فصرخ سير فرانسيس:
- أنت يا مستر فوج تنقذ هذه المرأة؟
- فأجاب:

- ما زلت مبكرا عن موعدي باثني عشرة ساعة و يمكنني إعطاء هذه الإثنتا عشرة ساعة لها.
- مستر فوج ! إن لديك قلبا رحيما جدا !
- أحيانا ... عندما يكون لدي وقت." (ص 77-87 من الرواية المترجمة)

نلاحظ هنا أيضا أن المترجم لم ينقل الجانب الآخر الجميل من شخصية 'فوج' ببراعة نظرا لعدم اختياره للمفردات القوية التي تقابل براعة أسلوب السرد عند 'جول فارن' وعليه نقترح الترجمة التالية باستعمال نظرية التكافؤ الديناميكي فنستعمل أسلوب التعجب بالطريقة التي يفهمها العرب و لا نعمل على النقل الحرفي للكلمات فذلك لا يبرز تناقض الشخصية. حيث يمكن للغة العربية أن تقابل حرف تعجب بكلمة أو حتى عبارة و لابد من احترام ذلك لحفظ المعنى:

" التفت مستر فوج نحو سير فرانسيس و قال:

- **ماذا لو أنقذنا هذه المرأة !**
- **فتعجب سير فرانسيس:**
- **كيف! أحقا تود إنقاذ هذه المرأة يا سيد 'فوج'؟**
- **فأجاب:**

- **لقد استبقت مخطط رحلتي باثني عشرة ساعة، فلما لا استغل ذلك في إنقاذها؟**[177]

- **رد عليه سير فرانسيس: عجبا ! ها أنت شخص عطوف.**

- **أحيانا ... رد 'فوج' بكل بساطة. عندما يكون لدي متسع من الوقت."**

(ترجمتنا)

كما استرسل الكاتب في وصف هذه الشخصية الرئيسة و خصص لها ما يقارب الأربع صفحات الأولى كما كان يتطرق لها في كل مرة حتى نهاية الرواية. و قد اخترنا المقتطفات التالية التي يستعمل فيها الكاتب الكثير من النعوت و الصفات.

« Passepartout avait rapidement, mais soigneusement examiné son futur maître. C'était un homme qui pouvait avoir quarante ans, de figure noble et belle, haut de taille, que ne déparait pas un léger embonpoint, blond de cheveux et de favoris, front uni sans apparences de rides aux tempes, figure plutôt pâle que colorée, dents magnifiques. Il paraissait posséder au plus haut degré ce que les physionomistes

[177] كي نشعر بتلك الشخصية غير المبالية المتحولة فجاة إلى شخصية عطوفة.

appellent « le repos dans l'action », faculté commune à tous ceux qui font plus de besogne que de bruit. Calme, flegmatique, l'œil pur, la paupière immobile, c'était le type achevé de ces Anglais à sang-froid qui se rencontrent assez fréquemment dans le Royaume-Un. » (p 10-11)

لكن للأسف قد أهمل المترجم هذه الفقرة الهائلة التي تصف شخصية 'فوج' شكلا وحذفها تماما من الرواية المترجمة و بالتالي يجهل قارئ الرواية المترجمة أن السيد 'فوج' هو رجل في الأربعينات من عمره، ممشوق القامة، أشقر الشعر وأبيض البشرة حتى يظن من يراه أن وجهه شاحب من البياض، صافي العينين.

بل اهتم المترجم في نقل تفاصيل حياة الشخصية الخارجية و التي تضم محيطه وعمله وما أصدقاءه و هلم مجر كما سنرى في الفقرات التالية:

On ne l'avait jamais vu ni à la Bourse, ni à la Banque, ni dans aucun des comptoirs de la Cité. Ni les bassins ni les docks de Londres n'avaient jamais reçu un navire ayant pour armateur Phileas Fogg. Ce gentleman ne figurait dans aucun comité d'administration. Son nom n'avait jamais retenti dans un

collège d'avocats, ni au Temple, ni à Lincoln's-inn, ni à Gray's-inn. Jamais il ne plaida ni à la Cour du chancelier, ni au Banc de la Reine, ni à l'Echiquier, ni en Cour ecclésiastique. Il n'était ni industriel, ni négociant, ni marchand, ni agriculteur. Il ne faisait partie ni de l'*Institution royale de la Grande-Bretagne*, ni de l'*Institution de Londres*, ni de l'*Institution des Artisans*, ni de l'*Institution Russell*, ni de l'*Institution littéraire de l'Ouest*, ni de l'*Institution du Droit*, ni de cette *Institution des Arts et des Sciences réunis*, qui est placée sous le patronage direct de Sa Gracieuse Majesté. Il n'appartenait enfin à aucune des nombreuses sociétés qui pullulent dans la capitale de l'Angleterre, depuis la *Société de l'Armonica* jusqu'à la *Société entomologique*, fondée principalement dans le but de détruire les insectes nuisibles. (p p 5-6)

"لم يظهر مطلقا في بنك أو أي مكان عمل بالمدينة. كما أنه لم يكن معروفا عند أصحاب السفن و عالم صناعة الشحن بالسفن. لم يكن تاجرا، و لا رجل أعمال. لم يكن مزارعا، لم يكن عالما، لم يكن كاتبا، كان يبدو بلا عمل أو مهنة. (ص 11)

مرة أخرى استعمل المترجم التصرف في الترجمة و أراد أن يلخص ما جاء به الكاتب في روايته الأصل ظنا منه أنه إطناب ربما أو أنه تفصيل ممل، و بذلك يكون قد أهمل ذلك الجانب التشويقي الذي يأتي في إطالة النفي أو إعطاء معظم الاحتمالات الممكنة، كي يحفز ذهن القارئ على التخمين و كأن الأمر لغز أو حزورة.

و عليه نقترح الترجمة التالية:

لم يره أحد من قبل في سوق البورصة و لا في بنك و لا في أي تجارة في المدينة، و حتى أحواض و موانئ لندن لم تستقبل يوما مركبا باسم فيلياس فوج. إن هذا الرجل النبيل لم يظهر اسمه في أي مجلس إدارة، و لا في قسم المحامين ولا في معبد و لا في جامعة القانون (لينكونز–إن) و لا (قرايز–إن) كما أنه لم يرافع يوما في محكمة المستشارين و لا في مجلس الملكة و لا حتى في الساحات أو المحكمة الكنسية. لم يكن 'فوج' رجل صناعة و لا متفاوض و لا تاجرا و لا مزارعا. فهو ليس بعضو في المؤسسة الملكية للمملكة المتحدة و لا مؤسسة لندن و لا مؤسسة الحرفيين، و لا

مؤسسة 'راسل' و لا المؤسسة الأدبية للغرب ولا مؤسسة الحقوق، بل و لا ينتمي حتى إلى مؤسسة 'الأدب و العلوم مجتمعة' التي تديرها مباشرة جلالة الملكة. من الأخير، لا يظهر اسم هذا الرجل و لا في أي شركة من الشركات المتعددة المنتشرة في عاصمة انجلترا، لا في أعرقها (شركة أرمونيكا) و لا حتى في تلك التي أسست للقضاء على الحشرات الضارة." (ترجمتنا)

هكذا قمنا باحترام كل التفاصيل التي أدرجها الكاتب في نصه الأصلي، و لم نشعر عند ترجمتنا بأن اللغة العربية عاجزة عن نقل تلك التفاصيل. فتكرار كلمة (لا) لمرات عدة لم يشوه جمال الفقرة بل زادها تشويقا لمعرفة مهنة هذه الشخصية مادام الكاتب قد ذكر جل مؤسسات و شركات لندن العريقة منها و الأقل عراقة ولم يُذكر اسمه في أية واحدة منها.

يستمر الكاتب في وصف شخصية 'فوج' التي يزيدها تعقيدا و غموضا بألفاظه الجزلة وعباراته التي تستثير الخيال و حب الإطلاع لدى القارئ حيث كتب:

Ce Phileas Fogg était-il riche ? Incontestablement. Mais comment il avait fait fortune, c'est ce que les mieux informés ne pouvaient dire, et Mr. Fogg était le dernier auquel il

convînt de s'adresser pour l'apprendre. En tout cas, il n'était prodigue de rien, mais non avare, car partout où il manquait un appoint pour une chose noble, utile ou généreuse, il l'apportait silencieusement et même anonymement.

En somme, rien de moins communicatif que ce gentleman. Il parlait aussi peu que possible, et semblait d'autant plus mystérieux qu'il était silencieux. Cependant sa vie était à jour, mais ce qu'il faisait était si mathématiquement toujours la même chose, que l'imagination, mécontente, cherchait au delà. (p 6)

هل كان فيلياس فوج ثريا؟...أجل بالتأكيد، لكن كيف حقق ثروته؟ لا أحد يدري. لم يكن مستر فوج من النوع الذي يخبر أحدا عن شئونه. لم يكن ينق نقودا كثيرة و مع ذلك لم يكن يبدو كأحد من هؤلاء الناس البخلاء الذين يحبون كنز المال. كان مقلا في حديثه...في الحقيقة لا يوجد من يستطيع أن يتكلم أقل منه !...

و لا يوجد أي سر من الأسرار في عاداته و حياته اليومية، و لكن كانت الناس تزداد دهشة و تساؤلا عنه و عن حياته الماضية، لأنه كان دائما يؤدي كل شيء بانتظام و في نفس الوقت بنفس الطريقة كل يوم. (ص12 من الرواية المترجمة).

نلاحظ في هذه الترجمة مرة أخرى نقصا و تقصيرا في نقل فحوى النص، فحتى استعمال نظرية 'نيدا' للتكافؤ الديناميكي لا تخول للمترجم بحذف المعلومات من النص الأصل و لا بتخيل أمور و إضافتها دون أمانة للنص المترجم.

فكلمة (ce) التي استهل بها الكاتب فقرته في النص الأصلي إنما استعملها للتأكيد على أنه يتحدث عن ذاك الشخص نفسه الذي سبق و أن قال أنه لا يظهر اسمه في أية مهنة. و منه تأتي شرعية السؤال عن مصدر الثروة، و لكن المترجم لم يول هذا الأمر اهتماما و حذف تماما هذه الكلمة.

كما أننا لاحظنا ركاكة في اللغة العربية، و ذلك إنما راجع لمحاولة المترجم للتقيد بعالم اللغة المصدر (الفرنسية) فصار أسيرا لها و لم يستطع أن يبرز براعة أسلوب السرد في اللغة العربية. و عليه نقترح الترجمة التالية:

" هل كان فيلياس فوج هذا ثريا؟ لا يوجد شك في ذلك، لكن كيف جمع ثروته؟ هذا ما يجهله حتى أقرب الناس إليه و لأنه آخر شخص يمكن أن يفكر المرء في سؤاله عن ذلك.

على أية حال، لم يكن 'فوج' بالرجل المبذر و لا بالبخيل. فقد كان يقدم يد العون في كل مرة تستدعي فيها الظروف لإنجاز عمل نبيل أو عمل يخدم الناس أو حتى عمل عطاء و كل ذلك كان بصمت و دون كشف هويته.

باختصار، لا يوجد شيء أصمت من هذا الرجل، فهو يتكلم أقل من اللازم حتى أنه صار يوصف بالغريب أكثر منه بالصامت. كانت حياته جد منظمة، و لكن كل ما كان يفعله كان مكررا بالطريقة نفسها و هذا ما جعل مخيلة الناس الناقمة عليه تبحث فيما وراء هذه الغرابة. (ترجمتنا)

بعد الحديث عن شخصية 'فوج' في حد ذاتها يخبرنا الآن الكاتب عن عائلته، و في الحقيقة هو لا يأتي بالشيء فك ما سيرويه نتيجة حتمية للصفات التي أعطاها للشخصية في بداية الرواية. و هذا ما نلاحظه في الفقرة التالية:

On ne connaissait à Phileas Fogg ni femme ni enfants, – ce qui peut arriver aux gens les plus honnêtes, – ni parents ni amis, – ce qui est plus rare en vérité. Phileas Fogg vivait seul dans sa maison de Saville-row, où personne ne pénétrait. De son intérieur, jamais il n'était question. Un seul domestique suffisait à le servir. Déjeunant, dînant au club à des heures chronométriquement déterminées, dans la même salle, à la même table. (p 7)

" و كان يبدو أن فيلياس فوج ليست لديه زوجة و لا أطفال... الشيء الذي يحدث لبعض الناس، و لا يسمع أحد عن والده أو والدته، أو أن لديه إخوة أو أخوات.

كان يعيش وحيدا في منزله بسافيل رو، حيث لا يقوم بزيارته أحد، و بالتالي فلا يعرف أحد شيئا عما في داخل منزله. و كان خادم واحد يكفي للعناية بالشئون المنزلية، فكان يتناول طعامه في النادي في نفس المواعيد بالضبط كل يوم و يجلس في نفس الحجرة و على نفس المائدة." (ص 14 من الرواية المترجمة بالعربية)

عند تمعننا في الترجمة، وجدنا أن المترجم كان يخلط في استعمال الألفاظ نظرا لتقارب معناها و كان يوظفها توظيفا خاطئا. فكلمة (femme) لا تعني زوجة وإنما تعني

(امرأة) و إن استعمل الكاتب هذه الكلمة بالذات فذلك بغية منه على التأكيد أن 'فوج' لا يملك حليلة و لا خليلة و حتى صديقة في حياته (هذه الأصناف كلها نساء، و لا يقتصر الأمر في البيئة الغربية على الزوجة كما هو الحال في مجتمعاتنا العربية المسلمة). و عليه فقد استعمل المترجم هنا التكافؤ الديناميكي في غير محله و كان الأجدر به أن يحافظ على قدسية النص الأصل ويرتحل بالقارئ إلى البيئة الغربية كي يعيش أحداث القصة كما جاءت حقيقة.

كما أن كلمة (enfant) لا تعني أطفال و إنما (أولاد)، فالطفولة تعبر عن مرحلة من عمر الإنسان تبدأ في سن العامين و تنتهي عند سن الثالثة عشر (من 2 إلى 13 سنة). أما الأولاد فهم الإنتاج الإنساني الذي يخله البشر. و عليه، عند تقيم المعلومات الشخصية في حياتنا اليومية نكتب الاسم و اللقب و عدد الأولاد و ليس عدد الأطفال، لأنهم بتخطيهم عمر 13 يبقى أولادنا أو أبناءنا و لكنهم ليسو بأطفال.

و هذا ما نجده في ديننا عند الحديث عن الأعمال التي تنفع صاحبها في دار الآخرة فنقول: "... و **ولد صالح يدعو له'** و ليس 'طفل' صالح يدعو له.

ضف إلى ذلك أن المترجم قد وقع في أخطاء تركيبية للجمل باللغة العربية وأخطاء حذف لبعض الكلمات و الأفكار و عليه نقترح الترجمة التالية:

" لم يكن يُعرَف لفيلياس فوج امرأة و لا ولد – و هذا أمر قد يحصل لأحسن الأشخاص– و لا والدين و لا أصدقاء – و هذا في الحقيقة أمر أندر. كان فيلياس فوج يعيش وحيدا في منزله بسافيل رو الذي لا يفوت عتبته أحد. فمنزله خط أحمر. و كان خادم واحد يكفي لخدمته، حيث كان يتناول غداؤه و عشاءه في النادي كُلّ في وقت معلوم و مضبوط في الحجرة نفسها بل و على الطاولة ذاتها." (ترجمتنا)

و هكذا عوضنا كلمتي (زوجة) و (أطفال) على التوالي بكلمتي (امرأة) و (ولد) وكذا كلمتي (والد و والدة) بكلمة (والدين) لأن الكاتب لم يخصص في نصه الأصل، كما حاولنا أن نستعمل أسلوبا عربيا بحتا في السرد دون أن نتأثر بأسلوب اللغة الفرنسية كي لا نحس بالركاكة. حيث يقال في اللغة العربية الفصحى (الشيء نفسه) و ليس (نفس الشيء) لأن نفس الشيء هي روحه و جوهره أم الشيء نفسه فيعني ذاته (توكيد معنوي).

5.3.2 نقد ترجمة شخصية باسبارتو (Passepartout):

تعد هذه أهم ثاني شخصية في الرواية حيث يبدأ الكاتب بإدراجها في حبكة القصة منذ الصفحات الأولى، كما أنها هي من ترافق 'فوج' منذ لحظة خروجه من المنزل و بدء الرحلة. و الأدهى من ذلك أن هذه الشخصية تلعب دورا كبيرا في فك أزمات متعددة

للقصة وأخيرا تجعل شخصية 'فوج' تؤمن بمفهوم الصداقة الحقة و تعرف حقا معنى الوفاء والإخلاص و التضحية من أجل إسعاد الآخرين.

تعتبر هذه الشخصية، شخصية مسطحة كما سبق و أن ذكرنا في الفصل السابق نظرا لمحافظتها على الصفات نفسها التي أعطاها لها الكاتب أول مرة في الصفحات الأولى للرواية. حيث تمسكت شخصية 'باسبارتو' بكل معالمها النبيلة منذ بداية عرض الرحلة إلى نهايتها و لم تخذل قط سيدها، و كل ما قامت به من أخطاء و أمور ساذجة إنما هو جزء من هذه الشخصية المرحة و غير كاملة التي تأتي بدورها لتضيف بعض الجنون و المرح لشخصية 'فوج' المنظمة و الرتيبة.

و نبدأ نقدنا للترجمة من الفقرة الأولى التي التق فيها 'باسبارتو' و 'فوج' و اقتنعا كلاهما بوجود الآخر. فكما سبق و أن ذكرنا في شخصية 'فوج' تستمد معالمها من اسمها و كذا هذه الشخصية حيث تدل العبارة (باسبارتو) على أن الشيء أو الشخص يصلح لكل الأمور دون أن أي مشكل و هذا ما يشرحه الكاتب على لسان هذه الشخصية في هذه الفقرة:

« Le nouveau domestique, » dit-il.

Un garçon âgé d'une trentaine d'années se montra et salua.

« Vous êtes Français et vous vous nommez John ? lui demanda Phileas Fogg.

— Jean, n'en déplaise à monsieur, répondit le nouveau venu, Jean Passepartout, un surnom qui m'est resté, et que justifiait mon aptitude naturelle à me tirer d'affaire. Je crois être un honnête garçon, monsieur, mais, pour être franc, j'ai fait plusieurs métiers. J'ai été chanteur ambulant, écuyer dans un cirque, faisant de la voltige comme Léotard, et dansant sur la corde comme Blondin ; puis je suis devenu professeur de gymnastique, afin de rendre mes talents plus utiles, et, en dernier lieu, j'étais sergent de pompiers, à Paris. J'ai même dans mon dossier des incendies remarquables. Mais voilà cinq ans que j'ai quitté la France et que, voulant goûter de la vie de famille, je suis valet de chambre en Angleterre. Or, me trouvant sans place et ayant appris que Monsieur Phileas Fogg était l'homme le plus exact et le plus sédentaire du Royaume-Uni, je me suis présenté chez monsieur avec l'espérance d'y

vivre tranquille et d'oublier jusqu'à ce nom de Passepartout…(p 9)

- الخادم الجديد.

و دخل شاب في حوالي الثلاثين من عمره و انحنى فسأله مستر فوج:

- هل أنت فرنسي و اسمك جون؟

- فقال الشاب:

جان، لو سمحت، جان باسبارتو.

و اسمي يناسبني تماما، لأني اعتدت أن أعمل كل أنواع العمل و أعتقد أنني إنسان طيب و شريف، و لكن لأصدقك القول فقد عملت في مجالات شتى. لقد غنيت في الشوارع و كنت لاعب جمباز (أكروبات) و راقصا على الحبال و قمت بتدريس هذه الأشياء... و في باريس كنت ضابطا في فرقة المطافئ، لذلك أستطيع أن أخبرك بقصص أشهر الحرائق في تلك المدينة.

غادرت فرنسا منذ خمس سنوات راغبا في التعرف على نوع الحياة في البيوت الإنجليزية و جئت لإنجلترا كخادم للمنازل. و لما وجدت نفسي بدون عمل حاليا جئت إليك. و لقد سمعت بأنك تعيش أهدأ و أنظم حياة لأي إنسان في إنجلترا. و هذا سيناسبني تماما،

لأني أنا أيضا أود أن أعيش حياة هادئة في المستقبل بل و حتى أن أنسى اسم 'باسبارتو'. (ص 16-17 من الرواية المترجمة)

نلاحظ أن المترجم قد استعمل الشرح في ترجمته و تصرف فيها كما سبق و أن عرفنا عليه منذ بداية ترجمة الرواية، فاستعمل التهميش مرة أخرى لشرح كلمة (باسبارتو) رغم أن ذلك ليس له أي جدوى لأن الشخصية تشرح اسمها بإسهاب.

كما نلاحظ أن المترجم قد أهمل العديد من الكلمات التي استعملها الكاتب كرموز في روايته لجذب القارئ و جعله يجوب بذهنه في الثقافة الفرنسية، سواء أفرنسيا كان أم من بيئة أخرى. فحذفه لاسمي العلم (Léotard) و (Blondin) قد أنقص من قيمة الأعمال التي قام بها 'باسبارتو' و كذا أضاع اللغز الذي أراده الكاتب من استعمال إسمي هاتين الشخصيتين المشهروتين جدا في فرنسا في القرن التاسع عشر و هما على التوالي (**Jules** Léotard)[178] مخترع الأرجوحة الطائرة و كذا اللباس الخاص بها، و (**Jean** François Gravelet)[179] الملقب ب (Blondin). أشهر راقص على الحبال في فرنسا حتى صار يدرس لممتهني السرك. حيث تنطبق أسماءهما مع إسمي

[178] **Jean-Marie Jules Léotard** dit **Jules Léotard** : né le 1er août 1838 à Toulouse et mort le 16 août 1870, Il est l'inventeur du trapèze volant et plus particulièrement de la voltige entre deux trapèzes ainsi que des justaucorps (qui porte son nom en anglais).

[179] **Jean François Gravelet dit Blondin** , né le 28 février 1824 à Hesdin (Pas-de-Calais) et mort le 19 février 1897 Ealing, Londres, est un funambule et acrobate français. Il fut le premier à traverser les Chutes du Niagara en 1859.

أشهر شخصيتين في الرواية و هما (Jean Passepartout) و الراوي و هو الكاتب (Jules Verne) الذي يتقمص شخصية 'فيلياس فوج'.

و عليه نقترح الترجمة التالية باحترام كل تلك الرموز و الإشارات التشويقية:

"– الخادم الجديد.

و دخل شاب في الثلاثينيات من عمره ثم ألقى التحية. فسأله السيد فوج:

- **هل أنت فرنسي و اسمك جون؟**
- **فرد القادم الجديد:**
- **جان لو سمحت سيدي، جان باسبارتو. هذه كنية التصقت بي و هي تشرح تماما طبيعة شخصيتي التي تخلص نفسها من أي مآزق. أعتقد، سيدي، أنني إنسان طيب و شريف، و لكن لأصدقك القول فقد عملت في مجالات شتى: فقد عملت مغنيا جوالا، و مروضا في السرك و متأرجحا مثل 'ليوتار' وراقصا على الحبال مثل 'بلوندان' و مدرسا للجمباز كي أوظف كل تلك المهارات التي أملكها، كي ينتهي بي المطاف كضابط في فرقة المطافئ حيث تشتمل سيرة عملي هناك على أعظم الحرائق و أهولها.**

و ها قد مرت خمس سنوات منذ أن غادرت فرنسا، حيث دفعني شغفي لمعرفة حياة العائلة كي أصبح خادما في البيوت الانجليزية. و لما شغرت من كل عمل و كذا سمعت أن السيد 'فيلياس فوج' من أضبط الناس و أرتبهم في المملكة المتحدة، قررت المجيء إليك على أمل أن أعيش في هذا المناخ الهادئ وأنسى هذه الكنية 'باسبارتو'. (ترجمتنا)

و هكذا أدرجنا في ترجمتنا إسمي العلم الذين أضافا على النص المترجم نبذة ثقافية من اللغة الفرنسية كما أننا حافظنا على تلك الصفة المرحة الذي أعطاها الكاتب لبسبارتو، فتشبيه نفسه بهؤلاء الأيقونات التاريخية في مجال ألعاب السرك لهو أمر طريف و مثير للتهكم بعض الشيء.

كما يصف لنا الكاتب شخصية باسبارتو على أنها شخصية بسيطة الذهن محبة للمرح و الاكتشاف في الفقرة التالية:

« Très-curieux, très-curieux ! se disait Passepartout en revenant à bord. Je m'aperçois qu'il n'est pas inutile de voyager, si l'on veut voir du nouveau. » (p 47)

" يا له من شيء مسل جدا، إذا أراد الإنسان أن يرى الجديد فلا يوجد أفض من الترحال. (ص 50)

و قد حول المترجم كلمة (curieux) و التي تعني أمر أو شيء عجيب و مثير للفضول إلى أمر مسلي و هكذا يكون قد ضرب مرة أخرى أسلوب التشويق عرض الحائط، و هكذا جعل القارئ يتخيل أو يفهم أن رؤية باسبارتو لتلك العوالم و الثقافات والتجارب لم تثر فيه غير روح الدعابة و التسلية، و هذا عكس ما أراده الكاتب من قوله أن رغم كل التجارب و الظروف و الأعمال المختلفة التي مارسها 'باسبارتو' في فرنسا، لازال يكتشف المزيد من هذه الرحلة مع سيده. و هذه رسالة 'جول فارن' عن أدب الرحلات، حيث أراد أن يقدم لنا من خلال روايته هذه، درسا في الترحال و الاكتشاف. و عليه نقترح الترجمة التالية:

" يا لا العجب ! يا لا العجب ! أخذ بسبارتو يردد عند عودته لظهرالسفينة. لقد اكتشفت أن المرء قد يفيده السفر حقا إذا ما أراد أن يتطلع على الجديد."

(ترجمتنا)

و عليه فقد استعملنا المصطلحات (يا لا العجب)، (اكتشفت)، و (يتطلع) و كلها تندرج ضمن قائمة مفردات السفر و أدب الرحلات، و هكذا نكون قد حافظنا بدورنا على أسلوب التشويق الذي استعمله الكاتب في روايته الأصل.

بعد ذلك يسترسل الكاتب في إخبارنا عن مغامرات الخادم، فيشد فكرنا و كذا عاطفتنا بقصته عن المأزق الذي وقع فيه 'باسبارتو' حين قرر الدخول إلى المعبد دون أن يخلع نعليه. و هذا ما نجده في الفقرة الموالية:

Malheureusement pour lui et pour son maître, dont il risqua de compromettre le voyage, sa curiosité l'entraîna plus loin qu'il ne convenait.

En effet, après avoir entrevu ce carnaval parsi, Passepartout se dirigeait vers la gare, quand, passant devant l'admirable pagode de Malebar-Hill, il eut la malencontreuse idée d'en visiter l'intérieur.

Il ignorait deux choses : d'abord que l'entrée de certaines pagodes indoues est formellement interdite aux chrétiens, et ensuite que les croyants eux-mêmes ne peuvent y pénétrer

sans avoir laissé leurs chaussures à la porte. Il faut remarquer ici que, par raison de saine politique, le gouvernement anglais, respectant et faisant respecter jusque dans ses plus insignifiants détails la religion du pays, punit sévèrement quiconque en viole les pratiques.

Passepartout, entré là, sans penser à mal, comme un simple touriste, admirait, à l'intérieur de Malebar-Hill,... "(p 52-53)

و لسوء الحظ بالنسبة له و لسيده، أودت به رغبته في مشاهدة كل شيء إلى مأزق خطير. كان ما حدث كالآتي: بينما كان يشق طريقه متجها نحو المحطة مر من أمام المعبد الكبير 'مالابار هيل' كان نظره الخارجي في منتهى الجمال لذا أراد أن يدخل ليستمتع بما في داخله. و بالفعل دخل.

و كان هناك أمران ليس للشاب الفرنسي علم بهما. أحدهما أن الأجانب غير مسموح بدخولهم داخل المعابد الهندية، حيث أن القانون صارم في هذه النقطة بالذات. و الأمر الثاني أنه حتى الهنود أنفسهم لايسمح مطلقا بالدخول للمعبد بأحذيتهم، بل يجب خلعا و تركها خارج الباب.

دخل باسبارتو و لم يخلع حذاءه و كان في غمرة إعجابه بالمعبد من الداخل.."(ص 53-54 من الرواية المترجمة.)

نلاحظ في هذه الترجمة أن المترجم قد حذف كل ما يمس بالثقافة أو الحضارة أو حتى التاريخ، و قام بتجريد القصة من كل مقوماتها و خلفياتها الحضارية. حيث نقل لنا وقائع أحداث الدخول إلى المعبد و كأنها لعبة طفل ساذج أو خطأ بسيط قام به السائح، لكنه لم يفسر لنا خلفية ذلك و المتمثلة في كون الهند مستعمرة بريطانية و عليه فإن قوانين الحكومة البريطانية سارية هناك، و بالتالي يشوق الكاتب القارئ الملم بهذه التفاصيل كي يعرف ما إذا عوقب 'باسبارتو' و عطل سيده عن إكمال الرحلة و من ثم كسب الرهان و إلاّ نجاته و نجاح سيده.

و عليه نقترح الترجمة التالية مع احترام الغريب من الثقافة الأصل و البحث عن مكافئات لها دون تشويهها أو طمس هويتها فالكاتب عند قوله (Chrétiens) لا يقصد كل الغرباء فمنهم من هو يهودي و منهم من هو مسلم و من هو ملحد وهلم مجر فيمنع من الدخول و منهم من هو من دين القوم فيدخل إلى المعبد دون أي مشاكل حتى لو كان زائرا أو أجنبيا. لكن المترجم اختار أن يقابله بكلمة (الأجانب) التي أخلت بالمعنى و شوهته.

... و لسوء حظه و حظ سيده – الذي قد يتأثر سفره بما سيحصل – شده فضوله إلى ما يجوز فعله. فبعد أن شاهد باسبارتو مهرجان البارسيون، شق طريقه إلى محطة القطار و هناك وقعت عيناه على المعبد المبهر 'ماليبار هيل' وفي اللحظة ذاتها، أتته الفكرة الجهنمية للولوج و رؤية المعبد من الداخل.

لكن باسبارتو كان يجهل أنه يمنع منعا باتا دخول المسيحيين إلى بعض المعابد الهندية، و حي المتعبدين الهنديين أنفسهم لا يستطيعون دخول هاته المعابد دون أن يخلعوا نعالهم أمام الباب. و لابد من الإشارة هنا أنه ، و لأغراض سياسية ، تشدد الحكومة البريطانية على وجوب أحترام أدنى تفصيل من شأنه المساس بقدسية هذه الطقوس.

إن دخول باسبارتو إلى هذا المعبد لم يكن بنية سيئة ، فقد فكر كأي سائح عادي في الدخول إلى المعبد 'ماليبار هيل' كي يتأمل جماله. (ترجمتنا)

5.3.3 نقد ترجمة شخصية فيكس (Fix):

استعمل الكاتب شخصية المتحري 'فيكس' كشخصية مسطحة مثلها مثل شخصية 'باسبارتو' لأننا نأخذ عنها فكرة منذ بداية الرواية و لا تتغير هذه الأخيرة حتى النهاية. فيمثلها لنا الكاتب كما سبق و أن أشرنا في الفصل السابق على المحرك الأساسي لذروات القصة، ففي كل مرة كان يلعب دورا كبيرا في عرقلة السيد 'فوج' من أجل القبض عليه و تسليمه للعدالة البريطانية، فيزيد القارئ تشويقا و حبا لمعرفة النهاية و إذا ما سيكسب فوج الرهان أم لا.

و عليه نستطيع القول أن شخصية 'فيكس' هي الشخصية الشريرة التي تقف في وجه 'فوج' و التي تتمتع بالخبث و الحنكة و الإصرار و العزيمة في تحقيق المراد. هكذا نتطرق لوصف الكاتب لفيكس في الفقرة التالية.

L'autre était un petit homme maigre, de figure assez intelligente, nerveux, qui contractait avec une persistance remarquable ses muscles sourciliers. À travers ses longs cils brillait un œil très-vif, mais dont il savait à volonté éteindre l'ardeur. En ce moment, il donnait certaines marques d'impatience, allant, venant, ne pouvant tenir en place.

Cet homme se nommait Fix, et c'était un de ces « détectives » ou agents de police anglais, qui avaient été envoyés dans les divers ports, après le vol commis à la Banque d'Angleterre. . (p 30)

"... و الآخر كان رجلا نحيفا فاقد البصر يبدو أن عينيه لم تعرفان معنى الراحة مطلقا. كان هذا الرجل هو مستر فيكس أحد رجال شرطة التحري المنتشرين في الموانئ الرئيسية في محاولة القبض على سارق البنك الذي كان مستر فوج و أصدقاءه يتكلمون عنه." (ص 31)

و هكذا لجأ المترجم إلى التصرف في الترجمة كما فعل في المرات السابقة وحذف ما ارتأى أنه تفصيل ممل و لا يهم القارئ. كما أنه أخطأ في ترجمة بعض الصفات التي استعملها الكاتب في وصف الشخصية و بالتالي أضعف من معناها. و عليه نقترح الترجمة التالية:

"... و كان الآخر رجلا قصير القامة، نحيف الجسد، ذكي المظهر، عصبي الطبع، حتى أنه كان يقطب حاجبيه بطريقة ملفتة للانتباه. تتخلل رموشه الطويلة عين ثاقبة تشع باليقظة و الحماس.

في الوقت الراهن يظهر على هذا الرجل نفاذ صبر، فهو يتحرك جيئة و إيابا دون أن يرسى على مكان.

هذا الرجل يدعى 'فيكس' و هو واحد من المتحرين أو أعوان الشرطة الانجليزية الذين بعثوا إلى مختلف الموانئ بعد نهب بنك إنجلترا." (ترجمتنا)

حاولنا في ترجمتنا هذه أن نستعمل أسلوب السرد الوصفي في اللغة العربية كما جاء في القرآن الكريم، حيث تذهب العرب في استعمال السجع أي احداث نبرة موسيقية عند إدراج كلمات على الوزن نفسه. و هذا ما قمنا به في وصف شخصية 'فيكس' فلا نشعر بأن النص كان مترجما من لغة لاتينية لأنه يحترم مبادئ اللغة العربية في الوصف.

أما عن الفقرة التالية فيذهب فيا الكاتب في وصف نباهة 'فيكس' بطريقة عملية، حيث ينبه هذا الأخير 'باسبارتو' إلى أن وقت ساعاته خاطئ و لا بد أن يغير توقيت الساعة عند كل بلد يقف عنده.

— Vous avez le temps, répondit Fix, il n'est encore que midi ! »

Passepartout tira sa grosse montre.

« Midi, dit-il. Allons donc ! il est neuf heures cinquante-deux minutes !

— Votre montre retarde, répondit Fix.

— Ma montre ! Une montre de famille, qui vient de mon arrière-grand-père ! Elle ne varie pas de cinq minutes par an. C'est un vrai chronomètre !

— Je vois ce que c'est, répondit Fix. Vous avez gardé l'heure de Londres, qui retarde de deux heures environ sur Suez. Il faut avoir soin de remettre votre montre au midi de chaque pays. (p 39)

"أجاب فيكس:

- لديك وفرة من الوقت، إن الساعة الثانية عشرة فقط.

فسحب باسبارتو ساعته و قال:

- الساعة الثانية عشرة ! إنك تمزح. إنها العاشرة إلا ثماني دقائق.

فأجاب فيكس:

- إن ساعتك تؤخر.

- تؤخر ساعاتي؟ الساعة التي ورثتها أبا عن جد؟ ساعتي التي لم تخطأ أبدا. مستحيل !

فأجاب فيكس:

- فهمت السبب. لقد احتفظت بتوقيت لندن الذي يقل عن توقيت السويس بحوالي ساعتين. عليك بتعديلها. (ص 39)

نلاخظ في هذه الترجمة أن المترجم لم ينقل الكلمات التي استعملها الكاتب في نصه الأصلي بالشحنات ذاتها. فمثلا عبارة (Allons donc) التي تستعمل فقط مع الأصحاب أو عند تريد أن تستفز شخصا أجنبيا ما و كذا العبارة التعجبية (ma montre !) إنما استعملها الكاتب ليوضح لنا أن فيكس نبيه جدا و له القدرة على احتمال غباء و وقاحة 'باسبارتو' فقط من أجل الحصول على معلومات تفيده في مهمته. و هذه عين الفطانة و روح التحدي المليئة بالحماس. كما أن المترجم تصرف في نقل الوقت الدقيق الذي أعطاه 'باسبارتو' (حيث أن الدقة سمة من السمات المميزة لهذه الشخصية) و عوض التاسعة و اثنان وخمسون دقيقة بالساعة العاشرة إلا ثمان دقائق.

فرغم كون الوقت ذاته معبر عليه بطريقتين مختلفتين إلا أن المغزى قد ضاع و شوهت معالم شخصية باسبارتو التي تطرقنا إليها سابقا و كذا شخصية فيكس . و عليه نقترح الترجمة التالية:

"– مازال لديك وفرة من الوقت. إنها الساعة الثانية عشرة.

فأخرج باسبارتو ساعاته الضخمة و قال: كيف؟ الثانية عشرة !

إنها مزحة. إنها الساعة التاسعة و اثنين و خمسين دقيقة.

- **إن ساعتك في تأخر، رد فيكس.**
- **كيف، ساعتي؟ كلا، إنها ساعة العائلة، توارثناها أبا عن جد. فهي لم تتعطل ولو بخمس دقائق في السنة.إنها عداد مضبوط.**
- **لقد فهمت المشكلة، رد فيكس، لقد أبقيت على توقيت لندن و الذي يقل بحوالي ساعتين عن توقيت السويس. يجب أن تنتبه لتعديل ساعتك على زوال كل بلد. (ترجمتنا)**

5.3.4 نقد ترجمة شخصية عودة (Aouda):

تعد هذه الشخصية اللمسة العاطفية التي أضفت على رحلة 'فوج' الرجولية و المليئة بالمخاطر رونقا و جمالا. في أميرة هندية عانت من طقوس أهل بلدتها الذين أرغموها مرة على الزواج من شيخ هندي و الذي توفي بعد ثلاثة أشهر من زواجهما، كما أرغموها مرة ثانية على الموت معه دون أن ترتكب ذنبا يذكر وإنما ذلك عادة دينية أو شريعة وضعها بعض الهنود لأنفسهم. يتشدق الكاتب في وصف جمال الأميرة المبهر في الفقرة التالية:

Cette femme était jeune, blanche comme une Européenne. Sa tête, son cou, ses épaules, ses oreilles, ses bras, ses mains, ses orteils étaient surchargés de bijoux, colliers, bracelets, boucles et bagues. Une tunique lamée d'or, recouverte d'une mousseline légère, dessinait les contours de sa taille. (p 67)

"... كانت شابة صغيرة و بيضاء كأية امرأة أوروبية....." (ص 71)

نلاحظ هنا أن المترجم قد اختزل كل ذلك الوصف الدقيق و المطنب في هذه الجملة البسيطة. و بالتالي قد ضيع جل ما أراده الكاتب من فقرته هذه من إيحاءات وإغراءات

للقارئ كي يتشبث أكثر بقراءة الرواية و معرفة المزيد عن هذه الفتاة. وربما قد رأى المترجم أن هذه الوصوف الجسدية قد تخدش حياء القارئ العربي، رغم أنها لا تصف عريا و لا مجونا.

حيث يقوم الكاتب فقط بوصف ذهب المرأة كي يؤكد على نسبها الثري و جمالها الساحر المشع مثل الذهب. و عليه فإن كانت بغية المترجم فهي استعمال نظرية التكافؤ الديناميكي، فقد ضل به السبيل و لم يحسن ذلك. و عليه نقترح الترجمة التالية:

" كانت هذه المرأة شابة، بيضاء البشرة مثل الأوروبيات، قد رصّع رأسها وعنقها و كتفاها و أذناها و معصماها و يداها و حتى أصابع رجليها بالمجوهرات من عقود و أساور و أقراط و خواتم. و كانت جبة محيكة من الذهب مغطاة بقماش رهيف شفاف ترسم معالم جسدها." (ترجمتنا)

إن استعمال النعوت المتتالية و إدراج التفاصيل الدقيقة المملة لا تنقص من جمال الفقرة في اللغة العربية، بل بحفاظنا على كل ما جاء في اللغة الأصل نكون قد جعلنا القارئ في اللغة الهدف (اللغة العربية) يتخيل بل و يرسم صورة في ذهنه عن الأميرة عودة تماما كما يرسمها القارئ في اللغة الأصل (اللغة الفرنسية).

كما يعطينا الكاتب معلومات إضافية نعن هذه الأميرة التي اعترضت طريق 'فوج' و خادمه في الفقرة التالية:

Ce brave Indou donna alors quelques détails sur la victime. C'était une Indienne d'une beauté célèbre, de race parsie, fille de riches négociants de Bombay. Elle avait reçu dans cette ville une éducation absolument anglaise, et à ses manières, à son instruction, on l'eût crue Européenne. Elle se nommait Aouda. (p 71)

فأجاب الرجل:

كل الناس هنا في المنطقة على علم بالقصة...

إنها فتاة هندية ذات جمال أخاذ، ابنة تاجر ثري من بومباي، و لقد حصلت هناك على تعليم بالمدارس الإنجليزية و كانت تشبه الأوروبيات. اسمها عودة. (ص75)

إن المترجم قد أغفل هنا العرق التي تأتي منه الأميرة، و هو ما يفسر قبول الرجل الذي الهندي الذي اصخب 'فوج' على الفيل في إنقاذها فهو باريسي مثلها. كما أن الكاتب في هذه الفقرة قد أثار وجه الشبه بين عودة و الأوروبيات ليس من باب وجه الشبه

الشكلي (فقد تطرق إليه في الفقرة السابقة و إنما من باب تعليمها في المدارس الانجليزية و طريقة تعاملها الراقية مع الناس. و عليه نقترح الترجمة التالية:

... و عليه فقد أعطى الرجل الهندي الشجاع بعض التفاصيل عن الضحية:

إنها فتاة هندية من عرق الباريسيين. كان أبوها تاجرا ثريا في بومباي و قد نشأة على تربية إنجليزية، فتصرفاتها و تعليمها يجعل المرء يظنها أوروبية. إنها تدعى عودة."

(ترجمتنا)

و في هذا المقتطف الأخير الذي أخذناه كأنموذج لدراسة شخصية 'عودة'، يظهر لنا الكاتب مدى رقة الفتاة و أدبها و طريقة شكرها (و هو ما يعكس تعلمها في المدارس الانجليزية) للأغراب الذي ضحوا بحياتهم من أجل إنقاذها.

Mrs. Aouda remercia ses sauveurs avec effusion, par ses larmes plus que par ses paroles. Ses beaux yeux, mieux que ses lèvres, furent les interprètes de sa reconnaissance.(p 81)

و شكرت عودة هؤلاء الذين أنقذوها بدموعها أكثر من كلماتها: لقد قالت عيناها أكثر مما قال فمها." (ص 101)

حيث نلاحظ هنا أيضا أن المترجم قد ألغى كل صفة متعلقة بجانب الإغراء مثل (الشفاه و العيون) و اكتفى فقط بذكر الدموع. فعند قراءتنا للترجمة لم نشعر بتلك الرقة و الحنان بل و الأنوثة التي كانت تشع من الصورة التي رسمها الكاتب باللغة الفرنسية. و عليه نقترح الترجمة التالية:

"قدمت السيدة عودة تشكراتها لمنقذيها بوابل من الدموع بدل الكلمات. فقد ترجمت عيونها الجميلة امتنانها لهم خير مما قد تفعله الشفاه. (ترجمتنا)

5.4 نقد ترجمة بيئة الرواية (الزمان و المكان):

لقد أولى الكاتب بيئة القصة اهتماما كبيرا، حيث كان يصف بدقة كل الأماكن التي كان يمر بها و يعرفنا بشعوبها و لو بالشيء القليل. كما أنه كان يبدأ فقراته في غالب الأحيان بإعطاء الوقت المحدد بل و اليوم و الشهر. فأخذنا نتعلق شيئا فشيئا بهذا النظام الذي وضعه الكاتب أو الراوي إن صح القول و الذي جعلنا نعيش حقا في جلباب تلك الشخصية الانجليزية المثالية لأغلب الناس.

لكن و للأسف كان المترجم يحذف كل تلك المقدمات الزمانية في نصه المترجم، وكذا كان لا يحمل الإطناب في وصف الأماكن على محمل الجد. و بالتالي كان في كل مرة

ينقص من بيئة الرواية الأصل و التي تشوقنا لإكمال القراءة و اكتشاف ما سيحصل في نهاية القصة.

Je ferai le tour de la terre en quatre vingt jours ou moins. Soit dix neuf cent vingt heures ou cent quinze mille deux cent minutes. Acceptez-vous ? (21)

قال لهم مستر فوج:

- تم الاتفاق، و قضي الأمر... هناك قطار سيغادر إلى دوفر على الساعة الثامنة والخامسة و الأربعين هذا المساء. (ص 26)

نلاحظ في هذه الترجمة أن المترجم لم يهتم أبدا بتفاصيل الزمن في الرواية رغم أهميتها وبالتالي في هذه الفقرة، نظرا لكون الرهان الذي تقوم عليه كل القصة قد يخسر إن تعطل 'فوج' و لو بدقيقة عن موعد عودته. و لهذا نجد الشخصية تكرر وتؤكد على زمن استغراق الرحلة بالساعات و الدقائق و ليس بالأيام فقط.

و لكن للأسف ارتأى المترجم أن هذا التكرار إطناب لا طائل منه و الأهم منه هو الاتفاق في حد ذاته دون ذكر تفاصيله فحذفها من النص المترجم. و عليه نقترح الترجمة التالية:

"سأجوب الأرض في ثمانين يوما، و بالضبط في تسعة عشرة ألف و عشرون ساعة أو بالأحرى مائة و خمسة عشرة ألف و مائتي دقيقة. هل قبلتم الرهان؟ (ترجمتنا)

و نلاحظ الأمر نفسه في الفقرة التالية، و التي يشدد فيها الكاتب على الدقة الزمنية وأهميتها في تغيير مجريات أحداث القصة.

À onze heures et demie sonnant, Mr. Fogg devait, suivant sa quotidienne habitude, quitter la maison et se rendre au Reform-Club.(p8)

و عندما دقت الساعة الحادية عشرة و النصف، كان لابد لمستر فوج حسب عادته أن يغادر المنزل و يذهب إلى النادي. (ص 16)

إن المترجم قد أغفل كلمة (sonnant) و التي تدل على الصرامة في احتساب الوقت فلا دقيقة قبل و لا بعد الساعة الحادية عشر سيغادر السيد فوج منزله. و إنما بالضبط عند انتهاء الدقات الأخيرة لساعاته المشيرة إلى الحدية عشرة.

كما أغفل كلمة (quotidienne) التي ركز عليها الكاتب لوضح لنا أنا شخصية فوج شخصية رتيبة و جد منظمة حتى وصفت كما سبق و أن رأينا بالغرابة، لأنهما تقوم

بالأشياء ذاتها في الوقت ذاته من كل يوم و ليس كل شهر أو سنة. وعليه نقترح الترجمة التالية:

" في تمام الساعة الحادية عشر، كان ينبغي على السيد فوج –كما تقتضيه عاداته اليومية – أن يغادر المنزل و يذهب إلى نادي الإصلاح." (ترجمتنا)

يظهر لما الكاتب في الفقرة التالية شروط السيد فوج في اختيار خدامه، و لم تكن تلك الشروط تتعلق بالنظافة و لا الأمانة و لا كتمان السر و إنما تتعلق باحترام قدسية الوقت. و هذا ما نراه في الحوار التالي بين السيد فوج و 'باسبارتو' في أول لقاء بينهما.

J'ai de bons renseignements sur votre compte. Vous connaissez mes conditions ?

— Oui, monsieur.

— Bien. Quelle heure avez-vous ?

— Onze heures vingt-deux, répondit Passepartout, en tirant des profondeurs de son gousset une énorme montre d'argent.

— Vous retardez, dit Mr. Fogg.

— Que monsieur me pardonne, mais c'est impossible.

— Vous retardez de quatre minutes. N'importe. Il suffit de constater l'écart. Donc, à partir de ce moment, onze heures vingt-neuf du matin, ce mercredi 2 octobre 1872, vous êtes à mon service. » (p 9)

- إنك ستناسبني. لقد قيل لي بأنك خادم طيب و رجل محل ثقة. أنت تعرف شروطي أليس كذلك؟
- أجل سيدي.
- حسن جدا. ما هو الوقت الآن حسب ساعاتك؟
- فأجاب باسبارتو و هو يسحب ساعة فضية كبيرة من جيبه:
- الحادية عشر و اثنان و عشرون دقيقة.
- فقل مستر فوج:
- ساعتك تؤخر.
- عفوا يا سيدي و لكن هذا مستحيل.
- فقال مستر فوج:

- عندك تأخير أربع دقائق. لكن لا يهم طالما تعرف ذلك. و الآن و من هذه اللحظة: الحادية عشر و التاسع و العشرون من صباح الأربعاء الثاني من أكتوبر 1872 أصبحت في خدمتي. (ص 17-18)

لم يركز المترجم على نقل مفهوم قدسية الزمن بالدقة ذاتها التي جاءت في اللغة الأصل، حيث شوه المعنى بقوله (لا يهم طالما تعرف ذلك). فالكاتب لم يعذر خادمه عن التأخر لكنه طلب منه أن يأخذ المرة القادمة هذا الفرق في التوقيت بالحسبان أي يجب ان يعدل ساعته على توقيت سيده.

كما أن عبارة (عندك تأخير) تظهر لغة ركيكة للمترجم و كذا تضعف معنى الذي أراده الكاتب، حيث رد 'فوج' بحزم و تأكيد فقال (Vous retardez de quatre minutes) يعني أنه يجزم بذلك. و من ثم كان من الأحرى توظيف كلمة (بلى) للتأكيد و الجزم بكون الخادم متأخر و لو بأربع دقائق. و عليه نقترح الترجمة التالية:

" لقد سمعت عنك أمورا طيبة. هل تعرف شروطي؟

- **نعم سيدي.**

- **ما الساعة؟**

- **رد عليه باسبارتو و هو يأخذ ساعة فضية كبيرة من عمق جيبه: الحادية عشر و اثنين و عشرون دقيقة.**

- **إنك متأخر**

- **عذرا منك سيدي، لكن هذا الأمر مستحيل.**

- **بلى، إنك متأخر بأربع دقائق. لكن لابأس، المهم أن تحفظ فرق التوقيت.**

- **إذا و ابتداء من هذه اللحظة، الساعة الحادية عشر و تسعة و عشرون دقيقة صباحا من يوم الأربعاء الثاني من أكتوبر 1872أنت بخدمتي.** (ترجمتنا)

و أما عن هذه الفقرة التي يوضح فيها 'فوج' بالتفصيل الممل مراحل سفره، فقد حذفها المترجم برمتها و لم يترجمها بتاتا. رغم أنها في غاية الأهمية لان 'فوج يرسم خطة رحلته بالدقيقة و الثانية و إن عدم احترام هذه الخطة الزمنية يؤدي به إلى خسارة الرهان. إذا فالحبكة تقوم أساسا على الزمن و لن للأسف تجاهل المترجم هذه الحقيقة و أغفل معظم الفقرات التي تظهر لنا توقيت الأحداث بالضبط أو مدة استغراقها و إنما أخذنا هذه الفقرة على سبيل المثال لا الحصر.

Cependant Mr. Fogg, en quittant la maison consulaire, s'était dirigé vers le quai. Là, il donna quelques ordres à son

domestique ; puis il s'embarqua dans un canot, revint à bord du *Mongolia* et rentra dans sa cabine. Il prit alors son carnet, qui portait les notes suivantes :

« Quitté Londres, mercredi 2 octobre, 8 heures 45 soir.

« Arrivé à Paris, jeudi 3 octobre, 7 heures 20 matin.

« Quitté Paris, jeudi, 8 heures 40 matin.

« Arrivé par le Mont-Cenis à Turin, vendredi 4 octobre, 6 heures 35 matin.

« Quitté Turin, vendredi, 7 heures 20 matin.

« Arrivé à Brindisi, samedi 5 octobre, 4 heures soir.

« Embarqué sur le *Mongolia*, samedi, 5 heures soir.

« Arrivé à Suez, mercredi 9 octobre, 11 heures matin.

« Total des heures dépensées : 158 ½, soit en jours : 6 jours ½. » (p37)

و أما عن نقد المكان أي جغرافية القصة، فقد نالها أيضا نصيب من حذف المترجم و اختزاله و تصرفه عند عملية النقل من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية. فلم يهتم المترجم

كثيرا بنقل وصف البلدان التي زارها 'فوج' و رفاقه في الرحلة بل مر عليها مرور الكرام كما نرى في ترجمة الفقرة التالية:

À midi, le guide donna le signal du départ. Le pays prit bientôt un aspect très-sauvage. Aux grandes forêts succédèrent des taillis de tamarins et de palmiers-nains, puis de vastes plaines arides, hérissées de maigres arbrisseaux et semées de gros blocs de syénites (p 65)

فقد حذف المترجم تماما هذه الفقرة من النص و لم ينقل لنا ما صوره الكاتب في وصف ما شاهده الجوالة على ظهر الفيل في غابات الهند. و كان الأمر ذاته بالنسبة للفقرة الموالية أين أراد الكاتب أن يحدثنا عن عجائب الهند كي يشوقنا لإكمال القراءة والعرف عليها أكثر من خلال ما شاهدته عيون 'فوج' و باسبارتو هناك.

— Très-curieux ! Des mosquées, des minarets, des temples, des fakirs, des pagodes, des tigres, des serpents, des bayadères ! Mais il faut espérer que vous aurez le temps de visiter le pays ? (p 45)

و سأله باسبارتو:

- هل الهند مكان مسل؟

- مسل جدا. توجد جميع أنواع المدهشات التي تستحق المشاهدة.آمل أن يكون لديك الوقت الكافي لمشاهدة البلد. (ص 48)

لقد سبق و أن تحدثنا عن ترجمة كلمة (curieux) التي قابلها المترجم بكلمة (مسل) و هذا أمر خاطئ، لكنه قد أضاف لتشويه المعنى هذا، تشويها آخر عندما حذف ذكر (المدهشات) على حد قوله و التي فصلها الكاتب بغية تشويقنا و إفادتنا بما يمكن أن نراه في الهند. و هكذا أراد الكاتب بذكر تلك المدهشات بنقل القارئ عبر خياله إلى تلك الأماكن في الهند و يعرفه على ثقافتها ليثيرة الدهشة في نفسه كما حصلت في نفس 'باسبارتو'. و عليه نقترح الترجمة التالية:

"هناك مساجد ومآذن و معابد و سحرة و هياكل البوذيين و نمور و أفاعي وراقصات. لكن هلا لك الوقت الكاف لرؤية كل ذلك؟' (ترجمتنا)

Personne n’ignore que l’Inde — ce grand triangle renversé dont la base est au nord et la pointe au sud — comprend une superficie de quatorze cent mille milles carrés, sur laquelle est

inégalement répandue une population de cent quatre-vingts millions d'habitants. (48)

و أما عن هذه الفقرة التي تعتبر مقطعا مهما يعطي لنا معالم جغرافية علمية بحتة، فقد حذفت تماما من النص و كأنها تفصيل ممل لا جدوى من إضافته.

أما جزيرة 'سنغافورة' فقد كان لها حظا أوفر في النقل، حيث تطرق إليها المترجم لكن مع الأسف تصرف في الترجمة و ضيع الكثير من جمال أسلوب السرد الوصفي لتلك الأماكن. كما نوضحه في الفقرة التالية و ترجمتها:

L'île de Singapore n'est ni grande ni imposante d'aspect. Les montagnes, c'est-à-dire les profils, lui manquent. Toutefois, elle est charmante dans sa maigreur. C'est un parc coupé de belles routes. (97)

لم تكن جزيرة سنغافورة كبيرة و لا ذات مظهر أخاذ. و رغم أنها بلا جبال إلا أنها مكان جميل... و بعد جولة بالعربية لمدة ساعتين بين الغابات و التلال، عادت عودة مع رفيقها إلى البلدة. (ص 129).

نلاحظ أن المترجم قد قلص ذاك الوصف في جملة واحدة و أهمل بقية الفقرة، التي يتحدث فيها الكاتب عن جمال طرقها و فساحة رقعتها. و عليه نقترح الترجمة التالية:

" إن جزيرة سنغافورة ليسك بذلك الكبر و لا بتلك الروعة. حيث كانت تفتقر للجبال، و لكن رغم هذا فهي لا تخلو من جمال الطبيعة. إنها أرض فسيحة تتخللها طرق جميلة." (ترجمتنا)

و هكذا نكون قد تطرقنا إلى نقد ترجمة أسلوب التشويق في أهم عناصر الرواية وهي عنوانين الفصول و الشخصيات كذا البيئة التي جرت فيها أحداث القصة. و لقد رأينا بأن المترجم لم ينقل أسلوب التشويق بالبراعة نفسها التي جاءت في اللغة الأصل نظرا لعدم احترامه لتقنية الوصف و التي تعتبر دعامة أسلوب التشويق كما سبق و أن رأينا في الفصول السابقة.

كما أن الكاتب قد استعمل تقنية التدقيق و ذكر التفاصيل الزمانية و المكانية، لأن أدب الرحلات يقوم أساسا على هذا المقومات، لكن كما سبق و أن رأينا في ترجمة المقتطفات التي أخذاها كعينة للدراسة فإن المترجم كان يختزل تلك التفاصيل الزمنكانية في كل مرة إن لم يحذفها تماما من النص.

الخاتمة

لقد قام بحثنا المقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة على إشكاليات محددة في الترجمة تتعلق بنقل أسلوب التشويق في قصص أدب الرحلات من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية. واخترنا رواية (Le tour du monde en 80 jours) للكاتب جول فارن وترجمتها إلى اللغة العربية مدونة للدراسة.

لقد قسمنا البحث كما سبق و أن أشرنا في المقدمة إلى خمسة فصول، جاء في كل فصل منها معلومات ونظريات من شأنها أن تساعد في الدراسة التحليلية للرواية الأصل ومن ثم نقد الرواية المترجمة بعلمية بحتة ارتكازا على كل ما تقدم من أراء في الترجمة حول نقل أسلوب التشويق من لغة إلى لغة أخرى. حيث خرجنا من الفصل الأول بضرورة إحداث مزج بين أكبر مذهبين في الترجمة و هما نظرية أهل المصدر ونظرية أهل الهدف.

فرغم ذاك الشرخ الكبير الذي يفصل هاتين النظريتين إلا أننا نحتاج عند ترجمة أسلوب التشويق في استعمال جزء من النظرية الأولى تارة، وجزء من النظرية الثانية تارة أخرى. فكل خاصية من خصائص أسلوب التشويق تستدعي طريقة معينة في النقل ولا يمكن استعمال نظرية ترجمية واحدة في ذلك. ونضرب لذلك مثلا محاولة المترجم لشرح أو توطين بعض الكلمات مستعملا نظرية أهل الهدف، فترجم عبارة (il avait

(ni femme, ni enfant عند وصف شخصية 'فوج' في الصفات الأولى من الكتاب بعبارة (لم يكن لديه زوجة) بغية احترام بيئة ودين اللغة الهدف (اللغة العربية ذات البيئة المسلمة) التي لا تسمح لامرأة أن تعيش مع رجل دون زواج، لكن للأسف قد أضاع المترجم المعنى وشوهه. حيث أراد الكاتب أن ينقل لنا صورة من بيئة غربية بحتة ويشرح لنا أن شخصية فوج غريبة فعلا كونها لم تعرف امرأة في حياتها لا زوجة ولا صديقة ولا خليلة. إذا فتطبيق نظرية أهل الهدف في هذا المقام لا تصلح لأنها تشوه النص الأصل، بل كان ينبغي على المترجم أن يحترم بيئة الكاتب وينقل القارئ إليها كي يتعرف ويكتشف ما هو غريب عنه.

لكن في الوقت ذاته، عندما استعمل المترجم نظرية أهل المصدر وحافظ على أسماء الشخصيات كما جاء بها الكاتب في نصه الأصل، أضاع جزءا كبيرا من ملامح هذه الشخصيات. فقد استعمل الكاتب 'جول فارن' أسماء رمزية لشخصياته، حيث أن كلمة (Fog) تعني باللغة الإنجليزية 'الضباب' ومنه فشخصية فيلياس فوج هي حقا شخصية عاتمة وغريبة، بل كان يركز الكاتب في كل مرة أن كل إنجلترا كانت تجهل حقيقة هذه الشخصية ولا تدرك أدنى معلومة عنها أو عن نسبها أو عملها أو طريقتها في جمع ثروتها. كما أن كلمة (passepartout) تعني باللغة الفرنسية (الشيء أو

الشخص الذي يصلح لكل شيء) و هذا بالفعل ما وصف الكاتب عن شخصية الخادم الذي مارس عدة حرف ومهن، كما أنه في كل مرة من المغامرة يخرج نفسه من المآزق التي كان يمر بها، وعليه فتنطبق عليه فعلا هذه التسمية.

وكذلك الأميرة الهندية التي أنقذها السيد 'فوج' وخادمه كان لها اسم رمزي، فكلمة (عودة) تعني باللغة العربية الرَجعَة من مكان ما، وبالفعل فقد عادت هذه الأميرة إلى الحياة بفضل هؤلاء عند هربها من الهند، كما أنها عادت إلى حياة الشباب بزواجها من السيد 'فوج' وعادت لتعرف معنى الحب بعدما غُصبت للزواج من ذاك الأمير الهندي العجوز الذي توفي ثلاثة شهور بعد زواجهما.

لكن المترجم قد أضاع كل تلك المعاني والإيحاءات الرمزية التي من شأنها أن تزيد من تشويق القارئ في اللغة العربية عندما نقلها حرفيا ولم يشر ولو بجملة اعتراضية إلى وجود ترميز في الأسماء. وعليه فهو لم ينجح في كلتا المرتين باستخدامه النظرية الخطأ في المكان الخطأ.

و بغية تفادي تلك الأخطاء والنقائص التي وقع فيها المترجم عند ترجمته للرواية ارتأينا أن نمزج بين كل تلك النظريات التي سبق و أن ذكرناها في الفصل الأول ونخرج بالتوصيات التالية أثناء ترجمة أسلوب التشويق في أدب الرحلات:

1- لابد من قراءة الرواية في لغتها الأصل قراءة متمعنة، نتمكن من خلالها فهم القصة جيدا وتحليل عناصرها. من حبكة وأزمات وشخصيات وأحداث وبيئة.

2- لابد من استخراج كل العناصر السردية في القصة وذلك عن طريق تحديد الشخصيات والأحداث والبيئة وأساليب التشويق المستعملة من قبل الكاتب في نصه الأصلي من وصف حوارات وتكرار وقطع وتسارع في الأحداث وإظهار أو إخفاء لبعض التفاصيل التي تبني حبكة القصة.

3- و أخيرا لابد من احترام تقنيات ونظريات الترجمة في نقل أسلوب التشويق في أدب الرحلات من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، باستعمال نظرية أهل المصدر تارة لإثارة الغريب في نفس القارئ وبعثه على حب التطلع والاكتشاف، واللجوء إلى نظرية أهل الهدف تارة أخرى عندما نرى أن الكاتب يريد إظهار أشياء معينة أو تفاصيل أو رموز من شأنها تسهيل فهم الشخصيات أو إعطاء نبذة على أماكن مقدسة (كما كان حال ذكر المعابد وتخصيصها في رواية جول فارن) فكان على المترجم أن يشرح في المرة الأولى أن المعبد كان للبارسيين وفي المرة الثانية كان للمجوس. لكنه اختار أن يحذف هذه التفاصيل وبالتالي شوه تاريخ وثقافة أمة بأكملها عند قوله

أن كلا المعبدين لا يسمحان بدخول الأجانب في حين أن التخصيص كان لمعابد الباريسيين التي تمنع دخول المسحيين وليس الأجانب من الزوار.

بعد كل ما سبق من النتائج التي خرجنا بها من الفصول الخمسة السابقة وبعد تلك التوصيات التي اقترحناها من أجل ترجمة أسلوب التشويق في قصص أدب الرحلات، يمكننا الآن أن نجيب على الإشكالية الرئيسة والإشكالات الفرعية التي ذكرناها في المقدمة والتي قام عليها بحثنا بأكمله. فأما عن كيفية المحافظة على براعة أسلوب التشويق عند ترجمة قصص من أدب الرحلات من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، فقد تطرقنا إليها في التوصيات والتوجيهات التي قدمناها في النقاط المذكورة أعلاه.

و أما عن الإشكالات الفرعية فقد حاولنا الإجابة عنها عل النحو التالي:

- **كيف يمكن لقصة من أدب الرحلات أن تحظى بالقبول نفسه والشهرة ذاتها بعد ترجمتها من لغتها الأصل إلى لغة و ثقافة ومجتمع غريب عنها ؟**

لقد خرجنا من دراستنا هذه، أن قصة أدب الرحلات المترجمة لا يمكن أن تحظى بالقبول نفسه في اللغة الهدف، إلا إذا شعر القارئ في البيئة المترجم إليها بالشعور نفسه للقارئ في اللغة الهدف، و ذلك يكمن في ترجمة براعة التصوير من أماكن وشخصيات وبراعة التشويق عن

طريق ترك الغموض في جعل الكاتب الأصل غامضا و تفصيل ما أراده الكاتب مفصلا. ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتدخل المترجم ويتصرف بالحذف والإضافة كما فعل المترجم 'صبري الفضل' برواية 'جول فارن' رغم أنه لم يعلن في مقدمة ترجمته أن الأمر يتعلق باقتباس أو تلخيص للرواية بل أكد على أنها ترجمة للنص الأصلي (texte integral). وبالتالي كنا نشعر في بعض الأحيان أننا لسنا بدراسة الرواية نفسها عن مقارنة لأصل بالترجمة.

- **هل من الضروري أن يطلع المترجم على جغرافية و ثقافة و حضارات الشعوب التي تدور حولها قصة أدب الرحلات قبل أن يشرع في ترجمتها؟**

وأما عن ضرورة إطلاع المترجم عن جغرافية وثقافة وحضارات الشعوب التي تدور حولها قصة أدب الرحلات قبل الشروع في الترجمة، فهي عملية حتمية. وقد لا حظنا ذلك النقص الكبير في ضياع المعنى في النص المترجم بسبب جهل الثقافة الفرنسية والبريطانية والهندية التي أشير إليها مرات عدة في الرواية الأصل لجول فارن. حيث استعمل هذا الأخير أسماء لامعة في الثقافة الفرنسية في مجال السرك و ألعاب الجمباز وهي (Blondin) و (Léotard) لكن قام المترجم بحذفهما دون أن يفهم أن تشبيه الخادم باسبارتو نفسه بهاتين الشخصيتين لهو دليل على أنه فرنسي مثقف بل ويظهر لنا الجانب المرح من شخصية 'باسبارتو'. وهذا ما كان يؤكد

عليه الكاتب من خلال تفاقم الأحداث وحل الأزمات أن هذه الشخصية تبقى دائمة مرحة ومضحكة.

- **هل تختلف ترجمة قصص من أدب الرحلات عن ترجمة القصص الخيالية أو القصص البوليسية التي تتسم أيضا بأسلوب التشويق؟**

وأما عن اختلاف ترجمة قصة أدب الرحلات عن ترجمة القصص الخيالية أو القصص البوليسية التي تتسم أيضا بأسلوب التشويق، فهو يعود لكون قصة أدب الرحلات وإن كانت خيالية لابد أن تستند إلى حقائق وصور وثقافات وحضارات إنسانية حقيقة، فوصف الأماكن مثلا لا يمكن أن يكون خياليا كأسماء البلدان والبحار والمحيطات لا يمكن أن تكون إلا حقيقة، رغم أن الشخصيات قد تكون خيالية. وبالتالي سيكون أسلوب التشويق في قصص أدب الرحلات أمتع منه في القصص الخيالية أو القصص البوليسية، لأن القارئ يسافر في هذا العالم الواقعي مع شخصيات الرواية (وإن كانت خيالية) ويجوب بخياله في أرجاء المعمورة وكله أمل أن يتمكن يوما من تحقيق الرحلة نفسها ليرى تلك الأماكن الحقيقية.

وهذا بالفعل ما حصل مع رواية 'حول العالم في 80 يوما' حيث شوقت بعض الناس للقيام بهذه الرحلة فعلا وكسب الرهان، وإن كان رهانا نفسيا وتحديا لهذا

العالم أمام إرادة الإنسان. وعليه يكون الكاتب قد نجح تماما في مهمته لتشويق القراء للذهاب إلى تلك الأماكن والاطلاع على شعوبها، لكن للأسف لم ينجح المترجم في نقل الصور ذاتها والتشويق ذاته للغة العربية.

بعد كل ما تقدم من نتائج حول دراسة أسلوب التشويق في أدب الرحلات، يبقى هذا العمل نافذة صغيرة على أدب الرحلات يمكن أن تساهم في إضاءة درب الباحثين في هذا المجال الذي واجهنا صعابا جمة في التطرق إليه نظرا لافتقار كتب الترجمة على نظريات خاصة بنقل أسلوب التشويق وكذا نقص المراجع والمصادر التي تتطرق إلى هذا الأسلوب صراحة في اللغة العربية، فمعظمها تدرجه ضمن أساليب البلاغة المختلفة مثل أسلوب السرد والتصوير. وبالتالي كانت الصعوبة تكمن في استخراج ما يخص أسلوب التشويق دون غيره من تلك الأساليب البلاغية كي نوضح مدى أهميته في أدب الرحلات ومن ثم كيفية ترجمته إلى اللغة العربية بإحداث مزيج من تلك النظريات التي تتخبط بين أهل اللغة المصدر وأهل اللغة الهدف.

ملخص الرسالة

تقدم هذه الرسالة لنيل درجة الدكتوراه في الترجمة وهي موسومة بعنوان: **"ترجمة أسلوب التشويق في قصص أدب الرحلات : Le tour du monde en 80 jours 'لجول فارن' أنموذجا، ترجمة صبري الفضل– دراسة تحليلية نقدية.**

لقد اخترنا دراسة أسلوب التشويق قي قصص الرحلات نظرا لكون هذا الجانب من الدراسة لم يستوف حقه بعد و بالذات من المنظور الترجمي. فقد نجد في سوق الرواية كما هائلا من قصص الرحلات سواء عند الغرب أو العرب و كلها ذات صيت وشهرة، لكن وللأسف، نصيب تلك الشهرة عند الترجمة قليل. و إنما يعود ذلك لاهتمام التراجمة بالجنس الأدبي ذاته دون التوغل في أسلوبياته و الفروقات اللغوية و الفنية بين اللغة العربية واللغات اللاتينية (الفرنسية موضوع بحثنا) التي لو لا احترامها، لا يمكن للترجمة أن تعيش أو تظفر بالنجاح نفسه في اللغة الهدف.

و أما عن أدب الرحلات فيعرف على أنه ذلك الأدب الذي يصور فيه الكاتب ما جرى له من أحداث وما صادفه من أمور في أثناء رحلة قام بها لأحد البلدان. و قد ظهر هذا الجنس الأدبي منذ القرن السادس للميلاد عند العرب، كما تُعد كتب الرحلات من أهم المصادر الجغرافية والتاريخية والاجتماعية؛ لأن الكاتب يستقي المعلومات والحقائق من المشاهدة الحية، والتصوير المباشر، مما يجعل قراءتها ممتعة و مسلية.

إذا قد تعتبر كل القصص التي جاءت ضمن جنس أدب الرحلات نوعا من التأريخ الذي يحفظ للأجيال أسرار أمم غابرة كما ينقل لنا صورا عن حياة الشعوب وثقافاتها وجغرافيتها و دياناتها و كل أساليب حياتها. و عليه فإن دراستنا تستقي أهميتها من أهمية الجنس الأدبي في خد ذاته الذي تنتمي إليه الرواية موضوع الدراسة.

و نظرا لذلك التنوع الكبير في الأساليب اللغوية في كتابة القصص من جنس أدب الرحلات حاولنا أن نختار الجانب الجديد في هذه الدراسات التي لم يتناوله غيرنا من الباحثين سواء في حقل الترجمة أو الأدب. و عليه فقد اخترنا تناول أسلوب التشويق بالدراسة والتحليل و كذا بنقد الطريقة التي نقل بها أثناء ترجمة الرواية من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية.

و أما عن أسلوب التشويق في أدب الرحلات فهو نخاعها و محركها. فطول متن الرواية و إطناب أحداثها و تعدد شخصيتها قد يجعل القارئ يحس بالضجر و الملل وبالتالي لن يكمل قراءة هذه القصة. و لكن إذا ما استطاع الكاتب توظيف مهاراته السحرية في شد القارئ و إدهاشه في كل مرة ، فإن المتلقي سينجذب نحو القصة ويستمر في القراءة من أجل معرفة حل الأزمة و نهاية الأحداث.

كما يطلق على هذا الأسلوب 'أسلوب التشويق' لأنه يشوق القارئ لاكتشاف واختبار تجارب الكاتب و معايشة تفاصيل رحلته و مغامراته في زمن قد يبعد عن زمنه بقرون عدة، فذلك لا يهم ما دامت التجربة البشرية واحدة و الفائدة منها صالحة في كل زمان ومكان. فحتى لو اختلفت العادات و التقاليد و طرق العيش، تبقى كلها مرآة للإنسان المتطلع لمعرفة الأخر و المحب لاكتشاف كل غريب و مدهش بالنسبة له.

بعد التعرض إلى أسباب البحث و دوافعه، سنتطرق إلى التعريف بالعمل في حد ذاته، حيث يقوم بحثنا على إشكالية أساسية تندرج تحتها إشاكاليات فرعية لكن مهمة، من شأنها أن تثري الموضوع و تصل به إلى إجابات مقنعة في البحث.

الإشكالية الرئيسة: كيف يمكن أن نحافظ على براعة أسلوب التشويق عند ترجمة قصص من أدب الرحلات من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية؟

الإشكالات الفرعية:

- كيف يمكن لقصة من أدب الرحلات أن تحظى بالقبول نفسه و الشهرة ذاتها بعد ترجمتها من لغتها الأصل إلى لغة و ثقافة و مجتمع غريب عنها ؟

- هل من الضروري أن يطلع المترجم على جغرافية و ثقافة و حضارات الشعوب التي تدور حولها قصة أدب الرحلات قبل أن يشرع في ترجمتها؟
- هل تختلف ترجمة قصص من أدب الرحلات عن ترجمة القصص الخيالية أو القصص البوليسية التي تتسم أيضا بأسلوب التشويق؟

و للإجابة عن هذه الإشكالات تضمنت خطة البحث لهذه الرسالة خمسة فصول تمهدها مقدمة و تنهيها خاتمة. اعتبرنا الفصول الثلاثة الأولى منها نظرية و الفصلين التاليين تطبيقين، لكن القسمين متوازنين من حيث الكم، وقد اعتمدنا تفكيك كل مركبات عنوان الرسالة (الترجمة،قصص أدب الرحلات، أسلوب التشويق) و درسنا كل واحد منها في فصل مستقل.

الفصل الأول: " نظريات الترجمة في نقل أسلوب التشويق "

تطرقنا فيه إلى بعض نظريات الترجمة الأدبية منطلقين من نظرية 'رايس' (**1976**) التي تدعو إلى تصنيف النصوص و قولبتها في نماذج محددة. فصنفنا النص ضمن جنس أدب الرحلات تحديدا دون أن نخلط بينه وبين الأجناس الأخرى القريبة منه كاليوميات أو الرسائل الحربية وغيرها. ثم تعرضنا لنظريتي أهل اللغة المصدر (les sourciers) و أهل

اللغة الهدف (les ciblistes) التي أثارتا جدلا كبيرا في حقل الترجمة و كانتا القاعدة التي ارتكزت عليها النظريات الترجمية فيما بعد.

بعد ذلك ذهبنا في هذا الفصل للبحث عن الفروقات الأسلوبية بين اللغة العربية واللغة الفرنسية و من ثم عن طريقة نقلها مع احترام كل الخصائص التي تميز لغة عن أخرى. فإن جرى خلل في نقل أسلوب الوصف أو التصوير الحي أو أسلوب الحوار فقد يضيع المعنى على المترجم ويفشل في نقله إلى اللغة الهدف.

وختمنا هذا الفصل الأول بذكر طرائق ترجمة أسلوب التشويق إلى اللغة العربية –موضوع بحثنا– فجاء هذا العنصر بمثابة الخلاصة التي تجمع كل التقنيات والنظريات الترجمية المتعلقة بهذا الجانب من البلاغة.

الفصل الثاني: "أدب الرحلات، تطوره، أغراضه وأنواعه".

بدأنا هذا الفصل بتعريف أدب الرحلات لغة و اصطلاحا كي يفهم قارئ البحث معنى الرحلة أولا في اللغة العربية و من ثم ما اصطلحه أهل الأدب في هذا الجنس من تعاريف و تحديدات تميزه عن أباقي الأجناس الأدبية القريبة منه، ثم تطرقنا إلى كيفية تطور أدب الرحلات هذا عبر العصور –منذ العصر القديم حتى العصر الحديث–.

بعدها تعرضنا إلى أغراض ودوافع قصص الرحلات فوجدنها تختلف باختلاف نية الكاتب أولا و هوية القارئ المستهدف ثانيا فمنهم من نيته نشر النص الديني ومن هم من غرضه إعطاء حقائق علمية و منهم من له خفايا سياسية أو اقتصادية وهلم مجر. وفي الأخير ألقينا الضوء على أنواع الرحلات كي نفهم نوع الرحلة التي عرضها 'جول فارن' في كتابه موضوع الدراسة و بالتالي نستطيع التعامل معها و ترجمتها بأساليب تليق بذلك النوع الأدبي.

الفصل الثالث: 'مفهوم أسلوب التشويق ووظائفه في أدب الرحلات' .

وقد تناولنا فيه مفهوم الأسلوب الأدبي بصفة عامة أولا ثم مفهوم السرد القصصي لأنه أهم جزء في الأسلوب الأدبي و هو النوع الأكثر استعمالا في الروايات والقصص بل وحتى في الحياة اليومية للبشر، فكل ما يروي المرء من أحداث حصلت له في يومه، أو يصف من مشاهد أو حقائق لهو ضرب من السرد.

كما بحثنا في هذا الفصل عن مفهوم أسلوب التشويق لغة و اصطلاحا و كذا وظائفه في أدب الرحلات. وإنما ذلك كي نوضح تلك الأهمية التي يكتسيها هذا العنصر بالذات من أسلوب السرد القصصي في شد القارئ لمعرفة تفاصيل الرواية ومن ثم إنجاح عمل الأديب. وإن هذا التنويه عن مدى أهمية براعة أسلوب التشويق ينشئ عنه صرامة

في نقد عمل المترجم إذا ما تهاون أو أخل في نقل هذه الميزة البلاغية التي قد تضعف النص المترجم إلى اللغة العربية، و بالتالي لن تعرف القصة الشهرة نفسها عند الترجمة.

الفصل الرابع: 'دراسة تحليلية للرواية الأصلية (Le tour du monde en 80 jours)

إن ضرورة هذا الفصل تتمثل في فهم حبكة هذه القصة في لغتها الأصل (اللغة الفرنسية) أولا والتعرض لكل مكوناتها السردية من شخصيات و أحداث و بيئة و تحديد معالم كل عنصر منها على ضوء ما تطرقنا إليه في الفصل السابق. و عليه يمكننا تحليل شخصيات الرواية مثلا حسب ما إذا كانت مسطحة أو نامية، و ندرس الحيز الجغرافي وكذا الزماني مستندين على البنية الزمنية التي رأيناها أيضا في الفصل السابق و كذا نبحث عن عدد الأزمات المكونة لحبكة كي نستطيع تتبع الترجمة في الفصل اللاحق ورؤية إذا ما قام المترجم باحترام كل تلك المكونات عند عملية نقل النص إلى اللغة العربية.

وقد قمنا في هذا الفصل بإدراج نبذة عن حياة الكاتب 'جول فارن' في تقديم بسيط له، و كذا ملخصا قصيرا للرواية الأصلية (Le tour du monde en

80 jours) كي يعرف قارئ رسالتنا هذه أحداث الرواية بخطوطها العريضة حتى ولو يقرئ كتاب 'جول فارن' من قبل، ولربما نثير في نفسه بعض التشويق لقراءة القصة كاملة ما إذا استطعنا إقناعه بجمال التصوير فيها و براعة الأسلوب.

الفصل الخامس: 'دراسة نقدية لترجمة أسلوب التشويق في رواية (Le tour du monde en 80 jours).

وقد جاء هذا الفصل كحوصلة لكل تلك الفصول الأربعة حيث يقوم على كل أجزائها النظرية و التحليلية من أجل إجراء نقد بناء لترجمة أسلوب التشويق العربية. وبالتالي بدأ الفصل بتعريف المترجم أولا، ثم تطرقنا إلى نقد ترجمة العناوين، ثم نقد طريقة نقل الشخصيات وأخيرا نقل ترجمة الزمان والمكان أي بيئة الرواية.

وقد لاحظنا في ختام بحثنا هذا أن المترجم 'صبري الفضل' لم يحترم في ترجمته النص الأصلي كما أنه لم يحترم طبيعة و ثقافة و بيئة القارئ في اللغة العربية. وذلك لكونه لم يستعمل نظريات الترجمة التي تحفظ للنص هويته وكذا تضمن نجاح رواية أدب الرحلات في اللغة العربية تماما كما نجحت في اللغة الفرنسية.

فرغم ذاك الشرخ الكبير الذي يفصل نظريتي أهل المصدر و أهل الهدف، إلا أننا نحتاج عند ترجمة أسلوب التشويق في استعمال جزء من النظرية الأولى تارة، و جزء من النظرية الثانية تارة أخرى. فكل خاصية من خصائص أسلوب التشويق تستدعي طريقة معينة في النقل و لا يمكن استعمال نظرية ترجمية واحدة في ذلك. و نضرب لذلك مثلا محاولة المترجم لشرح أو توطين بعض الكلمات مستعملا نظرية هل الهدف، فترجم عبارة (il avait ni femme, ni enfant) عند وصف شخصية 'فوج' في الصفات الأولى من الكتاب بعبارة (لم يكن لديه زوجة) بغية احترام بيئة و دين اللغة الهدف (اللغة العربية ذات البيئة المسلمة) التي لا تسمح لامرأة أن تعيش مع رجل دون زواج، لكن للأسف قد أضاع المترجم المعنى و شوهه. حيث أراد الكاتب أن ينقل لنا صورة من بيئة غربية بحتة و يشرح لنا أن شخصية فوج غريبة فعلا كونها لم تعرف امرأة في حياتها لا زوجة و لا صديقة. إذا فتطبيق نظرية أهل الهدف في هذا المقام لا تصلح لأنها تشوه النص الأصل، بل كان ينبغي على المترجم أن يحترم بيئة الكاتب و ينقل القارئ إليها كي يتعرف ويكتشف ما هو غريب عنه.

لكن في الوقت ذاته، عندما استعمل المترجم نظرية أهل المصدر و حافظ على أسماء الشخصيات كما جاء بها الكاتب في نصه الأصل، أضاع جزءا كبيرا من

ملامح هذه الشخصيات. فقد استعمل الكاتب 'جول فارن' أسماء رمزية لشخصياته، حيث أن كلمة (Fog) تعني باللغة الإنجليزية 'الضباب' و منه فشخصية فيلياس فوج هي حقا شخصية عاتمة وغريبة، بل كان يركز الكاتب في كل مرة أن كل إنجلترا كانت تجهل حقيقة هذه الشخصية و لا تدرك أدنى معلومة عنها أو عن نسبها أو عملها أو طريقتها في جمع ثروتها. كما أن كلمة (passepartout) تعني باللغة الفرنسية (الشيء أو الشخص الذي يصلح لكل شيء) و هذا بالفعل ما وصف الكاتب عن شخصية الخادم الذي مارس عدة حرف و مهن، كما أنه في كل مرة من المغامرة يخرج نفسه من المآزق التي كان يمر بها، و عليه فتنطبق عليه فعلا هذه التسمية.

و كذلك الأميرة الهندية التي أنقذها السيد 'فوج' و خادمه كان لها اسم رمزي، فكلمة (عودة) تعني باللغة العربية الرَجعَة من مكان ما، و بالفعل فقد عادت هذه الأميرة إلى الحياة بفضل هؤلاء عند هربها من الهند، كما أنها عادت إلى حياة الشباب بزواجها من السيد 'فوج' و عادت لتعرف مع الحب بعد ما غصبت للزواج من ذاك الأمير الهندي العجوز الذي توفي ثلاثة شهور بعد زواجهما.

لكن المترجم قد أضاع كل تلك المعاني و الإيحاءات الرمزية التي من شأنها أن تزيد من تشويق القارئ في اللغة العربية عندما نقلها حرفيا و لم يشر و لو بجملة اعتراضية

إلى وجود ترميز في الأسماء. و عليه فهو لم ينجح في كلتا المرتين باستخدامه النظرية الخطأ في المكان الخطأ.

و بغية تفادي تلك الأخطاء و النقائص التي وقع فيها المترجم عند ترجمته للرواية ارتأينا أن نمزج بين كل تلك النظريات التي سبق و أن ذكرناها في الفصل الأول ونخرج بالتوصيات التالية أثناء ترجمة أسلوب التشويق في أدب الرحلات:

1- لابد من قراءة الرواية في لغتها الأصل قراءة متمعنة، نتمكن من خلالها فهم القصة جيدا و تحليل عناصرها. من حبكة و أزمات و شخصيات وأحداث و بيئة.

2- لابد من استخراج كل العناصر السردية في القصة و ذلك عن طريق تحديد الشخصيات و الأحداث و البيئة و أساليب التشويق المستعملة من قبل الكاتب في نصه الأصلي من وصف حوارات و تكرار و قطع و تسارع في الأحداث وإظهار أو إخفاء لبعض التفاصيل التي تبني حبكة القصة.

3- وأخيرا لابد من احترام تقنيات و نظريات الترجمة في نقل أسلوب التشويق في أدب الرحلات من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، باستعمال

نظرية أهل المصدر تارة لإثارة الغريب في نفس القارئ و بعثه على حب التطلع والاكتشاف، و اللجوء إلى نظرية أهل الهدف تارة أخرى عندما نرى أن الكاتب يريد إظهار أشياء معينة أو تفاصيل أو رموز من شأنها تسهيل فهم الشخصيات أو إعطاء نبذة على أماكن مقدسة (كما كان حال ذكر المعابد و تخصيصها في رواية جول فارن) فكان على المترجم أن يشرح في المرة الأولى أن المعبد كان للبارسيين و في المرة الثانية كان للمجوس. لكنه اختار أن يحذف هذه التفاصيل و بالتالي شوه تاريخ وثقافة أمة بأكملها عند قوله أن كلا المعبدين لا يسمحان بدخول الأجانب في حين أن التخصيص كان لمعابد الباريسيين التي تمنع دخول المسحيين و ليس الأجانب من الزوار.

بعد كل ما سبق من النتائج التي خرجنا بها من الفصول الخمسة السابقة و بعد تلك التوصيات التي اقترحنها من أجل ترجمة أسلوب التشويق في قصص أدب الرحلات، يمكننا الآن أن نجيب على الإشكالية الرئيسة و الإشكالات الفرعية التي ذكرناها في المقدمة والتي قام عليها بحثنا بأكمله. فأما عن كيفية المحافظة على براعة أسلوب التشويق عند ترجمة

قصص من أدب الرحلات من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، فقد تطرقنا إليها في التوصيات والتوجيهات التي قدمناها في النقاط المذكورة أعلاه.

و أما عن الإشكالات الفرعية فقد حاولنا الإجابة عنها عل النحو التالي:

- **كيف يمكن لقصة من أدب الرحلات أن تحظى بالقبول نفسه و الشهرة ذاتها بعد ترجمتها من لغتها الأصل إلى لغة و ثقافة و مجتمع غريب عنها ؟**

لقد خرجنا من دراستنا هذه، أن قصة أدب الرحلات المترجمة لا يمكن أن تحظى بالقبول نفسه في اللغة الهدف، إلا إذا شعر القارئ في البيئة المترجم إليها بالشعور نفسه للقارئ في اللغة الهدف، وذلك يكمن في ترجمة براعة التصوير من أماكن و شخصيات وبراعة التشويق عن طريق ترك الغموض في جعله الكاتب الأصل غامضا و تفصيل ما أراده الكاتب مفصلا. ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتدخل المترجم و يتصرف بالحذف والإضافة كما فعل المترجم 'صبري الفضل' برواية 'جول فارن' رغم أنه لم يعلن في مقدمة ترجمته أن الأمر يتعلق باقتباس أو تلخيص للرواية بل أكد على أنها ترجمة للنص الأصلي (texte integrale). وبالتالي كنا نشعر في بعض الأحيان أننا لسنا بدراسة الرواية نفسها عن مقارنة لأصل بالترجمة.

- **هل من الضروري أن يطلع المترجم على جغرافية وثقافة وحضارات الشعوب التي تدور حولها قصة أدب الرحلات قبل أن يشرع في ترجمتها؟**

وأما عن ضرورة إطلاع المترجم عن جغرافية و ثقافة و حضارات الشعوب التي تدور حولها قصة أدب الرحلات قبل الشروع في الترجمة، فهي عملية حتمية. وقد لا حظنا ذلك النقص الكبير في ضياع المعنى في النص المترجم بسبب جهل الثقافة الفرنسية والبريطانية والهندية التي أشير إليها مرات عدة في الرواية الأصل لجول فارن. حيث استعمل هذا الأخير أسماء لامعة في الثقافة الفرنسية في مجال السرك و ألعاب الجمباز وهي (Blondin) و (Léotard) لكن قام المترجم بحذفهما دون أن يفهم أن تشبيه الخادم باسبارتو نفسه بهاتين الشخصيتين لهو دليل على أنه فرنسي مثقف بل ويظهر لنا الجانب المرح من شخصية 'باسبارتو'. وهذا ما كان يؤكد عليه الكاتب من خلال تفاقم الأحداث وحل الأزمات أن هذه الشخصية تبقى دائمة مرحة ومضحكة.

- **هل تختلف ترجمة قصص أدب الرحلات عن ترجمة القصص الخيالية أو القصص البوليسية التي تتسم أيضا بأسلوب التشويق؟**

وأما عن اختلاف ترجمة قصة أدب الرحلات عن ترجمة القصص الخيالية أو القصص البوليسية التي تتسم أيضا بأسلوب التشويق، فهو يعود لكون قصة أدب الرحلات وإن

كانت خيالية لابد أن تستند إلى حقائق و صور وثقافات وحضارات إنسانية حقيقة، فوصف الأماكن مثلا لا يمكن أن يكون خياليا كما أسماء البلدان والبحار والمحيطات لا يمكن أن تكون إلا حقيقة، رغم أن الشخصيات قد تكون خيالية. وبالتالي سيكون أسلوب التشويق في قصص أدب الرحلات أمتع منه في القصص الخيالية أو القصص البوليسية، لأن القارئ يسافر في هذا العالم الواقعي مع شخصيات الرواية (و إن كانت خيالية) و يجوب بخياله في أرجاء المعمورة و كله أمل أن يتمكن يوما من تحقيق الرحلة نفسها ليرى تلك الأماكن الحقيقية.

وهذا بالفعل ما حصل مع رواية 'حول العالم في 80 يوما' حيث شوقت بعض الناس للقيام بهذه الرحلة فعلا وكسب الرهان، و إن كان رهانا نفسيا وتحديا لهذا العالم أمام إرادة الإنسان. وعليه يكون الكاتب قد نجح تماما في مهمته لتشويق القراء للذهاب إلى تلك الأماكن والاطلاع على شعوبها، لكن للأسف لم ينجح المترجم في نقل الصور ذاتها والتشويق ذاته للغة العربية.

بعد كل ما تقدم من نتائج حول دراسة أسلوب التشويق في أدب الرحلات، يبقى هذا العمل نافذة صغيرة على أدب الرحلات يمكن أن تساهم في إضاءة درب الباحثين في هذا المجال الذي واجهنا صعابا جمة في التطرق إليه نظرا لافتقار كتب

الترجمة على نظريات خاصة بنقل أسلوب التشويق وكذا نقص المراجع و المصادر التي تتطرق إلى هذا الأسلوب صراحة في اللغة العربية.

Résumé de la thèse

La présente thèse a pour but d'étudier le sujet suivant: "Traduction du style de Suspense dans la Littérature de Voyage. 'Le Tour du Monde en 80 Jours, de Jules Verne et sa traduction vers l'Arabe par Sabri Al- Fadle" comme spécimen – Etude analytique et critique- en réponse aux exigences du diplôme de docteur ES-Science en traduction.

Dans notre travail de recherche, nous avons choisi d'étudier le style de suspense dans la narration des récits de voyage, considérant que l'étude de la littérature de voyage a été, en quelque sorte, négligée ou superficiellement lue tant par des critiques littéraires que traducteurs. Au marché du livre littéraire, il y a de nombreux récits de voyage, à la fois dans les pays occidentaux et arabes. La plupart d'entre eux ont obtenu beaucoup de renommée et de reconnaissance de leur lectorat, mais avaient peu d'intérêt pour la traduction. Cela est dû à la traduction des genres littéraires mais sans tenir compte des nuances linguistiques et artistiques entre l'arabe et le latin (le français étant la langue utilisée dans notre sujet de recherche). Lorsque ces nuances

linguistiques ne sont pas considérées, la traduction ne peut pas survivre ou ne peut pas obtenir le même succès dans la langue cible.

La littérature de voyage est connue pour être un genre dans lequel l'écrivain dépeint ce qui lui est arrivé et ce qu'il a rencontré lors de son voyage dans l'un des pays visités. En fait, ce genre littéraire a été connu dans le monde arabe depuis le 6ème siècle après J.-C., avec des livres de voyage pris comme sources géographiques, historiques et sociales, les plus importantes. L'auteur d'histoires de voyage tire des informations et des faits de l'observation vivante des scènes, rendant la lecture de son récit à la fois divertissante et attrayante.

Si des récits étaient liés à la littérature de voyage, dans le cadre de l'histoire ancienne des nations, ils auraient préservé, pour de nombreuses générations de lecteurs, certains secrets des anciens décrivant leurs vies, cultures, géographies, religions, traditions et modes de vie. Par conséquent, notre étude sonde ce genre littéraire et considère son importance dans le récit, sujet de notre travail de recherche. Avec la variété des styles différents dans l'écriture d'histoires de voyage, nous avons opté pour la nouvelle approche consacrée à ces études parfois négligée par d'autres chercheurs dans le

domaine de la traduction de la littérature de voyage. Ainsi, nous avons étudié la technique du suspense dans ce genre de roman et analysé la traduction en arabe, qui a montré la manière dont ces études ont été menées lors du travail de traduction de ce récit du français vers l'arabe.

Le suspense, dans la littérature de voyage est donc central et aussi actif dans le récit. Ensuite, la longueur de son histoire, la fréquence de ses événements et la variété de ses personnages feraient ennuyer le lecteur qui abandonnerait la lecture de l'histoire du récit inachevée. Mais, si l'écrivain parvenait à utiliser ses formidables talents pour capter l'attention du lecteur et l'intéresser, ce dernier serait désireux de terminer la lecture du récit en vue d'en apprendre davantage sur l'intrigue et la fin des événements qui se déroulent. En littérature, l'on appelle cela le "mode des sensations fortes" parce qu'il incite le lecteur à découvrir et tester mentalement les expériences de l'écrivain. Ainsi, il apprend les détails du voyage et les aventures de l'écrivain, à une époque bien différente de la sienne. Ceci se réalise souvent pendant une période de plusieurs années ou siècles. Néanmoins, cela n'a pas d'importance tant qu'une expérience

humaine peut bénéficier à beaucoup de lecteurs et demeurer valable pendant une période prolongée et dans de nombreux endroits en dépit des différences dans les traditions et les modes de vie des gens. Ceci reflète le désir de l'homme d'apprendre sur les autres et de découvrir tout ce qui peut lui paraître étrange et surprenant.

Après avoir déchiffré les causes et les motifs de notre sujet de recherche, nous tâcherons de fournir également une définition à celui-ci et discuterons la problématique fondamentale de notre étude qui sous-tend des sous-systèmes. Elle soulève également des questions importantes qui enrichissent notre analyse en apportant des réponses appropriées et convaincantes :

– Question principale : **Comment maintenir le style de suspense tout en traduisant des histoires du français vers l'arabe ?**

- **Questions secondaires** : Comment un récit de voyage peut-il recevoir l'approbation des lecteurs ainsi gagner une large renommée, une fois traduit de sa langue originale vers une langue, culture et société étrangères ?

Est-il nécessaire que le traducteur se familiarise avec la géographie, la culture et la civilisation des personnages décrits dans le récit du voyage avant d'entamer même sa traduction ?

Est-ce que la traduction d'un récit de voyage diffère de celle de contes de fées ou de romans policiers qui sont souvent captivants ? Les réponses à ces questions se trouvent dans le plan de recherche de la présente thèse qui comprend cinq chapitres précédés d'une introduction et suivis d'une conclusion générale.

Nous considérons les trois premiers chapitres comme théoriques dans le travail de recherche et les deux autres suivants comme son application. Cependant, nous avons réussi à fournir un équilibre des chapitres en termes de taille. Ensuite, nous avons adopté la déconstruction de tous les éléments du sujet de travail de recherche tels que la traduction, la littérature de voyage, l'intrigue, et le mode des sensations fortes …) et étudié chacun d'entre eux, séparément.

Chapitre 1 : "**Les Théories de la Traduction dans le Transfert du Mode de Suspense**"

Nous avons abordé quelques théories de la traduction littéraire, à partir de la théorie de 'Reiss' (1976), qui appelle à la classification des textes et à leur modelage en modèles spécifiques. Nous avons classé le texte dans le genre de la littérature de voyage, sans le confondre avec d'autres genres tels que les journaux ou les messages militaires, etc. Nous avons ensuite présenté les théories de la langue telles qu'exposées par les spécialistes de la langue source. (Les sourciers) et la langue cible (les ciblistes), ce qui a suscité de nombreuses controverses dans le domaine de la traduction.

Ces fondations servirent plus tard de base aux théories de la traduction. Ensuite, nous nous sommes plongés dans ce chapitre à la recherche des différences stylistiques entre la langue arabe et la langue française. Nous avons cherché le moyen adéquat de les traduire sans altérer les caractéristiques qui distinguent une langue d'une autre. S'il y a un inconvénient dans le transfert du style descriptif, vivant ou conversationnel dans la langue source, le traducteur perd la signification de son récit et ne parvient donc pas à le transmettre dans le texte cible. Enfin, nous sommes parvenus à la conclusion de ce premier chapitre en mentionnant les méthodes de traduction du style

de suspense en langue arabe – sujet de notre recherche. Cette conclusion pourrait combiner toutes les techniques et théories de la traduction liées à cet aspect de la rhétorique.

Chapitre II : "**La Littérature de Voyage et son Développement**, **Objectifs et Genres**" :

Nous avons commencé ce chapitre, premièrement, en définissant la littérature de voyage dans les termes linguistiques et terminologiques afin que l'on comprenne d'abord le sens de "voyage" dans la langue arabe. Deuxièmement, les termes proposés par les spécialistes de la littérature dans le but de proposer des définitions et des particularités lexicales, cherchent en fait à distinguer ce genre littéraire (la littérature de voyage) d'autres genres qui lui sont apparentés.

Ensuite, nous avons cherché à renseigner comment la littérature de voyage s'est développée à travers les âges – depuis les temps anciens jusqu'aux temps modernes. Nous avons également cherché à déterminer les objectifs et les buts de la rédaction de l'histoire du voyage. Nous avons réalisé qu'ils diffèrent d'abord par

l'intention d'un écrivain à un autre et par l'identité variant du lecteur ciblé à un autre. Parmi les auteurs des récits de voyage, il y a ceux qui avaient l'intention d'incorporer des référents religieux, ceux qui voulaient transmettre certains faits scientifiques, et ceux qui avaient développé des questions politiques ou économiques cachées, etc. Enfin, nous avons jeté la lumière sur les différents récits de voyage pour comprendre ceux écrits par Jules Verne dans son roman, sujet de la présente recherche. Par conséquent, il serait plus facile de lire ces récits et les traduire de la manière qui convient le mieux à ce genre littéraire.

Chapitre III : "**Le Concept du Mode de Suspense et de ses Fonctions dans la Littérature de Voyage**"

Nous avons abordé d'abord le concept du style littéraire en général. Ensuite, nous avons poursuivi notre recherche sur le concept de récit parce que c'est la partie la plus importante de la littérature principalement utilisée dans les romans et essais. L'on trouve le récit même dans la vie quotidienne humaine, bref tout ce qui raconte les événements d'une époque ou décrit des scènes ou des faits pouvant être narrés.

Nous avons discuté, tout au long du présent chapitre, le concept du mode de suspense, de sa terminologie et de ses diverses fonctions dans la littérature de voyage. C'est aussi pour clarifier l'importance de cet élément en particulier dans le style littéraire du récit afin de permettre au lecteur d'obtenir les détails de l'histoire racontée et le succès de la réalisation littéraire de l'écrivain. L'accent mis sur l'importance de l'habileté de l'écrivain à utiliser le suspense pour rendre le récit haletant, suscite souvent de sévères critiques à l'égard du traducteur. Celui-ci est vilipendé lorsqu'il compromet ou interprète mal toute caractéristique rhétorique de la traduction, susceptible d'affaiblir le texte traduit en arabe. Le récit lui-même perdra de sa substance et de sa renommée en phase finale de traduction vers l'arabe.

Chapitre Quatre : **L'étude Analytique du Roman de Jules Verne** (**Le Tour du Monde en 80 Jours**)

Ce chapitre traite de l'intrigue de l'histoire à l'étude dans sa langue originale (français). Il expose aux lecteurs les éléments de son

récit, y compris les personnalités, les événements et l'environnement. Cela aiderait à identifier les paramètres de chaque élément à la lumière de ce que nous avons discuté dans le chapitre précédent. Ainsi, nous pouvons analyser les personnages du roman et déterminer, par exemple, ceux qui sont primaires et ceux qui sont secondaires. Nous pouvons aussi étudier l'espace spatial et temporel en fonction de la structure de l'histoire que nous avons vue dans le chapitre précédent. Nous pouvons également considérer le nombre de crises psychologiques qui se tissent dans l'intrigue. Ceci permet de suivre le processus de la traduction dans le chapitre suivant. Ainsi, il serait facile de constater si le traducteur a réussi à poursuivre son travail correctement concernant tous ces composants lors du transfert du nouveau texte en arabe.

Dans ce chapitre, nous avons brièvement présenté la biographie de Jules Verne sous la forme d'une introduction simple, et un court résumé de son roman français "Le Tour du Monde en 80 Jours" afin de permettre au lecteur d'appréhender les événements en cours. Même si ce dernier prétend l'avoir lu précédemment. Le traducteur peut susciter son intérêt en agrémentant la narration de suspense pour

faire lire à son public toute l'histoire s'il réussit à le convaincre et l'inciter à admirer la beauté de la description et du style qui lui est familier.

Chapitre Cinq : **Une Etude Critique de la Traduction du Style de Suspense dans "Le Tour du Monde en 80 Jours"**

Ce chapitre est un résumé des quatre chapitres précédents car il est basé sur tous les arguments théoriques et analytiques développés et permettant la construction de la critique de la traduction en arabe, utilisant le style de suspense pour provoquer l'intérêt du lecteur. Ainsi, le chapitre commence d'abord par la définition du terme "traducteur" par l'analyse critique de la traduction des titres, puis de la méthode de transfert des personnages de l'histoire originale dans le texte traduit et enfin celui du temps et du contexte du roman dans la traduction arabe du texte.

Finalement, nous avons remarqué que le traducteur 'Sabri Al-Fadl' n'avait pas respecté les règles de traduction du texte original ainsi que l'environnement, le contexte et la culture du lecteur d'expression arabe. L'une des raisons de son échec est qu'il n'a pas

utilisé les théories de la traduction. Celles-ci ont l'avantage de sauvegarder l'identité de l'œuvre littéraire et d'assurer son succès autant en langue française qu'en arabe. Malgré la grande faille séparant les théories de traduction des personnes appartenant à la langue d'origine et ceux appartenant à la langue cible, nous devons traduire la méthode de suspense en utilisant parfois une partie de la première théorie et une partie de la seconde. Chaque caractéristique du mode de frisson appelle un mode de transport particulier.

Ensuite, aucune théorie de traduction unique ne peut être utilisée. Par exemple, le traducteur essaiera d'expliquer certains mots, en utilisant la théorie de la langue cible telle que: "il avait ni femme, ni enfant". Cette expression décrit la personnalité de "Fogg" dans les premières pages du roman (il n'avait pas d'épouse) par souci d'étique de la langue cible (langue arabe parlée dans un environnement musulman) qui ne tolère pas à une femme de vivre avec un étranger sans mariage. A cette étape de la traduction, le traducteur a perdu la signification du texte qu'il a déformé. L'auteur voulait transmettre à ses lecteurs l'image d'un environnement purement occidental. Il leur explique que le personnage de Fogg est vraiment étrange parce qu'il

ne connut ni femme dans sa vie, ni même une petite amie. Par conséquent, la théorie de la langue reçue ne peut pas être appliquée dans ce cas car elle modifierait la signification du texte original. Ainsi, le traducteur doit respecter le contexte culturel de l'écrivain et invite les lecteurs à en prendre connaissance et à découvrir ce qui lui est étranger.

Cependant, lorsque le traducteur utilise la théorie de la langue source et conserve les noms originaux des personnages mentionnés par l'auteur, le texte perd de son message et aussi une grande partie de la personnalité de ces personnages. Jules Verne utilisait symboliquement les noms de ses personnages. Par exemple, le nom (Fogg) signifie en anglais, le "brouillard" et la personnalité de Phillias Fogg est vraiment un personnage étrange et brumeux.

Jules Verne faisait à chaque fois remarquer que le fait que toute l'Angleterre ignorait la réalité de ce personnage et n'avait pas le moindre soupçon ou information sur lui ou sur son affiliation, son travail ou sa façon d'amasser sa richesse. Le mot "Passepartout", un mot français signifiant (la chose ou la personne en service un peu partout). C'est ce qu'a fait l'auteur en décrivant le serveur Passepartout

comme un personnage ayant exercé plusieurs métiers et occupations. Chaque fois qu'il s'aventure dans une situation difficile, ce personnage parvient à s'en sortir en toute sécurité. De ce fait, cette désignation s'applique à lui.

En outre, la princesse indienne, sauvée par M. Fogg et son serviteur, avait un nom symbolique. Le mot "Aouda" en arabe signifie «revenir» d'un lieu. En effet, la princesse revint à la vie grâce à son évasion de l'Inde et retournant à sa jeunesse épousée par M. Fogg, elle est revenue connaître l'amour après son mariage avec ce vieux prince indien qui est mort trois mois après leur union, mais le traducteur a perdu toutes ces significations et implications symboliques augmenter le plaisir du lecteur à lire l'histoire en langue arabe. Lors du transfert littéral du texte original dans la langue du destinataire, le traducteur n'a pas indiqué l'existence d'un codage symbolique des noms originaux. Malheureusement, il a utilisé la mauvaise théorie au mauvais endroit. Afin d'éviter ces erreurs et insuffisances dans la traduction du roman, nous avons pensé combiner toutes les théories mentionnées dans le premier chapitre. Nous proposons les

recommandations suivantes lors de la traduction du mode de suspense dans la documentation de voyage:

Il convient de lire attentivement le roman dans sa langue originale à travers laquelle on peut bien comprendre l'histoire et analyser ses éléments (intrigue, crises, personnalités, événements et environnement) contenus dans le récit. Ces éléments de l'histoire pourraient être extraits en identifiant les personnages, les événements, l'environnement et les casse-têtes utilisés par l'auteur dans son texte original, dans sa description, ses dialogues, répétitions, coupures et accélérations d'événements et en montrant ou en cachant certains de ces détails qui construisent l'intrigue de l'histoire. Enfin, il est nécessaire de respecter les techniques et les théories de la traduction dans le transfert du style de suspense dans la littérature de voyage du français à l'arabe.

Le traducteur utilise parfois la théorie des sourciers pour exciter un sentiment d' "étrangeté" avec le lecteur et l'inciter à aimer l'exploration et la découverte, et recourir également à la théorie des ciblistes lorsque l'auteur veut montrer certaines choses, des détails ou des symboles qui faciliteront la compréhension des personnages ou

donneront un profil des lieux saints (comme mentionné dans les temples et utilisé dans le roman de Jules Verne). Le traducteur doit expliquer dans un premier temps que le temple était destiné aux pharisiens, mais dans un second temps, il fut pris par les mages. Mais le traducteur a choisi délibérément d'omettre ces détails et ainsi déformer l'histoire et la culture de toute une nation, affirmant que les deux temples ne permettaient pas l'entrée des étrangers, alors que la coutume empêchait seulement les prisonniers d'entrer dans les temples des pharisiens étrangers ou visiteurs.

Après avoir extrait nos résultats de recherche des cinq chapitres précédents et formulé quelques recommandations utiles, nous avons proposé de traduire le mode de suspense dans la littérature de voyage. Maintenant, nous pouvons répondre à la fois à la question principale et aux sous-questions comme mentionné précédemment dans l'introduction. La traduction des récits de voyage du français vers l'arabe peut maintenir le style de suspense tel que discuté dans la partie recommandations et conseils, fournie précédemment.

En ce qui concerne les sous-questions, nous avons essayé de leur répondre comme suit :

Comment une histoire de voyage peut-elle avoir la même acceptation et la même renommée, après l'avoir traduite de sa langue maternelle vers une autre langue, une autre culture et une société étrange ?

Au cours de cette étude, l'histoire de voyage traduite ne peut être acceptée que si l'environnement culturel de la traduction est familier au lecteur dans la langue cible. En d'autres termes, la traduction devrait prendre en compte l'habileté de reproduire des lieux, des personnalités et le frisson des scènes. L'écrivain ne doit pas paraître vague et superficiel. Le traducteur «Sabri Al-Fadl» dans le roman «Jules Verne» ne devrait en aucun cas supprimer ou ajouter ou les deux, bien qu'il n'ait pas déclaré dans sa traduction qu'il avait simplement ajouté des citations ou des parties résumées de ce roman. Mais confirmant son travail comme une traduction du texte intégral original.) Par conséquent, nous avons parfois l'impression que nous n'étudions pas le même roman lorsque nous comparons le texte original et la traduction, alors, est-il nécessaire d'informer le traducteur de la géographie? , la culture et la civilisation des personnes

décrites dans l'histoire de voyage originale avant de commencer la traduction? Par conséquent, informer le traducteur semble inévitable.

Le manque de sens dans le texte traduit est sans doute dû à l'ignorance par le traducteur des cultures française, britannique et indienne évoquées plusieurs fois dans le roman original de Jules Verne. Cet écrivain a utilisé des noms exceptionnels de la culture française lorsqu'il s'agissait du domaine du cirque et des jeux de gymnastique. Ils étaient Blondin et Léotard. Mais le traducteur ne les a pas mentionnés. Il n'a pas compris que Passepartout, le serveur, et ces deux personnages appartiennent à la même culture française. Même, l'auteur original montre à ses lecteurs le côté drôle de Passepartout. Ceci est confirmé par la description des événements de Jules Verne quand ils ont aggravé et la résolution des crises sociales. Néanmoins, Passepartout est vu comme ayant toujours des moments amusants. Ainsi, la traduction des récits de voyage diffère-t-elle de celle des contes de fées ou des romans policiers, aussi passionnante?

La traduction d'une histoire de voyage diffère-t-elle de celle d'une fiction ou d'une histoire policière, bien que caractérisée par le suspense? Une histoire de voyage, bien que fictive, doit être basée sur

des faits, des images, des cultures et des civilisations exprimant la réalité humaine. Par exemple, la description des lieux ne peut pas être fictive, comme les noms de pays, de mers et d'océans, mais seulement être réelle, bien que les personnages puissent être fictifs. Ainsi, le style de suspense dans les récits de voyage est plus intéressant que dans les essais de fiction ou les romans. C'est parce que le lecteur parcourt un monde réel avec les personnages du roman. Son imagination parcourt le monde entier. Il peut nourrir l'espoir de réaliser un voyage similaire et comprendre que les lieux décrits sont réels mais non fictifs.

C'est ce qui s'est passé avec le roman de Jules Verne "Le Tour du Monde en 80 Jours". En fait, certaines personnes ont eux aussi décidé de faire le voyage et de gagner le pari. Si c'était un pari psychologique difficile, le monde aurait fonctionné contre la volonté humaine. En fait, l'écrivain a eu beaucoup de succès dans sa mission de faire sensation par ses talents auprès de ses lecteurs. Il leur présente des lieux qu'ils pourront visiter par la pensée. Mais le traducteur a échoué dans sa tentative de suggérer des images similaires et des émotions pareilles à celles véhiculées dans la traduction arabe.

En conclusion, notre étude s'attache au style de suspense dans ce récit et ouvre largement une fenêtre à la critique sur ce genre de littérature épique. Cependant, Le traducteur peut contribuer à travailler comme une lumière pour les chercheurs dans ce domaine de recherche.

Nous avons rencontré quelques difficultés en abordant les diverses questions relatives au thème de notre travail de recherche. En raison du manque flagrant de livres de traduction touchant aux théories du transfert du style de suspense dans notre pays, il a été souvent utile de recourir à internet pour palier à ses insuffisances. Nous espérons pouvoir écrire des ouvrages spécialisés en traduction afin de fournir aux futures générations les références académiques et de sources nécessaires traitant explicitement de ces théories en langue arabe.

Summary of the thesis

The present thesis aims at studying the following subject: **"Translation of the suspense style in the Travel literature, ": "Le Tour du monde en 80 jours of Jules Verne and its Arabic translation by 'Sabri al-Fadl' as a case study. - Analytical and Critical approach**- to fulfill the requirements for ES Science Doctor in Translation degree.

In our research work, we have chosen to study the suspense style in the travel stories considering that the study of travel literature has been, somehow either neglected or overseen by critics, particularly from a translation perspective. In the literary book market, there is a great number of travel stories, whether in Western or Arab countries. Most of them have gained much fame and public recognition, but a few interest in translation. This is due to the translation of this literary genres without taking into account its linguistic and artistic nuances between the Arabic and Latin languages (French being the language used in our research topic). When these linguistic nuances are not considered, translated novel could not survive or at least cannot achieve the same success in the target language.

The travel literature is known to be a genre in which the writer depicts what had happened to him and encountered during his trip to one of the visited countries. In fact, this genre has emerged in the Arab world since the 6th century A.D, with travel books as being their most important geographical, historical and social sources. The writer of travel stories draws information and facts from lively observation and vivid reproduction of the scenes, making reading both entertaining and attractive.

If any accounts were related to travel literature, as part of ancient history of nations, they would have preserved, for many generations of readers, some secrets of ancient people that describe their lives, cultures, geography, religions, their traditions and ways of living. Therefore, our study probes into this literary genre and considers its importance in the narrative, now a topic in our research work. With the variety of different styles in the writing of travel stories, we have opted for the new approach in these studies being neglected by the other researchers in the field of translation of travel

literature. Thus, we have dealt with the suspense style and literary analysis, as well as criticism of the manner these studies were conducted during the translation process of this narrative from French into Arabic.

The suspense style in travel literature stands as both the core and engine of the narrative. Then, the length of its story, the frequency of its events and the variety of its characters would turn the reader bored. He would leave the reading of the story unfinished. But, if the writer manages to use his amazing skills to attract the reader's attention and astonish him then the latter would be eager to finish the reading of the narrative in view to learn more about the intrigue and the end of its unfolding events. In literature, this is named the 'thrill mode' because it incites the reader to discover and test mentally the writer's experiences. Thus, he would learn about the details of the writer's both journey and adventures, at a time well different from his own, often with a time-span of several centuries. Nevertheless, this does not matter as long as one human experience could benefit many and remain valid for a protracted period and in many places in spite of differences in people's

traditions and ways of living. This would remain man's reflection of his eagerness to learn about other people and discover all that sounds alien and amazing.

After deciphering the causes and motives of our choice concerning this study, we will also provide a definition to our research-work topic. Then, we will show a fundamental problematic subject matter under which lay subsystems. It also raises important questions which enrich the analysis with both appropriate and convincing answers to them:

- **Main question**: How can suspense style be maintained while translating stories from French into Arabic?

- **Secondary questions**:

How can a travel story get the same public acceptance and fame once translated from its native language into an alien language, culture and society?

Is it necessary for the translator to familiarize himself with the geography, culture and civilization of the people described in the travel story before starting its translation?

Does the translation of travel stories differ from the translation of fairy tales or detective stories that are often thrill? The answer to these questions is embodied in the research plan of the present thesis. This includes five chapters preceded by an introduction and followed by a general conclusion.

We consider the first three chapters as theoretical in the research work and the following two others as its application. However, we have managed to provide a balance of chapters in terms of length. Then, we have adopted the deconstruction of all the elements of the research work topic such words as translation, travel literature, thrill mode …) and studied each one of them separately.

Chapter 1: "Theories of Translation in the Transfer of the Suspense Mode"

We have addressed some theories of the literary translation, starting from the theory of 'Rice' (1976), which calls for the classification of texts and their molding into specific models. We have classified the text within the genre of travel literature specifically, without confusing it with other genres apparent to it such as the diaries or

military messages, etc. We have then presented the theories of the language as expounded by the specialists in the source language (les sourciers) and target language (les ciblistes), which aroused much controversy in the field of translation. These foundations served later as the basis for the translation theories. Then, we have immersed ourselves into this chapter searching for the stylistic differences between the Arabic language and the French one. We have sought the adequate way in translating them without altering the characteristics that distinguish one language from another. If there is any drawback in the transfer of descriptive, live, or conversational style in the source language, the translator looses the meaning of its narrative and fails therefore to convey it into the target one. Finally, we have come to conclude this first chapter by mentioning the methods of translating the suspense style into the Arabic language - subject of our research. This conclusion could combine all the techniques and theories of translation related to this aspect of rhetoric.

Chapter II: "Travel Literature, its Development, Purposes and Genres:

We have started this chapter by defining travel literature in the linguistic and terminological terms so that the research reader understands firstly the meaning of "journey" in the Arabic language. Secondly, the terms provided by the specialists of literature as to propose definitions and particularities that would distinguish this literary genre from other genres akin to it. Then, we have explored how travel literary did develop through the ages - from ancient times until the modern ones. We have also sought to determine the objectives and purposes for the writing of travel stories. We came to realize that they different firstly from every writer's intention to another and secondly, every targeted reader's identity to another. Among the travel writers, there were those who intended to publish religious stories, those who intended to convey some scientific facts, including those who have hidden political or economic matters, and so on. Finally, we have shed the light upon the various travel stories to comprehend those written by "Jules Verne" in his

novel under study. Therefore, it would be easier to read and translate them in the manner befitting this literary genre.

Chapter III: 'The Concept of the suspense Mode and its Functions in the Travel Literature

We have addressed first the concept of literary style in general. Then, the concept of narrative because it is the most important part of literature, mostly used in novels and essays and even in human daily life, in short, everything that tells the reader of the events happening in his day, or describes scenes or facts worthy of telling. Throughout the present chapter, we have discussed the concept of the thrill mode, its terminology and functions in the travel literature. This is also to clarify the importance of this element in particular in the literary style of the narrative in order to enable the reader to get the details of the narrated story and the success of the writer's literary achievement. The emphasis on the importance of the writer's skill in using suspense, often provokes some hard criticism of the translator's work when it compromises or misinterprets any

rhetorical feature that may weaken the translated text into Arabic. The story itself will loose of its fame when translated.

Chapter Four: An Analytical Study of the Original Novel (Le Tour du Monde en 80 Jours)

This chapter discusses the plot of the story under study in its original language (French). It exposes to the readers the components of its narrative including personalities, events, and environment. This would help identify the parameters of each element in the light of what we discussed in the previous chapter. Thus, we can analyze the characters of the novel and determine, for example, those who are flat and those who are developing. We can study the spatial and temporal space based on the time structure that we have seen in the previous chapter. We can also look at the number of crises forming the plot so to follow up the translation process in the next chapter. Then, it would be easy to notice if the translator managed to carry on his job with respect to all those components during the transfer of the new text into Arabic.

In this chapter, we have briefly included Jules Verne's biography in the form of a simple introduction, and a short summary of his original French novel "Le Tour du Monde en 80 Jours" in order to enable the reader to apprehend the on-going events of the novel even if he claims to have read it beforehand. We would perhaps stir up his interest in some suspense in order to make him read the full story if we manage to convince him to admire the beauty of both description and literary style.

Chapter Five: A Critical Study of the Translation of the Suspense Mode in "Le Tour du Monde en 80 Jours"

This chapter is a summary of all four previous chapters as it is based on all its theoretical and analytical arguments, enabling the construction of sound criticism of the translation into Arabic of the thrill mode. Thus, the chapter firstly begins with the definition of the term "translator," then with the critical study of the translation of the titles, then of the method of transfer of the characters of the story into the translated text and finally the transfer of both time as the setting of the novel in the translation.

In the conclusion of our research work, we have noticed that the translator 'Sabri al-Fadl' did not respect the rules of translation of the original text nor did he respect the nature, culture and environment of the reader in Arabic. The reason is that he did not use the theories of translation which preserve the identity of the text and also ensure the success of the novel on travel literature in Arabic as it is in the French language. In spite of the great rift that separates the theories in translation of those people from the origin language and those from the target one, we need to translate the method of suspense using at times part of the first theory and part of the second theory at other times. Every feature of the thrill mode calls for a particular mode of transport.

Then, no single translation theory can be used. For example, the translator would attempt to explain certain words, using the theory of the target language such as the phrase: "il avait ni femme, ni enfant". It is used to describe the personality of "Fogg" in the first pages of the novel (he had no wife) for respect of the target

language (Arabic language spoken in a Muslim environment) that does not allow a woman to live with alien man without marriage. Unfortunately, the translator has lost the meaning of the text and distorted it. The writer wanted to convey to his readers the picture of a purely Western environment. He explains to them that the character of Fogg is really strange because he knows neither a woman in his life, nor a wife and nor a girlfriend. Therefore, the theory of the target language cannot be applied in this case as it would alter the meaning of the original text. Thus, the translator should respect the writer's cultural background and invites the readers to learn about it and discover what is strange in it.

But when the translator uses the theory of the source language and keeps the names of the characters as mentioned by the writer in his original text, he loses a large part of the personality of these characters. Jules Verne used the symbolic names of his characters, as the word (Fogg) meaning in English the term 'fog' and the personality of Phyllis Fogg is really a strange and foggy character. However, the writer kept insisting, each time, that all England was ignorant of the reality of this character and did not have the slightest

information about him or his affiliation, work or way to gain his wealth. The word "passe-partout," a French word meaning (the thing or person that works for every purpose). This is what the author described as the server Passepartout a character who practiced several trades and occupations. Whenever he ventures out in any difficult situation, he manages to get out of it safely. Therefore, this designation applies to him.

Also, the Indian princess, saved by Mr. Fogg, and his servant, had a symbolic name. The word "Aouda" in Arabic means "return" from a place. Indeed, the princess returned to life thanks to her escape from India and return to her youth once was married with Mr. Fogg. She came back to know about love after her marriage to that old Indian prince who died three months after their union. However, the translator has lost all these meanings and symbolic implications that would increase the reader's pleasure in reading the story in the Arabic language. When transferring literally the original text into the recipient language, the translator did not indicate the existence of a symbolic coding of the original names. Therefore,, he

failed to provide a sound translation of the story. Unfortunately, he used the wrong theory in the wrong place.

In order to avoid these mistakes and shortcomings in the translation of the novel, we thought of combining all the theories mentioned in the first chapter. We propose the following recommendations during the translation of the thrill mode in the travel literature:

It is necessary to read carefully the novel in its original language through which one can understand well the story and analyze its elements (plot, crises, personalities, events and environment) contained in the narrative. These elements in the story could be extracted by identifying the characters, events, the environment and the thrill teasers used by the writer in his original text, in his description, dialogues, repetition, cutting and acceleration of events and showing or hiding some of the details that build the plot of the story. Finally, it is necessary to respect the techniques and theories of translation in the transfer of the suspense style in the travel literature from French to Arabic.

The translator would use sometimes the theory of the original language so as to excite a feeling of "strangeness" with the reader and entice him to love the exploration and discovery, and resort also to the theory of the target language when the writer wants to show certain things, details or symbols that will facilitate the understanding of the characters or give a profile of holy places (as mentioned in the temples and used in Jules Verne's novel). The translator ought to explain in the first time, that the temple was destined to the Pharisees but in the second time, it was taken by the Magi. But the translator chose deliberately to omit these details and thus distort the history and culture of an entire nation, claiming that both temples did not allow the entry of foreigners , while the custom prevent only prisoners to enter the temples of the Pharisees, not preventing tourist foreigners or visitors.

After excerpting our research findings from the previous five chapters and formulating some useful recommendations, we have proposed to translate the thrill mode in the travel literature. Now,

we can answer both the main question and the sub-questions as mentioned earlier in the introduction. The translation of travel stories from French into Arabic can maintain the suspense style as discussed both in the recommendations and guidance part, provided previously.

As for the sub-questions, we tried to answer them as follows:

How can a travel story have the same acceptance and fame itself, after translating it from its native language into another language, culture and a strange society?

In this study, the translated travel story cannot be accepted unless the cultural environment of translation is familiar to the reader in the target language. In other words, the translation should take into account the skill of reproducing of places, personalities and the thrill of the scenes. The writer should not appear vague and superficial. In no ways, should the translator delete or add or both, as did translator 'Sabri al-Fadl" in the novel of 'Jules Verne,' although this translator did not declare in his translation that he just added quotation or summarized parts of this novel (but confirms his

work as a translation of the original full text). Therefore, we have the impression sometimes that we are not studying the same novel when comparing the original text and the translation.

Then, is it necessary that the translator be aware of the geography, culture and civilization of the people portrayed in the original travel story before beginning the translation? Therefore, informing the translator seems inevitable.

The lack of meaning in the translated text is due undoubtedly to the translator's ignorance of French, British and Indian cultures referred to several times in Jules Verne's original novel. This writer used outstanding names from the French culture when dealing with the circus field and gymnastics games. They were Blondin and Léotard. But the translator did not mention them. He did not understand that Passepartout, the server, and these two characters belong to the same French culture. Even, the original writer shows his readers the funny side of Passepartout. This is confirmed by Jules Verne's description of events when they aggravated and the resolution of social crises. Neverthess, Passepartout is seen as

always enjoying funny moments. Thus, does the translation of travel stories differ from that of fairy tales or detective stories, also thrilling?

Does the translation of a travel story differ from that of a fictional or a detective story though characterized by suspense? A travel story, although fictional, must be based on facts, images, cultures and civilizations expressing human reality. For instance, the description of places cannot be fictional such as the names of countries, seas and oceans but only be real, although characters may be fictional. Thus, the style of suspense in the travel stories is more interesting than in fictional essays or novels. This is because the reader travels through a real world with the characters in the novel. His imagination roams all over the globe. He can nurture the hope to achieve a similar journey and figure out that the described places are real but not fictive.

This what happened indeed with Jules Verne's novel "Le Tour du Monde en 80 Jours" (Around the World in 80 Days). Actually, some people set out to make the trip and win the bet. If it were a

psychological and challenging bet, the world would function against human will. In fact, the writer has been quite successful in his mission of thrilling his readers when leading them to the described places for seeing with their minds, the people in the novel. Unfortunately, the translator failed to bring about similar images and a feeling of thrill in Arabic.

Our study of the style of suspense in the travel literature opens up a small window on this genre of epic literature. However, it can contribute to work as a light to researchers in this field. We have faced some difficulties when addressing the various questions concerning the theme of our work because of the sheer lack of translation books dealing with theories related to the transfer of the suspense style. We could also figure out the lack of academic references and sources that address this method explicitly in the Arabic language.

فهرست

فهرست

مقدمة

الفصل الأول:نظريات الترجمة الأدبية في نقل أسلوب التشويق في أدب الرحلات

1.1 مفهوم الترجمة الأدبية.....ص 02

1.2 نظريات الترجمة الأدبية في نقل أسلوب التشويق في أدب الرحلات:

1.2.1 نظريات الترجمة لأهل المصدر (Les Sourciers) .....ص 11

1.2.2نظريات الترجمة لأهل الهدف (Les Ciblistes).. ....ص 15

1.2.2.1 مرحلة التحليل.....ص 18

1.2.2.2 مرحلة النقل.....ص 19

1.2.2.3 مرحلة إعادة الصياغة.....ص 20

1.3 خلاصة حول نقل أسلوب التشويق بين اللغة العربية و الفرنسية:....ص26

الفصل الثاني: أدب الرحلات، تطوره وأغراضه وأنواعه

2.1 تعريف أدب الرحلات.....ص 36

2.1.1 تعريف أدب الرحلات لغة .....ص 37

2.1.2 تعريف أدب الرحلات اصطلاحا.....ص 39

2.2 تطور أدب الرحلات عبر الزمن:.....ص 48

أ- الرحلة في العصر القديم ص49

ب- الرحلة في العصور الوسطى.....ص50

ج- الرحلة في العصر الإسلامي.....ص53

د- الرحلة في بداية القرن السادس عشر:.....ص55

هـ- الرحلة في عصر النهضة.....ص58

و- الرحلة في العصر الحديث.....ص60

2.3 أغراض أدب الرحلات:.....ص61

2.3.1 دوافع دينية:.....ص62

2.3.2 الدافع العلمي.....ص64

2.3.3 الدافع السياسي.....ص66

2.3.4 الدافع الاقتصادي.....ص67

2.3.5دافع سياحي و ثقافي.....ص69

2.3.6 الدافع الصحي.....ص70

2.4 أنواع الرحلات.....ص71

2.4.1 الرحلة الواقعية:.....ص72

2.4.2 الرحلة الخيالية.....ص80

أ- مصادر ثقافية:.....ص 87

ب- مصادر دينية: ص87

ج- مصادر فلسفية.....ص88

د- المصدر العلمي.....ص88

الفصل الثالث: مفهوم أسلوب التشويق ووظائفه في أدب الرحلات

3.1 مفهوم الأسلوب الأدبي.....ص93

3.2 مفهوم أسلوب السرد القصصي:.....ص106

3.2.1 مفهوم السرد القصصي لغة:.....ص107

3.2.2 مفهوم السرد القصصي اصطلاحا.....ص108

3.3 مفهوم أسلوب التشويق:.....ص111

3.3.1 التشويق لغة .....ص 111

3.3.2 التشويق اصطلاحا.....ص 112

3.4 وظائف أسلوب التشويق في قصص أدب الرحلات.....ص115

3.4.1 وظيفة التهييج.....ص116

3.4.2 وظيفة الترغيب.....ص119

3.4.3 وظيفة الإثارة و لفت الإنتباه: ص123

1- السلوك.....ص125

2- الدافع.....ص125
3- الانجاز.....ص126

الفصل الرابع: دراسة تحليلية لقصة (Le tour du monde en 80 jours)

4.1 تعرف القصة:.....ص130
4.1.1 تعريف القصة لغة.....ص130
4.1.2 تعريف القصة اصطلاحا ص131
4.2 أنواع القصة:.....ص135
4.2.1 قصة الحوادث أو الأحداث (Novel of Actions):.....ص136
4.2.2 قصة الشخصيات (Novel of Character):.....ص139
4.2.3 القصة التمثيلية (Dramatic Novel): ص140
4.2.4.القصة التاريخية (chronical novel): ص141
4.3 عناصر القصة:.....ص 142
4.3.1 الشخصيات.....ص144
4.3.2 البيئة.....ص146
4.3.3 الحبكة ص150
4.3.4 الأسلوب.....ص153
4.4 دراسة تحليلية لرواية 'Le Tour du Monde en 80 jours' لجيل فارن:.....ص155
4.4.1 التعريف بالكاتب (Jules Verne): ص156

4.4.2 التعريف بالكِتاب.....ص158

4.4.3 عناصر الرواية le tour du monde en 80 jours.....ص159

4.4.3.1 شخصيات الرواية Le tour du monde en 80 jours ص 160

4.4.3.2 حبكة الرواية Le tour du monde en 80 jours....ص166

4.4.3.3 بيئة الرواية Le tour du monde en 80 jours.....ص169

4.4.3.4 أسلوب الرواية (Le tour du monde en 80 jours).ص172

1- إستعمال أزمات متعددة.....ص173

2- إستعمال الغموض.....ص173

3-إستعمال الألفاظ القوية والعنيفة المأثرة.....ص174

4-إستعمال الدقة في الوصف.....ص175

5-إستعمال الحوار ص183

الفصل الخامس: نقد الرواية المترجمة إلى اللغة العربية "حول العالم في 80 يوما":.....ص188

5.1 التعريف بالمترجم:.....ص189

5.2 نقد ترجمة عناوين الفصول:.....ص189

5.3 نقد ترجمة الشخصيات:.....ص211

5.3.1نقد ترجمة شخصية 'فيلياس فوج' ص212

5.3.2 نقد ترجمة شخصية 'باسبارتو'.....ص227

5.3.3 نقد ترجمة شخصية 'فيكس'.....ص239

5.3.4 نقد ترجمة شخصية 'عودة'.....ص245

5.4 نقد ترجمة البيئة ص249

خاتمة.....ص262

ملخص الرسالة باللغة العربية.....ص 271

ملخص الرسالة باللغة الفرنسية.....ص 288

ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية.....ص 309