الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1
كلية الآداب واللغات
قسم الترجمة
مدرسة الدكتوراه في الترجمة

رقم التسجيل 04/TR/2021
الرقم التسلسلي:58/DS/2021

ترجمة أنطوان حمصي وخالد بلقاسم للنزعة التجميلية في رواية La Plaisanterie لميلان كونديرا

رسالة بحث لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة

إعداد الطالب
بكير بن حبيلس

إشراف
أ.د عمار بوقريقة

10/06/2021

لجنة المناقشة

أ.د. يوسف بغول	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة 1	رئيسا
أ.د. عمار بوقريقة	جامعة محمد الصديق بن يحي–جيجل	مشرفا ومقررا
أ.د الطيب بودربالة	جامعة الحاج لخضر–باتنة 1	مناقشا
أ.د عبد العزيز الشويط	جامعة محمد الصديق بن يحي– جيجل	مناقشا
د. ماجدة شلي	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة 1	مناقشا
د. عبد الغني بن شعبان	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة 1	مناقشا

السنة الجامعية 2019-2020

إهداء

إلى أمي الغالية التي ربتني على حب العلم والفضيلة

إلى قرة عيني وثمرة فؤادي: زوجتي الحبيبة سميرة.

إلى إخوتي الأحبة وابنة عمي حبيبة.

إلى الارواح الغاليه التي فارقتنا من غير رجعة.

إليكم كلكم أهدي باكورة إنتاجي.

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي وزميلي الأستاذ-الدكتور عمار بوقريقة بتفضله بالإشراف على هذه الأطروحة، وأُثني على رحابة صدره، وسعة معرفته، وسداد رأيه.

كما أتقدم بخالص امتناني للسيدة والسادة أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة هذا العمل والسهر على تقويم اعوجاجه.

فهرس الجداول

جدول1 : مثال توضيحي عن الترجمة وفقا لأنماط النصوص عند "كاثارينا رايس".....53

جدول2 :منهجية التحليل الأسلوبي عند "جيوفري ليتش"و"ميك شورث.....132

فهرس المحتويات

مقدمة عامة..... 1

الفصل الأول: الأدب الروائي الفرانكفوني وترجمته 10

1.1تمهيد الفصل..... 11

2.1 لمحة عن الأدب الروائي الفرانكفوني 12

1.2.1 المقصود بالأدب الروائي الفرانكفوني 14

2.2.1 محاولة تنميطية للأدب الروائي الفرنكفوني 17

1.2.2.1تقسيم "ويلي بال"(Willy Bal)..... 18

2.2.2.1 تقسيم "ألبير فالدمان"(Albert Valdman) 18

3.2.2.1 تقسيم "جيرارد توغا"(Gérard Tougas): 19

3.1 الأدب الروائي الفرنكفوني وعلاقته بالترجمة 21

1.3.1 الأدب الروائي الفرنكفوني بوصفه ترجمة 21

2.3.1 الأدب الفرنكفوني ودراسات الترجمة ما بعد الاستعمار 23

3.3.1 الترجمة في الأدب الفرنكفوني..... 25

4.1 خلاصة الفصل..... 31

الفصل الثاني: الأدب الروائي: الترجمة وإعادة الكتابة والترجمة الذاتية..... 33

1.2 تمهيد الفصل..... 34

2.2 الترجمة الأدبية..... 35

1.2.2 تعريفات الترجمة الأدبية..... 35

1.1.2.2 التعريفات الغربية 35
2.1.2.2 التعريفات العربية 38
3.2 ترجمة الأدب الروائي 40
1.3.2 آراء تنظيرية في ترجمة الأدب الروائي 42
1.1.3.2 قواعد "هلار بلوك "(Hillaire Belloc) 43
2.1.3.2 التتبع النحوي عند "رافاييل بورتن" (Raffel Burton) 45
3.1.3.2 حرفية أنطوان برمان "(Antoine Berman) 47
2.3.2 التسميط النصي للأدب الروائي في دراسات الترجمة 50
1.2.3.2 تنميط كاثارينا رايس(Katharina Reiss) 50
2.2.3.2 تنميط بيتر نيومارك(Peter Newmark) 54
3.3.2 مفاهيم تنظيرية في ترجمة الأدب الروائي 55
1.3.3.2 ترجمة الأسلوب أم المحتوى..... 55
2.3.3.2 إمكانية الترجمة وتعذرها 56
3.3.3.2 حرفية النقل والتصرف..... 58
4.3.3.2 الأمانة والخيانة 59
5.3.3.2 الربح والخسارة 61
6.3.3.2 الدقة والتقريب..... 62
4.2 إعادة الكتابة في الأدب الروائي..... 62
5.2الترجمة الذاتية للأدب الروائي 64

1.5.2الترجمة الذاتية :ترجمة صرفة أم إعادة كتابة؟ 65

2.5.2 دوافع الترجمة الذاتية للأدب الروائي..... 67

3.5.2 خصائص الترجمة الذاتية للأدب الروائي 68

6.2 خلاصة الفصل..... 70

الفصل الثالث: العوامل المؤثرة في ترجمة الأدب الروائي 71

1.3 تمهيد الفصل..... 72

2.3 العوامل المؤثرة في ترجمة الأدب الروائي 73

1.2.3 التباعد اللغوي 73

2.2.3 التباعد الزماني والمكاني 75

1.2.2.3 التباعد الزماني..... 75

2.2.2.3 التباعد المكاني..... 79

3.2.3 التباعد الثقافي..... 81

4.2.3 الرعاية الأدبية..... 86

1.4.2.3رعاية دور النشر 87

2.4.2.3 رعاية السلطات العليا..... 89

5.2.3كفاءة المترجم وإيديولوجيته..... 91

6.2.3 قراء الترجمة وتطلعاتهم 93

3.3 تأثير ترجمة الأدب الروائي..... 96

4.3 خلاصة الفصل..... 97

الفصل الرابع: مقاربة كونديرا في ترجمة الأدب الروائي 100

1.4 تمهيد الفصل..... 101

2.4 كونديرا الكاتب- المترجم..... 101

1.2.4 ميلان كونديرا والترجمة..... 102

2.2.4 تأثر "كونديرا" بـــ فلاديمير نابوكوف..... 105

3.4 النزعة التجميلية عند "كونديرا" 107

4.4 تأثير دور النشر في ترجمات أعمال ميلان كونديرا 114

1.4.4 كونديرا في مواجهة دور النشر 114

5.4 مناقشة مقاربة كونديرا في ترجمة الأدب الروائي 118

1.5.4 كونديرا والأمانة 119

2.5.4 القصد الجمالي 120

3.5.4 الخرق اللغوي..... 122

6.4 خلاصة الفصل..... 122

الفصل الخامس: دراسة تحليلية ونقدية لمدونة البحث..... 124

1.5 تمهيد الفصل..... 125

2.5 مدونة البحث..... 126

1.2.5 رواية La Plaisanterie (المزحة) 126

1.1.2.5 لماذا رواية La Plaisanterie (المزحة)؟ 127

2.1.2.5 لمحة عن رواية La Plaisanterie (المزحة): المضمون والغرض والأسلوب 127

2.2.5 الترجمات المختارة للمدونة 129
1.2.2.5 التعريف بالترجمتين 129
2.2.2.5 التعريف بالمترجمين 129
3.5 تحليل الترجمتين ونقدهما 131
1.3.5 منهجية التحليل 131
2.3.5 تحليل النماذج 133
3.3.5 مناقشة النتائج 186
4.5 خلاصة الفصل 189
خاتمة 190
قائمة المصادر و المراجع 194
الملخص 204
Résumé 207
Abstract 209

مقدمة عامة

الإطار العام للدراسة

الترجمة عملية عَهيدة وأكبت الإنتاج البشري الثقافي والحضاري منذ ظهور الحاجة إلى التواصل بين المجموعات البشرية. وقد أدى تطور مسارها التاريخي واحتكاكها المطَرد بباقي العلوم الأخرى إلى تشعب حقول دراساتها، واتساع دائرة اهتماماتها.

ولعل من أبرز الاهتمامات المعرفية لميدان الترجمة هو الاشتغال على النصوص الأدبية التي أصبحت من خلالها أداة فعالةً للحفاظ على هوية النص الأصلية وخاصيته القومية والفكرية. وعليه انصبّ الاهتمام بالنص المترجَم الذي أصبح محط اهتمام العملية التُرجمية. ولكن الملاحظ على معظم نظريات الترجمة الحديثة، أنها تسلك مسلكا يكاد يكون موحدا في التعامل مع آلية الترجمة ألا وهو توظيف المناهج والسّبل المتُاحَة التي تساعد النص المترجَم على بلوغ درجة من التكافؤ. هذا المصطلح الذي تواتر استخدامه بين الدارسين، وتناثرت معانيه بين صفحات كتبهم ليحيل في بعض مقاصده إلى تمكين القارئ الأجنبي من تلقي النص المترجم تلقيا سلسا يشد وجدانه قبل فكره، فيستشعر النص الغريب عن بيئته كما يفعل القارئ بلسان أصله. هذه النظرة الإلحاقية للترجمة أدت ببعض الممارسات الترجمية إلى تنميق الترجمة، وذلك من أجل هدف واحد، ألا وهو إخراج الترجمة في شكل أدب جميل، يساق إلى القارئ في ثوب جميل. غير أن من الكتاب والأدباء من ثار على هذا المنهج، بل وسفهه وسخر منه.

وفي هذا المقام لابد لنا أن نسوق تجربة الكاتب التشيكي الفرنكفوني "ميلان كونديرا"(Milan Kundera) الذي يُعدّ من بين الكتَّاب الذين ثاروا على هذا الأسلوب في الترجمة، إذ لا يخفي امتعاضه وتَبَرمَهُ من المترجمين الذين يُخونُون المؤلفين ولا يجرؤون على نقل ما ليس مألوفا وشائعا في نصوصهم حتى لا يؤاخذهم النقد بسوء الترجمة.

دوافع اختيار موضوع الدراسة

خضع اختيارنا لهذا الموضوع لعدة اعتبارات منها الذاتية التي ارتبطت أساسا بميولاتنا الشخصية للترجمة الأدبية عموما وأدب "ميلان كونديرا" خصوصا، لاسيما بعد إسهابه في التعليق على الترجمات الغربية لرواياته الأولى وانتقاده للنسق الاستحواذي الذي طبع تلك الترجمات. أما الاعتبارات الموضوعية فترتبط بأهمية الموضوع قيد الدراسة، فالنزعات التجميلية من المواضيع القديمة التي أثارها الدرس الترجمي الغربي تحت مسميات مختلفة ووفق وجهات نظر متباينة، لكنه رغم ذلك يبقى موضوع الساعة ويأبى الاندثار لأنه مرتبط مباشرة بطرائق الترجمة ومناهج المترجمين في التأليف. زد على ذلك ندرة الأبحاث العربية التي تُعنى بدراسة هذا الموضوع في سياق الترجمة إلى اللغة العربية، إذ تكتفي في معظمها باجترار النظريات الغربية دونما اجتهاد لإضفاء لمسة عربية عليه. وهذا الأمر نراه تخلّفا عن الركب، وخضوعا غير مباشر لهيمنة لغوية كرّستها اجتهادات الدارسين الغربين في حقول لغاتهم الوطنية.

الدراسات السابقة

"النزعات التجميلية في الترجمة" من المواضيع التي تم التطرق إليها وفق مسميات أخرى، فقد سبق وتعرض إليها اللساني الفرنسي "جورج مونان" في كتابه الشهير "الجميلات الخائنات"(Les Belles infidèles) سنة 1955. والجميلات الخائنات هي وصف مستعار من طرف الكاتب لمنهجية الترجمة التي طبعت القرن السابع عشر في فرنسا، والتي عرفت انتشارا كبيرا للأعمال الكلاسيكية اللاتينية واليونانية المفرنسة، أي المترجمة وفق ما يلائم ذوق المجتمع الفرنسي وثقافته وروح عصره آنذاك. لكن الملاحظ على هذه الدراسة أنها لم تتعمق في تحليل كيفيات اشتغال تلك الترجمات واكتفت بالوصف التاريخي لها. ولعلّ أهم دراسة تحليلية للموضوع كانت للمنظر والفيلسوف الفرنسي "أنطوان برمان" (Antoine Berman) في كتابه الشهير "الترجمة والحرف أو مقام البعد" (la traduction et la lettre ou l`auberge du lointain) حيث أطلق اسم "نسقية التشويه" على مجموعة من النزعات والميول (جمعها برمان في ثلاثة عشر نوعا) التي تُحرف الترجمة وتبعدها عن هدفها الخالص وهي

"حرفية" الأصول لفائدة المعنى الواضح والشكل الجميل. وقد وقفنا على نقاط التقاء عدة بين نسقية التشويه عند "برمان" والنزعات التجميلية عند "كونديرا" ونخص بالذكر العناصر التالية: العقلنة (Rationalisation)، والتوضيح (Clarification)، والتفخيم (Ennoblissement)، والمجانسة (Homogénéisation)، وهدم الايقاعات(Destruction des Rythmes) ، والتنسيقات(Destruction des Systématismes) . بيد أن دراسة النزعات التجميلية في رواية "المزحة" –بغض النظر عن كونها أول دراسة أكاديمية لتلك النزعات في العالم العربي – ستتيح لنا الاستفادة من كل الملاحظات والتعليقات التي سردها المؤلف أثناء تصحيحه للترجمات الغربية. بعبارة أخرى، يتيح لنا النشاط السيزيفي[1] الذي أطلقه "كونديرا" على عملية تصحيح ترجمته الأولى من الاستفادة من تلك الآلية في تحليلنا لمدونة بحثنا لنتحقق وفق المنهج الكونديري من مزاعم التجميل التي تطبع اللغات المثقفة (Langues cultivée) على حد تعبير "أنطوان برمان".

أهداف الدراسة

إن الهدف المباشر من وراء هذا البحث هو التحقّق من ورود ما وصفه "ميلان كونديرا" بالنزعات التجميلية في الترجمتين العربيتين المختارتين للمدونة، ومن ثمة التأكد من مزاعمه الشخصية بخصوص جنوح المترجمين نحو هذه النزعات. أما الأهداف الغير مباشرة فتكمن في إثراء الدراسات الترجمية العربية والرغبة في إثراء مكتبتها بمساهمة في جانب معين منها –ألا وهو الجانب الأدبي–لعلها تُعين مع غيرها من الأبحاث في تكوبن رصيد يرجع إليه.

أهمية الدراسة

تتجلى أهمية هذه الدراسة في كونها –على حد علمنا–أول بحث أكاديمي عربي يناقش موضوع النزعات التجميلية في ترجمة الأدب الروائي من منظور "ميلان كونديرا". ونتمنى بذلك أن تكون اللبنة الأولى لأبحاث عربية أخرى في هذا المجال. علاوة على هذا، بإمكان الباحث العربي وخصوصا المترجمين المحترفين الاستفادة من بعض المسائل الترجمية المنَاقشة في هذا البحث من أجل الاستعانة بها في اتباع منهج واضح في ترجمة أعمال "ميلان كونديرا"

[1] - لفظ أطلقه كونديرا على عملية مراجعة كل ترجمات رواياته التي كتبها سواء بالفرنسية أو بالتشيكية (لعل من أهمها: غراميات مضحكة (*Risibles amours*) 1968، فالس الوداع(la valse aux adieux)

الروائية. صحيح أن أسلوب "كونديرا" في كتابة الروايات أسلوب واحد، يتسم بالنقاء والجلاء، لكنه ليس هيّنا على الترجمة، بل يستدعي من المترجم تبصرا وحكمة واسعين.

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها

تعود موجة الغضب الكونديرية على معشر المترجمين في مهدها إلى الترجمة الفرنسية لروايته الأولى "المزحة" (La plaisanterie)1967، التي خطّ كلماتها بلغته الأم التشيكية، ونقلها إلى الفرنسية المترجم "مارسيل ايمونان"(Marcel Aymonin)، وصرّح "كونديرا" بأنها أتعسته، وأجبرته- حين اطلع عليها بعد سنوات من صدورها- على أن يقوم لمرتين متتاليتين بمراجعة نصها تصحيحا وتنقيحا ، فيضبط لغتها (تراكيب، وأساليب، وصيغا بلاغية، وإيقاعا موسيقيا) مستعينا بغيره لإنجاز هذه المهمة، هذا "النشاط السيزيفي"- على حد تعبيره- الذي أضحى يأخذ من وقته حصة تفوق بكثير مما يخصصه للكتابة والتأليف في حد ذاتهما. حيث دأب "ميلان كونديرا" على مراجعة كل ترجمات روايته منذ تلك الواقعة. غير أن "كونديرا" لا يكتفي بالنقد وحسب، بل سرد كذلك نظرته الشخصية للأسباب التي تقف وراء ابتعاد الترجمات عن نصوصها الأصلية، واصفا ما قام به المترجم الفرنسي على أنه إعادة تأليف للرواية الأصلية، لا على أنه ترجمة. هذه العيوب -أو النزعات التجميلية كما سنعبر عنها في هذا البحث هي:

أ-سعيه (المترجم) وراء الأسلوب الجميل أو "الأسلوب المتعارف عليه"، على حساب أسلوب الأديب.

ب-اللجوء إلى الترادف المنهجي لتلافي التكرار.

ج-الاستعانة بالثراء اللغوي والمعجمي للغة الهدف.

د-العبث بعلامات الترقيم والصور الطباعية.

هـ-اللجوء إلى الاستعارات والمجازات التجميلية.

إن نظرة "كونديرا" إلى ما يجب أن تكون عليه الترجمة نظرة ضاربة في القدم، فمنذ العصور الأولى لنشوء صناعة الترجمة احتدم النقاش حول قضية أساسية كثر الجدل حولها ولا يزال. ونعني بها معيار الأمانة التي يشترط على

المترجم أن يمتاز به، ويضعه نصب عينه، ليدرأ عن نفسه شبهة الخيانة التي لطالما لاحقت جموع المترجمين. لكن المثير للاهتمام في حالة "كونديرا" بوصفه كاتبا ومترجما في آن واحد، هو ادعاؤه أن ترجماته هي الوحيدة المتسمة بالدقة والصواب، وأنها ترجمات أصلية أصيلة، وهذا ما لاحظناه في معظم الترجمات التي قام بمراجعتها، إذ غالبا ما تحمل عبارة،" *ترجمة منقحة تماما من قبل المؤلف، لها قيمة النص الأصلي نفسها."* مما يدعونا إلا التساؤل عن المغزى من تسميتها بالترجمات إن كانت توسم بأنها أصلية (Authentique)، ونحن على علم أن الترجمة تقوم غالبا على ثنائية النص الأصلي والنص المترجم، أما في حالة "كونديرا" فإننا أمام نصيين أصلين وليس نصا واحدا فقط كما يرى هو.

انطلاقا من هذه الحالة بالذات تندرج هذه الرسالة الموسومة ب**" ترجمة أنطوان حمصي وخالد بلقاسم للنزعة التجميلية في رواية La Plaisanterie لميلان كونديرا "** لنحاول من خلالها أن نجيب على مجموعة من التساؤلات تصب في صلب الموضوع، وهي:

- ما مدى صدق زعم "ميلان كونديرا" القائل أن المترجمين يقعون ضحايا للنزعات التجميلية السابقة الذكر، ومن ثَم يطغى على ترجماتهم الأسلوب المنمق الفصيح، في حين تندثر الخصائص الأسلوبية والبلاغية التي يحتفي بها كاتب النص الأصلي؟
- هل "ميلان كونديرا" صادق في زعمه أن الكاتب –أو بالأحرى المؤلف–هو المتحكم الوحيد في إخراج نصه ومن ثم، فهو القادر على ترجمته ترجمةً تتوخى الدِقَّة والصحة، بخلاف حال المترجمين.
- ما مدى ورود الأخطاء التي عددها "ميلان كونديرا" –وقال أنها عيوب أغلب المترجمين–في الترجمتين العربيتين المختارتين لمدونة البحث؟ هل تجلت بوضوح في الترجمتين وما مدى تأثيرها عليهما؟
- أو ليس للتباعد اللغوي والثقافي والزماني والمكاني بين لغتي المتن والهدف دور مؤثر على الترجمة ومن ثمة على بروز النزعات التجميلية من عدمه؟
- كيف تعامل المترجمان العربيان مع رواية "المزحة" من ناحية المنهج المتبع في الترجمة؟

- وأخيرا، أوليس لدور النشر العالمية والعربية دور في التأثير على الترجمات الحديثة لأسباب تجارية وثقافية، تلزم المترجمين بالنزوع نحو أسلوب براق فتان يلفت انتباه القارئ، ويستدرجه إلى القراءة في لغة يفهمها وتعود عليها نفعا بالعوائد المادية على حساب خصوصيات أسلوب كاتب النص الأصلي؟

الفرضيات

- إن النزعة التجميلية التي يرى "كونديرا" بأنها تستأثر بقلوب المترجمين ما هي في نظرنا سوى نتيجة حتمية لعملية الكتابة أو بالأصح لعملية إعادة الكتابة. وأيًا كانت اللغة التي يُتَرجَمُ منها، فإن الغالبية العظمى من المترجمين وخاصّة المترجمين الغربيين المكونين في مدارس اللغات المهيمنة(الفرنسية والاسبانية والانجليزية على وجه التحديد) يعتقدون أن الترجمة في أصلها عملية نقل للمعنى المتحرر من غرابة اللغة الأجنبية وشوائبها، فيتمسكون بالمعنى ويهملون الشكل امتثالا لمعايير لغة الاستقبال وتحقيقا لجمالية الشكل. لهذا السبب تُبدي ترجماتهم مقاومة عنيدة للغات أخرى تبدوا لأول وهلة أنها أقل شأنًا ومرتبةً كما هو الحال مع اللغة التشيكية في رواية "المزحة". هذه النظرة الاستعلائية على أدب الآخر الذي ينظر إليه النقد الغربي بعين الاستصغار قد يفسر جزءاً من استفحال النزعات التجميلية في الترجمات الفرنسية والإسبانية والإنجليزية. علاوة على ما سبق، نرى بأن اللمسة الأسلوبية لكل مترجم تتمثل في إضفاء الطابع الشخصي على النص، فكما قال الكاتب الفرنسي "جورج لويس لوكليرك" (Georges-Louis Leclerc) المعروف بالكونت دو بفُّون (Comte de Buffon):"الأسلوب هو الرجل" (le style est l'homme même)[1]. والمقصود من وراء هذا هو أن أسلوب الكاتب في الكتابة جزء لا يتجزَّأ مِن شخصيته؛ لأنه يكشفُ عن مَعدِن الإنسان وأسراره، وخفاياه ومكنونه، وموروثه الثقافيّ وطريقة تفكيره في الحياة، وتحليله للأحداث. وقد أثبتت التجربة في ميدان الترجمة ذلك، فإذا سلمنا نصا لخمسين مترجما، قد نحصل على خمسين أسلوبا، فالله خلق الناس مختلفين في الطبع والشخصية وهذا ما يؤدي إلى الاختلاف

[1] - Félix Hémon: Discours sur le style, prononcé à l'Académie française, par Buffon, le jour de sa réception, cinquième édition, CH Delagrave, Paris, 1894.P16

في الأسلوب.

- أما القول أن المؤلف هو الوحيد القادر على ترجمة عمله ترجمة صحيحة فنفترض أنه قول مبالغ فيه، إذ مع أن المؤلف أدرى بأفكاره وأسلوبه في الكتابة، لكن هذا لا يعني بأنه يستفرد بحق الترجمة، فثمة كتاب لا يتقنون لغات أخرى، وهم بحاجة لكي تترجم أعمالهم لتفتح لهم أبواب العالمية.
- وأما بخصوص التساؤل المتعلق بعيوب الترجمة، نفترض ابتداء أن ترد الأخطاء التي عددها "كونديرا" في الترجمتين العربيتين لمدونة البحث وقال أنها ميزة مترجمي أدبه إلى باقي اللغات.
- وأما فيما يخص تأثير التباعد اللغوي والثقافي والزماني والمكاني على الترجمة فنفترض أنه سيكون محدودا على النزعة التجميلية التي سيجنح إليها المترجمان في ترجمتيهما العربتين.
- كما أننا نفترض أن المترجمين في الترجمتين العربيتين لمدونة البحث اتبعا مع رواية "كونديرا" منهج الترجمة الحرة القائم على النزعة التجميلية.
- وأما فيما يخص تأثير دور النشر على أسلوب الترجمة فنتوقع أن يكون لها تأثير على هذا الجانب باعتبار أن الجانب الربحي يدفع هاته الدور إلى إخراج ترجمات تسرّ القراء، وإخراجها في حلة بهية من أهم الوسائل المتاحة لبلوغ ذلك.

هيكلة الدراسة

يضم هذا البحث خمسة فصول، أربعة نظرية وفصل تطبيقي:

- فأما الفصل الأول فهو موسوم **بالأدب الروائي الفرنكفوني وترجمته**. سنحاول من خلاله تسليط الضوء على مصطلح الأدب الروائي الفرنكفوني الذي تنتمي إليه مدونة بحثنا رواية "المزحة"، فنواكب سيرورة المصطلح زمنيا وأدبيا، ونقَاربه من منظور ترجمي استنادا على دراسات الترجمة ما بعد الاستعمار. أما الفصل الثاني –والمعنون ب**الأدب الروائي: الترجمة وإعادة الكتابة والترجمة الذاتية**–فسنناقش من خلاله بعض المسائل المتعلقة بترجمة النص الروائي، والعلاقات الخاصة التي تربط الترجمة بإعادة الكتابة والترجمة

الذاتية. وبعدها سنستعرض في الفصل الثالث –والذي عنوناه **العوامل المؤثرة في ترجمة الأدب الروائي– العوامل الداخلية والخارجية المتحكمة في صناعة الترجمة وجودتها. لنغوص في الفصل الرابع **مقاربة كونديرا في ترجمة الأدب الروائي** تحليلا ومناقشة لمقاربة "ميلان كونديرا"، الكاتب الفرنكوتشيكي الذي حمل أيضا صفة المترجم الذاتي منذ تفرغه لإعادة ترجمة روايته الأولى "المزحة". وآخر هذه الفصول –والموسوم **بدراسة تحليلية ونقدية لمدونة البحث–**سيعنى بدراسة مُدَونة البحث –رواية "المزحة" وترجمتيها العربيتين– تحليلا ونقدا.

- أما الداعي لاختيار رواية "المزحة" فهو مزدوج. أولا، "كونديرا" –في معرض حديثه عن النزعات التجميلية–لم يتطرق إلى الترجمة العربية لهذه الرواية(جهلا منه بهذه اللغة) ، لهذا ارتأينا أن نستفيد من التعليقات التي أصدرها المؤلف بخصوص النزعات التجميلية، ونحاول أن ندرس حجم التحريف –إن وجد طبعا–في الترجمتين العربيتين. وثانيا، ارتأينا أن نجني ثمرة الكم المعتبر من الأمثلة الدقيقة التي استدل بها الكاتب في نقده للترجمة الفرنسية الأولى، لنستغلها في دراستنا المقارنة بين الأصل الفرنسي وترجمتيه العربيتين.

حدود الدراسة وصعوبتها

يُعنى هذا البحث في المقام الأول بدراسة النزعات التجميلية في الأدب الروائي عموما ورواية "المزحة" لكونديرا خصوصا، وهذا ما يعني بأنه يُستبعدُ من الناحية النظرية تطبيق مخرجاته على النص الشعري مثلا نظرا لخصائصه الفنية والتركيبية المتفردة. وقد ارتبطت صعوبة هذه الدراسة في جانبها التطبيقي في اختيار المنهج الأنسب لنقد الترجمات، نظرا لتعدد هذه المناهج من جهة وصعوبة تطبيقها على ترجمة الرواية من جهة أخرى. كما أن ضخامة الكتلة اللغوية التي تمتاز بها الرواية عموما تستدعي من الباحث الناقد تكثيفها ضمن النماذج التي يخضعها للتحليل. ويتطلب منه هذا الأمر أخذ قرارات ينبغي –على المستوى الأكاديمي–أن تتسم بالدقة والموضوعية.

إن هذه الدراسة لا تستهدف من خلال نتائجها التعميم على ترجمة الأسلوب الكونديري إلى العربية، إذ أنها

ستقوم على تحليل ترجمتين عربيتين لرواية واحدة فقط من روايات "كونديرا"، وأنه حتى يمكن التعميم (إن سلمنا بإمكانية التعميم) لا بد من إجراء دراسات معمقة ومستفيضة على عدة ترجمات لمختلف روايات "كونديرا" إلى العربية. ولكن على الأقل يمكن الاستئناس بنتائج الدراسة الحالية للمضي قدما إما في تأكيد ما ستصل إليه أو في تأكيد نقيض ما ستصل إليه.

منهج الدراسة

إن الإجابة عن التساؤلات السابقة تستوجب استحضار المنهج الوصفي التحليلي المقارن، لأنه سيمكننا من عرض مقاربة "كونديرا" حول الترجمة ومناقشتها، وتحليلها، ونقدها واستخلاص الاستنتاجات الممكنة، مستعينين في هذا المقام بآراء الدارسين في هذا الموضوع. ثم انطلاقا مما وصفه "كونديرا" بعيوب الترجمة الحديثة (أو النزعات التجميلية في الترجمة الأدبية)، سنحلل مجموعة من النماذج المستقاة من الترجمتين العربيتين لرواية "المزحة" وهما: ترجمة "انطون حمصي"(1998)، وترجمة خالد بلقاسم(2014)، واضعين نصب أعيننا محاولة الاجابة عن تساؤلات الدراسة بغية إثبات الفرضيات أو نفيها؟ وقد ارتأينا الاستفادة من منهجية التحليل الأسلوبي لدى "جيوفري ليتش" (Geoffrey Leech) و"ميك شورث" (Mick Short) القائمة على تحليل الجوانب الأسلوبية للنص من أجل الوقوف على المبادئ الفنية المتحكمة في الخيارات اللغوية للكاتب. حيث سيتم تحليل الترجمات وفق أربع مستويات هي: المستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، والصور البلاغية، والسياق والاتساق.

الفصل الأول: الأدب الروائي الفرانكفوني وترجمته

1.1 تمهيد الفصل

2.1 لمحة عن الأدب الروائي الفرانكفوني

1.2.1 المقصود بالأدب الروائي الفرانكفوني

2.2.1 محاولة تنميطية للأدب الروائي الفرنكفوني

1.2.2.1 تقسيم "ويلي بال"(Willy Bal)

2.2.2.1 تقسيم "ألبير فالدمان"(Albert Valdman)

3.2.2.1 تقسيم "جيرارد توغا"(Gérard Tougas)

4.2.2.1 تقسيم "كريستيان نديايي" (Christiane Ndiaye)

3.1 الأدب الروائي الفرنكفوني وعلاقته بالترجمة

1.3.1 الأدب الروائي الفرنكفوني بوصفه ترجمة

2.3.1 الأدب الفرنكفوني ودراسات الترجمة ما بعد الاستعمار

3.3.1 الترجمة في الأدب الفرنكفوني

4.1 خلاصة الفصل

1.1 تمهيد الفصل

يرمي هذا الفصل إلى تسليط الضوء على مصطلح الأدب الروائي الفرنكفوني، وهذا لارتباط مدونة بحثنا بهذا الأدب ارتباطا وثيقا. إذ يعتبر "ميلان كونديرا" (Milan Kundera) مؤلف رواية "المزحة" كاتبا "متحولا لغويا"(un écrivain translingue)، أي واحدا من أولئك الكتاب الذين قرّروا في لحظة تاريخية من حياتهم التحول في الكتابة من لغتهم الأم إلى لغة أخرى (الفرنسية).

يُعدّ الأدب الفرنكفوني ظاهرة لغوية سوسيوثقافية معقدة ارتوت تاريخيا بدلالات ومعانٍ متضاربة، لهذا سنحاول مسايرة تطور استعمالات هذا المصطلح زمنيا وأدبيا، ليتسنّى لنا ضبط المفاهيم المتعلقة بماهية هذا الأدب ومسائله، وهو ما يقودنا إلى رسم معالم هذا المصطلح من خلال ضبط امتداداته اللغوية والجغرافية بحسب التصنيفات التي أوردها المختصون في هذا المجال.

أما المبحث الأخير من هذا الفصل، فسيستعرض مقاربة الأدب الروائي من منظور ترجمي، أي أننا سنحاول –وفقا للتعريفات السابقة لهذا الأدب–أن نُبيّن الكيفية التي تعامل بها الدرس الترجمي مع الأدب الفرنكفوني، ونحدد طبيعة العلاقة التي تجمعه بمصطلح الترجمة، وهذا لاعتقادنا أن للأدب الفرنكفوني مميزات يختص بها عن باقي الآداب الأخرى، فهو أدب يشتمل على مقومات فنية مشابهة لتلك التي تختص بها عملية الترجمة. لهذا سنستعين بأهم الدراسات التي تمخضت عن مقاربات "ما بعد الاستعمار" التي رصدت العلاقة بين الأنا والآخر أي بين الشرق والغرب، الشمال والجنوب، بين المستعمِر والمستعمَر، ونرصد المنهج الذي تعاملت وفقه –دراسات الترجمة ما بعد الاستعمار–مع ترجمة النص الفرنكفوني بوصفه أحد النصوص المتمخضة عن السياق "الكولونيالي"، وذلك وفق الاستراتيجيتين الأكثر تداولا في الدراسات الترجمية، ألا وهما: الترجمة الحرفية والترجمة الحرة.

2.1 لمحة عن الأدب الروائي الفرانكفوني

إن أي محاولة لتعريف "الأدب الفرنكفوني" لا بد أن تستوفي أولا مفهوم الفرنكفونية المرتبطة بالتاريخ التوسعي الأوروبي الذي يُعد الاستعمار الفرنسي ركيزة من ركائزه. لقد مرَّ ما أصبح يصطلح عليه بالأدب الفرنكفوني عبر مراحل تاريخية وسياسية مضطردة كان لها الأثر الكبير في تبلور مفاهيم متضاربة لهذا الأدب الفتي. لهذا سنحاول فيما يلي أن نبتدئ الفصل بلمحة موجزة عن أهم المحطات التي أسست لهذا الأدب.

يرى الباحث "باتريك كوركران" (Patrick Corcoran) في كتابه "مدخل موسوعة كامبردج إلى الأدب الفرنكفوني" (The Cambridge Introduction to Francophone Literature) أن رحلة الأدب الفرنسي إلى أقاليم ما وراء البحار قد مرت عبر مرحلتين مختلفتين من التاريخ الفرنسي. بدأت المرحلة الأولى سنة 1533 بتمويل من ملك فرنسا آنذاك "فرانسوا الأول" (François Ier) واستمرت إلى غاية اتفاقية باريس سنة 1763، وكان الهدف منها منافسة الإسبان والبرتغاليين على الطرق التجارية في المحيط الاطلسي. وعرفت تلك المرحلة توسعا فرنسيا كبيرا شرقا نحو المحيط الهندي، وغربا نحو المحيط الأطلسي وصل إلى غاية إقامة مستعمرة في "لويزيانا"[1](Louisiane française) .كما أدى التوسع الفرنسي في القرن الثامن عشر (ق18) إلى نشوب خلاف مع المستعمر البريطاني وانهزام فرنسا سنة 1759و تسليمها لكندا في اتفاقية 1763 و جزء من لويزبانا، فيما بيع الجزء الآخر سنة 1803من طرف "نابليون"إلى بريطانيا. لكن الأثر الأكبر الذي تركته هذه النتائج كان على السكان الأصليين الذين عانوا ولا يزالون يعانون –حسب الباحث–من تبعات هذا التخلي ثقافيا وهوياتيا.[2]

وأما المرحلة الثانية فتعتبر الحملة العسكرية الفرنسية على الجزائر سنة (1830) نقطة انطلاقها ولسلسلة من الحملات العسكرية شملت مناطق أخرى هي السنغال (1854)، والهند الصينية (1859)، وكالدونيا الجديدة(1860)، وبولينزيا الفرنسية (1860) ، وتاهيتي (1860) ، وإفريقيا الاستوائية (1880)، وتونس

[1]-Patrick Corcoran: The Cambridge Introduction to Francophone Literature. Cambridge University Press, New York. 2007.p2
[2]- ibid. p3

(1881)، ومدغشقر (1883).كما أبقت فرنسا على وجودها في مستعمرتها القديمة في الكاريبي والمحيط الهادي. وعرفت هذه المرحلة ظهور مصطلح الفرنكفونية لأول مرة على يد الجغرافي الفرنسي "أونزيم ريكلوس" (Onesime Reclus)(1837 - 1916) في كتابه "فرنسا ومستعمراتها" (La France et ses colonies) وأعطاها الصبغة اللغوية حسب المناطق التي تنتشر فيها اللغة الفرنسية، خصوصًا في بلدان شمال إفريقيا، وقد حدد هذا الجغرافي مفهوم الفرنكفونية كما يلي: "مجموعة السكان الذين يتكلمون الفرنسية"[1]. فهي من هذه الناحية ترتبط بالجغرافيا وباللغة وعلاقة السكان بهما، فاللسان هنا يحدد مفهومها إلى جانب ارتباطها بالجغرافيا، لتكون عامل توحيد بالنسبة لمناطق متباعدة تفصل بينهما فواصل طبيعية كفرنسا وشمال إفريقيا.[2] كما عرفت تلك الفترة حضورا عسكريا وبشريا هائلين من أجل دعم الوجود الاستعماري وإدارة الأراضي المعنية بصورة منظمة ومركزية تحت مسمى "جلب الحضارة" لمستعمرات فرنسا، وطبعا كانت اللغة (المدرسة) حصان طروادة الناقل لهذه "المهمة الحضارية" (Mission Civilisatrice) إلى نخبة السكان الأصليين[3].يقول "باتريك كوركران" مشرِّحا دور العامل اللغوي في الحملات العسكرية الفرنسية على هذه البلدان قائلا:

“French was actively and consciously exported as part of a concerted drive to suppress indigenous cultures and languages and replace them with the culture and language of the French colonizers”[4].

"تم تصدير الفرنسية بفاعلية ووعي كجزء من حملة منسقة لمحو الثقافات واللغات الأصلية واستبدالها بثقافة ولغة المستعمر الفرنسي."(ترجمتنا)

ويضيف الباحث أن أكبر دليل على نجاح السياسة اللغوية الفرنسية في مستعمراتها السابقة هي أن من عارضوا تلك السياسات وثاروا عليها إبان موجات التحرر وجدوا أنفسهم خاضعين للتبعية ذاتها بعد الاستقلال. وقد شكلت اللغة الفرنسية خصوصا في إفريقيا طوق نجاة للمجتمعات الإفريقية التي أنهكتها

[1]- عبد الله ركيبي: الفرنكفونية مشرقًا ومغربًا، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009.ص37

[2]– المرجع نفسه.ص35

[3]-ibid. p.5

[4]- ibid

النعرات القبلية والإثنية، وشكلت منفذا ثقافيا وسياسيا لهذه الأمم الفقيرة نحو العالمية. وحتى البلدان التي عرفت حروبا أشدّ عنفا ومرارة ضد المستعمر الفرنسي مثل الجزائر خاضت مخاضا عسيرا في سبيل تعريب دواليب دولتها [1].

و لم يتحقق مفهوم مصطلح الفرنكوفونية بمعناه الجديد إلا في بداية الستينيات، في العدد الخاص لمجلة (Esprit) في نوفمبر 1962، وانتشر على يد الزعيم والشاعر الإفريقي "ليوبولد سيدار سنغور" (Léopold Sédar Senghor) (1906 – 2001) خريج الأكاديمية الفرنسية، التي تأسست في القرن السابع عشر، من أجل ترسيخ اللغة الفرنسية ونشرها عبر العالم، والذي تولى منصب رئيس السنغال مباشرة بعد خروج فرنسا من البلد، بحيث وسع مفهومها وأعطاها حضورًا عالميًّا بشعره ومواقفه[2].

1.2.1 المقصود بالأدب الروائي الفرانكفوني

حينما دخل مصطلح "الفرنكفونية" حيز الاستعمال وأصبح تعبيرا متداولا أضيفت إليه معاني أخرى غير التي وضعت في الأصل، فالكلمة كغيرها من الكلمات تطورت بتطور الظروف والأحوال والأشخاص الذين استخدموها والأهداف التي يرمون إليها من وراء استعمال المصطلح. وكان أثر هذا التطور بيّنا على مجال الأدب، فتارة يستخدم هذا المصطلح للدلالة على الأدب المكتوب باللغة الفرنسية عموما، وتارة أخرى يستعمل للدلالة على الأدب الفرنسي الذي أنتجته مستعمرات فرنسا ما وراء البحار، في حين رفضه البعض وآثروا وصفه "بأدب اللغة الفرنسية" (Littérature de langue française) أو "الأدب الناطق بالفرنسية" (littérature d'expression française). ويرجع "جاك بليندا" (Jack Belinda) هذا الانقسام في التوصيف لأسباب عرقية وإيديولوجية وتاريخية متعلقة أساسا بقضايا الاستعمار والتحرر من

[1]- ibid.pp5-6

[2]- هنا لا بد من أن نفرق بين الفرنكفونية بمعناها السياسي (Francophonie) الذي تجسده المنظمة الدولية للفرنكفونية في تطوير وتشجيع اللغة الفرنسية والترويج لها، والفرنكفونية (Francophonie) باستعمالاتها الأدبية التي يعبر عنها من خلال الروايات التي يكتبها أصحابها باللغة الفرنسية، سواء ينتمون إلى سياقات جغرافية وتاريخية غير فرنسية، أو يُقيمون داخل فرنسا، غير أنهم قادمون إليها من جغرافيات أخرى. وعليه، يُصبح المصطلح تعبيرا عن كل الكتابات باللغة الفرنسية، ولكن لا ينتمي أصحابها، إلى الهوية «الخالصة» لفرنسا.

تعسفه. فقد تم الاعتراف باستقلالية الأدب المكتوب بالفرنسية في بلجيكا وسويسرا وكندا عن الأدب الفرنسي منذ أمد بعيد، في حين صنف الأدب الأفريقي المكتوب بالفرنسية ضمن "الأدب الاستعماري" (colonial literature) وتمت دراسته ومناقشته على أنه جزء مما يسمى "الدراسات الاستعمارية" لأغراض إثنوغرافية بحتة وليس لقيمته الأدبية[1].

ويضيف الباحث أن الأمر بقي على حاله حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، حيث بدأت الدراسات الأدبية حينها في التمييز بين الأدب الفرنسي وغيره من الآداب المكتوبة بالفرنسية، فألف "موريس بمول"(Maurice Bémol) كتابه الموسوم بـــ "مقالة في توجهات الآداب المكتوبة باللغة الفرنسية في القرن العشرين" (Essai sur l'orientation des littératures de langue française au XXe siècle) في إشارة واضحة من الكاتب إلى تعدد الآداب الفرنسية وعدم اقتصارها على الأدب المكتوب في فرنسا.[2]

ومع ظهور "حركة الزنوج"(La négritude) في ثلاثينيات القرن العشرين على يد بعض الكُتاب السود الناطقين بالفرنسية، مثل الشاعر المارتينيكي "إيميه سيزير"(Aime Cesaire)، والشاعر الغوياني "ليون داماس" (Leon-Damas) و"ليوبولد سيدار سنغور"(Léopold Sédar Senghor) –الشاعر والرئيس السنغالي الأسبق–، أخذ هذا التيار زخماً أدبياً وعالمياً. بيد أن أول ظهور لمصطلح "الأدب الفرنكفوني" قد جاء على لسان الكاتب الكندي"جيرارد توغا"(Gérard Tougas) في مؤلفه "الكُتّاب الناطقون بالفرنسية وفرنسا"(Les écrivains d'expression française et la France) سنة 1973. ويعتبر هذا الكتاب بمثابة المرجع الأساسي الذي انبثقت عنه باقي الدراسات الأخرى في هذا المجال، خاصة تلك التي قام بها "ميشال بنيامينو"(Michel Beniamino) الذي يعرف الأدب الفرنكفوني على النحو التالي:

«La forme moderne d'un ensemble de phénomènes liés à la rencontre avec l'Autre – dont on peut mettre en débat les origines historiques – mais dont la spécificité serait de lier la perspective de l'altérité à la question de la langue au sens socio-symbolique et sociolinguistique dans une perspective de

[1]-Jack Belinda: Francophone Literatures. Oxford University Press. Oxford.1996
[2]-ibid.

domination»[1].

"الشكل الحديث لمجموعة من الظواهر المتعلقة باللقاء مع الآخر –الذي يمكن مناقشة أصوله التاريخية –تتمثل خاصية هذا الأدب في تحديد طبيعة العلاقة الرابطة بين مفهومي المغايرة من جهة واللغة بجوانبها السوسيورمزية والسوسيولسانية من جهة أخرى، كل هذا في إطار مفهوم الهيمنة." (ترجمتنا)

مصطلح الأدب الفرنكفوني عند "بنيامينو" مفهوم مركب ومعقد في آن واحد، لأنه قائم على الصراعات التاريخية والتجاذبات السوسيوثقافية التي تميّز بها أدب ما بعد الاستعمار، فهو في الأخير محصلة التجارب المتنافرة التي أفرزتها الهيمنة الاستعمارية على الثقافات الأخرى.

عموما، يمكن القول أنه قد تم التطرق إلى مفهوم "الأدب الفرنكفوني" من خلال دراسته ضمن ثلاثة نطاقات مختلفة ألا وهي: الجغرافيا، والتاريخ، واللغة.

-**النطاق الجغرافي:** ويقصد به تأثير العوامل السوسيوثقافية في نشأة الأدب الفرنكفوني وتطوره، حيث يرى "بيير بورديو" (Pierre Bourdieu) بأنه نظام خاص من العلاقات الاجتماعية مبني على علاقات القوة[2]، أي أن الأدب الفرنكفوني في صراع دائم مع النظام الثقافي الاستعماري من أجل التحرر من هيمنته والحصول على هويته الخاصة. أما "بيير هالن" (Pierre Halen) فيرى بأن العلاقة الرابطة بين الأدب الفرنكفوني والأدب الفرنسي هي علاقة تبعية، وهي أشبه بعلاقة المركز بمحيطه[3].حيث ينظر إلى باريس على أنها نواة الأدب الفرنسي الذي تطوف حوله باقي الآداب الفرنكفونية الأخرى.

– **النطاق التاريخي:** يدرس هذا العامل في إطار زمني مدى تأثير الموروث الاستعماري بجوانبه السوسيوثقافية على الإنتاج الأدبي الفرنكفوني. ويرى "جون مارك مورا" (Jean-Marc Moura) أن السمة المشتركة بين الآداب الفرنكفونية هي كونها وليدة الفترة الاستعمارية، إذ حرصت تلك الآداب على

[1]- Michel Beniamino : La francophonie littéraire », D'HULST, Lieven, MOURA, Jean-Marc (éd.). Les études littéraires francophones: état des lieux, actes du colloque de mai 2002. Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle. Lille. 2003. P20

[2]- Isabelle Simões Marques : Littérature francophone et questionnement linguistique: de quelle(s) langue(s) parle-t-on ? Laboratoire d´études romanes, Université Paris 8,2014. P94

[3]- Pierre Halen : Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone, Études françaises, vol. 37, 2, 2001.P30

إثبات هويتها المختلفة عن المستعمر من خلال رفضها للهيمنة والتبعية وصراعاتها مع السلطة الاستعمارية[1].

- **النطاق اللغوي:** اهتمت المقاربات اللغوية بدراسة الخصائص الأسلوبية المميزة للأدب الفرنكفوني، وتركزت بالأخص على طبيعة العلاقة التي تربط الأدب الفرنكفوني باللغة الفرنسية، حيث يرى بعض الباحثين بأن الكاتب الفرنكفوني مطالب "بالتفكير في اللغة"[2] قبل الكتابة لأنها ليست لغته الأم. فيما تطرق "جون ماري كلينكنبرغ" (Jean-Marie Klinkenberg) إلى الاستراتيجيات المعتمدة من طرف الكتاب الفرنكفونيين لمواجهة المعايير والنظم التي يفرضها الأدب الفرنسي، وهي حسبه نوعان: إحداها تَقَربية تسعى إلى **الاندماج** ضمن الأدب الفرنسي أو على الأقل أن تحظى باعترافه بوصفه مكونا أصيلا له، والأخرى **تغريبية** تسعى إلى الاستقلالية الذاتية عن بقية الأنظمة الأدبية والثقافية الأخرى[3].

2.2.1 محاولة تنميطية للأدب الروائي الفرنكفوني

أدّى غموض مصطلح الفرنكفونية من جهة، والتنوع في استعمالاته من جهة أخرى إلى ظهور كم وافر من التقسيمات والتصنيفات الأدبية، بعضها يتصل بالجانب اللغوي والبعض الآخر يتصل بالجغرافيا، ومنها ما يتّصل بالجانب الروحي والعاطفي والإيديولوجي. فعلى سبيل المثال ينظر إلى الدراسات الفرنكفونية في الولايات المتحدة الأمريكية على أنها تلك الدراسات الجامعة لآداب أفريقيا جنوب الصحراء والكراييب والمغرب العربي وكيبك وسويسرا وبلجيكا. أما في أوروبا، فيصنف الأدب السويسري والبلجيكي ضمن الأدب الفرنسي على عكس أدب كيبك الذي يعد أدباً فرنكفونيا. أما المؤسسات التعليمية في كيبك فتميز بين ثلاثة أصناف من الآداب: الأدب الفرنسي وأدب كيبيك والأدب الفرنكفوني[4] الذي يضم كل الآداب الأخرى المكتوبة بالفرنسية.

---

[1]-Jean-Marc Moura : Littératures francophones et théorie postcoloniale. PUF. Paris. 1999. P5

[2]- Lise Gauvin: L'imaginaire des langues: du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma). In: Littérature, n°121, Les langues de l'écrivain, pp. 101-115, 2001. P102
https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_121_1_1046/Fichier pdf généré le 02/05/2018

[3]- Jean-Marie Klinkenberg : Autour du concept de langue majeure, GAUVIN, Lise, BERTRAND, Jean-Pierre (dirs.). Littératures mineures en langue majeure. P.I.E.-Peter Lang–Les Presses de l'Université de Montréal. Bruxelles–Montréal, 2003.P52

[4]- Christiane Ndiaye: Introduction aux Littératures Francophones, Les Presses de l'Université de Montréal, Canada, 2004.p6

سنتطرق فيما يلي إلى تقسيمات أربعة باحثين للأدب الفرنكوفوني.

1.2.2.1تقسيم "ويلي بال"(Willy Bal)

يقوم هذا التقسيم على معايير تاريخية، يتم من خلالها تصنيف المناطق الفرنكفونية إلى منطقتين رئيسيتين:

- المناطق الفرنكوفونية التقليدية (Les aires francophones traditionnelles) : ويقصد بها مجموعة البلدان التي تعتبر فيها الفرنسية لغة الأصل مثل: فرنسا و سويسرا النورمندية (الناطقة بالفرنسية) وإقليم "والونيا" في بلجيكا.
- مناطق التوسع الفرنكوفونية (Les aires francophones d'expansion): تضم باقي البلدان الفرنكفونية، التي تنقسم بدورها إلى:

أ- **مناطق التوطين/والتراكب(Implantation/superposition):** تضم مناطق تخلى سكانها كليا أو جزئيا عن لغتهم (أو لغاتهم) المحلية لتحل اللغة الفرنسية محلها، كما هو الحال في إفريقيا السوداء.

ب- **مناطق الاستجلاب (Importation):** يرتبط مفهوم الاستجلاب بعملية نقل اللغة الفرنسية عبر مجموعة من الناطقين بها عن طريق الهجرة إلى بلد آخر كما هو الحال في المغرب العربي وكندا ...

ج-مناطق الإشعاع الثقافي(Rayonnement culturel) : يتعلق الأمر هنا بالمناطق التي آثرت مجموعة من مستوى اجتماعي ثقافي معين دراسة الفرنسية بوصفها لغة أجنبية. ويضرب المثل هنا بالكتاب الأجانب الذين يختارون الفرنسية للكتابة، ومكانة الفرنسية في منطقة الشرق الأوسط[1].

2.2.2.1 تقسيم "ألبير فالدمان"(Albert Valdman)

يقترح "ألبر فالدمان" استبدال المعيار التاريخي بمعايير آنية (synchronique)تأخذ بعين الاعتبار التطور

[1]- Françoise Gadet, Ralph Ludwig et Stefan Pfänder: Francophonie et Typologie des Situations, Cahiers de Linguistique Revue de Sociolinguistique et de Sociologie de la langue française, vol. 34, no. 1, p. 143-162, 2009. P145

الحاصل في المجال الأدبي الفرنكفوني. وعليه يميز الباحث بين الحالات التي تستخدم فيها الفرنسية بوصفها لغة محلية "العامية" (vernaculaire) -أي لغة تخاطب مشتركة بين مجوعة سكانية في إقليم جغرافي معين- مثل مقاطعة "نوفا سكوشا" (Nova Scotia) في كندا، وإقليم "نيو إنجلاند" (New England) في الولايات المتحدة الأمريكية، والحالات التي تستخدم بوصفها "لغة تواصل مشترك" (langue véhiculaire) ، -أي أنها تستخدم للتواصل بين شخصين لا تجمعهما لغة أم واحدة- مثل ساح العاج الذي يضم إثنيات شتى لا تتقاسم فيما بينها نفس اللهجات[1]. ويضيف الباحث بأن اللغة الفرنسية العامية، يمكن أن تكون أيضًا اللغة الرسمية (سواء لوحدها أو مع لغات أخرى)، كما هو واقع في بلجيكا و سويسرا و كيبيك.

3.2.2.1 تقسيم "جيرارد توغا"(Gérard Tougas):

يقترح "توغا" تصنيف البلدان الفرنكفونية وآدابها وفقا لدرجة التحامها بالثقافة الفرنسية (leur degré d'adhésion à la francité)، ويقسمها بناء على ذلك إلى أربع "دوائر"[2](Cercles) هي:

1- تشمل الدائرة الأولى كندا وبلجيكا وسويسرا.

2- تشمل الدائرة الثانية جميع الدول الناطقة باللغة الكريولية.

3- تشمل الدائرة الثالثة البلدان الإفريقية الناطقة بالفرنسية.

4- مدغشقر.

أما بالنسبة للمغرب العربي، فيرى الكاتب أن مستقبل اللغة الفرنسية في هذه المنطقة غير واضح، لذلك لا يظهر في التصنيف.

4.2.2.1 تقسيم "كريستيان نديايي" (Christiane Ndiaye)

يضم التقسيم الجغرافي لكريستيان نديايي (Christiane Ndiaye) أربع مناطق يمكن وصفها بالفرنكفونية:

[1] - Ibid., p. 145-146

[2] - Gerard Tougas : Les écrivains d'expression française et la France. Essai. Denoël, Paris. 1973. p. 15

1-البلدان التي تعد اللغة الفرنسية هي اللغة الأم لمجتمع يستخدم اللغة لعدة قرون (أوروبا الناطقة بالفرنسية وكندا).

2- البلدان الناطقة باللغة الكريولية: حيث اللغة الفرنسية هي لغة الاستخدام واللغة الرسمية لمجتمع لا يعتبرها لغة أجنبية، حتى لو كان لديه لغة أخرى، مثل الكريول (جزر الأنتيل، وهايتي، وموريشيوس، وسيشيل، وريونيون.

3-المستعمرات الفرنسية والبلجيكية السابقة حيث تتمتع الفرنسية عادة بوضع خاص كلغة للتدريس ولغة رسمية، وأحيانا كلغة وطنية (بوروندي، ومدغشقر، ورواندا).

4 ــ الدول التي تركت فيها الفرنسية آثارا، كما هو الحال في شبه الجزيرة الهندية الصينية والشرق الأدنى (لبنان ومصر) أو أوروبا الوسطى.[1]

الملاحظ على التقسيمات السابقة أنها تعاني كلها من المشكلة نفسها وهي التركيز بدورها على منح المعايير التاريخية والجغرافية المرتبطة بعوامل اجتماعية وسياسية الأولوية القصوى لمادة الدراسة في الأدب الفرنكفوني، وهو في نظرنا تبسيط مبالغ فيه لظاهرة لغوية معقدة التركيب، فعلى سبيل المثال يعتبر أدب "آلبير كامو" (Albert Camus) أدبا فرنسيا على الرغم من أنه ولد وترعرع في الجزائر، في حين يعتبر أدب" إيمي سيزير"(Aimé Césaire) فرنكفونيا على الرغم من أنه ولد في "المارتنيك" إحدى الأقاليم الفرنسية في السنة نفسها (1913) التي ولد فيها "آلبير كامو". أما "جون ماري لوكليزيو" (Jean-Marie Le Clézio) الذي ولد في نيس الفرنسية من أب إنجليزي وأم فرنسية فيعتبر كاتبا فرنسيا، حتى وإن كانت أحداث بعض من رواياته تقع في جزيرة موريشيوس أو رودريغاز. ولهذا ينبغي الانتقال إلى نماذج أكثر تعقيدًا تأخذ بعين الاعتبار عوامل إضافية في سبيل رسم معالم هذه الظاهرة.

[1] - Christiane Ndiaye opcit. pp 11-12

3.1 الأدب الروائي الفرنكفوني وعلاقته بالترجمة

سنحاول في هذا الجزء من البحث أن نلقي الضوء على الكيفية التي تعامل بها الدرس الترجمي مع الأدب الفرنكفوني، وهذا لاعتقادنا بأن للأدب الفرنكفوني مميزات يختص بها عن باقي الآداب الأخرى. فهو أدب يشتمل على مقومات فنية مشابهة لتلك المتجلية في الترجمة.

1.3.1 الأدب الروائي الفرنكفوني بوصفه ترجمة

ثمة نقاط التقاء عديدة بين الأدب الفرنكفوني والترجمة، فكلا النوعين يهتمان بنقل العناصر الثقافية من لغة لأخرى، وكلاهما يتأثر بعملية النقل. فالدراسات التي تعنى بالأدب الفرنكفوني تصنف ضمن "الدراسات ما بعد الاستعمار" (Les études postcoloniales) التي تتناول الآثار الثقافية والاجتماعية والاقتصادية التي خلفها الاستعمار على الشعوب المستعمَرَة. فيما كانت الترجمة ولا زالت جسرا لنقل المعرفة وتلاقح الأفكار والتقاء الثقافات.

أما التأثر بعملية نقل الثقافة فيتجلى أساسا في تشابه التجربة التي يمر بها كل من المترجم الأدبي والكاتب الفرنكفوني أثناء عملية نقل الثقافة من اللغة الأم إلى اللغة الفرنسية التي يكتب بها، لأنه يستحيل نقل هذه الثقافة كاملة غير منقوصة باللغة الفرنسية مهما كانت درجة إتقان العمل الأدبي الفرنكفوني، كما لا يمكن نقل النص المصدر إلى لغة أخرى من دون نقصان في الترجمة. وقد أشار "أنطوان برمان" إلى أوجه التشابه السابقة في تعليقه على الأدب الفرنكفوني قائلا:

« Ces littératures] ont été écrites en français par des « étrangers », et portent la marque de cette étrangeté dans leur langue et dans leur thématique. […] Ce français étranger entretient un rapport étroit avec le français de la traduction. »[1]

"[هذه الآداب] ألفها كتاب "أجانب" بلغة فرنسية، وهي تحمل طابع أجنبيا (غرابة) في لغتهم وموضوعاتهم. [...] هذه اللغة الفرنسية 'الأجنبية' لديها علاقة وثيقة مع الأعمال المترجمة إلى الفرنسية"(ترجمتنا).

[1]- Antoine Berman : L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Gallimard, Paris,1984 .pp 18-19

بعبارة أخرى، يمكن القول بأنه ثمة سمة ثابتة جامعة بين الترجمة الأدبية والفرنكفونية ألا وهي الازدواج الثقافي. فالمترجم الأدبي "وسيط اجتماعي" يتعامل مع ثقافتين مختلفتين إحداهما أصلية وأخرى أجنبية، والأمر سيان بالنسبة للكاتب الفرنكفوني صاحب الثقافة المزدوجة، ثقافة المنشأ وثقافة الكتابة بلسان فرنسي. وقد بلغ الأمر عند بعض الدارسين مثل "أد أوجو" (Ade Ojo) وشرومان" (Schurmans) لأن يعدا الكاتب الفرنكوفوني مترجمًا بدلا من أن يكون مؤلفاً.[1]

وتضرب "ماريا تايموزكو"(Maria Tymoczko) أمثلة عديدة عن الصعوبات التي يتلقاها كل من المترجمون وكتاب ما بعد الاستعمار أثناء عملية نقل الخصوصيات الثقافية والاجتماعية[2]، كقيام كتاب أفارقة مثل "نغوغاي وا ثيونغو" (NgãugãiwaThiong'o) باقتراض مفردات أفريقية في كتاباتهم سعيا منهم إلى وضع القراء وجها لوجه مع واقعية الاختلاف واللامألوف (Defamiliarization) الذي أشار إليه "برمان" سابقا تحت مسمى "الغرابة"، ورغبة منهم كذلك لتسليط الضوء على طابع الهجانة الذي يميز نصوصهم.[3]

ويتفق الشاعر السنغالي "ليوبولد سيدار سنغور" (Léopold Sédar Senghor) في توطئته لكتاب "الحكايات الجديدة لأمادو كومبا" (les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba) مع الرأي القائل أن الكاتب الفرنكفوني مترجم قبل أن يكون مؤلفا لأنه يفكر في نقل الرصيد الثقافي المحلي قبل أن يستعد للكتابة، ويستدل بتجربة "بيراغو ديوب "(Birago Diop) مؤلف الكتاب السابق الذي يرى أنه لم يؤلف عملا أدبيا أصيلا بقدر ما قام بنقل التراث الشفهي الإفريقي إلى اللغة الفرنسية، إذ يقول بخصوص هذا العمل:

---

[1]-Ade Ojo, S: The role of the translator of African written literature in inter-cultural consciousness and relationships. Meta, 31(3), 291-299. 1986. P295

[2]- أهم هذه الصعوبات متعلقة بكيفية التعامل مع المفردات الثقافية ذات الطابع المحلي مثل مفردات الطعام والأدوات والمؤسسات الاجتماعية والنبات والحيوان وهلم جرا. المرجع:

Maria Tymoczko "Post-Colonial Writing and Literary Translation" pp. 19-41, in Post-colonial Translation: Theory and Practice Edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi. London and New York, 2002. P24

[3]- Susan Bassnett and Harish Trivedi: Introduction Of colonies, cannibals and vernaculars, in Post-colonial Translation: Theory and Practice Edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi. London and New York, 2002. P13

« Birago Diop ne prétend pas faire œuvre originale ; il se veut disciple dugriot Amadou, fils de Koumba, dont il se contenterait de traduire les dits. »[1]
"لا يدّعي "بيراغو ديوب" بأنه ألّف عملا أصليا؛ بل يسعى لأن يصبح تلميذا "لغريو أمادو" ، ابن "كومبا"، الذي اكتفى بنقل أقواله" (ترجمتنا).

كما تعتبر رواية "يوميات خادم" (Une Vie de Boy) للكاتب الكاميروني "فرديناند أويونو" (Ferdinand Oyono) مثالا آخر لمدى التداخل الكبير بين الأدب الفرنكفوني والترجمة الأدبية، فالرواية في حقيقة الأمر عبارة عن يوميات شاب أفريقي يدعى "توندي"(Toundi) كتبها بلغته الأم "الإواندا" (éwonda) إبان الاحتلال الفرنسي، ثم قام الكاتب "فرديناند أويونو" بجمعها و ترجمتها إلى اللغة الفرنسية. وقد أتاح توظيف الكاتب لملاحظات الشاب المتعلم "توندي" تسليط الضوء على العلاقة بين المستعمر والمستعمَر إبان فترة الاحتلال.

نستشف من خلال المثالين السابقين أنه ثمة روابط جامعة بين الترجمة الأدبية والأدب الفرنكفوني، فكلاهما ممارسة تقتضي توظيف الازدواج اللغوي والثقافي في سبيل نقل التجربة الإنسانية بكل دلالاتها من ثقافة لأخرى.

2.3.1 الأدب الفرنكفوني ودراسات الترجمة ما بعد الاستعمار

مع مطلع تسعينات القرن الماضي، ظهرت موجة جديدة من الباحثين غير الأوروبيين المهتمين بدراسات الترجمة وتأثيراتها على الشعوب التي كانت قابعة تحت نير الاستعمار. وتمخض عن هذا الحراك بروز مصطلح دراسات الترجمة "ما بعد الاستعمار" (مابعد الكولونيالية)[2]. دراسات "ما بعد الاستعمار" -كما سبق وأشرنا-مقاربات اهتمت بدراسة مخلفات الاستعمار على شعوبه في مجالات شتى اقتصادية وثقافية

[1] - Birango Diop : Les nouveaux contes d'Amadou Koumba. : Présence Africaine. Paris, 1961.P7

[2]-مصطلح "ما بعد الاستعمار" Post Colonialisme له دلالات غير ثابتة جمعها "دوغلاس روبسون" في ثلاث:

- دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استقلالها، أي كيف استجابت لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيفت معه أو قاومته، أو تغلبت عليه خلال الاستقلال.

- دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استعمارها، أي الكيفية التي استجابت لإرث الكولونيالية الثقافي أو تكيفت معه أو قاومته، أو تغلبت عليه منذ بداية الكولونيالية.

-دراسة جميع الثقافات/المجتمعات/البلدان/الأمم من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من الثقافات/المجتمعات/البلدان/ الأمم.

واجتماعية. وأما فيما يخص مجال الترجمة فأخذت هذه المقاربات ثلاثة اتجاهات رئيسية: أولها اهتمت بالكيفيات التي مورست فيها الترجمة في الثقافات التي تحررت من الاستعمار. ثانيها، عُنيت بالمناحي التي أخذتها عملية ترجمة آداب المستعمرات نحو اللغات الأخرى وبخاصة لغة مستعمريها السابقين. أما ثالث هذه الاتجاهات فدرست، من وجهة نظر تاريخية، دور الترجمة في عملية الاستعمار وفي تكوين هوية الشعوب المستعمَرة.[1] بيد أن السمة الجامعة بين الاتجاهات السابقة هو اهتمامها بالكيفية التي تأثرت بها الترجمة عندما خضعت لمنطق ثقافتين متصارعتين إحداهما ثقافة مُسيطِرة وأخرى خاضعة.

حاول باحثون مثل "غاياتري سبيڤاك" (GayatriSpivak) و"تيجاسويني نيرانجانا" (Tejaswini Niranjana)، "وإيريك تشيفيتز" (Eric Cheyfitz) تشخيص طبيعة العلاقة التي ميزت الترجمة بين اللغتين (لغة المستعمِر ولغة المستعمَر) وخلصوا إلى عدم التكافؤ في علاقات القوة السياسية والثقافية التي جمعت/أو فرَّقت بين الطرفين. إذ يرى هؤلاء:

"...أن الترجمة استخدمت بشكل مؤثر في الماضي كأداة للسيطرة الاستعمارية، وكوسيلة لحرمان المستَعمرين من التعبير عن أنفسهم. ففي النموذج الاستعماري، تسود ثقافة واحدة والثقافات الأخرى تكون تابعة، وبهذا فإن الترجمة تعزز مبدأ هرمية القوة."[2]

ومن الناحية العملية، ناقش "ريتشارد جاكموند"(Richard Jacquemond) في مقاله الموسوم بـــ"الترجمة والهيمنة الثقافية" -(Translation and Cultural Hegemony: The case of French-Arabic Translation) كيف يسعى المترجمون الذين ينتمون إلى ثقافات مُهَيمِنة (ثقافات دول استعمارية) إلى دمج ثقافات الدول المستعمَرَة في ثقافة المستعمِر من خلال محو كل أثر للاختلاف بينهما. كما لاحظ بأن نسبة الترجمات المنطلقة من الثقافات المهيمنة إلى الثقافات الخاضعة لها أعلى بكثير من تلك التي تسري في الاتجاه المعاكس. ويرجع تفسير ذلك—حسب الباحث-إلى اعتبار هذه النصوص غامضة وعصية على الفهم والتفسير من لدن القارئ الأجنبي. أما القلة القليلة التي تُتَرجم فهي تلك الأعمال التي

[1]-Giuseppe Palumbo: Key Terms in Translation Studies. Continuum. London. 2009. p85

[2]-سوزان باسنت: دراسات الترجمة، ترجمة فؤاد عبد المطلب. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.دمشق.2012.ص16

تُشاكل في ذباجتها أنماط الكتابة وقوالبها المتعارف عليها في الثقافات المهيمنة.[1]

وكنتيجة حتمية لهذا التحول في مسار البحث برزت حسب "سوزان باسنيت" (Susane Bassnet) صورتان متناقضتان للمترجم والترجمة في التسعينيات، إحداهما ترى في المترجم شخصا طيبا، محبا للخير وفنانا مبدعا ووسيطا ثقافيا حريصا على مد جسور الحوار، أما الصورة الأخرى فتنظر إليه بعين الريبة والشك، وترى في الترجمة نشاطا يعكس التباين في علاقات القوة، أي عدم التوازن في الاقتصاد، والسياسة، وتصنيف الجنس، والجغرافيا، وهذا ما من شأنه أن ينعكس على آلية إنتاج النصوص.[2]

إذا يمكن القول بأن مقاربات ما بعد الاستعمار قد أماطت اللثام عن "التاريخ المخزي"[3] للترجمة، حيث استغلتها الثقافات السائدة كأداة لفرض الهيمنة الأيديولوجية والثقافية وبسط الحكم الاستعماري، فيما لجأت إليها الشعوب المغلوبة على أمرها للتصدي ضد التغريب وطمس الهويات المحلية الذي كرسته القوى المهيمنة. وفي كلتا الحاليتين فقدت الترجمة حياديتها التاريخية المعروفة التي كانت تنظر إليها على أنها عملية لسانية محضة متجردة أشد التجرد من الذاتية، وترمي إلى تحقيق تكافؤ معنوي بين نصين.

3.3.1 الترجمة في الأدب الفرنكفوني

تمت دراسة النصوص الفرنكفونية وترجماتها في إطار "مقاربات ما بعد الاستعمار" التي سعت إلى تسليط الضوء على الكيفيات التي تعاملت بها الترجمة مع الآخر. وقد ارتكزت "دراسات الترجمة ما بعد الاستعمار" بدورها على مؤلفات النقد الأدبي عند "غريفيث وتيفين و أشكروفت" Ashcroft (1989) Griffiths) (&Tiffin، و"بهابها"(Bhabha) (1994)، و"سبيفاك"(Spivak) (1988)، كما استفادت من نتائج النظريات الثقافية خاصة لدى "لوفيفر وباسنيت" 1998 (Bassnett & Lefevere).

عموما، يمكن القول أن دراسات الترجمة المتعلقة بما بعد الاستعمار قد تعاملت مع ترجمة النص الفرنكفوني

[1]- Richard Jacquemond: Translation and cultural hegemony: The case of French-Arabic translation', in L. Venuti (ed.), Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology. Routledge, London/New York1992.p139–158.

[2]– سوزان باسنيت: المرجع السابق، ص17

[3] - Susan Bassnett and Harish Trivedi: Post-Colonial. Translation: Theory and Practice, Routledge Londres and. New York .1999.p5

وفق الاستراتيجيات التي سبق وطرحها مسبقا في ترجمة النصوص الأدبية، وهي في واقع الأمر استراتيجيتان تقليديتان تعرفان بالترجمة الحرفية والترجمة الحرة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن "شيشرون" (Ciceron) أول من ميز بين هذين النمطين، وكان لآرائه تأثيرها الكبير في أجيال متعاقبة من المترجمين ليشكل مادة الكتابات الرئيسية في الترجمة على امتداد التاريخ. ويلمس الباحث في ميدان الترجمة التأثير الروماني في مناهج الترجمة وطرائقها من خلال التصنيفات والتقسيمات اللاحقة التي وضعها الباحثون تحت تسميات مختلفة: مثل الزجاج الشفاف (verre transparent) و"الزجاج الملون" (verres colorés) عند "جورج مونان"(George Mounin)، و"التكافؤ الشكلي"(formal equivalence) و الديناميكي(dynamic equivalence) عند "نايدا" (Eugene Nida)، وأهل المصدر والهدف (sourciers vs ciblistes) عند "جون روني لادميرال" (Jean René Ladmiral)، والترجمة التحويلية (hypertextuelle) والمتمركزة عرقيا (ethnocentrique) عند "أنطوان برمان"(Antoine Berman)، والتدجين (domestication) والتغريب(foreignaization) عند "لورانس فينوتي" (Lawrence Venuti)، و"النزعة الإلحاقية" (annexion) و"اللامركزية" (décentrement) عند "هنري ميشونيك" (Henri Meschonic). هذه الثنائيات ليست في الحقيقة سوى امتداد للصراع الأزلي بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة اللتان أسس لهما "شيشرون" في القرن الأول قبل الميلاد والقديس "جيروم" (Saint Jerome) في القرن الرابع بعد الميلاد.

يقول "جون روني لادميرال" في وصف النزعتين المتضاربتين في الترجمة:

« Ceux que j'appelle les 'sourciers' s'attachent au signifiant de la langue, et ils privilégient la langue-source ; alors que ceux que j'appelle les 'ciblistes' mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié, mais sur le sens, non pas de la langue, mais de la parole ou du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue-cible.»[1]

" إنّ الذين أطلق عليهم اسم " أهل المصدر" يتشبّثون بدال اللغة ويؤثرون لغة المصدر، في حين أنّ أولئك الذين أسميهم "أهل الهدف" لا يركزون لا على الدال ولا على المدلول بل على المعنى، وهو ليس ذاك المعنى

[1]-Jean René Ladmiral, Traduire : théorèmes pour la traduction, Gallimard, Paris ,1994.p15.

الكائن في اللغة، بل المعنى المتولد عن الكلام أو الخطاب الذي يجب أن يُترجم بتوظيف الوسائل الخاصة بلغة الهدف". (ترجمتنا)

بيد أننا نرى من وجهة نظرنا بأن موضوع الأدب الفرنكفوني وعلاقته بالترجمة أعقد من أن يحصر في ثنائيات المؤلف والمترجم، أو الحرفية والإبداعية، أو الشكل والمضمون، أو الأسلوب والمعنى، أو ثنايات التنظير الترجمي كالتدجين والتغريب وغيرها من الثنائيات الأخرى. إن هذا التقسيم القائم على طرفين متقابلين بين فريقين أحدهما يُنافح عن الأصل بدعوى الأمانة (أهل المصدر)، والآخر يتوسَّمُ في الهدف عين الصواب (أهل الهدف)، يضع المترجم في حيرة من أمره أي طرف يختار، خاصة وأن لكل فريق حججا وقرائن لا يمكن تجاوزها. لقد انتقد البعض هذه التصنيفات ورفضها بدعوى أنها تصرف النظر عن المشكلات الحقيقية للترجمة وتدخل المترجم في جدال عقيم لن يظفر منه بطائل. لقد أشارت الباحثة "أنا كلوديا إفانوف" (Ana-Claudia Ivanov) إلى أنه ثمة بون واسع بين الممارسة والتنظير في ميدان الترجمة، وانتقدت التقسيم "الأدميرالي" بالقول:

« Nous sommes d'avis qu'au niveau théorique, abstrait, la dichotomie sourcier/cibliste fonctionne bien. Mais il ne faut pas séparer la théorie de la pratique traduisante. Le fondement de la théorie est de soutenir l'activité du traducteur et de trouver des solutions concrètes aux problèmes du traduire.
Le clivage sourcier/cibliste ne semble pas se retrouver dans la pratique. Il ne suffit pas se déclarer être sourcier ou cibliste ; il faut le prouver.»[1]

"نحن نتفق- من الناحية النظرية – مع التقسيم الحاصل بين أهل المصدر و أهل الهدف. ولكن هذا لا يعني أن نفصل النظرية عن ممارسة الترجمة. إن الغاية من التنظير هي مساندة المترجم أثناء عمله والسعي وراء البحث عن حلول ملموسة لمشاكل الترجمة. وأما من الناحية العملية فيبدو أن هذا التقسيم صعب التجسيد، إذ لا يكفي القول أن المرء من أهل المصدر أو الهدف بل يجب إثباته فعلا."(ترجمتنا)

أما "ميشونيك" فيرى أن التمييز بين "أهل المصدر" و "أهل الهدف" لا معنى له، فأشار إلى ذلك قائلا:

« La traduction n'est pas définie comme transport du texte de départ dans la littérature d'arrivée ou inversement transport du lecteur d'arrivée dans le texte de départ (double mouvement, qui repose sur le dualisme du sens et de la forme, qui caractérise empiriquement la plupart des traductions), mais comme travail

[1]-Ana-Claudia IVANOV, Du coté des sourciers ou du coté des ciblistes?.Editura Universităţii, Petru Maior. 2015.p436

dans la langue, décentrement .»[1]

"فالترجمة لا تعرف بأنها انتقال من نص الانطلاق إلى أدب الهدف أو بالعكس انتقال قارئ الهدف إلى نص الانطلاق (حركة مضاعفة تقوم على ثنائية المعنى والشكل التي تميز تجريبيا كل الترجمات، وإنما بأنها عمل في اللغة، وإزاحة) ..."(ترجمتنا)

وانتقد "ميشونيك" مبررات كل فريق لأنها تحيد عن المعنى الأصيل للترجمة الذي يرتبط بمفهوم الكتابة، ويعتبر الترجمة عملية فنية إبداعية بالدرجة الأولى. إذ يقول في هذا المقام:

«La traduction purement « sourcière », ou « littérale», aboutit au calque, « le calque formel menant à la distorsion linguistique, l'idéologie poétisante du mot ». La traduction « cibliste », elle, revient à « annexer » l'œuvre en laissant croire qu'elle a été écrite dans la langue traductrice, créant ainsi l'illusion du « naturel », de la « transparence » qui caractérise les traductions « élégantes »[2]

" إن ترجمة أهل المصدر الصرفة تقود إلى النسخ الشكلي الذي يقود إلى العوج اللساني، وإلى الإيديولوجيا المزينة للكلمة. أما ترجمة أهل الهدف فإنها تجعل الأثر ثانويا وتدعنا نعتقد أنه كتب في لغة الترجمة فتخلق بذلك وهم "الطبيعي" و "الشفافية" اللذان يميزان الترجمات "الأنيقة".(ترجمتنا)

حينما يتعلق الأمر بترجمة النصوص الأدبية الفرنكفونية، يتلمس الباحث فعليا مدى صعوبة تبني استراتيجية محددة اتجاه هذه النصوص، والسبب في هذا أن الثنائيات السابقة غير قادرة على ملأ الفجوات الناجمة عن الزخم الثقافي واللغوي للكتابة الأدبية الفرنكفونية التي تعد التعددية الثقافية (multiculturalisme) والتعددية اللغوية(plurilinguisme) أبرز سماتها. ولعل فيما يلي توضيحا لما أسلفناه.

إن الترجمات الأكثر خضوعا للدراسة والتحليل في الأدب الفرنكفوني هي تلك الترجمات التي تتميز عن غيرها في الأدب المكتوب بالفرنسية بلغتها الفريدة، المحملة بشحنات ثقافية محلية، والبعيدة عن الأنماط التقليدية، والمعايير المعتادة في الكتابة الفرنسية عموما. ولهذا يتعمد الكتاب الذين يتبنون هذا المنهج في الكتابة "خرق" تلك المعاير والقواعد ليتسنى لهم صياغة أفكارهم وفق رؤاهم الشخصية. ومن أمثلة هؤلاء الكاتب الإيفواري الكبير "أحمدو كوروما" (Ahmadou Kourouma) الذي رفضت دور النشر

[1]- Henri Meschonnic, Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction, Paris, Gallimard, 1973.P313-314

[2]-ibid. P449

الفرنسية طبع روايته "شموس الحرية"[1] (Les Soleils des indépendances) بداعي أنها "اعتداء على تقاليد الكتابة الأدبية" ورواية "مجددة للغة"[2]

بيد أنه ثمة صنف آخر من الأدب يصعب تحديد موقعه ضمن الأدب الفرنكفوني نظرا لكون أسلوب كتابته ليس واضح المعالم، فهو مشابه لأسلوب الكتابة التقليدي لدى الكتاب الفرنسيين، لكنه لا يطابقه، هذا النوع من الأدب هو ما يطلق عليه "كايتوكولي" (Claude Caitucoli) بأدب "الكتاب المندمجين" (les écrivains assimilés)، ومن أعلام هؤلاء الكاتب السنغالي"شيخ حاميدو كان" (Cheikh Hamidou Kane) الذي ألف روايته الأولى "المغامرة الغامضة" (L'aventure ambiguë) سنة 1961حينما كان طالبا في باريس.

نستنتج إذا أن النصوص الفرنكفونية لا تتقاسم جميعها الخصوصيات نفسها التي تعبر عن أهم مميزتين لديها وهما التعدد اللغوي والتعدد الثقافي، ومن ثم، لا يمكن أن تتقاسم الإستراتيجية نفسها في الترجمة. فتارة، يتعمد المؤلف استعمال استراتيجيات هدفها تقريب النص إلى القارئ الفرنكفوني، وهذا لعلمه أن القارئ لا يتقاسم السياق الثقافي نفسه والتعدد اللغوي للكاتب. هذه الاستراتيجيات التوضيحية التي يتناولها الكاتب في نصه الأصلي –بدافع من الناشر أحيانا–مشابهة لتلك التي يستخدمها المترجمون مثل: الحواشي، والمعاجم، والترادف، والتطويع والتكيف وهلم جرا. وتارة أخرى، يلجأ المؤلف الفرنكفوني إلى "تلغيم" نصه بإلماحات ودلالات لغوية وثقافية لإضفاء لمسة أدبية مميزة لنصه وهذا من خلال إدراجه لعبارات أو مصطلحات مستغربة لدى القارئ، وحقائق ثقافية يفسرها من وجهة نظر مختلفة[3]. إذا يتوجب على المترجم الحرص كل

---

[1] – اقترحنا هذه الترجمة لعدم صدور النسخة العربية لهذه الرواية.

[2]-Moncef Badday : Ahmadou Kourouma, écrivain africain. L'Afrique littéraire et artistique 10, 1970.p2

[3]-نحن نتبنى وجهة نظر "كلينكنبارغ"(Klinkenberg) في تقييمه لخصائص الأدب الفرنكفوني الذي يرى بأنه يقوم على منهجين في الكتابة، أطلقنا على الأول منهج "التقريب" والثاني "التغريب". يقول الباحث بخصوص ذلك:

« Les écrivains des zones périphériques (francophones) peuvent adopter deux stratégies: soit une autonomisation et une création d'un champ culturel distinct, soit « un effort d'assimilation au champ parisien ou au moins le désir de reconnaissance de la part des instances de consécration de ce centre »

Jean-marie Klinkenberg :« Autour du concept de langue majeure », GAUVIN, Lise, BERTRAND, Jean-Pierre (dirs.).Littératures mineures en langue majeure: P.I.E.- Peter Lang– Les Presses de l'Université de Montréal. Bruxelles– Montréal, 2003.p52

الحرص على الكيفية التي يتعامل بها المؤلف الأصلي مع مفهوم " المغايرة" مع الآخر. إن تطبيق استراتيجية "التغريب" في نص يتوخى كاتبه التقريب على سبيل المثال سيؤدي إلى نتائج معاكسة لتلك التي توخاها المؤلف الأصلي، كما أن طمسه لأسلوب النص الأصلي لن يكون ذا فائدة على القارئ لأنه يمحي هوية النص الفرنكفوني.

وفي خضم هذا الجدال، برز طرف ثالث يدعو إلى ضرورة البحث عن حلول بديلة، أي ترجمات تلتزم بالموقف الوسط وتلغي العلاقة الجدلية بين الثقافتين المتقابلتين. ويعد "لانس هيوسن" (Lance Hewson) من بين رواد هذا الرأي فالمترجم-حسبه-لا يختار المنهج الذي يسير عليه في الترجمة بداعي أنه من أهل المصدر أو أهل الهدف، بل يتخذ قرارات متداخلة وقد تكون متضاربة أثناء الترجمة وفقا للمشاكل التي يطرحها النص. يقول "هيوسن" منتقدا تياري المصدر والهدف:

« Il n'existe pas de traduction vraiment sourcière ni cibliste. Se fixer d'avance comme objectif primordial de réaliser une traduction sourcière d'un original signifie limiter son espace de manœuvre. Le traducteur se voit contraint de rejeter toute solution cibliste, possiblement meilleure ou, en tout cas, la plus appropriée, pour le simple fait qu'il doit rester fidèle à son idéologie sourcière. »[1]

" لا توجد ترجمات موجهة بالكامل نحو المصدر وأخرى موجهة نحو الهدف. إن التخمين المسبق بأن الهدف الأسمى من الترجمة هو اتباع النص المصدر يحد من حرية المترجم، لأنه سيصبح مرغما على رفض كل الحلول الممكنة التي يتيحها له النص الهدف وهذا بداعي أن المترجم مطالب بالالتزام بأيديولوجيته المصدرية." (ترجمتنا)

إننا نرى في هذا الرأي عين الصواب على الرغم من أن هذه المفاهيم قد تبدوا لأول وهلة جذابة فكريا وموغلة في التنظير، فقد أثبتت التجربة العملية والممارسة الفعلية بأنه يستحيل الالتزام بمنهج موحد في الترجمة سواء أكان حرفيا أم حرا. إذ تأخذ الترجمة غالبا مسالك معقدة تستدعي الاستنجاد باستراتيجيات شتى تجمع بين الحرفية والإبداع وفقا لما يطرحه النص من تحديات لغوية وثقافية وبراغماتية. فعلى سبيل المثال تستدعي الترجمات الجامعية التي يعكف على إنجازها الطلبة والأساتذة والباحثون الدقة اللغوية

[1]- Lance Hewson : « Source, cible, salade » in Au-delà de la lettre et de l'esprit : pour une redéfinition des concepts de source et de cible, éd. Nadia D'Amelio, Mons, Editions du CIPA, pag. 27-33,2007. P123

والصرامة العلمية لأن أغراضها تعليمية وأكاديمية. وهي سمات ينفرد بها البحث العلمي عموما. فتراهم يبذلون قصارى جهدهم في انتقاء الكلمات للإتيان بالمعنى الدقيق للأصل، تماماً كما يفعل علماء اللغة في تحقيق المخطوطات القديمة، أو علماء التاريخ إزاء نصوص هيروغليفية أو مسمارية. وأما الترجمات الجمالية التي ينحصر هدفها في توفير متعة جمالية وتتوجّه أساسا إلى قارئ يجهل لغة الأصل ويريد فقط الاستمتاع بوقته أو الانفتاح على ثقافة أخرى، فقد لا تستدعي من المترجم كل تلك "الصرامة اللغوية" والتقيد بالأصل. بل لا بدّ هنا أن تختلف الترجمة حسب الهدف والوظيفة المنوطة بها، إذ يمكن أن يكون الهدف توصيلياً (تنوير القارئ) أو جمالياً (إمتاع القارئ) أو تعليمياً (تلقين القارئ) وهلم جرا.

4.1 خلاصة الفصل

قبل الخوض في دراسة المسائل المتعلقة بالأدب الفرنكفوني وعلاقته بالترجمة، لم يكن يخامرنا أدنى شك عن مدى بساطة هذا المصطلح، ولكن بمجرد ولوج هذا الفصل تشكلت لدينا نظرة مختلفة عما كنا نعتقده. فالأدب الفرنكفوني مصطلح شائك التعريف، متعدد المعاني، مرتبط أيما ارتباط بالتاريخ والجغرافيا اللذين رسمتهما القوى الاستعمارية الغربية. ولهذا ينبغي قبل الحسم في عرض تعريفات هذا الأدب التيقن من أن الباحث قد وعى واستوفى أهم المحطات التي أسست لهذا الأدب. وقد أدى الغموض البيّن في استعمال هذا المصطلح المشبع بإرث تاريخي وأيديولوجية استعمارية إلى دراسته ضمن "مقاربات ما بعد الاستعمار" التي ارتكزت بدورها على الدراسات الثقافية في هذا المجال، فطفت إلى السطح إشكاليتا التعدد اللغوي والتعدد الثقافي اللذين يميزان كل الكتابات الفرنكفونية. وطبعا لم يكن بإمكاننا تجاوز هذه النقطة من دون لفت الانتباه إلى العلاقة الوثيقة التي تربط الكاتب الفرنكفوني بالمترجم عموما وإن كان مجازا، فالكاتب الفرنكفوني مطالب مثله مثل المترجم بالتفكير في اللغة قبل الكتابة. بعبارة أخرى، حينما يكتب الأديب فهو يكتب بلغة غريبة عنه، وهي عادة لغة المستعمر التي اكتسبها في المدرسة، ويحاول نقل ثقافته الأصلية بغير لغته الأصلية، شأنه في ذلك شأن المترجم

الذي ينقل الأفكار بين لسانين مختلفين. هنا يتجلى بوضوح مفهوم الأدب الفرنكفوني بوصفه نوعا من الترجمة الثقافية التي تطرح إشكالية نقل هذا النوع من النصوص إلى الآخر الذي كان بالأمس عنصرا مؤثرا في تشكل جسد هذا الأدب (الاستعمار). ومن هذا المنطلق، تطرقنا إلى هذه المسألة من خلال مناقشة استراتيجيات الترجمة الأكثر نفوذا في هذا المجال وهما الترجمة الحرفية والترجمة الحرة، واللتان وردتا وفق مسميات أخرى مثل "التدجين والتغريب"، و"الترجمة التحويلية والمتمركزة عرقيا"، و"الترجمة الإلحاقية واللامركزية" وهلم جرا... وخلصنا في الأخير إلى أن تخيير المترجم بين هاتين الإستراتيجيتين (إحداهما على الأخرى) لا يسعف دائما نظرا لتعقّد الظاهرة الترجمية التي تدخل في تركيبها عوامل سوسيولسانية وسوسيوثقافية وإيديولوجية وغيرها من العوامل الأخرى.

الفصل الثاني: الأدب الروائي: الترجمة وإعادة الكتابة والترجمة الذاتية

1.2 تمهيد الفصل

2.2 الترجمة الأدبية

1.2.2 تعريفات الترجمة الأدبية

1.1.2.2 تعريفات الغربية

2.1.2.2 التعريفات العربية

3.2 ترجمة الأدب الروائي

1.3.2 آراء تنظيرية في ترجمة الأدب الروائي

1.1.3.2 قواعد "هلار بلوك "(Hillaire Belloc)

2.1.3.2 التتبع النحوي عند "رافاييل بورتن" (Raffel Burton)

3.1.3.2 حرفية "أنطوان برمان"(Antoine Berman)

2.3.2 التنميط النصي للأدب الروائي في دراسات الترجمة

1.2.3.2 تنميط "كاثارينا رايس"(Katharina Reis)

2.2.3.2 تنميط "بيتر نيومارك" (Peter Newmark)

3.3.2 مفاهيم تنظيرية في ترجمة الأدب الروائي

1.3.3.2 ترجمة الأسلوب أم المحتوى

2.3.3.2 إمكانية الترجمة وتعذرها

3.3.3.2 حرفية النقل والتصرف

4.3.3.2 الأمانة والخيانة

5.3.3.2 الربح والخسارة

6.3.3.2 الدقة والتقريب

4.2 إعادة الكتابة في الأدب الروائي

5.2 الترجمة الذاتية للأدب الروائي

1.5.2الترجمة الذاتية: ترجمة صرفة أم إعادة كتابة؟

2.5.2 دوافع الترجمة الذاتية للأدب الروائي

3.5.2 خصائص الترجمة الذاتية للأدب الروائي

6.2 خلاصة الفصل

1.2 تمهيد الفصل

يسعى هذا الفصل من الدراسة إلى مناقشة موضوع الترجمة الأدبية عموما وترجمة النص الروائي خصوصا، وهذا لأننا نرى فيه نوعا فريدا بحد ذاته يمتاز عن باقي الأنواع الأخرى بديناميته وتحرره من الأنظمة اللغوية التقليدية. فالسجل الروائي يعج بالشحنات والدلالات والإيحاءات المبتكرة التي تتحدى الأبنية الصرفية والنحوية المتعارف عليها. لهذا ارتأينا أول الأمر أن نولي هذا المفهوم عناية خاصة من خلال تتبع مختلف التعريفات المتعلقة بهذا الموضوع، وأبرز وجهات نظر الدارسين حوله. إننا نرى في هذه التعريفات مفاتيح تمكّن الدارس من الولوج إلى عالم الترجمة الأدبية وسبر أغواره، وهي كذلك بمثابة حجر الأساس الذي نسعى من خلاله إلى بناء الهيكل المفهومي لبحثنا. سنعرج بعدها إلى موضوع الترجمة الأدبية بوصفها ضربا فريدا من ضروب إعادة الكتابة، و لما لها من تأثير واضح في صياغة هوية الأعمال المترجمة وإبراز صورة المؤلف و / أو تلك الأعمال خارج حدود ثقافتهم الأصلية. لنتم فصلنا بالحديث عن الترجمة االذاتية بوصفها نوعا خاصا من أنواع الترجمة، ولأن مدونة بحثنا تطرح إشكالات تندرج ضمن هذا الصنف.

يعد هذا الفصل في المقام الأول تمهيدا يضع الأسس النظرية للدراسة التطبيقية اللاحقة حيث حاولنا من خلاله إماطة اللثام عن أهم القضايا المتعلقة بالترجمة الأدبية وبخاصة ترجمة النصوص الروائية. كما ويولي عناية خاصة بأهم المصطلحات التي تؤسس لهذه الدراسة وبالنظريات والمناهج التي اقترحت تقنيات وأساليب لمقاربة هذا النوع من النصوص.

2.2 الترجمة الأدبية

إن المطلع على التعريفات المتصلة بموضوع الترجمة يواجه صعوبات جما في تحديد معالمها والتمييز فيما بينها، فهذه التعريفات متداخلة في مضامينها ومتشابكة في فروعها. ولعل ما يفسر ذلك هو تهافت آراء أصحابها وتعدد مشاربهم الفكرية من جهة، وطبيعة ميدان الترجمة من جهة أخرى. فالترجمة إحدى الفروع الأكاديمية المتداخلة الاختصاصات، تنهل من معين علوم شتى مثل اللسانيات والأدب المقارن، وعلوم الحاسوب، والتاريخ، وعلم اللغويات والفلسفة وغيرها كثير.

1.2.2 تعريفات الترجمة الأدبية

لقد جرت العادة أن تعرف الترجمة الأدبية على أنها نقيضة للترجمة العلمية، لأن نصوصها غير ثابتة ولا تقدّم حقيقة علمية دقيقة بل تقدّم حقيقة فنية تنبع من الذات. بيد أن هذا التقسيم يبقى في نظر البعض عاما وغير مستوف، لأنه لا يقدم تعريفا دقيقا لماهية الترجمة الأدبية ولا يحدد مجال اشتغالها وحدود تأثيرها .

1.1.2.2 التعريفات الغربية

ما يلاحظ على معظم البحوث المتعلقة بهذا الموضوع أنها تفادت الخوض في إيجاد تعريفات مباشرة للترجمة الأدبية وحاولت التركيز على جوانب أخرى كمهارة المترجم، وطبيعة النصوص الأدبية، ووظائفها، وطرائق ترجمتها. فعلى سبيل المثال، وردت عبارة الترجمة الأدبية في "موسوعة الترجمة الأدبية إلى اللغة الإنجليزية " (Encyclopedia of Literary Translation into English) كما يلي:

"Literary translation is read as conventionally distinguished from technical translation."[1]

"من المتعارف عليه بأن الترجمة الأدبية شكل مختلف ومتميز عن الترجمة التقنية."(ترجمتنا)

ويعد هذا التعريف أكثر التعريفات تداولا لدى أغلب الدارسين، وهو إشارة واضحة إلى الاختلاف القائم بين النصوص الأدبية التي تسيطر عليها الوظيفية التعبيرية، والنصوص العلمية (البراغماتية) الأخرى التي تطغى

[1] - Olive Classe, Encyclopedia of Literary Translation into English, Vol. 2, Taylor & Francis, 2000, P. viii

عليها الوظيفة الإبلاغية.

أما"دليل أكسفورد للأدب في الترجمة الإنجليزية "(Oxford Guide to Literature in" English) فيشير إلى أن هدف المترجم من ترجمته للنصوص الأدبية يضاهي هدف المؤلف من تأليفه لعمله الأدبي، وهذا يعني أنّ الترجمة الأدبية في آخر المطاف نوع من الأدب باعتبارها موجهة لتقرأ وتفهم كما يقرأ ويفهم الأدب، حيث ورد في هذا الصدد:

"Literary translation is designed to be read as literature" [1]
" تقدم الترجمة الأدبية للقارئ في صورة عمل أدبي في حد ذاته"

وعلى الرغم من أن "كليفورد لاندرز" (Clifford E.Landers) قد ألف كتابا كاملا حول الموضوع تحت عنوان: "الدليل العملي للترجمة الأدبية" (Literay Translation : a Practical Guide)، إلاّ أنه لم يرد فيه تعريف لماهية الترجمة الأدبية، واكتفى بالحديث عن الصعوبات التي تواجه المترجم الأدبي ومدى قدرته على التعامل معها عمليا. ولا يخفي الكاتب اعجابه الشديد وولعه بالترجمة الأدبية كونها صنف فريدا من نوعه يمتاز عن باقي الترجمات الأخرى بقيمته الإبداعية. يقول "لاندرز" في هذا الشأن:

"Of all forms that translation takes-such as commercial, financial, technical, scientific, advertising, etc. - only literary translation lets one consistently share in the creative process. Here alone does the translator experience the aesthetic joys of working with great literature, of recreating in a new language a work that would otherwise remain beyond reach."[2]

"من بين جميع أنواع الترجمات سواء التجارية منها أو التقنية أو العلمية أو الإشهارية، وحدها الترجمة الأدبية من تتيح للقارئ مشاركة ثابتة في العملية الإبداعية. فهي المقام الوحيد الذي يسمح للمترجم بتذوق أفضل الأعمال الأدبية والاستمتاع بخصائصها الجمالية، كما أنها تضمن نقل الأعمال الإبداعية – كانت ستضل بعيدة المنال–إلى لغات أخرى." (ترجمتنا)

أما "بيتر نيومارك" (Peter Newmark) فيبني تعريفه للترجمة الأدبية بالاستناد على خصائص النصوص الأدبية والصعوبات التي تطرحها أثناء عملية الترجمة، وقد رفض التقسيم المتداول عليه والقائم على التفريق

2- Peter France: The Oxford Guide to Literature in English Translation, Oxford University Press, UK, 2000, P. xxi.

[2]- Clifford E. Landers, LITERARY TRANSLATION A Practical Guide, Maltilingual Matters LTD, Clevedon Buffalo-Toronto-Sydney, 2001, P. 4.

بين الترجمة الأدبية والعلمية، واقترح عوضا عن ذلك التمييز بين النصوص الأدبية وغير الأدبية، منتقدا في هذا السياق نظرة "كاثارينا رايس" (Katharina Reiss) لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون والتي تتجسد حسب رأيها في كون النص العلمي يعنى بالمضمون في حين أن مجال اشتغال النص الأدبي هو الشكل. فالشكل والمضمون–وفق منظور "نيومارك"–وجهان لعملة واحدة، لا يمكن فصلهما أو تفضيل إحداهما على الأخر. يقول "بيتر نيومارك" في كتابه "مقاربات في الترجمة " (Approaches to translation):

"All kinds of false distinctions have been made between literary and technical translation. Both Savory(1957) and Reiss(1971) have written that the technical translator is concerned with content, the literary translator with form….a translator must respect good writing scrupulously by accounting for its language, structure and content, whether the piece is scientific or poetic, philosophical or fictional.." [1]

"تميز التقسيمات الخاطئة على تعدد أشكالها بين نوعين من الترجمة وهما الأدبية والتقنية. لقد كتب كل من "سافوري" و"رايس" بأن اهتمام المترجم التقني ينصب على المضمون، في حين يهتم المترجم الأدبي بالشكل .... يجب على المترجم أن يحترم أسلوب الكتابة الراقي بتوخي الدقة المتناهية آخذا بعين الاعتبار اللغة والتركيب والمضمون سواء تعلق الأمر بعمل علمي أو أدبي أو فلسفي أو من أدب الخيال "(ترجمتنا)

ويضيف "نيومارك" بأن ما يميز الترجمة الأدبية عن الترجمة غير الأدبية هو أنها عملية فنية إبداعية بالدرجة الأولى. يحرص المترجم من خلالها على نقل العمل الأدبي نقلا دقيقا وصحيحا، ويتحرى في ذلك أن يترك لدى القارئ الأجنبي تأثيرا أقرب ما يكون إلى التأثير الذي يتركه المؤلف في القارئ الأصلي.

By non-literary writing, I mean factual writing, non-fiction, subjects relating to the external reality, the product of the 'brain' as opposed to the 'mind', beginning with legal, scientific and technological texts, and extending to all descriptions of the physical world, occupations, leisure activities, and social events.....

By literary writing, I mean imaginative writing, that is, the creating of images in the mind and their realization on paper, the creation of 'fiction'. This writing normally implies a critical comment on life, on individuals and society – 'Art is a criticism of life' (Matthew Arnold).....It is, in the first place, serious poetry, short stories, novels and plays (i.e. tragedies, dramas, comedies, farces), all of which are

[1]-Peter Newmark: Approaches to Translation, Pergamon Press, Oxford – New York – Toronto – Sydney – Paris – Frankfurt, 2001. P 5.

essentially allegorical, figurative or metaphorical.[1]

"إن ما أعنيه بالترجمة غير الأدبية هي تلك الكتابة الواقعية(الأدب غير التخيلي) التي تعالج الموضوعات المرتبطة بالواقع الخارجي. وهي ثمرة الفكر وليس العقل. يمتد مداها من النصوص القانونية والعلمية التقنية ليشمل جميع أوصاف عالمنا المادي والمهن والأنشطة الترفيهية والمناسبات الاجتماعية....

أما الترجمة الأدبية فهي الكتابة التخيلية، التي تقوم على رسم الصور في ذهن المتخيل، ثم يقوم القلم بنقلها على الطرس فينتج لنا أدب الخيال. ولهذا النوع من الكتابة نظرة نقدية للحياة والأفراد والمجتمع. فكما جاء على لسان ماثيو أرنولد "الفن نقد للحياة.... إن هذا النوع من الترجمة يعنى في المقام الأول بترجمة الشعر والقصص القصيرة والروايات والمسرحيات) المأساة، الدراما، الكوميديا، المهازل ولعل أهم سمة مميزة للأصناف الأدبية السابقة الذكر أنها (رمزية، و مجازية، و استعارية) ".(ترجمتنا)

إذا، فالترجمة الأدبية عند "بيتر نيومارك" كتابة تخيلية إبداعية بالدرجة الأولى يمتد مداها ليشمل جميع الأصناف الأدبية التي تقع في دائرة الأدب. فالمترجم الأدبي يسعى دائما إلى محاكاة أسلوب المؤلف الأصلي ويسعى كذلك إلى خلق تأثير شعوري من خلال لمسة لغوية ذات صبغة جمالية، أما المترجم غير الأدبي فيسعى إلى نقل عقلي لمفاهيم مجردة من العاطفة.

2.1.2.2 التعريفات العربية

ظهر في العالم العربي تعريفان بارزان لماهية الترجمة الأدبية أولهما لمحمد عناني في كتابه "الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق"، جاء فيه :

" الترجمة الأدبية هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة– literary genres– مثل الشعر والقصة والمسرح وما اليها. وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة.... في أنها تتضمن تحويل شفرة لغوية أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة إلى شفرة أخرى، وتقتضي التحويل ابتغاء توصيل المعنى الذي هو الهدف الأول للمترجم. وقد يكون المعنى إحاليا (referential) محضا وقد يكون أدبيا يتضمن عناصر بلاغية وبنائية وموسيقية."[2]

أما التعريف الثاني فهو لحسن غزالة والذي يعرّف الترجمة الأدبية قائلا:

"I define literary translation as special type of translation that is concerned solely with translating literary genres and sub-genres into literary pieces of work in the

[1]- Peter Newmark, a New Theory of Translation, Brno Studies in English, Guildford, Surrey GU2 7XH, Great Britain, S 13, 2007. p106

[2] – محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الطبعة الثانية، لونجمان، القاهرة، 2003م، ص7.

TL, accounting for all features of literariness and creative style of the original…most importantly, tone: the involvement of human feeling, sentiments and emotions."[1]

" أرى بأن الترجمة الأدبية نوع خاص من الترجمة يعنى فقط بترجمة الأجناس الأدبية وفروعها إلى أعمال أدبية مقابلة في اللغة الهدف، مع الأخذ بعين الاعتبار كل المميزات الأدبية والأسلوبية والإبداعية للنص الأصلي...وبخاصة نبرة النص: أي المشاعر الإنسانية والأحاسيس والعواطف." (ترجمتنا)

لعلّ ما يمكن استنتاجه من التعريفين السابقين هو أنهما يتفقان في تصنيف الترجمة الأدبية على أنها عملية لسانية تعنى أولا –وقبل كل شيء–بترجمة الأصناف الأدبية الكلاسيكية الثلاثة وهي الشعر والمسرح والرواية على هذا النحو. أما نقاط الاختلاف بينهما فتكمن في أن محمد عناني يرى بأنه ثمة نقطة مشتركة بين الترجمة العلمية والأدبية تقوم أساسا على نقل المعنى بوصفه أولوية المترجم، حتى وإن كان يعترف بأن المترجم الأدبي لا ينحصر مجهوده في نقل دلالة الألفاظ بل يتجاوز ذلك إلى نقل المغزى والتأثير الذي يفترض احداثهما في نفسية القارئ. من جهته، يرى حسن غزالة في الترجمة الأدبية نوعا مستقلا بحد ذاته، ينفرد عن باقي الأنواع الأخرى بخصائصه الأسلوبية المستمدة من شعرية النصوص الأدبية.

صفوة القول أنه ثمة نقاط مشتركة بين مجمل التعريفات السابقة والتي تتفق في معظمها على اعتبار الترجمة الأدبية عملا إبداعيا بالدرجة الأولى. أما موطن الاختلاف فيتجلى في تهافت آراء المنظرين في تقديم تعريف واضح لماهية الترجمة الأدبية، ومرد ذلك حسبنا إلى صعوبة تعريف الأدب والترجمة ورسم معالمهما. لقد تم التعامل مع هذين المفهومين على أنهما من المسلمات–الترجمة الأدبية هي عمل المترجمين الأدبين–على الرغم من أن المفهومين ليسا بسيطين ولا واضحي المعالم في أغلب الثقافات.

وعموما يمكننا القول بأن آراء الدارسين في مجال الترجمة الأدبية قد انقسمت إلى قسمين:

- قسم يرى بأن الترجمة الأدبية تجمع تحت سقفها كل ما يكتب بأسلوب أدبي ويحمل طابع الأدب، ومن ثم تضم الترجمة الأدبية عنده كل مؤلفات العلوم الأخرى كالكتابات الفلسفية والتاريخية والجغرافية.

[1] - Hassan Ghazala: literary Translation: a literary stylistic-Based Perspective, linguist,Educ,2014.P16

– ويرى القسم الثاني بأن الترجمة الأدبية هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه "الأجناس الأدبية" (Literary Genres) المختلفة مثل الشعر والقصة و المسرح. وواضح أن الفرقة الأولى، تنظر إلى الشكل في النص المترجم أو بعبارة أدق إلى أسلوبه وهي بذلك توسع من دائرة الترجمة الأدبية لتضم إلى الأدب العلوم الأخرى المختلفة. أما الفرقة الثانية، فهي تبنى تعريفها على أساس موضوع النصوص، ومن ثم تقصر الترجمة الأدبية على ما يتصل بالأدب بمعناه الخاص أي الشعر والنثر.

3.2 ترجمة الأدب الروائي

يصنف "بيتر نيومارك" ترجمة النص الروائي أو الرواية في كتابه "الجامع في الترجمة" ضمن ترجمة الأدب الجاد رفقة الشعر والقصة القصيرة والمسرحية، ويعتبره من أصعب أنواع الترجمات، لأنه يتطلب التوفيق بين أمرين سيين هما: بلورة معاني الكلمات من جهة، والعمل على ربطها بالجمل ربطا منطقيا. وكلا الأمرين يتطلبان جهدا جهيدا من لدن المترجم.[1] كما تحتل ترجمة الرواية –وفق منظور "نيومارك"–المرتبة الثانية بعد الشعر من حيث الصعوبة. فعلى الرغم من أن النص الروائي مُتحرر من قيود البحر والقافية إلا أنه يطرح إشكالات أخرى متعلقة بثقافة اللغة المصدر، وتقاليدها، ومعاييرها، ولهجاتها، وإشكالات أخرى مرتبطة بغرض المؤلف الأخلاقي نحو القارئ، ولهجته الخاصة (idiolecte) والقدرة على تمييز الأسلوب الشخصي عن التقاليد الأدبية للعصر.[2]

إذا يتسم النص الروائي من منظور ترجمي بعدة خصائص تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى لعل من أهمها:

أ–سيطرة الوظيفة التعبيرية: تطغى رؤية المؤلف الخاصة لما حوله على جو الرواية العام، فهو يستخدم وسيلة اللغة للتعبير عن نظرته لما حوله ومواقفه وعواطفه تجاهها، والمترجم الكيّس هو من يستطيع المحافظة على رؤية المؤلف، وأسلوبه الخاص وعاطفته المميزة.

[1] – بيتر نيومارك: الجامع في الترجمة. ترجمة وإعداد حسن غزالة. دار وكتبة الهلال. بيروت، لبنان،2006. ص263

[2] –المرجع نفسه. ص279–280

ب–القدرة الإيحائية: يستعمل الروائيون الايحاءات لتحقيق المتعة الفنية في النص الأدبي من خلال استعمال الصور البيانية والخيال اللذان يرتبطان أساسا بالعاطفة؛ فكلما كانت العاطفة قوية، كان التصوير البياني أقوى وتأثيره أوقع، مما يصعب مهمة المترجم المطالب بنقل هذه الايحاءات.

ج–أهمية الشكل: لا يقصد من اللغة في النص الروائي الإبلاغ فقط وإنما هي غاية في حد ذاتها. لكل كاتب أسلوب معين في استخدام اللغة التي تكون انعكاسا لفكره (والشكل في النص الأدبي هو الذي يصوغ الحقيقة الشعرية الفعالة المكونة للنص)، وإذا ما لم يوفق المترجم في نقل هذه الحقيقة فإنه يفسد النص ويفشل في ترجمة أثره على قارئه.

د–تعدد المعاني والقابلية لتعددية التأويل: النص الروائي لا يخضع لعملية تأويل واحدة، فكل قراءة تنتج تأويلا خاصا أي أن قراءة النص الأدبي هي نوع من التأويل الذاتي، وكلما زاد ثراء النص بالدلالات المستبطنة والإيحاءات، تعددت قراءاته وتأويلاته، وبما أن المترجم هو قارئ بالدرجة الأولى فإن ترجمته ستكون بناء على تأويله الذاتي.

هـ–تجاوز النص حدود المكان والزمان: مع أن النص الروائي نتاج زمان ومكان محددين، إلا أن قيمته الأدبية تتعدى حدود الزمان والمكان، بسبب بنيته اللغوية الثابتة والمستقلة عن أي سياق إبلاغي معين؛ مما يؤكد على أهمية اللغة في النص الروائي إضافة إلى القيم والدروس المستقاة من النص والتي تساهم في جعله يتخطى الحدود الزمانية والمكانية، ولعل الأعمال الأدبية الخالدة خير مثال على ذلك. ولذلك فإن إعادة ترجمة نصوص أدبية معينة ما هو إلا محاولة للحفاظ على قيمها وبعثها من جديد للتوفيق بين رسالة ذلك الأثر، ومتطلبات جيل جديد.

و–نقله القيم الانسانية: القيم الانسانية هي موضوعات ثابتة في كل زمان ومكان، تناقلتها الأجيال وحرصت على إحياءها عبر تراثها الأدبي مثل: الوفاء، الحب، الكراهية، الخيانة، الحياة، الموت.[1]

[1] – جمال محمد جابر : منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق–النص الروائي نموذجا، العين، دار الكتاب الجامعي، ط1 2005.ص18

1.3.2 آراء تنظيرية في ترجمة الأدب الروائي

تعد الرواية إحدى أهم الأجناس الأدبية التي حظيت باهتمام الدارسين والنقاد، لكن ما كتب عنها في ميدان الترجمة يبقى قليلا مقارنة بباقي الأجناس الأدبية الأخرى وبخاصة الشعر. ولعل تفسير ذلك يعود إلى أمرين هما:

أ-اعتبار الشعر أسمى الأجناس الأدبية وأرقاها. فالشعر يمثل الكتابة في أكثر أشكالها إيجازا وتعقيدا وقوة؛ تتسم لغته بشكل عام بكونها أقرب للرمزية منها للدلالية؛ ويرتبط المحتوى بالشكل بما لا يمكن معه الفصل بينهما.

ب -اعتبار ترجمة الشعر بوجه عام أصعب أنواع الترجمة وأكثرها ارهاقا للمترجم، فهي تنطوي على صعوبات أعظم بكثير من صعوبات ترجمة النثر.

وترى "سوزان باسنيت"(Susanne Basnnet) في هذا الصدد بأن السواد الأعظم من المنظرين لم يعيروا الرواية الاهتمام اللازم مقارنة بالشعر لترسخ فكرة خاطئة لديهم بأن الرواية أيسر ترجمة وأبسط تركيبا، على الرغم من أن الرواية تمتاز عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى باتساع مداها الذي قد يشمل أنواع أدبية أخرى مثل الشعر والمسرح. وقد ترتب عن هذا الأمر شح في التعليقات والملاحظات المتعلقة بالطرائق التي يتبعها مترجمو الرواية. تقول الباحثة في هذا السياق:

"على الرغم من توافر قدر كبير من الأعمال التي تناقش القضايا المتعلقة بترجمة الشعر، تم إنفاق وقت أقل من ذلك بكثير على دراسة المشكلات الخاصة بترجمة النثر الأدبي .إن شرحا لهذا الأمر قد يكون في المكانة العالية التي يحتلها الشعر، لكن الاحتمال الأقوى يعود إلى انتشار المفهوم الخاطئ بأن الرواية ذات تركيب أبسط من القصيدة نوعاً ما وبالنتيجة تكون ترجمتها أسهل."(ترجمتنا)[1]

نستنتج مما سبق بأن موضوع ترجمة الرواية لايزال بحاجة إلى المزيد من الاهتمام من لدن منظري الترجمة، فثمة العديد من المشكلات المنهجية التي تفتقر لإجابات وتستدعي توسعا في البحث والتمحيص والمناقشة

[1] – سوزان باسنت: دراسات الترجمة،ترجمة فؤاد عبد المطلب. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.دمشق.2012.ص159

من قبل المترجمين الأدبيين ومن غيرهم. وعلى الرغم من قلة المراجع التي اختصت بترجمة الرواية إلا أنه ثمة بعض المحاولات التي تطرقت لهذا الموضوع، ونخص بالذكر في هذا المقام قواعد "هلار بلوك" (Hillaire Belloc) لترجمة النثر ومبدأ التتبع النحوي ل"رفائيل بورتن" (Raffel Burton) وحرفية "أنطوان برمان" (Antoine Berman).

1.1.3.2 قواعد "هلار بلوك "(Hillaire Belloc)

يرى "هلار بلوك" -في معرض حديثه عن ترجمة الروايات-بأنه ثمة ست قواعد تنظم هذه العملية ينبغي للمترجم الإحاطة بها قبل وأثناء الشروع في عمله وهي:

1 -ينبغي للمترجم ألا يجهد نفسه بالترجمة كلمة بكلمة أو جملة بجملة، بل عليه دائماً أن' يرصف 'عمله . يقصد" بلوك" ب(الرصف) أن يعد المترجم العمل وحدة متكاملة وأن يترجمه على أجزاء، وأن يسأل نفسه قبل كل جزء عن المعنى الكامل الذي عليه ترجمته.

2-ينبغي للمترجم أن يترجم العبارة الاصطلاحية بعبارة اصطلاحية، وترجمة العبارات الاصطلاحية تتطلب بطبيعتها نقلها في قالب يختلف عن ذلك الموجود في اللغة الأصل. ويستشهد "بيلوك " بجملة التعجب اليونانية 'By the Dog'. فإذا ترجمت هذه العبارة حرفيا تصبح محض سخرية في اللغة الإنكليزية (بحق الكلب). لذا يرى أن من الأفضل ترجمتها ب'By God' 'بحق الرب'.كما يشير إلى أن الزمن الحاضر التاريخي(السردي) في اللغة الفرنسية يجب أن يترجم بالزمن السردي الإنكليزي، وهو الزمن الماضي، وأن الأسلوب الفرنسي في تعريف فكرة ما عن طريق وضعها ضمن سؤال إنشائي لا يجدي نفعا عند نقله إلى اللغة الإنكليزية التي لا ينطبق عليها هذا الأمر.

3-ينبغي للمترجم أن يترجم كل معنى' مقصود بآخر مقصود'، واضعاً في ذهنه أن' المعنى المقصود 'لعبارة ما في لغة ما قد يكون أقل أو أكثر تأثيراً من صيغة تلك العبارة .ويبدو أن "بلوك " يستعمل عبارة' معنى مقصود' (intention) للحديث عن أهمية التعبير المذكور في سياق ما في اللغة الأصل والذي قد يكون

غير مناسب إن ترجم حرفياً إلى اللغة الهدف، وقد استشهد بعدة أمثلة نجد فيها أهمية عبارة ما في نص اللغة المصدر أكبر بكثير أو أضعف من الترجمة الحرفية في اللغة الهدف، ويشير إلى أن من الضروري غالباً في ترجمة' المعنى المقصود 'إضافة كلمات غير موجودة في النص الأصلي ليحدث المترجم' توافقاً مع العبارات الاصطلاحية في لغته الأم.'

4- يحذر "بلوك" من "الخوّان"[1](les faux amis)، وهي الكلمات أو التراكيب التي قد تظهر أنها متطابقة في اللغتين الأصل والهدف، لكن الحقيقة غير ذلك . ومن أمثلة ذلك الفعل الفرنسي: (demander) ومُقابله في العربية الفعل"طَلَبَ "، والذي قد يُترجم خطأً في الإنكليزية ب(demand)"طالب" نظرا للتشابه الشكلي بين الكلمتين. والأصح هو استعمال الفعل (ask for)"طلب".

5-يُنصح المترجم هنا أن' يترجم بجرأة'، ويقترح "بلوك " أن غاية الترجمة هي' بعث شيء جديد غريب في بناء لغوي أصلي.'

6-ينبغي للمترجم ألا يزخرف ترجمته[2].

إن أهم ما نستشفه من هذه القواعد أن "هلار بلوك" يرى في الرواية وحدة لغوية متجانسة ومنسجمة في مكوناتها، انطلاقا بالجملة ووصولا إلى العمل الأدبي برمته. فالجزء مكون للكل، والكل صنيعة الجزء. فالجمل والفقرات والفصول كل مترابط ترابطا نحويا. ولعل أخطر ما قد يقع فيه المترجم هو الانقياد وراء الترجمات الجملية ظنا منه بأن ذلك يضمن له الأمانة في النقل. وهو إن فعل ذلك، يكون قد جفا عن الصواب ونسي بأنه يتعامل مع نص أطول من الجملة، تتحدد قيمته الأدبية بمدى قوة تأثير لغته وانسجام أركانه. إن المترجم في هذه الحالة في موضع لا يحسد عليه، إذ ينبغي له أن ينظر إلى النص النثري على أنه بناء متكامل، وأن يضع في حسبانه الضرورات النحوية والأسلوبية للغة الهدف .إنه يسلّم بوجود مسؤولية أخلاقية اتجاه النص الأصلي، لكنه يشعر أن للمترجم الحق في أن يحدث تغييرات مهمة في النص أثناء عملية

[9] – وتطلق تسمية الخوّان على مفردتين متقاربتين تلتقيان في املاء واحد وتختلفان في المعنى.

[2]– سوزان باسنت: دراسات الترجمة، مرجع سابق.ص167-168

الترجمة ليقدم لقارئ اللغة الهدف نصاً يتطابق والمعايير الاصطلاحية والأسلوبية لّلغة الهدف.ولعل أهم نقطة أشار إليها الكاتب هي مسألة تحديد وحدات الترجمة. والتي تعد حسب "سوزان باسنيت" أهم إشكالية تواجه مترجمي النثر عموما. حيث تقول:

"Belloc's first point, in which he discusses the need for the translator to 'block out' his work, raises what is perhaps the central problem for the prose translator: the difficulty of determining *translation units*. It must be clear at the outset that the text, understood to be in a dialectical relationship with other texts (see *intertextuality* p. 82) and located within a specific historical context, is the prime unit. But whereas the poet translator can more easily break the prime text down into translatable units, e.g. lines, verses, stanzas, the prose translator has a more complex task."

"يثير بند بلوك الأول – الذي يتحدث فيه عن حاجة المترجم إلى وضع مخطط للعمل الذي سيترجمه – ما يمكن أن نعده المشكلة الرئيسة التي قد يواجهها مترجم الأعمال النثرية .وهذه المشكلة هي صعوبة تحديد الوحدات الأساسية في الترجمة .إذ يتضح بادئ ذي بدء أن النص هو الوحدة الأساسية، باعتباره على علاقة منطقية مع النصوص الأخرى إضافة إلى وجوده في سياق تاريخي معين .وفي حين أن المترجم الشاعر يمكنه بسهولة تقسيم النص الأساسي إلى وحدات قابلة للترجمة كأن يقسمه إلى أبيات أو مجموعات شعرية أو مقاطع شعرية، تبقى مهمة مترجم الأعمال النثرية أكثر تعقيداً"[1].

وترى "باسنيت" بأن الحل لهذه المشكلة يكمن في "مراعاة وظيفة كل من النص وأدواته التي يقوم عليها، فالنص"نتاج سلسلة من الأنظمة المتشابكة، وكل من هذه الأنظمة له وظيفة محددة ترتبط بالنص ككل . وتكمن مهمة المترجم في فهم هذه الوظائف. "[2]

2.1.3.2 التتبع النحوي عند "رافاييل بورتن" (Raffel Burton)

كانت مساهمة "رافاييل بورتن" (Raffel Burton) الرئيسية في حقل الترجمة هي تبنيه مبدأ "التتبع النحوي"، في كتابه الموسوم ب " فن ترجمة النثر" (The Art of Translating Prose) الصادر عام 1994. ووفقا لهذا المبدأ، فإن الترجمة الجيدة للنص الأدبي النثري تستوجب تتبع البنى النحوية للنص الأصلي عنصر بعنصر. بمعنى آخر، احترام البنى النحوية للنص الأصلي ومحاولة نقلها كما هي إلى اللغة الهدف من

[1] – المرجع نفسه. ص169

[2] – المرجع نفسه. ص169

دون تحوير أو تعديل. فعلى سبيل المثال لا الحصر: لا ينبغي الربط بين جملتين فصل بينهما النص الأصلي، أو تقسيم جملة طويلة إلى جمل قصيرة لتسهيل عملية الترجمة. كما لا يصح إعادة ترتيب أفكار النص. يقول "بورتن" في معرض تقديمه لكتابه:

"The fundamental argument of *The Art of Translating Prose,* accordingly, is that proper translation of prose style is absolutely essential to proper translation of prose, and close attention to prose syntax is absolutely essential to proper translation of prose style. In literary prose, the style is the man."[1]

إن الفكرة الجوهرية التي يقوم عليها كتاب "فن ترجمة النثر"، وفقا لما سبق، هو أن الترجمة الصحيحة للنثر تقوم أساسا على ترجمة صحيحة لأسلوب النثر، والترجمة الصحيحة لأسلوب النثر تستدعي الاهتمام بنحو النثر. في النثر الأدبي، الأسلوب هو الرجل. (ترجمتنا)

تبدو وجهة نظر "بورتن" من الناحية النظرية صائبة، فالتراكيب النحوية هي الحجر الأساس الذي تبنى عليه النصوص بشتى أصنافها، وهي خيوط الأسلوب ونسائجه، كلما حسنت حياكتها جاد منسوجها. لكن من الناحية العملية، لا يمكننا الجزم بأن هذه المبدأ قابل للتطبيق، خاصة إذا ما تعلق الأمر بلغات "متباعدة نحويا" مثل العربية والفرنسية أو العربية والانجليزية.

ولعل ما يزيد من صعوبة تجسيد هذا المبدأ هو تشديد الباحث على مسائل إيقاع الجملة وضرورة احترام علامات الترقيم، وافتراضه بأن هذا الإيقاع غير قابل للتعديل أو التكيف، مهما كان بون الاختلاف بين اللغات. تقول "أنيس ويتفيلد" (Agnes Whitfield) في نقدها لمبدأ التتبع النحوي عند "بورتن":

"Raffel makes syntax the cornerstone of prose translation...However, the strategies he goes on to develop for "tracking syntactic movement" focus predominantly on questions of sentence rhythm (rendered specifically by punctuation) and his underlying assumption that this rhythm is somehow immutable, i.e. independent of specific language constraints, is problematic."[2]

"لقد اتخذ "رافييل" من النحو حجر الزاوية في ترجمة النثر.... بيد أن الاستراتيجيات التي ما لبث يطورها في " مبدأ التتبع النحوي" تركز في غالبها على مسألة إيقاع الجملة (الذي تستوفيه علامات الترقيم). كما أن افتراضه الضمني بأن هذا الايقاع ثابت: أي أنه متحرر من قيود اللغة يضعه محل اشكال" (ترجمتنا)

[1] -Raffel, Burton: *The Art of Translating Prose*, University Park (Penn.), Pennsylvania State University Press. (1994).pX

[2] -Agnes Whitfield "*Lost in Syntax: Translating Voice in the Literary Essay*." *Meta* 451 (2000). P 114.

وعلى الرغم من النقد الذي لحق بهذا المبدأ نظرا لصعوبة تجسيده حبرا على ورق، إلا أننا لا نرى ضيرا في الأخذ به، متى تيسر الأمر لفعل ذلك، فلطالما لجأ المترجمون إلى تقسيم نصوصهم إلى وحدات واتخذوا من الجملة الوحدة الرئيسية للترجمة.

3.1.3.2 حرفية أنطوان برمان "(Antoine Berman)

انطلاقا من خبرته الواسعة في ترجمة النصوص الأدبية والفلسفية، وتأثره الواضح بالتأويلية الترجمية لدى "شلايرماخر" (Schleiermacher)، يسوق إلينا المفكر الفرنسي "أنطوان برمان" نظرته الفلسفية-الأخلاقية للترجمة القائمة على اعتبار الفعل الترجمي ممارسة أخلاقية قبل أن يكون نشاطا أدبيا وجماليا خالصا. وينطلق "برمان" في نظرته الأخلاقية من تصوره المناهض للتمركز العرقي (Ethnocentrisme) في الترجمة، من أجل الحفاظ على ما يدعوه "غرابة النص الأصلي"، فالترجمة هي مقام استقبال الغريب المتمثل في لغة الآخر وثقافته، وهي أيضاً انفتاح وإنصات وتحاور وتفاعل مع هذا الآخر. وسنحاول فيما يلي ابراز أهم ملامح التصور البرماني للترجمة.

– الترجمة هي ترجمة الحرف:

تبرز أهمية الترجمة الحرفية، بوصفها بديلاً عن الترجمة "التحويلية"(Hypertextuelle) التي تشوّه النص الأصلي وتبعده عن مقاصده. وقد حرص "برمان" بهذا الخصوص على "ترجمة الحرف" التي تقوم على مبدأ نقل العمل الأجنبي بأسلوبٍ يجعلنا لا نشعر بأن الأمر متعلق بترجمة. أي أن يتولد الانطباع بأن المؤلف كان سيكتب الشيء نفسه، لو أنه كتب نصه باللغة المترجمة.

ومن المهم الإشارة هنا إلى أن مفهوم الحرفية عند "برمان" لا يعني بتاتا الترجمة كلمة بكلمة، فهي ليست مجرد بحث لمقابلات في اللغة المستهدفة، أو نسخ لعبارات النص الأصلي، وإنما تعني عملية نقل الشكل الفني من إيقاع ووزن وتناغم صوتي، والمادة التي يتناولها أي المضمون، مع الأخذ بعين الاعتبار لكل الاختلافات التي تميز الأنظمة اللغوية. فالذي يهم هو مراعاة الحرف الأجنبي، أي الخصائص الجمالية والدلالية في آن

معا. يقول "برمان" مفرقّا بين الحرفية والنسخ:

"إن الترجمة الحرفية لا تعيد اصطناع الأصل بل المنطق المتحكم في هذا الاصطناع، فهي تعيد انتاج هذا المنطق[...] حيث تسمح اللغة المتَرجمة بذلك، داخل نقطها غير المعيارية التي تكشف عنها في الآن نفسه."[1]

وانطلاقا مما سبق انتقد "برمان" النظريات التي فصلت بين الشكل والمعنى، وعدّت الشكل مجرد قشرة أو غطاء للمحتوى على شاكلة "المدرسة التأويلية" في فرنسا. كما انتقد مبدأ التكافؤ لأنه يمحي خصائص النص الأصلي ويقيدها.

التمركز العرقي(Ethnocentrisme) والتحويل النصي[2](Hypertextualite)

و ينطلق "برمان" في محاولة رد الاعتبار للترجمة الحرفية من نقد النزعة الإلحاقية و التجنيسية اللتان طبعتا طرائق الترجمة منذ روما القديمة[3]، و أدى هذا الأمر إلى ظهور نوعين من الترجمة هما : الترجمة المتمركزة عرقيا (التوطينية) والترجمة التحويلية ، وكلتا الترجمتين في نظره وجهان لعملة واحدة، "ذلك أن الترجمة المتمركزة عرقيا هي بالضرورة تحويلية، والعكس أيضا".[4]

أما ما يقصده "برمان" بالتمركز العرقي،" فهو إرجاع كل شيء إلى الثقافة الخاصة(بالمترجم) وإلى معاييرها وقيمها واعتبار الخارج عن إطار هذه الأخيرة-أي الغريب-سلبيا، يتعيّن أن يكون ملحقا ومهيأ للمساهمة في إغناء هذه الثقافة."[5]

يهدف هذا النمط من الترجمة إلى إنتاج نص معادل في اللغة الهدف بطريقة تجعل القارئ يحس بأنه يقرأ نصا مكتوبا بلغته الأصلية، لأنها تقوم على إقصاء كل ما هو أجنبي، وإضفاء الصبغة المحلية، وهذا ما يعنى إزالة

---

[1] – أنطوان برمان: الترجمة والحرف أو مقام البعد. ت عز الدين الخطابي .المنظمة العربية للترجمة.ط1. بيروت – لبنان.2010.ص184

[2]– الترجمات العربية للمصطلحات "البرمانية" مؤخوذة عن النسخة العربية لكتاب برمان: **الترجمة والحرف أو مقام البعد**. ترجمة عز الدين الخطابي. ط1. بيروت – لبنان.2010

[3] –يرى برمان بأن النزعة الإلحاقية للترجمة قد وجدت منظريها في روما في شخص كل "ششرون" وهوراس، ثم القديس جيروم الذي كان يرى في الترجمة إلحاقا للمعنى.

[4] – أنطوان برمان: مرجع سابق.ص48

[5] –المرجع نفسه.ص48

كل أثر للغة الأجنبية، لصالح لغة سلسة ومستساغة في الثقافة المستهدفة، وهو ما يعد نوعا من القتل الرمزي للغيرية. أما الترجمة التحويلية فيعرفها "برمان" بأنها :

" تلك العملية التي تحيل إلى نص متولد عن التقليد والمحاكاة الساخرة والاقتباس والانتحال، أي كل نوع من التحويل الشكلي الذي يحدث انطلاقا من نص آخر موجود سلفا. فالتحويل هو العلاقة التي تجمع بين نصين، يسعى فيها النص اللاحق أن يقلد نصا سابقا أو أن يحاكيه أو أن يبدعه من جديد وبحرية ويشرحه بإسهاب ويستشهد به ويعلق عليه أو أن يكون خليطا من كل ما تقدم "[1]

ويرجع ‘‘برمان" سبب نظر الكثيرين للترجمة على أنها خيانة و تحريف للأصل إلى هاتين الصيغتين المألوفتين لدى عامة المترجمين، إذ عملتا تاريخيا (منذ روما القديمة) على تشويه الأعمال الأدبية و سلبها وإلحاقها.

ولعل ظهور "الحسناوات الخائنات" في القرن السادس عشر لخير مثال على مدى اعتناء هذه الترجمات بجمال الأسلوب في اللغة المستقبلة وحرصها على إخفاء ما يخالف ذوق العصر وأخلاقه وأفكاره.

أخلاقية الترجمة

أخلقة الفعل الترجمي من أهم الاسهامات الفردية للباحث الفرنسي في مجال دراسات الترجمة، حيث يعدها الباحث غاية عميقة من غايات الترجمة. يقول "برمان":

"إن الترجمة تنتمي في الأصل إلى البعد الأخلاقي لأن غايتها أخلاقية. فهي ترغب عبر ماهيتها ذاتها في جعل الغريب منفتحاً كغريب على فضائه اللساني الخاص. ولا يعني هذا أن الأمور تمت تاريخياً ودوماً على هذا الشكل. بل على العكس إن الغاية التملكية والاستحواذية المميزة للغرب، غالباً ما عملت على خنق الميل الأخلاقي للترجمة، لأن «منطق عين الذات» كان هو المنتصر دائماً. ومع ذلك فإن فعل الترجمة يرتبط بمنطق آخر هو منطق الأخلاق."[2]

إنَّ البعد الأخلاقي الذي ما فتأ "برمان" يدافع عنه يستمدّ أسسه من مفهومي الأمانة والدقة الواجب توافرهما لدى كل مترجم. وتحيل الكلمتان عنده إلى موقف أخلاقي بين المترجم وذاته، وبينه وبين نصّه. هذه العلاقة أشبه بميثاق يربط الترجمة بالأصل، فالترجمة الأمينة في نظره هي تلك التي تعترف بخصوصية كل

[1] -المرجع نفسه ص48

[2] -المرجع نفسه ص102-104

نص على حدة، و تُلزم المترجم على اعتبار الأصل كيانا له حقوق و خصوصيات ينبغي مراعاتها. ولا يرى "برمان" من سبيل لبلوغ هذا الهدف سوى باتباع منهج الحرفية. لهذا انتقد "بيرمان" النزعة الغربية السابحة في بحار الفلسفة الأفلاطونية التي أسست للقطيعة الشهيرة بين المحسوس والملموس وبين الجسد والنفس وبين الحرف الذي يقتل والروح التي تحي. فأصبحت كل الترجمات منذ ذلك الحين ترجمات إلحاقية تسعى إلى تنميق النصوص وتجويدها، عبر الاستحواذ على المعنى باعتباره جوهر النص، والاستغناء عن الحرف كونه يمثل واجهة لا غير.

إن أكبر مساهمة قدمها "برمان" لميدان الترجمة هي تبنيه لأفكار فلسفية تنادي بضرورة أخلقة العملية الترجمية وترشيدها، وذلك من خلال الحفاظ على الطابع الأصلي للنص من دون تشويه أو تحريف. ويعتبر هذا بمثابة تحول كبير في الدراسات الترجمية التي غالبا ما طبع عليها التركيز على الجوانب اللسانية أو الثقافية.

2.3.2 التنميط النصي للأدب الروائي في دراسات الترجمة

يقوم التنميط النصي أساسا على تصنيف النصوص بحسب وظائفها، وقد شهد علم لسانيات النص العديد من التصنيفات منذ ظهوره في الستينيات والسبعينيات[1]. والسبب وراء هذا هو أن القواعد أو المعايير التي بنيت عليها هذه التصنيفات متفاوتة ومختلفة فبعضها يرتكز على الغرض، وبعضها الأخر على الوظيفة، وآخر على حقل الخطاب وهلم جرا...

1.2.3.2 تنميط كاثارينا رايس(Katharina Reiss)

حاول بعض المنظرين الاستفادة من هذه التصنيفات وتوظيفها في عملية الترجمة من خلال ربط كل نوع من أنواع النصوص بمنهجية معينة للترجمة. ولنا في اجتهادات "كاثارينا رايس" أبرز مثال على ذلك.

استنادا إلى وظائف اللغة عند "كارل بوهلر" (Karl Buhler) قامت الباحثة الألمانية بتصنيف النصوص إلى

[1] -لعل من أهمها: بيتر نيومارك 1988، كاتارينا رايس1976،ديبوغراند وديسلر1981، باسل حاتم 2006،ويرليش1976

أنماط يستقل كل نمط عن الأخر تبعا للوظيفة التي يؤديها في اللغة. وجاء هذا التقسيم على النحو التالي[1]:

أ–النصوص الإخبارية (les textes informatifs)

من أهم ميزات النصوص الإخبارية أنها إعلامية، أي تقتصر على تقديم الحقائق وتتميز بلغة واضحة لا التباس في معانيها. أما بخصوص ترجمتها فتتطلب الاهتمام بالمضمون.

ب–النصوص الدعائية (les textes incitatifs)

تهدف الوظيفة الالتماسية فيها إلى إقناع القارئ أو متلقي النص إلى الاستجابة أو الرد بطريقة معينة، وتكون صيغة اللغة تحاورية.

ج–النصوص التعبيرية (Les textes expressifs)

وهي ما يهمنا في هذا التصنيف لأنها تحيل مباشرة إلى النصوص الأدبية. أما السمة الغالبة على هذه النصوص فهي كونها نصوص فنية تعبر عن الأفكار أكثر مما تسردها، يستخدم فيها البعد الجمالي للغة، ويحتل شكل الرسالة فيها مركزا أصيلا. تقول "رايس" في هذا الصدد:

« Dans les textes de ce type (expressif), les éléments formels employés consciemment ou non par l`auteur provoquent un effet esthétique spécifique. Non seulement la composante formelle domine par apport à la composante informative, mais c`est par elle que s`exprime cette volonté d`organisation artistique… »[2]

"... تؤدي العناصر الشكلية المستخدمة من طرف الكاتب عن قصد أو عن غير قصد أثرا جماليا معينا. فالجانب الشكلي لا يطغى فقط على الجانب الاخباري بل هو عماد التنظيم الفني والذي يعطي للنص التعبيري شكلا فريدا، والذي لا يمكن إعادة انتاجه في النص الهدف إلا على وجه التقريب." (ترجمتنا)

يحتل البعد الجمالي للغة في النصوص التعبيرية مقاما مهيبا، فهو هيكل النص التعبيري وروحه، وغاية المترجم غاية جمالية وتعبيرية صرفه تلزمه طبيعة النص بمراعاة الخصوصيات الأسلوبية واللغوية. والمترجم لا يكتفي بتفسير معاني ودلالات هذه النصوص ومقاصد الكاتب منها فحسب، بل غالبا ما ينشغل بالبحث عن

[1]- Katharina Reiss : la critique de la traduction, ses possibilités et ses limites, traduit de l`allemand par Catherine Boquet. Cahiers de l`universite d`Artois 23/2002. P42

[2] -ibid. P49

أفضل السبل والطرائق التي يمكن أن يتبناها في ترجمته ليرتقي بعمله المترجم إلى مستوى جمالية أسلوب النص الأصلي. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الانشغال الجوهري الذي تطرحه عملية الترجمة الأدبية لا يتعلق بمراد الكاتب ومقصده من خلال توظيفه للغة، وإنما بكيفية نقل الزخم الإبداعي الذي تتسم به اللغة الأدبية؟ وتحاول "رايس" الإجابة عن هذا السؤال بالقول:

« La traduction de ce type doit, par *une analogie de forme*, produire une impression équivalente. Une traduction ne sera qualifiée d`équivalente que si cette condition est remplie. »[1]

"يجب على ترجمات هذا النوع من النصوص أن تحدث أثرا مكافئا من خلال المعادلة شكلية. بمعنى أن أي ترجمة لا تأخذ بعين الاعتبار هذا العنصر لا تعد مكافئة للأصل". (ترجمتنا)

أما بخصوص كيفية التعامل مع الجوانب الشكلية في النصوص التعبيرية فترى الباحثة بأن الحل يكمن في إيجاد مكافئات بين النصوص تضمن للمترجم نقل الفكرة بمحتواها كاملا، وتراعي الأثر الجمالي الذي يشكل السمة البارزة لهذا الصنف من النصوص. تقول "رايس" في هذا الصدد:

« Nul doute qu`il ne saurait être question pour le traducteur de reproduire servilement en langue-cible les éléments formels de la langue-source, procédé de toute façon inenvisageable en ce qui concerne les éléments phonostylistique, les sons n`étant pas pareils d`une langue a une autre. Pas question non plus d`ignorer les éléments formels, comme on peut le concevoir pour des textes informatifs, … car ces éléments sont constitutifs d`un texte artistique. Pour la satisfaire, il faut trouver des équivalences, il faut recréer. » [2]

"إن المترجم غير مطالب بإعادة استنساخ الجوانب الشكلية في اللغة الهدف لأنه من غير المتاح ترجمة الشكل. باعتبار أن الخصائص الصوتية تختلف من لغة لأخرى كما أنه لا يمكن التخلي على الجوانب الشكلية كما هو الحال مع النصوص الإخبارية الأخرى لأنها عناصر مؤسسة للنص الفني. إن الحل يكمن في الحصول على نفس الأثر الجمالي من خلال البحث على مكافئات. بلوغ هذا الهدف يستوجب الابداع" (ترجمتنا)

نستشف مما سبق بأن ترجمة النصوص التعبيرية عند "كاثارينا رايس" عملية إبداعية بالدرجة الأولى. فهي من جهة، تحثّ المترجم على عدم التقيد بالجانب الشكلي للغة الأصل، على الرغم من تشديدها على أهمية البنى

[1] Ibid. pp49-50
[2] -ibid. pp50-51

النحوية في تشكيل هيكل النص. ومن جهة أخرى، تدعوه إلى البحث على الشكل المكافئ أو المشابه له في اللغة الهدف لينقل نفس الأثر للقارئ الأجنبي.

ولتوضيح منهجها في التعامل مع هذه النصوص، تنادي "كاثارينا رايس" بضرورة التزام الحرفية في النقل أثناء ترجمة النصوص الابداعية–متى تيسر الأمر لفعل ذلك–، وألا يلجأ المترجم إلى تعويض العبارة الأصلية بأخرى إلا في حالة تعذر إيجاد مقابل. وهذا ما سنوضحه من خلال المثال التالي:

عبارة المراد ترجمتها	الترجمة الفرنسية في النص الاخباري	الترجمة الفرنسية في النص الدعائي	الترجمة الفرنسية في النص التعبيري
A storm in a teacup	Beaucoup d`agitation pour rien	Agitation imbécile, disproportionnée	**Une tempête dans un verre d`eau**

جدول1 : مثال توضيحي عن الترجمة وفقا لأنماط النصوص عند "كاثارينا رايس"

إن ما يحاول الجدول أعلاه توضيحه هو أن نقل الوظيفة السائدة في النص المصدر هو العامل الحاسم الذي يتم بموجبه الحكم على النص الهدف. وبما أن وظيفة النص التعبيري جمالية بالدرجة الأولى، ينبغي للنص الهدف المقابل أن ينقل الصيغة الجمالية والفنية للنص المصدر، وأن تعتمد الترجمة الطريقة التحديدية، بحيث يتبنى المترجم وجهة نظر المؤلف الأصلي.

وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبار الترجمة الفرنسية في النص التعبيري (Une tempête dans un verre d`eau) هي الأقرب للأصل الإنجليزي (A storm in a teacup) لأنها أولا، اصطلاحية كما هو الشأن مع العبارة الإنكليزية، وثانيا، عبارة شائعة في الثقافة الفرنسية. والأهم من كل هذا أنها الأقرب شكلا للجملة الإنجليزية.

إذا، تطغى الوظيفة التعبيرية على الترجمة الأدبية، فلا يكتفي المترجم الأدبي بنقل الوظائف اللسانية والتواصلية في النص الأصلي إلى النص المقابل فقط، وإنما يراعي فيه إعادة بناء أسلوب النص الأصلي

ويتوخى في ذلك منهج التكافؤ الوظيفي في نقل الجوانب الجمالية والبلاغية المتضمنة فيه.

2.2.3.2 تنميط بيتر نيومارك(Peter Newmark)

انطلاقا من تصنيفات "كارل بوهلر" و "رومان ياكوبسون" (Roman Jakobson) لوظائف اللغة جمع "بيتر نيومارك" النصوص ضمن ست فئات[1]، ثلاث منها رئيسية وهي: النصوص التعبيرية (Expressive texts)، والنصوص الاخبارية (Informative texts)، والنصوص الدعائية (Vocative texts)، والأخرى فرعية هي النصوص الجمالية (Aesthetic texts) ، والنصوص التنبيهية (Phatic texts) ، ونصوص ماوراء اللغة (Metalingual texts). وما يهمنا في هذا التصنيف هو الفئات التي تربطها علاقة مباشرة بالنصوص الأدبية، ويتعلق الأمر هنا بفئتي النصوص التعبيرية والنصوص الجمالية.

أهم سمة مميزة للنصوص التعبيرية أن جوهرها مرتبط بذهن الكاتب الذي يستغل اللغة للتعبير عن مشاعره بغض النظر عن تلقيه استجابة من القارئ أو لا. تنقسم هذه النصوص إلى:

أ- الأدب الخيالي الجاد: الذي يضم الشعر الغنائي، والقصص القصيرة، والروايات، والمسرحيات.

ب- البيانات الرسمية: مثل الخطابات السياسية، والتشريعات، والوثائق القانونية وهلم جرا.

ت- السيرة الذاتية، والمقالات، والمراسلات الشخصية.[2]

الفئة الفرعية أ هي التي تعنينا دون غيرها من الفئات. ويلح "نيومارك" على أن التعامل مع هذه النصوص يتطلب من المترجم تحديد مكوناتها التركيبية وهي مجموعة من الخصائص التي تميزها عن غيرها من الكتابات العادية مثل توظيف الكاتب لمتلازمات وصور بلاغية غير معهودة، أو نسق نحوي غير مألوف، أو كلمات مستجدة أو غريبة.

أما النصوص الجمالية (والتي تعرف بالشعرية عند رومان ياكوبسون) فهي نصوص إبداعية-إمتاعية بالدرجة الأولى تمتاز بوقعها الخيالي وأبنيتها الاستعارية. يقوم توازنها الداخلي على الايقاع، والسجع، والجناس، والقافية،

[1]- Peter Newmark: A Textbook of Translation. Prentice-Hall International. New York. 1988. P42
[2]- - Ibid., p.39

والتآلفات بين البنى الصوتية والدلالات الداخلية للكلمات.[1] ويعد الشعر النموذج المثالي الذي تتجسد فيه تلك السمات بالإضافة إلى أغاني الإعلانات التجارية.

تجدر الإشارة في الأخير أن "بيتر نيومارك" قد دلّ إلى أنه بالإمكان أيضا تقسيم النصوص بحسب موضوعاتها إلى ثلاث فئات هي الأدبية والمؤسسية والعلمية. وتتميز النصوص الأدبية عما سواها بغزارة إيحاءاتها العقلية والخيالية. أخيرا، يؤكد "نيومارك" على أنه قلما يعثر الباحث على نصوص ذات وظيفة تعبيرية أو إخبارية أو دعائية محضة، فالعادة أن يكون النص هجينا من وظائف مختلفة مع غلبة إحدى الوظائف على الأخرى.

3.3.2 مفاهيم تنظيرية في ترجمة الأدب الروائي

1.3.3.2 ترجمة الأسلوب أم المحتوى

لقد أجمع العديد من الدارسين على أن ما يميز الترجمة الأدبية عن باقي الترجمات الأخرى هو أنها عملية إبداعية تتحكم فيها معايير جمالية ولسانية وثقافية. فهي لا تنحصر في نقل فكرة من لغة إلى أخرى، بل تتعداها إلى نقل تأثيرها. بمعنى أن الشعور الذي يولد بعد قراءة النص المصدر يجب أن يكون مكافئا لذلك الذي يولد بعد قراءة النص الهدف. بيد أن المشكلة الحقيقية للنصوص الأدبية تكمن في إيجاد علاقة بين رنين الكلمات ومعانيها وبين أحرفها وتأثيرها على القارئ، أي إيجاد علاقة بين شكل الكلمات ومعانيها والإبقاء على هذه العلاقة في عملية الترجمة. هذه الإشكالية الأزلية الضاربة في تاريخ الترجمة هي التي أدت إلى نشوء الثنائيات المتعارف عليها في دراسات الترجمة مثل: الشكل والمعنى، الترجمة الحرفية والترجمة الحرة، أهل المصدر وأهل الهدف.

وتعود جذور الصراع بين الشكل والمعنى إلى "شيشرون" الذي تبنى مبدأ الترجمة الحرة المستندة على نقل روح النص ومعانيه على حساب كلماته وتعابيره، فترجمة المعنى على حد فهمه تضمن نقل التأثير المنشود في نفوس المتلقين وتحمي الترجمة من التشويه الذي ينجم عن الالتصاق بالكلمات، حيث يقول في مقدمته

[1] -ibid. p42

:(De Optimo Genere Oraturum)

"وأنا لم أترجم هذا الخطب باعتباري مترجما بل باعتباري خطيبا، فأبقيت على الأفكار والأشكال نفسها، أو إذا صح التعبير، أبقيت على صور الفكر نفسها و إن كان ذلك في لغة تتفق مع استعمالنا اللغوي المعاصر، وفي غضون ذلك لم أر من الضروري أن أترجم كل كلمة بكلمة مماثلة، بل حافظت على الأسلوب العام وعلى قوة اللغة." [1]

أما "توماس كاين" (Thomas Kane)، فينتقد المفهوم القديم المبني على أساس التفرقة بين مضمون الكلام وطريقة التعبير عنه أو صياغته. فبدل أن تختزل اللغة على أنها لباس للمعنى، والأسلوب طرازا لها، فهو ينظر إلى الأسلوب بوصفه جوهر الكتابة وروحها. يقول "توماس كاين" :

Style: "is the total of all the choices a writer makes concerning words and their arrangements.... it is not a superficial fanciness brushed over the basic ideas. Rather than the gilding, style is the deep essence of writing. "[2]

"الأسلوب هو مجموع الخيارات التي يتخذها المؤلف والمتعلقة بانتقاء الكلمات وربطها بعضها ببعض،...وهو ليس مجرد بهرجة سطحية للفكرة الرئيسية. إنه ليس غلافا مرصع بالذهب، بل هو جوهر الكتابة " (ترجمتنا)

الأسلوب من هذا المنطلق تعبير عن الانتقاء الذي يدرج عليه مؤلف النص من باقة حافلة بالألفاظ والعبارات. إنه المنوال الذي يتيح للمؤلف نقل بنات أفكاره والتعبير عن أحاسيسه، فيتحرى الكاتب حسن اختيار الكلمات، وتماسك الجمل، وجزالة الرص والتركيب لتبلغ الفكرة منتهاها، ويتذوق القارئ عذوبة التصوير. وبما أن الأسلوب هو جوهر الكتابة الأدبية، واللغة الأدبية هي لب الترجمة الأدبية فإن كيفية تعامل المترجم مع أسلوب النص تكتسي أهمية بالغة، فالأساليب على ألوان وأشكال شتى.

2.3.3.2 إمكانية الترجمة وتعذرها

يرتبط مفهوم إمكانية الترجمة بمدى القدرة على ترجمة كلمات أو جمل أو حتى نصوص من لغة لأخرى. أما تعذرها فيقصد به "درجات المقاومة التي يبديها النص حيال المترجم[...]وتصل درجات المقاومة إلى أقصى

[1] – محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق. ص27

[2]- Thomas Kane: *The Oxford Essential Guide to Writing*. New York: Berkley. (2000). p11

حدودها في الترجمة الشعرية لارتباط المعنى ارتباطا وثيقا بالقوافي والأوزان والصور والإيقاع."[1]

وقد أثار هذان المفهومان جدلا كبيرا وسط منظري الترجمة امتد لعصور طويلة ولا يزال، حيث يرى أصحاب الفريق الأول وعلى رأسهم "كاتفورد" (Catford) بأن الترجمة مستحيلة لأن اللغات لا تتطابق فيما بينها نحويا و معجميا ومجازيا. ويفرق "كاتفورد" بين نوعين من "عدم القابلية للترجمة"، النوع اللغوي والنوع الثقافي، حيث يوضح في الأمر قائلا:

"فعلى الصعيد اللغوي تكون الترجمة غير ممكنة عندما لا يوجد بديل مفرداتي أو نحوي في اللغة الهدف يقابل الكلمات المعنية في اللغة الأصل... بينما تعود عدم إمكانية الترجمة من الناحية الثقافية إلى عدم وجود حالة وظيفية تتعلق بالموضوع المترجم في ثقافة اللغة الهدف مقابل نص اللغة الأصل. ويستشهد كاتفورد بالمثال المتعلق باختلاف المفاهيم حول كلمة "حمام"(bathroom) في سياقات اللغة الإنكليزية أو الفنلندية أو اليابانية حيث لا تتشابه المادة والفائدة منها."[2]

أما أصحاب الرأي الثاني فعلى الرغم من أنهم يقرون بالصعوبات السالفة الذكر إلا أنهم يعدون استمرار الترجمة ونجاحها دليلا قاطعا على إمكانية الترجمة. ويسلّمون بوجود معنى محدد ثابت نسبياً لكل عبارة لغوية مستقلة، وإذا كان هذا المعنى موجوداً تكون الترجمة ممكنة. ومن بين هؤلاء اللساني "جورج مونان"(George Mounin) الذي يشير إلى أنه ثمة عناصر لغوية عالمية تشترك فيها اللغات جميعاً، و أن جميع لغات العالم تستخدم الطرق ذاتها للربط بين عناصرها وهذا ما من شأنه أن يحُدَّ من صعوبات الترجمة وينفي استحالتها.[3] يقول "مونان" بخصوص هذه النقطة:

« Que toutes les langues humaines, sur ce point, recourent aux mêmes types de procédés, et constituent par là une même famille technologique d'outils de communication, ceci est un fait qui limite les difficultés ou les impossibilités de la traduction… »[4]

"بخصوص هذه النقطة، تلجأ كل اللغات البشرية إلى نفس المناهج ما يجعلها تشتغل ضمن خانة واحدة بوصفها أداة اتصال. هذا الأمر يحدّ من صعوبات الترجمة أو استحالتها." (ترجمتنا)

---

[1]-Jean Delisle, Hannelore Lee-Jainkee, Monique C.Cormier: Termonologie de la Traduction. traduction-adaptation: Gina Abou Fadel, Jarjoura Hardane, Lina Sader Feghali, Henry Awaiss. Université St Josef. Bierut. Liban.2002.p113

[2] – سوزان باسنيت: دراسات الترجمة، مرجع سابق.ص58-59

[3]- Georges Mounin : Les Problèmes Théoriques de la Traduction. Paris: Gallimard Editions,1963.p258-270

[4] - Ibid. p259

زبدة القول أنه لا يمكن نفي إمكانية الترجمة، لأن عملية الترجمة جارية منذ آلاف السنين رغم العقبات والمطبات التي تواجه المترجمين. ولعل لب المشكلة يكمن في طريقة التعامل مع أنواع معينة من النصوص تستدعي من المترجم جهدا أكبر في توظيف عدته اللغوية والمعرفية. وحتى إن لم يوفق المترجم في التعامل مع نص ما فهذا لا يعني عدم إمكانية الترجمة. وكما يقول "والتر بنجامين":

« The translatability of linguistic creations ought to be considered even if men should prove unable to translate them.[1]

"ينبغي الأخذ بعين الاعتبار إمكانية ترجمة الابداعات اللغوية حتى وإن عجز البشر عن ترجمتها" (ترجمتنا)

3.3.3.2 حرفية النقل والتصرف

تتقيد الترجمة الحرفية بالنص المراد نقله، وتولي عناية كاملة للتراكيب اللغوية، والأسلوبية. وهمّها الوحيد هو أن تكون الترجمة أمينة تحافظ على الشكل اللغوي وتنقل المعنى الذي يقصده المؤلف دون تحريف أو تشويه. لهذا يسعى أصحاب هذا المنهج في الترجمة لاستحضار أكبر قدر ممكن من العناصر اللغوية الخاصة بالنص الأصلي وإدماجها في النص الهدف، ليتمكن القارئ من قراءة النصوص شكلا ومعنًى .والترجمة الحرفية هي احترام النص الأصلي حرفيا وإنتاج ترجمة صحيحة من الناحية النحوية، وهي استراتيجية يحترم من خلالها المترجم الخصوصيات الشكلية البارزة في النص المصدر، فهو يولي الاهتمام للتغريب ويقوم بإعادة التعبير عن النص المصدر ملتصقا بشكله الأصلي. وينطبق مفهوم الحرفية على معنى النص وشكله في آن واحد. فالمقصود بالترجمة الحرفية هو صياغة جمل صحيحة، سلسة وواضحة، خيوطها منسوجة على منوال اللغة المترجم منها، تراعي هندسة النص الأصلي ونسقه الجُملي. فهي ترمي إلى المحافظة على أسلوب المؤلف الأصلي إلى أقرب حد ممكن.

تقوم الترجمة الحرة أو بتصرف على تطويع معنى الخطاب في النص الأجنبي وفق ما يتماشى مع الثقافة المستقبلة وأعراف اللغة المنقول إليها، لهذا كان الانشغال بقضايا المعنى والأقلمة والتكافؤ وإعادة الكتابة من

[1] - Walter Benjamin In: Lawrence Venuti: The Translation Studies Reader. Routledge. (New York & London: 2000).P 16

أهم القضايا التي تداولها أصحاب هذا النهج في الترجمة.

ويرى أصحاب هذا النهج في التكيف الاستراتيجية الصحيحة في التعامل مع النصوص الأدبية لأنه يصون المعنى ويضمن انتقال الشحنات الاجتماعية والثقافية التي يزخر بها النص الأدبي إلى القارئ المتلقي، فتقرأ الترجمة بوصفها عملا أدبيا مبتكرا. كما يرفضون وجهة النظر القائلة بأن الترجمة تعني فك رموز نص وإعادة بنائه. فمهمة المترجم ليست مطابقة رموز النص الأصلي مع رموز النص الهدف؛ ولكن تفسير النص الأصلي وتأويله، بمعنى إعادة تركيب معناه أولا ثم نقله إلى قارئ اللغة الهدف[1].

4.3.3.2 الأمانة والخيانة

الأمانة والخيانة من أكثر المصطلحات تداولا وأقدمها تواترا في الدرس الترجمي، إذ لطالما تساءل الباحثون عن ماهية هذين المفهومين وخصائص كل منهما. ولعل أهم إشكالية ظلت إلى يومنا هذا عصية على الإجابة هو تحديد مفهوم للأمانة. هل الأمانة هي ترجمة للحرف أم لروح النص؟ هل الأمانة محاكاة للمبنى أم للمعنى؟ كيف يمكن للمترجم أن يكون أمينا للنص الأصلي؟

يحاول " روبير لاروز "(Robert Larose) –في معرض حديثه عن تاريخ الترجمة ومناهجها– رسم معالم الإجابة عن هذه الأسئلة بالقول:

"ظلت طرائق الترجمة، على مر التاريخ، رهينة تجاذبات قطبان متصارعان. يتعصب أنصار القطب الأول للترجمة الحرفية، أو الأمينة، ويرفضون الترجمة الحرة، أو ما كان يعرف باسم الترجمة "الحسناء الخائنة" . ويجعل أنصار القطب الثاني الأولوية للمحتوى على الشكل. وليست هاتان المعادلتان بالمتطابقتين، برغم ما يلوح من شبه بينهما، بما أن الأمانة والخيانة يمكن أن تتجليا في المحتوى تجليهما في الشكل. ولقد ظهرت هذه التجاذبات على مر التاريخ، في نوعين رئيسيين من الترجمة هما الترجمة الدينية والترجمة الأدبية. فقد اتسم النوع الأول بالحرفية حرصا على تبليغ ما اعتبر كلام الله، المشبع ألغازا والمفعم أسرارا، تبليغا أمينا... أما الترجمة الأدبية فقد ظلت تتراوح بين التصرف الحر (كما تجلى فيما سمي بالترجمة "الحسناء الخائنة" في القرن السابع عشر) والمطابقة الحرفية للنص الأصلي (كما كان حالها، على سبيل التمثيل، عند مترجمي القرن

[1] – مجدي حاج إبراهيم: جوانب نصية في دراسات الترجمة الحديثة. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية. العدد الخاص–السنة السابعة. أكتوبر 2016.ص51

التاسع عشر)، التي تعكس حاجة جميع المترجمين إلى النظر من "وجهي المرآة"[1].

إذا، ظلت الترجمة عبر العصور رهينة سجال متواتر بين مذهبين شائعين هما: مذهب الترجمة الحرفية (ترجمة الألفاظ حرفيا) ، ومذهب الترجمة الحرة (ترجمة معاني الكلمات). ويبدوا بأن هذا السجال ضارب بجذوره في القدم، إذ يعد "شيشرون"(Ciceron) أول من ميز بين هذين النمطين، وكان لآرائه تأثيرها العظيم في أجيال متعاقبة من المترجمين ليشكل مادة الكتابات الرئيسية في الترجمة على امتداد التاريخ.

ويلمس الباحث في ميدان الترجمة التأثير الروماني في مناهج الترجمة وطرائقها من خلال التصنيفات والتقسيمات اللاحقة التي وضعها الباحثون تحت تسميات مختلفة: مثل الزجاج الشفاف والملون عند "جورج مونان (George Mounin)"و التكافؤ الشكلي و الدينامي عند "نايدا"(Eugene Nida) وأهل المصدر والهدف عند "لادميرال"(Jean René Ladmiral).

هذه الثنائيات ليست في الحقيقة سوى امتداد للصراع الأزلي بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة اللتان أسس لهما "شيشرون" في القرن الأول قبل الميلاد والقديس "جيروم" (Saint Jérôme) في القرن الرابع.

أما "جورج ستاينر" (George Steiner) فيرى بأن كل هذا الجدل بخصوص مسألة الأمانة لا طائل منه، بل هو في حقيقة الأمر جدال عقيم ناتج عن خطاب تقليدي آخر يميز بين امكانية الترجمة وتعذرها، ويقترح من جهنه النظر إلى الأمانة بوصفها مستويات أو درجات. حيث يقول في هذا الصدد:

"To dismiss the validity of translation because it is not always possible and never perfect is absurd. What does need clarification […]is the degree of fidelity to be pursued in each case."[2]

"إن رفض صحة الترجمة لأنها لاتكون دائما ممكنة ويستحيل أن تتسم بالمثالية أمر سخيف. ما يجب توضيحه في هذا الأمر هو درجة الأمانة الواجب احترامها في كل مناسبة" (ترجمتنا)

[1] – روبير لاروز: في مفهوم الترجمة وتاريخها. ترجمة: عبد الرحيم حزل عن موقع.www.batoota.com

[2] -George Steiner: After Babel: Aspect of Language and Translation. Oxford University Press, London/New York. 1973.p 236

5.3.3.2 الربح والخسارة

الربح والخسارة مصطلحان من بين المصطلحات المتداولة في الدراسات الترجمية، ظهرا إلى العلن بفعل الاختلاف القائم بين اللغات. ويكون أثر هذا الاختلاف ملحوظا بفعل الفجوات أو التراكمات الناجمة عن مقابلة الترجمات بأصولها. وهذا ما أشارت إليه "سوزان باسنيت" بالقول:

" حين يتم قبول مبدأ عدم وجود تشابه بين لغتين يصبح من الممكن معالجة مسألة الربح والخسارة في عملية الترجمة."[1]

هذا الكلام يحيلنا مباشرة إلى نقطة أساسية في عملية الترجمة وهي أن كل محاولة للترجمة تنطوي بالضرورة على خسارة أو ربح وفي حالات أخرى كليهما، وهذا راجع كما أسلفنا إلى طبيعة اللغات والاختلافات البائنة فيما بينها. وعلى الرغم من أن دراسات الترجمة قد ركزت في أغلبها على مبدأ الخسارة في الترجمة ودورها السلبي في إفقار النص الهدف (من خلال غياب عناصر دلالية أو أسلوبية عنه في حال مقابلته مع النص المصدر)، إلا أن "باسنيت" ترى في عملية الترجمة قيمة تعويضية لما قد يفقده النص الأصلي أثناء عملية النقل. بمعنى أن ما يضيّعه المترجم في لغة الأصل يمكن أن يعوض عنه في إطار اللغة الهدف. تقول الباحثة في هذا الشأن:

" أُنفق كثير من الوقت في مناقشة ما تم نقصانه عند عملية النقل من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف متجاهلين في الوقت نفسه ما يمكن أن يزاد في النص المترجم، إذ يستطيع المترجم في بعض الأحيان أن يغني أو يوضح النص الأصلي كنتيجة مباشرة لعملية الترجمة. علاوة على ذلك، فإن ما يرى غالباً على أنه 'ضائع' في سياق النص الأصلي يمكن أن يعوض عنه في سياق النص الهدف"[2]

إذا، يتماهى الجدل القائم بخصوص قضية الخسارة في الترجمة بمجرد إدراكنا لطبيعة العمل الترجمي الذي لا يقبل الوصفات الجاهزة والمناهج المطلقة. فالترجمة الأدبية خاضعة لمجموعة من المتغيرات والعوامل المؤثرة، مثل نوع النص، ومتلقيه، وهدف الترجمة، وكفاءة المترجم. هذه العوامل المؤثرة هي التي تتحكم بدرجات

[1] – سوزان باسنيت: دراسات الترجمة، مرجع سابق. ص56

[2] – المرجع نفسه.ص56-57

متفاوتة في جودة الترجمة.

6.3.3.2 الدقة والتقريب

يستعمل مصطلحا الدقة والتقريب لتقييم جودة الترجمة ومدى مطابقتها للنص الأصلي. فكلما حافظت الترجمة على الخصائص الشكلية والمضمونية للأصل وصفت بأنها ترجمة دقيقة. غير أن هناك من المنظرين من يرى بأن هذا التعريف غير ثابت ويتأثر بعوامل أخرى. فعلى سبيل المثال يرى الباحث الإنجليزي "مارك شاتلوورث" (Mark Shuttleworth) بأن مفهوم الدقة يرتبط ارتباطا مباشرا بنوع التكافؤ المراد بلوغه أثناء الترجمة. فيستشهد الباحث بترجمة "زوكوفسكي" (Zukofskys) لأدب "كتلوس"(Catullus) ويصف الدقة فيها بأنها متعلقة بمدى محاكاتها للنص الأصلي صوتيا[1](Phonemic Translation).

أما "لورنس فينوتي" (Lawrence Venuti) فيرى بأن معايير الدقة في الترجمة غير مستقرة ومتغيرة وترتبط ارتباطا وثيقا بالثقافة المنظمة لها. يقول "فينوتي" في هذا الشأن :

“Canons of accuracy are culturally specifc and historically variable” [2]
"إن نظم الدقة متميزة ثقافيا ومتغيرة تاريخيا" (ترجمتنا)

عموما، تبقى عملية قياس دقة الترجمة من عدمها عملية مضنية تستوجب الوقوف على جميع الوحدات اللسانية المشكلة للنص بدأ بالكلمة وانتهاءً بالنص قاطبة. ونظرا لتعذر القيام بهذا الأمر مع جميع النصوص وخاصة الأدبية منها، فقد أصبح من الممكن اليوم القيام بالتعديلات اللازمة لتستوفي الترجمات شروط المقروئية في النص الهدف وتبقى دقيقة في آن واحد.

4.2 إعادة الكتابة في الأدب الروائي

ثمة بون واسع بين مفهوم إعادة الكتابة في الأدب والترجمة. أما في الأدب فيدل عموما على "إعادة صياغة نص أو تعديله، سواء بالإضافة أو بالحذف[...]وتتمظهر إعادة الكتابة سواء في إعادة الكاتب أو الشاعر

[1] - Mark Shuttleworth & Moira Cowie: Dictionary of Translation Studies. Routledge. London and New york, 2014.P3
[2] - Lawrence Venuti) The Translator’s Invisibility, London: Routledge.1995.P37

كتابة أعماله، أو في إعادة كتابة عمل لمؤلف آخر".[1] وهنا يمكننا أن نسوق العديد من الأمثلة عن كتاب وشعراء تحدثوا عن "إكراهات"[2] هذه العملية على حد وصف "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) مثل "إلمور ليونارد"(Elmore Leonard) و "فلاديمير نابوكوف" و "ستيفن كينغ" (Stephen King) و"هرنست همنغواي"(Ernest Hemingway) و "صمويل جونسون"(Samuel Johnson) وهلم جرا...وسنكتفي باقتباس واحد منها هو للشاعر السوري "أدونيس" الذي غالبا ما كان يعلق عنها قائلا:

"كنت باستمرار أحرص على إعادة الكتابة. تبديل كلمة غير ملائمة بكلمة ملائمة. حذف الزائد بيتاً أو أبياتاً. إضافة مقطع جديد، كلما أحسست أن الأبيات غير كافية. عملية تصحيح لا تنتهي، أو كتابة لا تنتهي في مغامرة بناء القصيدة، حرصاً على حماية المعنى الشعري من التبديد، حفاظاً على الصفاء". [3]

نستنتج مما سبق بأن عملية إعادة الكتابة في سياقها الأدبي عملية طبيعية مرتبطة بالكتابة أو بالأحرى هي امتداد لها، لأنها عملية تكرارية هدفها تجويد العمل الأدبي وتنقيحه ليبدو عملا جديرا بالانتماء إلى حلقة الكتابة الأدبية، ومقبولا ومستحسنا في أعين القراء على اختلاف مستوياتهم الثقافية. لكن بمجرد أن دخل هذا المصطلح حيز الاستعمال في الدراسات الترجمية، اتسعت دائرة معانيه وأصبح يحيل إلى مدلولات ثقافية وأيديولوجية تتعدى عملية الكتابة.

"إعادة الكتابة" (rewriting) مصطلح أدخله "لوفيفر" إلى الدرس الترجمي ليحيل إلى مجموعة من العمليات التي تقوم بإعادة صياغة النص الأصلي أو تشويهه أو التلاعب بمضامينه بطريقة أو بأخرى.[4] ويعد "لوفيفر" الترجمة أبرز مثال تتجلى فيه هذه العملية حيث يؤكد على ذلك بالقول:

" الترجمة هي أوضح نمط يمكن التعرف عليه بوضوح لإعادة الكتابة،...وربما تكون أشد الأنماط نفوذا

---

[1] – .محمد أيت الطالب: التناص وإعادة الكتابة.مجلة رباط الكتب. 21أبريل 2016. تاريخ الاطلاع (25جويلية2018) من الرابط: http://ribatalkoutoub.com/?p=2421

[2] –أمبرتو إيكو:إعترافات روائي ناشئ. ت سعيد بنكراد.ط1.المركز العربي الثقافي.الدار البيضاء.المغرب.2014.ص39

[3] – محمد بنيس: حياة في القصيدة، الأعمال الشعرية، ط.1ج.1، دار توبقال للنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002. ص 18

[4] - Mark Shuttleworth & Moira Cowie: Dictionary of Translation Studies. Routledge. London and New york, 2014. P147

وتأثيرا، لأنها تستطيع إبراز صورة الكاتب أو أعماله، أو صورتهما معا، فيما يتجاوز حدود ثقافته الأصلية".[1]

الترجمة من هذا المنطلق شكل من أشكال "إعادة الكتابة" على غرار الأنواع الأخرى مثل الأنثربولوجيا والتاريخ والنقد الأدبي، تخضع لمؤثرات نظامية خارجية فنية وأيديولوجية، حيث تلعب دورا رئيسيا في صياغة الأدب أو بالأحرى التلاعب به لغايات شتى.

وقد ظهر هذا المصطلح بحسب " شاتلورث " (Shuttleworth) نتيجة لحاجة دراسات الترجمة لتوسيع دائرة تأثيرها لتشمل العوامل السوسيوثقافية والأيديولوجية والأدبية التي تقف وراء انتاج النصوص[2]، وعدم الاكتفاء بالبحث عن مدى وفائها للأصل لغويا. ومن هذا المنطلق برزت فكرة أن الترجمة عملية إعادة كتابة للأصل تخضع لاعتبارات نظامية جمعها "لوفيفر" في ثلاثة عناصر هي: المهنيون والرعاية الأدبية والشعرية.[3]

علاوة على ما سبق، يرى "لوفيفر" بأن "إعادة الكتابة" على علاقة وطيدة بالقوى السياسية والأدبية التي تشتغل ضمن سياق ثقافتها. فعمليات التعديل والتلاعب التي يقوم بها الكتاب تؤدي إلى بروز نصوص تعكس وجهة نظر الإيديولوجية السائدة، لهذا السبب ولأسباب أخرى "إعادة الكتابة" ليست عملية بريئة[4]

5.2الترجمة الذاتية للأدب الروائي

إن المقصود بالترجمة الذاتية (Autotraduction) هو عملية الترجمة التي يسعى من خلالها المؤلف الأصلي إلى ترجمة عمله الأدبي من لغته إلى لغة أخرى. وتجدر الإشارة هنا أن هذا المصطلح الترجمي لا يمت بصلة بالمعنى الأخر للمصطلح ذاته في اللغة العربية والمعروف في مجال التراجم والسير بنفس التسمية أي "الترجمة الذاتية"(Autobiographie).

ثمة العديد من الأمثلة لأدباء معاصرين خاضوا تجربة الترجمة الذاتية، ولعل أشهرهم الروائي الروسي الأصل

[1] – محمد عناني: نظرية الترجمة الحديثة. مدخل الى مبحث دراسات الترجمة. لونجمان.2002. ص247

[2] - Mark Shuttleworth & Moira Cowie.op.cit. P147

[3] –سنتطرق لهذه العناصر بمزيد من التفصيل في الفصل الثالث.

[4] - Susan Bassnett & André Lefevere: Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies", in Susan Bassnett & André Lefevere (eds), 1-13. 1990.P11

"فلادمير نابوكوف" (Vladimir Nabokov) الذي ترجم أعماله من الروسية إلى الإنكليزية ثم من الإنكليزية إلى الروسية؛ والروائي الإيرلندي "صامويل بيكيت"(Samuel Beckett) الذي كان يؤلف ويترجم أعماله بين لغتين الفرنسية والانكليزية. أما الروائي التشيكي "ميلان كوندير (Milan Kundera) الذي كتب رواياته الأولى بالتشيكية، فقد أعاد ترجمتها بالفرنسية لتحل محلها وتصبح بمثابة أعمال أصلية. أما في الجزائر فقد اشتهر الروائي رشيد بوجدرة بالاشتغال على ترجمة أعماله الشخصية بين الفرنسية والعربية في الاتجاهين.

1.5.2الترجمة الذاتية :ترجمة صرفة أم إعادة كتابة؟

لم تحظ الترجمة الذاتية بادئ الأمر باهتمام منظري الترجمة، والسبب وراء هذا حسب "ريني غروتمن" (Rainier Grutman) هو الاعتقاد السائد بأن موضوع الترجمة الذاتية لا يدخل في مجال اختصاص درس الترجمة، بل هو موضوع يخص مسألة الازدواجية اللغوية. حيث يقول في هذا الصدد:

"Translation scholars themselves have paid little attention to the phenomenon, perhaps because they thought it to be more akin to bilinguism than to translation proper"[1]

"لم يول منظرو الترجمة هذه الظاهرة الاهتمام الكافي، ظنا منهم بأنها أقرب إلى موضوع الازدواجية اللغوية." (ترجمتنا)

غير أن الأمر قد تغير خلال السنوات الأخيرة وبرزت أبحاث حديثة متعلقة بالموضوع. عموما، يمكن تصنيف هذه الأبحاث في مجملها إلى صنفين: صنف يرى أن الترجمة الذاتية نوع من الترجمة كباقي الأنواع الأخرى، كما هو الحال عند "أنتون بوبوفيك" [2](Anton Popovič)، وصنف آخر يرى أنها عملية كتابة مزدوجة في لغتين تختفي خلالها ثنائية النص الأصلي والترجمة[3] ، أي أنها ترجمة و"إعادة الكتابة" في الوقت

---

[1] - Rainier Grutman, "Auto-translation", in Routledge Encyclopedia of Translation Studies, ed. BAKER, M., UK, TJ International Ltd., Padstow, Cornwall, 2000, pp. 17-20

[2] -يقول "أنتون بوبوفيك"Anton Popovič في وصفه للترجمة الذاتية:

The autotranslation "cannot be regarded as a variant of the original text but as a true translation

"لا يمكن اعتبار الترجمة الذاتية بوصفها شكلا مختلفا عن النص الأصلي بل هي ترجمة صرفة بحد ذاتها."(ترجمتنا)

Anton Popovič: Dictionary for the Analysis of Literary Translation. University of Alberta: Edmonton.1976.p19

[3] – يقول "براين فيتش(Brian Fitch) "مميزا بين الترجمة العادية والترجمة الذاتية:

ذاته. ولعل هذا التباين في الرأي ما دفع "فيرنير كولر"(Werner Koller) إلى اعتبار معيار الأمانة هو الحد الفاصل بين الترجمة "الصرفة" والترجمة الذاتية، معتبرا بأن المترجم–المؤلف يملك حرية أكبر من المترجم العادي، بوصفه صاحب العمل والفكرة.

يقول "مارك شاتلوورث" (Mark Shuttleworth) معلقا على كلام "فيرنير كولر":

"Koller distinguishes between autotranslation and "true" translation by saying that the issue of faithfulness is different in the case of autotranslation, as the authortranslator will feel justified in introducing changes into the text (1979/1992:197) where an "ordinary" translator might hesitate to do so."[1]

" يميز "كولر" بين الترجمة الذاتية والترجمة الصرفة كون مسألة الأمانة في الحالة الأولى مختلفة عن الثانية. فالمترجم–المؤلف يشعر بأن له الحق في احداث تغيرات في النص، في حين قد يتردد المترجم العادي في الاقدام على ذلك." (ترجمتنا)

هذا الرأي يشاطره العديد من الباحثين ممن عكفوا على دراسة الترجمات الذاتية ومقارنتها بالأصول كما هو الحال بالنسبة لـ "فيتش" (Fitch)؛ و"تاسيوبولوس" (Tassiopoulos)؛ و"برمان" (Berman)، و"بيم" (Pym)، و"غروتمان" (Grutman)، و"أوستينوف" (Oustinoff)، حيث خلص هؤلاء إلى أن المترجمين الذاتيين يسلكون مسلكا مغايرا في الترجمة تتداعى معه ثنائية الأصل والنسخة، وتصبح عملية الكتابة عملية إبداعية ثنائية القطب يتحرر من خلالها المترجمون من القيود التي تسير الفعل الترجمي، و"يحتكمون إلى ذواتهم، وهم على دراية كافية بأنه يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، لهذا يطلقون العنان لبنات أفكارهم فيبدلون ويغيرون كيفما شاءوا، تماشيا مع ما يقتضي قارئ النسخة المترجمة أو تحقيقا لمآرب أخرى كتوسيع دائرة المقروئية، وعيًا منهم بأن القارئ سيتلقّى العمل بالقبول الحسن، وهو مدرك بأن بين يديه عملا جديدا حتَّى وإن كان مترجما، لا لشيء إلا لأنه من اجتراح المؤلف نفسه." [2]

"...The distinction between original and (self-) translation therefore collapse, giving place to a more flexible terminology in which both texts reffered to as "variant" or version of equal status"

"إن التباين بين النص الأصلي والترجمة الذاتية يتماهى إذن في هذه الحالة، ليحل محلهما مصطلحات أكثر ليونة. فيصبح لدينا نصين بديلين أو نسختين متساويتين".

Brian Fitch. Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work, Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press. 1988.p3-132

[1] -Mark Shuttleworth & Moira Cowie: Dictionary of Translation Studies. Routledge. London and New York, 2014.p13

[2] - جمال بوتشاشة: الترجمة الذاتية بين الاحتكام إلى الترجمة والاحتكام إلى الذات. دفاتر الترجمة، العدد 8–2017.ص12

إذاً فالمترجم الذاتي كما يقول "أوستينوف":

"أدرى بالنص وعتباته، وأعلم بمقاصده وخفاياه، ولا يحتاج إلىّ قراءته قراءةً متأنية أو أن يستنطق عباراته أو أن يتصور له بُعدا ما. وإذا ما تزاوج هذا بمهارة الكتابة لديه باللغتين وسعى إلى ترجمة النص بإعادة كتابته بلغة أخرى سيكون له كل الحقوق، ويجوز له ما لا يجوز لغيره ممن يترجمون أعمال غيرهم، حتى أن يكون غير أمين في ترجمته"[1]

خلاصة ما سبق أن الترجمة الذاتية نوع فريد من الترجمة يطرح إشكاليات مختلفة تماما عن تلك التي سبق التطرق إليها، فالمترجم الذاتي كاتب ثنائي اللغة متمرس في الكتابة والتأليف في لغتين، يملك سلطة فعلية في تغيير الأشياء بحكم تملكه للعمل الأدبي وإحاطته بجميع جنباته، فيحل لنفسه ما لا يحل لغيره.

2.5.2 دوافع الترجمة الذاتية للأدب الروائي

بعد الخوض في تعريف الترجمة الذاتية وعلاقتها بإعادة الكتابة، يحق لنا التساؤل عن الأسباب التي تقف وراء إصرار بعض الكتاب على ترجمة مؤلفاتهم بأنفسهم بمجرد الانتهاء من ذباجتها؟ وبعبارة أخرى من الذي يدفع كاتب ما مثل "ميلان كونديرا" إلى إعادة ترجمة روايته بنفسه؟

تبدوا أوجه الإجابة عن هذا السؤال متعددة، فالدراسات التي تطرقت للموضوع قد سردت أسباب شتى ودوافع عدة بعضها ذاتي وبعضها الأخر موضوعي، لذلك سنحاول فيمايلي أن نوجز أهمها:

أ–الدوافع المادية: يهدف الكاتب من خلالها إلى تحقيق الحظوة والشهرة لدى الجمهور القارئ. فمن المتعارف عليه أنه كلما تعددت الترجمات اتسعت دائرة المقروئية لدى المؤلف. ومن أمثلة هؤلاء الكتاب السوفيات من الأقليات الاثنية الذين ترجموا أعمالهم المكتوبة بلهجاتهم المحلية إلى الروسية[2].

ب–الحاجة النفسية إلى ازدواجية الكتابة: تتولد الرغبة في الكتابة بلغتين بالأخص لدى المؤلفين الذين نشأوا في بيئة مزدوجة الثقافة واللغة، ولا يكون الدافع لهذا الفعل ماديا بل معنويا يتجسد في رغبة نابعة من الكاتب في إضفاء صفة الكمال على إبداعه الأدبي.

---

[1] – المرجع نفسه. ص10

[2] -Rainier Grutman: l`Autotraduction: Dilemma Sociale et entre Deux Textuels. Editura Universitatii din Suceava.2007.p222

ج–الدوافع السياسية والأيديولوجية: حينما يتعمَّد كاتب ما التعبير عن أفكار سبق وعبر عنها في لغته الأم من خلال الترجمة الذاتية فإن الدافع من وراء ذلك قد يكون إما إيقانه بأن لغته الأم عاجزة عن نقل الرسالة التي كان يرغب في ايصالها للقارئ، ومن ثمة يلجأ إلى لغة أخرى تتيح له القيام بذلك، أو أن كلتا اللغتين قادرتان على ذلك[1] وتبقى مسألة المفاضلة أو المساواة بينهما سياسية أو أيديولوجية بحتة. وهنا يضرب لنا الباحث الكندي "ريني غروتمن" (Rainier Grutman) مثال عن ذلك من خلال التجربة الروائية "لرشيد بوجدرة" الذي يرى بأنه تحول للكتابة من الفرنسية إلى العربية كردة فعل منه على سياسة المنع التي تعرضت لها هذه اللغة إبان الاحتلال الفرنسي[2].

د–المنفى: يعتبر هذا العامل في نظرنا أحد أهم الدوافع التي تحث الكتاب إلى إعادة ترجمة إبداعاتهم. فقد اضطر بعض الكتاب مثل "ميلان كونديرا" و"فلاديمير نابوكوف" إلى مغادرة بلدانهم هربا من قمع واضطهاد الأنظمة الاستبدادية وترتب عن ذلك تحولهم إلى الكتابة في لغة دولهم المستظيفة.

هـ–الدوافع الشخصية: يقصد بها عدم رضى الكاتب عن الترجمات السابقة لأعماله واقتناعه بأنه الوحيد القادر على التعبير عن أفكاره وأحاسيسه بمنتهى درجات الدقة والأمانة. ويعتبر "ميلان كونديرا" أبرز مثال على ذلك كما سنرى لاحقا.

3.5.2 خصائص الترجمة الذاتية للأدب الروائي

تنبع خصائص الترجمة الذاتية للأدب الروائي من الطبيعة الفريدة للنص المترجم ذاتيًا. فهو كما سبق وأسلفنا نص يجمع بين التأليف والترجمة على حد سواء، يتقمص فيه المؤلف دور المترجم ليعيد بعث نصه من جديد في لسان آخر. لهذا سيكون من المثير للاهتمام الوقوف على أهم خصائص هذا النوع من النصوص.

يميز "أوستينوف" في كتابه "ازدواجية الكتابة والترجمة الذاتية" (Bilinguisme d'écriture et auto-

[1] – يميز "ريني غروتمن" بين "الازدواجية اللغوية اللامتماثلة"asymmetrical bilingual writers و"الازدواجية اللغوية المتماثلة" symmetrical bilingual writers. أما الأولى فهي ازدواجية لغوية بين لغة شائعة وأخرى مغمورة. وأما الثانية فتحيل إلى الازدواجية في التأليف والترجمة بلغتين ذواتي منزلة عالمية.

[2]- Rainier Grutman.opcit. P222

(traduction بين ثلاث درجات متباينة من الترجمة الذاتية: " الترجمة الذاتية التطبيعية " و "الترجمة الذاتية المنزاحة" و "الترجمة الذاتية المبدعة والمعيدة الإبداع".[1]

أ-" الترجمة الذاتية التطبيعية" (auto-traduction naturalisante)، وهي أكثر الترجمات تداولا بحسب "أوستينوف"، يقوم من خلالها المؤلف-المترجم بإخضاع النص المراد ترجمته لمعاير اللغة المنقول إليها ولمتطلّبات أساليب التعبير فيها ، مع الحرص على تفادي أيّ تداخل بينهما.

ب- "الترجمة الذاتية المنزاحة(auto-traduction décentrée) : نقيضة الترجمة المنزاحة لأنها تحرص على إبراز الملامح الأسلوبية و الثقافية التي يوظفها النص المصدر. وهي أشبه بمبدأ المغايرة لدى "هنري ميشونيك" الذي يحفظ للمترجم هويته وللنص المترجم "غرابته" .

ج-"الترجمة الذاتية المبدعة والمعيدة الإبداع" :(auto-traduction (re)créatrice) وهي عملية كتابة أقرب إلى التأليف منها إلى الترجمة لأن المترجم الذاتي -بحكم سلطته التأليفية-يمنح لنفسه الحق في إحداث تعديلات كبيرة في النص المترجَم مقارَنة بالنص الأصل، فيصبح القارئ أمام عملين اثنين أو نسختين مستقلتين تتمتع كل واحدة منهما بقيمة أدبية قائمة بحد ذاتها.

أما الكاتب والمترجم الأسكوتلندي "كريستوفر وايت" (Christopher Whyte) فينتقد علنا هذا النوع من الترجمات (الترجمة الذاتية) لأنها لا تستوفي جميع العناصر المكونة للنص الأصلي وتكتفي بنقل ظلال الأفكار. والسبب –حسبه-هو سلطة المؤلف على هذه الترجمات التي يستحيل اخضاعها للنقد لأنها تتمتع ب"حصانة" المؤلف. حيث يلح على هذا الأمر بالقول:

Inevitably, interpretations which reproduce only one of the many resonances of the text, effectively telling us what it means, with an authority we are powerless to controvert, because their source is the author[2]

"حتما، إن الترجمات التي تردد صدى رنة واحدة من رنات النص الكثيرة، تخبرنا بشكل فعال ماذا تعني،

[1] - Michaël Oustinoff : Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov L'Harmattan, Paris. 2001.pp 29 - 34.
[2] - Christopher Whyte: Against Self-Translations. Translation and Literature 11 (2002). P70

وذلك عن طريق سلطة نحن عاجزون عن تحديها، لأن مصدرها هو المؤلف"(ترجمتنا)

6.2 خلاصة الفصل

تتمة لهذا الفصل، يمكننا القول بأن الخوض في موضوع الترجمة الأدبية عموما والنص الروائي خصوصا قد أتاح لنا الاطلاع على أبرز مقومات هذا النوع وخصائصه. مقومات استأثرت الجمالية فيها بالقدر الأكبر من الاهتمام والتأثير، وهذا لكونها جزءا لا يتجزأ من الأسلوب.

وقد سعينا من خلال هذا الفصل إلى التطرق لأهم المواضيع التي تعنى بترجمة النص الروائي، وحاولنا الوقوف على أبرز تعريفات الدارسين في هذا المجال، وعرض أكبر قدر ممكن من وجهات النظر، لنخلص في الأخير إلى أن ترجمة النص الروائي رهان إبداعي بامتياز تُسخّر فيه ملكة اللغة لنقل المشاعر والأحاسيس بوتيرة تتحدى النظم اللغوية المعتادة.ولعل ما يجعل من ترجمة النص الروائي حقلا فريدا من حقول الترجمة هو اكتنازه لسمات وخصائص عديدة، جمعتها "كاتارينا رايس" في وظيفتها التعبيرية.

ومع تناهي هذا الفصل، تجلت أمام أعيننا مشكلة محورية أخرى متعلقة بموضوع الترجمة الذاتية وكيفية التعامل ترجميا مع الأدب المترجم ذاتيا. أهو إبداع جديد أم ترجمة كباقي الترجمات الأخرى؟ وعلى الرغم من ايقاننا بأن الإجابة عن هذه الأسئلة أمر صعب المنال في ظل التحديات التي تطرحها الكتابة الأدبية الذاتية، إلا أننا قد حاولنا الخوض في ما تيسر من جنباتها من خلال مقاربة أراء الدارسين المتخصصين في هذا المجال.

الفصل الثالث: العوامل المؤثرة في ترجمة الأدب الروائي

1.3تمهيد الفصل

2.3 العوامل المؤثرة في ترجمة الأدب الروائي

1.2.3 التباعد اللغوي

2.2.3 التباعد الزماني والمكاني

1.2.2.3 التباعد الزماني

2.2.2.3 التباعد المكاني

3.2.3 التباعد الثقافي

4.2.3 الرعاية الأدبية

1.4.2.3 رعاية دور النشر

2.4.2.3 رعاية السلطات العليا

5.2.3 كفاءة المترجم وأيديولوجيته

6.2.3 قراء الترجمة وتطلعاتهم

3.3 تأثير ترجمة الأدب الروائي

4.3 خلاصة الفصل

1.3 تمهيد الفصل

يتناول هذا الفصل بالدراسة مجموعة من العوامل المؤثرة في ترجمة الأدب الروائي، باعتباره من بين الأنواع الأدبية التي يعسر فهم نصوصه وتفسيرها بعيداً عن البيئة التي نشأ فيها. بعض هذه العوامل داخلي المنشأ، أي أنه متعلق بخصائص اللغتين المعنيتين بالترجمة، وبعضها الآخر واقع خارج نطاق اللغة ويرتبط بمحددات ثقافية ونفسية وغيرهما من المحددات.

والجدير بالذكر أن هذه المؤثرات كثيرة ومتنوعة ويتعذر حصرها في إطار هذا البحث، إلا أننا سنحاول الوقوف على أهمها لنبرز مدى تأثيرها المباشر في طبيعة النص وفي مناهج ترجمته. وتتمثل أهم هذه العوامل في التباعد اللغوي بين اللغة المنقول منها واللغة المنقول إليها، والتباعد المكاني والزماني، والتباعد الثقافي، والرعاية الأدبية، وكفاءة المترجم، وقرّاء الترجمة وتطلعاتهم الأدبية. هذه السلسلة من العوامل وأخرى ذات أثر بالغ في الترجمة، قد يؤدي الجهل بها أو تجاهلها إلى إخراج ترجمات لا تؤدي الغرض المنشود منها. لذا نرى أنه من المفيد مناقشتها في إطار تصنيفي من أجل تسليط مزيد من الضوء على آليات اشتغالها بغية الوصول إلى وضع استراتيجيات فعالة لتفادي الوقوع في مزالق تعرقل عملية الترجمة.

2.3 العوامل المؤثرة في ترجمة الأدب الروائي

بما أن العوامل المؤثرة في ترجمة الأدب الروائي ذات أثر معتبر في جودة الترجمة ومدى تقبلها لدى المتلقي، بل يتعدى الأمر ذلك في حالات أخرى إلى حد التحكم في دور الأدب المترجم وتوجيهه لغايات معينة، فإننا نرى أنه من المهم بمكان أن نسلط الضوء على بعض منها لنبرز مقوماتها وحدود تأثيرها.

1.2.3 التباعد اللغوي

يرى بعض المنظرين[1] أن التباعد اللغوي يؤثر تأثيراً حاسماً في عملية الترجمة، فالاختلافات اللغوية بمكوناتها الصوتية، والمعجمية، والنحوية، والنصية تأتي ضمن أولى العقبات التي يواجهها المترجم الأدبي وتُشكل مصدرا لا يستهان به لصعوبات الترجمة. ويَكمن جوهر تأثير هذا العنصر في عملية الترجمة في تعذر نقل المعنى كاملا وإيجاد معادلات لغوية تأخذ بعين الاعتبار الاختلافات السابق ذكرها. لهذا تزداد عملية الترجمة صعوبةً وتعقيدًا حينما يتعلق الأمر بنقل البنى التركيبية والنصية بين اللغات المتباعدة الجذور مثل العربية والروسية واليابانية وهلم جرا[2]. ولعل أبرز مثال على ذلك فشل الترجمة الآلية في تخطي مشكلة البنى النحوية والتركيبية للغات على الرغم من الجهود الجبارة التي بذلت في هذا المجال. تقول الباحثتان "دونغفانغ وانغ" Dongfeng Wong و"دان شان" (Dan Shen) في هذا الأمر:

"Linguistic factors exert a direct and crucial influence upon the process of translating. Each of the linguistic factors, phonological, lexical, syntactic and textual, can interfere with translation. It can safely be assumed that interlingual differences constitute a main source of translation difficulties."[3]

تُؤثر العوامل اللغوية تأثيرا مباشرا في عملية الترجمة، إذ يمكن لكل عامل من هذه العوامل سواء أكان فونولوجيا أو معجميا أو نحويا أو نصيا أن يتداخل مع الترجمة. ولا نتردد في الحكم على أن الاختلافات

---

[1]-لعل من أهمهم: كاتفورد 1965(Catford) فيناي وداربالني1958(Vinay and J.Darbelnet) ورومان ياكوبسون 1959 (Roman Jakobson).

[2]-إن أوجه التباعد بين اللغة العربية (السامية الأصل) والإنجليزية (جرمانية)–مثلا– لعظيمة وتشمل جميع المستويات:

صوتيا: القافية، الإيقاع، السجع، النغمة، النبرة...

معجميا: الترادف، المشترك اللفظي، المتلازمات اللفظية، أسماء الأعلام، العناوين، المختصرات...

نحويا: الأفعال ، الجملة وأنواعها، الأزمنة، مواقع الصفات في الجمل، الحروف بأشكالها، أدوات الربط، الضمائر..

[3]- Dongfeng Wong et Dan Shen.: Factors Influencing the Process of Translating. Meta, 44(1), 78–100. doi:10.7202/004616ar999.p78

اللغوية تشكل إحدى الصعوبات الرئيسية في الترجمة. (ترجمتنا)

غير أنه ثمة طرف ثان يرى أنه من الصعب الحسم في هذا الأمر في ظل ندرة الأبحاث في هذا المجال. ومن أبرز هؤلاء "ساندرا هايل" و"ستيوارت كامبل" (2002) (Sandra Hale) and (Stuart Campbell) اللذين سعيا في بحثهما الموسوم بعنوان "التفاعل بين صعوبة النص ودقة الترجمة" (The interaction between text difficulty and translation accuracy)[1] إلى تحديد أهم الأسباب التي تقف وراء صعوبة الترجمة، وتأثير هذه الأسباب في دقتها من خلال البحث في ما إذا كانت درجة صعوبة ترجمة نص معين هي ذاتها حينما يتعلق الأمر بلغات مختلفة ومتباعدة الجذور والأصول. وبعبارة أدق، أراد الباحثان التحقق في ما إذا كانت الصعوبة الناجمة عن الترجمة من الإنجليزية إلى اللغة الإسبانية هي ذاتها في الترجمة من الإنجليزية إلى العربية. وخلص البحث في نتائجه إلى أنه من الصعب ترجمة عناصر اللغة الإنجليزية من كلمات وعبارات وأسماء مركبة بصرف النظر عن اللغة المستهدفة. بمعنى، أن صعوبة الترجمة ليست متعلقة بدرجة التباعد بين اللغتين، بل بالبنى التركيبية للنص الأصلي. يقول "جيسيبي بالومبو" (Giuseppe Palumbo) مُعلِّقا على نتائج الباحثين في هذا الأمر:

"Hale and Campbell (2002) have looked at whether the same text can be equally difficult to translate into typologically different languages. […]Their findings suggest that English ST items such as words low in propositional content and complex nouns phrases are difficult to translate irrespective of the target language."[2]

بحث كل من "هايل" و "كامبل" (2002) فيما إذا كانت درجة صعوبة ترجمة نص ما هي ذاتها إلى لغات مختلفة... وأسفرت نتائج هذا البحث إلى أن عناصر اللغة الإنجليزية (لغة المصدر) مثل الكلمات الشحيحة في محتواها الافتراضي والمعقدة أو أشباه الجمل الاسمية مُستعصية على الترجمة بغض النظر عن اللغة المستهدفة" (ترجمتنا)

تستدعي إذا مسألة التباعد اللغوي ومدى تأثيره على عملية الترجمة المزيد من البحث والاجتهاد ليس فقط في اللغات السائدة مثل الإنجليزية والإسبانية والفرنسية، بل كذلك في اللغات الأخرى التي توصف بأنها أقل

[1]-Sandra Hale and Stuart Campbell: The Interaction between text difficulty and translation, Babel, 48(1), pp. 14–33. (2002),

[2] -Giuseppe Palumbo: Key Terms in Translation Studies. Continuum. London .2009.p36

حضورا وتأثيرا، لأن ذلك يثري الدرس الترجمي بكم من الحقائق والمعطيات ويفتح الباب واسعا أمام لغات أخرى لتأخذ نصيبها من الاهتمام والدراسة.

2.2.3 التباعد الزماني والمكاني

يحيل التباعد المكاني والزماني إلى البونين الزماني والمكاني اللذين يفصلان بين تاريخ صدور الأعمال الأدبية ومكان هذا الصدور، والإطار الذي استقبلت أو ستستقبل فيه هذه الأعمال بعد ترجمتها في اللغة الهدف. فمن المعروف أن الأعمال الأدبية -خاصة الضاربة في القدم منها-تتعرض لشتى أنواع التحريف والتغير نظرا لتأثير عاملي الوقت والجغرافيا على اللغة وطرائق استخدامها.

1.2.2.3 التباعد الزماني

يعتبر البون الزمني الذي غالبا ما يفصل عملاً أصليًا عن ترجمته من أهم العوامل المؤثرة في العملية الانتقالية بين النص المصدر والنص الهدف. هذا العامل هو ما تطلق عليه الباحثة الإسبانية "ماريا جوزي هرنانديز غيريرو" (María José Hernández Guerrero)بـــ"الوقتية في الترجمة (la "temporalidad en traducción)، وترى أنه يؤثر على عملية الترجمة بأكملها، فكلما اتسع الفاصل الزمني بين العمل والأدبي وترجماته، ازدادت الترجمة تعقيدا وصعوبةً.[1] بمعنى أن البعد الزماني يزيد من صعوبة ترجمة نص ينتمي إلى ثقافة مجتمع في فترة معينة إلى سياق زماني ومكاني مختلفين عن الأصل، كون النص -بوصفه ظاهرة لغوية- ليس مُنتَجًا منعزلًا عن محيطه أو غرضه أو زمانه، بل كائنا منتميا إلى لحظة تاريخية محددة.

ويُعتبر "جورج مونان" من بين أول المنظرين الذين تطرقوا إلى عامل الزمن وتأثيره في الترجمة، حيث يرى في كتابه "الجميلات الخائنات" (Les Belles infidèles) أنه ثمة مسافة ثلاثية تفصل بين النص المصدر والنص المترجَم. وتعود هذه المسافة، في المقام الأول، إلى الاختلافات بين اللغات، ثم إلى الاختلافات بين

[1]-María José Hernández Guerrero:Marcel Schowb y el problema de la temporalidad en traducción. Quaderns. Revista de traducció 3, Universidad de Málaga, Málaga. 1999. P39-40

الحضارات، وأخيراً، إلى السياق التاريخي للقرن الذي نشأ فيه النص المصدر[1]. وهذا ما يعني أن المسافة الزمنية الفاصلة بين النص المصدر وترجمته من العوامل المؤثرة في نِتاج الترجمة.

وتتجلى أهمية الإطار الزماني في عملية الترجمة بجلاء في النموذج الذي اقترحه الفرنسي "موريس بيرني (Maurice Pergnier) لتوصيف العملية الترجمية، حيث اعتبر عنصر الزمن (بالإضافة للمكان) أحد العوامل المؤطرة للعملية التواصلية، وأطلق عليه اسم "الحامل"(le vecteur)، في إشارة منه إلى أن لكل عملية تواصلية سياق زمني تجري فيه.[2]

أما "أمبارو هورتادو" (Amparo Hurtado) فقد تطرقت سنة 1990 إلى الإشكالات الناجمة عن التباعد الزماني بين الأصل والترجمة في كتابها "مفهوم الأمانة في الترجمة" (La notion de fidèlité en traduction) تحت مسمى"البعد التاريخي" (historicité)، وقامت بتحليل نماذج لترجمات إسبانية مختلفة لنفس الأصول الفرنسية تنتمي إلى فترات زمنية متباعدة (تمتد على مدى قرون)، وخلصت في الأخير إلى أن كل ترجمة هي نتيجة لحظتها التاريخية الخاصة بها، وكل ترجمة جديدة هي تحديث للعمل الأصلي، وهذا ما يجعلها أقرب إلى القراء[3].

إنَّ الترجمة من هذا المنطلق ظاهرة لغوية خاضعة لسيرورة الزمن، وكنتيجة حتمية لذلك فهي تطرح على الأقل إشكاليتين مهمتين هما: أولا، هل ينبغي للمترجم إظهار الفارق الزمني بين النص الأصلي وترجمته؟ وثانيا، هل تشيخ الترجمات ومن ثمة ينبغي إعادة ترجمتها؟

يجيب "دوغلاس روبنسن" (Douglas Robinson) عن التساؤل الأول بالإشارة إلى أن معظم المترجمين لا يبالون بالفوارق الزمنية السالفة الذكر ويتعمدون الكتابة بلغة حديثة وواضحة[4]، وأما القلة المتبقية

---

[1]- Ibid p31

[2]-Maurice Pergnier : Les fondements sociolinguistiques de la traduction. Librairie Honoré Champion. París. 1978.p55

[3]-ibid p.41

[4]-بمعنى أنها لغة بسيطة لا تتخللها عبارات مستحدثة (مبتكرة ومبتدعة). نتيجة للتطور التاريخي للغة ، قد تصبح النصوص (الترجمات) القديمة عسيرة الفهم على القراء المعاصرين. لذلك يلجأ بعض المترجمين إلى ترجمة تلك النصوص إلى لغة أكثر حداثة .

قسمان: قسم يميل إلى استخدام لغة قديمة ومهجورة لإبراز الطابع التاريخي للنص الأصلي مثل ما قام به "فرانسيس نيومن"(Francis Newman) في ترجمته الإنجليزية لإليادة هوميروس سنة 1856 ؛ فيما يميل القسم الثاني إلى تحديث النص الأصلي لإضفاء طابع الحداثة عليه، وهو ما عكف على فعله "كلارانس جوردون" (Clarence Jordan) في ترجمته للعهد الجديد في ستينيات القرن العشرين.[1]

حاول "جوردن" –من خلال تبنيه لقراءة ستينية معاصرة لهذا الكتاب–أن يأخذ بعين الاعتبار البون السياقي بين الفترتين مع ظهور توترات عرقية جنوب الولايات المتحدة الأمريكية. وطبعا كان أثر ذلك واضحا في الترجمة إذ شهدت هذه النسخة تعديلات كبيرة لعل من بينها ترجمته لكلمتي "يهودي" (Jew) و"غير يهودي "(Gentile) بالرجل الأبيض (white man) و "الأسود" (negro) على التوالي. كما حوّر "جوردن" جميع الإحالات المتعلقة بعملية "الصلب" إلى إحالات معبرة عن الإعدام خارج نطاق القانون أو ما يشتهر في الولايات المتحدة ب "القتل الغوغائي " (Lynchings) ، معتقدًا أنه لم يكن هناك أي مصطلح آخر لنقل إحساس الحدث إلى اللغة الأمريكية الحديثة. علاوة على ما سبق، وظَّف "جوردن" معادلات أمريكية لأسماء مواقعية في العهد الجديد ؛ فأصبحت روما واشنطن، و يهودا(مقاطعة رومانية) جورجيا ، و القدس أطلانطا ، و بيت لحم غاينسفيل (جورجيا)

ويضيف "دوغلاس روبنسن" أن السواد الأعظم من منظري الترجمة لا يحبذون استعمال هذين المنهجين لأنهما لا يحققان للنص شفافيته المطلوبة ويلفتان الانتباه إلى أن النص مترجم من لغة أخرى، ما يعطي الانطباع بأنه مجرد نسخة عن الأصل. يقول "دوغلاس روبنسن" في هذا الشأن:

"Most translation theorists, too, when they have taken issue with archaized and modernized translation, have tended to voice their disapproval; archaism and modernization typically draw attention to the translation as a translation[…] , and thus, detract from the limpid perception of the SL text itself." [2]

[1]– دوغلاس روبنسن: الترجمة الزمنية. موسوعة"روتلدج" لدراسات الترجمة. الجزء الأول. ترجمة عبد الله بن حمد الحميدان. جامعة الملك سعود. الرياض.2010 . ص182

[2] - Douglas Robinson: intertemporal translation, in Encyclopedia of Translation Studies. Routledge, London and New York, 1997. p115

" وقد مال منظرو الترجمة أيضا-بعد دراسة النصوص المترجمة التي تستخدم لغة مهجورة وتلك التي تعمل على تحديث النص- إلى التعبير عن رفضهم في هذا الشأن. فاستخدام لغة مهجورة أو تحديث النص المترجم عادة ما يلفت الانتباه إلى أن العمل مُترجم... ويصرف الانتباه عن التصور الشفاف (المقصود هنا الأصالة المزيفة) للنص الأصلي نفسه".

ويتكفّل "أنطوان برمان"(Antoine Berman) بالإجابة عن التساؤل الثاني المتعلق بتقادم الترجمات في مقاله المعنون بـــ"إعادة الترجمة بوصفها مجالا للترجمة" (La retraduction comme espace de la traduction).إذ يستهل المنظر الفرنسي مقاله بالتأكيد على أنّ الترجمة فعل غير كامل ولا يمكنها أن تبلغ الكمال سوى من خلال عملية إعادة الترجمة، فالترجمات تشيخ على عكس الأصول وهي بذلك خاضعة لتأثيرات الزمن وتقلباته[1]. ويستثني الكاتب من هذه الترجمات تلك التي يصفها بـــ "الترجمات العظيمة"[2] التي لا تتأثر بعامل الزمن وتضاهي الأصل قوة وتمثيلا مثل: ترجمة الفولغاتا للقديس "سان جيروم"، وترجمة "مارتن لوثر" للكتاب المقدس و"أنطوان غالان" لألف ليلة وليلة، وترجمات"بودلير" لأعمال "إدغار آلان بو"، فيقول في هذا الصدد:

« Le principe…. selon lequel une traduction vieillit et meurt[…] connaît des exceptions significatives : l'Histoire nous montre qu'il existe des traductions qui perdurent à l'égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d'éclat que ceux-ci. Ces traductions sont ce qu'il est convenu d'appeler des grandes traductions. »[3]
"يخضع المبدأ القائل أن الترجمة تتقادم ثم تموت لاستثناءات كبيرة: فالتاريخ يبين لنا أن بعض الترجمات بقيت شامخة شموخ أصولها، بل وحافظت أحيانا على بريقها ورونقها أكثر من الأصول. هذه الترجمات هي ما توافق الاصطلاح عليه بتسمية "الترجمات العظيمة"".(ترجمتنا)

ولم تشاطر "آني بريسيه" (Annie Brisset) نظرة "برمان" لإعادة الترجمة ومسوغاتها، إذ هي دعت إلى مناقشة مستفيضة لمفهوم ''العظمة'' في إطارها الأدبي وعلاقتها بمفهوم القيمة الأدبية[4].بعبارة أخرى، تتساءل الباحثة عن ماهية "العظمة" التي يقصدها "برمان"، هل هي القيمة الفنية الجمالية للعمل الأدبي المرتبطة

[1]-Antoine Berman : La retraduction comme espace de la traduction, Palimpsestes [En ligne], 4 | 1990. P1 Mis en ligne le 22 décembre 2010, consulté le 11 octobre 2018. URL : http://journals.openedition.org/palimpsestes/596 ; DOI : 10.4000/palimpsestes.596
[2]- ibid. p2
[3]-ibid.
[4]-Annie Brisset : Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction, Palimpsestes 15: 39–67, 2004.p 52

بأسلوب الكتابة، أم أنها متعلقة بأمور أخرى خارجة عن دائرة التأليف مثل التأثير الأيديولوجي والتاريخي والاجتماعي.

أما الباحثة "حنا سماح" فترى أن تقادم الترجمات والحاجة لإعادة ترجمة الأصل يرتبطان أيضًا بالتغيير اللغوي والرغبة في تحديث التعابير والمصطلحات المستخدمة في الترجمات السابقة[1].

خلاصة القول أنه لا يمكن حصر قرار إعادة ترجمة عمل أدبي ما في عامل واحد فقط مثل تقادم الترجمة الأولى-وإن كان عاملا مؤثرا-بل هو مرهون بكل حالة على حدة، مثل احتواء الترجمات القديمة على أخطاء لغوية، أو بعدها عن الأصل، أو تعرضها لمقص الرقابة (دواع أخلاقية، دينية، سياسية ...الخ)، أو ظهور قراءات جديدة لها، وهلم جرا.

2.2.2.3 التباعد المكاني

لا جرم أن المترجم يترعرع في حضن ثقافته الأم بين أفراد مجتمعه، فالمرء –كما يقال-ابن بيئته[2]. أما بيئة اللغة التي يُترجِم إليها فقد تغدو بيئة قصية، غريبة عنه، يختص بها الجمهور المتلقي دون غيره من الجماهير الأخرى. وتحتوي هذه البيئة الغريبة في معالمها على رموز ودلالات فريدة تتداولها المجموعة الإثنوغرافية وتصبح بفعل الزمن بمثابة مبادئ وخبرات. وإن حدث وأن احْتَكَّ المترجم بأحد العناصر السابقة، فسيعني ذلك حتما تفاعله مع تجارب حضارية تختلف ولو نسبيا عن تجارب بيئته الأصلية ودلالاتها.

لقد أكد العديد من منظري الترجمة، وعلى رأسهم دعاة التحول الثقافي في الترجمة من أمثال "سوزان باسنيت" و"سنيل هورنبي" (Snell Hornby) أن من أعقد المسائل التي تشوب عملية الترجمة هي كيفية تعامل المترجم مع الأبعاد الثقافية التي تكتنزها البنى اللغوية للنصوص الأدبية، فالترجمة، كما سبق ورأينا

[1]-Hanna Sameh :Towards a Sociology of Drama Translation: A Bourdieusian Perspective On Translations of Shakespeare's Great Tragedies in Egypt, Unpublished PhD Thesis, Manchester: University of Manchester, 2006. p194

[2]- يقول ابن خلدون في هذا الشأن: " وأصله أن الإنسان ابن عوائده ومألوفة، لا ابن طبيعته ومزاجه، فالذي ألفه في الأحوال حتى صار له خلقا وملكة وعادة تنزل منزلة الطبيعة والجبلة، والله يخلق ما يشاء"

رهينة تفاعل عوامل لغوية وأخرى خارجة عن نطاق اللغة. وتقول "كاتارينا رايس"(Katarina Reis) بشأن تأثير الجغرافيا والزمن في استقبال النصوص واستيعابها أثناء عملية الترجمة:

"The text analysis is made more difficult [...] by the spatio-temporal separation between addresser and addressee and the lack of feedback during the act of communication; these factors lead, among other reasons, to a variable understanding of a given text…
A further consequence of this fact may be the loss of understanding of the original SL text functions, because of a change in the situation, in which the SL text fulfilled its function, and/or because of the impossibility of reconstructing this situation …."[1]

يصبح تحليل النص أكثر صعوبة بسبب هوة الزمان والمكان بين المرسل والمرسل إليه، وعدم وجود استجابة أثناء عملية الاتصال. تؤدي هذه العوامل، ضمن أسباب أخرى، إلى استيعاب مغاير لمقصود النص. أما النتيجة الأخرى لهذه الحقيقة فتتمثل في عدم إدراك وظائف النص الأصلي، جراء تغير المقام الذي أدى فيها النص الأصلي وظيفته، و/أو استحالة إعادة هيكلة هذا المقام.(ترجمتنا)

وقد استشهدت الباحثة بالعديد من الأمثلة التاريخية المبرزة لدور الجغرافيا والمكان في تفسير النصوص واستيعابها أهمها: كتب "يوليوس القيصر" الثمانية المعروفة بـــ"تعليقات على الحرب الغالية (Commentarii de Bello Gallico)، والتي هي في واقع الأمر سجلّ "يوليوس القيصر" الشخصي عن الحروب التي خاضها ضد القبائل الغالية المعارضة للهيمنة الرومانية. كانت هذه الكتب بمثابة دعامة معنوية وتبريرا سياسيا لحملته العسكرية في بلاد الغال أمام أعين الشعب، وترى "رايس" أنها عمل يمكن تصنيفه ضمن النصوص الدعائية (les textes incitatifs)، لأن الوظيفة الالتماسية (operative function) تهدف إلى إقناع القارئ الروماني لتأييد عمل يوليوس العسكري والاستجابة له بطريقة أو بأخرى. أما الآن وقد انسلخ النص عن سياقه الاجتماعي الأصلي، فأصبح يقرأ على أنه تقرير تاريخي يؤدي وظيفة إعلامية للقارئ المطلع.[2]

مثال آخر تسوقه لنا الباحثة هو "رحلات جليـــفر"(Gulliver's Travels) للكاتب الشهير "جوناثان

[1] - Katharina Reiss: Type, kind and individuality of text: Decision-making in translation, translated by S. Kitron, in The Translation Studies Reader. Edited by Lawrence Venuti. Taylor & Francis e-Library, London and New York 2004. p161-162

[2]- ibid.

سويفت" (Jonathan Swift). هذه الرواية قرأها الباحثة على أنها عبارة عن هجاء(satire) للأوضاع الاجتماعية السائدة آنذاك، وعليه فهي تكتنف ضمن صفحاتها وظيفتين أساسيتين: الأولى تعبيرية والثانية دعائية. أما القارئ العادي فلا يستطيع التمييز بينهما لأنه لا يعي الظروف المكانية والزمانية للرواية ويبقى مشدودا بنسق الإثارة التي تمتاز بها أحداث القصة فيصبح عاجزا عن إدراك قصدها الحقيقي ويُخيّل له بأنه أمام قصة مغامرات[1].

نستنتج مما سبق أن للعوامل الزمانية والمكانية تأثيرا كبيرا في استقبال النصوص واستيعاب مضامينها. هذه الفواصل الزمنية والمكانية تزيد من "شفافية النصوص"[2] وتعزلها تدريجيا عن سياق نشأتها وظروف تكونها، مما يحرم المترجم من مفاتيح هامة كان له أن يستعين بها ليلج إلى دهاليز النص ويفك ألغازه. ولعل هذا الأمر ما يبرر الحاجة الماسة إلى إعادة ترجمات أمهات الكتب التي عفاها النسيان لتحاكي ترجماتها من جديد جوهرها.

3.2.3 التباعد الثقافي

لقد سبق ورأينا أن صعوبات الترجمة لا تنحصر فقط في الاختلافات اللغوية بل كذلك في الفجوات الزمانية والمكانية التي تطبع العملية الاتصالية. وتؤدي هذه المؤثرات وغيرها بالمترجم إلى التجاوب مع العملية الترجمية برمتها بأشكال مختلفة وفقا للغته وثقافته. ذلك أنَّ للمحيط الاجتماعي الذي يشغله المترجم تأثيرا فعليا في كيفية استقبال النصوص وتأويلها ثم ترجمتها. وبعبارة أخرى، فإن لكل مجتمع من المجتمعات اللغوية طرائق مختلفة لتجربة الواقع وتقسيمه وهيكلته، إذ كما يقول "إدوارد سابير":

"لا يمكن أن تكون هناك لغتان متشابهتان لدرجة تكفي كي نعدهما تمثلان الواقع الاجتماعي نفسه. إن العوالم التي تعيش فيها مجتمعات مختلفة هي عوالم متمايزة، وهي ليست فقط العالم نفسه الذي له عناوين مختلفة."[3]

---

[1]- ibid.

[2] – بمعنى أن النصوص تفقد شحناتها كما تفقد الألوان بريقها مع مرور الزمن.

[3]–سوزان باسنيت: دراسات الترجمة. مرجع سابق. ص37

وفي السياق نفسه، يميز "جون كاتفورد" (J. C.Catford)(1965) في كتابه الشهير "نظرية لسانية في الترجمة" (A Linguistic Theory of Translation) بين نوعين من عدم القابلية للترجمة، ويطلق عليهما "عدم القابلية اللغوية للترجمة" (linguistic untranslatibility) و"عدم القابلية الثقافية للترجمة" (cultural untranslatability). فعلى الصعيد اللغوي تكون الترجمة غير ممكنة بسبب الاختلافات اللغوية بين الأصل والهدف، أي عندما يغيب المقابل المفرداتي أو النحوي في اللغة الهدف، بينما تنشأ عدم إمكانية الترجمة من الناحية الثقافية إلى عدم وجود حالة وظيفية تتعلق بالموضوع المترجم في ثقافة اللغة الهدف مقابل ثقافة اللغة الأصل[1]. ويستشهد "كاتفورد" بالمثال المتعلق باختلاف المفاهيم حول كلمة "حمام" (bathroom) في سياقات اللغات الإنكليزية والفنلندية واليابانية، أولا، في كونه مكانا مشتركا للاستحمام في الثقافتين الفنلندية واليابانية على عكس الإنجليزية، وثانيا، في تمايزه بين الثقافات الثلاث شكلاً وهندسةً وتجهيزًا، وأخيرا، في تفرد "السونا" الفنلندية بخاصية الحمام البخاري الذي لا ينطوي على عملية رش الجسم بالماء الساخن (تتم هذه العملية خارج حجرة السونا) [2].

أما "يوجين نايدا" (Eugene Nida)(1976) فقد بحث في العلاقة بين اللغة والثقافة ودور كل منهما في فك شفرة المعنى، كما تطرق إلى تأثير العوامل الثقافية في الترجمة من خلال مسألة جوهرية في دراسات الترجمة تُعرف بالتكافؤ، وخلص إلى أن الاختلافات بين الثقافات قد تضع المترجم أمام تعقيدات أعوص من تلك التي تثيرها الاختلافات في بنية اللغة[3]. ويستشهد "نايدا"-المعروف بغزارة أمثلته-بلغة في جنوب فنزويلا تسمى"غوايكا"(Guaica)، هذه اللغة تحوي في حقلها المعجمي على مرادفات لكلمات إنكليزية مثل: جريمة(murder) ، سرقة(stealing) ،كذب (Lying)، لكنها من جهة أخرى لا تعبر بتاتا بنفس المنوال عن مفاهيم الحسن والسوء والقبح والجمال المتعارف عليها بين لغات العالم. فعلى سبيل المثال لا تتبع

---

[1]- سوزان باسنيت:دراسات الترجمة، مرجع سابق. ص58

[2]-John Catford: A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics, Oxford University Press .London. 1965.p99

[3]-يوجين نايدا: نحو علم الترجمة. ت ماجد النجار.مطبوعات وزارة الإعلام العراقية.1976. ص311

"غوايكا" تصنيفاً ثنائياً لكلمتي جيد (good) وسيئ(bad)، بل تصنيفاً ثلاثياً على النحو التالي:

-التصنيف الأول: كلمة جيد(Good) تضم ضمن معانيها: الطعام المحبب، وقتل الأعداء، ومضغ المواد المخدرة باعتدال، وحرق الزوجة بالنار كي تتعلم الطاعة، وسرقة أي شخص لا ينتمي إلى الجماعة نفسها.

- التصنيف الثاني: كلمة سيئ(Bad)، وتحيل هذه الكلمة إلى الفاكهة الفاسدة، وأي شيء فيه عيب، وقتل شخص من الجماعة نفسها، والسرقة من شخص ينتمي إلى العائلة الكبيرة، والكذب على أي كان.

- التصنيف الثالث: عبارة خرق المحظور: (Violating taboo) ومن معانيها: سفاح المحارم، وأن يكون الشخص قريباً جداً من أم زوجته، وأن تأكل المرأة المتزوجة لحم التابير (حيوان أمريكي استوائي يشبه الخنزير) قبل ولادة طفلها الأول، وأكل الولد للحيوانات القارضة[1].

وينهج "بيتر بيومارك" (Peter Newmark) نهج سابقيه في التأكيد على دور الثقافة في صنعة الترجمة. وإن كان "نيومارك" لا يعتبر اللغة مظهرا من مظاهر الثقافة، إلا أنه يُقرّ من خلال تعريفه لمصطلح الثقافة بخاصية الاختلاف التي تطبع كل مجموعة لغوية وتميزها عن سواها. فالثقافة-حسبه- "طريقة في الحياة ومظهر من مظاهرها، يمتاز بها كل مجتمع عن الآخر بتوظيفه للغة معينة كوسيلة للتعبير".[2]و يميز "نيومارك" بين ثلاثة أصناف من الكلمات هي:"الكلمات الثقافية"[3](Cultural Words) و"الكلمات العالمية"(Universal Words) و"الكلمات الشخصية"(Personal words). ويكمن جوهر الاختلاف

---

[1]- سوزان باسنيت: دراسات الترجمة. مرجع سابق. ص57

[2]- Peter Newmark: A Textbook of Translation. Prentice-Hall International. New York. 1988. p94

[3]- يبرز مصطلح"الواقعيات" (Realia) الذي اقترحه كل من "فلافكوف وفلورين" (Vlakhov & Florin) بوصفه الأكثر تداولا في قواميس مصطلحات الترجمة. ويصنفانه ضمن أربع مجوعات:

- جغرافية وإثنية: مثل كلمة **هاكا (Hakka)** التي تحيل إلى شعب الهاكا الذي أثر تأثير كبيرا على مسار التاريخ الصيني والعالم، وكان منبعا للكثير من الثورات والحكومات والقادة العسكريين.

- فولكولورية ومثولوجية:مثل**"الليريكان"leprechaun** مخلوق أسطوري من الفلكور الايرلندي، و**"بابا ياجا" (baba Yaga)**_(عجوز ساحرة)في الفُلكلور السُلافي تُحلِّق على عصا عملاقة.

- أدوات يومية: مثل كلمة **"الروبية" (rupee)**أو العملة الرسمية للهند ، و**"سمبريرو" (sombrero):**القبعة المكسيكية الواسعة الحواف

- سوسيو-تاريخية: مثل كلمة**"إنفانتا"(infanta)** التي هي لقب يلقب به أبناء أو بنات الملك (خاصة في إسبانيا)باستثناء وريث العرش الذي يحمل عادة لقب أميري أو لقب الدوق.

فيما بينها في أن الكلمات الثقافية يمكن رصدها بسهولة، فهي متغلغلة في بيئة نشأتها بيد أنها عصيّة على الترجمة خاصة حينما يغيب التداخل الثقافي بين اللغتين الهدف والمصدر وجمهور قرائهما[1]. وقد صنف "نيومارك" هذه "الكلمات الثقافية" كالعادة اعتمادا على المنهج الوصفي وفق مجموعات هي:

أ-البيئة: تضم هذه الفئة كلمات متعلقة بالنبات، والحيوان، والرياح، والسهول، والهضاب مثل:كلمة (selva) التي تحيل في العربية إلى (غابة الأمطار الاستوائية).

ب-الثقافة المادية: تحوي هذه الفئة كلمات مرتبطة بالطعام، والألبسة، والمنازل، والنقل وهلم جرا مثل:

-"فطيرة القيصر فرانز جوزيف":(Kaiserschmarren) فطيرة ممزقة رقيقة، أخذت اسمها عن الإمبراطور النمساوي (القيصر) الأول الذي كان مولعاً جداً بها.

-"مشروب الساكي"(sake):شراب كحولي ياباني يصنع من الأرز المخمر.

- حلوى الزباليون(zabaglione): حلوى إيطالية تصنع من صفار البيض والسكر والنبيذ الحلو.

ج-الثقافة الاجتماعية: تختص هذه الفئة بكلمات نابعة من الدائرة الاجتماعية مثل:

-"الكوندوتييرو"(Condottiero) : زعيم المرتزقة في إيطاليا أثناء العصور الوسطى.

-"الريغي"(Reggae) : موسيقى جمايكية ظهرت في نهاية الستينات يميزها الإيقاع الثقيل.

د-المنظمات والأعراف والنشاطات والإجراءات والمفاهيم: وهي فئة المصطلحات السياسية والدينية والفنية مثل:

-كارما(karma): مفهوم أخلاقي في المعتقدات الهندوسية والبوذية، يطلق هذا اللفظ على الأفعال التي يقوم بها الكائن الحي، والعواقب الأخلاقية الناتجة عنها.

ه-إشارات وعادات:كقولهم في الإنجليزية (Cocking a snook) للدلالة على إيماءة بريطانية الأصل يعبر بها عن الاستهزاء من خلال وضع الإبهام على الأنف و تحريك الأصابع).

وتجدر الإشارة إلى أن مبلغ المشقة في ترجمة الكلمات السابقة يكمن في تجذّر دلالاتها في تربتها المحلية

[1]-Peter Newmark: A Textbook of Translation Op. cit.p95

(الوطنية) بأبعادها الثقافية والتاريخية والجغرافيا والاجتماعية، فهذه الكلمات لا تضاهيها كلمات أخرى في لغات أخرى لأنها نمت في سياق إنساني خاص، وتطورت وفقا لبيئته ومجتمعه وتاريخه.

أما بخصوص ترجمة "الكلمات الثقافية" فيقترح "نيومارك" أسلوبين هما: الاقتراض(transference)وتحليل المكونات (componential analysis).

1- **الاقتراض:**يقصد به اقتراض الكلمة كما هي بمعناها السياقي الأصلي واستعمالها في سياق اللغة الهدف. (طبعا يحدث هذا عندما يغيب المكافئ في اللغة الهدف.)

2- **تحليل المكونات:** يركز على نقل دلالة الكلمات على حساب سياقها الثقافي، وهي بحسب الأمثلة التي سردها "نيومارك" بمثابة ترجمة توضيحية لمعنى الكلمات[1]مثل كلمة (Dacha) في الروسية التي تحيل إلى منزل فرعي في الريف، هذا المنزل يمكن أن يكون صغيرا (كوخ ريف) لدى العامة أو بيتا فخما (إقامة صيفية) بالنسبة للأثرياء.

ويرى "نيومارك" أن لكل طريقة مزايا وعيوب، "فالاقتراض" يقدم جوا ولونا محلّيين للثقافة ضمن النصوص الأدبية لكنه يستبعد المضمون ولا يحقق متطلبات الخطاب، أما "تحليل المكونات" الذي يعده الباحث أكثر إجراءات الترجمة دقة فيركز على المضمون على حساب ثقافة النص[2].

وترسخت أهمية العوامل الثقافية في الترجمة بوتيرة أسرع مع "التحول الثقافي" الذي غلب على دراسات الترجمة في نهاية الثمانينات ومطلع التسعينات، وتحول المسار من النظريات اللغوية للترجمة إلى التفاعل بين الترجمة والثقافة، وتأثير البيئة الثقافية في الترجمة، ودور السياق والتاريخ والأعراف. ويعتبر "أندريه لوفيفر"(André Lefevere) و"سوزان باسنيت" (Susan Bassnett) أهم منظّري هذا التيار إذ اشتركا في وضع حجر أساس المنهج الجديد من خلال إعلان القطيعة مع المناهج اللسانية السابقة التي لم تتعد في تحليلها للترجمة مستوى النص، وركزت على الدراسات التقابلية المضنية بين الأصول وترجماتها من دون أن

[1] -ibid. p 96
[2]- ibid

تأخذ بعين الاعتبار "البيئة الثقافية" وتأثيرها على الترجمة. وهكذا انتقل مفهوم الترجمة بوصفها نصوصا إلى الترجمة بوصفها ثقافة وسياسة. تقول "سوزان باسنيت" في وصفها لطبيعة العلاقة التفاعلية بين الترجمة والثقافة:

"لا يمكن للغة أن توجد ما لم تنخرط في سياق الثقافة. ولا يمكن للثقافة أن توجد إذا لم يوجد في جوهرها بنية لغة طبيعية. إذاً الثقافة هي الجسد واللغة هي قلبه، وينتج من التفاعل بينهما استمرار طاقة الحياة. وكما أن الجراح الذي يجري عملية القلب لا يستطيع أن يتجاهل الجسد الذي يحيط به، لهذا كان المترجم يقوم بعملية محفوفة بالمخاطر حين يتعامل مع النص بمعزل عن الثقافة".[1]

لعل ما يُستشف مما سبق أنه على الرغم من تقاسم المجتمعات البشرية لـــ"التجربة الوجودية" نفسها–فنحن نعيش على الكوكب نفسه، نشرب من مائه ونتنفس هواءه، ونوظف اللغة لوصف تنوعه–إلا أن التطور الفريد الذي طبع مجتمعات على حساب أخرى بفعل الزمن والجغرافيا، أثر بدوره في الثقافات ومفاهيمها. وكان من نتائج هذا المخاض سيل من التعابير والمفاهيم بعضها مشترك وبعضها الآخر خاص بلسان أمة ما. وعليه، يمكن القول أن الاختلاف بين اللغات هو في حقيقة الأمر اختلافٌ بين الثقافات، وهذا ما من شأنه أن يؤثر على عملية الترجمة باعتبار أنها أداة اتصال بين المجتمعات.

4.2.3 الرعاية الأدبية

يقصد "أندريه لوفيفر" بالرعاية الأدبية "السلطات (الأشخاص والمؤسسات) القادرة على تشجيع قراءة الأدب، وكتابته، وإعادة كتابته أو إعاقة ذلك"[2]،ويعدها من أهم العوامل المؤثرة في إعادة الكتابة وذيوع الصيت الأدبي. وتحرك هذه الرعاية أو (الوصاية الأدبية) ثلاثة عناصر أساسية:[3]

1–العنصر الأيديولوجي: أي مدى توافق العمل مع القيم الفكرية والاجتماعية السائدة.

2–العنصر الاقتصادي: ويتعلق بحرص الراعي على دفع أجور المترجمين ومن يعيدون الكتابة.

---

[1]- سوزان باسنيت: دراسات الترجمة. مرجع سابق. ص38

[2]–أندريه لوفيفر: الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية. تـــ: فلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة.ط1.بيروت. 2011.ص29

[3]– المرجع نفسه .ص30–31

3-عنصر المكانة الأدبية: التي تضفي على الكاتب مزايا معنوية كالشهرة والمقروئية.

والرعاية الأدبية من وجهة نظر "لوفيفر" عنصر مهيمن على استقبال النصوص الأدبية بما فيها المترجمة منها لأنها تتحكم في الطريقة التي يقرأ بها الجمهور الأدب، وتسعى إلى فرض أسس فنية خلال فترة زمنية معينة لتصبح بمثابة المعيار الذي تقاس به جودة الإنتاج الأدبي أثناء تلك الفترة؛ ومن ثمة ترفع أعمالا معينة إلى مرتبة الكلاسيكيات وترفض أعمالا أخرى قد يصل بعضها إلى مرتبة الكلاسيكيات في حقبة لاحقة، لا لشيء إلا لأن الأسس الفنية السائدة تكون قد تغيرت. والجدير بالذكر أن هذه الرعاية قد يمارسها أشخاص من أصحاب السلطة والنفوذ كالأمراء والملوك، أو جماعات مثل المؤسسات التعليمية والهيئات الدينية والأحزاب السياسية ودور النشر ووسائل الإعلام بشتى فروعها. لهذا يضرب "لوفيفر" أمثلة عديدة عمن يسميهم "الرعاة" الذين تحكموا تاريخيا في استقبال الأدب فيقول بخصوص هؤلاء:

"قد يمارس الرعاية أشخاص مثل المديسين (في فلورانسا-م) أو ميسيناس (الروماني-م) أو لويس الرابع عشر، أو تمارسه مجموعات من الأشخاص مثل هيئة دينية، أو حزب سياسي، أو طبقة اجتماعية، أو بلاط ملكي، أو ناشرين، أو أخيرا وليس آخرا وسائل الإعلام المتمثلة في الصحف، والمجلات، وشركات التلفزة الكبرى"[1]

انطلاقا مما أورده "لوفيفر" من عناصر مؤثرة في استقبال الأدب، سنحاول فيما يلي التطرق إلى البعض منها لنبرز دورها الملفت في صنعة الترجمة.

1.4.2.3رعاية دور النشر

تمثل دور النشر إحدى القوى المتحكمة في استقبال الأدب وقبوله، وركيزة من ركائز "الرعاية الأدبية" فهي التي تقبل الأعمال، وتفوّض الترجمات، وتفرضها أحيانا، وتدفع للمترجمين رواتبهم، وتساهم في تشكيل صورة معينة في ذهن القارئ عن الأدب الذي يختاره ويقرأه. وقد أشار "لورانس فينوتي" إلى الدور المسيطر الذي يضطلع به الناشرون في مقابل المكانة المتدنّية التي يحظى بها المترجمون عموما، إذ يقول في هذا الشأن:

[1]- المرجع نفسه. ص30

"يساهم المترجمون بانتظام في هذه المجالاّت في ترجمات الشعر والقصة والأعمال غير القصصية الأجنبية بدون الوعد بعقد مكتوب، بمقابل زهيد عادة أو بدون مقابل... إلا أن حقوق الترجمة القاطعة التي تعطى للمؤلفين تعني أنهم (أو الناشرين أو وكلائهم) هم عادة الذين يشجعون الترجمات في محاولة لبيع موافقات وفتح أسواق باللغات الأجنبية لأعمالهم"[1]

ويرجع "فينوتي" المكانة الهامشية التي أصبح يحظى بها المترجمون في الأوساط الأدبية إلى اعتبارهم مجرد ناقلين لأعمال غيرهم، فالمترجم في آخر المطاف ليس سوى ناقل لأفكار غيره، أيا كانت درجة الصعوبة التي تواجهه في تأدية عمله.

ويشير "جيريمي موندي" (Jeremy Munday) إلى أن السعي المتواصل للناشرين وراء تحقيق الأرباح والعوائد المالية والمقروئية من أهم الأسباب التي أدت إلى ظهور الترجمات التدجينية الشفافة التي تمحي كل أثر للاختلافات الثقافية[2]. وفي أحيان أخرى تجاوزت دور النشر المؤلفين -أصحاب الأعمال-كما هو الحال مع "ميلان كونديرا" (Milan Kundera) وروايته "المزحة"(la Plaisanterie) (1969) التي أقدم المترجم الإنجليزي(Oliver Stallybrass) بأمر من الناشر (James MacGibbon) على إحداث تغيرات جوهرية في تسلسلها الزمني لتبدو القصة أكثر وضوحا للقارئ البريطاني، وكان نتاج هذا التدخل حذف أزيد من ثلاثمائة جملة[3]، وحرمان القارئ من تفاصيل هامة في القصة.

أما "تيري هيل"(Terry Tale) فيؤكد على الدور المحوري الذي يلعبه المحررون(Editors) في صناعة النشر وتأثيرهم على عملية المترجمة، إذ يكلّف هؤلاء بأمر من الناشرين بزيارة المعاهد والجامعات للاطلاع على ما جدّ وجاد من العناوين والكتب، بيد أن معايير الانتقاء ليست متعلقة بقيمة العمل في حد ذاته بل في السمعة التي سيجلبها نشر الكتاب للشركة والعوائد المرتقبة من وراء هذا النجاح. لهذا يضيف "هيل" قائلا" بأن المحررين "لن يقبلوا إلا الكتّاب الذين يتمتعون بالفعل بسمعة جيدة في بلادهم، ويفضلون من سبق وأن

[1]-لورانس فينوتي: فضائح الترجمة، ط1، ت عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة. 2010. ص86

[2]- Jeremy Munday: Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English, Routledge New York. 2008

[3] -Piotr Kuhiwczak: Translation as appropriation: The case of Milan Kundera's The Joke. In Susan Bassnet and André Lefevere (eds) Translation, History, Culture (pp. 118–30). Cassell, London. 1990

ترجمت أعماله إلى الإنجليزية"[1].

2.4.2.3 رعاية السلطات العليا

تتأثر عملية الترجمة-حسب "لوفيفر"-بعلاقتها مع السلطة السياسية الراعية خاصة لدى الأنظمة التي تعتمد الرعاية الشاملة (أيديولوجيا واقتصاديا وأدبيا)، حيث يكون الهدف من وراء ذلك سياسيا بحتا ومتعلقا باستقرار النظام الاجتماعي وتفادي حدوث انشقاقات أو معارضة للقيم الثقافية والأيديولوجية التي تتبناها تلك الأنظمة[2]. ولعل من أهم الآليات التي دأبت تلك الأنظمة على توظيفها لكبح جماح الأصوات الخارجة عن الجماعة آلية الرقابة. وتجدر الإشارة إلى أن الرقابة يمكن أن تكون موضوعية المنشأ تسيرها آليات حكومية معلنة (مثل تلك التي جرت ممارستها في إسبانيا خلال حقبة حكم الجنرال فرانكو)[3] أو أن تكون فردية ذاتية يمارسها المترجم بدعوى أخلاقية أو سياسية كما هو الشأن مع ترجمة مصطفى ماهر لرواية "عاشقات" للروائية النمساوية "إلفريده يلينك"(Elfriede Jelinek).حيث وُصِفت هذه الترجمة بأنها "أخلاقية" في مجملها، تحفل بحذف ما اعتبره المترجم "مبتذلاً" أو "مثيراً للقرف".[4]وقد تطرق العديد من الباحثين إلى هذه المسألة خاصة من منطلق العلاقة بين الأيديولوجية والسلطة، فيضرب"روبيرتو مايورل"

---

[1]-تيري هيل:أساليب النشر، موسوعة "روتلدج" لدراسات الترجمة. الجزء الأول. ترجمة عبد الله بن حمد الحميدان، جامعة الملك سعود،الرياض.2010.ص308

[2]- أندريه لوفيفر: الترجمة و إعادة الكتابة ...مرجع سابق.ص31

[3]-تقول "روزا رابان" Raquel Merino و "راكيل مرينو" Rosa Rabadán بخصوص الرقابة على الترجمات في عهد "فرانكو":
"During the nearly forty years (1936-1975) that Spain was ruled by successive fascist governments, cultural manifestations were closely monitored and controlled by the military authority and the Roman Catholic Church. The control of text production, both native and translated, was exerted by juntas de censura, committees composed of Church representatives, lower-rank officials and men of letters functioning under the supervision of the authorities."
"ساست إسبانيا حكومات فاشية خلال ما يقرب من أربعين عاما (1936-1975)،و لم تدع مجالا إلا وبصمت فيه على سلطويتها وفكرها الدكتاتوري. كانت المظاهر الثقافية تراقب عن كثب من قبل السلطة العسكرية و الكنيسة الكاثوليكية، حيث تولت لجان الرقابة المتشكلة من ممثلين عن الكنيسة ، ومسؤول الرتب الدنيا ورجال الأدب مراقبة إنتاج النصوص المحلية أو المترجمة تحت إشراف السلطات."(ترجمتنا)
*Raquel Merino and Rosa Rabadán: Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project — Theatre and Fiction (English-Spanish). TTR, 15 (2), 125–152, 2002.p125
https://doi.org/10.7202/007481ar

[4]- سمير جريس:الترجمة العربية لرواية "العاشقات"ترجمة الأدب العالمي إلى العربية...ضحية مقص الرقابة الأخلاقية؟موقع قنطرة للحوار مع العالم الإسلامي،تاريخ الاطلاع:17.04.2008 من :
https://ar.qantara.de/content/الترجمة-العربية-لرواية-العاشقات-ترجمة-الأدب-العالمي-إلى-العربيةضحية-مقص-الرقابة-الأخلاقية؟-

(Roberto Mayoral) المثل بما تعرضت له الترجمات في الدول التي كانت ذات يوم جزءًا من الكتلة الشرقية قائلا:

"عكفت السلطة في تلك الدول على إدخال تحويرات على الترجمة التحريرية والشفهية، ومحصّلة هذا الانحراف عن المحتوى الأصلي وعن مقاصد المؤلفين الأصليين، عندما ينظر إليهم أو إلى زوايا الرؤية عندهم أنها لا تتوافق مع مصالح القضية (كانت هذه الخطوات تتم في شكل مواز مع الترجمة وخاصة مع تلك الأعمال التي لا تتناقض مع المصالح، وكانت الأيديولوجية التي خرجت بها هذه الكتلة لتبرير هذه الممارسة، هو أنه لما لم يكن هناك تعادل ثقافي يرتبط بوجود طبقات أيديولوجيات مختلفة، ولما كان المنظور للواقع مختلفا فإن الترجمة الأمينة للنص تستلزم وجود تأويلات تختلف عن الوقائع وبالتالي تم فرض نوع من "قولبة طبقة اجتماعية" تساعد في الحيلولة دون التشويه الناجم عن الاختلافات الأيديولوجية. وأدى هذا الموقف بالمترجمين فى تلك البلاد إلى وضع غريب مقارنة بزملائهم في دول أخرى."[1]

وهنا لا بد من الإشارة إلى التأثير الواضح الذي ما فتأت تشكله الرقابة الرسمية في البلدان العربية على المنتوج الأدبي عموما والترجمة خصوصا. إذ يشير الناقد والمترجم "صبحي حديد" في مقاله "الرقباء على الترجمة" إلى وجود اثنتين وعشرين دائرة رقابة حكومية ضمن وزارات الإعلام والثقافة في العالم العربي؛ فضلاً عن الأجهزة الرقابية الأخرى السياسية منها والأمنية[2]. ويرى الكاتب أن الرقابة على الترجمات أشد وطأة من مثيلاتها في الأدب غير المترجم لأنها رقابة طوعية خافية يمارسها رقيب من طراز مختلف يتلاعب بالنصّ ويحرف محتواه بدرجات متفاوتة. ويميز الناقد بين ثلاثة أصناف من الرقباء يقبعون كلهم تحت مظلة الرقيب الأول ألا وهو السلطات وهم:

أ- الناشر: الذي يصرف النظر عن طباعة رواية مترجمة لأنه يخشى أن تخلق له متاعب سياسية أو أخلاقية أو دينية.

ب- المترجم: الذي ينصّب نفسه رقيبا، بالنيابة عن المؤلف، وليس بالتشاور معه بالضرورة، فيستبعد

[1]-أمبارو أورتادو ألبير: الترجمة ونظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة، ط1. ت: علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2007.ص811

[2]-صبحي حديدي:الرقباء على الترجمة. القدس العربي.الصادرة يوم، 25 - فبراير - 2018، (النسخة الإلكترونية)، الموقع الرسمي للجريدة:/الرقباء-على-الترجمة/https://www.alquds.co.uk

من النصّ كلّ ما يمكن أن يُغضب الرقيب الرسمي، أو يثير مشكلة لدى القارئ.

ج- المؤلف: الذي يرضخ لمتطلبات ناشر الترجمة، فيحذف أو يعدّل أو يضيف، خصيصاً للطبعة المترجمة.[1]

إذا، يمكننا أن نستنتج من وجهة نظر تاريخية بأن الإيديولوجيا والرقابة مفهومان مرتبطان ارتباطًا وثيقًا بعملية الترجمة، لجأت إليهما الأنظمة الاستبدادية ولا تزال من أجل خنق الأفكار المعارضة لعقيدتها الأحادية. ويبقى مجال الاجتهاد في نظرنا مفتوحا على مصراعيه من أجل إجراء المزيد من البحث والتقصي بخصوص تأثير هذين العاملين على صناعة الترجمة في الوطن العربي، والخيارات المتاحة أمام المترجمين للتعامل مع هذا الواقع.

5.2.3كفاءة المترجم وإيديولوجيته

تؤثر الظروف النفسية والمهنية للمترجم تأثيرا مباشرا على جودة الترجمة، ويتجلى هذا على نحو أكثر وضوحا في الترجمات الأدبية التي تغلب فيها لغة المشاعر والأحاسيس، فتبرز هَهُنَا سجايا المترجم وصفاته وأمزجته وانحيازاته وخبراته. هذا الأمر دفع بالعديد من الباحثين إلى دراسة الجوانب المعرفية الضرورية التي تجعل من المترجم شخصا قادرا على القيام بالعمليات الترجمية، واستخدموا مصطلحات شتى للدلالة على ذلك مثل: الكفاءة(competence) والمهارة (ability) والحذق(skill) . وكما جرت عليه العادة فقد اختلفت التعريفات بخصوص ماهية الكفاءة ومقوماتها، فعلى سبيل المثال يعرف "روجر بيل" (Roger T. Bel) الكفاءة الترجمية على أنها مجموعة "المعارف والمهارات التي يجب أن تتوفر لدى المترجم للقيام بمهمته"[2]، فيما ترى "أورتادو ألبير" (Hurtado Albir) على أنها "مهارة القدرة على الترجمة" وتتفرع إلى خمس مكونات فرعية، هي:

---

[1]- المرجع نفسه.

[2] - Roger T. Bell : Translation And Translating: Theory And Practice. London ; New York : Longman, 1991.p43

أ- الكفاءة اللغوية في اللغتين: وهي القدرة على فهم اللغة الأصل وإنتاجه باللغة الهدف.

ب- كفاءة خارجة عن نطاق اللغة: أي المعارف الموسوعية والثقافية.

ج- كفاءة تحويلية (نقلية): أي القدرة على فهم النص وإعادة صياغته وفقا للغاية من الترجمة والمتلقي.

د- كفاءة مهنية: وهي متعلقة بالقدرة على التوثيق واستخدام التقنيات الحديثة، ومعرفة سوق العمل.

ه- الكفاءة الاستراتيجية: متعلقة بخطوات الترجمة وحل الصعوبات التي يواجهها المترجم.

و- المكون النفسي الفيسيولوجي: أي استخدام الموارد والمهارات النفسية مثل الذاكرة، وسرعة البديهة، والاستنتاج العقلي وغيرها.[1]

أما "ويلز" فيصف "الكفاءة الترجمية" على أنها "الاتحاد الذي يجمع بين أهلية التلقي من اللغة الأصلية وأهلية الإنتاج باللغة الهدف، في إطار أهلية عليا، تَعني المهارة في نقل الرسائل من لغة لأخرى"[2].ومن جهتها، قدّمت "كرستيان نورد" (Christian Nord) بُعدين للكفاءة الترجمية هما الازدواج اللغوي للمترجم من جهة، والقدرة على التحويل التي تعني مهارات فهم النص وإعادة إنتاجه من جهة أخرى، وقد فصّلت في هذين البعدين أيما تفصيل، وخلصت إلى أن المترجم بحاجة إلى سبع كفاءات هي: الكفاءة اللغوية، والتحويلية، والثقافية، وأهلية تقييم الترجمات، والبحث والتوثيق، وتلقي النص، وإنتاجه.[3]وهنا يمكننا القول بأن الكفاءات التي أتت على ذكرها "نورد" تتقاطع في صلبها مع كفاءات "هورتادو" وخاصة الرئيسية منها مثل الأهليات اللغوية والتحويلية والموسوعية(الثقافية) والتوثيقية، فيما يبقى الإشكال قائما في مدى الجدوى من إضافة أهلية تَلَقّي النص وإنتاجه ما دامت الباحثة قد أشارت إلى هذين المكونين ضمن الأهلية التحويلية.

[1]-Hurtado Albir: La Cuestion del Metodo Traductor.Metodo, estrategia y tecnica de traduccion.Sendebar.7,39-57.p39

[2]-أمبارو أورتادو ألبير: الترجمة ونظرياتها:مدخل إلى علم الترجمة. ترجمة:علي إبراهيم المنوفي.المركز القومي للترجمة.القاهرة.2007.ص499

[3]- المرجع نفسه.ص502

لقد أثبت هذا التباعد في زوايا الرؤى بجلاء التعقيدات المتعلقة بوصف الكفاءة الترجمية ونمذجتها، ويرجع "جيري ويلنجتون" (Jerry Wellington) سبب ذلك بالأساس لصعوبة إحصاء عدد مكونات الكفاءة الترجمية وحصرها، وماهيتها الحقيقية والعلاقة بينها.[1] ولهذا تلح الباحثة "أورتادو ألبير" على القيام بالمزيد من الأبحاث التجريبية لدراسة مراحل اكتساب الكفاءة الترجمية وقياسها.

6.2.3 قراء الترجمة وتطلعاتهم

تضم عملية الترجمة ثلاثة أطراف محورية على الأقل، هي المؤلف والمترجم والقارئ. وإن كان المؤلف قد استأثر باهتمام نظريات الترجمة لكونه صاحب العمل ومُنطلق فعل الترجمة، فإن القارئ بات يحظى مؤخرا كذلك باهتمام الدارسين لكونه مُستقبِلَ العمل الأدبي وغاية الترجمة، فالمترجم لا يترجم لنفسه وإنما يتوجه لمتلق يحتاج إلى وسيط لغوي ثقافي (مترجِم)، حتى يتمكن من فهم نص لم يكن ليستطيع قراءته في غياب هذا الوسيط. كما أن المتلقين أنواع وأصناف، ولكل نوع هدف أو غاية، من الأهمية بمكان إدراكهما، لأن هذا الأمر يؤثر في عملية الترجمة ونتاجها. لهذا ركزت النظريات الوظيفية (أعمال "كاتارينا رايس"، نظرية الهدف(Skopos)، نظرية الفعل الترجمي Translational Action و نموذج "كريستيان نورد") في إحدى قواعدها على ضرورة أن "يتحلى النص المستهدف بالتماسك والاتساق الداخلي"[2] اللذين يتيحان للقارئ فهم النص من دون عناء أو تكلف. يقول محمد عناني مُعلِّقا على معنى الاتساق عند "كاتارينا رايس" (Katharina Reiss) و"هانز فيرمير"(Hans J. Vermeer):

"تعني قاعدة الاتساق عند "رايس" و"فيرمير" أن يستطيع القارئ فهم النص وتفسيره بسبب اتساقه مع حاله، وبتعبير آخر يجب أن يترجم النص بطريقة تجعله مفهوما لمن يقرؤه في حدود الظروف الخاصة للقارئ ومعارفه"[3].

لقد أدى ظهور هذه النظريات في نهاية السبعينات وبواكير الثمانينات إلى تغير النظرة باتجاه الترجمة من

---

[1]-المرجع نفسه. ص511

[2]-محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق.مرجع سابق. ص132

[3]-المرجع نفسه. ص134

كونها مجرد ظاهرة لغوية منعزلة إلى عدَّها فعلا من أفعال التواصل الاجتماعي والثقافي، وركزت هذه النظريات بالأخص على وظيفة النص الهدف وهدفه، واعتبرتهما العامل الأساسي المحدد لخيارات الترجمة. وكان من نتائج هذا "التحول" انتقال البحث في "المرجعية" من المؤلف ونصه إلى القارئ ومجتمعه وثقافته، فأصبح "القارئ المتلقي" يحظى باهتمام كبير من لدن الدراسات الترجمية نظرا للدور الفعال الذي يؤديه في فهم النص وتأويله وتفسير معانيه، فإليه يعود قرار إحياء النص ونشره وانتشاره وبيعه أو طمسه وقتله وتجميده بين رفوف المكتبات. ولعل من أهم النظريات التي تطرقت للدور المهيمن للقارئ في صناعة الترجمة "نظرية الترجمة الموجهة للمستخدم"(User-Centered Translation) سنة 2012. هذه النظرية امتداد للنظريات الوظيفية السالفة الذكر فهي تحث المترجمين على أخذ تطلعات القارئ من الترجمة بعين الاعتبار، إذ من وجهة نظر المستخدم (المتلقي)، ترى هذه النظرية أن الهدف من الترجمة إخراج نص في متناول المتلقي متى تيسر الأمر لذلك، وأما من وجهة نظر المترجم، فتهدف إلى تزويد المترجم بمعارف معمقة بخصوص احتياجات القارئ في اللغة الهدف. ومن ثمة تساعد المترجمين على تلبية حاجات المستهلك وتسهم في إنتاج ترجمات ذات جودة ومقبولية.

تقول "تيتي سوانين"(Tytti Suojanen) وزميلتاها" كايسا كوسكينن" (Kaisa Koskinen) و"تينا تواميين"(Tiina Tuominen) في كتابهن "الترجمة الموجهة نحو المستخدم" (User-Centered Translation)

"Translators want to take their readers into account, but traditional translation theory does not offer much advice on how to do that. User-Centered Translation (UCT) offers practical tools and methods with which end users can be taken into consideration systematically and effectively"[1]

"يرغب المترجمون في أخذ قرائهم بعين الاعتبار، ولكن نظريات الترجمة التقليدية لا تقدم الكثير من النصائح حول كيفية القيام بذلك. وتقدم الترجمة الموجهة للمستخدم(UCT)أدوات وأساليب عملية يمكن من خلالها أخذ المستخدمين النهائيين بعين الاعتبار بشكل منهجي وفعال." (ترجمتنا)

تستمد نظرية "الترجمة الموجهة للمستخدم" أفكارها من منهج "التصميم الموجه للمستخدم" (user-

[1] - Tytti Suojanen, Kaisa Koskinen and Tiina Tuominen: User-Centered Translation in: Translation practices explained. Routledge. New York. 2015. P?

centered design) وهو مصطلح اقتصادي يركز على إقحام المستخدمين(users) في عملية تصميم البرامج الحاسوبية، من خلال الأخذ برأيهم في كل مرحلة من مراحل التصنيع والتأكد أن المُنتج يوفر لهم الراحة والأمان ويشبع احتياجاتهم. هذا بالضبط ما حاولت الباحثات الفنلنديات الثلاث نقله إلى مجال الترجمة وذلك من خلال تقييم جودة الترجمة من وجهة نظر القارئ وليس عبر مقارنة الأصول وترجماتها. فالمستخدم (القارئ) عنصر فعال في عملية الترجمة، ينبغي جمع أكبر قدر من المعلومات حول حاجياته ليتم الأخذ بها أثناء وبعد عملية الترجمة[1]. فكلما ازدادت معرفة المترجم بالمتلقي، ازدادت فرص الحصول على ترجمات جيدة يمكن تسويقها. ولبلوغ ذلك المطلب يمكن للمترجم الاستعانة بالمناهج التي تهدف إلى تحديد فئات المستخدمين وفهم احتياجاتهم وسلوكياتهم. تتوزع هذه المناهج على ثلاث فئات رئيسية هي:

أ-النماذج العقلية (Mental Models) : تتضمن هذه الفئة الأدوات المساعدة التي تمكّن المترجم من إنشاء أوصاف للقراء المستهدفين مثل: "البرسونا"(Persona) (نماذج شخصيات الزبائن) الذي يساعد على وضع معالم دقيقة لأنواع الزبائن المحتملين وذلك عبر رسم شخصيات افتراضية لفهمهم بواقعية أكبر.[2]

ب-مناهج قابلية الاستخدام الأمبيريقي (Empirical usability methods): تركز هذه المناهج على الطرائق الأمبيريقية لجمع المعلومات حول المستخدمين (أو القراء) الحقيقيين مثل: اختبار قابلية الاستخدام (Usability Testing) ومراسم التفكير بصوت مرتفع(Thinking Aloud Protocol) ورصد حركات العين (eye-tracking) والمقابلات والاستبيانات والمجموعات التجريبية (Focus groups)[3]

ج-التقييم الإرشادي (الموجه)(Heuristic Evaluation): يحيل المصطلح إلى مجموعة من القواعد والمبادئ التي يمكن وضعها لوصف الخصائص المفترض توافرها في الترجمات القابلة للاستخدام.[4]

وبالاستعانة بهذه الأدوات، يستطيع المترجم-حسب هذه النظرية-الاطلاع على احتياجات القراء قبل عملية

[1]-ibid. P1
[2]-ibid. P61
[3]-ibid. P93
[4]-ibid. P77

الترجمة وأثناءها، ومن ثم يصبح قادرا على إنجاز ترجمة تناسب متطلبات المستخدمين المستهدفين. وكما يلاحظ، تتطلب غالبية طرق البحث هذه التواصل مع المستخدمين واستشعار حاجياتهم النفسية والمادية. ويبقى الرهان الأكبر في نظرنا هو اختبار هذه النظرية الفتية في الأمر الواقع وإثبات أنه يمكن تطبيقها بسهولة على النصوص الأدبية وغيرها من النصوص في مجالات وسياقات مختلفة.

3.3 تأثير ترجمة الأدب الروائي

غني عن البيان القول بأن الترجمة قد أدت دورا مهما في شد عرى التواصل بين الشعوب المتناثرة في أصقاع المعمورة، كما أسهمت في إغناء المجالات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للأمم التي أدركت مدى تأثيرها اللافت في قيام الحضارات الإنسانية. ونظرا لكون الأدب الروائي ضربا من ضروب الحياة الثقافية فقد أثّر وتأثّر بتيارات الترجمة المتلاحقة وساهم بدوره في إشاعة القيم الأخلاقية وتوطين المعارف الانسانية السامية. بيد أن الأمر لم يكن دائما كذلك. إذ يخبرنا تاريخ الترجمة بأنها قد استغلت في أحيان كثيرة (عن قصد أو عن غير قصد) لتحقيق مآرب أخرى سبق واطلعنا على البعض منها في المبحث الأول الموسوم بـــ"الأدب الفرنكفوني ودراسات الترجمة ما بعد الاستعمار" أين وقفنا على الكيفيات التي استغلت بها القوى الاستعمارية اللغة والترجمة لفرض هيمنتها الأيديولوجية والثقافية على مستعمراتها السابقة.

وفي مجال الترجمة الأدبية ، نَظَّرَ "أندريه لوفيفر" لهذه الآلية الاستلابية وأطلق عليها اسم "الانحراف" (Refraction) احتذاء بانحراف (انكسار) الشعاع الضوئي عن مساره عند عبوره من وسط شفاف إلى وسط شفاف آخر. وتتراءى بين أعيننا بلاغة التشبيه عندما نسقطه على ترجمة الأدب الروائي، إذ يضطر المترجم إلى تحوير (كسر) النص الأصلي وتعديله ليتلاءم مع بيئته الجديدة. يقول "أندريه لوفيفر" مفسّرًا :

"Refraction is the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work[1]"

[1]- André Lefevere: "Mother Courage's Cucumbers: Text, System, and Refraction in a Theory of Literature," in Venuti, Lawrence, ed. The Translation Studies Reader. London and New York: Routledge, 2000.233-249.p234-235

"الانحراف هو عملية تكييف عمل أدبي من أجل جمهور مختلف، بقصد التأثير في الطريقة التي يقرأ بها ذلك الجمهور العمل" (ترجمتنا)

والترجمة من هذا المنطلق ليست عملية نقل خطية (بريئة) للشحنات اللغوية والثقافية، بل هي بحد ذاتها خط فاصل بين ثقافتين يخضع لمؤثرات خارجية غير أدبية مثل الأيديولوجيا والثقافة والمجتمع التي يعد المترجم جزءًا منها. كما أنه يمكن استغلالها كأداة استيعاب وتأثير لفرض أجندات محددة في مجالات السياسة والثقافة والدين وهلم جرا. وقد استدل "لوفيفر" في تحليله لآلية الانحراف بالترجمة الانجليزية لمسرحية "الأم شَجَاعة وأبناؤها" (Mother Courage and Her Children) التي ألّفها الشاعر والمسرحي الألماني "برتولت بريشت" (Bertolt Brecht) ووقف على التعديلات التي أحدثها المترجمون الأمريكيون في النص الإنجليزي لتناسب ذوق المنتجين في "مسارح برودواي"(Broadway theatre) الشهيرة.

ولعل من أهم الأمثلة التي لمسنا فيها تأثير الترجمة الأدبية في السياقات العربية تلك التغيرات الاجتماعية والثقافية التي عرفها ولايزال يعرفها الوطن العربي نتيجة لحركة الترجمة. إذ عرفت سنوات الستينات والسبعينات (السنوات التي عرفت استقلال العديد من الدول العربية) انبهارا كبيرا بالفكر الماركسي تجلى بوضوح في الكم المعتبر من الترجمات التي كانت تغزو الأسواق العربية في لغات شتى، والتي كانت تروّج بشكل أو بآخر للفكر الماركسي والشيوعية والنظام الاشتراكي. وهذا التغلغل الثقافي المستمر إلى يومنا هذا ينضوي تحت مسميات مختلفة (العولمة، ومكانة المرأة، والحريات الفردية- على سبيل الذكر لا الحصر) نتيجة حتمية ومنطقية للوهن الثقافي الملازم للحركة الإنتاجية الثقافية عموما.

4.3 خلاصة الفصل

كان المبتغى من هذا الفصل مُناقشة مجموعة من العوامل المؤثرة في مسار الترجمة والتحديات التي تطرحها هذه العوامل. وبدا لنا جليا مدى وُعُورَة السبل التي يسلكها المترجم لبلوغ ترجمة تلقى القبول قدر المستطاع في ظل تعدد المؤثرات الداخلية والخارجية وتداخلها بشكل كبير.

لقد تناول هذا الفصل بالدراسة بعضًا من هذه المؤثرات التي قد تقف حائلا بين المترجم الأدبي ونصه فتحول دون الوصول إلى ترجمة إبداعية متمكنة. يتعلق قسم من هذه المؤثرات بعوامل لسانية تتمخض عن الاختلافات المعجمية والبنيوية التي تمتاز بها اللغات الإنسانية فيما بينها. أما المؤثرات الأخرى فهي إمّا ثقافية نابعة عن طبيعة الاختلاف بين الأسس والمكونات الثقافية للمجتمعات البشرية، أو نفسية/شخصية متعلقة بكفاءة المترجم وقدرته على الفهم والتفسير في لغة الانطلاق والنقل والتحرير في لغة الوصول. علاوة على ما سبق، لا يمكننا تغافل الدور المتنامي للرعاية الأدبية في تشكيل هوية الإنتاج الأدبي المترجم، خاصة تلك التي تمارسها الحكومات ودور النشر لأسباب سياسية أو أيديولوجية أو اقتصادية. ولعلنا نرى في قراء الترجمة وتطلعاتهم أحد أهم العوامل المؤثرة في صنعة الترجمة نظرا للمكانة المرموقة التي أضحى القارئ يتمتع بها ودوره الفعال في إنتاج الترجمة وقبولها.

لقد بيّنت لنا مناقشتنا للعوامل المؤثرة في عملية الترجمة مدى تعقيد هذه العملية الانتقائية، إذ بإمكان أي عامل من العوامل السابقة أن يتداخل بشكل أو بآخر في أحكام المترجم واختياراته، ويؤثر بذلك في جودة الترجمة. لهذا نرى من الضروري كخطوة أولى أن يدرك المترجم بشكل جلي ومنتظم مدى أهمية هذه العوامل وكيفيات تفاعلها في النصوص الأدبية ومن ثم يحاول تبني استراتيجيات فعالة لمواجهة تأثيراتها السلبية.

الفصل الرابع: مقاربة كونديرا في ترجمة الأدب الروائي

1.4 تمهيد الفصل

2.4 كونديرا الكاتب-المترجم

1.2.4ميلان كونديرا و الترجمة

2.2.4 تأثر "كونديرا" بفلاديمير نابوكوف

3.4 النزعة التجميلية عند كونديرا

4.4 تأثير دور النشر في ترجمات أعمال ميلان كونديرا

1.4.4 كونديرا في مواجهة دور النشر

5.4 مناقشة مقاربة كونديرا في ترجمة الأدب الروائي

1.5.4 كونديرا والأمانة

2.5.4 القصد الجمالي

3.5.4 الخرق اللغوي

6.4 خلاصة الفصل

1.4 تمهيد الفصل

يناقش هذا الفصل مقاربة "كونديرا" في ترجمة الأدب الروائي، بوصفه كاتبا مزدوج اللغة، ألَّف رواية "المزحة" باللغة التشيكية سنة1967 ثم أعاد مراجعتها عدة مرات من خلال ترجمتها إلى لغات شتى. هذه العلاقة الخاصة التي جمعت المترجم الذاتي بنصه، والتعليقات الكثيرة التي أعقبت مراجعاته المتعددة لترجماته هي التي أثارت اهتمامنا ودفعتنا إلى دراسة وجهة نظر الكاتب في الترجمة عموما، ورأيه في الدور الذي يضطلع به المترجمون في هذه العملية خصوصا. وانطلاقا مما سبق، سنحاول أن نتطرق إلى مجموعة من المسائل التي نرى بأنها جوهرية لفهم فلسفة "كونديرا" في الترجمة وعلاقته بها، لعل من أهمها تأثير العوامل التاريخية والجغرافية في تبلور الشخصية الفريدة لميلان كونديرا، وتأثره بالمقاربة الحرفية للكاتب الروسي الشهير "فلاديمير نابوكوف"، وأسلوب "فرانز كافكا" في الكتابة والتأليف، والأهم من كل هذا تعليقاته الشخصية على عمل المترجمين، واشتغالهم على النصوص الأدبية التي لمناها في وصف جامع ب"النزعات التجميلية". علاوة على ما سبق، سنسعى في هذا الفصل إلى إبراز طبيعة العلاقة التي تربط بين النزعات التجميلية النابعة من ذاتية المترجم وتأثير دور النشر–بوصفها مؤثرات خارجية– في ترسّخ تلك الممارسات بين المترجمين لأعمال "كونديرا"، لاسيما إلى الإنكليزية. وأخيرا، سيتطرق هذا الفصل بالنقد والتحليل إلى مقاربة "كونديرا" إلى الترجمة، وذلك من خلال سرد أهم التعليقات والانتقادات التي تعرضت إليها آراء الكاتب في الترجمة، ونخص بالذكر مفاهيم الأمانة، والقصد الجمالي، والخرق اللغوي.

2.4 كونديرا الكاتب- المترجم

ولد "ميلان كونيدرا"(Milan Kundera) في الفاتح من أفريل سنة 1929 لأبٍ وأمٍ تشيكيين. كان والده "لودفيك كونديرا" (1891 - 1971) عالم موسيقى ورئيسا لجامعة "برنو" (Brno).

كتب "كونديرا" بواكير شعرية أثناء المرحلة الثانوية وعمل تاجرا وعازفا على آلة الجاز قبل أن يتابع دراسته في جامعة "تشارلز" في "براغ"، حيث درس علم الموسيقا والسينما والأدب وعلم الأخلاق. تخرج في العام 1952 وعمل بعدها أستاذاً مساعداً ثم محاضراً لمادة الأدب العالمي في كلية السينما في أكاديمية براغ للفنون التمثيلية. ونشر أثناء تلك الفترة شعراً ومقالاتٍ ومسرحياتٍ والتحق بقسم التحرير في عدد من المجالات الأدبية.

انضم "كونديرا" إلى الحزب الشيوعي العام 1948، تحدوه الحماسة، شأنه شأن العديد من المثقفين التشيكيين آنذاك، ولكنه سرعان ما استبعد منه في العام 1950 بسبب نزعاته الفردية، ليعود للالتحاق بصفوفه ابتداءً من العام 1956 حتى العام 1970.

عمل "كونديرا" خلال خمسينيات القرن الماضي كاتبا ومترجما للمقالات ومؤلفا للمسرحيات، ونشر في العام 1953 أول دواوينه الشعرية، إلا أنه لم يحظ بالاهتمام، خلا مجموعته القصصية الأولى "غراميات ضاحكة"(Risibles Amours) سنة 1963، ثم أتبع ذلك بكتابة الروايات، أشهرها على الإطلاق روايته الأولى "المزحة" (Žert) عام 1967، ويقدم فيها نظرة ساخرة للحياة الخاصة ولمصائر العديد من التشيكيين أثناء سنوات حكم ستالين (للتفصيل في هذه الرواية، انظر الفصل الخامس)، وقد ترجمت هذه الرواية إلى العديد من اللغات وحققت نجاحاً عالمياً باهراً.

بعد الغزو السوفيتي لتشكوسلوفاكيا بتاريخ 21 أوت 1968 فقد "كونديرا" وظيفته في التدريس بحكم أنه كان من طليعي الحركة الراديكالية فيما عرف باسم (ربيع براغ)، كما منعت كتبه من التداول في المكتبات وفي كل أنحاء البلاد بشكل كامل سنة 1970.

اضطر "كونديرا" للهجرة إلى فرنسا في العام 1975 وعمل أستاذاً مساعدا في جامعة "رين"(Renne) الفرنسية، وكردة فعل على روايته "كتاب الضحك والنسيان"(Le Livre du rire et de l'oubli) الصادر سنة 1979 جرّد من الجنسية التشيكية، لكنه حصل على الجنسية الفرنسية في العام 1981.[1]

قرّر "كونديرا" في عام 1995 أن يجعل من الفرنسية لغة لسانه الأدبي من خلال روايته "البطء"، ونشرت رواياته التي ألفها في السبعينات والثمانينات بالفرنسية في فرنسا وفي أماكن أخرى ولكنها ظلت ممنوعة في موطنه حتى عام 1989.

وأخيرا، تجدر الإشارة إلى أن "كونديرا" يرفض رفضا قاطعا أن يقرأ نتاجه الأدبي قراءة سياسية أحادية الجانب، أو بوصفه تأريخاً لمساره النضالي الحافل، بالرغم من التشابه الصارخ بين الأحداث التي ترويها رواياته وتلك التي عايشها إبان الهيمنة الشيوعية، فهو كما يقول "مازن الناصر":

"ينأى في رواياته عموماً عن دراسة الواقع الإنساني بأبعاده السّياسية، والتّاريخية، والاقتصاديّة والفكريّة، مُركِّزاً جلّ اهتمامه على فحص كينونة الإنسان، إلا أنّ هذا لا يعني أنّ تلك الأبعاد تغيب عن رواياته؛ فهي حاضرةٌ، لكن حضورها ليس حضوراً جوهرياً، وإنّما هو حضورٌ يساعد على فهم كينونة (الأنا) وسبرها، ولذلك، يرفض كونديرا بأن يُطلق على رواياته اسم الرّواية التّاريخيّة أو السّياسيَّة أو الفلسفيَّة أو السيكولوجية"[2]

1.2.4ميلان كونديرا والترجمة:

تعود شهرة "كونديرا" إلى روايته الأولى "المزحة" (1967) والتي كان لها الفضل الكبير في تنامي سمعته المحلية وحصوله على جائزة "اتحاد الكتاب التشيكوسلوفاكين"، ثم تعاظم صيته ليبلغ العالمية بعد ترجمتها إلى الفرنسية.

وبمجرد نشر روايته تم سحبها من المكتبات، ومنعته السلطات من الكتابة، لكن ترجمته الفرنسية لاقت

[1]–السيرة الذاتية لميلان كونديرا موقع أبجد (شبكة اجتماعية تعنى بالقراء والمؤلفين العرب ومحبي الكتب).. تاريخ الاطلاع [31جويلية2019] من الرابط:

https://www.abjjad.com/author/2119008256/ميلان-كونديرا/books

[2]–مازن الناصر: إشكالية الوجود الإنساني في رواية كائن لا تحتمل خفته لميلان كونديرا، بإشراف الدكتور: جودت إبراهيم، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية –العام الخامس – العدد 44سبتمبر 20.ص 68-69

رواجا كبيرا في فرنسا وفي العالم الغربي عموما، وتَم توظيفها سياسيا في إطار الصراع القائم آنذاك بين المعسكرين الشيوعي والغربي.

أما عن علاقة " كونديرا " بالترجمة، فيمكن القول بأنها كانت محض صدفة، بعد أن اكتشف –خلال حوار أجراه مع صحفي فرنسي–مدى التشويه الذي أصاب الترجمة الفرنسية لروايته الأولى "المزحة". يقول "كونديرا" في وصفه لتلك الحادثة:

"في ذات يوم من عام 1979 أجرى معي "ألان فينكيلكروت" مقابلة طويلة لجريدة "كوريير ديلاسيرا". قال لي: "إن أسلوبك المزدهر والباروكي في المزحة أصبح مجردا وصافيا في كتبك التالية. لماذا هذا التغيير؟ ماذا؟ أسلوب مزدهر وباروكي؟ وهكذا قرأت للمرة الأولى الترجمة الفرنسية لرواية المزحة. (لم أكن اعتدت ذلك، حتى ذلك الحين، أن أقرأ ترجماتي وأضبطها. أما اليوم فإني للأسف أكرس لهذه الفعالية السيزيفية من الوقت أكثر مما أكرس للكتابة نفسها تقريبا). ذهلت. فمنذ الربع الثاني خاصة لم يترجم المترجم (كلا إنه ليس فرانسوا كيريل الذي اهتم بكتبي التالية) الرواية، بل أعاد كتابتها. "[1]

لقد كانت هذه الحادثة نقطة تحول في علاقة "كونديرا" بالترجمة، فقرر أن يعيد النظر في كل الطبعات الأجنبية لكتبه وليس رواية "المزحة" فحسب، إدراكا منه أن روايته قد فُسرت وترجمت خطأً على أنها رواية سياسية منتقدة للنظام الشيوعي.[2] وقد حظيت الترجمات الفرنسية باهتمام أكبر من طرف الكاتب نظرا لكونها اللغة التي أكسبته الحظوة في عيون القراء الغربيين، ولأنها (الترجمات الفرنسية) ستصبح بمثابة "نصوص الانطلاق" لباقي اللغات التي لا تضم مترجمين تشيكين.

قام "كونديرا" بمساعدة "كلود كورتو"(Claude Curtot)، بمراجعة الترجمة الفرنسية لرواية "المزحة" مرتين[3]: أولاهما سنة (1980) وحملت هذه النسخة التعليق التالي "تمت مراجعة الترجمة كليا من طرف "كلود كورتو" والمؤلف" ثم سرعان ما تخلى عنها لأن الترجمة كانت مرصَّعةً بتعابير مزخرفة ومعقدة،

---

[1]–ميلان كونديرا: المزحة.ط1. ت: أنطوان حمصي، ورد للطباعة والنشر، دمشق، سورية، 1998 . ص363–364

[2]– قضى "كونديرا" سنوات عدة من حياته في مراجعة الترجمات الإنجليزية والتشيكية. نتج عن ذلك أربع طبعات تشيكية(67،68،69،91) وخمس طبعات إنجليزية (69 مرتين،70،83،93) لرواية "المزحة".

[3]–يقول "كونديرا" في توضيح المؤلف (المزحة)" وأعدت بعد أربع سنوات قراءة هذه الترجمة المراجعة. وجدت أن كل ما غيرناه وصححناه كان ممتازا. ولكنني اكتشفت للأسف كم فاتني من الاصطناعات والصيغ المنمقة وأنواع عدم الضبط والإبهام والمبالغات." ميلان كونديرا: المزحة.، مصدر سابق. ص365

وتنقصها الدقة، ويتخللها الغموض والتجاوزات"، وثانيهما سنة 1985" وجاء فيها:

La plaisanterie Traduction du tchèque par Marcel Aymonin entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur, version définitive (Gallimard)

"ترجمها عن التشيكية مارسيل أيمونان، راجعها كاملة "كلود كورتو" والمؤلف- الصيغة النهائية". (دار النشر جاليمار)

لقد لفتت الباحثة "ميشال وودز"(Michelle Woods) انتباهنا إلى نقطة مهمة في عملية المراجعة أو إعادة الترجمة التي قام بها "ميلان كونديرا" وهي أنه غالبا ما كان يصرح عقب الانتهاء من عمليات التصحيح بأن تلك الترجمات المعدلة أصبحت بمثابة نسخ أصلية وبأنها أكثر "أصالة" من النسخ التشيكية. إذ تقول بخصوص هذا الأمر:

"Between 1985 and 1987, Kundera revised the French translations of all his Czech novels and declared them to be the authentic version of his body of work – more authentic than the originals themselves."[1]

"قام "كونديرا" في الفترة الممتدة من 1985 إلى 1987 بمراجعة الترجمات الفرنسية لجميع رواياته التشيكية وصرح أنها نسخ أصلية لمتن أعماله، بل أنها أكثر أصالة من النصوص الأصلية ذاتها." (ترجمتنا)

إن ردة فعل "كونديرا" اتجاه ترجمة روايته "المزحة" ثم باقي رواياته الأخرى مثيرة للاهتمام لسبب وجيه وهو أن "ميلان كونديرا" كاتب ومترجم في آن واحد، شديد التعلق بأدبه لدرجة التعصب، ينتقد الترجمات ويتهمها بالخيانة ويدَّعي صراحة أن ترجماته المتعاقبة هي الوحيدة المتسمة بالدقة والكمال والأصالة.

لقد أثار استغرابنا في هذا المقام مصطلح "الأصالة" الذي دأب "كونديرا" على استعماله ليصف به ترجماته، والسبب هو أن هذا المصطلح ينفي مصطلحا آخر تقوم عليه عملية نقل النصوص من لغة إلى أخرى و هو "الترجمة". وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن مفهوم الترجمة عند "كونديرا" وطبيعة العلاقة بين المؤلف والمترجم وعن مفاهيم أخرى مرتبطة بما سبق مثل: الأمانة (خاصة في حال كان المؤلف هو المترجم أو ما يصطلح عليه بالترجمة الذاتية (Autotraduction)، و التنميق والسلاسة وتأثير الناشرين في عملية الترجمة.

[1]- Michelle Woods: Translating Milan Kundera. Clevedon (idr.): Multilingual Matters Ltd, 2006.p2

2.2.4 تأثر "كونديرا" بـــ فلاديمير نابوكوف

تتلاقى رؤى "كونديرا" حول موضوع الترجمة مع رؤية الكاتب والمترجم الروسي-الأمريكي الكبير "فلاديمير نابوكوف"(Vladimir Naboko) صاحب الرواية الشهيرة "لوليتا"(Lolita) (1955)، والذي يرى "كونديرا" أنه يتقاسم معه تجربة التحول اللغوي في الكتابة، بحكم أن كليهما أنتجا نصوصا بلغتين مختلفتين وقاما بترجمتها.[1] أما بخصوص "نابوكوف" فيعد أحد أشرس المدافعين عن الحرفية المطلقة في الترجمة، والمنتقدين لنهج الترجمات الحرة المبنية على معياري "المقروئية" و"السلاسة" اللتين أسس دعائمهما فئة واسعة من النقاد وأصحاب دور النشر. والترجمة الجيدة عند "نابوكوف" استنساخ أمين ودقيق لبنية النص الأصلي من دون حشو أو حذف أو تنميق، إذ يقول في هذا الشأن:

"The person who desires to turn a literary masterpiece into another language, has only one duty to perform, and this is to reproduce with absolute exactitude the whole text, and nothing but the text. The term "literal translation" is tautological since anything but that is not truly a translation but an imitation, an adaptation or a parody."[2]

"يتوجب على الشخص الذي يرغب في نقل تحفه أدبيه إلى لغة أخرى، أن يقوم بشيء واحد فقط، وهو استنساخ النص برمته وليس سوى النص، مع تحري أقصى درجات الدقة المطلقة. ومصطلح 'الترجمة الحرفية' ليس سوى تحصيل حاصل لأنه ما لم يكن كذلك فهو ليس ترجمة بحق، بل تقليد، أو تصرف أو محاكاة ساخرة." (ترجمتنا)

ثم يضيف منتقدا الترجمات الحرة قائلا:

"The term "free translation" smacks of knavery and tyranny. It is when the translator sets out to render the "spirit"—not the textual sense—that he begins to traduce his author. The clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase"[3]

"يوحي مصطلح "الترجمة الحرة" بالخداع والاستبداد. عندما يفاضل المترجم "الروح" على حساب -المعنى النصي-حينها يبدأ في خيانة مؤلفه. إنَّ أغرب الترجمات الحرفية أنجع ألف مرة من أجمل الترجمات الشارحة."(ترجمتنا)

[1]-ibid.p2
[2] -Vladimir Nabokov: Problems of Translation "Onegin" In English, in Lawrence Venuti: The Translation Studies Reader. Routledge. (New York & London: 2000).p77
[3] -ibid.p71

إن الهدف من الترجمة الحرفية ليس إثارة وجدان قارئ كسول من خلال نص مقروء ومفهوم صياغةً ومعنًى، بل الهدف هو دفعه للاطلاع على أدب أجنبيي مُصاغٍ بلسان مغاير، في بيئة مغايرة، فالقارئ اللبيب ذلك الشخص القادر على السفر عبر الترجمة ليلتقي بالمؤلف في موطنه، وهنا يبرز دور المترجم في الحفاظ على نسيج النص الأصلي وغرابته.

وعلاوة على ما سبق، يتجلى تأثُّر "كونديرا" بمقاربة "نابوكوف" في الترجمة من خلال ذكر الكاتب الروسي لبعض الأخطاء التي يقع فيها عامة المترجمين: بعضها عفوي ناتج عن الجهل أو عدم التحكم بناصية اللغة، وبعضها الآخر متعمد مثل حذف بعض الكلمات والعبارات والمقاطع، لأن المترجم لا يريد أن يجشم نفسه عناء فهمها، أو لأنها قد تبدو غامضة للقارئ. يقول "نابوكوف" بخصوص أخطاء المترجمين:

"The first, and lesser one, comprises obvious errors due to ignorance or misguided knowledge. This is mere human frailty and thus excusable. The next [...] taken by the translator who intentionally skips words or passages that he does not bother to understand or that might seem obscure or obscene to vaguely imagined readers[...] The third, and worst, degree of turpitude is reached when a masterpiece is planished and patted into such a shape, ...to conform to the notions and prejudices of a given public."[1]

"أولها وأهونها هي الأخطاء الجلية الناتجة عن الجهل أو المعلومات المضللة...وثانيها ناجمة عن تعمد المترجم حذف كلمات أو مقاطع لا يريد أن يتكلَّف عناء فهما، أو لأنها قد تبدو غامضة أو فيها هُجنة للقارئ. وأما ثالثها، وأسوأها، فهي حينما تُصقل تحفة أدبية لتأخذ شكلا يتوافق مع مفاهيم ورؤية جمهور ما."(ترجمتنا)

يبدو وأن الترجمة التي لا تشبه هذا الضرب من الترجمة ليست بترجمة عند "نابوكوف"! لأنها تفتقر للأمانة والوفاء للأصل أي لأسلوب المؤلف، فالميزة الوحيدة للترجمة الجيدة وفق هذا المنهج أن تكون أمينة ومستوفية لهيكل النص الأصلي شكلا وثقافةً. وأما الحُكمُ عليها بأنها ترجمة سلسة أم لا فيرجع لبنية الأصل وأسلوبه وليس لبراعة المترجم أو تحذلقه. هذه الأفكار تبناها "كونديرا" وشكلت منطلقا لنظريته الشخصية لماهية الترجمة كما سنرى في الصفحات اللاحقة.

[1]- Vladimir Nabokov:"The Art of Translation." The New Republic, 4 August 1941, 160-62; reprint, Lectures on Russian Literature, 1981. 195-198. P195

3.4 النزعة التجميلية عند "كونديرا"

تتلخص مجمل آراء "ميلان كونديرا" حول الترجمة في كتابه "الوصايا المغدورة" (Les testaments trahis)1993 ، حيث خصص جزأه الرابع المعنون بـــ"جملة"(Une phrase) لدراسة ما يصفه (ولا يسميه) بالنزعات التجميلية. وعلى الرغم من أن "كونديرا" لم يقدم تعريفا واضحا لمعنى تلك النزعات إلا أننا قد سعينا –من خلال تحليل ملاحظاته على الترجمات وتعليق الدارسين عليها– أن نخصص لها تعريفا اجتهاديا مستنبطا من خصائصها المذكورة في المراجع التي عنيت بدراستها.إجمالا، يمكن القول أن مصطلح النزعات التجميلية عند "كونديرا" يحيل إلى مجموعة من الممارسات الترجمية (مقصودة كانت أو بريئة) تؤدي إلى زخرفة النص المترجَم بسبب خضوع المترجم لسلطة الأسلوب الشائع في اللغة الهدف. أي خضوعه للتقاليد والممارسات اللغوية المتداولة على حساب الأسلوب الشخصي للمؤلف. والجدير بالذكر هنا هو وقوفنا على نقاط التقاء عدة بين النزعات التجميلية عند "كونديرا" ونسقية التدمير عند "أنطوان برمان" التي تقوم على النزعات التشويهية ونخص بالذكر:

- العقلنة (Rationalisation): التي تعيد تركيب الجمل ومقاطعها وعلامات الوقف بطريقة تسمح بتنظيمها وفق فكرة معينة حول نظام الخطاب.(هذا النسق يشبه آلية العبث بعلامات الوقف والصور الطباعية عند "كونديرا".)
- التوضيح (Clarification): الذي يهتم بوضوح الكلمات ومعانيها. أي أن تكون الترجمة أوضح من الأصل.(الاستعانة بالثراء المعجمي في النزعة التجميلية)
- التفخيم (Ennoblissement): وهو أن تكون الترجمة أجمل من الأصل.(وهو من وجهة نظرنا أكثر الأنساق ارتباطا بالنزعات التجميلية لأنه يسعى إلى الأسلوب الجميل على حساب أسلوب المؤلف على حد قول "كونديرا".)
- المجانسة (Homogénéisation): التي تقضي بتوحيد نسيج النص على كل المستويات ليبدو

العمل الأدبي مترابطا في شكله. (نتيجة للميولات السابقة)

- هدم الايقاعات(Destruction des Rythmes): ويقصد بها هدم علامات الوقف من خلال تجزيئ الجمل المركبة إلى جمل بسيطة مع الاستعمال المفرط للفواصل. (آلية العبث بعلامات الوقف)
- هدم التنسيقات(Destruction des Systématismes): ويشير إلى احساس القارئ بتفكك أوصال النص بسبب غياب الاتساق بين بناه النحوية (نتيجة للعقلنة والتوضيح) [1]

ولعل فيما يلي تفصيلا لخصائص تلك النزعات وآليات اشتغالها في النصوص الأدبية من منظور " ميلان كونديرا".

انطلاقا من الترجمات الفرنسية لرواية "القصر" (Le Château) لفرانتس كافكا (Franz Kafka) وتعليقاته عليها-أو بالأحرى نقده لها-يسوق لنا "كونديرا" نظرته السلبية لعمل المترجمين وللأسباب التي تقف حائلا بين تقارب الترجمات والنصوص الأصلية. إذ يرى "كونديرا" أن المترجمين السيئين يقعون ضحايا لبعض النزعات التنميقية التجميلية[2] هي:

أ- سعي المترجم وراء الأسلوب الجميل أو "الأسلوب المتعارف عليه" على حساب أسلوب الأديب

ينتقد "كونديرا" بشدة خضوع المترجمين لسلطة "الأسلوب الجميل" الذي يُدرّس في المدارس ويُتخذ معيارا تقاس به مدى كفاءة الطلاب وتمكُّنِهم من ناصية اللغة، فترى المترجمين ينمقون ويلونون في أساليبهم لتبدوا ترجماتهم أعمالا فريدة ينبهر القارئ لجزالتها وحصافتها. هذا "الخضوع" يأتي على حساب سلطة أخرى يرى الكاتب بأنها أحق وأولى، وهي سلطة المؤلف صاحب العمل. ويقول "كونديرا" بخصوص مشكلة السلطة في الترجمة:

[1] – أنطوان برمان: الترجمة والحرف أو مقام البعد. ت عز الدين الخطابي .المنظمة العربية للترجمة،ط1،بيروت – لبنان،2010.ص76-87

[2]–ميلان كونديرا: الوصايا المغدورة. ت: معن عاقل، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق،2000.ص106-122

"لا بد أن يكون الأسلوب الشخصي للمؤلف هو السلطة العليا بالنسبة للمترجم. إلا أن مترجمين عديدين يخضعون لسلطة أخرى: لسلطة الأسلوب الشائع "للغة الفرنسية الجميلة" (للغة الألمانية الجميلة، للإنجليزية الجميلة، إلخ)، عن طريق معرفتهم باللغة الفرنسية (الألمانية، الخ) كما تعلموها في الثانوية. يعد المترجم نفسه مبعوثا لهذه السلطة من قبل المؤلف الأجنبي. هذا هو الخطأ: كل مؤلف له قيمة ما يخرق "الأسلوب الجميل"، وفي هذا الخرق، يوجد مبرر وجوده). لابد أن يكون المسعى الأول للمترجم هو هذا الخرق. وهذا ليس صعبا حين يكون الخرق واضحا."[1]

نستشف من كلام الكاتب أنه ينبغي للمترجم أن يكون قادرًا على مراعاة الفرق بين الأسلوب الشائع المتداول في المناهج التعليمية والأكاديمية، وبين والأسلوب الشخصي للمؤلف الذي يعتبره خرقا لذلك الأسلوب ولقواعده. "كونديرا" يحضُّ المترجم على تدبّر ذلك الخرق من خلال سبر نوايا المؤلف الذاتية، والبحث عن "القصد الجمالي"[2] الذي يعدّه جوهر ذلك الخرق. طبعا، لن تكون مهمة المترجم سهلة لأنه في آخر المطاف نتاج النظام التعليمي الذي دأب على تسلق مراحله التعليمية درجةً درجة. إنه مُقيَّد بمعايير لغوية فرضتها عليه طبيعة التكوين الذي يخضع إليه في المدارس، فأضحى مجبرا على الانصهار في بوتقة السلاسة و"الشفافية" على حد وصف "لورانس فينوتي". بيد أن هذا الأمر لا يعدو أن يكون سوى ذؤابة جبل الجليد العائم. فالمشكلة هنا ليست متعلقة بعملية الترجمة لوحدها، بل في أحوالٍ أخرى بتبعية المترجم إلى سلطة أعتى من سلطة المدرسة، يشتغل تحت ظلها، ويأتمر بأوامرها ألا وهي دار النشر. هذه السلطة هي التي ترغم المترجم على "الشفافية" وترفض أي خرقٍ لهذه القاعدة، فهي من تختار الأعمال الأدبية، وتفرض ترجمتها وفق معايير محددة تلقى رضا واستحسان غالبية القراء. والأهم من كل هذا أنها هي من تختار المترجمين وتدفع أجورهم، وهذا ما يفتح الباب واسعا أمامها لتدلو بدلوها في توجيه عملية الترجمة.

ب- الترادف المنهجي

يقصد "كونديرا" بالترادف المنهجي لجوء المترجم إلى استخدام كلمة بدل أخرى لتفادي التكرار الذي غالباً

[1]- المرجع نفسه. ص 113

[2]- المرجع نفسه. ص 122

ما تقبِّحه قواعد الفصاحة اللغوية، وعليه يلجأ المترجم إلى التنويع في التعابير والمفردات باستخدام أساليب شتى مثل الترادف أو التكافؤ، أو استبدال اللفظ المكرَّر بضمائر متصلة أو منفصلة، ظاهرة أو مستترة تدل عليه. هذه الممارسة ينتقدها "كونديرا" بالقول:

"الحاجة إلى استخدام كلمة بدل كلمة أكثر وضوحا وبساطة وحيادية يمكن تسميته بالفعل المنعكس الترادفي، فعل منعكس للمترجمين كلهم تقريبا. فامتلاك ذخيرة كبيرة من المترادفات هو جزء كبير من براعة "الأسلوب الجميل"، وحين توجد في فقرة ذاتها من النص الأصلي كلمة "حزن" مرتين، فإن المترجم وقد صدمه التكرار (الذي يعد اعتداء على الأناقة الأسلوبية الإلزامية)، سيحاول أن يترجمها في المرة الثانية بـــ "الكآبة" . لكن هناك ما هو أكثر: هذه الحاجة للمرادفة ترسخت بعمق في نفس المترجم حتى إنه سيختار مترادفة في الحال: سيترجم "الكآبة" إذا وجد في النص الأصلي "حزن" وسيترجم "حزن" عندما يجد "كآبة[1]. "

ولابد من الإشارة هنا إلى أن "كونديرا" يرفض مفهوم الترادف بالمرة لأنه يرى بأن لكل كلمة معنىً خاص بها، لا يمكن لأي كلمة أخرى أن تقاسمها إياه[2]. كما يعتبر التكرار أسلوبا بلاغيا شخصيا يؤدي وظائف هامة من شأنها التأثير على جمالية النص وفحوى الرسالة، فغالبا ما يستخدمه الكاتب أداة أسلوبية لشد انتباه القارئ إلى حالة نفسية ما، يريد المؤلف أن يتقاسمها مع القارئ، فيصبح للتكرار وظائف "دلالية" و"لحنية" و"جمالية"[3].

ج- الاستعانة بالثراء اللغوي والمعجمي للغة الهدف

الاستعانة بالثراء اللغوي والمعجمي للغة الهدف هو نزوع من المترجمين إلى إغناء الترجمات بالمفردات والكلمات الجذابة ليبدو الأسلوب شيقاً، جذاباً، ممتعا للقراءة. وعلى عكس الترادف المنهجي الذي يصفه بالممارسة البريئة، يرى "كونديرا" في الثراء اللغوي ممارسة مقصودة يستغله المترجمون لبَسْطِ براعتهم اللغوية

---

[1]- المرجع نفسه.ص111

[2]-ميلان كونديرا: فن الرواية.ت: بدر الدين عرودكي، ط1، الأهالي للطباعة والنشر،دمشق،1999.ص148

[3]- يقول "كونديرا" في "الوصايا المغدورة" معلقا عن التكرار في مقطع للقصة القصيرة "صفحتين" للكاتب "همنغوي": "اللحن الساحر لهذا المقطع مؤسس بالكامل على التكرار. إنها ليست زخرفا (كإيقاع في الشعر) إنما لها ينبوعها في اللغة المحكية اليومية، في اللغة الأكثر بدائية". المرجع السابق ص118

أمام جمهور القراء، إذ يقول "كونديرا" في وصف هذا الأمر:

"فالغنى بالمفردات، سيشعر به الجمهور أوتوماتيكيا على أنه قيمة وسبقا ودليلا على أستاذية وجدارة المترجم".[1]

هذه الممارسات الترجمية يرفضها "كونديرا" رفضا قاطعا لأنها خيانة للمؤلف واعتداء على العمل الأدبي الذي يفقد "هويته اللغوية" لصالح بهرجات المترجم واصطناعه. إن جمالية نص ما لا تقاس بمدى ثراها بالعبارات المنمقة والزخارف اللفظية، بل "بالقصد الجمالي الذي ينظم العمل"[2] أي احترام الخصائص الأسلوبية لكل مؤلف ونهجه في الكتابة. يفسر"كونديرا" مفهوم "القصد الجمالي" قائلا:

"بيد أن الغنى بالمفردات في حد ذاته لا يمثل أية قيمة. فنطاق المفردات يتعلق بالقصد الجمالي الذي ينظم العمل. مفردات كارلوس فوينيتس غنية إلى حد مدوخ. لكن مفردات همنغواي محدودة للغاية. جمال نثر فوينيتس يرتبط بالغنى، أما جمال نثر همنغواي فيرتبط بمحدودية المفردات."[3]

ينفي "كونديرا" في الفقرة أعلاه أن يكون "القصد الجمالي" لنص ما متعلقا بانسيابية النص أو سلاسة اللغة، بل يراه متعلقاً بطبيعة الأسلوب الذي اختاره المؤلف للتعبير عن أفكاره، سواء كان هذا الأسلوب بسيطا أو معقدا، واضحا أو غامضا، ركيكًا أو منمقّا. وهنا تبرز قيمة المترجم الكفء الذي يتحلى بالشجاعة الأدبية والقدرة اللغوية على محاكاة كل تلك الصيغ والأساليب التي قد تبدو غير مألوفة للقارئ العادي.

د- العبث بعلامات الترقيم والصور الطباعية:

الترجمة عند "كونديرا" ترجمة الإيقاع والنفَس والقصد الموسيقي، لهذا تؤدي علامات الترقيم والصور الطباعية بالإضافة إلى التكرار دورا مهما في تسلسل الجمل، وتشكيل سمفونية الرواية. وهذا ما يؤكد عليه "كونديرا" بالقول: "أود أن تتحول الرواية في مقاطعها التأملية من وقت إلى آخر إلى غناء"[4]

غير أن ما يعيبه "كونديرا" على المترجمين ومن ورائهم (الناشرين)، هو عدم تقديرهم لأهمية هذه العناصر

---

[1]- ميلان كونديرا: الوصايا المغدورة ،المرجع السابق. ص113

[2]-المرجع نفسه ص113

[3]-المرجع نفسه ص113

[4]-ميلان كونديرا: فن الرواية.،مرجع سابق.ص140

وسعيهم الدائم إلى تفكيك جمله التأملية الطويلة وجزِّها تمكيناً للفهم والاستيعاب. ولقد أشارت "ميشال وودز" إلى أهمية علامات الترقيم في هندسة الأسلوب "الكونديري" وبنائه النصي بوصفها أداة "خرق" للمعايير اللغوية قائلة:

"Kundera's novels, once translated, often underwent a form of second translation in which the editor or copy-editor reworked the translator's manuscript to make it sound less literal and more 'English'.
The first casualty was punctuation, altered without the slightest understanding of its aesthetic role in the text. That the linguistic style of Kundera's body of work – central to its meaning – has never been examined attests to this assimilation."[1]

"تخضع ترجمة روايات كونديرا عادة إلى ترجمة ثانية يقوم فيها الناشر بإعادة صياغة مسودة المترجم لتبدو الترجمة أقل حرفية وأكثر انسجاما مع اللغة الانجليزية. تتمثل الضحية الأولى لهذا العمل في علامات الترقيم التي تم تشويهها من دون أدنى محاولة لتقدير دورها الجمالي في النص. وإذا كان الأسلوب اللساني لكونديرا لم يسبق دراسته –على الرغم من أهميته في تشكل معناه– فهذا راجع إلى عقلية الاستحواذ هذه". (ترجمتنا)

ما يقال على علامات الترقيم ينطبق كذلك على الصور الطباعية وحروفها، فقد لاحظ "كونديرا" عبثية في نقل الفقرات والفصول وتوزيعها بغية تيسير قراءة النص، مستشهداً بالترجمة الفرنسية لرواية "القصر" لكافكا، وهو يوضح هذه المسألة في قوله عاتبا:

"في مخطوط كافكا، لم يوزع الفصل الثالث إلا على مقطعين طويلين، أما في طبعة برود، فهناك خمسة مقاطع. في ترجمة فيالات هناك تسعين، وفي ترجمة لارثولاي خمسة وتسعين. فرضوا في فرنسا على روايات كافكا تمفصلا ليس من تمفصلاتها: المقاطع الكثيرة العدد، وإذًا القصيرة جدا، تتصنع تنظيما أكثر منطقية وأكثر عقلانية للنص، وتمسرحه، وتعزل بوضوح الردود كلها في الحوارات."[2]

أخيرا، يصر"كونديرا" على أهمية حجم الحروف الطباعية في النص لأنها تندرج في سياق الجمالية الشكلية للنثر التي تُنسَجُ وفق رغبة المؤلف:

"إن المؤلف الذي يوزع نصه على مقاطع صغيرة عديدة لن يصَّر كثيرا على الحروف الكبيرة: فالصفحة الغنية بالتمفصلات يمكن أن تقرأ بسهولة كافية. على العكس، النص الذي يجري في مقطع لا نهائي يكون أقل قابلية للقراءة بكثير. فالعين لا تجد أماكن تتوقف فيها وترتاح، والسطور "تتلاشى" بيسر. مثل هذا

[1]- Michelle Woods . op.cit 2006. P8

[2]– ميلان كونديرا: الوصايا المغدورة.المرجع السابق. ص121

النص، حتى يقرأ بمتعة (أي دونما تعب بصري) يتطلب حروفا كبيرة نسبيا تجعل القراءة سهلة، وتتيح التوقف في أية لحظة للاستمتاع بجمال الجمل."[1]

ويُلحُّ "كونديرا"، اقتداءً بأسلوب الكتابة عند "كافكا"، على ضرورة الاهتمام بالجوانب الشكلية (المقصود هنا الصور الطباعية) لرواياته، ويحرص على أن تطبع كتبه بحروف طباعية كبيرة. هذا الأمر قد يبدو هامشيا خاصة مع تطور الطباعة في هذا العصر وظهور الكتب الإلكترونية، لكنه في فكر "كونديرا" مسألة بالغة الأهمية لأن تجاوز هذه الجزئية يعتبر استخفافاً بالقصد الجمالي الذي يرومه المؤلف.

ه-اللجوء إلى الاستعارات والمجازات التجميلية

يحظى المجاز بمكانة خاصة لدى"ميلان كونديرا"، لكنه رغم ذلك قليل الورود في روايته "المزحة". ويعود السبب وراء ذلك إلى أن "كونديرا" لا يحبذ الاستعمال المفرط للمجازات والتعابير المصطنعة لأغراض زخرفية، بل يفضل استعمال "المجاز الوجودي الفينومينولوجي"[2] لغاية معيَّنة وهي إدراك جوهر الأشياء والحالات والشخصيات، بمعنى أن يكون المجاز ناقلا بصدق للموقف الذي يصفه المؤلف، أما عدا ذلك فهو تكلُّف، وبهرجة، واصطناع، هدفه الزخرفة والتنميق ليبدو الأسلوب أنيقا شيقا. ولعل هذا ما يفسِّر انقلاب "كونديرا" على "مارسيل أيمونين" وعلى ترجمته الطافحة بالصور المجازية، والاستعارات التنميقية، والتعابير المبتدعة، التي استعان بها بغية تلافي التكرار. ينتقد "كونديرا" ترجمة "مارسيل أيمونين" لروايته "المزحة" قائلا:

أدخل فيها (نعم!) حوالي مئة مجاز تجميلي. فعندي (كانت السماء زرقاء)، أما عنده (فإن سماء من القضاب التشريني كانت ترفع رايتها الباذخة). (كانت الأشجار ملونة) عندي. أما عنده فإن (الأشجار كانت تفيض بتعدد من الألوان). (بدأت تضرب الهواء حولها بغضب) عندي، أما عنده فقد (انطلقت يداها كطاحونة هواء محمومة. (استولى علي الحزن) عندي، أما عنده (فقد علقت في أنشوطة حزن عظيم)..[3]

نستنتج مما سبق أن "كونديرا" لا يلجأ إلى استعمال المجازات إلا في الحالات التي تؤدي فيها المعنى الدقيق المراد نقله للقارئ، ولهذا تمتاز هذه المجازات -على قلتها-بالأصالة والابتكار.

---

[1]-المرجع نفسه ص 122

[2]- المرجع نفسه. ص109

[3]- ميلان كونديرا: المزحةط1، المرجع السابق. ص364

4.4 تأثير دور النشر في ترجمات أعمال ميلان كونديرا

على الرغم من أن "كونديرا" لم يتطرق بصفة مباشرة إلى الدور الذي تضطلع به دور النشر في عملية الترجمة، إلا أن صراعه المرير معها ومراسلاته المتتالية لها (وبخاصة الانجليزية منها) لأكبر دليل على التأثير الكبير الذي مارسته هذه الأخيرة في تلقي أعماله الروائية.

ونظرا لأن الدراسات الأدبية والترجمية تركز عادة على العلاقة بين المؤلف والمترجم، وتستثني الناشر من هذه العلاقة –على الرغم من كون الناشر طرفا في المعادلة–، ارتأينا في هذه المرحلة من البحث كشف النقاب عن درجة تأثير الناشرين في ترجمة أعمال "ميلان كونديرا". وقد خلصنا إلى نتيجة تشير إلى حجم النفوذ الذي يمارسه الناشرون على المؤلفين والمترجمين لأسباب تجارية بحتة. ويبدو أن جوهر الأشكال في ترجمة روايات "كونديرا" يكمن في عملية النشر أساسا، وليس في الترجمة بحد ذاتها.

1.4.4كونديرا في مواجهة دور النشر

تُحدثنا السيرة الذاتية لميلان كونديرا أن علاقته مع دور النشر لم تكن أبدا جيدة، فمنذ كتاباته الأولى في تشيكوسلوفاكيا وحتى بعد هجرته إلى فرنسا، كان غالبا ما يرفض أن تخضع أعماله للتعديل أو التصحيح لسبب أو لآخر. وهذا بطبيعة الحال امتداد للفكر الاستحواذي الذي يطبع علاقة "كونديرا" مع مؤلفاته والذي يمكن إيجازه في عبارة: وحده المؤلف من يملك اليد العليا على كتاباته. يقول "دوسان هامسيك"(Dušan Hamšík) عن علاقة "كونديرا" بدور النشر، وجهاز الرقابة التشكسلوفاكي أيام الحكم الشيوعي:

"Kundera, as I have said, was a difficult customer. For a long time he had refused, even to acknowledge the existence of the Central Publications Board, {…} he had avoided any meetings or dealings with its staff. As a result, his manuscripts for the most part failed to get published. Even in cases where the censor only asked for minor changes and the damage could be kept to a minimum with a little skillful editing, Kundera would refuse …"[1]

" كان كونديرا زبونا صعب المراس، فلطالما رفض الاعتراف بجهاز النشر المركزي، ورفض الالتقاء بأعضائه

[1]- Michelle Woods: opcit.p27

أو التعامل معهم. وكان نتاج ذلك أن غالبا ما فشل في نشر مؤلفاته. وحتى في الحالات التي طلب منه مقص الرقابة تعديلات بسيطة تتكفل براعة الناشر بتحجيم ضررها إلى أدنى مستوى، كان كونديرا يرفض ذلك..." (ترجمتنا)

لقد دخل "كونديرا" في صراع طويلٍ ومريرٍ مع دور النشر العالمية، ووجه لهم شتى أنواع الاتهامات بالخيانة والاستحواذ، والسعي وراء تحقيق الأرباح من خلال الأقلمة والتحريف، والبحث عن ترجمات مبسطة وسلسة تتماشى مع طبيعة القارئ، في حين كان "كونديرا" يولي عناية كاملة بنقل أسلوبه من خلال التدقيق في اختيار الكلمات (التكرار وعلامات الترقيم) . ولعل أبرز مثال يسوقه "كونديرا" هو ما تعرضت له روايته "المزحة" من تعديل وتحريف في شتى اللغات التي نشرت فيها:

"خلال عامي 1967 و1969، ترجمت رواية "المزحة" إلى كل اللغات الأوربية. ولكن، يا للمفاجأة! ففي فرنسا أعاد المترجم كتابة روايتي مزخرفا أسلوبي. وفي إنكلترا، قص الناشر كل المقاطع التأملية، واستبعد الفصول الموسيقية، وغير نظام الأجزاء، وأعاد تأليف الرواية. وفي بلد آخر، ألتقي مترجمي لكنه لا يعرف كلمة تشيكية واحدة... وفي بلد آخر تمت الترجمة من التشيكية...لقد تركت الصدمة التي سببتها ترجمة رواية "المزحة" أثرا لا يمّحي."[1]

طبعًا لم يكتف "كونديرا" بنقد هذه الترجمات بل أعاد النظر في كل الطبعات الأجنبية في اللغات التي يتقنها، وكتب في "الملحق الأدبي لمجلة تايمز" (Times Literary Supplement) منتقدا التحريف الذي لحق بروايته "المزحة"، ومشبها ما فعلته دار النشر البريطانية "ماكدونالد" (British Publishers Macdonald) بمقص الرقابة في موسكو قائلا:

Individual chapters have been shortened, rewritten, simplified, some of them omitted. Their order of sequence has been changed. The whole text has been cut up into pieces and put together in a daring 'montage' so as to form a completely different book … I had to witness with rage how whole paragraphs were disappearing. For a certain time I am not willing to accept the slightest intervention in my texts, even if this should mean that they will not be published owing to my attitude… I do not doubt that the English publisher has broken up my book in good faith that this would improve the sales.[2]

"لقد خضعت الفصول لعمليات الاجتزاء وإعادة الصياغة والتبسيط، وبعضها الآخر للحذف. وتم تغيير

[1]- ميلان كونديرا: فن الرواية. المرجع السابق.ص125

[2]- Milan Kundera. The joke. TLS 30 October.1969a.p1259

تتابع الأجزاء. لقد قُسم النص بكامله إلى أجزاء وتم توليفها من جديد في "مونتاج" جريء وذلك لتشكيل كتاب مختلف تماما. وكان علي أن أشهد بغضب كيف تختفي الفقرات بأكملها. لفترة معينة من الزمن لم أكن أتقبل أي تدخل في نصوصي حتى ولم تنشر أعمالي وهذا نظرا لموقفي من هذا الأمر. لا أشك بأن الناشر الانجليزي قد فصل كتابي عن حسن نية لأن هذا ما من شانه أن يحسن المبيعات." (ترجمتنا)

وتُفسر "ميشال وودز" السبب من وراء هذا التعديل الذي طال شكل الرواية إلى النظرة الاستعلائية لدُور النشر الإنجليزية باتجاه أدب أوروبا الشرقية، واعتباره أدباً ثانوياً في مقابل أدب غرب أوروبا، إذ لطالما اعتُبِرت رواية "المزحة" في الغرب مجرد شهادة أدبية لكاتب مغمور كان يعيش تحت وطأة نظام شمولي، استخدم الأدب سلاحاً للوقوف في وجه الشيوعية وجبروتها. لهذا عكفت دار النشر والمترجم، على حد سواء، على إعادة ترتيب فصولها، وحذف الأجزاء المتعلقة بالموسيقى الشعبية المورافية تقديرا من الناشر والمترجم بأنها لا تعني شيئا بالنسبة للقارئ الإنجليزي، وعُدِّلت لغة الرواية لتلائم تراكيب الأسلوب الإنجليزي المألوفة لدى القارئ.

تقول "ميشال وودز" عن الترجمة الإنجليزية لرواية "المزحة":

"Both the editor, James MacGibbon and one of the translators, Oliver Stallybrass wrote letters in reply explaining the reasons for the changes, but in attempting to exculpate themselves they served only to make matters worse. Stallybrass did not translate the novel but rewrote a word-for-word translation by David Hamblyn, removing segments of the novel because he judged them irrelevant to a British readership…. Both MacGibbon and Stallybrass argued that the book had artistic faults that needed to be rectified, but, as Piotr Kuhiwczak argues (Kuhiwczak, 1990), these were read to be faults because they were seen as foreign and thus inferior to the British norms. This resulted in a complete rearrangement of the novel... and the removal of 300 sentences."[1]

"ردَّ كل من الناشر"جايمس مكجيبون" (James MacGibbon) وأحد مترجمي الرواية "أوليفر ستاليبراس" (Oliver Stallybrass) في رسائل ليشرحا السبب وراء هذه التعديلات. ولكن محاولتهما تبرئة نفسيهما كان لها أثر معاكس. فستاليبراس لم يترجم الرواية بل أعاد صياغة ترجمة حرفية قام بها"دافييد هامبلين"(David Hamblyn)، وقام بحذف أجزاء من الرواية ظنًا منه بأنها غير ذي علاقة بالقارئ البريطاني.. لقد تحجج كل من " ستاليبراس"و " مكجيبون" بأن الرواية تشتمل على أخطاءً فنية ينبغي تصحيحها، ولكن على حد تعبير"بيوتر كوهيوزاك" (Piotr Kuhiwczak) لقد قُرِأت على أنها أخطاء

[1]-Michelle Woods, op cit. P 29

لأنها كتبت في لغة أجنبية، وبالتالي تعدُّ أهون شأنا من المعايير البريطانية. وكان نتيجة هذا العمل إعادة ترتيب شامل للرواية وحذف ثلاثمئة جملة." (ترجمتنا)

ويبدو حجم التحريف الذي لحق برواية "المزحة" ظاهرا للعيان في كل النسخ الغربية الصادرة آنذاك. إذ قام الناشر الأمريكي بتعديل العنوان ليصبح: "المزحة رواية عن الحياة في تشكسلوفاكيا اليوم" (The Joke: A Novel about Life in Czechoslovakia Today)، ليواكب تطور الأحداث في تلك الفترة (ربيع براغ 1968)، وليعطي للرواية صبغة سياسية (استغلال الرواية في الدعاية المعادية للاتحاد السوفييتي والمعسكر الاشتراكي، أيام الحرب الباردة واستقطاب القارئ الأمريكي). وأما النسخة الاسبانية فقد خضعت من جهتها لتعديلات من نوع آخر، وهي حذف كل المقاطع الجنسية في الرواية، وهذا ما تؤكد عليه"سينيا رافيا" (Ksenija Mravlja) بالقول:

« Les traductions en d'autres langues sont également intéressantes. Par exemple, dans la traduction espagnole, tous les passages érotiques ont été supprimés…La version américaine était complétée du sous-titre « Un roman sur la vie en Tchécoslovaquie contemporaine » (A Novel about Life in Czechoslovakia Today) qui témoigne du fait que l'éditeur ait voulu atteindre un plus large public en faisant allusion à la problématique actuelle sur la première de couverture elle-même, imposant de cette manière une interprétation politique. »[1]

"الترجمات الصادرة في لغات أخرى بدورها مثيرة للاهتمام. فعلى سبيل المثال تم حذف كل المقاطع الجنسية في الترجمة الاسبانية...أما في النسخة الأمريكية فقد تم تكملة العنوان الرئيسي بعنوان فرعي جاء فيه: "رواية حول الحياة في تشكسلوفاكيا اليوم"(A Novel about Life in Czechoslovakia Today)، وهي محاولة من الناشر ليبلغ عدد أكبر من القراء، وذلك من خلال الإشارة إلى الوضع القائم آنذاك في صفحة الغلاف، مما يعطي قراءة سياسية للرواية."(ترجمتنا)

نستنتج مما سبق بأن لدور النشر نفوذا واضحا في عملية الترجمة، وأن تدخُّلها (الوصاية على حد تعبير "لوفيفر") في عمل المترجم يمكن إدراجه في خانة النزعة التجميلة التي سبق وأشار إليها "كونديرا"، فهي من تختار المترجمين وتتكفل بتوزيع الأعمال الأدبية ونشرها، والأهم من كل هذا أنها هي من تدفع أجور العاملين. لهذا فالناشر الذي يدفع أجر المترجم، يتوقع منه أن يكسبه السمعة والصيت الحسن بين نظرائه،

[1]-Ksenija Mravlja: Milan Kundera: Entre L'Original et la Traduction. Ljublianal, 2015.p118

ردًا منه للجميل وإعلاءً لمكانة الناشر.

إذاً، يمكن القول بأن المسؤولية لا يتحملها المترجم لوحده، بل تتقاسمها معه دار النشر التي تسيرها مصالح مالية وإعلامية، تؤثر بشكل مباشر في جودة الترجمة. وهذا ما يشدد عليه"فرانكو إكسيلا" (Franco Aixelá) بالقول:

"Translators are usually the people who carry full responsibility for the product, but by no means the only ones who in fact control the results. There are people in authority like publishers, editors, proofreaders, directors, producers, other sorts of initiators, etc. who may change anything, usually to conform with what they feel to be social expectations.[...] there are other agents who will bring into heavy discredit or who will not normally allow the publication of works which are too prone to break not only translation norms, but the linguistic and pragmatic conventions of the target language cultures, especially in countries, like Spain or France, with a strong tradition of the notion of correctness in the written medium."[1]

"عادة ما يتحمل المترجمون المسؤولية كاملة عن الترجمة، ولكنهم ليسوا لوحدهم من يتحكمون في الناتج. ثمة أشخاص آخرون أصحاب سلطة ونفوذ مثل الناشرين والمحررين والمصححين والإداريين والمنتجين وهلم جرا...هؤلاء جميعا بإمكانهم تعديل أي شيء ليتلاءم مع ما يعتبرونه تطلعات اجتماعية[...] ثمة وكلاء آخرون يشوهون سمعة بعض المؤلفات أو لا يسمحون بطباعتها لا لكونها لا تتوافق مع المعايير الترجمية فحسب، ولكن لكونها لا تتوافق أيضا مع الأعراف اللسانية والبراغماتية لثقافة اللغة الهدف، لاسيما في بلدان لها تقاليد راسخة في المفهوم التصحيحي في مجال المكتوب مثل فرنسا وإسبانيا."(ترجمتنا)

5.4 مناقشة مقاربة كونديرا في ترجمة الأدب الروائي

لقد أدَّت نظرة "كونديرا" السلبية إلى الترجمة والمترجمين إلى بروز العديد من الانتقادات الرافضة لها، وتعرضت أفكاره حول الأمانة والوفاء للمؤلف للسخرية والاستهجان من معظم المنظرين والمترجمين. ولعل السبب من وراء هذا هو استرسال "كونديرا" في طلب الأمانة الغائبة أصلا في مراجعاته وترجماته الشخصية لأعماله الأدبية، وسعيه المضني وراء أهداف مثالية يستحيل بلوغها وهي أن تكون الترجمات الأجنبية نسخا أصلية لمؤلفاته الأدبية.

[1]- Javier Franco Aixela, « Culture Specific Items in Translation », in Translation, Power, Subversion, Román Alvarez et M. Carmen-África Vidal (eds.), Clevedon [Grande-Bretagne] : Multilingual Matters, Ltd, 1996, p.65.

1.5.4 كونديرا والأمانة

أثناء دراستنا لحالة "كونديرا" وآلية الكتابة والمراجعة لديه، تبيّن لنا أن "كونديرا" لا يترجم رواياته بأتم معنى الكلمة بل يعيد كتابتها، مستندا في ذلك على الترجمات السابقة، فيقوم بتصحيحها ومراجعتها (خاصة علامات الترقيم والتكرار) لينتج في الأخير نصا جديدا يحل محل الترجمات السابقة، ويصبح نسخة أصلية. ولعل أبرز مثال على ذلك هو ترجماته الفرنسية لرواية "المزحة".

هذه الآلية في المراجعة تراها "ميشال وودز" بأنها أمر عادي في حالة "كونديرا"، مادام المؤلف يرى في شخصه "السلطة العليا" التي يحق لها التدخل في النص حيث تقول معلقةً:

"Kundera argues that rewriting is as creative an act as writing, and that an author has every right to reconsider and re-evaluate his or her work. If some of the writing or some of the work does not come up to the standard of the rest of the work, then it is the author's duty to omit or rewrite it."[1]

"يرى كونديرا بأن إعادة الكتابة فعل إبداعي مثل الكتابة، يحق لكل مؤلف أن يقيّم ويعدّل عمله. إذا كان جزء من العمل لا يتناسب مع بنية العمل، يحق للمؤلف حذف أو إعادة كتابته." (ترجمتنا)

ما تراه "ميشال وودز" أمرا عاديا في حالة "كونديرا"، يراه البعض الآخر أمرا غريبا بل ومستهجنا في الترجمة. فكيف يُحلّ المؤلف لنفسه ما يحرمه على غيره! كيف له أن ينمّق أسلوبه ويزخرفه، ويُنمّي أفكاره ويجوّدها بمنأى عن الأصل، وهو على وعي تام أن قراءه يختلفون من لغة لأخرى، ومن زمن لآخر. ألا يعد هذا استغلالا لاجتهادات الغير لنيل الحظوة لدى النقاد والقراء على حد سواء؟

لقد أعاب العديد من النقاد على "كونديرا" تشدده مع المترجمين في قضية الوفاء للأصل على الرغم من أنهم كانوا السبب في بلوغه العالمية، في حين كان هو متمردا على نصوصه الأصلية، غير آبه بقرائه التشيكيين، فاتهمه كل من "كراين" (Crain) و"سترانجر"(Stanger) بأنه يحاول استمالة ود القارئ الغربي من خلال تنميق الترجمات وإلباسها أثوابا جميلة تلائم ذوق المتلقي الغربي، معتبرين ما يقوم به الكاتب خيانة للقارئ التشيكي وللثقافة التشيكية. وهذا ما أشارت إليه "ميشال وودز" في قولها:

[1]-Michelle Woods: op cit. P62

"Between 1985 and 1987, Kundera retranslated all the French translations of his novels[…]. He omitted passages, added material and introduced some deliberate acculturation into the novels, removing references that he felt were too specifically rooted in a particular Czech historical or political context. He then declared the French translations to be more authentic than the Czech originals, in part because they presented a newer version and vision of the novels. Stanger and Crain view this as an attempt to pander to a Western audience by making the novels more palatable to them through the omission of certain material. They read his privileging of the Western audience by, at best, giving them a new and improved version of the work as a snub and a betrayal of his original Czech readership. Kundera is seen as deeply hypocritical because of his accusations that his translators are rewriting his novels."[1]

" قام "كونديرا" بإعادة ترجمة كل الترجمات الفرنسية لرواياته بين سنة 1985 و1987، فحذف مقاطع وأضاف أخرى، وطوّع الاختلافات الثقافية الراسخة في السياق التاريخي والسياسي التشيكي. ثم صرح بأن الترجمات الفرنسية أكثر أصالة من الأصول التشيكية لأنها تقدم نسخة ونظرة جديدتين للروايات. وهذا ما اعتبره كل من "سترانجر" و"كراين" محاولة لاستمالة القارئ الغربي من خلال حذف بعض المقاطع لتبدو الروايات أيسر للفهم. لقد اعتبرا تفضيله للقارئ الغربي من خلال منحه نسخة جديدة ومحسنة بأنه احتقار للقارئ التشيكي وخيانة له. إنّ ما قام به "كونديرا" ضربُ من النفاق لأنه اتهم مترجميه بإعادة كتابة رواياته."(ترجمتنا).

يمكن القول بأن "المحاكمات الأدبية" التي رفعها "كونديرا" ضد مترجميه قد انقلبت عليه، لأنه أجرى بنفسه تعديلات وتصويبات هامة في النسخات الفرنسية المتلاحقة لروايته المزحة سنتي 1980 و1985، والأمر سيان بالنسبة للنسخ الإنكليزية. وعلاوة على ذلك، لا يزال الجدل محتدما بخصوص مفهوم الأمانة، فهو لحد الساعة مفهوم متشعب وهلامي لا يلقى الإجماع بين المنظرين والدارسين.

2.5.4 القصد الجمالي

يُعتبر مصطلح "القصد الجمالي" من المصطلحات المفتاحية في الدراسات الأدبية، وقد عرف مفهوم هذا المصطلح تحولا كبيرا حيث لم يعد يقتصر على التأثير الجمالي الذي ينشده المؤلف لدى قرائه، بل أصبح نتاج علاقة جمالية مركبة تجمع بين قصدية المؤلف من جهة، والتقاء ردة فعل القارئ اتجاه حركة المؤلف تلك من جهة أخرى. تقول "موريال فيربيك" (Muriel Verbeeck) ملخصة رؤية "جيرارد

[1]-Michelle Woods: opcit. P65

جينيت"(Gérard Genette) بخصوص القصد الجمالي:

«L'œuvre d'art a prioritairement une fonction esthétique, cette fonction esthétique est intentionnellement, volontairement, recherchée par l'artiste et se traduit par un effet dont le spectateur est le récepteur. La relation esthétique s'établit lorsque l'attentionnalité du percepteur rejoint l'intentionnalité de l'artiste » [1]

العمل الفني له وظيفة جمالية في المقام الأول، يسعى الفنان بلوغها عمدا وطوعا، ويكون نتاج هذا المسعى ظهور أثر على المتلقي .تتبلور العلاقة الجمالية عندما يجتمع انتباه الملاحظ (المتلقي) مع قصدية الفنان. (ترجمتنا)

وفي ميدان الترجمة، حظي مفهوم القصد الجمالي عند "كونديرا" باهتمام عدد من الدارسين والمنظرين، ولعل من أبرز هؤلاء "لورانس فينوتي"، الذي انتقد بشكل واضح نظرة الكاتب التشيكي "الساذجة" للترجمة وللمترجمين في سياق تطرقه لمفاهيم "التدجين" و"التغريب" وأثرهما على عمل المترجمين. يقول "فينوتي" بهذا الخصوص:

"Kundera's thinking about translating is remarkably naïve[…] He assumes that the meaning of the foreign text can avoid change in translation, that the foreign writer's intention can travel unadulterated across a linguistic and cultural divide."[2]

"نظرة كونديرا للترجمة ساذجة للغاية" [...] إنه يدعي أن معنى النص الأجنبي قابل للترجمة من دون تغيير، وبأن قصد الكاتب يَعْبُر الفوارق الثقافية واللسانية دونما تحريف" (ترجمتنا)

إن ما يعيبه "فينوتي" وغيره من المنظرين على"كونديرا" هو إغفاله للدور الذي تؤديه العوامل الثقافية بوصفها مؤثرات خارجية في عملية الترجمة، ورفضه التام لفكرة أن الترجمة تستدعي تعديلات وتبديلات متفاوتة وفقا للاختلافات اللغوية والثقافية بين اللغات، فكل لغة تحتوي على بعض الخصائص الجوهرية التي تنفرد بها عن باقي اللغات ساهمت في نشوئها عوامل داخلية وخارجية. وبما أن الترجمة أداة تواصل بين الأمم قبل كل شيء فهي ملزمة بالاستجابة لتأثيرات العوامل السابقة أثناء الانتقال من لغة لأخرى. وفي السياق نفسه ينتقد

[1] - Muriel Verbeeck, « De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation ? », CeROArt [Online], HS | 2018, Online since 15 January 2019, connection on 04 November 2019. URL : http://journals.openedition.org/ceroart/6020 ; DOI : 10.4000/ceroart.6020

[2] - Lawrence Venuti: The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference. London and New York: Routledge. 1998.p5

"فينوتي" مفهوم القصد الجمالي عند "كونديرا" ويرى بأنه قائم على فهم خاطئ للعمل الأدبي بوصفه نصا منعزلا عن إطاره الثقافي وبيئته الاجتماعية والمعايير المحددة لطرائق اشتغاله في اللغة الهدف.

3.5.4 الخرق اللغوي

يرفض "كونديرا" مبدأ السلاسة في الترجمة ويعدها خطرا على الإبداع الأدبي عموما والترجمة خصوصا لأنها تمحي الخصائص الفنية والسمات الأسلوبية للمؤلف وتدمجها تلقائيًا في المعايير الأسلوبية للثقافة المستهدفة. وهنا يبرز مفهوم "الخرق اللغوي" كإحدى الاستراتيجيات المقاومة لمبدأ السلاسة في الترجمة و"وَهْم الشفافية".[1] وهذا الرأي يشاطره إياه "فينوتي" الذي انتقد ما أسماه "خفاء المترجم" (Translator's invisibility)، أي ميل المترجمين إلى طمس ذواتهم والتخلي عن أصواتهم إما لصالح المؤلف أو لصالح أساليب الثقافة المستقبلة. ورأى أن من أسباب هذا الاختفاء ميل المترجمين أنفسهم إلى منهج الترجمة السلسة لإخراج نصوص تتوافق مع أذواق القارئ المستقبل.[2]وعلى عكس "فينوتي" انتقد الباحث "تيبو لانبرغر" (Thibault Leuenberger) آلية الخرق عند "كونديرا" ووصفها بأنها غير قابلة للتطبيق في كل اللغات لأن لكل لغة شبكتها الدلالية الخاصة بها، وإيقاعها الخاص، وموسيقاها الداخلية التي ستأثر لا محالة على ترفيدها وتمفصلها.[3]

6.4 خلاصة الفصل

يعتبر "كونديرا" من المؤلفين القلائل الذين أعاروا اهتماما لترجماتهم أكثر من مؤلفاتهم الأصلية، فقد قضى فترات من حياته يدقِّقُ في ترجمات رواياته إلى اللغات الأجنبية التي يتقنها، ويراجع صياغتها بعد أن اكتشف صُدفةً مدى التحريف الذي أصاب روايته "المزحة" المترجمة من اللغة التشيكية إلى اللغة الفرنسية. وقد اختلفت درجات التحريف من بلد لآخر: ففي فرنسا أعاد المترجم كتابة روايته مزخرفا أسلوبه، وفي

[1]- Lawrence Venuti: The translator's invisibility, London, Routledge, 1999
[2] - ibid. P1
[3]-Thibault Leuenberger : Le Style de Milan Kundera, Les traductions de La Plaisanterie.(s.d) P9

إنكلترا، قصَّ الناشر مقاطعه التأملية واستبعد فصوله الموسيقية، وغير أجزاء الرواية. أما في إسبانيا، فقد خضعت المقاطع الجنسية إلى مقص الرقيب. أدَّت الصدمة التي أحدثتها هذه الواقعة في نفسية الكاتب إلى تبنيه لموقف مُتزمت إزاء المترجمين وعملهم، تجلى بالخصوص في انتقاده اللاذع للنزعات التجميلية التي تطبع ممارساتهم وعلاقتهم بالنص المُترجَم. وهو نص يحسبه "كونديرا" عملا أدبيا معادلا للأصل (إعادة كتابة) وليس مجرد نتاج فرعي أو ثانوي له.

والترجمة من وجهة نظر "كونديرا" فن الدقة والإحكام اللذان تضبط عقاربهما سلطة واحدة هي سلطة المؤلف، وليس رغبة القارئ أو نفوذ الناشر أو قاعدة الأسلوب الجميل. ولعل في هذا الرأي قناعة لدى الكاتب أن كل اللغات قادرة على استيعاب أسلوبه البسيط، الدقيق، الشفاف ونقل صوته الروائي. وعلى النقيض من هذا، تعالت أصوات منتقدة للمقاربة الحرفية المتجدرة في كتابات "كونديرا"، واعتبرت أن حُجَجَهُ غير مقنعة، تنمُّ عن جهل أو تجاهل لأهمية التحولات الثقافية التي عرفتها دراسات الترجمة وتطبيقاتها والواقع الترجمي على أرض الممارسة.

الفصل الخامس: دراسة تحليلية ونقدية لمدونة البحث

1.5 تمهيد الفصل

2.5 مدونة البحث

1.2.5 رواية La Plaisanterie (المزحة)

1.1.2.5 لماذا روايةLa Plaisanterie (المزحة)؟

2.1.2.5 لمحة عن رواية La Plaisanterie (المزحة): المضمون والغرض والأسلوب

2.2.5 الترجمات المختارة للمدونة

1.2.2.5 التعريف بالترجمات

2.2.2.5 التعريف بالمترجمين

3.5 تحليل الترجمات ونقدها

1.3.5منهجية التحليل

2.3.5 تحليل النماذج

3.3.5 مناقشة النتائج

4.5 خلاصة الفصل

1.5 تمهيد الفصل

يتناول الفصل التطبيقي من هذه الأطروحة بالدراسة و التحليل والنقد مُدَونة البحث. وقد ارتأينا – قبل الشروع في تحليلها – أن نلقي نظرة على رواية(La Plaisanterie) "المزحة" للكاتب الفرنسي ذي الأصول التشيكية "ميلان كونديرا" ونشير إلى دوافع اختيارها، ثم سنعرج على أهم الخصائص الأسلوبية والمضمونية التي تمتاز بها الرواية وتجعلها محل العناية والاهتمام من وجهة نظرنا الشخصية. بعدها، سننتقل لدراسة الترجمتين اللتين وقع اختيارنا عليهما، وطبعا لا يتأتى ذلك إلا من خلال التعريف بالمترجمَين اللذين عكفا على نقل هذا العمل الأدبي إلى اللغة العربية، وهما السوري "أنطون حمصي" والمغربي "خالد بلقاسم"، وذِكر أهم مؤلفاتهما وخاصة تلك المتعلقة بميدان الترجمة. ثم سننتقل بعد ذلك إلى تحليل الترجمتين المختارتين: ترجمة الدكتور "أنطون حمصي" الصادرة عن ورد للطباعة والنشر سنة 1986 ، وترجمة الدكتور "خالد بلقاسم" الصادرة عن المركز الثقافي العربي سنة 1998، وهما للإشارة، الترجمتان العربيتان الوحيدتان لرواية "المزحة". ويلي ذلك تقديم لمنهجية التحليل المعتمدة أثناء مقارنة الأصول بترجماتها المختارة، ثم نحلل النماذج بناءً على المنهجية السالفة الذكر لنسرد أهم الملاحظات ونقف على الاستراتيجيات المتبعة في كلتا الترجمتين، واضعين نصب أعيننا مدى توافق المنهجيات المتبعة مع الرأي الذي تبناه "ميلان كونديرا" بخصوص نزوع المترجمين نحو التزيين والتنميق في أساليبهم الكتابية. وبعد التطرق إلى الاستراتيجيات التُرجُمية التي وظفها كلا المترجمين لنقل الخصائص الأسلوبية القارة في رواية "المزحة"، سنحاول مناقشة أهم النتائج المستخلصة من كلتا الترجمتين لنرى إن كان المترجمان قدُوفّقا في نقل أهم المميزات الأسلوبية للكاتب، والأهم من ذلك كله إن كان المترجمان قد تبنيا المنهج التجميلي نفسه الذي تبناه غيرهما من المترجمين في لغات أخرى.

2.5 مدونة البحث

1.2.5 رواية La Plaisanterie (المزحة)

لقد سبق وأشرنا في تمهيد الفصل الأول بأن "ميلان كونديرا" (Milan Kundera) كاتب فرانكفوني "متحول لغويا"(un écrivain translingue)، انتقل إلى الكتابة التامة باللغة الفرنسية في منتصف الثمانينات[1] بعد أن أجبرته الظروف السياسية في تشيكسلوفاكيا للهجرة إلى فرنسا. بيد أن أدب "كونديرا" يختص عن غيره في كونه لم يترعرع في أحضان البيئة الفرنسية و لم يشب في ظلال الإمبراطورية الاستعمارية الفرنسية كما هو الحال مع كتاب أفريقيا جنوب الصحراء على سبيل المثال لا الحصر. وقد أشار "كومب" (Dominique Combe) إلى هذه النقطة حينما لفت انتباه الباحثين إلى وجود فرنكفونية في أوروبا الوسطى والشرقية، راصدا حالات مؤلفين من هذه البلدان الذين اعتمدوا اللغة الفرنسية لأسباب شخصية بحتة.[2]

انطلاقا مما سبق تعد رواية "المزحة" (La Plaisanterie) نموذجا مثاليا لذلك التحول اللغوي الذي يلفت انتباه الباحث: إنها ليست مجرد نسخة ثانوية فرنسية للأصل التشيكي كما رأينا في الفصل الرابع، بل هي كذلك نسخة أصلية مكتملة الأركان كما يراها مؤلفها. وعليه يمكننا القول بأن العمل الأدبي الكونديري مستقل جوهريا عن تأثيرات اللغة التي كتب بها حتى و لو كان من الممكن قراءته بلغتين. وهذا ربما ما جعل "كونديرا" يعارض بشدة بعض القراءات التي ميزت بين مرحلة الكتابة باللغة التشيكية ومرحلة الكتابة باللغة الفرنسية.

---

[1] – نذكر هنا بعض من مؤلفاته باللغة الفرنسية:

"فن الرواية " L'Art du Roman (1986)

"الوصايا المغدورة " Les Testaments Trahis(1993)

"البطء"La Lenteur (1998)

[2] - Dominique Combe : Poétiques francophones, Hachette-Supérieur, Paris, 1995.P2

1.1.2.5 لماذا رواية La Plaisanterie (المزحة)؟

تعتبر "المزحة " (1967) إحدى أشهر روايات "ميلان كونديرا" ، كيف لا وهي الرواية التي بوّأته مكانة أدبية مرموقة وحظوة في عيون القراء والنقاد على حد سواء. لكن الدافع من وراء اختيارنا لهذه الرواية لا يمت بصلة بجمالها الأسلوبي أو بنائها السردي المحكم، بل للسجال الكبير الذي خلفته ترجمتها في حقول الترجمة الأدبية.

لقد سبق وأن أشرنا إلى أن "ميلان كونديرا" قد انتقد الترجمة الفرنسية لهذه الرواية لأنها شوهت أسلوبه و لم تنقل أفكاره على حد تعبيره، فقام الكاتب بإعادة ترجمتها مرتين سنة 1980 و1985. وكذلك فعل مع كل الترجمات التي تلتها في اللغات التي كان يفهمها (خاصة الإنجليزية والإسبانية). والسبب وراء هذا هو إدراك "كونديرا" بأن أن جلّ الترجمات الصادرة عن النسخة الفرنسية ستقتفي أثرها وتحاكي أسلوبها المنمق وإيقاعها الباروكي المحتفي الذي لا يتناسب مع نَفَس نصوصه الأصلية، بل يتعارض، في كثير من الأحيان مع نزعته التبسيطية في الكتابة. وقد بلغ به الأمر أن يسجّل ملاحظاته "الساخطة" على هذه الممارسات في ذيول رواياته ليتبرأ من مناقص هذه الترجمات "التعيسة" في طبعة الأعمال الكاملة. وبما أن كونديرا لم يعلق على الترجمة العربية لهذه الرواية –بحكم أنه لا يتقن العربية– فقد ارتأينا أن نأخذ بعين الاعتبار كل الملاحظات التي أوردها الكاتب بخصوص النزعات التجميلية في الترجمة ونحاول أن ندرس حجم التحريف –إن وجد طبعا– في الترجمتين العربيتين. علاوة على ما سبق، فقد حظيت هذه الرواية بتعليقات هامة وملاحظات دقيقة من طرف المؤلف وهذا ما من شأنه أن يتيح لنا الاستفادة من تلك التعليقات في مقارنتنا بين الأصل الفرنسي وترجمتيه العربيتين.

2.1.2.5 لمحة عن رواية La Plaisanterie (المزحة): المضمون والغرض والأسلوب

تُعد "المزحة" أولى روايات "ميلان كونديرا" وأشهرها على الإطلاق، يناقش الكاتب عبر صفحاتها – بأسلوبه الساخر المتهكم– حالة الفرد التشيكسلوفاكي المقموع أثناء الحقبة الشيوعية. وكما يشير إليه عنوان

الرواية ينطلق مسلسل الأحداث من مزحة بعثها شاب يدعى "لودفيك" (Ludvik) إلى طالبة كان يود التقرب منها تدعى "ماركيتا"(Marketa)، ولكن سرعان ما تنقلب حياة هذا الفتى رأسا على عقب بعد أن أُسيء تأويل معناها، لتصبح دليلًا قاطعا على عدائه للشيوعية. ويكلفه هذا الفعل الفصل من الحزب الشيوعي والحرمان من متابعة الدراسة في الجامعة، ثم تتوالى الأحداث ويُرغم على التجنيد الإجباري في كتيبة تضم المارقين على النظام.

لقد استطاع "كونديرا" بفضل براعته الأدبية ورؤيته السردية أن يعالج باقتدار مواضيع شتى ذات صلة بحياة الفرد المعاصر مثل: قصص الحب والخيانة، الصداقة والانتقام، الفرد والسلطة الشمولية، مستعينا في هذا الصدد بالتقنيات البوليفونية القائمة على تعدد الأصوات والشخصيات التي تروي الأحداث. وقد برع في ذلك أيما براعة فانسابت الأحداث على ألسن أربع شخصيات "لودفيك" (Ludvik) و"هيلينا"(Helena) و"جاروسلاف"(Jaroslav) و"كوستكا"(Kostka)، تروي كل منها القصة من وجهة نظرها وتتقاسم فيما بينها المصير المشترك نفسه.

ورغم تأكيد الكاتب على أن "المزحة" رواية عن الحُب قبل كل شيء إلا أن قراءتها ضمن سياقها التاريخي يساعد القارئ على نسج بعض العلاقات بينها وبين السيرة الذاتية للكاتب. فكونديرا الشاب أشبه بـــ"لودفيك" الطالب المتحمس للفكر الشيوعي، آمن أول الأمر بالشيوعية وأخلص لها، ثم انتقدها ففصل من الحزب وأُجبر على المنفى.

وبعيدا عن أحداث الرواية، يمتاز أسلوب "ميلان كونديرا" بسمتين ثابتتين طبعتا جل أعماله الروائية وهما الرصانة وجلاء الأسلوب. حيث يتحرى الكاتب من خلال جمله الواضحة، والمضبوطة، والموزونة، والبعيدة عن كل زخرف لغوي البحث عن نثر مفهوم ينقل تأملاته الفكرية والفلسفية. وقد استعان الكاتب لضبط إيقاع لغته بأداتين بارزتين هما التكرار وعلامات الترقيم.

أخيرا، ترسخت الأهمية البالغة التي يوليها كونديرا لترجمة أعماله منذ تجربته "التعيسة" مع ترجمة "المزحة"،

فتحولت نظرته نحو الترجمة من مجرد نشاط فرعي ثانوي -كما يراه أغلب المؤلفين- إلى إبداع أدبي سيزيفي[1] يضاهي الأصل بل ويتعداه، لدرجة أن ساوى بين الترجمات الفرنسية ورواياته التشيكية، بل وعدها أكثر وفاءً للنصوص الأصلية من النصوص التشيكية في حد ذاتها، وآثر أن تتم الترجمات الأجنبية انطلاقا منها.

2.2.5 الترجمات المختارة للمدونة

1.2.2.5 التعريف بالترجمتين

صدرت الطبعة العربية الأولى لرواية "المزحة" سنة 1998 عن ورد للطباعة والنشر والتوزيع (سوريا)، وقد تكفَّل الأستاذ "أنطون حمصي" بالترجمة التي جاءت في 366 صفحة. وقد وردت هذه الطبعة خالية من أي تعليقات أو ملاحظات من طرف المترجم. أما الترجمة الثانية فصدرت سنة 2014 عن المركز الثقافي العربي ببيروت، وأنجزَها الناقد المغربي "خالد بلقاسم" في 381 صفحة. ولم تحو هي الأخرى أية ملاحظات من لدن المترجم.

2.2.2.5 التعريف بالمترجمين

أنطون حمصي

أنطون حمصي أستاذ جامعي وكاتب ومترجم من مواليد عام 1930، يدرس في كلية التربية بجامعة دمشق، وحائز على دكتوراه في علم النفس، ولديه باع طويل في الترجمة، حيث سبق وأن ترجم العديد من الأعمال الفكرية عن اللغة الفرنسية.

مؤلفاته

- "أصول البحث في علم النفس"(1994)،
- "علم النفس التجريبي"(1998)،

[1]-السيزيفية لفظ يطلقه "كونديرا" على عملية مراجعة ترجمات أعماله.

- "مدارس علم النفس"(1998)،
- "في علم النفس العام"(1999).

ترجماته

- "رأس المال"-كارل ماركس (1977)،
- "اسهام في نقد الاقتصاد السياسي"-كارل ماركس(1970)،
- مقدمات للخروج من القرن العشرين- أدغار موران (1993)،
- روح الزمان -ادغار موران (2011)،
- قاموس الفكر السياسي (1994)،
- تاريخ الإيديولوجيات (1997)،
- في الاقتصاد المستقبلي(1964)،
- رواية النفوس الميتة-نيقولاي غوغول (1954)،
- جبل الروح-جاو كسينغ جيان (2002) ،
- رواية "غرغانتوا"- فرانسوا رابليه (2006)،
- روايتا "المزحة"(1998) و"الهوية"(1998) -ميلان كونديرا،
- رواية "سنة موت ريكاردو ريس" - جوزية ساراماجو (1999)،
- "حديقة النباتات"-كلود سيمون(2000)،
- "كنز البسطاء"- لموريس ماترلنك (2000).

خالد بلقاسم

خالد بلقاسم باحث وناقد ومترجم مغربي من مواليد 1964. ويعتبر من رواد النقد في الشعر المغربي والعربي، وأحد الدارسين القلائل للمتن الصوفي القديم. وهو عضو بيت الشعر في المغرب، حيت يرأس تحرير

مجلة "البيت".

من إصداراته:

- "أدونيس والخطاب الصوفي " (2000)،

- "الكتابة والتصوف عند ابن عربي" (2004)،

- "الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر" (2007)،

-"الصوفية والفراغ، الكتابة عند النفري" (2012)،

- "مرايا القراءة": الحكي والتأويل عند كيليطو(2018).

وفي مجال الترجمة، انكب بلقاسم، على ترجمة روايات "ميلان كونديرا"، حيث نقل إلى العربية روايتيه "البطء" (2013)، و "المزحة" (2014)، فضلا عن مقالته "فنّ الرواية" (2017).[1]

3.5 تحليل الترجمتين ونقدهما

1.3.5 منهجية التحليل

تقوم طريقة تحليل الترجمات في هذا البحث على منهجية التحليل الأسلوبي التي وضعها كل من الباحثين المعروفين "جيوفري ليتش" (Geoffrey Leech) و"ميك شورث" (Mick Short) في كتابهما الموسوم بـــ(Style in Fiction)[2]. وتعتمد هذه الطريقة على تحليل الجوانب الأسلوبية للنص من أجل الوقوف على المبادئ الفنية المتحكمة في الخيارات اللغوية للكاتب[3]، إذ من البديهي القول بأن لكل روائي أسلوبه الخاص في الكتابة، وبصمته الشخصية التي يطبع بها مؤلفاته. وعليه، يتوجب على الباحث دراسة الخصائص الأسلوبية للرواية ملتمسا بلوغ "الأثر الفني" للعمل برمته من خلال تحليل الخصائص اللغوية للعمل الأدبي.

---

[1]- فتحية نصر: خالد بلقاسم، "الأدباء"، تاريخ الاطلاع 26 جوان 2019 من الرابط:
http://mille-et-une-nuits.over-blog.com/2018/05/khalid-balqasim.html

[2]-Geoffrey Leech & Mick Short: Style in fiction: a Linguistic Introduction to English Fictional Prose, Second edition, Pearson Longman, Harlow 2007

[3]- ibid. p60

ويمكن بلوغ هذا المراد من خلال تحليل النص ضمن أربع مستويات يلخصها الجدول التالي:[1]

المستوى المعجمي	المستوى التركيبي	المستوى البلاغي	السياق والاتساق
عامgeneral	sentence types أنواع الجمل	Grammatical and lexical schemes التراتب التركيبي والمعجمي	السياقcontext
الأسماءnouns	complexity Sentence درجة تعقيد الجملة	Phonological schemes التراتب الفونولوجي	الاتساقcohesion
الصفاتadjectives	Clause types أنواع المركب الإسنادي	Tropes المجاز اللفظي	
الأفعالverbs	clause structure بنية المركب الإسنادي		
الظروفAdverbs	Noun phrases أشباه الجمل الاسمية		
	verb phrases أشباه الجمل الفعلية		
	other phrase types أنواع أخرى من أشباه الجمل		
	Word classes الفئات النحوية		
	عامgeneral		

جدول1 :منهجية التحليل الأسلوبي عند "جيوفري ليتش" و"ميك شورث"

وتجدر الإشارة هنا إلى أن منهجية التحليل الأسلوبي عند "ليتش" و"شورت" منهجية انتقائية، أي أنها تختار أبرز السمات الأسلوبية (style markers) الغالبة في النص الأصلي لتضعها تحت مجهر الدراسة. وتكمن أهمية هذه المنهجية في أنها ستتيح لنا مقارنة الخصائص الأسلوبية لرواية المزحة بالفرنسية مع الترجمتين

[1]- ibid. P61

العربيتين. أما تركيزنا على الجوانب الأسلوبية في مقارنة الترجمات فمرده إصرار"ميلان كونديرا" على هذه النقطة في ترجماته. إذ يولي أهمية بالغة لاحترام أسلوب المؤلف ويعدّه السلطة العليا في عملية الترجمة.[1]

وعليه سنوظف هدا المنهج الانتقائي في التثبت من مدى جنوح المترجمَين إلى التجميل والتنميق أثناء عملية الترجمة إلى العربية، مُركزين في هدا الصدد على الأمثلة التي سبق وساقها المؤلف أثناء تعليقه على الترجمات الفرنسية والانكليزية لروايته "المزحة". علاوة على ما سبق، سيُتيح لنا توزيع التحليل على المستويات السابقة توسيع دائرة الدراسة لتشمل وحدات تُرجميه تتعدى الجملة .

2.3.5 تحليل النماذج

1-المستوى المعجمي (lexical categories)

عموما، يقوم المستوى المعجمي عند "ليتش" و"شورت" بدراسة مفردات الرواية وتحليلها وفق خمس مستويات هي: المفردات العامة، الأسماء، الصفات، الأفعال، الظروف. ولكن كما سبق وأن أشرنا إليه أعلاه، فإن أهم ميزة تتسم بها منهجية التحليل الأسلوبي عند الباحثين هي الانتقائية، أي أنها تنتقي أبرز السمات الأسلوبية الغالبة في النص الأصلي لتضعها تحت مجهر الدراسة. وبما أن موضوع بحثنا هو النزعات التجميلية في ترجمة رواية "المزحة" فإننا سنركز على مدى ورود النزعات التجميلية التي سبق وتحدث عنها "كونديرا" في الرواية على المستوى المعجمي. أي في ترجمة المترجمَين "أنطون حمصي" و"خالد بلقاسم" للمفردات العامة، والأسماء، والصفات، والأفعال، والظروف. وبعبارة أدق سنحاول الإجابة عن السؤال التالي: إلى أي مدى ساهم المستوى المعجمي في بروز النزعات التجميلية في رواية "المزحة"؟

أسماء الشخصيات

لودفيك (Ludvik): الشخصية المحورية للرواية، يمتاز بتفكيره التحليلي وأفكاره العقلانية المعقدة ، يُعبر عنها في جمل طويلة تنظمها علامات الترقيم التالية:(الفاصلة ، الفاصلة المنقوطة ، والأقواس).

[1]- ميلان كونديرا: الوصايا المغدورة، ت: معن عاقل. الأوائل للنشر والتوزيع،دمشق.2000.ص113

هيلينا (Helena): الشخصية العاطفية الساذجة، هشَّة المكسَر، صاحبة المزاج المحتفي، تعاني من صعوبة في تنظيم أفكارها وتصوغها في جمل طويلة متوالية تلقائيا.

ياروسلاف(Jaroslav): يعبر عن نفسه بلغة شعبية بسيطة، وهي سمة من سمات حماسه الشديد للتقاليد الشعبية.

كوستكا (Kostka):شخصية متدينة، يستخدم لغة غنية باقتباسات من الكتاب المقدس.

المثال 1

Il était arrivé à Prague, il avait ***foncé*** sur sa femme (je dis femme, mais c'était une gosse de dix-neuf ans!) et elle avec impudence (et délectation, peut-être) lui avoua tout**. (1985, p. 132)**

وصل إلى براغ، و***انقض*** على امرأته (أقول امرأة، ولكنها كانت صبية في التاسعة عشر من عمرها)، واعترفت له من جانبها بوقاحة (وربما بتلذذ) بكل شيء.(**حمصي1998/ص100–99**)

وصل إلى براغ، و***هاجم*** امرأته (أقول امرأة ولكنها كانت فتاة في التاسعة عشرة من عمرها!)، فاعترفت له بوقاحة (ولربما بالتذاذ) بكل شيء .(**بلقاسم2014/ص108**)

تحليل المثال 1

تبدو كلتا الترجمتين متوافقتين مع النبرة العنيفة التي تحملها الجملة الأصلية خاصة من خلال استعمال الفعل **(**foncer sur**)**، والذي ترجمه أنطوان حمصي بـ "انقض على"، في حين آثر خالد بلقاسم الفعل "هاجم"، وكلاهما في نظرنا اختيار موفق لأنهما يحيلان إلى "الدخول بَغتةً". ولعل المأخذ الوحيد هو وقوع المترجم "خالد بلقاسم" في الخطأ أثناء كتابته العدد 19 بإضافة تاء التأنيث إلى العدد "عشر"، في حين أن القاعدة تقول أن الأعداد من ثلاثة عشر إلى تسعة عشر يخالف جزؤها الأول المعدود في التذكير والتأنيث، ويطابق جزئها الثاني المعدود فيهما.عموما، يمكن القول بأن كلا الترجمتين خاليتين من التنميقات الأسلوبية والعبارت الترصيعية.

المثال 2

Les jours où j'étais privé d'elle, je lui **écrivais** d***'innombrables*** lettres et cartes postales. **(1985, p. 125)**

في الأيام التي كنت فيها محروما منها، كنت ***أكتب*** إليها رسائل وبطاقات بريدية ***لا تحصى***(**حمصي1998/ص94**)

كنت في الأيام التي أحرم فيها من رؤية لوسي، ***أبعث*** إليها برسائل وبطاقات بريدية ***عديدة***. (**بلقاسم2014/ص103**)

تحليل المثال 2

يلاحظ قارئ الترجمتين أن "حمصي" أكثر نزوعا إلى الحرفية في ترجمته من "بلقاسم"، وقد تجلى هذا الأمر بوضوح في المثال أعلاه من خلال التقيد بنسق الجملة الفرنسية وتراتبها المعجمي[1]، أما "بلقاسم" فهو أكثر تحررا من ذلك النمط، ذلك أنه يتحرَّى الترابط والانسجام في ترجمته. بيد أن ما كسبه "بلقاسم" على مستوى الترابط قد خسره على مستوى الدقة المعجمية، فترجماته العربية للكلمتين (écrivais)(d'innombrables) أقل دقة من مثيلاتها لدى "حمصي" فالفعل (écrire) في الفرنسية لا يحمل معنى الإرسال الدي عبر عنه "بلقاسم خالد" من خلال الفعل "بعث"، أما ترجمته لـــ(innombrables') ب"عديدة" فينقصها الاختيار الأنسب للفظ المقابل لأن معنى الكلمة في الفرنسية هو: "أكثر (أكبر) من أن يُعد".[2] وهو ما لا تُشير له كلمة "عديدة" بجلاء ووضوح.

[1]- كقوله: (في الأيام)، (كنت فيها محروما منها)، (كنت أكتب إليها)

[2]- innombrable: En trop grand nombre pour être compté. Article « innombrable », Dictionnaire de définitions, Antidote RX, version 9 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2015

المثال 3

Pavel a d'autres femmes, je ne cherche plus à savoir lesquelles, la petite ***adore*** son père, mon travail, toujours la même chose depuis dix ans déjà, **(1985, p.35-36)**

إن لبافيل نساء أخريات، لم أعد أسعى لمعرفتهن، والصغيرة ***تعبد*** أباها، وعملي مازال هو نفسه منذ عشر سنوات.(**حمصي1998/ص26**)

لبافيل نساء أخريات، لا أسعى أبدا لمعرفتهن، والصغيرة ***تحب*** والدها، وعملي تحكمه الرتابة منذ عشر سنوات. (**بلقاسم2014/ص27**)

تحليل المثال 3

تتسم كلتا الترجمتين بسوء تقدير لفيض المشاعر التي تُكِنُّها ابنة "هيلينا"(Helena) لوالدها "بافيل"(Pavel)، فعِوض أن يُترجم "حمصي"الفعل (adore)بـــ "تعشق" فضَّل أن يبالغ في رسم معالم هذا الحب بإعطائه صبغة دينية تجسَّدت في استعماله للفعل "تَعبُدُ" ، في حين تنازل "بلقاسم" في التعبير عن هذا الحب درجةً عندما استعمل الفعل "تُحِبُّ"، الذي هو أقل قوة وعاطفة من الفعل "تعشق".

أدى ربما سوء التقدير عند "حمصي" أثناء ترجمته لفعل (adorer) إلى بروز نزعة من النزعات التجميلية التي سبق وأشار إليها "كونديرا" وهي الترادف المنهجي، أي استعمال كلمة بدل أخرى.

المثال 4

Je jetais par terre mon ***chez-moi***. Mon ***chez-moi*** aimé, mon refuge. Le **chez-moi** placé sous la tendre houlette de ma pauvre servante. Le ***chez-moi*** que je m'étais peuplé de contes, de chansons de lutins braves. **(1985, p.440)**

ألقيت **بيتي** على الأرض، **بيتي** الحبيب، ملاذي، **بيتي** الحبيب الموضوع تحت الرعاية الحنون لخادمتي الفقيرة، **بيتي** الذي كنت قد عمرته بحكايات وأغانٍ وعفاريت طيبة.(**حمصي1998/ص349**)

كنت ألقي **بيتي** أرضًا، **بيتي** المحبوب، ملاذي، **بيتي** المرتب وفق القيادة الحنون لخادمتي الفقيرة، **بيتي** الذي كنت قد ملأته بالحكايات وأغنيات أطياف بَواسل. (**بلقاسم2014/ص368–367**)

تحليل المثال 4

كلمة (chez-soi) من الكلمات المفتاحية لدى "ميلان كونديرا"، فقد وردت في قاموسه الشخصي للكلمات الجوهرية كما يلي:

في بيته :(chez-soi)تعني هذه الكلمة[...] المكان الذي تتواجد فيه جذوري، والذي أنتمي إليه. ولا تحدد الحدود الطوبوغرافية إلا بقرار يصدر عن القلب: إذ يمكن أن يكون المقصود غرفة واحدة، أو منظر، أو بلد، أو العالم كله.[1]

نستشف من التعريف السابق بأن لدى الكلمة إيحاءات شاعرية قائمة على إحساس داخلي بالانتماء إلى شيء ما، كأن يكون الوطن أو البيت أو العائلة. وهو عند "كونديرا" أوسع وأشمل من المعنى المتداول في القواميس الفرنسية الذي يعني المسكن الشخصي (Domicile personnel) . ولا تحيد الترجمة العربية عن ذلك النقص، فعلى الرغم من أن كلمة "بيت" متعددة المعاني إلا أنها لا تجمع بين المعنيين معا. فقد وردت بمعنى المسكن، والعائلة (امرأة الرجل وعياله) ولم ترد بمعنى الوطن. لكنها تبقى في نظرنا الأقرب إلى المعنى المراد في الجملة الفرنسية. إذا يمكن القول إن الترجمتين العربيتين صحيحتان من الناحية المعجمية ولا تشتملان على مفردات تجميلية لا يحتويها الأصل.

[1]-ميلان كونديرا: فن الرواية، ت: بدر الدين عرودكي،ط1، الأهالي للطباعة والنشر،دمشق،1999. ص140

المثال 5

La complexité rythmique de ces chants n'a donc pas pour cause le défaut de précision, ou l'humeur du chanteur. Elle obéit à ses lois secrètes. C'est ainsi que, dans un certain type de chanson morave à danser, par exemple, la seconde ***demi*-mesure** est toujours d'une fraction de seconde plus longue que la première. Mais comment consigner cette complexité dans ***la partition***? La métrique de ***la musique savante*** repose sur la symétrie. La ronde vaut deux blanches, une blanche vaut deux noires, la ***mesure*** se divise en deux, trois ou quatre ***temps*** d'égale valeur. Mais comment traiter ***une mesure*** à ***deux temps*** inégalement longs ? Pour nous, aujourd'hui, le plus rude casse-tête c'est la façon de noter le rythme originel des chansons moraves. **(1985, p. 203-204)**

ليس سبب تعقيد هذه الأغنيات الإيقاعي انعدام الدقة ومزاج المغني. إنه يخضع لقوانينه السرية. وهكذا، ففي نمط معين من الغناء المورافي الراقص مثلا، يكون ***نصف المقياس*** الثاني أطول بجزء من الثانية، من الأول. ولكن كيف يسجل هذا التعقيد في ***النوطة***؟ إن ***مقياس*** الموسيقى المثقفة يعتمد على التناظر. فالمستديرة تساوي بيضاوين، والبيضاء تساوي سوداوين، و***المقياس*** ينقسم إلى فاصلين أو ثلاثة ***فواصل*** أو أربعة متساوية القيمة. ولكن كيف نعامل ***مقياسا*** ذا ***فاصلين*** غير متساويين؟ لماذا تكون طريقة تنويط الإيقاع الأصلي للاغنيات المورافية أصعب معضلة؟ (**حمصي1998/ص157**)

لا يعود إذا الطابع المركب لإيقاع هذه الأغاني إلى خلل في الدقة أو إلى مزاج المغني، بل يخضع إلى قوانينه السرية. هو الأمر كذلك في بعض أنماط الأغنية المورافية الراقصة ، حيث يؤدَّى، مثلا ، ***الشق الثاني*** من الحقل الموسيقي دائما أطول من الشق الأول بجزء من الثانية. ولكن، كيف نرمز إلى هذا الطابع المركب في ***المدونة الموسيقية***؟ يقوم التقسيم الإيقاعي للموسيقى العالِمة على التناظر. فالمستديرة تساوي بيضاوين، وبيضاء تساوي سوداوين، وينقسم ***الحقل الموسيقي*** إلى ***زمنين*** أو ثلاثة او أربعة متساوية القيمة. ولكن كيف ندوِّن ***حقلا*** يحتوي على ***زمنين*** غير متساويين؟ ما يشق علينا اليوم هو كيفية تدوين الإيقاع الأصلي للأغاني المورافية. (**بلقاسم2014/ص170**)

تحليل المثال5

اخترنا هذا المقطع من الجزء السابع المعنون بـــ"ياروسلاف" قَصْدًا لأنه من أكثر الأجزاء التي تعرضت لمقص الرقيب، خاصة في النسخة الإنجليزية، لاحتوائه على مقاطع عن الموسيقى الموريفية التي رأى الناشر الأمريكي أنها لاتهم القارئ الإنجليزي في شيء. لهذا ارتأينا تحليل هذه القطعة الغنية بالمصطلحات الموسيقية لنرى كيف تعامل المترجمان معها.

نلاحظ من خلال مقارنة الفقرتين بأن المترجمين قد اختلفا في نقل المصطلحات الموسيقية، ولعل سبب هذا يعود إلى إشكالية توحيد المصطلح من جهة، وسوء التقدير من جهة أخرى. فعلى سبيل المثال ترجم "حمصي" مصطلح (mesure)بـــ"مقياس"، أما "بلقاسم" فآثر استعمال "شق" تارة و "الحقل الموسيقي" تارة أخرى. أما أصح ترجمة –من وجهة نظرنا– فهي ما جاء في معجم الموسيقى لمجمع اللغة العربية، حيث اقترحت عبارة "الميزان الموسيقي". وعليه يصبح "الميزان الموسيقي" بمثابة المقياس الذي تحدد من خلاله طريقة التقطيع الزمني لقطعة موسيقية بكيفية منتظمة.[1] أما فيما يخص ترجمة مصطلح (la partition) فنتفق مع اختيار "بلقاسم" للمدونة الموسيقية لأنها المخطوطة المطبوعة التي تحتوي على التدوين الكامل للمؤلفة الأوركسترالية[2]. مثال آخر عن أوجه الاختلاف بين المترجمين هو مصطلح (temps)الذي يحيل إلى طول النغمة، أي الوقت الذي تستغرقه في أداءها(المدة الفاصلة بين نبضتين)، ومن ثم نرى أن ترجمة "بلقاسم" لهذه الكلمة بـــ "زمنين" هي الأقرب للتعريف السابق. أخيرا، يطرح مصطلح (la musique savante)إشكالية أخرى في الترجمة لأن المترجمَين اقترحا "الموسيقى المثقفة" و"الموسيقى العالِمة" على التوالي. أما نحن فنرى أن كلتا الترجمتين لا تلبيان حاجة القارئ العربي لأن كلا المعنيين غامضين، ونقترح من جهتنا "الموسيقى الراقية".[3]

---

[1]-Ernest Van de Velde : Solfège populaire basé sur le rythme, Tours, Van de Velde, 1947.p7

[2]–معجم الموسيقى، مركز الحاسب الآلي، مجمع اللغة العربية،2000 . ص137

[3]-يرى المختص في علم الموسيقى "غيوم كوميكي" (Guillaume Kosmicki) بأن الموسيقى الفنية (la musique savante) أو «الموسيقى الجديّة» أو «الموسيقى الراقية»؛ هي مصطلح عامّ استعمل تاريخيا للإشارة إلى التقاليد الموسيقية التي ميزت هذا الصنف عن "الموسيقى الشعبية"

المثال6

Je coupais dans mon assiette ma grosse ***escalope panée***. **(1985, p.420)**

كنت أقطع، في طبقي، ***شريحتي المقلية من العجل***... (حمصي**1998**/ص**333**)

كنت أقطع ***شريحة اللحم الكبيرة المغطاة بمسحوق الخبز***. (بلقاسم**2014**/ص**349**)

تحليل المثال6

تعُجُّ رواية "المزحة" بالعناصر الثقافية التي ميزت تشيكسلوفاكيا إبان الهيمنة الشيوعية، حيث تزخر الرواية بالإحالات الثقافية عن المجتمع التشيكسلوفاكي، بعضها متعلق بأعلام وشخصيات بارزة، وبعضها الآخر مرتبط بعادات محلية ذات صلة باللباس، والزواج، والدين، والموسيقى، والرقص وهلم جرا.

يتعلق الأمر في المثال أعلاه بأحد فنون الأكل المميزة للمطبخ النمساوي. هدا الطبق يحمل أسماء كثيرة أشهرها شرائح وينرشنيتزل(Wiener schnitzel)، وشرائح اللحم المقلي على الطريقة النمساوية، وشرائح فينا. يتم تحضير هدا الطبق من خلال غمس شريحة لحم العجل في البيض والطحين وفتات الخبز ثم قليها في مقلاة. وعادة ما يقدم هدا الطبق مع سلطة الخس أو البطاطا.[1]

من وجهة نظر ثقافية، نعتبر هده المكونات وطريقة تحضيرها من السمات المميزة للثقافة الغذائية النمساوية التي ينبغي نقلها أثناء عملية الترجمة. كما أن اسم الطبق بحد ذاته يحمل دلالات معبرة ينفرد بها عن باقي

(musiques populaire) . حيث تميزت تاريخيا بثلاث خصائص رئيسية : – أنها فن مكتوب (على عكس الموسيقى الشعبية الشفهية) ، تناقلته الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية (وليس الطبقات البسيطة كما هو الحال بالنسبة للموسيقى الشعبية)، وتهتم به الفئات العمرية الأكثر نضجا، (أما الشباب فينزعون إلى الموسيقى الشعبية) .انظر المرجع :

Guillaume Kosmicki: Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ? Conférence donnée pour la Cité de la Musique dans le cadre des « Leçons magistrales » le 28 novembre 2006. Lien PDF: http://guillaume-kosmicki.org/pdf/musiquespopulaires&musiquessavantes.pdf

[1] - Hank Shaw: Wiener Schnitzel, Hunter Angler Gardener Cook, 21-12-2012. [En ligne] https://honest-food.net/wiener-schnitzel-recipe/(consulté le 18 octobre 2019).

الأطباق الأخرى في ثقافات أخرى كأن نقول شريحة اللحم المشوي، أو المقلي، أو شرائح الدجاج المقلية وهلم جرا. هذه الخاصية لم ينتبه لها المترجمان، و لجآ إلى استراتيجية التفسير للتعامل مع هده "الكلمة الثقافية" على حد تعبير "بيتر نيومارك" [1]، حيث ترجما متلازمة (escalope panée) مرةً بـــ" شريحتي المقلية من العجل "(حمصي)، ومرةً أخرى " شريحة اللحم الكبيرة المغطاة بمسحوق الخبز"(بلقاسم). كلتا الترجمتين لا تعبران –من وجهة نظرنا– على الشحنة الثقافية المعبرة عن هدا الطبق في بيئته النمساوية. وكان بالإمكان الاستعانة بمسميات أخرى أكثر تعبيرا وتوضيحا للمعنى المراد في سياق وروده كقولنا: كنت أقطع شريحة وينرشنيتزل الكبيرة، أو شريحة اللحم المقلية على الطريقة النمساوية.

المثال 7

Il ***réussit*** à retourner le ***corps*** d'Alexej dont le visage nous apparut : creux, pâle, immobile. **(1985, p.179-180)**

نجح في أن يقلب ***جسم*** الكسيج الذي بدا وجهه غائرا، شاحبا، جامدا.(**حمصي1998/ص137**)

تمكّن من قلب ***جسد*** ألكسيج، فبدا لنا وجهه واهنا شاحبا جامدا.(**بلقاسم2014/ص149**)

تحليل المثال 7

ثمة العديد من الملاحظات التي يمكن أن نبديها بخصوص هاتين الترجمتين، أُولَاها متعلق بترجمة الفعل (réussir). إذ نرى بأن الحل الذي اقترحه "بلقاسم" أدقُّ وأصحّ مما رآه "حمصي" الذي يبدو بأنه انجَّر وراء المعنى الحرفي الأكثر تداولا للفعل الفرنسي في اللغة العربية، وهو بلوغ الغاية كقولهم: "نَجَحَ الطَّالِبُ : أي فَازَ ،و ظَفِرَ ، وتَوَفَّقَ ، وبَلَغَ الغَايَةَ". أما "تمكّن" فهو كما سبق وقلنا الأقرب إلى المعنى الفرنسي لأنه دال على القدرة على فعل الشيء كالقدرة على قلب جسد ونحو ذلك. ثانيا، ترجمة كلمة (corps)التي تعني

[1] - Peter Newmark: A Textbook of Translation. Prentice-Hall International. New York. 1988. p94

الجسم عموما سواء أكان حيا أو ميتا في اللغة الفرنسية. أما في لغة الضاد فثمة اختلاف بين الكلمتين–على الأقل كما وردتا في التنزيل الحكيم– حيث جاءت كلمة "جسم" بمعنى البدن الحي في موضعين لقوله تعالى في وصف طالوت : "إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ ۖ وَاللَّهُ يُؤْتِي مُلْكَهُ مَن يَشَاءُ ۚ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ" (سورة البقرة:247) ، وكذلك قوله عن المنافقين : "وَإِذَا رَأَيتهُمْ تعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمْ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتلَهُمْ اللّهُ أَنَّى يؤْفَكُونَ" (سورة المنافقين:4). أما كلمة "الجسد" فقد وردت في الذكر الحكيم للدلالة على الجثة أو الجسم بلا روح، كقوله تعالى: وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَينَا عَلَىٰ كُرْسِيِّهِ جَسَدًا ثُمَّ أَنَابَ (صورة ص: 34)، والمقصود هنا هو ابن سيدنا سليمان الذي وُلد جثة هامدة. وكذلك في قوله عز وجل: وَمَا جَعَلْنَاهُمْ جَسَدًا لَّا يَأْكُلُونَ الطَّعَامَ وَمَا كَانُوا خَالِدِينَ (سورة الأنبياء:8). وعليه نقترح ترجمة (corps) بإحدى الكلمتين "جسد" أو "جثة" لأن القارئ سينتبه في الجمل الموالية بأن "ألكسيج" قد فارق الحياة عندما بسط الطبيب غطاء السرير فوق جثته الهامدة. أما من وجهة نظر جمالية فلم يتسن لنا الوقوف على أي نزعة تنميقية من كلا المترجمين.

المثال8

L'idée peut-être me toucha-t-elle, impraticable et toute ***platonique***, que je pourrais **pourchasser** cette femme de la plage de notre conversation coquette jusqu'au lit. **(1985, p.267)**

ربما راودتني الفكرة غير ممكنة التنفيذ و***الأفلاطونية*** تماما بأني قد أستطيع مطاردة هذه المرأة من حيز محادثتنا المغناجة ***الضيق***، حتى السرير.(**حمصي1998/ص209**)

لربما عنّت لي فكرة، وإن كانت متعذِّرة التنفيذ ***وغير عملية تماما***، أن بمقدوري **اقتيادُ** هذه المرأة من شط حديثنا المغناج إلى السرير.(**بلقاسم2014/ص226**)

تحليل المثال 8

سنركز في هذا المقطع على أهمية الاختيار الصحيح للمفردات وأثر ذلك على أسلوب النص وجماليته. ولنبدأ بكلمة (platonique) التي يرتبط مفهومها الأعجمي بمعنين هما الفلسفة الأفلاطونية المثالية التي تناقض المادية في أفكارها، والحب الأفلاطوني أو الحب العذري العفيف الذي لا تصاحبه شهوة أو ممارسة جنسية. ويبدو أن المعنى الأول هو الأقرب في هذا الموضع، لأن السياق السابق لهذه الجملة يُوضِّح لنا طبيعة تلك الفكرة، إذ أن "لودفيك" يريد مراودة "هيلينا" عن نفسها -وهي المرأة المتزوجة من "زمانيك"-، وقد بدأ يعبر عن رغبته الجامحة المتغذية بروح الانتقام في أكثر من موضع، ولكنه سرعان ما خلص إلى أن مخططه مثالي وغير قابل للتنفيذ. أما الترجمتان فلنا فيهما بعض الملاحظات، أولها متعلق بترجمة "بلقاسم" لكلمة (platonique) بـــ "غير عملية" والتي لا نراها مناسبة لهذا السياق لأن كلمة "أفلاطوني" أكثر إيحاء بدلالاتها الفلسفية المثالية. و ثانيها ترجمته للفعل(pourchasser)بـــ "اقتاد" عوض "طارد". ترجمة "حمصي" كذلك فيها شائبة أخرى وهي إضافته لكلمة "ضيق" في قوله: "حيز محادثتنا المغناجة الضيق" (la plage de notre conversation coquette) وهو ما لم تُعبر عنه الجملة الفرنسية.

المثال9

Et Marketa ?Est-ce qu'elle n'avait pas choisi de jouer les salvatrices, rôle d'ailleurs repéré dans un ***navet*** de la saison à l'écran ? **(1985, p139.)**

وماركيتا؟ ألم تكن قد اختارت أن تلعب دور المخلّصة، وهو دور عثرت عليه ، فضلا عن ذلك، في إحدى ***سخافات*** الشاشة في ذلك الموسم. (**حمصي1998/ص105**)

وماذا عن ماركيتا؟ ألم تختر أداء دور المخلِّصة، الدور المجتّر، فضلا عن ذلك، في ***فيلم*** الموسم ***الرديء*** بالشاشة. (**بلقاسم2014/ص115**)

تحليل المثال9

كلمة (navet) الواردة أعلاه كلمة عامية في اللغة الفرنسية، تُستعمل للدلالة على المؤلفات الفنية الرديئة (خاصة السينمائية) التي لا ترقى إلى ذوق المتلقي.[1] وهذه الكلمة بحمولتها الثقافية لا تملك معادلا في اللغة الهدف لهذا اضطر كلا المترجمين إلى النبش في معانٍ أخرى مقاربة لها. فاختار "حمصي" عبارة (سخافات الشاشة)، أما "بلقاسم" فارتأى استعمال الترجمة التفسيرية في قوله "فيلم الموسم الرديء". أما نحن فنرى بأن كلتا الترجمتين لم تُوَفِ الأصل حقه. فالمقصود من الجملة السابقة هو أن "ماركيتا" أرادت أداء دور البطلة المخلِّصة، وهو دور أشبه بدور بطلة أخرى في فيلم رديء ظهر على شاشة التلفاز في تلك الفترة. ترجمة "حمصي" لا توحِ بأن الأمر متعلق بفيلم رديء لأن "سخافات الشاشة" عبارة عامة، أما ترجمة "بلقاسم" فتبدو وكأنها تشير للقارئ بأن "ماركيتا" شاركت في فيلم بعنوان "الموسم الرديء".

المثال 10

Un **tel bonheur** que jamais je ne l'oublierai **(1985, p30)**
سعادة من العنف بحيث لن أنساها ***قط***. (**حمصي1998/ص22**)
سعادة لن أنساها ***أبدا***. (**بلقاسم2014/ص22**)

تحليل المثال10

تحوي ترجمة "حمصي" على خطأين واضحين، أولهما إدراجه لكلمة في غير محلها وهي "العنف"، للدلالة كما يبدوا على شدة السعادة الغامرة التي اجتاحت قلب "هيلينا" وهي تحل بالعاصمة براغ. وثانيهما، الخلط في استعمال الظروف. والكلام هنا يتعلق بالظرفين "قط" و"أبدا".

[1] - Article « navet », Dictionnaire de définitions, Antidote RX, version 9 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2015

قط: ظرفَ زمان لاستغراق الماضي وتختص بالنفي كقوله: ما فعلتُ هذا قطُّ[1]، أما "أبداً" فهو ظرف زمان لتأكيد المستقبل ويدلّ على الاستمرار ويستعمل مع الإثبات والنفي ،كقوله: مدى الدَّهْر لا أفعله أَبَدًا.[2] إذا يبدوا الخلل جليا في الجمع بين "قط" والفعل المضارع لأن هذا الظرف-كما سبق وأشرنا-ظرف زمان لاستغراق الماضي.

2- المستوى التركيبي Grammatical Categories

يعنى المستوى التركيبي بدراسة الوحدات الجملية في النص ومعرفة كيفية اشتغالها وطريقة تركيبها. بيد أن الهدف الأسمى من وراء دلك ليس تحليل البنى النحوية في حد ذاتها بل هو معرفة مدى تأثير المستوى النحوي للنص في تشكل خصائصه الأسلوبية الفارقة. وعليه يقترح كل من "ليتش" و"شورت" أن تشمل الدراسة في هدا المستوى : أنواع الجمل، وتركيبها، ومكوناتها بما فيها المستويات المعجمية التي لم يسبق التطرق إليها في المستوى المعجمي مثل: حروف الجر والربط والنداء وهلم جرا.

من جهتنا، سنسعى من خلال توظيف المستوى التركيبي في مجال الدراسة إلى التعرف على أنماط الجمل التي يوظفها الأديب في روايته وكيف تعامل المترجمين معها، ليبقى هدفنا الأسمى تتبع مدى ورود النزعات التجميلية في الرواية وترجمتها إلى العربية من عدمه على المستوى التركيبي.

المثال1

> Je vois un chemin dans les champs. Je vois la terre de ce chemin, rayée par les roues des charrois paysans. Et, le long du chemin, l'herbe si verte que je ne peux m'empêcher de la caresser. ***Tout autour, de petits champs, pas les vastes surfaces remembrées des coopératives.*** Comment ? Ce n'est pas un paysage de notre temps que je parcours ? Quel paysage est-ce donc ? **(1985, p. 195)**

1- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار: المعْجَم الوَسيط، ط4، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2004.ص745

2- المرجع نفسه.ص2

أرى طريقاً في الحقول. أرى أرض هذه الطريق التي خططتها عجلات العربات الفلاحية. وعلى طول الطريق، كان هناك العشب شديد الاخضرار الذي لا أستطيع الامتناع عن مداعبته. ***وهناك في كل مكان حولي، حقول صغيرة، لم تكن حقول التعاونيات المجمعة.*** وكيف ذلك؟ أليس ما أجتازه مشهدا من زماننا؟ أي مشهد هو إذن؟(**حمصي1998/ص145**)

أرى طريقًا وسط الحقول. أرى أرضَ هذا الطريق مخدَّدًا بعجلات عربات المزارعين. العشب شديد الاخضرار على طول الطريق، بحيث لا أقوى على مقاومة رغبتي في لمسه. ***من كل جانب، حقول صغيرة لا المساحات الشاسعة الموحدة من قبل التعاونيات.*** كيف؟ أليس ما أقطعه مشهداً طبيعياً من زمننا؟ أي مشهدٍ هو إذاً؟ (**بلقاسم 2014/ص157**)

تحليل المثال 1

هذا المقطع دليل عن النهج الحرفي الذي نهجه كلا المترجمين-وبدرجات متفاوتة- في ترجمتهما لرواية "المزحة". وإن كنا لا نعارض هذا النهج، إلا أننا قد وضحنا في ما سبق بأن الترجمة مزيج مُركَّب من الخيارات الذاتية والموضوعية التي تفرض على المترجم التعامل مع النص الأدبي وفق مناهج شتى. أما الإصرار على طريقة على حساب أخرى، فقد يحيد بالترجمة عن مقاصدها الأصلية، أو يضعف قوامها كما وقع في الفقرة أعلاه، حيث لم يحسن المترجمان التعامل مع العبارة الفرنسية:

Tout autour, de petits champs, pas les vastes surfaces remembrées des coopératives)

يكمن الخلل في الترجمتين أنهما لم تحاولا نقل المعنى المراد إيصاله للقارئ، واكتفتا بمنهج التتبع النحوي الغالب على كلتيهما.

يهاجم كونديرا -المنقلب على الشيوعيين- في هذا المقطع أحد رموزهم الاقتصادية، وهي "التعاونيات الفلاحية" التي انتشرت على نطاق واسع في تلك الفترة، واكتسحت الحقول الصغيرة والمزارع العائلية التي كانت ملكًا للفلاحين البسطاء. لم يستسغ الروائي استحواذ الدولة على تلك الأراضي تحت مظلة "الاقتصاد

المخطط" وعبر عن ذلك في مواطن عدة من الرواية[1]. ولترسيخ هذه الفكرة في عقل القارئ نقترح هذه الترجمة بديلا :"وحولها حقول صغيرة، لم تكن تلك المساحات الشاسعة التي أدمجتها[2]التعاونيات".

المثال2

Et de nouveau je rencontrais ces gens aux petits cornets surmontés de chaperons roses, et de nouveau je me répétais que ces cornets rappelaient des torches et que cette apparence avait peut-être certaine signification, vu que lesdites torches n'en étaient pas, mais seulement des parodies de torches, et ce qu'elles portaient solennellement, cette trace fugitive de plaisir rose, ce n'était pas une volupté mais une parodie de volupté, ce qui, selon toute vraisemblance, exprimait l'inévitable caractère parodique de toutes les torches et voluptés de cette ville de poussière. **(1985, p.250)**

ومن جديد، صادفت أولئك الذين يحملون القرون الصغيرة التي تعلوها القلنسوة الوردية، ومن جديد كررت لنفسي بأن هذه تذكر بالمشاعل، وأنه ربما كان لهذا المظهر معنى ما على اعتبار أن هذه المشاعل ليست كذلك، بل محاكاة لمشاعل فقط، وأن ما كانت تحمله باحتفالية هذه البقية الآبقة لمتعة وردية، لم يكن نشوة، بل محاكاة لنشوة، وهو ما يعّبر، بموجب كل الاحتمالات، عن طابع المحاكاة في كل مشاعل مدينة الغبار هذه ونشوتها. **(حمصي1998/ص195)**

كنت أصادف من جديد هؤلاء الأشخاص بقرْنياتٍ تعلوها قلنسوات وردية، وأعدتُ في نفسي من جديد أن هذه القرينات كانت تُذكر بمشاعل، وأن هذا المظهر ربما كانت له دلالة معينة، باعتبار أن ما دعوناه مشاعل لم يكن مشاعل، وإنما محاكاة لها فقط، وهذا الأثر الهارب لمتعة وردية، الذي كان فوقها على نحو احتفالي، لم يكن لذة حسية، بل محاكاة لذة، وهو ما كان يُعَبِّر، وفق جميع الاحتمالات، عن خاصية المحاكاة الحتمية لكلّ المشاعل واللذات في مدينة الغبار هذه. **(بلقاسم2014/ص211–212)**

[1]- انظر ص36 /ص235

[2]– دمج الأراضي (Remembrement) هو إعادة تقسيم وترتيب قطع الأراضي و حق ملكيتها. ويطبق في العادة لتشكيل حيازات أراضي على نطاق أوسع و أكثر عقلانية.

تحليل المثال 2

يبينُ المثال 2 مدى صعوبة التعامل مع النمط الجملي لميلان كونديرا: جمل تأملية ضاربة في الطول تحتل مساحات واسع من الفقرات، يُمفصلها الروائي(مُستعينا بعلامات الترقيم) وفق منهج خاص به. هذا الأسلوب في الكتابة عصي على النقل إلى اللغة العربية لأن علامات الترقيم لا تلعب الدور نفسه في الربط والنسج. إن التدقيق في بنية الجملة الفرنسية أعلاه يبين لنا بأن اتساقها الجملي قائم أساسا على تكرار حرف العطف (et) الذي يستخدم في بداية الجمل الفرنسية، أو في أجزاء منها من أجل الحفاظ على تسلسل الأفكار وتتابعها. المشكلة في الترجمتين العربيتين ليست في آلية الربط-فقد لجأ المترجمان إلى واو العطف اقتداءً بالفرنسية- بل في تجسيد النفس الطويل لهذه الجملة الفرنسية من دون إخلال بالمعنى أو وضوحه. إذ يحس القارئ بأن الترجمتين ليستا سوى تراكمات لغوية لألفاظ وعبارات تأملية غامضة يعزّ عليه فك شفراتها. ولعل أهم المقاطع المستغربة في كلتا الترجمتين قول "بلقاسم" "كنت أصادف من جديد"، مع العلم أن مصدر الفعل "صادف" هو الصدفة أي الملاقاة من غير موعد ولا قصد، وكذلك قولهما: "تحمله باحتفالية هذه البقية الآبقة لمتعة وردية" (حمصي)، و"وهذا الأثر الهارب لمتعة وردية، الذي كان فوقها على نحو احتفالي، لم يكن لذة حسية" (بلقاسم) . ويرجع هذا الخلل في الترجمتين إلى محاولة كلا المترجمين محاكاة الجملة الفرنسية الطويلة من دون الانتباه إلى أن ذلك قد يربك إيقاع الجملة العربية ويحزّ معناها. وعلاوة على ما سبق، ينبغي الانتباه إلى المعنى المراد في الجملة أعلاه وتصويره للقارئ العربي. الكاتب يشبّه شكل المثلجات الوردية (المخروط الذي تعلوه القلنسوة الوردية) بالمشاعل التي تنتشر في تلك المدينة، واللذة التي تجلبها للاعقيها بلذة المدن العابرة لسائحيها. هذان الأمران غير واضحين في الترجمتين السابقتين لأن الحرفية محت كل الملامح المعرفية التي تتيح للقارئ فهم هذه الصورة البيانية، إذ ينبغي عليه الرجوع إلى بداية الفصل ليتحرى المراد من كلمات مثل: القلنسوة، والقرينات، والمشاعل.

المثال3

Je ***voulais savoir*** quelle créature humaine il pouvait bien se représenter sous le concept ***assez abstrait*** d'impérialiste quand, allant au-devant de ma question, d'une voix grave et pensive, il me dit :**(1985, p. 84)**

كنت ***أحترق شوقًا*** إلى معرفة من هو المخلوق البشري الذي يستطيع حقاً أن يتمثله تحت مفهوم الإمبريالي ***المجرد*** إلى درجة كافية عندما استبق سؤالي وقال لي بصوت وقور وتأملي. **(حمصى1998/ص64)**

كنت **أود** أن أعرف أي كائن بشري يمكن أن يجسده مفهوم الإمبريالي **شديد التجريد** لما استبق سؤالي بصوت حاد وحاسم. **(بلقاسم2014/ص69)**

تحليل المثال 3

يتساءل "لودفيك" بنبرة ساخرة عن ماهية هذا "الإمبريالي" الذي أخبره الجندي السلوفاكي بأنه يتخيله مكان الهدف حينما يؤدي تمارين الرماية في الثكنة العسكرية. لكن الملاحظ أن ترجمة "حمصي" قد بالغت في تصوير هذا الحدث من خلال عبارة "احترق شوقًا". وأما "بلقاسم" فقد فعل الأمر ذاته في ترجمته للظرف الفرنسي(assez) (بالقدر الكافي) بإضافته للصفة "شديد" في الجملة. الأمر الآخر المثير للانتباه هو الطول اللافت للترجمتين العربيتين، وهذا طبيعي-من وجهة نظرنا- لأن المترجمين يحاولان محاكاة أسلوب "كونديرا" الذي يمتاز باستعماله للجمل الطويلة في مقاطعه التأملية[1]. لكن الأمر المؤسف أن ذلك الأمر قد أثر على انسيابية الجملة العربية ومن ثم معناها، على عكس الجملة الفرنسية التي تكفّلت علامات الترقيم بضبط إيقاعها. إذا يمكننا القول أن التجميل النصي قد وقع في الجملة الأولى عن طريق اللجوء إلى المجاز التجميلي "احترق شوقا"، وعليه نقترح الترجمة التالية: "أردت أن أعرف أي مخلوق بشري يمكن أن يمثله

[1]- انتقد "كونديرا" بشدة تفتيت جمله التأملية الطويلة إلى جمل بسيطة لتسهيل عملية القراءة. المرجع ميلان كونديرا: فن الرواية، ت: بدر الدين عرودكي،ط1، الأهالي للطباعة والنشر،دمشق.1999.ص125

المفهوم المجرد لكلمة إمبريالي حينما استبق سؤالي بصوت حاد مُتدبر."

المثال4

Puis je me rappelai qu'ici vivait sans doute un homme à qui j'avais, ici même, autrefois procuré une situation …… **(1985, p.15)**

ثم تذكرت أنه كان يعيش دون شك هنا رجل كنت، هنا بالذات قد تدبرت له في الماضي عملا.(حمصي**1998**/ص**9**)

ثم تذكرت شخصا كان يعيش هنا، أسديت له في الماضي خدمة بهذا المكان نفسه. (بلقاسم**2014**/ص**9**)

تحليل المثال 4

تعتبر هاتان الترجمتان بمثابة مثال توضيحي (إرشادي) للطريقة التي يتعامل بها كل مترجم مع عملية الترجمة. ويبدو جليا أن منهج "أنطوان حمصي" في النقل أكثر حرفية من "خالد بلقاسم"، لدرجة يحس القارئ أحيانا بأنها ترجمة بالرصف (Interlinear Translation)[1]، تتسلسل فيها الكلمات وتتوالى توالي الكلمات الفرنسية. هذا الأسلوب في الترجمة لا يعني –من وجهة نظرنا– بأنه منهج غير صائب، لكن الالتصاق الحرفي بالنص أحيانا لا يؤدي الهدف المنشود، فتثقل الكلمات على اللسان، ويتسكَّع المعنى فيشوَّهان الأسلوب. وعليه نقترح الترجمة التالية: "ثم تذكرت شخصا كان يعيش في هذا المكان سبق وأسديت له معروفا هَهُنَا".

[1]-يعرف كل من "مارك شتلوورث" (Mark Shuttleworth) و"مويرا كووي" (Moira Cowie) الترجمة بالرصف كما يلي:

A type of extremely literal translation in which TL words are arranged line by line below (or above) the ST items to which they correspond.

"نوع من الترجمة يتحرى أقصى درجات الحرفية، تُرتب كلمات النص الهدف سطرا بسطر تحت كلمات النص الأصلي المطابقة لها أو فوقها."(ترجمتنا)

Mark Shuttleworth & Moira Cowie: Dictionary of Translation Studies. Routledge. London and New york, 2014.p81

المثال 5

Je dis à Kovalik que le Comité national traite ***ses fidèles*** avec plus de rigueur que l'Église n'en manifeste aux siens. **(1985, p.260)**

قلت لكوفاليك إن ***اللجنة الوطنية*** تعامل ***رعاياها*** بصورة، أقسى من تلك التي تبديها الكنيسة للمؤمنين بها..(**حمصي1998/ص203**)

قلت لكوفليك إن ***اللجنة الوطنية*** تعامل ***هؤلاء الأوفياء*** بصرامة لا تبديها الكنيسة اتجاه المؤمنين بها.(**بلقاسم2014/ص221**)

تحليل المثال 5

لم يوفق "خالد بلقاسم" وبدرجة أقل "أنطوان حمصي" في التعامل مع هذه الجملة. فكلمة "رعية" لا تصلح في هذا المقام مع "اللجنة الوطنية" لأنه جهاز سياسي يضم أعضاء (وليس رعايا) ينتسبون إلى الحزب الشيوعي. أما الترجمة الثانية فجانبت الصواب مرتين: أولا، في الخلط بين اسم الإشارة (Adjectif démonstratif) الفرنسي (ces)والنعت المِلكي(Adjectif possessif) المعروف بـــ(ses). وثانيا، بتقويض المعنى وتخفيف وقعه على القارئ المتلقي في قوله أن الكنيسة لا تُبدِي صرامة اتجاه المؤمنين بها، وهذا خطأ لأن "كونديرا" ينتقد كلا الجهازين: الحزب والكنيسة، لكنه يرى بأن تعامل الأحزاب الشيوعية مع أعضائها أقسى من تعامل الكنيسة مع مُرتاديها. وعليه نقترح الترجمة التالية: "قلت لكوفاليك إن اللجنة الوطنية أشد –في تعاملها– مع أعضائها من الكنيسة على أتباعها."

المثال 6

La dépersonnalisation qu'on nous **infligeait** sembla parfaitement ***opaque*** les premiers jours ; [….]. Avec le temps, elle devait lentement se dissiper, de telle sorte que même dans cette **pénombre dépersonnalisation** l'humain des hommes devint peu à peu perceptible. **(1985, p.80)**

بدا ***التجريد من الشخصية*** الذي **يفرض** علينا ***عاتما*** تماما في الأيام الأولى[.....] وكان على هذا التعتيم أن يتبدد ببطء، مع الزمن، بحيث أن ما هو إنساني لدى الرجال أصبح مرئيا تقريبا، حتى في ظلمة التجريد من الشخصية هذه. (**حمصي1998/ص60–61**)

بدا ***محو الشخصية*** الذي كنا **نخضع** له ***معتما*** تماما في الأيام الأولى[.....]، وكان لابد مع مرور الوقت أن تتبدد العتمة تدريجيا على نحو أصبح فيه الإنساني لدى الأشخاص مدركًا شيئا فشيئا حتى في ظلال محو الشخصية. (**بلقاسم2014/ص65**)

تحليل المثال6

ينتقد "ميلان كونديرا" بلكنة ساخرة ومُبَطَنة في هذا المقطع الأيديولوجية الشيوعية التي تلغي الذات الفردية وتعدها خطيئة كبرى. حيث عكف معسكر التجنيد الذي أُرغم "لودفيك" على الالتحاق به – بعد طرده من الجامعة – على سحق الأفراد ومنعهم من التفكير الحر من خلال الشعارات الشيوعية: "سوف نبني الشيوعية"، والتربية السياسية، والغناء الإجباري الممجد لهذا النظام. والخلل البيّن في الترجمتين أنهما لا تنقلان هذا النقد الساخر باللمسة الفنية التي أرادها المؤلف، وهذا بسبب حرفية التتابع النحوي في الجملتين، والأخطاء في النقل. ومن أمثلة ذلك استعمال "أنطوان حمصي" للمضارع في محل الماضي مع الفعل "يفرض"(infligeait)، وترجمته الحرفية لـــ (opaque) بـــ"معتما " فجاءت الجملة العربية فجةً غريبة لا تلامس روح المعنى المقصود. وأخطأ المترجمان كذلك في التعامل مع الاسم (dépersonnalisation) ونقله "حمصي" إلى العربية بـــ"التجريد من الشخصية"، أما "بلقاسم" فاستعمل عبارة "محو الشخصية"، في

حين أنه مصطلح نفساني مضبوط المعالم.[1] وعليه نقترح الترجمة المكافئة التالية للمقطع أعلاه: "بدت معالم تبدد الشخصية التي كابدناها جلية في الأيام الأولى، لكنها تلاشت شيئا فشيئا لدرجة أحس فيها المرء بإنسانيته".

المثال7

Il n'ensorcela pas que les boîtes et les dancings de l'Europe. Il fascina de même Stravinski, Honegger, Milhaud, lesquels ouvrirent leurs compositions à ses rythmes. Mais attention. Dans le même temps ou, mettons, une dizaine d'années plus tôt, ***la musique européenne avait fait provision du sang frais du folklore ancien du Vieux Continent qui ne restait nulle part aussi vivant que chez nous ici en Europe centrale.*** Janacek, Bartók. **(1985, p.213)**

لم يسحر ملاهي أروبا ومراقصها فقط، بل فتن كذلك سترافسكي وهونيغر وميلود الذين افتتحوا مؤلفاتهم بإيقاعاته. ولكن يجب الانتباه، ففي الوقت نفسه أو فلنقل قبل ذلك بحوالي عشر سنوات، ***كانت الموسيقى الأوروبية قد تموّنت بدم فولكلور القارة القديمة الطازج الذي لم يكن باقيا على هذه الدرجة من الحياة، في أي مكان آخر خلاف ما هو لدينا هنا، في أوروبا الوسطى*** لدى جاناسيك و بارتو..(**حمصي1998/ص165**)

لم يسحر الجاز ملاهي أوروبا الليلية و مراقصها فقط بل سحر أيضا سترافسكي و هوكينز و ميلهود، الذين بنو ألحانهم على إيقاعاته، ولكن لننتبه ففي هذا الوقت نفسه أو قبله بعد عشر سنوات ***كانت الموسيقى الأوروبية قد احتفظت بمخزون من الدم الطري لفولكلور القارة القديمة السحيق، الذي لم يبقى له من الحياة إلا عندنا في أوروبا الوسطى*** لدى جاناسيك وبارتوك. (**بلقاسم2014/ص179**)

[1]– تبدد الشخصية (dépersonnalisation)شعور يدركه المريض باختلافه عما كان، وقد يحتويه شعور بالغربة وتجمد في المشاعر وأن أفعاله قد باتت وكأنها آلية. المرجع: جمعة سيد يوسف : سيكولوجية اللغة و المرض العقلي ، – المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 1978. ص193.

تحليل المثال 7

يناقش "ميلان كونديرا" –على لسان "لودفيك"- في هذا المقطع تأثير الطبوع الموسيقية وخاصة موسيقى الجاز في الموسيقى الكلاسيكية، لكن الملاحظ على الترجمتين أنهما لم تنقلا بأمانة ذلك التأثير المنشود بالدقة والحدة نفسهما. حيث رأى "حمصي" بأن ذلك التأثير بلغ لدرجة أن "افتتحوا مؤلفاتهم بإيقاعاته"، أما "بلقاسم" فيرى بأنهم "بنو ألحانهم على إيقاعاته" وهذا أمر مستغرب، فلم يسبق أن افتتحت موسيقى سترافسكي و هوكينز و ميلهود بالجاز، كما أنها لم تُبنَ عليه. إن المقصود بـــ (ouvrirent leurs compositions à ses rythmes) أن الموسيقى الكلاسيكية قد انفتحت على موسيقى الجاز فتأثرت بها مما أفضى ذلك إلى ظهور نوع من التهجين الفني، فمنح للموسيقى الكلاسيكية منابع للتجديد الجمالي.

الجملة الثانية محل الإشكال هي:

la musique européenne avait fait provision du sang frais du folklore ancien du Vieux Continent

ترجمها "حمصي" بـــ "كانت الموسيقى الأوروبية قد تمونت بدم فولكلور القارة القديمة الطازج"، أما "بلقاسم" فترجمها بـــ "كانت الموسيقى الأوروبية قد احتفظت بمخزون من الدم الطري لفولكلور القارة القديمة السحيق". والملاحظ أن كلتا الترجمتين حرفيتين تحاكيان الصورة المجازية التي تُشَبِّه الموسيقى الأوربية بالمريض الذي هو بحاجة إلى الدم لتتجدد خلاياه وينتعش جسمه. لكننا نرى في الترجمة العربية عُجمَةً في الكلام وضعفا في التأثير. لهذا نرى أن الأصح القول: "لقد استزادت (استسقت) الموسيقى الأوربية الحديثة من معينها الفولكلوري الصافي القديم."

المثال 8

Elle échangeait des baisers aux lanternes, et permettait ainsi à son âme (délivrée du poids du corps) de planer haut dans les nues et de succomber aux vertiges (**1985, p.367**)

تبادله قبلات تحت الفوانيس وتسمح، على هذا النحو، لروحها (المتحررة من وزن الجسد) بأن تحوم عاليا في الغيوم وتستسلم للدورات. (**حمصي1998/ص288**)

تبادله القبل تحت الفوانيس، وتسمح لروحها (المتحررة من ثقل الجسد) أن تحلق عاليا في الغيوم وتستسلم للدوار. (**بلقاسم2014/ص307**)

تحليل المثال 8

يمتاز أسلوب "كونديرا" برصانته وبساطته وجلائه، فهو لا يلجأ إلى الصور البلاغية والجمالية إلا عند الحاجة، بل ويمقت استعمالها إن كان المسعى منها هو البهرجة والتزيين. كما يرى أنه من واجب المترجم أن يتحرى الدقة في نقلها واختيار ألفاظها وخاصة ما يتعلق منها بالمجازات.[1] هذه الملاحظات وقفنا عليها في الترجمتين أعلاه، إذ التزمت كلتيهما بتصوير المشاهد كما هي من دون زيادة أو نقصان، فعلى سبيل المثال التزم كلا المترجمين بوصف المشهد العاطفي الذي جمع بين المُتَحَابَين: "تبادله القبل" و"تحلق عاليا في الغيوم" و"تستسلم للدوار". و إن كنا نستغرب توظيف "حمصي" لكلمة "دوارات" النادرة الورود بدل "دوار" من جهة، والعشوائية في توزيع علامات الترقيم وبخاصة الفاصلة كما في المثال أعلاه.

المثال9

En fait, j'aime chez la femme ***non pas ce qu'elle est pour elle-même***, mais ce par quoi elle s'adresse à moi, ce qu'elle représente pour moi. Je l'aime comme un personnage de notre histoire à nous deux. **(1985, p.245)**

وبالفعل لا أحب في المرأة **ما هي عليه بالنسبة إليها هي نفسها،** بل ما تتوجه به إلي، أحبها كشخصية من تاريخ كلينا.(**حمصي1998/ص191**)

والواقع أني أحب في المرأة ***لا ما هي عليه في ذاتها***، بل ما تتوجّهه إلي، ما تمثله بالنسبة إلي. أحبها بوصفها شخصية في قصتنا نحن الاثنين. (**بلقاسم2014/ص207**)

[1]- ميلان كونديرا: الوصايا المغدورة. ت: معن عاقل، الأوائل للنشر، دمشق،2000.ص107

تحليل المثال9

ثمة خلل في صياغة كلتا الترجمتين أثّر على مفهومية المقطع وانسيابيته، وهذا راجع لالتزام الحرفية في المقاطع التأملية التي يصعب نقلها بشحناتها العاطفية في كثير من المواضع ، كقول "حمصي": لا أحب في المرأة لا ما هي عليه في ذاتها، وبلقاسم" لا أحب في المرأة ما هي عليه بالنسبة إليها هي نفسها". وعليه، نرى أنه ينبغي إعادة صياغة هذا المقطع على النحو التالي: "وواقع الأمر أني لا أحب في المرأة ما هي عليه بل ما (تتخذه من أسباب) تقصدني به (ا). إني أحبها حبي للشخصية التي تتقاسم حكايتنا المشتركة."

المثال10

Ajournée, la vengeance se transforme en leurre, en religion personnelle, en mythe chaque jour davantage détaché de ses propres acteurs qui, dans le mythe de la vengeance, restent inchangés bien qu'en fait (le trottoir ne cesse de rouler) ils ne soient plus ce qu'ils étaient : un autre Jahn a devant lui un autre Zemanek et la gifle que je lui dois ne peut être ressuscitée, ni reconstituée, est perdue à jamais. **(1985, p.420)**

وهذا الانتقام المؤجل يتحول إلى خديعة، إلى ديانة شخصية، إلى أسطورة تزيد كل يوم انفكاكاً عن ممثليها الذين يبقون في أسطورة الانتقام كما هم على الرغم من أنفهم (الرصيف لا يتوقف عن التقدم) لم يعودوا ما كانوه: جان آخر أمام زيمانيك آخر، والصفعة التي يدين لي بها لا يمكن أن تُبعث حية، ولا أن يُعاد تكوينها. فقد ضاعت إلى الأبد. (**حمصي1998/ص333**)

ذلك أنّ تأجيل الانتقام يُحوّله إلى وهم، إلى عقيدة ذاتيّة، إلى أسطورة يزدادُ انفصالها كلّ يوم عن أبطالها الفعليّين الذين لا يتبدّلون في أسطورة الانتقام، في حين يكُفّون، في الواقع، (أمام حركة الرصيف المستمرّة) عن أن يكونوا كما كانوا: جان آخر أمامه زيمانيك آخر، وبذلك لا يمكن إحياء الصفعة التي عليّ توجيهها له ولا إعادة تشكيلها، لقد ضاعت إلى الأبد. (**بلقاسم2014/ص349**)

تحليل المثال 10

يناقش "لودفيك" في هذا المقطع طبيعة العلاقة التي تربطه بماضيه "المزدحم" الحافل بالأحداث: (طرده من الحزب الشيوعي، التجنيد الإجباري، لقاؤه مع لوسي). وقد تمخض جراء استذكاره لتلك الأيام رغبة جامحة في الانتقام، سرعان ما أفلتت شرارتها بفعل الزمن. والمقطع أعلاه جزء من التصوير المجازي الذي يُحلِّلُ "لودفيك" من خلاله علاقته بماضيه وحاضره. إذ شبّه الزمن بالرصيف المتحرك ونفسه برجل يركض فوقه (الرصيف) في الاتجاه المعاكس، مما يجعله يتحرك دائما عكس الوجهة التي يبغيها. والملاحظ أن كل هذه الوقائع قد تم سردها في جملة فرنسية طويلة، ضبط "كونديرا" إيقاعها المتواتر من خلال الفواصل والنقطتين والقوسين. هذا الأمر يصعب تحقيقه في اللغة العربية لسبب بسيط وهي أن علامات الترقيم في اللغة العربية لا تترك الدقة والتأثير نفسيهما في التراكيب الجملية كما هو الحال في اللغة الفرنسية. كما أن أساليب الربط وأدواتها مختلفة بين اللغتين، مما يجعل كل محاكاة لنسق الجمل الفرنسية عملية عسيرة ومربكة للمعنى العام في اللغة العربية. ومن أمثلة هذا الإرباك ترجمة "حمصي": "كما هم على الرغم من أنفهم (الرصيف لا يتوقف عن التقدم) لم يعودوا ما كانوه".

3- المستوى البلاغي (figures of speech)

يتطرق المستوى البلاغي للنص إلى دراسة الخصائص و الميزات الأسلوبية التي تخرج عن المعايير العامة للاتصال. أي مدى انزياح الشفرة اللغوية عن الأشكال التقليدية للكلام[1]. وبعبارة أخرى، يتطرق هذا المستوى من التحليل إلى دراسة الصورة البلاغية باعتبارها انزياحا عن المعيار، أو خروجا متعمدا عن القواعد المعتادة، فيصبح للكلام معنيان أحدهما حرفي والآخر مجازي استعاري منفصل عن الآخر.

وهذا المستوى من التحليل بالغ الأهمية، لأنه المستوى الذي يفترض أن يحتوي في طياته على العبارات المجازية الزاخرة بالتصورات العقلية للمؤلف التي ينبغي نقلها إلى الترجمة العربية. كما يمكن أن يكون سببا في ورود

[1]- Geoffrey Leech & Mick Short, opcit.P64

النزعات التجميلية في الترجمة. وعليه، سيتيح لنا هذا المستوى التأكد من مدى جنوح المترجمين إلى الزخرفة والتنميق في نقل الصور البلاغية من عدمه.

المثال 1

Comme par moquerie, le temps s'était réchauffé, le ciel était bleu, c'était un merveilleux octobre. Les arbres étaient colorés et la nature (cette pauvre nature ostravienne) fêtait son adieu automnal dans une folle extase. **(1985, p.182)**

وكما لو أن في الأمر سخرية، أصبح الطقس دافئا، والسماء زرقاء. كان تشرينا رائعا، الأشجار ملونة، والطبيعة (هذه الطبيعة الأوسترافية المسكينة) تحتفل بوداعها الخريفي بنشوة مجنونة..(**حمصي1998/ص138**)

كما لو بدافع الهزء، صحا الجو، كانت السماء زرقاء، وتشرين الأول/أكتوبر كان رائعا .تلونت الأشجار واحتفت الطبيعة (طبيعة أوسترافيا الفقيرة هذه) بتوديعها للخريف بنشوة مجنونة.(**بلقاسم2014/ص151**)

تحليل المثال1

علاوة على وفائهما لنهج المؤلف في التدبيج، تتسم كلتا الترجمتين بسلامة العبارة واستقامة الأسلوب. فلا نكاد نلحظ شائبة أو مثلبةً في الفقرة كلها. وقد كان توظيفهما للمنهج الحرفي في الترجمة–هذه المرة– موفقا لأنه لم يعكر صفاء الأسلوب العربي، وحافظ على تراصف الجمل على وتيرة مشابهة للنص الأصلي، فعلى سبيل المثال التزم المترجمين بأسلوب التوصيف لدى الكاتب ولم يلجآ إلى قاعدة الأسلوب الجميل أو استعمال المجاز الزخرفي الذي يستسيغه القارئ العربي في عبارات مثل "الأشجار ملونة" و"تلونت الأشجار" التي كان بالإمكان أن تُتَرجم بـــ "ازدانت الأشجار بالألوان/ اكتست الأشجار حلة من ألوان" وهما تعبيران قوامهما المجاز اللغوي (الاستعارة المكنية) الذي يرفضه "كونديرا".

المثال 2

Je buvais cette tristesse de ses traits… **(1985, p.43)**

كنت أشرب بنهم هذا الحزن في سماته.(**حمصي1998/ص31**)

كنت أتشرَّب ذلك الحزن في ملامحه. (**بلقاسم2014/ص32**)

تحليل المثال2

تعتبر عملية نقل المجازات من المسائل اللغوية المستعصية في الترجمة لأنها لا تُعنى فقط بالفوارق اللغوية بل تتعداها إلى الفوارق الثقافية، لهذا تتفاوت درجة نجاح المترجم في الوصول إلى مقابلات بلاغية. اكتفى المترجمان في المثال أعلاه بالنقل الحرفي للمجاز في الجملة من خلال الإبقاء على الفعل الفرنسي نفسه (boire) الذي يقابله في العربية "شرب"، ولتبيان وطأة الحزن الذي يعتصر قلب "هيلينا" وهي تنظر إلى "لودفيك" المغرم بها -على الرغم من أنها فتاة متزوجة- أضاف "حمصي" "بِنهم"، فيما آثر "بلقاسم" استعمال صيغة تَفَعَّل (تشرَّب-أتشرّب) التي من معانيها التكلّف، أي أن "يعاني الفاعل ليحصل له الفعل من غير إظهار ذلك إيهامًا على غيره"[1]. أما نحن فنرى بأن الترجمة كانت لتكون أفصح وأوضح لو قيل: "كنت أتجرّع (كأس) الحزن وأنا أنظر إلى ملامحه". سعيا منا إلى تحصيل البلاغة، لجأنا إلى الاستعارة التصريحية لنذيق القارئ العربي طعم اللامحسوس، ويعيش الموقف بقوة إيحاءاته، فماثلنا بين صورة من يتجرع الحزن بمن يتجرع الدواء مرارةً وألما. حيث يجد الشارب مرارة في تجرع الاثنين، وقد اختزلنا صورة المشبه وهو الإنسان وتركنا أثرا من آثاره يدل عليه، وهو الكأس الذي يشرب به الدواء.

[1]-أحمد بن محمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف،ط12، دار الكيان،الرياض،1957.ص43

المثال 3

Je fus saisi par la tristesse.**(1985, p.100)**

لقد استولى عليَّ الحزن.(**حمصي1998/ص76**)

لقد استولى الحزن عليَّ.(**بلقاسم2014/ص82**)

تحليل المثال3

الترجمتان متشابهتان في المثال أعلاه وقد نقلتا المجاز الأصلي من دون زيادة أو نقصان. نقول استولى علي أو تملّكني الحزن. وهي استعارة مكنية، ذكر المشبه (الحزن) وحذف المشبه به (الانسان) وترك قرينة تدل عليه في الفعل (استولى علي). وهي استعارة قوية تعبر بعمق عن مدى تأثر "لودفيك" بعلاقته الغرامية الماضية.

المثال 4

corps ***laissé pour compte***, abandonné par l'époux, corps dont j'avais prétendu abuser mais qui avait abusé de moi, et qui maintenant jouissait impertinemment de ce triomphe, exultait, bondissait de joie. **(1985, p.303)**

جسد ***متروك***، هجره الزوج، **جسد ادعيت استغلاله ولكنه هو الذي استغلني وهو يستمتع الآن بوقاحة بهذا الانتصار، يتهلل، يقفز من الفرح**.(**حمصي1998/ص238**)

جسدٌ ***كاسد***، تخلّى عنه الزوج، **جسد كنت أعتقد أنني عبثت به في حين هو الذي عبث بي، جسدٌ كان يتلذذ بوقاحة بهذا النصر، متقافزا من الفرح**.(**بلقاسم2014/ص258**)

تحليل المثال4

هذا المقطع من الرواية يُجسّد بحق الخيارات المتعددة التي تطرحها عملية الترجمة على المترجمين. قد تبدو لأول وهلة بأنها بريئة لدى القارئ العادي، لكنها أكثر دلالة على القارئ المتمرس أو الباحث المضطلع. ولنبدأ بالعبارة الفرنسية (laissé pour compte)، وهي في واقع الأمر عبارة يستعملها أهل الاقتصاد

لتوصيف السِلْعَة التي تبقّت في الْمسْتَوْدَع ولَم تُبَع لسبب من الأسباب، وكذلك الأمر بالنسبة الأشخاص الذين لا نبتغيهم.[1] نلاحظ هنا بأن "حمصي" قد فضَّل ترجمة هذه العبارة بكلمة "متروك"، وهي لا تُبين بدقة أثر العبارة الأصلية لكنها تؤدي وظيفتها (ترَك الشيء : طرحه وخلاّه [2]؛ أما "بلقاسم" فقد جنح إلى الدلالة الاقتصادية التي تحملها كلمة "كاسد"، مشبها جسد "هيلينا" بالسلعة البائرة التي رغب عنها زوجها فتخلى عنها. أما المقطع الثاني، فيصف فيه "كونديرا" جسم "هيلينا" زوجة "بافيل زمانيك" وعشيقة صديقه السابق "لودفيك" العائد للانتقام من زوجها الذي طرده من الحزب. الملاحظ أن كلا المترجمين قد فضلا نقل الوصف حرفيا وقد وفقا في ذلك إلى درجة كبيرة.

المثال 5

un soldat russe chaudement habillé, mitraillette en sautoir, bonnet de fourrure jusqu'aux oreilles, de toutes parts entouré de ***huit femmes nues*** .**(1985, p.134)**

روسي يرتدي لباسا دافئا، يحمل رشيشا يتدلى من عنقه ويعتمر طاقية من فرو تغطى أذنيه، كان في وضع البطل وتحيط به ***ثمان نساء عاريات*** . (**حمصي1998/ص101**)

جندي روسي بهيئة بطل، مرتديا لباسا ثقيلا برشيشة متدلية من عنقه، معتمرا طاقية من الفرو حتى أسفل أذنيه، محاطا ***بثماني نساء عاريات*** .(**بلقاسم2014/ص110**)

تحليل المثال5

التزمت كلتا الترجمتين بالنص الأصلي، و لم نلحظ أي جنوح للزخرفة أو التجميل في الأسلوب خاصة مع عبارة (femmes nues)التي لطالما انتقد "كونديرا" الترجمات الأجنبية لها خاصة الفرنسية [3]، حيث التزم

[1]-Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [En ligne]. https://www.cnrtl.fr/definition/laissé-pour-compte[consulté le 25 Mai 2019]

[2] – المعجم الوسيط، مرجع سابق. ص84

[3] – انتقد كونديرا ترجمة "مارسيل أيمونين" (Marcel Aymonin) سنة 1968 لعبارة "نساء عاريات" (femmes nues) ب "يرتدين لباس حواء"(elles portent un costume d'Ève)(وعدها زخرفة لا جدوى منها ولباسا منحولا. المصدر:

المترجمان بنقلها حرفيا إلى اللغة العربية على مدى فصول الرواية. صحيح أن هذا المقطع لا يحوي في طياته أي صور بلاغية، فهو مجرد وصف للوحة جدارية رُسمت لتزيين القاعة المخصصة لدروس التربية السياسية. تُجسد اللوحة الجيش الأحمر واتحاده مع الطبقة العاملة، ودوره في انتصار الاشتراكية، أما النساء فيَرمُزن إلى الحرية، والنصر، والمساواة. لكن الهدف من انتقاءنا لهذا المقطع بالذات هو الوقوف الخيارات التي اتخذها كلا المترجمين في تعاملهما مع هذا الضرب من الأمثلة، فالنزعات التجميلية تنطلق في معظمها من رغبة جامحة لدى المترجم في إبراز مواهبه الفنية و فصاحته اللغوية في التعبير على المفاهيم البسيطة، إنها أشبه بالعمليات التجميلية التي تسعى لبلوغ الكمال. ولحسن حظ المترجمين العربيين لم يقعا في هذا الفخ والتزما حرفيا بأسلوب الكاتب في هذا المقطع.

المثال 6

Je tombais des nues **(1985, p.159)**
ذُهلت.(**حمصي1998/ص120**)
قُلتُ مذهولا (**بلقاسم2014/ص131**)

تحليل المثال6

الترجمتان صحيحتان من الناحية الوظيفية، فالعبارة الفرنسية (Je tombais des nues) عبارة مجازية تشير إلى المفاجأة الكبيرة التي تصيب المرء جراء حدث غير متوقع. أما نحن فقد ارتأينا احترام السجل اللغوي للعبارة الفرنسية ولذا نقترح الترجمة التالية: "وقَع علي وقوع الصَّاعقة"، ذلك أن الترجمة المقترحة تحمل المعنيين المراد بهما في الفرنسية وهما المفاجأة، والقوة في التأثير.

Milan Kundera, « note de l'auteur » sur l'édition 1980 de La Plaisanterie. Extrait de François Ricard, « Biographie de l'œuvre », in Kundera, Œuvre, t. 1, pp. 1424-1425.

المثال7

Une vague de colère contre moi-même m'inonda, colère contre mon âge d'alors, contre **le stupide âge lyrique** où l'on est à ses propres yeux trop grande énigme pour pouvoir s'intéresser aux énigmes qui sont en dehors de soi et **où les autres (fussent-ils les plus chers) ne sont que miroirs mobiles dans lesquels on retrouve étonné l'image de son propre sentiment**, son propre trouble, sa propre valeur. Oui, pendant ces quinze ans-là**, j'ai pensé à Lucie seulement comme au miroir qui garde mon image d'autrefois**! **(1985, p.366)**

غمرتني موجة غضب ضد نفسي، غضب من عمري آنذاك، من العمر الشاعري الأبله الذي يكون المرء فيه في نظره الخاص، لغزاً أكبر من أن يستطيع معه أن يعنى بالألغاز التي تقع خارج ذاته، والتي **لا يكون فيها الآخرون (حتى ولو كانوا أعز الناس) سوى مرايا متحركة** يَلقى فيها مدهوشا، صورة شعوره الخاص، اضطرابه الخاص، قيمته الخاصة. نعم، **لقد فكرت خلال هذه السنوات الخمس عشرة بلوسي بوصفها المرأة التي تحتفظ بصورتي** في الماضي فقط.(حمصي**1998**/ص**287**)

موجة غضب من نفسي غَمرتني، غضب من سنّي حينذاك، من الّسن الحالم الأرعن، الذي فيه يكون الفرد وفق منظوره لغزا كبيرا، بحيث لا يتسنّى له الاهتمام بالألغاز التي هي خارج ذاته، وفيه **لا يكون الآخرون (بما فيهم أعزّهم) سوى مرايا متحركة، فيها يعثرُ منذهلاً على صورة إحساسه الشخصي** وعلى اضطرابه وقيمته الشخصيّيْن. أجل، طوال الخمس عشرة سنة هذه، **فكّرت في لوسي فقط كما لو كانت مرآة تحفظ صورتي في الماضي**.(بلقاسم**2014**/ص**306**)

تحليل المثال7

يحتوي المقطع أعلاه على العديد من الصور المجازية والتشبيهات، تَعَامل معها كلا المترجمين بحرفية، وهذا لأن هذه الاستراتيجية تضمن الانتقال السلس للصورة البيانية -كما أرادها الكاتب- إلى اللغة الهدف من دون تشويه للمعنى، كما أنها تتيح للمترجم تفادي القيام بتأويلات قد تكون مغلوطة عن المعنى المقصود.

ولهذا أتت الترجمات على الشكل التالي:

1-Une vague de colère contre moi-même m'inonda

غمرتني موجة غضب ضد نفسي (حمصي)

موجة غضب من نفسي غَمرتني (بلقاسم)

في هذه الاستعارة المكنية، شبه المترجمان الغضب بالبحر ثم حذفا المشبه به وتركا قرينة دالة عليه وهي الموجة. وقد وفقا في هذا الاختيار لأن الترجمة في كلتا الحالتين نقلتا فيض المشاعر بنفس التأثير والقوة.

2- où les autres (fussent-ils les plus chers) ne sont que miroirs mobiles dans lesquels on retrouve étonné l'image de son propre sentiment

لا يكون فيها الآخرون (حتى ولو كانوا أعز الناس) سوى مرايا متحركة يَلقى فيها مدهوشا، صورة شعوره الخاص (حمصي)

لا يكون الآخرون (بما فيهم أعزّهم) سوى مرايا متحركة، فيها يعثرُ منذهلاً على صورة إحساسه الشخصي (بلقاسم)

يصف "كونديرا" في هذا الجزء مرحلة الشباب التي تتسم حسبه بالطيش والرعونة والأنانية والزهو بالنفس على حساب الأخرين. يُلغي خلالها المرء الأخر، ولا يرى في غيره سوى أدوات تعكس صورته الشخصية. فهم مجرد مرآة عاكسة للصورة التي يبتغيها لنفسه. وقد أحسن المترجمان في نقل هذا التشبيه البليغ، مماثلا بين الناس (الآخرون) والمرايا.

3- j'ai pensé à Lucie seulement comme au miroir qui garde mon image d'autrefois

لقد فكرت [...] بلوسي بوصفها المرأة التي تحتفظ بصورتي(حمصي)

فكّرت في لوسي فقط كما لو كانت مرآة تحفظ صورتي في الماضي (بلقاسم)

لا يختلف هذا التشبيه عن سابقه سوى في أمر واحد وهو أن المشبه به هي "لوسي" التي يرى "لودفيك" بأنها بمثابة المرآة التي تحتفظ بصورته أيام عز شبابه. وقد أحسن "بلقاسم" النقل وأجاده، فيما تشوب ترجمة "حمصي" شائبة، فلا ندري إن كان قد هفا في ترجمة المرآة بـــ" المرأة"، أم أنه مجرد زلة طباعية.

المثال8

Et cette irréalité apparente me fit penser que tout ce qui m'entourait était non pas le présent mais le **passé**, un **passé** vieux de quinze ou vingt ans, que les holà, holà ! étaient le **passé**, Lucie était le **passé**, Zemanek était le **passé** et Helena était la pierre que, sur ce **passé**, j'avais voulu jeter; ces trois jours n'étaient qu'un théâtre d'ombres. **(1985, p.419)**

وهذه اللاواقعية الظاهرة جعلتني أفكر في أن كل ما يحيط بي لم يكن الحاضر، بل **الماضي، ماض** عمره خمس عشرة أو عشرين سنة وفي أن الهتافات كانت **الماضي**، ولوسي كانت **الماضي**، وزيمانيك كان **الماضي**، وان هيلينا كانت الحجر الذي أردت رمي هذا **الماضي** به، وأن هذه الأيام الثلاثة لم تكن سوى مسرح ظلال .(**حمصي1998/ص332**)

وجعلني هذا التوهم الجلي أفكر أن كلّ ما كان يحيط بي لم يكن الحاضر، بل **الماضي، ماضٍ** قديم يعود إلى خمس عشرة أو عشرين سنة، أن هتافات الفرسان كانت **الماضي**، ولوسي كانت **الماضي**، و زيمانيك كان **الماضي**، وهيلينا كانت الحجر الذي كنت أريد إلقاءه على هذا **الماضي**، فهذه الأيام الثلاثة الأخيرة لم تكن سوى مسرح ظلال. (**بلقاسم2014/ص348**)

تحليل المثال8

يعد التكرار إحدى السمات الأسلوبية المميزة لكتابات "ميلان كونديرا"، فقد سبق وأشار الروائي إلى أهميته اللحنية في "الوصايا المغدورة" حين قال: "التكرارات العديدة تبطئ إيقاع الحركة وتعطي للجملة نغمة حنونة"[1]. وهذا بالضبط ما أراد الروائي فعله من خلال تكراره لكلمة(passé) ، والتي كررت ترجمتها في كلمة "الماضي"، فقد أتى هذا المقطع ليخفف من وتيرة السرد التي ميزت بداية الفصل السابع عشر (حركة النادل في القاعة، تقديمه للوجبات، إتباع لودفيك لخطواته، ثم جلوسه على الطاولة)، ويفسح المجال للروائي ليسترجع ذكرياته بطريقة تأملية.

[1]- ميلان كونديرا: الوصايا المغدورة، مرجع سابق. ص117

يبدو أن كلا المترجمين قد انتبها لهذا الأمر، و لم يسعيا إلى تحطيم هذا النسق اللفظي من خلال اللجوء إلى المترادفات. فقام كليهما بالحفاظ على التكرار الأصلي ونقله بمقابله العربي "الماضي" في مواضعه الأصلية. وهذا ما من شأنه أن يحفظ طبيعة التدرج النسقي الذي أراده المؤلف. عموما، يمكننا القول بأن المترجمين قد وُفقا في التعامل مع ترجمة التكرارات في الرواية.

المثال9

Lucie buvait les images chargées de pitié et d'affliction **(1985, p.117)**
تعبّ لوسي من صورها المشحونة بالرأفة والأسى.(**حمصي1998/ص88**)
كانت لوسي تتشرب الصور المحملة بالعطف والحنان.(**بلقاسم2014/ص96**)

تحليل المثال9

يُصوِّر هذا المقطع شغف "لوسي" بالسينما عموما والأفلام الحربية خصوصا، وإقبالها المنقطع النظير على مشاهدتها والتفاعل معها لأنها كانت تنجذب إليها، ولأنها أكثر تأثيرا في نقل الأحاسيس المشحونة بالمعاناة والرأفة، وهما صفتان كانت "لوسي" تراهما الأقرب إلى سجيتها المسالمة. وقد برع "كونديرا" في تصوير هذا المشهد من خلال الاستعارة (boire les images) الذي نقله كلا المترجمين إلى العربية في الاستعارتين المكنيتين (تعبّ... صورها / تتشرّب الصور)، حيث شُبِّهَت الصور بالماء الذي نشربه، فحُذف المشبه به (الماء) وترك ما يدل على إحدى صفاته في الفعلين : يتشرّب، يعبّ. أما ما يتعلق بالترجمة فيمكن القول بأن ترجمة "حمصي" أشد تأثيرا وتمثيلا نظرا لجنوحه إلى استعمال الفعل عبّ الذي من معانيه شرب الماء بلا تنفس ومصٍّ.[1]

[1] – المعجم الوسيط، مرجع سابق.ص579

المثال10

***elle m'habitait jour et nuit*, comme une nostalgie silencieuse (1985, p.246)**
***كانت تسكنني ليل نهار كحنين صامت*.(حمصي1998/ص192)**
كانت تسكنني ليل نهار مثل حنين صامت. (بلقاسم2014/ص208)

تحليل المثال10

تماثلت كلتا الترجمتين في نقل التشبيه التمثيلي الذي يجسّد مدى تعلّق "لودفيك" بـــ "لوسي" أيام كانت تجمعهما علاقة حميمة. ويشبه صورة الحب تلك في قوله (كانت تسكنني ليل نهار elle m'habitait jour et nuit) بالحنين الصمت) (une nostalgie silencieuse) أو الأَبَابَة [1](النوستالجيا). بعبارة أخرى، يشبه "كونديرا" مرارة الحب الضائع التي تمكنت من من نفسية "لودفيك" بحالة المسافر الغريب عن وطنه التواق لملاقاة أهله وأحبابه. وقد ارتأى كلا المترجمين اللجوء إلى الحرفية للتعامل مع هذه الجملة وفاء منهما لأصالة هذه الصورة البيانية، وهو ما نراه اختيارا موفقا لأنه يراعي الخصائص الأسلوبية للكاتب ويزيد المعنى قوة ووضوحا.

المثال11

je m'aspergeai largement le cou, les épaules, le corps, avant de m'étriller avec la serviette ; je voulais me **fouetter le sang**. **(1985, p.248)**
ورششت، متعجلا وبسخاء، عنقي وكتفي وجسمي قبل أن أفرك نفسي بالمنشفة. كنت أريد أن **أجلد دمي**.(حمصي1998/ص193)

[1] -محمد هيثم الخياط: المعجم الطبي الموحد، ط4، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 2009.ص1400

ألقيت سريعا برشات جيدة على العنق والكتفين والجسم، ثم تنشفت. كنت أريد أن **أنعش دمي**.(بلقاسم**2014**/ص**210**)

تحليل المثال11

قد يجنح المترجم إلى تقليد النص الأصلي إلى أقصى درجة، فتراه -في هذه الحال- يضرب عرض الحائط القواعد المعجمية والتركيبية فينتج نصا أقرب إلى الحرفية (استراتيجية التغريب). لكن هذه الإستراتيجية تصبح لاغية عندما يتعلق الأمر بترجمة بعض العبارات المجازية، كما هو الحال مع العبارات الشائعة(locution) وهي تعابير ثبَّت كلماتها الاستعمال الشائع، وغالبا ما يحمل معناها على محمل المجاز ولا يقوم له معادلات حرفية في اللغة الهدف[1]. وأدى عدم انتباه المترجمين إلى هذه الملاحظة إلى وقوعهما في شراك اللامعنى أو الهراء (non-sens) في العبارة الشائعة (fouetter le sang) التي تعني في الفرنسية: تقوّي، تنشّط .[2]

4- السياق والاتساق (Context and Cohesion) يضم المستوى الأخير من التحليل عند "شورت" و"ليتش" عنصرين مترابطين هما السياق والاتساق.

يُعنى الاتساق بالكيفية التي تترابط بها قطع النص وأجزاءه على المستوى الداخلي أي بين جمله بالدرجة الأولى. أما السياق فيحرص على ذلك الأمر من منظور خارجي، أي باعتبار النص خطابا يتأثر بمحيطه الاجتماعي والفاعلين فيه مثل: المؤلف والقارئ والشخصيات وهلم جرا.[3]

وعليه، سنركز في تحليلنا للترجمات على المقارنة بين الجمل الفرنسية والعربية، ودور علامات الترقيم

[1]-جون دوليل، هلنور لي-يانكي-مونيك س كورميي: مصطلحات تعليم الترجمة، ترجمة وأقلمة جينا أبوفاضل، لينا صادر الفغالي، جرجوره حردان، هنري عويس، جامعة القديس يوسف، بيروت، لبنان،2002.ص98

[2] - fouetter le sang : revigorer
Article « fouetter le sang », Dictionnaire de définitions, Antidote RX, version 9 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2015

[3]- Geoffrey Leech & Mick Short, op cit. P64

والتكرار بوصفهما أهم سيمتين أسلوبيتين عند "كونديرا". يؤدي التلاعب فيهما إلى بروز النزعات التجميلية في النص أو إلى تشويهه في حال حادت الترجمة عن مسارها اللغوي. كما يتيح لنا هذا المستوى تحليل النص من زاوية أوسع، كوننا سنحلل فقرات تتعدى الجملة الواحدة.

المثال1

Notre commandant était lui aussi inachevé et, un beau matin, il s'était retrouvé face à notre troupe, parfaitement incapable de la comprendre ; mais il avait su s'en sortir, car ce qu'il avait lu et entendu lui offrait un masque tout fait pour des situations analogues: le héros d'airain des bandes dessinées, jeune mâle aux nerfs d'acier dressant une bande de truands, pas de grands mots, rien que du calme froid, un humour dépouillé qui fait mouche, la confiance en soi et en la vigueur de ses muscles **(1985, p.138-139)**

قائدنا كان، هو أيضا، غير مكتمل، وفي ذات صباح وجد نفسه أمام مجموعتنا، غير قادر تماما، على فهمها. ولكنه عرف كيف يتدبر أمره لأن ما كان قد قرأه وسمعه يوفر له قناعا جاهزا لمواقف مماثلة: البطل الفولاذي للقصص المصورة، الذكر الشاب ذو الأعصاب الفولاذية الذي يروض عصابة من الأوغاد، وليس ذلك بكلمات كبيرة، بل بلا شيء سوى الهدوء البارد، فكاهة مجردة تجرح الثقة بالذات وبقوة العضلات. وكلما زاد وعيه لكونه صبياً زاده ذلك تعصبا في دوره كسوبرمان. .(**حمصي1998/ص105**)

كان قائدنا غير ناضج هو أيضا، وذات صباح وجد نفسه أمام فيلقِنا عاجزا تماما عن فهمه، ولكنه عرف كيف يجد لنفسه مخرجا، لأن ما قرأه وسمعه، منحه قناعا مناسبا تماما لمثل هذه الأوضاع: مثل قصة البطل الفولاذي في القصص المصورة، شاب بأعصاب فولاذية يدرب عصابة من الأشرار بدون كلام رنّان، لا شيء غير الهدوء البارد، والدعابة المكشوفة التي تُحقق هدفها، واثقا في ذاته وفي قوة عضلاته. وكلّما كان وعيه بمظهره الصبياني يزداد، كان حماسه، في دور السوبرمان الذي يؤديه، يشتد. (**بلقاسم2014/ص114**)

تحليل المثال1

يعتبر الاتساق من أهم الوسائل الضامنة لتماسُكٌ جمل النص وتراكيبه، فهو يتيح للقارئ تلقّي النص وفهْمه، وذلك من خلال العديد من العناصر اللغوية التي تُحقّق نصية النص[1]. وهنا تؤدي علامات الترقيم في اللغات الأجنبية عموما والفرنسية خصوصا دورا مهما في كشف خيوط العلاقات الرابطة أو الفاصلة بين وحدات النص. لكن الملاحظ أن تلك العلامات لا تؤدي الدور نفسه في اللغة العربية بل إن نقلها كما هي من دون تدبّر –محاكاة لاستخدامها في النص الأصلي– قد يشوّش سبك النص وترصيفه كما حدث في المثال أعلاه، حيث أبقى "حمصي" على النقطتين كما هما في ترجمته العربية، ثم استهل جملته الموالية بـــ"البطل الحديدي" اقتداء بالنص الفرنسي الذي يستعمل النقطتين في التفسير والشرح. هذا الأمر بتر التسلسل الجملي وقوض بناء المعنى. فأصبحنا نحس بأننا ننتقل من جملة لأخرى لا قرينة تربط بينهما. أما "بلقاسم" فقد انتبه لذلك الأمر وأضاف كلمة "مثل" ليُبيّن طبيعة العلاقة بين الجملتين الواقعتين قبل النقطتين وبعدها.

المثال 2

Je la voyais, la couronne de la virginité, partie sans retour. Oui, sans retour. Toutes les situations capitales de la vie sont pour une fois, sont sans retour. Pour qu'un homme soit un homme, il faut qu'il soit pleinement conscient de ce non-retour. Qu'il ne triche pas. Qu'il n'aille pas faire semblant de n'en rien savoir. L'homme moderne triche. Il s'efforce à contourner tous les grands moments qui sont sans retour et à passer ainsi sans payer de la naissance à la mort. L'homme du peuple est plus probe. Il descend en chantant au fond de chaque situation capitale. Quand Vlasta avait ensanglanté la serviette que j'avais étendue sous elle, j'étais loin de soupçonner que je rencontrais la grande situation sans retour. **(1985, p.226)**

[1]- من أدوات الاتساق النحوي في اللغة العربية الإحالة والاستبدال والربط والحذف.

كنت أراه أرى تاج العذرية يمضي بلا عودة، نعم بلا عودة، فكل المواقف الرئيسية في الحياة تحدث مرة واحدة بلا عودة. من أجل أن يكون الرجل رجلا، يجب أن يكون واعيا كل الوعي للّاعودة هذه. فليمتنع عن الغش! فليمتنع عن التظاهر بأنه لا يعرف شيئاً. إنه يحاول أن يلتف على كل البرهات الكبيرة التي هي بلا عودة وأن ينتقل هكذا، دون أن يُدفع، من الولادة إلى الموت: ولكن رجلا لشعب أشد صدقًا، إنه ينحدر مغنيًا، إلى عمق كل موقف رئيسي. عندما لوثت فلاستا بالدم المنشفة التي كنت قد مددتها تحتها ، كنت بعيدا عن الارتياب بأني أصادف الموقف الرئيسي الذي لا عودة منه.(**حمصى1998/ص175**)

كنت أرى إكليل العذرية يمضي من غير عودة، أجل، من غير عودة، كل الوضعيات الأساسية في الحياة لا تكون إلا مرة واحدة، إنها لا تعود، وكي يكون الإنسان إنسانا لابد أن يكون واعيا تماما بهذه اللاعودة، أن لا يغش وأن لا يتظاهر بأنه لا يعرف شيئا، الإنسان الحديث يغش يجهد في التحايل على كل اللحظات التي بلا عودة، وفي الماضي من الولادة إلى الممات هكذا من غير محاسبة، أما الإنسان الشعبي فأكثر نزاهة، ينزل وهو يغني بعيدا إلى عمق كل وضعية أساسية، عندما وضعت فلامست دما على المنشفة التي فرشتها تحتها، كنت متأكدا أنني لن أصادف الوضعية الأساسية التي بلا عودة (**بلقاسم2014/ص190**)

تحليل المثال2

يعتبر تكرار الكلمات المفتاحية-كما سبق وأشرنا إليه- من أهم السمات الأسلوبية لميلان كونديرا ، فهو يوظفه ليمنح لرواياته إيقاعا ونغمة حنونة أشبه باللازمة (Litanie) في الموسيقى[1]، فتتحول الرواية في مقاطعها التأملية إلى غناء. يقول "كونديرا" بخصوص الأهمية اللحنية لتكرار الكلمات: "حين نكرر كلمة فلأن هذه الكلمة مهمة، لأننا نريد أن نجعل صوتها يرن كدلالتها في فضاء الفقرة والصفحة."[2]

ويمكن للقارئ أن يلاحظ بجلاء الاستعمال المطرد للتكرار في أجزاء مختلفة من الرواية، من بينها المقطع الذي

[1]- اللازمة في الموسيقى: كَلِمَةٌ أَوْ مَقْطَعٌ يُعَادُ تَرْدِيدُهُ وَتَكْرَارُهُ مرارا

[2]- ميلان كونديرا: الوصايا المغدورة، مرجع سابق. ص117

انتقيناه أعلاه، حيث ترددت عبارات (sans retour) (capitale) (homme situation)في ثلاثة مواضع على الأقل.

الملاحظ على الترجمتين أن كليهما أغفلتا جزءا من هذا التكرار، حيث لم يترجم "حمصي"جملة بكاملها (L'homme moderne triche)، أما الترجمة الثانية فكسرت الإيقاع المنشود من التكرار مرتين: أولهما حينما لم ينتبه المترجم إلى الدور المؤثر لعلامة الترقيم (الفاصلة) في الجملة الأولى (Je la voyais, la couronne de la virginité, partie sans retour)، حيث يتعمد "كونديرا" خرق قواعد الترقيم المتعارف عليها (الفصل بين الفعل والفاعل) من أجل أن يمنح لجمله الطويلة نفسا وتمفصلا مختلفين. وثانيهما، حينما تفادى تكرار كلمة "عودة" وآثر إبدال الاسم "عودة" بالفعل "يعود"، وهو ما من شأنه أن يثلم إيقاع الفقرة.

المثال3

D'accord, seulement tu vas me promettre qu'une fois-là tu seras ma femme, que tu cesseras de te braquer. — Oui, dit-elle. — Tu le jures ? — Oui. **(1985, p.148)**

حسنا فليكن! ألا أنك ستعديني بأنك ستتوقفين عن التمنع عندما ستصبحين امرأتي_ قالت: نعم!_ هل تقسمين على ذلك؟_ نعم.(**حمصي1998/ص112**)

اتفقنا، ولكن شريطة أن تعديني أن تكوني هذه المرة امرأتي، وأن تكفي عن صدي. _ أعدك، قالت. _ هل تقسمين على الوفاء بوعدك؟._ نعم (**بلقاسم2014/ص121**)

تحليل المثال3

تختلف التقاليد الشكلية في طريقة إدراج الحوار الروائي في اللغة الفرنسية عن اللغة العربية، إذ غالبا ما يقطع

الراوي جمل القول بملاحظات، في حين أن المألوف في اللغة العربية أن تلي جملة القول (كاملة) فعل القول. وإدراك هذا التباين في الترتيب مهم في عملية الترجمة إلى العربية لأن الثبات على البنية الحوارية للجمل الفرنسية يكسر انسيابية الكلام ويشتت ذهن القارئ العربي. وقد تجلى تأثير حرفية نقل الحوار الدائر بين "لودفيك" و"لوسي" على سلاسة الفقرات. وعليه، نقترح تبسيط الحوار على النحوين التالين:

الترجمة1

لوسي: حسنا فليكن الأمر كذلك.
أنا (لودفيك): اتفقنا، ولكن شريطة أن تعديني أن تكوني هذه المرة امرأتي، وأن تكفي عن صدي. – لوسي: أعدك.
أنا (لودفيك): هل تقسمين بالوفاء بوعدك؟

لوسي: أجل

الترجمة 2

قالت لوسي:
–حسنا فليكن الأمر كذلك.
رددت عليها:
– اتفقنا، ولكن شريطة أن تعديني أن تكوني هذه المرة امرأتي، وأن تكفي عن صدي. فأجابتني قائلة:
– أعدك.
فسألتها:
– هل تقسمين بالوفاء بوعدك؟ فوعدتني بذلك قائلة:
–أجل
أخيرا، يتيح توزيع الحوار الروائي وفق أحد النمطين أعلاه عملية الفهم والاستيعاب سواء للمترجم أو للقارئ العادي .

المثال4

Je reprenais; est-ce que tu es comme ces filles qui allument leur partenaire pour ensuite le railler? Est-ce que tu es si insensible, si méchante ? **(1985, p.146)**

استأنفت كلامي قائلا: «هل أنت مثل هؤلاء الفتيات اللواتي يشعلن النار في الشريك ليسخرن منه بعد ذلك؟ هل أنت معدومة الإحساس، شريرة إلى هذا الحد؟». **(حمصي1998/ص111)**

ثم واصلت الحديث قائلا: «هل أنت مثل تلك الفتيات اللواتي يؤججن رغبة الشريك كي يسخرن منه فيما بعد؟، أأنت بهذا البرود، وبهذا العنف؟».**(بلقاسم2014/ص120)**

تحليل المثال4

لم يحسن كلا المترجمين التعامل مع أسماء الإشارة في مواضع عديدة، فقد وظف حمصي اسم الإشارة للقريب "هؤلاء" علما بأن "لودفيك" كان مختليا بـــ"لوسي"، والأصح في هذا السياق أن يوظف اسم الإشارة للبعيد "أولئك" الفتيات .أما بلقاسم فلم يبلُ البلاء الحسن باستعماله لـــ"تلك" (اسم إشارة للمفردة المؤنثة البعيدة) مكان "أولئك"(اسم إِشارة للجمع مذكرًا ومؤنثًا) وهو الأصح في هذا الموضع. علاوة على هذا، تبدو ترجمة حمصي للعبارة الفرنسية (qui allument leur partenaire)بـــ"يشعلن النار في الشريك" غريبة من وجهة نظرنا حتى وإن كان القصد مجازا. لأن قوله "أشعل النار في فلان" يحتمل معنيين الأول صريح ويعني "إحراق فلان" وهو معنى مستبعد جدا، والثاني مجازي ويقصد به "يثير غضبه". جاء في المعجم الوسيط: أشعله: هيج غضبه[1]. وعليه نقترح ترجمة العبارة السابقة بقولنا "يُلهبن/يُثرن/يُؤججن شهوات خلانهن(عشاقهن)".

[1] – المعجم الوسيط، مرجع سابق. ص485

المثال5

Pavel, c'est ma jeunesse, Prague, la faculté, la Cité universitaire et surtout le célèbre Ensemble Fucik de chants et de danses, ensemble estudiantin, personne ne sait plus à présent ce que cela représentait pour nous, c'est là que j'ai connu Pavel, il était ténor et moi contralto, nous avons pris part à des centaines de concerts et de séances récréatives, chantant des chansons soviétiques, des chansons politiques de chez nous, et, bien sûr, des chansons populaires, [...] **(1985, p.30)**

فبافيل شبابي، براغ، الكلية، المدينة الجامعية، وخاصة فرقة فوسيك الشهيرة للغناء والرقص، وهي فرقة طلابية، لا أحد يعرف الآن ما كان ذلك يمثل بالنسبة إلينا، هناك عرفت بافيل، كان تينور وكنت كونترالتو، لقد اشتركنا في مئات الحفلات والاجتماعات الترفيهية منشدين أغاني سفياتية، أغان سياسية من بلدنا، وبالتأكيد أغنيات شعبية.(**حمصي1998/ص22**)

بافيل يمثل شبابي، يمثل براغ، والكلية، والحي الجامعي، يمثل بوجه خاص مجموعة فوسيك للغناء والرقص، المجموعة الطلابية، لا أحد اليوم يعرف تماما ما كانت تمثله هذه الأشياء بالنسبة إلينا، في هذه الفترة تعرفت إلى فافيل، كان صوت المجموعة الرجولي الأعلى في الغناء، فيما كنت صوتها النسوي الرنان، شاركنا في مئات الحفلات الموسيقية، وحفلات تسلية، فيما أنشدنا أغاني سفياتية، وأغاني سياسية محلية، وأغاني شعبية طبعا، (**بلقاسم2014/ص22**)

تحليل المثال5

سبق وأشرنا إلى الأهمية البالغة التي يوليها "ميلان كونديرا" لعلامات الترقيم، ودورها في ضبط إيقاع الجمل وتمفصل الفقرات. وهو ما وقفنا عليه في الفقرة أعلاه، حيث تسترجع "هيلينا" شريط ذكرياتها في براغ، ولقاءها ببافيل. هنا استعان الكاتب بالفاصلة لتسريع وتيرة الأحداث، ولعرض أكبر قدر ممكن منها دونما اللجوء إلى الإسهاب في تفصيل الوقائع للقارئ. فكونديرا يحب التنويع في إيقاع فقراته كما يفعل الموسيقار مع سمفونيته. وهذا الأمر ينبغي إدراكه أثناء عملية الترجمة، لأن علامات الترقيم تؤثر في المعنى وتوضحه. لكن الملاحظ على ترجمة "أنطون حمصي" أنها لم تراعِ أثر الاختلاف بين علامات الترقيم في الفرنسية

والعربية، واكتفى بإعادة رسمها كما هي في اللغة العربية. وكان الأجدر به مثلا أن يضيف واو العطف بين الفواصل لأن اللغة العربية لا تعطف بين الكلام بالفواصل كما هو الحال مع اللغات الأعجمية الأخرى. كما كان الأحرى بالمترجم أن يبين أثر "بافيل" في نفسية الراوية "هيلينا" لأنه كان حبيبها وزوجها قبل أن يفترقا، وأثر ذلك الحب العابر نقله بلقاسم بإتقان حين قال: "بافيل يمثل شبابي، يمثل براغ، والكلية، والحي الجامعي، و يمثل بوجه خاص مجموعة فوسيك للغناء". أما مأخذنا الوحيد على ترجمة بلقاسم فهو ارتكازه على الحلول التفسيرية بدل محاولة البحث عن ترجمات حقيقية، كقوله "صوت المجموعة الرجولي الأعلى"مقابلا لـــ (Tenor) بدل "التينور/ الصادح[1]، و صوتها النسوي الرنان مقابلا لـــ(contralto) عوض كنترالطو[2]،حسبه في ذلك الاقتراض اللغوي (Emprunt)، لأن هذه المصطلحات عالمية ومتوارثة بين جموع الموسيقيين في أغلب اللغات.

المثال6

J'avais reconnu *Reportage écrit sous la potence*, de Fucik […]Écrit en secret dans une cellule de prison, ce texte tiré à des millions d'exemplaires diffusé sur les ondes, étudié obligatoirement dans les écoles, était le livre sacré de l'époque.**(1985, p.285)**

كنت قد تعرفت على«ريبورتاج تحت المشنقة» لفوسيك [...]كان هذا النص الذي كتب سرا في زنزانة السجن، وقد طبعت منه ملايين النسخ، وأذيع على موجات الأثير، ودرِّس إجباريًا في المدارس، كان هذا النص كتاب العصر المقدس.(**حمصي1998/ص223–224**)

كنت قد تبينت أنه روبورتاج فوسيك المكتوب تحت المشنقة[...] هذا النص المكتوب سرا داخل زنزانة السجن الذي طبع بعد الحرب في ملايين النسخ وأذيع على الأمواج وثم تلقينه في المدارس بصورة إلزامية، كان كتاب المرحلة المقدس. (**بلقاسم2014/ص243**)

[1]– جاء في معجم الموسيقى، المرجع السابق(ص148) : **تنور–صادحTenor**: أحدّ طبقة في أصوات الرجال الغنائية.

[2]–**كنترالطو –contralto**:أخفض طبقة في أصوات النساء. نفس المرجع، ص32

تحليل المثال6

يعتبر السياق التاريخي الذي وردت فيه رواية المزحة عنصرا مرافقا ومُعينا على الفهم والتفسير. فقد يستعين به المترجم لاستيعاب بعض الأحداث، وتأويل بعد المسميات التي تبدو غريبة للوهلة الأولى؛ فيتلافى بذلك الأخطاء الناتجة عن التسرع كما وقع في ترجمة العبارة الفرنسية أعلاه (*Reportage écrit sous la potence*) .

الأمر هنا متعلق بعنوان كتاب ألفه الكاتب التشيكسلوفاكي"يوليوس فوسيك "(Julius Fučík) حينما كان يقبع في سجون النازيين إبان الحرب العالمية الثانية. ولهذا طبع العنوان بخط مائل. وقد انتبه حمصي لهذا الأمر فوضع العنوان بين مزدوجتين، وإن كنا نفضّل "رسائل تحت عمود المشنقة"، لأن الأمر هنا متعلق برسائل كتبها الراحل على أوراق السجائر وهو في السجن وليس بريبورتاج كما ظنه المترجمان.

زلّة أخرى وقع فيها المترجمان، وهي سوء تقديرهما لعبارة le livre sacré de l'époque والتي تعني "الكتاب المقدس لتلك الفترة" (أي أن أهمية الكتاب مرتبطة بتلك الفترة التي تلت ظهوره)، وليس "كتاب المرحلة المقدس" أو "كتاب العصر المقدس" لأن في كلتا الترجمتين تفخيما للمعنى لا نراه في الأصل.

المثال7

Combien de fois, ces dernières années, des femmes de toutes sortes m'ont reproché (seulement parce que je ne savais pas payer leurs sentiments de retour) ma suffisance. C'est un non-sens, je ne suis pas suffisant, mais, à vrai dire, je suis moi-même navré d'être incapable, dans mon âge adulte, de trouver le rapport véritable à l'égard d'une femme, de n'en avoir, comme on dit, aimé aucune. Je ne suis pas sûr de connaître les causes de cet échec, je ne sais pas si ces défauts du cœur sont innés ou plutôt s'ils plongent leurs racines dans ma biographie **(1985, p.126)**

كم من مرة، في هذه السنوات الأخيرة، أخذت علي نساء من كل الأنواع (لأني لم أستطع مبادلتهن عواطفهن) التكبر. هذا شيء لا معنى له، فلست متكبرا، ولكني في الحقيقة متأسف، أنا نفسي، لعدم قدرتي في عمري الراشد على أن أجد النسبة الحقيقية حيال امرأة، لأني، كما يقال، لم أحب واحدة. لست متأكدا من معرفة أسباب هذا الفشل، لا أعلم ما إذا كانت عيوب القلب هذه فطرية أم أنها، بالأحرى، تمد جذورها في قصة حياتي..(**حمصي1998/ص92**)

مرات عديدة في هذه السنوات الأخيرة ،آخذتني نساء من مختلف الأصناف (**لأنني لم أكن أبادلهن أحاسيسهن فقط**) على زهوي بذاتي. وهو أمر مُجانب للصواب، فأنا لست مزهوا بذاتي، فقط كنت بحق أنا نفسي مغتمّاً لعجزي في سن نضجي عن أن اهتدي إلى الارتباط الحقيقي تجاه امرأة، عجزي، كما يقال، عن حب ولا واحدة. لست متأكدا من معرفة أسباب هذا الفشل، لا أدري إن كانت عيوب القلب هاته فطرية أم جذورها ممتدة في سيرتي الذاتية، (**بلقاسم2014/ص100**)

تحليل المثال7

هذا المقطع مثال نموذجي عن الخصائص الأسلوبية التي يتميز بها "ميلان كونديرا": جمل طويلة تتخللها أحيانا وقفات قصيرة، وجمل أخرى تفسيرية بين أقواس هلالية[1]. لكن الملاحظ على هذا النمط من الترفيد أنه لا يربك سردية الرواية، بل يمنحها إيقاعا متميزا ومسترسلا على الرغم من خرقه للقواعد اللغوية المتعارف عليها. المشكلة في هذا النمط من الكتابة أنه عصيٌ على النقل والتركيب، لاسيما إذا تعلق الأمر بلغة ديدنها الفصاحة، والرصانة، والجودة، وسلامة التركيب كاللغة العربية. هذا الأمر تثبته كلتا الترجمتين.

ففي المثال الأول:

"كم من مرة، في هذه السنوات الأخيرة، أخذت علي نساء من كل الأنواع (لأني لم أستطع مبادلتهن

[1]–نلاحظ مثلا اختفاء لعلامات التعجب والاستفهام على الرغم من أن الكاتب يتساءل في قرارة نفسه عن هذه المسألة.

عواطفهن) التكبر."

أدى انقياد المترجم "أنطوان حمصي" إلى محاكاة تراكيب الجملية الفرنسية إلى بَترِ الجملة العربية إلى قسمين-بفعل القوسين- أثلما تتابع الكلام وجلاء المعنى، فباتت أواصر الجمل العربية مقطوعة بعضها عن بعض. وبدرجة أقل، تحاشى "بلقاسم" فخ الجملة الواقعة بين قوسين (لأني لم أستطع مبادلتهن عواطفهن) بتصويبه للعبارة وتطويعها حتى تأخذ مكانها في سياق التركيب برمته.

المثال8

Les histoires personnelles, outre qu'elles se passent, disent-elles aussi quelque chose? Malgré tout mon **scepticisme**, il m'est resté un peu de **superstition irrationnelle**, telle cette **curieuse conviction** que tout événement qui m'advient comporte en plus un sens, qu'il signifie quelque chose; que par sa propre histoire la vie nous parle, nous révèle graduellement un secret, qu'elle s'offre comme un **rébus** à déchiffrer, que les histoires que nous vivons forment en même temps une mythologie de notre vie et que cette mythologie détient la clé de la vérité et du mystère. Est-ce une illusion? C'est possible, c'est même vraisemblable, mais je ne peux réprimer ce besoin de continuellement déchiffrer ma propre vie. **(1985, p.257)**

هل تقول القصص الشخصية، فضلا عن انقضائها، شيئا؟ لقد بقي لدي، على الرغم من كل ***ريبتي***، قليل من ***التطير*** اللاعقلاني، **مثل هذا الاقتناع الطريف بأن كل حدث يقع لي يحمل، فوق ذلك معنى، يعني شيئا ما**، وبأن الحياة تتحدث إلينا بمغامرتها الخاصة، تكشف لنا بالتدريج عن **سر**، وبأنها تعرض نفسها كلغز للحل، وبأن كل القصص التي نعيشها تشكل، في الوقت نفسه، ميثولوجيا لحياتنا، وهذه الميثولوجيا تملك مفتاح الحقيقة والسر. أهو وهم؟ هذا ممكن، بل قريب من التصديق، ولكني لا أستطيع كبت هذه الحاجة إلى أن أحل باستمرار ألغاز حياتي الخاصة.(**حمصي1998/ص192**)

هل تقول القصص الشخصية شيئا يتجاوز وقوعها؟ رغم كل ***نزوعي الارتيابي***، فقد بقي لدي قليل من **الاعتقاد الغيبي**، مثل هذه القناعة الغريبة بأن كل حدث يقع لي يحمل فوق ذلك معنى، إنه يدل على شيء ما، وأن الحياة تحدثنا عبر قصتها الشخصية، تكشف لنا بالتدريج **سرا**، تهب نفسها بوصفها لغزا لفك شفرته، وأن القصص التي نعيشها تشكل أيضا أسطورة حياتنا وأن هذه الأسطورة تحتفظ بمفتاح الحقيقة والسرّ. أ هو وهم؟ ممكن، بل مُرجَّح، إلا أنني لا أستطيعُ أن أكبح الحاجة إلى الاستمرار في فكّ شفرات حياتي الخاصة. (**بلقاسم2014/ص209**)

تحليل المثال8

هذا مثال آخر عن الأسلوب الكونديري في الكتابة. مقاطع تأملية مُمتدة تتوسطها فواصل، وفواصل منقوطة تُعِينُ القارئ على أن يلتقط أنفاسه وهو يخوض غمار هذه التأملات الفلسفية. وإذا تأملنا الجملة الممتدة من:(Malgré tout mon scepticisme…de la vérité et du mystère.) سنجد أنها جملة طويلة تضم أربعة وثمانين (84كلمةً)، وهو عدد معتبر مقارنة بالجمل العادية، وعليه فهي تشكل تحديا للقارئ والمترجم على حد سواء، لأنها تقتضي تركيزا عاليا لتتبع الكلمات المتراصة الواحدة تلو الأخرى من دون أن يفقد القارئ ضالته أو يلتبس عليه المعنى. والملاحظ على الترجمة الأولى أنها قد ضلت وجهة أمرها نتيجة انقيادها للأصل فهزل قوامها واختلط خاثرها بزبادها. ومن أمثلة الاعوجاج في الترجمة قوله " لقد بقي لدي، على الرغم من كل ريبتي، قليل من التطير اللاعقلاني، مثل هذا الاقتناع الطريف بأن كل حدث يقع لي يحمل، فوق ذلك معنى، يعني شيئا ما" وهي جملة طويلة غريبة ينقصها الاتساق والترابط بين أطرافها، فضلا عن عشوائية الترقيم وتبعثر علاماته. احتوت هذه الفقرة كذلك على مصطلحين فلسفيين على الأقل هما: "ريبة"(scepticisme) و"التطير" (superstition). هذان المصطلحان الفلسفيان مضبوطا المقابل في اللغة الفرنسية، لكنهما ليس على ذلك في اللغة العربية، فقد وردا كما يلي:

الريبة (حمصي) ،نزوع ارتيابي (بلقاسم) /الشك-الشكية- الريبية[1]، الشكوكية : scepticisme

"**الشكية (الريبية)** هي المذهب الذي يرفض الاثبات أو النفي، وبالتالي الحكم على الأشياء، ولا سيما في الأمور المتعلقة بما بعد الطبيعة"[2]

التطير (حمصي) ، الاقتناع الغيبي (بلقاسم)/ الخرافة ، الفكر الخرافي، التطير[3]:Superstition

"**الخرافة** هي كل اعتقاد باطل وضعيف [...]تظهر عندما يبتعد الشعوري الديني عن غايته الحقيقية وينقلب إلى مجرد القيام بأعمال وحركات يعتقد بأنها تسمح بالفوز بالمبتغى"[4]

الملاحظ أن المقابلات العربية متعددة وليست ثابتة ثبوت الأصل الفرنسي وهذا ما من شأنه أن يربك القارئ العربي بخصوص المعنى الدقيق للمصطلح الفلسفي، خاصة إذا علمنا بأن مصطلحين مثل "الشك" و"الخرافة" يستعملان كذلك كمقابلين ل(mythe)و(doute) على التوالي. وعلى الرغم من أن المترجم حمصي قد اجتهد في صياغة مصطلحات مقاربة للأصل، إلا أنها بقيت في نظرنا غامضةً غريبةً ألبست هذه الفقرة ثوب العُجمة. أما ترجمة "بلقاسم" فهي أجلى من سابقتها وأبين، تُتيح للقارئ قراءة الفقرة وتعينه على تدبر معانيها. فالحياة كما يراها "كونديرا" بلسان "لودفيك" حدث ذو معنى تُخاطبنا من خلال الإيماءات والألغاز أو كما يصفها "باولو كويلو" (Paulo Coelho)بالعلامات [5](Signes). وتوالي تلك الأحداث وطريقة تعاملنا معها هما من يصنعان أساطيرنا الشخصية.

[1] -جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004. ص258

[2] - المرجع ذاته.

[3] - المرجع ذاته. ص183

[4] - المرجع السابق.

[5] - Paulo Coelho: The Alchemist. San Francisco: Harper, San Francisco, 1998

المثال9

Quand aujourd'hui je songe à ma situation d'alors, par analogie surgit dans ma pensée l'immense pouvoir du christianisme qui rappelle au croyant son état fondamental et permanent de pécheur. **C'est ainsi que je me suis tenu (tous, nous nous sommes tenus ainsi), la tête constamment basse, devant la Révolution et son Parti,** de sorte que je m'étais peu à peu fait à l'idée que le texte de ma carte, pourtant conçu comme une farce, n'en constituait pas moins un délit, et l'examen autocritique démarrait sous mon crâne: je me disais que ces trois phrases ne m'étaient pas venues à l'esprit par hasard; déjà auparavant (et sans doute avec raison) les camarades me reprochaient des « résidus d'individualisme **(1985, pp.74-75)**

عندما أفكر في وضعيتي آنذاك، تتبادر إلى ذهني، بالمماثلة، قوة المسيحية الهائلة التي تذكر المؤمن بحالته الأساسية والدائمة كخاطئ، وهكذا **احتفظت (واحتفظنا جميعا على هذا النحو) برأسي منخفضا أمام الثورة وحزبها، بحيث تعودت شيئا فشيئا، على كون بطاقتي التي تصورتها، مع ذلك، كنكتة تشكل جنحة،** وأقلع النقد الذاتي تحت جمجمتي، كنت أقول في نفسي أن هذه الجمل الثلاث لم ترد إلى ذهني مصادفة، فمن قبل كان فعلا الرفاق **يأخذون علي (وعن حق دون شك)** « **رواسب فردية** ».(**حمصى1998/ص56–57**)

عندما أفكر اليوم في وضعيتي وقتذاك، تنبثق في ذهني بصورة مماثلة سلطة المسيحية التي تذكر المؤمنَ بها بخطيئته الأساسية والدائمة، وهكذا اعتبرت نفسي (وهكذا كنا جميعا نعتبر أنفسنا) الرأس مطأطأ باستمرار أمام الثورة و حزبها، بحيث أخذت تتكون لذي تدريجيا فكرة أن نص بطاقتي لا يقل، رغم اعتباري إياه دعابة، عن جنحة، **فبدأت عناصر نقد ذاتي تتبلور في ذهني صدفة فقبل ذلك** (لسبب ما بلا شك) كان الرفاق يؤاخذونني على« رواسب فردانيّة ».(**بلقاسم2014/ص60–61**)

تحليل المثال9

المثال أعلاه عينة أخرى عن الصعوبة التي يطرحها أسلوب "ميلان كونديرا" في الكتابة: جمل على بساطتها ضاربة في الطول، يشقُّ على المترجم –في أكثر الأحيان– أن يتبيَّن معانيها على الرغم من وضوح مواقع

فصلها وتقسيم عباراتها. فهو قد يَصل في ترجمته رأس الجملة اللاحقة بذيل الجملة السابقة، من دون أن يلتفت إلى أثر ذلك الفعل في ترجمته. أما الشاهد على ما نقول فهو في قوله :

C'est ainsi que je me suis tenu (tous, nous nous sommes tenus ainsi), la tête constamment basse, devant la Révolution et son Parti,

حيث أدى أتباع كلا المترجمين للمنهج الحرفي إلى تقويض بناء النص، وإضعاف تماسكه واتساقه. طبعا هذا الأمر لم يكن ليقع لولا تفرّد أسلوب "كونديرا" من جهة، والتزام المترجمَين -بدرجات متفاوتة بينهما - بالتتبع النحوي في الترجمة:

- احتفظت (واحتفظنا جميعا على هذا النحو) برأسي منخفضا (حمصي)
- بحيث تعودت شيئا فشيئا، على كون بطاقتي التي تصورتها، مع ذلك، كنكتة تشكل جنحة (حمصي)
- اعتبرت نفسي (وهكذا كنا جميعا نعتبر أنفسنا) الرأس مطأطأ (بلقاسم)

فبدأت عناصر نقد ذاتي تتبلور في ذهني صدفة فقبل ذلك (بلقاسم)

والقصور في الترجمتين العربيتين ناتج أساسا عن إدراج الأقواس بين ثنايا الجمل، وعدم الانتباه إلى ضرورة المحافظة على الاتساق الواجب توافره بين أطراف الجملة الواحدة مثل: احتفظت....جميعا على برأسي منخفضا " و"اعتبرت نفسي...الرأس مطأطأ" و"يأخذون علي... رواسب فردية".

المثال 10

Les moments décisifs dans l'évolution de l'amour ne procèdent pas toujours d'événements dramatiques, souvent ils sont le fait de circonstances parfaitement insignifiantes à première vue. **(1985, p.128)**

البرهات الحاسمة في تطور الحب لا تنجم، دائما، عن أحداث دراماتيكية. فغالبا ما تصنع من ظروف تبدو، لأول وهلة، تافهة تماما.(**حمصي1998/ص97**)

اللحظات الحاسمة في تطور الحب لا تنبثق دوما من أحداث درامية، بل هي في الغالب نتيجة ظروف لا معنى لها إطلاقا في النظرة الأولى.(**بلقاسم2014/ص105–106**)

تحليل المثال10

أشد ما لفت انتباهنا في ترجمة "حمصي" هو الإفراط في استعمال علامات الترقيم، والعشوائية في توزيعها مما يؤدي إلى كسر انسيابية النص واتساق جمله بعضها ببعض. وكما يشير إليه المثال أعلاه فقد أدى وضع النقطة بدل الفاصلة للربط بين الجملتين المرتبطتين والإفراط في استعمال الفاصلة إلى تقطيع أوصال الجمل التأملية إلى وحدات منفصلة لا تؤدي الغاية المنشودة من هذه المقاطع. وعلى النَّقيض من هذا، تبدوا علامات الوقف عند "بلقاسم" أدقَّ انتشارا وتكيفا مع طبيعة اللغة العربية التي تأبى التسكع في الكلام أو التلعثم فيه. ولعل المأخذ الوحيد على ترجمة بلقاسم هو استعماله لعبارة "في النظرة الأولى" التي لا نراها الأصلح في هذا السياق، والأصح ما جاء في ترجمة "حمصي"، أي قوله "لأول وهلة".

المثال11

Je faisais de mon mieux pour lui en imposer, de la même façon bête que les hommes de vingt ans de tous les temps: je m'affublais d'un masque ; je feignais d'être plus vieux (mentalement et par mes expériences) ; je feignais de garder mes distances par rapport à toutes choses, de considérer le monde de haut et de porter par-dessus ma peau un second épiderme, invisible et à l'épreuve des balles. Je me doutais (du reste à juste titre) que la plaisanterie exprime clairement la distance et, si j'ai toujours aimé plaisanter, avec Marketa je le faisais d'une façon particulièrement zélée, artificielle et affectée. **(1985, p.252)**

وبذلت جهدي لأبهرها بالطريقة الغبية التي لجأ إليها رجال عمر العشرين في كل الأزمنة: كنت أنتحل قناعا، أتظاهر بأني أكبر سنا (عقليا وبتجاربي)، أتظاهر بأني أحتفظ لنفسي بمسافات بالنسبة لكل الأشياء، بتأمل العالم من عل، بحمل جلد ثان فوق جلدي، غير مرئي ومجرب ضد الرصاص. لم أكن أشك (عن حق فوق ذلك) في أن المزاح يعبّر، بوضوح، عن المسافة وأني إذا أردت على هذا النحو دائما أن أمزح مع ماركيتا، فقد كنت أفعل ذلك بصورة متحمسة، مصطنعة ومتصنعة على نحو خاص..(**حمصي1998/ص39**)

كنت أحرص ما أمكن على أن أفرض نفسي عليها بطريقة من هم في سن العشرين، الطريقة البلهاء ذاتها في كل الأزمنة: كنت أتقمص قناعا، أتظاهر أنني أكبر سنا (بأفكاري وتجاربي)، كنت أتظاهر بترك مسافة بيني وبين كل شيء، والنظر إلى العالم من أعلى، وبأن لي بشرة فوق جلدي، خفيّة، قادرة على مقاومة الطلقات. كنت أشك (بحق فضلا عن ذلك) أن الهزل يُعبّر بوضوح عن المسافة، وبما أنني أحببت المزاح دوما، فمع ماركيتا كنت ألجأ إليه، على نحو خاص، بطريقة حماسية، رسمية، متصنعة.(**بلقاسم2014/ص41–42**)

تحليل المثال11

اللافت للانتباه أثناء مقارنة الترجمات أن هذه العملية تزداد صعوبة وتعقيدا باتساع رقعة الأمثلة قيد الدراسة. وهذا ما وقفنا عليه في المثال أعلاه، إذ يتضح بون الاختلاف بين الترجمتين كلما أمعنت النماذج في الطول. هذا المقطع يناقش فيه "لودفيك" محاولته التقرب من "ماركيتا" يوم كان طالبا في الجامعة، وهو يعبر عن ذلك بلغة مجازية لكنها واضحة وبسيطة.

يبدوا الاختلاف في الترجمتين مع مستهل الجملة الأولى(Je faisais de mon mieux)التي نقلها "بلقاسم" سهوا إلى العربية بـــ"كنت أحرص" عوضا عن "أبدل ما في وسعي"، وكذلك فعل مع (des balles)(طلقات) بدل "الرصاص"، وكذلك الأمر في ترجمته لـــ(la plaisanterie) و(plaisanter) اللتان ترجم أولاهما بـــ "الهزل" بدل "المزاح" أو "المزحة"، وثانيهما بـــ "أمزح" على الرغم من أنهما كلمتان

لجذر واحد.[1] والسبب في نظرنا تفعيل المترجم لقاعدة الأسلوب الجميل التي تقتضي-حسب كونديرا- تفادي التكرار من خلال الترادف.

أما ترجمة "حمصي" فهي أقل سلاسة من "ترجمة" بلقاسم، لأنها تلتزم قاعدة التتبع الحرفي المفرط بحذافيره، وتحاول محاكاة الجملة الفرنسية في جميع أنساقها باللغة العربية، فعلى سبيل المثال انقاد المترجم نحو الأصل الفرنسي في ترجمته لـــ (les hommes de vingt ans) ونقله كما هو "رجال عمر العشرين" على الرغم من أننا نعلم أن الإنسان في عمر العشرين يعد شاباً، والشاب من أدرك سنَّ البلوغ و لم يصل إلى سنِّ الكهولة. وقد تفادى "بلقاسم" هذا التناقض بحذف صفة الشباب عن الفاعل وترك قرينة دالة عليه في قوله "في سنِّ العشرين". وأما المثال الثاني الذي يبيّن أثر الانقياد وراء تراكيب اللغة الفرنسية وأبنيتها فهو استخدام "الفاصلة" الأجنبية بدل واو العطف في قوله: "بصورة متحمسة، مصطنعة وتصنعه على نحو خاص" (.d'une façon particulièrement zélée, artificielle et affectée). وهذا تقليد للجملة الفرنسية التي لا تُوضع فيها أداة العطف إلا قبل آخر معطوف. والأصح هو إما استخدام "واو العطف"، أو استخدام "الفاصلة" -كما فعل "بلقاسم"- أو كليهما.

3.3.5 مناقشة النتائج

نحن ندرك أتم الإدراك بأن تحليل النماذج السابقة بمعزل عن سياقاتها الأدبية يفقد الباحث أدوات قيمة في نقده للترجمات ومقارنتها بأصولها، كما ندرك أن تقسيم التحليل إلى مستويات لغوية، ودراسة كل مستوى على حدة لا يستوفي علاقة الأجزاء بعضها ببعض وعلاقتها بالكل. فالنص الأدبي -كما تقول "سوزان باسنيت" تكوّنه مجموعة معقدة من الأنظمة الموجودة ضمن علاقة جدلية مع مجموعات أخرى خارج نطاق حدودها."[2]

---

[1]-يقول أبو الهلال العسكري في معجم الفروق اللغوية :" المزاح لا يقتضي تحقير من يمازحه... الهزل يقتضي تواضع الهازل لمن يهزل بين يديه، والمزاح لا يقتضي ذلك.
أبو الهلال العسكري: معجم الفروق اللغوية، دار العلم والثقافة، القاهرة.1997. ص254-255

[2] – سوزان باسنت: دراسات الترجمة، ترجمة فؤاد عبد المطلب. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2012.ص111

انطلاقا مما سبق، سعينا من خلال اتباع منهجية التحليل الأسلوبي عند "جيوفري ليتش" (Geoffrey Leech) و"ميك شورث" (Mick Short) إلى دراسة أهم السمات الأسلوبية لميلان كونديرا، مركزين في هذا الصدد على مدى بروز "النزعات التجميلية" في الترجمتين العربيتين. كما عكفنا على مقارنة عينة من الجمل والمقاطع وفق المستويات السابقة لنتبين الكيفية التي تعامل بها كلا المترجمين مع تلك النماذج.

بعد تحليل النماذج السابقة من ترجمتي "أنطوان حمصي" و"خالد بلقاسم" لرواية "المزحة" إلى العربية توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

أ-جاءت كلتا الترجمتين حرفيتين لصيقتين ببنية النص الأصلي، وإن تفاوتت درجة الحرفية بين المُتَرجمَين. حيث بلغت أقصاها لدى "حمصي" فيما يعرف بالترجمة بالرصف (Interlinear Translation)، وهو منهج لطالما اعتمد عليه المترجم السوري ليحاكي البنية الشكلية للرواية الفرنسية. وقد أفلح في ذلك أحيانا قليلة، وفشل في أحيان كثيرة أخرى. والسبب كما سبق وذكرناه -أثناء تحليلنا للنماذج- هو أن الاختلافات النحوية بين الفرنسية والعربية (على وَجْه الخصوص) لا تُتيح للمترجم دوما المجال لتتبع الأنماط النحوية للغة الفرنسية (الاختلاف في بنية الجملة، علامات الترقيم، بنية الحوارات، مجازية اللغة وهلم جرا)، مما ينجر عنه ترجمات غريبة، أو مشوّهة، أو تعابير وجمل مفككة بعضها عن بعض. هذا الأمر له عواقبه الوخيمة على المعنى الذي نراه بمثابة النواة التي تتكثف فيه كتلة العمل الأدبي. أما ترجمة "خالد بلقاسم" فهي أكثر اتساقا وتناغما مع البنى النحوية العربية، وهذا لكون المترجم قد راعى أهمية الخصوصيات الشكلية للغة العربية وقواعدها. لكن هذا لا يعني بأنها ترجمة حرفية مثالية، فقد وقفنا على مواضع ضعف وهشاشة في الأسلوب قوّضت المعنى في بعض الأحيان.

ب- إن ما يكسبه المترجم على مستوى الترابط والاتساق النصي قد يخسره على مستويات أخرى (المعجمي): والمقصود بهذا الكلام هو أن حرص المترجم على ترابط الترجمات واتساقها في اللغة الهدف (وهو أحد المستويات التي شملتها عملية تحليل الترجمات ونقدها) قد يؤدي في بعض الأحيان إلى خسارة في

مستويات أخرى مثل تبديل كلمات مفتاحية أو تفادي ترجمتها كونها تربك تتابع الجمل وترابطها.

ج- إن أصعب أمر يمكن لمترجم أن يتعامل معه في أسلوب "ميلان كونديرا" هو مقاطعه التأملية ومشاهده التخيلية لطبيعة النفس البشرية وتقلباتها. والأفكار التصويرية المجردة للكاتب -على بساطتها- صعبة الإدراك والتفسير والتمثيل في اللغة العربية.

د- تؤدي علامات الترقيم في رواية "المزحة" دورا بالغ الأهمية في ترابط الجمل، وتيسير القراءة، وتوضيح المعنى على القارئ، لدرجة أنها تولد انطباعاً حسناً في ذات المُتلقّي. وأما في الترجمة العربية، فيمكننا الجزم بأن استعمالها كان من أشدِّ مواطن الضعف في كلتا الترجمتين (لاسيما ترجمة "حمصي"). لقد أدت العشوائية الواضحة في الترفيد أحيانا، والمحاكاة أحيانا أخرى إلى بتر تتابع الجمل وانتظامها، ومن ثم التباس المعنى واضطرابه. وطبعا، سيكون لهذا الأمر أثر بالغ على مقروئية الرواية لأن النص المضطرب الإيقاع مثل الموسيقى الشاذة، تستثقلها أذن السامع.

ه- أتاحت لنا عملية تحليل النماذج أن نسلط الضوء على المنهاج الذي انتهجه كلا المترجمين في نقل الأسلوب الأدبي لميلان كونديرا، وهو منهاج يتسم بالحرفية والتتبع النحوي للبنى الشكلية في النص الفرنسي. وهذا المنهاج يقف في الطرف النقيض مما صرّح به "ميلان كونديرا" بخصوص نزوع المترجمين نحو التجميل والتنميق (النزعات التجميلية). إذ بدت لنا الترجمتين مفككتين غريبتين (طبعا بدرجات متفاوتة لأن ترجمة خالد بلقاسم كانت أكثر ترابطا واتزانا)، تحاولان محاكاة الأصل لكنهما فشلتا عموما في نقل الأثر ذاته إلى اللغة العربية. وهذا ما يعيدنا إلى النتيجة المستخلصة أعلاه: إن ما يكسبه المترجم على مستوى الترابط والاتساق النصي قد يخسره على مستويات أخرى. تلكم هي الترجمة الأدبية ربح وخسارة وصراع مرير بين جمالية الأسلوب وصون المعنى.

4.5 خلاصة الفصل

لقد أتاحت لنا الدراسة التحليلية والنقدية لمدونة البحث أن نغوص في موضوع النزعات التجملية التي رأى "ميلان كونديرا" بأنها من السمات الملازمة للمترجمين في كل اللغات. وقد استمدَّ رؤيته هذه من تجربته "التعيسة" مع ترجمة روايته" المزحة "إلى الفرنسية سنة 1968 التي انتقدها بقسوة لأن مُترجمها "مارسيل أيمونين"(Marcel Aymonin) لم يراع أسلوبه الواضح، البسيط، المتجرِّدَ من كل زخرفة لا تؤدي غرضًا أدبيا بعينه؛ وعكف في المقابل على تنميق هذا الأسلوب الصافي المجرد وتحويله إلى أسلوب مُزهِرٍ باروكي. وبما أن "كونديرا" لم يعلِّق على الترجمات العربية لأعماله الأدبية عموما-كونه لا يتكلم لغة الضاد- أردنا أن نتثبَّت هذا الأمر بأنفسنا من خلال مقارنة ترجمتي روايته "المزحة" (1985) اللتين أنجزاها "أنطون حمصي"(1998)، و"خالد بلقاسم" (2014) إلى العربية. وكانت النتائج معاكسة تماما لما أطلقه "كونديرا" من أحكام على ترجمات "المزحة"في لغات العالم. فقد طغت على الترجمتين إلى العربية الحرفية الخاضعة للأسلوب الشخصي للمؤلف الذي يعدُّه "كونديرا" السلطة العليا التي ينبغي على كل مترجم الانصياع لها، لكنها في الوقت نفسه فقدت اتزانها وتوافقها مع سلطة أخرى هي سلطة الأسلوب العام للغة التي يترجم إليها (العربية). وختاما، يمكننا القول بأن التعامل مع الرواية الأدبية الكونديرية يتطلب فطنة أكبر من لدن المترجم، لأن الأمر لا يتعلق بتفضيل استراتيجية ترجمية على حساب أخرى، كأن يجنح مترجم نحو التدجين بدل التغريب أو العكس. بل إننا نرى في عملية الترجمة الأدبية تجربة أدبية فريدة تتطلب من المترجم أن يقتفي آثار المؤلف الأصلي من خلال الاطلاع على سماته الأسلوبية الأكثر بروزا، وكلماته المفتاحية التي لا يمكن من دونها أن يستقيم المعنى المراد في الرواية. والاطلاع على السيرة الذاتية لميلان كونديرا أيام الهيمنة الشيوعية في أوربا الشرقية وتأثره بالموسيقى الكلاسيكية منذ نعومة أظافره من المسارات الهامة التي تفسر للمترجم مغالاته في استعمال التكرار والفكاهة والسخرية من "تفاهة جوهر الوجود" في كل رواياته اللاحقة.

خاتمة

أتاحت لنا هذه الدراسة الوقوف على بعض الجوانب المتعلقة بموضوع ترجمة النزعات التجميلية وفق منظور "ميلان كونديرا"، حيث سعينا –وفق التسلسل المنطقي لفصول هذا البحث–إلى تقصي طبيعة هذه النزعات ومدى ورودها فعلا في حركة الترجمة كما يزعم الروائي الفرنسي ذو الأصول التشيكية.

بعد تتبع تيارات الترجمة الروائية ونظرياتها وتحليل عدد من الأمثلة المختارة من مدونة البحث، واستخلاص مجموعة من الملاحظات، نأتي الآن إلى جملة من الاستنتاجات والإجابات على الأسئلة التي سبق طرحها في الإشكالية بخصوص ترجمة النزعات التجميلية.

نجيب بخصوص التساؤل الفرعي الأول حول وقوع المترجمين ضحايا للنزعات التجميلية بأن هذا الأمر مبالغ فيه، ولم نلحظه البتة في الترجمتين العربيتين لكل من "أنطون حمصي" و"خالد بلقاسم". بل يمكننا الفصل في ذلك بالقول بأن المحافظة على أسلوب الرواية كانت النزعة الأساسية التي اتسمت بها كلتا الترجمتين، ومن ثمة ينفي تحليل الترجمتين فرضية التساؤل الأول.

وإجابة على التساؤل الثاني المطروح في مقدمة البحث، يمكن القول بخصوص زعم "كونديرا" أن المؤلف هو المتحكم الوحيد في إخراج نصه، ومن ثم فهو الوحيد القادر على ترجمته ترجمةً تتوخى الدقة والصحة، على نقيض من المترجمين الذين تطغى على ترجماتهم النزعات التجميلية، والأسلوب المنمق الفصيح، أنه زعم مبالغ فيه، لا يراعي الاختلافات اللغوية والثقافية والأيديولوجية التي تميز اللغات عموما. صحيح أن المؤلف هو السلطة العليا التي تضبط معالم العمل الأدبي في لغته الأم، لكن بمجرد أن ينتقل هذا العمل الأدبي من بيئته النشوئية إلى بيئة مغايرة، فإن نفوذه الأدبي سرعان ما يتباين بفعل العوامل الداخلية والخارجية التي سبق وتطرقنا إليها في الفصل الثالث. وبما أن الترجمة الأدبية حركة بين لغتين/ثقافتين، فهي تتطلب من المترجم اتخاذ قرارات تراعي هاتين الحتميتين. ومن ثمة يكون تحليل الترجمتين قد نفى فرضية التساؤل الثاني.

أما التساؤل الثالث والخاص بالأخطاء التي عددها ميلان كونديرا وقال عنها أنها عيوب أغلب المترجمين،

فإجابة عنه يمكن القول بكل وضوح أننا لم نلحظ هاته الأخطاء في الترجمة العربية وهذا لسبب بسيط وهو أن كلا المترجمَين قد آثر المنهج الحرفي في الترجمة، ولكن بدرجات متفاوتة (ترجمة "أنطون حمصي" أكثر حرفية من ترجمة "خالد بلقاسم".) وفي هذا التعليل في حد ذاته إجابة عن التساؤل الخامس المتعلق بكيفية تلقي المترجمين لرواية كونديرا والتعامل معها، ومن ثمة يكون تحليل الترجمتين قد نفي فرضية السؤال الثالث وفرضية السؤال الخامس.

أما إجابة عن التساؤل الرابع، فلقد أدت الاختلافات اللسانية بين الفرنسية والعربية دورا كبيرا في نتاج الترجمة، وقد لمسنا ذلك خصوصا على المستوى التركيبي للغتين وعلى مستوى علامات الترقيم، إذ تمتاز كل لغة منهما بخصائص تركيبية وترقيمية متفردة عن الأخرى. ونظرا لأن كلا المترجمَين قد تعاملا مع النص الأصلي وفق المنهج الحرفي للترجمة فقد جاءت ترجمتهما لصيقة بالبنى النحوية للنص الفرنسي وهذا ما انعكس سلبا على السلاسة اللغوية المرجوة عادة في لغة الضاد، وأما التباعد الثقافي، فيمكننا القول أننا لم نرصد حالات "عدم القابلية الثقافية" –على حد وصف "كاتفورد"–في الأمثلة التي شملتها هذه الدراسة بالتحليل. ثم إن الحالات التي تبادرت فيها ضروب من المصطلحات الثقافية قد وجدت طريقها إلى الحل بمجرد البحث عن مكافئاتها في اللغة العربية. وأما التباعد الزماني فلم يكن له الأثر الواضح على نتاج الترجمة لسبب بسيط وهو أن البون الزمني الفاصل بين نشوء رواية "المزحة" واستقبالها (ترجمتيها العربيتين) بسيط للغاية مما يضيق الأفق أمام عمليات التحريف التي قد تسببها التأثيرات الزمنية في الأعمال الأدبية. وأما التباعد المكاني فيمكننا الجزم في شأنه بالقول أنه على الرغم من انتماء النص الأصلي إلى بيئة جغرافية مختلفة عن المترجمين وقراء ترجمتيهما إلا أننا لم نلمس ذلك التأثير الكبير على الترجمتين، والسبب هو أن التباعد الجغرافي مرتبط بالتباعد الزمني (القصير) في هذه الحالة ، كما أن البيئة الشيوعية التي نشأ فيها النص ليست غريبة على المتلقي العربي عموما نظرا لامتداد ذلك التأثير إلى المحيط العربي أيام الحرب الباردة. وبالتالي يكون تحليل الترجمتين قد نفى فرضية التساؤل الرابع بخصوص تأثير التباعدات الثقافية والجغرافية والزمنية.

أما إجابة عن التساؤل السادس والأخير، فلم يتسن لنا التأكد من حجم التأثير الذي تركته دارا النشر العربيتين (ورد للطباعة والنشر/المركز الثقافي العربي) على عملية الترجمة وهذا لعدم تجاوبهما مع أسئلتنا المتعلقة بهذا الموضوع. وعليه، لم نتمكن من الإجابة عن تساؤلنا المتعلق بمدى تدخل دور النشر في الترجمة وفرضها استراتيجيات تسويقية (الترجمة إلى لغة يفهمها القارئ) على المترجمين لاستدراج القارئ العربي، ومن ثمة تعذر علينا إثبات أو نفي فرضية السؤال السادس.

وقبل الختام تجدر الإشارة إلى أنه من الصعب –في هذا البحث– الحكم على الأثر الذي يمكن أن يكون قد تركه قراء الترجمة وتطلعاتهم أو إيديولوجية المترجم على الترجمتين العربيتين وهذا نظرا لأنه لا توجد دراسات استطلاعية جادة تسبر آراء قراء الترجمة العرب وتطلعاتهم في قراءة ترجمات الأدب الروائي عموما وأدب كونديرا الروائي خصوصا إلى العربية، أو تبحث في إيديولوجية مترجمين بعينهم للأدب الروائي إلى العربية. ومن ثمة لا يمكن القول أن هذين العاملين أثرا أو لم يؤثرا في بروز أو عدم بروز النزعة التجميلية في الترجمتين العربيتين المختارتين للمدونة. زد على ذلك فإن البحث لم يتطرق للآثار التي يمكن أن تكون قد تركتها الترجمتان العربيتان لرواية كونديرا من الناحية الفكرية الثقافية والاجتماعية أو حتى السياسية عموما، كون هذا الجانب لا يدخل في إشكالية البحث ولا أهدافه.

ختاما، جاءت النتائج في أغلبها مخالفة لفرضيات هذا البحث، حيث تم نفي خمس فرضيات من أصل ستة، أما الفرضية السادسة المتعلقة بتأثير دور النشر في الترجمة فلم يتسن لنا اثباتها أو نفيها نظرا لعدم تجاوب داري النشر مع أسئلتنا. وقد تمكنا في خضم هذا المعترك البحثي من بلوغ أهدافنا المسطرة في بداية هذه الرسالة، عمليا، من خلال الاجابة عن الأسئلة التي أثارت فضولنا منذ اطلاعنا على رواية "المزحة". ولعل أهم إضافة سيقدمها هذا البحث إلى المتن الأكاديمي هو أنه لا ينبغي التعجل في قطف فاكهة البحوث الغربية قبل أوان نضجها، بعبارة أخرى، إن الاكتفاء باجترار الأبحاث الغربية ومحاولة تطبيق مخرجاتها على اللغة العربية من دون إخضاعها إلى سياقات اللغة العربية وخصوصياتها سيؤدي إلى استشراء التبعية اللغوية

التي نلحظها اليوم في أغلب الدراسات الترجمية.

هذا الأمر يدفعنا إلى التأكيد مرة أخرى على أن الترجمة الأدبية عملية معقدة تستدعي المزيد من الأبحاث والجهد والوقت من أجل فهم آليات اشتغالها و تذليل صعوباتها. وقد سعينا من خلال هذا العمل إلى الاسهام في ذلك من خلال تحليلنا للنزعات التجميلية في رواية "المزحة"، آملين في هذا الصدد أن تتطرق الدراسات الأكاديمية اللاحقة إلى هذا الموضوع في مدونات ولغات أخرى، وأن تختص دراسات الأخرى بدراسة تأثير دور النشر العربية في مجال الترجمة، لأن هذا الموضوع لا يزال بحاجة لمزيد من البحث والتقصي.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر والمراجع باللغة العربية

- أحمد بن محمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ط12، دار الكيان، الرياض،1957.
- أمبارو أورتادو ألبير: الترجمة ونظرياتها: مدخل إلى علم الترجمة. تر. علي إبراهيم المنوفي. المركز القومي للترجمة.القاهرة.2007
- أمبارو أورتادو ألبير: الترجمة ونظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة، ط،1 تر. علي إبراهيم المنوفي. المركز القومي للترجمة، القاهرة.2007
- أمبرتو إيكو: اعترافات روائي ناشئ. تر. سعيد بنكراد.ط1. المركز العربي الثقافي. الدار البيضاء.المغرب.2014
- أندريه لوفيفر: الترجمة وإعادة الكتابة و التحكم في السمعة الأدبية.ت: فلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة.ط1.بيروت. 2011
- أنطوان برمان: الترجمة والحرف أو مقام البعد. تر عز الدين الخطابي .المنظمة العربية للترجمة.ط1. بيروت – لبنان.2010
- بيتر نيومارك: الجامع في الترجمة. تر. حسن غزالة. دار وكتبة الهلال. بيروت.لبنان.2006
- تيري هيل: أساليب النشر، موسوعة "روتلدج" لدراسات الترجمة. الجزء الأول. تر. عبد الله بن حمد الحميدان، جامعة الملك سعود، الرياض.2010
- جمال محمد جابر : منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق-النص الروائي نموذجا،ط1 العين، دار الكتاب الجامعي، 2005
- جون دوليل، هلنور لي-يانكي-مونيك س كورميي: مصطلحات تعليم الترجمة، ترجمة وأقلمة جينا أبوفاضل، لينا صادر الفغالي، جرجوره حردان، هنري عويس، جامعة القديس يوسف، بيروت، لبنان،2002
- دوغلاس روبنسن: الترجمة الزمنية. موسوعة"روتلدج" لدراسات الترجمة. الجزء الأول. تر. عبد الله بن حمد الحميدان. جامعة الملك سعود. الرياض.2010
- سوزان باسنت: دراسات الترجمة. تر. فؤاد عبد المطلب. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.دمشق.2012
- عبد الله ركيبي: الفرانكفونية مشرقًا ومغربًا، دار الكتاب العربي ،الجزائر.،2009

- لورانس فينوتي: فضائح الترجمة، ط1، تر. عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة. 2010
- محمد بنيس: حياة في القصيدة، الأعمال الشعرية، ط.1، ج.1، دار توبقال للنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002
- محمد عناني: نظرية الترجمة الحديثة. مدخل الى مبحث دراسات الترجمة، لونجمان، 2002
- محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الطبعة الثانية، لونجمان، القاهرة، 2003
- ميلان كونديرا: الوصايا المغدورة. ت: معن عاقل، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2000
- ميلان كونديرا: فن الرواية. تر. بدر الدين عرودكي، ط1، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1999
- يوجين نايدا: نحو علم الترجمة. تر. ماجد النجار. مطبوعات وزارة الإعلام العراقية، بغداد. 1976

المصادر والمراجع الأجنبية

Agnes Whitfield "Lost in Syntax: Translating Voice in the Literary Essay." Meta 451 (2000)

Ana-Claudia Ivanov : Du côté des sourciers ou du côté des ciblistes? Editura Universității Petru Maior. 2015

André Lefevere: "Mother Courage's Cucumbers: Text, System, and Refraction in a Theory of Literature," in Venuti, Lawrence, ed. The Translation Studies Reader. London and New York: Routledge, 2000.233-249

Antoine Berman: L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Gallimard, Paris, 1984

Birango Diop: Les nouveaux contes d'Amadou Koumba. : Présence Africaine. Paris, 1961

Brian Fitch. Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work: University of Toronto Press, Toronto, Buffalo & London. 1988

Christiane Ndiaye: Introduction aux Littératures Francophones, Les Presses de

l'Université de Montréal, Canada, 2004

Clifford E. Landers: Literary Translation A Practical Guide, Maltilingual Matters LTD, Clevedon Buffalo-Toronto-Sydney, 2001

Dominique Combe : Poétiques francophones, Hachette-Supérieur, Paris, 1995

Douglas Robinson: intertemporal translation, in Encyclopedia of Translation Studies. Routledge, London and New York, 1997

Ernest Van de Velde : Solfège populaire basé sur le rythme, Tours, Van de Velde, 1947

Félix Hémon: Discours sur le style, prononcé à l'Académie française, par Buffon, le jour de sa réception, cinquième édition, CH Delagrave, Paris, 1894

Geoffrey Leech & Mick Short: Style in fiction: a Linguistic Introduction to English Fictional Prose, Second edition, Pearson Longman, Harlow 2007

George Steiner: After Babel: Aspect of Language and Translation. Oxford University Press, London/New York. 1973

Georges Mounin : Les Problèmes Théoriques de la Traduction. Paris: Gallimard Editions,1963.

Gerard Tougas : Les écrivains d'expression française et la France. Essai. Denoël, Paris. 1973

Giuseppe Palumbo: Key Terms in Translation Studies. Continuum. London .2009

Guillaume Kosmicki: Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ? Conférence donnée pour la Cité de la Musique dans le cadre des « Leçons magistrales » le 28 novembre 2006. Lien PDF:

http://guillaume-osmicki.org/pdf/musiquespopulaires&musiquessavantes.pdf

Hassan Ghazala: literary Translation: a literary stylistic-Based Perspective, linguist, Educ,2014

Henri Meschonnic, Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction, Paris, Gallimard, 1973

Isabelle Simões Marques : Littérature francophone et questionnement linguistique : de quelle(s) langue(s) parle-t-on ? Laboratoire d´études romanes, Université Paris 8,2014

Jack Belinda: Francophone Literatures. Oxford University Press. Oxford.1996

Javier Franco Aixela, « Culture Specific Items in Translation », in Translation, Power, Subversion, Román Alvarez et M. Carmen-África Vidal (eds.), : Multilingual Matters, Ltd, Clevedon [Grande-Bretagne]1996.

Jean Delisle, Hannelore Lee-Jainkee, Monique C.Cormier: Termonologie de la Traduction.traduction-adaptation:Gina Abou Fadel, Jarjoura Hardane, Lina Sader Feghali, Henry Awaiss. Université St Josef. Bierut. Liban.2002

Jean René Ladmiral, Traduire : théorèmes pour la traduction, Gallimard, Paris ,1994

Jean-Marc Moura : Littératures francophones et théorie postcoloniale. PUF. Paris. 1999

Jean-Marie Klinkenberg : «Autour du concept de langue majeure », GAUVIN, Lise, BERTRAND, Jean-Pierre (dirs.). Littératures mineures en langue majeure: P.I.E.- Peter Lang– Les Presses de l'Université de Montréal. Bruxelles– Montréal, 2003

Jeremy Munday: Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English, Routledge, New York. 2008

John Catford: A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics, Oxford University Press. London. 1965

Katharina Reiss, la critique de la traduction, ses possibilités et ses limites, traduit de l`allemand par Catherine Boquet. Cahiers de l`université d`Artois 23/2002

Katharina Reiss: Type, kind and individuality of text: Decision-making in translation, translated by S. Kitron, in The Translation Studies Reader. Edited by Lawrence Venuti. Taylor & Francis e-Library, London and New York 2004

Ksenija Mravlja: Milan Kundera: Entre L'Original et la Traduction. Ljublianal, 2015

Lance Hewson : « Source, cible, salade » in Au-delà de la lettre et de l'esprit :

pour une redéfinition des concepts de source et de cible, éd. Nadia D'Amelio, Mons, Editions du CIPA, pag. 27-33, 2007

Lawrence Venuti: The Translator's Invisibility, Routledge, London.1995

Lawrence Venuti: The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference. Routledge, London and New York,1998

Laurence Venuti: The translator's invisibility, Routledge, London. 1999

Maria Tymoczko "Post-Colonial Writing and Literary Translation" pp. 19-41, in Post-colonial Translation: Theory and Practice Edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi. London and New York, 2002

Maurice Pergnier : Les fondements sociolinguistiques de la traduction. Librairie Honoré Champion. París. 1978

Michaël Oustinoff : Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, L'Harmattan, Paris. 2001

Michel Beniamino : La francophonie littéraire », D'HULST, Lieven, MOURA, Jean-Marc (éd.). Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque de mai 2002 Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle. Lille. 2003

Michelle Woods: Translating Milan Kundera.: Multilingual Matters Ltd, Clevedon (idr.). 2006

Milan Kundera. The joke. TLS 30 October.1969

Moncef Badday : Ahmadou Kourouma, écrivain africain. L'Afrique littéraire et artistique 10, 1970

Olive Classe, Encyclopedia of Literary Translation into English, Vol. 2, Taylor & Francis, 2000

Patrick Corcoran: The Cambridge Introduction to Francophone Literature. Cambridge University Press, New York. 2007

Paulo Coelho: The Alchemist. San Francisco: Harper, San Francisco, 1998

Peter France: The Oxford Guide to Literature in English Translation, Oxford

University Press, UK, 2000

Peter Newmark: A New Theory of Translation, Brno Studies in English, Guildford, Surrey GU2 7XH, S 13, Great Britain, 2007

Peter Newmark: A Textbook of Translation. Prentice-Hall International. New York. 1988

Peter Newmark: Approaches to Translation, Pergamon Press, Oxford – New York – Toronto – Sydney – Paris – Frankfurt, 2001

Piotr Kuhiwczak: Translation as appropriation: The case of Milan Kundera's The Joke. In Susan BassneJ̑ and André Lefevere (eds) Translation, History, Culture (pp. 118–30). Cassell, London. 1990

Raffel, Burton: The Art of Translating Prose, University Park (Penn.), Pennsylvania State University Press. 1994

Rainier Grutman: "Auto-translation", in Routledge Encyclopedia of Translation Studies, ed. BAKER, M., UK, TJ International Ltd., Padstow, Cornwall, 2000

Rainier Grutman: l`Autotraduction: Dilemma Sociale et entre Deux Textuels. Editura Universitatii din Suceava.2007

Richard Jacquemond: Translation and cultural hegemony: The case of French-Arabic translation', in L. Venuti (ed.), Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology. Routledge, London/New York,1992

Roger T. Bell : Translation And Translating: Theory And Practice. Longman, London ; New York :, 1991

Susan Bassnett and Harish Trivedi: Introduction Of colonies, cannibals and vernaculars, in Post-colonial Translation: Theory and Practice Edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi. London and New York, 2002

Susan Bassnett and Harish Trivedi: Post-Colonial. Translation: Theory and Practice, Routledge Londres and. New York, 1999

Susan Bassnett, & André Lefevere: Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies", in Susan Bassnett & André Lefevere (eds), 1-13. 1990

Thomas Kane: The Oxford Essential Guide to Writing. New York: Berkley, 2000

Tytti Suojanen, Kaisa Koskinen and Tiina Tuominen: User-Centered Translation in: Translation practices explained. Routledge. New York. 2015

Vladimir Nabokov: Problems of Translation "Onegin" In English, in Lawrence Venuti: The Translation Studies Reader. Routledge. New York & London: 2000

Vladimir Nabokov: "The Art of Translation." The New Republic, 4 August 1941, 160-62; reprint, Lectures on Russian Literature, 1981

Walter Benjamin In: Lawrence Venuti: The Translation Studies Reader. Routledge. New York & London: 2000

القواميس والمعاجم

العربية

- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار: المعْجَم الوَسيط، ط4، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2004.
- أبو الهلال العسكري: معجم الفروق اللغوية، دار العلم والثقافة، القاهرة، 1997
- جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004.
- محمد هيثم الخياط: المعجم الطبي الموحد، ط4، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 2009
- معجم الموسيقى: مركز الحاسب الآلي، مجمع اللغة العربية،2000

الأجنبية

Anton Popovič: Dictionary for the Analysis of Literary Translation. University of Alberta: Edmonton.1976

Antidote : Dictionnaire de définitions, Antidote RX, version 9 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2015

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [En ligne]. https://www.cnrtl.fr/definition/laissé-pour-compte [consulté le 25 Mai 2019

Mark Shuttleworth & Moira Cowie: Dictionary of Translation Studies. Routledge. London and New York, 2014

المجلات والدوريات

العربية

- جمال بوتشاشة: الترجمة الذاتية بين الاحتكام إلى الترجمة والاحتكام إلى الذات. دفاتر الترجمة، العدد 8-2017
- صبحي حديدي:الرقباء على الترجمة. القدس العربي.الصادرة يوم، 25 - فبراير - 2018، (النسخة الإلكترونية)، الموقع الرسمي للجريدة: https://www.alquds.co.uk/الرقباء-على-الترجمة/
- مازن الناصر: إشكالية الوجود الإنساني في رواية كائن لا تحتمل خفته لميلان كونديرا، بإشراف الدكتور: جودت إبراهيم، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية -العام الخامس - العدد 44سبتمبر 20
- مجدي حاج إبراهيم: جوانب نصية في دراسات الترجمة الحديثة. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية. العدد الخاص-السنة السابعة، أكتوبر 2016
- محمد أيت الطالب: التناص وإعادة الكتابة.مجلة رباط الكتب. 21أبريل 2016. تاريخ الاطلاع (25جويلية2018) من الرابط: http://ribatalkoutoub.com/?p=2421

الأجنبية

Ade Ojo, S: The role of the translator of African written literature in inter-cultural consciousness and relationships. Meta, 31(3), 291-299. 1986

Annie Brisset : Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction, Palimpsestes 15: 39–67, 2004

Antoine Berman : La retraduction comme espace de la traduction, Palimpsestes [En ligne], 4 | 1990

Christopher Whyte: Against Self-Translations. Translation and Literature 11, 2002

Françoise Gadet, Ralph Ludwig et Stefan Pfänder: Francophonie et Typologie des Situations, Cahiers de Linguistique Revue de Sociolinguistique et de Sociologie de la langue française, vol. 34, no. 1, p. 143-162, 2009. P145

Hurtado Albir: La Cuestion del Metodo Traductor.Metodo, estrategia y tecnica de traduccion.Sendebar.7,39-57

Lise Gauvin : L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma). In: Littérature, n°121, Les langues de l'écrivain. pp. 101-115. 2001

María José Hernández Guerrero: Marcel Schowb y el problema de la temporalidad en traducción. Quaderns. Revista de traducció 3, Universidad de Málaga, Málaga. 1999

Muriel Verbeeck :« De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation ? », CeROArt [Online], HS | 2018, Online since 15 January 2019, connection on 04 November 2019.

Pierre Halen : Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone, Études françaises, vol. 37, 2, 2001.

Raquel Merino and Rosa Rabadán: Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project — Theatre and Fiction (English-Spanish). TTR, 15 (2), 125–152, 2002 https://doi.org/10.7202/007481ar

Sandra Hale and Stuart Campbell: The Interaction between text difficulty and translation, Babel, 48(1), pp. 14–33, 2002

Thibault Leuenberger : Le Style de Milan Kundera, Les traductions de La Plaisanterie.(s.d)

Dongfeng Wong et Dan Shen: Factors Influencing the Process of Translating. Meta, 44(1), 78–100. doi:10.7202/004616ar999

رسائل وأطروحات

Hanna, Sameh :Towards a Sociology of Drama Translation: A Bourdieusian Perspective On Translations of Shakespeare's Great Tragedies in Egypt, Unpublished PhD Thesis, Manchester: University of Manchester, 2006

المواقع الالكترونية

- روبير لاروز: في مفهوم الترجمة وتاريخها. ترجمة: عبد الرحيم حزل عن موقع.www.batoota.com

- موقع أبجد، شبكة اجتماعية تعنى بالقراء والمؤلفين العرب ومحبي الكتب(.. تاريخ الاطلاع [31جويلية2019] من الرابط:

https://www.abjjad.com/author/2119008256/ميلان-كونديرا/ books

- موقع قنطرة للحوار مع العالم الإسلامي،تاريخ الاطلاع:17.04.2008 من الرابط:

https://ar.qantara.de/content-الأدب-ترجمة-العاشقات-لرواية-العربية-الترجمة/ العالمي-إلى-العربيةضحية-مقص-الرقابة الأخلاقية؟-

- فتحية نصر خالد بلقاسم: "الأدباء" ، تاريخ الاطلاع 26 جوان 2019 من الرابط:

http://mille-et-une-nuits.over-blog.com/2018/05/khalid-balqasim.html

المدونة

- Milan kundera : La Plaisanterie, Traduction du tchèque par Marcel Aymonin entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur, Gallimard (« folio » Paris, 1985
- ميلان كونديرا: المزحة.ط1، ت: أنطوان حمصي، ورد للطباعة والنشر، دمشق، 1998 .
- ميلان كونديرا: المزحة.ط1. ت: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1998 .

الملخص

إن الهدف من وراء هذه الدراسة هو الوقوف على طبيعة مفهوم "النزعات التجميلية" في ترجمة الأدب الروائي وفق منظور الروائي الفرنكوتشيكي"ميلان كونديرا". "النزعات التجميلية"–من وجهة نظر ميلان كونديرا– مصطلح جامع لأنساق التجميل التي تطبع عمل المترجمين الغربين عموما والتي تسعى في معضمها إلى إخراج ترجمات مقروءة تراعي قاعدة الأسلوب الجميل على حساب أسلوب المؤلف. وعليه سعينا من خلال هذا البحث إلى التثبت من مدى ورود تلك النزعات في الترجمتين العربيتين لرواية "المزحة" (la Plaisanterie) 1967، اللتين تشكلان مع الأصل مدونة هذه الدراسة. وقد افترضنا في إجابتنا عن مشكلة الدراسة وتساؤلاتها مايلي:

- أن المترجمين الغربيين ينظرون إلى الترجمة بوصفها عملية نقل للمعنى النقي الخالي من شوائب الترجمة لهذا تتجلى تلك النزعات التجميلية في ترجماتهم بوضوح.
- أن المؤلف سيد على عمله الأدبي في لغته ولكن بمجرد أن يبحر ذلك العمل عبر عُبَاب الترجمة ويبلغ نطاقات جغرافية وثقافية أخرى يتراجع ذلك الاستحكام.
- أن ترد تلك الأخطاء والعيوب التي عددها "كونديرا" في الترجمتين العربيتين لأنطون حمصي وخالد بلقاسم.
- أن يكون تأثير اللغة والتباعد اللغوي والثقافي وغيرهما من أنواع التباعد محدودا في مقابل النزعات التجميلية.
- أن يتبع المترجمَان في الترجمتين العربيتين لمدونة البحث منهج الترجمة الحرة القائم على النزعة التجميلية.
- أن يكون لداري النشر تأثير في عملية الترجمة لأسباب متعلقة أساسا بالجوانب الربحية التي ستجنيها الترجمتان في حال جنح المترجمين إلى التنميق والتزين.

عموما، أتت النتائج مخالفة تماما لمزاعم "كونديرا" ومعظم فرضياتنا، حيث اتسمت كلتا الترجمتين (بدرجات متفاوتة) بالحرفية والالتزام بالبنى التركيبية للنص الأصلي، وهذا ما أثر بدوره على سلاسة الأسلوب العربي واتساقه في أحيان كثيرة. وخلصنا في إجابتنا عن التساؤل الفرعي الأول حول مزعم كونديرا في جنوح المترجمين للنزعات التجميلية بأن هذا الأمر مبالغ فيه، ولم نلحظه البتة في الترجمتين العربيتين لكل من "أنطون حمصي" و"خالد بلقاسم". بل يمكننا الفصل في ذلك بالقول أن المحافظة على أسلوب الرواية كانت النزعة الأساسية التي اتسمت بها كلتا الترجمتين، ومن ثمة ينفي تحليل الترجمتين فرضية التساؤل الأول. أما بخصوص زعم "كونديرا" بأن المؤلف هو المتحكم الوحيد في نصه، وهو الوحيد القادر على ترجمته ترجمةً تتوخى الدقة والصحة، على نقيض من المترجمين الذين تطغى على ترجماتهم النزعات التجميلية، والأسلوب المنمق الفصيح، فنرى بأنه زعم مبالغ فيه، لا يراعي الاختلافات اللغوية والثقافية والأيديولوجية التي تميز اللغات عموما. وكذلك الأمر بالنسبة للتساؤل الثالث والخاص بالأخطاء التي عددها "ميلان كونديرا" وقال عنها أنها عيوب أغلب المترجمين، إذ لم نلحظ هاته الأخطاء في الترجمة العربية وهذا لسبب بسيط وهو أن كلا المترجمَين قد آثر المنهج الحرفي في الترجمة، ولكن بدرجات متفاوتة (ترجمة "أنطون حمصي" أكثر حرفية من ترجمة "خالد بلقاسم".) وفي هذا التعليل في حد ذاته إجابة عن التساؤل الخامس المتعلق بكيفية تلقي المترجمين لرواية كونديرا والتعامل معها، ومن ثمة يكون تحليل الترجمتين قد نفي فرضية السؤال الثالث وفرضية السؤال الخامس.

أما إجابة عن التساؤل الرابع، فلقد أدت الاختلافات اللسانية بين الفرنسية والعربية دورا كبيرا في نتاج الترجمة، وقد لمسنا ذلك خصوصا على المستوى التركيبي للغتين وعلى مستوى علامات الترقيم، إذ تمتاز كل لغة منهما بخصائص تركيبية وترقيمية متفردة عن الأخرى. ونظرا لأن كلا المترجمَين قد تعاملا مع النص الأصلي وفق المنهج الحرفي للترجمة فقد جاءت ترجمتهما لصيقة بالبنى النحوية للنص الفرنسي وهذا ما انعكس سلبا على السلاسة اللغوية المرجوة عادة في لغة الضاد، وبالتالي يكون تحليل الترجمتين قد نفى

فرضية التساؤل الرابع. أخيرا، لم يتسن لنا التأكد من حجم التأثير الذي تركته دارا النشر العربيتين (ورد للطباعة والنشر/المركز الثقافي العربي) على عملية الترجمة وهذا لعدم تجاوبهما مع أسئلتنا المتعلقة بهذا الموضوع. وعليه، لم نتمكن من الإجابة عن تساؤلنا المتعلق بمدى تدخل دور النشر في الترجمة وفرضها استراتيجيات تسويقية (الترجمة إلى لغة يفهمها القارئ) على المترجمين لاستدراج القارئ العربي، ومن ثمة تعذر علينا إثبات أو نفي فرضية السؤال السادس.

Résumé

Le but de cette étude est d'examiner le concept de "tendances embellisantes" dans la traduction du roman selon la perspective du romancier francophone "Milan Kundera". "Les tendances embellisantes", comme envisagées par l`auteur, sont un terme générique utilisé pour désigner les pratiques esthétiques qui caractérisent le travail des traducteurs occidentaux en général et qui cherchent principalement à produire des traductions lisibles, prenant en compte la règle du beau style au détriment du style de l'auteur. Ainsi, nous avons tenté de vérifier dans quelle mesure ces tendances caractérisent les deux traductions arabes du roman "La plaisanterie 1967", le corpus de la présente étude.

Pour trouver des réponses aux questions soulevées dans la problématique, on a formulé les hypothèses suivantes :

- Les traducteurs occidentaux considèrent la traduction comme un processus de transmission du sens pur, exempt de toute impureté ou de tournures exotiques.
- L'auteur est, certes, maître de son œuvre dans sa langue d`écriture, mais dès que cette œuvre est traduite vers une autre langue, son autorité devient moins visible.
- Les erreurs de traduction qui ont auparavant été dénombrées par Kundera seront aussi présentes dans les traductions arabes d'Antoine Homsi et Khaled Belkacem.
- La langue de traduction n'a aucun effet tangible sur la qualité des traductions, contrairement aux tendances embellissantes.
- Les traducteurs opteront pour la traduction libre en faisant appel aux tendances embellissantes.
- Les maisons d'édition exercent une influence importante sur les traducteurs pour faire naître des traductions commercialisables et rentables.

Les résultats obtenus vont à l`encontre des arguments défendus par ledit romancier. Tout au long du roman, les deux traducteurs arabes se sont engagés

(à des degrés divers) littéralement à reproduire les structures textuelles de l`original, ce qui à son tour affectait la fluidité et la cohérence de la version arabe.
En réponse à la première question relative aux tendances embellisantes qui caractérisent la pratique de la traduction et qui visent à normaliser le texte étranger en procédant à des modifications et des perfectionnements dont le but ultime est de proposer au lecteur une traduction fluide et lisible, nous pouvons infirmer cette hypothèse puisque nous n`avons pas remarqué de telles appétences se manifester dans les deux traductions arabes d'"Antoine Homsi" et de "Khaled Belkacem".
En ce qui concerne la deuxième hypothèse selon laquelle l'œuvre appartient à son auteur, qui est seul responsable du contenu de son œuvre et de sa traduction, nous la considérons comme une proposition exagérée, qui ne prend pas en compte les différences linguistiques, culturelles et idéologiques qui singularisent les langues en général.
Quant à la troisième hypothèse, nous n'avons pas remarqué les fautes susmentionnées par l`auteur dans les deux traductions arabes, pour la simple raison que les deux traducteurs ont opté pour l'approche littérale de la traduction. Cette réponse est valable aussi pour la cinquième hypothèse concernant la façon avec laquelle les traducteurs se sont comportés face au roman de Milan Kundera.
En outre, les différences linguistiques entre le français et l'arabe ont joué un rôle important dans la qualité de la traduction, et nous l'avons constaté en particulier au niveau syntaxique, mais aussi avec les signes de ponctuation. Chaque langue possède des propriétés structurelles et ponctuelles distinctes.
Enfin, nous n'avons pas pu déterminer ni mesurer l'impact des deux maisons d'édition arabes (Dar Ward / Merkaz Takafi El Araby) sur le processus de traduction, car les deux maisons n'ont pas répondu à nos questions sur le sujet.

Abstract

The aim of this study is to examine the concept of "The Embellishing Tendencies" in novel translation from the perspective of the Francophone novelist "Milan Kundera". "The Embellishing Tendencies", as envisaged by the author, is a generic term used to designate the aesthetic practices which characterize the work of Western translators, who seek mainly to produce legible and beautiful translations at the expense of the author's style. Thus, we sought to determine whether these tendencies have effectively marked two Arabic translations of the novel "La plaisanterie 1967", the corpus of the present study.

In order to find answers to the questions raised in this research, the following hypotheses have been formulated:

- Western translators regard translation as a mere process of transmitting meaning from one language into another, free of all impurities or exotic expressions.
- The author has certainly the ultimate authority over his own text, but as soon as the text is translated into another language, his authority becomes less visible.
- Translation errors that have previously been mentioned by Kundera would also slip in Antoine Homsi's and Khaled Belkacem`s Arabic translations of his novel "La Plaisanterie" (The Joke).
- The language of translation, unlike the embellishing tendencies, has no significant effect on the quality of translations.
- Driven by the embellishing forces, the aforementioned Arabi translators would resort to free translation strategies.
- Publishers would exert an important influence on translators, instructing them to bring about marketable and profitable translations.

The results obtained go against the arguments defended by the aforesaid author. Throughout the novel, the two Arab translators literally reproduced the textual structures of the original, which in turn affected the fluency and cohesion of the Arabic version.

With regard to the first hypothesis, namely the embellishing tendencies and their effect on translation quality, the comparative analysis carried out in this research has provided clear-cut evidence against the tenability of such a claim. Antoine Homsi's and "Khaled Belkacem`s translations were far from being based on embellishing tendencies; on the contrary, they stuck literally to the source text structure and syntax.

With respect to the second hypothesis related to the author`s supreme authority over his text, it has been found that this claim was not founded and disregards linguistic, cultural and ideological diversity.

As for the third hypothesis, it has been demonstrated through the analysis of the two Arabic translations that the aforementioned errors were nearly inexistent, for the plain fact that the two translators have translated the novel literally. This answer is also valid as regards the fifth hypothesis concerning the way in which the translators behaved vis-a-vis the novel of Milan Kundera.

Regarding the fourth hypothesis, it has been found that linguistic differences between French and Arabic played an important role in the quality of the translation, particularly at the syntactic and punctuation levels, for each language has a distinct organizational structure.

Finally, the influence of the two Arabic publishing houses, namely (Dar Ward / Merkaz Takafi El Araby) on the translation process could not be determined nor measured, as the two publishing houses did not answer our questions on the subject.