وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله

معهد الترجمة

" ترجمة تيار الوعي في الرواية الحداثية(دراسة تحليلية نقدية لترجمتي طه محمود طه وصلاح نيازي لرواية Ulysses لـ James Joyce نموذجا) "

أطروحة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة دكتوراه علوم في الترجمة

عربي-إنجليزي- عربي

إعداد الطالبة:

ريمة كمال

إشراف الأستاذة الدكتورة:

ياسمين قلّو

لجنة المناقشة:

علجة مجاجي	أستاذة التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيسا
ياسمين قلو	أستاذة التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
طاوس قاسمي	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
أحلام صغور	أستاذة محاضرة أ	جامعة وهران 1	عضوا مناقشا
ياسمينة بن برينيس	أستاذة محاضرة أ	جامعة وهران 1	عضوا مناقشا

2023/2022

إهداء

إلى والديّ الكريمين

إلى زوجي وأبنائي صفوان وفراس ومجد.

إلى روح جدي وجدتي

أهدي هذا العمل.

ريمة كمال

شكر وعرفان

أثني على الأستاذة الدكتورة ياسمين قلّو بالشكر والتقدير نظير دعمها وتوجيهها ونصحها الدائمين لي.

وأتوجه بخالص الامتنان لأعضاء لجنة المناقشة على مجهوداتهم في تنقيح وتصويب هذا البحث.

كما أقدم أندى عبارات الشكر والعرفان لكل من ساندني في إتمام هذا العمل.

ريمة كمال.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الإهداء	
الشكر	
مقدّمة	2
الفصل الأول: الحداثة وتيار الوعي	9
تمهيد	10
1. ماهية الحداثة	11
2. نشأتها	13
3. الحداثة الأدبية	17
1.3. الأدب في العصر الفيكتوري	18
2.3. الأدب في العصر الحداثي	20
4. رواد الرواية الحداثية	22
1.4. جايمس جويسJames Joyce	22
2.4. دوروثي ريتشاردسونDorothy Richardson	24
3.4. فرجينيا وولفVirginia Woolf	25
5. تيار الوعي في الرواية الحداثية	27
1.5. ماهيته وأصوله	27
2.5. تقنيات عرضه في الرواية الحداثية	31
1.2.5. المونولوج الداخلي Interior monologue	32
1.1.2.5. المونولوج الداخلي المباشر Direct interior monologue	34

2.1.2.5. المونولوج الداخلي غير المباشر Indirect interior monologue	36
3.5. مناجاة النفس Soliloquy	37
4.5. التداعي الحر للأفكار Free association	38
خلاصة	39
الفصل الثاني: الترجمة وتيار الوعي	41
تمهيد	42
1. العلاقة بين الترجمة وتيار الوعي	43
2. إشكالية ترجمة السمات الشكلية لتيار الوعي	49
1.2. الضمائر	49
2.2. الزمن	51
3.2. علامات الترقيم	53
4.2. التكرار	55
3. ترجمة تيار الوعي بين حضور المترجم وإختفائه	56
1.3. عند باربارا فولكارت Barbara Folkart	57
2.3. عند جيرمي مانداي Jeremey Munday	58
3.3. عند ثيو هارمنز Theo Hermans	58
4.3. عند جوليانا تشيافي Giuliana Schiavi	60
5.3. عند ايمر اوسيلفان Emer O'sullivan	61
خلاصة	63
الفصل الثالث: نظريات قياس التغير في الترجمة	65

تمهيد	66
1.قياس التغيرات عند فيناي وداربلنيه J.Paul Vinay and Jean Darbelnet	67
1.1.الترجمة المباشرة	67
2.1.الترجمة غير المباشرة	68
2.قياس التغيرات عند جون كاتفورد John Catford	71
1.2.تغير المستوى	71
2.2.تغير الفئة	72
3.قياس التغيرات عند يوجين نيدا Eugene Nida	73
1.3.الإضافة	74
2.3.التعديل	74
4.قياس التغيرات عند أنطون بوبوفيتش Anton Popovič	75
5.قياس التغيرات عند جدعون توري Gideon Toury	76
6.قياس التغيرات عند كايتي فان لويفت زفارتKitty M.Van Leuven-Zwart	77
1.6.النموذج المقارن	78
1.1.6.تغير وجهة النظر	81
2.1.6.التعديل	82
3.1.6.التحويل	84
2.6.النموذج الوصفي	86
1.2.6.مستوى القصة	86
2.2.6.مستوى الخطاب	87

3.6.تأثير تغيرات البناء الأصغر على البناء الأكبر للأعمال السردية المترجمة	89
1.3.6.تغير وجهة النظر الدلالية	89
2.3.6.تغير وجهة النظر الأسلوبية	90
3.3.6.التعديل الدلالي والاسلوبي	90
4.3.6.التعديل التركيبي	90
5.3.6.التحويل	92
خلاصة	93
الفصل الرابع: دراسة تحليلية ونقدية	95
تمهيد	96
1.نبذة عن الكاتب	97
2.التعريف بالمدونة	100
3. نبذة عن المترجم طه محمود طه	107
4.نبذة عن المترجم صلاح نيازي	108
5.أمثلة تطبيقية	109
1.5.تحليل الأمثلة استنادا للنموذج المقارن	109
2.5.تحليل الأمثلة استنادا للنموذج الوصفي	194
1.2.5.إحصاء التغيرات في الترجمتين	194
2.2.5.تأثير تغيرات البناء الأصغر على البناء الأكبر للترجمتين	197
خلاصة	205
الخاتمة	210

الملخص باللغة العربية	217
الملخص باللغة الانجليزية	219
قائمة المصادر والمراجع	221

مقدّمة

الرواية نوع من أنواع سرد القصص, تتضمن العديد من الشخوص لكل منها طابعها وأفكارها واختلاجاتها وانفعالاتها الخاصة. ونظرا لكونها مرآة لمشكلات ومواقف الانسان في مجتمعه, بغض النظر عن جنسه أو عرقه أو معتقده, كان لا بد من ترجمة هذا النوع من الأدب حتى يتحقق التعارف بين الشعوب.

ليس خفيا أن ترجمة الرواية تشكّل عوائق جمّة للمترجم ليس على الجانب الجمالي, و كفى, بل حتى على الجانب الأسلوبي السردي كذلك. فكل روائي يستميز عن غيره بأساليبه وتقنياته السردية لكون النص الروائي نتاج سردي يختار قالبه الروائي نفسه ويصمّمه حسب الطريقة التي يرتضيها. اذا فالمترجم ملزم بنقل جماليات الرواية وحتى تقنياتها السردية.

لقد اختلفت طريقة كتابة وبناء الرواية عبر العصور وذلك تماشيا مع التغيرات التي يشهدها المجتمع, فالرواية الكلاسيكية غير الرواية الحداثية. إن الأدب الحداثي, على سبيل المثال, انسلّ عن الأدب الكلاسيكي ليؤسس لنوعية جديدة من السرد تتسم بخلق آليات وتقنيات سردية مستحدثة. لقد مهّد هذا الأدب لتقنية جديدة يطلق عليها " تيار الوعي"Stream of consciousness .

يعبر تيار الوعي عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل ذهن الشخصية الروائية. وقد ظهر هذا المصطلح في البداية عند علماء النفس, تحديدا عند ويليام جيمس. لقد دخل هذا المصطلح إلى الدراسات الأدبية بصفة ثابتة اصطلاحيا ومعنويا, فأصبح يدل على المنهج المبتكر في تصوير الجوانب الذهنية للشخوص في الرواية. فلا يهتم بالدرجة الأولى برسم الشخصية من الخارج ولكن يتغلغل فيها بهدف سبر مكنوناتها الباطنية ليقدم صورة لواقعها الداخلي.

تستخدم التقنيات السردية الآتي ذكرها في عرض تيار الوعي: المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر والتداعي الحر للأفكار ومناجاة النفس. من بين أهم رواد هذه التقنية في الرواية الحداثية نذكر: Verigina Woolf و Dorothy Richardson و James Joyce. استفاض هذا الأخير في استعمال هذه التقنية في روايته "عوليس" "Ulysses"، التي وصفت بملحمة القرن العشرين والتي مهد بفضلها لهذا

النوع الجديد من الأدب. فالمدونة التي سيعتمد عليها بحثنا هي رواية جيمس جويس Ulysses بترجمتيها: "عوليس" للدكتور طه محمود طه و" يوليسيس" للدكتور صلاح نيازي.

أسباب اختيار المدونة

الأسباب الذاتية

تعود أسباب اختيار هذه الرواية الى اطّلاعنا على أهم روايات أعلام الأدب الانجليزي فضلا عن كثرة ما يقال عن التقنيات السردية المنفردة و الغريب و الوفيرة ، ان صحّ القول، لجيمس جويس. و كذا تقصّي صحة القول الذي أورده صلاح نيازي في مقدمة رواية يوليسيس:**" لتكن هذه الرواية _الأعجوبة, امتحانا لقدرة القارئ على الصبر و الجلد، و محّكا لقابلية اصغائك الكامل و بكل الجوارح و الحواس. انها مثل مراقبة نمو نبتة. عملية بطيئة بلا شك. أي أنك لا تستطيع أن تقرأها دفعة واحدة أو بدفعات كبار فتصاب بالتخمة."**[1]

الأسباب الموضوعية

من أهم العوامل الموضوعية التي كانت سببا في اختيار هذه الرواية هو أن معظم النقّاد يجمعون أن جيمس جويس قسّم تاريخ الأدب الانجليزي الى ما قبله و ما بعده. فقد جدّد في اللغة الانجليزية و أضاف رصيدا هائلا من المفردات في روايته "عوليس" أو "يوليسيس" (ما يقارب ربع مليون كلمة جديدة).فضلا عن كثرة كتب النقد التي تناولت هذه الرواية بالدراسة وكذا الكتب والمحاضرات بل وحتى الاحتفالات مثل الموعد السنوي الذي يسمى "بلومزداي" Bloomsday الذي يقع في السادس عشر من شهر جوان وهو اليوم الذي تدور فيه أحداث هذه الرواية. يقوم محبّوه على مدار يوم كامل بقراءة روايته "عوليس" أو يتحدث أدباء أو نقّاد عنه في مدن عدّة ذكرت في هذه الرواية مثل مدينة "دبلن" و مدينة "تريست" الايطالية وغيرها. تجدر الاشارة أيضا الى أن الرواية ترجمت الى كل لغات العالم تقريبا. و أول ما يتبادر الى ذهن المترجم مدى

[1]- جيمس. جويس,يوليسيس, ترجمة صلاح نيازي, دار المدى للثقافة و النشر, طبعة 1 ,دار المدى للثقافة و النشر, دمشق,ص 9.

نجاح الترجمة العربية في نقل هذا العمل لا سيما الصيغ والتقنيات السردية التي كتب بها جيمس جويس رواية عوليس والتي انسّل بفضلها من حقل الرواية الكلاسيكية إلى نوع معاصر من الأدب (الأدب الحداثي).

إشكالية البحث

إن أول الأسباب التي أحالتنا إلى إشكالية هذا البحث أسلوب تيار الوعي الذي يطغى على الرواية ومن ثمة التساؤل عن الاستراتيجيات المعتمدة في ترجمته إلى العربية لاسيما وأن الرواية ترجمت الى العربية مرتين. الترجمة الأولى لطه محمود طه نشرت سنة 1982 والثانية لصلاح نيازي سنة 2001, فأهم عامل يدفعنا إلى التساؤل عن امكانية وجود اختلاف بين الترجمتين هو أن جيمس جويس تعمّد الافراط في استعمال هذه التقنية السردية. يرجع تساؤلنا عن احتمال وجود اختلاف بين الترجمتين الى الفترة الفاصلة بينهما والتي تصل الى 19 عاما. بناءا على ما تقدّم نعمد الى طرح التساؤل الرئيس:

-كيف تعامل المترجمان مع ترجمة تيار الوعي إلى اللغة العربية؟

و يندرج تحت هذا السؤال تساؤلات فرعية نذكرها فيما يلي:

-كيف يمكننا أن نربط الخطاب السردي بالترجمة ؟

-ما هي الاستراتيجيات المتبعة في ترجمة تقنيات عرض تيار الوعي (المونولوج الداخلي المباشر و المونولوج الداخلي غير المباشر ومناجاة النفس والتداعي الحر للأفكار) وهل هناك فرق بين كل واحدة منهما على مستوى الدلالة والترجمة؟

-هل يستطيع المترجمان المحافظة على الأصوات الروائية ''Narrative Voices''نفسها عند الترجمة أم يقحمان نفسهما في النص المترجم وهو ما يطلق عليه ''The translator's Voice''؟

فرضيات البحث

بناءا على ما تقدم, نعمد إلى الفرضيات التالية:

-يرتبط الخطاب السردي بالترجمة من خلال البحث في علاقة التقنيات السردية مع الترجمة الأدبية.

–تتعلق استراتيجيات ترجمة تقنيات عرض تيار الوعي بمدى فهم المترجم لدلالاتها ووظائفها الدقيقة في الرواية.

–المحافظة على الأصوات الروائية للنص الأصل عند الترجمة محصور في مدى ادراك المترجم بأهمية نقل البناء السردي للرواية خاصة اذا تعلق الأمر ببعض الروائيين المتميزين بتقنياتهم السردية المنفردة.

لكي نجيب على هذه التساؤلات, اخترنا عنونة بحثنا بـ:

" ترجمة تيار الوعي في الرواية الحداثية (دراسة تحليلية نقدية لترجمتي طه محمود طه وصلاح نيازي لرواية Ulysses لـ James Joyce نموذجا) "

حدود الدراسة

تنحصر هذه الدراسة في تحليل ونقد ترجمتي طه محمود طه وصلاح نيازي لرواية "عوليس" أو "يوليسيس" لجايمس جويس. سنقف على كيفية تعاملهما مع نقل تيار الوعي إلى اللغة العربية والاستفسار عن مدى نجاحهما في ذلك انطلاقا من عينات سنستقيها من فصول المدونة. سنحلل هذه العينات على ضوء نموذج التغير في الترجمة لكايتي فان لويفن–زفارت. يتكون هذا النموذج من شقين, نموذج مقارن comparative model ونموذج وصفي descriptive model.

يقوم النموذج المقارن على إجراء مقارنة تفصيلية بين النص المصدر والنص الهدف بغرض رصد جميع التغيرات على المستوى البنائي الصغير Microstructure في الجمل والعبارات وأشباه الجمل. أما النموذج الوصفي هو نموذج للبناء الكبير Macrostructure ويرمي تحديدا إلى تحليل الأدب المترجم استنادا إلى مفاهيم مستخلصة من علم السرد Narratology وعلم الأسلوب.

أهداف البحث

نتطلع من خلال هذا البحث إلى محاولة استخراج تيار الوعي من النص الأصل اعتمادا على أهم خصائصه وكذا التوصل الى أبرز الاختلافات الموجودة بين الترجمتين على مستوى نقل تقنيات عرضه, كما سنحاول

أن نربط المجال الترجمي بمجال الدراسات السردية وذلك بالبحث في مسألة صوت المترجم في النصوص السردية وعلاقتها مع تيار الوعي.

الدراسات السابقة

لا شك أن عدد معتبر من الباحثين الأجانب والعرب قد سبق لهم أن تناولوا هذه الظاهرة الأدبية من وجهة نظر لغوية, أما الذين عالجوها من جهة علاقتها مع الترجمة, فهم قليل لاسميا العرب منهم. في حدود علمنا وبحثنا, لم نتوصل إلى دراسة عربية تجمع بين الترجمة وتيار الوعي. أما عن أبرز الدراسات الأجنبية التي استطعنا التوصل إليها نذكرها فيما يأتي:

- Sun Huijun & Sun Zhili**,** China's Translation of Stream-of-Consciousness Fiction in English, Journal of Guangxi Teachers College No1,2003.
- Yu-hua KAO and Yi-ping WU, Translating Stream of Consciousness in the Light of Adaptation: The Case of Faulkner's Quentin Compson in The Sound and the Fury, The Fourth Cross-Taiwan Straits Symposium on translation and intercultural communication: impacts and perspectives, 2011.
-Mohammad Reza Talebinezhad and Pooria Alirezazadeh, An Analytical Study of Translation of Stream of Consciousness in the Novel The Sound and the Fury and Its Two Persian Translations by Sholevar and Hosseini: A Hallidayan Perspective, Theory and Practice in Language Studies, Vol. 2, No. 10, , October 2012.
- Lennart Roest, Translating stream-of-consciousness and word-collages in Donald Barthelme's "Alice", BA Thesis English Language and Culture, Utrecht University.
- Carlos G. Tee, Stream of Consciousness, Peristalsis and Translation: "Lestrygonians" from the Narratological Perspective, NTU Studies in Language and Literature 53 Number 29 (June 2013).

منهج وخطة البحث

وقع اختيارنا على المنهج التحليلي النقدي حتى يتسنى لنا أن نحلل مقاطع تيار الوعي التي وردت في المدونة الأصل بالاعتماد على السمات الشكلية لتيار الوعي وأن نقوم بنقد الترجمتين من خلال استقصاء استراتيجيات ترجمته في ضوء نموذج التغير في الترجمة لكايتي فان لويفن–زفارت.

سنقسم هذا البحث الى أربعة فصول. سيتضمن الفصل الأول المعنون بـ: **"الحداثة وتيار الوعي"** ماهية الحداثة ونشأتها وطبيعة الحداثة الأدبية وأبرز أعلامها والعصور الأدبية التي سبقتها ومهّدت لها الطريق للظهور. كما سنعرض ماهية تيار الوعي وأصوله وتقنيات عرضه في الرواية الحداثية. أما الفصل الثاني المعنون بـ **"الترجمة وتيار الوعي"**, فسيتناول العلاقة بين الترجمة وتيار الوعي وأبرز الإشكالات المرتبطة بترجمة السمات الشكلية لتيار الوعي, كما سنحاول ربطه بحضور واختفاء المترجم.

فيما يخص الفصل الثالث الموسوم بـ: **"نظريات قياس التغير في الترجمة"**, فسينحصر في الحديث أولا عن مفهوم التغير في الترجمة عند أول الباحثين الذي تطرقوا إليه وصولا إلى نموذج التغير في الترجمة لكايتي فان لويفن–زفارت والذي سنستند إليه في نقد وتحليل الترجمتين نظرا لاتصاله المباشر مع الترجمة الأدبية أي أن الباحثة طبقته لأول مرة على النصوص السردية, فضلا عن تصنيفه ضمن أدّق وأشمل النماذج التي عالجت التغير من وجهة نظر ترجمية.

سيكون الفصل الرابع الموسوم بـ **" دراسة تحليلة ونقدية"** مخصصا للجانب التطبيقي حيث سنعرّف ,في المقام الأول, بكاتب النص الأصل والمترجمين والمدونة ثم نستخرج العينات التطبيقية أي مقاطع تيار الوعي بالترتيب من حلقات الرواية بالاعتماد على السمات الشكلية والدلالية لتيار الوعي ونحللها ونشرح سياقها في النص الأصل.

يلي هذا الشرح, رصد التغيرات في الترجمتين بالاعتماد أولا على النموذج المقارن لفان لويفن زفارت ومن ثمة استنتاج تأثير هذه التغيرات على البناء الأكبر للترجمة من خلال تطبيق النموذج الوصفي للباحثة ذاتها .

سنختم البحث بخاتمة عامة ستتضمن النتائج التي نرجو أن نوفّق في التوصل إليها لاسيما ما ارتبط منها بمكامن ترجمة تيار الوعي في رواية"عوليس" لجايمس جويس بترجمتي طه محمود طه وصلاح نيازي.

الفصل الأول:

الحداثة وتيار الوعي

تمهيد

الحداثة مصطلح فكري يطلق على مظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأدبية التي طغت على المجتمعات الغربية بداية من القرن التاسع عشر. لقد أدى هذا التيار الفكري الجديد إلى انهيار القيم التقليدية وبزوغ أفكار ومعتقدات جديدة تدعو إلى الانسلاخ عن كل ما هو قديم في كافة المجالات. وكان للمجال الأدبي نصيب كبير من هذه الدعوة إلى التغيير. نظرا لكون الأدب مرآة المجتمع, فقد تأثر بتيار الحداثة نتيجة للصراعات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي طالت أوروبا نهاية القرن التاسع عشر.

مع مطلع القرن العشرين راحت مجموعة من الأدباء تمهّد لنوع مستجد من الأدب يعارض كل طرق الكتابة الكلاسيكية ويركّز على تصوير جانب جديد من المجتمع ألا وهو باطن الانسان وأحاسيسه. بدأ هؤلاء الكتّاب باستخدام أسلوب جديد في القصّ, تيار الوعي وهو الأسلوب السردي الذي يعبّر عما يجول داخل الفرد ويتعارض مع كل الأساليب التقليدية التي تبنى على الحبكة والمنطق في تسلسل الأحداث, فكان هذا التوجه إلى النفس الإنسانية ثورة في تاريخ الأدب العالمي.

حريّ بنا حين نتحدّث عن كل ما سلف, أن نكرّس الفصل الأول للحديث أولا عن المفهوم اللغوي والاصطلاحي للحداثة ومن ثمة التفصيل في نشأتها وما سبقها من العصور. سنستفيض كذلك في الحديث عن الحداثة الأدبية والعصور الأدبية التي سبقتها وأشهر روادها على غرار جايمس جويس ودوروثي ريتشاردسون وفرجينيا وولف. سنتطرق إلى الكلام عن أسلوب تيار الوعي في الرواية الحداثية وتقنيات عرضه لاسيما المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر ومناجاة النفس والتداعي الحر للأفكار, ثم سنختم الفصل بخلاصة لأهم ما سنستنتجه من هذا الفصل.

1.ماهية الحداثة

أ-لغة

جاء المفهوم اللغوي للحداثة في معجم لسان العرب كالآتي:" **الحديث: الحديث : نقيض القديم . والحدوث : نقيض القدمة . حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة, وأحدثه هو, فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه**"[1].

نستشف من هذا التعريف أن المقصود من الحداثة هو الجدّة والجديد أو الحديث هو نقيض القديم والحداثة عند العرب هي أول الشيء و مستهله.

ب-اصطلاحا

إن هذا المصطلح من أكثر المصطلحات التي ساد حولها الجدل, إذ لا نجد له مفهوما ضيقا ومضبوطا بقدر ما نصطدم بتشتت مفاهيمي في القواميس والمعاجم والموسوعات فضلا عن الفوضى المصطلحية التي طالته. يشير الدكتور محمد سبيلا في كتابه" الحداثة وما بعد الحداثة" إلى أن عدم تحدد مدلول الحداثة يرجع إلى كونه مفهوما حضاريا يستوعب كل نشاط إنساني في الكون كالحداثة التقنية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفلسفية[2].

إن مفهوم "الحداثة" في اللغة العربية يستخدم للدلالة على عدة مصطلحات أجنبية ترجمت بطريقة متباينة لأن هذا المصطلح وفد إلينا من الحضارة الغربية نذكر منها: (المعاصرة)modernity (الحداثة)modernism (التحديث),modernization .من الجلي أن كل هذه المقابلات الأجنبية تحيل إلى دلالات أخرى متباينة عن مصطلح "الحداثة".

لقد تحدث عن هذه الإشكالية الدكتور محمد خضر عريف الماتع في مؤلفه الموسوم ب" الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة", إذ يؤمن بإمكانية الجمع فقط بين مصطلحي modernity و modernization بمعنى المعاصرة والتجديد بينما يدرج معنى مختلف تماما لمصطلح modernism واستنادا إليه, يقصد

---

[1] – محمد ابن مكرم ابن منظور, **لسان العرب**, د.ط, المجلد الرابع (بيروت: دار صادر, 2003), ص 53.

[2]–محمد سبيلا, **الحداثة ما بعد الحداثة**, (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر,2006), ص 7.

بمصطلح modernity التغير الذي يطرأ على الأفكار المتوارثة بين الأجيال بسبب الاختلاف الزمني ومصطلح modernism تيار أدبي و فكري ثار على الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي, والمصطلح المتداول في الأدب مصطلح modernity الذي يعني المعاصرة غير المرتبطة بمذاهب ونظريات فلسفية وأدبية.[1]

لعل اللبس الذي يشوب هذا المصطلح يردّ إلى كونه قاسم مشترك في أغلب العلوم الإنسانية أو ربما جلّها. يكاد لا يخفى على أحد منّا أن ضبابية بعض المصطلحات عن غيرها يردّ إلى كونها مستوردة من الحضارة الغربية وأبرزها المصطلح الذي بين أيدينا. فالاضطراب المصطلحي يولّد عراقيل في فهم وإدراك المعارف لأن العلاقة بين المصطلح والعلوم هي علاقة تكاملية.

جاء تعريف الحداثة في قاموس Le Robert :Dictionnaire Historique De La Langue Française كالتالي:

''Modernisme n.m (v.1879 ; une fois en 1845) qui exprime d'abord, avec une nuance critique, l'idée de « manie de moderne ». Lui aussi est spécialement employé dans le langage religieux (1908), dans le cadre de renouveau de la théologie et de la foi catholique au tournant du XIX^e^-XX^e^ s et fonctionne comme synonyme de *modernité* depuis 1931. ''[2]

ينص هذا التعريف على أن الحداثة تعبر مبدئيا عن فكرة أطلق عليها "هوس الحداثة" كما شاع استخدام هذا المفهوم في أوساط دينية محضة قصد إعادة احياء معتقدات كاثوليكية في أواخر القرن التاسع عشر أو القرن العشرين. فالحداثة ترتكز في صلبها على حب التجديد وهجر كل ما هو قديم ومتأصل. تعرف الحداثة في موسوعة Britannica كالتالي:

''Modernism, in the arts, is a radical break with the past and the concurrent search for new forms of expression. Modernism fostered a period of

[1]–محمد خضر عريف الماتع, **الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة** (جدة: دار القبلة للثقافة الإسلامية, 1992), ص21/11.

[2] -Alain Rey**, Dictionnaire Historique De La Langue Française** (Paris: Le Robert, 2012) p 2132.

experimentation in the arts from the late 19th century, particularly in the years following World War I''[1]

استنادا للمصدر السابق, الحداثة في الفنون هي الانفصال الكلي عن الماضي والبحث المتواصل عن أشكال جديدة للتعبير. لقد عزّزت الحداثة فترة التجريب في الفنون من أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين, لاسيما في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى. إن الحداثة في الفن عامة هي الحركة التي سعت إلى استحداث وسائل جديدة للتعبير عن الذات منسلخة بذلك عن كل ما هو موروث وتقليدي للتماشي ومتطلبات العصر الجديد. يقول الدكتور سمير حجازي في تحديد الإطار المفاهيمي للمصطلح:

"**حركة فكرية عقلانية علمية هدفها تغيير المفاهيم و المناهج التقليدية التي تعالج الفن و الأدب و إرساء مفاهيم وقواعد جديدة تستند إلى المبادئ البنيوية في اللغة والفلسفة والعلوم الإنسانية. أو يشير المصطلح إلى مرحلة جديدة تعتمد على البناء النظري والإمبريقي للوصول إلى الحقائق الأدبية و النقدية في ثقافة المجتمعات الصناعية**"[2]. من هنا يمكن القول أن مفهوم الحداثة هو الانقلاب على كل ما هو تقليدي في الفلسفة والفكر والاقتصاد والصناعة والأدب وغيرها.

نرى أنه من المستحب الوقوف عند هذا القدر من التعريفات لأن اشكالية الحداثة بأكملها, انطلاقا من تعريفها وصولا إلى نشأتها, موضوع شائك لازال مجال بحث خصب في الجامعات الغربية لأن ظهورها الأول كان ذو بعد ديني يرمي إلى إلغاء مصادر الدين والأخلاق بحجة أنها قديمة ومتوارثة.

2. نشأتها

إن ما أجمعت عليه كل الأبحاث المنجزة حول الحداثة, يقّر بظهور هذا المذهب لأول مرة في العالم الغربي إلا أنهم اختلفوا في تحديد إطاره الزمكاني. يرجع الباحثان مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن سبب هذا

[1]- موسوعة Britannica على الرابط: https://www.britannica.com/art/Modernism-art 28 مارس2018 على الساعة 15:40.

[2]– سمير حجازي, **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية** (دمشق: دار التوفيق للطباعة والنشر,2004), ص153.

الاختلاف إلى الغموض الذي يشوب مصطلح الحداثة[1]. يمثل هذا المصطلح بمعنى اخر الحرية والتحرر من عقال الماضي, إذ كانت الحداثة نقطة انطلاق لسلسلة من الأحداث الماضية المتراكمة والتي تمثلت بداياتها في محاولات تمرد وانقلاب التيارات الفكرية والأدبية والايديولوجية على الكنيسة في القرن الحادي عشر أي في المرحلة التي يطلق عليها المؤرخون "العصور الوسطى" التي امتدت من القرن الرابع للميلاد إلى غاية نهاية القرن الخامس.

فهذا المصطلح يدل على **"مجرد فترة وسيطة تقع بين عراقة الماضي وعظمة الحاضر"**[2]. إن العصور الوسطى ما هي إلا امتداد لحضارة روما,إذ استمدت منها اللغة والقوانين والتشريعات والثقافة والآداب والفنون والزراعة. قسّم المؤرخون هذه الفترة إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: من أواخر القرن الخامس إلى أواسط القرن العاشر. شهدت هذه المرحلة بداية اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وبداية الغزو الجرماني وهذا ما يفسر بداية انعدام الأمن في الأراضي الأوروبية وتفشّي الفوضى والتخلف, لذلك وصفت بالمرحلة المظلمة في تاريخ أوروبا.

المرحلة الثانية: من القرن الحادي عشر إلى القرن الثالث عشر. تميزت بظهور النظام الاقطاعي وما صاحبه من نظام الفروسية واهتمام البعض بالفلسفة اليونانية والقانون. أصبحت أوروبا في هذه الحقبة تحت زعامتين هما: زعامة البابا الدينية وزعامة الامبراطور السياسية, عندئذ بدأت حضارة جديدة في أوروبا.

–المرحلة الثالثة: من القرن الرابع عشر إلى القرن الخامس عشر وهي مرحلة التغير الجذري والفعلي في الأفكار والمعتقدات نتيجة تلاقح أفكار المرحلة السابقة مع المرحلة الجديدة. كما عرفت هذه المرحلة اختفاء النظام الإقطاعي وانتشار الفكر الديموقراطي ونفور الناس من النظام البابوي بعد الصراع الذي خاضته الكنيسة مع الملوك, فكانت الكنيسة بذلك محط هجوم للعلماء والمفكرين الذين اجتهدوا في بثّ أفكار علمية جديدة.

---

[1]– مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن, **الحداثة 1890–1930**, ترجمة مؤيد حسن(دمشق: الإنماء الحضاري دار المحبة,2009), ص 30/1.

[2]–موريس بيشوب, **تاريخ أوروبا في العصور الوسطى**, تر على السيد على (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة, 2004), ص 11.

من هنا **"انطلق العقل الأوروبي نحو الفكر الحر, و الهوى الحر, و التعبير الأدبي الحر"**[1], فشهدت أوروبا تطورا معتبرا في كل المجالات الاقتصادية والسياسية والفكرية. ولّدت هذه الثورة على الحالة الاجتماعية الأوروبية في العصور الوسطى عصرا جديدا يطلق عليه عصر النهضة. يحيل عصر النهضة إلى **"تغير عميق و دائم وتحول في الثقافة والسياسة والفن والمجتمع في أوروبا ما بين عامي 1400 و1600. والكلمة تشير إلى فترة في التاريخ، وإلى نموذج أكثر شمولا من التجدد الثقافي, وهي مشتقة من كلمة فرنسية تعني إحياء."**[2]

إن أبرز ما أنتجته هذه المرحلة الانتقالية في تاريخ أوروبا هو إعادة الاعتبار للفكر والفن اليوناني والروماني لأنها حضارات اعترفت بالإنسان والحياة كما احتفى عصر النهضة بعدة فضائل كالعقل والفن والجمال. **"وفقا لميشليه**[3]**, فإن عصر النهضة يتطابق في جوهره مع العصر الحديث."**[4]

تميّز هذا العصر بحملة شاملة لتغيير كل المظاهر المعيشية في أوروبا وقد عرفت هذه الحقبة الزمنية عدد معتبر من الاستكشافات أهمها الكشوفات الجغرافية التي أبرزت وجود قارات جديدة, اضافة إلى انتعاش التجارة والاقتصاد باختراع العديد من الآلات مثل الورق وألة الطباعة والبوصلة وغيرها.

طالت النهضة الأوروبية المظاهر الأدبية والفنية والعلمية والفكرية. فالثورة الأدبية, على سبيل المثال, في ذلك الحين ترأسها الشاعر الإيطالي دانتي صاحب "الكوميديا الإلهية" المستوحاة من الأدب اليوناني والروماني, وتشوسر الإنجليزي صاحب "حكايات كانتربري" وهي مجموعة من القصص الشعرية يرويها الكاتب على لسان الحجاج الذين يقصدون ضريح توماس في مدينة كانتربري, وسيرفنتس صاحب رواية "دون كيخوتي دي لا مانتشا" التي تدور أحداثها حول تقاليد الفروسية. مهدت كل هذه الأحداث لميلاد عصر جديد في أوروبا

[1] – اسحق عبيد, **عصر النهضة الأوروبية**, (القاهرة: ملتزم للطباعة والنشر دار الفكر العربي, 2006), ص6.

[2] –جيري بروتون, **عصر النهضة مقدمة قصيرة جدا**, تر إبراهيم البيلي محروس, (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة, 2013), ص14.

[3] –جول ميشليه (1798–1874) مؤرخ فرنسي. أول من استخدم مصطلح "عصر النهضة" وصاحب المؤلف الشهير "تاريخ فرنسا".

[4] –جيري بروتون, **مرجع سابق**, ص 15.

أطلق عليه عصر "التنوير أو الأنوار" وهي الفترة التي انطلق منها عصر الحداثة واستند عليها وتمتد من القرن السابع عشر إلى القرن الثامن عشر.

كان مصطلح "التنوير", في بادئ الأمر, ذو مدلول ديني إنجيلي يشير إلى **"الوحي المنير أو الإشراقي الذي يضيء للإنسان طبيعته"**[1]. ثم انتقل إلى المعجم الفلسفي. يرى ديكارت وهو أول من استخدم هذا المصطلح أنه يدل على **"مجمل الحقائق التي يتوصل إليها الإنسان عن طريق استخدام العقل فقط"**[2]. إن عصر التنوير هو العصر الذي تخلّص فيه الإنسان من هيمنة الكنيسة وظلمات العصور الوسطى وتحرر من القيود التي كانت تأسر عقله وفكره.

لعل أبرز فلاسفة "عصر العقل" كما يطلق عليه والذين غيروا تيارات الفكر في أوروبا, رينيه ديكارت وجان جاك روسو وفولتير وجون لوك وقد اعتمدوا على المنهج العلمي القائم على التجريب والملاحظات الدقيقة. كانت أفكارهم الحافز الرائد في اندلاع الحرب الفرنسية والحرب الأمريكية في أواخر القرن الثامن عشر.

لم تكتف هذه الحقبة بتطوير الفكر الفلسفي وحسب بل تعدت ذلك إلى كل العلوم مثل الرياضيات وعلم الفلك وعلم التشريح والفيزياء والأدب والسياسة والقانون. إن جلّ هذه التحولات الكبرى في تاريخ أوروبا كانت فاعلا في تغيير نظرة الإنسان إلى الكون وإلى ذاته حيث شيّدت هذه الأفكار طريقة متجددة ومخالفة لكل ما عاشته أوروبا في الأحقاب الماضية وهو ما يعرف بفكر الحداثة أو العصر الحديث.

مسّ الفكر الحداثي, كغيره من العصور, كل نشاط انساني. إن عصر الحداثة هو عصر ازدهار الصناعة والتكنولوجيا بامتياز وعصر ابتداع أساليب مستجدة في الشعر والأدب و**"تغلب العقل على الإيمان, والفلسفة على اللاهوت, والعالم المتعلمن على شيئا فشيئا على الكنيسة"**[3].

---

[1]–هاشم صالح, **مدخل إلى التنوير الأوروبي**, (بيروت: دار الطليعة,2005), ص140.

[2]–**المرجع نفسه**, ص 140.

[3]– **مرجع سابق**, ص 239.

فالحداثة لا تقتصر على الأدب والفن فقط بل هي مدرسة كبيرة تلّم كل مجالات الحياة, كالفكر والعقائد والفن والأدب والسلوك. لا بد أن ما نسعى إليه في هذا المقام, هو عرض تجليات الحداثة في الأدب وتحديدا الرواية الإنجليزية نظرا لطبيعة موضوع بحثنا.

3.الحداثة الأدبية

في ظل الثورات العلمية والإنسانية التي شهدها القرن العشرين وحالة الفوضى والتشتت التي وصل إليها الإنسان جراء هذا التغير الذي اكتسح حياته, توجب عليه ابتداع نمط تعبيري يقوم على مبادئ مستجدة تخرجه من القلق الذي غزاه بعد سيطرة عنصر الآلة, ويتمثل هذا النمط في الرواية لأنها استنادا لجيسي ماتز بمثابة خزانة حكايات تحفظ الخصائص الأنثروبولوجية والمجتمعية لكل أمة كما تمثل عاداتها وتقاليدها وأنماط عيشها وفنون طبخها وأزيائها وكل تفاصيل الحياة فيها[1].

حتى تتماشى الرواية مع الوضع الجديد **"كان عليها هي الأخرى أن تفجر سياق الاستمرارية مع الماضي وأن تنشطر إلى أشكال مستحدثة...و منذئذ صارت الرواية تدعى الرواية الحديثة"**[2]. ينظر إلى الرواية على أنها إحدى المنتجات الأكثر تميزا التي جاء بها عصر الحداثة في القرن العشرين والذي عرف ثورات عظيمة ساهمت في إعادة هيكلة الرواية بالكامل, فلا مرية أن الحديث عنها في هذا العصر هو حديث عن مرحلة مزدهرة في تاريخ الرواية, مرحلة أنشأت قطيعة مع الماضي واستهلت تقنيات سردية جديدة خلخلت الطقوس والمعايير الروائية التقليدية.

وهذا ما تؤكده دبرا بارسونز في كتابها رواد نظرية الرواية الحداثية قائلة: **" كانت الرواية الحداثية ثورة على الأسلوب التقليدي في كتابة الرواية وحملة على الواقعية التي استقرت في القرن التاسع عشر بصفة**

[1]– جيسي ماتز, **تطور الرواية الحديثة**, تر لطيفة الدليمي(بغداد: دار المدى, 2016), ص8.

[2]–**المرجع نفسه**، ص.32/31

خاصة...و كانت الرواية الحداثية أيضا حملة على الرومانسية التي راحت تتراجع تحت ضربات التغير الاقتصادي و الاجتماعي و الثقافي في المجتمع الغربي"[1].

1.3. الأدب في العصر الفيكتوري:

يذكر النقاد ومؤرخو الأدب أن الحداثة في الأدب ظهرت بسبب الاضطرابات السياسية والتطورات العلمية والاجتماعية والاقتصادية في أوائل القرن التاسع عشر أي في الفترة الممتدة من 1910 إلى غاية 1930. إن بوادر التجديد في الرواية قد برزت عند مطلع القرن العشرين بعدما تمرد بعض الأدباء على الأدب الفيكتوري الذي سبقته الحركة الرومانسية في الأدب وتبعته الحركة الحداثية .

ينعت هذا الأدب بالفيكتوري نسبة للفترة التي برز فيها وهي فترة حكم الملكة فكتوريا(1901-1832). رغم أن هذا العصر عرف تغيرا كبيرا في السياسة والعلم والاقتصاد والتجارة والصناعة, إلا أن البعض راح يتهكم ويسخر من أدب هذه الفترة ووصفوه بالخمول والجمود والسطحية والسذاجة, **"أخذوا يهزؤون من واتسون ويتثاءبون كلما قرأوا جورج إليوت، أما ديكنز وثاكري فقد كانت قصصهم تقرأ بسرعة وفي فقرات طويلة من فصل إلى أخر تبلغ أحيانا المائة صفحة."**[2] إن هذا الجمود الأدبي يعزى إلى النهضة الاقتصادية في إنجلترا التي درّت عليهم ثروة كبيرة حين انتقلت من الزراعة إلى الصناعة وخطت خطوات هائلة نحو التقدم العلمي ونجحت في استعماراتها.

فاقتنع وآمن المجتمع الإنجليزي بهذه الإنجازات فاستقر الأدب الإنجليزي وجمد[3]. لا شك أن عصر الرومانسية مجّد العاطفة والخيال على العقل ونظر إلى الحياة نظرة مثالية مخالفة للواقع المحيط بالإنسان. تماشيا مع التغيرات الصناعية والاقتصادية التي جعلت الإنسان يصطدم بالواقع وأثرت في الأدب الفيكتوري أصبحت الروايات الفيكتورية على عكس التيار الرومانسي, تصور الحياة الكادحة التي يتفوق فيها العمل

---

[1]– دبرا بارسونز، **رواد نظرية الرواية الحداثية: جيمس جويس، دوروثي ريتشاردسن**، فرجينيا وولف، تر أحمد الشيمي(القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2016), ص8/7.

[2]–طه محمود طه، **أعلام القصة في الأدب الإنجليزي الحديث**(الكويت: وكالة المطبوعات، 1966), ص11.

[3]-سلامة موسى، **الأدب الإنجليزي الحديث**_(القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة،2016), ص18.

الجاد والمثابرة والحب والحظ في نهاية القصة قصد ترسيخ درس أخلاقي في ذهن المتلقي, وهذا أهم ما تستميز به روايات هذه الحقبة الزمنية.

فأدباء العصر الفيكتوري خيروا الأخلاق على الجمالية في رواياتهم التي يعوزها الوصف المشوق والتحكم السديد في الحبكة. إن المواضيع التي عالجتها الروايات الفيكتورية تقليدية للغاية, فعادة ما كانت أحداث القصة تنتهي بالموت أو الزواج. وكانت معظم الروايات تتناول الإختلاف المادي بين طبقات المجتمع. هذا ما أكده جيسي ماتز قائلا:

''Victorian writers, it seemed, used their novels to moralize or to idealize, when their priorities ought to have been aesthetic or more truly realistic. Real life and fine perceptions alike evaded them. Their narrators were implausibly omniscient, their descriptions too dull, and their concerns too conventional. Their plots began and ended too simply and too neatly_ predictable crisis giving way to easy closure, typically in marriage or in death.''[1]

برز في هذه الفترة عدد كبير من الأدباء المشهورين الذين كانوا مرآة لمجتمعهم أنداك. على سبيل المثال, "تشارلز ديكنز" أعظم الروائيين في العصر الفيكتوري الذي تميزت رواياته بتصوير الظلم الاجتماعي والفوارق الطبقية في العصر الفيكتوري لا سيما في روايته العالمية "أوليفر تويست" التي تنبأ المتلقي بانتشار الفقر رغم الرخاء الاقتصادي والفضيلة والأخلاق رغم الاحتيال والسرقة، كما **"عرفت روايات تشارلز ديكنز بشخوصها الغنية والغريبة الأطوار في بعض الأحيان"**[2].

لقد تمكن ديكنز من تقديم أبعاد واقعية لمجتمعه على امتداد كل رواياته نذكر منها: "قصة مدينتين" و"دايفيد كوبرفيلد" و"أوقات عصيبة", ولا زالت رواياته ذات صيت ليومنا هذا. فضلا عن الروائي وليام ثاكري الذي اشتهر بأعماله الساخرة من بينها رائعته "دار الغرور" التي تنقل حياة عدد كبير من الأشخاص في إنجلترا

[1] -Jesse Matz, ''The Novel'', **A Companinon To Modernist Literature And Culture**(Oxford: Blackwell Publishing, 2005) p215.

[2] – **أدباء العصر الفكتوري نجوم ساطعة في سماء الأدب العالمي**, على الرابط: http://wehda.alwehda.gov.sy/node/368749, تاريخ الاطلاع: 2018/08/13 على الساعة 19:29

انطلاقا من فترة ما قبل العصر الفيكتوري, وجاهر ثاكري باستيائه من عصره في أعماله اللاحقة مثل "فيليب" و"عائلة نيوكم". كما ألّفن الأخوات شارلوت وإيميلي وآن برونتي روائع تسرد الحياة الرومانسية لبعض الشخصيات في العصر الفيكتوري. تعد رواية "مرتفعات وذرينغ" ل"إميلي برونتي" من أعظم ما جاء به الأدب الإنجليزي, إذ يعتبر البعض أنها أقرب للواقع في وصفها للمشاعر الإنسانية.

كتبت "شارلوت برونتي" كذلك روايتها الشهيرة "جين أير" التي يصنفها النقّاد ضمن روايات النقد الاجتماعي لما فيها من تصوير للظلم الاجتماعي التي عاشته "جين أير". أما "آن برونتي" ألفت رواية "أغنيس غراي" التي تروي قصة معلمة (أغنيس غراي) تنتمي للطبقة السفلى من المجتمع تواجه مهنة التعليم في عائلة ثرية تحتقرها بسبب فقرها.

2.3. الأدب في العصر الحداثي

رغم الجمود الأدبي الذي شهده هذا العصر, على حد وصف النقاد له, إلا أنه لا يمكن إنكار بصمته في الأدب الإنجليزي. فالكثير من العادات والتقاليد الفيكتورية والواقعية المفرطة والجوانب الأخلاقية في الأدب الفيكتوري لازال أثرها ملموس في الأدب الإنجليزي الحديث. و يمكن القول أن اختفاء بصمات الأدب الفيكتوري عن أدب الفترة الموالية كليا (الأدب الحداثي) لم توفق[1]. رغم الرخاء الصناعي والاقتصادي الذي واكب هذا العصر, إلا أن اندلاع الحرب العالمية الأولى في بداية القرن العشرين (1914-1918) غيّر مجرى الأحداث, فلم يبقى وجود لهذا العصر لا سيما بعد وفاة الملكة فيكتوريا سنة 1901.

لقد كان لهذه الحرب أثرا فعليا على تفكير المجتمعات ونفسية الأفراد وكل مظاهر الحياة دون استثناء. فالأدب, على سبيل المثال, كان مسرحا لتغيرات جذرية باتت ضرورية في ظل الفوضى النفسية التي خلفتها الحرب. و **"كان لا مناص, أمام تلك المحنة الرهيبة التي مرت بها الإنسانية, من التفكير في شكل جديد للكتابة, [ف]تغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية"**[2].

[1] -Malcolm Bradbury, **The Modern British Novel** (London: Penguin Books, 1993) p4.

[2]-عبد المالك مرتاض, **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, 1993), ص47.

ثارت الرواية الجديدة أو الحداثية على كل الأساليب الكتابية السائدة وبات المألوف عند القدماء منبوذا عند المحدثين. تغيرت اللغة والزمان والأشخاص والأحداث في الرواية وتغير قارئها ومظهرها وسعرها وكل مقاصدها. نستدل في هذا السياق بقول مالكوم برادبري.

''The established form of the novel- fictional prose narrative- was acquiring a different kind of writer, a different kind of subject, a different kind of writing process, a different kind of reader, a different social and economic foundation. It was altering in length, appearance, price, and in social, moral and commercial purpose''[1].

لا بد أن ما يميز الرواية الحداثية عن غيرها ليس فقط اختلاقها لأساليب مخالفة لما كان معهودا بل تبنيها لأعراف كتابية أيضا يمكن أن نقول عنها غريبة. لقد وصل الأدب الحداثي إلى ما لم تستطع الآداب السالفة الوصول إليه. فالرواية الغربية في العصور الماضية كانت تكتفي بنقل الأفكار والأساطير والمغامرات وأهملت الحياة الباطنية للفرد أي أحاسيس وذكريات وانفعالات الإنسان[2], وهذا ما احتضنه الأدب الحداثي عندما راح ينهل من العلوم الأخرى, علم النفس مثلا, لتطوير الأساليب الكتابية.

انصبّ اهتمام أدباء هذه الفترة على الحياة الداخلية والوعي الذاتي للفرد بمعزل عن مجتمعه, فأصبح الوعي الذاتي للفرد الموضوع الرئيس والسمة الأساس التي تظهر في التقنيات السردية للأدب الحداثي. تتمثل هذه التقنية, على وجه خاص, في ما يطلق عليه "تيار الوعي", الذي يعتبر التيار الطاغي والحيلة المائزة في الأدب الحداثي. و**" لقد قيل إن رواية تيار الوعي هي التعبير الأدبي للأحادية الفردية وهي العقيدة الفلسفية القائلة بأنه ما من شيء حقيقي مقطوع به سوى وجود الفرد الذاتي"[3].**

ظهر تيار الوعي للمرة الأولى في علم النفس على يد وليام جيمس ثم انتقل إلى مجال النقد الأدبي ويعنى به الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر والإدراكات التي لا ننتبه إليها, وهو واحد من أبرز الاتجاهات تأثيرا

[1] -Malcolm Bradbury, **Op.cit**. p: 3

[2] –سيد إبراهيم آرمن و زهرا باك نهاد, **تيار الوعي في "التلصص" لصنع الله إبراهيم**, مجلة التراث الأدبي, العدد الثامن, السنة الثانية,2010, ص10.

[3] –ديفيد لودج, **الفن الروائي**, تر ماهر البطوطي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة, 2002), ص 50.

في الأدب الروائي العالمي لأنه غيّر معايير الإنتاج الروائي منذ أن تبلورت ملامحه في العقد الثالث من القرن العشرين[1]. أمّا السمات الموضوعية, فتشمل المظاهر النفسية التي تولدت عن انفصال الأديب عن مجتمعه, فأصبح يرى الحياة متشتتة, والوحدة والاغتراب أفضل من الاندماج في المجتمع.

اهتزت إثر ذلك كل الأعراف الاجتماعية وتأثرت معها كل الأعراف الكتابية المتوارثة, ونلمس ذلك في أسلوب القصّ الحداثي الذي يتميز بغياب علامات الترقيم والترابط الفعلي في الجملة لأن الأديب يسردها كما وردت في ذهنه ولا يعير أدنى اهتمام للاتساق والانسجام فيها. كما يسود هذا التيار التعقيد والتلميح بدل الإيضاح ونقل الاضطرابات النفسية للإنسان والانتقال السريع من فكرة إلى أخرى.

لعل هذه الحيل الكتابية الجديدة كلها ميّزت رواد الرواية الحداثية عن غيرهم. لقد برزت أمارات التجديد على الرواية على أيدي كثير من الروائيين أهمهم: جايمس جويس, فرجينيا وولف, دوروثي ريتشاردسون, ويليام فوكنر, جوزيف كونراد, كاثرين مانسفيلد, ت.س إليوت, روبرت فروست, إزرا باوند, سكوت فيتزجيرالد, مرسيل بروست, كافكا, أرنست هيمنقواي وجون دوص باصوص. ستناول ,باقتضاب, أبرز رواد الرواية الحداثية المكتوبة باللغة الإنجليزية, وهم جايمس جويس وفرجينيا وولف ودوروثي ريتشاردسون الذين استخدموا تيار الوعي على تفاوت بينهم.

4. رواد الرواية الحداثية

1.4. جايمس جويس

ولد جايمس جويس James Joyce ,رائد الرواية الحداثية, في الثاني من شهر فيفري سنة 1882 بمدينة دبلن بايرلندا. اسمه الكامل جايمس أوغسطين آلوسيوس جويس. ألّف العديد من الروايات والقصائد الشعرية, تتمثل أعماله الروائية في: "أهل دبلن" و"صورة الفنان في شبابه" و"عوليس" و"يقظة فينيجانز". يرى الكثير من النقاد أن ملامح تيار الوعي في الرواية بدأت واكتملت على يده وأن من جاء بعده تأثر به أمثال فرجينيا

[1]– يحي عبد الدايم," **تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة**"، مجلة فصول, المجلد الثاني, العدد الثاني, يناير–فبراير–مارس 1982، ص153.

وولف وغيرها من الروائيين, فكان ثورة في الأدب العالمي لأن تأثيره امتد إلى فرنسا وأمريكا وشمل القصة والشعر عند ت.س إليوت وإزرا باوند[1].

إن تأثير جويس في تقنيات الكتابة الروائية لا يقبل الجدل **"و لقد أجهد كثير من الروائيين في العالم أنفسهم كيما يكتبوا على طريقته. و لكن قلة قليلة, في حقيقة الأمر, من كبار الروائيين هم الذين أفلحوا في كتابة أدب روائي على طريقة تيار الوعي"**[2]. نالت رواية عوليس شهرة كبيرة حتى أصبح يطلق عليها النقاّد اسم ملحمة القرن العشرين لما استخدم جويس من قاموس لغوي يصل إلى 30 ألف كلمة تقريبا.

تدور أحداث هذه الرواية ، التي تتكون من 18 فصلا, حول ليوبولد بلوم خلال يوم واحد وهو 16 جوان 1904. يمثّل هذا التاريخ بالتحديد لقاء جويس الأول بزوجته المستقبلية نورا برناكل. بغض النظر عن مدى براعة وبلاغة جويس التي يتبناها في الروايات الأخرى, إلاّ أن هذه الرواية أثارت الكثير من الجدل والانتقادات إلى درجة أنها حظرت لمدة من الزمن بتهمة الإباحية. أما ما زاد من قيمتها الأدبية استخدام جويس لتقنية تيار الوعي التي أضفت على الرواية تمازج الأصوات السردية وتعدد المنظور السردي فيها من جهة ورصد انطباعات واختلاجات وذكريات النفس الإنسانية التي لم تكن ,قبل هذا, من الأهمية بمكان.

ويثمّن ديفيد لودج عوليس جويس في كتابه الفن الروائي قائلا:

"عوليس جويس ملحمة سيكولوجية أحرى من كونها ملحمة بطولية فنحن نتعرف على الشخصيات الأساسية فيها لا عن طريق ما نسمع عنهم بل بالمشاركة في أفكارهم الأشد خصوصية, و التي تقدم لنا بوصفها تيارات للوعي تلقائية و موصولة لا تتقطع. و الأمر بالنسبة للقارئ يكون كما لو أنه وضع على أذنيه سماعات موصولة بذهن الشخصية و هي ترصد تسجيلا لا نهاية له لانطباعاتها و تأملاتها و تساؤلاتها و ذكرياتها و تهويماتها"[3].

---

[1]–يحي عبد الدايم, **مرجع سابق**, ص159.

[2]–عبد المالك مرتاض, **مرجع سابق**, ص60.

[3]–ديفيد لودج, **مرجع سابق**, ص57.

إن الحداثة في رواية عوليس تتجلى في محاولات جويس الانفصال عن التقاليد والبحث عن نظرة جديدة لحياة ووظيفة الإنسان في الكون.

لقد التجأ عمدا إلى التشظي الزمني والفكري في روايته حتى يتمكن من وصف الحالة الداخلية لأبطال روايته. فالتشظي الزمنى أصبح وثيق الصلة بالرواية الحداثية لأن الزمن تغير من النظام التتابعي إلى نظام التقاطع. فرواية عوليس **"ليست قصة بالمعنى المألوف الذي تعوده الناس, روعي فيها التسسل الزمني والتتابع المنطقي, بل قصة لم يراع فيها شيء من ذلك كله, قصة اختف فيها كل تقدير معروف للزمن و اختلطت فيها حوادث الحاضر بحوادث الماضي اختلاطا تاما, لأن كاتبها لم يفهم الزمن فهمنا له بأنه ينقسم إلى أيام تنقسم إلى ساعات تنقسم إلى دقائق تنقسم إلى ثوان"**[1]

و يمكننا القول, إن الرواية الحداثية الأكثر تمثيلا للواقع هي رواية عوليس لما تعكسه من مظاهر الحياة العادية وانطباعاتها وحركيتها, فهي الرواية الحداثية الأكثر شمولا في تصويرها للواقع لأنها تسرد التفاصيل بدقة متناهية.

2.4. دوروثي ريتشاردسون

دوروثي ميلر ريتشاردسون Dorothy Miller Richardson, روائية وصحفية بريطانية ولدت سنة 1873 وتوفيت سنة 1957. اشتهرت بروايتها رحلة الحج التي تضم ثلاثة عشر سفرا يروي سيرة حياتها وهي بمثابة أول رواية تكتبها امرأة. تحكي هذه الرواية عن "ميريام هندرسن" بطلة الرواية التي صادفت آمال محبطة وعمل مضنى و إصرار كبير ميّز حياتها من ثمانينيات القرن التاسع عشر حتى عام 1912[2].

كانت دوروثي تنتمي إلى عائلة من الطبقة المتوسطة تقطن بمدينة "أبنجدون" في ضواحي "أوكسفورد" لها ثلاث أخوات أخريات. درست الأدب والمنطق واللغة الفرنسية والألمانية في "دار ساوثبورو" كما تلقّت تعليما

[1]–لويس عوض, **في الأدب الإنجليزي الحديث** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب,1987), ص191/190.

[2]–دبرا بارسونز , **مرجع سابق**,ص29.

في مناهج البحث في علم النفس. فبعد الأزمة المالية التي ضربت والدها والاضطرابات النفسية التي أدّت بوالدتها إلى الانتحار.

قررت دوروثي أن تعيل نفسها من خلال عملها في عدة أماكن. بدأت عملها بمدرسة "هانوفر" بألمانيا ثم انتقلت إلى مدرسة بشمال لندن ثم عملت كمربية أطفال وبعد ذلك أصبحت سكرتيرة لطبيب أسنان. استثمرت دوروثي كل أحداث هذه السنوات, لا سيما الضغوطات العاطفية التي مرت بها, في كتابة روايتها رحلة الحج التي صدرت أجزائها الأولى بسرعة **" في الوقت الذي كانت فصول الجزء الذي عنونته ب:"الفترة الفاصلة" تنشر بانتظام في مجلة الأدب الطليعي التي كانت تسمى "ليتل ريفيو", متزامنة مع فصول رواية "يوليسيز" ل:"جيمس جويس" كانت "ريتشاردسن" في أوج شهرتها كرائدة للرواية السيكولوجية الجديدة."[1]**

تعتبر دوروثي من أوائل الكتاب الحداثيون الذين استخدموا تقنية تيار الوعي في رواياتهم وتعتبر مي سنكلير May Sinclair أول من استخدم مصطلح تيار الوعي في النقد الأدبي وذلك في مجلة The Egoist سنة 1918 عندما كانت بصدد معالجة واستكشاف الأساليب السردية في المجلد الأول: أسقف مدببة من رواية رحلة الحج وهي أولى الروايات الإنجليزية التي كتبت من البداية إلى النهاية بتقنية تيار الوعي. وقد استقبحت دوروثي هذا المصطلح الجديد الذي ينعت عملها واصفة إياه باستعارة لا معنى لها اقترضتها مي سنكلير من علماء المعرفة[2].

3.4. فرجينيا وولف

ولدت فرجينيا وولف Virginia Woolf (1882–1941) في لندن لعائلة ارستقراطية مثقفة, والداها هما ليزلي ستيفن وجوليا برنسب دكوورث ليزلي. كان والدها مؤرخًا وكاتبًا, أهم اعماله (معجم التراجم القومي)

[1]–دبرا بارسونز,**مرجع سابق**, ص31.

[2] -Gloria G.Fromm, **Windows On Modernism: Selected letters Of Dorothy Richardson**(United States: University of Georgia Press,1995), p600.

الذي يتألف من خمسة وستين مجلدا .أمضى سنوات طويلة في تحريره, وهو عمل تأثرت بهِ لاحقًا وولف في سيرها الذاتية التجريبية.

بعد النكبات المتواصلة التي أصابت عائلتها إثر وفاة أختها ستيلا ثم أبوها وأخوها الأكبر, تعرضت وولف لاكتئاب حاد كاد يتحول إلى جنون وحاولت الانتحار في مرات عديدة. انتقلت فرجينيا مع أخواتها من "كنجزتون" إلي "بلومزبري" حيث تعرّفن على أصدقاء أخوهم "توبي" المتخرجين من جامعة كامبريدج الذين كانوا يعتقدون أنهم من الطبقة المتقدمة في المجتمع. تعرّفت وولف على عدد كبير منهم وانضمّت إلى مجموعتهم التي كانت تعرف بمجموعة "بلومزبري"[1], من بينهم الاقصادي الشهير جون ماينارد كينز وكاتب التراجم الشهير ليتون ستراكي والناقد الفني روجر فراي وجيمس ستراكي مترجم أعمال فرويد.

تزوجت فرجينيا وولف أحد منتسبي هذه المجموعة يدعى" ليونارد وولف" الذي أصبح كاتبا ومحررا بعد ذلك وهو ما ساعدهما في تأسيس دار نشر. تأثرت فرجينيا وولف في كتاباتها بمارسيل بروست وجيمس جويس ودوروثي ريتشاردسون, فكانت أولى روايتها: الرحلة البحرية والليل والنهار أما الروايتان التي نالت بهما شهرة كبيرة هما: السيدة دالاواي وغرفة جيكوب, ثم ألّفت إلى المنارة وأورلاندو والسنوات الأمواج التي تعد أصعب رواياتها بينما كان أخر أعمالها رواية بين الفصول التي نشرت بعد وفاتها حيث انتحرت سنة 1941 غرقا في نهر مقاطعة اسسكس.

تميزت باستخدام تقنية تيار الوعي في بعض رواياتها ,مثل رواية السيدة دالاواي و إلى المنارة, وكانت تسعى في كل مرة إلى ابتداع أسلوب كتابي جديد وصياغة بديلة, إذ كان معظمها مستمدا من سيرتها الذاتية فكانت تصف أعمالها بقولها "أدب خيال فرويدي" وأنها لا تعرف عنه شيئا, هذا ما دفع بعض الأكاديميين إلى

[1]–مجموعة بلومزبري هي مجموعة أدبية تضم أدباء و فلاسفة و مفكرين و فنانين يديرون نقاشات حول الأدب والنقد والاقتصاد والفن...إلخ في بلومزبري, من بين منتسبيها فرجينيا وولف وجون مانيارد كينز وي.م.فورستر وليتون ستراكي.

الاعتقاد أنها تعتمد على الكتابة كوسيلة للشفاء من اضطراباتها النفسية[1]. من بين كل أعمالها, حضت رواية السيدة دالاواي باهتمام بالغ كونها أفخم الأعمال التي كتبت في النصف الأول من القرن العشرين.

5. تيار الوعي في الرواية الحداثية

1.5. ماهيته وأصوله

إن أول من أوجد مصطلح تيار الوعي هو عالم النفس والفيلسوف الأمريكي ويليام جيمسWilliam James وشقيق الروائي هنري جيمس. كان ذلك في كتابه مبادئ علم النفس سنة 1980 وقد أراد بهذا المصطلح الإشارة إلى **"الأفكار الداخلية الشخصية فيما تبدو فيه من عشوائية وتدفق أثناء تفكير الحياة اليومية"**[2]. يقصد ويليام جيمس من استعماله لكلمة تيار, التدفق والسيلان والغزارة والانسياب المستمر للأفكار والكلام والأعمال. أما الوعي يتضمن شعور الإنسان بما في نفسه وما يحيط به.

والوعي في نظر ويليام جيمس لا يمكن أن يكون متقطعا وهو مصطلح شامل يلم بكل الجوانب الحسية والشعورية للإنسان مثل الذكريات والنسيان والصور والانفعالات. كما يدل الوعي على منطقة الانتباه الذهني التي تبدأ من منطقة ما قبل الوعي، وهذا ما يؤيده قاموس الجمعية الأمريكية لعلم النفس:

“ Stream of consciousness the notion that the contents of subjective consciousness are a continuous, dynamic flow of ideas, images, feelings, sensations, intuitions, and so forth, rather than a series of discrete, static components. Apart from its context in philosophy of mind and studies of perception, the idea of consciousness as a stream also found highly influential expression in the modernism of early 20th-century writers, such as James Joyce, Marcel Proust, and Virginia Woolf. Also called stream of thought. [Introduced in 1890 by William James]”[3]

---

[1]–فرجينيا وولف, **منارة الأدب الحديث**, على الموقع: https://www.albayan.ae/paths/books/2010-09-19-1.28477 سبتمبر 28, 2018 على الساعة 21:40

[2]– إبراهيم فتحي, **معجم المصطلحات الأدبية** (تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986)، ص116/117.

[3] -American Psychological Association**, APA Dictionary of Psychology**(Washington : American Psychological Association, 2013), p1036.

نستنتج أن المقصود الأصلي لتيار الوعي هو جريان ديناميكي مستمر للأفكار والصور والمشاعر والأحاسيس والحدس وما إلى ذلك.

وبصرف النظر عن سياقها في فلسفة العقل ودراسات الإدراك, فقد ألفت فكرة الوعي المتدفق اهتماما في السرد الحداثي مع كتاب أوائل القرن العشرين. لقد وجد هؤلاء الروائيون أن تيار تقنية الوعي فكرة ممتازة لسرد رواية فريدة تتميز بالظهور المفاجئ للأفكار, كما انفصلوا عن طرق الكتابة التقليدية وبدأوا في تجربة وإنشاء أنماطهم الخاصة في الكتابة.

انتقل هذا المصطلح, إلى الدراسات الأدبية كدليل على التقاطع بين الأدب وعلم النفس. للمصطلح أكثر من مقابل في اللغة العربية؛ إذ نجد من يطلق عليه: تيار الشعور, سيل الوعي وتيار الفكر وتيار التداعي وتداعي الذاكرة. تيار الوعي في النقد الأدبي هو نوع من الأنماط السردية المستجدة والقائمة على نقل الحياة الداخلية للفرد. توجه تيار الوعي إلى إبراز ما يسمى بالاستبطان Introspection؛ أي نقل الأحاسيس والانفعالات والذكريات والأوهام. و قد ظهر للمرة الأولى في مقالة للناقدة May Sinclair سنة 1918. يصف لطيف زيتوني هذا المصطلح قائلا:

"قيل عن هذا التيار إنه التعبير الأدبي عن مذهب الأنانة الذي ينفي وجود أي واقع خارج دائرة الفرد, و يعتبر أن الأنا وحدها هي الموجودة وأن الفكر لا يدرك سوى تصوراته، ولكن يمكن القول عن هذا التيار أيضا إنه طريق للإفلات من الدائرة الضيقة، لأنه يتيح للفرد الدخول إلى وعي أفراد آخرين, ولو كان هذا الدخول وهميا."[1]كما خصّ قاموس أوكسفورد للمصطلحات الأدبية تيار الوعي بالتعريف الموالي:

''Stream of consciousness , the continuous flow of sense, perceptions, thoughts, feelings, and memories in the human mind ; or a literary method of representing such a blending of mental processes in fictional characters, usually in an unpunctuated or disjointed form of interior monologue, but they can also be distinguished, in two ways. In the first (psychological) sense, the

[1]– لطيف زيتوني, **معجم مصطلحات نقد الرواية**، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون,2002), ص66.

stream of consciousness is the subject-matter while interior monologue is the technique for presenting it''[1]

استنادا لهذا التعريف, نستوعب أن تيار الوعي في مفهومه العام يعتمد على التدفق المستمر للمعنى والتصورات والأفكار والمشاعر والذكريات في العقل البشري أما في مفهومه الأدبي الخاص يدل على أسلوب أدبي لتمثيل العمليات العقلية التي تدور في أذهان شخوص رواية ما. وعادة ما يكون ذلك في شكل مونولوج داخلي.

أما روبرت هارلي Robert Hurely يرى أن تيار الوعي تقنية سردية بدأ استعمالها في الأدب مع نهاية القرن التاسع عشر. تنصّ هذه التقنية على إظهار أحاسيس وأفكار وأفعال شخوص الرواية عشوائيا دون ترتيب منطقي ودون تدخل كاتب النص في ذلك. وقد اشتهر كثيرا استعمالها في أدب القرن العشرين حتى أضحت إحدى أبرز سماته. [2] هذا أيضا ما ذهبت إليه الباحثة مينودورا أوتيليا سيميون Minodora Otilia Simion عندما أكدت أن تيار الوعي هو نقل الحياة الباطنية للفرد من خلال النقل المستمر للانطباعات والأحاسيس والاستيهامات دون اعتبار للإطار الزماني للأحداث.

إذ تكون حالة الزمن في رواية تيار الوعي متداخلة يهيمن عليها الارتداد إلى الماضي في الوقت المتحدث فيه, وهذا الرجوع إلى الماضي ضرب من ضروب الذاكرة. كما يعرفّه Lawrence E.Bowlingالذي اشتهر بأبحاثه ومقالاته الغزيرة حول تيار الوعي على أنه تقنية سردية يحاول المؤلف من خلالها تقديم اقتباس مباشر لما يجول داخل عقل الإنسان ليس على المستوى اللغوي وحسب بل على مستوى الوعي ككل, فتيار الوعي يقحمنا داخل الحياة الباطنية لشخوص الرواية في غياب المؤلف[3].

لا يمكن أن ننكر أن هناك اختلاف بين الرواية التقليدية والرواية الحداثية في تعاطيهما مع الزمن, فالرواية التقليدية تتبع نظاما منطقيا لسيرورة الأحداث في الرواية, أما الرواية الحداثية **"تأخذ الزمن موضوعا للرواية،**

[1] -Chris Baldick, **The Concise Oxford Dictionary of Literary terms** (UK: Oxford University Press, 2001) ,p44.
[2] -Robert Hurely**, Stream of Consciousness in The Modern Novel** (Los Angeles : Berkely and Los Angeles University Press,1998), P19.
[3] -Lawrence E. Bowling, **''What Is Stream of Consciousness Technique? ''** , The Modern Language Association of America, Vol65, N°4 (Jun, 1950), p 345.

لا مجرد دليل على نمو الحدث و تطور الشخصيات, مما ينعكس على الأشكل الجديدة للرواية بين الزمنية و اللازمنية, من ناحية أخرى."[1] فالزمن في الرواية الحداثية هو الزمن الموجود في الذاكرة وهو زمن وجودي خاص بكل انسان لا الزمن الفلكي. يتسم هذا الأسلوب كذلك بعدم ظهور الكاتب ضمن تدفق وعي الشخوص وتكفّله فقط بتوصيل هذا التدفق على ما هو عليه[2]. تيار الوعي إذن ضرب من ضروب كتابة الحوار الداخلي الحميمي الذي لا يقبل أن يخرج عن اطار الذات؛ فيكتسي بذلك طابعا حقيقيا لا وهميا.

قد يحدث أن يتجاوز تيار الوعي الذات إلى تجارب داخلية للآخر فيكون بذلك وهميا لا حقيقيا. إنه نوع من الخطاب الأحادي المتمركز على الأنا وعرض الوعي الإنساني والمدركات الشخصية في هيأتها الأولية؛ أي كما تتكون في عقل الإنسان للوهلة الأولى، عند تدفق الأفكار؛ أي عشوائيا دون أدنى ترتيب.

يبيّن هذا التكنيك ما يجول في باطن الانسان بمعزل عن السياق المنطقي كالتمييز بين مستويات الواقع (اليقظة والنوم) أو حتى من الناحية اللغوية عند تركيب الجملة وترتيب عناصرها بشكل سليم.[3] فلا يعرف, غالبا, وجود لعلامات الترقيم والقواعد النحوية والجمل المكتملة دلاليا في تقنية تيار الوعي لأنه يتناول الفكر قبل تكونه ويشتمل على مستويين هما "مستوى الكلام" ومستوى ما "قبل الكلام".

فما يخصّ دراسة تيار الوعي هو " مستوى ما قبل الكلام" لأن **"مستوى الكلام يهتم بطرق التوصيل سواء أكان هذا الكلام مكتوبا او ملفوظا. أما مستوى ما قبل الكلام لا يخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي."**[4] لا بد أن تمثيل الوعي في الرواية الحداثية هو أكثر سماتها رمزية لدرجة أنه لا يمكن الفصل بينهما؛ فقد درس تمثيل الوعي بوصفه ممارسة أدبية للحداثة والذي أحدث ثورة في تاريخ الرواية لكونه تقنية سردية استبدلت سلطة الراوي بسلطة الشخصية في النص السردي[5].

---

[1]–أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**_(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998)،ص8.

[2]- Minodora Otilia Simion, **"Modernist Techniques in Portrait of The Artist as A Young Man By James Joyce",** Annals of the Constantin Brancusi University of Targu Jiu, Letter and Social Science Series, issue 4(2013), p 59.

[3]–إبراهيم فتحي، **مرجع سابق**، ص116.

[4]–روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحداثية**، تر محمود الربيعي(القاهرة: دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع،2000), ص24.

[5] -Violeta Sotirova, **Consciousness in Modernist Fiction A Stylistic Study** (UK : Palgrave Macmillan, 2013),p9

تسمى الروايات التي تتخذ من تيار الوعي تقنية سردية لها, الرواية النفسية كونها مختلفة عن الرواية الاجتماعية من ناحية تقنيات العرض التي تتسم بالفوضى وغياب حاسة الزمن وضبابية في تعاقب الأحداث[1]. وقد ظهر هذا التحول في القصة الاجتماعية نظرا لظهور نظريات حديثة في علم النفس كان لابد بها أن تؤثر في الأدب ," **ويتمثل هذا البعد الجديد في تأثير القلق وفاعلية التوتر في الأحلام, والأطر النفسية للصدمات وعمليات القمع وتحقق الآمال والرغبات الجنسية, وتمني الموت أو الخلاص "** [2].

ويرى روبرت همفري أن أبرز ما يميّز رواية تيار الوعي عن غيرها هو مضمونها لا أنواع التقنيات فيها, ولا أهدافها, ولا موضوعها. يقول في هذا الصدد أن: **"الروايات التي يقال عنها إنها تستخدم تكنيك "تيار الوعي" بدرجة كبيرة هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر، أي أن الوعي المصور يخدمنا باعتباره "شاشة" تعرض عليها المادة في هذه الروايات"**[3].

إلا أن محمود غنايم في مؤلفه تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة خالفه الرأي, إذ يعتقد أنه لا يمكن أن نصف رواية على أنها "رواية تيار الوعي" بمجرد نقلها لتجربة الفرد الداخلية وإنما أسلوب وكيفية عرض هذا الوعي في الرواية هي من تحدّد ذلك.[4] لقد اقتضى تمثيل الوعي في الرواية الحداثية ابتداع أنواع جديدة من التقنيات لتقديمه. فلا تتوفر تقنية خاصة لعرضه، بل هناك عدة أنواع يختلف بعضها عن الآخر سنتحدث عنها فيما يلي:

2.5. تقنيات عرضه في الرواية الحداثية

أولت الدراسات الحداثية أهمية بالغة للتقنيات السردية في الرواية الحداثية وتتمثل أشهرها في الانحراف عن التتابع الزمني المنطقي للأحداث وغياب الراوي واستبدال حبكة الرواية بتمثيل وعي الشخوص .تتمثل هذه التقنيات استنادا لروبرت همفري في: (المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر والتداعي الحر ومناجاة

---

[1]–روجر ب.هينكل، **قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير**، تر صلاح رزق(القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999)، ص114.

[2]–المرجع نفسه، ص116.

[3]–روبرت همفري، **مرجع سابق**،ص22.

[4]–محمود غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة** (بيروت: دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع،1992), ص10.

النفس), وسنتبنى هذا التصنيف في دراستنا لأن هذه التقنيات ماهي إلا وعاء لتقديم محتوى تيار الوعي في الرواية الحداثية على عكس ما ذهب إليه البعض عندما أخلطوا تيار الوعي بالمونولوج الداخلي.

يرى David Lodge في كتابه The Art of Fiction أن تمثيل الوعي في الرواية يقتصر على تقنيتين: المونولوج الداخلي والخطاب الحر غير المباشر، قائلا:

'' […] One is interior monologue, in which the grammatical subject of discourse is an « I », and we, as it were, overhear the character verbalizing his or her thought as they occur. […] The other method, called free indirect style […] renders thought as reported speech (in the third person, past tense) but keeps to the kind of vocabulary that is appropriate to the character''[1]

أما Dorrit Cohn[2] فقد اعتمدت على ثلاث أساليب لتقديم تيار الوعي: المونولوج المقتبس Quoted monologue والمونولوج المروي Narrated monologue والسرد النفسي Psycho narration.

1.2.5. المونولوج الداخليInterior monologue :

المونولوج الداخليinterior monologue أو immediate discourse[3] على حد تسمية جيرار جينيت له، هو حديث غير متلفظ به، وهو حوار الشخصية مع نفسها بعيدا عن تدخّل الراوي بأي شكل كان. تستخدمه الشخصية الروائية للإفصاح عما يجول في خلدها من أحاسيس وأفكار وسبر أغوار النفس البشرية. يسعى المونولوج الداخلي إلى اقحام قارئ الرواية مباشرة في باطن الشخصية.

إن أول من استخدم مصطلح المونولوج الداخلي هو الكاتب الفرنسي ادوارد دو جاردان Eduard Du Jardin في روايته الشهيرة الغار المقطوع Les Lauriers sont coupés.

[1] -David Lodge, **The Art of Fiction** (London: Penguin Books, 1992),p 43.
[2] -Dorrit Cohn, **Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction** (USA: Princeton University Press, 1978) ,p 99/140.
[3] -Gérard Genette, **Figures** (paris : Editions du seuil, 1972), p193.

يعرف دوجاردان المونولوج الداخلي على أنه خطاب غير مسموع وغير منطوق تكون فيه الجملة قليلة التقيد بقواعد النحو؛ فهو خطاب في حالته الأولية أي لم يخضع لعمل المنطق بعد.[1] ونحا نحوه Albert Messin ألبير ميسان عندما قال:

''De cet ensemble d'observation nous conclurons, que le monologue intérieur, comme tout monologue est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieur de ce personnage, sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires, et, comme tout monologue est un discours non prononcé''[2]

إن المونولوج الداخلي هو تلك التقنية التي تقدم المضمون النفسي للشخصية عشوائيا كما لو لم يكن هناك قارئ في الرواية قبل التفوه به عن قصد وهو يهتم بكل مضامين الوعي وعملياته لا بواحد منها فقط؛ و هنا يكمن الفرق بينه وبين المونولوج الدرامي الذي اصطنعه براوننجBrowning والذي يقوم على الكلام لا الفكر ويطلق عليه أيضا مونولوج خارجي.

يعرّفه همفري على أنه **" هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها –دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي– في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود" [3]** .

ونلمس هنا إشكالية اعترضت معظم الباحثين في علم السرد؛ وهي الفرق بين المونولوج الداخلي وتيار الوعي، فمعظمهم يستخدمون مصطلح مونولوج داخلي كمرادف لمصطلح تيار الوعي. والحق أن المصطلحين متباينان ولا يمكن أن يحل أحدهما محل الأخر. فالمنولوج الداخلي او الحوار الداخلي يمثل فقط أفكار الشخصية لا انطباعاتها وتصوراتها, بينما يقدم تيار الوعي التصورات والأفكار والانطباعات معا.

---

[1]–لطيف زيتوني، **مرجع سابق**، ص163.

[2] -Albert Messin, **Le Monologue Intérieur : Son Apparition, Ses Origines, Sa Place dans l'œuvre de James Joyce,** Eduard Dujardin (Californie : Université de Californie,1931),p58/59

[3] – روبرت همفري، **مرجع سابق**، ص44.

كما يهتم المنولوج الداخلي ببنية الكلمة ونظمها, بينما لا يعير تيار الوعي أي أهمية لعلامات الترقيم والقواعد النحوية والتكرار في الجملة[1]. إن هذا الخلط بين المصطلحين يرجع, حسب همفري, إلى اخفاق المترجمين في ترجمة تعريف دو جاردان لمصطلح منولوج من الفرنسية إلى الإنجليزية, مؤكدا أن العديد من الروايات كانت قد استخدمت المونولوج الداخلي لكنها لم تصنف ضمن روايات تيار الوعي[2].

ومنه, إذا كان المنولوج الداخلي هو نفسه تيار الوعي فكل الروايات ستدخل ضمن ما يطلق عليه بروايات تيار الوعي أو الرواية الحداثية. وبذلك فالمنولوج الداخلي ما هو إلا وسيلة أو تقنية لتقديم تيار الوعي الذي يعد مضمون الرواية وحسب. مثل سائر العلوم والمعارف, نجد كذلك تعارض في تبني مسمى واحد للمونولوج الداخلي, إن طول قائمة المصطلحات التي تعزى لهذا المصطلح الدقيق والمرن ما هو إلا دلالة على أهميته القصوى في علم السرد. على حد تعبير ألان بالمر Alan Palmer صاحب كتاب Fictional Minds [3].

يوضح الجدول التالي ذلك:

Robert Humphrey	Geofery Leech and Mick Short	Ginger Howard Friedman	Roald Dahl	Roy Cohn
Direct interior monologue	Free direct discourse	Thought aside(in drama), interior monologue	Thought aside(in drama), interior monologue	Soliloquy,quoted monologue, autonomous monologue

جدول يوضح التسميات المختلفة لمصطلح المونولوج الداخلي[4].

نميّز نوعين من المونولوج الداخلي: المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر.

1.1.2.5. المونولوج الداخلي المباشر Direct Interior monologue

[1]–جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، عابد خزندار (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003)، ص223/222

[2]–روبرت همفري، **مرجع سابق**، ص 22/21

[3] -Alan Palmer, **Fictional Minds** (London :University of Nebraska Press,2004),p55.

[4] -Giulia Toto, "**Italian Translations of English Stream of Consciousness : a study of selected novels by James Joyce and Virginia Woolf"**(PhD thesis, University of Edinburgh,2014), p20.

هو ذلك النوع من المونولوج الداخلي الذي يتميز بغياب كلي أو شبه كلي للراوي من العمل الأدبي فضلا عن التظاهر بعدم وجود سامع. في هذا النمط من المونولوج يقترن حضور الراوي, إن وجد, بإرشاداته المتمثلة في عبارات "قال كذا" و"فكر على هذا النحو" وكذا تعليقاته الايضاحية فحسب[1]. تبعا لذلك, يعرض الوعي على القارئ مباشرة في حالته الخام. وهذا النوع الذي قصده ادوارد دوجاردان.

يتصف المونولوج الداخلي المباشر بتمثيل الوعي من وجهة نظر المتكلم أي الاستعمال المتكرر لضمائر المتكلم, كما يغلب عليه استعمال المضارع وتردد الماضي في بعض الأحيان. والمقصود بالماضي هو الماضي البسيط (simple past) وليس الماضي التام(past perfect).[2]

كما يتّسم بتكرار العبارات وبعدم الترابط نتيجة خلو علامات الترقيم في غالب الأحيان لأن علامات الترقيم ماهي إلا سمة من سمات الانضباط, وتيار الوعي يخرج عن القيود والالتزام بما هو مألوف. يكاد يجمع معظم النقاد الأدبيين أن أطول وأشهر مونولوج داخلي مباشر, في تاريخ الرواية المكتوبة باللغة الإنجليزية, هو مونولوج مولي بلوم ذو 45 صفحة في رواية عوليس لجيمس جويس.

إنه ذلك المنولوج الذي يصور وعي مولي بلوم وهي في فراشها على مشارف النوم, حين قدم زوجها متأخرا للبيت وما يثير الانتباه هو الغياب الكلي لعلامات الترقيم ووجود علامات الاستفهام والتعجب[3]. يعدّ المونولوج الداخلي فن يستعصى استخدامه بصورة ناجحة لأنه يفرض على الرواية ايقاعا بطيئا ويضجر القارئ بالإسهاب في التفاصيل التافهة, إلا أن جويس استطاع تفادي هذا الاشكال عندما عالج الكلمات بعبقرية وتمكن من إزاحة التفاهة عن الأحداث وجعل القارئ كأنه يصادفها للمرة الأولى.

---

[1]–روبرت همفري، مرجع سابق، ص60.

[2] -Wang Meng, **"Stream of Consciousness And The Controversy Over Modernism",** Modern Chinese Literature, vol1,N°1, (September 1984), p8.

[3] - Giulia Toto, **Op.Cit**, p 11.

لم يكتب جويس كل الرواية بأسلوب تيار الوعي، بل ترك ذلك في الأجزاء الأخيرة من روايته بعدما خصص الفصول الأولى لأساليب أخرى لغوية وسيكولوجية؛ لا سيما و أنها تعد ملحمة لغوية كما هي ملحمة سيكولوجية.[1]

2.1.2.5. المونولوج الداخلي غير المباشر: Indirect Interior Monologue

هو ذلك المونولوج الداخلي الذي يختلف عن المونولوج المباشر في بعض النواحي التي تتمثل في ضمير المخاطب أو الغائب بدل المتكلم. لكن ضمير الغائب ليس قناعا لضمير المفرد المتكلم؛ لأن التقنيتين مختلفتين في الأسلوب المعمول به. إن المونولوج الداخلي غير المباشر يعطي للقارئ إحساسا بالوجود المستمر للراوي الذي يتولى نقل وعي الشخصية مقرننا إياه بتعليقاته وارشاداته، فيكون بذلك وسيطا بينه وبين القارئ. و هذا ما استخلصناه من التعريف الموالي:

''Indirect Interior Monologue is, then, that type of interior monologue in which an omniscient author presents unspoken material as if it were directly from the consciousness of a character and, with commentary and description, guides the reader through it. It differs from direct interior monologue basically in that the author intervenes between the character's psyche and the reader."[2]

لا بد أن حضور الراوي في هذا النوع من المونولوج مرتبط باستخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم التي يسود استخدامها في المونولوج الداخلي المباشر. فالمونولوج الداخلي غير المباشر هو خطاب يختلط فيه كلام الراوي بكلام الشخصية, ويتمثل الراوي في الأنا الفردي نفسه والذي يتقمص ضمير الغائب ليروي الرواية عن طريق التعليق والوصف.

من أشهر الروائيون الذين استعملوا هذه التقنية في رواياتهم, فرجينيا وولف التي استخدمتها بمهارة عالية خاصة في روايتيها السيدة دالواي وإلى المنارة، كما استخدمه جيمس جويس كذلك في حلقة Nausicaa " –

[1]–ديفيد لودج، **مرجع سابق**، ص59

[2] -Yanxia Sang**," An Analysis of Stream of Consciousness Technique in To The Light House**", Asian Social Science, Vol6,N°9,(September 2010): p174.

و هي التي تصور المغازلة بين جيرتي مكداويل و ليوبولد بلوم –يدخل القارئ وعي الشخصية التي تقدم الحلقة من خلال وجهة نظرها"[1]

كما يرى دافيد لودج أن هذا الأسلوب يقوم على سرد الأحداث في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي ويحذف العبارات التقليدية المتداولة مثل (قال في نفسه) و(تساءل) وهذا ما يجعل القارئ بعيدا عن الشخصية[2] , دون حذف المؤلف. ومنه فالمونولوج الداخلي المباشر يقدم وعي الشخصية لنفسها بينما يقدم المونولوج الداخلي غير المباشر وعي الشخصية لنفسها وللأخرين.

3.5. مناجاة النفس Soliloquy

يعود أصل هذه الكلمة إلى الإغريقية. تشير معظم الدراسات أن St Augustine of Hippo (القديس أوغسطينوس) هو واضع هذا المصطلح المتكون من soliloquium أي وحيد و loqui أي يتحدث.في هذه التقنية تقوم الشخصية بكلام انفرادي على المسرح للتعبير عن الأفكار والمشاعر الباطنية ليسمعها جمهور معين, فهي ذات أهمية كبيرة كونها تمكّن الكاتب المسرحي من نقل معلومات مهمة مباشرة إلى الجمهور عن شخصية معينة مثل حالته الفكرية ومشاعره الأكثر حميمية ودوافعه ونواياه.[3]

على عكس المسرح, تعدّ مناجاة النفس في تيار الوعي كلام فردي باستثناء أن الشخص الثالث هو القارئ بدلاً من الجمهور. فالشخصية لا تتفوه بالكلمات مثلما يجري على مستوى المسرح، وهذا ما ينصّ عليه تعريف Erwin .R Steinberg لمناجاة النفس:

''According to my definition, silent, internal, or interior soliloquy… occurs when a character speaks silently to himself, in his own mind; the character can "hear" himself in his mind's ear, but no one else can hear him or need even be aware that he is thinking.''[4]

---

[1]–روبرت همفري، **مرجع سابق**، ص68.

[2]–دافيد لودج، **مرجع سابق**، ص51.

[3]-J.A Cuddon, **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory** (London: Penguin Books, 1976), p838.

[4] -Erwin. R Steinberg, **''The Steady Monologue of Interiors: The Pardonable confusion''**, James Joyce Quarterly, Vol6, N°3, (Spring 1969), p198.

وهذا ما يتفق عليه همفري حين عرّف مناجاة النفس على أنها : **"تكنيك تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ, بدون حضور المؤلف, ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا"**[1]. وقد أورد همفري في تعريفه كذلك الفرق بين مناجاة النفس والمونولوج الداخلي المباشر, حيث يشير إلى أن تيار الوعي في مناجاة النفس يكون أكثر ترابطا وتحديدا منه في المونولوج الداخلي لأنها تهدف إلى إيصال المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية, بينما يهدف المونولوج الداخلي إلى إيصال الهوية الذهنية للشخصية[2] .

يكون الخطاب في مناجاة النفس موجه إلى الشخصية نفسها باستخدام ضمير المتكلم مع افتراض وجود جمهور صامت, بينما يكون الخطاب في المونولوج الداخلي المباشر في منطقة وعي الشخصية وذهنها دون افتراض وجود أي سامع, وتنقسم مناجاة النفس إلى صنفين: مناجاة الذات أي مناجاة الشخصية لذاتها باطنيا, ومناجاة الغير أي توجيه الخطاب لآخر. في كلا الصنفين يفترض وجود سامع صامت وعدم تدخل المؤلف بين الشخصية والسامع, كما يروى كلاهما بضمير المتكلم أي الشخصية.[3]

4.5. التداعي الحر للأفكار Free association

في هذه التقنية, يطلق الكاتب العنان للشخصية كي تعبّر بحرية عن كافة التصورات والأفكار دون تدخل منه, ويحتاج ذلك إلى مقدرة فنية عالية ومهارة تخول له التنقل بين المشاهد في الرواية شريطة الاحتفاظ بالعلاقة بينها.[4] يعود هذا المصطلح كمصطلح تيار الوعي إلى دراسات علم نفس, حيث يعد عملية أساسية في التحليل والعلاج النفسي الديناميكي.

يتم تشجيع المريض على التعبير الشفهي دون رقابة أو اختيار أي أفكار تتبادر إلى الذهن, مهما كانت هذه الأفكار محرجة أو غير منطقية أو غير متناسقة. والهدف من ذلك هو السماح للأفكار الموجودة في منطقة

---

[1]–روبرت همفري، **مرجع سابق**، ص 74.

[2]– المرجع نفسه، ص 74.

[3]–عدنان محمد علي المحادين، **"تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف"** (رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2006)، ص 132.

[4] –عبد الرحيم عبد الغاني محمد،**" تيار الوعي في القصة القصيرة الأردية عند محمد حسن عسكري"**، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، العدد الأول، مجلد 26، (2011)، ص11.

اللاوعي, مثل الأفكار والعواطف المثبطة, أو التجارب المؤلمة, أو دوافع التهديد, بالوصول إلى السطح حيث يمكن تفسيرها. وهي طريقة تساعد المريض على التخلص من المرض.[1]

يعدّ التداعي الحر تقنية أساسية في عرض أسلوب تيار الوعي في الرواية, ذلك أنها تسمح للراوي بربط موقفين أو\ صورتين ذهنيتين مختلفتين من الحاضر أو الماضي. إن كل ما يجول داخل وعي الشخصية ما هو إلا انعكاس للحاضر وصدى الماضي. يسمح اللجوء إلى هذه التقنية في الأدب بإثارة أحاسيس الشخصية وكشف انفعالاتها التي تقبع داخل اللاوعي.

فالتحكم في حركة تيار الوعي في الرواية لا يتحقق إلا بتطبيق مبادئ تقنية التداعي الحر لما له من أهمية جمالية كبيرة.[2]لابد أن اختلاط ذكريات الماضي ومشاعر الحاضر وتوقعات المستقبل في التداعي الحر يقود الكاتب إلى تنويع استخدام الأزمنة, كون التداعي يرتكز على مرحلتين: الأولى تتمثل في استحضار الماضي إلى الزمن الحاضر أما الثانية فتقوم على **"بحث اللغة عن الأسباب المسيطر عليها في الكلمات والمواضيع التي تم استحضارها في المرحلة الأولى، ومزجها مع كلمات وأحداث الحاضر"** [3].

يكون الماضي عادة زمن للتداعي إلا أن الكاتب يوظف أحيانا المضارع في سرده للأحداث, ويرجع هذا إلى هيمنة الذاكرة على الأحداث وتداخل الماضي والحاضر عند الشخصية الروائية التي **"ترى في الحاضر غرسا للماضي"**[4]

خلاصة:

نخلص بناءا على ما سلف, أن الحداثة مسّت كل مناحي الحياة وغيّرت نظرة الانسان إلى أشياء كثيرة, وقد كان الأدب من بين أبرز المجالات التي تأثرت بالحداثة. لا يختلف اثنان أن الأدب الحداثي قد شهد اهتماما واسعا من قبل طبقة كبيرة من الباحثين والنقاد الأدبيين ذلك لأنه ابتدع أساليب مستحدثة في القص وربط

[1]-Apa Dictionary of psychological Terms, Op.Cit: 435/436

[2] -Yanxia Sang, Op.Cit: 176

[3] –محسن تركي عطية الزبيدي، **"مصطلحات (المناجاة) و (التداعي الحر) و (الوصف) في الرواية العراقية الحديثة روايتي (أشواق طائر الليل) و (كش وطن) لشهيد –أنموذجا–** ، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العدد 2، (2009), ص 171.

[4]–محسن تركي عطية الزبيدي، **مرجع سابق**، ص 172.

الأدب بمجال علم النفس واستطاع أن ينسّل من رداء الأدب التقليدي أو الكلاسيكي كما باستخدام بعض الحيل كأسلوب تيار الوعي. تيار الوعي أسلوب تمثيل تدفق الوعي الإنساني في الرواية عن طريق عدة تقنيات أبرزها المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر ومناجاة النفس والتداعي الحر. تنقل هذه التقنيات الوعي الإنساني بصورة غير منتظمة وممزقة أحيانا أخرى, كما تتسم اللغة باختفاء شبه كلي للقواعد والروابط بين الجمل.

الفصل الثاني:

الترجمة وتيار الوعي

تمهيد:

إن الدراسات التي تناولت تيار الوعي من وجهة ترجمية لا تشكّل، على حد علمنا، إلا إطارا بحثيا ضيقا لا سيما في اللغة العربية، إذ لا نكاد نجد كتابا واحدا في الترجمة الأدبية نوّه إلى أهمية ترجمة هذا العنصر الأساس في هيكلة الرواية عامة والرواية الحداثية على وجه خاص. لا مراء أن التفطن إلى أهميته في عملية نقل الأعمال الأدبية، يعد أمرا جوهريا ذلك أن النص الأدبي لا يستحق الدراسة من الجانب الجمالي فحسب، بل يجب التعامل مع جانب أخر، ألا وهو تركيبته السردية بكل ما تحويه من عناصر.

يتعين على كل مترجم أدبي قبل الشروع في ترجمة نصه أن يتفحص كل المعايير الخطابية بما في ذلك السمات اللغوية العامة والأسلوبية وكل الخصائص التي تجعل من النص مميزا عن غيره كإشكالية المنظور السردي والصوت في علم السرد[1]. لهذا ارتأينا أن نكرس الفصل الثاني من هذه الأطروحة للحديث أولا عن علاقة الترجمة بتيار الوعي.

سنحاول وصف العلاقة التي تربط تيار الوعي بالمنظور السردي ذلك أن سماته اللغوية والشكلية تمثل البنية السردية لأي نص أدبي ومن ثمة لابد أن تكون لها علاقة بالمنظور السردي. سننتقل في المقام الثاني إلى التحقيق في إشكالية ترجمة السمات الشكلية لتيار الوعي وتشتمل هذه المظاهر على الضمائر والزمن وعلامات الترقيم والتكرار.

تعدّ هذه السمات القاعدة التي سنرتكز عليها في الفصل التطبيقي من أجل استخراج وتحليل تيار الوعي في النص الأصل ومن ثمة التحقق من كيفية ترجمته ومدى حضور المترجم في النص الهدف. من هذا المنطلق, سنتناول ظاهرة حضور المترجم في النص الهدف وأراء بعض منظري الترجمة في ذلك لاسيما باربارا

[1] -Uroš Mozetič, **''Narrative Perspective and Focalisation in Translating Fictional Narratives''**, English Language Overseas Perspectives and Enquiries, Vol 1, 2004, p 214.

فولكارت Barbara Folkart وجيرمي مانداي Jeremey Munday وثيو هارمنز Theo Hermans وجوليانا تشيافي Giuliana Schiavi وايمر اوسيلفان Emer O'sullivan.

1. العلاقة بين الترجمة وتيار الوعي

يتمثل البحث في ترجمة تيار الوعي في الربط بين مجالين هما الدراسات الترجمية والدراسات السردية من خلال التدقيق في ترجمة المكونات الشكلية لتيار الوعي بتطبيق الجانب النظري الترجمي. يوصف أسلوب تيار الوعي على أنه أسلوب روائي معقد بالنسبة إلى قارئ النص المصدر لأنه يعيق متابعة المسار الرئيسي للقصة وسلسلة أحداثها، وفقًا لذلك، قد يحدث الموقف نفسه بالنسبة إلى قارئ اللغة الهدف ، وهنا يبرز دور المترجم المحوري كوسيط بين اللغة الأصل واللغة الهدف.

تتعلق صعوبة ترجمة هذا الأسلوب بمدى صعوبة التعرف عليه وتحليله في النص الأصل وهذا استنادا إلى ما تراه كريستيان نوردChristiane Nord التي أكّدت أن أخطر العقبات في عملية الترجمة هي عملية تحليل وفهم النص الأصل[1] . على الرغم من أهمية المشكلة في مجال دراسات الترجمة، إلاّ أنها لم تكن محور نقاش للأعمال الأدبية المترجمة المكتوبة في مجال تيار الوعي بل وحتى الدراسات التي تربط بين علم السرد والترجمة.

يرجع البحث الرائد في الوصل بين هذين المجالين إلى ليفينستون وسوننتشين Levenston and Sonnenschein عندما نشرا مقالا عالجا فيه إشكالية الصوت والمنظور السردي في الترجمة، فتوصلا إلى أن مجرد الفشل في الحفاظ على السمات اللغوية للبنى السردية في الترجمة من شأنه أن يخّل بمقروئية النص الهدف إلى درجة أن أفكار الشخصيات الروائية ستفهم على أنها نابعة عن المنظور السردي للراوي[2].

[1] -Christiane Nord, **Text Analysis in Translation** (Amsterdam: Rodopi, 2005), p 1.
[2] -E.A Levenston, G.Sonnenschein, **''The Translation of Point of View in Fictional Narrative''**, Interlingual and Intercultural Communication:Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies, Vol 272 (Gremany: Gunter Narr Verlag, 1986), p 54.

منذ نشرهما لهذا المقال، أهملت دراسات الترجمة هذه المشكلة وأعطت الأولوية للدراسات الثقافية والأشكال المختلفة للخطاب السياسي في الترجمة .من بين الدراسات القليلة التي أنجزت بعدهما نذكر ما أجرته الدكتورة شارلوت بوسو Charlotte Bosseaux التي تناولت ترجمة المنظور السردي في روايات فرجينيا وولف حيث أكدت على إلزامية التقطن إلى البنية السردية عامة للنص الأدبي بين الترجمة والأصل طالما أن الأعمال السردية المترجمة موجهة إلى قارئ ضمني يختلف عن قارئ النص الأصل[1].

أما دافيد هورتون David Horton، قدم رأيه في قضية الربط بين الترجمة وعلم السرد قائلا:

« ..Free Indirect Discourse, internal monologue, or stream of consciousness (polyperspectivity). All these devices are located at the interface of micro and macro level textual structure, and thus play a key role in steering the reader's receptive process. Since they are central in terms of the generation of literary meaning, they are of great interest in translation terms[2]. »

يرى دافيد هورتون إذن أن تعدد المنظور السردي بما يمثله من أساليب تيار الوعي جدير بتسليط الضوء في العملية الترجمية، لأنه يلعب دورا هاما في تركيب البنية السردية فهو أيضا كذلك في الترجمة الأدبية. يعتبر البحث، بصفة عامة، في ترجمة البنى السردية ذو أهمية قصوى لأنه يجب أن يرتكز على الوسائل والتراكيب نفسها في النص الهدف لأن ترجمة أي نص تتمحور حول مدى تناسبها مع معايير الكتابة في النص الأصل وتأثيرها على الجمهور المستقبل للترجمة[3].

فالبحث في ترجمة تيار الوعي يرتكز عامة على تحليل سماته في النص الأصل ومن ثمة الانتقال إلى تقصي ترجمتها في النص الهدف، وبما أن هذه العناصر أو السمات تشترك في هيكلة البنية السردية للنص فلا بد أن تكون لها علاقة بالمنظور السردي.

[1] - Charlotte Bosseaux, How Does It Feel : Point of View in Translation (Amesterdam: RODOPI, 2007), p14.
[2] - David Horton, Thomas Mann in English : A Study in Literary Translation (London: A & C Black, 2013), p 149 .
[3] -Libo Huang ,Style in Translation A Corpus-Based Perspective(China: Shanghai Jiao University press, 2015), p24.

يبدو من غير الممكن دراسة تيار الوعي، سواء على مستوى النص الأصل أو النص الهدف، دون ربطه بالمنظور السردي لأنه، مثلما أشار ليفينستون وسوننتشين، أي تغير يطرأ على السمات اللغوية للبنى السردية في النص الأدبي قد يخّل بالمنظور السردي للنص الأصلي. تعدّ مسألة المنظور السردي من المشكلات العالقة في مجال دراسات الترجمة وتتعلق بسؤال "من الذي يرى / يتحدث في النص المصدر والنص الهدف"، وهذا ما أكدته الباحثة Uroš Mozetič قائلة:

"The representation of the psychological dynamics within characters is no doubt crucially dependent on the way(s) of representing the characters' speech/thought activity. However, I believe that a translator's adequate rendering of the relationships between individual protagonists in the fictional world has to, first and foremost, take account of the medium of conveying narrative information."[1]

يعنى المنظور السردي بالعلاقة بين الراوي وشخصيات الرواية داخل مجرى الأحداث، ويطلق عليه جيرار جنيت، واضع هذا المصطلح، اسم perspective[2]. يعرفه قائلا :

«The distinction between the two questions ″who sees?″ (a question of mood) and ″who speaks?″ (a question of voice)… »[3]

والمقصود من هذا أن المنظور السردي يعنى به التمييز بين سؤالين من: "من يرى؟" (يتعلق هذا السؤال بالصيغة) و"من يتحدّث"" (يتعلق هذا السؤال بالصوت). فالمنظور السردي هو ما يراه أو بالأحرى ما يفكر فيه الراوي من خلال حوار الشخصيات وما تراه الشخصيات من خلال حضور الراوي في عملية السرد.

---

[1] - Uroš Mozetič, **Op.cit,** p 213.

[2] - لاحظنا عند بحثنا تضارب في تسمية و ترجمة المصطلح نفسه و هذه تسمياته المختلفة:

Focalisation, Narrative aspect, Narrative point of view, Narrative viewpoint و الشيء نفسه ينطبق على مقابلاتها في اللغة العربية و هي بالتسلسل كالتالي:

التبئير أو البؤرة السردية، المنظور السردي أو المظهر السردي، وجهة النظر السردية. و قد اخترنا استعمال المنظور السردي كونه المتحكم في صيغة السرد.

[3] - Gerard Genette, **Narrative Discourse Revisited**, Translated by Jane.E.Lewin(USA:Cornell University Press, 1988), p64.

أما عن السؤال الثاني الذي يتعلق بمنتج الخطاب فقد يكون الراوي أو الشخصيات من يتحدث كما قد يكون كلاهما. شكل المنظور موضوع اهتمام العديد من الدارسين نذكر أبرزهم جيرار جنيت، تزفيطان تودوروف، واين بوث، فريدمان وآخرون، واجترح كل منهم اسما ومفهوما مغايرا له. يطبع المنظور السردي عمل روائي بميزة تختلف عن غيره من الأعمال حيث « **يمنح العمل خصوصيته وبصمته التي تميّزه عن الأعمال الأخرى و ذلك من زاوية النظر التي يتبناها**»[1].

إن مهمته في العمل الروائي تكمن في تحديد صيغة السرد التي عادة ما تكون من مسؤولية الراوي ويتعلق هذا بتقنية الصوت في الرواية أي من يتكلم، هل الراوي أم الشخصيات، كما يسعى الراوي عند اختياره للمنظور إلى الوصول إلى أهداف معينة نذكر منها التواصل مع القارئ.فالمنظور السردي يساعد القارئ على التمييز بين رواية موضوعية ورواية ذاتية، ومن هذا المنطلق يمكننا التحدث عن درجة حضور الراوي والشخصيات في الرواية، لكن يجب أولا تفسير المقصود من السرد الذاتي والسرد الموضوعي.

نتحدث عن السرد الموضوعي عندما يكون الراوي على دراية شاملة بالأفكار التي تدور في ذهن أبطال الرواية أما السرد الذاتي، فتقدم الأحداث فيه من وجهة نظره حتى أنه يفرض على القارئ مع يعلمه ولا يترك له المجال لإعطاء تفسيره الشخصي للأحداث. يواجه القارئ في الرواية إشكالية وجود الراوي أو الشخصيات كما قد يصادف رواية أين يراه بوضوح أو يواجه صعوبة الوصول إليه في بعض الأحيان، والشيء نفسه ينطبق على أبطال الرواية.

إن معرفة الراوي بما يدور في ذهن أبطال الرواية هو ما يطلق عليه بدرجات حضوره. يقول حميد لحمداني: « **إن دراسة مظاهر حضور الراوي تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي، و يقتضي الكلام عن ذلك الإجابة عن السؤال من يتكلم في الحكي أو في الرواية؟ ثم الإشارة ثانيا إلى تدخلات الراوي في الحكي،**

[1] – م.د.محمد قاسم نعمة، **"التبئير و موضع الذات المدركة (غرفة القياس) أنموذجا"**، مجلة الخليج العربي، العدد2/1،المجلد 40(2012)، ص3.

وأخيرا الحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السرد عدد من الرواة، إما أن يكونوا أبطالا في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحديث الحكائي أي مجرد شهود»[1].

إن التعدّد الصوتي في الرواية لا مناص منه لأن أصل الدور الرئيس للإنسان في الرواية هو التكلّم والرواية تحتاج إلى متكلمين يوصّلوا إليها خطابها الإيديولوجي ولغتها الخاصة بها[2]. يتفق معظم الباحثين في مجال الدراسات السردية على وجود ثلاث مظاهر لحضور الراوي في الرواية. ميّز ستانزيل سنة 1955 بين ثلاثة أنواع للأوضاع السردية و هي: حينما يكون الراوي عالم بكل شيء أو حينما يكون شخصية من الشخصيات أو حينما يتم الحكي بضمير الغائب حسب وجهة نظر إحدى الشخصيات.[3]

تناول في المقام الأول الرؤية من خلف التي يرمز لها بالراوي>الشخصية، إذ يعرف الراوي أكثر من شخصياته، و لا يعنيه أن يشرح لنا كيفية وصوله الى هذه المعرفة[4]، والراوي هنا هو المهيمن، فيكون عالما بكل ما يجري ومعرفته تتجاوز معرفة الشخصيات.

يطلق عليها فريدمان اسم المعرفة الكلية لأن معرفة الراوي غير محدودة ويستخدم الراوي في هذا النوع ضمير الغائب (هي، هو، هما، هن أو هم) و يكون ذلك حسب وجهة نظره الخاصة. يرمز للرؤية مع بالراوي=الشخصية حيث تتساوى هنا معرفة الراوي و الشخصيات، ولا تتعدى معرفة الواحد منهم الأخر، تتميز باستعمال الضمير الغائب والمتكلم في آن واحد وتروى القصة هنا بضمير المتكلم أو الغائب إلا أن الرؤية أو النظرة تبقى ذاتية هنا.

أما الرؤية من خارج، فيرمز لها بالراوي<الشخصية حيث تعرف الشخصيات أكثر مما يعرفه الراوي فيكون خارجا عن ما تفكر فيه الشخصية (وعي الشخصية)، كما يهتم الراوي انطلاقا من ذلك بوصف الأحداث

---

[1] –حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط 3، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر والتوزيع ،2000)، ص48/49.

[2] - ميخائيل باختين،**الخطاب الروائي**،تر محمد برادة،ط1(القاهرة:دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع،1987), ص101.

[3] –جيرار جينيت،"المنظور"، **نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير**،تر ناجي مصطفى،ط1(الدار البيضاء: منشورات دار الحوار الأكاديمي و الجامعي،1992)، ص58.

[4] –ميساء سليمان الابراهيم،**مرجع سابق**، ص12.

خارجيا أو سطحيا فقط. تروى القصة هنا بضمير المتكلم (أنا أو نحن) و رغم استعمال الراوي لضمير المتكلم إلا أن النظرة أو الرؤية ترجع إلى الشخصيات. لقد شهدت محاولات الجمع بين دراسات السرد والترجمة في السنوات الأخيرة اهتماما متزايدا من خلال تتبع التغيرات والتأثيرات التي تطرأ في الترجمة على النصوص السردية الأصلية.

وفي هذا الصدد يرى Bernaerts وأخرون أن منظري السرد، على سبيل المثال، يعتمدون على الاقتباسات من السرد المترجم في أبحاثهم السردية دون انتباه كاف لما قد يتغير من جوانب أو هياكل السرد الأصلي في الترجمة[1]. إن معظم الدراسات التي ربطت الترجمة بالسرد تركز على التحقق من كيفية ترجمة المظاهر اللغوية للمنظور السردي والتي تشمل صيغ عرض الخطاب Discourse وصيغ عرض الأفكار Thought(مباشر أو غير مباشر).

نذكر، مثلا، ما توصل إليه الباحث Shen عند تقييمه لترجمة الرواية الصينية التي كتبها Cao Xuequin إلى اللغة الانجليزية، حيث وجد تغيرا من الخطاب المباشر إلى الخطاب غير المباشر، وقد نتج عن هذا التغير تدخل الراوي في النص الهدف ، والذي بدوره ، طمس وجهة نظر الراوي في النص الأصلي والمرتبطة بعنصر المفاجأة[2].

وفي دراسة أخرى لترجمة رواية الأموات لجايمس جويس إلى اللغة الغاليسية، ترى الباحثة Millan-Varela أن غياب وجهة نظر الراوي راجع إلى حذف علامات التنصيص في النص الهدف، وهذا ما لا يسمح لقارئ الترجمة بالتعرف على الراوي[3]. إن البحث في هذه الإشكالية يقحم قائمة طويلة من التخصصات الأخرى مثل السرد ، والأسلوبيات الأدبية ، واللسانيات النصية ، وبعض الحقول البحثية مثل البراغماتية الأدبية.[4]

[1] -Bernaerts, Lars, Liesbeth De Bleeker, and July De Wilde. **"Narration and Translation"** Language and Literature, vol 23,N°3, 2014, p204.
[2] -Shen.D**, ''Literary Stylistics and Translation: With Particular Reference to English Translations of Chinese Prose Fiction''**(PhD thesis, University of Edinburgh, 1987), p259.
[3] -Millan-Varela**, ''Hearing Voices : James Joyce, Narrative Voice and Minority Translation''**, Language and Litterature, Vol 13,N°1, 2004, p 50.
[4] - Uroš Mozetič, **Op.cit** , p210.

إن أساليب عرض تيار الوعي تستند في تكوينها إلى عناصر مشتركة لها علاقة بالبنية والمنظور السردي للنص الأصل وهي الضمائر والأزمنة وظاهرة التكرار وعلامات الترقيم. لقد أسلفنا الذكر في الفصل الأول أن كل هذه العناصر لها علاقة بدرجات حضور الراوي وشخصيته في الرواية.

انطلاقا من الأهمية القصوى التي تكتسيها هذه الأجزاء في تكوين أسلوب تيار الوعي، وجب علينا أن نتطرق إلى حيثيات ترجمتها من وجهة نظر سردية وترجمية في آن واحد وهذا حتى يتسنى لنا تشكيل إطار منظم في نقد ترجمة تيار الوعي في الفصل التطبيقي من هذا البحث.

2. إشكالية ترجمة السمات الشكلية لتيار الوعي

1.2. الضمائر

تتصل الضمائر بالفعل الكلامي بين متحدثين كما تستعمل للإشارة إلى المتلقي، والضمائر موجودة في كل اللغات وهدفها التمييز بين طرفي العملية التواصلية، لكن استعمالها ووظيفتها تختلف من لغة إلى أخرى. تندرج الضمائر لغويا تحت خانة الكلمات التي تشير إلى الزمان والمكان والأشخاص Deixis .يعود أصل كلمة Deixis إلى الإغريقية. يعنى بها التحديد أو الإشارة أو العرض[1].

ورد تعريفها في معجم المصطلحات الألسنية على أنها :**"صفة لكل عضو لغوي، في تركيب ما، يحيل أو يدّل على الحالة التي تكوّن هذا التعبير وعلى زمن حدوثه أي زمن وصيغة الفعل، وعلى الفاعل، وقد تكون هذه الصفة نعتا أو أداة أو ضميرا أو ظرفا."**[2] تتفرع هذه الكلمات إلى ثلاث أقسام رئيسة هي: الكلمات التي تشير إلى المكان (أسماء الإشارة) Spatial Deixis والكلمات التي تشير إلى الأشخاص (الضمائر) Personal Deixis والكلمات التي تشير إلى الزمن Temporal Deixis مثل: اليوم ،البارحة ،الآن و ما إلى غير ذلك من الكلمات. تأخذ الضمائر بعدا هاما في كتابة الرواية لأنها تعكس الشخوص والأحداث

[1] -Charlotte Bosseaux, **Op.Cit**, p28

[2] – مبارك مبارك، **معجم المصطلحات الألسنية فرنسي انجليزي عربي**(بيروت: دار الفكر اللبناني، 1995), ص 74.

والزمان والمكان، وتزيد أهميتها في الأعمال السردية التي تتسم بتعددية الأصوات وهذا ما يدعونا إلى الاعتقاد الراسخ بمكانتها في روايات تيار الوعي.

نظرا لتمحور أسلوب تيار الوعي على تعدد الشخوص والأفكار وتداخلها فلا يمكن إهمال عنصر الضمائر في دراستها. إن الضمائر السائدة في أسلوب الوعي هي ضمير الغائب والمتكلم الذي يعود تارة على الكاتب وتارة على الشخصية الروائية وما يهمنا في نقلها إلى اللغة العربية هو مدى محافظة المترجم عليها حتى لا يحدث خللا في المنظور السردي للنص الهدف.

ما يجب الإشارة إليه، هو تمايز اللغتين العربية والانجليزية في استخدام الضمائر، إذ تصنّف في اللغة العربية نوعين من الضمائر: الضمائر المتصلة والضمائر المنفصلة إلا أن الضمير الذي يعود على الفاعل يكون مرتبطا بالفعل ولا تستخدم الضمائر المنفصلة في اللغة العربية إلا برغبة من الكاتب لأغراض بلاغية ، كما تتميّز اللغة العربية بوجود صيغة المثنى والجمع المذكّر والمؤنث لبعض الضمائر (هما، هم، هن، أنتما، أنتم، أنتن). هذا ما تفتقده اللغة الإنجليزية التي لا يمكن أن تعبر بدقة عن الضمائر في اللغة العربية.

بالتالي ، فإن الواجب الأساسي الذي يقع على عاتق المترجم هذه الحالات هو توفير حلول مبتكرة تملأ هذه الفجوات الدلالية، بمعنى أخر استكشاف حلول جديدة تتناسب والإمكانات النحوية المعجمية للغة الهدف.

من المنظور الترجمي، كان Richardson من الأوائل الذين عالجوا ترجمة الكلمات المشيرة للأشخاص والزمان والمكان وقد اتبعه بعد ذلك عدد كبير من الباحثين أمثال Bosseaux, Doizbienzobas, Krein-kuhle, Mason and Serban, Whittaker الذين بدورهم حللوا التغيرات التي تطرأ على هذه الكلمات داخل أنواع كثيرة من النصوص وتوصلوا في النهاية أن حالات تغير هذه الكلمات ظاهرة سائدة في الترجمة من شأنها التأثير سلبا على النص المترجم[1].

[1] -Patrick Goethals and July De Wilde, ‘’Deictic Center Shifts in Literary Translation: The spanish Translation of Nooteboom’s Het Volgende Verhaal’’, journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 54, n° 4, 2009: 773

لمّا كانت الضمائر تتعلق بالمتكلم والمتلقّي، فالتحقق و النظر في ترجمتها داخل أسلوب تيار الوعي، أمرا غاية في الحساسية لأن التغيّر في ترجمة الضمير كفيل بتغيير المنظور السردي تماما وبالتالي اقحام صوت المترجم في النص الهدف، ذلك لكون الضمائر جوهر الحوار، و الحوار هو جوهر الرواية ومحرك الأحداث فيها.

2.2. الزمن

إن الزمن في أصله متشعب في الدراسات النقدية ذلك أنه شديد التداخل مع العناصر الفنية في البنية السردية وهذا ما يجعل له مظاهر متباينة مثل الزمن الفلسفي والزمن الفيزيائي وزمن النص والزمن النفسي والزمن النحوي والزمن البنائي. الخ. في هذا المقام لا يسعنا إلا الحديث عما يخدم بحثنا وذلك لتفرع الموضوع إلى مسائل لها علاقة بعلوم أخرى.

ما يهمنا أكثر هو الزمن في تيار الوعي، في الحقيقة، الذي يقع في خانتين هما الزمن النفسي والزمن النحوي. تتفق كل الدراسات التي تناولت زمن تيار الوعي على أنَّه زمن نفسي.

"والزمن النفسي لا يخضع للمؤثرات الزمنية الفيزيائية التي تقبلها العاطفة أو ترفضها فهو مادة الحياة السيكولوجية نفسها مما يجعل له خصائص من أهمها: العمق الذي تصبح فيه اللحظة أثمن من الدهر والتأثير الوجداني في النصوص الروائية التي يتوقف فيها الزمن الطبيعي ليحل محله الزمن النفسي، الذي يتخطى الأيام والشهور والسنين ويختلط فيه الماضي والحاضر والمستقبل"[1].

بما أن الزمن النفسي يقوم على الحالة النفسية، فالبحث في مسألة الزمن في تيار الوعي يجب أن يعتمد اعتمادا كليا عليه لأن مصدره الشعور والحالة النفسية في النص الروائي .تتمحور روايات تيار الوعي على

[1] –عدنان محمد المحادين، **" تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف"** (رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، قسم اللغة العربية وآدابها، 2006)، ص73.

الذاكرة والأفكار والشعور والأحاسيس أي كل ما له علاقة بالنفس، وبذلك يتشظى النظام الزمني الذي كان معتمدا قبل مجيء الرواية الحداثية.

يتبنى رواد الأدب الحداثي طريقة تجعل الزمن متداخلاً لا يخضع لأي منطق منسابا من خلال تقنيات مختلفة مثل الاسترجاع والاستباق والتسريع والابطاء **"لأن الترابطات بين الأحداث ضمن الذاكرة لا تشكل ترتيباً موضوعياً مطرداً ومتتالياً بمعنى "السابق"، و"اللاحق"، كما هو لدى الأحداث الطبيعية، بل هي تعكس كما قال برغسون حالة من التداخل الدينامي، وهي الحالة التي تعكس مغزى خاصاً فيما يتعلق بالصلة بين الزمن والذات."**[1]

وعليه فالزمن النفسي في أسلوب تيار الوعي يقوم على فهم وتأويل القارئ وهو في شكله زمن نحوي وبذلك فالزمن النحوي هو وعاء للزمن النفسي. سنقسم الزمن النحوي في اللغة العربية، حسب ما ورد في كتاب الدكتور تمام حسان اللغة العربية معناها و مبناها، إلى ماض ومضارع وأمر يقول حسان تمام : « **و حين نظر النحاة العرب في معنى الزمن في اللغة العربية كان من السهل عليهم أن يحدّدوا الزمن الصرفي من أول وهلة فقسّموا الأفعال بحسبه إلى ماض و مضارع و أمر**[2]**...»**

يعرف أسلوب تيار الوعي باستخدام الزمن الماضي وفي بعض الحالات المضارع. كما هو معلوم، تتباين الأزمنة من لغة إلى أخرى ويكون هذا التباين أكبر عندما تكون اللغات من أصول مختلفة على سبيل المثال اللغة العربية والانجليزية. تتميز اللغة الإنجليزية عن اللغة العربية في النظام الزمني بوجود أزمنة فرعية مثل: الماضي المتتابع Past Continuous و الماضي التام Past Perfect والماضي البسيط Past Simple.

يتغير مثلا الزمن المضارع في اللغة العربية إلى الزمن الماضي بمجرد دخول أدوات النفي، أما في اللغة الإنجليزية، توجد ثلاثة أزمنة هي الماضي والحاضر والمستقبل. إن هذا التباين سيولد حتما مصاعب كبيرة

[1] – صالح ولعة ، **"اشكالية الزمن الروائي"**، مجلة الموقف الأدبي، المجلد 32، العدد 375،31 جويلية 2002، ص13.

[2]– تمام حسان، **اللغة العربية معناها و مبناها** (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1994)، ص242.

للمترجم لأن الزمن جزءا لا يتجزأ من أي عمل روائي، فالرواية تقوم على الإطار الزماني والمكاني وعليه يجب على المترجم أن يتعامل معها بحذر خاصة من العربية إلى الإنجليزية.

فالفعل الماضي في اللغة العربية يبدو في هيئته ماضيا لكنه يدل على غير الماضي وقد يبدو المضارع حاضرا إلا أنه يشير إلى المستقبل وهذه تقنيات تقوم على الزمن النفسي في أسلوب تيار الوعي.

لاشك أن التدقيق في ترجمة الأزمنة في أسلوب تيار الوعي مرحلة لا يمكن اهمالها اطلاقا لاعتباره مكوّن سردي متعلق بالمنظور السردي وأي مزلق في ترجمته قد يخل بالمعنى العام للنص ولدرء هذا الإشكال الناجم عن الاختلاف بين اللغات وكذا الجانب التأويلي الذي يتطلبه الزمن النفسي، وجب على المترجم العودة للسياق الأساسي للنص الأصل لأن السياق على حد قول Peter Newmark هو العامل الغالب في كل عملية ترجمة وله الأولوية على حساب أي قاعدة أو نظرية[1].

3.2. علامات الترقيم

يرجع الغموض في فهم جمل تيار الوعي إلى ندرة علامات الترقيم التي تتمثل أهميتها الرئيسة في توضيح أي لبس قد يصعب على القارئ اكتشافه، وقلة استعمالها في أسلوب تيار الوعي دليل على التدفق الحر للأفكار الباطنية. في سياق الأدب الحداثي ، تعتبر راشيل ماي علامات الترقيم كأجهزة بصرية على مختلف المستويات: فهي تسمح للمؤلف بمعالجة الأصوات ووجهات النظر، ويستخدمها القارئ كنقاط اتجاه [في النص][2].

استخدمت فرجينيا وولف، إضافة إلى علامات الوقف، المطه والقوسين وعلامات الاقتباس لتعبر لغويا على مشهد صمت في الرواية كما أصر جويس كثيرا على أن تطبع روايته دون علامات اقتباس للأقوال وإنما فقط بمطه في بداية القول.

[1] - Peter Newmark., **Approaches to Translation**.*(* New York: Phoenix ELT, 1995), p113.
[2]-May, Rachel,**''Sensible Elocution. How Translation Works in & upon Punctuation''**, The Translator, vol 3, 1997,p16 .

فالكاتبان لم يستخدمان علامات الترقيم في اطارها التقليدي حيث تلعب دورا بلاغيا في تنظيم الخطاب أو دورا نحويا في تحديد الجمل وتقسيمها داخل النص، وإنما كان استعمالهم لها لتسليط الضوء على التفاعل بين مختلف الأصوات في النص السردي[1].

بما أننا نتحدث حول ترجمة تيار الوعي، فإن تأقلم المترجم مع هذا الوضع قد يكون تحديا كبيرا له ذلك أن أصل هذه المشكلة يعود إلى النص المصدر كما أن خلو النص من علامات الترقيم في مقاطع معينة من القصة يعيق ارتباط الكلمات ببعضها البعض ويجعل بعض المقاطع تبدو عشوائية وبدون معنى، فهي تعبر عن المحتوى اللفظي للنص كما تهتم ببنيته المنطقية، وبالتالي فهي تسهل عملية الفهم بالنسبة للقارئ[2].

إن علامات الترقيم لم تعرف اهتماما متزايدا في مجال الترجمة إلا بعد الدراسة التي أنجزتها Kirsten Malmkjaer سنة 1997، حيث عبّرت عن أسفها لغياب أعمال بحثية تركز على علامات الترقيم في الإطار النظري الترجمي لأن لها دور كبير في رصد المعنى داخل النص[3].

كما يرى بيتر نيومارك أن علامات الترقيم من أبرز سمات النص الأدبي التي لا يجب اغفالها خلال عملية الترجمة[4]. لا شك أن معظم النصوص المترجمة إلى مختلف اللغات عبر مختلف الأزمنة تشير إلى وجود تغيير على مستوى علامات الترقيم بحيث تتناسب مع سياق النص الهدف[5].

والمقصود هنا أن عملية نقلها لا يجب أن تعتمد على المكافئ الشكلي بل يجب أن ترتكز على المكافئ الوظيفي من خلال تغييرها بما يتماشى مع كل المعايير النحوية للنص المترجم. فمن وجهة نظر لغوية، تستند كل لغة على مجموعة من علامات الترقيم الخاصة بها والتي لها وظائف محددة في هذا النظام (اللغوي). في ظل هذه الحيثيات يمكننا القول أن ترجمة علامات الترقيم في اطار أسلوب تيار الوعي عملية

[1] - Giulia Toto, **op. cit**, p 70.
[2] -Caracciolo Marco, ''Punctuating Minds: Non-Verbal Cues for Consciousness Representation in Literary Narrative'', Journal of literary semantics ,Vol 43(1), 2014: 50
[3] -Malmkjær Kirsten, 'Punctuation in Hans Christian Andersen's Stories and Their Translations into English', *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*, ed. by Fernando Poyatos (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1997): 151
[4] -Peter Newmark ,''A Translator's Approach to Literary Language'', Across Languages and Cultures, Vol 2(1), 2001:
[5] - Giulia Toto, op. cit. : 74

تستوجب انتباها كبيرا ودقة عالية ذلك أنها تسهم في التأثير على تعدد الأصوات داخل النص الروائي مما يجعل صوت الراوي مختلطا تمامًا مع صوت الشخصية في النص الأصلي وهذا ما قد يؤدي إلى اقحام صوت ثالث في النص الهدف وهو المترجم.

4.2. التكرار

تكرار الكلمات نفسها أو العبارات أو الجمل في المحادثات اليومية عادة مملة وهذا الاعتقاد ينطبق على كل اللغات المكتوبة، إلا أن درجة التسامح مع هذه الظاهرة مختلفة من لغة إلى أخرى. تجنب التكرار هو أحد العناصر المنصوح بها في الترجمة، ويبدو أن فقدان دور التكرار في الانتقال من لغة إلى أخرى يمكن أن يكون له تأثير على تدفق الوعي في الرواية الحداثية، لأنه يساعد على تمييز عمل معين في الواقع ومن ثمة إسقاطه في الذاكرة، فالتكرار يعمل كجسر يربط بين الواقع والخيال[1].

يمثل التكرار أداة بلاغية في روايات تيار الوعي (Anaphora)، ويقوم على إعادة كلمة أو عبارة في بداية كل جملة قصد ربط الجمل ببعضها البعض، مما يتسبب في استمرارية تدفق الصور والأفكار في السرد وهذا ما يدعم مجرى تقنية الوعي. يصف جدعون توريGideon Toury التكرار على أنه أكثر الظواهر شيوعا في الترجمة وأكثرها بروزا في الأبحاث في كل اللغات وأن تجنبه أمر لا بد منه في كل عملية انتقال بين لغتين مختلفتين[2].

تجدر الإشارة إلى أننا لا نهدف في هذا الجزء إلى التحقق من هذه الإشكالية بقدر ما نبحث في أن تجنب التكرار في ترجمة أسلوب تيار الوعي قد يكون له تأثيرا نظرا لوظائفه المتعددة في النص الأصلي. في المجال الأدبي، يؤدي التكرار، بصفته أداة بلاغية، دورا حاسما وذلك اعتمادا على نوع النص الأدبي وكاتبه

[1] -Hua Guo,'' **Free Indirect Thought in Stream of Consciousness Fiction: a textual Cohesive Perspective**'', International Journal of English Linguistics; Vol. 7, No. 6, 2017, p43.
[2] -Gideon Toury, **Descriptive Translation Studies and Beyond** (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995), p188.

والفترة التي كتب فيها النص، فهو وسيلة من وسائل الكتابة الإبداعية بالنسبة للكتّاب والمترجمين على حد سواء[1].

بما أن تيار الوعي أسلوب أدبي ابداعي يستخدم لإنشاء تدفق أفكار شبه عفوية في الرواية فقد يعبر التكرار فيه أيضًا عن موقف الشخصية تجاه شيء ما، مثل الحماس أو الخوف. استنادا إلى هذا، يبدو من غير الممكن حذف أو تغيير العبارات المكررة في عملية الترجمة لا سيما التكرار الذي يكون في جملة تدفق الوعي لأنه يعكس الترابط بين الأفكار داخل ذهن الشخصيات وخلق حالة من تعدد الأصوات داخل النص. هذا مثال للتكرار الذي يظهر بوضوح في حلقة نوسيكا "Naussica" من رواية "عوليس" :

‘’…and she wasn't ashamed and he wasn't either to look in that immodest way like that because he couldn't resist the sight of the wondrous revealment half offered like those skirtdancers behaving so immodest before gentlemen looking and he kept on looking, looking. She would fain have cried to him chokingly, held out her snowy slender arms to him to come, to feel his lips laid on her white brow the cry of a young girl's love, a little strangled cry, wrung from her, that cry that has rung through the ages.’’

3. ترجمة تيار الوعي بين حضور المترجم واختفائه

إن أول من ناقش مفهوم حضور المترجم في دراسات الترجمة هو لورانس فينوتي في كتابه " The Translator’s Invisibility" وقد دعا إلى اللجوء إلى تقنية التغريب أكثر من التوطين في الترجمة وذلك حتى يستطيع المترجمون جعل أنفسهم مرئيين ويمكن اكتشاف أصواتهم[2]، ثم أطلق كل باحث على المفهوم

[1]- Ann Pattison, ‘Painting with Words’, **Translation and Creativity: Perspective on Creative Writing and Translation Studies**, ed. by Manuela Perteghella and Eugenia Loffredo (London: Bloomsbury Publishing, 2006), p88.

[2]-Lawrence Venuti, **The translator’s invisibility: A history of translation**(London and New York: Routledge, 1995),238.

ذاته تسميات مختلفة، إذ تطلق عليه Mona Baker اسم "Style" و Barbara Folkart " Reported discourse"[1] و Jermey Munday "Style and voice".

تبنّت منى بيكر وجهة نظر واضحة في بحثها عن مسألة الأسلوب في الترجمة الأدبية بمساعدة مدونات آلية من أجل معرفة ما إذا كان المترجمون الأدبيون يستخدمون في الترجمة أساليبهم الفردية المميزة عن النص الأصل. يجب في نظرها التركيز على طريقة التعبير الخاصة بالمترجم وأن يكون تحليل أسلوب المترجم في النص الأدبي على مستويات عديدة. تقول في شرحها للفكرة:

'' In terms of translation, rather than original writing, the notion of style must include the (literary) translator's choice of the type of material to translate, where applicable, and her or his consistent use of specific strategies, including the use of prefaces or afterwords, footnotes, glossing in the body of the text, etc.''[2]

1.3. عند باربارا فولكارت Barbara Folkart

لقد أصبح موضوع حضور المترجم في النصوص المترجمة إشكالية واسعة النطاق في دراسات الترجمة، لكن ظلت مسألة ربطها بالدراسات السردية محدودة رغم تطرق بعض الباحثين إليها. يرجع ربطنا لإشكالية حضور المترجم أو صوته داخل النص الهدف بترجمة تيار الوعي إلى اعتقادنا أن التغيرات التي تطرأ على تقنيات عرض تيار الوعي خلال عملية الترجمة مصدرها المترجم وأن هذه التغيرات تمس الجزء الرئيس في النص السردي وهو الأصوات الروائية أو المنظور السردي.

كما أن التفطن إلى مسألة الصوت والذاتية في الترجمة هو اعتراف بإبداع المترجم أي دوره النشط في تشكيل الخيارات خلال الترجمة. يتكون النص السردي عمومًا من مجموعة متنوعة من الأصوات، فهناك صوت المؤلف الضمني، وصوت (أصوات) الشخوص التي تظهر بشكل مباشر أو غير مباشر. يخضع تمثيل

[1] -Cecilia Alvstad, ''Voices in Translation'', **Handbook of Translation Studies**, ed.by Yves Gambier and Looc Van Doorslaer (Amsterdam /Philadelphia: John Benjamins , 2013), p207.
[2] - Mona Baker, **''Towards a methodology for investigating the style of a literary translator''**, Target, Vol 12(2),2000,p245.

الكلام لتغيرات كونه مرتبط بمصطلحات خاصة باللغة حول كيفية تمثيل الكلام في السرد، وهذه التعديلات الصوتية لا يمكن اكتشافها عمومًا إلا إذا قارنا النص الهدف بمصدره أو بترجمات أخرى لنفس النص[1].

ترى باربارا فولكارت أن مفهوم حضور المترجم في النص الهدف أو صوته يرتبط بفكرة أن الترجمة عملية إعادة نقل الكلام فالمترجم يعيد إنتاج النصوص التي كتبها الأخرون أي إعادة قول ما قاله كاتب النص الأصلي. فقارئ الترجمة لا يمكنه الوصول إلى صوت المؤلف مباشرة وإنما ما يقع أمامه هو صوت المترجم[2].

2.3. عند جيرمي مانداي Jermey Munday

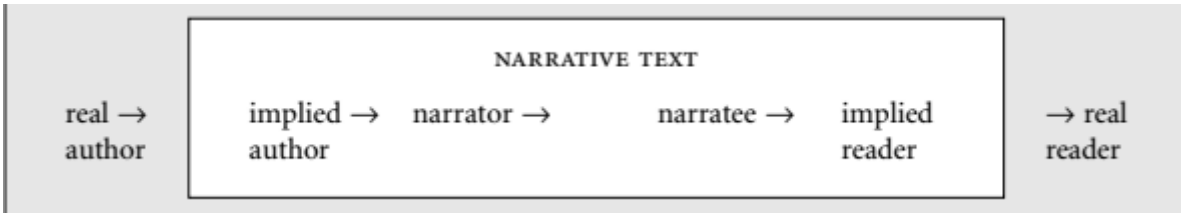
أما دراسة جيرمي مانداي تجمع بين الأسلوب والصوت، إذ يشير إلى أن قضية الأسلوب مرتبطة بالصوت السردي المؤلف/المترجم وقد استعمل كلمة "صوت" ليصف التواجد الخطابي للمترجم والمؤلف داخل النص السردي وكلمة "أسلوب" للمظاهر اللغوية داخل النص. خلص في نهاية بحثه إلى أن المعايير الأسلوبية التي توجه المترجمين أنفسهم ذاتية وضبابية، لكن يمكن دائمًا تتبع صوت المترجم بين السطور[3] ، كما أشار إلى أن التغيرات اللغوية التي تطال الأسلوب خلال الترجمة عبارة عن صوت المترجم الذي يعكس حضوره داخل النص الهدف.

3.3. عند ثيو هارمنز Theo Hermans

طور هارمنز مفهوم صوت المترجم ، وهو ،حسبه، صوت معين أو "ثانٍ" موجود بشكل أو بآخر في النصوص المترجمة لأن المترجم بمثابة مستقبل للنص المصدر وفي الوقت نفسه منتج الترجمة التي يختلف متلقيها عن متلقي النص المصدر على كل المستويات. عندما يتولى الترجمان إعادة إنتاج خطاب شفهيً من لغة أجنبية سوف نتوقع بصفتنا مستمعين أن تكون الترجمة مماثلة للخطاب الأصلي أي أننا نثق في أن الترجمان قد أنتج خطابًا مكافئًا، أي خطاب بلغة تتماشى مع جميع مقاصد اللغة المصدر.

[1] -Cecilia Alvstad**, Op.cit**, p209.
[2] -Ibidem
[3] -Jermey Munday, Style and ideology in translation: Latin American writing in English(New York: Routledge, 2008), p 227.

في الترجمة التحريرية والترجمة الأدبية على وجه خاص ، تحدث الظاهرة نفسها لأن المترجمون، مثل التراجمة، يتحدثون باسم شخص آخر. فعندما نقرأ الأعمال السردية المترجمة عادة ما ننسى أننا بصدد قراءة عمل مترجم ذلك أن المترجم ينسحب تمامًا خلف صوت الراوي، ومن هنا تساءل هارمنز "إلى من يعود الصوت الذي نجده عندما نقرأ نصا مترجما؟" حتى يجيب على هذا التساؤل، لجأ إلى علم السرد الذي لم يميز بين الصوت في النص الأصل والصوت في النص المترجم مؤكدا هذا التجاهل لصوت المترجم في النص السردي من خلال رجوعه إلى المخطط السردي الذي عرضه سيمور شاطمان Seymour Chatman[1] سنة 1978:



المخطط السردي لسيمور شاطمان

يشير "المؤلف" إلى الشخص الذي كتب الكتاب والذي سينسحب من النص بمجرد طباعة الكتاب وبيعه. "المؤلف الضمني" يرشد القارئ إلى كيفية قراءة النص و"الراوي" هو الذي يروي الحكاية ونظير المؤلف الضمني هو القارئ الضمني. رغم اعتماده على هذا المخطط، لم يقترح هارمنز مخططا بديلا يقحم فيه صوت المترجم، إلاّ أن Schiavi وضعت مخططا تفصيليا حول كيفية ادماج صوت المترجم بناءا على المخطط السابق لشاطمان والمقال الذي كتبه هارمنز حول إشكالية صوت المترجم.

“If we sought to fit the notion of translator into such a diagram, where would it go? Would it be the same narrator as in the source text? Hermans does no however offer a model that would integrate the function of translator, but Schiavi (1996) does, in an article written in tandem with that of Hermans. ” [2]

[1]- Seymour Chatman, **Story and discourse: Narrative structure in fiction and film** (New York: Cornell University Press,1978), p147.
[2] -Charlotte Bosseaux, **Op. cit**, p19.

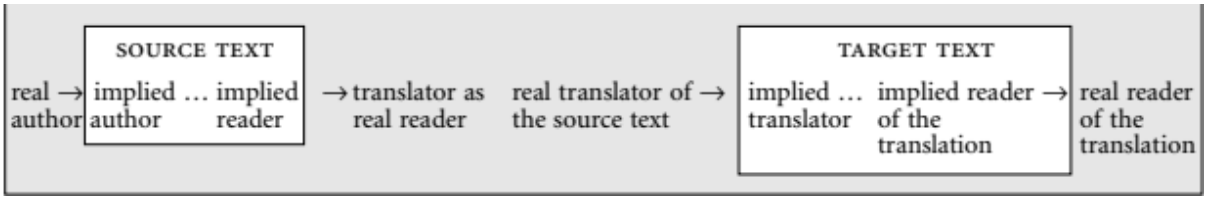
كما أشرنا سابقًا، يهتم هارمنز بضبط التواجد الخطابي للمترجم. حسب وجهة نظره، يمكن أن يكون صوت المترجم حاضرًا بشكل أو بآخر في النص، أو يمكن أن يظل مخفيًا تمامًا خلف صوت الراوي، مما يجعله غير واضح في النص المترجم. ومع ذلك، تحدث هارمنز عن تدخلات المترجم التي يمكننا أن نراها ، على سبيل المثال ، عندما يضيف ملاحظات أو تعليقات لغوية أو نصية، في هذه الحالة، يصبح صوت المترجم واضحًا.

4.3. عند جوليانا تشيافي Giuliana Schiavi

ترى Giuliana Schiavi أن نظريات الترجمة قد تجاهلت ظاهرة حضور المترجم أو صوته، وقد دعمت رؤيتها من خلال تصميم نموذج سردي جديد يبرز دور المترجم في انتاج الخطاب السردي. تعتقد شيافي أن في كل عملية انتقال من لغة إلى أخرى تدخل "كيانات" جديدة إلى النص الهدف وعلى الرغم من أنها لا تحل بالضرورة محل "الكيانات" الحالية ، فإنها مع ذلك تؤثر على بنية النص بالكامل.

وبالتالي، من وجهة نظر سردية، تختلف الترجمات عن النسخ الأصلية لأنها تحتوي على صوت المترجم وبأي حال من الأحوال عملية السرد في النص الأصلي لا تماثل عملية السرد في النص المترجم.

لقد استندت شيافي في مخططها السردي الجديد على النظريات السردية لـ Chatman وBooth، فاستطاعت طرح مفهوم "المترجم الضمني" Implied translator الذي تقصد به تصور قارئ النص الهدف لحضور المترجم الخطابي[1].



المخطط السردي الترجمي لتشيافي[2]

[1] -ZHANG Qun-xing, **''Translator's Voice in Translated Texts''**, Journal of Literature and Art Studies, Vol. 6, No. 2, February 2016, p180.

[2]-Giuliana Schiavi, **'' There is Always a Teller In a tale''**, Target, International Journal of Translation Studies, Volume 8, Issue 1, Jan 1996, p14 .

حسب ما ورد في هذا المخطط، يأخذ المترجم أولاً دور القارئ الضمني في اكتشاف ما يريد المؤلف الضمني أن يكون عليه القارئ, ويتفاوض مرة ثانية مع النص ثم ينقله إلى القارئ الجديد. أثناء هذه العملية، سيضع المترجم وجهة نظره في ترجمته بوصفه قارئ ضمني، فيصبح من ناحية متلقي لافتراضات المؤلف الضمني والتي يتم التعبير عنها من خلال "صوت" الخطاب السردي ، أي الراوي ، ومن ناحية أخرى يحتاج إلى مجموعة آخرى من الافتراضات ، وفقا للكتاب المترجم والجمهور المتلقي، وبالتالي سيتلقى قارئ الترجمة نوعًا من الرسائل المنقسمة الواردة من عنوانين مختلفين ، كلاهما أصليان وإن كانا بمفهومين مختلفين :واحد مصدره المؤلف والثاني المترجم[1].

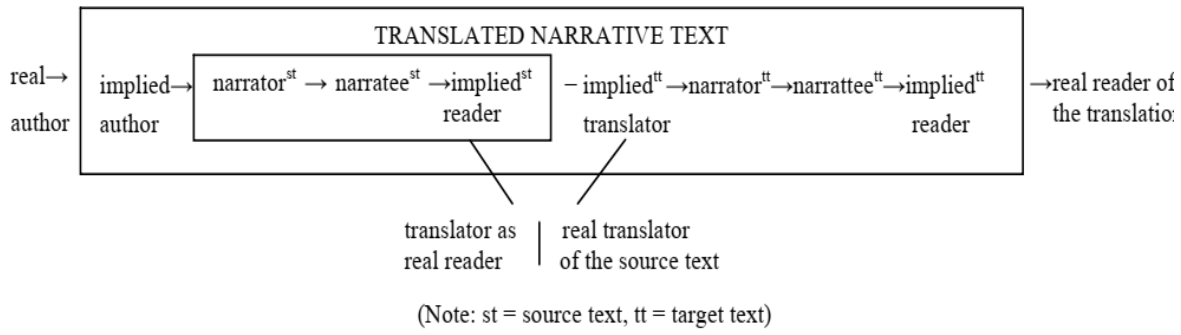
تقول Schiavi أنه نظرًا لوجود مترجم ضمني، يوجد أيضًا قارئ للترجمة الضمنية لكنها لا تشرح كيف يرتبط المترجم بالمترجم الضمني وكيف يرتبط هذا الأخير بالراوي. يوضح مخططها أن الراوي لم يعد مجرد كيان اخترعه مؤلف ضمني، ولكنه كيان يعيد معالجته مترجم ضمني. يفسر هذا الكيان النص الأصلي باتباع قواعد واستراتيجيات معينة، وبهذا يتمكن من بناء علاقة جديدة بين النص المترجم ومجموعة جديدة من القراء.

5.3. عند ايمر اوسيلفان Emer O'sullivan

قدمت O'Sullivan، نموذج تعديلي لمخطط Schiavi السابق، وترى أن المترجم الحقيقي لا ينتمي إلى مستوى النص ولكن هو جزء خارجي من وظيفتي التلقي والانتاج اللتين يمارسهما[2].

وهذا هو المخطط المقترح[3]:

[1] - Giuliana Schiavi, **Op.cit**, p14.
[2] - ZHANG Qun-xing, **Op. cit**,p180
[3] - Emer O'Sullivan, **Comparative children's literature**, Trans by A. Bell (London & New York: Routledge,2005),p108.



المخطط السردي لايمر اوسيلفان

استنادا للمخطط، يساهم المترجم الحقيقي في تحقيق التواصل بين المؤلف الحقيقي للنص المصدر والقارئ الحقيقي للترجمة الذي يقع خارج النص، ويلعب المترجم الحقيقي دور المتلقي في النص عندما ينقل النص المصدر عبر تدخل المترجم الضمني.

يكون الحضور الخطابي في النصوص المترجمة بارزا أكثر من وجود الراوي في النص المصدر، إذ يوجد صوتين في الخطاب السردي للنص المترجم: صوت الراوي في النص المصدر وصوت المترجم. على خلاف ما جاء به Hermans، ترى O'Sullivan أن صوت المترجم لغوي بدرجة كبيرة حيث "يتم دمجه بالكامل في صوت الراوي"[1].

كما تزعم أنه يمكن تحديد الوجود الخطابي للمترجم على مستويين في النص السردي، الأول عندما ينتج المترجم الضمني مظاهر معينة داخل النص المترجم مثل ، المقدمة والخاتمة في الكتاب المترجم والمسارد و الحواشي السفلية ، كما حددها من قبل Hermans، والثاني هو الصوت المنفصل عن صوت الراوي في النص المصدر وتسميه "صوت راوي الترجمة" الموجود في جميع النصوص السردية المترجمة على مستوى السرد نفسه[2].

يمكن أن تختلف العلاقة بين صوت الراوي في الترجمة وصوت الراوي في النص المصدر اختلافًا كبيرًا اعتمادًا على الممارسات الترجمية في سياق معين، كما يمكن أن يظهر صوت الراوي في الترجمة خلف

[1] - Emer O'Sullivan, **Op.cit,** p109.
[2] -Ibid

صوت الراوي في النص المصدر وذلك لمحاكاته. ومع ذلك، عندما ينفصل صوت الراوي في الترجمة عن صوت الراوي في النص المصدر قد يحاول المترجم الضمني التحكم في النص المصدر بصوت يظل دائمًا سائدًا ومنظمًا[1]. طبّقت O'Sullivan نموذجها على أدب الأطفال المترجم وتوصلت في النهاية إلى أن صوت الراوي في الترجمة يبدو أكثر وضوحًا في أدب الأطفال منه في مجالات أخرى بسبب بنيته التواصلية المتفردة التي تميز النصوص التي يكتبها وينشرها الكبار للأطفال.

خلاصة

في ختام هذا الفصل, نستشف أن البحث في ترجمة تيار الوعي يستوجب أولا الاعتماد على الدراسات السردية. ونقصد بذلك ربط تيار الوعي بالمنظور السردي ذلك أن التغيرات التي قد تمسّ السمات الشكلية لتيار الوعي خلال عملية الترجمة قد تؤثر عليه. وقد أجمع على هذا الباحثين الذين تناولوا موضوع المنظور السردي وعلاقته بصيغ عرض الخطاب والأفكار في النصوص السردية. إذ توصّل Levenston and Sonnenschein إلى أن التغيرات التي تطال البنى السردية خلال عملية الترجمة قد تحوّل المنظور السردي من شخوص الرواية إلى الراوي وهذا ما يؤثر على تلقي النص الهدف.

بينما حثّت شارلوت بوسو Charlotte Bosseaux ودافيد هورتون David Horton على الاهتمام بالبنى السردية للنص الأدبي لأن قارئ الترجمة يختلف عن قارئ النص الهدف. كما حرصا على التعمّق في ترجمة صيغ عرض الخطاب والأفكار بوصفها جزءا من البنية السردية.

إن عملية البحث في ترجمة تيار الوعي تتمحور على التعرف عليه في النص الأصل. تتميز هذه المرحلة بصعوبتها نظرا لتداخل واختلاف سماته الشكلية بين النص الأصل والنص الهدف. تتمثل هذه السمات في الضمائر والزمن وعلامات الترقيم والتكرار.

عادة ما تكون صيغ عرض الخطاب والأفكار بما في ذلك أسلوب تيار الوعي سببا في اقحام صوت المترجم أي حضوره أو ظهوره في أي عمل أدبي. فكل منظّر يربط حضور المترجم في نصه بظاهرة معينة.إذ ترى

[1] - ZHANG Qun-xing, **Op. cit**, p181.

فولكارت أن حضور المترجم مقترن بالتغيرات التي تطرأ على تقنيات عرض تيار الوعي لأن هذه التغيرات تؤثر على الجزء الرئيس في الرواية ألا وهو المنظور السردي.

أما جيرمي مانداي فيربط وجود المترجم بتغيّر أسلوب النص الهدف عن النص الأصل, ويقول ثيو هارمنز أن المترجم يظهر بوضوح إذا طبّق ملاحظات أو تعليقات نصية أو حواشي في ترجمته. تقّر تشيافي وأوسيلفان بحتمية وجود صوت المترجم في النصوص السردية لأن الفعل السردي في النص الأصل لا يتكافئ مع الفعل السردي في النص الهدف.

إذا لا يمكن غالبا أن يختفي المترجم وبإمكاننا دائما تتبعه في الترجمة من خلال مقارنة النص المصدر بالنص الهدف وتحليل جزئي أو كلي لبنية النص. ويرتكز هذا التحليل على الأساليب السردية واللغة المستخدمة والأسلوب أو يمكننا كذلك رصد صوته من خلال مقارنة الترجمات المختلفة لنفس النص المصدر. إن تتبع "صوت المترجم" سرديا يقدم وسيلة لإدراك ذاتيته ومنه نرى أن هذا يتحقق، في ظل بحثنا، برصد التغييرات اللغوية والأسلوبية السردية في آن واحد بين النص الأصل وترجمتين مختلفتين من خلال تطبيق نموذج التغيير في الترجمة التي اقترحته Katty Van Leuven Zwart

الفصل الثالث:

نظريات قياس التغير في الدرجة

تمهيد

تقوم عملية الترجمة على إعادة نقل لغة المتلقي بشكل يقارب أو يكافئ لغة النص الأصل على مستوى اللغة والأسلوب[1]، وبما أن المترجم يحتك بنصوص تختلف عن ثقافته وأيديولوجيته ولغته، فسيصل حتما إلى مواطن يربح فيها وأخرى يخسر فيها. إن مدى دقة النص المترجم ترتبط بمدى حفاظه على سمات النص الأصل، ومن بين المعايير المعتمدة في الحكم على دقتها قياس التغيرات التي تطرأ خلال عملية الترجمة وتفسير أسباب حدوثها.

« In the study of translation the interesting question is not whether a text has been transmitted more or less intact .What is of interest is the nature of the changes that have been wrought, and why certain changes were wrought and not others[2]»

على حد قول جدعون توري، ظاهرة التغير (Shift in translation) في الترجمة ظاهرة لا مفر منها وتتمثل في تغيير بنية النص الهدف، والتغير في الترجمة ليس ذو بعد سلبي لأنه يجنّب المترجم الوقوع في إشكاليات أخرى[3].

لقد حقق الكثير من المنظرين في ظاهرة التغير في الترجمة على مر التاريخ وقد كان فيناي وداربلنت Vinay and Darbelenetأول من تطرق إلى هذه الظاهرة على الرغم من أنهم لم يستخدموا مصطلح التغير Shift للدلالة عليها، وقد كان جون كاتفورد John Catford أول من أطلق مصطلح Shift على هذه الظاهرة في كتابه A Linguistic Theory of Translation سنة1965. لذا ارتأينا أن نكرس هذا الفصل للحديث عن أهم المنظرين الذين تناولوا هذه الظاهرة بالدراسة بداية من فيناي وداربلنيه وصولا إلى آخر من تناول التغير في الترجمة بالتفصيل وهو نموذج كايتي فان لويفن زفارت.

[1] -Nida Eugene, **''Principles of Correspondence''**, In The Translation Studies Reader (London: Routledge, 2000),p12.
[2] - Theo Hermans,**Op.Cit,** p4.
[3] -Gideon Toury**, Op.cit**, p63.

1.قياس التغيرات عند فيناي وداربلنيهJ.Paul Vinay and Jean Darbelnet

في عام 1958 ، حدد فيناي وداربلنيه استراتيجيتين للترجمة العامة: الترجمة المباشرة والترجمة غير المباشرة. يمكن تحقيق الأولى من خلال ثلاثة إجراءات: الاقتراض والنسخ والحرفية وتشتمل الاستراتيجية الثانية على الابدال الصرفي(أي تغيير جزء من خطاب لآخر) والتعديل (تغيير في الدلالات ووجهة النظر) والتكافؤ (تغيير في الأسلوبية والهيكلية لوصف الموقف نفسه) والتكيف (تغيير في المرجع الثقافي).

تعمل إجراءات الترجمة السبعة ، وفقًا لـ Vinay و Darbelnet ، على ثلاثة مستويات من النص: المستوى المعجمي والتركيبي والنحوي والتواصلي، كما لاحظوا أن العديد من هذه الإجراءات يمكن استخدامها في الجملة نفسها. أما مفهوم الترجمة غير المباشرة فهي ما يغيّره المترجم إجبارا سواء على المستوى التركيبي أو الدلالي، ربما لتعذّر وجود المفاهيم و التراكيب ذاتها في اللغة المنقول إليها.

1.1.الترجمة المباشرة

يقصد بالترجمة المباشرة النقل من لغة إلى أخرى سواء لتوافق في البنية أو لتوافق في الاصطلاح[1]، والمقصود هنا نقل وحدات الترجمة إلى وحدات تضارعها من حيث التركيب والمفهوم.

1.1.1.الاقتراض Borrowing

يطلق محمد الديداوي على هذه التقنية اسم "الاقتباس[2] " في كتابه مفاهيم الترجمة المنظور التعريبي لنقل المعرفة. الاقتراض في الترجمة هو النقل الحرفي والصوتي لكلمة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. تعود أسباب الاقتراض إلى تعذّر وجود مقابل في اللغة الهدف أو ربما قصد الإبقاء على طابع النص الأصل.

لا يحيل الاقتراض على وجود فجوة في اللغة الهدف أو عدم قدرتها على احتواء المفهوم نفسه أو الكلمة، وإنما يستعمل للحفاظ على النكهة المحلية للنص الأصل أو للحرص على إبقاء المظاهر السيميائية و الثقافية

[1]–حمزاوي رشاد محمد، **المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية: معجم عربي أعجمي، أعجمي عربي** (تونس: الدار التونسية للنشر، 1977)، ص،238.

[2]– محمد الديداوي، **مفاهيم الترجمة المنظور التعريبي لنقل المعرفة**، ط 1(الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007)ص89.

للكلمة المترجمة[1]. أمثلة الاقتراض متعددة نذكر منها: Banque تترجم إلى العربية، بنك. و كلمة Guitar تترجم إلى غيتار.

2.1.1.النسخ Calque

على عكس الاقتراض، النسخ هو نقل التركيب الموجود في اللغة الأصل إلى اللغة الهدف وترجمته حرفيا حتى لو كان مخالفا لتركيب اللغة الهدف أي نقل التعبير أو البناء بواسطة الترجمة الحرفية. يضرب محمد عناني مثال عن النسخ فيقول: « **مثلما نفعل في العربية عندما ننقل تعبيرا مثل ((في التحليل الأخير)) In the final analysis بدلا من ترجمته إلى الفصحى المعيارية ((في آخر المطاف))**[2]». أو كلمة Week–end التي تنقل إلى اللغة العربية بنهاية الأسبوع.

3.1.1.الترجمة الحرفية Literal Translation

هي تلك الترجمة التي تنقل كل مفردة بالمفردة التي تقابلها في اللغة الهدف دون أن تأخذ في عين الاعتبار أن تراكيب و طرق التعبير عن المعنى تختلف بين اللغات. يسوق الباحثان هذا المثال:

I left My spectacles on the table downstairs – J'ai laissé mes lunettes sur la table en bas – تركت نظاراتي فوق الطاولة في الطابق السفلي. غير أن الباحثان يؤيدان الترجمة الحرفية لأنها في نظرهما أحسن طرائق الترجمة. و يستحب اتباعها إلا إذا أحالتهم عن ذلك معيقات بنائية أو ثقافية[3].

2.1. الترجمة غير المباشرة

هي ما يغيّره المترجم إجبارا سواء على المستوى التركيبي أو الدلالي، ربما لتعذّر وجود المفاهيم والتراكيب ذاتها في اللغة المنقول إليها. ويلجأ إليها المترجم عندما تتعذّر الترجمة باستخدام تقنيات الترجمة المباشرة لا سيما الترجمة الحرفية وتتفرع إلى:

---

[1]- Marouane Zakhir, **''Translation Procedures''**, The Theories of Translation From History to procedures, Personal Journal of Philosophy of Language and Education (Zainurrahmans.WordPress.com)(2009), p115.

[2]– عناني محمد، **مرجع سابق**، ص89.

[3] -J.P.Vinay , and J.Darbelnet, **Comparative Stylistics of French and English :A methodology for Translation**, Translated by J.C.Sager, and M.J.Hamel(Amesterdam :John Benjamins, 1995), p288.

1.2.1. الإبدال الصرفي Transposition

ينطوي الإبدال الصرفي على التغيّر النحوي في الترجمة ولا يمسّ بالمعنى العام للنص ويكون إما إلزاميا أو اختياريا. يكون الإبدال إلزاميا عندما نقول مثلا: He merely nodded فنترجمها ب اكتفى بالإيماء حيث تحول الظرف Merely إلى الفعل اكتفى، و تحوّل الفعل Nodded إلى مصدر الإيماء.

أماّ الإبدال الاختياري، عندما نترجم مثلا: After his arrival إلى اللغة العربية سواء، بعد رجوعه أو بعد أن يرجع. نميّز أنواع كثيرة من الإبدال الصرفي، مثل التحول من اسم إلى فعل ومن صفة إلى فعل. يعتبر فيناي و داربلنيه أن الإبدال الصرفي هو أكثر الأنواع شيوعا في الوسط الترجمي و هو ما أكدّه الدكتور محمد عناني ،انطلاقا من تجربته الشخصية[1].

2.2.1.التطويع Modulation

التطويع هو تغييّر وجهة النظر التي تخوّل لنا التعبير عن الظاهرة نفسها بطريقة مختلفة، يلجأ المترجم إلى هذه التقنية عندما يرى أن الترجمة الحرفية قد تقوده إلى ترجمة صحيحة على مستوى قواعد اللغة إلاّ أنها تتنافى وعبقرية اللغة المنقول إليها.

« **يتم [أي التبديل] بالتقديم و التأخير و إعادة هندسة الجملة و كأنه التقاط صورة من زوايا شتى لنفس الشيء المصوّر الذي لا يختلف وإن اختلفت تلك الزوايا**[2] ». و منه يهدف التطويع إلى مراعاة ما تقتضيه عبقرية اللغة الهدف.

التطويع كالإبدال إما أن يكون إلزاميا أو اختياريا، يكون إجباريا عندما نترجم مثلا: The Time when- Le moment où. نلاحظ أن When ترجمت بـOù ، التي تترجم حرفيا إلى اللغة الإنجليزية ب The Moment where. هذا الاختيار قام به المترجم من دون وعي منه لأن اللغة تفرض عليه ذلك، لذلك فهو يترجم where ب Où مباشرة وآليا. أما عن التطويع الاختياري، فيرجع إلى قرار المترجم، مثلا He never

[1]– عناني محمد ، **مرجع سابق**، ص90.

[2]– الديداوي محمد ، **مرجع سابق**، ص89.

lies نستطيع ترجمتها بـ "لم يكذب أبدا" أو بـ "هو صادق". بالإضافة إلى هذين التقسيمين، هناك أنواع أخرى من التطويع.

-الجزء بدل الكل أو العكس: مثل : بعثت إليه بكلمة- I send him a line، قرأت الكتاب من أوله إلى آخره- I read the book from cover to cover

-تحويل المجرد إلى ملموس: مثل: تبرع بشيء من دمك- Give a pint of your blood

-الإثبات و النفي: مثل: منذ ذلك الوقت و هو لا يكف عن إثارة المشاكل- He has been a source of disturbance ever since

-المبني للمجهول والمبني للمعلوم : اضطررنا لاستخدام القوة للحيلولة دون رحيله- He had to be forcibly restrained from leaving. يحدث التطويع عند وجود تغيّر في النظرة مرفق بتغيّر معجمي في اللغة الهدف. يحبّذ تحاشي هذه التقنية إلا إذا كان الغرض من وراءها جعل الترجمة تبدو طبيعية أكثر[1].

3.2.1.التكافؤ Equivalence

هو أن يعبّر المترجم عن الشيء ذاته إلا أنه يغّير التركيب والأسلوب، تشيع هذه التقنية في ترجمة الأمثال والحكم والأقوال المأثورة والتعابير الاصطلاحية حيث يتم تعويض الجانب اللغوي بما يقابله في النص الهدف لاختلاف الثقافتين. مثل:- The actions speak louder than words الأفعال أصدق أنباء من الأقوال.

4.2.1.التكييف Adaptation

يغّير فيها المترجم محتوى وشكل النص الأصل بحيث يناسب قواعد وثقافة النص الهدف. يندرج التكييف تحت التكافؤ إلاّ أنه يطلق عليه التكافؤ الظرفي ذلك أن المترجم يترجم فيه الظرف أو الوضعية و ليس المفردات.

مثال: من المتعارف عليه أن أطفال المدارس يضعون في حقيبتهم المدرسية عادة قطعة حلوى أو شكولاتة يأكلونها إذا ما أحسوا بالجوع إلاّ أن الأطفال في بريطانيا يستبدلون هذه المأكولات بالتفاح وهي عادة متأصلة

[1]- Marouane Zakhir, **Op.Cit**, p117.

في بريطانيا إلى درجة أن رؤية سلة مليئة بالتفاح في واجهات المحلاّت التجارية في شهر سبتمبر، تكفي بالإيحاء بافتتاح المدارس، لذلك من الأفضل أن نجد عبارة ملائمة في اللغة لننقل إليها هذه العبارة. The sight of those apples announced the re-opening of school . نستطيع أن نستبدل التفاح بالدفاتر والأقلام والمحافظ المدرسية.

2. قياس التغيرات عند جون كاتفوردJohn Catford

كما سبقت الإشارة، إن أول من أطلق مصطلح shift على هذه الظاهرة الترجمية هو جون كاتفورد John Catford سنة 1965 ويعرفه قائلا:

«By 'shift' we mean departures from formal correspondence in the process of going from the SL to the TL. Two major types of 'shift' occur level shits and category shifts[1]»

حسب كاتفورد، التغيّر في الترجمة هو التحول عن المكافئ الشكلي في عملية الانتقال من النص المصدر إلى النص الهدف، والمكافئ الشكلي عند نيدا هو توليد عناصر شكلية تشمل الوحدات النحوية كترجمة الاسم بالاسم والفعل بالفعل والحفاظ على ترتيب العناصر الأصلية للنص بما في ذلك علامات الترقيم وترتيب الفقرات[2].

يعالج كاتفورد قضية التغيّر في الترجمة في إطار النظرية اللسانية للترجمة و يقسّمه إلى قسمين هما: تغيّر المستوىLevel shift و تغيّر الفئة Category shift.

1.2. تغيّر المستوى

يقصد به كاتفورد، التعبير عن تركيب نحوي في النص المصدر بتعبير مغاير له في اللغة الهدف كأن نعبّر عن كلمة واحدة بجملة كاملة في النص الهدف « **كقولك بالعربية ((كان حائرا ما عساه أن يفعل؟)) و كلمة ((عسى)) تترجم بتركيب نحوي في الإنجليزية /(He was perplexed ! What was he to do**

[1] - J.C. Catford, **A Linguistic Theory of Translation** (Oxford: Oxford University Press, 1965),p73.

[2]–يوجين نيدا، **نحو علم الترجمة**, تر ماجد النجار(العراق: مطبوعات وزارة الإعلام، 1976)، ص318.

(?what could he do)[1]». ترجمت كلمة عسى إلى جملة كاملة في اللغة الإنجليزية و هي: What was he to do.

2.2. تغيّر الفئة

يقسمه كاتفورد إلى أربعة أقسام ثانوية هي: التغيرات البنائيةStructural shifts و التغيّر في الطبقة Class shift و تغير الوحدة Unit shift و التغيّر داخل النظام Intra-System shift.

1.2.2. التغيّرات البنائية

هي التغيّرات التي تحدث على مستوى البنية وهي الأكثر شيوعا حسب كاتفورد[2]. لو أخذنا هذه الجملة و ترجمناها إلى اللغة العربية، ستتغيّر البنية ''John loves Mary''إلى ''يحب جون ماري''.إن البنية المتواضع عليها في اللغة الإنجليزية هي: فاعل+فعل+مفعول به. بينما البنية في اللغة العربية تأتي كما يلي: فعل+فاعل+مفعول به.

2.2.2. التغيّر في الطبقة

تحدث هذه التغيّرات عندما يتحول نوع كلمة ما في النص الأصل إلى نوع يختلف عنه في النص الهدف. يسوق كاتفورد هذا المثال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية. ''A medical student'' تترجم إلى الفرنسية ب ''Un étudiant en médecine''. ترجمت الصفة ''Medical'' ب''en médecine''، و هي شبه جملة.

3.2.2. تغيّر الوحدة

يطرأ التغيّر هنا على مستوى الرتبة « **و الرتبة هنا تشير إلى الوحدات اللغوية في بنائها التنازلي من حيث الحجم ، من حيث الجملة إلى شبه الجملة إلى مجموعة الكلمات إلى الكلمة ثم المورفيم**[3]». لو ترجمنا هذه

[1]–محمد عناني، **نظرية الترجمة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة**، ط1(القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان،2003)، ص97.

[2] -J.C.Catford, **Op.Cit**, p77.

[3]–عناني محمد، **مرجع سابق**، ص98.

الجملة ''Translation student'' ب ''طالب ترجمة،''التغيّر لم يطرأ. لو رفعنا الرتبة و ترجمناها ب ''طالب في الترجمة''، ثم نرفعها أكثر فنقول ''طالب يدرس الترجمة''، فالتغيّر يحدث لا محالة.

4.2.2. التغيّر داخل النظام

يقصد به كاتفورد تلك التغيّرات التي تحصل رغم التشابه الكبير بين لغتين و عندما يكون المترجم مجبرا على اختيار ما يختلفان فيه في الترجمة. على سبيل المثال: التغيّر في العدد رغم امتلاك اللغتين للنظام العددي نفسه[1]. يمكن ضمّ كل أنواع التغيّرات السابقة تحت قسمين رئيسين هما: التغيّر الإجباري Obligatory shift و التغيّر الاختياري Optional shift.

ينتج التغيّر الإجباري عن الفروق البنائية و التركيبية والفروق الدلالية والصوتية الفروق الثقافية بين اللغات[2]، أما التغيّر الاختياري، هو التغيّر الذي يختاره المترجم ربما لأسباب أسلوبية أو إيديولوجية أو ثقافية[3].

تجدر الإشارة إلى أن هناك حالات لا يطرأ فيها التغيّر بتاتا ويطلق عليها ''Zero shift'' أو ''Non shift''.

3. قياس التغيرات عند يوجين نيدا Eugene Nida

تكمن خلفية يوجين نيدا في نشر كتابه (نحو علم الترجمة) Toward Translation Studiesفي ترجمة الكتاب المقدس لأغراض تبشيرية، لذلك كان عليه التعامل مع اللغات التي كانت مختلفة اختلافًا كبيرًا عن اللغة الإنجليزية. استطاع من خلال هذا العمل أن يضع أحد أهم المفاهيم في علم الترجمة هو مفهوم التكافؤ الديناميكي الذي يقوم على صياغة الترجمة بطريقة توّلد لدى قارئ الترجمة أثرا يضاهي أثر النص الأصلي على قارئه.

[1]-Lea Cyrus, **''Building a Resource for Studying Translation Shifts''**, Language Resources and Evaluation Conference, Genoa, May 24/26,2006, p1241.
[2]-Hilkka Pekkanen, **''The Duet Between The Author and The Translator: An Analysis Through Shifts in Literary Translation''**,(PhD thesis), Department of Modern Language(University of Helsinki,2010), p38.
[3]-Matthijs Bakker and Others, **''Shifts of Translation''** , Routledge Encyclopedia of Translation Studies (London:Routledge, 2005), p228.

لا يتحقق هذا الهدف إلا إذا كان تعبير النص المترجم يبدو طبيعيا بصفة كلية ومثالية كتعبير النص الأصل. يولي نيدا أهمية بالغة لهذا التكافؤ لأنه يلزم المترجم بتطبيق بعض "أساليب التعديل" أثناء عملية الترجمة من بينها: الإضافة addition والتعديل alteration

1.3. الإضافة

يتحدث Nida عن الإضافة كلما احتوى النص الهدف على عناصر لغوية أكثر مقارنة بالنص الأصل، كما يشدد على أنه يمكن إدراجها بشكل مشروع في الترجمة شريطة أن لا تغير المحتوى الدلالي للرسالة وتجعله أكثر وضوحا إذا ما كانت الرسالة ضمنيًة في النص المصدر[1]. بالتالي، فإن ترجمة جملة مبنية للمجهول بجملة مبنية للمعلوم أو تحويل الطبيعة النحوية لكلمة من اسم إلى فعل قد تجعل من الضروري نحويا إدراج عناصر لغوية إضافية في النص الهدف.

وهناك نوع آخر من الإضافات يتمثل في استبدال الضمائر بمزيد من التعبيرات الملموسة وقد يكون هذا ضروريًا إذا كانت اللغة المصدر تفرق بين الجنس أو الرقم (كاللغة العربية مثلا). في هذه الحالة، يمكن أن يكون استخدام الضمير في اللغة الهدف مصدرًا للغموض، والذي نستطيع تجنبه من خلال إنتاج إحالة واضحة، وهذا من شأنه أن يجعل الرسائل الضمنية أكثر وضوحا، لكنه سيولد الأثر التواصلي نفسه بين النص المصدر والنص الهدف.

2.3. التعديل

هو ذلك التغير الذي لا يمكن تصنيفه ضمن خانة الإضافة، من بين هذه التغيرات ، على سبيل المثال ، التعديلات على المستوى الصوتي التي ينبغي إجراؤها إذا كانت حروف اسم علم معين مبهمة في النص الهدف وكذلك التغييرات في الفئات النحوية مثل تعديل العدد أو الزمن أو الصوت فضلا عن التغييرات في فئة الكلمات أو ترتيبها أو نوع الجملة.

[1] -Eugene Nida, **Toward a Science of Translation**.(Leiden: Brill, 1964), p227.

4. قياس التغيرات عند أنطون بوبوفيتش Anton Popovič

يوصف المترجم على أنه عامل أساس في حدوث التغيرات الأسلوبية، إذ يمكن أن تعزى غالبية التغيرات الاختيارية التي تحدث في الترجمة إلى الاختلافات بين الكاتب الأصلي والمترجم كمنتجين للنصوص إلا أنه عادة ما تكبح آثار هذه التغيرات من خلال معايير نشاط الترجمة وكذا علاقة المترجم بالنص. يصف بوبوفيتش هذه العلاقة كالتالي:

‘’It is not the translator's only business to 'identify' himself with the original; that would merely result in transparent translation. The translator also has the right to differ organically, to be independent, as long as independence is pursued for the sake of the original, a technique applied in order to reproduce it as a living work... Thus shifts do not occur because the translator wishes to 'change' a work, but because he strives to reproduce it as faithfully as possible and to grasp it in its totality ‘’ [1]

وسّع بوبوفيتش مفهوم التغير في الترجمة عندما ربط التغيرات بالأسلوب، وقد أطلق عليها "تغييرات التعبير" ‘’Shifts of expression‘’. ينطوي تقييم هذه التغيرات على مقارنة نصية على مستوى التعبير بأكمله، علاوة على ذلك ، يرى بوبوفيتش أن التغيرات التي تحصل في الترجمة ليست أخطاء ولكنها محاولات قام بها المترجمون لإعادة إنتاج النص بأمانة لتستوفي مقاصد الجمهور المتلقي[2].

قسم هذه التغيرات إلى خمسة أنواع: التحول التأسيسي Constitutive shift ينتج عن الاختلافات بين نظامين لغوين؛ التحول النوعي generic shift يحدث عندما تتغير ميزات النص ويظهر النص الهدف كنوع نصي مختلف عن النص الأصلي ؛ التحول الفردي individual shift يحدث نتيجة تبني المترجم لأسلوبه واعتباراته الخاصة ؛التحول السلبي negative shift يحدث عندما يوجد خطأ في الترجمة بسبب نقص

[1] - Anton Popovic "**The concept 'shift of expression in Translation,"** The Nature of Translation: Essays on The Theory and Practice Literary Translation Holmes, (Berlin: De Gruyter Mouton, 1970), p80.
[2] -Ibid, p84.

الكفاءة اللغوية ؛ والتحول الموضعي topical shift يتم عند تغيير الحقائق الموضعية للنص الأصل في الترجمة نتيجة لاستخدام دلالات مختلفة.

5. قياس التغيرات عند جدعون توري Gideon Toury

قدم Toury وجهة نظر مختلفة عن التغير في الترجمة، حيث أشار أن التغير ظاهرة "عالمية حقيقية في الترجمة"[1]، كما أضاف أن تحليل التغيرات في الترجمة يعتبر نوعًا من اكتشاف طرق ممارسة الترجمة. لقد ميز توري بين نوعين من التغيرات: التغيرات الإلزامية وغير الإلزامية، فالتغيرات الإلزامية تحكمها القواعد ، في حين أن التغيرات غير الإلزامية ترجع إلى أسباب أدبية أو ثقافية أو أسلوبية.

ونظرًا لارتباط التغيرات بمعايير محددة، فإن دراستها تهدف إلى معرفة العناصر التي تتحكم في الترجمة وهي المعايير الأولية الناتجة عن خيارات المترجمين. تُخضع كل ترجمة حسب Toury، نفسها إما للغة المصدر أو اللغة والثقافة الهدف، فإذا كانت الترجمة تحتوي على الكثير من التغيرات الإلزامية فهذا يعني أنها أكثر خضوعا لقواعد اللغة المصدر، وإذا كانت التغيرات غير الإلزامية سائدة ، فإن الترجمة تكون أكثر توجهاً نحو معايير اللغة الهدف.

رغم كل هذه التوجهات التنظيرية لظاهرة التغير في الترجمة، إلا أن النموذج الأشمل والأكثر تفصيلا لتحليل التغير في الترجمة قد صممته كايتي فان لويفن زفارت Katty Van Leuven-Zwart سنة 1989.سنتطرق إلى نموذجها بالتفصيل كونه الإطار النظري الذي ترتكز عليها دراسة الأمثلة التطبيقية بين الأصل والترجمة، ويرجع اختيارنا لهذا النموذج لنوع المدونة الأصلية التي تتسم بتقنياتها السردية المتنوعة فضلا على أن فان لويفن زفارت قد طبقت هذا النموذج حصرا لوصف التغيرات التي تطرأ على النصوص السردية.

[1] -Gideon Toury, **Op.cit**, p80.

لقد لجأنا إليه لقلة الدراسات التي طبقته بالكامل على ترجمة النصوص من الإنجليزية إلى العربية وسنحاول في الجانب التطبيقي التحقق من مدى ملاءمة هذا النموذج لوصف التغيرات التي استخدمها المترجمان لتخطي الاختلافات اللغوية في تقديم نص سردي من الإنجليزية إلى العربية.

على عكس النماذج الأخرى لتحليل التغيرات في الترجمة، يهتم النموذج الوصفي لكايتي فان لويفن زفارت بمدى تأثير التغيرات المتكررة في البنى الصغرى على مستويين رئيسين من النص السردي– مستوى القصة ومستوى الخطاب – مثل التغيرات في منظور الراوي وخصائص شخوص الرواية والأهم من ذلك ، أنه يأخذ في عين الاعتبار مجموعة واسعة من الجوانب الأدبية مثل الشخوص في الرواية والخطاب السردي والمنظور السردي والذي يقوم بدور ذو أهمية بالغة في النصوص السردية.

6. عند كايتي فان لويفن زفارتKitty M.van Leuven-zwart

يرجع أصل هذا النموذج إلى الوقت الذي قرأت فان لويفن زفارت فيه رواية دون كيشوت باللغة الهولندية ووجدت أنها "مملة وقديمة الطراز وغريبة"[1]، على عكس ما أثار فضولها عندما قرأتها باللغة الإسبانية حيث فوجئت أن الرواية كانت جيدة وحديثة ولم تكن مملة ولا غريبة. انطلاقا من هذه الملاحظة، صممت على التحقيق في الخطأ الذي حدث في الترجمة الهولندية (1989).

وبهذا طورت نموذجها المكون من جزأين وقد أثبت هذا النموذج لاحقًا أنه قابل للتطبيق على اللغات الأخرى. يهدف نموذجها إلى إنشاء ووصف التغيرات في ترجمة النصوص السردية. كانت أهداف هذه الباحثة هي استكشاف كيف وإلى أي مدى تختلف الترجمة عن الأصل وصياغة الفرضيات المتعلقة بعملية تأويل المترجم للنص الأصل والاستراتيجيات والقواعد المعتمدة أثناء الترجمة.

يختلف نموذج فان لويفن زفارت عن النماذج السابقة في أنه تم تصميمه لوصف الترجمات الفعلية بدلاً من البحث في العلاقة بين نظامين لغويين مختلفين، إذ كانت النماذج السابقة ترى التغيرات على أنها حتمية

[1] -Katty Leuven-Zwart, **''Translation and original: Similarities and dissimilarities, I''**, Target International Journal of Translation Studies, Vol 1(2), 1989, p152.

ولكن في الوقت نفسه، كانت الحاجة إلى التغلب على الاختلافات اللغوية مبررا لحدوث التغيرات في الترجمة، أي أن المترجم يجب أن يستعين بالتغيير إذا تسببت الترجمة الحرفية في بعض العيوب على مستوى النص الهدف[1].

إن وجهة نظر فان لويفن زفارت عن التغيرات في الترجمة حيادية لأنها لا تصف ما الذي يمكن أو يجب أن يفعله المترجمون أو ملا ينبغي عليهم فعله ، ولكن ببساطة تراقب وتصف ما قاموا به فعليا. نشرت فان لويفن زفارت رسالتها للدكتوراه باللغة الهولندية عام 1984 ثم نشرت ملخصا لها باللغة الإنجليزية في مجلة Target على شكل مقالين عامي 1989 و 1990.

ينقسم النموذج إلى عنصرين رئيسين؛ نموذج مقارنComparative model ونموذج وصفي Descriptive model. يركز الجزء الأول على البنى الصغرى microstructure داخل النص ويدرس الأخير تأثيرات هذه البنى في الترجمة على مستوى البنية الكبرىmacrostructure. استمدت الباحثة فئات النموذج المقارن من بحث فيناي وداربلنيه و ليفي Levy واستوحت النموذج الوصفي من أعمال ليتش وشورت Leech and Short وبال Bal.

1.6. النموذج المقارن Comparative Model

يقوم هذا النموذج على اجراء مقارنة تفصيلية بين النص الأصل والنص الهدف وتصنيف جميع التغييرات على المستوى البنائي الصغير microstructure داخل الجمل والعبارات وأشباه الجمل [2] ,sentences phrases and clauses، تقول في مقالها أنه ليس من الضروري مقارنة نصين كاملين فالتحليل يمكن أن يقتصر على بعض المقاطع المختارة ثم تقسم هذه المقاطع إلى ترانسيمات Transemes لأن "الجمل طويلة جدًا والكلمات قصيرة جدًا بحيث لا يمكن مقارنتها بسهولة".

[1] -Lea Cyrus, **''Old concepts, new ideas: approaches to translation shifts''**, Monografías de Traducción e Interpretación, Vol1, January 2009, p95.
[2] -Katty Van Leuven-Zwart, **Op.cit**, p155.

وتعرّف الترنسيم بأنه "وحدة نصية مفهومة"، ويجب أن ننوه هنا أن الدكتور محمد عناني قد ترجم مصطلح Transemes بالخيوط لأن النسيج النصي يتكون منها[1]. هناك نوعان من الترنسيمات:

The state of affairs transeme: هي العبارة التي تحتوي على فعل وروابط منطقية.

The satellite transeme: وهي عبارة خالية من الفعل تصف حالة الترنسيم الأول أو الترنسيم الذي يحتوي على فعل ''the state of affairs transeme''

مثلا في جملة she closed the door behind her، الترنسيم الذي يحتوي على فعل " state of affairs transeme" هي عبارة she closed the door، أما عبارة behind her هي ترنسيم يصف الحالة ''satellite transeme''.

عند مقارنة النص الأصل والنص الهدف، يجب أولا تحديد ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف ثم نقارن بينهما على ضوء النموذج المقارن الذي يقوم على مفهوم العلاقة ''relationship'' أي أوجه التشابه والاختلاف بين الترنسيمين.

إن النموذج المقارن يركز على ترنسيم النص الهدف لأن مفهوم العلاقة في هذا النموذج يتمركز، في المقام الأول، على إيجاد أوجه التشابة بين ترنسيم النص الهدف وترنسيم النص الأصل لأن غياب التشابه يعني أن ترنسيم النص الهدف لا يعتبر ترجمة لترنسيم النص الأصل. وبذلك فإن استخراج أوجه الاختلاف بين الترنسيمين يرتبط أولا بإيجاد أوجه التشابه. تقول الباحثة أن المقارنة بين الترنسيمين في النص الأصل والنص الهدف يتم على ثلاث مراحل.

أولها تحديد أوجه التشابه أو القاسم المشترك كما تسميه common denominator وتسميه: architranseme أو ATR وهي الجوهر الثابت للمعنى، حيث يظهر فيه الفعل والاسم والنعت والحال، وما عدا ذلك من حروف جر وضمائر فلا تذكر في ATR. إن العثور دائما على قاسم مشترك والتعبير عنه من

[1]–محمد عناني، **مرجع سابق**، ص105.

خلال ATR ليس سهلا، ومع ذلك ، تبيّن الممارسة أنه في معظم الحالات يمكن تحديد ATR بمساعدة القواميس في كلتا اللغتين.

''The comparison between a source-text transeme and a target-text transeme involves three steps. The first is the establishment of the similarities, i.e. of the common denominator. This common denominator is called the *architranseme* or *ATR.''*[1]

يمكننا أن نسوق المثال التالي عن كيفية استخراج ATR:

He opened the door (ترنسيم النص الأصل) و فتح الباب (ترنسيم النص الهدف) و To open+the door (Architranseme أو الخيط الأم مثل ما يسميه محمد عناني)

تأتي المرحلة الثانية بعد استخراج ATR التي تتمثل في مقارنة كل ترنسيم على حدى وبين Architranseme قصد تحديد العلاقة الموجودة بين كل ترنسيم وATR .إذا كان الترنسيم يتشابه مع architranseme فالتغير لم يحدث والعلاقة بينهما هي علاقة ترادفsynonymic ، أما إذا اختلف الترنسيم عن ATR فالعلاقة بينهما هي علاقة شاملة hyponymic والتي يمكن تحديدها باستخدام ما تسميه فان لويفن زفارت بمعادلة form/class/mode بحيث يكون الترنسيم form/class/mode لـ ATR .

وبعد المرحلة الثانية، نجد المرحلة الثالثة التي تقوم على استنتاج العلاقة بين الترنسيم في النص الأصل والترنسيم في النص الهدف. لخّصت الباحثة هذه العلاقة في أربع احتمالات وهي:

–وجود علاقة ترادف بين الترنسيمين إذا ترادف كلاهما مع ATR وهنا لم يحدث أي تغير في الترجمة.

–وجود علاقة شاملة hyponymic بين الترنسيمين إذا ترادف أحد الترنسيمين مع ATR وكان الترنسيم الآخر في علاقة شاملة مع ATR. هذا يدل على حدوث تغي في الترجمة

–وجود علاقة تضاد بين الترنسيمين إذا كان الترنسيمان في علاقة شاملة مع ATR. وهنا كذلك يحصل تغير في الترجمة.

[1] -Katty Van Leuven-Zwart, **Op.cit**, p157.

–استحالة إقامة العلاقة بين الترنسيمين يعني أنهما لا يترادفان وبالتالي يستحيل تحديد ATR. وهنا يطرأ تغير على الترجمة. وبناءا على ما سلف، تقسم الباحثة هذه التغيرات إلى 3 فئات رئيسة وأخرى فرعية، وتتمثل هذه التغيرات في Modulation تغيير وجهة النظرة و Modification التعديل و Mutation التحويل.

1.1.6.تغيير وجهة النظرModulation

يحدث تغير في وجهة النظر عندما يكون الترنسيمان في علاقة شاملة مع ATR بحيث يكون أحد الترنسيمات في علاقة ترادف مع ATR بينما يكون الآخر في علاقة شاملة hyponymic مع ATR.

فإذا كان ترنسيم النص الأصل لا يترادف مع ATR، تسمي الباحثة هذا التغير ب generalization أو التعميم، أما إذا لم يترادف ترنسيم النص الهدف مع ATR تسميه ب specification أو التخصيص.

يكون هذا الاختلاف إما أسلوبيا أو دلاليا. ويكون وجه الاختلاف في تغير وجهة النظر إحدى العناصر التالية: مساعد زمني aspectual أو ذاتي subjective أو مادي concrete أو توكيدي intensive. بينما يكون وجه الاختلاف في تغير وجهة النظر الأسلوبية أحد العناصر الاجتماعية أو التعبيرية expressive or social فالمعنى التعبيري يتغير بتغير خصائص المتحدث ، بينما يعمل المعنى الاجتماعي على إقامة العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها.

قسمت فان لويفن زفارت الجوانب التعبيرية لأوجه الاختلاف إلى عنصر نحويsyntagmatic element ، حيث يقوم هذا العنصر على ظاهرة التكرار ويؤثر على أشكال الكلام مثل الجناس alliteration والقافيةrhyme والسجع assonance والجناسanaphora والتطابق parallelism، والعنصر الإيحائي paradigmatic الذي ينتج عن اختيار عنصر لا ينتمي إلى النطاق الطبيعي للخيارات المتاحة في مكانه في السلسلة اللغوية[1].

[1] Katty Van Leuven-Zwart, **Op.cit**, p163.

تتمثل هذه العناصر في استخدام التعابير المجازية مثل الاستعارة والكناية وغيرها. أما العناصر الاجتماعية تتمثل في: عنصر نوعية اللغة register(على سبيل المثال رسمي / غير رسميFormal/informal) والعنصر المهني professionوالعنصر الزمني time(على سبيل المثال الكلمات القديمة /المستجداتarchaism/ neologism) والعنصر الخاص بالنصText–specific (مثل القصص الخيالية) والعنصر الخاص بالثقافة.

–تغير وجهة النظر الدلالية/ التخصيص Semantic Modulation/specification

يتجلى الاختلاف الدلالي في هذا القسم في ترنسيم اللغة الهدف بينما يغيب في النص الأصل.

–تغير وجهة النظر الدلالية/ التعميم Semantic Modulation/generalization

يتجلى الاختلاف الدلالي في هذا القسم في ترنسيم النص المصدر بينما يغيب في النص الهدف.

–تغير وجهة النظر الأسلوبية Stylstic Modulation

يظهر الاختلاف الأسلوبي في تغير وجهة النظر الأسلوبية/التخصيص في ترنسيم النص الهدف بينما يظهر هذا الاختلاف الأسلوبي في تغير وجهة النظر الأسلوبية/التعميم في ترنسيم النص الأصل . ويمكن تحديد تغير وجهة النظر الأسلوبية من خلال تطبيق معادلة form/class/mode بحيث يكون الترنسيم متغير أسلوبي لـ (ATR f/v)« X is a stylistic variant of Y » وتقول الباحثة أن X يدل على الترنسيم و Y يدل على ATR.

2.1.6.التعديل Modification

يحدث التعديل، حسب فان لويفن زفارت، إذا كانت العلاقة بين الترنسيم في النص الأصل والترنسيم في النص الهدف في علاقة تباين، أي أن يكون الترانسيمان مختلفان جذريا مقارنةً بـ ATR ، على أن تكون علاقة كل ترنسيم بـ ATR علاقة شاملة. يمكن أن يكون هذا الاختلاف على المستوى الدلالي أو الأسلوبي او التركيبي أو على كل هذه المستويات، ويرجع عدم وضوح الترنسيمات إلى غموض في صياغة ATR أي

الترنسيم الأصلي **"كأن يتسم بالغموض، أو يشتمل على تورية، أو يتضمن انحرافا عن مصطلح اللغة المصدر"** [1].

-التعديل الدلالي:Semantic modification

لا يحدث التعديل الدلالي إلا إذ كان الاختلاف شديدا على المستوى الدلالي بين الترنسيمان مقارنة ب ATR أو الخيط الأم على حد قول محمد عناني.

-التعديل الأسلوبي Stylistic modification

يكون التعديل أسلوبيا إذا كان التباين بين الترنسيمين على المستوى الأسلوبي واذا كانت مظاهر الاختلاف فيهما تنتمي إلى نفس الفئة الفرعية (مثل عنصر الزمن)[2].

-التعديل التركيبيSyntactic modification

ترتبط التعديلات التركيبية بالاختلاف الموجود بين الترنسيم في النص الأصل والترنسيم في النص الهدف على المستوى التركيبي. إن التعديل التركيبي يكون في الأصل نتيجة لتغير أكبر على المستوى الأسلوبي أو الدلالي أو التداولي فالتعديل التركيبي لا يمكن أن يؤثر على هذه المستويات لأنه لا يرتبط بتفسير المترجم للنص الأصل أو الاستراتيجيات الكامنة وراء الترجمة[3].يتخذ التعديل التركيبي ثلاثة أشكال:

التعديل التركيبي الدلاليSyntactic-Semantic modification

يتعلق هذا التعديل بأمور نحوية مثل الزمن والجنس والعدد أو بالرتبة النحوية كتغير الفعل إلى اسم في الترجمة أو الإضافة والحذف وتغيير المعنى على مستوى المصطلحات.

التعديل التركيبي الأسلوبي Stylistic-syntactic Modification

يدّل التعديل التركيبي الأسلوبي على الفروقات التركيبية المتعلقة بعدد عناصر ايصال الرسالة.

---

[1]-محمد عناني, مرجع سابق، ص106.

[2] -Katty Van Leuven-zwart, **Op.cit**, p166.

[3] -Ibid

فإذا كان الترنسيم في النص الأصل يحتوي على عناصر لغوية أكثر من النص الهدف فيطلق على التغير اسم الايضاح explicitation وأما العكس فهو التضمين implication.

التعديل التركيبي التداولي Synatctic-pragmatic modification

يحدث هذا النوع من التعديل إذا اختلف تركيب ترنسيم النص الهدف عن تركيب ترنسيم على مستوى الفعل الكلامي أو إذا اشتمل أحد الترنسيمات على عنصر له وظيفة مرجعية مثل الأسماء المشيرة إلى الأشخاص والزمان والمكان deictics أو بديل عائد anaphoric (الضمير العائد على تركيب اسمي سابق أو لاحق)، بينما يستخدم الترنسيم الآخر عنصر ذو معنى مستقل.

3.1.6.التحويل :Mutation

يكون التحويل في الترجمة عندما يستحيل تحديد ATR مشترك بين ترنسيم النص الأصل و ترنسيم النص الهدف. تقسمه فان لويفن زفارت إلى ثلاث أقسام فرعية: الإضافات Addition of clauses or phrases أو الحذف Deletion of clauses of phrases أو التغير الجذري Radical change of meaning.[1] لخصت الباحثة في نهاية هذا النموذج مجمل التغيرات في مخطط[2] حتى يسهل ترتيبها وسننقله هنا كذلك للغرض نفسه.

[1] -Katty van Leuven-Zwart .**Op.cit,** p169.
[2] -Ibid, p170.

CATEGORY	SUB-CATEGORY
00 SEMANTIC MODULATION generalization specification	01-f/c/m 02-aspectual element 03-subjective element 04-concrete element 05-intensive element
10 STYLISTIC MODULATION generalization specification	11-register element 12-professional element 13-temporal element 14-text-specific element 15-culture-bound element 16-syntagmatic element 17-paradigmatic element
20 SEMANTIC MODIFICATION	21-f/c/m 22-aspectual element 23-subjective element 24-concrete element 25-intensive element
30 STYLISTIC MODIFICATION	31-register element 32-professional element 33-temporal element 34-text-specific element 35-culture-bound element 36-syntagmatic element 37-paradigmatic element
40 SYNTACTIC-SEMANTIC MODIFICATION	41-tense 42-person 43-number 44-gram. class/function 45-function word
50 SYNTACTIC-STYLISTIC MODIFICATION	51-explicitation 52-implicitation
60 SYNTACTIC-PRAGMATIC MODIFICATION	61-speech act 62-deixis/anaphora 63-thematic meaning
70 MUTATION	71-deletion 72-addition 73-radical change of meaning

مخطط فان لويفن زفارت لأنواع التغيرات في الترجمة[1]

[1]- Katty van Leuven-Zwart .**Op.cit,** p170.

2.6.النموذج الوصفي Descriptive model

يكمّل النموذج الوصفي النموذج المقارن لأنه يصف تأثير التغيرات في البناء الصغير microstructure على البناء الكبير macrostructure، ويهدف إلى تحليل الأدب المترجم لأن النصوص السردية تتكون من وحدات معنوية أكبر من الوحدات الموجودة في البنية الصغرى، وتتضمن هذه الوحدات طبيعة وعدد وترتيب الحلقات ومواصفات الشخوص والعلاقة بينهم وتفاصيل الأحداث والإطار الزماني والمكاني ووجهة نظر الراوي إلى أحداث الرواية[1].

استمدت فان لويفن زفارت مفاهيم هذا النموذج من أبحاث ليتش وشورت وبال Leech/Short/Bal في علم السرد وحاولت أن تطبقها على ترجمة النصوص السردية. عالجت الباحثة العناصر اللغوية في النص السردي حسب الوظائف التي صنفها هاليداي Halliday و هي Interpersonal في ما بين الأشخاص(العلاقة بين الأشخاص في النص) و Ideational خاص بالأفكار (المعلومات المتعلقة بالخيال السردي) و Textual نصي (ترتيب الأفكار داخل النص).

ثم ربطت هذه العناصر بالمفاهيم الثلاثة التي أتى بها Bal والمتعلقة ب History level مستوى التاريخ وهو المستوى الأعمق والأكثر تجريدا لأنه يتكون من عدة عناصر مجردة كالشخصيات والأحداث والزمان والمكان إلا أن فان لويفن زفارت قد اعتبرته غير مهم في هذا النموذج[2]، و Story level مستوى القصة ويتعلق بسرد الأحداث في النص وأهم عناصره وجهة النظر السردية، و Discourse level مستوى الخطاب ويقصد به التعبير اللغوي عن العالم الخيالي وأهم عناصره الراوي الذي يتولى ربط القارئ بالعالم الخيالي.

1.2.6.مستوى القصة Story Level

وظيفة ما بين الأشخاص Interpersonal function

[1] -Katty Van Leuven-Zwart,**Op.cit,** p171.
[2] -**Ibid**, p173.

إن وظيفة ما بين الأشخاص على مستوى القصة تحدّد وجهة النظر التي يتم تقديم العالم الخيالي من خلالها. وعادة ما تتحقق وجهة النظر السردية بتدخل من المسؤول عن المنظور السردي Focalizor سواء أكان هذا المنظور داخلي أو خارجي. إذا تم عرض القارئ على وجهة نظر أحد الشخوص في السرد، فإن البؤرة تكون داخلية أما إذا عُرض على القارئ وجهة نظر شخص مجهول، أو شخص خارج عن اطار النص السردي، فالبؤرة تكون خارجية[1].

الوظيفة الخاصة بالأفكار Ideational function

تشير الوظيفة الخاصة بالأفكار على مستوى القصة إلى صورة العالم الخيالي المقدم للقارئ وتكون هذه الصورة "ملموسة" أو "مجردة"، فإذا كانت المعلومات ملموسة في وصف حادث مروري ، على سبيل المثال، فقد يتم تقديم تفاصيل حول أشياء مثل لون ورقم وتصنيع السيارات المعنية وعدد الضحايا وعمرهم وجنسهم والطقس والضرر والمكان الذي وقع فيه الحادث، أم إذا كانت صورة العالم الخيالي "مجردة"، فستكون المعلومات حول الجوانب الباطنية مثل الخصائص العقلية للشخصيات أو السمات النفسية[2].

الوظيفة النصية Textual function

تحدد الوظيفة النصية على مستوى المجموعة النصية ترتيب الأحداث. وفقًا لـ Leech and Short ، يمكن أن يكون ترتيب الأحداث ترتيبًا زمنيًا عند عرض الأحداث الخيالية بترتيب زمني ؛ يعني ذلك الترتيب الذي تأتي به الشخصية للتعرف على مكونات الخيال ؛ أو عرض تقديمي ينتقل من العناصر التي تفترض الأقل معرفة مسبقة إلى تلك التي تفترض أكثر من غيرها.

2.2.6.مستوى الخطاب Discourse level

وظيفة ما بين الأشخاص Interpersonal function

[1]-Katty Van Leuven-Zwart, **Op.cit**, p173.
[2] -**Ibid**, p173.

تشتغل هذه الوظيفة على مستوى الخطاب بالتركيز على الراوي الذي قد يكون حضوره داخليًا أو خارجيًا في الخطاب، أي أن الراوي يمكن أن يكون قريبًا من القارئ أو بعيدًا عن العالم الخيالي أو العكس. تقول لويفن زفارت أن الراوي يوصف على أنه غريب إذا لم يتغلغل داخل العالم الخيالي ولم يكشف عن باطنه. يظهر الحضور الداخلي للراوي من خلال استخدام الضمير الغائب الأول والمضارع والمحادثات التي تشير إلى القارئ، وهناك مؤشرات ضمنية أخرى لتواجده في النص تتمثل في استخدام والكلمات المشيرة للمكان والزمان (اليوم ، غدًا ، أين ، هناك..الخ) والأفعال المساعدة.

الوظيفة الخاصة بالأفكار Ideational function

تعبر هذه الوظيفة عن صورة العالم الخيالي، وقد حددت لويفن زفارت هذه الوظيفة على مستوى الخطاب بوصفها أسلوب العقل mind style أو الأسلوب النموذجي لوجهة نظر معينة للعالم الخيالي. وبناءا على هذا قد تكون الخيارات الدلالية مادية أو محايدة أو مشحونة عاطفياً[1].

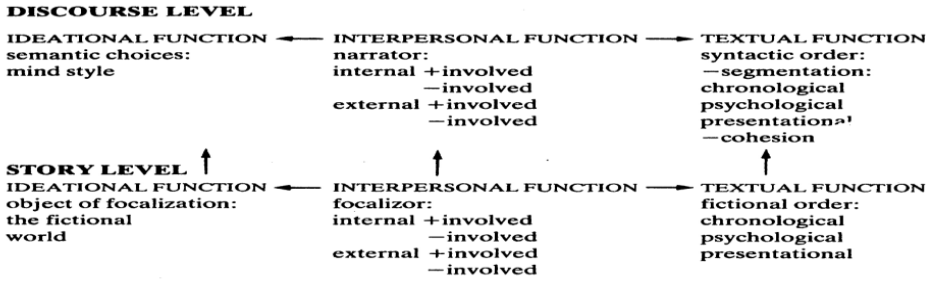
الوظيفة النصية Textual function

تهتم الوظيفة النصية على مستوى الخطاب بالترتيب النحوي، و تعتمد على مبدأين: التقسيم والاتساق segmentation and cohesion.استنادا لليتش وشورت هناك ثلاثة أنواع من التقسيم: التسلسل الزمني حيث يعمل الترتيب النحوي بالتوازي مع الترتيب الزمني الذي تحدث فيه الأحداث في الخيال السردي، والتقسيم النفسي psychological segmentation ترتّب فيه الجمل وفقًا لمبدأ "الأول هو الأهم" بحيث يشبه ترتيبهم ترتيب الأفكار التي تتبادر إلى ذهن المتحدث، والتقسيم العرضي الذي يشير إلى الجملة التي تكون الجملة الرئيسة فيها في النهاية.

يحتوي الاتساق على وظيفتين هما الإحالة والربط، تتحقق الإحالة من خلال الكلمات المشيرة للزمان والمكان والأشخاص deictics بينما يتم الربط من خلال أدوات الربط والظروف.

[1] -Katty Van-Leuven Zwart,op.cit 177

يوضح المخطط[1] أدناه الوظائف والمستويات التي تحدثنا عنها سالفا كما يبين الرسم التخطيطي أن الوظيفة النصية والوظيفة الخاصة بالأفكار التي تشتغل على مستوى القصة والخطاب تعتمد على وظيفة ما بين الأشخاص التي تعمل على كلا المستويين ،أي أن طريقة التبئير والسرد تحدد صورة العالم الخيالي المقدم للقارئ، وهذا ينطبق على المحتوى وترتيب العناصر التي تشكّل هذا العالم واختيار وترتيب الوسائل اللغوية المستخدمة للتعبير عنه.



3.6.تأثيرتغيرات البناء الأصغر على البناء الأكبر للأعمال السردية المترجمة:

تؤكد كايتي فان لويفن زفارت في الجزء الثاني من مقالها الذي نشرته سنة 1990 أن التغيرات التي تطرأ على البناء الصغير في النثر القصصي قد تؤثر على الوظائف المذكورة آنفا كونها مرتبطة بمستوى القصة والخطاب. وقد زودت وصفا منظما لهذا التأثير حين ربطت بين فئات التغيرات في النموذج المقارن وعناصر النموذج الوصفي وقد رأت الباحثة أنه من الضروري أن يكون وصف تأثير التغيرات في البناء الصغير على البناء الكبير من "الأعلى إلى الأسفل" لأن التغيرات في البناء الصغير تظهر على سطح النص، فالتغيرات التي تتعلق بمستوى الخطاب ستسبق تلك التي تكون على مستوى القصة.[2]

1.3.6.تغير وجهة النظر الدلالية Semantic modulation

تقول كايتي فن لويفن زفارت أن تغير وجهة النظر الدلالية تتعلق بالاختيارات الدلالية للمترجم والتي عادة ما تكون إما أكثر أو أقل تفصيلا من تلك التي قام بها كاتب النص الأصل، فاذا تكرر هذا التغير الدلالي بصفة

[1] -Katty Van-Leuven Zwart,**Op.cit**, p179.
[2]- Katty Leuven-Zwart, **''Translation and original: Similarities and dissimilarities, I I''**, Target International Journal of Translation Studies, Vol 2(1) 1990, p70.

ثابتة ، فإنه قد يؤدي إلى حدوث تغير في الوظيفة الخاصة بالأفكار المرتبطة بمستوى الخطاب، حيث يكون هذا التغير في البناء الكبير تدريجيًا أو معارضًاgradual or oppositional .

تقدم الباحثة مثالا على تغير درجة الإيحاء في الأسلوب بين النص الأصل والترجمة، وتقول أنه إذا كانت درجة الإيحاء أكثر في النص المترجم نظرًا لاختلاف مواصفات العناصر الايحائية ، سيكون تغير الأسلوب الايحائي في الترجمة تدريجي gradual أما إذا كان الأسلوب الإيحائي في الترجمة لا يتناسق مع السمات الدلالية للنص الأصلي فسيكون هذا التغير معارضا oppositional، مثلا، عندما يكون النص الأصل موضوعيا ويترجم بنص ذاتي أي أن يتم تحويل أسلوب محايد إلى أسلوب مشحون عاطفيا[1].

2.3.6.تغير وجهة النظر الأسلوبية Stylistic modulation

يؤدي تغير وجهة النظر الأسلوبية إذا كان متكررًا إلى تغير في الوظائف الثلاث على مستويات الخطاب والقصة، ولابد أن التغير المباشر في وظيفة ما بين الأشخاص ينتج عن تغير وجهة النظر الأسلوبية التي تتضمن مستوى اللغة والعناصر الزمنية والتي ترتبط بدورها ارتباطًا مباشرًا بوظيفة ما بين الأشخاص كونها توفر معلومات حول المسافة الاجتماعية بين شخوص الرواية (مثل الراوي والقارئ)[2].

3.3.6.التعديل الدلالي والأسلوبي semantic and stylistic modification

ترى كايتي فان لويفن زفارت أن تغير وجهة النظر الدلالية والتعديل الدلالي ظواهر متشابهة لأن كلاهما يستند إلى حدوث ظواهر دلالية، كما يتشابه كذلك كل من تغير وجهة النظر الأسلوبية والتعديل الدلالي، وبالتالي فتأثيرهم على البناء الكبير سيكون متطابق. استنادا لهذا، ارتأت الباحثة أنه من غير الضروري التفصيل في تأثير التعديل الدلالي والأسلوبي على البناء الكبير[3].

4.3.6.التعديل التركيبي Syntactic modification

1.4.3.6 التعديل التركيبي الدلالي syntactic-semantic modification

[1] - Katty Van-Leuven Zwart, **Op.cit**, p71.
[2] -**Ibid**, p72.
[3]-**Ibid**, p78.

يؤثر التعديل التركيبي الدلالي الذي يتمثل في زمن الفعل على الوظيفة النصية التي تعمل على مستوى الخطاب، وإنه لمن البديهي أن يختلف التركيب في الترجمة عن تركيب النص الأصلي، كما قد تؤدي هذه التغيرات في الوظيفة النصية التي تعمل على مستوى الخطاب إلى حدوث تغيرات أخرى في الوظيفة نفسها (النصية) التي تعمل على مستوى القصة، أي أن تؤثر على تسلسل الأحداث السردية في الترجمة بحيث تكون مختلفة تماما عن الأحداث السردية في النص الأصلي.

لا شك أن التغير الذي يطرأ على وظيفة ما بين الأشخاص يتمثل في الطريقة التي يختارها الراوي في ترجمة البؤرة السردية ويروي الأحداث التي تجري في العالم الخيالي والتي تختلف اختلافًا كبيرًا عن الطريقة التي يفعل بها الراوي الشيء نفسه في النص الأصلي.قد يؤدي كذلك التعديل التركيبي الدلالي الذي يستند إلى المظهر النحوي للشخص Grammatical feature of person إلى حدوث تغير في الوظيفة الفكرية التي تعمل على مستويات الخطاب والقصة .

2.4.3.6.التعديل التركيبي الأسلوبي Syntactic-stylistic modification

يحدث هذا التعديل عندما تحتوي الترجمة على ايضاح زائد للمعاني أو بعبارة أخرى يكون التضمين فيها بنسبة قليلة مقارنة بالنص الأصلي ، في حين أن كمية المعلومات متساوية في كلا الترنسيمين، والمقصود هنا أنه لا يتم إضافة أو حذف أي معلومات في الترجمة بل ما تمت إضافته أو حذفه هو عناصر "إضافية" يمكن اعتبارها غير ضرورية. تتعلق إضافة أو حذف هذه العناصر "الإضافية" بالترتيب التركيبي لعناصر الجملة، وبالتالي، فإن هذا التعديل يعتمد على الوظيفة النصية التي تعمل على مستوى الخطاب كونه يتحكم في درجة وضوح النص.

3.4.3.6.التعديل التركيبي التداولي Synatctic-pragmatic modification

تميز الباحثة في هذا النوع من التعديل بين ثلاث فئات فرعية تتعلق بفعل الكلامspeech act ، والمعنى الموضوعاتي thematic meaning. تنتج هذه التغيرات على مستوى البناء الصغير عن اختيار المترجم

للترتيب التركيبي الخاص بالترنسيمات، ولذلك ، قد يتسبب التعديل المتكرر في حدوث تغير في الوظيفة النصية التي تعمل على مستوى الخطاب ، مما قد يؤدي بدوره إلى تحول في الوظيفة الشخصية ، في حين أن الوظيفة النصية على مستوى القصة لا تتأثر.[1]

تحدث التغيرات في أفعال الكلام حين يفسح الراوي الخارجي المجال للشخصية باستخدام صيغة الكلام المباشر direct speech، هنا تظهر الوظيفة الشخصية من خلال إحدى الشخصيات التي تعمل كراوي داخلي وهذا ما يسمح بتقديم صورة عن هذه الشخصية والعلاقة الموجودة بين باقي الشخصيات في الخطاب المباشر، وبالتالي فأي تغير في أفعال الكلام قد يسبب تغييرات في هذه الصورة والعلاقة.

يرتبط التعديل التركيبي التداولي المتعلق بالمعنى الساقي بتركيبة الترنسيمات من حيث الترتيب والتوكيد أي أن ما يتم تقديمه في النص الأول على أنه جديد ومهم، يكون في النص الثاني أقل أهمية ومع ذلك فإن تأثير التغيرات الأقل تكرارا المتعلقة بالمعنى الساقي ينبغي التفطن إليها.

تتعلق الفئة الفرعية الثالثة بـ deixis / anaphora أي الكلمات المشيرة للمكان والزمان والمكان والأشخاص وتكرار الكلمات أو تلك العناصر التي تشير إلى الأحداث والشخصيات والكائنات المذكورة سابقا أو لاحقا.

يمكن استخدام الإحالة بواسطة عناصر إما ذات معنى مستقل (مثل الأفعال والأسماء) أو ذات معنى متعلق بشي اخر (الكلمات المشيرة الزمان والمكان والأشخاص / التكرار)، إذن فالتغيرات في الترجمة المتعلقة بهذه الاختيارات تؤثر على الوظيفة النصية التي تعمل على مستوى الخطاب أي أنه يمكن ملاحظة الاختلاف من خلال درجة الوضوح التي تضمن الاتساق في كلا النصين.

5.3.6.التحويل Mutation:

قد يحصل التحويل عند انعدام وجود الخيط الأم ATR بسبب غياب الترابط بين الترانسيمات في النص الأصلي والترجمة، ويمكن التمييز بين ثلاث فئات فرعية من التحويل: الإضافة والحذف والتغيير الجذري في المعنى والتي عادة ما تكون على مستوى الأسماء والأفعال والصفات والظروف . تقول فان لويفن زفارت أن

[1] -Katty van Leuven-Zwart, **Op.cit**, p83.

التحويل في هذه الفئات غالبا ما يعزى إلى الاختيارات الدلالية للمترجم، ولهذا فإن التحويل يمس الوظيفة الخاصة بالأفكار على مستوى الخطاب ولا سيما مستوى القصة.

خلاصة:

لا بد أن مسؤولية المترجم تتمثل في نقل رسالة من النص المصدر إلى النص الهدف أي إيجاد المكافئ الأقرب والأدق في النص الهدف، إلا أن هذه العملية قد يستحيل تحقيقها في غالب الأحيان. إن التكافؤ المطلق بين اللغات أمر مستحيل الحدوث لأن اللغات لها رموز وقواعد متميزة تنظمها، وبما أن العمل الترجمي يتمحور على التعامل مع لغتين مختلفتين، فإنه دائماً ما نضيف أو نغيّر أو نحذف عناصر نصية في عملية الترجمة.

إن فكرة تباين اللغات وانعدام المكافئ في الترجمة في أحيان كثيرة، دفعت عدد كبير من منظري الترجمة إلى دراسة هذه الظاهرة التي أطلقوا عليها اسم "التغير في الترجمة" "Shift in translation"، وقد تطرق كل منهم إليها حسب وجهة نظره. يرجع أصل تسمية الظاهرة بـ Shift in translation إلى جون كاتفورد الذي عالج الترجمة في إطار اللسانيات التطبيقية، إلا أن الباحثان الكنديان Vinay وDarbelnet قد سبقاه في الحديث عن الظاهرة نفسها لكن بتسميات مختلفة وتصنيف مغاير لما جاء به كاتفورد، حيث قسّما تقنيات الترجمة إلى شقيّن: تقنيات الترجمة المباشرة وتقنيات الترجمة غير المباشرة، ويحتوي كل شق على تقنيات محددة تتمركز على مفهوم التغيّر عند الانتقال من النص الأصل إلى النص الهدف.

أما جون كاتفورد فقد قسّم التغيّر في الترجمة إلى قسمين هما: تغيّر المستوى و تغيّر الفئة . ينطوي تغير المستوى على تغيّر الطبيعة النحوية للكلمات من النص الأصل إلى النص الهدف بينما قسّم تغير الفئة إلى التغيرات البنائية والتغيّر في الطبقة وتغير الوحدة والتغيّر داخل النظام . تواصل اهتمام المنظرين بهذه الظاهرة على غرار يوجين نيدا الذي استلهم احدى أبرز المصطلحات في عالم الترجمة من خلال خبرته في

ترجمة الكتاب المقدس، وتتمثل هذه المصطلحات في المكافئ الشكلي والمكافئ الديناميكي والتي لا تتحقق إلا بتطبيق أساليب التعديل.

يجدر الذكر أن نيدا قد توصل لهذين المصطلحين لحتمية ترجمية اضطرته للتغيير نظرا لتباعد أصول اللغة الأصل واللغة الهدف. إن ما ورد من أبحاث حول التغيّر في الترجمة بعد كاتفورد ونيدا، كان أوسع وعلى سبيل المثال ما أنجزه بوبوفيتش حول مفهوم التغير في الترجمة حيث تجاوز التغير على مستوى الكلمة وانتقل إلى مستوى خطابي أكبر وهو الأسلوب، ويرى بوبوفيتش أن التغيرات في الترجمة توحي بمدى أمانة المترجم. توجه جدعون توري إلى تبني موقف يكاد يكافئ ما جاء به بوبوفيتش وهو أن التغير في الترجمة ظاهرة لا مفر منها وأن تحليل التغيرات ما هو إلا ممارسة فعلية وتطبيقية لعملية الترجمة، حيث صنّف هو الآخر، نوعين من التغيرات: التغيرات الإلزامية وغير الإلزامية، أما الإلزامية فهي خاضعة لقواعد ومعايير، في حين أن التغيرات غير الإلزامية تعزى إلى التباين بين اللغات على المستوى الثقافي أو الأسلوبي.

رغم كل الأبحاث التي أجريت حول التغير في الترجمة على اختلاف توجهاتها، يعود النموذج الأشمل والأدق، بغض النظر عن تعقيده البالغ، إلى كايتي فان لويفن زفارت التي بنت نموذجها على شقين: النموذج المقارن والنموذج الوصفي، حيث يهتم النموذج المقارن بالتغيرات في البناء الأصغر داخل النص أما النموذج الوصفي فيدرس تأثير تغيرات البناء الأصغر على البناء الأكبر، وقد صممت الباحثة هذا النموذج خصيصا لدراسة هذه التغيرات داخل النصوص السردية. من خلال أراء المنظرين حول هذه الظاهرة، نستنتج أن التغير في الترجمة أمر حتمي الحدوث ذلك لاختلاف اللغات لاسيما تلك التي تتباعد أصولها تباعدا كليا.

الفصل الرابع:

دراسة تحليلية ونقدية

تمهيد

سنتطرق في هذا الفصل إلى الحديث عن حياة الروائي جايمس جويس وعن أهم مؤلفاته الروائية. سنتناول بالتفصيل روايته عوليس، المدونة الأصل التي سنشتغل عليها، انطلاقا من ملخص الأحداث فيها وصولا إلى أجزائها وفصولها. ثم سنضمّن هذا الفصل بنبذة مختصرة عن المترجم الأول طه محمود طه، كما سنتكلم عن المترجم الثاني والأخير صلاح نيازي مبرزين أهم مؤلفاته والمحطات في حياته.

سنستقي أمثلة متعددة لتيار الوعي من مختلف فصول الرواية مع التركيز على الفصول التي تسود فيها هذه التقنية الروائية المستجدة. سنحلّل، في المقام الأول، العينات داخل سياقها في النص الأصل، وهذا ضروري لتفحص الترجمات وتحليلها في ظل ما أوردناه سابقا في الفصول النظرية لاسيما نموذج قياس التغير الترجمة لكايتي فان لويفن زفارت.

سنبدأ أولا بتطبيق النموذج المقارن على العينات كونه يتماشى مع البناء الأصغر في النص أي الجمل والعبارات ثم ننتقل إلى النموذج الوصفي أو تأثيرات التغيرات في البناء الأصغر على البناء الأكبر، إذ لا يمكن أن نحدد نوع التأثير على البناء الأكبر إلا إذا أحصينا عدد التغيرات في البناء الأصغر . وفي النهاية، سنختم هذا الفصل بخلاصة متبوعة بالخاتمة العامة لهذا العمل البحثي.

1.نبذة عن الكاتب

مولده

ولد جايمس جويس James Joyce ،رائد الرواية الحداثية، في الثاني من شهر فيفري سنة 1882 بمدينة دبلن بايرلندا. اسمه الكامل جايمس أوغسطين آلوسيوس جويس. ينحدر جويس من أسرة كاثوليكية بسيطة وهو الولد الثاني من أحد عشر ولدا.

والده جون جويس، كان عربيدا ومولعا بالمجون والصخب. أما أمّه ماري جاين Jane Marry، على عكس أبوه جون ستانيسلوس جويسJohn Stanislaus Joyce، امرأة ملتزمة وصبورة على عيوب ونزوات زوجها. توفي جويس في الثالث عشر من جانفي سنة 1941 بمدينة زيوريخ بسويسرا.

نشأته وعمله

وضع جويس في سن السادسة في مدرسة داخلية ثم انتقل بعد ثلاث سنوات ليتلقى تعليمه في مدرسة مسيحية تدعى"Clongows Wood College" تقع بمنطقة "County Kildare"[1]. التحق بعد ذلك بكلية دبلن الجامعية ليدرس اللغة الفرنسية والألمانية والنرويجية وعلم النحو المقارن وهناك بدأ بنشر مقالاته. بعدما تخرّج جويس من هذه الكلية سنة 1902، سافر إلى مدينة باريس حتى يلتحق بكلية الطب.

لقد وجد هناك الحرية والفكر التي كانت روحه المتمردة تصبو إليهما بعدما خابت أماله في وضع أسرته و ثورته على تقاليد وطنه. لكن جويس لم يكمل مساره الدراسي في الطب و انشغل عنه بكتابة الشعر و الروايات.عاد إلى مسقط رأسه عاما بعد رحيله إلى فرنسا وهو العام نفسه الذي توفيت فيه والدته.

لبث جويس عاما آخرا في دبلن و خلاله التقى بزوجته المستقبلية نورا برناكل و شرع في كتابة رواية سيرذاتية اسمها Stephen Hero ثم ما لبث أن توقف عن كتابتها ليذّخر جهده حتى يبدأ في كتابة روايته المعنونة ب

[1]-A.Nicholas Fargnoli,and Michael Patrick Gillespie,**Critical Companion To James Joyce A literary Reference To His Life and Work**(USA :Facts On File,2006), p3.

Portrait Of The Artist As A Young man التي تتحدث عن ستيفن ديدالوس البطل نفسه وعن شباب جويس منذ سفره إلى مدينة باريس سنة 1902.

غادر جويس و زوجته البلاد للأبد هذه المرة سنة 1904. قضوا مدة 11 عاما تقريبا بمدينتي روما و تريست بايطاليا حيث كان يدرّس اللغة الانجليزية. أنجب جويس ولدا و بنتا اسمهما جورجيو ولوسيا. لقد كانت حياته صعبة تعج بالمشاكل المالية و الصحية. كان مصابا بأمراض عين مزمنة حادّة انجرّ عنهما عمى شبه جزئي.

مؤلفاته

إن مكانة جويس بصفته كاتب حداثي راسخة في الأدب الإنجليزي كالروائيين والشعراء الحداثيين الآخرين الذين ساد أدبهم طيلة 40 سنة من القرن العشرين أمثال كونراد وفورستر ولورنس وإليوت وولف[1]. تأثر جويس أيضًا بسيجموند فرويد الذي تقوم نظرياته النفسية على أن السلوك البشري يتأثر أكثر بالدوافع الباطنية أكثر من العقل والمنطق، فألهم الحداثيين بالتحول إلى الحياة الداخلية للشخصية كمحور جديد لكتابتهم الأدبية.

لقد وجد هؤلاء الكتاب أن الحياة الداخلية للفرد تشكّل موضوعا خصبا لا سيما في العالم الذي تغير جذريًا خلال وبعد الحرب العالمية الأولى، وبتشجيع من شعار Ezra Pound "اجعلها جديدة" كان هؤلاء الفنانون مدركين بشدة للحاجة إلى إيجاد أو إنشاء لغة جديدة وأسلوب جديد للتعبير عن واقع التجربة في العصر الحديث[2]، وهذا ما تركه جايمس جويس في أعماله التي سندرجها فيما يلي بالترتيب الزمني. بالإضافة إلى الأعمال الشعرية والنقدية، ألّف جويس:

[1]-Quing Wang, ‘’Ulysses : **The Novel, The Author and the Translators’’**, Theory and Practice in Language Studies, Vol. 1, No. 1, January 2011, p21.
[2] -**Ibid**, p22.

(1914)Dubliners

تصوّر لنا هذه الرواية المجتمع الايرلندي لاسيما الطبقة الوسطى و الطبقة الكادحة. تضم هذه الرواية 15 قصة قصيرة و استغرق جويس ثلاثة سنوات في كتابتها (1904 إلى 1907).

(1916) Portrait Of The Artist As A Young Man

هي الرواية الأولى التي نشرها جويس و تعتبر تكملة للرواية التي نوى نشرها ثم تخلى عنها في آخر المطاف Stephen Hero.تجسّد هذه الرواية ذكريات شباب ستيفن ديدالوس الذي يحيل على شخص جيمس جويس نفسه، حيث عبّر عن ما صادفه من هموم واضطرابات في حياته.

بدأ جويس، في هذا العمل، بصياغة أسلوب سردي لتنمية عقل وقدرات الفنان الشاب ستيفن ديدالوس من الطفولة إلى مرحلة البلوغ. إن الأسلوب المجزأ والبسيط الذي افتتح جويس به الرواية: "Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down the road " يعكس الحالة العقلية للطفل في فهم العالم، ويعتبر النقاد هذه الرواية "تجربة ناشئة" لجويس في استخدام تقنية تيار الوعي الجديدة[1].

(1992) Ulysses

تدور أحداث هذه الرواية ، التي تتكون من 18 فصلا، حول ليوبولد بلوم خلال يوم واحد و هو 16 جوان 1904، يعتبر هذا العمل أفضل الروايات التي كتبها جويس حيث استعرض فيها قدرته على تأليف قصة بسيطة بشكل متقن واستغلال اللغة الإنجليزية بشكل جديد والتعبير عن قلقه العميق تجاه وطنه الأم من خلال السخرية. أثارت هذه الكثير من الجدل والانتقادات إلى درجة أنها حظرت لمدة من الزمن بتهمة الإباحية. أما ما زاد من قيمتها الأدبية استخدام جويس لتقنية تيار الوعي.

[1] -Miller, M. A**, Masterpieces of British Modernism**, (Westport: Greenwood Press, 2006), p 83

(1939) Finnegans Wake

هي أخر رواية كتبها جويس و استغرق فيها سبعة عشر عاما. بدأ في كتابتها بعدما انتهى من نشر رواية عوليس. يعتبر جويس هذا الكتاب الذي يغوص في عالم الأحلام الليلية، كتاب الليل على عكس كتاب عوليس الذي هو كتاب النهار. تشتمل الرواية على 17 فصلا مقسمة إلى أربع كتب ويحوي الكتاب الأول ثمانية فصول والكتاب الثاني أربع فصول والثالث أربع فصول كذلك والكتاب الرابع فصلا واحد.

2.التعريف بالمدونة

تعدّ رواية عوليس من أشهر روايات مؤلفها جيمس جويس وهي أهم عمل فني في تاريخ الأدب الحداثي. حاول جويس أن يضاهي بهذا العمل أوديسة هوميروس والعنوان يحيل على ذلك. إذ يشير إلى أوديسيوس بطل الأوديسة الذي حرّف اسمه في اللاتينية إلى يوليسيس. هذا العمل هو محاكاة ساخرة لملحمة هوميروس الإغريقية الأوديسة The Odyssey، حيث أشار جويس إلى كل حلقة من الحلقات الـ 18 في عمله بعنوان مستوحى من هذه الأوديسة .

سمحت له هذه العناوين بتنظيم كل حلقة حول فكرة واحدة وموضوع فريد ورمز خاص وتقنية روائية مميزة[1]. نشر جويس أجزاء من هذه الرواية لأول مرة في جريدة The Little Review الأمريكية. بعد ذلك نشرتها سيلفيا بيتش Sylvia Beach في باريس في 2 فيفري 1922. تسرد هذه الرواية أحداث يوم واحد و هو 16 جوان 1904 في مسار ثلاث أشخاص من دبلن. أبطال الرواية هم ليوبولد بلوم Leopold Bloom وزوجته Molly Bloom وستيفن ديدالوس Stephen Dedalus.

قد أصبح السادس عشر من جوان موعدا لاحتفال سنوي يدعى Bloomsday حيث يقوم محبو جويس على مدار يوم كامل بقراءة روايته. قسّم جويس روايته إلى ثلاثة أجزاء رئيسة و كل جزء يتضمن عدة فصول و كل فصل يتميّز عن الآخر في التقنية السردية المستعملة و الموضوع.

[1] -Eric Bulson, The Cambridge Introduction to James Joyce, (Shangai: Shangai Foreign Lanuage Education Press, 2008): 71/72

الجزء الأول: التيليماكا Telemacha

تليماكوس Tlemachus

تدور أحداث هذا الفصل في قلعة مارتيلو على الساعة الثامنة صباحا عندما استدعى باك ماليجان، طالب طب، ستيفن ديدالوس الكاتب والشاعر. كان الجدال قائما بين ستيفن وباك عندما سمع ستيفن باك يتحدّث عن والدته المتوفية التي رفض ستيفن أن يجثو على سريرها وهي تحتضر.

يتحدّث هذا الفصل أيضا على الرجل الانجليزي هاينز الذي دعاه ماليجان إلى القلعة وعلى ما دار بينه وبين باك وستيفن عندما كانوا على مائدة فطور الصباح. توجه الثلاثة بعد ذلك إلى شاطئ البحر حيث طلب باك مفتاح القلعة من ستيفن مما جعل ستيفن يقرر عدم العودة إلى القلعة لأن باك استولى عليها.

يبدأ جويس هذه الحلقة بأسلوب السرد التقليدي الذي يصف فيه صوت الضمير الغائب ما يحتاج القارئ إلى معرفته لتتبع المشهد والشخصيات والزمان والمكان والأسماء والإيماءات والأشياء، وقد كان السرد على هيئة حوار مع استخدام مطّه في بداية الحوار مثل "قال موليجان"، وتجدر الإشارة إلى أنه من خلال تقديم الأحداث من وجهة نظر الضمير الغائب تكون البؤرة السردية خارجية.

نستور Nestor

تجري وقائع الفصل في المدرسة على الساعة العاشرة صباحا حيث كان ستيفن يدرّس مادة التاريخ. تحدّث في تلك الحصة عن الانتصارات التي حققها بيروس الايبيري Pyrrhus of Epirus. تتطور أحداث الفصل عندما يخلط طالب في النطق بينPyrrhus وPier الذي يعني رصيف ممتد في البحر. لم يصحح ستيفن الخطأ الذي ارتكبه الطالب بل توسّع فيه وأسمى هذا الرصيف بالجسر المحبط. وجهة النظر السردية في هذه الحلقة مختلطة بين الكاتب وبطل الرواية ستيفن ديدالوس، وهو الأسلوب نفسه المعتمد في الحلقة الأولى من الرواية.

بروتيوس Proteus

تجري أحداث هذا الفصل على شاطئ البحر على الساعة 11 صباحا حيث كان ستيفن يتمشى متدبرا في الفرق بين العالم المادي كما هو في الحقيقة وبين العالم المادي كما يراه، كان يفكر في عائلته و حياته عندما كان طالبا في مدينة باريس وفي موت أمه. تختلف هذه الحلقة عن الحلقتين السابقتين من ناحية الأسلوب السردي المعتمد حيث تهيمن وجهة النظر الداخلية لستيفن منذ بداية الحلقة وهنا نلاحظ استخداما مفرطا للمونولوج الداخلي.

-الجزء الثاني: الأوديسة أو المغامرات The Odyssey or Adventures

كاليبسو Calypso

تجري أحداث هذا الفصل على الساعة الثامنة صباحا في المنزل. يظهر في هذا الفصل بطل رواية عوليس، ليوبولد بلوم، الذي بعدما كان مستغرقا في إعداد فطور الصباح، قرر أن يذهب إلى الجزار حتى يشتري كلى الخنزير وبعد رجوعه إلى المنزل أكمل تحضير الفطور وقدّمه لزوجته حاملا معه رسائل لها وكانت إذ ذاك مستلقية على سريرها.

كانت إحدى الرسائل من مدير حفلها Boylan Blazes وكان ليوبولد يعلم أن مولي ستستقبل مدير حفلها إلى فراشها في اليوم نفسه. إن المكون السردي لهذه الحلقة مثل الحلقات السابقة من Ulysses هو الحوار التقليدي والمونولوج الداخلي، وتجدر الإشارة أنه انطلاقا من هذا الفصل سيكون القارئ على اتصال دائم مع أفكار ليوبولد بلوم مع إقحام الضمير الغائب الذي ستكون الأحداث من وجهة نظره.

آكلات اللوتس Lotus Eaters

تدور أحداث هذا الفصل في الحمام التركي على الساعة العاشرة صباحا. يذهب ليوبولد إلى مركز البريد ليستلم رسالة غرامية من امرأة تدعىMartha Clifford ،بعثتها له باسمه المستعارHenry Flower. بينما

يهمّ ليوبولد بمغادرة مكتب البريد، يلتقي بأحد من معارفه، و عندما كان يدردش معه حاول أن يغمز امرأة لكن الحافلة حالت دون ذلك عندما كانت تقطع الطريق.

توجّه بعد ذلك ليتجول في كنيسة كاثوليكية ويفكر في علم اللاهوت. وأخيرا، توجّه إلى الصيدلية حتى يقتني محلولا خاصا بزوجته وهناك قرر اقتناء قطعة من صابون الليمون لأنه نسي وصفة المحلول, ولّدت قطعة الصابون لديه رغبة باطنية في الذهاب إلى الحمام التركي. يركز هذا الفصل أيضًا على الأفكار الباطنية لبلوم حيث يصادف العديد من الأشخاص والأماكن. لذا، فإن معظم المقاطع ستكون من وجهة نظره أي أن وجهة النظر ستكون داخلية.

الجحيم Hades

تجري وقائع هذا الفصل على الساعة الحادية عشر صباحا بالمقبرة. يبدأ الفصل عندما يركب ليوبولد عربة الجنازة مع ثلاثة أشخاص آخرين من بينهم والد ستيفن ديدالوس. كانوا متوجهين إلى جنازة Paddy Dignam’s، وهم في طريقهم إلى الجنازة، كان ليوبولد مشغول البال بأفكار حول موت ابنه Rudy و انتحار والده، وبقى لفترة طويلة غارقا في التفكير في الموت لكنه ما لبث أن تخلص من هذه الأفكار المرضية في الأخير، وهنا نواجه أفكار بلوم الداخلية لا سيما حول الموت.

إله الريح Aeolus

تجري أحداث هذا الفصل على الساعة الثانية عشر ظهرا في وكالة الأنباء Freeman حيث يحاول ليوبولد أن يضع اعلانا بينما قصد ستيفن الوكالة ليجلب المقال الذي كتبهDeasy حول أمراض القدمين و الفم. يتميز هذا الفصل عن غيره باحتوائه لعناوين مقالات صحفية. تختلف وجهة النظر السردية في هذا الفصل عن الحلقات السابقة، فالمقاطع الأولى كانت من وجهة نظر بلوم ثم أصبحت من وجهة نظر الراوي للحظات قليلة فقط لكن سرعان ما عادت من وجهة نظر ليوبولد.

آكلات لحوم البشر Lestrygonians

تجري أحداث هذا الفصل على الساعة الواحدة بعد الظهر في مطعم حيث يقرر ليوبولد تناول وجبة غداء و هناك ينبهر برجل ينهم الأكل بشراسة كالحيوانات. مع هذا المنظر قرر مغادرة المطعم إلى حانة Davy Byrne's، وكعادته كان باله منشغل بأفكار خارقة للعادة.

لقد كان يفكر هذه المرة فيما يأكله و يشربه الإله و الآلهة ويتساءل في نفسه إن كانت آلهة الإغريق في المتحف الوطني تملك قناة مثل التي يمتلكها البشر حيث يخرج منها ما تأكله وبعد خروجه من الحانة توجّه مباشرة إلى المتحف الوطني. يتميز هذا الفصل بكثرة الوصف الخارجي للمشاهد حيث يتجول بلوم بمحاذاة دكان للحلوى ويتبادل أطراف الحديث مع رجل غريب.

تبرز في هذه الحلقة أماكن مختلفة مثل كلية ترينيتي Trinity College وبنك إيرلندا. كانت تتجول في ذهنه موضوعات مألوفة مثل الجنس والدين، لذلك يمكن القول أن حلقة Lestrygonians يطغى عليها مونولوج بلوم الأساسي.

سلة وكاريبديس Scylla and Charybdis

تجري وقائع هذا الفصل على الساعة الثانية بعد الظهر في المكتبة الوطنية حيث يشرح ستيفن للدارسين نظريته الجديدة التي تتناول بالدراسة أعمال شكسبير لا سيما عمله "هاملت" و الذي يرى ستيفن أنه يعتمد بشكل كبير على زنا زوجة شكسبير. أما ليوبولد ذهب إلى المكتبة للبحث عن نسخة قديمة من الإعلان الذي حاول وضعه في وكالة الأنباء وهناك التقيا ستيفن و ليوبولد صدفة. يسود هذا الفصل المونولوج الداخلي لستيفن ديدالوس.

الصخور الضالة Wandering Rocks

تدور وقائع هذا الفصل في شوارع دبلن على الساعة الثالثة بعد الظهر ويصوّر لنا ضلال و تيه الشخصيات الرئيسة منها والفرعية في شوارع دبلن. ينتهي هذا الفصل بوصف لموكب اللورد نائب رئيس ايرلندا

William Ward، ايرل دادلي Earl Of Dudly ،في شوارع دبلن حيث يتصادف بمختلف شخصيات الرواية. اعتمادا على مجرى الأحداث، فإن التقنيات السردية السائدة في هذا الفصل هي الخطاب غير المباشر الحر والمونولوج الداخلي.

السيرانات Sirens

تجري أحداث هذا الفصل في فندق أورموند على الساعة الرابعة بعد الظهر. يتناول ليوبولد الغداء مع ستيفن في الفندق بينما كانت مولي بلوم في موعد غرامي مع بليزس بويلان. على طاولة الغداء يرى ليوبولد نادلة مغرية في البار و يستمع لغناء والد ستيفن. بما أن جويس تناول في هذا الفصل الموسيقى واللغة الموسيقية، فلم تبقى أفكار بلوم أو ستيفن كما كانت عليه في الفصول السابقة حيث أصبحت الأصوات السردية تتداخل مع أفكار بلوم وأفكار الآخرين كذلك.

السيكلوب The Cyclops

تجري أحداث هذا الفصل على الساعة الخامسة بعد الظهر في الحانة. تظهر فيه شخصية جديدة ليس لها اسم محدّد لكن يطلق عليها اسم "المواطن". بعد دخول ليوبولد إلى الحانة ،تلقى توبيخا من المواطن الذي يتصف بالشراسة ومعاداته للسامية وينتهي هذا الفصل عندما يذكّر ليوبولد المواطن بأن مخلّصه كان يهوديا مما زاد من حنق المواطن.

نوزيكا Nausica

تدور الوقائع على الساعة الثامنة مساءا في البحر حيث يراقب ليوبولد عن بعد امرأة تدعى Gerty Mocdowell. تكشف هذه المرأة عن نفسها ليوبولد وعند مغادرتها يدرك أن ساقها كانت عرجاء. يعجّ هذا الفصل بمظاهر الرومانسية و الرغبة الجنسية وينتهي عندما يقرر ليوبولد زيارة Mina Purfoy في مستشفى الولادة. يطغى على هذا الفصل المونولوج الداخلي ل Gerty Mocdowell وهذا ما يتناسب مع محاكاة عقلها الباطني.

ثيران الشمس Oxen of The Sun

تجري أحداثه على الساعة العاشرة ليلا بمستشفى الولادة حيث تضع مينا برفوي مولودا جديدا، ثم يلتقي ليوبولد بستيفن و أصدقائهم ليتوجهوا إلى الحانة لشرب المزيد من الخمر.

في هذه الحلقة يقل استعمال المنولوج الداخلي نظرا لوجود عدد كبير من الشخوص، لقد رأى جويس أنه من المناسب أن يولد عدة أصوات متناغمة في وقت واحد.

سرسة Circe

تدور الوقائع في منتصف الليل بالماخور، ويتميز هذا الفصل بالهلوسات التي يمر بها كلا من ستيفن و ليوبولد. يتمشى ستيفن مع إحدى أصدقائه في شارع من شوارع دبلن، فإذا بليوبولد يقتفي خطاهما ليجدهم في نهاية المطاف في بيت دعارة. ركزت هذه الحلقة بشكل أساسي على ستيفن وبلوم كما تضمنت أيضًا عدة مظاهر لشخوص أخرى، إذ يكشف الفصل عن الوعي واللاوعي الباطني الذي يدور داخل عقولهم. يعتبر معظم النقاد أن هذه الحلقة تعد أفضل مثال على تيار الوعي في الأدب المكتوب على شكل دراما، ذلك لأنها لعبة خيالية يتم فيها الكشف عن المخاوف المقموعة والشعور بالذنب.

الجزء الثالث: العودة The Nostos

ايمايوس Eumaeus

تجري أحداثه في منتصف الليل في الملتجأ حين يلتقي ليوبولد و ستيفن مع بحّار مخمور يدعي د.ب مورفي (D.B Morphy). تعكس الصيغة السردية لهذا الفصل الإرهاق والتردد العصبي للبطلين. في بداية هذه الحلقة، يصف جويس الصوت الخارجي لبلوم وستيفن وأفعالهم وحوارهم، وقد استهل معظم هذه الحوارات بمطه (–).

ايثاكا Ithaca

يتوجه البطلان بعد منتصف الليل إلى المنزل. بينما يختار ستيفن المزيد من التجول في الليل ويفضل ليوبولد الذهاب إلى فراشه. جاءت الحلقة ما قبل الأخيرة على هيئة أسئلة وأجوبة طويلة ودقيقة، في بداية الفصل، يمكننا رؤية الراوي من الخارج ولكن مع بلوغ النهاية يمكننا أن نستشعر الخلط الداخلي والخارجي ولا نستطيع كذلك الجزم ما إذا كانت هذه الأسئلة والأجوبة قد تفوه بها الراوي أو فكر فيها أو أنه لم يقم بذلك بتاتا.

بينيلوبي Penelope

يسرد هذا الفصل أفكار مولي بلوم وهي مستلقية في الفراش مع زوجها ليوبولد بلوم. كانت تفكر في الماضي وفي معجبيها وفي طفولتها التي قضتها في مضيق جبل طارق. يختم جويس هذا الفصل بأفكار مولي حول عرض زواج ليوبولد لها وقبولها الزواج منه. يظهر المونولوج الداخلي، في هذه الحلقة، على امتداد خمس وأربعين صفحة، وهو عبارة عن تمثيل متناهي الدقة لأفكار مولي الباطنية حول كل شيء، حول وفائها وخيانتها لزوجها ورغباتها وحماسها.

3.نبذة عن المترجم طه محمود طه

ولد طه محمود طه سنة 1929. هو مصري الجنسية. درس بجامعة عين شمس حيث التحق بكلية الآداب ونال منحة لدراسة الدكتوراه بكلية ترينيتي بجامعة دبلن بايرلندا عام 1975. عاد إلى مسقط رأسه مباشرة بعدما نال شهادة الدكتوراه، ليتقلد منصب أستاذ بكلية الآداب بجامعة عين شمس. فرغ من التدريس بهذه الجامعة ليتفرغ للأعمال الترجمة.

إلا أنه عاد بعد فترة إلى التدريس بجامعة الكويت. و قد قضى هناك 18 عاما في سلك التدريس. من إنجازاته موسوعة جيمس جويس عام 1974 التي استغرق فيها 5 سنوات. انبجست اهتماماته بأدب جويس

عام 1953 حين استفاد من منحة دراسية في جامعة دبلن وهذا ما زاد من اهتمامه بجويس[1]. عن ترجمته لرواية عوليس، يقول في مقدمتها أنه بدأ في ترجمتها عام 1964.

نشر الفصل الرابع منها في مجلة الكاتب في ماي من العام نفسه تحت عنوان 45 دقيقة في حياة مستر بلوم ثم نشر الفصل العاشر منها في مجلة المجلة في نوفمبر عام 1965 تحت عنوان المتاهة الصغرى في عوليس. جاءت ترجمة طه محمود طه لرواية عوليس على مدى عشرين عاما.

فرغ من ترجمة الرواية عام 1978. انضم إلى "جمعية جيمس جويس" و ذلك عرفانا لما بذله من مجهودات حثيثة في سبيل نقل هذه الرواية إلى العربية. تجدر الإشارة إلى أن ترجمته لرواية عوليس، صدرت عن المركز العربي للبحث و النشر. تتضمن 1382 صفحة مقسمة على جزأين. توفي الدكتور طه محمود طه في 16 أفريل .2002

4.نبذة عن المترجم صلاح نيازي

ولد صلاح نيازي عام 1935 بالناصرية بالعراق، وهو شاعر ومترجم و رئيس مجلة الاغتراب الأدبي. يقيم حاليا بلندن. تقلد منصب مذيع سنة 1974 بالتلفزيون العراقي، ونظرا للتقلبات السياسية في العراق، انتقل من العراق إلى حلب ثم تركيا ثم لندن حيث يقطن حاليا. تدفق إبداعه الأدبي في بلاد المهجر حيث أصدر مجلة الاغتراب الأدبي بمساعدة زوجته الشاعرة سميرة المانع على مدار 17 عاما.

ألّف ديوانه الأول بعنوان كابوس في فضة الشمس عام 1962 فضلا عن أعمال شعرية كثيرة. علاوة على اهتمامه بالشعر، نشر نيازي أعمال و بحوث أكاديمية كثيرة تدور حول الأدب كما ترجم العديد من الأعمال نذكر

منها: رواية العاصمة القديمة للكاتب ياسوناري كاواباتا ومسرحية ماكبث لويليام شكسبير ورواية يوليسيس لجيمس جويس ومسرحية ابن المستر للكاتب ونزلو لترانس راتيغان.

[1]– حفناوي بعلي، **الترجمة الأدبية: الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر**،(عمان: دار اليازوري العلمية للنسر والتوزيع، 2018), ص 128

5.أمثلة تطبيقية:

1.5.تحليل الأمثلة استنادا للنموذج المقارن:

مثال 1:

النص الأصل:

/Woodshadows floated silently/ (by through the morning peace from the stairhead seaward)/where he gazed/. (Inshore and farther out)/the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet/ (White breast of the dim sea.)... /A hand plucking the harpstrings merging their twining chords/. (p7 ep 1)

تعقيب:

يقع هذا المقطع في آخر جزء من الفصل الأول عندما كان بطل الرواية ستيفن ديدالوس في قلعة مارتيلو يحدّق في البحر متذكرا وفاة والدته التي رفض أن يجثو على سريرها حينما كانت تحتضر، وقد دار الحوار بينه وبين باك ماليجان في القلعة حول ذلك . إن أول ما نلاحظه هو وصف جويس للمشهد بدقة عالية من وجهة نظره، أي أنه نقل لنا وعي ستيفن من منظوره حينما استخدم ضمير الغائب (He gazed) والزمن الماضي.

في هذه الحالة، يعدّ الراوي هو العالم بكل شيء والمسيطر على الأحداث في المشهد ويكون المنظور السردي رؤية من خلف. بناءا على ما سبق و فضلا عن ظاهرة التكرار التي وردت في كل من whitened…white ، يكون جويس قد تبنى المونولوج الداخلي غير المباشر في سرده للأحداث. حتى نتمكن من معاينة الترجمتين، حري بنا أن نقسم هذا المقطع استنادا إلى نموذج فان لويفن زفارت المذكور في الفصل السابق، حيث سنقسم الجمل إلى ترنسيمات في النص الأصل والنص الهدف.

سيكون State of affairs transeme بين هاتين العلامتين / / أما Satellite transeme سيكون بين هاتين العلامتين ( ).

يكون تقسيم المقاطع إلى ترنسيمات عبر عدة مراحل، حيث نستخرج أولا state of affairs transeme وهي الجملة التي تحتوي على فعل ثم satellite transeme وهي الجملة الخالية من فعل وبعد ذلك architranseme وهو القاسم المشترك او وجه الشبه بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف، وهو ثابت في النص الأصل.

تقوم المرحلة الثانية على مقارنة كل ترنسيم على حدى بـ ATR قصد تحديد أوجه التشابه أو الاختلاف ويرمز لها AD أي Aspects of disjunction ومن ثمة رصد التغير في الترجمة. إذا كان ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مترادفان مع ATRفالتغير لم يحدث أما اذا لم تكن هناك علاقة ترادف بين أحد الترنسيمات وATR ، فالتغير في النص الهدف قد طرأ وتحديد نوعه سيكون طبقا لما ورد في النموذج السابق ذكره. سنجمع في المرحلة الثانية، أي بعد التوصل إلى ماهية التغيرات التي طرأت على مستوى البناء الأصغر، كل هذه التغيرات ونحاول أن نتوصل إلى ماهية تأثيرها على المستوى البنائي الأكبر.

ترجمة طه محمود طه:

/طفت ظلال غابات في صمت/ (أمامه في سكينة الصباح من رأس الدرج من ناحية البحر) /الذي كان يطالعه/. (ومن السيف وفيما وراءه) /ابيضت مرآة صفحة الماء، وقد وطأتها خطوات من نور خاطفة/. (صدر أبيض لبحر داكن)... /يد تبظ أوتار قيثار تدمج نغماتها المتآلفة/. (ص19ج1)

تعقيب:

Source text transeme : /woodshadows floated silently/

Target text transeme:/ طفت ظلال غابات في صمت/

Architranseme : Wood +shadows+ to float+ silently

Aspect of disjunction in the source text transeme : 0

Aspect of disjunction in the target text transeme: 0

نلاحظ وجود علاقة ترادف synonymic relationship بين ترنسيم النص الأصل وATR كما ترادف ترنسيم النص الهدف مع ATR. ويرمز لغياب وجه الاختلاف بين الترنسيم و ATR بالرقم 0، ومنه لم يحدث أي تغير على مستوى النص الهدف لأن الترنسيمان قد ترادفا .

STT : (by through the morning peace from the stairhead seaward)

TTT: (أمامه في سكينة الصباح من رأس الدرج من ناحية البحر)

ATR: morning+ serenity+ staircase + sea

ADSTT :0

ADTTT :0

من خلال مقارنة كل ترنسيم ب ATR ، يتضح لنا التطابق بين كل ترنسيم وATR ، مما يعني خلو الترجمة من أي تغير.

STT : /Where he gazed/

TTT : /الذي كان يطالعه/

ATR : Man+ to gaze

ADSTT : 0

ADTT : 0

يخلو هذا الجزء كذلك من أي تباين بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف و ATR، وبذلك لا يمكن أن نجد أي تغير على مستوى النص الهدف.

ATR : 0

STT : (Inshore and further out)

TTT:(ومن السيف وفيما وراءه)

Mutation/ radical change of meaning

نلاحظ هنا استحالة إقامة علاقة بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف وذلك لانعدام أي قاسم مشترك بينهما، ومنه يستحيل تحديد ATR. إن المقصود في النص الأصلي هو "بالقرب من الشاطئ وأبعد" بينما لا نجد أي صلة دلالية بين النصين، بل يمكن القول أن حتى العبارة في النص الهدف, بعيدا عن أي

تقسيم أو مقارنة, تتصف بالإبهام والغموض الدلالي. وبالتالي فالتغير الذي طرأ هنا هو التحويل Mutation ونوعه هو التغير الجذري للمعنى Radical change of meaning.

STT : /the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet/

TTT: /ابيضت مرآة صفحة الماء، وقد وطأتها خطوات من نور خاطفة/

ATR: to turn white+ to trample + mirror+ water+ light+ hurrying+feet

ADSTT:0

ADTTT: stylistic f/v of ‘’feet’’: figurative language (paths for feet/خطوات)

stylistic modulation/specification, paradigmatic element

يترادف ترنسيم النص الأصل مع ATR بينما يختلف ترنسيم النص الهدف عن ATR. يتمثل وجه الاختلاف في كلمة "خطوة " التي اختارها المترجم كمقابل لكلمة ‘’feet’’ , واستنادا للنموذج المقارن, قد طرأ ما يسمى بتغير وجهة النظر الأسلوبية/التخصيص, العنصر الإيحائي.

رغم أن المعنى يبقى نفسه إلا أن الأسلوب قد تغير من النص الأصل إلى النص الهدف, والفرق يكمن في أن المترجم استخدم كلمة خطوات كإيحاء للمشي مقابل كلمة feet, واذا قارنا بينهما يظهر أن الصورة المجازية التي تبانها المترجم من خلال ترجمته هي metonymy.

STT: (White breast of the dim sea)

TTT: (صدر أبيض لبحر داكن)

ATR: Whtite +breast+ dark+ sea

ADSTT: 0

ADTTT: 0

علاقة الترادف هنا واضحة بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف و ATR ولذلك لم يطرأ أي تغير على مستوى الترجمة.

STT :/ A hand plucking the harpstrings merging their twining chords/

TTT:/ يد تبظ أوتار قيثار تدمج نغماتها المتآلفة/

ATR[1]: hand+ to be plucking+musical instrument+ chords+ united+ to be merging

ADSTT: f/c/m of musical instrument : triangular, stringed instrument

ADTTT: f/c/m of musical instrument: flat-bodied, stringed instrument

Semantic modification

في المثال أعلاه, طرأ تغيران حيث يرجع التغير الأول إلى اختلاف دلالي بين harpstrings وقيثار .رغم أن كلاهما آلتان موسيقيتان إلا أن المعنى يختلف من النص الأصل إلى النص الهدف. تشير كلمة harpstrings في النص الأصل إلى آلة موسيقية ذات ثلاثة أوتار غير متساوية, بينما تعني كلمة قيثار آلة موسيقية ذات ستة أوتار, مما يعني أن الآلتان مختلفان في الشكل وعدد الأوتار.

ATR[2]: hand+ to be plucking+musical instrument+ chords+ united+ to be merging

ADSTT : Syntactic form of '' to merge''+ ''to be plucking'' : progressive form

ADTTT: Syntactic form of ''to merge''+ ''to be plucking'': present tense

Syntactic- semantic modification/ tense

أما التغير الثاني يكمن في زمن الفعل to merge لاسيما في النص الهدف حيث ورد الفعل في النص الأصل على شكل progressive form أو ing from لكنه يحيل إلى الزمن الماضي لكون الجملة مونولوجا داخليا غير مباشر، في حين أنه تغير إلى المضارع "تدمج" في النص الهدف, لهذا السبب طرأ التعديل الدلالي التركيبيsyntactic-semantic modification .

ترجمة صلاح نيازي:

/طفت ظلال الغابات بصمت/ (عبر السكون الصباحي، من أعلى السلّم المواجه للبحر) /حيث كان يحدّق/. (قرب الشاطئ وأبعد)، /ابيضت مرآة الماء وقد داستها قدم منتعلة الضياء مسرعة/. (صدر أبيض لبحر معتم).../يد تنقر أوتار الكنارة مدغمة تأليفتها الموسيقية المضفورة./ (ص32 ج1)

STT: /woodshadows floated silently/

TTT: /طفت ظلال الغابات بصمت/

ATR: Wood+ shadows+ to float+ silently

ADSTT: 0

ADTTT: 0

يظهر في المثال أعلاه علاقة ترادف بين ترنسيم النص الأصل وATR كما ترادف كذلك ترنسيم النص الهدف مع ATR.

STT : by through the morning peace from the stairhead seaward

TTT : عبر السكون الصباحي، من أعلى السلّم المواجه للبحر

ATR : morning+ serenity+ staircase + sea

ADSTT: Syntactic form of ‘’morning’’: noun

ADTTT: Syntactic form of ‘’morning’’: adjective

Syntactic- semantic modification/ grammatical class

يعود الاختلاف الذي طرأ في المثال السابق ذكره إلى تباين في الرتبة النحوية بين الترنسيمين. قصد كاتب النص الأصل من ربط كلمة serenity بـmorning تحديد الإطار الزماني للأحداث أي أن ستيفن كان يحدّق في البحر في الصباح, أما في ترجمة صلاح نيازي فقد غير الرتبة النحوية للكلمة من اسم إلى نعت بحيث لا يصبح المعنى نفسه المراد في النص الأصل.

STT : Where he gazed

TTT : حيث كان يحدّق

ATR : Man+ to gaze

ADSTT : 0

ADTT : 0

لا يظهر في هذا المثال أي تباين بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف و ATR، وبذلك لا يتجلى أي تغير على مستوى النص الهدف.

STT : Inshore and further out

TTT : قرب الشاطئ وأبعد

ATR : near+ far+ shore

ADSTT : 0

ADTTT: 0

يترادف كل من ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR ولذلك لم يمكننا أن نتحدث عن أي نوع من التغير على مستوى الترجمة.

STT : the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet

TTT : ابيضت مرآة الماء وقد داستها قدم منتعلة الضياء مسرعة

ATR : to turn white+ to trample + mirror+ water+ light+ hurrying +feet

ADSTT : syntactic form of ‘’feet’’ : plural

ADTTT: syntactic form of ‘’feet’’: singular

Syntactic-semantic modification/ number

يتعلق التغير في هذا المثال باختلاف في العدد, حيث وردت كلمة feet في ترنسيم النص الأصل في صيغة الجمع أما في ترنسيم النص الهدف جاءت في صيغة المفرد. يبدو أن كاتب النص الأصل قد أراد أن يبين أن عدة أشخاص كانوا قد مروا من ذلك الشاطئ وليس شخص واحد فقط.

STT: White breast of the dim sea

TTT: صدر أبيض لبحر معتم

ATR: Whtite +breast+ dark+ sea

ADSTT: 0

ADTTT: 0

يترادف كل من ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR, لذا استنادا للنموذج لم تحيد الترجمة عن الأصل.

STT : A hand plucking the harpstrings merging their twining chords

TTT: يد تبظ أوتار قيثار تدمج نغماتها المتآلفة

ATR: hand+ to be plucking+harp + chords+ united+ to be merging

ADSTT:0

ADTTT: 0

ما نلاحظه في هذا المثال انعدام التغير على مستوى الترجمة لأن المترجم قد تقيّد بالنص الأصل وحاول إيجاد المقابل المناسب لكل كلمة, وهنا نتحدث عن كلمة harp التي نجح في نقلها, عكس طه محمود طه, فالكنارة آلة موسيقية لها ثلاثة أضلاع غير متساوية وأعلاها محدودب, فضلا عن حفاظه على أزمنة الأفعال.

مثال 2:

النص الأصل:

/Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul/. (On me alone). /The ghostcandle to light her agony/. (Ghostly light on the tortured face). /Her hoarse loud breath rattling in horror, while all prayed on their knees/. (p10 ep1)

تعقيب:

يواصل جويس نقل ما يدور من أحاديث بين مختلف شخصيات الرواية ويخوض كل مرة في متاهة، ليعود من جديد ويتكلم عن ستيفن الذي لا يزال يعيش في الماضي وذكرياته التي لازالت تطارده وتمنعه من العيش في الحاضر وتحثه على التقيّد بماضيه التعيس. لازال يتذكر أمه التي زارته يوما ما في حلمه ولازال يصّور ذلك الحلم بالتدقيق. إن ستيفن لا يهتم بوفاة والدته بقدر اهتمامه بعدم قدرته على تحرير نفسه من الذنب والعار الذي يشعر به لأنه لم يكن ابنًا صالحًا.

نرى في رواية عوليس أن باك ماليجان يوبخ ستيفن في كل مرة على عدم امتثاله لأوامر المسيحية ورفضه الركوع على سرير أمه وهي تحتضر، فيبقى باك يطارد ستيفن حينما يذكره بذنبه الذي اقترفه في حق والدته وديانته. تعيش شخصيات جويس في "عالم داخلي" من "اللامبالاة"، حيث تكون أفكارهم وحيدة وغير متصلة بأي شخص باستثناء أنفسهم، لذا فإن ستيفن يعيش حالة تأنيب ضمير داخلي وهو يناجي نفسه عن الحلم الذي رآه. جاء السرد في هذا المقطع باستعمال تيار الوعي وتقنية عرض الوعي هي مناجاة النفس.

تبرز ظاهرة التكرار في her glazing eyes…her eyes on و the ghostcandle to light…ghostly light والزمن المضارع الذي يوحي للقارئ بأن والدة ستيفن حاضرة دائما في مخيلته وضمير الغائب الذي يعود عليها أما ضمير المتكلم فيعود على ستيفن والراوي هنا غير موجود لأن ستيفن هو الذي ينقل حواره الذاتي إلى القارئ، لذا فإن المنظور السردي يكون خارجيا.

ترجمة طه محمود طه:

/عيونها الزجاجية، من أعماق الموت تحدق، لتزعزع روحي وتلويها/. (تترصدني وحدي). /وشبح الشمعة التي تضئ وصبها/. (شبح ضوء على الوجه المعذب). /نفسها الأجش العالي يتحشرج فزع/.(ص20 ج1)

تعقيب:

STT : Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul

TTT: عيونها الزجاجية، من أعماق الموت تحدق، لتزعزع روحي وتلويها

ATR: glazing+ eyes+ to stare+ shake+ to bend+ to shake+ soul

ADSTT : 0

ADTTT :0

نلاحظ أن ترنسيم النص الهدف وترنسيم النص الأصل كلاهما قد ترادف مع ATR، لاسيما وأن المترجم التزم بنقل السمات الشكلية لتيار الوعي دون احداث أي تغير عليها، وتتمثل في الضمير her الذي ترجمه كلاهما بالضمير المتصل "ه" بكلمة "عيون" و الفعل staring out الذي صيغته present participle، ترجمه كذلك في الزمن المضارع. فضلا عن هذه السمات، استطاع المترجم الحفاظ على كل عناصر الترنسيم بين النص الأصل والنص الهدف مثل كلمة glazing و death، بناءا على ذلك لم يطرأ أي تغير في الترجمة.

STT : On me alone

TTT : تترصدني وحدي

ATR : Alone+ to observe

ADSTT : stylistic f/v of ‘to observe’: on me

ADTTT: 0

Stylistic modulation/ generalization/ syntagmatic

تشير هذه العبارة إلى أن ستيفن يتذكر ضوءًا شبحيًا يلعب على وجه والدته وهي تحتضر وأن هذا المشهد كان مصدرًا للكابوس الذي حول والدته إلى شبح يحدّق فيه. رأى كاتب النص الأصل أن لا يعيد استخدام الفعل يحدّق ويربط العبارة منطقيا بما سبقها.

بينما رأى طه محمود طه أن ينقل العبارة بالفعل تترصدني وهو ما يقابل to observe في ATR, يعود الفعل في النص الهدف على الفاعل المستتر "العيون " والياء المتصلة به تعود على ستيفن. نلاحظ أن ترنسيم النص الأصل لم يترادف مع ATR إلا أن ترنسيم النص الهدف توافق معATR ومنه فالتغير الذي طرأ تغير وجهة نظر أسلوبية.

STT : The ghostcandle to light her agony

TTT: وشبح الشمعة التي تضئ وصبها

ATR : Candle+ ghost+ to light+ agony

ADSTT: 0

ADTTT: 0

ما نلاحظه في هذا المثال انعدام التغير على مستوى الترجمة لأن ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف قد ترادف كلاهما مع ATR.

STT : Ghostly light on the tortured face

TTT: شبح ضوء على الوجه المعذب

ATR : Ghostly+ light+ tortured+ face

ADSTT: syntactic form of ‘’ ghostly’’: adjective

ADTTT: syntactic form of ‘’ghostly ‘’: noun

Syntactic- semantic modification/ grammatical class

لقد طرأ هذا التغير لأن أحد ترنسيم النص الهدف لم يترادف مع ATR. نقل طه محمود طه النعت ghostly الذي يصف الضوء بالاسم "شبح" وهذا يؤثر على معنى النص الهدف.

STT: Her hoarse loud breath rattling in horror

TTT: نفسها الأجش العالي يتحشرج فزع

ATR: hoarse+ loud + breath+ to rattle

ADSTT : 0

ADTTT :0

عبّر المترجم عن الجملة بالطريقة نفسها، إذ نقل ضمير الملكية الغائب her بالضمير "هاء" المتصل بالإسم 'نفس' ويعود الضمير على والدة ستيفن، كما استطاع الحفاظ على الزمن نفسه، أي المضارع. لذا فإن ترنسيم النص الهدف وترنسيم النص الأصل ترادفا مع ATR ، والتغير غائب في هذه الحالة.

ترجمة صلاح نيازي:

/عيناها المزجّجتان، تحدّقان من اتون الموت، لتزلزلا وتذلا روحي/. (فيّ وحدي). /الشمعة الشبحية لتضيء عذابها/. (ضياء شبحي على الوجه المعذّب). /نفسها الأبح العالي يخشخش بفزع/. (ص34 ج1)

STT: Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul

TTT: عيناها المزجّجتان، تحدّقان من اتون الموت، لتزلزلا وتذلا روحي

ATR: glazing+ eyes+ to stare+ shake+ to bend+ to shake+ soul

ADSTT: 0

ADTTT: 0

بما أن ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف قد ترادفا مع ATR, فالتغير لم يطرأ على مستوى الترجمة.

STT : On me alone

TTT : في وحدي

ATR : Alone

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يتجلى لنا من خلال هذا المثال أن ترنسيم النصين قد ترادفا مع ATR لاسيما ترنسيم النص الهدف, حيث تقيّد صلاح نيازي بنقل العناصر اللغوية إلى اللغة العربية بكل دقة كما حاول أن يبقي على طبيعة الجملة كما وردت في سياقها الأصلي, أي جملة اسمية, لذلك لا يمكن أن نرصد أي تغير على مستوى ترجمته.

STT : The ghostcandle to light her agony

TTT : الشمعة الشبحية لتضيء عذابها

ATR : ghost+ candle+ to light+ agony

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يتبين لنا من خلال مقارنة الترنسيمين مع ATR, انعدام أي تباين وبذلك انعدام التغير في النص الهدف.

STT: Ghostly light on the tortured face

TTT: ضياء شبحي على الوجه المعذّب

ATR: ghostly+ light+ tortured+ face

ADSTT: 0

ADTTT: 0

إن أوجه التشابه أو الترادف بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف قد سمح لنا بتحديد ATR وهو القاسم المشترك بينهما, وعند المقارنة بين كل ترنسيم و ATR وجدنا أن الترادف قائما بينهما لذلك , حسب النموذج المقارن, يستحيل وجود أي تغير على مستوى الترجمة.

STT : Her hoarse loud breath rattling in horror

TTT : نفسها الأبح العالي يخشخش بفزع

ATR : Hoarse+ loud+ breath+ to rattle+ horror

ADSTT : 0

ADTTT : 0

في المثال أعلاه, يترادف ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR ولذلك ينعدم التغير على مستوى الترجمة.

مثال 3:

النص الأصل:

/A voice, sweettoned and sustained, called to him from the sea/. /Turning the curve he waved his hand/. /It called again/. (A sleek brown head, a seal's, far out on the water, round.)
(Usurper).(p22, ep1)

جاءت صيغة السرد بضمير الغائب وأزمنة الأفعال في الماضي. رغم تداخل الأصوات هنا يمكننا أن نفهم من خلال سياق النص واستيعاب خصائص تيار الوعي، أن ضمير الغائب يعود على ستيفن وليس على ماليجان. فالصوت الذي كان ينادي هو صوت ماليجان. في هذه الجملة يُنظر إلى ماليجان في نهاية الحلقة على أنه "رأس بني أملس يشبه الفقمة".

وترجع هذه الصورة لكثرة الفقمات في المياه قبالة دبلن وضواحيها. لقد اعتاد العديد من أهالي دبلن على التواصل معهم بتقديم الطعام الذي يتم إلقاؤه من الأرصفة. فعند رؤية رأس يتمايل في الأمواج ، ستيفن لم يقرر ما إذا كان إنسانًا أم لا. أما العبارة الأخيرة usurper فهي عبارة عن مونولوج داخلي يدل على وجهة نظر ستيفن اتجاه باك ماليجان الذي وصفه بالمغتصب لأنه أعطاه مفتاح قلعة مارتيلو حيث يقطنان لكنه لم يدفع أقساط كراء القلعة. إن تقنية عرض أسلوب تيار الوعي هي المونولوج الداخلي غير المباشر وورد المنظور السردي من وجهة نظر الراوي أي أن الراوي هو المسيطر على الأحداث هنا.

ترجمة طه محمود طه:

/نادى عليه صوت حلو النغمات متصل من البحر/. /ولوح بيده وهو يدور المنعطف// ونادى الصوت من جديد/. (رأس بني أملس الشعر، رأس فقمة، على بعد في البحر، مدور).

(مغتصب). (34ص ج1)

تعقيب:

STT : A voice, sweettoned and sustained, called to him from the sea

TTT : نادى عليه صوت حلو النغمات متصل من البحر

ATR : voice+ sweet+ tone+ continuous+ to call+ sea

ADSTT : 0

ADTTT : 0

نقل المترجم العبارة بالطريقة نفسها، حيث استطاع الحفاظ على سمات المونولوج الداخلي من زمن الفعل والضمائر. نقل الفعل called بالفعل نادى في الماضي والضمير him بضمير متصل بحرف الجر على، كما ترجم الصفتين العائدتين على الصوت بالمفردات نفسها، ومنه لم يحدث أي تغير في النص الهدف نظرا لترادف ترنسيم النصين مع ATR. بينما سبّق المترجم فعل التلويح على دوران المنعطف, وهذا ما يؤثر على ترتيب الأحداث في النص الأصل.

STT : Turning the curve[1] he waved his hand[2]

TTT: [1]ولوّح بيده[2] وهو يدور المنعطف

ATR[1+2] : to turn+ curve + man+ waive+ hand

ADSTT: syntactic form transemes: 1+2

ADSTT: syntactic form transemes: 2+1

Syntactic pragmatic modification/ thematic meaning

نلاحظ أن التغير الذي طرأ هو التعديل التركيبي التداولي, حيث نجم عن تباين التراكيب بين النص الأصل والنص الهدف تغيرا في المعنى الموضوعاتي thematic meaning . جاءت الجملة الرئيسة the main clause في النص الأصل في النهاية لأن جويس أراد أن يهيأ القارئ بإعطائه تفاصيل عن الحالة التي سبقت فعل التلويح.

STT : It called again

TTT :ونادى الصوت من جديد

ATR : to call+ voice

ADSTT : syntactic form of transeme : few elements

ADTTT: syntactic form of transeme: extra elements

Syntactic- stylistic modification/ explicitation

إن وجه الاختلاف بين ترنسيم النص الهدف وATR يكمن في إضافة طه محمود طه لكلمة "الصوت" التي لا وجود لها في النص الأصل لاسيما وأن جويس قد اختار الضمير it ليوقع القارئ في حيرة، أي أن القارئ الذي يجهل خصائص الكتابة الجويسية لا يمكنه فهم النص لتداخل التقنيات السردية وتعدد الأصوات الروائية فيه.

لابد أن المطلوب من المترجم أن يبقي على الأثر نفسه في النص الهدف ويحاول خلق علامة استفهام كذلك للجمهور المتلقي للترجمة حول من يتكلم، أي أن يحاول نقل الأسلوب السردي بكل أمانة، وبذلك طرأ التغير على مستوى النص الهدف لعدم توافق ترنسيمه مع ATR.

STT : A sleek brown head, a seal's, far out on the water, round

TTT: رأس بني أملس الشعر، رأس فقمة، على بعد في البحر، مدور

ATR: Head+ brown+ silky+ seal+ far + water+ circular

ADSTT: 0

ADTTT: ADTTT: stylistic f/v of 'water': figurative language (water for sea البحر)

Stylistic modulation/ specification, paradigmatic element

يترادف ترنسيم النص الأصل مع ATR بينما يختلف ترنسيم النص الهدف عن ATR. يتمثل وجه الاختلاف في كلمة "البحر " التي اختارها المترجم كمقابل لكلمة ''water'' , واستنادا للنموذج المقارن, قد طرأ ما يسمى بتغير وجهة النظر الأسلوبية/التخصيص, العنصر الإيحائي.

رغم أن المعنى يبقى نفسه إلا أن الأسلوب قد تغير, والفرق يكمن في أن المترجم استخدم كلمة بحر مقابل كلمة water التي استخدمها الكاتب كصورة ايحائية أو مجازية للبحر. ويمكننا القول هنا أن المترجم لم يحافظ على الصورة نفسها في النص الأصل لأنه اختار أن يقابل المعنى المجازي في النص الأصل بالمعنى الحقيقي في النص الهدف.

TTT : Usurper

STT : مغتصب

ATR : Usurper

ADSTT : 0

ADTTT : 0

بما أن الترنسيم يتكون من كلمة واحدة, فقد ترادف مع النص الأصل والنص الهدف مع ATR وبذلك لا يمكن أن نرصد أي تغير على مستوى الترجمة.

ترجمة صلاح نيازي:

/ صوت حلو النغمة متواصل، نادى عليه من البحر/. /عابرا المنعطف، لوّح بيده/. /نادى مرة ثانية/. (رأس بنيّ أملس الشعر، رأس فقمة، بعيدا على الماء، مدوّر. مغتصب). (ص65 ج 1)

تعقيب:

STT : A voice, sweettoned and sustained, called to him from the sea

TTT : صوت حلو النغمة متواصل, نادى عليه من البحر

ATR : voice+ sweet+ tone+ continuous+ to call+ sea

ADSTT : 0

ADTTT : 0

مثلما فعلى طه محمود طه, حافظ صلاح نيازي كذلك على سمات المونولوج الداخلي من خلال التقطن إلى زمن الفعل والضمائر. نقل الفعل called بالفعل نادى في الماضي والضمير him بضمير متصل بحرف الجر على، كما ترجم الصفتين العائدتين على الصوت بالمفردات نفسها، ومنه لم يحدث أي تغير في النص الهدف نظرا لترادف ترنسيم النصين مع ATR.

STT : Turning the curve he waved his hand

TTT:عابرا المنعطف, لوّح بيده

ATR: to turn+ curve + man+ waive+ hand

ADSTT: 0

ADSTT: 0

إذا نظرنا إلى ترجمة الأفعال والضمائر في ترنسيم النص الهدف, نرى أنه قد ترادف مع ATR والأمر نفسه ينطبق على ترنسيم النص الأصل, يمكننا القول أن التغير لم يرد في هذا المقطع.

STT : It called again

TTT :نادى مرة ثانية

ATR : to call+ voice

ADSTT : 0

ADTTT : 0

لا يوجد اختلاف بين ترنسيم النص الأصل و ATR, كما هو الحال بالنسبة لترنسيم النص الهدف, حيث ترجم نيازي زمن الفعل ودلالته بالطريقة السليمة فضلا عن نقل الضمير it, الذي يستعمل في الإنجليزية لغير العاقل, بالضمير الغائب على عكس طه محمود طه الذي تبنى الإفصاح عن الضمير وإضافة عنصر جديد للجملة , وهو كلمة 'الصوت'. استنادا لذلك نرى أن التغير غائب هنا.

STT : A sleek brown head, a seal's, far out on the water, round

TTT: رأس بنيّ أملس الشعر، رأس فقمة، بعيدا على الماء، مدوّر

ATR: Head+ brown+ silky+ seal+ far + water+ circular

ADSTT: 0

ADTTT: 0

في المثال أعلاه, يترادف كل من ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR ولذلك ينعدم التغير على مستوى الترجمة.

TTT : Usurper

STT : مغتصب

ATR : Usurper

ADSTT : 0

ADTTT : 0

تشكّل هذه الكلمة مستقلة ترنسيما في النص الأصل, وقد ترادف هذا الترنسيم مع ATR, كما ترادف ترنسيم النص الهدف مع ATR وهذا يفسّر غياب أي نوع من التغيرات في الترجمة.

مثال 4:

النص الأصل:

/Shouts from the open window startling evening in the quadrangle/.(A deaf gardener, aproned, masked with Matthew Arnold's face), /pushes his mower on the sombre lawn watching narrowly the dancing motes of grasshalms./
(To ourselves... new paganism... omphalos). (p7, ep1)

تتسم الحلقة الأولى من رواية عوليس بسيطرة الراوي على السرد لأنه العالم بكل شيء omniscient author , فالجزء الأول الذي يبدأ عند كلمة shouts وينتهي عند كلمة grasshalms ما هو إلا وصف الراوي للأحداث, إذ تحيل عبارة Mattew Arnold's face إلى ماليجان الذي قال في الحلقة نفسها أنه سيعمل مع ستيفن على جعل الجزيرة اغريقية أي أنه يعبّر عن التيار المضاد للثقافة الفكتورية المتأخرة التي طوّرها الشاعر الإنجليزي ماثيو ارنولد Mattew Arnold وقد ضمّن جويس روايته بعضا من أفكار هذا الشاعر حول الإغريقية واليهودية.

تتمثل العبارة الثانية, التي تبدأ عند كلمة to ourselves وتنتهي عند omphalos, في حوار داخلي لستيفن الذي كان يفكّر في ثلاثة أشياء مختلفة تحمل معاني ضمنية ذات بعد سياسي وجمالي وروحي وجنسي, فكلمة to ourselves تحيل إلى شعار جماعات قومية ايرلندية في التسعينات من القرن التاسع عشر يدعو إلى إحياء اللغة الايرلندية والثقافة, فستيفن هنا يفكر بالجهود إلى إحياء الأدب الايرلندي.[1]

[1]- Don Gifford and Robert J. Seidman, **Ulysses Annotated Notes for James Joyce's Ulysses** (California: University of California Press, 1988),p17.

أما عبارة new paganism هي شعار ارتبط بجيل الشباب الرواد في التسعينات من القرن الماضي يتمحور على أن المسيحية لم تعد لها القوة الحيوية وأن عهد جديد على وشك التدشين, وهذا ما يتماشى مع قناعة ماليجان بالتحرر من الأخلاق المسيحية. Omphalos كلمة اغريقية تعني السرة navel أو المركز, وقد استخدمت للإشارة إلى الأماكن التي تقع وسط العالم والتي تتواصل من خلالها الآلهة مع الإنسان.

استنادا لما سبق, نرى أن هذا المقطع تتداخل فيه الأساليب المستخدمة في عرض تيار الوعي, فالجزء الأول من shouts…grasshalms عبارة عن مونولوج داخلي غير مباشر, وذلك, مثلما أسلفنا الذكر, لوجود الراوي المستمر الذي كان ينقل لنا وعي الشخصية, والجزء الثاني من to ourselves…omphalos عبارة عن مونولوج داخلي مباشر نظرا لعدم الترابط وغياب الراوي كليا. لابد أن هذا المزيج من الأساليب السردية ينتج عنه ما يسمى بالرؤية مع لحضور الراوي والشخصيات في الوقت ذاته.

ترجمة طه محمود طه:

/صيحات من النافذة المفتوحة تجفل الأصيل في الساحة/. (بستاني أصم، ممأزر، مقنع بوجه الشاعر ماثيو ارنولد،) /يدفع جزازته على النجيل المكتئب وهو يراقب عن كثب ذرات قلامات الحشيش المتراقصة./

(لنا نحن.. وثنية جديدة.. سرة.. omphalos) (ص17 ج1)

تعقيب:

STT : Shouts from the open window startling evening in the quadrangle

TTT : صيحات من النافذة المفتوحة تجفل الأصيل في الساحة

ATR: Shouts+ open+ window+ to startle+ evening+ area

ADSTT: f/c/m of area : rectangular area surrounded by buildings

ADTTT: f/c/m of area: enclosed land around a building

Semantic modification

يشير التحليل المذكور أعلاه إلى حدوث تعديل دلالي نتيجة وجود تغير طفيف في المعنى بين النص الأصل والنص الهدف, وتحديدا بين كلمتي quadrangle و الساحة, حيث تحمل كل منها دلالة مختلفة.

تحيل quadrangle في النص الأصل إلى ساحة لكنها رباعية الزوايا وتحيط بها من كل الجهات مجموعة من البنايات, بينما تشير كلمة ساحة في النص الهدف إلى مكان واسع أو فناء محاط بسور.

STT : A deaf gardener, aproned, masked with Matthew Arnold's face

TTT : بستاني أصم، ممأزر، مقنع بوجه الشاعر ماثيو ارنولد

ATR : deaf+ gardener+ aproned+ masked+ proper name+ face

ADSTT: syntactic form of transeme: few elements

ADTTT : syntactic form of transeme: extra elements

Syntactic-stylistic modification/ explicitation

يكمن الاختلاف بين ترنسيم النص الهدف و ATR في ربط كلمة شاعر بماثيو ارنولد, والتي لا يمكن ايجادها في النص الأصل. يمكننا القول أن المترجم قد أعطى معلومة جديدة لقارئ الترجمة حول هذا الشخص رغم امتناع جويس عن ذلك.

STT: pushes his mower on the sombre[1] lawn[2] watching narrowly the dancing motes of grasshalms

TTT: يدفع جزازته على النجيل[2] المكتئب[1] وهو يراقب عن كثب ذرات قلامات الحشيش المتراقصة

ATR[1]: to push+ mower+ sombre

ADSTT: 0

ADTTT : f/c/m of sombre: gloomy (مكتئب)

Semantic modulation/ specification

نلاحظ في المثال أعلاه أن التباين الأول يكمن بين ترنسيم النص الهدف وATR, وقد ورد الاختلاف الأول في عبارة sombre التي تدل في النص الأصل على لون الحشيش الداكن أو القاتم, ونرى أن المترجم توجه إلى اختيار عبارة مكتئب التي لها دلالة مجازية على الحزن.

إن الألوان القاتمة لها صلة وطيدة بالحزن, إلا أن التعبير, في هذا المقام, عن لون الحشيش بعبارة مجازية أخرى لا يتماشى مع دلالة النص الصريحة, ولذلك فالتغير كان على مستوى تغير وجهة النظر الدلالية في النص الهدفsemantic modulation.

ATR[2]: lawn+ to watch+ closely+ dancing+ motes+ grass+ halm

ADSTT: 0

ADTTT: stylistic f/v of lawn: grass(نجيل)

Stylistic modulation/ paradigmatic element

أما التباين الثاني والذي وقع على المستوى الأسلوبي يتمثل في كلمة "lawn" في النص الأصل وكلمة "نجيل" في النص الهدف. تشير كلمة lawn إلى سطح مستوي يكسوه العشب أو أي نوع أخر من الحشائش التي تستخدم بغرض الزينة, بينما اختار المترجم كلمة "نجيل" التي تشير إلى نبات عشبي من الفصيلة النجيلية ورقه كورق البّر إلا أنه أقصر.

والفرق هنا واضح لأن كاتب النص الأصل اتجه إلى التعبير عن الكلّ والمترجم عبّر عن هذا الكلّ بالجزء, أي أنه عبّر مباشرة عن السطح المكسو بالحشيش بالنجيل. وهنا يحدث تغير في وجهة النظر الأسلوبية وبالتحديد في العنصر الايحائي, فالمترجم لجأ إلى كلمة نجيل كإيحاء لكلمة lawn.

STT : (To ourselves... new paganism... omphalos).

TTT: (لنا نحن.. وثنية جديدة..سرّة..omphalos)

ATR: Ourselves+ new+ paganism+ omphalos

ADSTT : 0

ADTTT : 0

إن ترادف ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR يفسر لنا غياب أي نوع من التغيرات على مستوى الترجمة.

ترجمة صلاح نيازي:

/صيحات من النافذة المفتوحة مجفلة المساء في المربعة المحاطة بالبنايات/. (جنيناتي أصمّ، متأزر، مقنّع بوجه ((ماثيو أرنولد)) Mathew Arnold) /يدفع ماكنة قصّ الحشيش المعتمة مراقبا بعسر سيقان الحشائش الصغيرة الراقصة./

(نحن أنفسنا (Sinn Fein)... رواد شركة جديدة بين الروح والجسد... المركز). (ص28-29 ج1)

تعقيب:

STT : Shouts from the open window startling evening in the quadrangle

TTT : صيحات من النافذة المفتوحة مجفلة المساء في المربعة المحاطة بالبنايات

ATR: Shouts+ open+ window+ to startle+ evening+ quadrangle

ADSTT: 0

ADTTT: 0

يظهر لنا في المثال أعلاه تطابق ترنسيم النص الأصل وكذا النص الهدف مع ATR , وبذلك لا يبرز أي تغير على مستوى النص المنقول.

STT : A deaf gardener, aproned, masked with Matthew Arnold's face

TTT : Mathew Arnold ((ماثيو أرنولد)) جنيناتي أصمّ، متأزر، مقنّع بوجه

ATR : deaf+ gardener+ aproned+ masked+ proper nme+ face

ADSTT: 0

ADTTT : Stylistic f/v of ‘’gardener ‘’: colloquial language

Stylistic modulation/ specification, register element

ترادف ترنسيم النص الأصل مع ATR, بينما لم يتوافق ترنسيم النص الهدف مع ATR, ويعود ذلك إلى ترجمة كلمة ‘’gardener‘’ بـ " جنيناتي". إن التغير الذي طرأ تغير في وجهة النظر الأسلوبية, وبالتحديد على مستوى اللغة language register, لأن كلمة gardener في النص الأصل تنتمي إلى المستوى الرسمي formal بينما تنتمي كلمة جنيناتي إلى المستوى العامّي أو الدارج colloquial.

STT: pushes his mower on the sombre lawn watching narrowly the dancing motes of grasshalms.

TTT: يدفع ماكنة قصّ

يتجلى لنا انعدام التغير على مستوى النص المنقول وذلك لترادف كل من ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR .

مثال5:

النص الأصل:

/Won't you come to Sandymount,/

(*Madeline the mare?)*

/Rhythm begins, you see/./ I hear. A catalectic tetrameter of iambs marching./ (No, agallop)(: *deline the mare*.)(p34 : ep3)

اقتطف هذا المثال من بداية الفصل الثالث "بروتيوس". تدور الأحداث حوالي الساعة الحادية عشر صباحا على خليج ساندیماونت Sandymount Strand, حيث يتجول ستيفن على طول الشاطئ لقضاء الوقت قبل أن يلتقي بماليجان في حانة السفينة على الساعة الثانية عشر ونصف مساءا. تتميز هذه الحلقة من بدايتها بغياب كلي للراوي إذ يظهر ستيفن في عزلة منشغل بعمليات المعرفة والوجود كونه ملّم بالفلسفة والنظريات الأدبية.

وتماشيا مع أفكار ستيفن تصبح اللغة في الفصل مجزأة فضلا عن بروز ظاهرة التكرار(الجناس الاستهلالي Alliteration) واستخدام عبارات عن لغات أجنبية (الاقتراض) والمقاطع الشعرية وجميع أنواع الصور البيانية التي تحيل على تدفق الأفكار الباطنية.

تدل الجملتين won’t you come to sandymount/ Madeline the Mare على سطور شعرية تخيلها ستيفن وهو يتجول بشكل ايقاعي على طول الشاطئ. واصل الاستماع إلى صوت قدمية الايقاعي Rhythm begins, " وتذكر ستيفن الشاعر بداخله مقطعا شعريا قائلا ((crush, crack,crick, crick

"you see. I hear. A catalectic tetrameter of iambs marching , وتعني كلمة "iambs", وهي كلمة يونانية, "غير مكتمل". بناءا على هذا التحليل وبروز سمات أخرى لتيار الوعي كالزمن المضارع وضمائر المتكلم والتكرار والغياب الكلي للراوي والمنظور السردي الخارجي, فإن أسلوب تقديم تيار الوعي يتمثل في المونولوج الداخلي المباشر.

ترجمة طه محمود طه:

/ ألن تأتي لساندي ماونت بكره؟/

(يا مادلين يا مهرة؟)

/لقد بدأ الإيقاع، كما ترى./ /اسمع. بحر عمبقي رباعي كامل التفاعيل يسير بخطوات موزونة،./ (لا ، بل بحضر)(. دلين يا مهرة.) (ص49 ج1)

تعقيب:

STT : Won't you come to Sandymount,

TTT : ألن تأتي لساندي ماونت بكره؟

ATR : negation+ modal auxiliary+ to come+ place

ADSTT : 0

ADTTT : stylistic f/v of modal auxiliary : colloquial language

Stylistic modulation/ specification, register element

ترادف ترنسيم النص الأصل مع ATR, بينما لم يتوافق ترنسيم النص الهدف مع ATR, ويعود ذلك إلى ترجمة الفعل 'will' بـ " بكرة". تتضمن كلمة 'will' الدلالة على المستقبل وقد وردت في النص الأصل بصيغتها المختصرة 'short form' 'won't' ونلاحظ هنا أن المترجم لجأ لكلمة 'بكرة' ليحيل على المستقبل إلا أنه ضمّن اللهجة المصرية ليحقق التوارن بين المستوى اللغوي لـ 'won't' ومقابلها العربي. إن 'won't' في اللغة الإنجليزية ما هي إلا الصيغة المختصرة لـ 'will not' وليس لها أي علاقة بمستوى اللغة العامي أو الدارج.

STT: Madeline the mare

TTT: يا مادلين يا مهرة؟

ATR: proper name+ horse

ADSTT: f/c/m of ‘horse’: mare

ADTTT: f/c/m of ‘horse’: foal

Semantic modification

في المثال أعلاه, لم يترادف ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR ويظهر الاختلاف على المستوى الدلالي. إن كل من كلمة mare وكلمة foal أي 'مهرة' ينتميان إلى الحقل الدلالي نفسه ‘horse’ أو 'الخيل' ,لكن الفرق يمكن في أن mare تدلّ على الفرس أي أنثى الحصان البالغة أما كلمة 'مهرة' فهو صغير الحصان. ونفهم من هذا أن 'فرس' نقلت إلى العربية 'بمهرة'.

STT : Rhythm begins, you see

TTT : لقد بدأ الإيقاع، كما ترى

ATR : rhythm+ to begin+ to see

ADSTT :0

ADTTT : 0

في المثال أعلاه, يترادف كل من ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR ولذلك ينعدم التغير على مستوى الترجمة.

STT : I hear. A catalectic tetrameter of iambs marching

TTT : اسمع. بحر عمبقي رباعي كامل التفاعيل يسير بخطوات موزونة

ATR : To hear+ metre+ to march

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يخلو هذا الجزء كذلك من أي تباين بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف و ATR، وبذلك لا يمكن أن نجد أي تغير على مستوى النص الهدف.

ATR : 0

STT : No agallop

TTT : to attend

Mutation/ radical change of meaning

يظهر في المثال أعلاه تغير جذري للمعنى على مستوى النص الهدف مقارنة بالنص الأصل ويرجع هذا إلى نقل المترجم لكلمة 'agallop' بـ 'بحضر'. نلاحظ أنه لا يمكن تأسيس علاقة دلالية بين المصطلحين لأن 'agallop' كلمة انجليزية قديمة 'archaic' تعني 'at a gallop' أي بسرعة, بينما تعني كلمة 'بحضر' باللهجة المصرية, أي لهجة المترجم, سأتواجد أو سأحضر.

STT : deline the mare

TTT : دلين يا مهرة

ATR: proper noun+ mare

ADSTT: 0

ADTTT : f/c/m of 'mare': foal

Semantic modulation/ specification

نرى أن ترنسيم النص الهدف لم يترادف مع ATR ذلك أن كلمة 'mare' في النص الأصل يقصد بها الفرس أنثى الحصان, أما المترجم فقد ترجمها بـ 'مهرة' أي صغير الحصان. والتغير هنا يمس الجانب الدلالي.

ترجمة صلاح نيازي:

/تأتين إلى ساندیماونت/

(ألا يا مادلين يا فرس)

/الإيقاع بدأ، كما ترى/. /أنا أسمع. وزن من بحور الأيامبيك كامل التفاعيل، بخطوات بطيئة/.(لا سريعة.)(ديلين الفرس). (ص107 و108ج1)

تعقيب:

STT : Won't you come to Sandymount,

TTT : تأتين إلى ساندیماونت

ATR : negation+ to come+ place

ADSTT : syntactic form of transeme : question

ADTTT : syntactic form of transeme: affirmation

Syntactic- pragmatic modification/ speech act

يرجع التعديل التركيبي التداولي في هذا المثال إلى اختلاف ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR, إذ ورد ترنسيم النص الأصل بصيغة سؤال منفي 'interogative negative form', بينما جاء ترنسيم النص الهدف بصيغة التأكيد وتجدر الإشارة إلى أن المترجم قد ترك صيغة السؤال المنفي إلى الترنسيم اللاحق حيث ربطه باسم العلم "ألا يا مادلين يا فرس".

STT : Madeline the mare

TTT : ألا يا مادلين يا فرس

ATR : proper name+ mare

ADSTT : syntactic form of transeme: affirmation

ADTTT : syntactic form of transeme: question

Syntactic-pragmatic modification/ speech act

مثلما سبق الذكر في المثال أعلاه, ربط المترجم صيغة السؤال بالترنسيم الثاني بدلا عن الترنسيم الأول ولذلك فإن التغير قد طرأ نظرا لاختلاف الترنسيمان مقارنة بـ ATR.

STT : Rhythm begins, you see

TTT : الإيقاع بدأ، كما ترى

ATR : rhythm+ to begin+ to see

ADSTT :0

ADTTT : 0

بما أن ترنسيم النص الأصل والنص الهدف يترادفان مع ATR , فإن الترجمة خالية من التغير.

STT : I hear. A catalectic tetrameter of iambs marching

TTT : أنا أسمع. وزن من بحور الأيامبيك كامل التفاعيل، بخطوات بطيئة

ATR : To hear+ metre+ to march

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يخلو هذا الجزء كذلك من أي تباين بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف و ATR، وبذلك لا يمكن أن نجد أي تغير على مستوى النص الهدف.

STT : No, agallop

TTT : لا سريعة

ATR : Negation+ swiftly

ADSTT : 0

ADTTT : 0

ما نلاحظه في هذا المثال انعدام التغير على مستوى الترجمة لأن ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف قد ترادف كلاهما مع ATR.

STT : deline the mare

TTT : دلين الفرس

ATR: proper noun+ mare

ADSTT: 0

ADTTT : 0

يظهر لنا في المثال أعلاه تطابق ترنسيم النص الأصل وكذا النص الهدف مع ATR , وبذلك لا يبرز أي تغير على مستوى النص المنقول.

مثال 6:

النص الأصل:

/Brings out the darkness of her eyes./ /Looking at me, the sheet up to her eyes, Spanish, smelling herself, when I was fixing the links in my cuffs… *Peau*

d'Espagne. //That orange-flower water is so fresh./ /Nice smell these soaps have./ (Pure curd soap.) /Time to get a bath round the corner./ (Hammam. Turkish. Massage.) /Dirt gets rolled up in your navel/. /Nicer if a nice girl did it./ /Also I think I/. /Yes I. Do it in the bath./ /Curious longing I. Water to water./ /Combine business with pleasure./ (Pity no time for massage.) /Feel fresh then all day. Funeral be rather glum./ (p75 : ep5)

في حلقة أكلات اللوتس ''Lotus Eaters''يتجول مولي بلوم Leopold Bloom في شوارع دبلن وهو في طريقه إلى جنازة بادي ديجنام Paddy Dignam, وقبل التحاقه بالجنازة التقى بالكثير من الأشخاص ومرّ على عدة أماكن كمركز البريد والكنيسة , فولّدت هذه المحطات داخله حوارا باطنيا. من بين الأماكن التي زارها أيضا قبل الذهاب إلى الجنازة, صيدلية سويني Sweney's Chemist ليجلب المحلول الذي طلبته زوجتة مولي بلوم Molly Bloom لكنه نسي الوصفة وحينها بحث الصيدلي عنها في سجلاته.

في تلك الأثناء, كان ليوبولد يفكر في كل الأدوية والمهدئات الموجودة هناك ومن بينها صابون الليمون الذي وضعه لاحقا في جيبه وانصرف. عند رؤيته لهذا الصابون كان يجول في ذهنه محلول مولي والحمام التركي المجاور للصيدلية وكان يتأسف لأنه لا يملك الوقت للاستحمام فيه, ثم فكّر فيما لو كان الوقت يتسع لذلك وحينها تبادر إلى ذهنه التدليك في غرفة خاصة من الحمام .

إن الأسلوب الذي لجأ إليه جويس هو مناجاة النفس لأنه يتجلى لنا في هذا المقطع مولي وهو يناجي نفسه مستخدما ضمير المتكلم الذي يخاطب به نفسه دون وجود الجمهور المستمع, فضلا عن أن معظم الأحداث في هذه الحلقة كانت من وجهة نظره أي أن المنظور السردي خارجي.

ترجمة طه محمود طه:

/يبرز سواد عينيها./ /كانت ترمقني وملاءة السرير تحت عينيها، إسبانية، تشم جسدها، وأنا أركب أزرار كمي قميصي...peau d'Espagne/ /ماء زهر البرتقال في غاية الإنعاش/. /له رائحة جميلة هذا الصابون./ (صابون كريم نقي.) /لدى وقت للاستحمام، هناك على الناصية./ (حمام. تركي. تدليك.)

/يتجمع الوسخ في فتائل عند السرة./ /حلو لو قامت به حلوة،/ /أظن أنه يمكنني أن./ /نعم، أنا. أمارسها في الحمام./ /غريب اشتياقي إلى. ماء يعود لماء./ /تجمع بين العمل والمتعة/. /ستكون الجنازة مقبضة نوعا ما./(ص94ج1)

تعقيب:

STT : Brings out the darkness of her eyes

TTT :يبرز سواد عينيها

ATR : To bring out+ darkness+ eyes

ADSTT : 0

ADTTT : 0

نظرا لتوافق ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR, فلا يمكن تحديد أي تغير في الترجمة.

STT : Looking at me, the sheet up to her eyes, Spanish, smelling herself, when I was fixing the links in my cuffs *Peau d'Espagne*.

TTT : كانت ترمقني وملاءة السرير تحت عينيها، إسبانية، تشم جسدها، وأنا أركب أزرار كمي قميصي peau d’espagne…

ATR : to look+ sheet+ eyes+ spanish+ to smell+ self+ to fix+ links+ cuffs+ peau d’espagne

ADSTT : 0

ADTTT : f/v of ‘peau d’espagne’: English word

Stylistic modulation/specification, exotization

في المثال أعلاه, يبرز الاختلاف بين ترنسيم النص الهدف وATR لأن المترجم أبقى على كلمة peau d’Espagne في النص الهدف كما وردت في الأصل وربما يرجع ذلك لسببين وهما المحافظة على الجوانب الثقافية للنص الأصل أو انعدام وجود مقابل للمصطلح. إن peau d’espagne عبارة عن عطر مصنوع من زيت الزهور والتوابل يستخدم للنساء وكذا لتعطير الأطباق والجلود. يحيل هذا المصطلح على

كلمة " عطر" 'perfume'والتي ترمز إلى الرغبة الجنسية المرتبطة ببطل الرواية ليوبولد ,كما يقال أن رائحة هذا العطر تشبه رائحة جلد المرأة[1].

STT: That orange-flower water is so fresh

TTT: ماء زهر البرتقال في غاية الإنعاش

ATR: orange+ flower+ water+ fresh

ADSTT: 0

ADTTT: 0

يظهر لنا عند مقارنة ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR انعدام أي تغير ويرجع ذلك للترادف الموجود بينهم.

STT : Nice smell these soaps have.

TTT : له رائحة جميلة هذا الصابون

ATR : Nice+ smell+ soap+ to have

ADSTT : syntactic form of 'soap': plural

ADTTT : syntactic form of 'soap': singular

Syntactic-semantic modification/ number

إن التغير في هذا المثال يرتبط بالعدد وهو تعديل تركيبي دلالي, فإذا قارنا بين كلمة soap في ATR بما ورد في ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف, نرى أنها بصيغة الجمع في الأصل والمفرد في الهدف, وينطبق هذا على أسماء الإشارةDeixis المتصلة بالكلمة .يجب أن نشير إلى أن كاتب النص الأصل قد أراد الجمع للإشارة إلى أنواعها المختلفة, فسياق النص يوضح لنا أن ليوبولد كما سبق الذكر كان عند الصيدلي وهناك أعجبته رائحة الصوابين المعروضة في المحل.

STT : Pure curd soap.

TTT : صابون كريم نقي

ATR : pure+ curd+ soap

[1]- Ellis Havelock, Studies in The Psychology of sex, Volume 4, Sexual Selection in man (Frankfort: Outlook Verlag GmBH, 2018), p 75.

ADSTT : 0

ADTTT : f/c/m of ‘curd’: cream

Semantic modulation/ specification

يخصّ التغير في المثال أعلاه ترنسيم النص الهدف وذلك لعدم ترادفه مع ATR, ويقع الاختلاف في نقل كلمة 'curd' التي تعدّ صفة للموصوف 'soap'. إن هذا التعديل الدلالي الذي مسّ النص الهدف يعود إلى ترجمة كلمة 'curd' بـ 'كريم' والفرق يكمن في أن 'curd soap' يقصد به الصابون الذي يمر بعملية التخثير بإضافة هيدروكسيد الصوديوم(الملح) والدهون الحيوانية النقية.

ويطلق عليه كذلك تسمية 'hard soap' نتيجة انفصال كتلة الصابون عن الجليسيرين مما يؤدي إلى صلابته[1]. وهنا نلاحظ اختلاف المعنى الأصلي عن المعنى الوارد في الترجمة, إذ أن المترجم لجأ إلى كلمة 'كريم' التي تدل على أي مادة يكون شكلها سائل وكثيف ليعبّر عن الصابون الذي يتميز في أصله بالصلابة.

STT: Time to get a bath round the corner

TTT : لدى وقت للاستحمام، هناك على الناصية

ATR : to get+ time+ bath+ corner

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يغيب التغير في هذا المثال لوجود علاقة ترادف بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR.

STT : Hammam. Turkish. Massage.

TTT : حمام. تركي. تدليك

ATR : Hammam+ Turkish+ Massage

ADSTT : 0

ADTTT : 0

[1] - https://medical-dictionary.thefreedictionary.com/curd+soap, visited on: 3/3/2021 at: 10: 49.

يظهر لنا في المثال أعلاه تطابق ترنسيم النص الأصل وكذا النص الهدف مع ATR , وبذلك لا يبرز أي تغير على مستوى النص المنقول.

STT : Dirt gets rolled up in your navel

TTT : يتجمع الوسخ في فتائل عند السرة

ATR : Dirt+ to get+ to roll+ navel

ADSTT : syntactic form of ‘to roll’: adjective

ADTTT : syntactic form of ‘to roll’: noun

Syntactic- semantic modification/ grammatical class

يرتبط التغير هنا بالطبقة النحوية أو الطبيعة النحوية للكلمة في الترنسيمين على حد سواء. يتعلق الأمر بكلمة 'to roll' في ATR والتي وردت في ترنسيم النص الأصل نعتا أما في ترنسيم النص الهدف فقد جاءت اسما 'فتائل' . يريد كاتب النص الأصل بكلمة 'rolled up' وصف مدى تجمع الأوساخ والتفافها في الجسم بدقة, ويبدو أن المترجم لم يجد حيلة أخرى للتعبير عن الصورة نفسها إلا أن يغير الطبقة النحوية من نعت إلى اسم.

STT : Nicer if a nice girl did it

TTT : حلو لو قامت به حلوة

ATR : comparison+ nice+ girl+ to do

ADSTT : syntactic form of ‘girl’: noun

ADTTT : syntactic form of ‘girl’ adjective

Syntactic-semantic modification/ grammatical class

يتجلى الاختلاف بين الترنسيمين مقارنة ب ATR, على مستوى كلمة 'girl' التي اكتفى المترجم بنقلها بالصفة التي تعود عليها 'nice', ونرى أن التغير هنا غير اجباري حيث كان بإمكانه الإبقاء على الصفة والموصوف في الوقت نفسه أي ' الفتاة' و 'حلوة' لاسيما وأن كلمة 'girl' ترمز إلى شخص معين في نظر ليوبولد بلوم وهي عشيقته مارثا كليفورد, وبذلك فإن التغير الذي طرأ هو تعديل دلالي تركيبي يخصّ الطبقة النحوية.

STT: Also I think I

TTT: أظن أنه يمكنني أن

ATR: 0

ST: 0

TT: يمكنني أن

Mutation/ addition

يغيب في هذا المثال ATR نظرا لاستحالة تحديده, ويرجع السبب إلى إضافة عبارة "يمكنني أن" في النص الهدف, ونلاحظ غياب العبارة ذاتها في النص الأصل. إن ما يقصده الراوي بـ Also I think I أنه يفّكر في موضوع ما (الحمام) بطريقة معينة. إن ما ورد في النص المترجم يوحي بأن عبارة ما مبتورة والمعنى غير مكتمل وواضح.

STT : Yes I. Do it in the bath

TTT: نعم، أنا. أمارسها في الحمام

ATR: to do + bath

ADSTT: 0

ADTTT: 0

يخلو هذا الجزء من أي تباين بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف و ATR، وبذلك لا يمكن أن نجد أي تغير على مستوى النص الهدف.

STT : Curious longing I. Water to water

TTT : غريب اشتياقي إلى. ماء يعود لماء

ATR : curious+ longing+ water+ water

ADSTT: 0

ADTTT: 0

نلاحظ في هذا المثال انعدام التغير على مستوى الترجمة لأن ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف قد ترادف كلاهما مع ATR.

STT : Combine business with pleasure

TTT : تجمع بين العمل والمتعة

ATR : to combine+ business+ pleasure

ADSTT : 0

ADTTT: 0

في المثال أعلاه, يترادف ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR ولذلك ينعدم التغير على مستوى الترجمة.

ATR : 0

STT: Pity no time for massage

TTT: 0

Mutation/ deletion

في المثال أعلاه, يبدو حذف العبارة جليا في النص المترجم ولذلك لا يمكن إنشاء علاقة ATR بين ترنسيم النص الأصل والنص الهدف ونوع التغير هنا هو التحويل/ الحذف.

ATR : 0

STT : Feel fresh then all day

TTT: 0

Mutation/ deletion

نلاحظ أنه من غير الممكن إنشاء علاقة ATR نظرا لانعدام وجود مقابل لترنسيم النص الأصل في النص الهدف, أي أن المترجم حذف العبارة بالكامل.

STT: Funeral be rather glum

TTT: ستكون الجنازة مقبضة نوعا ما

ATR: Funeral+ rather+ glum

ADSTT: 0

ADTTT: 0

يترادف كل من ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR, لذا استنادا للنموذج لم تحيد الترجمة عن الأصل.

ترجمة صلاح نيازي:

/يظهر سواد عينيها./ /ناظرة إليّ، الشرشف حتى العينين. إسبانية، شامّة نفسها حينما أثبّت حلقتي الزرين المعدنيين في كميّ قميصي. peau d'Espagne (جلد إسباني) /. /محلول زيت زهر البرتقال في الماء ذاك منعش./ /رائحة طيبة في تلك الصوابين./ (صابونة الشحم الحيواني والصودا النقية). /لديّ وقت للاستحمام في منعطف الشارع/. (حمام. تركي. تدليك.) /الوسخ يتجمع فتائل في السرة./ /سيكون أجمل لو أن فتاة جميلة قامت بالتدليك/. /كذلك أفكر أنا./ /نعم أنا. أن أقوم به في الحمام./ تشوفي /غريب. ماء لماء./ /جمع بين العمل والمتعة./ (من سوء الحظ ليس لدي وقت للتدليك.) /أشعر بانتعاش عندئذ طول اليوم. سيكون التشييع بالأحرى كئيبا./ (ص239 ج1)

تعقيب:

STT : Brings out the darkness of her eyes

TTT :يظهر سواد عينيها

ATR : To bring out+ darkness+ eyes

ADSTT : 0

ADTTT : 0

في هذا المثال , نعزي غياب التغير في النص المترجم إلى توافق ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR.

STT : Looking at me, the sheet up to her eyes, Spanish, smelling herself, when I was fixing the links in my cuffs *Peau d'Espagne*.

TTT : ناظرة إليّ، الشرشف حتى العينين. إسبانية، شامّة نفسها حينما أثبّت حلقتي الزرين المعدنيين في كميّ قميصي. peau d'Espagne (جلد إسباني)

ATR : to look+ sheet+ eyes+ spanish+ to smell+ self+ to fix+ links+ cuffs+ peau d'espagne

ADSTT: syntactic form of transeme: few elements

ADTTT: syntactic form of transeme: extra elements

Syntactic-stylistic modification/ explicitation.

كما هو موضح في أوجه التباين بين الترنسيمين و ATR, فإن عدد العناصر اللغوية التي توصل المعلومة للمتلقي لا تتشابه ولذلك طرأ تعديل نحوي أسلوبي على مستوى النص الهدف. وعلى الرغم من أن النص الهدف لم يتضمن معلومات جديدة بخلاف تلك الموجودة في النص الأصل, إلا أن طريقة إيصالها كانت بعدد أكبر من الكلمات الشارحة.

STT: That orange-flower water is so fresh

TTT: محلول زيت زهر البرتقال في الماء ذاك منعش

ATR: orange+ flower+ water+ fresh

ADSTT: 0

ADTTT: 0

لم يطرأ أي تغير على مستوى الترجمة وذلك لوجود علاقة الترادف بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف و ATR.

STT : Nice smell these soaps have.

TTT : رائحة طيبة في تلك الصوابين.

ATR : Nice+ smell+ soap+ to have

ADSTT : 0

ADTTT : 0

لا يبرز أي تغير على مستوى النص المنقول لتطابق ترنسيم النص الأصل وكذا النص الهدف مع ATR

STT : Pure curd soap.

TTT : صابونة الشحم الحيواني والصودا النقية

ATR : pure+ curd+ soap

ADSTT : syntactic form of transeme: few elements

ADTTT : syntactic form of transeme: extra elements

Syntactic-stylistic modification/ explicitation.

يظهر الاختلاف بين الترنسيمين مقارنة ب ATR, في عدد الكلمات التي تعبّر عن وضعية واحدة, حيث نلاحظ إضافة عناصر لغوية جديدة إلى النص الهدف وقد لجأ المترجم إلى هذا الخيار من أجل جعل المعنى أوضح للقارئ.

STT :Time to get a bath round the corner

TTT : لديّ وقت للاستحمام في منعطف الشارع

ATR : to get+ time+ bath+ corner

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يخلو هذا الجزء كذلك من أي تباين بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف و ATR، وبذلك لا يمكن أن نجد أي تغير على مستوى النص الهدف.

STT : Hammam. Turkish. Massage.

TTT : حمام. تركي. تدليك

ATR : Hammam+ Turkish+ Massage

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يظهر لنا عند مقارنة ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR انعدام أي تغير ويرجع ذلك للترادف الموجود بينهم.

STT : Dirt gets rolled up in your navel

TTT : الوسخ يتجمع فتائل في السرة

ATR : Dirt+ to get+ to roll+ navel

ADSTT : syntactic form of ‘to roll’: adjective

ADTTT : syntactic form of ‘to roll’: noun

Syntactic- semantic modification/ grammatical class

يتعلق الاختلاف هنا بالطبقة النحوية لكلمة ''to roll'', حيث وردت في النص الأصل نعتا بينما كانت في هيئة اسم 'قتائل' في النص الهدف, وكما سبق الذكر مع المترجم الأول, اتبّع المترجم الثاني الطريقة نفسها في التعبير ويعود هذا إلى عدم جدوى الترجمة الحرفية بكونها لا تحيط بالمعنى المراد في النص الأصلي, فخدمة للنص الهدف كان لابد لهم تغيير الطبيعة النحوية للفعل.

STT : Nicer if a nice girl did it

TTT : سيكون أجمل لو أن فتاة جميلة قامت بالتدليك

ATR : comparison+ nice+ girl+ to do

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يمكننا القول أن التغير على مستوى الترجمة غائب لأن ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف قد ترادف كلاهما مع ATR.

STT: Also I think I

TTT: كذلك أفكر أنا

ATR : Also+ to think

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يتضح في المثال أعلاه تطابق ترنسيم النص الأصل وكذا النص الهدف مع ATR , وبذلك لا نرصد أي تغير على مستوى النص المنقول.

STT : Yes I. Do it in the bath

TTT: نعم أنا. أن أقوم به في الحمام

ATR: to do + bath

ADSTT: 0

ADTTT: 0

يترادف كل من ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR ولذلك ينعدم التغير على مستوى الترجمة.

STT : Curious longing I. Water to water

TTT : تشوفي غريب. ماء لماء

ATR : curious+ longing+ water+ water

ADSTT: 0

ADTTT: 0

لقد ترادف ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR, وهذا يفسّر غياب أي نوع من التغيرات في الترجمة.

STT : Combine business with pleasure

TTT : جمع بين العمل والمتعة

ATR : to combine+ business+ pleasure

ADSTT : 0

ADTTT: 0

عند المقارنة بين كل ترنسيم و ATR وجدنا أن الترادف قائما بينهما لذلك لا يوجد أي تغير على مستوى الترجمة.

STT : Pity no time for massage

TTT : من سوء الحظ ليس لدي وقت للتدليك

ATR : pity+ negation+ time+ massage

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يظهر الترادف بين كل من ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR ولذلك لا يمكننا تحديد أي تغير على مستوى الترجمة.

STT : Feel fresh then all day. Funeral be rather glum

TTT : أشعر بانتعاش عندئذ طول اليوم. سيكون التشييع بالأحرى كئيبا

ATR : to feel + fresh+ all+ day+ funeral+ to be+ rather+ glum

ADSTT : 0

ADTTT : 0

نظرا لترادف ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR, فإنه لا يظهر أي نوع من أنواع التغيرات.

مثال7:

النص الأصل:

FROM THE FATHERS

/It was revealed to me that those things are good which yet are corrupted which neither if they were supremely good nor unless they were good, could be corrupted/. (Ah, curse you! That's saint Augustine.) (p127 :ep 7)

'إله الريح', الحلقة السابعة من الرواية, تدور في مكتب صحيفة فريمانFreeman. تجسّد هذه الحلقة قدرة جويس على توجيه تيار الوعي, حيث تسيطر العناوين الصحفية المكتوبة بأحرف كبيرة والتي يراها بلوم في مكتب الصحيفة على عقله, إذ يعتبرها همفري [1]على أنها "أداة من أدوات الطباعة التي تساعد على التحكم في حركة تيار الوعي في الرواية.

فبعد العودة من جنازة ديجنام, يتوجه ليوبولد بلوم إلى مكتب الصحيفة ليضع إعلانًا لصالح House of Keyes Teashop ،وهناك التقى بعدد من الأشخاص منهم هاينز Hynes الذي كان يعرض مقاله عن جنازة ديجنام للنشر.يلتحق ستيفن بعد ذلك بمكتب الصحيفة ليقدّم مقال Deasy حول أمراض الفم والقدمين, ومنذ دخوله إلى المكتب يمكن أن يلاحظ القارئ إمكانية الوصول إلى مونولوجه الداخلي بعدما ظهر أخر مرة في حلقة "بروتيوس".

[1] - Robert Humphrey, **Stream of Consciousnes in the Modern Novel**, (Berkely, University of California Press, 1954), p 59/60.

هذا المقطع عبارة عن اقتباس من كتاب "اعترافات أوغسطين" ويحيل العنوان إلى القديس أوغسطين نفسه حيث أعطي هذا اللقب التشريفي(Fathers) إلى القوّاد الأوائل وكتّاب الكنيسة.

إن المقطع مزيج بين ضمائر المتكلم والغائب والزمن المضارع والماضي فضلا عن التكرار البارز للعبارات التالية: good, corrupted, they, لذا يمكننا القول أن تقنية عرض الوعي هي المونولوج الداخلي المباشر . ورد هذا الاقتباس ضمن المحادثة التي أجراها أحد الخطباء الايرلنديين للمقارنة بين الشعب الايرلندي الذي اضطهده البريطانيون واليهود في مصر بقيادة النبي موسى. إن تبني المتكلم لاقتباس معيّن يدّل على تقاسم الرأي ذاته مع صاحبه, لذلك فإن المنظور السردي هنا خارجي لأن وصف الأحداث خارجي من وجهة نظر المتكلم.

ترجمة طه محمود طه:

من الآباء

/لقد اتضح لي أن تلك الأشياء تكون خيرة طالما أنها قابلة لفساد وأنه يمكن افسادها لا لأنها أسمى في خيرها ولا لأنها خيرة./ (أه تبا لك! هذا من القديس أوغسطين.) (ج الأول 152)

تعقيب:

STT : It was revealed to me that those things are good which yet are corrupted which neither if they were supremely good nor unless they were good, could be corrupted

TTT : لقد اتضح لي أن تلك الأشياء تكون خيرة طالما أنها قابلة لفساد وأنه يمكن افسادها لا لأنها أسمى في خيرها ولا لأنها خيرة

ATR: To reveal+ things+ good+ to be+ corrupted+ neither+ supremely+ good+ to be+ could+ to be+ corrupted

ADSTT : syntactic form of ‘’corrupted’’: adjective

ADTTT : syntactic form of ‘’corrupted’’: noun

Syntactic-semantic modification/ grammatical class

يتبين لنا من خلال مقارنة ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR , **أن** الاختلاف الذي طرأ في المثال السابق مردّه تباين في الرتبة النحوية بين الترنسيمين, حيث تحول النعت ''corrupted'' إلى اسم " الفساد", وتجدر الإشارة إلى أن التغيير طال الطبيعة النحوية للكلمة فقط ولم يمس دلالتها.

STT: Ah, curse you! That's Saint Augustine

TTT: أه تبا لك! هذا من القديس أوغسطين

ATR: To curse+ proper noun

ADSTT: 0

ADTTT : 0

لا يظهر لنا أي نوع من أنواع التغيرات في هذا المثال, ويعود ذلك لترادف الترنسيمان مع ATR.

ترجمة صلاح نيازي:

من آباء الكنيسة

/لقد أوحي لي أن تلك الأشياء صالحة لم يدبّ فيها الفساد بعد، ولن تفسّر إن كانت صالحة لدرجة السمو، ولا ما لم تكن صالحة فلن تكون عرضة للفساد/. (آه، اللعنة عليك، تلك أقوال القديس أوغسطين). (ص70 جزء 2)

STT : It was revealed to me that those things are good which yet are corrupted which neither if they were supremely good nor unless they were good, could be corrupted

TTT : لقد أوحي لي أن تلك الأشياء صالحة لم يدبّ فيها الفساد بعد ، ولن تفسّر إن كانت صالحة لدرجة السمو، ولا ما لم تكن صالحة فلن تكون عرضة للفساد

ATR: To reveal+ things+ good+ to be+ corrupted+ neither+ supremely+ good+ to be+ could+ to be+ corrupted

ADSTT : syntactic form of '' corrupted'': adjective

ADTTT : syntactic form of '' corrupted'': noun

Syntactic-semantic modification/ grammatical class

في المثال المذكور أعلاه, لم يترادف الترنسيمان مع ATR وبذلك طرأ تغير على المستوى النحوي الدلالي ويتمثل في تحوّل الطبيعة النحوية للصفة "corrupted" في النص الأصل إلى اسم "الفساد" في النص الهدف, وكما سبق الذكر فإن التغيّر في هذا النوع لا يضر بالمعنى .

STT: Ah, curse you! That's Saint Augustine

TTT: آه، اللعنة عليك، تلك أقوال القديس أوغسطين.

ATR: To curse+ proper noun

ADSTT: 0

ADTTT : 0

نلاحظ غياب التغير على مستوى المثال أعلاه, وذلك نظرا لترادف الترنسيمان مع ATR.

مثال8:

النص الأصل:

/Couldn't eat a morsel here/. /Fellow sharpening knife and fork to eat all before him, old chap picking his tootles/. /Slight spasm, full, chewing the cud/.(Before and after). (Grace after meals). /Look on this picture then on that/. /Scoffing up stewgravy with sopping sippets of bread/. /Lick it off the plate, man/! /Get out of this/. (p151, ep8)

سميت هذه الحلقة Lestrygonians في الأوديسة, وهي قبيلة من آكلة لحوم البشر, انطلاقا من هذا تتضمن الحلقة أفكار حول الأكل والشهية والاشمئزاز والمتعة, كما تتميز أيضا بتجلي المونولوج الداخلي لليوبولد بلوم الذي كان منشغلا طول الوقت بالتأمل في الأمور الجنسية والدينية والأمور المرتبطة بالأكل. يظهر فيها عدد كبير من الأماكن التي ارتادها بلوم كالمتحف والمطعم والحانة وغيرها.

تبدأ الأحداث عندما يمر بلوم أمام متجر للحلوى, بعد الساعة الواحدة ظهرا, حيث يعطيه صبي منشورات دينية يعلن فيها قدوم النبي اليهودي إيليا, ثم يرى بلوم إحدى بنات سيمون ديدالوس وهناك كان يفكر في مصير العائلة بعد موت الأم. يلتقي بالسيدة برين التي أخبرته عن صديقتها التي تحاول الولادة منذ ثلاثة

أيام. هنا يتساءل بلوم عن شعور محاولة إخراج طفل كبير جدًا من جسم امرأة, وكان يقول في نفسه: "يجب أن يخترعون شيئًا لوقف ذلك وجعل الولادة سهلة أكثر."

وهو يجوب شوارع دبلن, كان بلوم يفكّر في تشارلز بارنيل ، السياسي القومي الايرلندي ، لكن سرعان ما تعود أفكاره إلى الطعام, وهذا يشير إلى حالة الجوع التي يمر بها, علما أنه يعتبر الرغبة الجنسية على أنها "جوع" كذلك. يذهب إلى مطعم Burton ، لكنه سرعان ما يشعر بالاشمئزاز من مشاهدة الناس يأكلون ، فيغادره متوجها إلى حانة Davy Byrne.

عندما يغادر الحانة يرى شاباً أعمى ساعده في عبور الطريق. في نهاية الحلقة يحاول ألا يفكر في زوجته مولي وعشيقها بويلان بلايز, ثم يرجع ليتفحص جيوبه ويبحث عن الصابون الذي اشتراه. يجسّد لنا المثال المذكور أعلاه حالة الاشمئزاز التي سيطرت على بلوم بمجرد دخوله المطعم ورؤيته للناس يأكلون, ما يفسّر دعمه لمصطلح آكلي لحوم البشر cannibalism الذي يدّل على الوحشية واللاإنسانية وعدم التحضّر.

تجدر الإشارة إلى أن هذا المصطلح استخدم مجازا للإحالة إلى رغبة أو سلوك الإنسان وليس بمعناه الصريح "أكل اللحوم البشرية". مع بداية المقطع, نلاحظ حثّ بلوم لنفسه بمغادرة المطعم " couldn't eat a morsel here", ثم يحس بتشنج "slight spasm" عند رؤيته للفتى الذي يشحد السكين والشيخ الذي كان ينظف أسنانه.

يظهر لنا عدم الترابط بين الأفكار والانتقال السريع من مشهد إلى أخر والغياب الكلي للراوي الذي انتهى وجوده مع بداية مشهد المطعم, مما يجعل المتلقي يرى المشاهد كلها من وجهة نظر بلوم. فضلا عن تكرار أسماء الإشارة التي تشير إلى الأشخاص والأماكن "this/that/here" والفعل "eat". بناءا على كل ما تقدّم, فإن تيار الوعي قد عرض من خلال المونولوج الداخلي المباشر, والمنظور السردي خارجي لأن وصف الأحداث خارجي أي من منظور المتكلم.

ترجمة طه محمود طه:

/لا أستطيع أن آكل لقمة هنا/. فتى يشحذ سكينه وشوكته ليأتي على كل ما أمامه، وذك العجوز يسلك أسناخه/. /زغطة بسيطة، شبع، يقصع بجرته/. (قبل وبعد). (صلاة الشكر بعد الوجبات)، ./نظرة إلى هذه الصورة ثم تلك/./يلتهم صلصلة اليخنة بغميسات من كسرات خبز محمص/. /يا رجل ، العقها من على الصحن!/ /هلم/. (ص 179ج 1)

تعقيب:

STT : Couldn't eat a morsel here

TTT : لا أستطيع أن آكل لقمة هنا

ATR : could+ to eat+ morsel+ here

ADSTT : 0

ADTTT : 0

في المثال أعلاه، يترادف الترنسيمان مع ATR وبذلك لا يظهر أي نوع من أنواع التغيرات في الترجمة.

STT : Fellow sharpening knife and fork to eat all before him, old chap picking his tootles

TTT: فتى يشحذ سكينه وشوكته ليأتي على كل ما أمامه، وذلك العجوز يسلك أسناخه

ATR[1]: Fellow+ to sharpen+ knife+ fork+ to eat+ before+ old+ man+ to pick+ teeth

ADSTT: 0

ADTTT: f/c/ m of ‘to eat’: to finish

Semantic modulation/ specification

يتجلى في المثال أعلاه تغير على مستوى وجهة النظر الدلالية وذلك لتعذّر وجود الترادف بين ترنسيم النص الهدف و ATR. يكمن التباين في الفعل to eat الذي يقابله, استنادا لسياق النص الأصل, الفعل يأكل إلا أن المترجم, رغم وضوح المعنى ودقته, اختار أن يقابله بفعل آخر "أتى على" أي أنهى الشيء أو أتمه.

نستطيع القول أن الفعل "أكل" لا يمكن بالضرورة أن يقابل الفعل "أنهى" لأن متلقي الترجمة قد يفهمها بطريقة منافية للنص الأصل والذي كان المعنى فيه جلياّ, فكان من الممكن أن يتوخى المترجم الدقة ويضيف المصدر "أكْل" إلى الفعل "أتى على".

ATR[2]: Fellow+ to sharp+ knife+ fork+ to eat+ before+ old+ man+ to pick+ teeth

ADSTT: f/c/m of 'teeth'': child's teeth

ADTTT: f/c/ m of 'teeth': alveolus

Semantic modification

طرأ التعديل دلالي هنا نتيجة وجود تغير في المعنى بين الترنسيمين وATR, وتحديدا بين كلمة و tootles وأسناخ (alveolus), حيث تحمل كل منها دلالة مختلفة رغم انتمائهما للحقل الدلالي نفسه (teeth). تحيل tootles إلى أسنان الأطفال حسب المفردات الخاصة بجيمس جويس[1], أما الأسناخ فهي مغارز الأسنان في الفك أي الغشاء المبطن الذي يغطي جذور الأسنان.

Slight spasm, full, chewing the cud STT :

TTT : زغطة بسيطة، شبع، يقصع بجرته

ATR : slight+ spasm+ full+ to chew

ADSTT: 0

ADTTT : f/c/m of '' spasm'': hiccup

Semantic modulation/ specification

في هذا النوع من التغير, يظهر لنا التباين الدلالي على مستوى ترنسيم النص الهدف فقط, ويتمثل في كلمة "spasm" التي تحيل إلى تقلص أو تشنج مفاجئ لعضلة معينة في جسم الإنسان بينما تعني الكلمة التي تقابلها في النص الهدف "زغطة" الفواق أو الحازوقة, وهي تقلص مفاجئ لعضلة الحجاب الحاجز التي تفصل بين الصدر والبطن.

[1] - Don Gifford and Robert J. Seidman, **Op.cit**,p177.

فالفرق يكمن في أنّ كلاهما تشنج أو تقلص عضلي, إلا أن "spasm" كلمة شاملة أي أنها تشمل كل أنواع التقلصات العضلية , ومنه فإن كلمة "زغطة" تنضوي تحت الحقل الدلالي لـ "spasm" , وهذا لا يعني أنهما متقابلتان في المعنى لانحصار دلالة الزغطة في عضلة الحاجب لا غير.

STT : Before and after

TTT : قبل وبعد

ATR : before + after

ADSTT : 0

ADTTT : 0

لا يمكن في هذه الحالة, رصد أي نوع من أنواع التغيرات لوقوع الترادف بين ATR وترنسيم النص الأصل والنص الهدف.

STT : Grace after meals

TTT : صلاة الشكر بعد الوجبات

ATR : Grace+ after+ meals

ADSTT : 0

ADTTT : 0

نظرا لتوافق ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR, فلا يمكن تحديد أي تغير في الترجمة.

STT : Look on this picture then on that

TTT : نظرة إلى هذه الصورة ثم تلك

ATR : to look+ picture

ADSTT : the syntactic form of ‘’ to look’’: verb

ADTTT : the syntactic form of ‘’to look’’: noun

Syntactic-semantic modification/ grammatical class

يرجع الاختلاف الذي طرأ في المثال أعلاه إلى اختلاف في الرتبة النحوية بين الترنسيمين و ATR, حيث انتقل الفعل "to look" إلى اسم "نظرة". جدير بالذكر أن الفعل في ترنسيم النص الأصل جاء في صيغة

الأمر لأن العبارة مقتبسة من الفصل الثالث من مسرحية هاملت حيث يعنّف هاملت والدته ويحثها على مقارنة صورة والده بصورة كلوديوس, عمه وزوج أمه قائلا: "أنظري ههنا إلى هذه الصورة وهذه الصورة/ الشعور الزائف بأنهما أخوان"[1].

STT : Scoffing up stewgravy with sopping sippets of bread

TTT : يلتهم صلصلة اليخنة بغميسات من كسرات خبز محمص

ATR : to scoff+ stew+ gravy+ to sop+ toasted+ bread

ADSTT : 0

ADTTT : 0

في المثال أعلاه, لا يمكن رصد أي تغير, ويرجع ذلك إلى ترادف ATR مع كل من ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف.

STT: Lick it off the plate[1], man[2]!

TTT: !يا رجل[2] ، العقها من على الصحن[1]

ATR[1+2]: to lick+ plate+ man

ADSTT: syntactic form transemes: 1+2

ADTTT: syntactic form transemes: 2+1

Syntactic pragmatic modification/ thematic meaning

نلاحظ أن التغير الذي طرأ هو التعديل التركيبي التداولي الذي نجم عن تباين التراكيب بين النص الأصل والنص الهدف. وردت الجملة الرئيسة the main clause في النص الأصل في البداية مما يعني أهمية الحدث في سياق النص فضلا عن صيغة الأمر التي تحيل ضمنيا على اشمئزاز وتذمر بلوم من الأكل. في النص الهدف لم يلتزم المترجم بالترتيب نفسه, فقد استهل جملته بالمخاطب أو المنادى (الرجل) ثم أتبعها بالعبارة التي تتضمن فعل الأمر.

STT: Get out of this

TTT: هلمّ

[1]- Don Gifford and Robert J. Seidman, **Op.cit**,p177.

ATR: to get out

ADSTT: f/c/m of ‘get’: to avoid

ADTTT: f/c/m of ‘get’ to come

Semantic modification

يشير تحليل المثال أعلاه إلى وجود تغيّر طفيف في المعنى بين الفعل 'get' واسم فعل الأمر 'هلم' , فكلّ كلمة لها دلالة مختلفة في الترنسيمين. يحيل الفعل'to get' في النص الأصل إلى أن بلوم كان يدعو الفتى, داخل نفسه, إلى التخلص من صلصة اليخنة في الصحن, بينما يشير اسم فعل الأمر 'هلم' إلى كلمة دعاء أو بمعنى تعال[1].

قد يفهم المتلقي أن 'هلم' تتضمن دعوة إلى لعق ما تبقى من أكل في الصحن, إلا أنها لا توحي له بـالاشمئزاز الداخلي لبلوم عندما كان يخاطب الفتى في نفسه قائلا له "تخلّص من هذا" أي أنه يدعوه للتحرر من شيء مزعج.

ترجمة صلاح نيازي:

/لا يمكن أن آكل لقمة هنا،/ فتى يأخذ سكينه وشوكته ليأكل كل الطعام الذي أمامه، رجل عجوز ينظّف سنيناته/. /تشنّج خفيف، امتلاء، ليتأمل،/ (قبل وبعد،) (صلاة الشكر بعد كلّ وجبة،) /أنظر إلى هذه الصورة، ثمّ إلى تلك/. /ملتهما مرق اليخنة مع كسر خبز محمّص كثيرا/./إلحس الصحن، يا رجل!/ /تخلّص من هذا/. (ص148 و149 ج2)

تعقيب:

STT : Couldn't eat a morsel here

TTT : لا يمكن أن آكل لقمة هنا

ATR : could+ to eat+ morsel+ here

ADSTT : 0

ADTTT : 0

[1]– إبراهيم أنيس وأخرون, **المعجم الوسيط**, ط4,(مصر : مجمع اللغة العربية–مكتبة الشروق الدولية, 2004),ص992.

في المثال أعلاه، تتجلى لنا قرينة الترادف بين الترنسيمين و ATR وبذلك ينعدم التغير على مستوى النص الهدف.

STT : Fellow sharpening knife and fork to eat all before him, old chap picking his tootles

TTT: فتى يأخذ سكينه وشوكته ليأكل كل الطعام الذي أمامه، رجل عجوز ينظّف سنيناته

ATR[1]: Fellow+ to sharpen+ knife+ fork+ to eat+ before+ old+ man+ to pick+ teeth

ADSTT: 0

ADTTT: f/c/ m of 'to sharpen': to take

Semantic modulation/ specification

التغير هنا على مستوى وجهة النظر الدلالية لتباين ترنسيم النص الهدف وATR, ويكمن هذا في الفعل to sharpenالذي يقابله, استنادا لسياق النص الأصل, الفعل يشحذ. استخدمها الكاتب ليدل على رغبة الفتى الشديدة في الأكل ونهمه .

' يُمارس الأكل في حلقة "آكلات لحوم البشر' من خلال العنف وباستخدام أدوات حادة لتقطيعه, ونرى هذا في الحلقة نفسها[1] " A pallid suetfaced young man polished his tumbler knife fork and spoon with his napkin.(p150 ep8)". لقد اختار نيازي أن يقابله بفعل آخر "أخذ" والذي نرى أنه لا يوصل للقارئ الصورة ذاتها في النص الأصل.

STT :Slight spasm, full, chewing the cud

TTT : تشنّج خفيف، امتلاء، ليتأمل

ATR : slight+ spasm+ full+ to chew

ADSTT: 0

ADTTT : f/c/m of '' chew'': to think

Semantic modulation/ specification

[1] -Yana Gridneva, **''Rethinking the Animal: Post-Humanist Tendencies in (Post) Modern Litterature''** (PhD Thesis, University of Karlova, 2017), p28.

يتجلى التباين الدلالي هنا على مستوى ترنسيم النص الهدف فقط, ويتمثل في كلمة "chew" التي اقترنت في النص الأصل بكلمة cud.إن هذه العبارة(to chew the cud) في اللغة الإنجليزية لها معنيين مختلفين, المعنى الأول والمعتمد في الإنجليزية العامية (informal), يشير إلى التفكير الطويل أو التأمل في شيء محدد, بينما يتعلّق المعنى الثاني بعملية اجترار الحيوانات للأكل.

اتّجه المترجم لتبنّي المعنى الأول (يتأمّل), وكما سبق الذكر, تتعلق هذه الحلقة بكل ما يرتبط بمظاهر الأكل وبعض طقوس الأكل "العنيفة " على حد تعبير كاتب النص الأصل. هذا ما يذهب إليه Maud Ellman قائلا **''Joyce reinforces the association between food and violence''**[1]. نستنتج بذلك أن المعنى الثاني للعبارة قد يكون الأنسب للسياق.

STT : Before and after

TTT : قبل وبعد

ATR : before + after

ADSTT : 0

ADTTT : 0

لا يمكن في هذه الحالة, رصد أي نوع من أنواع التغيرات لوقوع الترادف بين ATR وترنسيم النص الأصل والنص الهدف.

STT : Grace after meals

TTT : صلاة الشكر بعد كل وجبة

ATR : Grace+ after+ meals

ADSTT : 0

ADTTT : 0

نظرا لتوافق ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR, فلا يمكن تحديد أي تغير في الترجمة.

STT : Look on this picture then on that

[1]- Maud Ellmann, "James Joyce," The Cambridge Companion to English Novelists, ed. Adrian Poole '' (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), p 333.

أنظر إلى هذه الصورة، ثمّ إلى تلك : TTT

ATR : to look+ picture

ADSTT : 0

ADTTT : 0

في المثال أعلاه, لا يمكننا تحديد أي تغير على النص المترجم لترادف الترنسيمان مع ATR.

STT : Scoffing up stewgravy with sopping sippets of bread

ملتهما مرق اليخنة مع كسر خبز محمّص كثيرا : TTT

ATR : to scoff+ stew+ gravy+ to sop+ toasted+ bread

ADSTT : 0

ADTTT : 0

نظرا لغياب التباين بين الترنسيمين وATR, لا يمكننا تحديد أي نوع من أنواع التغيرات.

STT: Lick it off the plate, man!

إلحس الصحن، يا رجل! :TTT

ATR: to lick+ plate+ man

ADSTT: 0

ADTTT: 0

نلاحظ في المثال أعلاه, غياب التغيرات على مستوى الترجمة وذلك لتوافق الترنسيمان مع ATR.

STT: Get out of this

تخلّص من هذا :TTT

ATR: to get out

ADSTT:0

ADTTT: 0

يتبين لنا في المثال أعلاه تطابق ترنسيم النص الأصل وكذا النص الهدف مع ATR , وبذلك لا تغير على مستوى النص المنقول.

مثال 9:

النص الأصل:

/Mr Kernan glanced in farewell at his image/. (High colour, of course). (Grizzled moustache). (Returned Indian officer). /Bravely he bore his stumpy body forward on spatted feet, squaring his shoulders/. /Is that Ned Lambert's brother over the way, Sam? What? Yes./ /He's as like it as damn it. No. / (The windscreen of that motorcar in the sun there). (Just a flash like that). (Damn like him). (p216 ep10)

يستهل جويس الحلقة العاشرة (Wandering Rocks) من الرواية على الساعة 2:55 مساءً ويصف فيها العديد من الشخوص وهي تتجول بعد الظهر في شوارع دبلن .تتكون هذه الحلقة من تسعة عشر مشهدًا قصيرًا لهذه الشخوص الرئيسة منها والثانوية. تترابط الأحداث في كل حلقة من الحلقات التسع عشرة ببعضها البعض ويتم تقديم الشخصيات من خلال وجهة نظر الراوي العالم بكل شيء, أما الأحداث والأفكار فتعرض من خلال المونولوج الداخلي.

إن أهم ما يميز هذه الحلقة كذلك تكرار بعض الجمل الوصفية والجمل بضمير الغائب والجمل غير المكتملة. يتحدث المقطع المختار هنا عن السيد توماس كيرنان Mr Thomas Kernan, وبينما نتتبعه في القسم الثاني عشر نلاحظ أن الراوي يتناوب بين وصف تحركاته وكتابة أفكاره حيث ذكره مرات عديدة في هذه الحلقة وفي هذا المقطع كان ينظر إلى نفسه في المرآة متباهيا وفور خروجه كان يتحقق من شخص شبهه بشقيق ند لامبرت Ned Lambert,الذي يشتغل في متجر لبيع البذور والحبوب في احدى شوارع دبلن.

ثم سرعان ما تفطّن إلى أنه كان مخطئا وأن الأمر اختلط عليه بسبب الضوء الذي عكسه زجاج السيارة. إن المونولوج الداخلي غير المباشر يظهر في هذا الجزء لأن الأحداث ,كما سبق الذكر, رويت من خلال منظور الراوي العالم بكل شيء (الرؤية من خلف), وقد وردت الأفعال في صيغة الماضي مع وجود ضمائر الغائب وتكرار بعض العبارات مثل كلمة Damn وأسماء الإشارة That و there.

ترجمة طه محمود طه:

/ونظر مستر كيرنان نظرة وداع إلى صورته،/ (متورد، طبعا.) (شارب وخطه المشيب). (ضابط راجع من الهند.) /اندفع بعظمة بجسمه القصير إلى الأمام على حذائين يغطيهما جرموق من الصوف وهو يشد كتفيه./ /أليس القادم هناك أخو لامبرت، سام؟ أليس هو؟ نعم./ /لا. إنه يشبهه تماما عليه اللعنة./ (إنه الزجاج الأمامي لتلك السيارة التي في الشمس هناك). (لمحة خاطفة هذه.) (يشبهه تماما الملعون.) (ص254 ج1)

تعقيب:

STT : Mr Kernan glanced in farewell at his image

TTT : ونظر مستر كيرنان نظرة وداع إلى صورته

ATR : proper name+ to glance+ farewell+ image

ADSTT : 0

ADTTT : 0

في المثال أعلاه, يتحقق الترادف بين الترنسيمين و ATR وبذلك لا نلاحظ أي نوع من التغيرات هنا.

STT : High colour, of course

TTT : متورد، طبعا

ATR : flushed+ of course

ADSTT : 0

ADTTT : 0

لا يظهر في هذا المثال أي تغير لوجود ترادف بين الترنسيمين وATR.

STT : Grizzled moustache

TTT : شارب وخطه المشيب

ATR : Grizzled+ moustache

ADSTT : syntactic form of ‘’grizzled’’: adjective

ADTTT : syntactic form of ‘’grizzled’’: sentence

Syntactic-semantic modification/ grammatical class

يعود أصل هذا التعديل التركيبي الدلالي إلى تغير على مستوى الرتبة النحوية للنعت ''grizzled'', حيث استبدلها المترجم بجملة عربية متداولة تفي بالغرض نفسه أي أن معناها يضاهي ما جاء في النص الهدف. فالكلمة في النص الأصل يقصد بها الشعر الأسود المختلط بالبياض وفي العربية يقال وخط الشيب فلان أي خالط سواد شعره وبياضه, والملاحظ هنا أن المعنى يستقيم في كلا الترنسيمين مقارنة بـ ATR أما طريقة التعبير اختلفت, فنجم عنها تغير في الطبيعة النحوية للكلمة في النص الهدف.

STT : Returned Indian officer

TTT : ضابط راجع من الهند

ATR : Returned+ indian + officer

ADSTT : syntactic form of ''indian'': adjective

ADTTT : syntactic form of ''indian'': noun

Syntactic- semantic modification/ grammatical class

في المثال الذي بين أيدينا, يتجلى تعديل تركيبي دلالي كذلك. يبرز التباين في الرتبة النحوية لكلمة ''indian'' التي تحل محل النعت في النص الأصل بينما تغيرت طبيعتها في النص الهدف إلى اسم ''india''. استنادا لسياق النص الأصل لا يمكن ترجمة كلمة ''indian'' بما يقابلها في العربية أي "هندي" لأن المقصود بها هو المكان أو البلد الذي عاد منه الضابط وليس جنسيته.

فالعبارة في الأصل كما فسّرها Don Gifford[1] تطلق على الضابط الذي كان في مهمة عسكرية بالهند ثم عند عودته يسهل التعرف عليه بسبب الحروق الشديدة التي تصيب وجهه هناك. فالمترجم هنا اضطر إلى تغيير الطبيعة النحوية للكلمة تجنبا لإضرار المعنى.

STT : Bravely he bore his stumpy body forward on spatted feet, squaring his shoulders

TTT : اندفع بعظمة بجسمه القصير إلى الأمام على حذائين يغطيهما جرموق من الصوف وهو يشد كتفيه

[1] - Don Gifford and Robert J. Seidman, **Op.cit**, p274.

ATR[1] : Bravely+ to move+ stumpy+ body+ forward+ spats+ to square+ shoulders

ADSTT : 0

ADTTT : f/c/m of ‘’stumpy’’: short

Semantic modulation/ specification

لم يتحقق الترادف بين ترنسيم النص الهدف وATR وبذلك لم يتوافق الترنسيمان, ويتمثل الاختلاف في دلالة كلمة ‘’ stumpy ‘’ التي تحيل في النص الأصلي إلى شخص قصير وبدين في الوقت نفسه أما ما جاء في ترنسيم النص الهدف يتضمن جزئية واحدة وهي كون هذا الشخص قصير فقط دون ذكر أي تفاصيل آخرى. فالتغير هنا تعديل دلالي يمس النص الهدف.

ATR[2] : Bravely+ to move+ stumpy+ body+ forward+ spats+ to square+ shoulders

ADSTT : 0

ADTTT : stylistic f/v of ‘’spats’’: familiar synonym

Stylistic modulation/ specification, naturalization

يتعلق التغير في هذا الجزء بالتعديل الأسلوبي وتحديدا الجانب الاجتماعي الثقافي, فكلمة ‘’spats‘’ مرتبطة بالثقافة الملبسية للإنجليزيين, حيث تطلق على ملحقات الأحذية وهي قطعة قماش أو جلد تغطي الجزء العلوي من الحذاء والكاحل وتثبّت أسفله بحزام[1].

في ترنسيم النص الهدف تعذّر على المترجم إيجاد مقابل للكلمة فاختار أن يقرّب المعنى والصورة إلى ذهن القارئ العربي باستخدام عبارات متداولة لديه: "حذائين يغطيهما جرموق من الصوف" والجرموق خفّ قصير يلبس فوق خفّ والكلمة فارسية معربة[2]. يمكننا القول أن المترجم لجأ إلى توطين الكلمة حرصا منه على ضمان عملية فهم النص الهدف لدى القارئ المستهدف.

ATR[3] : Bravely+ to move+ stumpy+ body+ forward+ spats+ to square+ shoulders

ADSTT : 0

ADTTT : f/c/m of ‘’to square’’: to tighten

Semantic modulation/ specification

[1] - https://www.merriam-webster.com/dictionary/spats, Accessed 9/8/2021, at: 22:52

[2]–إبراهيم أنيس وأخرون, **مرجع سابق**, ص119.

يتبين لنا في هذا الجزء تعديل دلالي على مستوى ترنسيم النص الهدف, ويتمثل في اختلاف على مستوى كلمة ''square'' بين الترنسيمين و ATR. يقصد بالكلمة تسوية أو تعديل شيء معين, وفي النص الأصل تشير إلى أن السيد كيرنان كان يحاول تعديل كتفيه على استقامة واحدة بينما ترجم المترجم الكلمة بـ ''يشد'' والمقصود بها,حسب ما جاء في السياق, أن السيد كيرنان كان بصدد التحكّم في كتفيه بشدّهما. ما نلاحظه أن دلالة الكلمة غير متطابقة في النصين ويكمن ذلك في أن المترجم لم يصف المعنى بدقة, فلا يبدو أنه يستقيم دون ذكر السبب الذي دفعه للتحكّم بكتفيه وهو جعلهما على سوية واحدة.

STT : Is that Ned Lambert's brother over the way, Sam? What? Yes

TTT : أليس القادم هناك أخو لامبرت، سام؟ أليس هو؟ نعم

ATR : To be+ proper name+ brother+ across+ the street+ proper name

ADSTT : f/v of ''across the street'': over the way

ADTTT : f/v of ''across the street'': to come

Stylistic modification/ paradigmatic element

يتجلى في المثال أعلاه التغير على المستوى الأسلوبي في ترنسيم النص الأصل وكذا ترنسيم النص الهدف. نلاحظ عند مقارنة الترنسيمين بـ ATR أن كاتب النص الأصل توجه إلى استخدام idiom أو عبارة اصطلاحية ''over the way''[1] أي في الجانب الآخر من..., وبالتالي أسلوب مختلف عن النص الهدف. وقد قابل المترجم هذه العبارة باسم الفاعل من الفعل ''قدم'', فالعنصر الايحائي في النص الأصل مغاير للصياغة البسيطة التي يمثلها اسم الفاعل في النص الهدف فضلا عن دلالته التي لا تتطابق مع العبارة الاصطلاحية.

STT : He's as like it as damn it. No.

TTT : لا. إنه يشبهه تماما عليه اللعنة

ATR : to be+ comparison

ADSTT : 0

[1] - Merriam Webster Dictionary, **Op.cit**, Accessed 11 August 2021, at 17: 20 .

ADTTT : 0

يغيب في هذا المثال التغير لترادف الترنسيمين مع ATR.

STT : The windscreen of that motorcar in the sun there

TTT : إنه الزجاج الأمامي لتلك السيارة التي في الشمس هناك

ATR : windscreen+ motorcar+ sun+ place

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يترادف كل من ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR ولذلك لا يمكننا رصد أي نوع من التغير في هذا المثال.

STT : Just a flash like that

TTT : لمحة خاطفة هذه

ATR : flash+ comparison

ADSTT : f/c/m of flash: + intensive element

ADTTT : 0

Semantic modulation/ generalization, intensive element

يظهر التباين في النص الأصل ويمكن تحديده في كلمة ''Just'' التي تغيب في ترنسيم النص الهدف. تعدّ هذه الكلمة ''intensifier''وظيفتها في اللغة الإنجليزية تقوية وتوكيد المعنى. يتحدّث كلا الترنسيمين عن اللمحة الخاطفة إلا أن درجة توكيد المعنى أقوى في النص الأصل وذلك لحصره في شيء واحد وهو " لمحة خاطفة وحسب" .لذلك ،يؤثر هذا التغير على درجة نقل المعنى لقارئ النص الأصل مقارنة بمتلقي النص الهدف.

STT : Damn like him

TTT : يشبهه تماما الملعون

ATR : Damn+ comparison

ADSTT : 0

ADTTT : f/c/m of damn: cursed

Semantic modulation/ specification

نلاحظ هنا أن ترنسيم النص الأصل يترادف مع ATR بينما يختلف ترنسيم النص الهدف عنه. يمكن تحديد التباين على مستوى كلمة ''Damn'' التي لها عدة دلالات استنادا للسياق. كما سبق الذكر في تحليل المثال الأصلي, اختلط الأمر على السيد كيرنان عندما شبّه أخو لامبرت بشخص آخر ثم سرعان مع تفطن إلى أنه كان مخطئا.

ومنه فالمقصود بالكلمة ليس معناها الشائع (اللعن) والذي اعتمده المترجم وإنما استخدمت بصفتها ''intensifier'', حيث يمكن تعويضها بـ ''extremely'' أي أن ذلك الشخص يشبه إلى حد كبير أخو لامبرت. فالتغير الذي طرأ هنا يتعلق بتعديل دلالي على مستوى ترنسيم النص الهدف.

ترجمة صلاح نيازي:

/نظر المستر كيرنان بوداع إلى صورته/. (محمّر الوجه بالطبع).(شارب وخطّه الشيب)، (ضابط عائد من الهند). /بإقدام سار بجسده القصير البدين على حذائين يغطيهما طماق، معدلا كتفيه على سوية واحدة./ /أليس ذاك شقيق ند لامبرت هناك، سام؟ ماذا؟ نعم/. /إنه يشبهه. لا/. (الزجاج الأمامي لتلك السيارة في الشمس هناك). (مجرد لمعان مثل ذلك) (يشبهه تماما.) (ص328 ج2)

تعقيب:

STT : /Mr Kernan glanced in farewell at his image/

TTT : /نظر المستر كيرنان بوداع إلى صورته/

ATR : proper name+ to glance+ farewell+ image

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يمكننا أن نلاحظ من خلال مقارنة ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف بـ ATR الترادف بينهم وهذا ما يفسر غياب التغير هنا.

STT : (High colour, of course)

TTT : (محمّر الوجه بالطبع)

ATR : flushed+ of course

ADSTT : 0

ADTTT : 0

في المثال أعلاه, لا يتبين لنا أي اختلاف بين الترنسيمين و ATR وبذلك لا يظهر أي نوع من أنواع التغيرات.

STT : (Grizzled moustache)

TTT : (شارب وخطّه الشيب)

ATR : Grizzled+ moustache

ADSTT : syntactic form of ‘’grizzled’’: adjective

ADTTT : syntactic form of ‘’grizzled’’: sentence

Syntactic-semantic modification/ grammatical class

الملاحظ هنا أن صلاح نيازي حذا حذو طه محمود طه في تبنيه للترجمة نفسها, كون العبارة متوافقة مع عبقرية اللغة العربية. فالمعنى لا غبار عليه في كلا الترنسيمين مقارنة بـ ATR وإنما طريقة التعبير اختلفت, فنجم عنها تغير في الطبيعة النحوية للكلمة في النص الهدف.

STT : /Returned Indian officer /

TTT : (ضابط عائد من الهند)

ATR : Returned+ indian + officer

ADSTT : syntactic form of ‘’indian’’: adjective

ADTTT : syntactic form of ‘’indian’’: noun

Syntactic- semantic modification/ grammatical class

مثلما سبق وأن تطرقنا في تحليل هذا الجزء من ترجمة طه محمود طه, يتعلّق الاختلاف بين الترنسيمين و ATR في الرتبة النحوية لكلمة ‘’indian’’وتحولها من نعت إلى اسم ‘’india’’, لأن المعنى في النص الأصل يحيل إلى المكان أو البلد الذي عاد منه الضابط وليس جنسيته.

STT : /Bravely he bore his stumpy body forward on spatted feet, squaring his shoulders/

TTT : /بإقدام سار بجسده القصير البدين على حذائين يغطيهما طماق، معدلا كتفيه على سوية واحدة./

ATR : Bravely+ to move+ stumpy+ body+ forward+ spats+ to square+ shoulders

ADSTT : 0

ADTTT : stylistic f/v of ‘’spats’’: familiar synonym

Stylistic modulation/ specification, naturalization

نستشف من خلال مقارنة الترنسيمين مع ATR أن ترجمة صلاح نيازي تتقاطع مع ترجمة طه محمود طه في نقل كلمة’’spats’’ .في ترنسيم النص الهدف لم يتمكّن المترجم من تحديد مقابل للكلمة لتعذّر وجود مقابل لها ويطلق على هذه الظاهرة اللغوية بالثغرات أو الفجوات المعجمية Lexical gaps.

استخدم نيازي على خلاف طه محمود طه كلمة ‘’طماق’’ (بضم الطاء) كلمة فارسية معربة, ‘’تمّاج’’ وتعني كيس طويل من القماش أو الجلد, وأطلقت في العصر المملوكي على جورب طويل من الجلد يكسو القدم والساق [1]. إن نوع التغير هنا أسلوبي هدفه توطين الكلمة لتحقيق الفهم عند متلقي الترجمة.

STT :/ Is that Ned Lambert's brother over the way, Sam? What? Yes/

TTT : / أليس ذاك شقيق ند لامبرت هناك، سام؟ ماذا؟ نعم/

ATR : To be+ proper name+ brother+ across+ the street+ proper name

ADSTT : 0

ADTTT :0

نظرا لتحقق الترادف بين كلا الترنسيمين وATR, فالتغير غائب على مستوى الترجمة.

STT :/ He's as like it as damn it. No./

TTT : /إنه يشبهه. لا/

ATR : to be+ comparison

ADSTT : 0

ADTTT : 0

[1] –رجب عبد الجواد إبراهيم, **المعجم العربي لأسماء الملابس**,(القاهرة: دار الآفاق العربية, 2002), ص 308.

يغيب في هذا المثال التغير لترادف الترنسيمين مع ATR.

STT : (The windscreen of that motorcar in the sun there)

TTT : (الزجاج الأمامي لتلك السيارة في الشمس هناك.)

ATR : windscreen+ motorcar+ sun+ place

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يترادف كل من ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR, لذا استنادا للنموذج لم تحيد الترجمة عن الأصل.

STT : (Just a flash like that)

TTT : (مجرد لمعان مثل ذلك)

ATR : flash+ comparison

ADSTT :0

ADTTT : 0

يغيب التغير في هذا المثال لوجود علاقة ترادف بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR.

STT : (Damn like him)

TTT : (يشبهه تماما)

ATR : Damn+ comparison

ADSTT : 0

ADTTT : 0

من خلال مقارنة الترنسيمين مع ATR, يتجلى انعدام أي تباين وبذلك انعدام التغير في النص الهدف.

مثال 10:

النص الأصل:

(Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing.)

(Imperthnthn thnthnthn.)(p229 ep11)

تبدأ أحداث الحلقة الحادية عشر " عرائس البحر" أو "السيرانات بعد الساعة 3:30 في حانة فندق اورموند Ormond Hotel مع نادلات الحانة الميس ليديا داوس Miss Douce والتي لمّح لها جويس في بداية الحلقة بكلمة Bronze (التي شعرها برونزي) والميس مينا كينيدي التي نعتها بكلمة Gold (التي شعرها ذهبي). بينما كانتا منشغلتين بمشاهدة موكب نائب الملك من بار الفندق كان بلوم يتجول في تلك الأنحاء وبيده رواية The Sweets of Sin.

في تلك الأثناء, أحضر أحد عمال الحانة الشاي لهما وسألهما بوقاحة عما ينظرون إليه من النافذة, فأجابته الميس دوس بأنها ستبلغ عن "وقاحته السافلة" وهناك سخر منها قائلاً " Imperthnthn thnthnthn " أي ''Impertinent insolence''، وهي إحدى الجمل الاستهلالية لهذه الحلقة. يحاول جويس هنا كتابة الحلقة بأسلوب موسيقي حيث يسخّر قواعد اللغة وتركيبها لذلك.

دمج في نثره جوهر الموسيقى من نوتات وإيقاع وتكرار, كما اقتبس من العديد من الأغاني والأوبرات والكوميديا الموسيقية والخطابات. نلاحظ من خلال هذا التحليل غياب الراوي وعدم الترابط بين الكلمات التي تتسم في هذه الحلقة بكونها إيقاعية ذات بعد موسيقي فضلا عن زمن الفعل الماضي, فالمونولوج داخلي مباشر والمنظور السردي خارجي.

ترجمة طه محمود طه:

(برونزي معه ذهبي سمعتا حديد السنابك، صلبترن.)

(غرثثتك، وقحوقح.) (ص270 ج1)

تعقيب:

STT : Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing

TTT : برونزي معه ذهبي سمعتا حديد السنابك، صلبترن

ATR : Bronze+ gold+ to hear+ hoof+ iron+ steelyringing

ADSTT : syntactic form of ‘’steelyringing’': compound adjective

ADTTT : syntactic form of ‘’steelyringing’’: single word

Syntactic- semantic modification / grammatical class, function

يتبين لنا في هذا الجزء وجود تعديل تركيبي دلالي يرجع إلى نقل كلمة مركبة ‘’steelyringing‘‘ وهي نوع من الأنواع الكلمات وتحديدا الصفات المركبة التي يمتاز جويس باستخدامها في روايته عوليس. يمكن أن نقول أنها تعط طابعا خاصا لها. نلاحظ أن المترجم عندما حاول تقليد كاتب النص الأصل في سكّ الكلمة لم ينتبه لدلالة الكلمة التي نعتقد أنها لاتقترب كثيرا من المعنى الأصلي "الرنين الفولاذي ".

ATR:0

STT: (Imperthnthn thnthnthn)

TTT: (غرثثتك، وقحوقح)

Mutation/ radical change of meaning

في المثال أعلاه, نرى أن محاولة إقامة علاقة بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف غير ممكنة نظرا لغياب الترادف بينهما، وبذلك لا نستطيع تحديد ATR. لقد سبقت الإشارة أن عبارة ‘’Impethnthn thnthnthn‘’ ما هي إلا أسلوب تقليد تفوّه بها أحد عمال الحانة ليسخر من الميس داوس التي, في حقيقة الأمر, كانت تقصد ‘’Impertinent insolence‘’. ما ورد في الترجمة لا يقترب دلاليا مع النص الأصل ويمكن القول أن المترجم لم يفلح في إفهام المتلقي وقدّم له عبارة تتسم بالإبهام والغموض, وقد يرجع هذا إلى جهله بخلفيتها. فالتغير الذي طرأ هنا هو التحويل Mutation ونوعه هو التغير الجذري للمعنى Radical change of meaning.

ترجمة صلاح نيازي:

(برونز بجانب ذهب حديد حوافر رنين فولاذي.)

(غطرسة ثافلة.)(ص359 ج 2)

تعقيب:

STT: (Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing.)

TTT: (.برونز بجانب ذهب حديد حوافر رنين فولاذي)

ATR: Bronze+ gold+ hoof+ iron+ steely+ ringing

ADSTT: syntactic form of transeme: extra elements

ADTTT: syntactic form of transeme: few elements

Syntactic-stylistic modification/ explicitation

نرى أن معلومة إضافية تظهر في ترنسيم النص الأصل مقارنة بـ ATR, ويتعلق ذلك بالفعل ''to hear'' الذي يقترن بالنادلتين اللتين كانتا منشغلتين بسماع موكب نائب الملك أي بسماع الصوت الذي تصدره حوافر الأحصنة, بينما اكتفى المترجم بذكر ما اقترن بالفعل أي صوت الحوافر. فالتغير تركيبي أسلوبي عائد إلى عنصر توضيحي وهو الفعل.

ATR: 0

STT : (Imperthnthn thnthnthn)

TTT : (غطرسة ثافلة)

Mutation/ Radical change of meaning

على الرغم من وضوح الترجمة, وربما يعود ذلك لدراية المترجم بخلفية العبارة, إلا أن إمكانية وجود قاسم مشترك ATR بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مستبعدة وبذلك فالتغير هنا يتعلق بتحول كلي للمعنى من النص الأصل وبذلك فالتغير هنا يتعلق بتحول كلي للمعنى من النص الأصل إلى النص الهدف.

مثال11:

النص الأصل:

/I was just passing the time of day with old Troy of the D. M. P/… /when who should I see dodging along Stony Batter only Joe Hynes…/

— /Lo, Joe, says I./

— /Soot's luck, says Joe./ (263 ep 12)

تروي حلقة "Cyclops" ما حدث في حانة Barney Kiernan بين الساعة 5:00 و 6:00, وتصف مشهدًا في الحانة حيث يهاجم بلوم لفظيا من قبل شخصية متعصبة ومعادية للسامية تدعى المواطن ''Citizen'' الذي كان يتحدث حول موضوع الثقافة السلتية المفقودة Celtic culture . يتضمن الفصل اثنين وثلاثين

محاكاة ساخرة من أنماط مختلفة من الكتابة، بما في ذلك الكتابة الرياضية والصحافة والمقاطع "القانونية" والتوراتية والنقاش البرلماني ، إلخ.

فهذه الحلقة تتطرق إلى أسئلة القومية والتحيز والحب والكراهية والعنف والظلم ومعاداة السامية. لاشك أن أهم ما يلاحظ في هذه الحلقة أن الزمن واللغة يرتبطان بحوار بلوم مع شخوص الرواية. وقد استخدمت تقنية retrospective الاسترجاع لهذا الغرض, إذ يعود بلوم بذاكرته إلى الخلف لكي يعيد المحادثة مستخدما زمن الحاضر أو المضارع التاريخي historical present " الذي يتمثل في استخدام زمن المضارع للإشارة إلى حدث وقع في الماضي.

نرى أن جويس يستهل المقطع الذي بين أيدينا بضمير المتكلم ''I was just...'' الذي يعود على شخص مجهول الهوية لم يتحدث عنه إلا في هذه الحلقة وتسمح هذه التقنية السردية بتغير المنظور السردي لأن الراوي بصفته العالم بكل شيء يتيح الفرصة للمتلقي برؤية بلوم من خلال عيون شخوص الرواية, مما يشعر القارئ أنه يعرف بلوم من كل النواحي.

فالمقطع يتسم بغياب الراوي الذي اقترن بحضور ضمير المتكلم, كما يطغى عليه زمن الفعل المضارع وتكرار العبارات والأفعال مثل Joe, see, says. يمكن القول أن جويس قدم لنا ليوبولد بلوم من منظور خارجي وهذا ما يؤكد ظهور المونولوج الداخلي كتقنية سردية سائدة في هذا الفصل.

ترجمة طه محمود طه:

/كنت واقف من شوية أدردش مع تروي العجوز من ش.د.ع، شرطة دبلن العاصمة/.../وإذا بي أشوف من يتسكع ناحية ستوني باتر سوى جو هاينز نفسه./

-/هلو جو، أنا قلت له./

-/حظ مهبب، قال جو./ (ص311 ج1)

تعقيب:

STT : /I was just passing the time of day with Old Troy of the D. M. P/

TTT : /كنت واقف من شوية أدردش مع تروي العجوز من ش.د.ع، شرطة دبلن العاصمة/

ATR[1] : to be +just+ to pass time+ old+proper noun

ADSTT : 0

ADTTT : stylistic f/v of ‘’just’’: colloquial language

Stylistic modulation/ specification, register element

من خلال مقارنة الترنسيمين مع ATR, نرى أن ترنسيم النص الأصل يترادف مع ATR بينما يختلف ترنسيم النص الهدف عنه. يتعلق هذا التغير بتغير وجهة النظر الأسلوبية ومرجعه نقل كلمة’’Just’’ التي تحل محل الحال ’’adverb’’ بكلمة لا تتوافق مع المستوى اللغوي ’’register’’ للنص الأصل. لقد قابلها المترجم بكلمة "من شوية" التي تنتمي إلى اللهجة المصرية أي لهجته, أي أنه استبدل المستوى المستوى الرسمي formal بالمستوى العامّي أو الدارج colloquial.

ATR[2] : 0

STT: to pass time

TTT: to chat

Mutation/ radical change of meaning

إذا ما قارنا ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف, يمكننا استنتاج وجود تغير تام في المعنى وذلك لترجمة العبارة ’’to pass time’’ بـ "يدردش". لا شك أن المعنى مختلف تماما لاسيما أن كاتب النص الأصل لم يصرّح كيف كانت الشخصية تمضي الوقت مع العجوز تروي ’’Old Troy’’, بينما اتجه المترجم إلى تحديد الفعل " يدردش" أي يتحدّث حديثا خفيفا كمقابل لها.

STT :/ when who should I see dodging along Stony Batter only Joe Hynes/

TTT :/وإذا بي أشوف من يتسكع ناحية ستوني باتر سوى جو هاينز نفسه/

ATR : to see+ proper noun+ only+ proper noun

ADSTT : 0

ADTTT : stylistic f/v of ‘’to see’’: colloquial language

Stylistic modulation/ specification, register element

يتعلق الأمر هنا بتغير وجهة النظر الأسلوبية على مستوى ترنسيم النص الهدف وذلك لتحوّل المستوى اللغوي للفعل ‘’to see’’ إلى العامية المصرية "أشوف" أي باللغة العربية الفصحى "أرى".

STT : /Lo, Joe, says I./

TTT : /هلو جو، أنا قلت له./

ATR : proper noun+ to say

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يترادف كلا الترنسيمين مع ATR وبالتالي يخلو هذا المقطع من أي تغير.

STT : /Soot's luck, says Joe./

TTT : /حظ مهبب، قال جو./

ATR : 0

ADSTT : good luck

ADTTT : bad luck

Mutation/ radical change of meaning

لم نتمكن من إنشاء قاسم مشترك بين الترنسيمين لحدوث تغير جذري في المعنى. يتمثل هذا التغير في نقل المثل الشعبي الايرلندي ‘’soot’s luck’’ أو ما يقابله ‘’where there is soot or muck there is luck‘’[1] ويعني حرفيا " أينما يوجد سخام أو هباب يوجد حظ" ومنه فالمقصود "حظ سعيد". تجدر الإشارة إلى أن ربط السخام بالحظ السعيد يعود إلى الثقافة البريطانية حيث كانوا يعتقدون أن منظفي المداخن أو الذين يزيلون السخام والرماد من المداخن ‘’cheminey sweeps‘’يجلبون الحظ السعيد.

[1] -R.W. Dent, **Colloquial language in Ulysses a Refrence Tool**, (England: Associated University Presses, 1999), p119.

فظهر تقليد شائع في حفلات الزفاف يقضي بمقابلة العريسان لمنظف المداخن عند مغادرة الكنيسة, ولازال هذا التقليد معتمد لحد الساعة في بريطانيا وبعض الدول الأوروبية مثل ألمانيا[1]. ما اختاره المترجم ليكون مقابلا لهذا المثل عكس المعنى كليا أي "حظ سيء أو عاثر" وهو ما يقابل حرفيا في العامية المصرية "حظ مهبب" من "الهباب" أي أثار الدخان المحترق, فالمصريين يربطون لون الهباب بالحظ.

ترجمة صلاح نيازي:

/كنت أزجي الوقت ليس إلا، مع ((تروي))، المفتش السابق في شرطة دبلن/.../ساعة رأيت جوهاينز لا غيره، يتراوغ في شارع ستوني باتر./

/–عجبا، يا جو، قلت. /

/–السخام، حظا سعيدا، قال جو./ (ص443 ج2)

تعقيب:

STT : /I was just passing the time of day with old Troy of the D. M. P/

TTT : / كنت أزجي الوقت ليس إلا، مع ((تروي))، المفتش السابق في شرطة دبلن/

ATR : to be +just+ to pass time+ old+ proper noun

ADSTT : f/c/m of ‘’old’’ : aged

ADTTT : f/c/m of ‘’old’’: former

Semantic modification

طرأ في هذا الجزء تعديل دلالي على مستوى كلا الترنسيمين مقارنة بـ ATR, حيث تحمل دلالة كلمة ‘’old’’ في ترنسيم النص الأصل معنى "عجوز أو مسن" بينما وردت في ترنسيم النص الهدف بمعنى "سابق" أي المنصب الذي كان يشغله قبل التقاعد. فالشخص الذي يتحدث عنه جويس هنا مفتش سابق في شرطة دبلن إلا أن صفة ‘’old’’ قد تحيل إلى سنه لأن جو هاينز في تكملة هذا المقطع يسأل الشخص

[1] -https://www.atlasobscura.com/articles/lucky-chimney-sweeps-wedding-britain, Accessed 8/9/2021, at 23: 59

المجهول عنه قائلا: ''Who is the old ballocks you were talking to ?'' فيرد عليه : ''old troy'' وقد ترجمها نيازي في الحالتين بكلمة "عجوز".

STT :/ when who should I see dodging along Stony Batter only Joe Hynes/

TTT : /ساعة رأيت جوهاينز لا غيره، يتراوغ في شارع ستوني باتر./

ATR : to see+ proper noun+ only+ proper noun

ADSTT : 0

ADTTT : 0

لا يمكننا تحديد أي تغير لترادف الترنسيمين مع ATR.

STT : /Lo, Joe, says I./

TTT : /–عجبا، يا جو، قلت. /

ATR : proper noun+ to say

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يترادف كلا الترنسيمين مع ATR وبالتالي يخلو هذا المقطع من أي تغير.

STT : /Soot's luck, says Joe./

TTT : /–السخام، حظا سعيدا، قال جو./

ATR : soot+ luck+ to say+ proper noun

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يترادف كل من ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR ولذلك لا يمكننا أن نتحدث عن أي نوع من أنواع التغيرات.

مثال 12:

النص الأصل:

/O sweety all your little girlwhite up I saw/ / dirty bracegirdle made me do love sticky we two naughty/ /Grace darling she him half past the bed met him pike hoses frillies for Raoul to perfume your wife black hair heave under embon/ (p345 ep13)

تبدأ أحداث حلقة "Nausicaa" حوالي الساعة 8:00 مساءً حين يذهب بلوم إلى خليج ساندیماونت Sandymount strand ليستريح بعد يوم حافل بالنشاط, وهناك يلتقي بثلاث شابات (إيدي بوردمان Edy Boardman ، وسيسي كافري Cissy Caffery، وجيرتي ماك دويل Gerty MacDowell). يتحول التركيز في السرد مباشرة إلى جيرتي ماك دويل من خلال وصف مفرط لجسدها ومشاعرها ورغباتها الجنسية, حيث استحوذت شخصيتها على مساحة كبيرة في هذه الحلقة على وجه خاص وفي الرواية بشكل عام. يصوّر لنا الكاتب هوسها بجمالها ومظهرها وعلاقاتها الرومنسية مع الرجال.

لاحظت جيرتي بعد ذلك أن رجلا غريبا (بلوم) ينظر إليها بعينيه العميقتين مما جعلها تعتقد أنه قد يكون الزوج الذي كانت تحلم به بغض النظر عن دينه. سرعان ما فتنت بنظرة الرجل المحترم (بلوم) وبدأت تتباهى بجمالها وتبدي رغباتها الرومنسية والجنسية التي جعلت بلوم يصل إلى مرحلة القذف. من وجهة نظر سردية يمكننا تقسيم الحلقة إلى جزئين.

يركز الجزء الأول على الحوار الداخلي لجيرتي(منولوج داخلي غير مباشر) بينما يعرض لنا الجزء الثاني الحالة الباطنية لبلوم بعد الحدث الرومنسي الذي جمعهما وإحساسه بالذنب والوحشية لإغراء فتاة صغيرة (مونولوج داخلي مباشر) . إن المقطع الذي سنعالجه من هذه الحلقة يشير إلى ما يجول من أفكار وحوار داخلي بعد استمناء بلوم بسبب إغراءات جيرتي.

نلاحظ تكرار بعض العبارات من هذا المقطع المقتبس من منولوج بلوم في حلقات آخرى من الرواية لاسيما الجزء الأخير من حلقة الصخور الضالة فضلا عن غياب كلي لعلامات الترقيم التي من شأنها مساعدة

المتلقي في فهم المقاطع, وهنا سيضطر القارئ إلى تقسيمها استنادا إلى السياق. تظهر كذلك في هذا المونولوج الداخلي المباشر ضمائر المتكلم والمخاطب أحيانا والزمن الماضي بالنسبة للأفعال وبذلك فالمنظور السردي هنا خارجي لا نشعر فيه بوجود الراوي.

ترجمة طه محمود طه:

/اه يا حلوتي كل بياض شبابك الغض بين لفوق رأيت/ الملعونة بريسجير ديل جعلتني أعملها معها لزجة نحن الاثنان/ /جريس دارلنج هي وهو النصف بعد الرابعة والسرير إلا وراح تناسخ والدانتيلات لرواؤل لتعطر زوجتك وشعر أسود تنهد الجسد تحت رجراج/ (400 ج1)

تعقيب:

STT: /O sweety all your little girlwhite up I saw/

TTT : /اه يا حلوتي كل بياض شبابك الغض بين لفوق رأيت/

ATR : 0

ADSTT: underclothes

ADTTT : beauty

Mutation/ radical change of meaning

عند مقارنة ترنسيم النص الأصل بترنسيم النص الهدف لم نتمكن من إنشاء علاقة بينهما أي ATR لتباعد واختلاف دلالتهما. فعند الرجوع لسياق وأحداث الحلقة نفهم أن ما كان يقصده بلوم هو رؤيته للملابس الداخلية لجيرتي التي كشفت له عن ساقها لإغرائه, لكن المترجم فسّر المعنى على أن بلوم شاهد جمال الفتاة الخارجي أو مظهرها.

STT : / dirty bracegirdle made me do love sticky we two naughty/

TTT : / لزجة نحن الاثنان الملعونة بريسجير ديل جعلتني أعملها معها /

ATR[1] : dirty+ proper noun+ to make+ to do+ love+ sticky+ two

ADSTT : 0

ADTTT : f/c/m of ‘’dirty’’: cursed

Semantic modulation/ specification

لم يترادف ترنسيم النص الهدف مع ATR وبذلك طرأ تعديل دلالي. يعود هذا التغير إلى اختلاف في دلالة كلمة ''dirty'' التي تشير في الإنجليزية إلى شيء مرتبط بالجنس وهي كلمة مسيئة, بينما لا يحمل مقابلها في النص الهدف المعنى نفسه. فكلمة ''cursed'' تستخدم للتعبير عن الحنق والغضب, وهنا نرى أن المعنى يختلف تماما رغم انتماء الكلمتين للمستوى اللغوي نفسه informal.

ATR^2 : dirty+ proper noun+ to make+ to do+ love+ sticky+ two+ naughty

ADSTT : syntactic form of ''love'': noun

ADTTT : syntactic form of ''love'': deictic element

Syntactic-pragmatic modification/deictic/ anaphoric element

ورد هنا تعديل تركيبي تداولي وتحديدا على مستوى الوظيفة المرجعية للكلمة deictic. ونقصد بذلك أن ترنسيم النص الأصل استخدم كلمة مستقلة بذاتها ومعناها بينما جاء مقابلها في ترنسيم النص الهدف على هيئة ضمير متصل بكلمة أخرى, ويتمثل هذا في كلمة ''love'' المقترنة بالفعل ''to do'' حيث تدل العبارة ''to do love'' إلى ''ممارسة الجنس'' .

فالمترجم لم يصرح بالعبارة وانما لجأ إلى ضمير متصل ''أعملها ''بالفعل يعود على كلمة ''love''. ما يمكن ملاحظته هو تحفّظ المترجم على ذكر ما قد يخدش أو يسيء إلى ثقافة المتلقي رغم الطابع ''الإباحي'' التي تتميز به رواية ''عوليس''.

STT : /Grace darling she him half past the bed met him pike hoses frillies for Raoul to perfume your wife black hair heave under embon/

TTT : /جريس دارلنج هي وهو النصف بعد الرابعة والسرير إلا وراح تناسخ والدانتيلات لرواؤل لتعطر زوجتك وشعر أسود تنهد الجسد تحت رجراج/

ATR : 0

ADSTT : Allusion to pornographic novel and to metempsychosis (in reference to Molly Bloom)

ADTTT : Ambiguous expressions

Mutation/ radical change of meaning

انطلاقا من مقارنة الترنسيمين لم نتمكن من تحديد أوجه التشابه ATR وذلك لاختلاف دلالي جذري بين النص الأصل والنص الهدف. استنادا لكثير من كتب النقد التي تناولت ''عوليس '', قد تشير عبارة ''...Grace darling she him half past the bed frillies for Raoul heave under embon'' إلى اقتباس من رواية خلاعية اشتراها ليوبولد لزوجته بلوم '' Sweets of Sins'' أو قد تكون من ابداع جويس كونها وردت من قبل في الفصل الحادي عشر[1].

أما عبارة ''met him pike hoses'', فقد ظهرت في الحلقة الثامنة والحادية عشر والثانية عشر والثالثة عشر والرابعة عشر والخامسة عشر والسادسة عشر والسابعة عشر على التوالي وتمثل كلمة ''Metempsychosis'' التي أخطأت مولي بلوم في نطقها موضوعا جوهريا في هذه الرواية الحداثية. يعود أصل الكلمة إلى الإغريقية ويقصد بها تناسخ الأرواح[2]. فمن خلال هذا التحليل يمكن أن نستشف التباين الكبير في الدلالة بين النص الأصل والنص الهدف.

ترجمة صلاح نيازي:

/أيا حبيبة القلب رأيت لباسك الأبيض الصغير./ /وجعلتني بريسغيردل القذرة أن أفعل بها دبقين نحن الاثنان الشقيّان/ /غريس دارلينغ هي في الساعة المنتصف بعد النوم في الفراش قابلته ببنطلون ضيق مستدقّ لراؤول لتعطّر زوجتك شعر أسود يزخر تحت لذائذ الخطيئة/ (ص73 ج3)

STT : /O sweety all your little girlwhite up I saw/

TTT : /أيا حبيبة القلب رأيت لباسك الأبيض الصغير./

ATR : sweety+ little+ underclothes+ to see

ADSTT : 0

ADTTT : 0

[1] -Weldon Thornton, **Allusions in Ulysses, A Line -by -Line Reference to Joyce's Complex Symbolism** (USA: The University of North Carolina Press, 1973), p29/30.
[2] - Ibid, p73.

ترادف في المثال أعلاه ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR وبالتالي لايظهر أي تغير.

STT : / dirty bracegirdle made me do love sticky we two naughty/

TTT : /وجعلتني بريسغيردل القذرة أن أفعل بها دبقين نحن الاثنان الشقيّان/

ATR : dirty+ proper noun+ to make+ to do+ love+ sticky+ two+ naughty

ADSTT : syntactic form of ‘’love’’: noun

ADTTT : syntactic form of ‘’love’’: deictic element

Syntactic-pragmatic modification/deictic/ anaphoric element

يبرز هنا تعديل تركيبي تداولي على مستوى الوظيفة المرجعية وذلك لتعذر ترادف الترنسيمان مع ATR. لجأ نيازي كذلك إلى الضمير المتصل بحرف الجر ‘’ب’’ لينقل لنا كلمة ‘’love’’ التي تلمّح, كما سبق الذكر, إلى صورة جنسية قد تتنافى مع ثقافة المتلقي العربي. يجدر الذكر أن الترجمة التي تبناها قد ترسم الصورة نفسها لكنها قد لا تكون أكثر جرأة من النص الأصل وهذا ما يتحاشاه الكثير من المترجمين العرب حفاظا على خصوصية المجتمع العربي تجاه هذا الموضوع ‘’الطابوه’’.

STT : /Grace darling she him half past the bed met him pike hoses frillies for Raoul to perfume your wife black hair heave under embon/

TTT : /غريس دارلينغ هي في الساعة المنتصف بعد النوم في الفراش قابلته ببنطلون ضيق مستدقّ لراؤول لتعطّر زوجتك شعر أسود يزخر تحت لذائذ الخطيئة/

ATR : 0

ADSTT : Allusion to pornographic novel and to metempsychosis (in reference to Molly Bloom)

ADTTT : Molly’s external appearance

Mutation/ radical change of meaning

مثلما ذكرنا أعلاه في ترجمة طه محمود طه, لم نتمكن من إنشاء ATR لاختلاف دلالي كبير بين الترنسيمين. فما ورد في النص الأصل يشير أولا إلى اقتباس من احدى الروايات وقد ضمّنه جويس ليلمّح إلى ‘’الانحلال الجنسي’’ الذي تتطبّع به مولي بلوم فضلا عن كلمة ‘’metempsychosis’’ التي لا نجد

أنها تتوافق مع ما ورد في الترجمة ويجب أن نشير إلى أن ترجمة نيازي يتطابق بعض أجزائها فقط مع النص الأصل وليس الكل. فقد غلّبنا الكل على الجزء لأن الترنسيم في النموذج المقارن لا يتجزأ ويجب التعامل معه على أنه جملة تتصل كلماتها ببعضها البعض لتكوّن معنى دقيق.

مثال 13:

النص الأصل:

/theyre all so different/ /Boylan talking about the shape of my foot he noticed at once even before he was introduced when I was in the D B C with Poldy laughing and trying to listen/ /I was waggling my foot/ /we both ordered 2 teas and plain bread and butter/ /I saw him looking with his two old maids of sisters when I stood up and asked the girl where it was what do I care with it dropping out of me and that black closed breeches he made me buy takes you half an hour to let them down wetting all myself always with some brandnew fad every other week such a long one I did/ /I forgot my suede gloves on the seat behind that I never got after some robber of a woman and he wanted me to put it in the Irish times lost in the ladies lavatory D B C Dame street finder return to Mrs Marion Bloom/ (p647 ep18)

اقتبس هذا المثال من حلقة ''Penelope'', آخر حلقات الرواية وأكثرها استخداما لأساليب عرض تيار الوعي على اختلافها. تصوّر لنا هذه الحلقة ما كان يدور ليلا في ذهن مولي بلوم من أفكار وتخيلات واضطرابات وهي مستلقية في الفراش بجانب زوجها ليوبولد بلوم. كانت منشغلة بالتفكير في الماضي وفي خيانة زوجها لها صباحا, وكانت قد شكّت في أمره لانفتاح شهيته اللافت للنظر.

راحت تطيل التفكير في النسوة اللاتي كان زوجها يتردد عليهن. ثم تذكرت الليلة التي اكتشفت أن زوجها كان يدرك خيانتها له مع Boylan Blaze قائلة في نفسها أن ليوبولد ليس غبيا حتى لا يستطيع معرفة ذلك من خلال علاقتهما الزوجية. تبادر إلى ذهنها بعدها كل تفاصيل الليلة التي خانت زوجها فيها مع بويلان بلايز

وكانت تتساءل حول مدى إعجابه بها حينها. ثم انتقلت فجأة إلى التعليق على صعوبة الولادة وفي الوقت نفسه إمكانية ظفرها بفرصة إنجاب طفل من زوجها.

بعد هذه الفقرات, تأتي الفقرة التي بين أيدينا حيث تبدأ مولي بقولها أن جميع الرجال مختلفون وكيف التقت بعشيقها أول مرة أثناء تناول الشاي وكيف كان يطيل التحديق في قدميها, ثم سرعان ما سرحت في ذكريات بداية علاقتها مع زوجها الذي كان يهيم بها ويكتب لها رسائل معقدة.

يمكن القول أن هذا مثال عن التداعي الحر لعدم احتوائه على علامات الترقيم فضلا عن الانتقال المفاجئ بين الأفكار والتداخل اللغوي والتركيبي واللجوء المفرط إلى الزمن الماضي الذي يعكس جريان الوعي عند مولي دون أدنى كبح للصور والتخيلات والأقوال بغض النظر عن طبيعتها وعن مدى تكرارها الذي يكون في أحيان كثيرة عن غير وعي. اختار جويس أن يجعل خطابها المضمر يفتقر إلى المنطقية والتماسك ليسمح لنا بتفحص صورة مولي بلوم حول نفسها أي من منظور سردي خارجي.

ترجمة طه محمود طه:

/كلهم في غاية الاختلاف/ /بويلان كان يتكلم عن شكل قدمي الذي لاحظه فورا حتى قبل أن يقدم لي عندما كنت في ش. م. د. مع بولدي أضحك وأحاول أن أستمع/ /وكنت أهز قدمي/ /وطلبنا نحن الاثنان 2 شاي وخبزا وزبدا/ /ورأيته يتطلع مع شقيقتيه العانستين عندما نهضت وسألت البنت عن مكانه ولا يهمني إذا بدأ ينضح مني وهذا اللباس الكورسيه الأسود المقفل الذي دفعني لشرائه يأخذ من وقتك نصف ساعة لإنزاله وأبلل نفسي دائما بتقليعة جديدة من أسبوع لآخر وهذه المرة وهذه المرة في غاية الطول/ /فنسيت قفازي الشمواه على المقعد ورائي ولم أعثر عليه أبدا بعدها واحدة من السيدات اللصوص وهو يريدني أن أضع اعلانا في جريدة التايمز الأيرلندية فقد في مراحيض السيدات في ش. م. د. شارع ديم من يجده يرسله لمسز ماريون بلوم./ (ص720 ج2)

تعقيب:

STT : /theyre all so different/

TTT : /كلهم في غاية الاختلاف/

ATR : all+ so+ different

ADSTT : syntactic form of ‘’different’’: adjective

ADTTT : syntactic form of ‘’different’’: noun

Syntactic-semantic modification/ grammatical class

يتضح لنا هنا وجود تغير ذو طبيعة نحوية دلالية سببه اختلاف الرتبة النحوية لكلمة ‘’different’’من نعت في ترنسيم النص الأصل إلى اسم في ترنسيم النص الهدف. نلاحظ أن المترجم لم يمس بالمعنى من خلال هذه الترجمة.

STT : /Boylan talking about the shape of my foot he noticed at once even before he was introduced when I was in the D B C with Poldy laughing and trying to listen/

TTT : بويلان كان يتكلم عن شكل قدمي الذي لاحظه فورا حتى قبل أن يقدم لي عندما كنت في ش. م. د. مع بولدي أضحك وأحاول أن أستمع/

ATR : proper noun+ to talk+ shape+ foot+ to notice+ at once+ even+ to be+ to introduce+ to be+ proper noun+ to laugh+ to try+ to listen

ADSTT : 0

ADTTT : 0

لا يتضمن هذا الجزء أي تباين نظرا لترادف ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف مع ATR.

STT : /I was waggling my foot/

TTT : /وكنت أهز قدمي/

ATR : to waggle+ foot

ADSTT : 0

ADTTT : 0

ترادف الترنسيمان مع ATR يفسّر غياب أي نوع من التغيرات هنا.

STT : /we both ordered 2 teas and plain bread and butter/

TTT : /وطلبنا نحن الاثنان 2 شاي وخبزا وزبدا/

ATR : to order+ two+ tea+ bread+ butter

ADSTT : 0

ADTTT : 0

من خلال مقارنة كل ترنسيم بـ ATR ، يتضح لنا التطابق بين كل ترنسيم وATR ، مما يعني خلو الترجمة من أي تغير.

STT : /I saw him looking with his two old maids of sisters when I stood up and asked the girl where it was what do I care with it dropping out of me and that black closed breeches he made me buy takes you half an hour to let them down wetting all myself always with some brandnew fad every other week such a long one I did/

TTT : / ورأيته يتطلع مع شقيقتيه العانستين عندما نهضت وسألت البنت عن مكانه ولا يهمني إذا بدأ ينضح مني وهذا اللباس الكورسيه الأسود المقفل الذي دفعني لشرائه يأخذ من وقتك نصف ساعة لإنزاله وأبلل نفسي دائما بتقليعة جديدة من أسبوع لآخر وهذه المرة في غاية الطول/

ATR : to see+ to look+ two+ old+ maids+ sisters+ to stand up+ to ask+ girl+ to be+ to care+ to drop out+ black+ closed+ breeches+ to buy+ to take+ half+ hour+ to let down+ to wet+ always+ brandnew+ fad+ every+ week

ADSTT : 0

ADTTT : f/c/m of ‘’maids’’: spinster

Semantic modulation/ specification

يتمثل التغير في المقطع أعلاه في ت دلالي على مستوى ترنسيم النص الهدف, ويعود هذا التغير إلى تباين في دلالة كلمة ‘’maids’’ التي تعني امرأة غير متزوجة لاسيما إذا كانت عذراء (بكر). قابل المترجم هذه الكلمة بـ ‘’عانس’’ والتي تشير إلى البنت البكر التي طال مكوثها في بيت أهلها ولم تتزوج ومقابلها في اللغة الإنجليزية spinster.

STT : /I forgot my suede gloves on the seat behind that I never got after some robber of a woman and he wanted me to put it in the Irish times lost in the ladies lavatory D B C Dame street finder return to Mrs Marion Bloom/

TTT : قفازي الشمواه على المقعد ورائي ولم أعثر عليه أبدا بعدها واحدة من السيدات اللصوص وهو يريدني أن أضع اعلانا في جريدة التايمز الأيرلندية فقد في مراحيض السيدات في ش. م. د. شارع ديم من يجده يرسله لمسز ماريون بلوم/.

ATR[1] : to forget+ suede+ gloves+ seat+ never+ get+ robber+ woman+ to want+ to put+ proper noun+ to loose+ ladies+ lavatory+ proper noun+ finder+ to return+ proper noun

ADSTT : syntactic form of '' to want'': past tense

ADTTT : syntactic form of ''to want'': present tense

Syntactic-semantic modification/ tense

يعود هذا التعديل التركيبي الدلالي إلى تغير في زمن الفعل من النص الأصل إلى النص الهدف. نرى أن الفعل ''to want'' جاء في الزمن الماضي بينما اختار المترجم أن يترجمه في المضارع بـ ''يريدني'', علما أن الزمن الماضي, كما أسلفنا الذكر, من العناصر المحورية التي ترتكز عليها كل أساليب عرض تيار الوعي.

ATR[2]: to forget+ suede+ gloves+ seat+ never+ get+ robber+ woman+ to want+ to put+ proper noun+ to loose+ ladies+ lavatory+ proper noun+ finder+ to return+ proper noun

ADSTT: syntactic form of ''finder'': noun

ADTTT: syntactic form of ''finder'': verb

Syntactic- semantic modification/ grammatical class

يعود الاختلاف الذي طرأ أعلاه إلى تباين في الرتبة النحوية بين الترنسيمين, حيث تحول الاسم ''finder'' إلى فعل ''يجده'' يتصل به ضمير غائب يعود على القفازات. نلاحظ أن جويس اكتفى فقط بالاسم ولم يذكر الشيء المفقود أي القفازات وذلك لوضوحها في السياق على عكس ما ظهر في الترجمة.

ترجمة صلاح نيازي:

/كلهم مختلفون جدا / /بويلان الذي كان يتكلم عن شكل قدمي لاحظ على الفور حتى قبل أن يعرفوه بي حينما كنت في صالة مخبز دبلن مع "بولدي" نضحك ونحاول أن نصغي/ /كنت أهز قدمي/ /طلبنا كوبي شاي وخبزا وزبدة/ /رأيته ينظر مع شقيقتيه العذراوين الكبيرتين عندما وقفت وسألت الفتاة عن التواليت وماهمني ما يقطر على من بلل وهذا الكورسيه اللعين الأسود الذي جعلني أشتريه يستغرق نصف ساعة لخلعه مبللة نفسي دائما بتقليعة جديدة كل أسبوعين وهذه المرة طويل جدا/ /لقد نسيت قفازي الشمواه على المقعد ورائي ولم أعثر عليهما من بعد امرأة لصة وهو يريدني أن أعلن في جريدة الايريس تايمز عن قفازين فقدا في تواليت النساء في شارع دبي. بي. سي ديم من يعثر عليهما يعيدهما إلى مسز ماريون بلوم./ (ص194 ج4)

تعقيب:

STT : /theyre all so different/

TTT : / كلهم مختلفون جدا/

ATR : all+ so+ different

ADSTT : 0

ADTTT : 0

لا يظهر أي تغير هنا لترادف ترنسيم النص الأصل والنص الهدف مع ATR.

STT : /Boylan talking about the shape of my foot he noticed at once even before he was introduced when I was in the D B C with Poldy laughing and trying to listen/

TTT : /بويلان الذي كان يتكلم عن شكل قدمي لاحظ على الفور حتى قبل أن يعرفوه بي حينما كنت في صالة مخبز دبلن مع "بولدي" نضحك ونحاول أن نصغي/

ATR : proper noun+ to talk+ shape+ foot+ to notice+ at once+ even+ to be+ to introduce+ to be+ proper noun+ to laugh+ to try+ to listen

ADSTT : 0

ADTTT : 0

من خلال مقارنة كل ترنسيم على حدى مع ATR, لم نتمكن من رصد أي نوع من أنواع التغيرات.

STT : /I was waggling my foot/

TTT : /كنت أهز قدمي/

ATR : to waggle+ foot

ADSTT : 0

ADTTT : 0

يمكننا تفسير غياب التغير بترادف الترنسيمين مع ATR.

STT : /we both ordered 2 teas and plain bread and butter/

TTT: /طلبنا كوبي شاي وخبزا وزبدة/

ATR : to order+ two+ tea+ bread+ butter

ADSTT : 0

ADTTT : 0

نلاحظ وجود تطابق بين كل ترنسيم وATR ، أي أن الترجمة تخلو من أي تغير.

STT : /I saw him looking with his two old maids of sisters when I stood up and asked the girl where it was what do I care with it dropping out of me and that black closed breeches he made me buy takes you half an hour to let them down wetting all myself always with some brandnew fad every other week such a long one I did/

TTT : /رأيته ينظر مع شقيقتيه العذراوين الكبيرتين عندما وقفت وسألت الفتاة عن التواليت وماهمني ما يقطر على من بلل وهذا الكورسيه اللعين الأسود الذي جعلني أشتريه يستغرق نصف ساعة لخلعه مبللة نفسي دائما بتقليعة جديدة كل أسبوعين وهذه المرة طويل جدا/

ATR : to see+ to look+ two+ old+ maids+ sisters+ to stand up+ to ask+ girl+ to be+ to care+ to drop out+ black+ closed+ breeches+ to buy+ to take+ half+ hour+ to let down+ to wet+ always+ brandnew+ fad+ every+ week

ADSTT : 0

ADTTT : 0

علاقة الترادف موجودة بين ترنسيم النص الأصل وترنسيم النص الهدف وATR ولذلك لم يطرأ أي تغير على مستوى الترجمة.

STT : /I forgot my suede gloves on the seat behind that I never got after some robber of a woman and he wanted me to put it in the Irish times lost in the ladies lavatory D B C Dame street finder return to Mrs Marion Bloom/

TTT : /لقد نسيت قفازي الشمواه على المقعد ورائي ولم أعثر عليهما من بعد امرأة لصة وهو يريدني أن أعلن في جريدة الايريش تايمز عن قفازين فقدا في تواليت النساء في شارع دبي. بي. سي ديم من يعثر عليهما يعيدهما إلى مسز ماريون بلوم./

ATR[1] : to forget+ suede+ gloves+ seat+ never+ get+ robber+ woman+ to want+ to put+ proper noun+ to loose+ ladies+ lavatory+ proper noun+ finder+ to return+ proper noun

ADSTT : syntactic form of '' to want'': past tense

ADTTT : syntactic form of ''to want'': present tense

Syntactic-semantic modification/ tense

نرى تباين بين الترنسيمين وATR نجم عنه تعديل تركيبي دلالي. اتبّع صلاح نيازي طه محمود طه في نقل زمن الفعل ''to want'' والذي جاء في الزمن الماضي في النص الأصل بينما تغير إلى المضارع ''يريدني'' في النص الهدف, مع اعتبار أن الزمن الماضي يعدّ من النقاط الأساسية في تيار الوعي.

ATR[2]: to forget+ suede+ gloves+ seat+ never+ get+ robber+ woman+ to want+ to put+ proper noun+ to loose+ ladies+ lavatory+ proper noun+ finder+ to return+ proper noun

ADSTT: syntactic form of ''finder'': noun

ADTTT: syntactic form of ''finder'': verb

Syntactic- semantic modification/ grammatical class

يظهر أعلاه تباين في الرتبة النحوية بين الترنسيمين, حيث تحول الاسم ''finder'' إلى فعل ''يعثر'' متبوع بحرف جر وضمير الجمع الغائب الذي يعود على القفازات, وهنا نلاحظ أن نيازي اتّبع خطى طه محمود طه.

2.5.تحليل الأمثلة استنادا للنموذج الوصفي:

سنتناول في النموذج الوصفي ما توصلنا إليه في النموذج المقارن مرتكزين أولا على إحصاء عدد ونسبة تكرار التغيرات في البناء الأصغر ثم أثرها على البناء الأكبر, لأن النموذج الوصفي يعتمد اعتمادا كبيرا على تحليل كمي للتغيرات المتوصل إليها في النموذج المقارن. سنلّخص أدناه كل التغيرات من خلال جداول توضيحية لترجمتي طه محمود طه ثم صلاح نيازي.

1.2.5.إحصاء التغيرات في الترجمتين:

في ترجمة طه محمود طه

التغير	نوعه	الفئة الفرعية	العدد	الإجمالي	النسبة
Modulation	Semantic modulation	F/c/m	10	23	**25**°/°
		Subjective element	1		
		Intensive element	1		
	Stylistic modulation	Register element	4		
		Culture bound element	2		
		Syntagmatic element	1		
		Paradigmatic element	4		
Modification	Semantic modification	F/c/m	7	28	**30**°/°
	Stylistic modification	Paradigmatic element	1		
	Syntactic-semantic modification	tense	2		
		number	1		
		Grammatical class	11		
	Syntactic-stylistic modification	Explicitation	2		
	Syntactic-pragmatic modification	Deixis/anaphora	1		
		Thematic meaning	3		
Mutation	Deletion	-	2	10	**10**°/°
	Addition	–	1		
	Radical change of meaning	–	7		

جدول يبين عدد ونسبة التغيرات في ترجمة طه محمود طه على المستوى التركيبي الأصغر

يوضّح لنا الجدول أعلاه التغيرات على المستوى البنائي الأصغر التي طرأت على ترجمة طه محمود طه. طبّقنا النموذج المقارن على 13 مثالا أي ما يقابل مجموع 92 ترنسيما, وقد اعتمدنا على هذا العدد كمرجع كلي لحساب النسبة المئوية للتغيرات. تبيّن لنا أن الأنواع الثلاثة من التغيرات(تغير وجهة النظر, التعديل والتحويل) على اختلاف أنواعها وفئاتها الفرعية قد طرأت على هذه الترجمة. وفقا للبيانات أعلاه, نرى أن التعديل Modification أكثر تواترا في الترجمة بمجموع 28 تغيرا من أصل 92 ترنسيما أي ما يقابل نسبة 30°/° ثم تغير وجهة النظر Modulation بعدد 23 تغيرا أي بنسبة 25°/° ويليها التحويل Mutation الأقل تواترا بعدد 10 تغيرات أي بنسبة 10°/° . وبذلك فالنسبة الإجمالية للتغيرات في ترجمة طه محمود طه تبلغ 65°/°.

في ترجمة صلاح نيازي

التغير	نوعه	الفئة الفرعية	العدد	الإجمالي	النسبة
Modulation	Semantic modulation	F/c/m	3	6	**6.5°/°**
		Subjective element	-		
		Intensive element	-		
	Stylistic modulation	Register element	1		
		Culture bound element	1		
		Syntagmatic element	-		
		Paradigmatic element	1		
Modification	Semantic modification	F/c/m	1	17	**18°/°**
	Stylistic modification	Paradigmatic element	-		
	Syntactic-semantic modification	tense	1		
		number	1		
		Grammatical class	7		
	Syntactic-stylistic modification	Explicitation	4		
	Syntactic-pragmatic modification	Deixis/anaphora	1		
		Speech act	2		
Mutation	Deletion	-	-	2	**2°/°**
	Addition	–	–		
	Radical change of meaning	–	2		

جدول يبين عدد ونسبة التغيرات في ترجمة صلاح نيازي على المستوى التركيبي الأصغر

نستشف من الجدول أعلاه أن عدد التغيرات التي طرأت على المستوى التركيبي الأصغر في ترجمة صلاح نيازي قليل مقارنة بترجمة طه محمود طه, ورغم ذلك فإنها تتوزع بشكل متفاوت. نلاحظ أن عدد التغيرات التي تنتمي إلى صنف التعديل Modification يفوق باقي الأصناف بمجموع 17 تغيرا أي ما يقابل نسبة 18°/° ثم تغير وجهة النظر Modulation بعدد 6 تغيرات أي ما يعادل 6,5°/° ويأتي في الأخير التحويل Mutation بعدد 2 تغيرات أي ما يقابل 2°/° وهي نسبة ضئيلة جدا .

ومنه فالنسبة الإجمالية للتغيرات في ترجمة نيازي, استنادا لعدد الأمثلة التي اخترنا العمل عليها, تصل إلى 26°/°. يمكن القول أن نسبة التغيرات في ترجمة طه محمود طه تزيد عن ضعف التغيرات في ترجمة نيازي وأن القاسم المشترك بينهما يكمن فقط في ترتيب أصناف التغيرات من حيث النسبة أي أن التعديل هو الصنف الأكبر في كلتا الترجمتين ثم تغير وجهة النظر وأخيرا التحويل.

2.2.5.تأثير تغيرات البناء الأصغر على البناء الأكبر للترجمتين

يتعلق هذا القسم من النموذج الوصفي بتحديد التأثيرات التي أحدثتها التغيرات في المستوى البنائي الأصغر على المستوى البنائي الأكبر. حددت فان لويفن زفارت, مثلما أسلفنا الذكر في الفصل الثالث من هذا في البحث, ثلاث وظائف استوحتها من نموذج Halliday (وظيفة ما بين الأشخاص والوظيفة الخاصة بالأفكار والوظيفة النصية) والتي ترتبط بمستويات القصة والخطاب. سنحاول تفسير النتائج بالرجوع إلى الجداول التي أحصينا فيها عدد ونسبة التغيرات, حيث نعتقد أنها ستكون كافية لإحداث تأثير على البناء الأكبر نظرا لعدد الترنسيمات أو الأمثلة التي طبّقنا عليها النموذج المقارن في كل ترجمة.

في ترجمة طه محمود طه

تغير وجهة النظر الدلالية Semantic modulation

لا شك أن نسبة التغيرات على مستوى وجهة النظر الدلالية في ترجمة طه محمود طه لها تأثير على البناء الأكبر, ويعود أكبر قسم منها للتغيرات من صنف F/c/m. إن هذا الصنف يتعلق بالاختيارات الدلالية للمترجم التي قد تكون إما أكثر او أقل تفصيلا مما جاء في النص الأصل, وبذلك فنتيجة هذه التعديلات الدلالية أدت إلى تغير في الوظيفة الخاصة بالأفكار على مستوى الخطاب ideational function on the discourse level أو ما يسمى بـ mind's style. يدل ذلك على أن نظرة كاتب النص الأصل إلى الأحداث وعلاقته مع القارئ تختلف عن النص الهدف.

ما نلاحظه أن الاختيارات الدلالية لطه محمود طه والتي أدت إلى تغيرات من الصنف المذكور أعلاه (F/c/m specification) , تتسم بكونها ضيقة ومحدودة مقارنة بالنص الأصل. فمثلا عندما ترجم كلمة ''spasm''التي تشير إلى التشنجات والتقلصات على اختلافها بكلمة "زغطة" التي ينحصر معناها في تقلص عضلة الحاجب, أو حين نقل كلمة ''mare'' أي الفرس بكلمة "مهرة" التي تدل على الحصان الصغير وغيرها من التغيرات التي تحدثنا عنها بالتفصيل في النموذج المقارن.

يمكننا وصف التغير في البناء الأكبر على مستوى هذه الترجمة بكونه معارضا oppositional لأن السمات الدلالية للنص الأصل لا تتوافق في أحيان كثيرة مع السمات الدلالية للنص المترجم أي أنها تنّم عن ذاتية المترجم. استنادا للنموذج الذي نطبّق عليه الدراسة, ذاتية المترجم تؤثر مباشرة على نظرة قارئ الترجمة للعالم الخيالي والشخوص والأحداث والأماكن لأن اهتمامه ينصب بدرجة كبيرة على التفاصيل شأنه شأن قارئ النص الأصل.

بما أن التأثير هنا يمّس الوظيفة الفكرية على مستوى الخطاب فإن الأثر نفسه سيكون على مستوى القصة story level لأن اعتماد أسلوب فكري مختلف في الترجمة ينتج عنه وجهة نظر مختلفة للعالم الخيالي. يمكننا القول أن الأثر في البناء الأكبر في هذه الترجمة يكمن في اختلاف وجهة نظر الراوي والمترجم للعالم الخيالي والقارئ في الوقت ذاته وأن هذا الأثر قد طال الوظيفة الفكرية على مستوى الخطاب والقصة في النص المترجم.

تغير وجهة النظر الأسلوبية stylistic modulation

يؤثر تغير وجهة النظر الأسلوبية على الوظائف الثلاثة (وظيفة ما بين الأشخاص والوظيفة الخاصة بالأفكار والوظيفة النصية) على مستوى الخطاب وكذا القصة, ويختلف هذا التأثير على حسب الفئة الفرعية للتغير. فالتغيرات ذات الصلة بمستوى اللغة register element في ترجمة طه محمود طه تطال وظيفة ما بين

الأشخاص على مستوى الخطاب وكذا القصة لأنها توضّح المسافة الاجتماعية بين مختلف الأطراف (الراوي والقارئ والشخوص).

على سبيل المثال, عندما ترجم الفعل ''to see'' بـ فعل آخر من العامية المصرية "أشوف" أو عندما ترجم ''will''بـ "بكرة" , فقد تأثرت هذه الوظيفة على مستوى الخطاب, حيث أصبحت المسافة الاجتماعية بين أطراف الحوار في الترجمة أكبر من النص الأصل بسبب تغير المستوى اللغوي من الرسمي إلى غير الرسمي formal to informal لأن مستوى اللغة في الحوار يعكس طبيعة العلاقة الاجتماعية بين الأطراف. يشمل هذا الأثر كذلك الوظيفة نفسها على مستوى القصة حيث تتحول نظرة القارئ لأطراف الحوار من النص الأصل إلى النص الهدف.

أدت تغيرات وجهة النظر الأسلوبية ذات العلاقة بالعنصر الإيحائي paradigmatic في ترجمة طه محمود طه إلى تغير الوظيفة الخاصة بالأفكار على مستوى الخطاب والقصة لأنها مرتبطة مباشرة بخيارات المترجم التي تخرج عن حدود استعمالات اللغة للتعبير بصفة حقيقة عن الأشياء, مثلا حينما اختار أن يترجم كلمة ''feet'' بكلمة "خطوات" ليوحي بذلك إلى المشي, لم يكن يجهل المقابل الدقيق للكلمة وإنما انتقل طواعية من أسلوب إلى آخر. أما التغيرات ذات الصلة بالعنصر الثقافي فتؤثر أيضا على الوظيفة الخاصة بالأفكار لأنها تحاول توطين أو تغريب طريقة التفكير حول الشخوص والعادات والتقاليد.

التعديل الدلالي والأسلوبي semantic and stylistic modification

انطلاقا من النموذج الوصفي, يتماثل أثر التعديل الدلالي مع أثر التعديل لأسلوبي على مستوى البناء الأكبر لأن كلاهما يعتمد على الجانب الدلالي في حدوث التغيرات. يرتبط هذا الأثر بالوظيفة الخاصة بالأفكار على مستوى القصة والخطاب. فنرى أنه من غير الضروري التفصيل في كامل التأثيرات على حسب الفئة الفرعية ؛ وإنما يكفي الرجوع إلى الحالات التي ورد فيها التعديل الدلالي والأسلوبي في النموذج المقارن.

التعديل التركيبي الدلالي Syntactic-semantic modification

يحدث هذا النوع من التغيرات ,على اختلاف فئاته, تأثيرا على الوظيفة النصية التي تعمل على مستوى الخطاب فقط. نرى أن الفئات التي وردت بشكل مستفيض في الترجمة هي: التغيرات ذات الصلة بالرتبة النحوية grammatical class والزمن tense والعدد number .

عندما نقل المترجم في أحد الترنسيمات النعت ''ghostly'' بالإسم "شبح" وعندما ترجم كلمة ''soaps'' ,التي تعمّد كاتب النص الأصل ذكرها في صيغة الجمع ليشير إلى النوع, بكلمة "صابون" في صيغة المفرد أو عندما غيّر زمن الفعل من الماضي ''wanted'' إلى المضارع "يريدني", يكون قد أخلّ بأصل الترتيب النحوي للكلمات. فإذا تعلّق الأمر بالزمن يشير الترتيب النحوي إلى العلاقة بين الأحداث والأفعال وزمن حدوثها بين النص الأصل والهدف. يحيل الترتيب النحوي إذا ارتبط بالرتبة النحوية والعدد إلى مدى أهمية الكلمة في النص الأصل مقارنة بالنص الهدف.

التعديل التركيبي الأسلوبي Syntactic-stylistic modification

يقاس مدى تأثير هذا الصنف من التغيرات على البناء الأكبر من خلال ضبط تقنيات الوضوح والتضمين في النص الهدف مقارنة بالنص الأصل. يستهدف هذا التغير الوظيفة النصية على مستوى الخطاب, ويمكننا رؤية هذا عندما أضاف المترجم كلمة "شاعر" لـ ''Mathew Arnold'' والتي لم يصرح بها في النص الأصل. في إطار الأمثلة التي استقيناه, يميل المترجم إلى انتهاج موقف تفسيري وتوضيحي وقد يعود هذا إلى الطبيعة الأدبية للنص الأصل.

التعديل التركيبي التداولي Syntactic-pragmatic modification

يرتبط هذا الصنف من التغيرات بما يختاره المترجم من تراكيب في نصه, وهذا ما يؤثر على الوظيفة النصية على مستوى الخطاب. يمكن القول أن التغيرات المتصلة بالمعنى الموضوعاتي thematic meaning تهتم بهيكلة العناصر المكونة للترنسيم ومدى أهمية المعلومات التي تقدمها بين النص الأصل والنص الهدف.

نلاحظ على سبيل المثال تقديم وتأخير العناصر اللغوية في الترنسيم التالي, حيث نقل المترجم ''turning the curve, he waived his hand'' بـ "ولوّح بيده وهو يدور المنعطف".على خلاف النص الأصل.

نرى أن المترجم يعطي أهمية أكبر لفعل التلويح على دوران المنعطف. ترتكز العناصر التي لها وظيفة مرجعية أو ما يمسى بالبديل العائد anaphoric elements على درجة الايضاح والاتساق في النص الأصل والنص الهدف, وهذا ما يفسر لنا أن الأثر يكون غالبا في الوظيفة النصية على مستوى الخطاب. فالمترجم اتجه إلى اضمار المعنى الصريح لكلمة ''love'' واستبدالها بضمير غائب متصل بالفعل "أعملها", وبالتالي تغيرت درجة الايضاح في النص الهدف.

التحويل Mutation

استنادا لما ورد في النموذج الوصفي, يتمثل الأثر الناتج عن هذه التغيرات في الوظيفة الخاصة بالأفكار على مستوى الخطاب والقصة على وجه خاص أو أحيانا في وظيفة ما بين الأشخاص. بما أن تأثير هذه التغيرات على البناء الأكبر مرتبط ارتباطا وثيقا بالسمات الدلالية للعناصر التي طالها التغير, فلا يمكننا وصفه أو التفصيل فيه.

في ترجمة صلاح نيازي

تغير وجهة النظر الدلالية Semantic modulation:

نلاحظ أن نسبة التغيرات على مستوى وجهة النظر الدلالية في ترجمة صلاح نيازي قليلة جدا فضلا عن أن جميعها من صنف F/c/m. مثلما ذكرنا سابقا, ينتج عن هذه التغيرات تحوّل في الوظيفة الخاصة بالأفكار على مستوى الخطاب . فعندما ترجم كلمة ''closely''التي تعني النظر بتمعن أو عن قرب بكلمة "بعسر" أي بصعوبة, أو حينما ترجم كلمة ''to sharpen'' بكلمة "أخذ", فإنه يكون قد أقحم ذاتيته في النص المترجم أي أن وجهة نظره للعالم الخيالي والقارئ مختلفة عن النص الأصل. وبالتالي, فالوظيفة الفكرية على مستوى الخطاب والقصة في النص المترجم قد تأثرت بسبب هذه التغيرات.

تغير وجهة النظر الأسلوبية stylistic modulation

انطلاقا من جدول إحصاء التغيرات في ترجمة صلاح نيازي, نرى أن تغيرات وجهة النظر الأسلوبية قليلة مقارنة بترجمة طه محمود طه, حيث وجدنا تغير واحد من كل صنف (Register, paradigmatic,culture-bound element) . تؤثر التغيرات من صنف register element على وظيفة ما بين الأشخاص على مستوى الخطاب وكذا القصة.

ويكون الأثر على مستوى الخطاب عندما يتعلق الأمر باختلاف المسافة الاجتماعية بين الشخوص, بينما تتأثر نظرة القارئ لأطراف الحوار إذا كان التغير في الوظيفة نفسها على مستوى القصة. يمكن أن نرى هذا عندما نقل المترجم كلمة gardner بجنيناتي وتحول المستوى اللغوي من الرسمي إلى المستوى العامي أو الدارج . مثلما ذكرنا سابقا, تؤدي تغيرات وجهة النظر الأسلوبية ذات العلاقة بالعنصر الإيحائي paradigmatic إلى تغير الوظيفة الخاصة بالأفكار على مستوى الخطاب والقصة لارتباطها بحرية المترجم في اختيار الأسلوب الذي يراه مناسبا, وعادة ما يكون هذا الأسلوب مجازيا.

فحينما ترجم نيازي كلمة ''mouth'' بكلمة "حلق" كان قد غيّر الأسلوب التعبيري واستبدل الكل بالجزء أي الفم بالحلق . أما التغير المتصل بالعنصر الثقافي, فكان في ترجمة نيازي لكلمة ''spats'' التي لم يجد لها مقابلا مضبوطا, فقام بتوطين الكلمة "طماق" وبذلك تتأثر الوظيفة الخاصة بالأفكار على مستوى القصة والخطاب طالما أن المترجم يحاول تكييف الشخصيات والأماكن والمؤسسات والعادات والتقاليد مع ثقافة قارئ الترجمة أي أنه يحاول تقريب المسافة بين العالم الخيالي المقدم للقارئ الأجنبي والعالم الخيالي المقدم لقارئ الترجمة.

التعديل الدلالي والأسلوبي semantic and stylistic modification

تعتبر فان لويفن زفارت أن هاتين الفئتين الفرعيتين متماثلتين لأن كلاهما مرتبط بالجانب الدلالي وبالتالي يتشابه تأثيرهما على مستوى البناء الأكبر .يتمثل هذا الأثر في تغيير طريقة تفكير الراوي أي تحول في

الوظيفة الفكرية على مستوى الخطاب والقصة. وبذلك العودة إلى الحالات التي ورد فيها التعديل الدلالي والأسلوبي في النموذج المقارن قد تفي بالغرض.

التعديل التركيبي الدلالي Syntactic-semantic modification

يكون الأثر هنا في الوظيفة النصية على مستوى الخطاب فقط. بالرجوع إلى الجدول الإحصائي, نرى أن العدد الأكبر من التغيرات ذو صلة بالرتبة النحوية grammatical class بينما طرأ تغيرا واحدا في كل من الزمن tense والعدد number . عندما ترجم نيازي''to roll'' التي وردت نعتا في ترنسيم النص الأصل بالاسم "فتائل" وحين نقل كلمة ''feet'' بالمفرد "قدم" أو عندما غيّر زمن الفعل من الماضي ''wanted'' إلى المضارع "يريدني", يكون الترتيب النحوي للكلمات قد تغيّر عن الأصل مما قد يؤثر على البنية النصية للنص المترجم.

من هذا المنطلق, يمكننا القول أن كل تغير يطال الزمن في أسلوب تيار الوعي يؤثر على العلاقة بين الأحداث والأفعال وزمن حدوثها بين النص الأصل والهدف وكل تغير يمسّ الرتبة النحوية والعدد يؤثر على مدى أهمية الكلمة في النص الأصل مقارنة بالنص الهدف.

التعديل التركيبي الأسلوبي Syntactic-stylistic modification

تتأثر هنا الوظيفة النصية على مستوى الخطاب لأن التغيرات التي تحدث على المستوى الأصغر تتعلق بمدى وضوح أو غموض النص الهدف مقارنة بالنص الأصل. لاحظنا أن تقنية الوضوح Explicitation قد تكررت بشكل ملفت في ترجمة نيازي. وكان قد بيّن في مقدمة ترجمته لرواية "عوليس", أنه اعتنى بنقل تقنية الكتابة والأسلوب وتيار الوعي مرتكزا على ما توفّر لديه من مصادر ودراسات جديدة لم تتاح لمن سبقوه, وقد انصبّ اهتمامه ,على حدّ قوله, على تقنية توضيح الأسلوب لخطورة ترجمة الرواية. فعندما نقل عبارة ''pure curd soap'' إلى اللغة العربية, أضاف عناصر لغوية "صابونة الشحم الحيواني والصودا النقية" وذلك في سبيل إزاحة الغموض وتذليل الصعوبات التي قد تعرقل وصول المعنى للمتلقي.

-التعديل التركيبي التداولي Syntactic-pragmatic modification:

يتميز هذا الصنف من التغيرات بعلاقته المباشرة بالجانب التركيبي للنص ولذلك يكون تأثيرها في البناء الأكبر على الوظيفة النصية التي تعمل على مستوى الخطاب. لقد ورد في ترجمة نيازي تغير واحد في الوظيفة المرجعية أو ما يمسى بالبديل العائد anaphoric element, حيث نقل كلمة ''love'' بحرف الجر "ب" تفاديا لما قد يكون محظورا في ثقافة متلقي الترجمة, وهنا نرى أنه درجة الإيضاح المتصلة قد تغيرت مما يؤثر في الوظيفة النصية على مستوى الخطاب .

أما ما يقترن بأفعال الكلام speech acts, فيتصل بالراوي الذي يفسح المجال لشخوص الرواية لأن هذه المقاطع تتضمن كلاما مباشرا. وبما أن صيغ الكلام في الرواية مربوطة بالشخوص فإن أي تغير على مستوى هذه الصيغ سيؤثر حتما في طبيعة العلاقة بينها. يتضح هذا في المثال الذي تحولت فيه جملة السؤال المنفي Won't you come to Sandymont إلى جملة بصيغة التوكيد affirmative في النص الهدف.

لاشك أن الأثر الذي تخلقه هذه التغيرات على المستوى البنائي الأكبر يكمن في الجانب التركيبي, حيث نلاحظ أن العناصر التي تركب الجملة في هذا المثال قد تغير ترتيبها من النص الأصل إلى النص الهدف, وبذلك نستنتج أن كل هذه التغيرات قد استهدفت الوظيفة النصية على مستوى الخطاب.

التحويل Mutation

يرتبط التحويل بكل فئاته الفرعية (الإضافة والحذف والتغير الجذري للمعنى) بالخيارات الدلالية للمترجم ولهذا, كما أسلفنا الذكر, تتأثر الوظيفة الخاصة بالأفكار على مستوى الخطاب والقصة على وجه خاص أو أحيانا وظيفة ما بين الأشخاص. مثلما ورد في النموذج الوصفي, لم تفصّل فان لويفن زفارت في تأثير هذه التغيرات على البناء الأكبر نظرا لاتصالها المباشر بالسمات الدلالية للعناصر التي طالها التغير.

خلاصة

في نهاية هذا الفصل التطبيقي نرصد هذه الملاحظات التي نشأت عن تقصينا لإشكالية نقل تيار الوعي في ترجمتي طه محمود ط وصلاح نيازي لرواية "عوليس" للكاتب الايرلندي جيمس جويس معتمدين في تحليلنا على نظرية قياس التغير في الترجمة لكايتي فان لويفن زفارت. لقد كانت هذه الدراسة التطبيقية، السبيل لمعرفة أبرز التغيرات التي طرأت على مقاطع تيار الوعي.

طبّقنا نموذج فان لويفن زفارت على 13 عينة اقتطفت من الفصول التي يسود فيها تيار الوعي. لقد كانت معظم العينات منولوجا داخليا مباشرا ذو منظور سردي خارجي. ارتكزنا على الفصول النظرية من أجل تحديد وتحليل هذه العينات داخل سياقها في النص الأصل.

ثم انتقلنا لمقارنتها مع النص الهدف الأول والثاني. وقد قسّمنا هذه العملية إلى شقين: الشق الأول وصفي يرمي إلى إبراز التغيرات على مستوى البناء الأصغر, والشق الثاني مقارن يهدف إلى تعيين الأثر الذي تحدثه تغيرات البناء الأصغر على البناء الأكبر.

وجدنا أن كل أنواع التغيرات (تغير وجهة النظر والتعديل والتحويل) قد مسّت ترجمة طه محمود طه لكن بنسب متفاوتة, حيث بلغ مجموع التغيرات نسبة 65°/, تعلّقت النسبة الأكبر من التغيرات بالتعديل (modification).

مثّلت هذه النسبة 30°/ من إجمالي التغيرات, وقد ذهب العدد الأكبر منها إلى فئة التغيرات المتعلقة بالرتبة النحوية (grammatical class). وجاءت ثانيا تغيرات وجهة النظر الدلالية(semantic modulation) بنسبة 25°/ والتي تمثّل أغلبها في تغيرات من فئة f/c/m. أما في المقام الأخير, أحصينا نسبة 10°/ للتغيرات من صنف التحويل (mutation), وقد كان معظمها من فئة التغير الجذري للمعنى.

لاحظنا كذلك أن ترجمة صلاح نيازي قد كان فيها نسبة محددة من التغيرات رغم قلّتها إذا ما قارناها بعدد التغيرات التي طالت ترجمة طه محمود طه.

لقد احتوى النص الهدف الثاني أيضا على كل أنواع التغيرات (تغير وجهة النظر والتعديل والتحويل). وجدنا أن النسبة الأكبر للتغيرات في ترجمة نيازي ترجع أيضا إلى صنف التعديل (modification) بنسبة 18°/° وقد كان العدد الأكبر منها يتعلق بفئة الرتبة النحوية, وهذا ما تشابهت فيه الترجمتين.

وردت بعد ذلك تغيرات وجهة النظر الدلالية (modulation) بنسبة 6,5°/° وكان أغلبها من فئة f/c/m . أما التغيرات من صنف التحويل (mutation) فقد كانت قليلة جدا في ترجمة نيازي ,حيث بلغت نسبة 2°/° كان مجملها من فئة التغير الجذري للمعنى.

يمكننا القول أن التغيرات على مستوى البناء الأصغر في الترجمتين قد اختلفت من حيث العدد لكنها تشابهت من حيث الصنف, أي أن الصنف الغالب من التغيرات في الترجمتين هو التعديل يليه تغير وجهة النظر الدلالية ثم التحويل. نرى أن التغيرات على المستوى الأصغر كانت أمرا حتميا في كلتا الترجمتين ويعود ذلك إلى عدة أسباب أولها الاختلافات والقيود التركيبية التي تفرضها اللغة الهدف.

لقد قام المترجمان في أحيان كثيرة بتعديل البنية من أجل التماشي مع القواعد التركيبية للغة العربية, ذلك لما يطرحه النص الأصل من تعقيدات بنائية بالغة الحدة. لقد كان بعض هذه التغيرات اجباريا والبعض الآخر اختياريا. يمكننا القول أن اللجوء الإجباري أو الاختياري إلى التغيير في ترجمة أسلوب تيار الوعي ما هو إلا محاولة لجعل النص الهدف يبدو طبيعيا للمتلقي أي أن يضمن عملية الفهم له.

أما التغيرات التي كانت لها علاقة بالجانب الدلالي للنص الهدف, سواء أكان ذلك تعديلا أو تغيرا في وجهة النظر الأسلوبية, فيرجع إلى الخيارات الدلالية للمترجم ومدى التزامه بتحقيق قدر كاف من الدقة والأمانة في ترجمته. لاحظنا أن الاهتمام بالتفاصيل الدلالية خلال نقل الكلمات والعبارات في أسلوب تيار الوعي له دور كبير في تغيير المعنى وذلك أن التنوع اللغوي عند جويس, مثلما نعلم, مدروس بدقة متناهية.

رصدنا أيضا حدوث تغيرات ذات بعد ثقافي على مستوى الترجمتين, ونرى أن ذلك قد كان اجباريا لتحقيق التوازن وسد الفجوات اللغوية والثقافية بين اللغتين. وقد استخدم المترجمان بعض الكلمات والتعابير الشارحة

(تقنية الايضاح والتضمين) من أجل التأقلم مع النص الأصل. أما التغيرات المرتبطة بالأسلوب, فقد لاحظنا أنها كانت أحيانا اجبارية وأحيانا أخرى اختيارية, وقد كان الهدف منها الحرص على عبقرية اللغة المنقول إليها من الناحية الأسلوبية.

بالنظر لغلبة التغيرات من صنف التعديل (modification) على الترجمتين, نرى أن الأثر البارز التي أحدثته على البناء الأكبر يتعلق بالوظيفة النصية على مستوى الخطاب وذلك لاتصالها المباشر بهيكلة وترتيب الترنسيمات في النص.

فالبناء الأكبر للنص الهدف قد تأثر من خلال محاولة المترجمان لجعله أكثر وضوحا وتماسكا, ومنه يمكننا القول أن وظيفة ما بين الأشخاص على مستوى الخطاب قد تأثرت لأن المنظور السردي قد تغير من النص الأصل إلى النص الهدف. فوظيفة الراوي في النص الأصل كانت سرد الأحداث بالارتكاز على التضمين والتلميح بينما اتجه المترجمان إلى التفسير والتبسيط.

رغم أن المترجمين الاثنين يتقنان اللغة الإنجليزية جيدا وأن كليهما عاشا في ايرلندا (مسقط رأس جويس) وهناك نهلا من دراسات أكاديمية خوّلت لهم سبر أغوار هذه الرواية، إلا أنهما اختلفا كثيرا في طريقة نقل أسلوب تيار الوعي. نظن أن التفاوت في نسبة حدوث التغيرات في الترجمتين يعود إلى مدى الإحاطة بالنص الأصل بشكل عام وأسلوب تيار الوعي على وجه خاص.

نعتقد أن ترجمة تيار الوعي تتعلق ليس فقط بالحرص على نقل سماته الشكلية بل كذلك السياق العام والبيئة النصية التي وردت فيها هذا الأسلوب ونقصد بهذا المحافظة قدر المستطاع على معاني الكلمات والعبارات الواردة ضمن مقاطع تيار الوعي حتى لو لم تكن من سماته الشكلية.

نظن أن ما خوّل لنيازي تجنّب أكبر قدر ممكن من التغيرات في الترجمة هو توفر عدد كبير من الدراسات والأعمال النقدية الحديثة جدا حول أسلوب ولغة وفكر هذا الكاتب. لا يخفي على أحد منا أن الدراسات النقدية لها كبير الدور في مساعدة المترجم الأدبي الذي يصعب عليه، في نظرنا، أن يباشر عمله دون

الإطلاع على أعمال الكاتب المراد ترجمة مؤلفاته أو دون البحث في كل الدراسات التي لها علاقة به. علاوة على استخدامه الحاشية لشرح كل ما يبدو معقدّا للقارئ مستنجدا بكتب نقد الأدب الجويسي.

نعتقد، في ختام هذا الفصل، أن نتائج الدراسة تتوافق مع بعض ما توصلت إليه فان لويفن زفارت. فالمترجم يعطي الأولوية للنص الهدف مهما بلغت سمات النص الأصل من الأهمية, وأنه يميل دوما للتفسير والإيضاح على حساب النص الأصل. ومنه نظن أن حدوث التغيرات في ترجمة أسلوب تيار الوعي, رغم أهميته البالغة في الأدب الجويسي, أمر لا مفر منه شريطة أن تكون هذه التغيرات في خدمة النص الهدف أي أن تزيده وضوحا لا تعقيدا وتعتيما.

الخاتمة

الخاتمة

لقد اخترنا في هذا العمل البحثي أن نستقصي ترجمة تيار الوعي في رواية عوليس لجايمس جويس بنسختيها العربيتين، الأولى لطه محمود طه والثانية لصلاح نيازي. لقد مكنتنا دراسة هذه الرواية بترجمتيها من البحث في مكامن ترجمة تيار الوعي و ذلك من جوانب عديدة. فيما يلي ملخص لأهم وأبرز النقاط والنتائج التي تمكنا من تسجيلها في خضم هذه الدراسة:

أولا:فيما يتعلق بالحداثة وتيار الوعي

-الحداثة تيار فكري ظهر في أوروبا مع بداية القرن التاسع عشر. يقضي هذا التيار بالابتعاد عن كل ما هو قديم وتقليدي, وقد أثر على جميع مناحي الحياة بما فيها الأدب.

-تمثلت الحداثة الأدبية في خلق طرق قصّ مستجدة وأساليب روائية مبتكرة تركز على الجانب النفسي للفرد.

-يدل تيار الوعي في الأدب على أسلوب روائي يصور السلوك الباطني لشخوص الرواية بالاعتماد على تقنيات سردية (المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر ومناجاة النفس والتداعي الحر للأفكار).

ثانيا: فيما يرتبط بالترجمة وتيار الوعي

-يتعلق البحث في العلاقة بين الترجمة وتيار الوعي بدراسة المنظور السردي.

-وجدت أهم الدراسات المهتمة بحقل الترجمة وعلم السرد لا سيما أسلوب تيار الوعي أن التغيرات التي تطال المنظور السردي تؤثر على تيار الوعي .

-تفحص ترجمة أسلوب تيار الوعي مبني على مدى تمكن المترجم من التعرف عليه واستخراجه من النص الأصل.

- يمكننا التعرف على تيار الوعي في النص الأصل بالرجوع إلى سماته الشكلية, وتتمثل في الضمائر والزمن وعلامات الترقيم والتكرار.

– حضور المترجم في الأعمال السردية أو ما يسمى بصوت المترجم مرتبط بكيفية ترجمة صيغ عرض الخطاب والأفكار.

عند تغيّر المنظور السردي في الترجمة يتدخل صوت المترجم الذي لم يكن له وجودا في النص الأصل.

–تغيّر المنظور السردي يعكس ذاتية المترجم.

ثالثا: فيما يخص نظريات قياس التغير في الترجمة

–التغير في الترجمة هو التحوّل عن المكافئ الشكلي للنص الأصل ويكون بتغيير أو إضافة أو حذف بعض العناصر في النص الأصل.

–التغير في الترجمة حتمي الحدوث نظرا لاختلاف اللغات على جميع المستويات.

–ظهر مصطلح shift في الترجمة لأول مرة عند جون كاتفورد وقد قسمه إلى تغير الفئة وتغير المستوى.

– تنقسم تقنيات الترجمة عند فيناي وداربلنيه إلى تقنيات الترجمة المباشرة وتقنيات الترجمة غير المباشرة. تتضمن تقنيات الترجمة المباشرة، تقنية الاقتراض والنسخ والترجمة الحرفية. أما تقنيات الترجمة غير المباشرة، فتشتمل على الإبدال الصرفي والتطويع و التكافؤ والتكييف.

–عبّر نيدا عن التغير في الترجمة بمصطلحي المكافئ الشكلي والمكافئ الديناميكي.

–يرتبط التغير عند بوبوفيتش بأمانة المترجم وقد توجه إلى معالجته على مستوى الأسلوب وليس الكلمة.

–أقرّ جدعون توري بحتمية ظاهرة التغير في الترجمة وصنّفها إلى تغييرات إلزامية وتغييرات غير إلزامية.

–يعدّ نموذج فان لويفن زفارت لقياس التغييرات في الترجمة أكثر دقة مقارنة بالدراسات السابقة التي تناولت إشكالية التغير في الترجمة.

–قسمّت فان لويفن زفارت النموذج إلى قسمين: النموذج المقارن يدرس التغيرات على مستوى البناء الأصغر, والنموذج الوصفي يفصّل في أثر تغيرات البناء الأصغر على البناء الأكبر للنص.

رابعا:فيما يخص ترجمة تيار الوعي عند طه محمود طه و صلاح نيازي

-عند طه محمود طه:

بلغت نسبة التغيرات في ترجمة تيار الوعي عند طه محمود طه 65°/°, ونرى أنها نسبة كبيرة مقارنة بصلاح نيازي. لقد كانت معظم هذه التغيرات من صنف التعديل بنسبة 30°/° أي مايعادل النصف تقريبا من إجمالي نسبة التغيرات. وقد كان بعضها إجباريا والبعض الآخر اختياريا. كان لهذه التغيرات أثرا على الوظيفة النصية على مستوى الخطاب في النص الهدف, وبالتالي تأثر المنظور السردي وظهور المترجم في النص المترجم.

لاحظنا أن طه محمود طه قد كان مقيدا كثيرا بالنص الأصل, وهذا يعني أنه كان يتعامل مع كل صيغ عرض تيار الوعي بالطريقة ذاتها. كان يلجأ في كل مرة إلى الترجمة الحرفية التي لم تقه شر الوقوع في التغيرات. انطلاقا من النماذج التي درسناها وحللناها في الفصل التطبيقي رأينا أن المترجم حاول الالتزام كلمة بكلمة بما ورد في النص الأصل وتوخى في ترجمته صيانة أسلوب كاتب النص الأصل, إلا أنه لم يفلح في ذلك نظرا لطبيعة العمل المترجم.

فرواية عوليس, مثلما ذكرنا في الفصول السابقة, تتميز بأسلوب قصّ منفرد ومفردات هائلة من لغات وثقافات متعددة. فمجرد قرائتها واستيعاب أحداثها يحتاج للجوء إلى كتب النقد والقواميس ناهيك عن ترجمتها. فضلا عن اختلاف اللغة الإنجليزية عن العربية في أمور كثيرة. على عكس ما يراه الباحثون المعاصرون وبعض نظريات الترجمة كنظرية النظم المتعددة أن الترجمة الحرفية أنسب منهج لنقل النصوص الأدبية لكونها تحافظ على سمات النص الأصلي.

لذلك, نظن أنها, لا تناسب طبيعة النص الذي اشتغلنا عليه ولا تفه حقه بل قد تكون ذات أثر سيء عليه. فقارئ الترجمة لن يستوعب حتما أثر تيار الوعي بوصفه أسلوب سردي مميز في الروايات الحداثية. بغض النظر عن حتمية حدوث التغيرات, فإن الترجمة الحرفية في عمل طه محمود طه قد ضاعفت نسبة حدوثها

وهذا ما يدّل,من وجهة نظر سردية, على حضوره البارز في النص المترجم وبذلك الانحياز عن المنظور السردي للنص الأصل والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بكل صيغ عرض تيار الوعي دون استثناء.

عند صلاح نيازي

كانت نسبة التغيرات في ترجمة ترجمة صلاح نيازي, قليلة مقارنة بترجمة طه محمود طه. فقد بلغت 26°/°. تعود النسبة الأكبر من بين هذه التغيرات إلى صنف التعديل بنسبة 18°/°. بما أن النسبة الأكبر للتغيرات قد كانت من صنف التعديل في كلتا الترجمتين, فإن تأثيرها يكون نفسه على البناء الأكبر للنص.

إن النسبة القليلة من التغيرات التي طرأت في ترجمة نيازي قد كان معظمها اجباريا.

فالمترجم رغم اعتماده الكلي على الدراسات النقدية الحديثة والمؤلفات المختصة في أدب جويس، إلا انه لم يجد حلا يتفادى به الوقوع فيها, وهذا ما يؤكد حتمية حدوثها في ترجمة تيار الوعي. لقد كانت ترجمته مرتكزة بشكل كبير على الشرح والتوضيح من خلال استخدام الحاشية بشكل وفير, وهذا ما منع حدوث نسبة أكبر من التغيرات خلال نقله لأسلوب تيار الوعي.لاحظنا أن نسبة تغير المنظور السردي في ترجمته لم تكن كبيرة وذلك بسبب قلة التغيرات التي طرأت في ترجمته وبذلك فإن حضوره في النص المترجم لم يكن بارزا.

فيما يتعلق بإشكالية البحث:

بناءعلى ما توصلنا إليه يمكننا الإجابة على الإشكالية الرئيسة للبحث:

-كانت ترجمة طه محمود طه لأسلوب تيار الوعي حرفية إلى حد بعيد, فقد أدت به إلى الوقوع في نسبة كبيرة من التغيرات على مستوى البناء الأصغر والتي خلقت بدورها أثرا على مستوى البناء الأكبر. لقد ركّزت ترجمته على الجانب الشكلي أي أنه كان يسعى إلى الحفاظ على السمات الشكلية لتيار الوعي وأهمل بعدها الدلالي. ونفسّر هذا القصور في الترجمة بعدم توفر الدراسات النقدية والبحوث الكافية التي تخوّل له التعامل بفطنة مع نقل هذا الأسلوب السردي الذي يعدّ السمة الأساس للروايات الحداثية.

لقد كانت استراتيجية المترجم في التعامل مع كافة أساليب عرض تيار الوعي متشابهة, أي أنه اتبّع المنهج الحرفي في الترجمة ولم يبرز أي اهتمام من ناحية التفريق بينها رغم اختلاف دلالاتها في النص الأصل. نستنتج بذلك أن الفرق بين هذه الأساليب في ترجمة طه محمود طه غير موجود وأن طريقة ترجمتها مرتبطة بمدى استيعابها. لا شك أن كل هذه المعطيات تبيّن أن صوت المترجم أو حضوره قد كان بارزا بناءا على طريقة الترجمة التي تبناها وكذا نسبة التغيرات التي طرأت على أسلوب تيار الوعي في النص الهدف.

-رأينا أن ترجمة صلاح نيازي لم تكن حرفية بقدر ترجمة طه محمود طه. لقد كان يتصرف حسب الإشكالية التي يطرحها النص, أي أنه لم يركز كثيرا على الجانب الشكلي لأسلوب تيار الوعي بل كان يعطي أهمية أكبر للجانب الدلالي ويحرص حرصا شديدا على إفهام قارئ الترجمة. لجأ في أحيان كثيرة إلى الشرح والتفسير في حاشية النص وإضافة عناصر لغوية جديدة في متنه.

رغم ذلك لم يتمكن من تفادي التغيرات, التي كانت إجبارية, لاسيما في مقاطع تيار الوعي التي كانت لها علاقة مباشرة بثقافة وايديولوجية كاتب النص. لقد ارتكز نيازي على أحدث الدراسات النقدية المتخصصة في أدب جويس, هذا ما خوّل له الابتعاد عن قدر كبير من التغيرات في نقل أسلوب تيار الوعي وبالتالي الحفاظ بنسبة كبيرة على المنظور السردي للنص الأصل.

لقد أبدى نيازي من خلال اتباع هذا المنهج في الترجمة اهتمامه وتركيزه على نقل أسلوب تيار الوعي بأقل عدد ممكن من التغيرات وبأمانة أكبر تضمن الفهم للقارئ. باستثناء المقاطع التي طرأت عليها التغيرات الإجبارية, نرى أن نيازي قد حاول الحفاظ على تقنيات عرض أسلوب تيار الوعي في نصه وهذا نابع من علمه بوجود اختلافات دلالية بينها.

-فيما يتعلق بفرضيات البحث:

الفرضية الأولى:

نؤكد هذه الفرضية لأنه, في ظل إشكالية بحثنا, لا يمكننا ربط الخطاب السردي بالترجمة إلا من خلال دراسة طريقة ترجمة التقنيات والأساليب السردية في النص الأدبي.

الفرضية الثانية:

نؤكد هذه الفرضية, فمثلما سبق التفصيل, منهج الترجمة الذي اتبعه طه محمود طه قد وضّح لنا أنه لم يفرّق بين صيغ عرض تيار الوعي في ترجمته لأنه لم يكن على دراية كافية بأهميتها ووظيفتها في النص الأصل, على عكس نيازي الذي لامسنا في استراتيجيته تعمّقا في فهم دلالتها ومن ثمة النجاح في نقل نسبة كبيرة من مقاطع تيار الوعي.

الفرضية الثالثة:

نؤكد هذه الفرضية, طالما أن حضور المترجم أو صوته مقترن بكيفية نقله لصيغ عرض الأفكار والخطاب في النص الروائي وفهمها وإدراك أهميتها في النص الأصل لا سيما أسلوب تيار الوعي الذي يعدّ تقنية سردية يرتكز عليها الأدب الحداثي.

نأمل من خلال هذا العمل أننا ساهمنا ولو بقسط يسير في تمهيد السبيل لدفع الدراسات المتعلقة بعلم السرد في علاقته بالترجمة الأدبية. كما نرجو أننا قد وفقنا في توضيح معالم دراسة إحدى أبرز التقنيات السردية المكونة للأدب الحداثي, وهي تيار الوعي.

وإذ نحن على وعي بعدم سهولة هذه المهمة، فإننا ندعو الباحثين و الدارسين إلى تكريس فكرهم لتناول هذا المجال، الذي لامسنا شحاً في التوجه إليه لاسيما باللغة العربية. كما ندعوهم إلى إزالة الستار عن كل ما يختبئ وراء هذا المجال من إشكالات قد تقف حاجزا في وجه العملية الترجمية.

الملخص باللغتين العربية والانجليزية

ملخص:

يدرس هذا البحث ترجمة تيار الوعي بوصفه ظاهرة أدبية محضة انطلاقا من رواية "عوليس" "Ulysses" لجيمس جويس "James Joyce"، بترجميتها الأولى لطه محمود طه والثانية لصلاح نيازي. يهدف هذا العمل إلى استقصاء طريقة تعامل المترجمان مع أسلوب تيار الوعي وتقنيات عرضه وكذا تأثير منهجهم الترجمي على البنية السردية للنص.

يعدّ تيار الوعي في المجال الأدبي أسلوب سردي تميّز به كتّاب الأدب الحداثي في بداية القرن العشرين, ويقصد به تصوير ونقل الأفكار والمشاعر والأحاسيس كما تتكون للوهلة الأولى في باطن شخوص الرواية. لا ريب أن هذا الأسلوب يخلق عثرات للمترجم الأدبي الذي يجب عليه، لتخطي ذلك، التشبع بدراسة نظرية له والبحث في جوانبه اللغوية والفنية والأدبية.

ومن ثمة حاولنا ربطه بالمجال الترجمي من خلال دراسة علاقته بالمنظور السردي ذلك أن سماته اللغوية والشكلية تمثل البنية السردية لأي نص أدبي. وحتى نتوصل إلى إجابة عن تساؤلاتنا لجأنا إلى الجانب التنظيري الترجمي وتحديدا نموذج قياس التغير في الترجمة لفان لويفن زفارت.

توصلنا إلى أن الترجمة السليمة له متوقفة على الحرص الشديد على نقل سماته الشكلية واللغوية مبناً ومعنًا, وأن ترجمة هذا الأسلوب , دون الوقوع في عدد كبير من التغيرات, مرتبط بمدى تفطّن المترجم إلى أهميته القصوى في العمل المراد نقله. إن نسبة التغيرات التي تطرأ على الترجمة عند عملية نقله إلى اللغة العربية توحي بمدى حضور المترجم في النص الهدف ومدى حفاظه على المنظور السردي.

تقيد صلاح نيازي في ترجمته بالشرح والتفسير وتفضيل المعنى على مبنى أسلوب تيار الوعي, وقد كانت نسبة حضوره في النص الهدف قليلة بالنظر لقلة عدد التغيرات التي طرأت على ترجمته. وقد تحقق له ذلك باطلاعه على أحدث الدراسات النقدية حول النص الأصل.

أما طه محمود طه, فقد اتجه للحرفية قصد الحفاظ على السمات الشكلية لتيار الوعي, لكنه لم ينجح في المحافظة على دلالاتها, وهذا ما أوقعه في عدد كبير من التغيرات, وبالتالي ظهور وحضور أكبر في النص الهدف.

الكلمات المفتاحية: تيار الوعي, الرواية الحداثية, جايمس جويس, التغير في الترجمة, صوت المترجم.

Abstract :

The current work investigates the translation of stream of consciousness as a literary device. The study is applied on two Arabic versions of James Joyce's ''Ulysses''. The two versions are translated respectively by Taha Mahmoud Taha and Salah Niazi. This work aims to demonstrate how they dealt with stream-of-consciousness and its techniques, as well as to make out the effect of their translational decisions on the narrative structure of the text.

Stream of consciousness can be defined as a narrative device used by modernist writers at the beginning of the twentieth century. It is the presentation of the inner life of characters in fiction, including memories and feelings. This literary device may create obstacles for the literary translator, who must be primarly acquainted with a theoretical framework of its linguistic and semantic aspects, in order to deligently elaborate his task.

The relationship between stream of consciousness and translation lies in studying the narrative perspective, because the linguistic and formal features of stream of consciousness represent the narrative structure of any literary text. To reach to the right conclusion, our study is built on the theories of shift in translation, chiefly Van Leuven Zwart's model.

We have come to the conclusion that rendering properly stream of consciousness into Arabic pertains to focusing on its formal and linguistic features. Hence, preventing shifts in translation depends on the translator's awareness of its importance in the source text.

Therefore, the percentage of shifts in translation reveals to which extent the translator is present in the target text and whether he maintained the original narrative perspective. Salah Niazi's translation was mainly based on explicitation and interpretation. He was stuck to the semantic side rather than the formal one.

His translation is charachterised by a minor presence due to the small number of shifts that occurred in his translation. This was achieved by reviewing the latest critical studies and reference guides on Ulysses.

Taha Mahmoud Taha chose to be literalist in order to preserve the formal features of the stream of consciousness. His literal translation did not convey the deep meaning of stream of consciousness. Thus, His presence was obviously detectable due to the large number of changes.

Key words: Stream of Consciousness, modernist novel, James Joyce, shift in translation, translator's voice

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر باللغة العربية:

-جويس, جيمس: عوليس، تر طه محمود طه، ط2،ج1, الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،1994.

-جويس, جيمس: عوليس, تر طه محمود طه, ط2,ج2, الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع, مصر, 1994.

-جويس, جيمس: يوليسيس, تر صلاح نيازي، ط1,ج1, دار المدى للثقافة والنشر, دمشق,2001.

- جويس, جيمس: يوليسيس, تر صلاح نيازي، ط1,ج2, دار المدى للثقافة والنشر, دمشق,2010.

- جويس, جيمس: يوليسيس, تر صلاح نيازي, ط1،ج3, دار المدى للثقافة والنشر, دمشق,2014.

- جويس, جيمس: يوليسيس, تر صلاح نيازي, ط1،ج4, دار المدى للثقافة والنشر, دمشق,2015.

ثانيا: المراجع بالعربية:

أ-الكتب:

- الديداوي, محمد: مفاهيم الترجمة المنظور التعريبي لنقل المعرفة , ط 1, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, 2007.

- ب.هينكل, روجر: قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير, تر صلاح رزق, الهيئة العامة لقصور الثقافة, القاهرة, 1999.

- باختين, ميخائيل: الخطاب الروائي, تر محمد برادة, ط1, دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع, القاهرة, 1987.

- بارسونز, دبرا: رواد نظرية الرواية الحداثية: جيمس جويس, دوروثي ريتشاردسن, فرجينيا وولف, تر أحمد الشيمي, المركز القومي للترجمة, القاهرة, 2016.

- برادبري مالكم وماكفارلن جيمس: الحداثة 1890-1930: تر مؤيد حسن, الإنماء الحضاري دار المحبة, دمشق, 2009.

- برنس, جيرالد: المصطلح السردي, تر عابد خزندار, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, 2003.

- بروتون, جيري: عصر النهضة مقدمة قصيرة جدا, تر إبراهيم البيلي محروس, مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة, القاهرة, 2013.

- بعلي, حفناوي: الترجمة الأدبية: الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر, دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع, عمان 2018.

- بيشوب, موريس: تاريخ أوروبا في العصور الوسطى, تر علي السيد علي ,المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, 2004.

- حجازي, سمير: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية , دار التوفيق للطباعة والنشر, دمشق, 2004.

- حسان, تمام: اللغة العربية معناها و مبناها, دار الثقافة, الدار البيضاء, 1994.

- رشيد, أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1998.

-سبيلا, محمد: الحداثة و ما بعد الحداثة, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, 2006.

- صالح, هاشم: مدخل إلى التنوير الأوروبي, دار الطليعة, بيروت, 2005.

- عبيد, اسحق: عصر النهضة الأوروبية, ملتزم للطباعة والنشر دار الفكر العربي, القاهرة, 2006.

- عريف الماتع, محمد خضر: الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة , دار القبلة للثقافة الإسلامية, جدة, 1992.

- عناني, محمد: نظرية الترجمة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة ,ط1, الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان, القاهرة, 2003.

- عوض, لويس: في الأدب الإنجليزي الحديث , الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة,1987.

-لحمداني, حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي, ط 3, المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع, الدار البيضاء, 2000.

- لودج, ديفيد: الفن الروائي, تر ماهر البطوطي , المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, 2002.

- ماتز, جيسي: تطور الرواية الحديثة, تر لطيفة الدليمي, دار المدى, بغداد, 2016.

- محمود طه, طه: أعلام القصة في الأدب الإنجليزي الحديث, وكالة المطبوعات, الكويت, 1966.

- مرتاض, عبد المالك : في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, 1993.

- موسى, سلامة: الأدب الإنجليزي الحديث, مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة, القاهرة, 2016.

- نيدا, يوجين: نحو علم الترجمة, تر ماجد النجار, مطبوعات وزارة الإعلام, العراق, 1976.

- همفري, روبرت: تيار الوعي في الرواية الحداثية, تر محمود الربيعي, دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة, 2000.

ب-المجلات:

- آرمن سيد إبراهيم وباك نهاد زهرا: "تيار الوعي في "التلصص" لصنع الله إبراهيم", فصلية دراسات الأدب المعاصر, العدد 8, المجلد2, (2010), ص 9-18.

- عبد الدايم, يحي:" تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة"، فصول, العدد 2, المجلد الثاني, (1982), ص153-173.

- عبد الرحيم عبد الغاني محمد،" تيار الوعي في القصة القصيرة الأردية عند محمد حسن عسكري", مركز الدراسات الشرقية , العدد الأول, المجلد 26, (2011), ص 1-34.

- عطية الزبيدي, محسن تركي: "مصطلحات (المناجاة) و(التداعي الحر) و(الوصف) في الرواية العراقية الحديثة روايتي (أشواق طائر الليل) لمهدي عيسى الصقر و(كش وطن) لشهيد –أنموذجا–" , مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية, العدد الثاني, المجلد 19, (2019), ص 155–191.

–م.د.محمد قاسم, نعمة: "التبئير وموضع الذات المدركة(غرفة القياس)أنموذجا, " مجلة الخليج العربي, العدد2/1, المجلد 40, (2012), ص1–11.

–ولعة, صالح: "اشكالية الزمن الروائي", الموقف الأدبي, العدد 31, المجلد 32, (2002), ص 11–29.

ج–الفصول في الكتب المحررة :

–Gerard,Genette:"المنظور", نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير, تر ناجي مصطفى, ط1, منشورات دار الحوار الأكاديمي والجامعي, الدار البيضاء,1992 , ص55–67.

د–القواميس والمعاجم:

–ابن مكرم ابن منظور, محمد: لسان العرب, د.ط, المجلد الرابع, دار صادر, بيروت, 2003.

- أنيس, إبراهيم وأخرون: المعجم الوسيط, ط4, مجمع اللغة العربية–مكتبة الشروق الدولية, مصر, 2004.

- حمزاوي رشاد, محمد: المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية: معجم عربي أعجمي, أعجمي عربي, الدار التونسية للنشر, تونس, 1977.

- زيتوني, لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية, ط1, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, 2002.

- عبد الجواد إبراهيم, رجب: المعجم العربي لأسماء الملابس, دار الآفاق العربية, القاهرة, 2002.

- فتحي, إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية , المؤسسة العربية للناشرين المتحدين, تونس, 1986.

- مبارك, مبارك: معجم المصطلحات الألسنية فرنسي انجليزي عربي, دار الفكر اللبناني, بيروت, 1995.

هـ–الرسائل الجامعية:

-علي المحادين, عدنان محمد: "تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف", رسالة دكتوراه, قسم اللغة العربية وآدابها, جامعة مؤتة, الأردن, 2006.

و-مواقع الانترنت:

-www.britannica.com/art/Modernism-art

-http://wehda.alwehda.gov.sy/node/368749

-https://www.albayan.ae/paths/books/2010-09-19-1.28477

https://medical-

-dictionary.thefreedictionary.com/curd+soap

-https://www.merriam-webster.com/dictionary/spats

-https://www.atlasobscura.com/articles/lucky-chimney-sweeps-wedding-britain

ثالثا: المصادر باللغة الأجنبية:

Joyce, James. Ulysses. Great Britain: Wordsworth Classics, 2010.

رابعا: المراجع باللغة الأجنبية:

أ-الكتب:

- Bosseaux,Charlotte. How Does It Feel : Point of View in Translation .Amesterdam: RODOPI, 2007.

- Bradbury, Malcolm. The Modern British Novel. London: Penguin Books, 1993.

-Bulson,Eric. The Cambridge Introduction to James Joyce. Shangai: Shangai Foreign Lanuage Education Press, 2008.

-Catford, John Cunnison. A Linguistic Theory of TranslationOxford: Oxford University Press, 1965.

- Chatman,Seymour. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film .New York: Cornell University Press,1978.

- Cohn, Dorrit. Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction. USA: Princeton University Press, 1978.

- Dent,R.W. Colloquial language in Ulysses a Refrence Tool.England: Associated University Presses, 1999.

- Fargnoli, A.Nicholas and Patrick Michael Gillespie. Critical Companion To James Joyce A literary Reference To His Life and Work.USA :Facts On File,2006.
- G.Fromm,Gloria. Windows On Modernism: Selected letters Of Dorothy Richardson.United States: University of Georgia Press,1995.
- Genette,Gérard. Figures.paris : Editions du seuil, 1972.
- Genette,Gerard. Narrative Discourse Revisited. Translated by Jane.E.Lewin, USA:Cornell University Press, 1988.
- Gifford, Don and J. Seidman,Robert. Ulysses Annotated Notes for James Joyce's Ulysses.California: University of California Press, 1988.
-Havelock,Ellis. Studies in The Psychology of sex, Volume 4, Sexual Selection in man. Frankfort: Outlook Verlag GmBH, 2018.
- Horton,David. Thomas Mann in English : A Study in Literary Translation . London: A & C Black, 2013.
- Huang ,Libo. Style in Translation A Corpus-Based Perspective.China: Shanghai Jiao University press, 2015.
- Humphrey,Robert. Stream of Consciousnes in the Modern Novel. Berkely, University of California Press, 1954.
- Hurely,Robert. Stream of Consciousness in The Modern Novel .Los Angeles : Berkely and Los Angeles University Press,1998.
- Lodge,David. The Art of Fiction .London: Penguin Books, 1992.
- Matz, Jesse. ''The Novel'', A Companinon To Modernist Literature And Culture.Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Messin,Albert. Le Monologue Intérieur : Son Apparition, Ses Origines, Sa Place dans l'œuvre de James Joyce, Eduard Dujardin .Californie : Université de Californie,1931.
- Munday,Jermey. Style and ideology in translation: Latin American writing in English. New York: Routledge, 2008.
-Newmark,Peter. Approaches to Translation. New York: Phoenix ELT, 1995. Philadelphia: John Benjamins, 1995.

- Nida, Eugene. Toward a Science of Translation. Leiden: Brill, 1964.

- Nord,Christiane. Text Analysis in Translation . Amsterdam: Rodopi, 2005.

- O'Sullivan, Emer. Comparative children's literature; Trans by A. Bell ,London & New York: Routledge,2005.

- Palmer,Alan. Fictional Minds.London :University of Nebraska Press,2004.

-Miller, M. A. Masterpieces of British Modernism.Westport: Greenwood Press, 2006.

- Sotirova,Violeta. Consciousness in Modernist Fiction A Stylistic Study.UK : Palgrave Macmillan, 2013.

-Toury,Gideon. DescriptiveTranslation Studies and Beyond. Amesterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 1995.

- Venuti, Lawrence The translator's invisibility: A history of translation. London and New York: Routledge, 1995.

- Vinay , J.P. and Darbelnet, J. Comparative Stylistics of French and English :A methodology for Translation. Translated by J.C.Sager, and M.J.Hamel, Amesterdam: John Benjamins, 1995.

ب-المجلات:

- Baker,Mona. ''Towards a methodology for investigating the style of a literary translator'', Target. 2(2000): 241-266.

- Bowling, Lawrence Edward. ''What Is Stream of Consciousness Technique? '', The Modern Language Association of America. 4(1950):333-345.

-Caracciolo ,Marco. ''Punctuating Minds: Non-Verbal Cues for Consciousness Representation in Literary Narrative'', Journal of literary semantics . (1) 2014: 43-69.

- Cyrus,Lea. ''Old concepts, new ideas: approaches to translation shifts'', Monografías de Traducción e Interpretación.1(2009):87-106.

- Goethals Patrick and De Wilde July.''Deictic Center Shifts in Literary Translation: The spanish Translation of Nooteboom's Het Volgende Verhaal'', journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal. 4(2009): 770-794.

- Guo,Hua.'' Free Indirect Thought in Stream of Consciousness Fiction: a textual Cohesive Perspective'', International Journal of English Linguistics.6 (2017): 38-46.

- Lars Bernaerts, De Bleeker Liesbeth, and De Wilde July. "Narration and Translation" ,Language and Literature.3(2014): 203-212.

- Meng,Wang. "Stream of Consciousness And The Controversy Over Modernism", Modern Chinese Literature.1(1984): 7-24.

-Mozetic, Uroš.''Narrative Perspective and Focalisation in Translating Fictional Narratives'',Studies in English Language and Literature in Slovenia.1-2 (2004):209-223.

- Newmark ,Peter.''A Translator's Approach to Literary Language'', Across Languages and Cultures. 1(2001):5-14.

- Qun-xing, ZHANG. ''Translator's Voice in Translated Texts'', Journal of Literature and Art Studies. 2 (2016): 178-185.

-Rachel, May.''Sensible Elocution. How Translation Works in & upon Punctuation'', The Translator. 3(1997): 1-20.

- Sang, Yanxia.'' An Analysis of Stream of Consciousness Technique in To The Light House", Asian Social Science. 9(2010):173-179.

- Schiavi,Giuliana. '' There is Always a Teller In a tale'', Target, International Journal of Translation Studies. 1(1996): 1-21.

- Simion, Minodora Otilia. "Modernist Techniques in Portrait of The Artist as A Young Man By James Joyce", Annals of the Constantin Brancusi University of Targu Jiu. 4(2013): 57-61.

- Steinberg, Erwin R. ''The Steady Monologue of Interiors: The Pardonable confusion'', James Joyce Quarterly. 3(1969):185-200.

- Van Leuven-Zwart, Katty ''Translation and original: Similarities and dissimilarities, I'', Target International Journal of Translation Studies, 2(1989):151-181.

- Van Leuven-Zwart, Katty.‘’Translation and original: Similarities and dissimilarities, I I’’. Target International Journal of Translation Studies. 2:1(1990):69-95.

- Varela Millan, Carmen. ‘’Hearing Voices : James Joyce, Narrative Voice and Minority Translation’’, Language and Litterature. 1(2004): 37-54.

- Wang, Quing. ‘’Ulysses :’’ The Novel, The Author and the Translators’’, Theory and Practice in Language Studies. 1(2011):21-27.

ج–الفصول في الكتب المحررة:

- Alvstad, Cecilia. ‘’Voices in Translation’’, Handbook of Translation Studies, ED. Yves Gambier and Looc Van Doorslaer. Amsterdam /Philadelphia: John Benjamins , 2013. 207-210.

- Bakker Matthijs ,and Others.‘’Shifts of Translation’’, Routledge Encyclopedia of Translation Studies,ED.Mona Baker.London:Routledge, 2005.226-231.

- Ellmann, Maud. “James Joyce,” The Cambridge Companion to English Novelists, ED. Adrian Poole. Cambridge: Cambridge University Press, 2009: 326-344.

- Kirsten, Malmkjær. ‘‘Punctuation in Hans Christian Andersen’s Stories and Their Translations into English’’,Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media, ED. Fernando Poyatos .Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1997. 151-162.

- Levenston E.A,and Sonnenschein G.‘’The Translation of Point of View in Fictional Narrative’’,Interlingual and Intercultural Communication:Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies, ED. Juliane House,and Shoshana Blum-Kulka. Gremany:Gunter Narr Verlag, 1986.49-60.

-Nida, Eugene. ‘’Principles of Correspondence’’ The Translation Studies Reader. ED. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. 126-140.

- Pattison, Ann. ‘Painting with Words’, Translation and Creativity: Perspective on Creative Writing and Translation Studies, ED. Manuela Perteghella and Eugenia Loffredo .London: Bloomsbury Publishing, 2006. 84-94.

- Popovic, Anton. "The concept 'shift of expression' in Translation," The Nature of Translation: Essays on The Theory and Practice of Literary Translation, ED. James Holmes. Berlin: De Gruyter Mouton,1970: 78-88.

- Zakhir,Marouane. ‘’Translation Procedures’’, The Theories of Translation From History to procedures, Personal Journal of Philosophy of Language and Education. ED.Zainurrahmans (2009): 114-119.

د-أعمال الملتقيات والمحاضرات:

-Cyrus,Lea.‘’Building a Resource for Studying Translation Shifts’’,Language Resources and Evaluation Conference, Genoa. May 24/26,2006.

هـ- القواميس والمعاجم:

-American Psychological Association. APA Dictionary of Psychology. Washington : American Psychological Association, 2013.

- Baldick, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary terms. UK: Oxford University Press, 2001.

-Cuddon, J.A. The penguin Dictionary of literary terms and literary theory. London: Penguin, 1998.

- Rey, Alain. Dictionnaire Historique De La Langue Française. Paris : Le Robert, 2012.

و- الرسائل الجامعية:

-Dan, Shen. ‘’Literary Stylistics and Translation: With Particular Reference to English Translations of Chinese Prose Fiction’’. A dissertation Submitted to The school of Literatures, Languages, Arts and Cultures in the fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctorate of Philosophy. University of Edinburgh, 1987.

- Gridneva, Yana. ‘’Rethinking the Animal: Post-Humanist Tendencies in (Post) Modern Litterature’’. A dissertation Submitted to The faculty of Arts in the fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctorate of Philosophy. University of Karlova, 2017.

-Pekkanen, Hilkka.‘’The Duet Between The Author and The Translator: An Analysis Through Shifts in Literary Translation’. A dissertation Submitted to The Department of Modern Languages English in the fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctorate of Philosopghy. Helsinki University,2010.

- Toto ,Giulia. ‘’Italian Translations of English Stream of Consciousness: a study of selected novels by James Joyce and Virginia Woolf’’. A dissertation Submitted to The school of Literatures, Languages, Arts and Cultures in the fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctorate of Philosophy. University of Edinburgh,2014

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Algiers 2 Abou El Kacem Saadallah
Institute of Translation

‘’Translating Stream of Consciousness in The Modernist Novel: (A Critical Analytic Study of Taha Mahmoud Taha’s and Salah Niazi’s Translation of James Joyce’s Ulysses) ‘’

Thesis Submitted in Fulfilment of the Requirements for the Degree of

Science Doctorate in Translation

Arabic-English-Arabic

Submitted by:

Rima KAMEL

Supervised by:

Prof. Yasmine KELLOU

Board of Examiners:

Aldja MEDJADJI	**Full Professor**	**University of Algiers2**	**Chairwoman**
Yasmine KELLOU	**Full Professor**	**University of Algiers2**	**Supervisor**
Taous GACEMI	**Associate Professor**	**University of Algiers2**	**Examiner**
Ahlem SAGHOUR	**Associate Professor**	**University of Oran 1**	**Examiner**
Yasmina BENBRINIS	**Associate Professor**	**University of Oran 1**	**Examiner**

2022-2023