جامعة الجزائر 2

أبو القاسم سعد الله

معهد الترجمة

ترجمة الإيحاءات الثقافية بين التكافؤ والحرفية في ثلاثية نجيب محفوظ إلى اللغة الفرنسية

– دراسة تحليلية وصفية–

"Translating Cultural Connotations in Naguib Mahfouz's Trilogy into French – A Descriptive Analytical Study"

أطروحة مقدّمة لنيــل درجة دكتــوراه العلوم في التّرجمــة

إعداد الطّالبــة:
زكيـــة طـلعـــي

إشـراف:
أ.د. فيروز سلوغة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ.د علجة مجاجي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيسـا
أ.د فيروز سلوغة	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للتجارة	مشرفا ومقرّرا
أ.د دليلة خليفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
أ.د سهيلة مريبعي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
أ.د فايزة بوخلف	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	عضوا مناقشا
أ.د مريم بن لقدر	أستاذ التعليم العالي	جامعة سطيف 2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2024–2025

University of Algiers 2
Abou El Kacem Saadallah
Institute of Translation

Thesis submitted for the requirements of the degree of
Doctorat Es- Sciences in Translation

By :Talai Zakia

Translating Cultural Connotations in Naguib Mahfouz's Trilogy into French – A Descriptive Analytical Study –

Supervisor : Prof. Selougha Fayrouz

Boards of examiners			
Medjadji Aldja	Professor	University of Algiers 2	Chairperson
Selougha Fayrouz	Professor	Higher School of Commerce	Supervisor
Khelifi Dalila	Professor	University of Algiers 2	Examiner
Meribai Souhila	Professor	University of Algiers 2	Examiner
Boukhelef Faiza	Professor	University of Chlef	Examiner
Benlakdar Meriam	Professor	University of Setif 2	Examiner

Academic year 2024-2025

بسم الله الرحمٰن الرحيم

إهـــــداء

إلى والدتي الغالية ووالدي العزيز

حفظهما الله ورزقهما الصحة والعافية

إلى زوجي السّند والعضد

إلى أبنائي الأعزّاء

"عبد الرّحمان" و"فِراس"

و"سيليـــا"

شكر وتقدير

أحمد الله الذي وفّقني وأعانني على إنجاز هذا البحث، وأتقدّم بالشكر الجزيل والتقدير العميق إلى الأستاذة الدكتورة فيروز سلوغة على تفضّلها بالإشراف على هذا البحث، الذي تفقّدته بعناية، وأغنته من علمها ومعرفتها.

كما أتوجّه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرّموا بقراءة هذا البحث، وإثرائه بآرائهم التي ستلقى منّي صدرا رحبا، ليكتمل هذا البناء.

ملخص باللغة العربية

يتناول هذا البحث ترجمة الإيحاءات الثقافية في ثلاثية نجيب محفوظ وترجمتها الفرنسية لـ"فيليب فيغرو". ولما كانت الإيحاءات الثقافية تنغرس في السياق التاريخي والاجتماعي واللغوي لثقافة معيّنة، فإنّه من الضروري أن يتمّ الاهتمام بها في الترجمة. ويهدف هذا البحث إلى اختبار فاعلية استخدام أسلوبي التكافؤ والحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية، وأثرهما على جودة الترجمة وتلقّيها. يتّبع هذا البحث المنهج الوصفي حيث يوظّف نظرية التكافؤ الشكلي والديناميكي لنايدا، ونظرية "برمان" الداعية إلى الترجمة الحرفية، كما يعتمد على مبادئ نظرية المعنى في تحليل نماذج الإيحاءات الثقافية في الأمثال والعبارات الاصطلاحية والصور البيانية وأسماء العلم وألفاظ التخاطب والتفخيم. وأظهرت نتائج البحث أنّ المترجم استخدم إجراءات متنوّعة، بما فيها نوعي التكافؤ الشكلي والديناميكي والترجمة الحرفية، إذ نقل التكافؤ الديناميكي المعنى الأساسي للعبارات الثقافية إلا أنّه لم ينقل بالقدر ذاته إيحاءاتها الثقافية، في حين لم يوظّف المترجم التكافؤ الشكلي إلّا قليلا، ربّما بسبب الفوارق الثقافية بين اللّغتين العربية والفرنسية. وهكذا لم يتحقّق الأثر المكافئ في معظم النماذج الخاصة بالتكافؤ. أما الترجمة الحرفية متبوعة بالهوامش التفسيرية، فقد نقلت عموما الإيحاءات الثقافية العربية إلى القارئ الفرنسي. وفي الختام، تجدر الإشارة إلى أنّ الترجمة الحرفية ليست حلّا نهائيا لتخطي صعوبات الترجمة الثقافية.

الكلمات الدّلالية: الإيحاءات، الثلاثية، الثقافة، التكافؤ الشكلي، التكافؤ الديناميكي، الترجمة الحرفية.

ملخص باللغة الإنجليزية

This study discusses the translation of cultural connotation in Naguib Mahfouz Trilogy and its French translation by Philippe Vigreux. Since cultural connotations are rooted in a specific culture's historical, social, and linguistic context, they need close attention in translation. The present study examines the effectiveness of equivalence and literal translation procedures on the quality and reception of cultural connotation translation. The method is descriptive, using Nida's theory of dynamic and formal equivalence, Berman's theory of literal translation, and principles of the interpretative theory to analyze examples of cultural connotation in proverbs, idioms, rhetorical figures, proper names, and terms of address, and honorific titles. The results of this study showed that the translator used a variety of procedures, including dynamic and formal equivalence, as well as literal translation. Dynamic equivalence transmitted the focal meaning of cultural expressions, but it did not equally render their cultural connotations. However, formal equivalence was rarely used, possibly because of cultural differences between Arabic and French languages. Thus, an equivalent effect was not achieved in most examples using equivalence. As to literal translation, it conveyed, in general, the Arabic cultural connotations to the French reader, accompanied by footnotes. Finally, it should be noted that literal translation is not the ultimate solution to overcome the difficulties of translating culture.

Key words: connotation, Trilogy, culture, formal equivalence, dynamic equivalence, literal translation.

فهرس المحتويات

إهـــداء ..... أ

شكر وتقدير ..... ب

ملخص باللغة العربية ..... ت

ملخص باللغة الإنجليزية ..... ث

فهرس المحتويات ..... ج

قائمة الجداول ..... ش

مقدمـــــة ..... ا

الفصل الأول: الرواية والإيحاءات الثقافية 1

0.1 تقديم الفصل..... 2

1.1 تعريف الرواية 2

2.1 عناصر الرواية 5

1.2.1 الموضوع..... 6

2.2.1 الحدث الرّوائي 6

3.2.1 الحبكة 7

4.2.1 الشخصيات 8

5.2.1 الحوار 9

3.1 خصائص الرّواية 10

1.3.1 الخاصية التعبيرية 10

2.3.1 الشكل..... 11

3.3.1 الإيحاء 12
4.3.1 تعدّد المعنى والتأويل 13
5.3.1 تجاوز حدود الزمان والمكان 14
4.1 أنواع الرّواية 15
1.4.1 الرواية التاريخية 16
2.4.1 الرّواية التعليمية 17
3.4.1 الرّواية الرومانسية 18
4.4.1 الرواية الواقعية 19
5.1 أهمية الرّواية 22
6.1 الإيحاءات الثقافية في الرواية 24
1.6.1 تعريف الإيحاء 24
2.6.1 خصائص الإيحاء 27
1.2.6.1 غياب ضوابط التوليد والاستخدام 28
2.2.6.1 تعدّدية الإيحاء واختلافه بين البيئات 28
3.2.6.1 ذاتية الاستخدام 29
4.2.6.1 تبلور الإيحاء باتّفاق الجماعة 29
3.6.1 أنواع الإيحاء 29
1.3.6.1 الإيحاء الارتباطي 30
2.3.6.1 الإيحاء الشعوري 30
3.3.6.1 الإيحاء التلميحي 31
4.3.6.1 إيحاء التلازم اللّفظي 31
4.6.1 الإيحاءات الثقافية 31

1.4.6.1 الثقافة المادية 32
2.4.6.1. الثقافة الاجتماعية 33
3.4.6.1. البيئة 34
4.4.6.1.الدين 34
5.4.6.1 اللهجة الاجتماعية 35
6.4.6.1 الأمثـال 35
7.4.6.1 التعابير الاصطلاحية 38
8.4.6.1 الصور البيانية 41
9.4.6.1 أسماء العلـم 43
10.4.6.1 ألقاب التخاطب والتفخيم 46
7.1 خلاصة الفصل 48
الفصل الثاني: ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية 49
0.2 تقديم الفصل 50
1.2 ترجمة الرواية 50
2.2 ترجمة أنواع الإيحاءات الثقافية في الرواية 53
1.2.2 ترجمة الأمثـال 53
2.2.2 ترجمة التعابير الاصطلاحية 57
3.2.2 ترجمة الصور البيانية 60
4.2.2 ترجمة أسماء العلم 62
5.2.2 ترجمة ألقاب التخاطب والتفخيم 65
3.2 التكافؤ في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية 67
1.3.2.تعريف التكافؤ 67

2.3.2 أنواع التكافؤ 69
1.2.3.2 التكافؤ عند "كولر"..... 70
1.1.2.3.2 التكافؤ الدلالي..... 70
2.1.2.3.2.التكافؤ الإيحائي 70
3.1.2.3.2 التكافؤ المعاييري 71
4.1.2.3.2 التكافؤ التداولي..... 72
5.1.2.3.2 التكافؤ الشكلي 72
2.2.3.2 التكافؤ المفهومي والتكافؤ التأثيري عند "لودرير" 73
1.2.2.3.2 التكافؤ المفهومي 73
2.2.2.3.2 التكافؤ التأثيري 73
3.2.3.2. التكافؤ الشكلي والتكافؤ الديناميكي عند "نايدا" 74
3.3.2 التكافؤ الشكلي والتكافؤ الديناميكي في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية 77
4.2 الحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرّواية 79
1.4.2 تعريف الترجمة الحرفية..... 80
2.4.2 الترجمة الحرفية والترجمة العرقية 84
3.4.2 الحرفية والأمانة في ترجمة الإيحاءات الثقافية 86
4.4.2 الحرفية في ترجمة الإيحاءات بين إبراز ثقافة الآخر وضرورة استيعابها 89
5.2 نظرية "المعنى" في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية 93
1.5.2 آليات الترجمة التأويلية للنص الرّوائي..... 94
2.5.2 الترجمة التأويلية للإيحاءات الثقافية في الرواية..... 97
6.2 أهمية السياق في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية 101

7.2 خلاصة الفصل 105

الفصل الثالث: دراسة تحليلية وصفية للمدوّنة 106

0.3 تقديم الفصل.....107

1.3 تقديم المدونة.....107

1.1.3 تعريف الكاتب 108

2.1.3 التعريف بالرّواية 110

1.2.1.3 التشكيل الفني في رواية "ثلاثية القاهرة" 112

2.2.1.3 موضوعات الثلاثية 116

1.2.2.1.3 الانتماء السياسي.....116

2.2.2.1.3 ملامح المجتمع المصري 118

3.2.2.1.3 الصراع الطبقي 118

4.2.2.1.3 الانحلال الأخلاقي.....120

5.2.2.1.3 الأقلية الطائفية.....122

6.2.2.1.3 المجتمع الانتقالي.....123

3.1.3 تعريف المترجم 124

4.1.3 التعريف بالرّواية المترجَمة 125

2.3 تحليل ترجمة الإيحاءات الثقافية في رواية "ثلاثية القاهرة" 127

1.2.3 منهجية التحليل 127

2.2.3 تحليل النماذج.....129

1.2.2.3 ترجمة الإيحاءات الثقافية في الأمثال 129

1.1.2.2.3 النموذج الأوّل 129

2.1.2.2.3 النموذج الثاني.....131

3.1.2.2.3 النموذج الثالث 132
4.1.2.2.3 النموذج الرابع 134
5.1.2.2.3 النموذج الخامس 136
6.1.2.2.3 النموذج السادس 137
7.1.2.2.3 النموذج السابع.....139
8.1.2.2.3 النموذج الثامن 140
2.2.2.3 ترجمة الإيحاءات الثقافية في التعابير الاصطلاحية.....142
1.2.2.2.3 النموذج الأوّل 142
2.2.2.2.3 النموذج الثاني.....144
3.2.2.2.3 النموذج الثالث 146
4.2.2.2.3 النموذج الرابع 147
5.2.2.2.3 النموذج الخامس 149
6.2.2.2.3 النموذج السادس 150
7.2.2.2.3 النموذج السابع.....152
8.2.2.2.3 النموذج الثامن 154
3.2.2.3 ترجمة الإيحاءات الثقافية في الصور البيانية 156
1.3.2.2.3 النموذج الأول 156
2.3.2.2.3 النموذج الثاني.....157
3.3.2.2.3 النموذج الثالث 159
4.3.2.2.3 النموذج الرابع 161
5.3.2.2.3 النموذج الخامس 163
6.3.2.2.3 النموذج السادس 165

7.3.2.2.3 النموذج السابع.....167
8.3.2.2.3 النموذج الثامن 169
4.2.2.3 ترجمة الإيحاءات الثقافية في أسماء العلم 171
1.4.2.2.3 النموذج الأوّل 171
2.4.2.2.3 النموذج الثاني.....173
3.4.2.2.3 النموذج الثالث 175
4.4.2.2.3 النموذج الرابع 177
5.4.2.2.3 النموذج الخامس 179
6.4.2.2.3 النموذج السادس 181
7.4.2.2.3 النموذج السابع.....183
8.4.2.2.3 النموذج الثامن 185
5.2.2.3 ترجمة الإيحاءات الثقافية في ألقاب التخاطب والتفخيم 186
1.5.2.2.3 النموذج الأوّل 187
2.5.2.2.3 النموذج الثاني.....188
3.5.2.2.3 النموذج الثالث 190
4.5.2.2.3 النموذج الرابع 192
5.5.2.2.3 النموذج الخامس 193
6.5.2.2.3 النموذج السادس 194
7.5.2.2.3 النموذج السابع.....196
8.5.2.2.3 النموذج الثامن 198
6.2.2.3 نتائج الدراسة التحليلية للنماذج 206
3.3 خلاصة الفصل 211

خاتمة 212

قائمة المصادر والمراجع.....216

مسرد المصطلحات فرنسي-عربي-إنجليزي.....228

ملاحـــــــق.....233

ملحق 01: غلاف المدوّنة.....234

ملحق 02: غلاف المدوّنة المترجمة 235

ملحق 03: ملخص "ثلاثية القاهرة" 236

قائمة الجداول

الجدول (1): ترجمة الإيحاءات الثقافية بالتكافؤ..... **200**

الجدول (2): ترجمة الإيحاءات الثقافية بالحرفية..... **203**

الجدول (3): النتائج الإحصائية للدراسة التحليلية للنماذج..... **208**

مقدمـــــــة

استخدم الإنسان منذ القدم الإيحاء والترميز في لغته وكلامه حسب حاجاته الثقافية والاجتماعية. والإيحاءات مظهر من مظاهر الاستخدام اللّغوي، تكتسب الألفاظ في إطاره معاني ثانوية تُضاف إلى دلالاتها الأساسية الظّاهرة والمتّفق عليها. ومادام الإنسان يسعى باستمرار إلى التطوّر والرّقي الحضاري فإنّ اللّغة تتطوّر أيضا لمواكبة نشاط الإنسان الدّائم وإنارة درب التواصل الذي تفرضه المعاملات بين البشر أفرادا وشعوبا. وكذلك الألفاظ لا تستقرّ فيها دلالاتها إنّما تتطوّر المعاني المحيطة بها خضوعا للاستعمالات المختلفة، حسب وجهات النّظر الخاصة، وأعراف كل مجتمع وقوانيه، والموروث الثقافي، لتحقيق سبل التعايش والتفاهم.

ونجد حتى في القرآن الكريم صورا من هذا المعنى من خلال ورود ألفاظ إيحائية تزيد المعنى قوة وتأكيدا. ونمثّل لها بلفظ "البصير" وهو اسم من أسماء الله، للدلالة على شدّة الرقابة دون شرط النظر بالعين لأنّ العين ترى والله يعلم ما يُرى وما لا يُرى. ومن جملة المعاني غير الظّاهرة في اسم الله "البصير"، المشاعر التي يستثيرها اللفظ في نفوس المسلمين كالطمأنينة واليقين والهيبة والخشوع والتوبة، وهي إيحاءات شعورية ربّما تختلف من فرد إلى آخر حسب درجة إيمانه وقوّة معتقداته.

ولما كانت سمة الإيحاء "الذّاتية" فإنّها تتوافق وخاصية التعبير في الرواية، التي تتعلّق بذاتية المبدع. فالإيحاء سمة من السمات الأساسية للعمل الرّوائي حيث يسعى الكاتب إلى استثارة عاطفة القارئ ومشاركته انفعالاته النفسية بالإشارة إلى معاني خفيّة بأسلوبه الخاص. وبتعبير آخر، إذا ما أراد الكاتب التعبير عن حالته الشعورية فهو ملزم بأن ينزاح عن المدلولات الحرفية إلى الصياغة الخاصة التي تتولّد عنها معاني تشير إلى وجدانه وموقفه وفكره ومعتقداته، كما توحي ببيئته الاجتماعية والثقافية. ولذا فإنّ مجموع العوامل الثقافية المشتركة بين الكاتب وعمله وقارئه يؤثّر في فهم الإيحاءات في الرواية.

ومن هنا نتبيّن أهمية دراسة الإيحاءات الثقافية في الرّواية سيما عندما يتعلّق الأمر بجمهور الكاتب من القارئين الذين لا ينتمون إلى بيئته اللّغوية والثقافية، وهذا يوافق حالة الترجمة من لغة إلى أخرى. فاللّغة تعكس حياة الأمة التي تتحدّث تلك اللّغة، إذ توثّق تجاربها وخبراتها الاجتماعية والسياسية وما تتوارثه الأجيال من معتقدات وأعراف وتقاليد. وتدخل هذه العناصر في بناء ثقافة الأمة التي تتشكّل بتأثير الظّروف الطبيعية والاجتماعية والتاريخية. وما الاستخدام اللغوي إلا مرآة هذه التأثّرات حيث يُظهر التمثّلات اللّغوية لنظرة الفرد للعالم. فنجد الكلمات في كلّ لغة ترتبط بمشاعر معيّنة، كالحزن والفرح والشك واليقين، تعطيها مضمونا نفسيّا قد يشاركه أفراد المجتمع الواحد وقد يكون ذاتيا يعبّر عن انفعال الفرد أو حالته الشعورية في موقف معيّن.

ولاشك أنّ ترجمة الإيحاءات الثقافية الكامنة في لغة الروائي وبيئته، إلى لغة أجنبية، ليست بالأمر الهيّن. لأنّ الظّروف الثقافية مختلفة بين الشعوب والأمم وكذلك العوامل التاريخية والسياسية التي أشرنا إليها فيما سبق. ناهيك عن ذاتية الرّوائي في استخدام الإيحاء والتلميح حيث يمكنه الخروج بمعاني الكلمات والعبارات عمّا هو مألوف لغرض الإشارة إلى ما لا يرغب في الإفصاح عنه، مثل المواضيع السياسية الحساسة أو المحظورات اللّغوية، لأسباب دينية أو اجتماعية. زد إلى أنّ تفسير هذه المدلولات الضّمنية واستنباط معانيها الحقيقية يتوقّف على مدى ارتباط القارئ ببيئة الكاتب والعمل، فإن كان أجنبيّا عنها لن يكون من اليسير على المترجم أن يبلّغه تلك المعاني الارتباطية، خاصة وأنّ الكلمات لا تنقاد له لإعادة التعبير عن المواقف الأصلية بعمقها الدّلالي، إذ نادرا ما يجد المترجم طواعية من اللّغة المستهدفة لاستقبال عناصر ثقافية جديدة وإبراز مكنوناتها الاجتماعية أو الدّينية.

وبهذا تطرح ترجمة الإيحاءات الثقافية في النص الرّوائي العديد من المشكلات في عملية الترجمة، وخاصة إذا ما تعلّق الأمر بثقافتين متباعدتين كالترجمة من العربية إلى

الفرنسية، حيث تتأصّل ملامح الثقافة الشرقية في محيطها العربيّ وتأبى هجره. وهذا من أبرز الصعوبات التي يمكن أن يواجهها مترجم ثلاثية نجيب محفوظ كونها رواية واقعية اجتماعية اشتملت على مظاهر الحياة المصرية والشرقية بتفاصيلها على مدى ثلاثة أجيال. فتقع على عاتق المترجم مسؤولية استيعاب قارئه لثقافة الآخر وتمكينه من الانفتاح عليها، وذلك مَطلب من مطالب الأدب المترجَم، بالإضافة إلى تحقيق التواصل الأدبي بين القارئ والمؤلّف والعمل الإبداعي داخل المنظومة المستقبلة.

وعليه، يلجأ المترجم إلى استخدام مجموعة من الأساليب تتأرجح بصفة عامة بين التكافؤ والحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية، كما يمكن أن تتنوّع الخيارات الأسلوبية في ترجمة الرواية من مترجم إلى آخر.

ومن هذا المنطلق ارتأينا أن نطرح الإشكالية التالية:

- **كيف وظّف المترجم أسلوبي الترجمة الحرفية والتكافؤ في نقل الإيحاءات الثقافية؟ وما مدى فاعليّتهما؟**

وتنبثق من الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية نطرحها في مايلي:

- هل تنقل الترجمة الحرفية الإيحاءات الثقافية التي تتضمّنها الأمثال، والتعابير الاصطلاحية، والصور البيانية، وأسماء العلم، وألقاب التخاطب والتفخيم في ثلاثية القاهرة؟
- ماهو التكافؤ الذي اعتمده المترجم في ترجمة الإيحاءات الثقافية من بين نوعي التكافؤ "الشكلي والديناميكي"؟ وهل ينقل الصورة الثقافية الاجتماعية والدينية الموجودة في العبارات العربية السابقة؟ وما مدى تحقّق الأثر المكافئ؟
- ماهي الإستراتيجيات التي استخدمها المترجم، إلى جانب الحرفية والتكافؤ، لترجمة الرّموز الثقافية بإيحاءاتها؟
- ما مدى اعتماد المترجم على السياق في ترجمة الإيحاءات الثقافية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وضعنا الفرضيات الآتية:

- قد تنقل الترجمة الحرفية الإيحاءات الثقافية التي تتضمّنها الأمثال، والتعابير الاصطلاحية، والصور البيانية، وأسماء العلم، وألقاب التخاطب والتفخيم في ثلاثية القاهرة.
- قد يعتمد المترجم التكافؤ الديناميكي في ترجمة الإيحاءات الثقافية لفاعليّته المحتملة في نقل المعنى والإيحاء. وربّما ينقل الصورة الثقافية العربية الاجتماعية والدينية. وقد يتحقق الأثر المكافئ في الترجمات بهذا الأسلوب.
- يمكن للمترجم الاستناد على أساليب متعدّدة للترجمة، إلى جانب الحرفية والتكافؤ، كما يمكنه الاستناد على مبادئ نظرية المعنى في ترجمة الإيحاءات الثقافية.
- قد يساعد السياق المترجِم في تحديد أساليب ترجمة الإيحاءات الثقافية.

وفي إطار معالجة هذه الإشكالية تناولنا موضوع ترجمة الإيحاءات الثقافية بدراسته في رواية "ثلاثية القاهرة" للكاتب المصري نجيب محفوظ، وترجمتها إلى الفرنسية للمترجم "فيليب فيغرو" (Philippe Vigreux)، حيث وسمنا البحث بـــ:

ترجمة الإيحاءات الثقافية بين التكافؤ والحرفية في ثلاثية نجيب محفوظ إلى اللغة الفرنسية– دراسة تحليلية وصفية–

وجاء هيكل البحث في ثلاثة فصول، فصلين نظريّين وفصل تطبيقي، مع إدراج خاتمة وقائمة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث، وإضافة مسرد للمصطلحات فرنسي–عربي – إنجليزي.

في الفصل الأوّل بعنوان "الرواية والإيحاءات الثقافية"، سنهتم بتقديم الرواية والإيحاءات الثقافية. ونستهلّه بتعريف الرّواية وذكر عناصرها، ثم نحدّد خصائص الرواية من ناحية الشكل والمضمون، ونعرّج على أنواعها مع الإشارة إلى أهمية الرّواية.

ونقف بعد ذلك على مفهوم الإيحاء، ثم نحدّد خصائصه، ونعرض أنواعه. ليتسنّى لنا استعراض الإيحاءات الثقافية المتعلّقة بمختلف مظاهر الثقافة المادية والاجتماعية،

والإيحاءات المرتبطة بالبيئة والدين واللهجة، وكذلك ما تعلّق منها بمختلف الأنماط اللغوية والتعبيرية ولقد حصرناها في: الأمثال، والتعابير الاصطلاحية، والصور البيانية، وأسماء العلم، وألقاب التخاطب والتفخيم. ونختم الفصل بخلاصة ما توصّلنا إليه.

وفي الفصل الثاني الموسوم بـ "ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرّواية" سنركّز على أسلوبي التكافؤ والحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية، حيث نستهلّه بالتطرّق إلى ترجمة الرواية بوصفها عملية معقّدة، ثم نتناول ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرّواية، في كل من الأمثال، والتعابير الاصطلاحية، والصور البيانية، وأسماء العلم، وألقاب التفخيم.

ونعرّج في هذا الإطار على أسلوبي التكافؤ والحرفية وهما من أهمّ أساليب الترجمة الأدبية، وسنتناول كلّ واحد منهما بالدّراسة التفصيلية على حدة، إذ نبدأ بتعريف التكافؤ ثم نذكر أنواعه المختلفة باختلاف المنظّرين، ونخصّ بالدراسة التكافؤ عند "كولر" (Koller)، و"لودرير" (Lederer)، و"نايدا" (Nida). وإنّنا سنعرض لنوعي التكافؤ "الشكلي والدّيناميكي" لنايدا في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية كوننا نعتمدهما في تحليل نماذج الدراسة الوصفية للمدوّنة.

وفيما يخص أسلوب الحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية فسنتطرّق إليه بالاستناد على نظرية "برمان" الدّاعية إلى استخدام الحرفية في ترجمة الأدب. حيث نعرّف الحرفية ثم نتناول ثنائية الترجمة الحرفية والترجمة العرقية في إطار النظرية الثقافية لـ"برمان"، ونتناول أيضا مفهوم الأمانة بالتوازي مع مفهوم الحرفية لديه. وسنبيّن في هذا الصدد أثر الحرفية في إبراز ثقافة الآخر من ناحية، وأثرها على مفهومية الترجمة من ناحية أخرى.

ولقد ارتأينا أن نطرح مبادئ "نظرية المعنى" لمدرسة باريس لأهمية ميكانيزمات التأويل التي تقدّمها النظرية للمترجم. ونتناول بالدّراسة في هذا الفصل أهمية السياق في ترجمة الإيحاءات الثقافية، كما نشير إلى الصعوبات التي يواجهها مترجم الرواية في هذا الشأن، لنُنهي الفصل بخلاصة شاملة.

أما الفصل الثالث فهو تطبيقي يُعنى بالدراسة الوصفية التحليلية للمدوّنة، حيث نتطرّق في بدايته إلى تقديم المدوّنة وهي رواية "ثلاثية القاهرة" للكاتب المصري نجيب محفوظ، فنعرّف أولا كاتبها بالإشارة إلى أهمّ مؤلّفاته وأبرز مراحل كتاباته الأدبية، ثم نعرّف الرّواية بالوقوف على التشكيل الفنّي فيها: بناء الشخصيات، الزمان والمكان، الأسلوب. ونستعرض أهم الموضوعات في الثلاثية، وهي: الانتماء السياسي، ملامح المجتمع المصري، الصراع الطبقي، الانحلال الطبقي، الأقلية الطائفية، المجتمع الانتقالي. نتناول بعد ذلك تعريف المترجم ثم تعريف الرّواية المترجَمة، لنصل إلى تحليل ترجمة الإيحاءات الثقافية في رواية "ثلاثية القاهرة"، حيث نعرض لمنهجية التحليل ثم نشرع في تحليل النماذج المتعلّقة بترجمة الإيحاءات الثقافية في: الأمثال، التعابير الاصطلاحية، الصور البيانية، أسماء العلم، ألقاب التخاطب والتفخيم. وسنتبع تحليل هذه النماذج بعرض النتائج التي نتوصّل إليها. ونختم الفصل بخلاصة ما استنتجناه من الدراسة التحليلية الوصفية للمدونة.

ولقد اخترنا موضوع بحثنا نظرا لأهمية الثقافة والإيحاءات المتصلة بها في دراسات الترجمة، ناهيك عن كون ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية موضوع خصب في دراسات الترجمة العربية حيث يحتاج إلى المزيد من الفحص والتمحيص. ولقد حدّدنا أسلوبي التكافؤ والحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية لكونهما أبرز أساليب ترجمة النص الرّوائي الذي يتّسم بوفرة مظاهر الثقافة وإيحاءاتها، فارتأينا إلى ضرورة دراسة فاعلية هاتين الإستراتيجيتين في إيصال المدلولات الضمنية المرتبطة بثقافة الرواية إلى قارئ الترجمة، باعتبار أنّ ترجمة الأدب ترمي إلى انفتاح القارئ على ثقافة الآخر.

أما اختيارنا لثلاثية نجيب محفوظ مدوّنةً للبحث فلأنّ الأديب المصري أبدع في كتابة الرّواية ورسْم ملامحها الشرقية، حيث طرح فيها رؤيته النقدية للواقع الاجتماعي والسياسي بمهارة، متّبعا في غالب الأحيان أسلوب الإيحاء والتلميح. زِد إلى أنّ هذه

الرّواية الواقعية اشتملت على مظاهر الحياة المصرية بتفاصيلها على مدى ثلاثة أجيال (في ثلاثة أجزاء للرّواية)، إذ سجّلت العديد من الأحداث السياسية والتاريخية واستعرضت الكثير من التقاليد الشرقية وأعراف المجتمع المصري، فهي تزخر بالمفاهيم الثقافية وتزدحم فيها الإيحاءات الاجتماعية والدّينية التي ترتبط صعوبة ترجمتها بإشكالية هذا البحث. وعليه، أردنا باختيارنا لهذه المدوّنة معرفة الحلول الممكنة التي اعتمدها المترجم لنقل الإيحاءات الثقافية المنغرسة في ثقافة نجيب محفوظ إلى اللغة الفرنسية، ومعرفة أيضا كيفية استحداث المترجم أسلوب الكاتب الإيحائي في تقديم رؤيته الاجتماعية والنقدية.

وفي هذا الإطار اخترنا نظرية "نايدا" السوسيوثقافية ليفيد منها بحثنا في دراسة أسلوب التكافؤ في ترجمة الإيحاءات الثقافية ومدى استيعاب القارئ لها استنادا على مبدأ الأثر المكافئ. فالتكافؤ الذي جاء به "نايدا" بنوعيه "الشكلي والديناميكي" يساعدنا في تحديد ما إن أدّت ترجمة نماذج الدراسة الدلالة الضمنية للمظهر الثقافي في اللغة المستهدفة، كما يتيح لنا التحقّق من إثارة الترجمة استجابة لدى المتلقي مماثلة للأصل باستحداث أثر مكافئ شعوري أو جمالي أو هزلي وما إلى ذلك ممّا يمكن أن يثيره الإيحاء الموجود في كل نموذج من نماذج الدّراسة.

واخترنا نظرية "برمان" الدّاعية إلى الحرفية في ترجمة الأدب لنقل الثقافة الأصلية كما هي، من خلال اعتماد "الحرف" في ترجمة كل عنصر ثقافي للسّماح للمتلقّي بالتعرّف على ثقافة الآخر. فهذه النّظرية تدعم بحثنا في دراسة أسلوب الحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية بالارتكاز على مفهوم الأمانة في الترجمة من وجهة نظر "برمان"، إذ يرى أنّ الأمانة تكون للحرف وهو الذي يستثير القارئ لاكتشاف معناه الظّاهر والمستتر.

أمّا اختيارنا لـ "نظرية المعنى" في دراسة ترجمة الإيحاءات الثقافية فجاء لحاجتنا إلى اعتماد مبادئ هذه النظرية التأويلية في تحليل نماذج الدراسة الخاصة بالإيحاءات الثقافية، حيث نحاول تقييم تأويل المترجم لها لأنّ قيمة الإيحاءات الثقافية تختلف بين

الثقافة المصرية وبين الثقافة الفرنسية. وهذا بوصف الإيحاءات معاني ارتباطية وضمنية تتطلّب جهدا في تفسيرها بدءًا باستنباط معانيها وفق قصد الكاتب. وقد فصّلت "لودرير" في هذه النقطة في إطار نظرية مدرستها (مدرسة باريس)، وصولا إلى تحديد الإيحاءات ضمن الظروف الثقافية والسياقية في الرواية.

ويتيح لنا اعتماد النظريات السالفة الذّكر في هذا البحث الإجابة عن تساؤلنا حول كيفية توظيف المترجم أسلوبي التكافؤ والحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية ومدى فاعلية الإجراءات المتّبعة في نقل ملامح الثقافة المصرية إلى المتلقّي الفرنسي.

وبناءً على ما تقدّم، يرمي بحثنا هذا إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- اختبار فاعلية الحرفية والتكافؤ في ترجمة إيحاءات الثقافة الشرقية إلى اللغة الفرنسية.
- التعرّف على خيارات المترجم الإستراتيجية في مواجهة صعوبات ترجمة الإيحاءات الثقافية ضمن ثلاثية القاهرة.
- تحديد نوع التكافؤ الذي اعتمده المترجم في ترجمة الإيحاءات الثقافية ومعرفة مدى تحقيق الأثر المكافئ.
- إبراز دور السياق في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرّواية.

وفيما يخصّ حدود البحث، تجدر الإشارة إلى أنّ دراستنا لترجمة الإيحاءات الثقافية في ثلاثية نجيب محفوظ تقتصر على خمسة أنماط لغوية وتعبيرية تتضمّن إيحاءات الثقافة الشرقية، وهي: الأمثال، التعابير الاصطلاحية، الصور البيانية، أسماء العلم، ألقاب التخاطب والتفخيم. ولقد اعتمدنا في تحليلها على مبادئ نظرية المعنى التي تزوّد المترجم بميكانيزمات التأويل لاستنباط المعاني الإيحائية المستترة في أقوال الشخصيات وحواراتهم، وبناءً على ذلك يحدّد المترجم أسلوب الترجمة المناسب لنقل الإيحاء الثقافي.

ولقد حصرنا دراستنا لأسلوبي التكافؤ والحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية في إطار نظرية التكافؤ لنايدا التي يحدّد فيها نوعي التكافؤ الشكلي والديناميكي المعتمدين في الدراسة الوصفية التحليلية للنماذج، ونظرية "برمان" الثقافية الداعية إلى الترجمة الحرفية في الأدب. ونعرض للنّظرتين السابقتين في الفصل الثاني لهذا البحث.

ومن بين الدّراسات السابقة التي تناولت موضوع بحثنا، نذكر رسالة دكتوراه الباحث Ghesty Nuraini الموسومة بـ "Material Cultural Words, Translation Procedure and Meaning Equivalence in the Revenant Novel by Michael Punke" التي ناقشها في 2008 وتناول فيها أساليب ترجمة العناصر الثقافية وإيحاءاتها بالتركيز على أسلوب التكافؤ، حيث أظهرت هذه الدراسة أنّ أسلوبي التكافؤ الشكلي والديناميكي يُستخدمان في ترجمة عناصر الثقافة وإيحاءاتها، ويحقّقان ترجمات طبيعية (natural translations) أو ترجمات تغريبية (exotic translations) تحافظ هذه الأخيرة على العناصر الثقافية أجنبية في اللّغة المستهدفة.

وسبق أن تناولت Kerbrat-Orecchioni موضوع الإيحاءات الثقافية في كتابها بعنوان "la Connotation" الصادر في 1977 عن المطبوعات الجامعية لمدينة "ليون"، حيث تناولت فيه بالدراسة مفهوم الإيحاء وسماته الأساسية بشكل مفصّل ومن جوانب عديدة، أهمّها ارتباطه بالثقافة، كما تطرّقت إلى ترجمة الإيحاءات وإمكانية نقلها بوضوح بالإشارة إلى بعض أساليب الترجمة الملائمة.

ونذكر أيضا مقال الباحثة Wecksteen Corinne بعنوان "La Traduction des Connotations Culturelles: entre Préservation de l'Etranger et Acclimatation" الذي نشرته مجلة Plume في 2008 ، حيث تطرّقت فيه إلى وجود "الآخر" و "الغريب" في العناصر الثقافية ضمن الرّواية مما يطرح صعوبات في ترجمة الإيحاءات الثقافية، وسعت Wecksteen إلى إبراز هذه الصعوبات والتعرّف على أساليب الترجمة التي اعتمدها المترجم، كما عُنيت الدراسة بتحديد العوامل التي تؤثّر في توجّهات المترجم إمّا

نحو التغريب من خلال المحافظة على العناصر الثقافية الأجنبية، وإمّا يتوجّه المترجم نحو تطويع تلك العناصر الأجنبية في الثقافة المستقبلة.

ولقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات في إنجاز هذا البحث كان أبرزها التعامل مع الإيحاءات الثقافية المنغرسة في تاريخ مصر أو المتعلّقة بأعراف المجتمع المصري، حيث وجدنا صعوبة في فهم الكثير من الصّيغ والتعابير المتضمّنة تلك المعاني على الرّغم من أنّ الثقافة المصرية ليست غريبة عنّا، ولم يتسنّ لنا فهمها لو لم نستعن بمراجع وكتب خاصة بتفسير التعابير المصرية العامية وبعض المظاهر الثقافية.

الفصل الأول:

الرواية والإيحاءات الثقافية

0.1 تقديم الفصل

نتناول بالدّراسة في الفصل الأوّل لهذا البحث تجلّيات الإيحاءات الثقافية في الرّواية، حيث نعرض أوّلا لتعريف الرواية، ثم نشير إلى أبرز عناصر بنائها. ونحدّد خصائص الرّواية من ناحية الشكل والمضمون، وقد حصرناها في: الخاصية التعبيرية، الشكل، الإيحاء، تعدّد المعنى والتأويل، تجاوز النص حدود الزمان والمكان. ونعرّج على أنواع الرّواية الآتية: التاريخية، التعليمية، الرومانسية، الواقعية. كما نشير أيضا إلى أهمية الرواية ومكانتها التي تميّزها عن سائر الأنواع الأدبية.

وسنتطرّق في هذا الفصل إلى الإيحاءات الثقافية في الرّواية بالوقوف أوّلا على مفهوم الإيحاء، ثم نعرض أنواعه. ونحدّد خصائص الإيحاء، وأهمها: غياب ضوابط التوليد والاستخدام، تعدّدية الإيحاء واختلافه بين البيئات، ذاتية الاستخدام، تبلور الإيحاء باتّفاق الجماعة. ونستعرض أيضا الإيحاءات الثقافية المتعلّقة بمختلف مظاهر الثقافة المادية والاجتماعية وما يرتبط منها بالبيئة والدين واللّهجات العامية، ممثّلة بأبرز الصيغ التعبيرية المشحونة بالإيحاءات الثقافية في الرّواية، وهي: الأمثال، والتعابير الاصطلاحية، والصور البيانية، وأسماء العلم، وألقاب التخاطب والتفخيم. ونختم الفصل بخلاصة ما توصّلنا إليه من دراسة العناصر التي ذكرناها فيما سبق.

1.1 تعريف الرواية

الرواية هي فنّ من فنون الأدب، والأدب هو التعبير المبدع عن الذّات بلغة مؤثّرة ومناسبة، أو هو صياغة الحياة وتأثيراتها على النفس بأسلوب جميل. وتعرّفه مجموعة من الأدباء بأنّه تعبير جميل يعبّر عن مشاعر الإنسان وأحاسيسه وانفعالاته بصور موحية قادرة على نقل تجربة الأديب إلى المتلقي (الكسواني وقطناني، 2014: 15).

ومن جملة ما قيل في الأدب يخلص فروخ إلى أنّ:

«الأدب إذن هو المعنى المبتكر في اللّفظ الفصيح والتعبير المتين والأسلوب البارع والخيال الواسع».

(44 :1981)

وفي نظر طه وادي:

«الرواية تجربة أدبية يعبّر عنها بأسلوب النثر سردا وحوارا، من خلال تصوير مجموعة من الأفراد أو شخصيات يتحرّكون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمّي معيّن يحدّد كونها رواية»

(16 :1996)

يسلّط هذا التعريف الضوء على عناصر الرواية الأساسية من سرد وحوار وشخصيات تتحرّك في زمن ومكان محدّدين، كما يشير إلى الإطار الزمني المتسع في الرواية والذي يتيح تشعّب الأحداث وتطوّرها. ويؤكد هذه السمة عبد المالك مرتاض في تعريفه الآتي:

«الرواية هي كل فعل أو عمل سردي مطوّل نسبيا، معقّد التركيب والبناء والقائم على تقنيات للكتابة معروفة»

(نقلا عن بعيطيش، 2011: 153)

ويتضح لنا في القول السابق أنّ كتابة الرّواية تستند على معايير لغوية وسردية معروفة، كما يقول العالم (1986: 11):

«الخطاب الروائي بشكل عام هو بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال، يصوغ عالما موحّدا خاصا، تتنوع وتتعدّد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأزمنة والأمكنة دون أن يقضي التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته»

ويستخدم الكاتب البنية اللغوية والتشكيل السردي ليعبّر عما يشغل فكره ويحرّك عاطفته وأحاسيسه، إذ تتيح له الرواية معالجة قضية أو قضايا متنوّعة، اجتماعية، أخلاقية، فلسفية، تاريخية، مهما كانت طبيعتها، سواء استوحاها الكاتب من الواقع أو نسجها في خياله.

تتناول الرواية حادثة واحدة أو أحداث عدّة، متسلسلة ومترابطة، يكتبها الرّوائي بأسلوب أدبي مستخدما لغة شعرية تضفي على العمل رونقا وجمالا. وتدور الأحداث بين شخصيات إنسانية، يمكن أن يكشف الكاتب من خلال تحاورها رؤاه وأفكاره من ناحية، ومستوياتها الاجتماعية والثقافية والفكرية من ناحية أخرى، وكثيرا ما تتفاوت مستويات الشخوص بقدر ما تتباين قوة تأثيرهم في الرواية، وذلك حتى لو كانت الشخصيات تعيش في البيئة نفسها وترسمها حدود جغرافية واحدة.

وإذا كان معروفا أنّ أحداث الرّواية في معظم الأحيان لا تجري بمنأى عن بيئة الكاتب امتثالا للمقولة الشائعة "الأديب ابن بيئته" (سكاربيرت، 1983: 6)، فإنّ بعض الباحثين يَشترط في بنائها أن يكتسب مؤلّفها في المقام الأوّل تصوّرًا يأخذ فيه بيد القارئ إلى تلك البيئة من قبل أن تَصله بها قراءة العمل الرّوائي.

وهذا ينطبق على كاتب الأدب الواقعي فهو يُصوّر ما يُمكن إقناع القارئ بإمكان حدوثه استنادا على واقع المعيشة، مُتفحّصا حياة الإنسان وأوضاعه في مجموعة بشرية، باحثا عن شخصيات نمطية، للانطلاق في البحث عن الدّوافع والمسبّبات والظروف المحلية والإنسانية. هكذا يلتقط قاصّ الرّواية مَشاهد من فيض الحياة التي نحياها، بفكر هادف، ويقدّمها لنا في صورة ناضجة. (نجم، 1966: 10).

وفي ضوء ما تقدّم يمكن القول أنّ الرواية، باعتبارها جنس أدبي، هي كلام بليغ يؤثّر في النفوس، نابع من عاطفة أو أحاسيس جيّاشة، لغرض نقل التجارب الشعورية للإنسان من حزن ويأس وألم وبهجة، وتحويلها إلى صورة لفظية. وتعكس الرواية الحالة

النفسية والاجتماعية والثقافية للروائي المبدع. فالمبدع هو الحيز النفسي الذي يعجّ بظواهر نفسية تطفو على سطح الرواية، وهو لسان حال المجتمع الذي يعكس أهدافه بعد أن يكون هو نفسه خبيرا به ومؤمنا بقضاياه، وهو القادر على تصوير حلقة من حلقات التاريخ بإبداعه وفنّه (أوراغ، 2010). وتتداخل هذه الجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية في تحديد موقف الكاتب العام في الرواية، وعلى هذا الأساس يبني صرحها اللّفظي والفنّي.

من هنا يمكن تقديم الرواية أيضا بأنّها نسيج لغوي دلالي تسيطر عليه الوظيفة التعبيرية بهدف تحقيق التواصل الأدبي والتواصل الوجداني بين الأديب والمتلقين، وتتشابك فيه المعارف الإنسانية كالمعرفة التاريخية والنفسية والاجتماعية، لذا يُفترض بالمتلقي أن يُلمّ بقدر من هذه المعارف حتى يتمكّن من الوصول إلى المعنى الباطن في النص الروائي بما يحمله من دلالات وإيحاءات ضمنية.

وفي هذا الصدد تتمّ قراءة الرواية بناءً على المرجعية الثقافية للقارئ وتتوقف على خصوصياته النفسية والاجتماعية والمعرفية. وبذلك يمكن أن تُقرأ الرواية قراءات متعدّدة تبعا للخصوصيات التي تميّز قارئا عن قارئ آخر، وتُعدّ هذه السمة من أهم السّمات التي تميّز الرواية عن سائر الأنواع الأدبية.

2.1 عناصر الرواية

تتميّز الرواية بوحدتها الخاصة التي تُكتشف من بنيتها الداخلية، وهناك مجموعة من العناصر الهامة التي تشكل أهم معالم البناء الفنّي للرواية، وهي: الموضوع، الحدث الرّوائي، الحبكة، الشخصيات، الحوار. (وادي، 1994: 20).

1.2.1 الموضوع

لكلّ عمل روائي موضوع يعالجه، فلابدّ من حقيقة تنفعل بها النفوس، وفكرة تؤثّر في الشعور والتفكير. فالموضوع أساس الرّواية والدافع إلى كتابتها، ولو لم يكن هناك ما يثير عواطف الكاتب ويهزّ نفسه لما اتجه نحو التأليف. ويمكن القول أنّ سر نجاح الرّواية وعظمتها هو موضوعها، ومدى اتصاله بالحقائق التي تجعل الحياة الإنسانية أكثر سعة وعمقا، ويجد القارئ فيها ما يلبّي حاجاته الثقافية المتنوّعة بما يناسب ذوقه.

فهذه الفكرة المرتبطة بالحقائق الإنسانية هي أساس العرض الجميل المشوّق الذي يقدّمه الرّوائي بعد أن حوّل الفكرة الخام إلى نموذج حيّ يتحرّك. فتصبح خلقا فنيا جديدا يتّصل بأحاسيس الكاتب وتأمّلاته، تجسّده شخصيات الرّواية من خلال تفاعلاتها وعلاقاتها المتنوّعة في مختلف المواقف، فيتسنّى للكاتب إبراز سلوكهم، والكشف عن مواقفهم من الأحداث، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مستثيرا عواطف القارئ وخياله. (وادي، 1994: 91)

2.2.1 الحدث الرّوائي

هو عنصر مهمّ في بناء الرّواية، ويُطلق على كلّ فعل ذي معنى تقوم به الشخصيات في إطار زماني ومكاني محدّد، وهو يكشف حالات الشخصيات ومشاعرها كما يخدم غاية الكاتب، إذ ينتقيه بعناية واحترافية من الواقع أو من خياله، فيحذف من الواقع ويضيف من مخزونه الثقافي وخياله الفنّي ما يجعل الحدث الرّوائي شيئا مميّزا. (بعيطيش، 2011: 156)

وتكون الأحداث متسلسلة بحيث لها بداية تتطوّر منذ انطلاق الحدث إلى أن تصل إلى نهايته. ومن المهم أن يراعي الرّوائي في بناء الحدث وتطوّره عنصر التشويق، فيجذب

قارئه في بداية الحدث، حيث يُفترض أن تكون البداية مثيرة تدفعه لمتابعة المزيد من الأحداث، ويؤيّد هذا الرّأي القول الآتي:

«ليس هناك معيار أو شكل معيّن لبناء الحدث... فالكاتب له مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي يبدأ منها. لكن المهمّ أن تكون البداية ساخنة، تقوم بعملية جذب للقارئ»

(وادي، 1994: 29)

وعلى العموم فإنّ عنصري التشويق والتسلسل هما في غاية الأهمية لبناء الحدث، الذي يقوم على تسلسل مجموعة من الوقائع الجزئية، بحيث يكون ارتباط الأحداث بالشخصيات ارتباطا منطقيا، وبالتدريج تتطوّر تلك الوقائع، فتشتبك وتتازّم ثم تنفرج.

3.2.1 الحبكة

هي طريقة تنسيق الأحداث وعرضها، فالأحداث لا تأتي متفرّقة بل لابدّ من ترتيبها وتنسيق الصراعات بانسياب وبصورة متسلسلة نحو غاية الكاتب، ليتمكّن القارئ من استيعابها وربطها بسلاسة في ذهنه. (شوندي وكريم، 1971: 54)

وبتعبير آخر، يحبك الرّوائي خيوط العمل على نحو مقصود للوصول إلى الغاية التي يستهدفها بخطوات مرتّبة، حيث لا ينبغي أن تتعقّد الأحداث وتتوتّر بشكل مفاجئ لا يستوعبه القارئ.

ففي البداية يعرض الرّوائي الأحداث متصلة بالشخصيات ويقدّم تفاعلهم معها. وفي الخطوة الموالية تبدأ الأحداث بالتطوّر نحو الأزمة، فتظهر أسباب الخلاف أو الصّراع ثم تتطوّر حتى تصل إلى ذروة العقدة، وهي الدرجة القصوى من التوتّر. ويليها تخفيف شدة التوتّر تمهيدا لانفراج الأزمة. وفي نهاية الحبكة تبلغ الأحداث النتيجة التي اختارها الكاتب لحلّ الصراع أو الأزمة في الرّواية. (المرجع نفسه)

ويفترض أن تُركّب الحبكة بطريقة مقبولة ليشعر القارئ بمصداقية الرّوائي، فيعيش الأحداث وينجذب لمتابعتها بشغف ويتحمّس لمعرفة نهايتها.

4.2.1 الشخصيات

تحتلّ الشخصية مكانة خاصة في الرّواية، فهي التي تجسّد الأحداث وتساير تطوّراتها، لذا يرتبط وجود الشخصية بحيوية الرّواية. وتعرّفها مريدن (1980: 27) بقولها:

«الشخصية هي الكائن الإنساني الذي يتحرّك في سياق الأحداث، وقد تكون الشخصية من الحيوان، فيستخدم عندئذ كرمز يكشف عما وراءه من شخصية إنسانية تهدف من ورائها العبرة والموعظة»

ويخلق الكاتب الشخصية في ذهنه، سواءً كانت من نسج خياله أو مستوحاة من نماذج حقيقية تعيش في الواقع، فهو الذي يحدّد ملامحها الخارجية من ناحية الجسم والمظهر والملامح الداخلية النفسية والفكرية. كما تعكس الشخصيات جانبا من قيم العصر وطوره الحضاري. ويشترط وادي (1994: 26) في هذه الشخصية أن تكون ممكنة الحدوث في الحياة الواقعية التي يعيشها البشر بالفعل.

وتنقسم الشخصيات من حيث تكوينها إلى نوعين: المسطحة والنامية. الشخصية المسطحة هي التي تظهر بصورة واحدة وتلازمها صفات ثابتة مهما تطوّرت الأحداث وتغيّرت الظّروف، وتخدم هذه الشخصية فكرة الكاتب طوال الرّواية وهي لا تحتاج إلى تقديم وتفسير ولا إلى تحليل وبيان. ويمكن للقارئ التعرّف على نموذج هذه الشخصية بسهولة لأنّها ليست غريبة عن واقعه. أما الشخصية النامية فهي في تفاعل مستمرّ مع الأحداث وتنمو بتطوّرها، وقد لا تنكشف للقارئ في الصفحات الأولى بل يكتشفها تدريجيا على امتداد الرّواية. ويكون تطوّر هذه الشخصية نتيجة صراعها الدائم مع الآخرين أو صراع نفسي مع الذّات ينتهي بالنجاح أو الإخفاق. (شوندي وكريم، 1971: 53)

ويتم التمييز أيضا بين الشخصيات حسب الدّور الذي تؤدّيه في الرواية، فتصنّف إلى: شخصيات رئيسية يكون حضورها بارز بنسبة كبيرة، وشخصيات ثانوية أقلّ منها حضورا، ربما يأتي بها الكاتب لربط الأحداث وإكمالها. ويحرص الكاتب على عرض الشخصية واضحة من الناحية الجسدية، أي الطول والقصر والنحافة والبدانة وملامح الوجه، ومن الناحية الاجتماعية بمعنى كل ما يتعلق بالمحيط الخارجي بما فيه علاقات الشخصية ومكانتها الاجتماعية، ومن الجانب النفسي سلوك الشخصية ومزاجها من انفعال وهدوء وصراع وآمال.

5.2.1 الحوار

هو الحديث الذي يدور بين الشخصيات، أو حديث الشخصية مع ذاتها حينما لا تريد أو لا تستطيع البوح به. وهو عنصر أساسي في توضيح سلوك الشخصية وفي تطوير الحدث الرّوائي (القيسي، 2010: 166).

وهناك أنواع من الحوار، ذكرها طه وادي، أبرزها:

– الحوار مع الغير (dialogue): وهو الذي يشترك فيه طرفان أو أكثر، كأن يتحدّث الفرد مع فرد آخر أو يتحدّث مع جماعة. ويكشف هذا النوع من الحوار علاقة الشخصيات ببعضها البعض وتطوّرها أيضا، فقد تبدأ بعلاقات محبّة وتنتهي بخلاف وعداوة.

– الحوار مع النفس (monologue): وهو حديث المرء إلى نفسه بلا صوت، ويسمى أيضا الحوار الداخلي كونه يدور في إطار العالم الداخلي للشخصية، حيث يناجي الشخص نفسه بحديث خاص، يكشف من خلاله الكاتب لقارئه ما يجوب في نفس الشخصية من مشاعر وأفكار ذاتية. (وادي، 1992: 39–40).

وهكذا يتيح الحوار بنوعيه تدفّق السرد فيدفع الأحداث ويمنح جمالية لمشاهد الرّواية.

3.1 خصائص الرّواية

تتميّز الرواية بمجموعة من الخصائص الشكلية والضِّمنية التي تشارك في بنائها وتميّزها عن الأجناس النثرية الأخرى، ومن أبرزها ذكر جابر جمال (2005): الوظيفة التعبيرية، الشكل، الإيحاء، تعدّد المعنى والتأويل، تجاوز حدود الزمان والمكان.

1.3.1 الخاصية التعبيرية

تعدّ الخاصية التعبيرية للّغة في النص الروائي هي السائدة، بل المهيمنة (جابر، 2005: 19). ويُتفق على أنّ الأدب الرّوائي ليس إلّا عطاءً ذاتيا تجود به وتتفتّق عنه القوى الكامنة في أعماق الكاتب، بل هو منح وبذل ذاتي متدفّق يلتحم مع الإنسان في قضاياه، في ضياعه وقلقه واغترابه ومنفاه (جاسم، 1995:179). وإن كان كاتب النص الأدبي لا يكتفي بتصوير الواقع الإنساني بل يحاول تغييره وتشييده على أسس جديدة، فإنّ سعيه هذا يعكس شخصيّته وأيديولوجيّته وعبقريته وثقافته، ذلك أنّه يستمدّ كلماته من وحي أفكاره، لا من وحي الغير، ويكتب في حدود تجربته وتأثّره بها ورغبته في تفسير أثرها، وحاجته إلى مشاركة الأثر والتأثّر بهما، ومن خلال ذلك يُطلع القارئ على رؤاه وأحلامه في شكل رموز مشفّرة ناشدا منه حلّها. ومتى تفهّم القارئ شخص الأديب، لا لغته فحسب، حاز مفاتيح كلّ عمل له وولج عوالمه، وفي هذا السياق نسوق مقولة الأديب الرّومانسي الفرنسي "ألفريد دو فينيي" (Alfred de Vigny):

« Il ne suffit pas de savoir l'Anglais, il faut savoir aussi le Shakespeare, qui est une autre langue »

(cité par Gravet, 2007: 57)

«لا تكفي معرفة الإنجليزية وحدها، لابدّ من معرفة شكسبير أيضا، وهو نفسه لغة أخرى»

(ترجمتنا)

كان هذا عن تفسير روايات شكسبير، ويمكننا القول إنّ معرفة أيّ أديب، شخصا وكاتبا، ضرورة لكلّ مُتتبّع ومترجم آثاره الفنية لأنّها تعين على تفسير أعماله تفسيرا عميقا، وهذه المعرفة تلازم المترجم حتى لو كان الأدباء الذين يُترجم لهم أقلّ شهرة وروعة من شكسبير.

وممّا سبق يتبيّن لنا بأنّ الخاصية التعبيرية هي المسيطرة في الرواية. ويمكن أن يعيش القارئ إحساس الكاتب ويتأثّر بانفعالاته إذا كانت رؤية الأديب مُقنعة.

2.3.1 الشكل

يتظافر الشكل والمضمون في الرواية لإبراز الرسالة التي ينقلها العمل الفني بالهيئة التي يريدها الكاتب، ومن أبرز الخصائص الشكلية للرّواية: اللغة والأسلوب.

تستخدم الرّواية اللّغة على شكل صور جمالية لكونها بناءً لغويا فنّيا تتشابك فيه الأشكال البلاغية والصيغ البيانية المتعدّدة، وهي وحدة معقّدة تعقيد التركيبة النفسية للإنسان في مواجهة الواقع وفي نظرته إلى الحياة. ويستعين الرّوائي بروعة اللّغة الأدبية وبسحرها لمعالجة قضايا الإنسان بصورة تشدّ انتباه القارئ إلى العمل الفني.

أمّا الأسلوب الأدبي فهو صوت الرّوائي وهو صورة عاطفته. إنّه إبداع فرديّ وعلامة مميّزة لشخص متفرّد الطّبع والتجربة والثقافة، تبدو ملامح شخصيّته في خياراته للصيغ والتراكيب والمفردات، والكاتب فرد ذو تركيبة نفسية خاصة يسعى إلى إيذاع صوته بطريقة ممتعة. وغايته هذه لا تتحقّق إلّا إذا كان الأسلوب واضحا بوضوح أفكاره ووجودها مرتّبة في ذهنه، ولا يبلغ غايته إلّا بصفاء وعيه وإدراكه. (الشايب، 1991) وكل كاتب له طريقته الخاصة في استخدام مصادر اللغة الجمالية لينقل المعاني التي يقصدها، فيسخّر لها الأساليب البلاغية والصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، لتقديم تلك المعاني في قالب مبتدع يهز مشاعر القارئ وينقل عاطفة الكاتب، حيث إنّ اللغة العادية لا تقوى على تصوير انفعالاته.

وجمالية الأسلوب خاصية نفسية فنية ليس لها أن تنبعث سوى من خيال الأديب أو من عقله ثمّ تتّضح حين تطلبها طبيعة معاني الألفاظ أو العبارات أو الجمل. أمّا إن عمل الكاتب على التلاعب بالكلمات وبمعانيها من خلال استخدام المحسّنات البديعية والصور البيانية في الرّواية دون حاجة المعنى لذلك، بل تصنّعا وإظهارا لبراعته اللّغوية، فقد لا يتجاوز حدود الإبداع اللّغوي. في حين يتطلّب الإبداع الأدبي أن يحمل المبدع في عقله أو خياله ذوقا فنيّا يدرك به الأشياء ويتصوّرها به، فيغوص الخيال الواسع في أعماق معاني الكلمات، ويختار الذّوق من بينها الأجمل والأصفى والأنسب بهذا الخيال. وتتحقّق المتعة الفنيّة للقرّاء حين يتسنّى لهم تذوّق ما جاد به خيال الرّوائي وذوقه من جمالية الأسلوب. (المرجع نفسه: 199)

ومما تقدّم، يتضح لنا أنّ اللغة والأسلوب الأدبيّين يلتحمان لإحداث أثر خاص في قارئ الرّواية تصحبه متعة الخيال والفكر والعاطفة التي تفوق متعة قراءة سائر النصوص. ويُضفي كلاهما على أحداث الرّواية ومجرياتها طابعا جماليا يكون أبلغ من مجرّد نقلها بصورتها الواقعية.

3.3.1 الإيحاء

يُعدّ الإيحاء من أهمّ خصائص الرّواية حيث تُخاطب الصور الإيحائية حِسّ المتلقي ووجدانه وتصل إلى نفسه من خلال منافذ عديدة، من الحواسّ والتخييل والإيقاع (دحماني، 2012: 52). وتتّسم الصور الإيحائية بعاطفة قوية تجعلها لا تقف عند مدلولها الظاهري الذي تدلّ عليه الألفاظ والرموز اللّغوية، بل تعمل على الربط بين المضامين الحسية وبين تجربة الأديب، ممّا يُتيح للكاتب تقاسم مواقفه وتجاربه الشعورية مع قارئيه. ويتفاوت الأثر الوجداني الذي تُحدثه الإيحاءات في المتلقين بحسب درجة اكتناز النص الرّوائي بالإيحاءات العاطفية ومدى استجابة القارئين لها.

وتُعزّز الصور البيانية القيمة الإيحائية في الأثر الفنّي لارتباطها بالخيال والعاطفة وهما من أبرز ميزات الأدب. وقد أشاد بعض الباحثين بقيمة الإيحاء ضمن الصورة الفنية معتبرين بأنّ قدرته على خلق معاني ممتلئة بالميزات والمشبهات تعدّ سرّا للبراعة، وتجلّيا من تجلّيات الفن الأصيل. (المرجع نفسه: 53). فالإيحاءات في الصور البيانية تتعدّى مجرّد التشابه بين المحسوسات في الشكل أو الحجم أو اللّون، وما إلى ذلك من الصفات، إلى الربط بين الشعور العام المشترك، أي ما يتعلّق بالجانب العاطفي والروحي الذي يُثيره الكاتب ليتقاسمه مع القارئ. وتجدر الإشارة إلى أنّ الإيحاء لا ينحصر في جانب الكاتب وحسب بل يشمل أيضا المتلقي الذي يُنمّي الأثر الأدبي ويُثريه بقراءته وتأويله.

4.3.1 تعدّد المعنى والتأويل

إنّ النص الرّوائي مفتوح دائما على التأويلات المستمرّة والمتجدّدة كلّما تغيّر القارئ بأيديوليجيّته ومستواه الفكري أو الاجتماعي، فيمدّ النص بمعنى معيّن يُقارب مستواه وثقافته. وتتعدّد المعاني التي يكتنفها النص الرّوائي لثرائه بالإيحاءات الثقافية والاجتماعية التي يصل إليها المتلقي عبر عملية القراءة. وحسب قول دندوقة (2009: 114) فإنّ:

«عملية القراءة بالمفهوم الحديث هي عملية تشكيل وبناء، وهذا يعني أنّها تفتح الباب على مصرعيه أمام القارئ، ليبحث فيما بين يديه عمّا هو غائب، وعن الصّلة القائمة بين البنية ومقصد صاحبها»

(114)

ولتحديد معاني الكلمات في النص الرّوائي وتأويلها تأويلا صحيحا، ينبغي للقارئ الاهتمام بالسياق لدوره الفعّال في عملية القراءة.

وإلى ذلك تضيف دندوقة بأنّ العلاقة بين النص وبيئته علاقة وطيدة وذات أهمية في تحديد الدلالات الإيحائية والثقافية التي يشير إليها الكاتب، كما إنّ إدراك المتلقي لهذه العلاقة يُبدّد الكثير من الغموض عن الألفاظ والعبارات التي يصعب عليه الوصول إلى معانيها، وهذا بقولها:

«النص الإبداعي يُخلق في مناخ سوسيولغوي، يتفاعل معه الأديب بوصفه منظومة لغات جماعية أيديولوجية، تتفاعل مع الموروث الحضاري، وتستحدث تقنيات جديدة، تخترق الفضاء، وتختزل الزمن، وتنفتح على طاقات من التخييل يصعب الإمساك بتلابيبها»

(لمرجع نفسه، 122)

وتُعدّ قراءة الرّواية نوعا من التأويل الذاتي، لأنّه لا توجد ضرورة تُجبر القارئ على تناولها بطريقة معيّنة، وهذا بخلاف قراءة النصوص العلمية حيث تُكتب وفق ضوابط معيّنة وتكون أغراضها عادة محدّدة وواضحة لا تقبل التأويل المجازي. (جابر، 2005: 23). وقد تتباين تأويلات الرّواية باختلاف الزمان والمكان لأنّ في اختلافهما تغيّر للعوامل والمؤثّرات المحيطة بقارئها.

5.3.1 تجاوز حدود الزمان والمكان

يُحدّد عنصرا الزمان والمكان البنية السردية للرّواية، حيث ترتبط الأحداث بزمن معيّن، ويمثّل المكان فضاء الشخصيات التي تُحرّك الأحداث، فينقل الكاتب نصّه إلى المتلقي في زمان ومكان معيّنين. ومع ذلك تتعدّى الرّواية بشكلها ومضمونها تتعدّى حدود الزمان والمكان التي ترسمها إلى جمهور قرّاء غير محدّد لا يتأثّر بتغيّرهما، ذلك أنّ لغة العمل الأدبي تبليغية وشعرية وإيحائية تفوق الإحالات المباشرة في سياقات محدّدة، كما تسهم رسالة الرّواية، الحاملة للقيم الإنسانية، في تجاوزها حدود الزمان والمكان.

ويشير جمال جابر إلى أنّ تجاوز الأدب الرّوائي الزمان والمكان يعود إلى بعض المقاييس في قوله:

«وللمقاييس التي نقيس بها الأدب أهمية كبرى في جعله خالدا، وهي تلك المقاييس التي قاسه بها الأوّلون، وربّما قاسه بها اللاحقون، لأنّ هذه المقاييس لا تتقيّد بزمن ولا تتعلّق بمكان، بل هي حاجات الأوّلين الروحية للأدب وحاجاتنا إليه»

(المرجع نفسه: 25)

ويوضح جابر جمال قوله السابق فيذكر أهم المقاييس التي تعمل على تخطي الرواية العصور والأمكنة، وتتمثّل في حاجة المرء إلى الإفصاح عن مشاعره وأحواله النفسية وكل التأثّرات التي يتعرّض لها في حياته. إضافة إلى ما يستخلصه منها من مشاعر ودروس. وكذلك الميل إلى كلّ ما هو جميل وهي فطرة جُبلت عليها النفس البشرية كحب سماع الموسيقى، والميل إلى كلّ ما ائتلف من أصوات وألحان. وأخيرا طبيعة الخيال البشري الذي يتلهّف على استحضار الصور المؤثّرة مهما كان نوع التأثّر، وتميل مخيّلة الإنسان إلى الصور التي تبعث المشاعر الجميلة والمثيرة في النفس، كالفخر والمجد، والشرف والصدق.

4.1 أنواع الرّواية

تعالج الرواية العربية الحديثة موضوعات متنوّعة من حيث الشكل والمضمون، منها ما يرتبط بالفكر والفلسفة والتاريخ، ومنها ما يرصد الواقع الإنساني الاجتماعي والسياسي، ومنها ما يقوم على سرد قصص الحب الرومانسية. وتوفر هذه الروايات الكثير من المتعة الأدبية والتسلية للقرّاء على اختلاف مستوياتهم الفكرية والثقافية وأعمارهم وأذواقهم.

ويمكن أن تقسّم الرواية تقسيمات نوعية تقوم أساسا على طبيعة المضمون ولكلّ منها قيمة فنية معيّنة، كالرواية التاريخية، والتعليمية، والرومانسية، والواقعية، وهي الأنواع التي سنعرضها في الفقرات الموالية.

1.4.1 الرواية التاريخية

تهتم الرواية التاريخية بسرد الأحداث والوقائع المستمدّة من صفحات التاريخ ومن الوثائق التاريخية ، ويستوحي الكاتب شخصيّات هذه الرواية من أبرز الشخصيات المؤثّرة في التاريخ وأعظمها. فهي تحيي التاريخ عندما تروي الأحداث في ظروف كانت حقيقية في قرون مضت. ويعرّفها محمد نجيب لفتة (1997: 185) بقوله:

«هي إعادة بناء خيالية للماضي تتناول أساسا حياة جمع من النّاس وعاداتهم وتقاليدهم»

ويؤكد هذا التعريف أنّ الرواية التاريخية هي عودة للماضي وإعادة سرد أحداثه وتخليد للنّاس الذين برزوا في تلك الأحداث. والمهمّ في هذا هو أن يستشعر القارئ مجدّدا الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي جعلتهم يفكّرون ويتصرّفون كما فعلوا ذلك في الواقع التاريخي. إذن الرواية التاريخية مزيج من الخيال والحقيقة التاريخية التي تمثّل مادة هذا العمل الأدبي.

وفي تعريف آخر للرواية التاريخية يقول Alfred Sheppard:

«تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية، يتمتّع الرّوائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ، لكن على شرط أن لا يستقرّ هناك لفترة طويلة»

(نقلا عن لفتة، المرجع نفسه)

يسلّط هذا التعريف الضوء على قدرات الرّوائي التي تؤهّله لإعادة بناء التصوّر عن الماضي، ولعلّه يقصد بها الوعي التاريخي وإدراك الأحداث فيما يشبه إدراك المؤرّخ وأمانته في نقلها، لكن مع ضرورة التمتع بالإبداع السّردي وبشرط أن لا يتعارض الخيال

مع الواقع. حيث إنّ التوثيق المحض للأحداث الماضية في التاريخ أو العرض المستفيض لأحداث الماضي القريب لا يدخل ضمن نطاق الرّواية التاريخية.

ومن أهمّ الرّوائيّين المشهورين في مجال الرواية التاريخية نذكر الكاتب اللّبناني جرجي زيدان الذي ذاع صيته في الوسط الأدبي العربي بفضل كتبه التاريخية الرّوائية. ولقد نجح في رواية "الانقلاب العثماني" في تصوير المواقف على نحو أكثر نضجا وواقعية من بقية أعماله الرّوائية، إذ كان يحوي التصوير الدقيق لفترة زمنية من التاريخ أعاد تركيب الحياة فيها مبرزا لمحات إنسانية مؤثّرة. (السكوت، 2000: 34)

ونختم هذا الطّرح بالتأكيد على موضوع الرّواية التاريخية الذي يختاره المؤلّف من السجلّ التاريخي الحافل بالأحداث المؤثّرة والشخصيات البارزة، فنجاح الرّواية التاريخية كثيرا ما يرتبط بأهمية موضوعها، وهو سرّ بقائها، إذ لا يمثّل التاريخ عرضا لتراث السّلف وحسب، وإنّما نتعلّم منه المبادئ الأخلاقية والقيم التي تحلّى بها أجدادنا.

2.4.1 الرّواية التعليمية

هي الرّواية التي يطغى فيها الهدف التعليمي على بقية عناصر الرّواية، وتشتمل على المعاني الحسنة، ممّا هو نصائح للحكام، أو مواعظ لتحسين سلوك عامة الناس، أحيانا بالتصريح وأحيانا أخرى بالتلميح.

ويُتّفق على أنّ هذه الرّواية نشأت وتبلورت في الأدب العربي الحديث بقلم رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك. وكان رفاعة الطهطاوي قد زرع بذور هذه الرواية في عملين قام بترجمتهما إلى العربية، وهما: "تخليص الإبريز" و"مغامرات تليماك"، ويُذكر أنّ الرواية الثانية كانت تخدم غرض الطهطاوي لأنّها تقدّم نصائح للحكام باستخدام الرّمز والتلميح. (طه بدر، 1996: 63-64).

ويحقّق موضوع الرّواية المذكورة هدفين: الحملة على الاستبداد، ودعوة الرعية إلى الاتحاد، فهي لا تتناول مغامرات بالمعنى المفهوم ولكنّها أقرب إلى المغامرات الفكرية منها إلى المغامرات الحقيقية الواقعية. حيث يتنقّل الكاتب في هذه الرواية من مجتمع إلى آخر، وفي كل مجتمع يصف الوضع السياسي والاجتماعي في هذا البلد، ويحدّد مواضع النقص والخلل، ثم يقدّم العلاج الذي يراه. (المرجع نفسه: 65-66)

ولقد عرف التراث الأدبي العربي مثل هذه المحاولات في كتابة الرّواية الرّامية إلى تثقيف القارئ وتعليمه، وتقديم العبرة والموعظة، وكان أبرزها كتاب كليلة ودمنة لابن المقفّع.

3.4.1 الرّواية الرومانسية

الرومانسية هي مذهب أدبيّ يتميّز بخصائص معيّنة، يعرّفها مجدي وهبة بأنّها:

«مذهب عاطفيّ يتغنّى بآلام الإنسان وأحيانا بميزاته، وهو أدب شخصيّ يهتم بمشاعر الفرد الخاصة وأحيانا بميزاته، وهو أدب شخصي يهتم بمشاعر الفرد الخاصة ويترنّم بها، وهو مذهب قليل الاحتفال بمجارات العقل والخضوع لأحكامه»

(وهبة، 1984:189)

يُطلعنا هذا التعريف على أبرز خصائص الرومانسية وهي: العاطفة مع الاستفاضة في شرح مشاعر النّفس وحالاتها، وقوّة الخيال في وصف جوانب الحياة، والخروج عن القواعد والمعايير، فقد ثارت على مبادئ الكلاسيكية التي كانت تعطي أهمية كبيرة للعقل، ودعت إلى التحرّر من قيود العقل وإعادة النّظر إلى الذّات.

أما الرواية الرّومانسية، حسب تعريف وادي (1997، 59)، فهي الرّواية التي تغلّب عليها الطابع العاطفي سواء من حيث التغنّي بالوطنية بصورة مثالية مقدّسة، أو التي تهتمّ بالإنسان وعذابه على الأرض، فتعبّر عن مآسي عاطفية وقضايا الحبّ ومشاكله.

ونتبيّن مما سبق أنّ هذا الجنس الرّوائي يقوم على إبداع الرّومانسي في سرد عواطف النفس البشرية المتأجّجة، فيقف عند الفرد منعزلا ويتناول ذاته الإنسانية، ويصوّر الحوادث من وجهة نظر خاصة، فيطلق العنان لخياله لينطلق في تصوير قصص الفروسية والمغامرة وقصص الحبّ ذات الطابع الدّرامي، مثل قصص شكسبير ومسرحيّاته التي تغنّى فيها بأشجان العاطفة ودرس فيها طبائع النّاس دراسة عميقة، فكانت تصويرا عبقريّا للألم والمأساة. ويجمع النقّاد أنّ أعمال ويليام شكسبير تعدّ من البذور الأولى التي مهّدت للرّومانسية.

وفيما يخصّ الرّواية العربية، فالرّؤية الرومانسية التي هيمنت عليها تنقسم إلى اتجاهين: الأوّل خاص بالرّواية الاجتماعية التي يستوحي الكاتب أحداثها من مجتمعه كما نجد في روايات هيكل، والمازني، وتوفيق الحكيم. والاتجاه الثاني يخص الرّواية التاريخية التي يتخذ الكاتب موضوعها من التاريخ مثلما نجد في أعمال جرجي زيدان، ونجيب محفوظ وغيرهم. (المرجع نفسه)

وفي ضوء ما سبق يمكن وصف الرّواية الرومانسية بكونها تقصّ أحداثا لأناس عاديّين، وربّما تمتزج الأحداث بالطبيعة حيث يجد فيها الكاتب ملاذا فيفرّ بشخوصه إليها. وتتصف شخصية البطل بالانطواء على الذّات والتشاؤم والقلق، وكثيرا ما يتفاعل مع بقية الشخصيات لمعالجة قضايا اجتماعية أو أخلاقية، كما تنتهي معظم الرّوايات الرومانسية بمواجهة البطل مصيره المحتوم وهو الفشل أو الموت.

4.4.1 الرواية الواقعية

يُراد بمصطلح الواقعية في الأدب التصوير الصادق والدقيق للحقيقة الكونية والاجتماعية في العمل الأدبي بشكل موضوعي. والواقعية في الأدب تعبّر عن الواقع مشتملا على الصراع بين الفكرتين المتناقضتين، أو العقيدتين المتناقضتين، وتسجيل

انتصار الجديد النامي فيها على القديم الناكص على أعقابه. فالأدب الواقعي لا يحاول أن يصوّر الواقع تصويرا آليّا، ولكنّه يرمي إلى سبر أغواره لتفهّم الأوضاع، إيجابية كانت أم سلبية، وتمحيص الظواهر المتفشية في وقت معيّن بإثارة التساؤلات حولها وبخاصة مآسي الظلم والاستغلال والفساد والاستبداد. ولا تكون عادية نظرة الكاتب الواقعي إلى ما يسود المجتمع من حقائق سلبية ألِفها أفراده فأصبحت اعتيادية في نظر الكثير منهم، بل يسعى الكاتب من وراء هذا الأدب إلى التمرّد على ما هو غير منطقي منها، أو توعية الجماهير بحثّها على رفضه رفضا مطلقا. (النسّاج، 1980: 168).

بهذه النظرة النّاقدة لصلب الواقع كان عمالقة الكتّاب الواقعيّون مثل "بلزاك" و"زولا" و"بوشكين" و"تولستوي" و"دوستويفسكي" يجتهدون في الاطّلاع على البيئة الاجتماعية لمحاكاة الواقع المعاصر، فيتناولون بالسرد والنقد كل ما يتعلق بالقضايا الاجتماعية والإنسانية، كالصراع ضد الفقر والظلم واستغلال الضعفاء.

ومن روّاد الواقعية النقدية في الأدب نذكر "بلزاك" الذي بالرغم من انتسابه إلى الطبقة البرجوازية إلّا أنّه كان يحسّ بآلام الشعب ويعبّر عن آلام ضعفائه بصورة فنية، فكان مفكّرا واعيا عُرف بنبذ الانحطاط الأخلاقي للرّأسمالية وتخلّيها عن مُثُلها بحثا عن الثروة وسعيا وراء المصالح الشخصية. (عنان، 1985: 22). وقد أنتج "بلزاك" (Balzac) سلسلة أعماله التي رسم فيها انحلال الثقافة الفرنسية الأرستقراطية، وهي تشمل حوالي 150 قصة سمّاها فيما بعد باسم "الكوميديا البشرية"، على سبيل السخرية من الأوضاع الإنسانية. وكذلك اشتهر "زولا" (Zola) مؤلف رواية "جرمينال" ورائد الواقعية الطبيعية في فرنسا، بمواقفه السياسية التحرّرية النابعة من مذهبه الطبيعي الذي يؤمن بقوّة العلم والحرية، وبقدرة الإنسان على الانتصار على الطبيعة، والتأثير في الواقع بتغييره إلى الأفضل. (المرجع نفسه:44-45)

ويجمع النقاد أنّ نجيب محفوظ مثّل المنحى الواقعي الغربي في الرّواية العربية متأثّرا بعمالقة الأدباء الواقعيّين الغربيّين ممّن ذكرنا فيما سبق، حتى أنّ اسمه اقترن بأسماء هؤلاء الأعلام في بعض الصحف الغربية والعربية، فأطلق عليه النقاد لقب "بلزاك مصر" (le Balzac Egyptien) و"زولا النيل" (Le Zola du Nil) و"تولستوي الأدب العربي" (le Tolstoï dela littérature arabe) (Mansour,2010:30) و"ديكنز مقاهي القاهرة" (A Dickens of the Cairo Cafes) (شجراوي: 2011، 114).

وإنّ قالب "ثلاثية القاهرة" مأخوذ من القوالب الغربية، وقد قلّت في العربية مثل هذه الأعمال المتتابعة الأجزاء ذات النفس الطويل التي سمّيت في الآداب الأوروبية بـــ"الرّوايات الأنهار" (les romans fleuves)، و"روايات الأجيال". ولم يكن تأثّر محفوظ بزملائه من الواقعيّين الغربيّين من حيث الأفكار والموضوعات فحسب، مثل فكرة الوراثة عند زولا، أو نقد المجتمع عند بلزاك، أو عرض تاريخ أسرة برجوازية عند جلزوردي، بل اشتملت عناصر التأثّر أيضا على المعالجة والأسلوب. (قاسم، 2004: 25)

والتزاما بالمنهج الفنّي للأدب الواقعي، صوّر محفوظ شخصيّاته بما يكشف عن صراعهم النفسي، ونظرتهم إلى القيم الاجتماعية، وتفاعلاتهم مع أحداث المجتمع وأفراده بطريقة موضوعية. ويكشف الأديب جانبا من الصّراع النفسي الدّيني من خلال شخصية "أحمد عبد الجواد" في ثلاثية القاهرة –مدوّنة بحثنا– حيث يتحوّل الدّين إلى مجموعة عادات وتقاليد قد تطغى الواحدة منها على الأخرى وقد يتخلّى الفرد عن بعض منها لحساب البعض الآخر. وصوّر الكاتب أيضا في ثلاثيّته آثار التقاء الحضارتين الغربية بالشرقية في مطلع القرن العشرين في مصر، وما خلّفته من هدم للقيم الاجتماعية القديمة وتطوّر الفكر الحديث ممثّلة في شخصية كمال واتصاله بالأرستقراطيّين الممثّلين لمظاهر الحضارة الغربيّة. واستعرض في نهاية الثلاثية جهود إيقاظ الوعي القومي ومظاهر التقدّم

الحضاري في مصر، في الفترة التاريخية للرّواية، وكذا تفاعل الشخصيات مع تلك الأحداث. (غنيمي، 1997: 525).

وقد رسم محفوظ هذا الخط الرّوائي الواقعي على امتداد اثنتي عشر سنة انطلاقا من رواية "القاهرة الجديدة" 1945م ثم "خان الخليلي" 1946م و"زقاق المدق" 1947م و"السراب" 1948م وصولا إلى الثلاثية المتكوّنة من: "بين القصرين" 1956م، "قصر الشوق والسكرية" 1957م (شكري،1987:407). وفي المرحلة الرّوائية الواقعية لمحفوظ كانت الأوضاع الاجتماعية في مصر لا تقلّ فسادا عن الأوضاع السياسية والاقتصادية وبخاصة مع نموّ الرأسماليين التجاريّين واستيلاء الزراعيين على الأراضي ونهب خيراتها وتكوين ثروة على حساب الطبقة العاملة في الوقت الذي كانت فيه جماهير الشعب تعيش حياة الفقر والظلم. فجاءت الرّوايات متصلة بالبيئة الاجتماعية، مُسايرة للتحوّلات التي تطرأ عليها واهتمّ فيها محفوظ بالفرد ومناحي حياته مبرزا تأثّره بالمحيط وتقلّباته.

ولعلّ الأديب المصري بهذه الأعمال حقّق أعلى ما قدّر للاتجاه الواقعي أن يبلغه في الرّواية العربية فحظي بأوفر نصيب من دراسات الكتاب والنقاد يمكن لكاتب عربيّ أن يختصّ بها، حتى أنّه من الصعب على المرء أن يقول شيئا جديدا بشأن هذا الأديب العالمي وأعماله.

5.1 أهمية الرّواية

الرّواية جنس أدبيّ راقي، وهي من أهم الأشكال السّردية في الدّراسات الأدبية والنقدية الحديثة. ولقد لاقت سوقا رائجة، وجمهورا واسعا لم يحظ بمثليهما باقي الأنواع الأدبية في العصر الحديث، حتى أصبحت الفنّ الكتابي الأكثر شهرة وتداولا، لتمثّلها واقع الإنسان المعيشي وعلاقات الفرد بالمجتمع حيث يغوص الرّوائي في أعماق النفس وأغوار الشعور، ويعبّر عمّا تختلجه النفس الإنسانية بقوة وصدق، فيُبرز مشكلاتها النفسية

والاجتماعية، ويستنبط أسبابها المتعلّقة بذات الفرد أو المجتمع، محاولا تقديم الحلول حسب وجهة نظره. وينجذب القارئ إلى العمل الرّوائي لأنّه يجد نفسه فيه بفضل التصوير الفنّي الإبداعي والتخييلي للمظاهر الاجتماعية والتركيبة النفسية للفرد، وهكذا تتجاوز الرواية قيمتها الجمالية إلى آفاق إنسانية. (سي أحمد، 2022: 141)

ولقد أشار محمّد نجم إلى الاتجاه الإنساني في الرّواية بوصفه من طبيعة العمل الفنّي مهما كانت صورته، في قوله:

«إنّ القصة روح قبل أن تكون مظهرا وفكرة قبل أن تكون حادثة، وإنّ روح القصة الحيّ وفكرتها الصميمة، يجب أن تكون قبسا من الإنسانية التي إليها مردّ الفنّ الرّفيع»

(نجم، 137:1966)

فلا عجب أن يكون الاتجاه الإنساني من طبيعة الرّواية وهي الفنّ الذي يعدّه الأدباء والنقاد تفسير للحياة واكتناه لأسرارها. ويزيد إلى هذا محمد نجم (المرجع نفسه: 139) بأنّ النزعة الإنسانية تستهدف اتساع الأفق ورحابة الصّدر والتسامح والاتّزان والرّزانة.

وتعتمد أهمية الرّواية ومكانتها على مكانة كاتبها وموضوعها وقيمتها الفنية، وتتحدّد مكانة الرّوائي العالية بالتحلّي بالمُثل الإنسانية والأخلاقية وشرطها الطّلاقة والحرية. (المرجع نفسه) فالكاتب الذي لا يخدم في رواياته الأغراض الإصلاحية وإنّما يقصد بكتاباته تأييد مذاهب اجتماعية أو الانحياز إلى اتّجاهات معيّنة مفروضة عليه، لن يقدّم رؤية صادقة في عمله الفنّي، والرّؤية الصادقة هي التي تكتب له النجاح والبقاء.

ويؤيّد هذا الرّأي قول أحدهم:

«ولعلّ صدق الرّؤيا التي تقدّمها أي رواية للحياة الإنسانية وعمقها هم اللّذان يؤهّلانها لأن تخترق الحواجز الثقافية والحضارية لتخاطب الإنسان في كلّ زمان ومكان»

(نقلا عن جابر، 2005: 84)

وكذلك موضوع الرّواية إذا كان هادفا بنّاءً فهو يعزّز القيم الإنسانية، كالإيمان والخير والحبّ والصدق والتضحية والوفاء والإخلاص والأمانة (المرجع نفسه). أما أهمية القيمة الفنية للرّواية فتتجلّى في سبك كل من البنية الفنية البارعة، والعناصر الأسلوبية المتفرّدة، والتفوّق في تناول الأفكار وعرضها لخدمة غرض الرّواية الأخلاقي والإصلاحي.

6.1 الإيحاءات الثقافية في الرواية

إنّ الرواية من أكثر الأنواع الأدبية ازدحاما بإيحاءات الثقافة التابعة لبيئة الكاتب الاجتماعية والدينية والسياسية، فتحتضن ثقافته أفكاره وتتبنّى أحداث الرواية ومجرياتها. وتكتسب تلك الإيحاءات الثقافية معانيها من اتّفاق الجماعة التي تشارك الكاتب محيطه اللغوي والثقافي، وكذلك من الأفكار والتجارب السياسية والتاريخية المشتركة.

1.6.1 تعريف الإيحاء

نقف أوّلا على التعريف اللّغوي للفظ الإيحاء حيث جاء في معجم لسان العرب:

"وحى، الوَحْيُ: الإشارةُ والكتابةُ والرّسالةُ والإلهامُ والكلامُ الخفيُّ وكلّ ما ألقيته إلى غيرك (...) وأصلُ الوحيِ في اللّغة كلِّها إعْلامٌ في خفاءٍ"

(ابن منظور، مادة وحى)

وجاء في Dictionnaire de Linguistique ما يأتي:

«En linguistique, la connotation désigne un ensemble de significations secondes provoquées par l'utilisation d'un matériau linguistique particulier et qui viennent s'ajouter au sens conceptuel ou cognitif fondamental et stable, objet du consensus de la communauté linguistique qui constitue la dénotation. »

(1994: 111)

«في اللسانيات، الإيحاء هو مجموع الدلالات الثانوية التي يستثيرها استعمال مادة لغوية معيّنة وتُضاف إلى المعنى المفهومي أو المعرفي، وهو المعنى الأساسي والثابت، متفق عليه من جماعة لغوية ويشكّل الدلالة المحدّدة»

(ترجمتنا)

وعليه، فالإيحاء من الوحي، ويقصد به المعنى الخفيّ أو الضمني الذي يُضاف إلى المعنى التصريحي (sens explicite) للكلمة، أي معناها الدلالي المحدّد (dénotation).

أما فيما يخص المفهوم الاصطلاحي للفظ "الإيحاء"، فإنّه عند Kerbrat-Orecchioni:

«Cet ensemble de facteurs émotifs et subjectifs insaisissables qui accompagnent la dénotation»
(1977:6)

«مجموع العوامل الشعورية والذاتية المصاحبة للدلالة المحدّدة والتي لا يمكن ضبطها»

(ترجمتنا)

وفي تعريف آخر لـ Kerbrat-Orecchioni ذكرت بأنّ الإيحاءات هي:

«Ces images associées que les mots drainent à leur suite, et qui sont solidaires de leurs conditions d'acquisition et de mémorisation, donc de l'histoire personnelle du sujet parlant»
(ibid:14)

«تلك الصور الارتباطية التي تجذبها الكلمات فتتبعها، وهي مؤيّدة لظروف اكتسابها وتوثيقها في الذاكرة، أي تؤيّد التاريخ الشخصي للمتحدّث»

(ترجمتنا)

وتقصد Kerbrat-Orecchioni في تعريفيها السابقين بأنّ الإيحاء يمثّل مجموع معاني المفردة الخارجة عن معناها الأوّل (أي دلالتها المحدّدة)، ككلمة أحمر التي تدلّ على لون من الألوان المعروفة قبل دلالتها على شعور أو موقف معيّن. وتتعلّق إيحاءات الألفاظ بظروف تخزينها في ذاكرة الفرد أو مجموعة الأفراد إذا ما اشتركوا في تلك الظروف، حيث تكتسب المفردة معاني ضمنية في ذهن الفرد أو الجماعة تُضاف إلى معانيها المحدّدة.

ويرى Bloomfield أنّ:

« Les variétés de connotation sont illimitées et indéfinissables et dans leur ensemble, ne peuvent être clairement distinguées de leur sens dénotatif »
(Cité dans Kerbrat-Orecchioni, 1977: 13)

«التنوّع الإيحائي غير محدود وغير قابل للتعريف، وفي مجمله لا يمكن تمييزه بوضوح عن المعنى المحدّد»

(ترجمتنا)

أما جابر (2005: 180) فإنّه يُبرز الفرق بين الدلالة المحدّدة (dénotation) والإيحاء (connotation) في كون الأولى يشترك في فهمها عامة الناس المنتمين إلى نفس البيئة اللّغوية وتُدرَك إدراكا عقليا محضا، كما أنّها تتصل اتصالا وثيقا بأهم وظائف اللغة وهي الإبلاغ. في حين أنّ الإيحاء ينفرد به بعض أفراد البيئة اللّغوية الواحدة، وقد يكون استجابة نفسية لكلمات، أو استلزامات منطقية أو عقلية، ويتّصل بوظيفة التأثير.

ويرى "نايدا" و"تابار" (1982: 91–92) بأنّ الإيحاء يتمثّل في الأثر الشعوري (emotional effect) لمفردة معيّنة تحدثه لدى المتحدّث، وهو أيضا الاستجابة الشعورية (emotional response) للمستمع. ويحدّد "نايدا" معنى الإيحاء بحصره بين المتحدّث والمتلقي في عملية التواصل استنادا على الأثر الشعوري الذي يُحدثه لدى الطرفين. وفي هذا المعنى يعرّف جمال جابر الإيحاءات، استنادا على ما أتى به نيومارك في هذا الشأن، بقوله:

«هي ظلال المعنى الناتجة عما تثيره كلمة أو تركيبة لغوية في المرسل أو المستقبل من مشاعر وانفعالات وأفكار، بخلاف المدلول أو الشيء الذي تصفه تلك الكلمة أو تذكره، وتسمّى عند الغربيين بالتضمّن Connotation. فكلمة (الأم) تدلّ على الوالدة، ولكنّها تثير دلالات هامشية عند مختلف النّاس، مثل: الحب والحنان والرحمة والدفء والشفقة»

(جابر، 2005: 179)

وفي التعريف الآتي:

« La connotation est une information pragmatique à caractère social, historique, esthétique »
(Evgeny, 2011: 211).

«الإيحاء هو معلومة تداولية ذات طابع أجتماعي، تاريخي، جمالي»

(ترجمتنا)

يستخدم Evgeny عبارة "معلومة تداولية" التي تشبه في المعنى عبارة الدلالة المحدّدة الواردة في التعريفات السالفة الذكر. ويشير إلى الطابع الاجتماعي والتاريخي والجمالي الذي يرتبط بالدلالة المحددة ليتكوّن الإيحاء.

كما يعرّف حاتم (1997: 228) الإيحاء بأنّه:

« Additional meanings that a lexical item acquires beyond its primary, referential meaning »
(228)

«المعاني الإضافية التي تكتسبها المفردة علاوة على معناها الأوّلي أو المرجعي»

(ترجمتنا)

ممّا سبق يمكن أن نعرّف كلمة الإيحاء بأنّها معاني ثانوية متستّرة وراء الدلالة المحدّدة (dénotation) للكلمة، وهي إيماءات ذات دلالات متنوّعة فمنها التاريخية ومنها الاجتماعية وأيضا الفكرية. وتثير أثرا شعوريا أو أثرا جماليا لدى المتحدّث والمستمع، وقد لا يتقاسم الطرفان الأثر ذاته حتى بانتمائهما إلى البيئة اللّغوية نفسها لأنّ الأفراد يختلفون في إدراك الإيحاءات الناشئة من تجارب شخصية.

2.6.1 خصائص الإيحاء

يتسم الإيحاء بجملة من الخصائص التي تميّزه، باعتباره معنى هامشي أو ثانوي، عن المعنى الظّاهري (اللّغوي) وهو ما يطلَق عليه الدلالة المحدّدة (dénotation). ويتّخذ الإيحاء خصائصه من طبيعة معانيه "الهامشية" أو "المخترعة" كما يسمّيها اللّغويون،

فيتميّز المعنى الإيحائي بالانزياح عن الدّلالات المعتادة للألفاظ نحو اكتساب العبارات معاني خارجة عن المألوف. ويمكن تحديد خصائص الإيحاء بحصرها في مجموعة من النقاط التي تطرّق إليها الباحث عبد الخالق رشيد (2003: 217) ، وهي:

1.2.6.1 غياب ضوابط التوليد والاستخدام

لا تخضع الإيحاءات لأيّ ضابط في توليدها واستخدامها إذ يستمدها المتحدّث من تجربته الخاصة (نفسية، شعورية،..) أو تجارب عامّة غير معيارية، أي تخضع لذاتية الفرد منعزلا، أو للانفعالات الجماعية لتوليد معاني لا حدود لها سوى البيئة التي تحيط بها باعتبار هذه البيئة ستحتضن المعاني المخترعة فتنتسب إليها لتمثّل حدودها التعريفية. ومنه يمكن أن نعزي عدم خضوع توليد الإيحاءات لضوابط، إلى استحالة التنبّؤ بالانفعالات النفسية وانعكاساتها على التعبير الشخصي، فهي وليدة الظروف والسياق والفرد الفاعل فيها.

2.2.6.1 تعدّدية الإيحاء واختلافه بين البيئات

تتغيّر الإيحاءات من زمن إلى زمن ومن مجتمع إلى آخر بفعل انفعالات النفس وتقلّباتها، فكلّ جوّ عاطفي يمنح الكلمات ألوانا من المعاني المؤقتة على حسب استعمالاتها. ويفسّر أحد الدارسين عدم وحدة المعاني الإيحائية باختلاف استخدام الألفاظ ومدلولاتها لدى المستخدمين، فوقوع الكلمات في نماذج معيّنة من السياقات والحركات والنّبرات والتنغيمات يعطيها جوّا خاصا يعبّر عن الانفعالات والرّغبات (مرادي وسليمي، 2013: 99).

وعليه، يبقى تحليل الإيحاءات مرتبط بتتبّع توزيعها داخل القول والسياق لفهم دواعي الاستخدام وما يتفرّع عنها من إيحاء شعوري كالحزن، البهجة، الكره، المحبة. ولتوضيح هذه الخاصية نسوق مثلا بإيحاءات المرأة في المجتمع الجاهلي التي كانت تتمثّل في

العار والفقر والتشاؤم ثمّ تحوّلت عنها مع ظهور الإسلام إلى إيحاءات مشرّفة ترمز إلى المكانة التي أكرم الله بها المرأة في دينه.

3.2.6.1 ذاتية الاستخدام

يخضع الإيحاء لدواعي شخصية تعبّر عن ذاتية الفرد الذي يستخدمها إزّاء موضوعه وموقفه. فقد يأتي الإيحاء في صورة غير مسبوقة ولا مألوفة قبل اختراعها، ويقدّم العلوي (في المرجع نفسه) نموذجا عن هذه السمة يتجلى في إيحاء يتضمّنه البيت الشعري الآتي لابن الرّومي: "لما تؤذن الدنيا به من صروفها يكون بكاء الطفل ساعة يولد" ،هنا خرج الشاعر عن المألوف في تعبيره عن حالته النفسية القاسية حيث علّل بكاء الطفل ساعة ولادته بعلّة مؤثّرة بعيدة عن الواقع، مُعلنا أنّ بكاءه نابع من معرفته بمصائب الدّنيا وأزماتها.

4.2.6.1 تبلور الإيحاء باتّفاق الجماعة

تجمع بين أفراد المجتمع المعتقدات والمواقف المشتركة، ويعبّرون عنها بألفاظ وعبارات يمكن أن تتفرّع عنها إيحاءات مماثلة، تتبلور هذه الإيحاءات ضمن الظروف الاجتماعية والخبرات الجماعية والعوامل الوراثية، لتكتسب دلالات مشتركة في الذّهن الجماعي. نتمثّلها بلفظ "اليهودي" الذي اكتسب إيحاءات تحقيرية في المجتمع الإسلامي كالطمع والمكر والغدر، ولا يختلف فيها أفراده كونها إيحاءات دينية مستمدّة من القرآن.

3.6.1 أنواع الإيحاء

يقسّم Dickins (2019) المعنى الإيحائي إلى أنواع عديدة، أهمها: الإيحاء الارتباطي، الإيحاء الشعوري، الإيحاء التلميحي.

1.3.6.1 الإيحاء الارتباطي (Associative connotation)

هو جزء من المعنى الكلّي لعبارة معيّنة، ويمثّل جملة التوقّعات المرتبطة بمرجع(referent) تلك العبارة، سواء كانت توقّعات صحيحة أم خاطئة، ويمكن تسميته أيضا بالإيحاء المرجعي (referential connotation). على سبيل المثال ترتبط كلمة "nurse " الإنجليزية في ذهن معظم البريطانيين أو متحدّثي اللغة الإنجليزية بجنس الأنثى، وكأنّ معنى الكلمة "امرأة تعتني بالمرضى"، ويأتي هذا الارتباط على أساس الواقع فيكون المعنى خارجي عن اللغة (extralinguistic) حيث إنّ "nurses" هنّ في العادة نسوة. وبسبب شيوع هذا الارتباط اللّاواعي فإنّ عبارة "he is a nurse" "هو ممرّض" التي يُراد بها "male nurse"، تبدو حتى يومنا هذا غريبة.

(Dickins, Hervey and Higgins ,2016:97)

ونسوق لهذا النوع الإيحائي مثلا آخر يتجلّى في الإيحاءات السلبية المرتبطة بالحرارة عند العربيّ، ومرجعها الصيف شديد الحرارة أو المناخ الصحراوي القاحل في بعض البلدان العربية، ممّا جعل العرب يربطون الفرح واللذّة بالبرودة، كقولهم: "هذا الخبر أثلج صدري"، ونجد أيضا هذا الإيحاء في قولهم "سخنت عينك".

2.3.6.1 الإيحاء الشعوري (Affective connotation)

هو ذلك المعنى الذي تثيره الأفكار والسياقات الارتباطية، أو تنقله نغمة (tone) المتحدث، أو السجلّ اللّغوي (register) المستخدم: مبتذل (vulgar)، عامّي (familiar)، مؤدّب (polite)، رفيع (formal). (ibid:212)

ومثال ذلك الإيحاءات الشعورية التي يمكن أن يستثيرها اللون الأحمر، ومنها: الحب والعشق، العنف، الحظر.

3.3.6.1 الإيحاء التلميحي (Allusive connotation)

يتشكّل الإيحاء التلميحي عندما يستثير لفظ في عبارة معنى يصبح جزءا من المعنى الكلّي للعبارة (ibid :101)، وكمثال لهذا النوع الإيحائي يذكر Dickins و Hervey اسم "مدينة السلام" الذي يطلقه المسيحيّون على القدس (Jerusalem)، وهي تسمية ذات مرجع ديني.

وإلى هذا المثال يُضيف Dickins تسمية "مدينة النبي" المتضمنة إيحاءً تلميحيا ذا مرجعا إسلاميا للقارئ العربيّ، ومنها اشتقت تسمية "المدينة" أو "المدينة المنوّرة" نسبة إلى النبي محمد عليه الصلاة والسلام، وهي التي كان يُطلق عليها قبل الإسلام "يثرب".

4.3.6.1 إيحاء التلازم اللّفظي (Collocative connotation)

هو معنى ثانوي تكتسبه المفردة أو العبارة علاوة على معناها الدلالي المحدّد (denotative meaning)، ويأتي هذا المعنى من تلازم المفردة مع مفردة ثانية أو أكثر في اللّغة. ومثال هذا النوع الإيحائي معنى الظلام الذي تكتسبه مفردة "night" بتلازمها مع "dark" أي "dark night". وأيضا الإيحاءات التي تكتسبها مفردة "nice" بتلازمها مع مفردات أخرى، مثل: a nice person "شخص لطيف"، a nice pair of shoes "حذاء جميل"، a nice party "حفلة ممتعة". (Dickins, 2019: 102)

4.6.1 الإيحاءات الثقافية

تقترن الإيحاءات الثقافية بمظاهر الثقافة إلى حدّ الإقرار بصعوبة الفصل بينهما، ويؤيد Cordonnier هذا الرأي بقوله:

« Par "aspects culturels", on peut entendre les connotations et les traits culturels »
(2002: 40)

«يُمكن أن يُقصد بـ "مظاهر الثقافة"، الإيحاءات والسمات الثقافية»

(ترجمتنا)

فنستطيع القول بأنّ إيحاءات الثقافة تُنقل وفقا لمظاهرها المتعدّدة، ويُصنّف نيومارك (2006) مظاهر الثقافة إلى: الثقافة المادية (material culture)، الثقافة الاجتماعية (social culture)، البيئة (ecology)، الأعراف والأفكار (سياسية، اجتماعية، قانونية، دينية، فنية ، Customs, ideas-Political, social, legal, religious, artistic).

وبناءً على ذلك، يمكن أن نصنّف الإيحاءات حسب المظاهر الثقافية إلى خمسة أنواع رئيسية، وقد صنّفتها الباحثة فتحي حسيبة (2013 :39) تصنيفا مشابها نقلا عن نيومارك، وتتجلّى في: إيحاءات الثقافة المادية، إيحاءات الثقافة الاجتماعية، الإيحاءات المرتبطة بالدّين، الإيحاءات المرتبطة باللّهجة الاجتماعية. ولما كانت الإيحاءات الثقافية في الرواية تتصل بمختلف أشكال التعبير التي تسجّلها أقوال الشخصيات وحواراتهم، فإنّنا ارتأينا أن نعرض أيضا للإيحاءات الثقافية في مختلف الأنماط اللّغوية التعبيرية ممثّلة بالأمثال والتعابير الاصطلاحية والصور البيانية وأسماء العلم وألفاظ التخاطب والتفخيم.

1.4.6.1 الثقافة المادية

تشمل الثقافة المادية، حسب نيومارك (2006: 154) أشياء خاصة، مثل: الألبسة، الأطعمة، السكن، النقل، الأدوات والمعدّات. على سبيل المثال "جلباب" المرأة يشير إلى المرأة المسلمة، وهو لباس يوحي بالثقافة العربية الإسلامية، وحلوى "البسبوسة" (المصنوعة من الدقيق وشراب الليمون) توحي بثقافة الأكل الشرقي و"الخيمة" في شبه الجزيرة العربية لها دلالات تاريخية وإيحاءات خاصة بنمط عيش بعض القبائل في الصحراء.

وترتبط الإيحاءات المادية بالمفردة فتكسبها معنى خاصا في لغة معيّنة وثقافتها، ككلمة home التي توحي بخصوصية المكان حيث يتوفّر الدفئ والأكل والأهل والحيوان

الأليف، في حين مرادف الكلمة ذاتها house في الثقافة الأمريكية مجرّد من تلك الإيحاءات، فلا تتعدّى دلالته المعنى اللّغوي "منزل" في السياق العام.

في هذا الصدد يقول Ghesty (2018: 22):

«Artifacts can convey a sensory perception of the past through sight, smell, touch, and texture»

«يمكن للمصنوعات اليدوية أن تبلّغ إدراكا حسيّا بالماضي من خلال المنظر، الرائحة، الملمس، النسيج»

(ترجمتنا)

وعليه، فالأشياء المادية في مكان ما، منزل أو غرفة، يمكن أن تكشف الجوّ العام لذلك المكان. وتشير تلك الأشياء بتركيبها وجميع عناصرها إلى زمن تواجدها أو استخدامها حيث تستثير لدى الفرد مشاعر معيّنة أو استجابة سلوكية.

2.4.6.1. الثقافة الاجتماعية

يربط نيومارك (2006: 157) الثقافة الاجتماعية ببعض النشاطات، منها التجارية ومنها الترفيهية كالألعاب الوطنية، وكذلك النشاطات الفنية كالرقص وأنواع الموسيقى، حيث تتضمّن مفرداتها إيحاءات تخص بلدانا معيّنة. نذكر على سبيل المثال الإيحاءات المصرية المرتبطة بمحلات بيع "الفول والطعمية" وهي أُكلة شعبية مصرية، إذ يمكن أن يوحي هذا النشاط التجاري بالطبقة الكادحة في المجتمع المصري الطبقي، كما يوحي بالأسواق الشعبية والحواري المصرية حيث تقف العربات المتنقلة لإطعام الفول.

وكذلك نسوق مثلا للألعاب الوطنية –التي ذكرها نيومارك– بسباق الخيل في السعودية أو مسابقات الصقور في بلدان الخليج العربي التي تعدّ موروثا تاريخيا وثقافيا، فتوحي بنشاط صيد الصقور وتربيتها في الجزيرة العربية قديما والمستمرّ حتى اليوم.

ويضيف نيومارك بأنّ مصطلحات التنظيم الإداري والسياسي لبلد ما توحي بطبيعة نظامه السياسي وكذلك الجوّ العام للحياة الاجتماعية فيه، من بين هذه المصطلحات: الرئيس، الوزير الأوّل، السلطان.

3.4.6.1. البيئة

يقصد نيومارك بالمظهر الثقافي البيئي السمات الجغرافية الحرّة عادة من القيمة، سياسيا وتجاريا، حيث يعتمد انتشارها على أهمية بلدها الأصل وعلى درجة التخصيص. وتشتمل إيحاءات البيئة على كلمات ذات عناصر قويّة من اللّون المحلّي (la couleur locale) ترتبط بحياة النبات، الحيوان، الريح، السهول، مثل: الفواكه الاستوائية، "سفينة الصحراء" للدلالة على الجمل واستخدامه في التنقل وقطع المسافات الطويلة في المناطق الصحراوية.

4.4.6.1.الدين

يؤثّر العامل الديني في اللغة فتكتسب ألفاظها وعباراتها إيحاءات دالة على ديانة متحدّثيها. في لغة القرآن مثلا لدينا لفظي "الخلع" و "العدة" يوحيان بأحكام الشريعة الإسلامية، ووردت في القرآن أسماء شخصيات ارتبطت بها دلالات وإيحاءات في الثقافة الإسلامية، نحو "حكمة لقمان" و "صبر أيّوب" و "تكبّر فرعون وتجبّره".

وتنعكس المعتقدات الدينية للفرد والمجتمع على الحياة الاجتماعية والممارسات اليومية، فكما يقول Mingjie (2019: 115):

« Religion is a social historical phenomenon, which is a form of human social consciousness»

«الدين ظاهرة اجتماعية تاريخية تمثّل صورة من صور الوعي الاجتماعي للإنسان»

(ترجمتنا)

وهكذا تتباين الأعياد والمناسبات الدينية بين الشعوب وتختلف أماكن العبادة ومعالمها التاريخية حسب كلّ ديانة: يرمز المسجد إلى الإسلام، وترمز الكنيسة إلى المسيحية.
وكذلك العبارات الاصطلاحية الكثير منها تستمدّه المجموعة البشرية من ديانتها، مثل: "البسملة" من القرآن، وعبارتي "God bless you" و"Christ's sake" ويتضمّنان إيحاءات مسيحية متداولة في الثقافات الأوروبية والأمريكية، أما عباراتي"Buddha's blessings" و "Buddha by flowers" فتوحيان بالديانة البوذية.(المرجع نفسه)

5.4.6.1 اللهجة الاجتماعية

اللهجة الاجتماعية هي تفرّع لغوي يرتبط بطبقة أو فئة اجتماعية تستخدم لهجة لمنطقة جغرافية محدّدة. وتشكّل اللّهجات الاجتماعية أقساما ثانوية للّغات، حيث تمثّل مجموع أساليب الكلام والكتابة التي تمثّل هي الأخرى مجموع سلوكات الكلام والكتابة لبعض المتحدّثين والكتّاب. ويبوح المعنى الإيحائي المرتبط باللّهجة الاجتماعية بمعلومتين: إحداهما أساسية والأخرى ثانوية (Dickins ; Hervey and Higgins ,2016:215). المعلومة الأساسية هي البوح بالطبقة الاجتماعية، الفقيرة الكادحة مثلا، التي تنتمي إليها شخصية ما في خطاب مكتوب أو مقروء. وأمّا المعلومة الثانوية التي يأتي بها المعنى الإيحائي في هذا المثال فيمكن أن تتمثّل في بغض تلك الشخصية للنّظام السياسي وانتقاده.

6.4.6.1 الأمثـال

يستخدم الرّوائي الأمثال لإبلاغ فكرته، وتوضيح رؤيته، لِما يجتمع فيها من إيجاز اللّفظ وإصابة المعنى وبلاغة الأسلوب، وكذلك للتلميح الذي توفّره وقد يستغلّه الرّوائي في نقد أفكار أو مجتمع أو سياسة. فالإيحاءات الثقافية للأمثال تُعبّر عن عقل الأمّة وفِكرها وثقافتها.

ويُعرّف Greimas المثل باعتبار الإيحاء الثقافي عنصرا أساسيا في بنائه بقوله:

« Les proverbes sont des éléments connotés. Dans les cas de:
Bonjour lunettes, adieu fillettes
Le signifié ne se situe pas au niveau de la signification de *lunettes* ou de *fillettes*, le sens du proverbe se trouve là où se déroulent les considérations sur la jeunesse et la vieillesse.»
(1970: 310-311)

«تعدّ الأمثال عناصر إيحائية، ففي حالة "مرحبا بالنظّارات، وداعا أيتها الصغيرات" لا يوجد مدلول المثل في معنى النظّارة أو الصّغيرة، بل يقع معنى المثل حيث تُقام الاعتبارات حول الشباب والشيخوخة»

(ترجمتنا)

يوضّح Greimas في قوله السابق أنّ الأمثال تحمل معاني إيحائية لا تُستخلص من الرموز اللغوية المكوّنة للمثل، فمعاني الأمثال ضمنية ترتبط بمدلولات تلك الرموز واعتباراتها في ثقافة معيّنة أو لدى مجموعة بشرية محدّدة.

ويُعرّف يعقوب المثل بأنّه:

«عبارة موجزة يستحسنها الناس شكلا ومضمونا فتنتشر بينهم، ويتناقلها الخلف عن السلف دون تغيير»

(21 :1995)

يسجّل المثل أحوال الشعوب والأمم من معاناة وشقاء وسعادة ورضا، ويلخّص تجارب المجتمعات بأساليب متنوّعة كالسخرية اللّاذعة والحكمة الرّادعة(صيني وعبد العزيز1992) ويُركّز Meider في تعريفه للمثل على الحكمة التي تُعبّر عنها أمّة أو العبرة التي تُستخلص منه، وما يتّسم به المثل من جمال التعبير وبيان اللّفظ والأسلوب، وذلك بقوله:

«A proverb is a short, generally known sentence of the folk which contains wisdom, truth, morals and traditional view in a metaphorical, fixed and memorisable form»
(Meider, 2008: 11)

«المثل عبارة عن جملة قصيرة معروفة لدى الشعب عامة، وتتضمّن حكمة، حقيقة، عبرة، رؤية تقليدية، وتأتي بصورة بيانية، ثابتة، وتبقى خالدة»

(ترجمتنا)

ويصف محمد أبو صوفة المثل بأنّه:

«مظهر حضاري يتصل بجذور الشعب، فهو تراثُ العامّةِ والخاصّةِ، وهو واحد من أهم مكونات الشخصية الأدبية العربية، وهو ملمح من ملامحها الأصيلة، وهو إلى هذا وذاك نهاية البلاغة في لغتها»

(نقلا عن صيني وعبد العزيز، 1992: ي)

وندرك من هذا التعريف القيمة الحضارية والأهمية التاريخية والفكرية للمثل، فضلا عن كونه مصدرا من مصادر اللّغة ويحمل معنى ظاهرا يسجّل حدثا معيّنا، وكذلك يحمل معنى ضمنيا إيحائيا قد يشتمل على الموعظة أو السخرية.

وتعدّ الأمثال من رموز ثقافة الأمة فترتبط بأساليب تفكيرها ونمط عيشها، وتوحي بتجارب الشعوب وبوضع الفكر الإنساني (جابر،2005: 230)، كما نستشف ذلك في: "أبعد من النجم"، "إنّ من البيان لسحرا"، "عدوّ الرجل حمقُه وصديقُه عقلُه".

وترتبط الإيحاءات الثقافية للأمثال بالمنطقة الجغرافية لأمة ما، وتاريخها، وتنظيمها الاجتماعي، وسلوكاتها، فنجد الشعوب المتواجدة بالمناطق الساحلية التي تعتمد في عيشها على البحر تستخدم أمثالا عن السفن، والسمك، وتحدّي العواصف والأمواج. أما شعوب البدو التي تعيش في المناطق الداخلية أو الصحراوية فتضرب أمثالا بالخيل والفروسية، والجمل، والماء، والصحراء، وحكمة الشيوخ والزعماء. (Mingjie, 2019: 121)

وقد تحجب الدّلالات التاريخية والإيحاءات الثقافية معنى المثل المقصود إن لم يكن المتلقي على دراية بها، فيُضطرّ إلى الاكتفاء بالمعنى الذي يُظهره السياق. ولكنّ الاعتماد على السياق اللّغوي وحده لا يكفي لفهم الأمثال وتأويلها بل يتطلّب ذلك، في كثير من

الأحيان، معرفة مورد المثل أو مضربه. أمّا المورد فيُقصد به المناسبة التي قيل فيها المثل أوّل مرة، وأمّا المضرب فهو الموقف الذي أُعيد استخدامه فيه (حمداش، 2009: 67). فإذا تكوّن المثل في مورده من أعلام لأناس من زمن بعيد ارتبطت أسماؤهم بطبع أو ظاهرة اجتماعية فلا يمكن للمتلقي فهم معنى المثل دون معرفة مورده أو مضربه، فحاتم الطائي يضرب به العرب المثَل في الجود والكرم، وذِكر حليمةُ يوحي باشتهار الأمر وافتضاحه "وما يومٌ حليمةُ بسرٍ"، وكذلك يتبادر إلى أذهاننا سوء الجزاء إذا ما ذُكر سِنمار. وبالتالي يتوقف فهم المتلقي للأمثال المشحونة بالإيحاءات الثقافية على مدى انغراسها في بيئته ووعيه بثقافته.

7.4.6.1 التعابير الاصطلاحية

تعدّ التعابير الاصطلاحية من أهمّ الأساليب التعبيرية التي يلجأ إليها كاتب الرّواية لقيمتها الجمالية ووظيفتها التعبيرية. وتُعرّف التعابير الاصطلاحية بأنّها:

«كلّ عبارة تتألّف من لفظين أو أكثر.. يمكن أن تحدّد بأنّها عبارة تتجاوز معناها الدالّة عليه في اللّغة، أو في ظاهر التركيب إلى معنى آخر بلاغي اصطلاحي يتحصّل بطريق المجاز، أو بأسلوب التعبير الكنائي»

(أبو سعد، 1987: 5).

ويكشف لنا هذا التعريف بأنّ السياق اللّغوي وحده غير كاف لفهم معاني التعابير الاصطلاحية لأنّها تتحوّل عن المعنى الحرفي إلى معنى اصطلاحي تتّفق عليه جماعة لغوية في إطار ثقافي اجتماعي عام. فليس من السهل على من لا ينتمي إلى تلك المنظومة الاجتماعية والثقافية التعامل مع عباراتها الاصطلاحية.

في هذا الصدد يصف Rey التعابير الاصطلاحية بقوله:

«Ces expressions sont le plus souvent imagées et familières: elles mettent dans le discours une couleur que les énoncés régulièrement produits n'ont pas. En même temps elles sont fixées, traditionnelles et souvent caractéristiques d'une classe, d'un milieu, d'un état de la société »

(2002:7)

«غالبا ما تكون هذه العبارات مصوّرة ومألوفة، إذ تضفي على الخطاب لونا تفقده النصوص التي يتم إنتاجها بانتظام. وهي في الوقت ذاته ثابتة وتقليدية، كما إنّها من خصائص طبقة أو وسط أو حالة في المجتمع»

(ترجمتنا)

وفي الرواية غالبا ما تنتمي العبارات الاصطلاحية إلى ثقافة الكاتب ومجتمعه، فالعبارات التي تحويها الرواية العربية يمكن أن تكون تعابير اصطلاحية قرآنية، مثل: "أخذته العزّة بالإثم" (سورة البقرة، الآية 206)، "الصلح خير" (سورة النساء، الآية128)، وقد تتمثّل في تعابير اصطلاحية نبوية: "اليد العليا خير من اليد السفلى"، كما يمكن أن تتضمّن الرواية العربية تعابير اصطلاحية تراثية، نحو: "إذا حضر الماء بطل التيمّم (في حال وجود شيئين أو شخصين أحدهما أهمّ من الآخر)، أو تعابير من الشعر العربي مثل: "أشهر من نار على علم" (للدّلالة على الشهرة الواسعة) (الميداني، 2002: 208).

وبذلك تجمع التعابير الاصطلاحية في الرواية بين العاطفة والمجاز والثقافة، فتكون مشحونة بالإيحاءات الثقافية والتلميحات (allusions) والمعاني المضمرة (implicites) لأنّها مبنية على صور بلاغية ورموز قد تكون عقائدية أو تاريخية أو أسطورية. (أسابع، 2017: 116).

تصنّف Sioridze (2018: 205) الإيحاءات الثقافية للتعابير الاصطلاحية إلى ثلاثة أصناف: إيحاءات شعورية، إيحاءات اجتماعية ثقافية، إيحاءات تحفيزية.

وترتبط التعابير الاصطلاحية ذات الإيحاءات الثقافية الشعورية (à connotation affective) بالمشاعر والأحاسيس، مثل: الحب، الحنان، الحزن، الخوف. وكثيرا ما تتكوّن هذه التعابير من مفردات تدلّ على أجزاء من جسم الإنسان ترمز إلى المشاعر المذكورة، مثل: "porter quelqu'un dans son cœur"، "rester la bouche bée"، "se dilater la rate".

أمّا التعابير الاصطلاحية ذات الإيحاءات الاجتماعية الثقافية (à connotation socioculturelle) فهي تحمل قيما حضارية وتاريخية ودينية تتعلّق بالإنسان، المجتمع، القدرات الفكرية، السلوكات، ومختلف نشاطات الحياة. على سبيل المثال نذكر "en avoir ras le bol" (نفاذ صبر الإنسان) "mentir comme un arracheur de dents" (سلوك غير أخلاقي).

وفيما يخص التعابير الاصطلاحية ذات الإيحاءات التحفيزية (à connotation motivée) فإنّ Sioridze تقصد بها تلك التعابير الاصطلاحية التي تنشأ من تجربة جماعية، وتشمل إيحاءاتها كل المفردات ذات الصلة بهذه التجربة. وبعبارة أخرى هي التعابير الاصطلاحية التي تنشأ من رمز، أو صورة بيانية، أو انزياح في المعنى ضمن سياق ثقافي اجتماعي محدّد. وتُضيف Sioridze بأنّه يمكن أن تعود أصول التعابير الاصطلاحية ذات الإيحاءات التحفيزية إلى la bible, la mythologie, la littérature, l'histoire, la croyance, la coutume. مثال ذلك:

−Etre dans les bras de morphée (mythologie grecque).

- Toucher le bois (coutume, croyance)

8.4.6.1 الصور البيانية

تمثّل مظاهر الصورة البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، الأساس الذي ترتكز عليه الصورة الفنية للعمل الأدبي لوظيفتها الجمالية التي تبعث اللذة لدى المتلقي وتثير حسّه الفني، ولأهميتها في إيضاح المعنى وبيان المقصود، ويقول عنها الجرجاني: «كأنّ جلّ محاسن الكلام إن لم نقل كلُّها متفرّعة عنها، وراجعة إليها، وكأنّها أقطاب تدور عليها المعاني في مُتصرَّفَاتها»

(دت: 160)

ويُعدّ الإيحاء سمتها الأساسية مثلما وصف دحماني (2012: 169) الصورة المجازية بأنّها صورة خلّاقة تتوسّل بالإيحاء الذي يعدّ سمتها الحيوية. فالصورة التشبيهية التي تُعرّف بأنّها مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر لغرض يقصده المتكلّم(المرجع نفسه، 156) يُمكن أن تتعامل مع ماهو حسّي أو مجرّد، سواءً ما تعلّق بالإنسان من مشاعر وانفعالات نفسية أو ما ارتبط بالمظاهر الكونية الملموسة، لغرض التأكيد على تجارب الأفراد ودلالاتها العميقة، ونقل الشعور بالأشكال والألوان في الكون من نفس إلى نفس.

وتُعرّف Kerbrat-Orecchioni الإيحاء في التشبيه بأنّه:

«C’est l’ensemble des valeurs ajoutées au contenu dénotatif associatif de x par le mécanisme associatif »

(1977: 153)

«مجموع القيم المضافة إلى المضمون الارتباطي المحدّد لـ (س) بواسطة عملية الارتباط»

(ترجمتنا)

هذا يعني بأنّ المشبه (س) يكتسب المعاني الإيحائية التي يتضمّنها المشبّه به، فتتعلّق الدلالات الضمنية والتلميحات في الصورة التشبيهية بالمشبه به الذي ينتمي إلى ثقافة المتكلّم، وهذا يستوجب أن ينتمي المتلقي إلى ثقافة المتحدّث ليفهم تلك الإيحاءات.

وحسب الجرجاني(دت: 30) فإنّ:

«الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللّغوي معروفا، تدلّ الشواهد على أنّه اختص به حين وُضع، ثم يستعمل الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم»

وعلى سبيل المثال، في عبارة "رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته" تستغني عن المشبّه وتقول "رأيت أسدا"، وفي عبارة "الشيخوخة ليل الحياة" انتقل مفهوم الليل من مدلوله الأصلي (جزء في اليوم) إلى مدلول جديد (وهو كبر السن)، ووجه الشبه بين الليل والحياة يرمز إلى النهاية المحتومة. وتتميّز الاستعارة عن التشبيه بكونها لا تُفصح بتشبيه الشيء بالشيء وتُظهره بل تُعير المشبه كل صفات المشبّه به.

وللاستعارة قدرة إيحائية تفوق الإيحاء في التشبيه، ويُقصد به في الاستعارة الإحاطة بالمجالات الدلالية ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية، وتتكامل هذه الجوانب في الثقافة الواحدة أو الثقافات المتقاربة. وتظهر ضرورة إدراك المتلقي لإيحاءات الرموز الثقافية في الاستعارة حينما تدلّ الرموز اللفظية على مكان أو زمان أو حادثة تاريخية أو تجربة عاطفية، نحو: عنترة، سندباد، مجنون ليلى وغيرها من اللمحات الموجزة التي تُعمّق معاني الموقف الإيحائي. (دحماني، 2012: 182).

ولا تخلو القيمة الجمالية للاستعارة في الرواية من أثر في تحريك مشاعر المتلقين للتجاوب مع الإيحاءات التي تثيرها الوحدات الصوتية والإيقاعات التي تحتويها هذه الصورة البيانية.

وكذلك الصورة الكنائية ترتبط ارتباطا وثيقا بالنسق الثقافي لاحتوائها على إحالات خارجية خاصة بقيم أو ظواهر كونية أو اجتماعية، كالكرم والبخل والحكمة والشرف. وتصبح دلالاتها المجاورة مألوفة لدى المتلقي فيفهمها دون التمعّن في المفردات المكوّنة للكناية لأنّها تعبّر عن تجارب مشتركة بين أفراد المجتمع وتدخل ضمن أعرافه، فمعروف

أنّ الشجاعة ترتبط بالأسد في الثقافة العربية وبالتالي "قلب الأسد" يدلّ على الشجاعة ولا يمكن إبداله بـ"الكنغر" مثلا، وإذا أزلنا العنصر الثقافي تفقد الكناية معناها البعيد، وكذلك في "أيدٍ تُطاعُ بما تشاء" كناية عن سطوة الرجال وسيطرتهم في مجتمع الريف الذكوري. ويقول النوباني في هذا الشأن:

«إنّ اعتماد مفردات الثقافة في إبداع الكناية شرط أساسي من شروط صياغتها، وهذا الشرط هو الذي يحقق الأثر الأعمق في نفس المتلقي الذي يشترك مع المرسل في فهم هذه المفردات بما يؤهله للوصول إلى الرسالة بما فيها من أثر نفسي عليه. »

(النوباني، 2017: 255)

وتتضمّن الكناية معاني إيحائية ترتبط بسياقات متعدّدة كالمدح والذمّ، أو سياقات تحدّد منزلة المخاطب أو المكانة الاجتماعية أو القدرة الحسية أو التفضيل الجمالي، كوصف شخص بـ "المجد بين برديه" للدلالة على مكانته الاجتماعية الرفيعة، أو "من سقط المتاع" قصد وضعه في أسفل الهرم (المرجع نفسه: 262).

وهكذا توحي الصورة الكنائية بملامح الأشخاص والأشياء وتصفهم في تعبيرها، كما تشير إلى القيم الفكرية والاجتماعية. فيصبح المتلقي وكأنّه يعيش مع تلك الصورة ليتعزّز تواصله مع الموقف السياقي الثقافي ومع ثقافة المتحدّث أو الكاتب.

9.4.6.1 أسماء العلـم

يعتمد اختيار الرّوائي لأسماء العلم على معانيها وأشكالها والمواقف التي تُذكر فيها لأهمية هذه الأسماء في تحديد البنية الدلالية للنص الروائي، وتحديد تشكيله الفني والأسلوبي. فأسماء الشخصيات الرّوائية ترتبط في ذهن المتلقي بملامح الشخصية الجسدية والنفسية، وسلوكاتها، وطريقة تفكيرها. كما توحي أسماء العلم بالرّؤى الفنية والفكرية للكاتب فتكشف للقارئ أفكاره وبيئته والواقع الذي يريد التعبير عنه. وفي هذا الصدد يقول Yunusova (2021: 3008):

«Due to the presence in the text of personal names that evoke associations in the reader's mind with the culture, history, social structure of society, the author's vision of the world is revealed»

«تتضح رؤية الكاتب للعالم من خلال وجود أسماء علم في النص ترتبط في ذهن القارئ بالثقافة، والتاريخ، والبناء الاجتماعي للمجتمع»

(ترجمتنا)

تعكس الدلالات الضمنية لأسماء الأعلام جوّ الأحداث في الرواية وتُعزّز هوية النص وكاتبه. وينبغي أن تتوافق معاني أسماء العلم مع مكوّنات النص الرّوائي والمعلومات التي يقدّمها للقارئين، كما أنّها تبثّ في ذهن القارئ صورا عن الأحداث سواء كانت حقيقية أم خيالية. وعلى حدّ تعبير Yunusova، فإنّ أسماء شخصيات الأعمال الأدبية:

«It conveys to the reader hidden information extracted due to the name's ability to generate associative and connotative meanings. The specificity of symbolic and artistic comprehension of the word also affects the functions of proper names included in the composition of a literary work.»
(3007:ibid)

«تنقل المعلومات غير المكشوفة للقارئ وتُستخلص بفضل قدرة الاسم على توليد معاني ارتباطية إيحائية. وتؤثّر أيضا خصوصية الفهم الرمزي والفني للكلمة على وظائف أسماء العلم التي يتضمّنها العمل الأدبي»

(ترجمتنا)

وبهذا يمكن القول أنّ البنية الدلالية لأسماء العلم في الرواية لا تكتمل إلّا ضمن السياق الإيحائي والثقافي للنص، حيث ترتبط بالأسماء الإيحاءات المتعدّدة والحمولات الدلالية الآتية من داخل النص ومن خارجه. فتتّسع رقعة المعطيات والمعلومات التي يتضمّنها كل اسم من الأسماء الحقيقية، كالتي تدخل في البناء الثقافي لأمة معيّنة مثل أسماء مؤلفات مشهورة، أساطير، أو أسماء يخترعها الكاتب.

وتتمازج دوالّ أسماء الأعلام مع مدلولاتها اللّغوية والضمنية لتوحي بانتماء الأشخاص أو الأشياء أو الأماكن الحاملة لتلك الأسماء إلى منظومة معيّنة، أدبية أو اجتماعية أو ثقافية. ويؤكد هذه الفكرة القول الآتي:

« La forme du signe agit également sur le sens (connotation culturelle et symbolique des noms et prénoms, de personnes, des noms de personnages, ou des pseudonymes) »

(Lecolle et Paveau, 2009: 3)

«يؤثّر شكل الرّمز أيضا على المعنى (الإيحاء الثقافي ورمزية الألقاب والأسماء، الأشخاص، أسماء الشخصيات، الأسماء المستعارة) »

(ترجمتنا)

ويمكن أن تتنوّع الدلالات الثقافية لأسماء العلم وكذلك الإيحاءات المرتبطة بها حسب طبيعة الدوال المكوّنة لها، حيث تنقسم بحسب Lecolle et Paveau (ibid) إلى:

– أسماء أماكن (Toponymes): مثل أسماء المدن "شيكاغو"، "دالاس"، والمقاطعات الإدارية، وكذلك أسماء المناطق الجغرافية: جبال "الطاسيلي"، أنهار "النيل" و "الدجلة والفرات".

– أسماء أعمال ومنتجات (Ergonymes): وتندرج ضمن هذه الفئة أسماء العلامات التجارية "كوكاكولا"، عناوين الأعمال الأدبية "دار سبيطار"، أسماء المؤسسات والهيئات "منظمة الأمم المتحدة ONU".

– أسماء إنجازات وأحداث (Praxonymes): وتضم هذه الفئة أسماء إنجازات بشرية غير مادية، أو أحداث تاريخية مثل: "ثورة الزعاطشة" في الجزائر أو "أحداث 8 ماي 1945".

– أسماء علم زمنية (Chrononymes)، مثل: "Moyen Âge".

– أسماء الظواهر (Phénonymes): وهي خاصة بالظواهر الطبيعية، مثل "المد والجزر".

– الأسماء المستعارة (Pseudonymes): مثل "ياسمينة خضرا" الاسم المستعار للكاتب الجزائري "محمد مولسهول".

وقد يغيّر الرّوائي في الأسماء سيما الحقيقية منها كأسماء الشخصيات التاريخية والسياسية أو أسماء أبطال الأعمال الفنية المعروفة، وهذا في إطار التلاعب بالكلمات (jeu de mots) قصد خلق أثر هزلي عن طريق الإيحاء مثلا. إلّا أنّه وفي هذه الحالة لا يمكن للكاتب أن يحقّق الأثر المرغوب إذا كان المتلقي لا يعرف الإيحاءات الثقافية الخاصة بالأسماء الأصلية، فيتعذّر على المتلقي فهم ما يستثيره أسلوب التلاعب بالكلمات من إيحاءات جديدة ترتبط معانيها ببيئة الكاتب.

ممّا سبق نتبيّن أهمية المعاني الضمنية والإيحائية لأسماء العلم في تناول النص الرّوائي وإظهار هويّته وكشف موضوعه ومجريات الأحداث فيه، إذ تُزوّد أسماء العلم القارئ بمعطيات ثقافية ومعلومات إضافية قد لا يُفصح عنها الكاتب حرفيا إنّما توحي بها الصّور الثقافية المرتبطة بالأسماء.

10.4.6.1 ألقاب التخاطب والتفخيم

المعنى اللغوي للّقب هو النّبز، وهو ما يخاطَب به الإنسان من ذِكر عيوبه، وورد في القرآن الكريم بهذا المعنى في قوله تعالى: "ولا تنابزوا بالألقاب" (الحجرات:الآية 11). وقد استُعمل بهذا المعنى ثمّ تحوّل مدلوله إلى التشريف والمدح.(الخازمي، 2016: 198) اتّخذ الملوك والأمراء والخلفاء الألقاب الفخرية لأنفسهم إمّا نتيجة لتوسّع نفوذهم، أو أنّهم ورثوها مع العرش، أو أنّهم تلقّبوا بها بمناسبة معيّنة لها أهميّتها تاريخيا.

واستُخدمت ألقاب التعظيم العربيّة منذ عهد الخلفاء الرّاشدين حيث لُقّب عمر بن الخطّاب بـ "أمير المؤمنين" وأُطلق على أبو بكر "خليفة رسول الله". ولأنّ الألقاب تُساير التطوّرات الاجتماعية والسياسية والدينية فقد أصبح لها شأن عظيم في الدولة الإسلامية خلال العصر العبّاسي، بعضها ذُكر مفردا كالأمير، والشيخ، والملك، والباشا، والبك لقب يُطلق على من كان ذا مرتبة أدنى من الباشا وأصل البك من بيوك أي الكبير (المرجع نفسه: 204).

وبعض الألقاب مركّب ظهر مضاف إلى اسم للدّلالة على منزلة ورِفعة مثل: خليفة الله، المعتصم بالله، ناصر الدولة، سيف الدولة، فخر الأمّة، ملكة الملوك والملكة المعظّمة.

وترِد هذه الألقاب بكثرة في الرّوايات الاجتماعية والواقعية حيث يكثر االتخاطب بها في الحوار المباشر بين الشخصيات على اختلاف طبقاتها الاجتماعية والسياسية والفكرية وكذلك طبيعة المواقف التي تُستخدم فيها: مراسلات رسمية أو محادثات عامية. ويختار كلّ متحدّث من ألقاب االتخاطب ما يُوافق مستواه الاجتماعي والفكري وأيضا ما يُناسب مكانة الشخص المخاطَب والعلاقة التي تربطهما:

« Le choix d'un terme d'adresse est le résultat d'une opération de sélection parmi les différents termes d'adresse qui sont à la disposition du locuteur selon sa classe, sa culture et la relation qui lie les interlocuteurs »
(Lehmann, 2010: 3)

«إنّ خيار لقب التخاطب هو نِتاج عملية انتقاء من بين مختلف ألفاظ االتخاطب المتوفرة لدى المتحدّث حسب مقامه، وثقافته، والعلاقة التي تربط المتحدّثين.»

(ترجمتنا)

وتتعدّد ألقاب التفخيم تبعا للغرض منها وموقف استخدامها، وقد صنّف Sabbatorsi (2014: 116-118) ألقاب االتخاطب (termes d'adresse)[1] لغرض التبجيل إلى أقسام عديدة أهمّها:

-ألقاب االتخاطب العائلية (Termes d'adresse familiaux): وتشير إلى الروابط العائلية مثل: أمّي، أبي، والدي، جدّي، dad، daddy، papa، pap.

-ألقاب االتخاطب الشعورية (Termes d'adresse affectueux): هي ألقاب توحي بمشاعر الإنسان من محبة وصداقة، مثل: عزيزتي "my darling" صديقي "friend".

[1] « Les groupes nominaux appelés « termes d'adresse» visent donc un allocutaire de la deuxième personne dans le discours direct. »
(lehmann, 2010: 3)

-ألقاب التخاطب للمجاملة والتأدّب (Termes d'adresse de courtoisie et de politesse) : يُخاطب بها المتحدّث الطرف الآخر في عملية التواصل لإظهار الاحترام والتبجيل، مثل: سيّدي، سيّد فلان (يُذكر الاسم أو لقب العائلة)، سيّدنا، مولانا، حضرة، sir، madam، miss، Lord، my lord.

وتتّسم ألقاب الاحترام وعبارات التعظيم بكونها غنية بالدلالات الثقافية والمعاني الإيحائية سواءً ما يتعلّق بالمرجعية الدّينية، أو ما يوحي بالمكانة السياسية والاجتماعية (رتب عسكرية، وظائف حكومية..) للمشاركين في عملية التواصل. وتُستخدم هذه الألقاب حسب الغرض المنشود منها في كلّ مقام، كإبراز طابع التفرّد والعظمة وإظهار مشاعر الودّ والتّوقير، فتعكس الألقاب ثقافة المجتمع بالكشف عن تركيبته وطبيعة النظم السياسية والدينية السائدة فيه، وبالتالي فهي خصوصية من الخصوصيات الثقافية لكلّ أمّة.

7.1 خلاصة الفصل

مما سبق طرحه، توصّلنا إلى تحديد خصائص الرّواية باعتبارها الجنس الأدبي الأكثر رواجا ومقروئية، ومن أبرز سماتها بلاغة الأسلوب وبراعة الكاتب في التعبير عن أفكاره وإيذاع صوته. ويمكن أن تفرض خاصية التعبير في الرّواية ألوانا من إيحاءات الثقافة الاجتماعية والدينية، ومن الطبيعي أن يلجأ الروائي إلى أسلوب الإيحاء والتلميح للتعبير عن رؤيته النقدية اتجاه الوضع المتأزّم اجتماعيا أو سياسيا أو أخلاقيا.

ولقد أتاح لنا هذا الفصل التعرّف على ماهية الإيحاء وأنواعه وسماته، وكذا مظاهر الإيحاءات الثقافية التي ترسم ملامح الرّواية في بيئتها، وتوفّر للقارئ متعة اكتشاف الأشياء بذوق متميّز.

أما الفصل الثاني فسنركز فيه على أسلوبي التكافؤ والحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية.

الفصل الثاني:
ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية

0.2 تقديم الفصل

ندرس في هذا الفصل ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرّواية ونستهلّه بالتطرّق إلى ترجمة الرواية بوصفها عملية معقّدة. ثم نتناول بالدراسة ترجمة الإيحاءات الثقافية في الأمثال، والتعابير الاصطلاحية، والصور البيانية، وأسماء العلم، وألقاب التخاطب والتفخيم. ونعرّج في هذا الإطار على أسلوبي التكافؤ والحرفية وهما من أهمّ أساليب ترجمة الرّواية، وسنتناول كلّ واحد منهما بالدّراسة التفصيلية على حدة.

نعرّف التكافؤ ونذكر أنواعه، ثم نستعرض نوعي التكافؤ "الشكلي والديناميكي" لنايدا في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية كوننا نعتمدهما في تحليل نماذج الدراسة. أما فيما يخص أسلوب الحرفية فسنتطرّق إليه بالاستناد على نظرية "برمان" الثقافية الدّاعية إلى استخدام الحرفية في ترجمة الأدب. فنعرّف الحرفية ثم نتناول ثنائية الترجمة الحرفية والترجمة العرقية ومفهوم الأمانة في إطار النظرية المذكورة. وسنبيّن في هذا الصدد أثر الحرفية في إبراز ثقافة الآخر من ناحية، وأثرها على مفهومية الترجمة من ناحية أخرى.

ولقد ارتأينا أن نطرح مبادئ "نظرية المعنى" لمدرسة باريس لأهمية ميكانيزمات التأويل التي تقدّمها النظرية للمترجم. ونتناول بالدّراسة في هذا الفصل أهمية السياق في ترجمة الإيحاءات، ثمّ نُنهي الفصل بخلاصة شاملة.

1.2 ترجمة الرواية

تتميّز الرواية بتأصّلها في الثقافة المصدر وفي تراثها الأدبي، كما تتّسم بقوّة البعد البلاغي الذي يولّد أثرا جماليا. فتصبح مهمة نقل كلّ الخصائص الأسلوبية والسمات الفكرية والثقافية والأدبية التي يحملها النص أمرا لا يخلو من الصعوبات التي يواجهها المترجم، إذ من الواضح أنّ المترجم وإن تمكّن من الاحتفاظ بالكلمات البيانية في لغة

غير لغة الأصل فإنّه ليس بمقدوره أن يُفرغ فيها كلّ ما يحتضنه العمل الرّوائي من مشاعر ومواقف وجدانية. ناهيك عن كون النص الرّوائي يُظهر لهجات متعدّدة (اجتماعية وجغرافية وزمانية)، ولهجات فردية(idiolectes)، وأخرى اجتماعية (sociolectes). (أمبارو أورتادو، 79: 2007)

وتتّسم الرّواية بكثرة استخدام الصور البيانية والتعبيرات الاصطلاحية وما إلى ذلك من الأنماط التعبيرية ذات المعاني الإيحائية والحمولة الثقافية التي تتطلّب ترجمتها عناية خاصّة، فضلا عن الأثر الجمالي الذي يتركه الأديب لدى قارئيه، ويسعى المترجم إلى مشاركته قارئيه مستنزفا طاقته الفكرية، ومعرفته اللّغوية، وعاطفته الشعورية، في سبيل تحقيق الأثر ذاته. (Boase-Beier, 2014: 30)

وفي هذا الشأن تؤكد "رايس" بأنّ المترجم ليس مطالَبا بمحاكاة أشكال اللغة المصدر بحذافيرها، ولكنه على العكس من ذلك يجتهد في اختراق الشكل الذي استعملته اللغة المصدر ويستلهم ويختار شكلا مماثلا للغة الهدف الذي يأمل منه إحداث نفس الأثر لدى قارئ الترجمة. (Reiss, 2002: 51)

وكما أشرنا فيما سبق، الأدب الرّوائي إبداع فرديّ ونتاج خيارات لغوية وأدبية معقّدة ممّا يعلّل لكلّ حكم مسبق على النص باستحالة إنتاج نسخة منه. فمعلوم أنّ ترجمة الآثار الأدبية وسيلة للانفتاح على الأدب الأجنبي، ولكنّ المترجم يُمارس هذه العملية محترسًا غير متفتّح على إمكانات التأليف كلّها لأنّ الكاتب قد سبقه إلى الظّفر بالحريّة المطلقة في الإبداع الأدبي. فكرة نوّه بها محمد عناني في كتاباته عن فنّ الترجمة بقوله:

«الكاتب الذي يصوغ أفكاره الخاصّة يتمتّع بالحريّة في تطويع اللّغة لتلائم هذه الأفكار، بل وتطويع الأفكار لتلائم اللّغة»

(عناني، 2000: 6).

وفي حقيقة الأمر يتمتّع الأديب بحريّة مطلقة لا حدود لها حيال خيارات الألفاظ البديعة، أو الاستخدامات الأسلوبية البلاغية، من دون كابح للمعاني الإبداعية التي تجري في المفردات مجرى أسلوب البيان. فيما يُعدّ نقل أفكار الغير أعسر من التعبير عن أفكار النفس حيث إنّ إعادة كتابة الأثر الأدبي لا تكتفي بالخضوع لمعايير كتابة الأدب عامّةً، بل يُقبل المترجم عليها وهو ملزم بالاستجابة لميول المؤلّف وأفكاره محترمًا البيئة الخاصّة بنشأة العمل، ونظرة الكاتب الخاصّة إلى العالم التي يَبسطها في الأثر الأدبي بصورة ضمنية. ومن ناحية التلقّي فالمترجم ملزم باستخدام لغة جميلة، سليمة، قويّة، كفيلة بإحداث أثر في القارئ ينفذ إلى عمق أحاسيسه، ويحرّك فيه عاطفة قويّة تُنبئ بنجاح العمل وقَبوله في المنظومة الأدبية والثقافية المستقبلة.

في ظلّ متطلّبات الترجمة الأدبية ومعوقاتها بين طبيعة العمل الترجمي الإبداعي ومطلب المترجم الطَّموح، ينصب الاهتمام في إنتاج النص المكافئ على استحداث الأثر الشعوري للمحتوى الثقافي وللأحداث والأقوال في مختلف المواقف السياسية والاجتماعية والدينية، وإلى هذا تحقيق الأثر الجمالي للنص في الترجمة باستحداث الإيقاعات والنغمات الموجودة في الأصل. ولا تتحقق هذه الأغراض بالاعتماد على الأدوات اللفظية المجرّدة، بل يتحقق تكافؤ العمل الأدبي برمّته بين الأصل والترجمة باعتباره وحدة أدبية تستدعي إبداعا متكاملا لا تطابقا لفظيا مماثلا.

ومما تقدّم يمكن أن نقول أنّ للمترجم حرية التصرّف في مفردات الأصل وعدم التقيّد بها إلّا في المواضع التي تمنح القارئ من خلال الترجمة المباشرة فرصة التعرّف على ثقافة الآخر، وهذه غاية الأدب المترجَم. وفي هذا السياق نذكّر بتوصيات العديد من الباحثين في الترجمة الأدبية (Israël ,1991:28-29)، ومفادها أنّه ينبغي للمترجم مع تلك الحرية أن يحافظ على صفة الأدبية والميزة الجمالية للنص. وإذا كان تكييف النص الأدبي في الثقافة المستقبلة ضرورة لا غنى عنها ليؤثّر الأدب المترجَم في فكر القارئ

وذوقه، فإنّ تلك الضرورة لا تُتيح اقتلاع النص من جذوره الثقافية، أو طمس أصوله الأجنبية، بل يُطوّع بما يكفي توسيع الأفق الثقافي للبلد المستقبل. وبهذا توفّق الترجمة بين القيمة الفكرية والقيمة الجمالية للعمل الأدبي، وتُثير أكبر عدد ممكن من القراءات التأويلية والمعاني الافتراضية.

2.2 ترجمة أنواع الإيحاءات الثقافية في الرواية

تكتنز الرواية إيحاءات الثقافة المتّصلة بمختلف الصّور التعبيرية التي يستخدمها الكاتب المبدع، ويتطلّب نقلها عناية خاصة من المترجم سيما إذا ما لجأ الكاتب إلى استخدام أسلوب الإيحاء، أو بعبارة أخرى إذا ما أضاف إلى تلك المعاني الضمنية المصطلَح عليها في ثقافته إيحاءات ذاتية تزيد من صعوبة مهمة المترجم، من ناحية الفهم، ومن ناحية الترجمة إلى اللغة الهدف وثقافتها الأجنبية. وسنعرض في هذا الجزء لترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية في الأنماط اللغوية والتعبيرية الآتية: الأمثال، التعابير الاصطلاحية، الصور البيانية، أسماء العلم، ألقاب التخاطب والتفخيم.

1.2.2 ترجمة الأمثـــال

تمثّل ترجمة الأمثال تحدّيا أمام أكثر المترجمين مِراسا بسبب الإشارات الثقافية والاجتماعية والدينية التي تتضمّنها معانيها، وكذلك بسبب طبيعة بنائها وإيجاز لفظها. ويؤيّد هذه الفكرة رأي "بيكر" (1992) ومفاده أنّ الثقافة تثير مشكلات في ترجمة الأمثال لاحتوائها على مفاهيم بلغة المصدر غير متوفّرة في اللّغة الهدف، قد تتعلّق بالدين، والعادات والتقاليد، والمأكولات. وتوضّح "بيكر" رأيها السابق بقولها:

« Some proverbs may not have similar equivalents in the target language, as target language culture could not have experienced those same events; this leads to translation difficult»
(Baker, 2011:71)

«قد لا يكون لبعض الأمثال مكافئات مماثلة في اللغة الهدف، لأنّه لا يمكن للثقافة الهدف أن تتناول في تجاربها الأحداث ذاتها، وهذا يؤدي إلى صعوبة الترجمة»

(ترجمتنا)

تُرجع "بيكر" حالة انعدام مثل مكافئ في اللغة المستهدفة، وهي من أبرز إشكالات ترجمة الأمثال، إلى غياب التجارب التي تحويها بعض الأمثال في الثقافة المستقبلة، إذ يمكن أن تكون تجارب اجتماعية أو جغرافية أو دينية تولّد مشاعر متنوّعة، كالحزن والفرح والخوف، وتؤثّر في معتقدات الأفراد وسلوكاتهم، فتتولّد لديهم نحو تلك التجارب، وكلّ ما يشير إليها، استجابات معيّنة، كالشك والإيمان والطاعة والاستسلام. وهذا يعود إلى التباين الثقافي بين اللّغتين المصدر والهدف. وكلّما اتسعت الفجوة بين الثقافتين كلّما ازدادت ترجمة الأمثال صعوبة.

ويميّز جرادات (2019: 89) نوعين من الأمثال من حيث طواعيتها للترجمة بناءً على عالميّتها أو انحصارها بثقافة ما. يضمّ النوع الأوّل أمثالا عالمية ذات مضامين مشتركة لا تحمل مفهوما خاصا في ثقافة دون أخرى، مثل: "ليس كل ما يلمع ذهبا" " not all that glitters is gold " و "tout ce qui brille n’est pas or" .

و يتمثّل النوع الثاني في أمثال محصورة بثقافة ما وتتضمّن اختلافا ثقافيا بيّنا بين لغة المثل الأصلية واللّغة التي يُترجم إليها. وتكون ترجمة هذه الأمثال عصيّة على المترجم لأنّها مرآة ثقافة معيّنة وحاضنة لتقاليدها وقيمها وممارساتها وطقوسها في ظروف مختلفة، على سبيل المثال نذكر المثل العربيّ "يحلُبُ بنيّ وأشدُّ على يديْهِ"، ويرتبط هذا المثل بتقاليد البيئة العربيّة في البادية حيث كان حلبُ الماشية من أعمال الرّجال، وكان من العار أن تقوم به النساء عند كثير من أهل البادية، فأقْدمت إحداهنّ على حلب ماشيتها متظاهرة بأنّ ابنها الصغير هو من يفعل ذلك. ويُستعمل المثل للتعبير عن نِسبة الأعمال

إلى غير أصحابها الحقيقيّين. ومنه ندرك أنّ من يقرأ هذا المثل أو يترجمه يحتاج إلى معرفة عادات البدو العرب ليفهم معناه.

ويفسّر البديري صعوبة ترجمة الأمثال وما قد يترتب عليها من لُبس وغموض في فهم المتلقي لها بقوله:

« In spite of the universal features that may be reflected in proverbs, some misconceptions and misunderstanding may occur in translation because of the difference in the audience recognition of proverbs connotations and implications»

(Al-Budayri, 2015: 4)

«على الرغم من أنّ الأمثال قد تعكس صورا كونية عامة، إلا أنّ ترجمتها يمكن أن تنقل مفاهيم خاطئة ويُساء فهمها بسبب الفوارق بين المتلقّين في معرفة إيحاءات الأمثال وتأثيراتها»

(ترجمتنا)

نفهم من هذا القول بأنّ السياق التاريخي والسياق الاجتماعي للمثل في غاية الأهمية بالنسبة لقارئ الترجمة لاستنباط المعنى المشار إليه، فالأمثال بطبيعتها البنائية لا تدلّ على المعنى مباشرة بل يكون ضمنيًّا مرتبطا غالبا بالموقف الذي ذُكر فيه المثل أوّل مرّة. ولذلك جهْل متلقي الترجمة بثقافة الآخر عامة، والإيحاءات الثقافية للمثل بصفة خاصة، يؤدي إلى عدم بلوغه معانيه القوية ويحجب عنه صورته الصادقة، فيُحرم من أثره الشعوري، لاسيما في النص الرّوائي حيث يكون بالغا ويتقاسمه الرّوائي مع القارئ.

وفيما يخص الإستراتيجيات التي تذلّل صعوبات ترجمة الإيحاءات الثقافية للأمثال، تقترح "بيكر" (Baker,1992) مجموعة من الأساليب الترجمية، يمكن حصرها فيما يلي:

يلجأ المترجم إلى إيجاد في اللّغة المستهدفة مكافئا للمثل في لغته الأصلية على مستوى الشكل والمعنى، أي مكافئ شكلي (équivalent formel) تتوافق وحداته المعجمية مع الأصل ويكون كل منهما متداول في لغته. ويحدث هذا النوع من التكافؤ كثيرا حينما

تتشابه الإشارات التاريخية والاجتماعية والدينية ويكون للّغتين المنقول منها وإليها. ومن أمثلة التكافؤ الشكلي مايلي: "لا تؤجّل عمل اليوم إلى الغد"

" Ne remets pas au lendemain ce que tu peux faire le jour même"

"الطيور على أشكالها تقع" "Birds of a feather flock together"

وإذا تعذّر وجود المكافئ الشكلي يعمل المترجم على إيجاد مَثل في اللّغة المستهدفة يكافئ المثل الأصلي من ناحية المعنى دون الشكل، أي يُخالفه على مستوى الوحدات المعجمية ويوازيه في شيوع الاستعمال، وربّما في الأثر الشعوري أيضا. ولما كان المثل المكافئ يقوم على تبليغ النص وتحقيق التواصل بين المتخاطبين فهناك من يطلق عليه تسمية المكافئ التبليغي (équivalent communicatif). (حمداش، 2009: 77)

نذكر على سبيل المثال:

القرد بعين أمّه غزال "Beauty is in the eyes of the beholder"

الطبع يغلب التطبّع "Chasser le naturel, il revient au galop"

وتضيف "بيكر" (Baker,1992) إلى الإستراتيجيات السابقة أسلوب إعادة الصياغة (paraphrase) ويُراد به شرح المثل وتفسيره إلى متلقي الترجمة، ويتطلّب ذلك في معظم الأحيان التخلّي عن وحداته المعجمية ذات الدلالات الثقافية. ويتّبع المترجم هذا الإجراء إذا ما تعذّر عليه إيجاد المكافئ الشكلي أو المكافئ التبليغي للمثل. ويضطرّ المترجم أيضا–حسب بيكر– إلى استخدام أسلوب الحذف (omission) عندما لا يجد مكافئا للمثل في اللّغة الهدف، أيّا كان نوعه، وحينما يكون شرح المثل عسيرا فيُضفي عليه الغموض ولا يفهمه القارئ، وبالتالي يتفادى المترجم أن يورده في نصّ الترجمة. ولا يُنصح باتباع هذا الإجراء إلا عند الضرورة القصوى لأنّه يُفقد الترجمة جزءا من معاني النص.

ومنه يمكننا القول بأنّ اجتهاد المترجم في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الأمثال يكون بالسعي إلى إيجاد المكافئ الثقافي لها في اللّغة الهدف، وهذا ما يعزّز انتقال القيم الإنسانية بين الشعوب والأمم ويمدّ جسور الرّوابط الثقافية بين البشر.

2.2.2 ترجمة التعابير الاصطلاحية

تطرح ترجمة الإيحاءات الثقافية للتعابير الاصطلاحية صعوبات متعدّدة في عملية الترجمة، بوصف التعابير الاصطلاحية وحدات لغوية وثقافية ترتبط بالتجربة الإنسانية والواقع الاجتماعي لجماعة لغوية ما، فنجد في كلّ لغة عبارات لا توحي بمعاني الألفاظ المكوّنة لها إنّما تصطلح الجماعة اللّغوية على إكسابها معاني جديدة مبنية على أساليب البيان وإيحاءات الرّموز الثقافية.

ونظرا لاختلاف هذه التعابير بإيحاءاتها بين اللّغات والثقافات فإنّها تمثّل عقبة من العقبات التي تعترض سبيل مترجم الرواية. فكثيرا ما تتعرّض العبارات الاصطلاحية إلى فقدان خصائصها الشكلية في الترجمة، إذ تتحوّل عن صورتها الأصلية في اللّغة المستهدفة. أمّا العبارات الاصطلاحية ذات الإيحاءات التاريخية والأدبية، فيتعذّر على القارئين المنتسبين إلى سياق ثقافي مختلف، فهمها، وتتطلّب ترجمتها غالبا عناية خاصة إلى جانب الاستعانة بالهوامش التفسيرية. (Jin, 1985:28)

ولقد تطرّقت "بيكر" (Baker, 2001:65-66) إلى صعوبات ترجمة التعابير الاصطلاحية وإيحاءاتها، فذكرت غياب مكافئ التعبير الاصطلاحي في اللغة الهدف أو استحالة ترجمة العبارات الاصطلاحية ذات العناصر الثقافية. إضافة إلى إمكانية وجود في اللغة الهدف عبارة اصطلاحية تُماثل العبارة الاصطلاحية في اللّغة المصدر لكن سياق الاستعمال يكون مختلفا. كما يمكن أن يُستخدم في السياق الأصلي للّغة المصدر المعنيان الحرفي والاصطلاحي للتعبير، فيتعذّر إحياء أثر العبارة في الترجمة إن لم يتمّ

اختيار عبارة اصطلاحية توافق الأولى في الشكل والمعنى. والصعوبة الأخيرة التي تطرحها ترجمة العبارات الاصطلاحية في النص الأدبي، في رأي "بيكر"، تتمثّل في الفوارق بين اللّغة المصدر وبين اللّغة الهدف من ناحية استخدام العبارات، وسياق استخدامها، وشيوع استخدامها.

ففي الواقع ليس السياق اللّغوي وحده الذي يعرقل تواصل الأفراد والشعوب من مختلف الثقافات إنّما يتمثّل العائق الأكبر في الفوارق على مستوى التجارب الشخصية والاجتماعية وكذلك اختلاف المعتقدات، حيث تؤكد Sioridze هذه الفكرة في بقولها:

« Il est à admettre que les connotations culturelles motivées par un certain ensemble d'expériences collectives, c'est-à-dire par l'histoire, la civilisation, la tradition littéraire, les stéréotypes sociaux, etc peuvent empêcher la compréhension»

(Sioridze, 2018: 5)

«ينبغي الإقرار بأنّ الإيحاءات الثقافية التي يحفّزها مجموع التجارب الجماعية، أي التاريخ والحضارة والتقاليد الأدبية والصور النمطية الاجتماعية، بإمكانهم أن يمنعوا الفهم»

(ترجمتنا)

ومنه يمكننا القول بأنّ صعوبة فهم التعابير الاصطلاحية تعود إلى صعوبة فهم إيحاءاتها الثقافية، ويمثّل نقل تلك الإيحاءات من موطنها إلى الثقافة المستقبلة العائق الأكبر في ترجمة التعابير.

وتزداد ترجمة الإيحاءات الثقافية للتعابير الاصطلاحية صعوبة في الرواية حينما يتعلّق الأمر بترجمة العبارات المنتمية في أصل استعمالها إلى اللّهجة لا إلى الفصيح من اللّغة (جابر، 2005: 235). فيُنصح في هذه الحالة بالبحث في معانيها وسياقات استخدامها لفهمها وإيجاد ما يُماثلها من عبارات عامية في اللّغة المنقول إليها، لأنّ العبارات الاصطلاحية المشحونة بالإيحاءات الثقافية الشعبية تختلف من منطقة إلى

منطقة حتى في الوطن العربي الواحد، ومثال ذلك: "صام وفطر على جْرانَة" وفي مناطق أخرى يُقال " صام وفطر على بصل".

وعليه، توصي "بيكر" بانتقاء تعابير اصطلاحية في اللّغة المستهدفة تماثل الأصل شكلا ومضمونا وتحمل إيحاءات مشابهة لإيحاءات العبارات الأصلية، وإن تعذّر ذلك فهي تنصح المترجم بإيجاد عبارة اصطلاحية تحمل معنى إيحائي مشابه لمعنى العبارة الأولى فيما يكون شكلها مختلف.

وإذا ما تعذّر اتباع الأسلوبين المذكورين، ترى "بيكر" بأنّه يمكن للمترجم أن يعتمد أسلوب الترجمة التفسيرية (paraphrasing)، كما يمكن أن يلجأ إلى الحذف (omission).

وعلى الرّغم من عدم فاعلية إستراتيجية الحرفية في أغلب الأحيان في ترجمة الإيحاءات الثقافية للعبارات الاصطلاحية، فإنّ جابر (2005) يُجيز للمترجم استخدامها في بعض الحالات، منها انعدام التعبير المكافئ في اللغة المستهدفة، وعندما لا تؤدي الترجمة الحرفية للكلمات المكوّنة للتعبير معنى غريبا ولا مضحكا في نص الترجمة، على أن يشرح المترجم في حاشيته العبارة الاصطلاحية عند اللّزوم. على سبيل المثال العبارة الإنجليزية "Out of the frying pan into the fire" ويمكن ترجمتها بـ: "من المقلاة إلى النّار"، مع ذكر المعنى المقصود في الهامش وهو: من سيّئ إلى أسوأ.

وننوّه أيضا بأنّه يمكن أن توجد بين اللّغات المختلفة وثقافاتها المتباينة سمات مشتركة تُجيز أحيانا الترجمة الحرفية للإيحاءات الثقافية. ولقد أشارت إلى هذه الحقيقة الثقافية Sioridze (2018، 207) عندما ذكرت بعض أجزاء جسم الإنسان التي يمكن أن توحي بمشاعر مماثلة عند أشخاص لا ينتمون إلى ثقافة واحدة، مثل القلب الذي يرمز إلى الحبّ في عبارة : "donner son coeur" فهمها، ويعبّر عن السرور مع الإفراط في العمل في "s’en donner à cœur joie" وللقلب أيضا أبعاد رمزية نقيضة للسالفة الذكر مشتركة بين مختلف الأجناس نستشفّها في عبارتي: "le cœur déchiré", "avoir le cœur gros".

3.2.2 ترجمة الصور البيانية

إنّ الإيحاءات الثقافية التي تنطوي عليها الصور البيانية تجعلها مرتبطة باللّغة الأصلية وأعرافها، وتكون منغرسة في بيئتها الاجتماعية والثقافية، ممّا يجعل مهمّة ترجمتها إلى لغة أخرى صعبة. فضلا عن أنّ الصورة البيانية تتّسم بالقدرة على مفاجأة القارئ وإثارة وعيه الذهني والعاطفي، ولهذا يتوقف نجاح ترجمتها على تحقيق هذه الغاية. ولأنّ الصورة البيانية تعبير أصيل قد ينزاح عن النسق اللغوي، فلا يوجد له مثيل في اللغة المنقول إليها. الأمر الذي يدفع مترجم الرواية إلى محاولة خلق مقابلات بيانية في اللغة الهدف بالاعتماد على تماثل التجربة الثقافية والارتباطات اللغوية بين الأصل والترجمة. (الحراصي، 1995: 22). لكنّ هذا الأمر غير متاح في الغالب لأنّ الصورة البيانية إبداع وخلق دلالي تتفرّد به كلّ لغة، كما أنّ العامل الثقافي يحول دون ذلك.

وتستبعد Orecchioni-Kerbrat (1977: 157) استخدام الترجمة الحرفية لنقل الإيحاءات والمدلولات الثقافية التي تحتويها الاستعارة بقولها:

«Ce qui s'actualise véritablement dans la métaphore, c'est le sens connotatif , mais enrichi de toutes sortes de valeurs connotatives attachées au sens dénotatif. C'est pourquoi une métaphore n'est jamais équivalente à sa traduction littérale»

«ما يتم تفعيله حقا في الاستعارة هو المعنى الإيحائي، على أن يتم إثراؤه بالقيم الإيحائية المرتبطة بالدلالة المحدّدة، لذا لا تكون الاستعارة أبدا مكافئة لترجمتها الحرفية»

(ترجمتنا)

وفي القول السابق تقصد Orecchioni-Kerbrat بأنّ الاستعارة، أو الصورة التشبيهية بصفة عامة، تقوم على الإيحاءات المرتبطة بمعنى حقيقي يحمله المشبّه.

وأشار "نايدا" أيضا إلى عدم فاعلية الحرفية في ترجمة التعابير الخارجة عن المركز، ويقصد بها الصور البلاغية والأسلوبية، كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، بما

تحمله من دلالات اجتماعية وثقافية. ولقد استشهد "نايدا" بترجمة الإنجيل حيث تتوفر فيه المصطلحات على امتدادات مجازية في المعنى، كالنور، الحقيقة، الإنسان، الجسد، الروح، نقلها المترجمون حرفيا فقضوا على تلك المعاني المجازية والإيحائية ووقعوا في أخطاء فادحة، لأنّ من هذه العبارات ما تتعذّر ترجمته إلى لغة أخرى. (عناد، 2018: 26-27).

ويدعو "نايدا" المترجم في إطار نظريته الخاصة بالمكافئ الديناميكي إلى إجراء التكييف اللازم لتوضيح الصور التي تحتوي على معتقدات دينية واجتماعية مرتبطة بمتحدّثي اللغة الأصلية، والتي تصطدم بمعتقدات قرّاء الترجمة، على سبيل المثال في لغة "الشيلوك" المستخدمة في مقاطعة النيل الأعلى في السودان يتحدث المرء عن المرض بقوله: فلان "أخذه الله"، وهو ما يصطدم بالمعنى الذي يفهمه متحدّث اللغة العربية من هذه الصورة التي تعني له بأنّ فلان مات وليس مرض. (الحراصي، 1995: 49)

ويأخذ التكييف الذي تحدّث عنه "نايدا" أشكالا عديدة فيما يخص ترجمة الاستعارة ومدلولاتها الثقافية، وبحسب ما ذكره الحراصي، فإنّ "نايدا" يقصد بالاستعارة التعبير المجازي أو المعنى المحوّل لكلمة محسوسة، وهي الإشارة بمعنى كلمة أو تلازم لفظي على ما لا يدلّ عليه، وتندرج ضمن هذا التعبير الفضفاض الأمثال والعبارات الاصطلاحية أيضا. أما بخصوص الترجمة بالتكييف، فمن أساليبها: شرح الصورة البيانية في اللغة الثانية وتفسيرها. وإبدال الصورة الأصلية بصورة موجودة في اللغة المنقول إليها، ومثال ذلك ترجمة الصورة الاستعارية في المثل الإنجليزي Halfa loaf is better than no bread بالصورة المألوفة لدى العربي "الرّمد خير من العمى". ويمكن أيضا ترجمة الصورة البيانية بتحويل أسلوبها الأصلي، كترجمة الاستعارة بتشبيه للمحافظة على جزء من تأثيرها العاطفي والثقافي مثل ترجمة العبارة الفرنسية " Il a une mémoire d'éléphant" بـعبارة

"An elephant never forgets" حيث يتم الاحتفاظ بصورة الفيل مع التصريح بوجه الشبه وهو "النسيان" لتوضيح المعنى. (المرجع نفسه: 48–50)

وتُكسب الإيحاءات الصور البيانية جمالا وقوّة لما تقدّمه للقارئ من تأويلات متعدّدة، فيستمتع المتلقي وهو يحاول كشف خبايا المدلولات الخاصة بحياة الإنسان من أعراف اجتماعية وممارسات شعبية ومعتقدات دينية، ويركّز على تأويلها تأويلا صحيحا ضمن سياقاتها في النص الأدبي ذلك أنّ السياق عامل أساسي في تحديد معاني الصور المجازية والترجمة المناسبة لها.

وينبغي أن يحرص المترجم على إظهار تلك التأويلات والقراءات المحتملة في نصه لأنّ الاكتفاء بتأويل واحد ربّما يُنقص من قيمة الصورة البيانية وأثرها على المتلقي، وهذا مع مراعاة تقبّل قارئ الترجمة للصورة البيانية التي تُقدَّم له بلغته.

4.2.2 ترجمة أسماء العلم

تتنوّع أسماء العلم في الرّواية لتشمل أسماء الأشخاص، المؤسسات، الأماكن الجغرافية، المعالم التاريخية والدينية، الأحداث والوقائع (تاريخية، سياسية، دينية، وما إلى ذلك)، الشخصيات الأدبية، أسماء الأعمال الفنية والكتب والمجلات. وتوحي معظم أسماء العلم بهويّة المسمّى، إذ تحمل في طيّاتها دلالات تاريخية وجغرافية تتعلّق بالمسمّى في بيئة نشأته، ويؤكد ذلك القول الآتي:

« Proper names indicate racial, ethnic, national, and religious identity»
(Jaleniauskiené & Cicelyté, 2009: 32)

«تدل أسماء العلم على الهوية العنصرية، والعرقية، والقومية، والدينية»

(ترجمتنا)

وبهذا تُعدّ أسماء العلم عناصر ثقافية خاصة (culture specific item) مشحونة بالمعاني الإيحائية والمجازية، ولقوة تلك المعاني يُطلَق عليها "دوال مكثفة" (dense signifiers). (ibid)

وتطرح الإيحاءات الثقافية التي تتضمّنها أسماء العلم صعوبات في ترجمة النص الروائي حيث تعتبرها Tymoczko:

«The most problematic to translate, in part because their [..] significance is often culturally specific and dependent on cultural paradigms»
(1999: 223-224)

«الأشدّ إشكالا في الترجمة، ومن أسباب ذلك أنّ دلالتها في الغالب ثقافية خاصة وتتوقف على الأنماط الثقافية»

(ترجمتنا)

وبعبارة أخرى، ترتبط أسماء العلم ببيئة معيّنة فتصير إيحاءاتها معروفة ومألوفة لدى المتلقي الأصلي الذي ينتمي إلى تلك البيئة وثقافتها، ممّا يُعينه على تأويل النص الأدبي تأويلا صحيحا. في حين يجهل متلقي الترجمة إيحاءات أسماء العلم التابعة لثقافة لا يعرف عنها إلّا القليل. ونظرا لقوّة المعاني الإيحائية والثقافية في أسماء العلم فإنّه لا يمكن إهمالها في الترجمة، حيث تشير مدلولات أسماء العلم إلى ثقافة الآخر مختلفا في بيئته، وأسلوب تفكيره، والأحداث البارزة في ماضيه أو حياته الحاضرة، ونتبيّن ذلك في القول الآتي:

« In translated literature proper names perform an additional function, namely, they reveal the existence of the “cultural other”, and signal the reader that the text originated in a different culture. »
(Jaleniauskiene & Cicelyte 2009: 32)

« في الأدب المترجَم، تؤدي أسماء العلم دورا إضافيا، يتمثل في إظهار وجود "ثقافة الآخر"، وإعلام القارئ بأنّ النص ينتسب في الأصل إلى ثقافة أخرى.»

(ترجمتنا)

وإنّ عدم مراعاة المترجم للإيحاءات الثقافية التي تتضمّنها أسماء العلم لا يخدم قارئه الذي يسعى إلى اكتشاف الجديد في الأدب المترجَم، بل يوقعه في اللّبس وسوء فهم قصد الكاتب. وهذا ما يوضّحه Shirinzadeh وMahadi في قولهما:

«Knowing just the referential meaning of the nouns without the knowledge of the implications and connotations of the nouns will result in inaccurate translations of the nouns. Therefore knowing figurative language and cultural references along with the referential meaning is an important factor. »
(Shirinzadeh& Mahadi, 2014: 8)

«الاكتفاء بمعرفة معاني الأسماء المرجعية دون معرفة تأثيراتها وإيحاءاتها سينتج عنه ترجمات غير دقيقة للأسماء. وعليه، فإنّ المعرفة باللّغة المجازية والمرجعيات الثقافية إلى جانب المعنى المرجعي تعدّ عاملا جوهريّا»

(ترجمتنا)

على سبيل المثال، إذا قال أحدهم "والدي حاتم الطائي" فإنّه ينبغي للمترجم أن يركّز على نقل المعنى الإيحائي والمجازي الخاص بالثقافة العربية في الاسم المذكور، وهو "الكرم والجود". أمّا إذا تجاهل المترجم توضيح الإيحاءات الثقافية في اسم "حاتم الطائي" واكتفى بترجمة سطحية في لغة أخرى، فربّما يفهم المتلقي من العبارة السابقة بأنّ حاتم الطائي يُقصد به شخص الوالد، في حين هو يدلّ على صفة من صفاته.

ويعتقد Hervey& Higgins (2002: 32) بأنّ المترجم أمامه خياران عند نقل أسماء العلم بإيحاءاتها الثقافية: فهو إمّا يُحافظ عليها أجنبية في اللّغة الهدف عبر النقل الحرفي (transliteration)، حيث يتم إخضاع اللفظ إلى القواعد الصوتية للّغة الهدف حتى يكون نطقه يسيرا على المتلقي. وإما يلجأ إلى "النقل الثقافي" (cultural transplantation) أين يتم إبدال أسماء العلم الأصلية بأسماء علم محلية في اللغة الهدف تشمل إيحاءات ثقافية مشابهة للأصل. وفي حالة استخدام الأسلوب الأول سيبدو الاسم أجنبيّا في الترجمة، وعليه ينبغي للمترجم أن يحرص على أن لا يؤدّي النقل الحرفي إلى اللّبس أو الغموض

لدى متلقي الترجمة. في حين إذا اعتمد المترجم الأسلوب الثاني فقد لا يبدو النص مترجَما. وبالتالي إذا كان المترجم يسعى إلى التعريف بثقافة الرّواية وهويّتها فهذا الأخير لا يفي بالغرض.

يتّضح لنا ممّا سبق بأنّ تأثير الثقافة جليّ في ترجمة أسماء العلم، لذا نؤكد ضرورة اهتمام المترجم بتوضيح الإيحاءات الثقافية المرتبطة بأسماء العلم. ونرى بأنّ ترجمتها في النص الروائي تكون بالمحافظة على الطابع المحلي مع شرح وتفسير مدلولاتها الضّمنية. فإذا اطّلع متلقي الترجمة على المعاني الثقافية والإيحائية لأسماء العلم في الرواية تسري إليه روح النص، وتصله صور الأحداث مثلما أراد الكاتب رسمها في مخيّلة قارئه.

5.2.2 ترجمة ألقاب التخاطب والتفخيم

تتفرّد كلّ أمّة باستخدام ألقاب التفخيم كالتي تُظهر الرّتب السياسية (السلطان، الملك، الأمير، الوزير) والوظائف أو الرّموز الدينية (نحو: الإمام، الشافعي، المحقّق، الزّاهد، الصوفي)، وألقاب التخاطب التي يتم استخدامها في المحادثات العامية والكتابات الرّسمية لإظهار الاحترام والتبجيل، للرّؤساء والزعماء السياسيين (فخامة الرئيس، جلالة الملك)، أو شيوخ الدين وكبارهم (فضيلة الشيخ، مولانا)، وتُستخدم في تخاطب الأفراد من عامة الناس (السيد، الآنسة..) أو ذوي مكانة اجتماعية خاصة (حضرة، الهانم). ويأتي استخدام هذه الألقاب وفق النّظم السياسية والاجتماعية والدينية الخاصة بكلّ أمة.

وتختلف أساليب التخاطب وكذلك الإيحاءات المرتبطة بألفاظه من لغة إلى أخرى، وإذا وقفنا عند لغتي الترجمة في مدونة هذا البحث، أي العربية والفرنسية، سنجد أنّ لكلّ واحدة منهما خصوصيّتها في استخدام ألفاظ التخاطب وألقاب التفخيم. ففي المواقف الرسمية مثلا، تستخدم كلتا اللّغتان صيغة الجمع في التخاطب حيث يتّصل ضمير المخاطب "أنتم" أو "vous" باللّقب: "سيدي الرئيس" "سيدي الوزير"، Monsieur le

Président، Monsieur le Ministre. أما في المواقف غير الرّسمية، وهي عديدة في الحياة اليومية والشخصية للفرد، فاللغة الفرنسية أكثر استخداما لصيغة الجمع في التخاطب "vous" (Havu & Sutinen,2007: 172-173)، فيما تميل العربية إلى استخدام الضمير المفرد، أو لفظ تبجيل إذا كان المخاطَب أكبر سنّا من المتحدّث. وتجدر الإشارة إلى أنّ العربيّ عادة لا يستخدم ألفاظ التبجيل من قبيل "سيدي" و"سيدتي" في مواقف التواصل غير الرّسمي إلّا لشدّ الانتباه، في حين يستخدمها الفرنسي في مخاطبة بعض أفراد العائلة والمقرّبين.

وبسبب هذه الفوارق الثقافية في الدلالات الضمنية والإيحاءات التي تحملها ألقاب التبجيل وعبارات التعظيم تصعب ترجمتها، ناهيك عن تعدّد معاني بعض الألقاب وفقدان بعضها الآخر لمقابلات في اللغة الهدف. وعليه، يتعيّن على مترجم الأدب أوّلا فهم الإيحاءات الثقافية للألقاب في اللغة الأصلية قبل الشروع في اختيار الأسلوب الأنسب لنقلها في نص الترجمة. وتؤكد هذه الفكرة Slimani (2018: 122) بقولها:

« Le traducteur littéraire qui s'interroge sur comment traduire les concepts liés aux realia de la culture source, les culturèmes, devrait procéder, avant d'entamer la traduction proprement dite, à une analyse des conditions socio-culturelles (normes, valeurs, idéologies, histoire) du texte de départ, doublée d'une analyse des conditions cognitives du lecteur potentiel (l'état de son savoir théorique, de ses réactions émotionnelles et esthétiques) »

«مترجم الأدب الذي يستفسر عن كيفية ترجمة المفاهيم المرتبطة بعناصر الثقافة المصدر، أي المفردات الثقافية، ينبغي له قبل الشروع في الترجمة الفعلية، أن يحلّل الظروف الثقافية الاجتماعية (القواعد، القيم، الأيديولوجيات، التاريخ) للنص المصدر، تحليلا مزدوجا، يصاحبه تحليل الوضع المعرفي للقارئ المحتمل (أي معرفته النظرية واستجاباته الشعورية والجمالية)»

(ترجمتنا)

فلاشك أنّ مراعاة المستوى الفكري والثقافي للمتلقي يُسهم في اختيار الأسلوب الأنسب لترجمة الألقاب بمضامينها الثقافية في اللغة الثانية. ومن أهم أساليب نقل ألقاب التخاطب والتبجيل تذكر Slimani (ibid) أسلوبي: الحرفية (trad littérale) والتكافؤ (l'équivalence). تُبقي الحرفية هذه الألقاب أجنبية عن المتلقي فتتيح الاحتفاظ بملامح الثقافة الأصلية وقد يستعين المترجم بتقنيات الاقتراض والنسخ المتبوعة بالشرح في المتن أو الهامش. أما التكافؤ فيتم من خلاله إبدال العبارات الثابتة (expression figée) بأخرى تعبّر عن الحقيقة الأصلية ذاتها وتحمل إيحاءات متقاربة.

3.2 التكافؤ في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية

التكافؤ أسلوب من أهم الأساليب التي يستخدمها المترجم خلال اشتغاله على النص الرّوائي، إذ يوفّر حلولا للعديد من المشكلات المتعلّقة بترجمة الثقافة والمعاني الإيحائية الكامنة فيها. ولقد اهتم بدراسته العديد من المنظّرين في الترجمة أمثال "نايدا"، "فيني وداربلني"، "كولر"،"رايس"، وغيرهم. فتعدّدت تعريفاته حسب توجّهات كل واحد من هؤلاء الدارسين، كما تعدّدت تصنيفات التكافؤ، التي تتفاوت نجاعتها عند استخدامها في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرّواية. وسنناقش هذه النقاط في الفقرات اللاّحقة.

1.3.2.تعريف التكافؤ

إنّ التكافؤ مسألة أساسية في دراسات الترجمة الحديثة ممّا يفسّر محاولات المنظّرين العديدة لتقديم تعريف مناسب وواضح له. ويشير ويلس (Wilss) إلى أنّ الترجمة في حدّ ذاتها تقوم على التكافؤ، حيث يقول في تعريفه الآتي لها:

«Translation is a transfer process which aims at the transformation of a written SL text into an optimally equivalent TL text, and which requires the syntactic, the semantic and the pragmatic understanding and analytical processing of the SL text»

(Wilss, 1982: 3)

«الترجمة هي عملية نقل تهدف إلى تحويل النص المصدر المكتوب إلى نص هدف مثالي في تكافئه، وهذا يتطلّب فهم تراكيب النص المصدر ومعناه وتداوليته بالإضافة إلى عملية تحليله» (ترجمتنا)

ويؤكد "ويلس" في قوله هذا أنّ التكافؤ أساس كلّ ترجمة، على أن يتم التكافؤ على مستوى النص بوصفه وحدة متكاملة، ويشترط في تحقيقه بلوغ معنى النص الأصلي وقصده، بفهم طريقة اتساقه وانسجامه، ومن خلال تحليل تراكيبه اللّغوية واستنباط معاني مفرداته.

ويعتقد "ويلس" (ibid) بأنّ فيني وداربلني استخدما كلمة التكافؤ (équivalence بالفرنسية) لأوّل مرّة أكاديميّا في نموذجهما المقارن، حيث يعرّفانه بقولهما:

« L'équivalence est un procédé de traduction qui rend compte de la même situation que dans l'original, en ayant recours à une rédaction entièrement différente »
(Vinay et Darbelnet, 1994: 38)

«التكافؤ هو إجراء من إجراءات الترجمة يجسّد نفس الموقف الموجود في الأصل، باستخدام تعبير مختلف تماما» (ترجمتنا)

وكذلك يؤكد الباحثان الكنديّان بأنّ:

«Ce procédé permet de rendre compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents »
(ibid:38)

«يتيح هذا الإجراء تجسيد الموقف ذاته باستخدام وسائل أسلوبية وتركيبية مختلفة تماما» (ترجمتنا)

أما في نظر "كولر" (Koller):

"Equivalence is a relative concept in several respects: it is determined on the one hand by the historical-cultural conditions under which texts (original) are produced and received in the target culture, and on the other by a range of sometimes contradictory and scarcely reconcilable linguistic-textual and extra- linguistic factors and conditions".
(Cited in Vinay & Darbelnet, 1994: 196)

«التكافؤ هو مفهوم نسبي من جوانب عديدة: يتم تحديده من ناحية بالظروف التاريخية والثقافية التي يتم فيها إنتاج النصوص (الأصلية) وتلقيها في الثقافة المستهدفة، ومن ناحية أخرى يُحدَّد من خلال مجموعة من العوامل والشروط النصية اللغوية والخارجية عن اللغة والمتناقضة، ونادرا ما يمكن التوفيق بينها.»

(ترجمتنا)

فالتكافؤ بالنسبة لـ"كولر" هو عملية معقدة بتأثير عوامل داخلية وأخرى خارجية عن اللّغة، مقيّدة ومحدودة بالإطار الثقافي والتاريخي الذي يتم فيه إنتاج وتلقي النصوص وترجماتها. وبالتالي تتطلب الترجمة بالتكافؤ مراعاة مجموعة من العوامل التاريخية والثقافية.

في ضوء ما تقدّم يمكن أن نعرّف التكافؤ في الترجمة بأنّه عملية إنتاج رسالة أو نص يعادل الأصل إما من ناحية الشكل والمعنى، وإما من ناحية المعنى مع تغيّر في الشكل الأصلي، ويُعادله أيضا في الأثر الجمالي في إطار ثقافة معيّنة. ويُعدّ تحقيق التكافؤ على مستوى النصوص التي تتوفر فيها العبارات الثقافية من أصعب ما يُواجهه المترجم في عمله، إذ يتعيّن عليه البحث عن مكافئات دقيقة لتلك العبارات عند نقلها من لغة لها خصوصياتها الثقافية (من تجارب وأعراف لغوية واجتماعية) إلى لغة لا تشاركها حتما تلك الخصوصيات.

2.3.2 أنواع التكافؤ

تتنوّع تصنيفات التكافؤ لدى المنظّرين وتختلف باختلاف توجّهاتهم في الترجمة، فمنهم من يراها عملية لغوية محضة (سيما في الستينات)، ومنهم من يدعو إلى مراعاة النواحي الثقافية للرسالة المعنية بالترجمة، ومنهم من يهتم زيادة على اللغة والثقافة باستجابة المتلقي والأثر الذي تتركه فيه الرسالة. فمن الطبيعي أن تظهر تصنيفات عديدة

للتكافؤ تعكس توجّهات أصحابها، ومن أبرزهم: "كولر" (Koller)، "لودرير" (Lederer)، "نايدا" (Nida). وسنفصّل في عرض أصناف التكافؤ لكل واحد منهم في هذا الجزء.

1.2.3.2 التكافؤ عند "كولر" (Koller)

يقسّم "كولر" التكافؤ إلى خمسة أنواع: التكافؤ الدلالي، التكافؤ الإيحائي، التكافؤ المعاييري، التكافؤ التداولي، التكافؤ الشكلي (Gharib &Saleh, 2019: 686-690).

1.1.2.3.2 التكافؤ الدلالي (Equivalence dénotative)

يخص هذا التكافؤ المضمون الخارجي عن اللغة حيث تنقل الترجمة المعلومات الموجودة في الأصل كما هي والمتعلقة بالحقائق الخارجية عن اللغة.

«Une traduction qui rend le contenu du texte source intégralement et sans modifications»
(ibid: 686)

« ترجمة تنقل مضمون النص الأصلي بالكامل ودون تغيير»

(ترجمتنا)

ويرتكز المعنى الدلالي على التحليل اللغوي لأنّه يُبنى على أساس مفاهيم المفردات اللغوية التي تحدّدها القواميس. ومن أمثلة التكافؤ الدلالي لكولر هذه الترجمة التي تعتمد على نقل المعنى الدلالي:

"Il alla à la gare, il retira la valise, elle était grosse et infiniment lourde"
"ذهب إلى المحطة فتسلّم الحقيبة التي كانت ضخمة وثقيلة جدا."

2.1.2.3.2.التكافؤ الإيحائي (Equivalence connotative)

يحدث في الترجمة التي يتم فيها نقل الإيحاءات، كإيحاءات اللهجة العامية ذات البعد الجغرافي والاجتماعي. ويصفه Gharib &Saleh (688) بقولهما:

« Les formules dans la langue d’arrivée doivent correspondre à celles du texte source en ce qui concerne les connotations transmises »

«يجب أن توافق العبارات في اللغة الهدف عبارات النص الأصلي من ناحية الإيحاءات المنقولة»

(ترجمتنا)

ففي التكافؤ الإيحائي يوجد العديد من العوامل التي يتوجّب على المترجم أخذها بعين الاعتبار، بدءا بالأسلوب وصولا إلى مدى شيوع المفردات في اللغة.

وفيما يأتي مثال عن التكافؤ الإيحائي:

«J'imagine qu'un homme morose et chevelu dirige la fangare.»

«أتصوّر أنّ رجلا ذو جبين مقطّب وشعر أشعث يدير الجوقة». (ibid)

3.1.2.3.2 التكافؤ المعاييري (Equivalence normative)

يحصل هذا التكافؤ عندما يحتكم النصان الأصلي والهدف إلى المعايير النصية ذاتها. بمعنى أن يشتركا في نوع النص، فلمّا نترجم وصفة غذائية لا يجوز أن نعيد كتابتها في اللغة الهدف بمعايير نص قانوني. ويشير "كولر" إلى أنّه:

«Dans l'équivalence normative, le but des traducteurs doit être de transférer les textes sources d'une façon correcte, compréhensible et conforme aux règles adoptées par la culture cible, à la langue cible »

(Yilmaz, 2017 :18)

«في التكافؤ المعاييري ينبغي أن يكون هدف المترجمين نقل النصوص الأصلية بطريقة صحيحة، مفهومة، ومطابقة لقواعد اللغة المستهدفة»

(ترجمتنا)

وكمثال عن التكافؤ المعاييري نذكر الترجمة الآتية وهي مقتطفة من نص روائي، تتميّز بالشاعرية ذاتها الموجودة في الأصل:

"L'âme remontait à la surface du corps, pareille à l'équipage qui s'élance du ventre du navire, envahit le pont, agite les bras vers le ciel."

"كانت الرّوح حينئذ تطفو على سطح الجسد شبيهة بطاقم يقفز من قلب السفينة ويجتاح الجسم ملوّحا بذراعيه نحو السماء". (Gharib& Saleh, 2019:689)

4.1.2.3.2 التكافؤ التداولي (Equivalence pragmatique)

يقصد به "كولر" الأثر الذي يمكن أن يحدثه نص الترجمة لدى المتلقي. ولحصول التكافؤ، يجب أن تثير الترجمة لدى قرّائها نفس المشاعر التي أثارها النص الأصلي لدى قارئيه، وبالتالي يُعنى هذا التكافؤ بالتواصل. فيكون هدف المترجمين هو نقل عناصر الثقافة الأصلية بطريقة تتيح لقارئي النص الهدف فهمها بيسر. (ibid) وفيما يلي مثال عن الترجمة بالتكافؤ التداولي: "Le père était le chien-loup du voisin" يتم ترجمتها إلى العربية بـ "الأب كلبُ أحد الجيران من فصيلة "شيان لو".

نلاحظ في هذه الترجمة بالتكافؤ التداولي إضافة المترجم كلمتي "كلب" و"فصيلة" لتوضيح مفهوم العبارة للقارئ العربي. (ibid)

5.1.2.3.2 التكافؤ الشكلي (Equivalence formelle)

إنّ غاية التكافؤ الشكلي في نظر "كولر" هي نقل البنية التركيبية والخصائص الأسلوبية والتعبيرية للنص المصدر حيث يتحقق الأثر الشكلي ذاته في اللغة الهدف. وتدخل التعابير الاصطلاحية، والتلاعب بالكلمات، والقافية والإيقاع، والصور البيانية في إطار الترجمة بالتكافؤ الشكلي. ويُقصد بهذا التكافؤ الحفاظ على بعض الملامح الشكلية المتعلّقة بالجانب الجمالي للنص الأصلي والملامح الأسلوبية لخطاب الفرد. (Yilmaz,2017:22)

مثال: "Elle chercha un coupable. Coupable, tout le monde l'était"

"أخذت تفتش عن متهم. ومتهما كان الجميع" (ibid)

2.2.3.2 التكافؤ المفهومي والتكافؤ التأثيري عند "لودرير"

تقسم "لودرير" (Lederer، 2015: 42) التكافؤ في ترجمة النص الأدبي إلى نوعين: التكافؤ المفهومي والتكافؤ التأثيري.

1.2.2.3.2 التكافؤ المفهومي (Equivalence notionnelle)

يقوم على ربط المفهومين اللّغوي والاصطلاحي لكلمة أو مجموعة كلمات في النص بما تراكم في ذهن المترجم من معارف وتجارب سابقة، وبناء على هذا التصوّر يصل المترجم إلى إنتاج مكافئات دقيقة في اللّغة المستهدفة. وتضرب "لودرير" مثلا عن هذا التكافؤ بالجملة الآتية المترجمة من الألمانية إلى الفرنسية:

النص الألماني المصدر: " öl durch andere Energien ersetzt "

النص المصدر بالعربية: "إبدال البترول بمصادر أخرى للطاقة"

النص الفرنسي المترجم: "Remplacer le pétrole par d'autres sources d'énergie "

يقابل المصطلح الألماني Energien اللّفظ الفرنسي énergies، لكننا نلاحظ أنّ المترجم لم يوظّفه في الترجمة الفرنسية ولو استخدمه لجاءت كالآتي: Remplacer le pétrole par d'autres énergies. إنّما ربط مفهوم الكلمة الألمانية وهو الطاقة énergie بالدلالات السياقية التي تُكسبها معنى الطاقات الأولية sources d'énergie وليس الطاقة المولّدة.

2.2.2.3.2 التكافؤ التأثيري (Equivalence affective)

يستند المترجم في تحقيق هذا التكافؤ إلى حسّه المعرفي حيث ترتبط معرفته للأشياء بمشاعر معيّنة يثيرها نصّ الترجمة الأدبي أو الروائي، فتتدخّل في تأويله بتحرّر تلك المشاعر اتّجاه دلالة الكلمات، انطلاقا من الرّموز اللّغوية وأسلوب الكاتب في النصّ الأصلي، ثمّ تنبعث في مخيّلته صورة للموقف أو المشهد الذي يترجمه، وفي المرحلة الموالية يشرع المترجم في التعبير عن تلك الصورة كما يبثّها خياله. على هذا النّحو تؤثّر

الصور والمعارف التي يكتسبها المترجم مسبقا والمرتبطة بدلالات الكلمات في فهم الرّموز اللّغوية، وتسهم من ثمة في وضع مكافئات لها. وتضرب "لودرير" في (المرجع نفسه) مثلا عن التكافؤ التأثيري بالترجمة الآتية من الإنجليزية إلى الفرنسية:

النص الإنجليزي:

"The ties were pulled down a little so the shirt collars could be unbuttoned."

الترجمة الفرنسية:

«Ils avaient défait leur cravate afin de pouvoir ouvrir leur col.»

ولو تُرجمت الجملة الإنجليزية حرفيّا إلى الفرنسية لجاءت كالآتي:

« Les cravates étaient un peu tirées vers le bas, pour que les cols de chemise puissent être déboutonnés. »

لكنّ المترجم قدّم جملة مكافئة في التأثير "cravates défaites, cols ouverts" بنقل الصّورة الخاصة بـ "طوق القميص" (col) و "عنق القميص" (cravate) دون التقيّد بالكلمات الإنجليزية الأصلية. فهو بذلك ترجم الكلمات الإنجليزية إلى صورة الموقف ثمّ عبّر عنها بكلمات فرنسية لاستحداث تأثير الموقف في اللغة الهدف.

وبهذا تذهب "لودرير" إلى أنّ التكافؤ هو الإستراتيجية الأمثل لترجمة النص الأدبي ونقل إيحاءاته، ومع ذلك فإنّ تحديد أسلوب الترجمة أو نوع التكافؤ في عملية ترجمة النص الروائي يختلف باختلاف المعطيات والأهداف من نصّ إلى آخر.

3.2.3.2. التكافؤ الشكلي والتكافؤ الديناميكي عند "نايدا" (Nida)

اقترح "نايدا" في الستينات تصنيفا للتكافؤ في الترجمة يعدّ من أحكم التصنيفات وأكثرها إقناعا إلى يومنا، حيث قسّمه إلى التكافؤ الشكلي (Formal equivalence) والتكافؤ الديناميي (Dynamic equivalence) ، ويعرّف النوع الأوّل بقوله:

«Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content»

(Nida,1964: 159).

«يركّز التكافؤ الشكلي على الرسالة في حدّ ذاتها،من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون»

(ترجمتنا)

وفي التكافؤ الشكلي:

«One is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. Viewed from this formal orientation; one is concerned that the message in the target language should match as closely as possible the different elements in the source language»

(ibid)

«يهتم المرء بمطابقة الشعر بالشعر ، والجملة بالجملة، والمفهوم بالمفهوم. وبالنظر من هذا الاتجاه الشكلي، فإنّ الاهتمام ينصبّ على وجوب ربط الرسالة في اللغة الهدف بمختلف العناصر الموجودة في اللغة المصدر وبأدق درجة ممكنة»

(ترجمتنا)

وبخلاف التكافؤ الشكلي، يقوم التكافؤ الديناميكي على نقل المعنى وتحقيق الأثر المكافئ:

"A translation which attempts to produce a dynamic rather than a formal equivalence is based upon the principle of equivalent effect».

(ibid).

«تقوم الترجمة التي تسعى إلى إنتاج تكافؤ ديناميكي، لا شكلي، على مبدأ الأثر المكافىء»

(ترجمتنا)

وينصّ مبدأ الأثر المكافئ (equivalent effect) على عدم انشغال المترجم بمكافئة الرّسالة من حيث الشكل والمعنى بقدر اهتمامه بأن يكون وقع الرسالة المترجمة على الجمهور المتلقّي للترجمة مماثلا لتأثير الرسالة الأصلية في جمهورها الأصليّ. ذلك هو أساس التكافؤ الدينامي الذي يجده العديد من المنظّرين فعّالا في ترجمة النص الأدبي حيث يُكيّف النصّ المصدر وفقا لثقافة المتلقي وتوقّعات الجمهور، لذا تطلق عليه

كريستيان نورد (Nord, 2010: 120) «تكافؤ الأثر التواصلي» (Equivalence of communicative effect) باعتباره وسيلةٌ تحقّق التواصل وتلك هي غاية الترجمة الأدبية.

من هذا المنظور تطرّق كلّ من "نايدا" (Nida) و"تابار" (Taber) إلى المفهومية (Intelligibility) في الترجمة بفصلها عن الشكل والمحتوى بل ربطاها بأثرها على المتلقي، فأوضحا أنّ مفهومية الترجمة لا تقاس بمدى استيعاب المتلقي للألفاظ ومدى فهمها، ولا بدقّة التراكيب النحوية للجمل، وإنّما يحدّدها الأثر الكلّي الّذي تُحدثه الرّسالة المترجمة في من يتلقّاها. (Nida and Taber, 1982 : 22) أمّا لتوليد ذلك الأثر فينبغي للمترجم بحسب المؤلّفين أن يُعيد الكتابة بأسلوب التجنيس الذي يقتضي تطويع التراكيب والمفردات وفق مقتضيات اللّغة المستهدفة كي لا يبقى في الرسالة المترجمة أثر للرسالة الأجنبية، بل تبدو للمتلقّي وكأنّها وجّهت مباشرة إليه بلغته.

هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ الترجمة بالتكافؤ الشكلي تطرح إشكالا بالنسبة إلى متلقّيها لأنّها تُبقي موضوع الرّسالة أجنبيّا عنه، فالترجمة الحرفية للكلمات كثيرا ما يُفضي بالمتلقّي إلى مواجهة معاني مجهولة لديه من خلال تعرّضه لألفاظ لا عهد له بها أو لتعابير اصطلاحية لم يألفها. ونستطيع القول بأنّ التكافؤ الشكلي في كثير من الأحيان يقف حاجزا أمام أهداف "نايدا" التواصلية، لذلك يُفضّل ذو الخبرة في التواصل الديني أن يبتعد عنه منتهجا سبيل الدينامية في الترجمة.

وفي ختام هذا الطرح، نعتقد أنّ نموذج التكافؤ لـ"نايدا" بكل ما قدّم من أفكار وأهمّها نوعي التكافؤ الشكلي والديناميكي، يقدم حلولا للعديد من مشكلات الترجمة. ولعلّ نموذج التكافؤ لديه يمثّل إستراتيجية محايدة إزّاء الخلاف القائم بين أتباع المصدر وبين أتباع الهدف. وينتهي بنا الحديث بعد أن لمسنا أهميّة نوعي التكافؤ لـ"نايدا" في الترجمة، إلى الاعتماد عليهما في بحث خيارات المترجم الإستراتيجية الخاصة بترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية الواقعية وهي مدوّنة بحثنا.

3.3.2 التكافؤ الشكلي والتكافؤ الديناميكي في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية

لقد ارتأينا في هذا البحث أن نعتمد نوعي التكافؤ "الشكلي والديناميكي" لـ"نايدا" في دراستنا لترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية. ويأتي اختيارنا لهذه النظرية بناءً على اهتمامها بالجانب الثقافي، حيث يعتبر "نايدا" بأنّ التكافؤ الشكلي يتيح لمتلقي الترجمة التعرّف على ثقافة المصدر وفهم الأعراف والتقاليد السائدة فيها حسب قوله:

«Formal equivalence where form and content are reproduced as faithfully as possible and the TL reader is able to understand as much as he can of the customs, manner of thought, and means of expression of the source language context»

(Nida, 1964: 159)

«في التكافؤ الشكلي حيث يتم إعادة صياغة الشكل والمضمون بأكبر قدر ممكن من الأمانة، يُمكَّن القارئ الهدف قدر المستطاع من فهم العادات في سياق اللغة الأصلية وطريقة التفكير ووسائل التعبير»

(ترجمتنا)

وبخلاف التكافؤ الشكلي، يُبقي التكافؤ الديناميكي متلقي الترجمة متّصلا بثقافته، وبالتالي قد لا يعرف إلا القليل عن الثقافة الأصلية إذ لا يتيح له التكافؤ الديناميكي التقرّب من الثقافة المصدر وكشف خباياها، وهذا ما ذكره "نايدا" في قوله الآتي:

«Dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture without insisting that he understands the cultural patterns of the source-language context»

(ibid)

«يهدف التكافؤ الديناميكي إلى جعل التعبير يبدو طبيعيا، كما يعمل على اتصال المتلقي بأنماط السلوكات البارزة ضمن سياق ثقافته الخاصة»

(ترجمتنا)

وهكذا يتّضح لنا بأنّ الترجمة بالتكافؤ الشكلي، أي بالمحافظة على شكل الرسالة، تتم حينما تكون الثقافتان الأصلية والمستقبلة متقاربتين مثل الترجمة بين اللّغات الهندو أوروبية. في حين يلجأ المترجم إلى التكافؤ الديناميكي، بإجراء تغيير أو تعديل على مستوى الشكل، بصفة خاصة في وجود تباعد ثقافي بين لغتي الترجمة، ومثال ذلك العربية والفرنسية.

ويحدّد "نايدا" و"وارد" (Nida& waard) حالتين يتحتم فيهما تغيّر شكل الرسالة بسبب الفجوة الثقافية بين لغتي الترجمة (Cited in Brannen, 1993: 147-148) ، هما: أوّلا، حينما ينقل شكل الرسالة الأصلية معنى خاطئا أو يحجب المعنى المقصود في اللغة الهدف. وثانيا، عندما يكون مفهوم المفردة الثقافية غير معروف في الثقافة المستهدفة.

ويقصد "نايدا" بالتغيّر في شكل الرسالة اللجوء إلى استخدام التكافؤ الديناميكي بدلا من التكافؤ الشكلي في الحالات السابقة. ففي التكافؤ الشكلي يكون المقابل الثقافي مكافئا شكلا ومضمونا حيث تتكوّن العبارة المترجمة من نفس الوحدات المعجمية الموجودة في الأصل وتحمل المعنى الإيحائي ذاته في الثقافتين مع تماثل السياق، مثل المثل الشعبي "الكلب اللّي ينبح ما يْعضّْ" يكافئه شكلا: "Chien qui aboit ne mort pas"، أما لتوضيح التكافؤ الديناميكي يمكن أن نسوق المثل العربي: "الطيور على أشكالها تقع" ويقابله في الفرنسية "Qui s’assemblent se ressemblent".

ولقد تطرّق Jing (2015) إلى أهمية ما يسمّيه بـ "مبدأ المقبولية" (Acceptabiliy Principle) في تحقيق التكافؤ الثقافي الموازي للتكافؤ الديناميكي، ويتمثّل في نظره في إعادة خلق الجوّ الثقافي للعمل الأدبي دون هدم اتساق سياقه الثقافي. وأشار الباحث إلى أنّ مبدأ المقبولية يتطلّب من المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار القدرة النفسية على التقبل لمتلقي الترجمة، حينما يقدّم له الصور الثقافية للعمل الأصلي. فلا شك بأنّ الترجمة

المتعلّقة بالأعمال الأدبية والروائية ينبغي لها أن توافق الذوق العام للقارئين لتلقى منهم استحسانا، كما يجب أن يكون لها أثرا فنيا وجمالا أدبيا مماثلا للأصل.

ووفقا لمبدأ المقبولية في تحقيق التكافؤ فإنّه إذا ما وجد المترجم أثناء عملية الترجمة تضاربا في فهم المتلقي الإيحاءات الثقافية والدلالات المرجعية في نص الترجمة، أو إذا ما وجد المترجم الدلالات المرجعية في نصه تدلّ على إيحاءات ثقافية قد يفهمها المتلقي بعكس المعنى المقصود في الأصل، فينبغي له أن يغيّر ويعدّل الصور الثقافية ورموزها اللّغوية التي يمكن أن ترتبط في ذهن متلقي الترجمة بإيحاءات غير صائبة. (ibid: 155)

ومما سبق يمكن القول أنّ خيارات مترجم الرّواية المتعلقة بأساليب الترجمة ينبغي أن تتوقف على مدى فاعلية كل أسلوب في إعادة إحياء الصورة الثقافية البارزة في الرواية، والإيحاءات المتصلة بها (أحداث، مشاعر) في كل موقف أو مشهد من مشاهد الرواية.

4.2 الحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرّواية

إنّ ترجمة الرّواية تقتضي مراعاة جملة من المعايير النصية واللغوية ترتبط أساسا بالتأليف الإبداعي. فاللغة الأدبية ذات صلة وثيقة بمعتقدات المجتمعات وثقافتها وتاريخها وهي الوعاء الذي يحويها ويحفظ مميّزاتها والعنصر المحدّد لهويّتها. ومنه تعدّ الرواية مرآة للمعطيات الاجتماعية والحضارية والثقافية لمختلف الشعوب، ممّا يجعل ترجمته لا تنحصر في نظرية لغوية ضيقة تهتم بمجرّد نقل المعنى الذي تحتويه مجموعة من الرموز اللغوية، بل تتطلّب ترجمة النصوص الأدبية والروائية الاعتماد على حقائق خارجية عن اللغة تتصل بالواقع الاجتماعي والثقافي. (العيدي، 2022: 464)

ومن بين نظريات الترجمة التي تتعدّى دراسة المشكلات اللغوية إلى معالجة العقبات غير اللسانية في ترجمة الأدب والرواية والمتمثلة في الفوارق الثقافية والاجتماعية بين لغتي الترجمة، برزت نظرية المترجم والمفكر الفرنسي "أنطوان برمان" التي استمدّ أسسها

من دراساته لترجمة الأدب النثري. واكتسب منطقه في الترجمة الأدبية مكانة خاصة في حقل الدراسات الترجمية بفضل مفهومه للأخلاق في الترجمة الداعي إلى الأمانة للنص المصدر، حيث يرتبط مفهوم الأمانة عند "برمان" بحرفية النص الأصلي، فيكون الوفاء للكلمة وليس للمعنى.

وفي المقابل تصدّى "برمان" لنزعة التمركز حول الذات أو ما يُسمّيه بالنزعة العرقية (ethnocentrisme) التي تدفع كل ثقافة إلى الاكتفاء بذاتها، ويتمّ وفقها إرجاع كل شيء إلى ثقافة المترجم ومعاييرها التي تعتبر كلّ غريب سلبي يتعيّن إخضاعه للثقافة المستقبلة. في حين يربط "برمان" البعد الأخلاقي في الترجمة بمبدأ الاعتراف بالآخر، ويقدّم العلاقات بين الثقافات على التمركز العرقي لأنّ طبيعة الترجمة تحمل مفهوم الانفتاح والحوار واللّاتمركز.

استنادا على ما سبق، إرتأينا أن نعالج في بحثنا تطبيق الحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية في النص الرّوائي في إطار نظرية "برمان" السوسيوثقافية.

1.4.2 تعريف الترجمة الحرفية

الترجمة عند "برمان" هي ترجمة الحرف في المقام الأوّل كما جاء على لسانه:

«La traduction est traduction de la lettre, du texte en tant qu'il est lettre»
(Berman, 1985: 45)

«الترجمة هي ترجمة الحرف، والنص على أنّه حرف»

(ترجمتنا)

وقد اكتسبت الحرفية عنده مفهوما متميّزا وطابعا خاصا، حيث تهتم بـ "غيرية" النص قبل كل شيء، وتهدف إلى إبراز خصوصيته وغرابته، دون نسخ عباراته وتكرارها أو التقيّد بتراكيبه، بل يتم النقل المباشر للشكل الفني والمادة التي يتناولها النص. وهذا مع مراعاة الاختلاف في الأسلوب وطريقة التعبير بين لغتي الترجمة.

وينوّه "برمان" بأنّه لا يقصد بالحرفية الترجمة "كلمة بكلمة" (le mot à mot) بقوله:

«Traduire la lettre d'un texte ne revient aucunement à faire du mot à mot»
(ibid: 35)

«ترجمة حرف النص لا تعني بتاتا الترجمة كلمة بكلمة»

(ترجمتنا)

فمعظم المنظّرين يرفضون هذه الطريقة في الترجمة ويضع "برمان" نفسه في مقدّمتهم، إذ يفسّر ذلك بأنّ:

«Le mot à mot par définition horizontale et linéaire, est impuissant à rendre les divers niveaux étayés de l'original, ainsi que son épaisseur signifiante»
(Berman, 1985: 103)

«الترجمة كلمة بكلمة وفق التعريف الأفقي والسّطري، غير قادرة على نقل مستويات الإسناد المختلفة للأصل، وكذلك عمقه الدّلالي»

(ترجمتنا)

فلا شك بأنّ هذا الأسلوب في الترجمة سطحي، لا ينقل الدلالات العميقة للنص، وربّما لا يصلح إلّا لنقل مفردات وجمل معزولة عن سياقاتها. فمن الطبيعي أن ينصرف "برمان" بمفهومه الخاص للحرفية عن طريقة الترجمة "كلمة بكلمة" التي يصفها بـ"الساذجة" سيما وأنّ توجه "برمان" جاء بناءً على دراسات لترجمات نصوص أدبية لا تقبل مطلقا النقل المباشر كلمة بكلمة.

وقد أثنى "برمان" في مؤلَّفيْه الشهيرين "l'Epreuve de l'Etranger" و "La Lettre et l'Auberge du Lointain" على الترجمات الحرفية لشاطوبريان (Chateaubriand) مترجم "le Paradis Perdu" لـ "ملتون" (Milton)، لأنّها تُوافق نظرة "برمان" إلى الترجمة على أنّها حوار مع الآخر وانفتاح على ثقافته من خلال الاعتماد على "الحرف" في نقل النص.

ويجد هذا المفكر والمترجم الفرنسي بأنّ ترجمة الأمثال حرفيا خير مثال يوضّح فكرته السابقة، حيث يعتبر بأنّ البحث عن مكافئات للأمثال هو طمس لـ"غرابة" المثل الأصلي في اللّغة المنقول إليها. وأوضح بأنّ الحرفية التي يدعو إليها في ترجمة الأمثال تكون بالمحافظة على الكلمات الأساسية المكوّنة للمثل، أي المرتبطة بمعناه في اللّغة الأصلية. وهذه الطريقة في نظر "برمان" ليست ترجمة كلمة بكلمة، إذ يجب ترجمة إيقاع المثل أيضا، وطوله أو إيجازه، وبلاغته اللّفظية. فهو يرى أنّ الاشتغال على الأمثال لا يكون بمطابقتها إنّما يتم بإظهار معانيها وإشاراتها المقصودة.

«Tel me parait être le travail sur la lettre, ni calque, ni reproduction mais attention portée au jeu des signifiants»
(Berman, 1985: 35)

«على هذا النحو، في نظري، يكون الاشتغال على "الحرف"، فهو ليس نسخا، ولا إعادة إنتاج، إنّما هو عناية موجّهة للتلاعب بالدوال»

(ترجمتنا)

من هنا يتأكد لنا بأنّ تصوّر "برمان" الذي ينصّ على أنّ الترجمة ترتكز على الحرف هو تصوّر شامل وغير محدود، بمعنى أنّ الترجمة بالاعتماد على "الحرف " (الحرفية) لا تقتصر على نوع معيّن من النصوص، كالنصوص التداولية مثلا التي يتفق معظم المنظّرين على إمكانية توظيف الحرفية في ترجمتها، ولا تنحصر الحرفية عند المفكر الفرنسي في تطبيقها على العبارات والأساليب التي تشترك فيها العديد من الثقافات. بل يذهب "برمان" إلى أبعد من ذلك ليدعو إلى الاعتماد على "الحرف" في ترجمة التعابير الجاهزة ذات الشحنات الثقافية المرتبطة ببيئة معيّنة بغية التعرّف على الآخر واكتشاف "غيرية" اللغة الأخرى.

ولقد وُجّهت إلى مقاربة "برمان" الحرفية التي تهتم باللّغة المصدر والرّموز اللّغوية للنص الأصلي وشكله، انتقادات عديدة لعلّ أبرزها ما وجّهه دعاة الهدف (les ciblistes)

الذين يمثّلون الاتجاه المخالف للتفكير البرماني المصدري (sourcier) [2] حيث يدعون إلى تكييف النص حسب معايير اللّغة الهدف وأعرافها الثقافية، ويرى "لادميرال" (Ladmiral) وهو من أبرز دعاة الهدف بأنّ:

«L'idée qu'en étant plus près de la littéralité du texte source, on est plus près de sa littérarité. Je pense que c'est une erreur»
(Ladmiral, 2019: 8)

«أعتقد بأنّ الفكرة القائلة بأنّه كلّما اقتربنا من حروف النص الأصلي كلّما اقتربنا من أدبيّته، فكرة خاطئة»

(ترجمتنا)

وفي قوله السابق ينفي "لادميرال" فاعلية ترجمة النص الأدبي عبر التقيّد بألفاظه وتراكيبه وأساليبه البلاغية. بمعنى أنّه لا يتفق مع "برمان" فيما يخص ترجمة الأعمال الأدبية بناء على "الحرف" حتى لوكان هذا الأسلوب ينتج نصا جديدا على متلقي الترجمة، مرتبطا بثقافة العمل، ممّا يحافظ على أدبية الأثر.

وإنّ عدم مراعاة "برمان" لمفهومية الترجمة عند المتلقي وحثّ المترجم على عدم السعي إلى تفسير النص وتوضيحه له، قد أثار ضدّه جملة من الانتقادات تتهمه بتهميش القارئ (المتلقي) وتجاهل دوره المهم في عملية التواصل بفعل الترجمة الأدبية. وهذا ما نستشفه فيما كتب Rougé (2015: 16):

«Une critique récurrente adressée à Berman ...le grand absent de ses réflexions nous semble être le lecteur »

«يوجَّه إلى "برمان" باستمرار نقد مفاده أنّ القارئ يبدو الغائب الأكبر عن تفكيره »

(ترجمتنا)

[2] Ceux que j'appelle 'les sourciers' s'attachent au signifiant de la langue, et ils privilégient la langue source ; alors que ceux que j'appelle 'les ciblistes' mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié mais sur le sens, non pas de la langue, mais de la parole ou du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en oeuvre les moyens propres à la langue-cible » (Ladmiral:1994)

بهذه العبارات عرّف لادميرال الاتجاهين المخالفين لدعاة المصدر ودعاة الهدف.

لكنّ "برمان" يبرّر موقفه ويوضّح بأنّ ما دعا إليه هو لمصلحة المتلقي الذي يحقّ له التعرّف على مضمون النص الأصلي كما هو واكتشاف كلّ ماهو "غريب" فيه. ويؤكد بأنّ تعديل وتجريد الأصل من غرابته بغية تسهيل قراءته لا يفضي إلّا إلى تشويه النص ومن ثمة إلى مغالطة القارئ المتلقي الذي نزعم خدمته. (Berman, 73-74)

ونعتقد بأنّ "برمان" في مقاربته الحرفية لا يتجاهل القارئ، بل يقدّم النص الأصلي بمادته الفنية ورموزه اللّغوية ذات الدلالات التي أرادها الكاتب، على المستوى الفكري للمتلقي وطبيعة ثقافته وقدرته على استيعاب "الجديد" في النص الأوّل، فهو يسعى إلى تحقيق غاية الترجمة وهي الانفتاح على الآخر.

إذن نفهم ممّا سبق بأنّ "برمان" بمفهومه الخاص للحرفية لا يرضى إخضاع النص لتلك المعايير الخاصة بمتلقي الترجمة حتى لا يطمس هوية النص.

2.4.2 الترجمة الحرفية والترجمة العرقية

يُبرز أدب كلّ أمّة ملامح ثقافتها الخاصة، لذلك اهتمّ المنظّرون بمسألة نقل الثقافة في الترجمة الأدبية. فنجد "جورج مونان" في كتابه "les Problèmes Théoriques de la Traduction" يركّز على ضرورة دراسة إثنوغرافيا المجتمع، ومن بعده ركّز Cordonnier في أبحاثه على القيمة الاجتماعية في الترجمة بالاعتماد على خمسة مفاهيم دلالية: الغيرية، التاريخ، النقد، الأخلاقية. (Ali, 2020: 84) وهي تقريبا المفاهيم ذاتها التي استخدمها "برمان" في نظريته القائمة على الحرفية في ترجمة الثقافة.

وإن اختلف المنظّرون حول الطريقة المثلى لترجمة العناصر الثقافية ودلالاتها الضمنية فإنّهم يكادوا يتفقون على طريقتين في ترجمتها، وهما: الترجمة الحرفية الموافقة لأخلاقية الترجمة عند "برمان"، والترجمة العرقية. (ibid, 85-86)

في الترجمة الحرفية (trad littérale) يتم كشف الخصوصيات الثقافية للنص المصدر لإخبار المتلقي بأنّ نص الترجمة ينتمي إلى ثقافة أجنبية عنه. وتُتيح هذه الطريقة التعرّف على الآخر فتُعزّز مفهوم الغيرية. أما في الترجمة العرقية (trad ethnique) فيُدمج النص المصدر في الثقافة المستقبلة إدماجا تامّا حتى لا يظهر أنّه مترجَم، وبعبارة أخرى الترجمة العرقية هي نوع من تطويع العمل في الثقافة المستقبلة.

ولما كان الهدف الأساسي لكلّ ترجمة في نظر "برمان" هو إقامة علاقة مع الآخر المختلف والغريب، فإنّه يدعو إلى تجنّب الترجمة العرقية التي يعبّر عنها بقوله:

«J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère»

(Berman,1984: 17)

«أُسمّي "ترجمة سيئة" الترجمة التي، تحت غطاء إمكانية النقل، تعمل على المحو التلقائي لكلّ ماهو غريب في العمل الأجنبي»

(ترجمتنا)

وفي المقابل يؤكد على ضرورة اعتماد الحرفية باعتبارها أخلاقية من أخلاقيات الترجمة:

«La visée éthique du traduire ne peut que s'attacher à la "lettre" de l'œuvre »

(Berman, 1985: 90)

«لا يسع النظرة الأخلاقية للترجمة إلا أن تتقيّد بـ "حرف" العمل الأدبي»

(ترجمتنا)

وتتمثّل فلسفة الأخلاق في الترجمة لديه في الاعتراف بالغير على أنّه "الآخر".

ويذهب "برمان" إلى القول إنّ الترجمة تنتمي في الأصل إلى البعد الأخلاقي لأنّ غايتها أخلاقية. وهذا لا يعني أنّ الأمور جرت دوما كذلك، بل على العكس ، فإنّ الغاية التملكية والاستحواذية المميزة للغرب، غالبا ما عملت على خنق الميل الأخلاقي للترجمة. ومع ذلك يبقى فعل الترجمة مرتبطا بمنطق الأخلاق.

ويرى أنّ الترجمة "المتمركزة عرقيا"، كما يسمّيها، نقيضة الترجمة الأخلاقية حيث يقول:

« À la traduction ethnocentrique s'oppose la traduction éthique»
(ibid: 47)

«تُعارض الترجمة العرقية الترجمة الأخلاقية»

(ترجمتنا)

وبالتالي فالترجمة العرقية تخالف مبدأ الحرفية الذي دعا إليه "برمان"، إذ تحرص الأولى على أن لا يبدو نصّها مترجم، بل تظهر الترجمة العرقية بالنسبة لقارئي الترجمة كما لو أنّ نصها وجّهه الكاتب الأصلي إليهم بلغتهم، فلا يحسّ القارئ المتلقي بغرابة المفردات ولا التراكيب ولا يصطدم بكل ما هو أجنبي في النص سيما ما تعلّق بالدلالات الثقافية والمعاني الإيحائية التي يصعب على قارئ الترجمة فهمها.

وعليه، يحثّ "برمان" المترجم على الابتعاد عن الترجمة العرقية للأدب لأنّها تأتي على حساب اللّغة الأصلية وخصائصها الأسلوبية والمعجمية والدلالية التي ترسم معالم العمل الفني وتمثّل جوهره وأساسه المتين. كما أنّ الترجمة العرقية تصرف الأدب المترجم عن تحقيق غايته الأساسية وهي الانفتاح على الآخر واكتشاف ثقافته.

3.4.2 الحرفية والأمانة في ترجمة الإيحاءات الثقافية

تثير الترجمة الأدبية مسألة الأمانة والخيانة باستمرار، ممّا يجعل وضعية الترجمة، حسب "برمان"، غير مريحة لدى المتلقي والمترجم على حدّ سواء.

ويرى هذا المفكر الفرنسي بأنّ فعل الترجمة معناه أن نخدم سيّدين: الأوّل هو العمل والمؤلّف واللّغة الأصلية، أمّا السيّد الثاني فيتمثّل في الجمهور ولغة الترجمة، وهنا يظهر ما يمكن تسميته بـ "مأساة المترجم". فإذا اختار المترجم أن يخدم سيّده الأوّل، وذلك بنقل العمل إلى لغته بالمحافظة على اللغة الأصلية وبيئة المؤلّف والصبغة المحلية للعمل، الأمر الذي يتطلّب فرض هذه العناصر جميعها على فضائه الثقافي (رغم طابعها

الأجنبي)، فإنّه سيبدو خائنا في أعين ذويه. أمّا إذا قام بتحويل العمل خِدمة لـ "سيّده" الثاني، بمعنى أن يُخضع العمل للغة الجمهور المتلقي وثقافته، فإنّه سيخونه حتما، وبالتالي يخون جوهر الترجمة ذاته الذي يتمثّل في الالتزام بالصورة اللّفظية للأصل الأجنبي (الغريب) والالتزام بالحرفية في نقله. وقد لا يتخلّص المترجم من تهمة الخيانة رغم كل المجهودات التي يبذلها لنقل النص بأمانة. (الخطابي، 2018).

ويختلف المنظّرون فيما يخصّ ارتباط مفهوم الأمانة بالشكل أو بالمعنى، فمنهم من يدعو إلى الالتزام بالخصائص اللّغوية للنص المصدر (أي شكله) ومنهم من يدعو إلى تقديم المعنى على كلمات النص الأصلي وحروفه. وينعكس اختلاف المنظّرين حول طبيعة الأمانة في الترجمة الأدبية، على الخيارات الإستراتيجية في الفعل الترجمي، فقد رأينا "برمان" يعتمد على الحرفية لتحقيق الأمانة على أنّها من أخلاقيات الترجمة من خلال جعل الغريب منفتحا كغريب على الفضاء اللّساني والثقافي للمتلقّي. ويتفق مع "برمان" "إدوين غيسلر" الذي يربط الأمانة بالترجمة الحرفية حيث يقول:

«إنّ مفهوم الأمانة يتعلّق بالترجمة الحرفية والتي تنزع إلى الحفاظ على الشكل عكس الترجمة التي تُركّز على المعنى»

(نقلا عن قطاف، 2010: 3)

ويميّز "شلايرماخر" طريقتين في الترجمة: إحداهما تقوم على الأمانة للنص المصدر، والأخرى تركّز على الأمانة للنص الهدف ونستشف ذلك في قوله:

«Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre »

(Shleirmacher, 1999: 19)

« إما يدع المترجم الكاتب مرتاحا في مقامه ما أمكن ويدعو القارئ إليه، وإمّا يدع القارئ مرتاحا في قراءته ما أمكن ويدعو الكاتب إلى التقرّب منه»

(ترجمتنا)

وينزاح "شلايرماخر" إلى المحافظة على أمانة المصدر، إذ يتحقق ذلك في نظره بتسفير المتلقي إلى الثقافة المصدر وتحسيسه بغرابة النص.

ومن ناحية أخرى يرى "دارين" أنّه من المستحيل إنتاج ترجمة حرفية وأمينة في الوقت ذاته، ذلك أنّ التطابق الحرفي ينطوي على صعوبات متعدّدة لا يمكن تجاوزها جميعا، وإنّه ليس من السهل المطابقة بين لغة وأخرى، فالحقل الدلالي والاجتماعي لا يمكن أن يكونا دائما متماثلان بين لغتين. وهناك اتجاه آخر تزعّمه "جورج ستاينر" يُندّد بكل هذه الاتجاهات المتعصّبة سواء للترجمة الحرفية أو الحرّة ويؤكد "ستاينر" أنّه لا توجد ترجمة مثالية بل هناك ترجمات كثيرة وعديدة منها ما يقترب من النص الأصلي ومنها ما يبتعد عنه، وعلى المترجم أن يبذل قصارى جهده لتحقيق هذا التوازن. وعليه، فهو يعتقد بأنّ الأمانة في الترجمة الأدبية تمثّل الاعتدال بين الهويّة والغيريّة لنقل ما يريد الكاتب إيصاله، وللحفاظ على جمالية النص، وقوة التأثير في الجمهور المتلقي. (سعيدي، 2020: 437)

والسؤال المطروح هو كيف يمكن أن نُترجم حرفيّا دون أن نُحرّف لغة الوصول وثقافتها، أي كيف ننقل القارئ الهدف إلى النص المصدر ويبقى في بيئته في الوقت ذاته؟ والجواب عند "شلايرماخر" يتمثّل في رعاية المترجم لخط رقيق يفصل بين الحرفية والخيانة، فالمترجم الجيّد حسب المفكر الألماني هو الذي يتبع المنعرجات النصية لكي يستطيع القارئ دون التنقل الجسدي، الإحساس بأنّ الشيء غريب، فهذا هو هدف المترجم أساسا. بل يجب أن يحسّ المترجم نفسه هذا الإحساس، ويتحقّق ذلك إذا ما اعتبر المترجم بأنّه ينتمي إلى المجموعة الثقافية المتلقّية وبالتالي يجهل نوعا ما اللغة المصدر وثقافتها، شأنه في ذلك شأن المتلقي. (حضري، 2006: 67-68).

وعليه، نعتقد بأنّ الأمانة في ترجمة الرواية لا يمكن فصلها عن الشكل بما فيه من أساليب بلاغية وجمالية ، ولا عن المضمون[3] وما يحويه من دلالات ضمنية وإيحائية. وينبغي أن نضع نصب أعيننا بأنّ الترجمة مهما بلغت دقّتها لن تطابق الأصل مطابقة تامة، لذا أقصى ما يمكن أن يفعله مترجم الرّواية الأمين هو مطابقة الأصل مع مراعاة الشكل والمضمون قدر الإمكان لتوفير لذّة القراءة ومتعة التشويق.

4.4.2 الحرفية في ترجمة الإيحاءات بين إبراز ثقافة الآخر وضرورة استيعابها

يدعو "برمان" إلى اعتماد الحرفية في ترجمة الإيحاءات الثقافية ضمن الأعمال الأدبية وفق ما يُمليه منطق الأخلاق في الترجمة لديه:

«La visée même de la traduction ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Etranger- heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture »
(Berman,1984:16)

«غاية الترجمة نفسها إقامة على مستوى المكتوب علاقة مع الآخر، وإخصاب الخاص من خلال وساطة الغريب– تُناقض تماما البنية المتمركزة عرقيا لكل ثقافة»

(ترجمتنا)

[3] يقول عبد الخالق رشيد:

«المضمون في أبسط تصوّراته هو المعاني المعبّر عنها بواسطة اللغة ضمن سياقات يحكمها توزيع الألفاظ داخل السلسلة الكلامية وفقا لنظام علائقي معيّن يلأخذ بعين الاعتبار مقاصد المتكلّم وملابسات الموقف (contexte de situation) . هذه القيمة التي تحتلّها المعاني في عملية الترجمة هي التي دفعت بعضهم إلى تحديد المهمة الأساسية للترجمة في نقل المعاني.»

(عبد الخالق، 2003: 213)

فهو يرى بأنّ إبراز ثقافة الآخر والتعرّف عليها غاية من غايات الترجمة، وكلّ ثقافة ترفض استقبال ما هو أجنبي عنها، فلا تقبله إلا بعد تكييفه وتعديله، لتفرض وجودها وتضمن سيطرتها على باقي الثقافات، ما هي إلّا واهمة. (المرجع نفسه)

ووفق مبدأ "برمان" تتمثّل مهمّة المترجم في إضافة عناصر ثقافية جديدة في ثقافته لبناء روابط تواصلية مع الآخر وتعزيز علاقات "الغيرية aspects culturels de) (l'altérité ، ويركز "برمان" في ترجمة الإيحاءات الثقافية ضمن النص النثري على التعريف بـ "الآخر" المختلف والغريب حيث إنّ:

«Le fait culturel est le propre de l'Autre»
(Cordonnier, 1995:11-12)
«الواقع الثقافي هو خصوصية الآخر»
(ترجمتنا)

وإذا كانت الإيحاءات المرتبطة بالرموز الثقافية متعدّدة ومتنوعة في النص الرّوائي من أسماء الأعلام أو أسماء الشخصيات الروائية، والأقوال المأثورة والتعابير الثابتة والاصطلاحية، فإنّها تشترك في خصوصية معانيها وإيحاءاتها عبر ارتباطها بحضارة أو ثقافة. ويشمل هذا الطرح الأنماط اللغوية والتعبيرية العربية التي تحمل طابعا لغويا خاصا، والأمثلة على ذلك كثيرة منها قولنا: "أكلته النار"، "قصّ الطريق"، "وقع قلبه من الخوف" حيث نجد أنّ هذه الأفعال استخدمت استخداما مجازيا.

وفيما يخص توظيف الحرفية لترجمة مثل هذه العبارات المجازية فإنّها تحرّف المعنى وتلغي القيمة التعبيرية التي يقصدها الكاتب أو المتحدّث، لذا على المترجم أن يعرف جيدا الضوابط الإيحائية والمعنوية لهذه العبارات ليحسن التعامل معها. ولقد أشار بهذا الرأي الحميدان ويوسف في قولهما:

«يجب في الأساليب البلاغية كسر الحواجز الدلالية للكلمات، فهي تحوي بُعدا ما وراء لغوي وخرقا إن صح القول لما ألفه الناطقون باللغة، وتقاس الأساليب البلاغية من استعارة وكناية ومجاز وغيرها من وقْعها وتأثيرها في المتلقي فيؤدي استعمال الترجمة الحرفية غالبا إلى تحقيق نتائج مبتذلة وخيالية من أي معنى كما تمس بأبعاد النص الجمالية والبلاغية».

(الحميدان ويوسف، دت:19)

ناهيك عن كون الترجمة الحرفية لا تتيح للمتلقي في اللغة الهدف إظهار نفس المشاعر التي يحس بها متلقي النص المصدر، لذلك يمكن القول بأنّ فهم القارئ للمعاني المجازية والإيحائية وتأويلها يستلزم علاقة حيوية مع ما هو معبّر عنه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في النص، ويعدّ الشرط الأساسي لكلّ تأويل –كما لكلّ ترجمة– أن ينتمي المؤوّل وصاحب النص إلى العالم التاريخي نفسه. (سماك، 2009: 27)

ولقد كتبت Wecksteen (2008) في دراستها حول أساليب ترجمة الإيحاءات الثقافية بين تقريبها إلى قارئ الترجمة وبين تغريبها بإبقائها أجنبية عنه، مايلي:

«La préservation de l'étrangéité peut s'expliquer par divers facteurs, liés à la connaissance partagée des connotations véhiculées par le désignateur culturel ou au pari fait par le traducteur, qui compte sur les éléments narratifs et les capacités de déduction et d'ouverture de son lecteur potentiel »

(125)

«يمكن تفسير الاحتفاظ بالغرابة بعوامل عديدة مرتبطة بالمعرفة المشتركة بالإيحاءات التي يحرّكها العنصر الثقافي أو بالرّهان الذي يعقده المترجم، ويعتمد على عناصر السّرد وقدرات الاستخلاص والانفتاح لقارئه المحتمل»

(ترجمتنا)

وتضيف الباحثة السابقة أنّه يمكن للمترجم، حفاظا على غرابة نص الترجمة أن يقدّم للقارئ نصا هجينا، أي تتخلّله تصريحات (explicitations) وشروحات للرموز الثقافية أو تعليقات عليها بعد نقلها مباشرة في النص نقلا حرفيا، بحيث تشكّل:

«Une sorte de traduction-commentaire, qui permet d'insérer le sens connoté à côté du signifiant étranger »

(ibid)

«نوعا من الترجمة والتعليق يتيح إدخال المعنى الإيحائي وربطه بالدالّ الأجنبي»

(ترجمتنا)

وذكرت أيضا Wecksteen (2008) في دراستها السابقة بأنّ إضفاء الطابع الأجنبي نص الترجمة يتم بطرائق مختلفة، كاستخدام في الترجمة دالّ ثقافي ينتمي إلى اللّغة المصدر ويختلف عمّا هو شائع في لغة التلقي لكنّه يحمل إيحاءات متشابهة بين اللّغتين، فيكون في هذه الحالة الدالّ الثقافي أجنبيا في نص الترجمة لكنّ إيحاءاته قريبة من متلقي الترجمة. وهذه الطريقة التي أشارت إليها بغية تسهيل استيعاب القارئ للإيحاءات توافق منطق "برمان" الذي يقدّم الدالّ أي "الحرف"، على المدلول أي المعنى في الترجمة.

ومن هنا نخلص إلى أنّ الحرفية التي دعا إليها "برمان" تقوم على أساس الاحتفاظ بما هو أجنبي بصورته الأصلية في ترجمة الرواية وعناصرها الثقافية بإيحاءاتها، احتراما لخصوصية الآخر الثقافية واللسانية. ويدعو "برمان" المترجم إلى تقديم لغة العمل الفني برموزها الثقافية واللسانية، حتى لو كان ذلك على حساب شكل العمل الأدبي ومعناه.

وفي دعوته هذه إشارة إلى استخدام أساليب الترجمة المباشرة التي تتيح نقل إيحاءات العناصر الثقافية، من خلال الاحتفاظ بالمفردات التي تعبّر عنها في نص الترجمة متبوعة بالشرح في حاشية المترجم أو في المتن، ويمكن الاعتماد أيضا على فهم القارئ بعض إيحاءاتها من السياق.

5.2 نظرية "المعنى" في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية

إنّ التأويل في نظرية المعنى لمدرسة باريس هو أساس كل ترجمة، ولقد أكّد أهمية المعنى في النصّ الأدبي أحد أساتذة هذه المدرسة من المهتمين بشؤون الترجمة الأدبية، محدّدا عوامل نصية ينبغي للمترجم مراعاتها في قراراته الترجمية، فكتب:

«Il importe dans un premier temps, non pas de s'attacher aux mots, ou aux microstructures mais de s'interroger sur le sens du texte en déterminant son origine et sa finalité, le genre dont il relève, le propos et son traitement ainsi que les réseaux de relations intra et intertextuelles qui lui servent de fondement.»

(Israël, 1995: 122).

«من المهم، في البدء، عدم التقيّد بالكلمات أو البنية الجزئية للنص، بل الأوْلى العمل على معرفة معنى النص بتحديد أصله وغايته، والجنس الذي ينتسب إليه، ثم موضوعه وطريقة معالجته، بالإضافة إلى معرفة شبكة العلاقات داخل نص الترجمة وما بين النصوص التي تشكّل ركيزته»

(ترجمتنا)

فمن الطبيعي أن يهتم دارسو الترجمة الأدبية بالمعنى لأنّ الترجمة في الأصل تقوم على تفسير المعنى ونقله. وعلى الخصوص حينما ترتبط الكلمات والعبارات بما يضفيه عليها الأشخاص الفاعلون في النص الروائي من إيحاءات متنوعة تضاف إلى الدلالات اللغوية للمفردات، فتتسع معانيها وتتباين من جماعة إلى أخرى، مما يزيد من صعوبة عمل المترجم من ناحية فهمها، ومن ناحية نقلها واختيار الأساليب المناسبة لذلك.

ومنه، تتبيّن لنا أهمية التأويل في الوصول إلى معاني الإيحاءات الثقافية ونقلها إلى لغة ثانية نقلا صحيحا ضمن النص الروائي، الذي تتشابك فيه المعارف وتتعدّد قراءاته بحسب المستوى المعرفي للمتلقي وخلفيّته الثقافية.

1.5.2 آليات الترجمة التأويلية للنص الرّوائي

تتم عملية الترجمة بحسب نظرية المعنى، التي اشترك في تأسيسها أساتذة المدرسة العليا للمترجمين الفوريين والمترجمين التحريريين (ESIT) وفي مقدمتهم "دانيكا سلسكوفيتش"(Danica Seleskovitch) و"ماريان لودرير" (Marianne Lederer)، وفق ثلاث مراحل: مرحلة الفهم(compréhension)، ومرحلة تفكيك الخطاب (déverbalisation) ثمّ إعادة صياغته (réexpression). لكنّ هذه المراحل في حدّ ذاتها ليست جوهر ما أتت به النظرية في مجال الترجمة الأدبية إنّما يتمثّل جوهرها في مراحل فهم المتلقّي للمعنى الحقيقي الذي يقصده الكاتب (le vouloir dire). فلا يحصّله المترجم، بوصفه متلقي، إلّا بالتحام معنيين في ذهنه –شعوريا أو لاشعوريا– أحدهما لغوي (linguistique)، أي تصريحي (explicite)، يستخرجه المترجم من خلال الرموز اللغوية التي يُدلي بها الكاتب (le dit) إلى قارئيه، والمعنى الثاني خارج عن اللّغة (extra-linguistique)، أو ضمني (implicite)، يتكوّن انطلاقا من سياق النص الذي يحدّد دلالة الألفاظ، ثم السياق المعرفي الذي يسمح بنموّ معلومات القارئ ومعارفه المتعلقة بالنص تدريجيّا كلّما تقدّم في القراءة، وتسهم معارف القارئ المسبقة في فهم قصد الكاتب. (Seleskovitch et Lederer, 2014: 19-23)

وقد يختلف تحصيل المعنى الضمني باختلاف القرّاء من حيث معتقداتهم وأفكارهم وميولاتهم (دون استثناء المترجم منهم)، ولكن اتّحاده مع المعنى اللّغوي أو «المعنى الحرفي (le sens littéral)» (Lederer,2015) يوجّه القرّاء إلى معنى واحد للرسالة، هو المعنى الحقيقي. ولتجنّب الخروج عن المعنى الحقيقي ينبغي للمترجم الحذر من القراءة المستفيضة للنص بل ينبغي الامتثال للكلمات التي يستخدمها الكاتب دون تحميلها معان تفوق طاقتها. وتذكّرنا "لودرير" و"سلسكوفيتش" (Ibid: 68) بأنّ الأمانة للغة الكاتب ليست هي الأمانة للكاتب، إذ تشير لغة الكاتب إلى الرموز اللّغوية التي يُوظفها في نصّه، أمّا

الأمانة للكاتب فتوحي بمقاصده التي تستدعي اجتهاد المترجم لإبرازها، ولا يمكن الظّفر بالمعنى كاملا إلّا بفهم قصد الكاتب استنادًا على دلالة الألفاظ التي يستعملها.

وتؤكد "سلسكوفيتش" وزميلتها بأنّ النص في ذهن المتلقّي لا يتكوّن من دالّ (signifiant) ومدلول (signifié) فحسب، بل تصاحب المدلول مفاهيم أوسع تنبعث في ذهن المتلقي أثناء قراءة النص. وهكذا تحضر المتلقّي أو المترجم، عند قراءة النصّ أو على امتدادها، معارف مسبقة تتأتّى من تجارب سابقة تختزنها الذاكرة، فترتبط تلك المعارف بالمدلولات في ذهنه لتشكّل معارف مكمّلة للمدلولات الاعتيادية. وتُحصي المترجمتان فيما يأتي ثمانية عوامل تتدخّل في نشأة المعارف المكمّلة التي تسهم في إدراك المعنى: الكاتب، السياق اللّغوي الذي يحدّد دلالات الألفاظ، السياق المعرفي حيث يتمّ إسقاط معارف المترجم (بوصفه قارئ) على سياق النص المراد ترجمته، ثقافة المترجم ومخزونه اللّغوي، المكان والزمان اللّذان يُحدّدان فحوى النصّ، متلقّي الرسالة، الموقف الذي يحدث فيه التواصل. (Seleskovitch et Lederer, 2014: 408)

في هذا الصدد تعرض "روفوكارد" (Roux-Faucard, 2006 : 206 ,207,211) لعمليّة تحصيل المعنى استنادًا على مفاهيم "الدّلالة" في النص الأدبي، ومن ضمن استخدامات المصطلح يوظَّف للإشارة إلى بناء المعنى لدى المتلقي الذي يقيّم ويؤوّل. في هذا الإطار تعتبر الباحثة المعنى الناتج من العلاقة بين الرموز اللّغوية والمرجع référent[4] "معنى أوّل"، وتميّز "معنى ثاني" للنص الأدبي، هو المعنى الضمني الذي يتجلّى في أفكار المؤلف ومشاعره وإلى غير ذلك مما لا يصرّح به بل يتركه للمؤوّلات

[4] بالنسبة إلى "بيرس" (Peirce) ، يحصِّل المتلقي المعنى من العلاقة الأفقية (le rapport horizontal) بين الرّموز اللغوية، إذ يفجر الرمز في ذهن المتلقي معاني عديدة ثمّ يكتسب معنى مرجعي معيّن من خلال السياق الذي يرد فيه. (Roux-Faucard, 2006: 207)

interprétants[5] الممنوحة للقارئ. وكأنّ المعنى الثاني يقع بين سطور نصّ غير مرئي يصل إليه القارئ انطلاقا من النص المرئي. بتعبير آخر وبحسب الباحثة، توجّه عملية تكوين المعنى قراءة النص الأدبي من المعنى الأوّل إلى المعنى الثاني (الضمني)، ويتطلّب الوصول إليه اجتهاد القارئ في اختراق النصّ بأسره ليعبر إلى مضامينه الجزئية.

والتحليل اللّساني الذي تعتمده النظرية التأويلية، رغم تقسيمه المادة اللّغوية (الدال والمدلول) إلى عناصر دلالية رئيسة وعناصر شكلية ثانوية من خلال تناوله ثنائية المعنى والحرف (dualité sens-lettre) (Boulanger, 2002 : 77)، يبقى غير كاف لإبداء تصوّر دقيق عن عملية ترجمة الأدب بصفة خاصة، وذلك في ظلّ هيمنة قصد الكاتب والمعارف النصية الخارجية للمترجم على إنتاج النص المكافئ.

إنّ معارف المترجم النصية الخارجية (connaissances-extratextuelles) تتدخّل في تأويل النص وفهمه مثلما تتدخّل معرفته بعلاقة نصّ أدبي ما بنصوص أدبية أخرى، وهو ما يُصطلح على تسميته بالتناصّ (l'intertextualité). ومن الباحثين في الموضوع من ذهب إلى أنّ قدرة القارئ أو المترجم على استنباط المعنى الضمني تنصرف إلى خبرته بالتناص في ثقافته وقد تتطوّر إلى كفاءة. فتتكوّن الخبرة في تحصيل المعنى غير المصرّح به من خلال التجارب المتكرّرة في استخراج معاني النصوص، حيث يكتمل معنى النص المراد ترجمته بإضافته كحلقة مفقودة إلى سلسلة النصوص التي تمت معالجتها سابقا. (Cordonnier, 1995:182)

وعليه، يمكن أن نقول بأنّ عملية الترجمة التأويلية للنص الأدبي تتوقّف على كفاءات المترجم اللّغوية، وغير اللّغوية الموصولة بالمستوى المعرفي والثقافي، وتتشابك كلّ هذه العناصر في ذهن المترجم لفهم رسالة الكاتب وقصده، ومن ثمة يتمّ اجتياز

[5] لفظ (interprétant) يشير إلى رمز لغوي تتمثل وظيفته في توجيه القارىء أثناء القراءة، من خلال تمثُّلات يأتي بها الرمز في ذهن المتلقي. (ibid) . ويُطلق أيضا على هذه المؤوّلات اسم "المتعاليات السياقية".

مرحلتي الفهم وتفكيك الخطاب إلى مرحلة إعادة الصياغة حيث يحدّد المترجم الإستراتيجيّات المناسبة لإعادة صياغة النص الرّوائي.

2.5.2 الترجمة التأويلية للإيحاءات الثقافية في الرواية

تعتبر "لودرير" (Lederer) في إطار نظريتها التأويلية بأنّ العناصر الثقافية (الفن، العادات والتقاليد، الألبسة والأطعمة..) في النص الروائي تتصل بأمة أو جماعة تتحدّث لغة معيّنة فتخصّها دون غيرها من الأمم. ولذلك ليس من السهل على المترجم نقلها إلى لغة أجنبية ليتعرّف عليها قارئ أجنبي، حيث إنّ جهل المترجم أو القارئ بتلك العناصر الثقافية يعيق عملية الترجمة.

ولقد استعرضت "لودرير"(Lederer، 2004: 77-80) أنواعا من الإيحاءات الثقافية التي تطرح إشكالا في التأويل ونقل المعنى، كما يصعب على المتلقي الأجنبي تقبّلها، وهي:

إيحاءات تتصل بعناصر ثقافية لا يكون المتلقي معتادا عليها في ثقافته، فيقع الإشكال في كيفية جعل المتلقي الأجنبي يتقبّلها. نذكر مثلا الإيحاء المرتبط ببطل ثلاثية القاهرة "سي السيد" الذي يرمز إلى الرجل الشرقي في حقبة معيّنة، حيث يشعر بالغضب والإحراج إذا ما جاء اسم حرمة من أهله (زوجته أوبناته) على لسان رجل لا ينتمي إلى العائلة حتى لو كان شيخا طاعنا في السن.

ومن أمثلة الإيحاءات المرتبطة بعناصر ثقافية عربية غير مألوفة في الثقافة الغربية، زيارة أضرحة الأولياء الصالحين والتقرب إليهم بدفع الأموال في سبيل نيل بركتهم ومساعدتهم لقضاء الحوائج.

وذكرت "لودرير" أسماء الأعلام، والأطعمة والألبسة، والهيئات، وما إلى ذلك من العناصر الثقافية الخاصة ببيئة معيّنة التي يمكن أن لا يكون لها مقابلات في الثقافة المستهدفة، وبالتالي يجهل المتلقي معانيها الإيحائية. وفي هذه الحالة يتعيّن على المترجم

توضيح تلك الإيحاءات بالشرح في المتن أو في الهامش ليُعرّف بالمعنى الشامل (أي التصريحي والضمني) لتلك الرموز الثقافية، ولقد أكدت "لودرير" على ضرورة التصريح بالمعاني الضمنية ليتقاسم القارئ ومتلقي الترجمة الأثر ذاته، بقولها:

«Nombre d'allusions culturelles familières aux lecteurs de l'original devront faire l'objet d'une modification de l'équilibre explicite/implicite ce qui le plus souvent signifie une explicitation pour les lecteurs de la traduction »

(Lederer,2004: 87)

«ينبغي التغيير في التوازن ما بين التصريحي والضمني لجملة من الإيحاءات المألوفة لدى القارئين الأصليّين، مما يعني في أغلب الأحيان التصريح لقارئي الترجمة»

(ترجمتنا)

توضّح "لودرير" في قولها السابق بأنّ التوازن بين المعنى الضمني، أو الإيحائي، والمعنى التصريحي للمفردات الثقافية في الترجمة يكون غالبا لصالح المتلقي حيث يتوجّب على المترجم التصريح بالمعاني الإيحائية المتعلقة مثلا بعادات المجتمع الأصلي وتقاليده أو أحداث سياسية أو تاريخية خاصة به. ومن أمثلة الرموز الثقافية التي تحتاج إلى التصريح بإيحاءاتها في الترجمة، نذكر مثلا: "البقلاوة" وهي حلوى تقليدية معروفة في معظم بلدان المشرق العربي، تتشكّل من طبقتين رقيقتين من العجين ومحشوة بالمكسرات، توحي بالأفراح والمناسبات السعيدة والمهمة كالأعياد والأعراس.

وكذلك "المشربية"، وهي شرفة خشبية في البنايات القديمة بمصر، توضع بها القلل الباردة للشُرب وتتكوّن من أعمدة دقيقة تسمح بمرور الضوء والهواء، وتوحي بالمجتمع المصري المحافظ إذ تحجب عن المارة ما بداخل البيت.

وذكرت "لودرير" أيضا إيحاءات الأدب أو الفن التي ترتبط غالبا بالأفلام والشخصيات السينمائية والتلفزيونية، وكذلك الإيحاءات المرتبطة بالأحداث السياسية والتاريخية حيث يقتصر فهمها على أفراد مجتمع معيّن ويجد كل من لا ينتمي إلى ذلك المجتمع صعوبة في فهمها.

وتشير "لودرير"(Lederer) إلى أنّ التعامل مع الإيحاءات الثقافية في الترجمة يستدعي الاهتمام بوظيفة النص الذي يحوي الإيحاءات، بقولها:

«Le traitement de l'allusion culturelle ne dépend pas uniquement des lacunes des lecteurs et de leur capacité à accueillir du nouveau, mais aussi de la fonction de l'allusion dans le texte »

(Lederer, 2004: 77)

«إنّ التعامل مع الإيحاء الثقافي لا يتوقف فقط على الصعوبات الموجودة لدى القارئين وقدرتهم على استقبال ما هو جديد، ولكن يتوقف أيضا على وظيفة الإيحاء داخل النص» (ترجمتنا)

وهذا يعني أنّه ينبغي للمترجم مراعاة وظيفة الإيحاء داخل النص والاحتفاظ بها في نص الترجمة، ويؤدي إهمال المترجم لوظيفة النص إلى الوقوع في الخطأ كترجمة وظيفة الإقناع في نص حجاجي مثلا بإيحاءات تثير الضحك في اللغة الهدف، بدلا من الإقناع.

وتقترح "لودرير" (Lederer، 2004) مجموعة من الإجراءات لتجاوز صعوبات ترجمة إيحاءات الرّموز الثقافية إلى لغة أجنبية تتمثّل في: التكييف (adaptation)، التحويل (conversion)، التصريح (explicitation)، الترجمة العرقية (ethnocentrisme).

تستخدم تقنية التكييف (adaptation) في حالة وجود العنصر الثقافي المكافئ في اللغة الهدف لكنّه يحمل معنى لا يُطابق المعنى الأصلي تماما، مثل كلمة "lawyer" و"محامي"، قد تكافئ المفردة العربية الكلمة الإنجليزية وقد لا تكافئها، لأنّ في أمريكا lawyer لا تدل دائما على المعنى الذي تحمله كلمة "محامي".

وتنص تقنية التحويل (conversion) على استبدال المفردات ذات الإيحاءات الثقافية بمفردات أخرى معروفة في اللغة الهدف، ويكون الغرض منها نقل فكرة معينة في سياق النص، مثلا في مدونة بحثنا قابل المترجم "الثريد" بـ "le pain". والثريد طعام مشهور في مصر يتكون من خبز مفتوت ومرَق ولحم، وفي سياق الرواية قام البطل بتوزيعه على الفقراء. هو طبق يجهله المتلقي الفرنسي لكنّه ورد في الرواية في موقف لا يستحق أن

يقف القارئ عنده متسائلا عن معناه، بل اكتفى المترجم بنقل المعنى المقصود في العبارة السابقة وهو كرم البطل وجُوده عبر التصدق بالطعام، وهذا بتحويل "الثريد" إلى الخبز le pain لأنّه طعام مألوف لدى القارئ الفرنسي في سياق التصدق بالطعام.

أما تقنية التصريح (explicitation) التي ذكرتها "لودرير" بخصوص ترجمة الإيحاءات الثقافية فيلجأ إليها المترجم عندما يتعذّر على قارئه فهمها، ولهذا تدعوه "لودرير" إلى أن يركّز على التصريح بمعاني الإيحاءات الثقافية في ترجمة النص الرّوائي لأنّ جهل القارئ الأجنبي بها يترتب عليه العجز عن فهم قصد الكاتب وتأويله تأويلا صحيحا، ممّا يُفقده متعة القراءة. وتوضح camilla skilbred فكرة "لودرير" كمايلي:

«Le traducteur doit rendre explicite les implicites culturels et non les implicites du sens, afin de donner aux lecteurs les mêmes possibilités d'interprétation que les lecteurs de l'original »
(Skilbred, 2005: 41)

«لابدّ للمترجم أن يصرّح بالضّمنيات الثقافية وليس المعنى الضمني، لمنح القارئين احتمالات التأويل ذاتها الممنوحة للقارئين الأصليّين»

(ترجمتنا)

ويكون التصريح بإضافة المترجم تفسير أو عبارة شارحة للتعريف بالمعاني الثقافية الإيحائية. ويمكننا أن نضرب مثلا لهذه التقنية بكلمة "الحسين" في نص الرواية المصرية حيث يفهم القارئ العربي من السياق بأنّها تدلّ على مقام الحسين، في حين لا يمكن الاكتفاء بذكر المفردة مقترضة في الترجمة الفرنسية لأنّها تبدو غامضة للمتلقي الفرنسي الذي لا يعرف المعالم الأثرية والدينية بمصر، وهنا يتعيّن على المترجم اللجوء إلى تقنية التصريح بإضافة la tombe إلى al-husseîn لتبليغ المعنى واضحا إلى القارئ الغربي.

وأما تقنية الترجمة العرقية (ethnocentrisme) فهي تسعى إلى محو الفوارق الثقافية بين لغتي الترجمة وعدم استخدام مفردات أجنبية عن اللغة المستهدفة وثقافتها. وهذا لا يعني حسب "لودرير" عدم قدرتنا على رؤية العالم بأعين أشخاص ينتمون إلى ثقافة

مختلفة، ولكنه من غير المناسب التمسك بمفاهيم وألفاظ خاصة بثقافتنا لإقحامها في نص الترجمة الموجه إلى الآخر. وتطلق "لودرير" على التقنية النقيضة للترجمة الحرفية مصطلح exotisation "التغريب" حيث يحافظ المترجم على العناصر الثقافية الأجنبية في نص الترجمة، وغالبا ما تتم بالاقتراض الثقافي.

مما تقدّم يمكننا القول بأنّ القارئ الذي يُقبل على قراءة الأدب المترجَم يُدرك بأنّ المحتوى الثقافي سيكون أجنبيا عنه، بل ربّما يُقبل عليه بشغف لاكتشاف الجديد والتعرّف على ثقافات أخرى. وبذلك نعتقد بأنّه من الأفضل أن يختار المترجم أسلوبا في الترجمة لا يحرم القارئ من لذّة اكتشاف كل ما هو غريب ومثير لدى الآخر. وفي الوقت ذاته ينبغي أن لا تصل الغرابة في نص الترجمة إلى حدّ توقف القارئ عند كل عنصر ثقافي في الرواية متسائلا عن معناه الإيحائي والدلالي فيفقد متعة القراءة.

6.2 أهمية السياق في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية

يتّفق الباحثون على أنّ ترجمة النص الرّوائي الذي تكثر فيه الإيحاءات الثقافية تعتمد أساسا على السياق الموسّع، ويؤكد أحد الباحثين هذه الخاصية بقوله:

«إذا كنّا نتكلّم عن المعاني الذرائعية (ويقصد بها الإيحائية)، فإنّ الدور الحاسم في تحديدها واختبار طرائق نقلها يعود إلى السياق الموسّع»

(الحكيم، 1989: 163).

والسياق هو المحيط اللّغوي الشامل للّفظ، ويضم أيضا الموقف ومجموع المعارف الاجتماعية والعرقية للمتلقي ((Germain 1973: 21). وبحسب التعريف السابق فإنّه ينبغي أن يهتمّ المترجم بالموقف الذي يمثّل جزءا من السياق حيث يسمح له بتحديد معنى اللفظ المقصود بناء على معناه اللغوي، وتتدخل معرفته بالمجتمع والمجموعة العرقية لفهم المعاني الإيحائية والثقافية المصاحبة للدلالات اللغوية للألفاظ والعبارات.

ويتّسع السياق عند Germain ليشمل أجزاء عديدة، يحدّدها كمايلي: السياق الشفوي (verbal)، والسياق النحوي (grammatical)، والسياق الموازي للّغة (paralinguistique) (إيماءات، حركات الجسد، الإيقاع، اللهجة)، والسياق الثقافي (culturel) الذي يضم السياق الموقفي ومجموع المعارف الخارجية عن اللّغة. (ibid)

ويعرض Germain (ibid: 31) أجزاء أخرى للسياق الكلّي (le contexte total) بناءً على السياقين: التصريحي (explicite) والضمني (implicite)، حيث يشتمل الجزء التصريحي على التعبير وروابطه، بينما يضم السياق الضمني كل المعطيات التي يراعيها المتحدّثون ليفهم كل منهم الآخر، وتتمثل في: الأشخاص الذين يتواصلون، معارفهم المشتركة، موضوع التواصل، الموقفين الزماني والمكاني لحدوث التواصل.

ومما سبق يتبيّن لنا أنّ مفهوم السياق عند "جرمان" يرتبط بعملية التواصل، فهو لا يحصره في الرموز اللغوية التي تكوّن النص وما يتصل به من سياق ثانوي كالإيماء واللهجة، إنّما تطرّق في مفهومه للسياق إلى جزئه الضمني وهو ما وراء النص، أي المعلومات الخارجية عن اللغة التي تدخل في بناء السياق في موقف معيّن مع الأخذ بعين الاعتبار الأطراف المشاركة في التواصل، مستوياتها الاجتماعية والفكرية، وكذلك الظروف الزمانية والمكانية لعملية التواصل.

وبالتالي لا يمكن استجلاء معاني الألفاظ والعبارات في نص ما استجلاءً صحيحا إلّا بمراعاة السياق بشقيه: التصريحي (اللغوي) والضمني في الموقف السياقي.

وتتضح أهمية السياق في ترجمة الإيحاءات من خلال تباين معانيها حسب ما يفرضه السياق. فمثلا الإيحاء في المفردات التي تستخدمها الطبقة المثقفة كالأطباء ورجال القانون توحي بمكانتهم الفكرية والاجتماعية، ويكون هذا الإيحاء بارزا في سياق حديثهم أكثر من وضوح الحديث في حد ذاته. (Nida, 2001: 37)

ويؤكد "نايدا" على ضرورة اهتمام المترجم بالسياق والمفردات التي تحدّده بقوله:

«It is not only more relevant to recognize the important role of the contexts, but especially for translators it is also more significant to consider both the focal term and the contexts»

(ibid, 34)

«ليس الأوْلى تقدير الدور المهم للسياقات وحسب، بل من المهم أيضا، وخصوصا بالنسبة للمترجمين، مراعاة كل من المفردات الأساسية والسياقات»

(ترجمتنا)

ويوضّح نايدا فكرته التي طرحها في القول السابق من خلال المثال الآتي: John ran into the house إذا أخذنا العبارة ran into معزولة عن السياق فسنفهمها بمعناها الحرفي، بمعنى حركة بدنية قام بها John تتمثّل في الدخول إلى المنزل. أما إذا كانت العبارة ضمن سياق موقفي يشير إلى أنّ John كان يركب السيارة وقت حدوث الفعل فسيتبيّن بأنّ المعنى المقصود في عبارة ran into ليس المعنى الحرفي، إنّما تدلّ الجملة على أنّ John اصطدم بالمنزل أثناء قيادة السيارة.

وإنّ السياق الموقفي يهتم بشكل كبير بتحديد إيحاءات العناصر الثقافية في الترجمة والمتمثّلة في صور أو مشاعر تُستثار بكلمات، وقد تُخفي حكايات أو ذكريات تحمل قيمة في مجتمع ما أو لدى فرد منه. فالموقف في السياق يشير إلى مجموع العوامل أو الظروف التي تتصل بالعنصر الثقافي وربما تكون سببا في وجوده وانبعاث إيحاءاته إلى الأذهان في كل موقف مماثل، ومثال ذلك إيحاءات الأمثال والأقوال المأثورة والتعابير الاصطلاحية والصور البيانية الثابتة والمألوفة. ويؤيد هذا الرأي ما كتبه Marzieh (2019) فيما يلي:

«Il s’agit des figures ou des images qui portent en elles même un point de vue sur la situation vécue. Elles consistent en des images culturelles comme les êtres humains, les animaux, etc qui sont communes de la société en question »

(113)

«يتعلّق الأمر بأشكال وصور تحمل في طيّاتها وجهة نظر حول الموقف المعاش. وتتمثّل في صور ثقافية، مثل: البشر، الحيوانات، وما إلى ذلك من الصور المشتركة في المجتمع المعني»

(ترجمتنا)

وتُحدَّدُ معاني الإيحاءات الثقافية ومقابلاتها في عملية الترجمة في السياق الموقفي، ويتم التعامل معها كما يأتي:

أوّلا يُحدّد السياق الموقفي عبر تحليل الصور اللّغوية للنص الأصلي. ثانيا، في صياغة نص الترجمة ينبغي اختيار مقابلات المفردات والعبارات الثقافية التي تسمح بإعادة طرح السياق الموقفي الأصلي.(ibid)

وفي نظر Shuqin فإنّ ترجمة العناصر الثقافية ومعانيها الإيحائية تتم بتحقيق التكافؤ على مستوى السياق الموقفي، فيقول:

«Seeking the equivalence of the meaning is in fact seeking the equivalence of situational context»

(2010: 324)

فمن الطبيعي أن تتم مقابلة سياق الإيحاءات الخاصة بثقافة معينة بسياق مماثل أو مكافئ في اللّغة الهدف، من أجل استحداث الأثر الذي يتركه الإيحاء لدى المتلقي الأوّل.

وممّا سبق طرحه نتبيّن أهمية السياق في نقل الإيحاءات الثقافية الأصلية إلى متلقي الترجمة، حيث أشار العديد من الباحثين إلى أنّ تحقيق تكافؤ الإيحاءات الثقافية يتصل بموقف معيّن في السياق، أو بالأحرى يتم خلق سياق موقفي يُتيح إيجاد إيحاءات ثقافية تعادل الأولى من ناحية الأثر في الترجمة.

7.2 خلاصة الفصل

توصّلنا في هذا الفصل إلى فهم صعوبة ترجمة الإيحاءات الثقافية الناجمة عن شدّة انغراسها في بيئتها، وهي ثقافة الكاتب ولغته، حيث يواجه المترجم معضلات في نقل ملامح الثقافة الموجودة في العمل الرّوائي، إلى بيئة جديدة تختلف أعرافها اللّغوية ونظمها الاجتماعية وأحداثها السياسية عن بيئة الكاتب. ولقد اطّلعنا على مختلف الخيارات الإستراتيجية المتاحة لتجاوز مشكلات ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرّواية، وأهمّها التكافؤ والحرفية. حيث وجدنا أنّ أنواع التكافؤ متعدّدة بعد أن استعرضنا العديد منها، وهي تبدو مختلفة في ظاهرها باختلاف توجّهات المنظّرين لكنّها متّفقة في جوهرها. كما تعرّفنا على أثر الترجمة الحرفية في الرواية في إطار نظرية "برمان". ولقد ارتأينا، في الفصل الثالث لهذا البحث، أن نعتمد أسلوبي الحرفية والتكافؤ "الشكلي والديناميكي" لنايدا في الدراسة التحليلة الوصفية لترجمة الإيحاءات الثقافية في الرّواية.

الفصل الثالث:

دراسة تحليلية وصفية للمدوّنة

0.3 تقديم الفصل

يُعنى هذا الفصل بدراسة ترجمة الإيحاءات الثقافية في المدوّنة دراسة تحليلية وصفية، حيث نتطرّق في بدايته إلى تقديم المدوّنة وهي رواية "ثلاثية القاهرة" للكاتب نجيب محفوظ، فنعرّف أولا كاتبها بالإشارة إلى أهمّ مؤلّفاته وأبرز مراحل كتاباته الأدبية، ثم نعرّف الرّواية بالوقوف على التشكيل الفنّي فيها: بناء الشخصيات، الزمان والمكان، الأسلوب. ونستعرض أهم الموضوعات في الثلاثية، وهي: الانتماء السياسي، ملامح المجتمع المصري، الصراع الطبقي، الانحلال الطبقي، الأقلية الطائفية،المجتمع الانتقالي. نتناول بعد ذلك تعريف المترجم ثم تعريف الرّواية المترجَمة، لنصل إلى الدراسة التحليلية للنماذج ونستهلّها بعرض منهجية التحليل ثم نشرع في تحليل النماذج المتعلّقة بترجمة الإيحاءات الثقافية في: الأمثال، التعابير الاصطلاحية، الصور البيانية، أسماء العلم، ألقاب التخاطب والتفخيم. وسنتبع تحليل هذه النماذج بعرض النتائج التي نتوصّل إليها. ونختم الفصل بخلاصة شاملة.

1.3 تقديم المدونة

مدوّنة هذا البحث "ثلاثية القاهرة" "la Trilogie du Caire" للكاتب المصري نجيب محفوظ، هي رواية واقعية اجتماعية، صوّر فيها الكاتب الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في مصر في مطلع القرن العشرين. ومن أهم ما ميّز تلك الحقبة الزمنية بروز الطبقية في المجتمع المصري وتواجد الاحتلال البريطاني بمصر. ولقد اهتمّ الكاتب من خلال رؤيته النقدية، بالكشف عن معاناة طبقته الوسطى فكريا واجتماعيا،على مدى ثلاثة أجيال لعائلة أحمد عبد الجواد بطلة الرواية حيث خصّص لكل جيل جزءا من أجزاء الرواية الثلاث. واتخذ الكاتب عناوين الأجزاء الثلاثة من أسماء شوارع حقيقية بالقاهرة القديمة أين دارت أحداث الرواية، وهي: "بين القصرين"، "قصر الشوق"، "السكرية".

ترجم المترجم الفرنسي "ف.فيغرو" (Philippe Vigreux) ثلاثية القاهرة بأجزائها الثلاثة، فوسمها تباعا بـ: "Impasse des Deux Palais"، "Le Palais de Désir" ، "Le Jardin du Passé"، وهذا بعد رواجها وتحقيقها نجاحا باهرا في الأوساط الشرقية والعربية. ويُذكر أنّ ترجمة "فيليب فيغرو" للجزأين الأول والثاني أسهمت في حصول الكاتب على جائزة نوبل للآداب، وواصل المترجم فيما بعد ترجمة الجزء الثالث منها. ومنذ ذلك الحين لم تشهد الثلاثية ترجمة أخرى إلى اللغة الفرنسية، إذ بقي عمل "ف.فيغرو" الترجمة الفرنسية الوحيدة إلى يومنا هذا.

1.1.3 تعريف الكاتب

ولد نجيب محفوظ في الحادي عشر (11) من ديسمبر 1911م بحي الجمالية في القاهرة، من أسرة متديّنة محافظة تتكوّن من ستة أبناء هو أصغرهم سنّا، وكان والده "عبد العزيز إبراهيم" تاجرا من الطبقة المتوسطة، ووطنيّا متحمّسا للزعماء المصريّين الوطنيّين. انتقلت أسرته من الجمالية بالقاهرة القديمة إلى حيّ العباسية (القاهرة الجديدة) وعمره اثنتي عشر عاما حيث قضى شبابه بها ولم يغادر هذا المكان إلّا في الخمسينات بعد زواجه. وعلى الرّغم من العقود التي أمضاها بالعباسية إلّا أنّ قلبه ظلّ معلّقا بحيّه الأوّل "الجمالية" وبأماكنه الأثرية فكانت مسرحا لقصصه. (عبد العزيز،2006: 31)

بدأ تعليمه في الكُتّاب ثم دخل الابتدائية، وأكمل تعليمه الثانوي. التحق بالجامعة المصرية عام 1930م ونال شهادة في الفلسفة عام 1934م ثم حصل على درجة الماجستير عن رسالته في فلسفة الجمال عام 1936م. ونقلا عن إبراهيم عبد العزيز مؤلف كتاب "أنا نجيب محفوظ: سيرة حياة كاملة" يروي الأديب بأنّه رغم اندماجه في عالم الفلسفة إلّا أنّه كان يودّ أن يتخصّص في الأدب، ومرّ بفترة تنازع بين الفلسفة

والأدب في نهاية المرحلة الجامعية، حيث كان عليه أن يختار بينهما، ووصف هذه الحال بالأزمة الخانقة التي حسمها لصالح الأدب بقوله:

«حسمت الاختيار حسما نهائيا حيث كانت هي نفس السنة التي وقّعت فيها معاهدة 1936م التي اعترفت باستقلال مصر دون قيد أو شرط...وهي السنّ التي قرّرت فيها أن أكون أديبا»

(المرجع نفسه:74)

في بداية حياته المهنية كان موظفا إداريا في إحدى الجامعات ثمّ كاتبا صحفيا ينشر المقالات النقدية والفلسفية في جريدتي الرسالة والمعرفة إضافة إلى بعض القصص القصيرة في جريدتي الأهرام والهلال. وفي 1938 عمل موظفا بوزارة الأوقاف الاسلامية حيث شغل منصب سكرتير الوزير ثم تقدّم بطلب نقل إلى مكتبة الغوري سنة 1945م التابعة للوزارة ذاتها حتى يكون وسط الكتب قريبا من التأليف. تقلّد أيضا منصب مديرا للرّقابة على المصنّفات الفنية، ثمّ رئيس مؤسسة دعم السينما عام 1968م، بعد ذلك عُيّن مستشارا لوزير الإرشاد القومي إلى أن أحيل إلى المعاش في 1971م بعد 60 عاما خدمة. (المرجع نفسه، 226-228)

نال الأديب جوائز وأوسمة عديدة منها جائزة نوبل للآداب عام 1988 وهي أهمّ واحدة، جائزة القلوب الدمرداشية عن رواية "رادوبيس" عام 1943م، جائزة وزارة المعارف عن رواية "كفاح طيبة" عام 1944، جائزة مجمع اللّغة العربية عن رواية "خان الخليلي" سنة 1946، جائزة الدولة التشجيعية في الأدب عن رواية "بين القصرين" سنة 1957، جائزة الدولة التقديرية في الأدب سنة 1968، وسام الجمهورية من الطبقة الأولى 1972م، وجائزة رابطة التضامن الفرنسية العربية عن "الثلاثية"، ومنح قلادة النيل عام 1988م، الوسام الرئاسي وشهادة الدكتوراه الفخرية من الجامعة الأمريكية 1989م، جائزة مبارك في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة 1999م، العضوية الفخرية للأكاديمية

الأمريكية للفنون والآداب 2002م، إلى جانب العديد من الجوائز بمهرجانات السينما واتحاد الإذاعة والتلفزيون عن أعماله التي تحوّلت إلى أعمال تلفزيونية وسينمائية والأعمال التي قام بكتابة السيناريو لها. وترجمت رواياته بعد ذلك إلى لغات عديدة أهمها الفرنسية والإنجليزية. (شجراوي، 2011: 110)

وكان نجيب محفوظ قد بدأ مشواره الأدبي بكتابة الرّواية التاريخية ثمّ توجّه إلى تصوير الحياة المعاصرة بالقاهرة في الرواية الواقعية. وبلغ هذا الاتجاه الواقعي ذروته بـ"ثلاثية القاهرة" (1956–1957م)، ومن أشهر روايات محفوظ الواقعية نذكر أيضا: "القاهرة الجديدة" 1945م، "زقاق المدق" 1947، "بداية ونهاية" 1949م.

بعد ذلك انتقل الأديب إلى مرحلة فكرية فلسفية تعالج أسئلة الألوهية والنبوّة ومعنى الحياة وصراع الخير والشرّ وذلك في "أولاد حارتنا" 1959م و"الطريق" 1964م و"ثرثرة فوق النيل" 1966م و"الحرافيش" وغيرها. (شفيق،2007: 69)

تزوّج نجيب محفوظ وعمره ثلاثة وأربعون (43) عاما من "عطية الله" وأنجب منها ابنتيه أمّ كلثوم وفاطمة. توفي في 30 أوت 2006م. (شجراوي، 2011).

2.1.3 التعريف بالرّواية

"ثلاثية القاهرة" هي رواية واقعية من أشهر روايات نجيب محفوظ وأروعها، حيث رصدت تاريخ مصر منذ ثورة 1919م حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. وأبدع الكاتب فيها لوحته الخالدة للقاهرة وأحيائها الشعبية. فقد اتخذ نجيب محفوظ أسماء الروايات الثلاث المكوّنة للثلاثية "بين القصرين" و "قصر الشوق"و "السكرية" من أسماء أحياء شهدت نشأته بالقاهرة وجعلها مسرح أحداث الرواية.

واختار نجيب محفوظ في روايته الواقعية الاجتماعية هذه أسرة السيد "أحمد عبد الجواد" من الطبقة الوسطى، وتنتسب أيضا إلى البرجوازية الصغرى، ليرسم فيها ملامح

المجتمع الكبير مبرزا فيها التناقضات الداخلية الناجمة عن الأوضاع الخارجية المتأزّمة جاعلا من الأسرة «صورة مصغّرة مكثّفة لهذا الواقع الصارخ بالتناقض وبالمعاناة النابض بالحركة والتوتر والنموّ» (سرور،1989: 33) فيعيش كلّ فرد فيها صراعات نفسية وفكرية تشبه القوى المصطرعة في مجتمع محدود بالنظام الإقطاعي في نمط الحياة وفي طريقة التفكير. ويصوّر محفوظ أزمة الأسرة بطلة الثلاثية داخل هذا الإطار ليقوم منها مقام الناقد جامعا بين النقد السيكولوجي والنقد الاجتماعي.

وسنحاول فيمايلي تقديم بإيجاز الأزمة الوطنية التي صوّرها نجيب محفوظ في ثلاثيّته الشهيرة في أبعادها السياسية والاجتماعية والفكرية، حيث تعكس أحداث الرّواية مع بدايتها في الجزء الأوّل الفترة الزمنية التي كانت فيها مصر تحت حماية إنجلترا وكانت تُكابد الأزمات، سياسيا واقتصاديا، التي انعكست على الحياة الاجتماعية فخلّفت مجتمعا طبقيّا. ومنذ بداية الحرب العالمية الأولى (في 1919م) طرأت تحوّلات على البناء الطبقي للمجتمع المصري إذ برزت البرجوازية التجارية الناشئة كحقيقة اجتماعية جديدة لها قيمتها الخاصة وتقاليدها التي تختلف في الكثير عن تقاليد الفئات الأخرى، مع وجود فئة اجتماعية يفرضها وجود رأس المال الأجنبي تضم حلفاء المستعمر من أرباب الإقطاع الزراعي في مصر. وتزامن بروز البرجوازية التجارية مع نموّ الطبقة الكادحة التي كانت أوضاعها مأساوية في ظلّ استغلال الرأسمالية المصرية والسلطة الإنجليزية. وبهذا سيطرت على حياة صغار التجّار القيم الإقطاعية التي خلقت تناقضات بشعة بين علاقاتهم الاجتماعية الجديدة، وما يحرصون عليه من تقاليد رجعية. (شكري، 1987: 39).

وكان من أبرز التطوّرات الاجتماعية التي ميّزت هذه الحقبة الزمنية بروز الطبقة الوسطى المصرية على مسرح الأحداث ومشاركتها الفعالة في ثورة 1919م. ولقد كان نجيب محفوظ ينتمي إلى الطبقة الوسطى التي نمت واتسعت بعد أن تولّت تكوين حزب

الشعب المسمّى بـ "الوفد" فتمكّنت من تحسين أوضاعها. وكان من الطبيعي أن يبرز كتّاب يتكلّمون باسمها ويمثّلون أخلاقياتها، ويعالجون مشكلاتها. وكان نجيب من أكثر الكتّاب جدارة بالقيام بهذا الدّور (فضول، 1970: 11). وهكذا عمل محفوظ في ثلاثية القاهرة على نقل الواقع البشع الذي كان يعيشه الشعب المصري بعد ثورة 1919م التي لم تحقق كل أهدافها.

ولقد عُرضت الثلاثية في السينما المصرية بعد أن لاقت الرواية نجاحا باهرا، إذ عُرض الجزء الأوّل منها "بين القصرين" عام 1964م من إخراج حسن الإمام، ثم الجزء الثاني "قصر الشوق" عام 1967م للمخرج ذاته (شجراوي، 2011: 102-103)، أما فيلم السكرية فقد مُنع من العرض لأسباب سياسية حيث كان يقوم على الإخوان المسلمين والشيوعيّين. (عبد العزيز، 2006: 128)

وبالتالي فإنّ الرواية لم تَخْل من المتعة الفنية للمتفرّجين أيضا، ولقد أسهمت الأعمال التلفزيونية والسينمائية المأخوذة عن ثلاثية محفوظ في نشر الرواية على نطاق واسع.

1.2.1.3 التشكيل الفني في رواية "ثلاثية القاهرة"

ستشمل دراستنا للتشكيل الفني في ثلاثية نجيب محفوظ العناصر الآتية: بناء الشخصيات، الزمان والمكان، الأسلوب.

1.1.2.1.3 بناء الشخصيات

استخدم نجيب محفوظ في بناء شخصيات "الثلاثية" أساليب الوصف والسرد والتقرير وحديث النفس، ولم يُغفل "أسلوب تيار الوعي" لأنّ الكاتب اطّلع عليه في كتابات "جيمس جويس" و"فرجينيا وولف". ولكنّه لم يُكثر منه لأنّ المرحلة الاجتماعية التي كان يكتب في إطارها لم تكن قد بلغت تقبّل مثل هذا التكنيك. (القيسي، 2010: 77).

وقد تفاوت استخدام هذه الأساليب بين الشخصيات الرئيسية، فأكثر من الوصف والتقريرات في تقديم شخصية الأم أمينة وهي تمثّل تركيبة نفسية منتشرة في أوساط المجتمع المصري في زمن الرّواية. في حين بلغت شخصية البطل "كمال" رقما قياسيّا بالتعبير من خلال "تيار الوعي"، فكمال شخصية تائهة حائرة، تحوّلت حياته إلى صراعات نفسية وفكرية، بعدما دخله الشك في الدّين أوّلا ثمّ الشك في العلم وانتهى إلى الشك في كلّ شيء، علاوة على عجزه عن تحقيق ذاته في مجتمع مريض. وكمال شاب مثقف أيضا، فكان الكاتب يسرّب لنا اعترافات أو يبوح لنا بأفكار تنمّ عن وعي هذا البطل أثناء حواره مع نفسه وذلك في ذروة المواقف المتأزّمة.

كما اعتمد الرّوائي في وصف شخصيات الثلاثية أسلوب الاستبطان ليغوص عبره في عمق التركيب النفسي، مثلما يظهر جليًّا في تحليل سيكولوجية أحمد عبد الجواد في "بين القصرين" حيث اهتمّ الكاتب بعرض التناقضات الداخلية لشخصه، فيما يمتدّ الوصف الخارجي للشخصية إلى بيان الشكل والمظهر وتواصلها مع المحيط الخارجي. وتُصنّف الشخصيات بفعل مسارها الفنّي وحركتها الاجتماعية إلى شخصيات ثابتة (مسطحة) وأخرى نامية (متطوّرة) (أبو ملّوح، 2003: 65-66)، ونجد "أمينة" ضمن المجموعة الأولى لأنّ الكاتب قدّمها منذ بداية الرواية إلى نهايتها نمطا للمرأة المصرية في وقت معيّن، فعرفناها زوجة مستسلمة ،محبّة، خاضعة لسيطرة الرجل، خادمة لبيتها وأهلها، ولم تخرج عن ذلك النمط على امتداد الأجزاء الثلاثة. وكذلك فهمي الابن الأوسط لأسرة الثلاثية يمكن تصنيفه ضمن الشخصيات الثابتة، فقد صوّره لنا نجيب محفوظ في بداية الثلاثية شابّا ثوريّا، عاقلا، مثقفا، ولزمته هذه المواصفات إلى غاية انتهاء دوره باستشهاده في ثورة 1919م في الجزء الأوّل من الثلاثية.

أمّا "كمال عبد الجواد" فهو مثال الشخصية المتطوّرة في المجموعة الثانية، فقد نشأ متديّنا ملتزما بتعاليم الإسلام، وبعد دخوله الجامعة اطّلع على الفلسفات الإلحادية فبدأ إيمانه

يهتزّ وذهبت مثاليته الدينية فآمن بالعلم وحده، وفكّر بأنّه «سيكون في تحرّره من الدين أقرب إلى الله ممّا كان في إيمانه به، فما الدّين الحقيقي إلا العلم» (محفوظ، 1972أ: 375). ولكن مثاليته الجديدة لم تدم بل تزايدت شكوكه حتى وقع في الشك المطلق في كلّ شيء، في العلم والفلسفة والقيم.

هكذا تتكامل الأساليب الفنية السابقة في رسم معالم الشخصيات الروائية وتقديمها إلى القارئ بصورة واضحة يلمس فيها الشكل الخارجي للشخصية ويفهم كيانها النفسي. ومن خلال الأساليب الفنية المعتمدة في الثلاثية نتتبّع حركة الشخوص في محيطها الاجتماعي ونتبيّن تأثّرها به وتأثيرها فيه.

2.1.2.1.3 الزمان والمكان

يُساير الزمن في ثلاثية نجيب محفوظ التقديم المتواصل للحدث، فهو يتولّى تقديم الأجيال المتلاحقة ابتداءً من جيل السيد أحمد عبد الجواد، جيل الأب الأوّل، ويتحرّك الزمن إلى جيل الأبناء (ياسين في "قصر الشوق") وينتهي بجيل الأحفاد (أحمد وعبد المنعم شوكت في "السكرية"). فالزمن هنا متجدّد متواصل، مستمرّ أفقي، ممّا يؤكد حقيقة طالما آمن بها الكاتب وهي حتمية المصير والمآل الإنساني إلّا أنّ التتابع الزمني لم يتوفّر في الثلاثية بشكل تامّ فقد توفر فيها عنصر التوقف الزمني عبر عرضها للشعور النفسي اتجاه الأحداث والأمكنة (أبو ملّوح، 2003: 172).

ويعدّ الزمن عاملا أساسيا في تطوّر حياة الإنسان، وهو مرتبط في الثلاثية بمشكلات وأزمات الفرد المصري داخل المجتمع الكبير. فقد لمسنا تقديم نجيب محفوظ الزمن وهو يتحرّك بما لا يحبّه المرء، إذ يسلب منه الشباب والجمال والصحة والعافية.

أمّا المكان في ثلاثية نجيب محفوظ فلم يتجاوز أحياء القاهرة القديمة بما فيها من رموز حياة الطبقة الوسطى، مثل مقام الحسين وهو رمز روحي وديني لجميع فئات المجتمع المصري التي تلتقي حوله يوميا، والحارة مكان الألفة والمحبة بين الناس،

والمقاهي الشعبية مكان اجتماع الأصدقاء، وكلّها محبّبة إلى نفس الكاتب. وحرصت الثلاثية على رسم الأمكنة رسما ماديّا عميقا، فكانت ترسم الخريطة حتى يكاد الأمر يصل إلى إيهام القارئ أنّه يشاهد ما يقرأ. (المرجع نفسه: 176)

وعلاوة على الأماكن الشعبية السالفة الذكر عرضت الثلاثية لبعض الأماكن الراقية مثل قصر آل شداد بالعباسية بغرض الإشارة إلى الفوارق الطبقية التي كانت تمثّل عاملا من العوامل المسبّبة لأزمة المجتمع المصري.

3.1.2.1.3 الأسلوب

تعدّدت الأساليب الفنية في الثلاثية، لكن النصيب الأوفر كان للحوار بوصفه طريقا لكشف خبايا الشخصيات التي استمدّها الكاتب من الواقع الإنساني، فيتعرّف القارئ على أنماط إنسانية متعدّدة ويفهم كيف تتعايش وتتآلف فيما بينها من سلوكاتها وأقوالها عبر أسلوب الحوار الخارجي (الديالوج)، فيما يكتشف مكنونات الشخوص ومناجاتها بواسطة الحوار الداخلي (المنولوج)، والمسمّى "حديث النفس"، في شكله المتطوّر الذي يأخذ بيد القارئ إلى أعماق النفس البشرية.

ولأهمية الحوار ودوره البارز في كشف عالم شخصيات الثلاثية المتعدّدة والمتباينة فكريا وثقافيا ونفسيا واجتماعيا، كونها تمثّل شرائح المجتمع المصري المختلفة في أوائل القرن العشرين، فقد امتاز الحوار في الرِّواية بالطول النسبي واكتسح مساحة واسعة تصل إلى عشرين صفحة أو أربع صفحات على الأقلّ. وأسلوب الحوار في "ثلاثية القاهرة" يظهر هادئا متّزنا، نشيطا في تسجيل أقوال الشخصيات التي ينبني عليها سير الأحداث وتناميها، ممّا يدفع القارئ إلى متابعة القراءة لما يتركه من سحر وإثارة. (أبو ملّوح، 2003: 141)

ويجمع النقّاد أنّ لغة الكاتب جاءت سليمة في ثلاثية القاهرة حيث يظهر تمكّن نجيب محفوظ من لغته، كما بدت سهلة بعيدة عن التكلّف تُناسب الطبيعة الاجتماعية

والواقعية للرواية. واستخدم نجيب محفوظ اللغة العربية الفصحى على لسان شخوصه مراعيا مستوياتهم الفكرية والثقافية، ففي حوار أبناء الطبقة الشعبية أدرج عند اللّزوم الصحيح من الألفاظ العامية لكن طابع اللغة الفصحى العام ظلّ مُسيطرا على الثلاثية. (المرجع نفسه).

بهذا اتسمت الأدوات الفنية لنجيب محفوظ بالنضج والحيوية فكانت عونا له في طرح القضايا التي عالجتها الثلاثية وساعدته في تحديد موقفه الفكري منها مضفيا عليها طابعا جماليا.

2.2.1.3 موضوعات الثلاثية

حصرنا الموضوعات التي عالجها نجيب محفوظ في "ثلاثية القاهرة" في النقاط الآتية: الانتماء السياسي، وملامح المجتمع المصري: الصراع الطبقي والانحلال الخلقي والأقلّية الطائفية، والمجتمع الانتقالي.

1.2.2.1.3 الانتماء السياسي

تمثّل السياسة محورا من المحاور الجوهرية التي عالجتها الثلاثية في مرحلة تاريخية معيّنة وتطرق الكاتب في الطرح السياسي إلى قضية الانتماء، وقد تناول هذا الموضوع بالدراسة والتحليل الدكتور غالي شكري في كتابه "المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ" حيث كتب:

«إنّ أعظم ما في الثلاثية أنّها طرحت قضية الانتماء على أوسع نطاق تاريخي»

(شكري، 1987: 228)

وفي القول السابق يؤكد الدارس أنّ القضية طُرحت في مستوياتها العديدة وتتبّعت الثلاثية مراحلها المختلفة على مدى ثلاثة أجيال (في ثلاث روايات). ففي الرواية الأولى "بين القصرين" مثّل فهمي الابن الأوسط حركة الانتماء إلى الثورة الشعبية وتنتهي الرواية

باستشهاده ثمّ يتشكل الحزب الوطني "الوفد" الذي تنخرط فيه عائلة فهمي بعد مصرعه. وتَبرز في الرواية الثانية "قصر الشوق" أزمة الانتماء السياسي بين الوفديّين (نسبة إلى حزب الوفد) وهو حزب الشعب، وحزب الأحرار الدستوريين ممثّلا بكبار الملاّك في مصر وذوي الجاه والحسب وهو ممثّل بشخص "حسن سليم" في الرواية. فيما تُظهر الرواية الأخيرة "السكرية" بروز حزبين سياسيّين ممثّلين بحفيدي السيد أحمد عبد الجواد، حزب "الإخوان" ينتمي إليه "عبد المنعم" و"الشيوعية" ينضمّ إليها أخوه "أحمد شوكت".

ويرى غالي شكري بأنّ رؤية نجيب محفوظ في الثلاثية للأزمة الاجتماعية والسياسية كانت رؤية يسارية، فتطوّر مراحل الكفاح المصري من الحزب الوطني إلى حزب الوفد إلى الحركات الاشتراكية هو تطوّر يتفق مع مفهوم اليسار لحركة التاريخ. كذلك جاء تفسيره لمراحل التطوّر المختلفة من نهاية الحزب الوطني والثورة إلى أزمة الوفد إلى بزوغ الحلّ الاشتراكي تفسيرا يساريا واضحا. (المرجع نفسه: 230)

وذكر غالي شكري في مؤلَّفه السابق "المنتمي" بأنّ هذا البناء التاريخي الدّقيق هو أحد عناصر العمل الفني العظيم. فالمرحلة التي كان يُمثّلها الحزب الوطني هي سنوات الحرب العالمية الأولى. ونهاية الرواية الأولى "بين القصرين" ترمز إلى نهاية هذا الحزب، كما تؤكد أنّ ثورة 1919م التي استشهد خلالها فهمي لم تنجح تماما، ففهمي مثال المنتمي إلى الحركة الوطنية لكنّه لم يرتفع إلى المستوى الثوري الشامل للقضية الوطنية والاجتماعية معًا، بل كانت ثوريّته محضة ضدّ المستعمر الإنجليزي دون الاهتمام بمأساة فئة الشعب المصري الكادحة التي شاركت في الحصول على الاستقلال. أمّا البطل كمال فلم يتجاوز في "قصر الشوق" محنة التناقض بين الفكر اليساري المتكامل والسلوك الوفدي القلق، ثم جاء هذا اليسار في "السكرية" واقعا حيّا متطوّرا مع أحداث الفن والتاريخ. (المرجع نفسه: 228- 230)

ونجيب محفوظ الكاتب علاقته بالتاريخ ليست كعلاقة المفكر السياسي، وقد أفاد من ثلاثة اتجاهات في علاقة الفنّ بالتاريخ. (المرجع نفسه: 230) أوّلها يتخذ فيه الكاتب من التاريخ ما يُبلور له قضيّته الفكرية من شخوص وأحداث وتجارب. وثانيهما يستهويه من التاريخ بعض مراحله فيميل إلى تحليلها وتفسيرها –تفسيرا فنيّا– على ضوء منهجه في التفكير. والاتجاه الثالث يستميله التاريخ لمجرّد أنّ أحداثه مليئة بعناصر الحبكة الدرامية. ويبدو أنّ نجيب محفوظ –حسب غالي شكري– أفاد من الاتجاه الأوّل في بلورة قضية الانتماء وهي قضيته الفكرية، وتناولها وفق الاتجاه الثاني بوجهة نظره الفكرية اليسارية، أما في الاتجاه الثالث فقد تجاوز منهجه في التفكير الفني القوالب السكونية إلى جعل الشخصيات والأحداث والمواقف، كلاّ واحدا متفاعلا، يتصارع فيه الفكر مع الواقع صراعا ديناميّا حارًّا.

2.2.2.1.3 ملامح المجتمع المصري

نتطرّق في هذا الطرح إلى أهمّ ملامح المجتمع المصري التي عالجها نجيب محفوظ في ثلاثيته الشهيرة من خلال شخصيات نمطية اختارها من الواقع، وكان أبرز هذه الملامح: الصراع الطبقي، الانحلال الخلقي، الأقلية الطائفية.

3.2.2.1.3 الصراع الطبقي

إنّ ظاهرة الانقسام الطبقي للمجتمع المصري جزء لا يتجزّأ من الأزمات النفسية والفكرية لشخصيات الثلاثية وعلى رأسها "كمال عبد الجواد" الذي يمثّل في الواقع شخص الكاتب نجيب محفوظ ابن الطبقة الوسطى.

ويؤكد عاطف فضول (47:1970) في بحثه الموسوم بـ"مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في قصص نجيب محفوظ من القاهرة الجديدة حتى الثلاثية" بأنّ هذه الطبقة لم تبرز على المسرح إلّا بعد ثورة 1919م، وتتكوّن من الموظّفين والصناع والطلاب

والتجّار، وحوالي نصف هذه الطبقة كانوا من صغار التجّار. وذكر الباحث المقاييس التي تحدّد مرتبة الفرد الاجتماعية، وهي درجة الوظيفة الحكومية والثروة والعلم، كما أنّ الاقتراب من مركز السلطة السياسية أو الابتعاد عنه كان يلعب الدور الرئيسي في ذلك التحديد. وتعدّ طبقة كمال الوسطى، كونه ابن تاجر صغير، طبقة ثائرة من ميزاتها عدم رضاها بمركزها الاجتماعي فلا تتوقّف عن السعي للصعود إلى طبقة أعلى من جهة، ومن جهة أخرى تخشى السقوط إلى طبقة أدنى. في حين لا يُقلق الطبقة العليا الصعود لأنّها في أعلى السلم الطبقي وتَستأثر بكل المناصب السياسية، أما الطبقة السفلى فتكون عادة راضية بما هي عليه أو غير واعية بوضعها الاجتماعي.

في ظلّ الوضع القائم عانى أفراد الطبقة الوسطى أو البرجوازية الصغيرة من شتى مظاهر الظلم الاجتماعي تجلّت في الوساطات لنيل المناصب الحكومية، وقلّة المعاش، وتدهور مستوى المعيشة. كلّ هذا في الوقت الذي كانت أقلية من الطبقة العليا الحاكمة أو أثرياء التجار تستغلّ ثروات البلاد وتنعم بخيراتها. إزّاء الأوضاع المزرية التي عايشتها الطبقة الوسطى، تفرّقت مواقف أبنائها بين الذين اختاروا حلولا فردية لمشكلاتهم من الطبقة العليا وبين الذين اختاروا حلا اجتماعيا لها. (فضول، 1970: 48).

ونجد نجيب محفوظ في ثلاثيته الشهيرة قد وجّه الشخصيات الرئيسية مثل "كمال عبد الجواد" إلى اتخاذ حلول فردية تنتهي دائما إلى طريق مسدود، فيما وجّه الشخصيتين الثانويّتين "أحمد شوكت وعبد المنعم شوكت" إلى الحلّ الاجتماعي. أما الحلول الفردية فقد تمثّلت في اللّجوء إلى الوساطات لنيل المناصب أو اتباع الطرق الملتوية كمصاهرة الطبقة العليا والانتساب إليها عن طريق الزواج، فقد شاهدنا "رضوان" حفيد أحمد عبد الجواد أوصلته ممارساته اللاأخلاقية إلى تقلّد منصب سكرتير وزير مباشرة بعد تخرّجه من كلية الحقوق، وذلك في جوّ سياسي شاعت فيه الفاحشة بين بعض الزعماء السياسيّين الذين عرفهم رضوان عن طريق صديق له في الجامعة. (المرجع نفسه ، 48– 49).

وتجدر الإشارة إلى أنّ كمال عبد الجواد لم يكن منشغلا بالتطلّع إلى طبقة أعلى في البداية، فهو فضّل دار المعلّمين على كلية الحقوق رغم تحذيرات والده من أنّ مهنة التعليم مهنة يختلط فيها الأفندي بالمجاور، وهي خالية من كلّ معاني العظمة والجلال. وكانت لـ"كمال" رؤية فردية مثالية في التعامل مع مشكلة الفوارق الطبيعية نتبيّنها في علاقته بـ"عايدة شدّاد" الفتاة الأرستقراطية التي أحبّها كمال ولم يكن يسعى إلى الزواج منها لأنّها من طبقة أرفع من طبقته بل لأنّه يسعى إلى الحبّ الأبدي. (فضول، 1970: 54)

وما لبث كمال أن اصطدم بالواقع حينما هجرته عايدة لتتزوّج من رجل ثري ابن طبقتها، فتخلّى البطل عن مثاليّته، وعن ثقافة الفكر التي كان يسعى وراءها فنراه كلّما أقبل على إدارة مجلّة الفكر ذكّره موضعها الأرضي المظلم ورثاثة أثاثها بمكانة "الفكر" في بلده، وبمكانته هو في مجتمعه (محفوظ، 1972ب: 106).

ووجد بعد ذلك في الخمرة، التي لم يكن من شاربيها فيما سبق، ملاذا يخلّصه من العذاب النفسي الناجم عن فراق حبيبته وعجزه عن تحقيق ذاته في مجتمع "مريض".

وأخيرا، نرى في الثلاثية شخصيتين اختارتا حلاّ اجتماعيا للمشكلات السالفة الذكر، وهما أحمد شوكت وأخوه عبد المنعم شوكت. يؤمن الأوّل بمبادئ الحزب الشيوعي ويعمل على تحقيقها في مصر. أما الثاني فقد اختار العمل تحت لواء حركة الإخوان المسلمين. ويشاء الكاتب في نهاية الثلاثية أن يبعث الأمل لشخصية البطل "كمال عبد الجواد"، إذ اختار كمال الحلّ الاجتماعي الثوري بانحيازه إلى صف أحمد وعبد المنعم، وآمن بالثورة الأبدية من أجل التغيّر والتطوّر. (فضول، 1970: 58)

4.2.2.1.3 الانحلال الأخلاقي

تباينت أسباب الانحلال الأخلاقي لأبطال الرواية وتنوّعت مظاهره حسب التركيبة النفسية والوضعية الاجتماعية لكلّ فرد ليبوح في النهاية بأزمة واحدة هي أزمة الإنسان

وصراعاته الدّاخلية. وقد امتدّت هذه الأزمة بتداعياتها على مدى ثلاثة أجيال في الثلاثية بدءا بالأب أحمد عبد الجواد وصولا إلى الحفيد رضوان.

وقد كشف لنا نجيب محفوظ الجانب اللاأخلاقي في شخص أحمد عبد الجواد منذ بداية الثلاثية في المشهد الأوّل من رواية "بين القصرين" تحديدا، حيث تنتظر الزوجة أمينة عودة بعلها إلى البيت في منتصف الليل من سهرته الحافلة بالفجور والمجون. وقد أشرنا سابقا بأنّ أحمد عبد الجواد ازدواجي الشخصية فكان يُقبل على جميع مسرّات الحياة دون استثناء المحرّمات منها، فيما يُبدي التسلّط والصرامة إزّاء اهله، وهذا مع الحرص على إخفاء الجانب الآخر من حياته عن أسرته، ولكنّ أبناءه يكتشفون المستور واحدا تلو الآخر مع تطوّر أحداث الرّواية.

ولا يقف هذا الإنحلال الأخلاقي عند السيّد، بل يورّثه لابنه الأكبر "ياسين" الذي يمضي وقته في مغازلة النساء والركض وراءهنّ وحتى بعد الزواج لم تنته مغامراته وترتب عن سلوكاته المشينة أن هجرته الزوجة الأولى وله منها ولد اسمه "رضوان"، ثم تزوّج مرة ثانية زواجا لم يدم طويلا بسبب الخيانة أيضا. أمّا كمال (الابن الأصغر للسيّد) فقد شاهدناه في مرحلة متأخرة من شبابه يسقط في ممارسة الرذائل ومخالطة المومسات بعد أن كان مثاليا، مثقفا ومتديّنا.

ولم يُنصف الكاتب من التحلّل الأخلاقي أبناء الجيل الثالث من الرواية، على علمهم ووعْيهم مقارنة بجيل أحمد عبد الجواد وأبنائه، فهاهو رضوان ابن ياسين، طالب الحقوق، يُمارس شكلا آخر من الفسق وهو الشذوذ، وشريكه في ذلك زعيم سياسي ممثّل حزب الوفد. وعبر هذا الطريق اختصر الشاب الوسيم رضوان مساره المهني ليُعيّن مباشرة سكرتيرا للوزير. (محفوظ، 1972ب: 170) وهذا يدلّ على فساد السياسة وانحطاط الأخلاق على مستوى مختلف طبقات المجتمع. (أبو ملّوح، 2003).

5.2.2.1.3 الأقلية الطائفية

عرض نجيب في ثلاثيته لجميع مظاهر المجتمع المصري، فكان له فيها إلتفاتة إلى الأقلية الطائفية ممثّلة بالأقباط المسيحيين. وظهر شخص "رياض قلدس" في الجزء الأخير من الثلاثية ليتولّى عرض النزاع القومي والدّيني لهذه الطائفة. "رياض قلدس" كاتب ومترجم بالوزارة، أصبح صديق كمال في الوقت الذي انشغل عنه أصحابه القدامى، ويشترك مع كمال في حبّ الكتابة والفنّ غير أنّ رياض كان يحبّ السياسة الوطنية أيضا.

ولقد استخدم الكاتب في عرض أفكار وآراء رياض القبطي الحوار الذي كان يدور بينه وبين كمال «إني حرّ وقبطي في آن، بل إني لا ديني وقبطي معا، أشعر في أحايين كثيرة بأنّ المسيحية وطني لا ديني» (محفوظ، 1972ب: 146).

نستشفّ في القول السالف تلميح الكاتب بأنّ الشخصية المسيحية في المجتمع المصري ليست تلك التي تلتزم بالضرورة بأداء الشعائر الدينية بل تتحقّق في الانتماء الوجداني والعقلي إلى جموع المسيحيين. وبالرّغم من إنكار "رياض قلدس" للدين فإنّه مخلص للعلم والفنّ، محبّ للسياسة الوطنية، فكان يجد في حزب "الوفد" –وهو حزب الشعب الكبير–أداة فعالة لتقدّم الوطن وتحقيق الوحدة الوطنية المعادية للتعصب والطائفية. (أبو ملّوح، 2003: 35). وأشار الكاتب من خلال شخص رياض إلى هموم المسيحيّين في مصر، فكان صديق كمال الجديد يعكس المخاوف والهواجس المكبوتة للأقلية القبطية المضطهدة في حكومة "صدقي باشا". ونتبيّن ذلك في حوار رياض مع كمال لما طلب منه أن يُناقش في كتاباته مشكلة الأقباط والمسلمين فرفض قائلا: «أخاف سوء الفهم» (محفوظ،1972ب: 147).

6.2.2.1.3 المجتمع الانتقالي

سجّل الجزء الأخير للثلاثية المرحلة الانتقالية التي كان يمرّ بها المجتمع المصري وتميّزت بتحوّلات في القيم والمبادئ، إذ بدأت المرأة تنال حريّتها تدريجيا، فأصبحت تتعلّم وتتوظّف، وشخصية "سوسن حمّاد" في الجزء الثالث نموذج للمرأة المثقفة التي خرجت تعمل إلى جانب الرّجل في ميدان السياسة والكتابة الصحفية. وصار الأبناء أكثر حرية في تقرير مصيرهم بعيدا عن قيم آبائهم التقليدية بسبب الثقافة التي حصلوا عليها، ممّا أدّى إلى ظهور فجوة حضارية بين الأجيال تمثّلت خير تمثّل في الأجيال الثلاثة لعائلة أحمد عبد الجواد (فضول، 1970: 79). فنرى الأب "أحمد عبد الجواد" شديد التمسك بسلطته على الأسرة، قليل التفكير الذاتي ويسلّ بالمعتقدات، فيقول عنه المؤلف:

«لم يكن من عادته أن يشغل نفسه بالتفكير الذاتي أو التأمل الباطني»

(محفوظ، 1989،ج1: 48)

ونرى الأبناء أكثر تحرّرا وتسامحا يهتمّون بشؤون وطنهم ويضحّون من أجلها، كثيري التأمل ومراجعة القيم والمعتقدات المسيطرة في المجتمع، وهذه عائشة بنت أحمد عبد الجواد تُراجع، في الجزء الثالث، قرار أبيها السابق بوقف تعليم ابنتها الوحيدة "نعيمة" بعد وفاة زوجها، بقولها:

«لو سمح جدك لك بالاستمرار في الدراسة لتفوقت عليها، ولكنّه لم يسمح»

(محفوظ،1972ب: 9)

وفي عبارة "لم يسمح!" نلمس احتجاج عائشة على رغبة أحمد عبد الجواد، وقد عهدنا من فتاة الجيل الثاني قبل هذه المرحلة الانتقالية التسليم بإرادة أبيها دون تفكير.

وإذا كان الأبناء يُمثّلون المجتمع الانتقالي الذي يوفّق بين متطلّبات الفردية وقيود الجماعة، فإنّ الأحفاد يمثّلون المجتمع الحديث الذي تتقدّم فيه الفردية بلا قيد ما لم يكن ذاتيا. وهذا النموذج الجديد ممثّل بالحفيدين أحمد شوكت وعبد المنعم شوكت وهما شقيقان

من أب ذي أصول أرستقراطية من "آل شوكت"، نشآ في جوّ خال من التعصّب والتزمّت مهّد لهما حرية الاختيار في شبابهما بين تيارين فكريّين متباينين يُوافقان معتقدات كلّ منهما، حيث انضمّ الأوّل إلى الحزب الشيوعي، فيما انتسب الحفيد الثاني إلى جماعة الإخوان المسلمين. وهكذا انتقل المجتمع المصري من مجتمع تقليدي الولاء الأوّل فيه للعائلة والدّين، والسيطرة فيه للرجال وللكبار، إلى مجتمع انتقالي يسير على طريق الحداثة والعلمنة، وتلعب فيه المؤسسات الاجتماعية والحكومية كالمدارس والأحزاب دورها بجانب العائلة، وشعاره الولاء للوطن أو المبدأ، ويعطي المزيد من الحرية للنساء وللأبناء. (فضول، 1970: 79).

3.1.3 تعريف المترجم

"فيليب. فيغرو" (Philippe Vigreux) مترجم فرنسي للرّوايات العربية ومتخصص في علم الموسيقى العرقية (ethnomusicologue)، نال درجة الدكتوراه عام 1997 في تخصصه من جامعة باريس–نانتير (Nanterre). (Belkhir,2019: 60)

ترجم الدكتور "ف.فيغرو" أكثر من خمسة عشر رواية عربية معاصرة وأعمال كلاسيكية عديدة، أهمّها ترجمة روايات أحمد توفيق وروايات نجيب محفوظ، "ثلاثية القاهرة" (la Trilogie ، 1993) و"القاهرة الجديدة" (la Belle du Caire ، 2000)، علاوة على ترجمته لمقامات الهمذاني بعنوان La Parole Est D'or التي حاز بها على "جائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي " سنة 2017 في فئة الترجمة من العربية إلى الفرنسية. (ibid: 61)

وعلى هامش الجائزة السابقة في نسختها الثالثة ومشاركة المترجم الفرنسي في "النسخة الرابعة من مؤتمر الترجمة وإشكالات المثاقفة" في قطر، نشر منتدى العلاقات العربية والدولية (في 2017) اللقاء الصحفي مع "ف.فيغرو"، حيث أشار هذا الأخير إلى

أنّ اهتمامه باللغة العربية بدأ يتبلور حينما بلغ سن التاسعة عشر، في نهاية المرحلة الثانوية. وكان الخط العربي الذي يتميز بالانسيابية وجمالية الحروف هو أوّل ما شدّه اليها في الفترة التي كان فيها رساما مولعا بالفن التجريدي، كما أحبّ الجانب الصوتي للّغة. وأوضح المترجم في الحوار السالف بأنّه تعرّف على الثقافة العربية والشرقية من خلال مخالطته لعائلة مصرية بفرنسا وإقامته علاقات صداقة مع العديد من العرب، تونسيين ومغاربة ولبنانيين. كما ذكر "فيغرو" أنّه إلتحق بالمعهد الوطني للّغات والحضارات الشرقية (INALCO) في باريس، حيث تعلّم اللّغة العربية رغم صعوبتها التي تستدعي أن يتكرّس لها الشخص كليا فأحبّها وانشغل بها على حساب اهتمامات أخرى. عاش سنة كاملة في لبنان، وثلاث سنوات في القاهرة عمل خلالها في مركز دراسات الإقتصاد الوثائقي والعدالة الاجتماعية (CEDEJ)، وهو مركز للبحوث الفرنسية بمصر.

4.1.3 التعريف بالرّواية المترجَمة

نشر الكاتب والناشر الفرنسي Jean-Claude Lattès النسخة الفرنسية لثلاثية نجيب محفوظ في السنوات 1985 و 1987م (شجراوي،2011: 110). ولقد أسهمت هذه الترجمة الفرنسية لـ"فيليب فيغرو" (Philippe Vigreux) في وصول رائعة محفوظ إلى العالم الغربي ومن ثمة تقديمها إلى لجنة نوبل للآداب. وهذا ما صرّحت به كلارا شجراوي في قولها الآتي:

«لجنة نوبل في إعلانها عن نجيب محفوظ، قد أكّدت أهمية الثلاثية التي قرأت منها المجلّدين الأوّلين عن الترجمة الفرنسية لفيليب فيغرو»

(المرجع نفسه)

وظلّت ترجمة "فيليب فيغرو" لثلاثية نجيب محفوظ الترجمة الفرنسية الوحيدة للرّواية إلى يومنا هذا، إذ لم يُقبل غيره من المترجمين على نقلها إلى اللغة الفرنسية. والجدير بالذكر

أنّ العديد من دور النشر البريطانية والأمريكية قامت بترجمتها إلى الإنجليزية بين 1990م و1992م (المرجع نفسه) ، أي بعد أن حاز الكاتب على الجائزة عن الترجمة الفرنسية للرّواية، وقد كان ذلك عاملا أساسيا لتشجيع المترجمين على نقل أعمال أخرى لنجيب محفوظ.

ومن أهمّ ما ميّز النسخة الفرنسية لثلاثية القاهرة هو كثرة الهوامش التفسيرية (footnotes) فيها، ولعلّ ذلك راجع إلى تشعّب موضوعاتها، إذ جمعت بين الجانب الاجتماعي والجانب السياسي وكذلك الفكري للحياة في مصر في بدايات القرن العشرين، فتوفّرت في الرواية العديد من العناصر الثقافية والمفاهيم ذات الصلة بالأدب والفلسفة والمجتمع والدّين والفنّ وغيرهم من مظاهر الحياة الواقعية التي سجّلها تاريخ مصر في الحقبة الزمنية للرّواية. ولقد أحصت Léda Mansour هوامش "ف.فيغرو" المدرجة في النسخة الفرنسية للثلاثية وصنّفتها حسب موضوعاتها كالآتي:

(53) هامش يرتبط بالدّين، (37) هامش في الثقافة كأسماء الشخصيات الثقافية والمواسم والمقولات والأمثال، (36) للسياسة تضم شروحا للأحداث والشخصيات السياسية وكذا أسماء الأحزاب والجرائد، (26) للفنّ منها أسماء شخصيات فنية وأغاني مصرية، (26) هامش للأطعمة، (22) للأدب منها هوامش خاصة بأسماء الأعمال الفنية وأسماء الأدباء والشعراء، (26) هامش تفسيري لأسماء الشوارع والقصور وما إلى ذلك من الأماكن، (10) هوامش تفسيرية تتصل بالتاريخ من أحداث وتواريخ هامّة، (4) هوامش تفسيرية للألبسة، (17) هامش آخر مخصّص لشروحات متفرّقة. (Mansour،30:2008)

وحظيت الترجمة الفرنسية للثلاثية باهتمام العديد من الدارسين لترجمة الأدب بعد أن لاقت رواجا في الغرب، إذ يُذكر أنّه قبل تاريخ جائزة "نوبل" لم يحظ الأدب العربي الحديث باهتمام الغربيّين، في حين اقتصر اهتمام الجامعات الأوروبية بالأدب العربي القديم والحضارة الإسلامية القديمة.

2.3 تحليل ترجمة الإيحاءات الثقافية في رواية "ثلاثية القاهرة"

سنقوم هنا بتحليل ترجمة الإيحاءات الثقافية العربية والشرقية في مجموعة من الصيغ التعبيرية، وهي: الأمثال والتعابير الاصطلاحية والصور البيانية وأسماء العلم وألقاب التخاطب والتفخيم المنتقاة من ثلاثية نجيب محفوظ مُترجمة إلى اللغة الفرنسية ، وفق منهجية نحدّدها في الفقرات اللاحقة، ونطبّق خطواتها على تحليل النماذج، لنستعرض في نهاية هذا الجزء نتائج الدراسة التحليلية.

1.2.3 منهجية التحليل

تقوم دراستنا على تحليل أربعين (40) نموذج من ترجمات الإيحاءات الثقافية في ثلاثية نجيب محفوظ إلى الفرنسية، مقسّمة بين عشرين (20) نموذج للترجمة بالتكافؤ وعشرين (20) نموذج للترجمة الحرفية. ولقد رصدنا ترجمة الإيحاءات الثقافية ممثّلة بالأمثال والتعبيرات الاصطلاحية التي يبثّها الكاتب في أقوال الشخصيات ويسجّلها في الحوار بنوعيه الداخلي (مونولوج) والخارجي. وتتبّعنا بالدراسة والتحليل بعض الأساليب البلاغية الإيحائية، مثل التشبيه والاستعارة، التي لجأ إليها نجيب محفوظ ساخرا وناقدا لوضعية المجتمع المصري الذي وصفه في أوائل القرن العشرين بـ"المريض"، كما استخدم الكاتب الأساليب المذكورة لغرض تصوير الواقع السياسي المتأزّم في مصر آنذاك. ودرسنا أيضا ترجمة الإيحاءات الثقافية في أسماء العلم المصرية الشرقية والإسلامية. ولما تناولت الرواية الفروقات الطبقية في المجتمع المصري فإنّنا وقفنا على تلك المظاهر في ألفاظ التخاطب وألقاب التفخيم الواردة بكثرة في الرواية، ومنها ما يوحي بالصراع الطبقي وهو أحد الموضوعات الهامّة التي عالجتها الثلاثية.

وهكذا قمنا بتحليل ثمانية (8) نماذج لكل مجموعة من المجموعات الخمسة: الأمثال، التعابير الاصطلاحية، الصور البيانية، أسماء العلم، ألفاظ التبجيل والتخاطب، مقسّمة إلى أربعة (4) نماذج مكافئة وأربعة (4) نماذج مطابقة حرفيا.

ولقد اعتمدنا نموذج التكافؤ لنايدا بنوعيه "التكافؤ الشكلي والتكافؤ الديناميكي" في تحليل الترجمات المكافئة وحاولنا تحديد ما إن حقّق المترجم الأثر المكافئ فيها. ووظّفنا مبادئ الترجمة الحرفية والثقافية لـ "أنطوان برمان" في تحليل الترجمات الحرفية للإيحاءات الثقافية. كما أفدنا من مبادئ النظرية التأويلية لمدرسة باريس حيث اعتمدنا عليها في تحليل دلالات الترجمات وتقييم تأويل القارئ لها، لأنّ "قيمة" الإيحاءات الثقافية تختلف بين الثقافة المصرية وبين الثقافة الفرنسية.

وبعد بيان النقاط الأساسية التي تقوم عليها الدراسة التحليلية، نفصّل في خطوات تحليل النماذج كمايلي:

بداية، نربط معظم الأمثلة بسياقاتها ضمن الرواية لتحديد قصد الكاتب منها، ثم نتناول كلّ مثال من الأمثلة المشحونة بالإيحاءات الثقافية الشرقية بالشرح والتفسير، حيث نستخدم معاجم متخصّصة لتقديم شروح الصيغ التعبيرية والبلاغية، كما نستعين بقواميس أحادية اللغة وأخرى ثنائية اللّغة لتبسيط المفاهيم والألفاظ المبهمة.

وفي الخطوة الموالية نحدّد أسلوب الترجمة في نقل التعبير الإيحائي إلى اللغة الفرنسية، تكافؤا كان (مع تحديد نوعه) أم ترجمة حرفية، ثم نحاول رصد دلالة الترجمة في الثقافة الفرنسية وأثرها على المتلقي الغربي بالقياس إلى الأثر الأصلي. فنحدّد مواطن إبداع المترجم أو إخفاقه ليتسنّى لنا بعد ذلك تقييم فاعلية أسلوب الترجمة في نقل الإيحاء الثقافي، وتأدية المعنى، ومدى استحداث الأثر المكافئ. ونحاول في الأخير أن نقترح ترجمتنا إذا ما وسعنا ذلك.

وبعد تحليل النماذج وفق الخطوات المذكورة، سنقوم بإحصاء عدد الترجمات التي نجح المترجم فيها في نقل الإيحاءات الثقافية للعبارات قيد الدراسة وأيضا معانيها الأساسية، وهذا ضمن الترجمات المكافئة والترجمات الحرفية. كما نحصي في مجموعة النماذج المكافئة عدد الترجمات التي تحقق الأثر المكافئ.

وستُتيح لنا هذه المنهجية التعرّف على أساليب الترجمة المتعدّدة التي اعتمدها المترجم في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرّواية. وتمكّننا كذلك من الإجابة عن تساؤلنا حول كيفية توظيف المترجم أسلوبي التكافؤ والحرفية ومدى فاعلية أساليب الترجمة المتّبعة في نقل ملامح الثقافة العربية المصرية في الثلاثية إلى المتلقي الفرنسي.

2.2.3 تحليل النماذج

لقد إرتأينا أن نحلّل ترجمة الإيحاءات الثقافية في خمس مجموعات تضم نماذج من الصيغ التعبيرية التي تشتمل على ملامح رواية "ثلاثية القاهرة" مدوّنة بحثنا، وهي: الأمثال، التعابير الاصطلاحية، الصور البيانية، أسماء العلم، ألقاب التخاطب والتفخيم.

1.2.2.3 ترجمة الإيحاءات الثقافية في الأمثال

سنعمل هنا على تحليل ترجمة الإيحاءات الثقافية في مجموعة الأمثال المتكوّنة من ثمانية نماذج: أربعة منها نماذج للترجمة بالتكافؤ، والأربعة الأخرى للترجمة الحرفية.

1.1.2.2.3 النموذج الأوّل

النص الأصلي	الترجمة
«المؤمن لا يُلدغ من جحر مرّتين» (محفوظ،1989،ج2: 251)	**«Chat échaudé craint l'eau froide » (Mahfouz, 2015a: 611)**

"المؤمن لا يُلدغ من جحر مرّتين" مثل قديم من الثقافة الإسلامية، وحسب ما جاء في "معجم الأمثال العربية" فإنّه من الحديث النّبوي ويُستخدم للحثّ على أخذ العبرة من التجارب السابقة، قصّته رجل يمشي مرّ بجحر لا يدري ما فيه، فلسعته حشرة كانت مختفية في الجحر، فعرف خطر هذا المكان فتجنّبه، ولا يتجنّبه إلاّ العاقل (صيني وعبد العزيز، 1992: 32). فالإنسان ميّزه الله بالعقل يتفادى به الخطر، والمؤمن لا يودي بنفسه إلى التهلكة عن قصد. ولقد قصد ياسين نفسه بهذا المثل حينما أعلن لعائلته عدم رغبته في زوجة ثانية بعد فشل زواجه الأوّل.

كافأ المترجم المثل العربيّ بمثل موجود في الثقافة الفرنسية تكافؤا ديناميكيا، حيث يُعبّر المثل الفرنسي عن المعنى ذاته باستخدام صورة بيانية مختلفة تقوم على فطنة القط الذي لُذع بالماء الساخن مما جعله يتجنّب حتى البارد منه، وتصلح هذه الكناية الموجودة في المثل الفرنسي للتعبير عن اتّعاض ياسين بزواجه الأوّل.

أمّا الإيحاءات المرتبطة بـ "المؤمن" في المثل العربيّ، فهي ليست موجودة في المقابل «le chat» ضمن المثل الفرنسي المكافئ. فقد استخدم الكاتب أسلوب الإيحاء في ثلاثية القاهرة لنقد المجتمع المصري المتخلّف في زمن الرّواية، وذلك من خلال الشخصيات التي يُحرّكها وفق رؤيته الاجتماعية والنقدية، ومنها شخصية ياسين الشاب الطائش الذي ورث عن أبيه الولع بالنساء والتردّد على السهرات الماجنة بشكل مقزّز أفقده احترام الناس. وبالتالي أراد الكاتب من خلال المثل العربيّ، حيث يَعدُّ ياسين نفسه أمام والدته "مؤمنا" لا يلدغ من جحر مرّتين، الإشارة إلى تناقض هذه الشخصية التي تمثّل عيّنة من المجتمع المصري الرّجعي والتقليدي، إذ يحاول الرجل داخل البيت المحافظة على الصورة النمطية للأسرة المصرية المسلمة في حين يُبيح لنفسه الممارسات المحرّمة خارج البيت.

وعليه، يُلفت قول ياسين السابق انتباه القارئ العربيّ لما يتضمّنه من تناقض بين سلوكه المُشين وبين ما يُظهره من إيمان في حديثه مع أهله. وقد يُثير هذا الموقف

استجابة تهكّمية لدى القارئ العربي لا يمكن للمثل الفرنسي المكافئ المتكوّن من «chat échaudé» أن يُحدث مثلها لدى القارئ الفرنسي.

بناءً على ما تقدّم، نرى بأنّ المثل الفرنسي المكافئ ينقل معنى الاتّعاض وأخذ العبرة من التجارب السابقة بكلّ وضوح، وهو المعنى الأساسي للمثل، لكنّه لا ينقل الإيحاءات التي قصدها الكاتب والمرتبطة بثقافته لكشف شخصية ياسين بطريقة ساخرة. كما إنّه لا يحقّق الأثر المكافئ.

2.1.2.2.3 النموذج الثاني

النص الأصلي	الترجمة
«إنّ بعد العسر يسرا» **(محفوظ،1972أ: 90)**	**«Après la pluie vient le beau temps»** **(Mahfouz, 2015b: 145)**

عبارة "إنّ بعد العسر يسرا" تعبير قرآني يُذكر في مواقف الشدّة والكرب للتذكير بأنّ الفرج والرّخاء يأتيان لا محالة كما وعد الله، وهو لا يُخلف وعده. ويرمز العسر في الرواية إلى العذاب النفسي الذي تعرّض له أحمد عبد الجواد بطل الرّواية عندما وقع في حبّ عوّادة أعرضت عنه ورفضت أن تكون عشيقته، ولشدّة تعلّقه بها أحسّ بضيق شديد خاصة وأنّها لم تكن تُبادله المشاعر نفسها ولم تُبد اهتمامها به. وهذا بخلاف ما تعوّد عليه من النساء اللّواتي عرفهنّ في شبابه حيث كنّ معجبات به ومخلصات له.

كافأ المترجم المثل العربيّ بمثل معروف في اللّغة الفرنسية «Après la pluie vient le beau temps» ويحمل المعنى ذاته كما جاء في Dictionnaire des Proverbes Français في شرح المثل المذكور: «le bien suit le mal» (D.L. Mésangère, 2019). «la pluie» كناية عن العسر والشدة، أما التعبير النقيض «le beau temps» فهو كناية عن حصول اليسر والفرج.

إذن انتقاء المترجم مثلا مكافئا (proverbe équivalent) تكافؤا ديناميكيّا هو خيار صائب لأنّه ينقل المعنى للقارئ بكلّ وضوح وهو معروف لدى المتلقي الفرنسي في ثقافته. أما الإيحاء الديني في العبارة القرآنية فهو غير موجود في المثل الفرنسي المكافئ، إذ لا تنقل الترجمة يقين المسلم بوعد الله الحق وقد أكّده تعالى باستخدام أداة التوكيد "إنّ"، كما إنّ المثل العربيّ يتّسم بقوّة المعنى الإيحائي الدّيني حيث تمتدّ دلالته إلى قصص عديدة ذكرها القرآن الكريم ليعتبر بها المسلم ويؤكد تحقّق وعد الله بتفريج الكرب بعد الشدة، مثل قصة سيدنا يوسف الذي تحوّل من مسجون إلى عزيز مصر.

وبالتالي فالترجمة المكافئة تنقل المعنى بوضوح ولكنّها لا تنقل الإيحاء الدّيني والمعتقد الإسلامي المنغرس في ثقافة الكاتب نجيب محفوظ. ولا يتحقق فيها الأثر المكافئ.

3.1.2.2.3 النموذج الثالث

النص الأصلي	الترجمة
«خير البرّ عاجله» (محفوظ،1972أ: 315)	**« la plus belle œuvre pie est la plus tôt accomplie!» (Mahfouz, 2015b: 472)**

يحمل المثل العربي دلالات ضمنية إسلامية، وحسب ما ورد في "معجم الأمثال العربية" (صيني وعبد العزيز، 1992: 50)، فإنّه حديث نبوي يستخدم في معنى إذا عزمت على عمل طيّب أو شرعت في معروف، فالخير أن تسرع بإتمامه وألاّ تؤجّله. ووجوه البرّ في الإسلام متعدّدة كطاعة الله ورسوله، وبرّ الوالدين، وأداء الفرائض (الصلاة، الصوم..)، والجهاد في سبيل الله وما إلى ذلك من فعل الخيرات. والدّين الحنيف يرغّب في الأعمال الصالحة وينهى عن التكاسل في إتمامها، فقد أثنى الله على الأنبياء والمرسلين ممّن كانوا يسارعون في الخيرات بقوله: "فاستجبْنا له ووهبْنا له يحيى وأصْلَحْنا له زوجه إنّهم كانوا يُسارعون في الخَيْرات" (سورة الأنبياء، الآية 90). ونتبيّن في هذه

الآية الكريمة بأنّ الله يجازي من يُبادر إلى صنع الفضائل جزاءً حسنا، نحو استجابة الدّعاء وإصلاح الحال.

ولقد ساق المثل السابق جميل الحمزاوي في مواساة صديقه أحمد عبد الجواد صاحب الدكان الذي يشتغل فيه بعد فضيحة ابنه "ياسين" حينما تزوّج من "زنّوبة" العوّادة (العازفة على العود) وهي الفتاة سيّئة السمعة، مشيرا إلى أنّ الخير في أن يطلّقها ياسين عاجلا من باب إصلاح غلطته.

استخدم المترجم في ترجمة هذا المثل العربيّ أسلوبي التكافؤ الديناميكي والترجمة التفسيرية (trad explicative)، حيث كافأ "البرّ" بعبارة «œuvre pie» أمّا بقية المثل "خير" و"عاجله" فقد فسّره ونقل معناه بـ«la plus belle» و «la plutôt accomplie». ويمكن القول أنّ المترجم اجتهد في وضع مقابل فرنسيّ هو بالمثل أشبه في الثقافة الفرنسية لما فيه من فصاحة المعنى وإيجاز اللّفظ وبيان الأسلوب، إذ تتوفّر العبارة الفرنسية على السّجع في كل من «pie» و «accomplie» فتحدث إيقاعا ونغمة موسيقية.

ولقد جاء في قاموس Larousse (1989):

«Faire œuvre pie: faire une action charitable»

فمعنى العبارة الفرنسية هو القيام بعمل صالح. وثمة فرق بين الأعمال الصالحة التي توافق الشريعة الإسلامية والأعمال الصالحة التي أشارت إليها سائر الكتب السماوية. لذا نعتقد أنّ الطلاق الشرعي للضّرر الذي أشار إليه المثل العربيّ في الرّواية على أنّه "بِرّ" قد لا تشتمل على معناه عبارة «œuvre pie». ناهيك عن أنّ الدلالات الدينية التي يستحضرها القارئ العربيّ في المثل وتحديدا في كلمة "البرّ" لا تماثل تماما الدلالات الدينية في التعبير الفرنسي المقابل وأساسه عبارة «œuvre pie».

وعليه، فالترجمة الفرنسية تنقل المعنى في اللّغة الهدف، كما إنّها تنطوي على إيحاء ديني يكافئ جزءا من المعنى الإيحائي الديني في الأصل. ومنه نقول أنّ المترجم نقل جزءا من الصورة الثقافية الأصلية، فيتعذّر تحقيق الأثر المكافئ.

4.1.2.2.3 النموذج الرابع

النص الأصلي	الترجمة
«بِموت الزمّار وِصْباعُه بيلعب» (محفوظ،1972ب: 48)	«Qui nait danseuse meurt en levant la jambe» (Mahfouz, 2007: 61)

المثل «بِموت الزمّار وِصْباعُه بيلعب» من اللّهجة العامية المصرية ويحمل دلالات ضمنية ثقافية تتعلّق بالفنّ الشرقي الشعبي، فالزمّار هو العازف على المزمار، والمزمار آلة موسيقية شعبية قديمة. ويعني المثل وفق معجم "الأمثال العامية":

«من شبّ على شيء شاب عليه» (تيمور، 2012: 490). بمعنى الزمّار الذي أمضى حياته في العزف على الآلة لا تستطيع أصابعه بعد موته التوقف عن الحركة التي تعوّدت عليها في حياته.

وفي الرّواية ضرب محمد عفت بهذا المثل عن بيت جليلة المغنّية الذي لم يشهد انقطاع سهرات الطرب والغناء منذ أن كان يتردّد عليه السيد أحمد عبد الجواد وأصدقاؤه محمد عفت وإبراهيم الفار وعلي عبد الرحيم، وقد عرّفَنا نجيب محفوظ بأجواء تلك الليالي وما كان يجد فيها "سي السيد" من مُتعة في الجزء الأوّل والثاني للثلاثية.

وتحدّث صديق أحمد عبد الجواد عن جليلة بقوله: «صارت معلّمة قدّ الدّنيا، بيتها شغّال ليل ونهار، وبِموت الزمّار وصباعه بيلعب» (محفوظ،1972ب: 48).

ونرى هنا أنّ المترجم لم يحرص على نقل المعنى المشار إليه في المثل العربي بقدر ما حرص على نقل الصورة الكنائية بوضع أخرى مشابهة في لغته الفرنسية. ولكنّ العبارة البيانية المترجَمة ليست مثلا موجودا في الثقافة الفرنسية، ولا تنقل معنى المثل. حيث قابل المترجم "الزمّار" في المثل العربيّ بـ «danseuse» محاولا المحافظة في الترجمة الفرنسية على الملامح الفنية للصورة الكنائية الأصلية.

وعبارة «qui naît danseuse» التي تبدو مستوحاة من المثل الفرنسي «qui naît de chat mange le rat» لا تدلّ على صعوبة انقطاع la danseuse عن الرقص بعد مداومتها عليه طيلة حياتها بل المعنى أقرب إلى الفطرة التي خصّتها بموهبة الرقص. وهذا بخلاف الزمّار الذي يستمرّ بعد مماته في ممارسة ما عكف عليه في حياته.

والجدير بالذّكر أنّ المتحدّث قصد بهذا المثل كلّا من جليلة وسي السيّد في السياق ذاته بقوله:

«عجوز وقارح، أنت وجليلة شخص واحد» (محفوظ،1972ب: 48)، فجليلة لم تكفّ عن إحياء السهرات في بيتها على كبرها، وكذلك سي السيد الذي أصبح عجوزا في الجزء الثالث للرّواية ومازال يحنّ إلى سهرات الأنس والطرب التي كان يحضرها في شبابه.

ويوحي الزمّار بصفات معيّنة في الرجل الشرقي، ومنها الأنس والفرفشة وربّما مخالطة النساء أيضا، فتحمل نظرة مجتمعه إليه معاني تحقيرية. في حين لا تحمل مفردة danseuse أيّ من هذه المعاني الإيحائية في الثقافة الفرنسية.

وتدلّ كلمة "يلعب" على معنيين، أحدهما تصريحي، في "صباعه بيلعب" للدلالة على حركة الزمّار في العزف على الآلة، والآخر ضمني للإشارة إلى اللّهو واللّغو في السهرات الماجنة التي يشترك فيها سي السيّد والعالمة، وفي هذا إيحاء إلى سلوكهما السيّء المعتاد. ويكوّن المعنيان إيحاء تهكميا لا نجده في الترجمة الفرنسية.

ومنه يمكننا القول أنّ مكافأة المثل العربيّ "يِموت الزمّار وِصْباعُه بيلعب" بعبارة تحمل صورة كنائية مشابهة Qui nait danseuse meurt en levant la jambe، هي ترجمة لا تؤدي المعنى في اللغة الفرنسية، فضلا عن كون العبارة المقابلة ليست مثلا مكافئا ولا هي عبارة بيانية موجودة في لغة التلقي، فالترجمة خالية من الإيحاءات الاجتماعية الشرقية التي أشرنا إليها. إذن لا يمكن أن يتحقق الأثر المكافئ بين المثل العربي والعبارة الفرنسية.

5.1.2.2.3 النموذج الخامس

النص الأصلي	الترجمة
«إن كان لك عند الكلب حاجة قل له يا سيّدي» **(محفوظ،1972أ: 84)**	**«Si vous avez un service à demander à un chien, appelez-le monsieur»** **(Mahfouz, 2015b: 137)**

ينطوي هذا المثل الشعبي المصري على صورة بيانية خاصة بالكلب، ويُقصد به حسب ما ورد في معجم "الأمثال العامية" (تيمور، 2012: 101-102) إن كانت حاجتك عند وضيع فخاطبه بالسيادة وعظّمه، لأنّك مضطر لذلك.

والصور التشبيهية والأمثال الخاصة بهذا الحيوان عديدة في التراث العربي والإسلامي، وتدلّ في الغالب على معنى تحقيري (sens péjoratif) لهوان الكلب ومذلّته عند العرب، ومنها: "جوِّع كلبك يتبعك"، "دع الكلاب تنبح والقافلة تسير "، "الكلب كلب ولو طُوّق بالذهب".

ترجم المترجم المثل السابق حرفيا إلى اللّغة الفرنسية فيما عدا كلمة "حاجة" استخدم فيها الإضافة «service à demander» للتوضيح. وإن أدّت هذه الترجمة الحرفية المعنى المقصود فهي لا تنقل الإيحاء الثقافي في الكناية الخاصة بالكلب حينما يُشبّه به الشخص اللّئيم، ذلك أنّ الكلاب في ثقافة الفرنسيّين والبريطانيّين تحظى بعناية خاصة تفوق بكثير اهتمام المصريّين بهم، فهم يدلّلونهم ويهتمّون بهم حتى أنّهم يعتبرون الكلب الأليف جزء من العائلة. في حين نهى الإسلام عن اقتناء الكلب أو تربيته حيث يعيش الإنسان إلّا ما كان لحاجة ككلب صيد أو حارس زرع أو حارس ماشية، وما إلى ذلك من وجوه الانتفاع به. كما تحمل صورة هذا الحيوان، الوفيّ والمخلص لصاحبه، دلالات ضمنية سلبية في أذهان الشرقيّين حسب معتقداتهم، يتمثّل بعضها في: نفور الملائكة، وحضور الشياطين، النجاسة والرائحة الخبيثة، الورع والتخويف.

وبالتالي الصورة الكنائية المطابقة حرفيا لا تجذب انتباه القارئ الفرنسي إذا ما دعا كلبا بـ «monsieur»، وهذا بخلاف استجابة القارئ العربيّ للصورة البيانية التي تعظّم شأن الكلب عند تسميته بـ "سيّدي"، فالمعنى الإيحائي للمثل لا يمكن نقله بالترجمة الحرفية التي وظّفها المترجم. وربّما لو كانت الصورة البيانية الخاصة بالكلب قائمة على التشبيه المصرّح بأطرافه في سياق آخر لكان المعنى السّلبي واضحا كما في العبارة الفرنسية « mourir comme un chien malade ». ففي مثل هذه العبارة يكون المعنى المجازي في التشبيه مفهوما للقارئ الفرنسي حيث الكلب هو المشبّه به وتدلّ العبارة كما يُفهم من الألفاظ المكوّنة لها، على ميتة تعيسة مؤلمة تشبه ميتة الكلب المقهور، إذ كانت الكلاب تتعرّض قديما في بعض المناطق إلى العذاب والمعاناة.

إذن الترجمة الحرفية للمثل أفقدته الصبغة المحلّية للصورة التشبيهية، ولم تنقل الإيحاء الثقافي (في حيوان الكلب) ولا المعنى العام للمثل، فهو لا يؤدي أيّ معنى (non-sens).

وعليه، نقترح مكافأة المثل الشعبي «إن كان لك عند الكلب حاجة قل له يا سيدي» بـالمثل الفرنسي «Tout flatteur vit au dépend de celui qui l'écoute» لنقل معنى المثل العربيّ.

6.1.2.2.3 النموذج السادس

النص الأصلي	الترجمة
«العين لا تعلو على الحاجب» (محفوظ، 1972ب: 171)	**«L'œil ne monte jamais au-dessus du sourcil» (Mahfouz, 2007: 235)**

المثل العربيّ "العين لا تعلو على الحاجب" مثل قديم يُصطلح على معناه في العرف اللّغوي والاجتماعي الدالّ على احترام المرأة للرجل، وكأنّ الرجل هو حاجب العين الذي يحميها ويقيها من الشرور والآفات. وتقوله المرأة أحيانا لأخيها من فرط احترامها وحبّها

له. (زيادنة، 2014: 325). ويستخدم هذا المثل في استنكار استعلاء المرء على غيره وإظهار التقدير والفضل والمحبة للآخر، فالعين كناية عن النفس، والحاجب كناية عن الرّجل أو الأخ أو فرد من أفراد العائلة ممّن نحبّ ونحترم. والعين هي أعزّ ما يملكه الإنسان حيث وظّفها العرب في معنى الحبّ والإعزاز، وعلى الرغم من غلاوتها، مهما ارتفعت يبقى الحاجب أعلى منها ولا تستغني عنه، فهذه الصورة التشبيهية تؤكّد وتوطّد علاقة المحبّة.

وقد أشارت خديجة بهذا المثل في حديثها بفخر عن "رضوان" ابن أخيها "ياسين" الذي تعيّن سكرتيرا للوزير مباشرة بعد حصوله على الليسانس.

ترجم المترجم المثل حرفيا محتفظا بالصورة البلاغية وبجميع عناصرها "العين" و"الحاجب" بما يحملانه من إيحاءات ثقافية، لينقل الطابع العربيّ للمثل إلى المتلقي الفرنسي، لكن الترجمة جاءت غامضة نوعا ما لعدم تداول الكناية العربية لا في الثقافة الفرنسية ولا في عرفها اللّغوي من ناحية، ولاختلاف طبيعة العلاقات الأسرية في المجتمع الفرنسي من ناحية أخرى.

ولقد اعتمد المترجم على كلمة «monte» في «L'œil ne monte au dessus du sourcil» للدلالة على المعنى المجازي في ارتفاع العين، فيما نعتقد أنّ توظيف كلمة «s'élève» أفضل للدلالة على العلوّ والرِّفعة.

إذن الترجمة ليست واضحة كلّ الوضوح لتنقل المعنى، وإذا نقلت الصورة البيانية فهي لا تنقل الإيحاء الثقافي.

7.1.2.2.3 النموذج السابع

النص الأصلي	الترجمة
«الولد لخاله» (محفوظ، 1972أ: 26)	«Le neveu à son oncle» (Mahfouz, 2015b: 48)

يتضمّن المثل العربيّ إيحاءات الثقافة الشرقية والعربية، ويُراد به أنّ الولد يتأثّر وراثيًا بأخواله فيكتسب طباعهم وسلوكاتهم. ومن عادات العرب في الزّواج اختيار العروس التي يكون أهلها وإخوتها خاصة ذوي سمعة حسنة، لاعتقادهم أنّ الولد يأتي على شاكلة أخواله، وكذلك جاء في حديث النبي أنّ المرأة تُنكح لحسبها ونسبها. كما إنّ الزواج في العرف العربيّ يتم بموافقة العائلتين وبالتحديد والدي الرّجل الخاطب ووالدي المرأة. ولا حرج في أن يعترض طرف منهم على الزّواج بامرأة لإخوة سيّئي السمعة مهما كانت جميلة أو غنيّة، لأنّ العرب في الغالب يقدّمون معيار الحسب والنسب (أي صلاح أهل المرأة ومكانتهم الاجتماعية) على بقية المعايير كالمال والجمال للزّواج بها.

وفي الرّواية كانت الخادمة أم حنفي التي عاشرت أهل بيت أحمد عبد الجواد وخدمتهم سنين طوال على مدى ثلاثة أجيال، كانت تشبّه شقاوة أحد أحفاد السيد أحمد بشقاوة خاله كمال الذي رعته منذ ولادته. وقد عُرف الفتى في صغره بحبّ اللّهو واللّعب دون الامتثال لأوامر والديه.

ترجم المترجم المثل "الولد لخاله" حرفيّا بـ «le neveu à son oncle»، ونجد أنّ هذه الترجمة الحرفية قليلة الوضوح للقارئ الفرنسي لأنّ «oncle» لا تقتصر دلالتها على "الخال" وهو المقصود في المثل، إنّما تدلّ على الخال والعمّ معا. وتجدر الإشارة إلى أنّ المثل العربيّ هنا تناول علاقة التقارب بين الابن وخاله رغم أنّ العم أقرب إلى الابن من خاله كما هو شائع في الثقافة العربية، فإذا غاب الأب عن أسرته لأيّ سبب كان فالعمّ أحقّ بأن ينوب أخاه ويأخذ على عاتقه مسؤولية بيت أخيه ورعاية أسرته. وربّما يكتسب

الولد ملامح عمّه الشكلية ويُشاركه أمورا كثيرة، أما فيما يخصّ الطّباع فيُعتقد أنّ الابن يرثها من أخواله لذلك تحرص العائلة على اختيار الخال الطيّب لحفيدها عند اختيار زوجة ابنها كما ذكرنا فيما سبق. ومن الفوارق بين الثقافتين العربية والفرنسية في أمور الزواج هو أنّ الفرنسي ربّما لا يكترث لسلوك إخوة المرأة التي يتزوّجها أو عائلتها بل يهتمّ بالمرأة في حدّ ذاتها، أما العربيّ وبخلاف الفرنسيّ فيولي أهمية لذلك. ويمثّل هذا الأمر مظهرا من مظاهر اختلاف العادات السائدة عند العرب عن عادات الغرب وأعرافهم.

ولمّا كان معنى المثل مرتبط بالمعتقدات الخاصّة بالمجتمع العربيّ فإنّ الترجمة الحرفية بالمقابل الفرنسي «oncle» دون تحديد إذا ما كان "عمّا" أو "خالا" لا تنقل الإيحاء الثقافي العربي، وهي غير دقيقة في نقل المعنى. وعليه، نقترح الترجمة الآتية: «le neveu à son oncle maternel» ، ونعتقد أنّ الترجمة الحرفية بإضافة (ajout) كلمة maternel إلى «oncle» للإشارة إلى "الخال"، تُجنّب القارئ الفرنسي اللّبس في فهم المثل، إذ تحدّد المعنى وتنقل الصورة الثقافية.

8.1.2.2.3 النموذج الثامن

النص الأصلي	الترجمة
«إن كبر ابنك آخه» **(محفوظ،1972أ: 316)**	**«Si ton fils grandit, fais t'en un ami»** **(Mahfouz, 2015b: 472)**

يتضمّن المثل العربي صورة ثقافية تتجلّى في مكانة الأخ في المجتمعات العربية والإسلامية، إذ يؤكّد الإسلام أنّ الأقربين أولى بالمعروف فيما ورد في قوله عزّ وجلّ: "قُلْ ما أنفقتم من خير فلِلْوالدَيْن والأقْرَبين" (سورة البقرة، الآية 215)، وقوله تعالى: "الوصيّة للوالدين والأقربين بالمعروفِ" (البقرة، 180). والإخوة هم الأقربون من ناحية الوالدين، ممّا يفسّر دعوة المثل إلى معاملة الوالد لابنه، إذا ما كبر، معاملة الأخ القريب والعزيز.

وجاء في معجم "الأمثال العامية":

«إن كِبِر ابْنَك خَاوِيهْ: أي: آخِ ولدك إذا كبر وعامله معاملة القرين»

(تيمور، 2012: 103).

وبعبارة أخرى عامِل ابنك برفق ولين ليحترمك ويتقبّل آراءك، وهذا أفضل من أن تفرض عليه ما تحبّ فيخشاك وربّما يتمرّد عليك.

وكانت هذه نصيحة محمد عفت لصديقه أحمد عبد الجواد حينما توعّد بمقاطعة ابنه الذي خرج عن طوعه وتزوّج من امرأة سيّئة السمعة. فكان صديقه يذكّره بالمثل العربيّ لينصحه بعدم استخدام القوّة والقسوة في معاملة ابنه الذي أصبح شابّا بإمكانه أن يتحمّل مسؤولية أفعاله وقراراته، بل الأجدر بالأب أن يتقرّب من ابنه ويُحسّن علاقته به لتكون بمثابة علاقة الرّجل بأخيه.

ترجم المترجم المثل ترجمة حرفيّة إلّا أنّه استخدم تقنية تغيّر النّظرة (modulation) في الكلمة الأخيرة المكوّنة للمثل وهي "آخه" فقد أبدلها بـ «fais t'en un ami»، فتحوّلت في هذه الترجمة علاقة الأخوّة إلى علاقة صداقة، أي تغيّرت النظرة بالانتقال من الخاص(الجزء) إلى العام (الكل) (modulation/partie pour le tout). فالمترجم لم يلجأ إلى التكافؤ باختيار مثلا في الثقافة الفرنسية يعادل المثل العربيّ في المعنى أو الفكرة التي يتبنّاها. ومع ذلك فقد نقلت الترجمة الفرنسية المعنى العام ولكنّه ليس دقيقا، حيث فُقدت في الترجمة الصورة التشبيهية ذات الطابع العربيّ الإسلامي، وترسمها علاقة الأخوّة التي رفع شأنها الإسلام وأوصى بتقديرها في قوله تعالى:

"إنّما المؤمنون إخوة" (سورة الحجرات، الآية 10).

ومنه نصل إلى أنّ المترجم بإبداله لكلمة "آخه" في المثل العربيّ، التي ترمز إلى أهمية الأخوّة في العرف العربيّ الاجتماعي، ابتعدت دلالات الترجمة عن علاقات القرابة القائمة بين الأب والابن، وبين الأخ والأخ وهي التي أشار إليها المثل العربيّ، لتدلّ على

علاقة عامّة بين الأصدقاء. وعليه، يمكن القول أنّ إستراتيجية الحرفية إلى جانب استخدام تقنية تغيّر النظرة (modulation) نقلت المعنى ولكنّها طمست الإيحاء الثقافي.

ونقترح أن يحافظ المترجم على كلمة "الأخ" في المثل لتصبح الترجمة:

«Quand ton fils grandit, fais t'en un frère»

بمعنى أنّ إستراتيجية الحرفية هنا تكفي لنقل المعنى والإيحاء الثقافي دون حاجة المترجم إلى الاستعانة بتقنيات الترجمة غير المباشرة.

2.2.2.3 ترجمة الإيحاءات الثقافية في التعابير الاصطلاحية

تضمّ هذه المجموعة تحليل ثمانية نماذج لترجمة الإيحاءات الثقافية في التعابير الاصطلاحية: أربعة منها نماذج للترجمة بالتكافؤ والأربعة الأخرى للترجمة الحرفية، نقوم بتحليلها تِباعا.

1.2.2.2.3 النموذج الأوّل

النص الأصلي	الترجمة
«واحدا منهما لم يجرؤ على فتح فيه أن ينتهي به الكلام إلى أن يقع عليه الاختيار ليكون كبش الفداء» **(محفوظ،1989،ج1: 235)**	**« Aucun d'eux n'osa ouvrir la bouche, de peur que le choix ne se porte sur lui et qu'on en fasse le bouc émissaire. »** **(Mahfouz, 2015a: 286)**

ترتبط عبارة "كبش الفداء" ارتباطا وثيقا بالثقافة العربية الإسلامية لأنّها ذات دلالات دينية مثلما جاء في معجم التعبير الاصطلاحي:

«لعلّ أصل هذا التعبير يعود إلى كبش الفداء الذي كان لسيّدنا إسماعيل عليه السلام، والذي أشار إليه القرآن بقول الله تعالى: «"وفديناه بذبح عظيم" (سورة الصافات، الآية 107)»

(داود، 2003: 447).

واستخدم الكاتب هذا التعبير في تحاور أبناء عائلة سي السيد بشأن مغادرة الأم أمينة بيت العائلة بأمر من زوجها، إذ قام بطردها لسبب تافه، فاجتمع الأبناء يفكّرون في طريقة لإقناع والدهم بإرجاع الأم، وعندما وقع اختيارهم على أخيهم "ياسين" ليُفاتح الأب في الموضوع، وهو بتعبير نجيب محفوظ رجل ناري الغضب لا يقبل مراجعة لرأيه، أخبرهم ياسين بخوفه من أن يكون "كبش الفداء". وحسب ما ورد في معجم التعبير الاصطلاحي (المرجع نفسه) فإنّ التعبير "كبش الفداء" يقصد به الشخص الذي يُضحّى به للتستر على آخر أو آخرين.

وأصل الفداء محمود يوافق ما قصده الكاتب في هذا الموقف على لسان شخصية ياسين، فتضحية الابن لغرض نبيل وهو إرجاع والدته إلى البيت، مما قد يعرّضه للعقاب والعتاب الشديدين من أبيه المتسلّط، تعدّ شهامة وفضلا. ويأتي مفهوم التضحية في الثقافة الإسلامية اقتداءً بالنبي زكريا الابن البارّ للنبي إبراهيم الذي قدّم نفسه للنحر طاعة لله ولوالده. وكان ذلك اختبارا شديدا على الأب والابن فجازاهما الله بطاعتهما خيرا بل وفرض على الأمة الإسلامية أن تضحّي كل سنة بكبش العيد، ولا يصلح لذلك أيّ كبش إنّما ينبغي أن تتوفر في الأضحية مواصفات الشاة السليمة الخالية من العيوب لتليق بمقام الخالق عزّ وجلّ.

وترجم "ف.فيغرو" عبارة "كبش الفداء" بعبارة اصطلاحية مكافئة تكافؤا ديناميكيا معنويا «le bouc émissaire» وهي من الثقافة الفرنسية، وحسب ما ورد في Dictionnaire des Expressions Idiomatiques Françaises (Kogout، 2014: 25) فإنّها تعني شخصا يُحمّل مسؤولية أخطاء لم يرتكبها.

ونعود إلى القول بأنّ عبارة "كبش الفداء" تُكافئ le bouc émissaire على مستوى المعنى الدّلالي، أي تسمح للقارئ باستخلاص المعنى الاصطلاحي للعبارة العربية، ولكنّها لا تنقل الإيحاءات الثقافية المرتبطة بها وقد أشرنا إليها في بداية هذا الطرح.

وفضلا عن غياب الإيحاء الدّيني في العبارة الفرنسية المكافئة فدلالاتها الضّمنية مذمومة نسبيّا بخلاف المعنى المحمود في العبارة الأصلية. وإذا نظرنا في المعنى اللّغوي للعبارة الاصطلاحية المكافئة نجدها مركّبة من كلمتين: le bouc أي الجدي (ذكر الماعز) و émissaire قناة صرف، أما معناها الاصطلاحي فيشير إلى الضحية التي يقع عليها الظّلم، وكلّ هذه المعاني تتضمّن إيحاءات سلبية.

إذن اكتفى المترجم بمكافأة العبارة الاصطلاحية الأصلية على المستوى الدلالي ولم ينقل للمتلقي الغربي صورتها الثقافية. وربما تحقق الترجمة أثرا جماليا يشبه أثر العبارة الأولى نتيجة تماثل البناء اللّفظي (تركيب اصطلاحي وأسلوب البيان)، ولكنّ وقعها على المتلقي الفرنسي مختلف لغياب الصورة الدينية التي يستحضرها العربيّ والمشاعر التي تستثيرها الحقيقة الثقافية لدى القارئ العربي.

2.2.2.2.3 النموذج الثاني

النص الأصلي	الترجمة
«لكنّها بنت حلال، هي الوحيدة التي عمّرت مع ياسين!» **(محفوظ،1972ب: 25)**	**«C'est une brave fille! Elle est la seule à avoir pu fonder un vrai foyer avec Yasine!»** **(Mahfouz, 2007: 32)**

التعبير العربي "بنت حلال" ذو دلالات ثقافية إسلامية، فكلمة الحلال وردت في القرآن الكريم وفي أحاديث النبي بمعنى كل ما أجازه الله وسمح به. وجاء في "معجم التعبير الاصطلاحي":

«بنت حلال: طيبة مطيعة حسنة الأخلاق...لأنّ الناس يظنّون أنّ الولد لأبوين بينهما علاقة شرعية يأتي طيّبا، ويخبث إذا كان غير شرعي (داود، 2003: 178)» . وورد هذا التعبير في مدح الأم أمينة لزوجة ياسين.

ولقد كافأ المترجم التعبير الاصطلاحي بعبارة موجودة في اللّغة الفرنسية تُذكر في مثل الموقف الذي وردت فيه العبارة العربية، أي أنّه لجأ إلى تكافؤ الموقف السياقي. وتعني brave fille بنت طيّبة مهما كان أصلها، أما "بنت حلال" فتوحي بالأصل الطيّب أي من عائلة شريفة وطيّبة، كما إنّ التعبير العربي في الثقافة الإسلامية يوحي بالزوجة الصالحة، إذ ورد في حديث النبي عليه الصلاة والسلام أنّ المرأة تُنكح لمالها وجمالها وحسبها ودينها.

ونرى أنّ العبارة المكافئة تنقل المعنى الصحيح الذي يوضّحه السياق ولكنّها لا تحمل الإيحاء الضمني الموجود في العبارة الأصلية والمقصود به "الزوجة". واختيار المترجم لهذه العبارة التي تحقّق التكافؤ المعنوي (الديناميكي) دون أن تنقل الصورة الدينية والحقيقة الاجتماعية الموجودة في الأصل يعود لغياب المكافئ الثقافي في لغته الفرنسية وفي المنظومة الدينية والاجتماعية المستقبلة.

ولقد وجدنا المترجم في موضع آخر من النص، قد ترجم عبارة "بنت حلال" ترجمة تفسيرية (trad explicative) في سياق مشابه حينما كان ياسين يتمنّى أن يظفر بزوجة صالحة، كمايلي:

«لم يوفقني الله فيه إلى بنت الحلال»

(محفوظ،1972أ: 119)

«Dieu ne m'a pas donné la fortune de mener avec une fille faite pour moi.!»
(Mahfouz, 2015b: 187)

ومن هنا يتأكد لنا أنّه قد تعذّر على المترجم إيجاد عبارة مكافئة تحمل إيحاءات ثقافية ودينية مماثلة للأصل بسبب الفوارق الثقافية والدينية في مفهوم الزواج ومقاصده بين الأمة الإسلامية وبين الغرب. ولكن كان بإمكان المترجم أن يوضّح لقارئه أنّ ياسين يتمنّى زوجة "صالحة"، وهذا من خلال التصريح بالمعنى المذكور في ترجمة عبارة "بنت حلال". والجدير بالذكر أنّ ياسين فتى طائش ومولع بمخالطة النساء حتى المومسات

منهنّ، فمن الصعب على القارئ الفرنسي أن يفهم من العبارة المترجمة "une fille faite pour moi" أنّ الشاب يقصد فتاة تتوفر فيها مواصفات الزوجة الصالحة بالمعنى الإسلامي والعرف الاجتماعي السائد في زمن الرواية.

وبناءً على ما تقدّم، لعلّ المترجم كان يعوّل على المعارف الخارجية عن اللّغة (connaissances extraliguistiques) للمتلقي الغربي ليُدرك الإيحاءات الدينية والثقافية السابقة عندما لم يجد ما يكافئها في الثقافة الفرنسية. أما الترجمة فلا تنقل تلك الإيحاءات ولا تحقّق الأثر المكافئ.

3.2.2.2.3 النموذج الثالث

النص الأصلي	الترجمة
«أقطع ذراعي إن لم يكن ياسين متغيّرا» (محفوظ،1989،ج2: 59)	**«Je veux bien être pendue si Yacine ne cache pas son jeu!» (Mahfouz, 2015a: 380)**

"أقطع ذراعي" هي عبارة عامية من اللّهجة المصرية تُستخدم لتأكيد المصداقية واستحالة حدوث أمر ما. والذّراع لها قيمة ثقافية في المجتمعات العربية والشرقية شأنها في ذلك شأن العديد من أعضاء جسم الإنسان، كما تقول Sioredze:

«Le rôle symbolique des connotations socio-culturelles est interprété par le cœur, la tête, la main, le nez, la gorge, la bouche, la langue, la jambe, la dent, les cheveux, les épaules, l'âme et le sang »
(2018: 213)

«يتم تفسير الدّور الرّمزي للإيحاءات الثقافية والاجتماعية بالقلب، والرّأس، واليد، والأنف، والعنق، والفم، واللّسان، والسنّ، والشعر، والكتف، والرّوح، والدم. » (ترجمتنا)

فيُقال: "شمّر عن ذراعك" في طلب الرّزق، "اعتمِد على ذراعك" في الحثّ على الاعتماد على النفس، "مِن كدِّ ذراعي" في مدح ما يُنجزه المرء بنفسه. وبالتالي لا يُراهن المرء بقطع ذراعه، وهي عضو لا غِنى عنه ورمز الفحولة والجدّ، إلاّ وهو صادق في قوله أو عمله.

ولعلّ الكاتب جاء بهذا القول على لسان خديجة بالذّات لِما عُرفت به من نشاط دؤوب وبراعة في تدبير المنزل والتطريز، وليس هذا فحسب بل إنّ خديجة فتاة ذات شخصية متسلّطة اتّسمت بذمامة نسبية ممّا دفعها إلى التباهي بما تصنعه يدها لتعويض النّقص الذي تحسّ به من ناحية شكلها. وعليه، عندما راهنت خديجة بقطع يدها فقد استخدمت العبارة الاصطلاحية الأكثر مصداقية، للتأكيد على أنّ ياسين يُخفي أمرا.

كافأ المترجم الفرنسي عبارة "أقطع ذراعي" بالعبارة الثابتة (Je veux bien (figée» «être pendue من اللّغة الفرنسية العامية محققا بذلك التكافؤ الديناميكي، إذ تؤدّي العبارة الفرنسية المعنى الاصطلاحي ذاته في اللغة الهدف (الفرنسية)، وهو استحالة حدوث أمر ما، أو إثبات عدم صحّته. والجدير بالذّكر أنّ العبارة المكافئة التي اختارها المترجم أصبحت قليلة الاستخدام والشيوع في اللّسان الفرنسي في أيّامنا هذه، على عكس العبارة العربيّة الشائعة في اللّهجة المصرية.

ومن هنا يمكن القول أنّ الترجمة الفرنسية مكافئة على مستوى المعنى، ولكنّها لا تنقل الصّبغة المحلّية للعبارة الأصلية لتباين الأعراف اللّغوية والثقافية بين العربية والفرنسية، فتفتقد الترجمة أسلوب الإيحاء الذي اعتمده الكاتب في الرّبط بين مواصفات خديجة المتحدّثة (وقد تطرّقنا إليها فيما سبق) وبين العبارة الاصطلاحية التي ذكرتها هذه الشخصية. وعلى الرّغم من اختلاف الإيحاء الثقافي بين العبارتين الأصلية والمكافئة قد يتحقّق الأثر المكافئ في هذا النموذج لتكافؤ المعنى تماما.

4.2.2.2.3 النموذج الرابع

النص الأصلي	الترجمة
«تمتم محمد عفت: فال الله ولا فالك.. » (محفوظ،1972ب: 143).	**«Ne parle pas de malheur! Grommela Iffat.» (Mahfouz, 2007: 197)**

لدينا في هذا النموذج العبارة الاصطلاحية "فأل الله ولا فالك" وهي من اللهجة المصرية وتحمل إيحاءات ثقافية دينية، فقد جاء في معجم الكنايات العامية المصرية:

«فال الله المقصود به الموت. أي أنّي أتمنّى الموت على أن أسمع النّبأ الذي أتيت به» (195 :2007)

ويختلف الإيحاء الديني بين الثقافة العربية الإسلامية وبين الثقافة الغربية، فالموت واحد ومصير كل شخص مهما كان انتماؤه الديني، لكنّ نظرة المسلم للموت ودلالاتها تختلف عن نظرة المشرك أو الملحد، إذ يُسلّم المسلم بأنّها قدر الله وحكمه الماضي فيه لا محالة، فيربطها باسمه عزّ وجلّ يقينا منه بأنّها أمر الله، ومنه قولنا: "في ذمة الله"، "انتقل إلى رحمة الله"، "توفّاه الله"، وتعكس كلّ هذه العبارات بما فيها "فأل الله" المعتقدات الدينية الإسلامية حول المصير المحتوم للإنسان.

ووردت العبارة في الجزء الأخير للثلاثية (جيل الأحفاد)، حيث دعا "محمد عفت" صديقه "الفار" إلى اجتناب التفكير بإمكانية اضطرارهما إلى ملازمة الفراش عند الكبر باعتبار ذلك فأل شؤم. وثمة اعتقاد شعبيّ عند المصريين مفاده أنّ الفأل السيّئ يجلب السوء فعلا لصاحبه.

ولقد كافأ المترجم جزءا من العبارة الاصطلاحية "فالك"، بمعنى الفأل السيء، بـ «malheur»، مع اللجوء إلى تفسير (trad explicative) مجمل المعنى الاصطلاحي للعبارة معتمدا على السياق، فكانت الترجمة: « Ne parle pas de malheur ».

أما الجزء الأوّل للعبارة "فأل الله" أي الموت فقد قام بحذفه (omission)، والموت في الثقافة العربية الإسلامية فعلا مصيبة لأهل الميّت والمؤمن مصاب، ولكنّه ليس شرّا. ومنه يتّضح لنا أنّ المترجم لم يجد في الثقافة الفرنسية عبارة اصطلاحية مكافئة تنقل قوّة المعنى الذي تحمله الصورة البلاغية في العبارة الاصطلاحية العربيّة، فلجأ إلى توظيف مجموعة من الأساليب وهي: الحذف، التكافؤ، الترجمة التفسيرية. لكنّ هذه الترجمة لم

تنقل مبالغة الشرقي في كره الفأل السيّئ، بل تشير إلى المعنى العام للعبارة، فضلا عن أنّها لم تنقل الإيحاء الدّيني، وهي خالية من الأثر الجمالي الموجود ف العبارة الأصلية، وبالتالي لا تحقّق الأثر المكافئ.

5.2.2.2.3 النموذج الخامس

النص الأصلي	الترجمة
«اعتزمت –بعد موافقتك ورضاك– أن <u>أكمل نصف ديني</u>» **(محفوظ، 1972أ: 106)**	**«J'ai décidé, dit-il -sous réserve de votre consentement et de votre agrément- d'honorer l'autre moitié de ma religion! »** **(Mahfouz, 2015b: 169)**

"إكمال نصف الدّين" تعبير إسلامي مستمدّ من الحديث النّبوي، ويُستخدم كناية عن الإقبال على الزّواج الشرعي باعتباره نصف الدّين. ومن خلاله يكوّن المسلم أسرة ويحصّن به نفسه.

ومن دلالات هذا التعبير قيمة الدّين وأثره في الحياة الاجتماعية للمسلم، فالله يأمر عباده بالعمل للآخرة دون أن ينسوا نصيبهم من الدّنيا إنّما يراعي الإسلام فطرة الإنسان واحتياجاته النفسية والفكرية. والدّليل هو أنّ الرسول عليه الصلاة والسلام الذي بلّغ الرسالة وأدّى الأمانة وجاهد في سبيل الله كان يتزوّج النساء، وينبغي للبشرية الاقتداء به.

ويتضمّن التعبير العربيّ إيحاءً شعوريّا حين استخدمه ياسين في حديثه إلى أبيه معلنا رغبته في الزّواج، ذلك لما يجده الشابّ العربيّ في العرف الاجتماعي من حياء في الكشف عن رغبته في الزّواج أمام والديه خاصة عندما يهاب الابن أباه لقساوته في التعامل معه ومع بقيّة الأبناء، مثل سي السيّد والد ياسين. لذا يلجأ الشاب لاستخدام عبارة "إكمال نصف الدّين" للتلميح وتجنّب التصريح المباشر بالزّواج، وهي توحي أيضا بلهجة المتحدّث التأدّبية.

ترجم المترجم التعبير الاصطلاحي العربيّ حرفيّا إلى اللّغة الفرنسية وأوْضح في حاشيته (footnote) أنّ المسلم غير المتزوّج يعدّ مسلما لم يُكمل نصف إسلامه.

ولقد اختار المترجم إستراتيجية الحرفية ليُطلع القارئ الفرنسي على ثقافة نجيب محفوظ الإسلامية المتأصّلة في الرّواية، كما اعتمد على الشرح في حاشيته لتوضيح المعنى ونقل الإيحاء الدّيني.

ولقد وجدنا المترجم في موضع آخر من النص ترجم العبارة حسب المعنى كمايلي:

«آن لك أن تفكّر في استكمال دينك» (محفوظ،1972أ: 46)

«Jusqu'à quand allez- vous rester célibataire ? » (Mahfouz, 2015b:79)

ويتبيّن لنا أنّ المترجم لم ير من الضروري اعتماد الحرفية لترجمة هذه العبارة مشفوعة بالهامش التفسيري في كلّ مرّة وردت في الرّواية، فاكتفى بمطابقتها حرفيّا مرّة واحدة، كما هو مبيّن في هذا النموذج، حيث أتيح له التعريف بالعبارة الثقافية وشرحها في الهامش.

وربّما أراد المترجم أيضا بحرفيّته هذه الإشارة إلى الفوارق الدّينية بين ما ينصّ عليه الإسلام وبين ماهو شائع في ديانة الغرب فيما يخص مسألة الزواج.

وممّا سبق نجد أنّ المترجم نقل المعنى إلى لغة التلقّي عن طريق الشرح في حاشيته، كما نقل الحقيقة الدّينية الكامنة في التعبير الأصلي، أمّا الصورة الثقافية الاجتماعية الخاصة باستحياء الابن من خلال تلميحه للموضوع، والمتضمّنة لهجته التأدّبية في مخاطبة والده، فلا نستشفها في الترجمة الحرفية. إذن الإيحاء الثقافي لم ينقل كاملا.

6.2.2.2.3 النموذج السادس

النص الأصلي	الترجمة
«خمسة في عين من لم يصلّ على النبي» (محفوظ،1989،ج2: 44)	**« Cinq dans l'œil de celui qui ne prie pas pour le Prophète! » (Mahfouz, 2015a: 360)**

يتضمّن التعبير العربي "خمسة في عين" إيحاءات الثقافة الشرقية الاجتماعية والدينية في حديث العالْمة التي كانت تتباهى في حفل زفافٍ بعشّاقها الكثيرين، فأخبرت الحاضرين أنّ عددهم يتعدّى المئة واستدارت إلى زميلتها في الفرقة تتظاهر بسؤالها عن عددهم إلى جانب المئة، وهي تقصد من وراء ذلك تأكيد صحّة قولها بشهادة صديقتها الدفّافة. فأجابت هذه الأخيرة أنّ عدد عشّاق العالْمة يقدّر بمئة و"خمسة في عين من لم يصلِّ على النبي". وإنّ غرض الدفّافة من العدد "خمسة" هو إبعاد عين الحاسدين عنها، فقد جاء في معجم "الكنايات العامية المصرية":

«يعتقد المصريون أنّ فتح الكفّ ووضعه في وجه الإنسان الحاسد يمنع حسده»

(عزيز، 2007: 96).

ترجم المترجم التعبير العربيّ حرفيّا إلى اللغة الفرنسية مشفوعا بالشرح في حاشيته، حيث ذكر أنّ العبارة تحتوي على تلاعب بالكلمات (jeu de mot) فيما يخص الرقم خمسة

الذي يدلّ أيضا في العربية على يد فاطمة ويتمّ إفراجها في العين المسيئة.

ولا شك أنّ المترجم أراد بالترجمة الحرفية لـ "خمسة في عين" التعريف بالمعتقدات الشعبية المصرية من خلال شرح الموقف، في الهامش، الذي ذُكرت فيه العبارة. لكنّ المترجم لم يحدّد في حاشيته ولا في المتن غرض العبارة المرتبط بالمعتقد الشعبي وهو تحصين النفس من أعين الحاسدين بإفراج أصابع اليد الخمسة في وجوههم، وهي حركة مستفزّة في وجه من يتلقّاها لأنّها تعني اتّهامه بالبغض والحسد. ويعتقد المصريّون أنّ تلك العبارة تحصّنهم من العين، ولابدّ أن ننوّه أنّ المسلم يحصّن نفسه بتلاوة القرآن والمعوّذات وغيرهم من الذّكر الحكيم.

ولقد جاءت الترجمة الحرفية «Cinq dans l’œil de celui qui ne prie pas pour le Prophète» للعبارة الكاملة "خمسة في عين من لم يصلّ على النبي" مُبهمة بالنسبة

للقارئ الفرنسي ولا تؤدّي المعنى في اللّغة الهدف خاصة وأنّ شرح المترجم في الهامش لم يشمل عبارة الصلاة على النبيّ. ومنه قد يتساءل القارئ الفرنسي حول العلاقة بين الصلاة على النبي وبين تباهي مغنّية شعبية بكثرة عشّاقها. وربّما يتصوّر القارئ الفرنسي أنّ من يذكر النبيّ ويصلّي عليه خارج أماكن العبادة وأوقاتها يكون متديّنا فكيف يصدر ذلك عن مغنّية (أو عالْمة) قد أشار الكاتب إلى سلوكها المنحلّ، كشربها الخمر وإحياء سهرات الفسق والمجون. وفضلا عن ذلك فإنّ حديث العالْمة هذا (المتضمّن العبارة المذكورة) في العرف الاجتماعي الشرقي يوحي بقلّة حيائها لما فيه من جهر بالسّوء لمّا تباهت أمام المدعوّين بعلاقاتها المحرّمة.

وهذا الإيحاء وغيره ممّا ذكرنا مفقودون في الترجمة، وبالتالي لا يمكن للقارئ الفرنسي أن يفهمهم إن لم تكن لديه معرفة كافية بالثقافة الشرقية الاجتماعية والدينية.

وفي ظلّ غياب المكافئ الثقافي في اللّغة الهدف لهذا النموذج ومع اختيار المترجم الحرفية في عبارة «cinq dans l'œil» رغبة في التعريف بالثقافة المصرية، كان من الأفضل أن يفسّر بقية العبارة "من لم يصلّ على النبي" بدلا من ترجمتها حرفيا.

وعليه، نقترح الترجمة الآتية: « Cinq dans l'œil de celui qui **m'envie**».

7.2.2.2.3 النموذج السابع

النص الأصلي	الترجمة
«أهلا وسهلا، زارنا النبي.. » **(محفوظ، 1989، ج1: 249)**	**« Soyez la bienvenue, c'est le Prophète qui nous arrive!.. »** **(Mahfouz, 2015a: 304)**

"زارنا النبي" تعبير متداول في اللّهجة المصرية وهو من عبارات الترحيب يتضمّن إيحاءات الثقافة الإسلامية لارتباط الصورة البلاغية التي تكوّن التعبير بالنبي عليه

الصلاة والسلام. وحسب ما ورد في كتاب الكنايات العامية المصرية (عزيز، 2007) فإنّ معناها شدة الفرح بزيارة الضيف وهي من عبارات الترحيب.

وردت عبارة الترحيب هذه على لسان أحمد عبد الجواد للترحيب بالمرأة القادمة التي هي في مقام أمّه، فهي أرملة المرحوم شوكت الذي كان بمنزلة الأب عنده وصداقته مع أسرته من عهد الجدود. كما إنّ هذه السيدة من الطبقة الأرستقراطية العليا بينما السيد من أوساط الطبقة الوسطى. وعليه، قدوم السيدة شوكت إلى بيت أحمد شرف عظيم بالنسبة له لذا خصّها بأقوى معاني الترحيب التي تحملها عبارة "زارنا النبيّ".

ترجم "ف.فيغرو" هذه العبارة الاصطلاحية حرفيّا بالمفهوم "البرماني"، ولقد اختار هذه الإستراتيجية على الرّغم من أنّها لا تؤدي ترجمة مفهومة في الثقافة المستقبلة ولا تنقل المعنى، ربّما رغبة منه في نقل الإيحاء الثقافي والديني للعبارة إلى المتلقي الغربي. فقد استغنى المترجم عن العديد من عبارات الترحيب الفرنسية المكافئة لحساب ترجمة حرفية توحي بالطابع الإسلامي، لكن كلمة le Prophète في الترجمة دون تحديد اسم النبي بتقنية الإضافة (أي بإضافة اسمه) قد لا تدلّ القارئ الفرنسي على النبي المقصود في التعبير البلاغي وهو الرسول محمد عليه الصلاة والسلام، وليس للمسلمين نبيّا غيره فاسمه مقترن بشهادة التوحيد التي يردّدونها باستمرار. أما القارئ الفرنسي فلا يستحضر هذه المعلومة إن لم تكن له معرفة واسعة بالثقافة الإسلامية. وبالإضافة إلى هذا فإنّ القارئ الفرنسي المشرك أو الملحد، لا يتقاسم مع القارئ العربي الإيحاء الشعوري المتمثّل في الفرحة التي لا تضاهيها فرحة إذا ما حلّ نبيّ الإسلام عليه ضيفا.

وعليه، فالترجمة الفرنسية الحرفية لا تحمل معنى الترحيب في ثقافة التلقي، وإن فهم القارئ الفرنسي أنّ العبارة ذات صلة بالثقافة الإسلامية فقد لا يفهم المقصود منها، ومنه يمكن القول أنّ الصورة الثقافية موجودة في الترجمة لكنّ حقيقتها الدينية والاجتماعية غير واضحة للمتلقي ولا تستثير لديه أيّة مشاعر، وبالتالي الترجمة لا تترك لدى المتلقي أثرا

شعوريا ولا جماليا مماثلا للأصل. فالترجمة الحرفية هنا مبهمة، ولا تنقل المعنى الأساسي وهو الترحيب والرّفع من شأن الشخص المرحّب به.

وإنّنا نعتقد أنّ تفسير الإيحاء الدّيني في عبارة الترحيب المترجمة حرفيا بالاستعانة بحاشية المترجم يُتيح نقل المعنى ويتيح الإشارة إلى الإيحاء الثقافي الدّيني بوضوح.

8.2.2.2.3 النموذج الثامن

النص الأصلي	الترجمة
«ردّت عليه ونظرة الحب تترقرق في عينيها: **– صباح النور يا نور العين»** **(محفوظ،1989،ج1: 24)**	**« Elle répondit, les yeux rayonnants d'amour:-matin de lumière, ô lumière de mes yeux! »** **(Mahfouz, 2015a: 32)**

يوافق تعبير "نور العين" العرف اللّغوي والاجتماعي للعرب حيث يستخدمون "العين"، وهي أعزّ ما يملكه الإنسان، للدلالة على مشاعر الحبّ والترحيب والإكرام. فيقولون: "نور العين"، "فوق الرّأس والعين"، و"أَمْر الله على الرّأس والعين". وحسب ما ورد في "معجم التعبير الاصطلاحي" فإنّ عبارة "نور العين" تُستخدم للتعبير عن الحب الشديد، تقوله الأمّ لطفلها والمحبّ لمن يحبّه، إذ وَظّفت العربية أعضاء الإنسان وجوارحه، كلاّ فيما يُناسبه من دلالات، ومن ذلك توظيف العين في معنى الحبّ والإعزاز.

وجاء هذا التعبير على لسان الأمّ أمينة حينما ردّت التحية الصباحية على ابنها فهمي، فأخذت تتودّد إليه بعبارة "نور العين"، وفضلا عن كونه ابنها البكر فهو فتى صالح ومثقّف، وقد تميّز عن إخوته بوطنيّته ومشاركته في العديد من المظاهرات الطلاّبية للاحتجاج على تواجد الاحتلال البريطاني في مصر، وسقط شهيدا في إحدى المظاهرات.

ترجم المترجم عبارة "نور العين" حرفيا (بالمفهوم "البرماني") وهي ترجمة مفهومة وتؤدي المعنى في اللّغة الفرنسية، لكن عبارة « lumière de mes yeux» غير مألوفة

بالنسبة للمتلقي الفرنسي. ونعتقد أنّ غرض المترجم من توظيف الحرفية هنا، التي نتج عنها عبارة غير متداولة في لغة التلقي، هو المحافظة على الجناس التام في كلمة "نور" في قول الأم أمينة "صباح **النور** يا **نور** العين"، ومنه تحقيق الأثر الجمالي في الترجمة الفرنسية: « matin de lumière, ô lumière de mes yeux! ».

ولما كانت هذه العبارة الفرنسية المُترجمة ليست مألوفة في لغة التلقي وثقافتها، فإنّنا نقترح ترجمة "نور العين" في هذا السياق بالعبارة الاصطلاحية الفرنسية «prunelle de mes yeux» لعلّها تثير لدى القارئ الفرنسي مشاعر مماثلة لمشاعر القارئ العربيّ.

ولاحظنا أنّ المترجم، في موضع آخر، ترجم العبارة ذاتها "نور العين" بـ «coco bel œil»، حيث وردت على لسان الفتاة المنحرفة "عطية" حينما كانت تخاطب الفتى "كمال" بلهجة تهكّمية في جلسة خمر، ذلك أنّ كمال شاب مثقف ذو مظهر جاد، انحرف بعد أن هجرته حبيبته الأرستقراطية وسقط في وحل الواقع.

وترجم المترجم العبارة السابقة بعبارة احتفظ فيها بـ "العين" في التركيب اللفظي الفرنسي، لأنّه يعي دلالاتها الإيحائية الشعورية والاجتماعية، وأضاف بتقنية (l'ajout) لفظ «coco» ليصرّح بسخرية الفتاة ولهجتها التهكمية. وحسب ما ورد في Dictionnaire Larousse (1989) فإنّ coco تعني شخصا متّهما (suspect)، أو خطرا (dangereux). وبهذه الإضافة هنا يُفهم معنى التعبير "نور العين" في سياقه وتتضح معانيه الإيحائية للقارئ الغربي، بين لهجة الأم التوددية، وبين اللهجة التهكمية للفتاة المنحرفة.

ويمكن القول بأنّ المترجم كان حريصا على نقل المعنى من ناحية، ونقل الحقيقة الثقافية الاجتماعية من ناحية أخرى، فاستخدم الحرفية في ترجمة العبارة المتكوّنة من "العين" والمشحونة بالدلالات الضّمنية الثقافية.

3.2.2.3 ترجمة الإيحاءات الثقافية في الصور البيانية

نحلّل هنا ثمانية نماذج لترجمة الإيحاءات الثقافية في الصور البيانية: أربعة منها نماذج للترجمة بالتكافؤ والأربعة الأخرى للترجمة الحرفية، نقوم بتحليلها تِباعا.

1.3.2.2.3 النموذج الأول

النص الأصلي	الترجمة
«والسماء؟ ،كيف حالها الآن؟ **-قطران! »** **(محفوظ، 1972أ: 225)**	**«Et le ciel ? s'enquit Aïcha. Qu'est ce qu'il dit maintenant ?** **-Noir comme du cirage»** **(Mahfouz, 2015b: 341)**

في هذا النّموذج شبّهت عائشة، السماء المغيّمة، بالقطران في سوادها. واستنادا على قول القيسي فإنّه يتجلّى لنا في استخدام نجيب محفوظ هذا التعبير:

«أسلوبا جديدا كان المراد منه "الإيحاء" بما سيقع من أحداث ، كان يقوم على الجمل التي تقع على أذن البطل مصادفة، ولكنّها ذات دلالة إيحائية ترتبط بالأحداث اللاحقة»

(القيسي،2010: 75).

وكما ذكرت عائشة لأختها خديجة فالأفق الملبّد بالغيوم ، شبيه القطران، ، يمثّل مستقبلها. إذ تفقد عائشة الفتاة الجميلة الرقيقة في أسرة "الثلاثية"، بعد زواجها من رجل أرستقراطيّ، جميع أفراد عائلتها الصغيرة على إثر إصابتهم بمرض عضال في نهاية الجزء الثاني للثلاثية، ولم يبق لها إلا ابنتها الوحيدة "نعيمة" التي تلحق بهم في الجزء الأخير. لذا صوّر نجيب محفوظ منظر السماء القاسية في عيني عائشة كقساوة المصير الذي

ينتظرها. وهكذا كانت أدوات الكاتب التعبيرية ترتبط بنظرته للإنسان ونفسيته في رواياته الواقعية، وقد استعان بالطبيعة في توضيح التحليل النفسي للشخصيات والتنبّؤ بمصائرها.

كافأ المترجم القطران بعبارة اصطلاحية من اللّغة الفرنسية متداولة (usuelle) «noir comme du cirage»، وحسب ما ورد في Dictionnaire Larousse (1989) فإنّ معناها «très noir»، أي "شديد السواد". هكذا كان لون السماء يُنذر بتساقط أمطار غزيرة. والسواد أيضا صفة من صفات القطران، إذ جاء في "لسان العرب" لابن منظور(مادة قطر): «القَطْران والقَطِران: عصارة الأبْهلِ والأرْزِ» والأَرْز يُستخرَجُ من أَعْجَازِهِ وعروقه الزِّفتُ (المرجع نفسه). وقد وردت صورة تشبيهية في القرآن الكريم خاصة بالقطران أشار إليها ابن منظور (مادة قطر):

«وفي التنزيل العزيز: "سَرَابيلُهُمْ من قَطِرانٍ، قيل، والله أَعْلَمُ: إنّها جُعلت من القطِرانِ لأنّه يُبالغ في اشتعال النّار في الجلود.»

إذن بناءً على تأويل المترجم يمكن القول أنّه حصر الشّبه بين السماء والقطران في اللّون الأسود، والألوان عادة تعكس مشاعر الإنسان وحالاته النفسية والجسدية مع وجود اختلافات فيما ترمز إليه بين الثقافات، أمّا الأسود فإيحاءاته متماثلة في الثقافتين العربية والفرنسية، ومنها: الحزن، الشرّ، الغموض. وعلى الرغم من ذلك فالدلالات الموجودة في كلمة القطران أشدّ قوة من المعنى المجازي في العبارة الفرنسية المتكوّنة من «cirage» للدلالة على مصير عائشة المظلم والمؤلم.

ووما سبق نقول إنّ هذه الترجمة المكافئة تنقل المعنى، والإيحاء الثقافي في اللّون الأسود، كما يمكن أن تحقّق الأثر المكافئ.

2.3.2.2.3 النموذج الثاني

النص الأصلي	الترجمة

«إنّي تلقيتك بيدي من عالم الغيب» (محفوظ، 1972أ: 229)	«Je t'ai sortie moi-même du ventre de ta mère!» (Mahfouz, 2015b: 346)

يستخدم المسلمون عبارة "عالم الغيب" للدلالة على كل أمر علمه عند الله بما في ذلك العالم الذي يأتي منه الإنسان إلى الدنيا وذلك الذي ينتقل إليه بعد الممات. ويقال عالم الغيب وعالم الشهادة، الأوّل الذي لم يره الانسان ولا يعلم عنه المؤمن إلاّ ما بلّغه إيّاه ربّه في نص كتابه أو في حديث النبي عليه الصلاة والسلام ، وأمّا عالم الشهادة فهو ما يبصره الإنسان ويشهده في عالمنا الدنيوي، وباستخدام المسلم لهذا التعبير يعلن إيمانه بالغيب وفقا لقوله تعالى: «الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة وممّا رزقناهم ينفقون» (سورة البقرة، الآية 3)

ذكرت حماة خديجة التعبير السابق كناية عن إشرافها على ولادة خديجة، وتريد به التأكيد على أنّ من يكبرك في العمر ولو بسنين قليلة لابدّ أن يكون قد مرّ بتجارب الحياة ومشاكلها أكثر منك، وكما يقول المثل "أكبر منك بيوم أعرف منك بسنة" ، فالحماة العجوز أرادت أن تذكّر زوجة ابنها بضرورة احترام رأيها وعدم الاستهانة به، سيما وأنّها تكبرها بأعوام كثيرة، بل إنّها شهدت ولادتها.

ونظرا لتعذّر الترجمة الحرفية في هذا النموذج بسبب اختلاف المعتقدات الدينية بين الثقافة الشرقية والثقافة الفرنسية فإنّ المترجم كافأ الصوره االبيانية "تلقّيتك بيدي من عالم الغيب" بصورة حقيقية "Je t'ai sorti moi-même du ventre de ta mère"، وهي عبارة موجودة في اللغة الفرنسية لكنّها غير متداولة ولا تستعمل في اللغة العامية في مثل ما استُعملت العبارة الأولى . فلا توحي الترجمة الفرنسية بالمعنى الضمني الذي قصدته السيدة العجوز أثناء شجارها مع زوجه ابنها خديجة ويتمثّل في التأكيد على أنّها أكبر منها سنّا وأرفع مقاما وما ينبغي للعروس إلاّ أن تبدي لها الاحترام والتقدير، وكما يقول المثل الشعبي "اللي أكبر منك بليلة أزيد منك بحيله" .

بالإضافة إلى هذا فإنّ لهجة اللّوم والعتاب في توبيخ الأم لزوجة ابنها غير واضحة في الترجمة الفرنسية، ذلك أنّ الصورة البيانية غير مألوفة لدى القارئ الفرنسي. ويبدو لنا أنّ المعنى الذي يستخلصه منها يقتصر على تذكير الحماة لزوجة ابنها بمعروف صنعته لها حينما أشرفت على ولادتها وأخرجتها من بطن أمّها.

ومن ناحية أخرى، لا نعتقد أنّ القارئ الفرنسي يستشفّ في الترجمة وقار الحماة وصلاحها كما يظهر ذلك للقارئ العربي، إذ يدلّ استخدام هذا التعبير في المجتمع الشرقي على إيمان المتحدّث وخوفه من الله، ممّا يعزّز موقف الحماة ويكسب حديثها مصداقية أكثر وهي تشكو زوجة ابنها الى والدها.

بناء على ما سبق، نرى أنّ الصورة البيانية فقدت الطّابع الإسلامي في الترجمة الفرنسية، فهي لا تنقل الإيحاء الثقافي الاجتماعي والديني، وبذلك لا يتحقق فيها الأثر المكافئ.

3.3.2.2.3 النموذج الثالث

النص الأصلي	الترجمة
«من أين جئت بهذه الحنبلية؟ هذا أبوك منبع الأنس كله وقلّ أن يخلو مجلس من الكأس والعود!. أسمعت ماذا يُقال عن أبي في بيت آل شوكت؟!» **(محفوظ، 1972أ: 237)**	**«Mais diable, d'où tenez-vous cette intransigeance ? regardez votre père c'est un vrai boute-en- train. » (Mahfouz, 2015b: 358)**

استخدم الكاتب في هذا النموذج مصطلح "الحنبلية" كناية عن التشدد والتعصب في أمور الدين، على لسان زوج خديجة وهو من عائلة أرستقراطية غير ملتزمة بتعاليم الإسلام كل الالتزام، فكان من حين لآخر يحتسي الخمر في بيته، وفي اعتدال لم يبلغ حد السّكر أبدا. ولما كانت زوجه خديجة تعترض على ذلك يشبّهها بأتباع الحنبلية، وفي حيرة من سلوكها يسألها عن مصدره إذ يعرف أنّ والدها قلّما يخلو مجلسه من الكأس والعود.

يدل مصطلح الحنبلية على مذهب الإمام أحمد ابن حنبل وهو أحد أئمة المذاهب الأربعة: الحنفي، الشافعي، المالكي، الحنبلي، الذين يُجمع على إمامتهم كل المسلمين السنيين، وهم متفقون على كل الأصول الفقهية ويختلفون في بعض فروعها. وإنّ المفهوم السائد عند جمهرة المسلمين فيما يخصّ المذهب الحنبلي هو كونه مذهب التشدد في الأحكام. ويظهر ذلك في كل ما اتصل بالطهارة وبعض العبادات، ومن تشدّد الحنابلة حيال المقصرين في العبادات الحكم على تارك الصلاة بالكفر. (الشكعة،1991: 237).

كافأ المترجم لفظ الحنبلية بلفظ آخر من الثقافة الفرنسية «intransigeance» ويتعلق بتيار الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. ويدلّ اللفظ ومكافئه على مذهب ديني، الأول إسلامي والثاني مسيحي، ولكل واحد منهما مفهومه الخاص في إطار ديانته. وحسب ما ورد في مقال Mayeur (1972) فإنّ «le catholicisme intransigent» يقوم على الرّفض التام لـ "المجتمع الحديث" الناشئ من النهضة الفرنسية والإصلاحات، وهو الذي تُهيمن عليه الفردية والعلمنة، أي رفض المعطيات الثقافية الخارجية عن النّموذج الكاثوليكي الأصلي.

ونرى أنّ هذه الترجمة تنقل معنى التشدّد لكنّها لا تدلّ على المعنى الذي أشار إليه الكاتب، فاللّفظ المقابل «intransigeantisme» لا يحمل معنى حرمة الخمر، وحرمة مجالس اللّهو والطرب. وبما أنّ المسيحية الكاثوليكية لا تحرّم الاقتراب من الخمر، بخلاف ما ورد في الحديث النبوي حيث لعن رسول الله صلى الله عليه وسلم الخمر وشاربها وساقيها وبائعها، فقد لا يفهم القارئ الفرنسي أبعاد الموقف في الرواية سيما وأنّ زوج خديجة يشرب الخمر أحيانا. فهو يستهين بهذه المعصية بحجّة قلّة قربه منها من ناحية، ويعبّر عن دهشته من ناحية أخرى لتشدّد زوجه في الأحكام الفقهية الإسلامية مثل الحنابلة، رغم أنّ والدها يبيح لنفسه اللّهو والخمرة.

وبالتالي تحجب الترجمة الفرنسية رأي الكاتب، باستخدام الإيحاء، الذي يستنكر الحنابلة في مجتمعه، إذ إنّ غرض نجيب محفوظ من هذه الأحداث هو كشف التناقضات

الموجودة في المجتمع المصري من جميع النواحي (الدينية، الفكرية، السياسية،..) وانعكاساتها النّفسية والفكرية على أفراده في الحقبة الزمنية للرّواية.

بناء على ما تقدّم يمكن القول أنّ التكافؤ في هذا النموذج ليس تكافؤا تاما لاختلاف حقيقة التيار الديني بين الثقافتين، أي "الحنبلية" في الأصل العربي و intransigeantisme في الترجمة الفرنسية. وبالرّغم من ذلك فقد نقل المترجم المعنى دون الإيحاء الثقافي، مع تعذّر تحقيق الأثر المكافئ. وربّما كان الأفضل لو نقل المترجم اللّفظ حرفيا بتقنية translittération وأتبعه بالشرح الوفير لإيحاءاته في حاشيته.

4.3.2.2.3 النموذج الرابع

النص الأصلي	الترجمة
«أنا إنسان، وفي وجهي دم!» **(محفوظ،1972أ: 129)**	**« Je suis un être humain, et j'ai de la pudeur! »** **(Mahfouz, 2015b: 201)**

يوظّف "الوجه" في العديد من العبارات العربية البيانية بأسلوب الرمز والإيحاء، ويعبّر هذا العضو الشّريف و المهمّ في جسد الإنسان عن مشاعره المختلفة ويوحي بحالاته النفسية كما يكشف سلوكاته، ومن أمثلة ذلك قولنا: "مشرق الوجه" للدلالة على الانشراح والسعادة، "حسن الوجه" للدّلالة على الجمال، "مُكْفهِرّ الوجه" يقصد به العبوس والتكشير، "يعطي وجها" يراد به حسن التعامل مع غيره، و"لا يعطي وجها" يدلّ على عكس المعنى الأول.

وفي هذا النموذج وردت عبارة "في وجهي دم" كناية عن الحياء، ويقول المصريون أيضا "ما عندوش دم" بمعنى إنسان لا يستحي (عزيز،2007: 237)، ربّما لأنّ الدم حين يسري في عروق الوجه يجعله متورّدا ومحمرّا مما يدل على الحياء، على حد قول الشاعر: "من قلّ ماء وجهه قلّ حياؤه".

ولقد استخدم هذه الكناية "ياسين" الابن البكر لأحمد عبد الجواد في حديثه مع السيدة "أم مريم" حيث أخبرها أنّه شخص حَيِيّ لم يكن بوسعه تجاهل ابنتها يوم التقيا وجها لوجه، بعد ما كان من تحادثهما فوق السطح، في حين أنّ أم مريم تريد غير ذلك.

كافأ المترجم عبارة "في وجهي دم" « j'ai la pudeur» نظرا لتعذّر النقل المباشر للمعنى المجازي هنا. ويعبّر الوجه في اللغة الفرنسية أيضا عن مشاعر الإنسان وانفعالاته لكن ربّما لا يستخدم اللّفظ كما هو، أي visage, face, figure، إلاّ قليلا للتعبير عن ذلك بصفة مباشرة مثلما تفعل العربية.

لهذا لم يرد ذكر كلمة «visage» ولا أيّ من مرادفاتها مقابل العبارات المجازية والإيحائية الخاصة بـ "الوجه" في الترجمة الفرنسية للثلاثية، ويتضح ذلك في المقتطفات الآتية:

«أغرب عن وجهي» (محفوظ، 1972أ: 230)	«Disparais de ma vue» (Mahfouz, 2015b: 348)
«رمتك بالكذب في وجهك؟» (المرجع نفسه)	«Elle vous a traitée de menteuse ouvertement!» (ibid)
«إنّما يسودّ وجهي أنا! » (المرجع نفسه: 233)	«Sur moi qu'on retombe le déshonneur» (ibid: 582)

تشترك هذه الأمثلة ذات المعاني الإيحائية والمجازية في تعذّر نقلها نقلا مباشرا بل لجأ المترجم إلى مكافأة الموقف السياقي الثقافي واستخدام العبارات اللّغوية التي توافقه في اللّغة الفرنسية مع الميل إلى التصريح بما تيسّر من الإيحاء.

وإذا ما قارنّا بين العبارة التي عُنيت بالدراسة في هذا الطّرح "في وجهي دم" وبين ترجمة "ف.فيغرو" « j'ai de la pudeur » فإنّنا نجد الأولى مُثقلة بمعاني الطّيبة والخلق الحسن،

فعندما يعيش الإنسان بهذه السّمات تظهر آثارها في وجهه كما يقول سبحانه وتعالى: "سِماهم في وجوههم من أثر السُّجود" (سورة الفتح، الآية 29).

وحينما يُنسب ياسين إلى نفسه صفة الحياء بقوله: "في وجهي دم" وهو الفتى الطائش المنزلق في المحرّمات بشكل مقزّز كما أخبرنا نجيب محفوظ، فإنّ التعبير يستثير لدى القارئ استجابة تهكّمية وقد سبقته إليها المرأة التي كانت تُحاور ياسين وهي أعلم بسلوكه المنحلّ من علاقتها القديمة به، فأجابته بلهجة ساخرة: "–دم؟! أين هو ذاك".

ولأنّ القيمة الأخلاقية والدينية لصفة الحياء تختلف بين الثقافتين الإسلامية والغربية، فإنّ كلّ هذه التفاصيل تجعل التعبير العربيّ أقوى من الترجمة المقترحة من ناحية المعنى والأثر الذي يتركه لدى المتلقّي.

ومنه، نقول أنّ الترجمة العربية تنقل المعنى ولا تنقل الإيحاء الثقافي والأثر ذاته للمتلقي الفرنسي.

5.3.2.2.3 النموذج الخامس

النص الأصلي	الترجمة
«تحية شيّعوا بها الإنجليز الراحلين كما يُشيّع الضيف الثقيل بكسر القلّة وراءه» (محفوظ، 1989، ج2: 278)	**«Des Anglais qui s'en vont, comme quand on raccompagne un invité indésirable en cassant une gargoulette derrière lui. » (Mahfouz, 2015a: 642)**

تحمل الصورة التشبيهية العربية إيحاءات الثقافة الاجتماعية المصرية، وسنركّز في هذا النموذج على المشبّه به "كسر القلّة وراء الضيف الثّقيل" ويتمثّل في عادة قديمة من عادات المجتمع المصري يتوارثها المصريون منذ عهد الفراعنة، ويقال أنّ لون قلّة الفخار الأحمر يرمز إلى الدم والقتل فكانوا يحطّمون آنية الفخار لإبعاد الشرّ والأذى ، ويعتقد

المصريون القدامى أنّ كسرها وراء الميت يمنع روحه من العودة إلى البيت وإيذاء أهله، كذلك يقوم المصريّون بهذا الفعل التقليدي مع الضيف المسيء أو المكروه لكي لا يرجع . وفي يوم تاريخي ذاعت فيه بشرى الإفراج عن سعد زغلول مؤسس حزب الأمة "الوفد"، عمّت المظاهرات والزغاريد أرجاء الوطن، فشبّه الكاتب على لسان ياسين هتاف الشعب بالتخلص من الإنجليز في مظاهرات 7 أفريل 1919، بطريقة المصريين في التخلص من الضيف الثقيل بكسر القلة وراءه.

ترجم المترجم حرفيا الإيحاء الثقافي المرتبط بالمجتمع المصري في الصورة التشبيهية المذكورة، وقد كان بوسعه حذفه أو تفسير معناه اللغوي دون التأثير على المعنى الإجمالي في الموقف السياقي للنص، إلا أنه أراد بالمطابقة الحرفية نقل الموروث الشعبي المصري إلى المتلقي الفرنسي.

وإنّنا نرى أنّ هذه الترجمة تؤدي المعنى في اللّغة الفرنسية بالاعتماد على السياق لأنّ الكاتب ذكر تفاصيل التقليد الاجتماعي فيسهل نقله مباشرة، إلاّ أنّه لم يذكر الغرض من الفعل التقليدي غير الغريب على المتلقي العربي، وهو أيضا وجه الشبه المتمثل في الرغبة في الطرد. ولو صرّح المترجم بهذا التلميح الثقافي في الترجمة الفرنسية، بإضافة مثلا «pour qu'il ne revienne plus» في نهاية الصورة التشبيهية، لاتّضحت كل عناصر الصورة البيانية الثقافية للقارئ الفرنسي.

وأمّا عبارة «un invité indésirable» مقابل "الضيف الثقيل" التي استثناها المترجم من المطابقة الحرفية، فهي لا تحمل الإيحاءات الشعورية ذاتها الموجودة في الأصل العربي، ذلك أنّ مفهوم الضيافة يتفاوت بين الثقافتين، فالضيف عند العرب له حقّ على صاحب البيت ومن فرط إكرامهم له، مهما كانت علاقتهم به: قريب من العائلة أو عابر سبيل، قد يستقبلون الضيف الثقيل دون إظهار عدم رغبتهم به فيكسر المصري القلة وراءه وليس

أمامه. أما عند الفرنسيين فعبارة «un invité indésirable» تثير مشاعر ودلالات مختلفة عما تثيره العبارة الأصلية عند العربي.

ومع ذلك يمكن القول أنّ الترجمة الحرفية تنقل المعنى المجازي للصورة البيانية وكذلك الصوره الثقافية ذات الدلالات الاجتماعية. ولعلّ غياب وجه الشبه عن الصورة التشبيهية، يشوّش على القارئ الفرنسي فهم الترجمة الحرفية.

6.3.2.2.3 النموذج السادس

النص الأصلي	الترجمة
«يا لطف الله! أكلوا عقله! » **(محفوظ،1972،ب: 120)**	**« O bonté divine! ..Ils lui ont mangé l'esprit!»** **(Mahfouz, 2007: 160)**

يعدّ التعبير المجازي العربي "أكل عقله" اختصارا للعبارة الشائعة في لهجة المصريين ،"أكل بعقله حلاوة ". وجاء في معجم "الكنايات العامية المصرية":

«الحلاوة هي الطعام المعروف المصنوع من طحينة السمسم والسكر. كناية عن التملّق ومعسول الكلام للوصول إلى مراده من الشخص الأوّل»

(عزيز، 2007: 346).

وقد علّقت خديجة بهذا المثل الكنائي غاضبة على قرار ابنها عبد المنعم بالزواج في سنّ مبكرة. ويبدو أنّها تتّهم زملاء ابنها التابعين لتيار الإخوان المسلمين، حيث كان الشاب متأثّرا بمبادئهم ثم انتسب رسميا إلى منظّمتهم.

ويستخدم العرب بكثرة الاستعارة المبنية بالفعل "أكل" للدلالة على المعاني السلبية، مثل: "أكل الدّهر عليه وشرب وبال" ، "أكل خرّوبة والتوى عرقوبة"، وكلاهما يعني كبر وشاخ وهرم وشبع من الدّنيا، "أَكْل الحق غصّة" بمعنى أَكْل أموال النّاس يملأ قلوبهم

مرارة وأسى، "أكل حشيشة مْسَايْسة" دعْك من أمور أعلى من مستواك حتى لا تتعرّض لما أنت في غنى عنه. (زيادنة، 2014: 36)

ترجم المترجم حرفيا الصورة الاستعارية المتداولة (usuelle) عند الشرقيين، فأفضت إلى صورة بيانية لا تعني شيئا (non-sens) بالنسبة للقارئ الغربي كونها غريبة عن عرف اللّغة الفرنسية وثقافتها. ولا نجد في الترجمة المعاني الإيحائية الموجودة في العبارة الأصلية، مثل: السيطرة والتحكم، التأثّر والتأثير، الخداع والغدر.

وأيضا اعتمد المترجم الحرفية في نقل عبارة كنائية مشابهة تمثّل بها صديق أحمد عبد الجواد عن العالْمة جليلة التي كان يحضران سهراتها في الماضي بقوله:

"الكِبر أكل عليها وبال" (محفوظ،1972،ب: 48) وهي عبارة مستوحاة من المثل العربي "أكل الدّهر عليه وشرب" يضربه العرب لمن طال عمره ويقصدون أكل وشرب دهرا طويلا. ترجمها المترجم حرفيا بـ «la vieillesse a mangé sur elle et pissé» (Mahfouz, 2007:61)

وإن كانت هذه الترجمة تؤدّي المعنى المقصود في سياق النص إذ تصف حال جليلة العالْمة التي كبرت وهرمت، فهي لا توحي للقارئ الفرنسي بسببّ المتحدّث الدّهر في حدّ ذاته، ولا تدلّ الترجمة على حنين "سي السيد" وصديقه للماضي برفقة جليلة أيّام كانا مفعمين بالنشاط، مقبليْن على مسرّات الحياة بحيوية وقدرة على خلق أجواء الطّرب والأنس برفقة جليلة.

بناء على هذا الطرح يتبين لنا بأنّ المترجم يحاول نقل الثقافة المصرية إلى المتلقي الفرنسي باللّجوء إلى الحرفية التي أدّت إلى غموض المعنى في الترجمات السابقة. وهي لا تؤدي أيّ معنى (non-sens) في هذا النموذج قيد الدراسة، ناهيك عن كون الترجمة الحرفية للعديد من العبارات المجازية المستمدّة من أمثال أو عبارات اصطلاحية معروفة عند العرب، يجدها القارئ الفرنسي غير مفهومة بسبب جهله مصادرها اللّغوية. فتمثّل

أشكالا لغوية غريبة عن لغته الفرنسية، وبالتالي تكون خالية من الإيحاءات النفسية والاجتماعية المرتبطة بالأصل.

7.3.2.2.3 النموذج السابع

النص الأصلي	الترجمة
«أخذتك لحما وتركتك عظاما» (محفوظ، 1989أ، 105)	**« Je vous prendrais dodu comme un chapon pour ne laisser de vous que les os! » (Mahfouz, 2015a: 134)**

يستخدم التعبير الكنائي "أخذتك لحما وتركتك عظاما" للدلالة على شخص تعرّض للاستغلال من شخص آخر تخلّى عنه فور انتهاء مصلحته منه. وفي الرّواية جاء هذا التعبير على لسان زبيدة العالْمة، عشيقة السيد أحمد عبد الجواد الجديدة حيث حدّثته في بداية تعارفهما عن جليلة العالمة رفيقته السابقة التي كان يحضر سهراتها، فسألته منذ متى كان يُرافقها، وأجاب السيّد أنّ ذلك حصل منذ أزمان وأزمان، فضحكت في تهكّم وقالت بنبرات تنمّ عن التشفي: –في أيّام الشباب الذي مضى!...أخذتك لحما وتركتك عظاما، فاللّحم كناية عن الشباب والصحة، والعظم هو كناية عن الضعف والكِبر.

ترجم المترجم حرفيا جزءا من هذا التعبير "تركتك عظاما" بـ «Ne laisser de vous que les os» ، أمّا الجزء الأوّل "أَخَذَتْك لحما" فترجمه باستخدام تقنية الترجمة التفسيرية للعبارة المجازية « Je vous prendrais dodu comme un chapon»، dodu: لحِم، وchapon: طير مسمَّن. ونلاحظ أنّ المترجم نَسَب الفعل إلى المتحدِّثة زبيدة والصواب أنّ زبيدة قصدت بـ "أخذَتْك" شخصا آخر (هو جليلة)، فالمفروض تكون الترجمة بالضمير «elle» لتدل على جليلة.

وعموما لا تؤدّي الترجمة المعنى الذي قصدته "زبيدة العالمة" وقد أشرنا إليه فيما سبق، فهي خالية من دلالات التشفّي وتَحوّل الحال من الأفضل (صحة، جمال، غنى،..)

إلى الأسوء (كِبر، هرم، فقر،..). بل يبدو أنّ المترجم لم يُحسن تأويلها إذ فهم أنّ زبيدة تتهم السيّد بأخْذها لحما وتركها عَظْما بعد أن يملّ من مخالطتها. في حين إنّ العالْمة كانت تسخر من سي السيد نفسه بعدما قُطعت علاقته بالعالْمة السابقة زاعمة أنّها تركته بسبب الكِبر والشيخوخة. فيدافع السيد عن نفسه بقوله: "إنّي من صلب رجال يتزوّجون في الستين" (محفوظ، 1989أ، 105)، ولكنّ زبيدة واصلت تهكّمها قائلة: "بدافع العشق أم بدافع الخرف؟!" (المرجع نفسه).

ولعلّ المترجم فهم أنّ العالْمة قصدت اللّحم بمعناه الحقيقي « la viande » أو « la chaire » في حوارها المازح مع السيد أحمد عبد الجواد لكثرة ما ورد اللّفظ بهذا المعنى في الرّواية. كما إنّه ارتبط بقيمة المرأة في المجتمع الإقطاعي الذي يسلب المرأة ذاتها. فهاهي خديجة تُساوي بين المرأة وبين الطماطم واللّحوم بقولها: "إنّ عرائس اليوم غالية الثمن كالطماطم واللّحوم!" (محفوظ، 1972أ: 289). فتصوّر خديجة المهين للمرأة يعكس في الواقع شعورها بانعدام ذاتيّتها، وكما قال نجيب سرور مؤلّف كتاب "رحلة...في ثلاثية نجيب محفوظ" : «حين تكون المرأة شيئا لابدّ أن يُرجع في تقديرها للموازين. والموازين لا تُقدِّر (الذات) وإنّما تقدّر (الكتلة)» (سرور،1989: 48).

إذن يمكننا القول أنّ المترجم لم يؤوّل العبارة الكنائية تأويلا صحيحا في سياقها الموقفي، ممّا دفعه إلى اختيار الحرفية مع الاستعانة بالترجمة التفسيرية التي لم تؤدّ المعنى المقصود بل نقلت معنى غير صحيح (faux-sens). ومنه لم ينقل المترجم هنا الإيحاء الثقافي الاجتماعي.

8.3.2.2.3 النموذج الثامن

النص الأصلي	الترجمة
«"يا طير ياللي على الشجر"» (محفوظ، 1989، ج2: 33)	«Hé! l'oiseau là-haut sur la branche» (Mahfouz, 2015a: 344)
«" عصفوري يا أمّه"» (المرجع نفسه، ج1: 112)	«Mon petit oiseau ma mère» (ibid: 142)
«"على روحي أنا الجاني"» (المرجع نفسه، ج1: 114)	«A mon âme je fais outrage» (ibid: 144)

ينطوي هذا النّموذج على إيحاءات ثقافية في عبارات لأغاني مصرية شعبية غنّتها في الرواية مطربات شعبيات يُدعَون "العوالم" (ج. عالْمة)، إذ يُحْيين المناسبات والأفراح، ويُقمن حفلاتهنّ الخاصة في بيوتهنّ ويدعون إليها الأصدقاء والأحباب، وغالبا ما يحضرها بطل الرّواية أحمد عبد الجواد، حتى أنّه قيل لابنته ذات مرّة: "أبوك لا يخلو مجلسه من الكأس والعود".

وكما هو معروف كلمات الأغاني وأسماؤها تتوفّر على أسلوب البيان الذي يزيد المعاني قوّة ويُضفي على عباراتها جمالا، والعبارات المذكورة في هذا النّموذج هي أسماء أغاني خفيفة تسمّى في العامية المصرية "طقطوقة" وتمثّل لونا من ألوان الغناء الشرقي بأنغام موسيقية خاصة عُرفت بمصر وسورية، ولعلّ الكلمة أُخذت من الطّقطاق وهو حسب ما ورد في معجم الألفاظ العامية، طير يوجد بمصر طويل الرّجلين قليلا. (تيمور، 2002: 348).

ترجم المترجم عناوين "الطقطوقات" ترجمة حرفية، بالمفهوم "البرماني"، محاولا تفسير بعض المعاني باللّجوء مثلا إلى تقنيات متعدّدة كالإضافة في ترجمة «عصفوري» بـ «mon petit oiseau» للإشارة إلى التصغير الدالّ على الحبّ والإعزاز.

ونرى أنّ الترجمة الحرفية هنا ملائمة لأنّها تفسّر للمتلقي الغربي اسم الأغنية أو مطلعها، لكنّنا نقترح النقل الحرفي (translittération) مع شرح المعاني في الحاشية ليفهم القارئ أنّ الأغنية خاصة بثقافة الآخر ويسهل عليه التعرّف على هويّتها المصرية.

وكذلك بالنسبة إلى الآلات الموسيقية التي تُكسب تلك "الطقطوقات" لحنا شرقيا تتميّز به عن سائر الأغاني، وتستخدمها الفرقة الموسيقية الشعبية للعالْمة المتكوّنة من العوّادة (نسبة إلى آلة العود) وممسكة الدف والماسحة على الدربكة. ويُظهر المقتطف الآتي من الرّواية المترجمة مقابلاتهم الفرنسية تباعا:

«A sa droite Zannouba, la luthiste, sa fille adoptive... assises de part et d'autres, ses musiciennes, l'une tenant le tambourin à cymbalettes, l'autre frappant la peau de la darabukka»
(Mahfouz, 2015a: 137)

فلا شك أنّ الآلات الموسيقية المشار إليها فيما سبق: العود، والدف، والدربوكة، هي آلات تطلق أصواتا وإيقاعات عربيّة تلحّن الطقطوقات المصرية. وهي لا تماثل البيانو أو القيتارة وما إلى ذلك من آلات الموسيقى الغربية. لذا نرى أنّه من الأصح نقلها جميعا نقلا حرفيّا للمحافظة على طابعها الشرقي الأصيل. في حين نجد المترجم اكتفى بالنقل الحرفي لإحداها "دربوكة" «darabukka»، وترجم البقية بمقابلات لها من الثقافة الغربية (tambourin, cithare, luth) قد تشترك مع الأولى في بعض المظاهر الشكلية أو الصوتية ولكنّها لا تعزف الأوتار ذاتها. ولا نشك أنّ المترجم يدرك هذه الفوارق بحكم تخصصه في الموسيقى الشرقية كما ذكرنا في سيرته الذّاتية في هذا البحث، بل إنّه في سياق آخر أوضح في حاشيته الفرق بين "tambourin" و "douff"، لكنّه اختار في مجمل النص تسمية «tambourin à cymbalettes arabe» التي يألفها قارؤه.

أما المشاعر التي تستحضرها ذاكرة المصري من خلال عناوين الطقطوقات "عصفوري يا أمّه"، "على روحي أنا الجاني"، "ألاعبه وأورّيلو أموري"، فستكون مفقودة لدى القارئ الفرنسي، ولا يمكن لأيّ ترجمة أيّا كانت الإستراتيجيّة استثارة مشاعر مماثلة

لمشاعر المصريّ أو العربيّ نحو أغانيه الشعبية كالطقطوقات الشهيرة في بيئته، إلّا إذا ما كان المتلقي الفرنسي قريبا من الوسط العربيّ والفنّي بمخالطته أو العيش فيه.

ومنه يمكننا القول أنّ الترجمة الحرفية أتاحت للقارئ التعرّف على الثقافة الفنية للآخر، ولكنّها لم تنقل الأثر الشعوري والجمالي فيما يتعلّق بالفنّ الغنائي المنغرس في ثقافة المصريين.

4.2.2.3 ترجمة الإيحاءات الثقافية في أسماء العلم

تضمّ هذه المجموعة تحليل ثمانية نماذج لترجمة الإيحاءات الثقافية في أسماء العلم: أربعة منها نماذج للترجمة بالتكافؤ والأربعة الأخرى للترجمة الحرفية، نقوم بتحليلها تِباعا.

1.4.2.2.3 النموذج الأوّل

النص الأصلي	الترجمة
«لو وقع المحذور نتخاطب بالراديو، كما يخاطب بابا "سخّام" الأطفال!.» **(محفوظ، 1972ب: 143)**	**«Nous nous parlerions à travers la radio comme le père Fouettard lorsqu'il s'adresse aux enfants ! » (Mahfouz, 2007: 197)**

"بابا سخّام" هو اسم شخصية كرتونية خيالية، جسّدها شخص حقيقي في الإذاعة المصرية فكان يحدّث الأطفال ويحدّثونه عبر الرّاديو. وحسب ماورد في قاموس المحيط فإنّ "سخّام" تعني الريش الناعم. وجاء ذكر اسم بابا "سخام" على لسان أحمد عبد الجواد على سبيل المزاح والفكاهة مع أصحابه الذين أَلِفوا خِفّة دمه وروحه المرحة. فقد أخبرهم أنّهم إذا ما وقعوا في قبضة الإنجليز فلن يكون لهم سبيلا للتواصل فيما بينهم إلّا الرّاديو مثلما يفعل "بابا سخّام" مع الأطفال.

كافأ المترجم شخصية "بابا سخام" بشخصية خيالية معروفة في أدب الطفل ضمن الثقافة الفرنسية تُدعى père Fouettard، وجاء في dictionnaire Larousse (1989) أنّ

هذا الاسم يُطلق على شخصية خيالية تحمل سوطا تَجلد به الأطفال العاصين. ويبدو أنّ التسمية جاءت كذلك نسبة إلى السوط (fouet) الذي يمسكه "الأب فويتار" في يده لتخويف الأطفال.

ومنه يتضح لنا أنّ شخصية Fouettard ترمز إلى الخوف، العصيان، التأديب، الغضب، ونلاحظ أنّ كل هذه الدّلالات هي نقيضة للمعاني الإيحائية والشعورية المرتبطة بشخصية "بابا سخام"، إذ تتعالق نحوها في الذاكرة الجمعية المصرية مشاعر تشرح الصدر، مثل: المرح، المحبّة، براءة الطفولة. ويؤكد سياق هذا النص المعنى السابق المقصود الذي يوحي بالمرح والدّعابة في حوار بين أصدقاء العمر وشركاء الأنس.

إذن الترجمة لا تؤدي المعنى في الثقافة المستقبلة بل تنقل معنى إيحائي نقيض (contre-sens)، يمكن أن يوقع القارئ الفرنسي في اللّبس والغموض، فكيف يتحدّث الأطفال مع Fouettard عبر الرّاديو وهو شخصية تُثير في أنفسهم الخوف والرّعب!

وعلى الرغم من أنّ الترجمة بالتكافؤ ليست صائبة هنا، إلّا أنّ الإشكال ليس في خيار المترجم الإستراتيجي، بل يكمن في اختياره مكافئ لا يحمل دلالات ضمنية مكافئة للأصل، وبالأحرى هي مناقضة للإيحاءات الثقافية الأصلية.

ولقد أثبت المترجم أنّ التكافؤ مناسب لترجمة أسماء الشخصيات الخيالية المتعلّقة بأدب الطّفل الشعبي حينما وظّفه في موضع آخر من الرّواية كما يأتي:

«أرعبتك؟ اسم الله عليك! ..أصلي بعبع!»

(محفوظ، 1989، ج1: 151)

« Je t’ai fait peur! Dieu te protège!...je suis la fille du père Fouettard! »
(Mahfouz, 2015, a: 189)

وضع المترجم هنا père Fouettard مقابلا لاسم "بُعْبع" وهو شخصية خيالية مفزعة أيضا.

وجاء في "معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية":

«البُعبع في دمياط يقولون فيه: البَعبعْ – بالفتح. وربّما قالوا فيه: البعوّ...قال ابن الرّومي فيه: يفزّع الصبية الصغار به * إذا بكى بعضهم فلم ينم»

(تيمور، 2002: 194).

إذن يمكن القول أنّ père Fouettard، الذي تطرّقنا إلى دلالته فيما سبق، و"بعبع" يحملان تلميحات متشابهة تتمثّل في الخوف، والفزع، والعقاب. ومن هنا يتضح لنا جليًّا أنّ الترجمة بالتكافؤ ملائمة لنقل الإيحاء الثقافي في أسماء العلم إذا ما دقّق المترجم في انتقاء المكافئ من الثقافة المستقبلة مع التحقق من معرفة المعاني الإيحائية التي يحملها الرّمز الثقافي الأصلي.

2.4.2.2.3 النموذج الثاني

النص الأصلي	الترجمة
«جاء صوت الحمزاوي الأسيف وهو يقول: انصحه يا سي السيد» **(محفوظ،1972،أ: 315)**	**«La voix éplorée d'al Hamzawi se fit entendre: Raisonnez-le, monsieur Ahmed! »** **(Mahfouz, 2015b: 472)**

"سي السيّد" أو "السيد" كُنية "أحمد عبد الجواد" (محمد سعيد، 1981) وليس لقبا للمخاطبة أو التقدير، وبذلك الترجمة الفرنسية «monsieur» أو «monsieur Ahmed» ليست مناسبة. وما لُقّب "أحمد" بـ "السيد" إلّا لاجتماع صفات السيادة والسيطرة في شخصه، فهو الزّوج المستبدّ الذي تبدو المرأة معه كائنا لا كينونة له، لا يسمح لها بمناقشة رأيه ولا التدخّل في سلوكاته أو قراراته، بل يعتبر مجرّد إبداء رأيها في أمر من أموره ذنبا يستدعي تأديبها.

ولقد حاولت زوجته ذات مرّة أن تعبّر عن استيائها من سهره المتواصل والعودة إلى البيت بعد منتصف اللّيل في حالة سكر متحجّجة بخوفها عليه من أضرار السهر، فقال لها بلهجة حادّة: «أنا الرّجل أنا الآمر النّاهي لا أقبل على سلوكي أيّة ملاحظة وإيّاك أن

تدفعيني إلى تأديبك» (محفوظ، 1989، ج1: 10). ويمتدّ تسلّطه على كلّ من في البيت من الأبناء إناثا وذكورا، فقد كان يمنع البنات من الخروج أو حتى النّظر إلى الشارع من الشباك خوفا من أن تقع عين رجل على إحدى محارمه. وكذلك الأولاد كان إذا ما تحدّث إليهم لا يسمعون منه إلا الأمر والزّجر ولا ينتظر منهم سوى الامتثال لأوامره.

وشخصية أحمد عبد الجواد "سي السيّد" شخصية مزدوجة مليئة بالتناقضات الداخلية، فعلى الرّغم من صرامته في البيت ووقاره الظّاهر، هو في الخارج رجل الفرفشة و"سيّد" مجالس الأنس والطّرب. وهو أيضا "سيّدٌ" بين أصدقائه بلسانه الطّريف والسّليط الذي يُبدع في تأليف النكت المضحكة و"القارحة".

واشتهرت شخصية بطل ثلاثية نجيب محفوظ بهذا الاسم الدالّ على الصفات السابقة الذّكر فأصبحت جزءا من الموروث المصري الشعبي والأدبي، إذ جاء في كتاب "الكنايات المصرية العامية":

«سي السيّد: كناية عن صرامة الزوج مع زوجته، فيقولون "فلان زيّ سي السيّد" والتعبير مأخوذ من شخصية رواية لنجيب محفوظ»

(عزيز، 2007: 141).

ويؤكد ما جاء في الكتاب المذكور أنّ هذه التسمية تُطلعنا على جوهر شخصية "أحمد عبد الجواد" الرئيسية في الرواية وتتضمّن إيحاءات ترتبط بسلوكه نحو أهله خاصة.

كافأ المترجم اسم الكنية "السيّد" أو "سي السيّد" لشخصية أحمد عبد الجواد بـ «monsieur» أو «monsieur Ahmed» وهي ألقاب للتقدير (noms appellatifs du respect) لا توحي للقارئ الفرنسي بأيّ معنى من المعاني الإيحائية الموجودة في التسمية العربية، ومنها: السيطرة، الهيبة، المحبّة والإعزاز، الثقة بالنفس وتقدير الذّات. فكلّ هذه الدّلالات وما ذكرنا منها في بداية هذا الطّرح مفقودة في الترجمة. وربّما وقع المترجم في

اللّبس الذي حال دون وصوله لهذه الكنية وشحنتها الاجتماعية والثقافية، لأنّ أمينة كانت تخاطب زوجها بـ "سيّدي" التي ترجمها "فيغرو" بـ «mon maître».

وممّا سبق نقترح تقنية النقل الحرفي لكنية أحمد عبد الجواد التي تتيح الاحتفاظ بالاسم العربي في النسخة الفرنسية «al-Sayyed»، مع إمكانية توضيح المعنى اللّغوي لكلمة "السيّد" في لغة نجيب محفوظ. وهكذا يفهم القارئ الفرنسي أنّ الكاتب لم يختر عبثا هذه الكنية لبطل الجزء الأوّل لثلاثيته، بل هي دالّة على مواصفات هذه الشخصية. ومنه الترجمة هنا لا تنقل الإيحاء الثقافي ولا يمكن أن تحقّق الأثر المكافئ.

3.4.2.2.3 النموذج الثالث

النص الأصلي	الترجمة
«يا ست منيرة يا مهدية» **(محفوظ،1989،ج1: 31)**	**«Madame la diva »** **(Mahfouz, 2015a: 42)**

ينطوي هذا النّموذج على صورة فنية من الثقافة المصرية تتمثّل في قامة من قامات الطّرب وهي الفنّانة "منيرة المهدية" التي اشتهرت في الساحة الفنية المصرية في الوقت الذي برزت فيه "أم كلثوم". وسجّلت أغانيها في أسطوانات في وقت كانت المطربات ممّن سبقْنها لا يحظين بهذا الامتياز. لُقّبت "منيرة المهدية" بسلطانة الطرب ويقال أنّها لو ظهرت في زمن لم يعرف "أم كلثوم" لنالت شهرتها لجمال صوتها وأغانيها.

جاء ذكر اسم "منيرة المهدية" في الرّواية على لسان خديجة البنت الكبرى في عائلة أحمد عبد الجواد مشبّهة بها أختها الصغرى "عائشة" الحسناء عاشقة الغناء.

وتكمن أهمية كثير من الأسماء الثقافية في حمولتها الشعورية والمعاني الإيحائية المرتبطة بها، فيستخدمها الأديب لاستثارة مشاعر المتلقي. وتجدر الإشارة إلى أنّ خديجة نادت أختها باسم الفنّانة المركّب مقسّمة إيّاه إلى لفظين "يا منيرة يا مهدية" وهذا يدلّ على لهجة السخرية في حديث الفتاة إلى أختها.

كافأ المترجم اسم "منيرة المهدية" بـ «la diva» في اللّغة الفرنسية، وتعني مغنّية. وفي نظرنا لا تعكس هذه الترجمة الحمولة التاريخية والشعورية والثقافية الموجودة في اسم "منيرة المهدية"، إذ يبعث هذا الاسم الفنّي في ذهن القارئ المصري أو العربيّ صورا متعدّدة لـ"الزمن الجميل" وهي التسمية التي يطلقها المصريون على الفترة الفنية التاريخية في أوائل القرن العشرين.

وإنّ استخدام نجيب محفوظ البلاغي لاسم "منيرة المهدية" في تشبيه عائشة بها لا يقتصر فقط على الجانب الفنّي المتمثّل في الصوت العذب الرّقيق بل يتعدّاه إلى الصورة الشكلية والسلوكية التي لمّح بها الكاتب، ويستشفّها القارئ العربي أو المصري من هذا التشبيه. فيستحضر جمال منيرة المهدية صاحبة العينين الجميلتين كما يظهر ذلك في صورها، مثل عيني عائشة. ونتصوّر أنّ سلطانة الطّرب متفرّغة لأعمالها الفنية في وجود الخدم للقيام بالأعمال المنزلية، وهذه حال عائشة التي تفضّل قضاء وقتها في الغناء أمام المرآة تاركة أشغال البيت لأختها الكبرى.

وإن كان المقابل الفرنسي «la diva» يوحي بهذه الصورة النمطية لكبار الفنّانات، فإنّ القارئ لا يستحضر الأجواء الفنية التي تميّز غناء منيرة المهدية بإيقاعات خاصة في بعض الأماكن ذات الطابع المصري بخلاف المسرح والمقهى وقاعات العرض التي يعرفها القارئ الفرنسي. فمصطلح «la diva» لا يشير إلى الموسيقى الشرقية التي تصدرها آلات موسيقية عربية، ولا يوحي للقارئ الفرنسي بالعوّامة حيث غنّت منيرة مرات عديدة. والعوّامات هي منازل من الخشب عائمة على سطح النّيل، ارتبط بها اسم العديد من فنّاني مصر ومنهم منيرة وقد كان يحضر حفلاتها كبار رجال السياسة.

وعليه، يمكن القول أنّ اسم منيرة المهدية يرمز إلى حياة فنية وسياسية في فترة معيّنة من تاريخ مصر، لا يصحّ اختزاله في مفردة عامة «la diva» في اللّغة الفرنسية،

لأنّ هذه الترجمة يترتّب عليها فقدان جميع المعاني الإيحائية المرتبطة بالاسم، كما تحجب أثر اللهجة التهكّمية الموجودة في الأصل وقد أشرنا إليها فيما سبق .

إذن نقترح المحافظة على اسم الفنّانة المصرية في الترجمة بنقله حرفيا بتقنية la translittération، مسبوقا بعبارة «la diva»، أي « la diva Mounira el-Mehdiya»، لأنّ إضافة مفردة «la diva» بتقنية l'ajout يسمح للقارئ الفرنسي بتحديد دلالة اسم الشخصية الفنية "منيرة" في المتن، مع إمكانية الإشارة إلى أهم إيحاءاته في حاشية المترجم (footnote) من خلال التعريف بالفنّانة المصرية.

4.4.2.2.3 النموذج الرابع

النص الأصلي	الترجمة
«مساء الخير يا حاجة! **وقالت: حاجة! نعم أنا كذلك إن كنت تقصد المسجد "الحرام" وضحكوا ثلاثتهم»** **(محفوظ، 1972ب: 235)**	**« Bonsoir, pieuse dame!** **Pieuse ? fit-elle. Oui, je le suis, si vous entendez que ça rime avec gueuse!** **Tous trois éclatèrent de rire. »** **(Mahfouz, 2007: 327)**

تستدعي الصورة الثقافية في اسم "المسجد الحرام" أن نتناولها بالدراسة والتحليل لحمولة اللّفظ الثقافية والدلالية المثقلة بالإيحاءات، بعضها يتّصل بالمكان في حدّ ذاته، وبعضها اكتسبه الاسم داخل النص حيث استخدم الكاتب أسلوب التلاعب بالكلمات (jeu de mots) بين "الحرام" اسم المسجد الكبير الذي يحيط بالكعبة (بمكة)، وبين "الحرام" بالمعنى الحقيقي (sens propre) للمفردة، أي المحظور في الشريعة الإسلامية.

جاء اسم "المسجد الحرام" على لسان العالْمة جليلة أثناء تحاورها مع كمال، الشاب المثقّف الذي انحرف بفعل عوامل عديدة أهمّها معاناته في المجتمع المصري وتأثّره بالأفكار التقليدية السائدة في المجتمع الفاسد. وورد الاسم في هذا النّموذج على لسان

العجوز جليلة التي أمضت حياتها في الرّقص والغناء وارتكاب المحرّمات، وحينما ناداها كمال بـ"الحاجة" أجابته بلهجة ساخرة:

«حاجة! نعم أنا كذلك إن كنت تقصد **المسجد** "**الحرام**" وضحكوا ثلاثتهم.»

(محفوظ، 1972ب: 235)

وغالبا ما يصف نجيب محفوظ المومسات أوصافا تقربهنّ من العطف عليهنّ، أو يُجري حوارا على ألسنتهنّ يشعرك بخفة دَمِهنّ، ولم تكن شخصيات الغواني والجاريات مستقلة في ثلاثية محفوظ وفي رواياته عامة، بل كانت تمثّل أداة فنية من أدوات كشف شخصية البطل (كمال بعد انحلاله الأخلاقي، وأحمد عبد الجواد في سهراته الماجنة)، غير أنّ الروائي، برغم هذا، أعطاها حرية أكبر في الكشف عن شخصيتها من خلال الفعل، وأعفاها من الأحكام الصارمة من خلال تقرير الصفات والأفعال. (القيسي،2010: 115)

حاول المترجم مكافأة المعاني الإيحائية التهكّمية التي ربطها الكاتب باسم المسجد "الحرام" تكافؤا ديناميكيّا، فقابل لفظ "الحرام" الدالّ على حال المرأة بـ «gueuse» أي "المومس". ومن الترجمة التفسيرية «ça rime avec gueuse» المستخدمة إلى جانب التكافؤ، يفهم المتلقي الفرنسي أنّ جليلة، ساخرة، وافقت الفتى على مخاطبتها بـ «pieuse dame» إذا كان يقصد المفردة المجانسة « gueuse » (معنى نقيض). ومع إبداع المترجم في خلق هذا السجع بين المقابلين الفرنسيّين «pieuse» و «gueuse» يكون المترجم قد نقل جزءا من المعنى بأسلوب بلاغي يشبه أسلوب الكاتب، لكنّ الأثر الهزلي (l'effet humoristique) للعبارة الأصلية نَقص في الترجمة وبالتالي يتعذّر تحقيق الأثر المكافئ.

أما المشاعر الإيمانية والرّوحية التي يستثيرها اسم المسجد الحرام لدى القارئ العربيّ مثل: الطهارة، التوبة، العفو والمغفرة، فهي مفقودة في الترجمة على الرّغم من أهمّيتها. وربّما أراد نجيب محفوظ التلميح بهذا الاسم لترقيق قلب القارئ على شخصية المومس أو

الغانية، فدعاه ضمنيّا إلى العطف عليها كما أشار إلى ذلك النقاد في هذا الشأن، ولقد ذكرنا في بداية هذا الطّرح شيئا من تحليل النقّاد لروايات محفوظ يوافق هذا المعنى.

ونقترح في هذا النّموذج المحافظة على لفظ الحرام "al-Haram " بإيحاءاته الدينية والإسلامية، لتنقل الترجمة المعنى المقصود من الاسم، مع توضيح تلميحات الكاتب بخصوص سلوك تلك المرأة ونظرة المجتمع الشرقي إليها، بشرحها للمتلقي في حاشية المترجم أو في المتن.

5.4.2.2.3 النموذج الخامس

النص الأصلي	الترجمة
«الوفد الأحرار» **(محفوظ، 1972أ: 155)**	**«Le Wafd contre les libéraux. »** **(Mahfouz, 2015b: 240)**
«كان الموسم الماضي موسم الأهلي دون شريك! **«هزم المختلط بالرّغم من أنّ فريقه يضمّ أبطالا أفذاذا»** **(المرجع نفسه)**	**«Le Football Club de Zamalek aura dominé la dernière à lui seul!** **-Oui, mais l'olympique du Caire a des joueurs hors pair dans son équipe. »** **(ibid: 239)**

يتضمّن هذا النموذج أسماء أحزاب سياسية ونوادي رياضية منغرسة في تاريخ مصر السياسي والثقافي. "الوفد" هو اسم حزب الأمة المصري في مطلع القرن العشرين الذي أيّده معظم الشعب، بما فيهم نجيب محفوظ كما ورد في الرّواية، في فترة الاحتلال البريطاني لمصر، ورأسه مؤسّسه سعد زغلول باشا الذي قاد ثورة 1919م.

أما "الأحرار" فهو اسم الحزب المعارض لسياسة سعد زغلول ورأسه عدلي يكن باشا.

نقل المترجم اسم الوفد نقلا حرفيا Wafd، وهي إستراتيجية مناسبة ليحافظ على اسم الحزب العربيّ الدالّ على هويّته، وعرّف به في موضع آخر من الرّواية ضمن الهوامش

التفسيرية (footnotes). لكنّه ترجم حرفيا "الأحرار" بـ «les libéraux»، رغم أنّ هذا الاسم ورد بالتوازي مع اسم حزب الوفد ولهما نفس الوزن في النص من ناحية الدّلالة والأهمية "الوفد مقابل الأحرار".

ونقترح أن يحافظ المترجم على اسم الحزب الثاني «Ahrar» بنقله نقلا حرفيّا (translittération)، مع إمكانية الإشارة إلى دلالة الاسم «les libéraux» في المتن لتصبح الترجمة: « le Wafd contre al-Ahrar, les libéraux. ».

وفيما يخص ترجمة النّاديين المصريّين لكرة القدم "المختلط" و"الأهلي"، فقد ترجم المترجم "الأهلي" بـ «F-C Zamalek» وهذا بإضافة عبارة «Football-Club» أو اختصارها «F-C» عبر تقنية (l'ajout) للتعريف بالاسم. وترجم "المختلط" بـ «l'Olympique du Caire»، ووردت هذه الترجمة في أكثر من موضع.

والصّواب أن يقابل المترجم:

"المختلط" بـ « F-C Zamalek»

و"الأهلي" بـ «Olympique du Caire»

وحسب ما ورد في ويكيبيديا فإنّ تسمية "المختلط" جاءت نسبة إلى تعدّد جنسيات أعضائه في بداية تأسيسه، وأصبح يعرف بعد ذلك بـ"الزمالك"، أمّا اسم "الأهلي" (منسوب إلى الأهل) فهو النّادي الذي أُسّس للمصريين أثناء تواجد الاحتلال البريطاني بمصر.

إذن بغضّ النّظر عن الخلط الذي وقع فيه المترجم فإنّه لجأ إلى ترجمة اسمي النّاديين باستخدام إستراتيجيّتين مختلفتين: إحداهما نقل حرفي (translittération) والأخرى حسب المعنى (trad selon le sens).

ونعتقد أنّ المحافظة على اسمي الفريقين المصريّين « Zamalek contre al-Ahli » هو الأسلوب الأمثل لترجمتهما، لأنّهما بالقدر ذاته من الأهمية في سياق النص كما إنّ الأهلي والزمالك يمثّلان قطبي الكرة المصرية وهما متنافسان قويّان. ويمكن أيضا استخدام

حاشية المترجم (footnote) للتعريف بكلّ منهما مع الاستعانة بتقنية الإضافة لتوضيح دلالة الاسم كما فعل المترجم عندما أضاف Football-Club إلى Zamalek للتعريف بطبيعة الاسم. وربّما لو لجأ المترجم إلى هذه الإستراتيجية فيما يخص ترجمة الاسمين الإثنين لتجنّب الخطأ الذي يترتّب عليه وقوع القارئ الفرنسي أيضا في اللّبس بسبب هذه الترجمة.

6.4.2.2.3 النموذج السادس

النص الأصلي	الترجمة
«كمال يتمخّض فيما بعد عن فلسفة جديدة ولعلّك تكون يا أستاذ رياض من دعاة الكماليزم.» **(محفوظ، 1972ب: 108)**	**«Kamal accouchera dans l'avenir d'une philosophie nouvelle et que vous-même, maître Riyad, serez un tenant du "Kamalisme" ».** **(Mahfouz, 2007: 142)**

يقدّم هذا النّموذج صورة ثقافية اجتماعية تتعلّق باسم "كمال" وشخصيته المميّزة في الرّواية. فكمال يمثّل أزمة جيل كامل وهو جيل نجيب محفوظ في ثلاثينات القرن العشرين، وتتجلّى أزمته في معاناته الفكرية والنفسية والاجتماعية أيضا. ظهر في الجزء الأوّل للثلاثية صبيّا صغيرا مجتهدا في الدّراسة، ليصبح شابّا متديّنا يفضّل دار المعلّمين على كلية الحقوق ثم يتيح له التخرّج منها تقلّد مناصب سامية في الدّولة. وجاء اختياره هذا من أجل المُثل الإنسانية والقيم الأخلاقية. ولكنّه تأثّر بعد ذلك ببعض الآراء الفلسفية الإلحادية، إذ دفعه حبّه للفلسفة إلى التعمّق في هذه القراءات التي أوقعته في الشك في الدّين، زِدْ على ذلك تأثّره بفتاة أرستقراطية أحبّها ولكنّه فشل في الاحتفاظ بها، وتألّم كثيرا بعد زواجها من رجل آخر، فنقص إيمانه شيئا فشيئا إلى أن فقده.

نقل المترجم حرفيا لفظ "كماليزم" المتكوّن من اسم "كمال" مرفقا باللّاحقة اللاتينية «isme» الدالّة على تيّارات فكرية أو فلسفية أو سياسية ظهرت بشكل واسع في القرنين

الثّامن والتاسع عشر. ونجد أنّ تقنية النقل الحرفي (translittération) في الترجمة بـ «Kamalisme» مناسبة للاحتفاظ بالاسم ودلالته الموحية بالسّخرية في لهجة المتحدّث (وهو صديق كمال). حيث يوحي هذا اللفظ بسخرية أصدقاء كمال من أفكاره المتطرّفة التي توصّل إليها بفعل الظّروف المذكورة في الفقرة السابقة، إلى حدّ الادّعاء أنّ أصل الإنسان قرد في إحدى كتاباته، ممّا عرّض كمال إلى السخرية من أصدقائه ومنهم المتحدّث في هذا المقتطف.

وإنّنا نرى بأنّه إذا ما تعرّف القارئ الفرنسي على المعنى اللّغوي في العربية للمقابل «Kamalisme» وهو perfection، يمكن أن يثير أيضا لدى القارئ الفرنسي السخرية من التناقض بين صفة الكمال في اسم الشخصية، وبين واقعها السيّء بعد تدهور حال الشابّ. إذ تحوّل كمال من شابّ مثقف يقدّر المُثل والقيم العليا إلى عازب متقدم في العمر لا يؤمن بشيء وعاجز عن بناء نفسه في مجتمعه.

إذن يتوقّف فهم القارئ الفرنسي للصورة المتناقضة الي قصدها الكاتب على فهم المعنى اللّغوي لاسم كمال. ولكنّ المترجم لم يُشر إلى معنى perfection في سياق النص حيث وردت كلمة «Kamalisme»، فلعلّه يعوّل على هامش تفسيري سابق (footnote) أشار فيه إلى هذا المعنى بشكل غير مباشر أوْرَدَه في جزء آخر للرّواية (الجزء الثاني) ربّما لا يتذكّره قارئ الجزء الثالث.

ونظرا لأهمّية الدّلالات الضمنية السابقة المتعلّقة بالتناقض الذي يحمله اسم كمال، والتي قصد الكاتب من ورائها السخرية من المجتمع المصري الطبقي والرّجعي الذي تسبّب في ضياع شباب كانوا يستحقّون بلوغ درجات عليا لما تمتّعوا به من دين وفكر وقيم إنسانية مثلى، فإنّنا نؤكد على أهمية فهم القارئ الفرنسي لهذا الاسم. وعليه، نقترح توضيح المترجم المعنى في المتن بإضافة "perfection" أي باستخدام تقنية الإضافة إلى جانب النقل الحرفي للاسم، فتصبح الترجمة: «"Kamalisme", perfectionisme».

7.4.2.2.3 النموذج السابع

النص الأصلي	الترجمة
«– الجنود الإنجليز؟..هل جئت بها من بار فنشي؟»	« -Les soldats anglais, hein ? où tu l'as dégotée ? au Finish ? »

تندرج ضمن هذا النّموذج إيحاءات ثقافية مرتبطة باسم علم من العامية المصرية "فِنشي" يُطلقه المصريّون على مقهى ليليّ في القاهرة عُرف بتردّد الإنجليز عليه، والاسم صيغة معرّبة للاسم الإنجليزي «Finish». فقد أقحم نجيب محفوظ في ثلاثيّته الواقعية والاجتماعية العديد من الألفاظ الأعجمية الأصل التي يستخدمها المصريّون في حياتهم اليومية نتيجة الاحتكاك بينهم وبين الإنجليز بسبب تواجد الاحتلال البريطاني بمصر، مثل: "أَنْكَلْ"، "مِسْتَرْ" وغيرهما.

ترجم المترجم اسم "فِنْشي" بـ «Finish» في اللغة الفرنسية باستخدام النقل الحرفي العكسي (translittération inverse)، وهي تسمية الإنجليز، إذ أشار المترجم في حاشيته إلى أنّ الاسم الإنجليزي للبار هو «Finish». لكنّ الاسم لم يرد بهذا الشكل الصوتي في نصّ نجيب محفوظ بل جاء بتسكين النّون ومدّ الشين بالكسر "فِنْشي".

على هذا النحو ينطق لسان العامية المصرية اسم المقهى الليلي "فِنشي" لا سيما أبناء الطبقة الشعبية الجاهلون بالقواعد الصوتية للّغة الإنجليزية. وننوّه بأنّ نطق المصريّين لاسم البار بالشكل السابق يحمل دلالات تحقيرية وتهكّمية نحو الإنجليز وعساكرهم، فهم بالنسبة للشخصيات المصرية في الثلاثية أعداء ظالمون للوطن والدّين، وتواجدهم بمصر يخنق الشعب لاسيما الطبقة الكادحة التي تُعاني الفقر والظّلم والتهميش. وتجسّد هذه الطبقة شخصية زنّوبة العوّادة، الفتاة اليتيمة التي كبرت في بيت خالتها العالْمة حيث تُحيي اللّيالي الحمراء والحفلات الماجنة. ولمّا ضاقت الفتاة بالحرام لم تجد حلّا سوى التوسّل لياسين الابن الأكبر لأحمد عبد الجواد للزّواج بها، وبعد أن عرفت أنّ

زوجته السابقة كانت على علاقة بجنديّ إنجليزي، قالت له بتهكّم: "هل جئت بها من بار فِنْشي؟" ويمثّل هذا الموقف صورة حيّة للمجتمع المصري المنحلّ أخلاقيا والمتأزّم نفسيا واجتماعيا واقتصاديّا في ظلّ وجود مصر تحت وطأة الاحتلال البريطاني.

إذن سواء كانت الصّيغة الصوتية المصرية "فِنْشي" تفرضها عوامل لغوية خاصة باللّهجة المصرية، أم كانت تُعزى لأغراض السخرية من المحتلّ الإنجليزي، فإنّها خاصة بثقافة ثلاثية نجيب محفوظ، وتمثّل صورة متفرّدة من صور كلام المصريّين.

ومنه ينبغي الإشارة إلى الحقيقة اللّغوية والثقافية المرتبطة بالأسماء أو الألفاظ المنحدرة من اللّهجة العاميّة، ليتعرّف عليها القارئ الفرنسي، بالإضافة إلى ضرورة توخّي الدقة في ترجمة الألفاظ الأجنبية وفي التعامل مع صيغها الصوتية من ناحية التأويل والتحليل.

ونسوق في هذا السياق مثلا من روايتنا، الكلمة العامية "بدْروم" التي وردت في معجم تيمور للألفاظ العامية بمعنى سِرداب، والسّرداب هو القبو (تيمور، 2002: 121)، لكنّ المترجم قابلها بـ «bedrooms» (Mahfouz, 2015b: 228) أي غرف النّوم. ويبدو أنّ المترجم توهّم أنّ "بدْروم" مفردة إنجليزية معرّبة فظنّ أنّه يلزم إرجاعها إلى أصلها الإنجليزي وبالتالي أخطأ في ترجمتها. وعليه، نقول أنّه ينبغي البحث والتعمّق في المعاني اللّغوية للألفاظ العامية المعرّبة، وأيضا في معانيها الاصطلاحية التي تتفق عليها مجموعة بشرية في إطار ثقافة معيّنة.

وممّا سبق طرحه، نستطيع القول أنّ الإيحاءات الاجتماعية والثقافية السالفة الذّكر في اسم "فِنشي" المعرّب ليست موجودة في اللّفظ «Finish» ضمن نص الترجمة الفرنسي . وبالتالي لا تحقق الترجمة الأثر المكافئ.

ونقترح هنا إستراتيجية النقل الحرفي العكسي (translittération inverse) بناءً على صيغة النطق المصرية، لتصبح "فِنْشي" في الترجمة «Finshi» بدلا من «Finish»، مع إضافة هامش تفسيري يشير فيه إلى أنّ التسمية أُخذت من الاسم الإنجليزي «Finish».

8.4.2.2.3 النموذج الثامن

النص الأصلي	الترجمة
« **القلعة..**» **(محفوظ، 1972أ: 277)**	« **Quartier de la Citadelle**» **(Mahfouz, 2015b: 413)**

ينطوي هذا النموذج على رمز من رموز الحضارة العربية الموجود بالقاهرة القديمة، ويتمثّل في حي "القلعة" اختصارا لقلعة صلاح الدّين الأيّوبي، التي شيّدها القائد حصنا حربيا منيعا ضد الخطر الصّليبي. ولقد ميّز العصر الأيّوبي طابعين، الطابع العربي الذي استلزمته مقاومة الصليبيين والانتصار عليهم، والطابع السنّي الإسلامي الذي استلزمته حماية البلاد من عودة الفاطميين إلى امتلاكهم مصر. (إبراهيم عيسى، 1956: 122). فالقلعة ترمز إلى العصر الأيّوبي وتمثّل في شموخها انتصار العرب على الصّليبيّين.

وللمكان في ثلاثية القاهرة أهمية كبيرة لما يحمله من دلالات تاريخية ودينية واجتماعية، إذ تدور أحداث الرواية في أحياء القاهرة القديمة وشوارعها المحبّبة إلى نفس الكاتب، ومن أسمائها اتّخذ عناوينا لأجزاء الثلاثية، فحرص نجيب محفوظ على رسم شوارع القاهرة القديمة وأزقّتها رسما مفصّلا يصل إلى حدّ تخيّل القارئ أنّه يتجوّل فيها. لذلك تقتضي ترجمة أسماء هذه الأماكن من المترجم توخي الدقة في نقلها للقارئ الفرنسي كونها جزءا من الواقع المصري الذي عاشه نجيب محفوظ وسجّله في ثلاثيته الشهيرة.

ترجم المترجم اسم "القلعة" ترجمة حرفية بـــ «Citadelle» ولكنّ الكاتب يقصد الحيّ الذي توجد فيه القلعة لذلك أضاف إليها المترجم مفردة «quartier» للتعريف بمدلولها الحقيقي إلى جمهوره الأجنبي عن المنطقة والجاهل بتفاصيل التسميات التاريخية فيها. في حين أنّ الكاتب سمّاها "القلعة" مثلما يسمّيها المصريون دون الحاجة إلى ذكر اسم

الأيّوبي المرتبط بها أو تسبيق الاسم بمفردة "حي" للتعريف بطبيعة المكان الأثري، وهذا لشهرته الواسعة في مصر والبلاد العربية.

ونرى أنّ الترجمة السابقة غير مناسبة لأنّ المقابل الفرنسي «Citadelle» يشمل كل بناية صمّمت في شكل قلعة، ولا يخص قلعة صلاح الدّين الأيّوبي العربية بالذّات. فهذه الأخيرة توحي للعربيّ بالقوّة، الأمن، النصر والفخر، العزّة والفتح الإسلامي، وكل هذه الإيحاءات مفقودة في الترجمة الفرنسية. ومنه يمكننا القول أنّ الترجمة الفرنسية «Citadelle» دون ربط المفردة باسم صلاح الدّين الأيّوبي مؤسس القلعة، تطمس الهوية العربية للمكان وكذلك هويّته التاريخية والأثرية الخاصة بالمنظومة المصرية الثقافية، وبالتالي لا تحقق الأثر المكافئ في الترجمة.

وعليه، نقترح توظيف إستراتيجية النقل الحرفي لحي القلعة « al-Qualaa»، مما يعني المحافظة على اسم الحي المصري في الترجمة مع إتباع المترجم الاسم المقترض "al-Qualaa" بالشرح في حاشيته يشير فيه إلى هوية المكان العربية، وبهذا يكون قد نقل الإيحاءات التاريخية للحي العتيق.

5.2.2.3 ترجمة الإيحاءات الثقافية في ألقاب التخاطب والتفخيم

سنحلّل ثمانية نماذج لترجمة الإيحاءات الثقافية الكامنة في ألقاب التخاطب والتفخيم: أربعة منها نماذج للترجمة بالتكافؤ والأربعة الأخرى للترجمة الحرفية.

1.5.2.2.3 النموذج الأوّل

النص الأصلي	الترجمة
«تيزة حرم المرحوم شوكت» **(محفوظ،1989،ج1: 248)**	**« Notre amie la femme du regretté Shawkat »** **(Mahfouz, 2015a: 302)**
«تدعوني "تيزة"، أقول لها مرارا ادعيني "نينة" فتقول لي: "ليس لي إلّا نينة واحدة ربنا يخلّيهالي"» **(محفوظ،1972،أ: 228)**	**«Elle m'appelle "madame". Je n'arrête pas de lui dire: "appelle-moi maman". Elle me répond: je n'ai qu'une maman. Dieu me la garde!»** **(Mahfouz, 2015b: 345)**

تعدّ ألقاب التخاطب الشعورية (Termes d'adresse affectueux): "تيزة"، "نينة"، من التسميات القديمة التي يطلقها المصريون على الجدّة والأم تباعا أو تطلقها الزوجة على أقرب النساء من أهل زوجها كوالدته وجدّته.

وحسب ماورد في بحث الدمرداش (2016) فإنّ "تيزة" تسمية كان يطلقها المصريون على الجدّة قديما. واستخدمتها خديجة في الرواية لمخاطبة السيدة العجوز صديقة العائلة "حرم المرحوم شوكت"، فكافأها " فيغرو" مرّة بـ «notre amie» ومرة بـ «madame». ونعتقد أنّ المكافئ الأوّل لا يناسب مقام الجدّة في الثقافة الفرنسية، سيما وقد أطلقته فتاة في العشرينات على سيدة عجوز تُكنّ لها هي وأفراد عائلتها مشاعر المودّة والاحترام والتقدير حتى وإن لم تكن جدتها الحقيقية.

أما المكافئ الثاني لـ "تيزة " «madame»، وهي التسمية التي كانت تطلقها خديجة على العجوز شوكت بعد أن صارت حماتها، فهو لفظ مخاطبة لإظهار الاحترام والتبجيل في اللغة الفرنسية ولكنّه يخلو من الإيحاء الشعوري الذي يتضمّنه لفظ "تيزة" باعتباره يوجَّه أساسا للجدّة. كما إنّ مفردة «madame» توهم القارئ الفرنسي أنّ خديجة تنادي حماتها بـ

"سيدتي" وكأنّها غريبة عنها، بينما الواقع في الرواية غير ذلك، فخديجة تدعوها باسم "تيزة" الذي يُناسب مقام الجدّة أو غيرها من النساء اللّواتي تقدّرهنّ وتظهر لهنّ المودة.

ومنه نرى أنّ المترجم لم يوفّق باختياره «notre amie» و «madame» مكافئين لـ "تيزة"، لأنّهما لا يناسبان مقام المتخاطبين في الثقافة الفرنسية، فهما لا ينقلان المعنى الإيحائي المرتبط بلفظ التخاطب العربي.

وهذا لا يعني أنّ إستراتيجية التكافؤ غير مناسبة لنقل الموروث الشعبي الاجتماعي في ألقاب التخاطب، فالمكافئ «maman» الذي يظهر في هذا النموذج، يناسب لفظ التخاطب "نينة". لكن ينبغي توخي الدقة في فهم مدلولات الألفاظ المكافئة لتوافق ألفاظ التخاطب العربية بحسب الموقف السياقي الذي ترد فيه.

وعليه، نقترح مقابلة "تيزة" بـ "tante" نظرا لعلاقة الصداقة القوية بين عائلة السيد أحمد والد خديجة وبين عائلة أرملة المرحوم شوكت من ناحية، ولفارق السنّ بين خديجة وحماتها العجوز من ناحية أخرى. وبهذا يوافق المكافئ المقترح "tante" الموقف السياقي الأوّل عندما حدّثت الفتاة المرأة العجوز على أنّها صديقة العائلة فتصبح الترجمة:

«tante la femme du regretté shawkat» ، ويناسب أيضا الموقف الثاني للدلالة على العجوز بعد أن صارت حماة خديجة، فتدعوها زوجة ابنها «ma tante» في نص الترجمة.

2.5.2.2.3 النموذج الثاني

النص الأصلي	الترجمة
«زنوبة "هانم" لا تهتم في الواقع بأمره، أنا لا أنخدع بحسن معاملتها له. » **(محفوظ،1972ب: 83)**	**« En réalité «Madame» Zannouba ne s'occupe pas de lui. Je ne suis pas dupe de sa gentillesse avec lui. »** **(Mahfouz, 2007: 107)**

لدينا في هذا النموذج لفظ التفخيم "هانم" الذي يطلقه المصريون على سيدات القصور أو ذوات الحسب والنسب من العائلات الأرستقراطية والثرية. ولما اتسم المجتمع المصري بالطبقية في بدايات القرن العشرين فقد تعزّز استخدام المصريّين لهذه الألقاب. وأطلقت خديجة لفظ التفخيم "هانم" على زوجة أخيها ياسين التي جاء بها الأخ الطائش من وسط اجتماعي غير مشرِّف، فقد كانت عوّادة في بيت خالتها حيث تعرّف عليها ياسين في سهرة من السهرات الماجنة التي كانت تقيمها العالمة. وخديجة لا تحبّ زوجة أخيها زنّوبة فحديثها عنها غالبا ما يحمل دلالات سلبية ومعاني تحقيرية نستشفّها في لقب التفخيم "هانم" الذي أطلقته عليها خديجة ساخرة، وهي تتّهمها بإهمال ابن ياسين من زواجه الأوّل (أي ربيبها). فألقاب التخاطب تستخدم لأغراض اجتماعية كالاحترام والتبجيل كما يمكن استخدامها لغرض التهكّم والسخرية أو حتى للتقليل من شأن المخاطب وشتمه مثلما يظهر في هذا النّموذج.

ولقد رأينا المترجم ترجم أيضا لفظ التبجيل "ستّ" من العامية المصرية بـ «Madame» :

«ستفرح ست عائشة بالبقلاوة، وتذكر أيّام زمان» (محفوظ،1972أ: 12)	« Mme aïcha va être heureuse avec la baklava, ça lui rappelera le temps d'avant!? » (Mahfouz, 2015b: 26)

ونلاحظ أنّ المترجم كافأ كل من "هانم"، و"ست" في مخاطبة الخادمة سيدة المنزل الصغيرة بـ «Madame». ويشترك اللّفظان في أنّهما من اللّهجة المصرية العامية، ولكنّهما يختلفان في غرض المتحدّث من استخدام كل واحد منهما في سياقه الموقفي. ومنه نرى بأنّ مكافأة المترجم كلا من "هانم" لقصد السخرية والاستهزاء، و"ست" الدالة على الاحترام والتبجيل، بلفظ واحد في اللغة الفرنسية وهو «Madame» ، قد يحجب عن القارئ الفرنسي المعاني التحقيرية والتهكمية التي قصدتها المتحدّثة في لفظ التفخيم "هانم" ضمن السياق الذي ورد فيه. بالإضافة إلى أنّ المكافئ الفرنسي «Madame» لا يحمل معاني الرِّفعة وعلوّ المقام الموجودة في لقب التفخيم العربيّ "هانم".

وعليه، لا ينقل المكافئ «Madame» الإيحاء الثقافي الذي يتضمّنه اللفظ العربي "هانم"، ونعتقد بأنّ أسلوب التكافؤ يكون مناسبا لنقل إيحاءات ألقاب التفخيم والتبجيل إذا ما توخّى المترجم الدقة في انتقاء ما يناسب منها المعنى المقصود في الموقف السياقي.

3.5.2.2.3 النموذج الثالث

النص الأصلي	الترجمة
«– في أي سنة يا عم» **(محفوظ،1989،ج2: 32)**	**« -En quelle classe es-tu mon grand ? »** **(Mahfouz, 2015a: 343)**
«فقال أحمد وهو يخلص ذراعه من ذراع أخيه: **–لا يا عم، كدت مرة أشتبك معه في عراك»** **(محفوظ،1972،ب: 86).**	**« Désolé, mon vieux!** **Rétorqua Ahmed en dégageant son bras de celui de son frère. J'ai déjà failli me bagarrer avec lui. »** **(Mahfouz, 2007: 111)**

يتضمن هذا النّموذج لقب التخاطب الشعوري (terme d'adresse affectueux) "عَمْ" (بفتح أوّله وسكون آخره) المأخوذ من "عمّي" أخو الأب، لكنّ اللّفظ في العامية المصرية يكتسب دلالات تختلف عن المعنى اللّغوي لـ"عمي" أو "العم".

ففي النص الأوّل لهذا النموذج خاطب أحد أصدقاء أحمد عبد الجواد ابنه الأصغر كمال بـ "يا عمّ" على سبيل الملاطفة والدعابة. وترجم المترجم لفظ "عمْ" في هذا الموقف بالمكافئ المناسب «mon grand» الذي يستخدمه الفرنسيّون أيضا لمجاملة الأطفال.

وفي النص الثاني ورد لفظ التخاطب "عمْ" في حوار دار بين الأخوين أحمد وعبد المنعم، والجدير بالذّكر أنّ الشابّين لهما توجّهات أيديولوجية مختلفة، فالأوّل يتبنّى أفكار الاشتراكية والثاني ينتسب إلى جماعة الإخوان المسلمين. وحينما عرض عبد المنعم على أخيه التعرّف على أحد شيوخ الإخوان أجابه بالرّفض مُخاطبا إيّاه بـ "يا عمّ" لغرض

السخرية من تيّاره السياسي، فأحمد وعبد المنعم يمثّلان الصّراع الأيديولوجي الذي كان سائدا في المجتمع المصري. وترجم المترجم لفظ "عمّ" بـ «mon vieux» وهي عبارة تستخدم في الفرنسية لإظهار التهكم (sarcasme) ومشاعر عدم الرّضا أحيانا.

ولقد رأينا المترجم يستخدم المكافئ الفرنسي «vieux» لغرض السخرية في مواقف مشابهة عديدة، نذكر منها مجلس الأنس وغيره من اللقاءات التي تجمع أحمد عبد الجواد بأصحابه المرحين والضحوكين حيث خاطب ذات مرة أحدهم الآخر بقوله: "يا سبع" ترجمها المترجم بـ «vieux lion» (Mahfouz, 2015a: 442)، بإضافة «vieux» إلى «lion»، لنقل دلالات السخرية وتحقيق الأثر الهزلي في الترجمة الفرنسية.

وفي موضع آخر من الرواية ورد لفظ التخاطب الشعوري "عمّتي" على لسان كمال مخاطبا جليلة صديقة أبيه القديم للتودّد لها وإظهار المحبة والاحترام، وترجمها المترجم بالمكافئ الفرنسي «tante» (Mahfouz, 2007: 148)، ولم يتوقف عند هذه الترجمة بل اجتهد في تفسير علاقة جليلة بوالده في الحاشية (footnote) حيث ذكر أنّ جليلة في مقام أخت والده بحكم صداقتها السابقة به. ومعلوم أنّ ألفاظ التبجيل والاحترام، مثل: "خالي" و"عمّي" تطرح إشكالا في الترجمة بسبب وجود مقابل فرنسي واحد «oncle» الدالّ على أخ الأم وأخ الأب أيضا. لكنّ الإشكال القائم في هذا المثال هو أنّ المصريين وغيرهم من العرب يطلقون ألفاظ التبجيل العائلية "عمي، عمتي" أو "خالي، خالتي" لإظهار الاحترام والتوقير لمن يكبرهم سنًّا حتى وإن لم تجمعهم به علاقة قرابة، مثلما كان كمال يدعو جليلة "عمتي" وهي صديقة والده وحسب. وهذا يمثّل فارقا من فوارق استخدام ألقاب التبجيل بين المجتمع الشرقي وبين المجتمع الفرنسي.

وبالتالي فالمترجم وضع نصب عينيه هذه الاعتبارات الثقافية أثناء ترجمة لفظ التخاطب "عمّ" أو "عمّتي"، وأصاب باختيار أسلوب التكافؤ الذي أتاح له مقابلة لفظ

التخاطب في كل مرة بما يوافقه من المكافئات الفرنسية الدالة على المعنى الذي يكتسبه اللّقب في كل موقف.

ومما سبق طرحه، يتبين لنا أنّ أسلوب التكافؤ كان فعالا هنا في نقل الإيحاءات الاجتماعية والثقافية المرتبطة بلفظ التخاطب الشعوري "عم" أو "عمي"، حيث أتاح في كل موقف سياقي تحقيق الأثر المكافئ للترجمة سواء كان شعوريا (émotif) في "يا عم" يكافئه « mon grand»، أو تهكميا (ironique) في "يا عم" ومكافئه « mon vieux».

4.5.2.2.3 النموذج الرابع

النص الأصلي	الترجمة
«عفوا مولانا...ولكنّ الأمر قد جلّ الآن عن أن يراعى فيه أي اعتبار غير منفعة الوطن الذي أنت خادمه الأمين. » (محفوظ،1989،ج2: 128)	**«Pardon, notre maître, notre intrusion dans cette affaire» (Mahfouz, 2015a: 466)**

ورد لقب التفخيم "مولانا" في رسالة من زعيم حزب "الوفد"، وهو حزب الشعب، إلى السلطان فؤاد الأوّل، الملقّب بـ "سلطان مصر" لينقل له رغبة الأمّة في الاستقلال.

وجاء في معجم لسان العرب لابن منظور:

«المولى: المالك والعَبْدُ والأنثى بالهاء. والمولى: الصَّاحب والقريبُ كابْنِ العمّ وشَبْهِهِ.

وقال ابن الأعرابيّ: المَوْلى الجارُ والحليف والشّريكُ وابن الأُخْتِ. والوليُّ: المَوْلى.»

(مادة ولى)

ويدلّ لقب "مولانا" في هذا النّموذج على سلطان مصر، أي أعلى سلطة في البلاد.

كافأ المترجم اللّقب التشريفي "مولانا" بـ «mon maître»، وهو مكافئ شكلي يحمل أيضا أبرز المعاني الموجودة في اللّفظ العربي: السيادة، الهيمنة والسيطرة، السلطة. لكنّها ليست كل المعاني التي يتضمّنها هذا اللّفظ، إذ ينطوي أيضا على إيحاءات دينية

إسلامية. فـ"المولى" هو الله عز وجلّ، والوليّ اسم من أسمائه الحسنى. وتختص فئة من المؤمنين الصالحين في الدنيا بتسمية "ولي الله". ولا شك أنّ الإيحاءات الدينية الموجودة في "وليّ" لا تخفى عن المترجم، فقد تعرّض سابقا لترجمته في مواضع عديدة في الرواية.

ومما سبق يتضح لنا أنّ لفظ "مولانا" يحمل ضمنيّا معاني الإيمان والمروءة والخير والإحسان إلى جانب السلطة والقيادة. ولاشك أنّ القيادي الذي يلقّب باللفظ السابق يتوفّر فيه بعض هذه الصفات أو جميعها. في حين لا يشترط توفّر هذه الصفات في من يُلقّب بـ «mon maître» في الثقافة الفرنسية، فهو مكافئ يفتقد إلى الإيحاءات الموجودة في اللفظ الأصلي. ولأنّ لقب "مولانا" ورد في خطاب سياسي رسمي يمكن الاكتفاء بالإيحاءات المهمة للمكافئ الفرنسي ودلالاته المقصودة في الموقف التواصلي الذي ورد فيه، وأهمّها: الحكم والسلطة.

إذن يمكن لهذه الترجمة بالتكافؤ أن تنقل الإيحاءات الثقافية الاجتماعية فضلا عن نقل المعنى، كما يمكن أن تحقق فيها الأثر المكافئ.

5.5.2.2.3 النموذج الخامس

النص الأصلي	الترجمة
«أنظروا! هذا خواجا! » **(محفوظ، 1972أ: 384)**	**«Regardez ! un khawaga !»** **(Mahfouz, 2015b: 578)**

"خواجا" هو لقب يُستخدم في العديد من بلدان الوطن العربيّ لمخاطبة الأجانب من الأوروبيين، وهو شائع في لغة المصريين العامية، ويحمل اللّفظ في الذّاكرة الجمعية المصرية معاني إيحائية تحقيرية (pejorative) ترتبط بالتواجد غير الشرعي لهؤلاء "الخواجات" في أرض مصر لأنّهم يرمزون إلى الاستعمار الغاصب. وأيضا يوحي لفظ "خواجا" لدى المصريّين بالكفر وإباحة المحرّمات. لذلك مهما اندمجوا في المجتمعات الشرقية والعربية فإنّ هذه التسمية لا تسقط عنهم، ناهيك عن أنّ مظهرهم ونشاطاتهم

والأماكن التي يتردّدون عليها مثل الكنائس والحانات، جميعها رموز تذكّر العربيّ بأصولهم وسلوكاتهم الخارجة عن الأعراف وتقاليد المجتمعات الشرقية المحافظة وربّما أشارت إلى نواياهم السيئة اتجاه البلد الذي يتواجدون فيه وشعبه.

وهاهو ذا "الخواجا مانولي"، صاحب "بار" يقع في القاهرة القديمة وهو أحد معارف أحمد عبد الجواد، يزوره في بيته لمرض ألزمه الفراش أشهرا عديدة، فما لَقي من أهل البيت إلّا الترحيب وحسن الضيافة. ومع ذلك فقد أطلقوا عليه لقب "الخواجا" ولم تشفع له مبادرته الطيّبة في أن يلقّب بغيره من الألقاب لانغراس اللّفظ في ثقافة المصريّين.

احتفظ المترجم بالمصطلح في الترجمة الفرنسية من خلال إستراتيجية النقل الحرفي، أي «khawaga» بتحويل الجيم في آخر الكلمة إلى "ga" مثلما تُنطق في اللّهجة المصرية، مع الشرح في حاشيته (footnote) يشير فيه إلى المواصفات الأساسية للشخص الملقّب بـ "خواجا"، حيث ذكر المترجم أنّه شخص أجنبيّ وليس مسلما:

« Un étranger ou un résidant non musulman, généralement chrétien »

وعليه، نعتقد أنّ المقابل المقترض لا يطمس المعاني الإيحائية السلبية الكامنة في اللّفظ المصري العامّي، مثل: النفاق، الاحتلال، الظّلم، الخمرة، ويمكن للقارئ الفرنسي أن يصل إلى هذه المعاني أو إلى جزء منها من خلال شرح المترجم في حاشيته. إذن يمكن أن نقول أنّ إستراتيجية النقل الحرفي (translittération) التي اتّبعها المترجم هي الأمثل لنقل الإيحاءات الثقافية المرتبطة بلقب "خواجا" ويمكن أن تحقق الأثر المكافئ في الترجمة.

6.5.2.2.3 النموذج السادس

النص الأصلي	الترجمة
«فضحكت ضحكة دارت بها خيبة أملها وقالت: **– <u>السلطانة</u> مفلسة، فما العمل؟»**	**«Elle rit pour mieux cacher sa déconvenue.** **-<u>La Sultane</u> est ruinée, alors que faire ?»** **(Mahfouz, 2007: 26)**

يُستخدم لقب التشريف "السلطان" للدّلالة على الحكام العرب والمسلمين ومؤنّثه "سلطانة" يطلق على زيجاتهم ويشير أيضا إلى قريباتهم في العائلة الملكية، والتسمية مشتقة من السلطة والنفوذ.

وفي الرّواية لَقّب أحمد عبد الجواد العالْمة زبيدة بـ "السلطانة"، وهي مغنّية وراقصة كان الرّجل يتردّد على بيتها بدافع الأنس والعشق والطّرب. ولم يكن السيد أحمد الشخص الوحيد الذي يسمّيها "السلطانة" بل كان معظم مُعجبيها يدعونها كذلك لمجاملتها وإظهار التودّد لها. ويبدو أنّه قد شاع في الوسط الفنّي المصري في أوائل القرن العشرين لقب "السّلطانة" للغواني والرّاقصات سواءً كنّ من الأوساط الشعبية يغنّين في الأفراح والحفلات التي تُقام في أحياء القاهرة القديمة، أو كنّ من المطربات واسعات الشهرة كـ "منيرة المهدية" صاحبة الأسطوانات والملقّبة بـ "سلطانة الطرب" في زمن الرواية.

نقل المترجم اسم "السلطانة" نقلا حرفيا «la Sultane» بتقنية La translittération، ونعتقد أنّ الاسم ليس غريبا على قارئ الثلاثية الفرنسي الذي قد يكون مطّلعا على روائع الأدب العربي، مثل حكايات ألف ليلة وليلة حيث ورد بكثرة لقب "السلطان (ة)"، ويوجد العديد من المترجمين الذين نقلوه بـ«Sultane» فيما ترجموا من الروايات العربية إلى الفرنسية. وبالتالي قد لا تكون التسمية غريبة على المتلقي الفرنسي، ولكنّها توحي في ذهنه بالمكانة الرّفيعة للشخص المخاطَب وسلطته ونفوذه سيما من الناحية العسكرية أو السياسية، فمن إيحاءات اللّفظ: القوّة، العظمة، الرّفعة، وهذا حتى لو كان المخاطَب شخصية خيالية كما في الأساطير.

أما «Sultane Zubaida» فهي من ناحية تحمل الصفات السابقة في شخصها، ومن ناحية أخرى هي ليست أرفع مقاما ممّن يلقّبها بالسلطانة، بل العكس فمعجبيها غالبا من التجّار والبرجوازية الصغيرة يدفعون لها ولفرقتها مقابل حضورهم السهرة التي تُحييها. ولعلّ هذا اللّفظ اختصارا لـتسمية "سلطانة الحفلات" التي تقيمها في بيتها وتتولّى خلالها إمتاع

الحضور بغنائها ورقصها أيضا. ونجد أنّ هذه الدلالات مفقودة في الترجمة الفرنسية «Sultane Zubaida» إن لم يذكر المترجم في حاشيته المعنى المقصود في هذه التسمية والذي ينحصر في الجانب الفنّي.

وعليه، نقول إنّ تقنية النقل الحرفي مناسبة لترجمة لقب "السلطانة" بـ «Sultane»، حيث يحافظ المقابل الفرنسي على الإيحاءات الاجتماعية الشرقية في اللفظ الأصلي، إذا ما تمّ توضيحها في حاشية المترجم (footnote) التي تتبع اللّقب المقترض في الرّواية.

7.5.2.2.3 النموذج السابع

النص الأصلي	الترجمة
«سمعها بابا وهي تسألني: هل يجيء معنا أنكل كمال إلى الهرم. » (محفوظ، 1972أ: 173)	**«Papa l'a entendue me demander si Uncle Kamal viendrait avec nous aux pyramides.» (Mahfouz, 2015b: 265)**

يتضمن هذا النموذج لفظ التخاطب الشعوري "أنكل" الذي يستخدمه المصريون لإظهار الاحترام والتبجيل للمخاطَب الذي يكبر المتحدّث في السنّ. وهو لفظ إنجليزي «uncle» يحمل دلالات وإيحاءات اجتماعية وثقافية خاصة عندما يرد في الرواية العربية بصورته الأجنبية.

استخدمه الكاتب في الجزء الثاني للثلاثية حيث تركّزت الأحداث حول شخصية "كمال" الابن الأصغر في عائلة أحمد عبد الجواد. واهتم الكاتب بإبراز علاقة كمال بالفتاة الأرستقراطية "عايدة" ليكشف من خلالها الفوارق الطبقية بين البرجوازية الصغيرة التي يمثّلها كمال وبين الأرستقراطية وهي طبقة عايدة، وهذا من الناحية الفكرية ومختلف نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية.

نقل المترجم نقلا حرفيا عكسيا (translittération inverse) لفظ التخاطب "أنكل" بـ «uncle» حيث حافظ على اللّفظ الإنجليزي في نص الترجمة الفرنسي، كما أتبع النقل

الحرفي بشرح مختصر في حاشيته يُشير فيه إلى دواعي استخدام المصريّين لفظ التخاطب السابق. وتوحي كلمة "أنكل" بنمط الحياة الأوروبي السائد في قصر آل شداد الأرستقراطيين حيث تعيش حبيبة "كمال"، فقد خاطبت أختها الصغيرة الشاب المثقف "كمال " بأدب فدعته "أنكل". وهذا يدلّ على تحدّث الطفلة باللغة الإنجليزية وقدرتها على استخدام مفردات أجنبية مناسبة لمستوى تعليمها وسنّها الصغيرة، ويؤكد الأب إعجابه بابنته الصغيرة فيسألها مازحا: "هل تريدين حقا الزواج من أنكل كمال؟".

ولقد كان كمال يقارن باستمرار بين حياة أسرة عايدة آل شداد وأهم ما يميّزها نمط الحياة الغربي المتمثّل في غياب الدّين وتحرّر المرأة، وبين عائلته من الطبقة المتوسطة لأب متزمّت يعدّ نطق اسم أحد حريمه على لسان رجل أجنبيّ كبيرة من الكبائر حتى لو كان الرجل وليّا صالحا، ولأمّ لا تعرف شيئا عما يجري خارج جدران البيت هي وأختيه اللّتين منعتا من إكمال تعليمهما.

وعليه، فإنّه من الضروري أن ينقل المترجم الصورة الاجتماعية الخاصة بكلّ عائلة، وهذا لا يتم إلا بنقل العناصر الثقافية ودلالاتها الموحية بالتفاصيل السابقة ، ومنها لفظ التخاطب الشعوري "أنكل". فالكاتب لم يستخدمه في الرواية إلا على لسان أفراد الأسرة الأرستقراطية ولسان أحفاد أحمد عبد الجواد المثقفين لأبوين من أصول أرستقراطية.

ولقد رأينا أنّ المترجم حافظ على الدلالات الثقافية المصاحبة للفظ "أنكل" بحفاظه على اللّفظ الإنجليزي أجنبيا عن القارئ الفرنسي باستخدام أسلوب النقل الحرفي العكسي (translittération inverse)، ولو ترجمه إلى الفرنسية بـــ "oncle Kamel" لاعتقد المتلقي أنّ لفظ التخاطب الأصلي هو "خالي", وإذا ما فهمه كذلك فالترجمة ستفقد كل الإيحاءات المذكورة والمقصودة في نص نجيب محفوظ.

إذن النقل الحرفي العكسي هنا هو أفضل أسلوب لنقل الإيحاءات الثقافية المرتبطة بلقب التبجيل. ويمكن للمترجم الاستغناء عن الهامش (footnote) الذي شرح فيه دلالة

uncle حيث كتب في حاشيته أنّه لفظ تخاطب وجداني يستخدمه الأطفال لمخاطبة شخصا عزيزا من الذكور (Mahfouz, 2015b: 265)، وهذا لأنّ قارئ الثلاثية الفرنسي يدرك أنّ استخدام المصريين للإنجليزية ناتج عن احتكاكهم بالبريطانيين المحتلّين لبلادهم في تلك الفترة.

8.5.2.2.3 النموذج الثامن

النص الأصلي	الترجمة
• «أبو سريع صاحب المقلي» (محفوظ، 1972ب: 6) • «فقال ياسين: عشت ملكا يا أبا خليل» (المرجع نفسه: 172)	• «Abou Sari le grilleur de pépin» (Mahfouz, 2007: 7) • «Vivez roi, Abou Khalil!» (ibid: 237)

يُستخدم لفظا التخاطب "أبو" أو "أم" فلان في الثقافة العربية لإظهار الاحترام والتبجيل للمخاطَب. وتتكوّن هذه الألقاب بالاعتماد على اسم البنت أو الابن البكر للرّجل المتزوّج أو المرأة المتزوّجة. ولقد وظّف المترجم النقل الحرفي في ترجمة ألقاب التخاطب التأدبية إلى الفرنسية مثل: "أم مريم" «Oum Maryam» و"أم فهمي" «Oum Fahmi». والتسمية الأولى "أم مريم" يُطلقها أبناء أحمد عبد الجواد وأحمد نفسه على الجارة بهيجة نسبة إلى ابنتها الوحيدة مريم، وكذلك "أم فهمي" نسبة إلى "فهمي" الابن البكر لأمينة. ولقد تعوّد أهلها ومعارفها على مناداتها بـ "أم فهمي" بعد استشهاد فهمي في ثورة 1919م، إكراما للأم أمينة وتمجيدا لذكرى الشهيد الخالدة.

والجدير بالذّكر أنّ المترجم إلى جانب توظيفه لتقنية النقل الحرفي أتبعها بالشرح في حاشيته (footnote) يشير فيه إلى العرف العربيّ في تعيين هذه الألقاب والذي توارثته الأجيال منذ عهد الرسول عليه الصلاة والسلام، فقد كان يُكنى بـ "أبو القاسم" نسبة إلى ابنه "القاسم"، وتُكنى ابنته فاطمة الزهراء بـ "أم الحسن والحسين" نسبة إلى ولديْها.

أما فيما يخص "أبو سريع" و "أبو خليل" فهما لم يلقّبا كذلك نسبة إلى أبنائهم. وحسب ما ورد في الرواية فـ"أبو سريع" والد الفتاتين "نرجس" و"قمر" ولم يُذكر أنّ له ولد، بينما "أبو خليل" أي إبراهيم شوكت، فإنّه أب عبد المنعم وأحمد، وليس له ولد يدعى "خليل". ولكنّ ياسين لقّب إبراهيم بـ "أبو خليل" نسبة إلى النبي إبراهيم خليل الله لغرض المجاملة، ويلقّبه المسلمون بـ "أبو الأنبياء" لرفعة مقامه، فهو من أولي العزم من الرّسل حسب ما جاء في القرآن الكريم.

ولقد قال له ياسين: "عشت ملكا يا أبا خليل" مُثنيا على استغناء إبراهيم عن الوظيفة الحكومية حيث يعمّ هذا القطاع الفساد والرّشوة فضلا عن أجر الموظف الزّهيد، وهكذا كانت حال ياسين الموظف بمدرسة حكومية.

في حين أنّ إبراهيم شوكت كانت أملاك عائلته الأرستقراطية تُكسبه دخلا محترما يسمح له بالعيش في ميسرة وهو جالس في بيته. ونتبيّن في هذا الموقف قصد الكاتب من وراء حوار ياسين وإبراهيم المتمثّل في الإشارة إلى فساد المجتمع والمنظومة السياسية في مصر في أوائل القرن العشرين. وترتّب على ذلك معاناة أبناء الطبقة المتوسطة من اللامساواة والتهميش المفروضان من النّظام لحساب مصالح الطبقة العليا التي يمنحها كلّ الامتيازات.

ولقد اختار المترجم أنسب إستراتيجية بنقل لقب "أبو خليل" نقلا حرفيا متبوعا بالشرح في الحاشية، الذي أشار فيه إلى صلة اللّقب بالنبي إبراهيم خليل الله. أما النقل الحرفي لـ "أبو سريع" فيمكن أن يكون مناسبا إذا ما ذيّله المترجم بشرح في الهامش يذكر فيه سبب الكنية، وهو كونه تاجرا في منطقة شعبية يقدّم طعاما مقليّا سريع التحضير. وبالتالي فإنّ القارئ الفرنسي قد يفهم أنّ «Abou Sari» مثل سابقيه، أي ربّما لُقّب كذلك نسبة إلى ابن له يُدعى Sari.

إذن لتجنّب فهم القارئ الفرنسي الترجمة السابقة فهما خاطئا، نقترح إضافة شرح معنى تسمية «Abou Sari» في حاشية المترجم أو المتن، فإذا ما كان المعنى واضحا للمتلقّي

يمكن لإستراتيجية النقل الحرفي نقل الإيحاءات الثقافية الاجتماعية المرتبطة بهذا الاسم في نص الترجمة.

وبعد أن أنهينا تحليل النماذج، سنقدم فيما يأتي جدولا تلخيصيا يتضمّن نماذج الترجمة بالتكافؤ الشكلي والديناميكي، ويوضّح ما إذا نُقل الإيحاء الثقافي والمعنى المحدّد فيها، بالإضافة إلى مدى تحقيق الأثر المكافئ.

النص المصدر	الترجمة	أسلوب الترجمة	نقل الإيحاء الثقافي والمعنى المحدّد والأثر المكافئ	الترجمة المقترحة
المؤمن لا يُلدغ من جحر مرّتين	**Chat échaudé craint l'eau froide**	تكافؤ ديناميكي	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - تنقل المعنى المحدّد - عدم تحقّق الأثر المكافئ	
إنّ بعد العسر يسرا	**Après la pluie vient le beau temps!**	تكافؤ ديناميكي	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - تنقل المعنى المحدّد . - عدم تحقّق الأثر المكافئ	
خير البرّ عاجله	**La plus belle œuvre pie est la plus tôt accomplie!**	تكافؤ ديناميكي+ ترجمة تفسيرية (trad explicative)	- تنقل جزءا من الإيحاء الثقافي الدّيني. - تنقل المعنى المحدّد - عدم تحقّق الأثر المكافئ	
يِموت الزمّار وِصْباعُه بيلعب.	**Qui nait danseuse meurt en levant la jambe**	تكافؤ ديناميكي+ ترجمة تفسيرية (trad explicative)	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - لا تنقل المعنى المحدّد - عدم تحقّق الأثر المكافئ	

كبش الفداء	**Le bouc émissaire.**	تكافؤ ديناميكي	–لا تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى المحدّد –الأثر المكافئ ضعيف	
بنت حلال	**Une brave fille**	تكافؤ ديناميكي	–لا تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى المحدّد – عدم تحقّق الأثر المكافئ	
أقطع ذراعي	**Je veux bien être pendue**	تكافؤ ديناميكي	–لا تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى المحدّد –إمكانية تحقّق الأثر المكافئ	
فأل الله ولا فالك	**Ne parle pas de malheur!**	تكافؤ ديناميكي + حذف (omission) + ترجمة تفسيرية (trad explicative)	–لا تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى المحدّد –لا تحقق الأثر المكافئ	
والسماء؟ ،كيف حالها الآن؟ –<u>قطران!</u>	**-Et le ciel ? s'enquit Aïcha. Qu'est –ce qu'il dit maintenant ? -<u>Noir comme du cirage</u>**	تكافؤ ديناميكي	– تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى المحدّد – تحقّق الأثر المكافئ	
إنّي تلقيتك بيدي من <u>عالم الغيب</u>	**Je t'ai sortie moi-même du <u>ventre de ta mère</u>!**	تكافؤ ديناميكي	–لا تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى –لا تحقّق الأثر المكافئ	

من أين جئت بهذه الحنبلية؟	**Mais diable, d'où tenez-vous cette intransigeance ?**	تكافؤ ديناميكي	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - تنقل المعنى المحدّد -لا تحقّق الأثر المكافئ	
في وجهي دم!	**J'ai de la pudeur!**	تكافؤ ديناميكي	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - تنقل المعنى -لا تحقّق الأثر المكافئ	
بابا "سخّام"	**père Fouettard**	تكافؤ ديناميكي	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - خطأ في نقل المعنى (contre-sens) -لا تحقّق الأثر المكافئ	
سي السيد	**Monsieur Ahmed**	تكافؤ ديناميكي	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - تنقل المعنى -لا تحقّق الأثر المكافئ	al-Sayyed
منيرة المهدية	**La diva**	تكافؤ ديناميكي	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - تنقل جزءا من المعنى -لا تحقّق الأثر المكافئ	La diva Mounira el-Mehdiya
المسجد "الحرام"	**Ça rime avec gueuse!**	تكافؤ ديناميكي + حذف (omission) + ترجمة تفسيرية (trad explicative)	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - تنقل جزءا من المعنى -لا تحقّق الأثر المكافئ	
● **"تيزة"**	● **Notre amie** ● **Madame**	تكافؤ ديناميكي	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - تنقل جزءا من المعنى -لا تحقّق الأثر المكافئ	●Tante ●Ma tante

"هانم"	Madame	تكافؤ ديناميكي	–لا تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل جزءا من المعنى –لا تحقّق الأثر المكافئ	
–في أيّ سنة يا عم –لا يا عم.	-En quelle classe es-tu mon grand ? -Désolé, mon vieux!	تكافؤ ديناميكي	– تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى – تحقّق الأثر المكافئ	
مولانا...	Notre maître	تكافؤ شكلي	– تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى – تحقّق الأثر المكافئ	

الجدول (1): ترجمة الإيحاءات الثقافية بالتكافؤ

ويلخص الجدول الآتي نماذج الترجمة الحرفية للإيحاءات الثقافية حيث يوضّح مدى نقل الإيحاء الثقافي والمعنى المحدّد.

النص المصدر	الترجمة	أسلوب الترجمة	نقل الإيحاء الثقافي والمعنى المحدّد	الترجمة المقترحة
إن كان لك عند الكلب حاجة قل له يا سيّدي	Si vous avez un service à demander à un chien, appelez-le monsieur!	ترجمة حرفية	–لا تنقل الإيحاء الثقافي – لا تؤدي المعنى (non-sens)	Tout flatteur vit au dépend de celui qui l'écoute
العين لا تعلو على الحاجب	L'œil ne monte jamais au-dessus du sourcil	ترجمة حرفية	–لا تنقل الإيحاء الثقافي – لا تنقل المعنى	L'œil ne s'élève jamais au-dessus du sourcil

إن كبر ابنك آخه	**Si ton fils grandit, fais t'en un ami**	ترجمة حرفية + تغيّر النظرة (modulation)	-لا تنقل الإيحاء الثقافي. - عدم الدقة في نقل المعنى	Quand ton fils grandit, fais t'en un frère.
الولد لخاله	**Le neveu à son oncle**	ترجمة حرفية	- تنقل الإيحاء الثقافي، الحقيقة الثقافية قليلة الوضوح. - عدم الدقة في نقل المعنى	Le neveu à son oncle maternel
أكمل نصف ديني	**Honorer l'autre moitié de ma religion**	ترجمة حرفية + (Footnote)	- تنقل جزءا من الإيحاء الثقافي. - تنقل المعنى	/
تحية شيّعوا بها الإنجليز الرّاحلين كما يُشيّع الضيف الثقيل بكسر القلّة وراءه.	**Des anglais qui s'en vont, comme quand on raccompagne un invité indésirable en cassant une gargoulette derrière lui.**	ترجمة حرفية	- تنقل الإيحاء الثقافي - غموض المعنى	Des anglais qui s'en vont, comme quand on raccompagne un invité indésirable en cassant une gargoulette derrière lui. pour qu'il ne revienne plus.
أكلوا عقله!	**Ils lui ont mangé l'esprit!**	ترجمة حرفية	-لا تنقل الإيحاء الثقافي - لا تؤدي أيّ معنى (non-sens)	/

أخذَتْك لحما وتركتك عظاما	**Je vous prendrais dodu comme un chapon pour ne laisser de vous que les os!**	ترجمة حرفية + ترجمة تفسيرية	–لا تنقل الإيحاء الثقافي – خطأ في نقل المعنى (faux-sens)	
● "يا طير يالّلي على الشجر" ● " عصفوري يا أمّه" ● "على روحي أنا الجاني"	**● Hé! l'oiseau là-haut sur la branche ● mon petit oiseau ma mère ●À mon âme je fais outrage**	ترجمة حرفية + الإضافة (l'ajout)	– تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى	
●الوفد ●<u>الأحرار</u>	**● Le Wafd ●Les libéraux..**	نقل حرفي (translittération) + ترجمة حرفية	– تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى	● al-Ahrar, les libéraux. ● al- Ahli
كمال.. الكماليزم.	**Kamal.. "Kamalisme"**	نقل حرفي (translittération)	– تنقل الإيحاء الثقافي – المعنى قليل الوضوح	Kamal .."Kamalisme", perfectionisme.
هل جئت بها من بار <u>فنشي</u>؟	**où tu l'as dégotée ? au <u>Finish</u> ?**	نقل حرفي عكسي (translittération inverse)	– لا تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى	Finshi +footnote

القلعة	**Quartier de la Citadelle**	نقل حرفي (translittération) + إضافة (ajout)	– لا تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى	Al-Qualaa + footnote
خواجا	**Khawaga**	نقل حرفي (translittération)	– تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى	
السلطانة	**La Sultane**	نقل حرفي (translittération)	– تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى	
أنكل	**Uncle**	نقل حرفي عكسي (translittération inverse)	– تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى	
أبو سريع **أبو خليل**	**Abou Sari** **Abou khalil**	نقل حرفي (translittération)	– تنقل الإيحاء الثقافي – تنقل المعنى	كتابة هامش تفسيري (footnote) لشرح الإيحاء

الجدول (2): ترجمة الإيحاءات الثقافية بأسلوب الحرفية

6.2.2.3 نتائج الدراسة التحليلية للنماذج

في إطار دراسة ترجمة الإيحاءات الثقافية في ثلاثية نجيب محفوظ، ركّزنا على استخدام المترجم لأسلوبي الحرفية والتكافؤ بنوعيه "الشكلي والدّيناميكي". فقمنا بتحليل عشرين (20) نموذج من الترجمات المكافئة وعشرين (20) نموذج من الترجمات الحرفية للإيحاءات الثقافية في: الأمثال والتعابير الاصطلاحية والصور البيانية وأسماء العلم وألفاظ التفخيم والتخاطب. وهذا لمعرفة كيفية توظيف المترجم للإستراتيجيّتين ومدى فاعليّتهما في نقل الإيحاءات الثقافية العربية إلى المتلقي الفرنسي.

ولقد سعينا في هذه الدراسة أيضا إلى معرفة ما إن نقل المترجم المعاني الأساسية (أي الدلالات المحدّدة) للصيغ التعبيرية السابقة ومدى تحقّق الأثر المكافئ في نماذج الترجمات المكافئة. وقد أفضى البحث إلى النتائج الآتية:

- في الترجمات المكافئة

– الإيحاء الثقافي: وجدنا ثلاث (3) ترجمات تنقل الإيحاء الثقافي، ستة عشر (16) ترجمة لا تنقل الإيحاء الثقافي، وترجمة واحدة (1) تنقل جزءا من الإيحاء الثقافي.

– المعنى الأساسي: (10) ترجمات تنقل المعنى في الأنماط التعبيرية المدروسة، وخمس (5) ترجمات تنقل جزءا من دلالاتها. فيما لا تؤدي خمس (5) ترجمات المعنى وتؤدي إحداها معنى عكسي (contre-sens).

– أما الأثر المكافئ: فقد تحقق في خمس (5) ترجمات، منها واحدة مكافئة تكافؤا شكليّا. ولم يتحقق في خمسة عشر (15) ترجمة بالتكافؤ بالديناميكي.

- في الترجمات الحرفية

–الإيحاء الثقافي: عشر (10) ترجمات تنقل الإيحاء الثقافي، ترجمتان (2) تنقلان جزءا من الإيحاء الثقافي، ثماني (8) ترجمات لا تنقل الإيحاء الثقافي.

– المعنى المحدّد (الأساسي): تسع (9) ترجمات تنقل المعنى المحدّد، ثماني (8) ترجمات تنقل جزءا من المعنى، أو معنى قليل الوضوح، غير دقيق.

وثلاث (3) ترجمات لا تنقل المعنى، إثنتان منها لا تؤديان أيّ معنى (non-sens)، وواحدة تنقل معنى خاطئ (faux-sens).

ويلخص الجدول (3) في الصفحة الموالية النتائج السابقة:

نماذج الدراسة	الإيحاء الثقافي	المعنى المحدد	نوع التكافؤ	الأثر المكافئ
الترجمة بالتكافؤ عشرون (20) نموذج	- (3) ترجمات تنقل الإيحاء الثقافي. -(16) ترجمة لا تنقل الإيحاء الثقافي. -ترجمة (1) تنقل جزءا من الإيحاء الثقافي.	- (10) ترجمات تنقل المعاني المحدّدة - (5) ترجمات تنقل جزءا من دلالاتها. - (5) ترجمات لا تنقل المعنى (واحدة تؤدي معنى عكسي).	- (19) تكافؤ ديناميكي. - (1) تكافؤ شكلي	-(5) تحقق الأثر المكافئ. (15) لا تحقق الأثر المكافئ
الترجمة الحرفية عشرون (20) نموذج	-(10) ترجمات تنقل الإيحاء الثقافي. - ترجمتان (2) تنقلان جزءا من الإيحاء الثقافي. - (8) ترجمات لا تنقل الإيحاء الثقافي.	- (9) ترجمات تنقل المعنى. - (8) ترجمات تنقل جزءا من المعنى، أو معنى قليل الوضوح، غير دقيق. - (3) لا تنقل المعنى.		

الجدول (3): النتائج الإحصائية للدراسة التحليلية للنماذج

- استخدم المترجم التكافؤ الديناميكي في معظم نماذج دراسة ترجمة الإيحاءات الثقافية بالتكافؤ، ولم يوظّف التكافؤ الشكلي إلا في نموذج واحد، ربّما لشدة انغراس الرموز

الثقافية وإيحاءاتها في الثقافة العربية، وبالتالي لا يجد لها مقابلا في اللغة الفرنسية يكافئها تكافؤا شكليا. وهذا راجع أيضا للتباعد الثقافي بين لغتي الترجمة.

– نقل المترجم باستخدام التكافؤ الديناميكي المعاني المحدّدة (الأساسية) للأمثال والتعابير الاصطلاحية والصور البيانية وأسماء العلم وألفاظ التفخيم والتخاطب، ولم ينقل بالقدر ذاته إيحاءاتها الثقافية، على الرّغم من أهميّتها في التعريف بثقافة الكاتب نجيب محفوظ حيث ترتبط أحداث الرّواية ببيئة الكاتب.

– لم يحقّق المترجم الأثر المكافئ في معظم ترجمات الإيحاءات الثقافية بالتكافؤ الديناميكي.

– عندما لا ينقل التكافؤ الديناميكي الإيحاء الثقافي في اللغة الهدف يتعذّر تحقيق الأثر المكافئ، وبالتالي يمكن القول أنّ الأثر المكافئ يرتبط بمدى استيعاب الثقافة المستقبلة للصورة الثقافية الأصلية.

– وظّف المترجم أسلوب الترجمة الحرفية، متبوعة بالشرح في الهامش (note de traduction) وأحيانا مع الإضافة (l'ajout) في المتن للتوضيح، مما مكّنه من نقل الإيحاءات الثقافية العربية الإسلامية في ثلاثية القاهرة إلى المتلقي الفرنسي.

– أفاد المترجم الفرنسي من تقنيتي النقل الحرفي (translittération) والإضافة (l'ajout) بنسبة كبيرة في نقل أسماء الشخصيات الشعبية والفنية وأسماء العلم وكذلك ألقاب التخاطب والتبجيل، ممّا أتاح الحفاظ على الصبغة المحلية والبيئة الشرقية للرّواية.

– النقل الحرفي (translittération) إستراتيجية مثلى لنقل الإيحاءات الثقافية المرتبطة بأسماء العلم وألفاظ التفخيم والتخاطب مع الشرح، سواءً بالإضافة (ajout) في المتن، أو في حاشية المترجم (footnotes).

– الهوامش التفسيرية (notes de traduction) هي إستراتيجية مناسبة لإزالة الغموض عن الرّموز الثقافية المتأصّلة في الثقافة الشرقية وللتصريح بإيحاءاتها.

– لم تنقل بعض الترجمات الحرفية الإيحاء الثقافي فيما يخص المجموعات الخمس (الأمثال، التعابير الاصطلاحية، الصور البيانية، أسماء العلم، ألفاظ التفخيم والتخاطب) لأنّ معانيها الحرفية جاءت مبهمة، أو لا تؤدّي أيّ معنى (non-sens) في اللغة الفرنسية، نتيجة التباعد الثقافي بين العربية والفرنسية.

– أسلوب الترجمة الحرفية ليس حلا نهائيا لتخطّي العقبات الثقافية. فقد أدّت الحرفية إلى ضمور معاني العديد من الأمثال (proverbes) العربية والعبارات الاصطلاحية (idioms) في النسخة الفرنسية، فكانت تكشف إخفاق المترجم في نقل المحتوى الثقافي.

– لجأ المترجم إلى أسلوب الترجمة التفسيرية (trad explicative) في الحالات التي تعذّر فيها ترجمة العبارات الثقافية حرفيا، فترجم جزءا منها حرفيا وفسّر الباقي، وأيضا في حالات التكافؤ الديناميكي، حيث كافأ جزءا من الإيحاء الثقافي للعبارة وترجم الجزء الآخر بشرحه وتفسيره.

– أسلوب الترجمة التفسيرية إلى جانب الحرفية أو التكافؤ في العبارة الواحدة، ليس فعالا في نقل الإيحاء الثقافي ما لم يترجم المترجم الرمز الثقافي المتّصل بالإيحاء ترجمة مباشرة، ومنها استخدام النقل الحرفي.

– وظّف المترجم في مواجهة صعوبات ترجمة الإيحاءات الثقافية التي تتضمّنها رواية ثلاثية القاهرة ما لا يقلّ عن عشرة أساليب للترجمة بما فيها الترجمة الحرفية (trad littérale) والتكافؤ الشكلي والديناميكي (équivalence formelle et dynamique)، وهي: الترجمة التفسيرية (trad explicative)، الإضافة (adjonction)، النقل الحرفي (translittération)، النقل الحرفي العكسي (translittération inverse)، تغيّر النظرة (modulation)، الحذف (omission)، حاشية المترجم (note du traducteur).

3.3 خلاصة الفصل

ثبت لنا من الدراسة التحليلية الوصفية لترجمة الإيحاءات الثقافية في ثلاثية نجيب محفوظ مدى ارتباط الإيحاءات ببيئة الكاتب العربية، مما يجعل عملية ترجمتها لا تخلو من الصعوبات والعقبات. وفي المقابل يُقدّم أسلوبا التكافؤ والحرفية حلولا لتجاوز العديد من المعضلات في ترجمة الإيحاءات الثقافية في الرواية، وهذا إذا ما أحسن المترجم توظيفهما بمراعاة السياق والأخذ بالاعتبار مدى معرفة المتلقي بالمفاهيم الثقافية.

كما إنّ مجموعة الإستراتيجيات المتنوّعة التي يلجأ إليها المترجم تكون عونا له في التعريف بثقافة الآخر، ويسهم مخزون المترجم المعرفي والثقافي في نقل البيئة الثقافية للعمل الرّوائي بشكل صحيح.

خـــاتـمـــــة

لقد أفضى بنا هذا البحث إلى التعرّف على الحلول الإستراتيجية المتاحة فيما يخص ترجمة الإيحاءات الثقافية في ثلاثية القاهرة إلى اللغة الفرنسية، بالتركيز على فاعلية أسلوبي التكافؤ والحرفية في نقل إيحاءات الثقافة الشرقية، سيما الدينية والاجتماعية منها، التي تتضمّنها الأنماط اللّغوية والتعبيرية الآتية: الأمثال، التعابير الاصطلاحية، الصور البيانية، أسماء العلم، ألقاب التخاطب والتفخيم. ولقد استخدمها الكاتب في أقوال الشخصيات وحواراتهم بكثرة، حيث كانت تزدحم بألوان من الإيحاء.

وبناءً على ما سبق، نستعرض أهم ما توصّلنا إليه في هذه الدراسة التحليلية الوصفية.

في البدء لمسنا انغراس الإيحاءات في ثقافة الكاتب وهذا من خلال تعرّضه للعديد من مظاهر الثقافة الشرقية كما استخدم الإيحاء في نقد الواقع الاجتماعي والسياسي في مصر، فجاءت نماذج الدراسة مشحونة بالإيحاءات، ونعتقد بأنّها تتطلّب من المترجم نشاطا تأويليّا معتبرا لفهمها وإفهامها.ومن هنا استنتجنا أهمية الاستناد على مبادئ نظرية المعنى في تحليل النماذج للوقوف على المعاني الإيحائية واستنباط أغراضها، وتحديد كيفية التعامل مع المدلولات الثقافية في مختلف الصور التعبيرية ضمن سياقاتها.

ولقد اعتمدنا في دراستنا لأسلوب التكافؤ في ترجمة الإيحاءات الثقافية على نظرية "نايدا" التي تصنّفه إلى تكافؤ شكلي وتكافؤ ديناميكي، إذ وجدنا أنّ المترجم استخدم التكافؤ الديناميكي بكثرة في نماذج الدراسة، ولم يوظّف التكافؤ الشكلي إلّا قليلا، ربّما لعدم وجود مكافئات شكلية للإيحاءات الثقافية في اللغة الفرنسية بسبب التباعد الثقافي بين اللّغتين العربية والفرنسية. كما رأينا أنّ التكافؤ الديناميكي قد نقل المعاني المحدّدة (الأساسية) للعبارات الثقافية ولم ينقل بالقدر ذاته إيحاءاتها، زِد إلى أنّ الأثر المكافئ لم يتحقّق في معظم الترجمات المكافئة للإيحاءات الثقافية. فتوصّلنا إلى أنّ تحقيق الأثر المكافئ للإيحاء يرتبط بمدى استيعاب الثقافة المستقبلة للصورة الثقافية الأصلية.

وخلصنا إلى أنّ الترجمة الحرفية للإيحاءات الثقافية التي أشار إليها "برمان" في نظريته الثقافية، أي عبر النقل المباشر للرّموز الثقافية متبوعا بالشرح في الهامش أو في حاشية المترجم، تعدّ أسلوبا فعّالا لنقل إيحاءات الثقافة الشرقية حيث تكشف للمتلقي الفرنسي ملامح بيئة الكاتب وتتيح له الانفتاح عليها. ومع ذلك ليست الحلّ النهائي لتجاوز العقبات الثقافية، فقد أخفق المترجم، مثلما رأينا في مجموعة من نماذج الدراسة، عندما وظّف الحرفية على حساب المعنى المنقول، ممّا أدّى إلى ترجمات مبهمة، وأخرى تنقل معنى خاطئا (faux-sens) أو بلا معنى (non-sens).

واستنادا على نتائج الدراسة التحليلية الوصفية، نتوصّل إلى الإجابة بالنفي أو الإثبات عن الفرضيات التي وضعناها في بداية البحث كمايلي:

- تنقل الترجمة الحرفية الإيحاءات الثقافية التي تتضمّنها الأمثال، والتعابير الاصطلاحية، والصور البيانية، وأسماء العلم، وألقاب التخاطب والتفخيم، إذا ما نقل المترجم من خلال الحرفية المعاني الأساسية (الدلالة المحددة) لهذه العبارات نقلا صحيحا وكانت مفهومة في لغة الترجمة.
- اعتمد المترجم في ترجمة الإيحاءات الثقافية التكافؤ الديناميكي من بين نوعي التكافؤ لنايدا، إلّا أنّه لم ينقل الصورة الثقافية العربية، الاجتماعية والدينية منها، حيث نقل المعاني الأساسية للعبارات دون أن ينقل إيحاءاتها بهذا الأسلوب. وهكذا لم يتحقّق الأثر المكافئ في معظم الترجمات المكافئة.
- تنوّعت أساليب ترجمة الإيحاءات الثقافية التي وظّفها مترجم الثلاثية بين أساليب الترجمة المباشرة وغير المباشرة، وعددها لا يقلّ عن عشرة أساليب بما فيها الحرفية والتكافؤ الشكلي والديناميكي. ولقد كانت مبادئ نظرية المعنى عونا له في تأويل المدلولات الثقافية وإيحاءاتها.
- يساعد السياق المترجم في تحديد أساليب ترجمة الإيحاءات الثقافية.

ولقد مكّننا هذا البحث من اقتراح جملة من التوصيات لتذليل صعوبات ترجمة الإيحاءات الثقافية وإرشاد المترجم في خياراته الإستراتيجية المتعلّقة بها، نذكرها فيما يأتي:

- يتعيّن على المترجم إذا ما اختار الحرفية لترجمة العبارات المشحونة بالإيحاءات الثقافية، أن يحرص على نقل معانيها الأساسية بوضوح، لأنّ الترجمة الحرفية (trad littérale) للرمز الثقافي دون أن تؤدي العبارة التي تحويه المعنى الأساسي بدقة ووضوح في اللغة الهدف، لا يمكن أن تنقل الإيحاء إلى متلقي الترجمة.
- نؤكد على ضرورة اختيار المترجم التكافؤ الشكلي عندما يتوفّر له الخيار بينه وبين الديناميكي، أي عندما ينقل كلاهما المعنى صحيحا، لأنّ التكافؤ الشكلي يتيح للمترجم الاحتفاظ بالرّمز الثقافي فيسهل عبور الإيحاءات المرتبطة به إلى المتلقي.
- ينبغي للمترجم أن يحتفظ بأسماء العلم ذات الحمولة الثقافية من خلال أسلوب النقل الحرفي (translittération)، فيتجنّب مكافأتها أو ترجمتها حتى لا يطمس هويّتها.
- ندعو المترجم إلى الاستعانة بالهوامش التفسيرية (notes de la traduction) لشرح الإيحاءات الثقافية ضمن النص الروائي حتى لو اقتضى الأمر استخدامها بكثرة، خاصة إذا ما تبعت النقل الحرفي (translittération) للرّموز الثقافية.

ومحصّلة الأمر أنّه يمكن للمترجم أن يلجأ باستمرار إلى أسلوبي التكافؤ والحرفية لترجمة الإيحاءات الثقافية ضمن النص الرّوائي، مع ضرورة نقل الدلالات المحدّدة للعبارات الإيحائية بدقة ووضوح إلى اللّغة الهدف.

وختاما، نأمل أن يفتح بحثنا هذا آفاقا لبحوث أخرى تنطلق في تحديد إشكاليّتها ممّا توصّلنا إليه من إمكانية تخطّي العقبات الثقافية في الترجمة باستخدام التكافؤ والحرفية إلى جانب إجراءات ترجمية متنوّعة. ونشير هنا إلى إمكانية البحث في موضوع ترجمة الإيحاءات الثقافية في أدب الطفل، وغرضه تربوي تعليمي، حيث يشترط تحقيق الغرض ذاته في ترجمة إيحاءاته، ممّا يستوجب الوقوف على أساليب الترجمة فيه ودراستها.

قائمة المصادر والمراجع

1.المصادر

المدوّنة

-محفوظ، ن. (1972أ). *قصر الشوق*. بيروت: دار القلم.

-محفوظ، ن. (1972ب). *السكرية*. بيروت: دار القلم.

-محفوظ، ن. (1989). *بين القصرين*. ج1، ج2. الجزائر: موفم ومؤسسة طاسيلي.

- Mahfouz, N. (2015a). *Impasse des Deux Palais*. (Traduit par Philippe Vigreux). France: J-C Lattès.

- Mahfouz, N. (2015b). *Le Palais du Désir*. (Traduit par Philippe Vigreux). France: J-C Lattès.

- Mahfouz, N. (2007). *Le Jardin du Passé*. (Traduit par Philippe Vigreux). France: J-C Lattès.

2.المراجع باللغة العربية

-ابن منظور، م.أ. (1994). *لسان العرب*. ط3. بيروت: دار صادر.

-أبو سعد، أ. (1987). *معجم التراكيب والعبارات الاصطلاحية العربية القديم منها والمولّد*. بيروت: دار العلم للملايين.

-أبو ملّوح، إ. (2003). *ثلاثية أحمد حرب وثلاثية نجيب محفوظ: دراسة في الرؤية والتشكيل*. رسالة ماجستير. الأردن: الجامعة الأردنية.

-أسابع، س. (2017). ثنائية "اللغة والثقافة" في ترجمة التعابير الاصطلاحية. *مجلّة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية*، 5 (9)، 111-122.

-الجاحظ، أ. ع. (1965). *الحيوان*. ط2. ج1. مصر: شركة البابي الحلبي.

-الجرجاني، ع. (دت). *أسرار البلاغة*. ط4، جدّة: دار مدني.

-الحراصي، ع.ل. (1995). في ترجمة الاستعارة. *نزوى*، (3)، 41-56.

-الحكيم، أ. (1989). *علم الترجمة النظري*. دمشق: دار طلاس.

-الخازمي، م. (2016). الألقاب والكنى والرنوك والشارات على المسكوكات الإسلامية. *مجلة العلوم الإسلامية والحضارة*، (3)، 197-213.

-السكوت، ح. (2000). *الرواية العربية*. مج 1. القاهرة: الجامعة الأمريكية.

-الشايب، أ. (1991). *الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية*. ط8. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

-الشكعة، م. (1991). *كتاب الأئمة الأربعة*. ط3. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

-العالم، م. أ. (1986). *الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية*. دمشق: دار الحوار.

-العبد، م. (2005). *النص والخطاب والاتصال*. ط1. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.

-العيدي، ع. ف. (2022). مرجعية التصرف في ترجمة العناصر الثقافية للنصوص الأدبية. *العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب*، 6 (2)، 463-470.

-القيسي، ع. (2010). *نجيب محفوظ: تكنيك الشخصيات الرئيسية والثانوية*. عمان: دار البداية.

-الكسواني، م.، وقطناني، ح. (2014). *في تذوق النص الأدبي*. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

-الميداني، أ.ف. (2002). *مجمع الأمثال*. ج2. بيروت: دار صادر.

-النساج، س.ح. (1980). *في الرومانسية والواقعية*. القاهرة: مكتبة غريب.

-النوباني، ش. (2017). الأبعاد الثقافية في الكناية: دراسة في المصطلح والبنية والدلالة. *مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية*، (53)، 241-278.

-أمبارو أورتادو، أ.(2007). *الترجمة ونظريّاتها: مدخل إلى علم الترجمة*. ط1. (تر. علي إبراهيم المنوفي). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

-أوراغ، م. (2010). *النص الأدبي بين الثابت والمتغيّر في النقد الأدبي المعاصر*. رسالة ماجستير. الجزائر: جامعة الحاج لخضر، باتنة.

-بارِندَر، ب. (2009). *الأمّة والرّواية*. (تر. محمّد عصفور). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

-بعيطيش، ي. (2011). خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة. *مجلة كلية اللآداب واللغات*. 4(8)، 151-178.

-تيمور، أ. (2002). معجم *تيمور الكبير في الألفاظ العامية*. القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية.

-تيمور، أ. (2012). *الأمثال العامية*. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

-جابر، ج. (2005). *منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق: النص الرّوائي نموذجا*. العين: دار الكتاب الجامعي.

-جاسم، ع.(1995). *دراسات نقدية في الأدب الحديث*. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

-جرادات، ع.ل. (2019). *الثقافة وترجمة الأمثال*. *أفكار*، (363)، 89-93.

-حسن، ش.، وآزاده، ك. (1971). رؤية إلى العناصر الروائية. *دراسات الأدب المعاصر*، (10)، 49-59.

-حضري، ج. (2006). الترجمة والمثاقفة. *حوليات التراث*، (5)، 64-76.

-حمداش، ش. (2009). *ترجمة الأمثال الشعبية الجزائرية بين الحرفية والتكافؤ من العربية إلى الفرنسية كتاب بالأمثال يتضح المقال لقادة بوتارن نموذجا*. رسالة ماجستير. الجزائر: جامعة الجزائر2.

-داود،م.(2003). *معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة*.القاهرة: دار غريب.

-دحماني. (2012). *بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني: مقاربة تحليلية في جماليات الأداء والإيحاء*. رسالة دكتوراه. الجزائر: جامعة وهران.

-دندوقة، ف.(2009). التأويل وتعدّد المعنى. *مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية*، (4)، 113-126.

-زيادنة، ص. (2014). موسوعة *الأمثال الشعبية*. فلسطين: دار الهدى.

-سرور، ن. (1989). *رحلة...في ثلاثية نجيب محفوظ*. لبنان: دار الفكر الجديد.

-سكاربيرت، ر. (1983). *سوسيولوجيا الأدب*. ط2. (تر. آمال أنطوان عرموني). بيروت: منشورات عويدات.

-سي أحمد، ع. ر. (2022). الرواية العربية، سؤال الهوية. *أفانين الخطاب*، 2 (1)، 141-151.

-شجراوي، ك. (2011). *نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة.: دراسة تطبيقية في ثلاثيتي نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي*. بيروت: أكاديمية القاسمي.

-شفيق، ف. (2007). *في الأدب والنقد*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

-شكري، غ. (1987). *المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ*. القاهرة: مكتبة مدبولي.

-صيني، م; وعبد العزيز ، ن. (1992). معجم *الأمثال العربية*. بيروت: مكتبة لبنان.

-طه بدر، ع.م. (1996). *تطور الرواية العربية الحديثة*. القاهرة: دار المعارف.

-عبد الخالق، ر. (2003). الدلالة والترجمة– إشكالية الدلالات الحافة في الترجمة – القرآن الكريم نموذجا. *المترجم*، (8)، 211–237.

-عبد العزيز، إ. (2006). *أنا نجيب محفوظ: سيرة حياة كاملة*. مصر: نفرو للنشر والتوزيع.

-عزيز، أ. (2007). *الكنايات العامية المصرية*. القاهرة: الحضارة للنشر.

-عناد، أ. (2018). ترجمة الصورة البيانية عند يوجين نايدا. *مجلة الترجمة واللغات*، 17(2)، 6–31.

-عنان، ل. (1985). *الواقعية في الأدب الفرنسي*. القاهرة: دار المعارف.

-عناني، م. (1997). *الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق*. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

-عناني، م. (2000). *فن الترجمة*. ط5. القاهرة: لونجمان.

-غنيمي، م. (1997). *النقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر.

-فتحي، ح. (2013). *ترجمة الإيحاءات الثقافية في رواية The Picture of Dorian Gray من الإنجليزية إلى العربية: ترجمة لويس عوض ومحسن الخفاجي أنموذجا*. رسالة ماجستير. الجزائر: جامعة الجزائر2.

-فروخ، ع. (1981). *تاريخ الأدب العربي*. ج1. بيروت: دار العلم للملايين.

-فضول، ع. (1970). *مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في قصص نجيب محفوظ من القاهرة الجديدة حتى الثلاثية*. رسالة ماجستير. بيروت: الجامعة الأمريكية.

-قاسم، سيزا. (2004). *بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

-قطاف، ت. (2010). أمانة المترجم بين النظرية والتطبيق، *مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية*، 3 (7)، 309-328.

-لفتة، م.ن. (1997). ولتر سكوت والرواية التاريخية. *المجلة الثقافية*، (41).

-محمد سعيد، ف.ز.(1981). *الرمزية في أدب نجيب محفوظ*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

-مرادي ، م.هـ.، وسليمي، س.ف. (2013). الدلالات الهامشية بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث. *مجلة العلوم الإنسانية الدولية*، 1 (20)، 89-106.

-مريدن، ع. (1980). *القصة والرواية*. بيروت: دار الثقافة.

-نجم، م. (1966). *فنّ القصّة*. ط5. بيروت: دار الثقافة.

-نيومارك، ب. (2006). *الجامع في الترجمة*. (تر. حسن غزالة). ط1. بيروت: دار الهلال.

-وادي، ط. (1994). *دراسات في نقد الرواية*. القاهرة: دار المعارف.

-وادي، ط. (1996). *الرواية السياسية*. القاهرة: دار النشر للجامعات العربية.

-وادي، ط. (1997). *مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية*. مصر: دار النشر للجامعات.

-وهبة، م. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.

-يعقوب، إ.ب. (1995). موسوعة *أمثال العرب*. ج1. بيروت: دار الجيل.

-يعقوب، ن.(2004). *اللّغة العربية وتجلّياتها في الرّواية العربية*. ط1. الأردن: المؤسسة العربية للدّراسات والنشر.

3.المراجع باللغات الأجنبية

- Alawadhi, A.M. (1998) .*La Difficulté en Traduction: Approche Théorique et Pratique dans le Domaine de la Traduction Français-Arabe*. Paris: A.R.N.T

- Ali, M.S. (2020). Le Transfert Culturel dans la Traduction Littéraire: Exemple de Chicago d'Alaa El-Aswany. *HERMS,* 9 (31), 81-120.

- Baker, M. (2001). *In Other Words*. London and New York: Routledge.

- Belkhir, K. (2019). *A Comparative Study of the French and English Translations of Culture-Specific Items in Naguib Mahfouz's Palace Walk.* Thesis. Paris: Sorbonne Nouvelle university.

- Berman, A. (1984). *L'Epreuve de l'Etranger*. Paris: éditions Gallimard.

- Berman, A. (1985). *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du Lointain*. Paris: Seuil.

- Boase-Beier, J. (2014). *Stylistic Approaches to Translation*. London and New York: Routledge.

- Boulanger, P.P. (2002). Les Théories Postmodernes de La Traduction. Thèse de doctorat. Canada: université de Montréal.

- Brannen, N. S. (1993). Translating Style. *Japan Quarterly,* 142-155.

- Cordonnier, J.L. (1995). *Traduction et Culture*. Paris: Didier.

- Cordonnier, J.L. (2002). Aspects Culturels de la Traduction: Quelques Notions Clés. *Méta*. 47(1), 38-50.

- Dickins, J. (2019). Types of Connotative Meaning and their Significance for Translation. *Discourse in Translation*. UK: Routledge. 135-162.

- Dickins, J., Hervey, S .,& Higgins, I .(2016). *Thinking Arabic Translation*. (2nd ed). London and New York: Routledge.

- *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. (1994). Paris: Larousse.

- *Dictionnaire Larousse*. (1989). Paris: Larousse.

- D.L. Mésangère, P. (2019). *Dictionnaire des Proverbes Français*. Royaume-Uni: Forgotten Books.

- Evgeny, S.(2011). Connotation du Nom Propre, Ou Si Nicolas Chauvin était "Chauviniste". *Nouvelle Revue d'Onomastique*, (53), 211-237.

- Gharib, S., Saleh, S ; & Souleiman, N .(2019). De l'Equivalence Comparative à l'Equivalence Interprétative. *Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies*, 41(6), 681-692.

- Ghesty, N.(2018). *Material Cultural Words Translation Procedure and Meaning Equivalence in the Revenant Novel by Michael Punke*. Thesis. Indonesia: university of Jakarta.

- Gravet, C. (2007). Problèmes de Traduction: Deux Nouvelles de Margit Dalos. *Equivalences*, 34 (1-2) , 47-57.

- Greimas, A.J. (1970). *Du Sens, Essais Sémiotique*. Paris: Du Seuil.

- Havu, E., & Sutinen, J. (2007). La Traduction des Termes d'Adresse. Multilinguale kommunikation. *Translinguae 2*. 171-193.

- Hervey, S & Higgins, I. (2002). *Thinking French Translation, A Course in Translation Method: French to English*. (2nd ed). New York: Routledge.

- Israël, F. (1995). Le Traitement de la Forme en Traduction. *Le Linguiste et Les Traductions*, (5), 116-124.

- Jaleniauskiene, E; & Cicelyte, V. (2009). The Strategies for Translating Proper Names in Children's Literature. *Studies about Languages*,(15),31-42.

- Jin, S. (1985). Traduire le Père Goriot en Chinois. Esquisse d'une Problématique de la Traduction. *Année Balzacienne*. (6), 313-333.

- Jing, Y. (2015). The Application of Cultural Equivalence and Acceptability Principles in the Translation of East of the West. *Applied Linguistics & English Literature*, 4(3), 154-158.

- Kerbrat-Orecchion, C. (1977). *La Connotation*. Lyon: Presses universitaires.

- Ladmiral, J.R. (1994). *Traduire:Tthéorèmes pour la Traduction*. Paris: Gallimard.

- Ladmiral, J.R. (2019). Littéralité et Littérarité. *Recherches en Langue Française*, 1(2), 6-28.

- Lecolle et Paveau, (2009). Les sens des Noms Propres en Discours. *Les Carnets du Cediscor,* (11), 9-20.

- Lederer, M. (2004) .Quelques Considérations Théoriques sur les Limites de la Traduction du Culturel. Les Limites du Traduisible . *Forum*, 2(2), 73-94.

- Lederer, M. (2015). *La Traduction Aujourd'hui: le Modèle Interprétatif*. Paris: Classiques Garnier.

- Mansour, L. (2010). *Représentations du Discours dans la Trilogie de Naguib Mahfouz.* Thèse de Doctorat. Paris: université Paris, la Défense.

- Marzieh, N. (2019). *La Culture et les Points de Vue dans les Proverbes Français et Persans: De la Sémiotique à la Sémantique*. Thèse de Doctorat. France: université d'Orléans:.

- Mayeur, J.M. (1972). Catholicisme Intransigeant, Catho Social, Démocratie Dhrétienne. *Annale,.* 27 (2), 483-499.

- Mieder, W. (2008). *Proverbs Speak Louder than Words*. New York: Peter Long.

- Mingjie, B2019. The Analysis of Cultural Connotation in English-Chinese Translation. *Journal of Advances in Education Research*, 4(3), 113-117.

- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translating*. Netherlands: E.J. Brill.

- Nida, E. (2001). *Contexts in Translating*. Amsterdam: John Benjamins.

- Nida, E.,& Taber, C. (1982). *The Theory and Practice of Translation*. Netherlands: E.J. Brill.

- Reiss, K. (2002). *La Critique des Traductions, ses Possibilités et ses Limites*. France: Artois Presses Université.

- Rey, A.,& Chantreau, S. (2002). *Dictionnaire des Expressions et Locutions.* Paris: le Robert .

- Roux–Faucard, G. (2006). Signifiance et Traduction. *Cahiers Champollion: le Sens en Traduction,* (10), 205-214.

- Sabbatorsi, M. (2014). *Les Termes d'Adresse Dans des Romans Victoriens.* Thèse de Doctorat. France: université de Toulon.

- Seleskovitch .D., & Lederer, M. (2014). *Interpréter Pour Traduire*. Paris: Les Belles Lettres.

- Shirinzadeh, S., & Mahadi, T. (2014). Translating Proper Nouns: A Case Study on English Translation of Hafez's Lyrics. *English Language Teaching*, 7(7), 8-16.

- Shleirmacher, F. (1999). *Des Différentes Méthodes du Traduire*. (Traduit par Antoine Berman). Paris: édit du Seuil.

- Shuqin, H. (2010). Context of Situation in Translation. *Journal of Language Teaching and Research*, 1(3), 324-326.

- Sidiropoulou.,M ., & Papaconstantinou.A. (2004). *Choice and Difference in Translation: The Specifics of Transfer*. Athens: Kapodistrian University.

- Sioridze, M. (2018). Les Connotations Culturelles des Expressions Idiomatiques Impliquant les Parties du Corps. *La phraséologie contrastive*, 201-219.

- Skilbred, C. (2005). *Le Transfert du Culturel dans la Traduction de Poisson d'Or de Le Clézio.* Thesis. Norvège: université d'Oslo.

- Slimani, A. (2018). De l'(In)traduisibilité du Nom Propre- Culturème en Arabe dans le Roman Dibien: l'Infante Maure. *Cahiers de Traduction*, 22(1), 110-132.

- Tymoczko, M (1999). *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St Jerome.

- Vinay, J.P. ,& Darbelnet, J. (1994). *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais: Méthode de Traduction*. Paris: Didier.

- Wecksteen, C. (2008). La Traduction des Connotations Culturelles: Entre Préservation de l'Etranger et Acclimatation. *Plume* , 2 (4), 111-138.

- Wilss, W. (1982). *The Science of Translation: Problems and Methods*. Tubingen: Gunter Narr Verlag.

- Yilmaz, S.E. (2017). Problèmes d'Equivalence dans la Traduction. *Problèmes d'Equivalence dans la Traduction entre le Français et le Turc*. 95-112.

- Yunusova, G.X. (2021). Functioning of Proper Names in the English Literary Text. *Path of Science*. 7(5), 3006-3011.

4.المراجع الإلكترونية

-الخطابي، ع.د. (2018). بيان الترجمة حول أطروحات أنطوان برمان.
https://alantologia.com/، تم الاطلاع عليه في 5 ماي 2021.

-الدمرداش، س. (2015). "رحلة تطور المصطلحات المصرية من "نهارك سعيد" لصباحكو بيضحك. https://www.youm7.com/story/2015/12/21 /2500990
تم الاطلاع عليه في 4 جويلية 2020.

مسرد المصطلحات فرنسي-عربي-إنجليزي

Adaptation	تكييف	Adaptation
Adjonction	إضافة	Addition
Alusion	تلميح	Allusion
Art	فن	Art
Assonance	سجع	Assonance
Bagage cognitif	مخزون معرفي	Cognitive background
Bagage linguistique	مخزون لغوي	Language background
bilingue	إزدواجي اللغة	Bilingual
Calque	نسخ	Calque
Ciblistes	دعاة الهدف	Target-oriented partisans
Code linguistique	شفرة لغوية	Code
Collocation	متلازمة لفظية	Collocation
Comparaison	تشبيه	Comparison
Compétence	كفاءة	Competence
Connotation	إيحاء	Connotation
Contenu	مضمون	Content
Contexte	سياق	Context
Couple de traduction	ثنائية الترجمة	Couplet of translation
Critique	نقد	Criticism

Culture	ثقافة	Culture
Dénotation	دلالة محدّدة	Denotation
Déverbalisation	تفكيك خطاب	Deverbalization
Dialecte	لهجة	Dialect
dialogue	حوار	Dialogue
Dualité sens-lettre	ثنائية المعنى والحرف	Dual sense /letter
Effet communicatif	الأثر التواصلي	Communicative effect
Effet équivalent	الأثر المكافئ	Equivalent effect
Effet esthétique	أثر جمالي	Aesthetic effect
Effet humoristique	أثر هزلي	Humorous
Emprunt	اقتراض	Borrowing
Equivalence affective	تكافؤ تأثيري	Affective equivalence
Equivalence dynamique	تكافؤ ديناميكي	Dynamic equivalence
Equivalence formelle	تكافؤ شكلي	Formal equivalence
Equivalence notionnelle	تكافؤ مفهومي	Notional equivalence
Euphémisme	كناية	Euphemism
Exotisme	التغريب	Foreignizing
Explicite	تصريحي	Explicit
Expression idiomatique	تعبير اصطلاحي	Idiom
Figure de style	صورة بيانية	Figure of speech

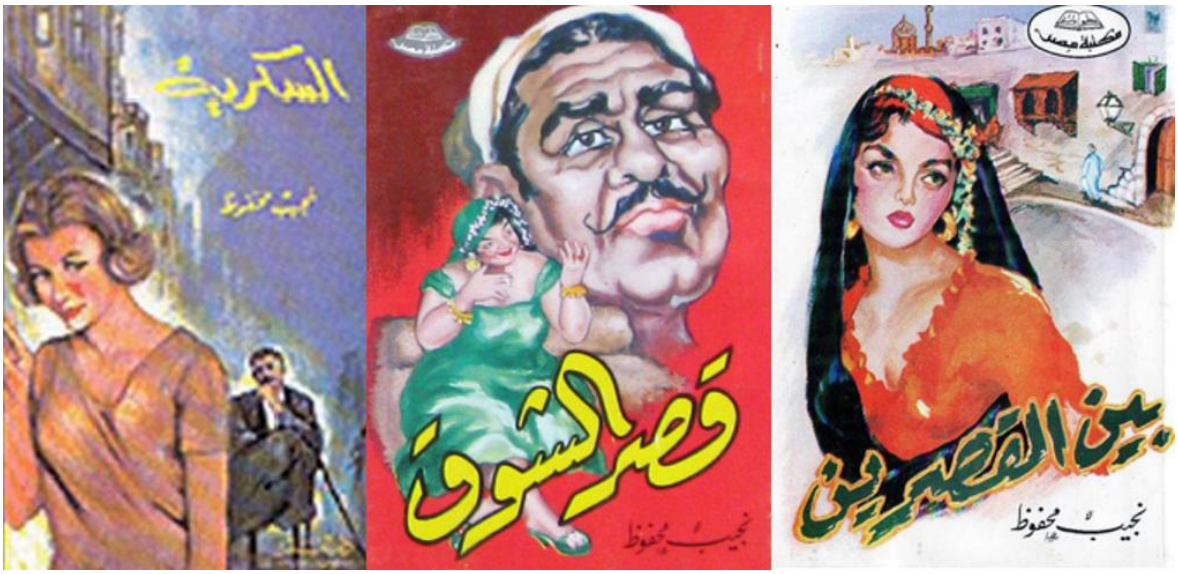
Finalité	غرض	Aim
Fonction	وظيفة	Function
Forme	شكل	Form
Genre littéraire	جنس أدبي	Type of literature
Homonymie	جناس	Homonymy
Idiolecte	لهجة فردية	Idiolect
Implicite	ضمني	Implicit
Intention	قصد	Intention
Interprétants	مؤوّلات	Interpretants
Interprétation	تأويل	Interpretation
Intertextualité	تناص	Intertextuality
Langage familier	العامية	Colloquialism
Lecteur	قارئ	Reader
Linguistique	لساني/ لغوي	Linguistic
Littéralité	حرفية	Literality
Littérature	أدب	Literature
Message	رسالة	Message
Métaphore	استعارة	Metaphor
Modulation	تغير النظرة	Modulation
Note du traducteur	حاشية المترجم	Footnote
Notion	مفهوم	Notion
Œuvre littéraire	عمل أدبي	Piece of literature

Omission	حذف	Omission
Performance	أداء	Performance
Personnage	شخصية	Character
Pragmatique	تداولي	Pragmatic
Procédé	إجراء	Procedure
Processus de la traduction	عملية الترجمة	Process of translation
Proper noun	اسم علم	Nom propre
Prose	نثر	Prose
Proverbe	مَثل	Proverb
Réalisme	واقعية	Realism
Récepteur	متلقي	Receptor
Référentiel	مرجعي	Referential
Reformulation	إعادة الصياغة	Reformulation
Représentations	تمثّلات	Represention s
Réthorique	بلاغة	Rhetoric
Roman	رواية	Novel
Rythme	الإيقاع	Rhythm
Sarcasme	سخرية	Sarcasm
Sens figuré	معنى مجازي	Figurative sense
Sens péjoratif	معنى سلبي/تحقيري	Pejorative meaning
Sens propre	معنى حقيقي	Proper sense
Signe	رمز	Sign

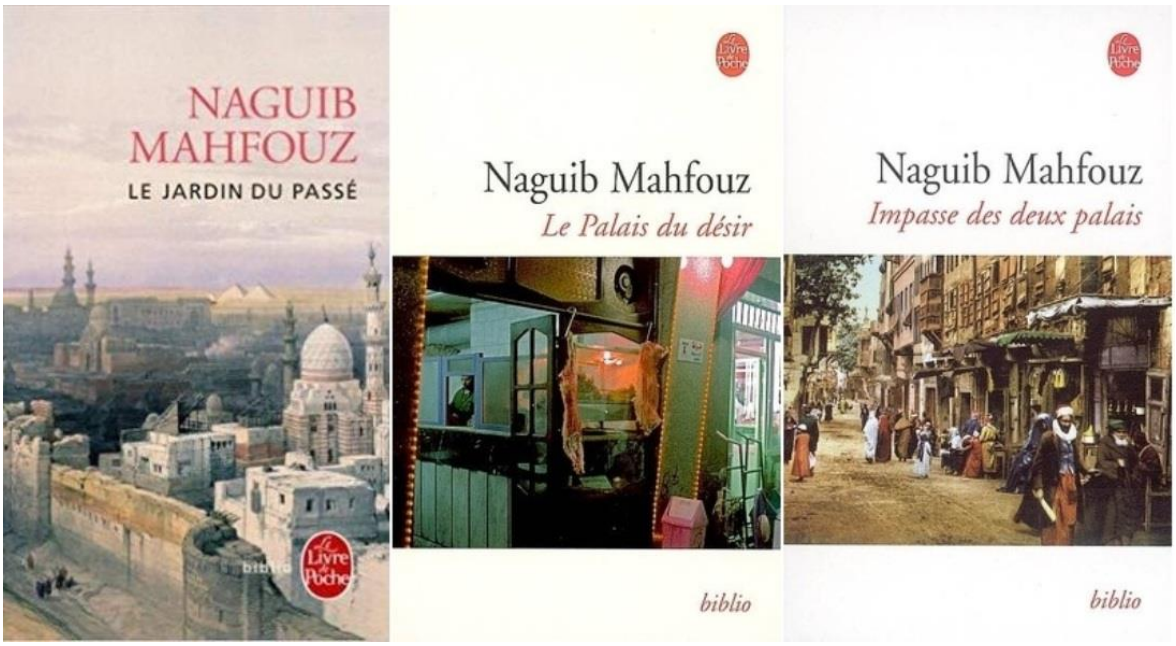
Signifiance	دلالة	Significance
Signifiant	دال	Signifiers
Signifié	مدلول	Signified
Situation	موقف	Situation
Socioculturel	سوسيوثقافي	Sociocultural
Sociolecte	لهجة اجتماعية	Sociolect
Sourciers	دعاة المصدر	Source-oriented partisans
Srtucture	بنية	Srtucture
Stratégie	إستراتيجية	Strategy
Style	أسلوب	Style
Stylistique comparée	أسلوبية مقارنة	Comparative stylistics
Système	نظام	System
Technique	تقنية	Technique
Terme d’adresse	لفظ التخاطب	Address term
Titre honorifique	لقب التفخيم	Honorific Title
Traduction ethnique	ترجمة عرقية	Ethnic translation
Traduction explicative	ترجمة تفسيرية	Interpretative translation
Transfert	نقل	Transfert
Translittération	نقل حرفي	Transliteration
Trilogie	ثلاثية	Trilogy
Value	قيمة	Valeur

ملاحـــــــق

ملحق 01: غلاف المدوّنة



ملحق 02: غلاف المدوّنة المترجمة



ملحق 03: ملخص "ثلاثية القاهرة"

ارتأينا هنا أن نقدّم ملخّصا لكل جزء من أجزاء الثلاثية منفصلا حيث يمكن أن يُقرأ كلّ واحد منها على حدة.

"بين القصرين": الجزء الأوّل لـ"ثلاثية القاهرة" وهو الأطْوَل، يروي حياة أسرة مصرية من الطبقة البرجوازية المتوسطة في أوائل القرن العشرين أيّام الاحتلال البريطاني لمصر، وتدور الأحداث في منطقة الحسين بالقاهرة القديمة. يقود الأسرة أب صارم، اسمه "أحمد عبد الجواد"، يعمل تاجرا بدكانه، ويُعدّ أحمد المدعو "سي السيّد" من أكبر تجّار السوق في المنطقة، فيوفّر حياة كريمة لعائلته المتكوّنة من الزوجة "أمينة" والأبناء، "ياسين" من الزوجة الأولى، "فهمي"، و"كمال"، والبنتين "خديجة" و"عائشة". وترصد الرواية الأولى للثلاثية الحياة اليومية للعائلة متّصلة بحركة المجتمع المصري قبل وبعد ثورة أكتوبر 1919م، حيث أثّرت هذه الفترة في الجوّ العام للحياة المصرية.

وتبدأ الرّواية بتقديم شخصية الأمّ أمينة من خلال إبراز علاقتها بزوجها لكشف شخصية أحمد عبد الجواد المثيرة للاهتمام، وهي الشخصية الجوهرية في رواية "بين القصرين". وتمثّل أمينة نموذجا للأمّ الطيبة الحنون، وهي مثال للزوجة الشرقية الصالحة، التي تحرص على رعاية زوجها وأولادها على حساب راحتها، وكرامتها أيضا، فنراها تستيقظ في منتصف الليل لتنير الطريق إلى زوجها عند عودته من سهرته الماجنة وتحرص على خدمته حتى ينام، ويتكرّر هذا المشهد كلّ ليلة دون أن تُبدي أمينة أيّ نوع من التذمّر سيما بعد أن هدّدها بعلها بالتأديب إن هي حاولت التدخّل في شؤونه ولو بالنّصح. وأساليب التهديد والزجر والوعيد هذه، هي ما يميّز تعامل السيد أحمد عبد الجواد مع البنين والبنات على حدّ سواء، فكانوا يحترمونه لوقاره الظّاهر، ويخشونه لسلطته حتى في أبسط الأمور، فلم يكن بوسعهم إلّا الطاعة والاستسلام لشخصه القويّ.

وتُظهر الرّواية أحمد عبد الجواد خارج البيت كأنّه شخص آخر، مرح ضحوك سواء رفقة أصدقائه أو في بيوت الغواني والراقصات حيث يُجيد مغازلة النساء وجذبهنّ إليه. ويُقرّر السيّد تزويج ابنه الأكبر "ياسين" من "زينب" ابنة صديقه المقرّب "محمّد عفت"، فيما يرفض زواج ابنه الأوسط "فهمي" من الجارة "مريم"، الفتاة التي أحبّها "فهمي" وهو شابّ مثقف ثوري ومتّزن، فأحسّ فهمي بالظّلم والقهر من وقوف أبيه أمام رغبته ولكنّه كتم مشاعره واستسلم لقرار والده مثلما استسلمت عائشة لرفض أبيها تزويجها من ضابط بحيّهم تبادلت معه نظرات الحبّ من الشباك. وجاء اعتراض الأب على زواج عائشة لرفضه تزويج البنت الصغرى قبل الكبرى من ناحية، ومن ناحية أخرى لأنّ "سي السيّد" يخشى أن يكون العريس قد رأى الفتاة قبل أن يتقدّم بطلب يدها للزواج. وعلى هذا النحو كان أحمد عبد الجواد يفرض سلطته على أهله ويحول بينهم وبين رغباتهم إرضاءً لرغبته الجامحة في السيطرة، حفاظا على تماسك العائلة وتمسّكا بالأفكار التقليدية الخانقة.

وتتواصل فصول الرواية الأولى من الثلاثية بسرد الحياة اليومية للعائلة فيما يُواصل أحمد عبد الجواد مغامراته السرية مع بائعات الهوى، مُبيحا لنفسه كل المسرّات والملذّات المحرّمة، مُحاولا إقناع نفسه بأنّ الحسنات يُذهبن السيئات والله غفور رحيم. فلا يتوقف السيّد أحمد عن التردّد كل ليلة على منزل العالمة "زبيدة" ومثيلتها العالمة "جليلة" حيث يُشاركنّ الرقص والغناء ويخلق جوّا من المرح بروح الفكاهة التي يملكها حتى لقّبه رفقاؤه بـ "سلطان الأنس".

ويرث ياسين الابن الأكبر ولع السيّد بالنساء بشكل أحقر من والده، إذ يفقد ياسين السيطرة على نزواته فيمضي جلّ وقته يجري وراءهنّ ويخفق في المحافظة على هيبته أمام الأهل والمعارف بخلاف سي السيد الذي كان يبدو عليه الوقار بالرّغم من انحلاله الأخلاقي. وينفصل ياسين عن زوجته "زينب" عقب اكتشافها خيانته، فتهجره ومعها ابنهما "رضوان" الذي ينشأ في بيت جدّه من أمّه.

وفي الوقت الذي ينتهي فيه زواج ياسين الأوّل بالطلاق، تتزوّج الأختان خديجة وعائشة من الأخوين إبراهيم شوكت وخليل شوكت، وهما من عائلة أرستقراطية أصبحت من ذوي الدخل المتوسط لكنّها محافظة على عادات الطبقة العليا، وتنتقل الفتاتان إلى العيش في بيت الزوجية بالسكرية. أمّا كمال بطل الملحمة فلم نره في "بين القصرين" إلا طفلا يهوى اللعب، وتلميذا مجتهدا، ولكنّ الرواية الأولى أبرزت القيم والمبادئ التي ساهمت في تكوين نموذج "كمال عبد الجواد" الذي نشأ في جوّ التناقض بين قسوة الأب وحنان الأمّ.

في هذه الأثناء تكتشف العائلة النشاط السياسي للابن الثاني "فهمي" طالب كلية الحقوق، وهي الكلية التي أسهمت في تفجير ثورة 1919م من خلال المظاهرات الطلابية التي كانت تشرف عليها لجنة الطلبة. وفهمي لم يكن عضوا بتلك اللّجنة وحسب بل كان ينشط مع إحدى الحركات الوطنية السرية ضد الاحتلال البريطاني. علاوة على إنتمائه للحزب الوطني الذي رفض إعلان بريطانيا إستقلال مصر دون تسوية النّزاعات بشكل تامّ. وجاء هذا الإعلان بعد أن توجّه وفد مصري إلى دار الحماية البريطانية مُطالبا بإعلان إستقلال مصر فردّت بريطانيا مبدئيا على هذا الطلب بنفي سعد زغلول إلى جزيرة مالطة. وحقّقت ثورة 1919م الإفراج عن الزعيم السياسي سعد زغلول ولكنّها لم تنجح في تحقيق أهدافها كاملة. فعمّت المظاهرات الطلّابية أرجاء الوطن من جديد وفي هذه المرّة يتقدّمها فهمي الذي صار قائد لجنة الطلبة العليا بعد أن كان عضوا فيها. وتنتهي رواية "بين القصرين" بسقوط فهمي شهيدا في تلك المظاهرات.

"قصر الشوق": في هذا الجزء للثلاثية يتقدّم بنا نجيب محفوظ سنوات في حياة أسرة أحمد عبد الجواد فنجد البطل كمال وقد حصل على البكالوريا ويريد دخول مدرسة المعلّمين رغبة في الثقافة والعلم لا غير. ويعترض الأب على مهنة المعلّم التي رغب بها كمال لأنّ أحمد عبد الجواد كان يطمح لأن يكون والد وكيل نيابة أو قاضيا، فيطلب من كمال الالتحاق بكلية الحقوق التي يتخرّج منها الوزراء والقضاة في ذلك الوقت. وأمام

إصرار كمال على تحقيق مثاليّته بالسعي نحو حياة الثقافة والفكر، يكشف الأب عن نزعته إلى الجاه والألقاب، فيُخبر كمال بأنّ مهنة المعلّم يختلط فيها الأفندي بالمجاور فهي خالية من كلّ معاني العظمة والجلال. إلّا أنّ كمال لم يتنازل عن خياره النّابع من إحساسه بالتخلّف في بيئته، فرأى في مدرسة المعلّمين السبيل المتاح للخروج من بيئته والانطلاق في طريق العلم والمعرفة.

ويعود أحمد عبد الجواد في الجزء الثاني للثلاثية إلى مخالطة الغواني والراقصات بعد انقطاع عنهنّ دام سنوات حزنا على فقدان ابنه الأوسط "فهمي" الذي استشهد في مظاهرات ثورة 1919م، ثمّ يكتشف ياسين الابن الأكبر الجانب الخفيّ من حياة والده دون أن يكترث السيّد لعلم "ياسين" بأمره. فيما يتزوّج هذا الأخير من الجارة "مريم" وهي الفتاة التي أحبّها شقيقه "فهمي" قبل وفاته، وقُوبل هذا الزواج بالرفض خاصة من الأمّ أمينة، فأخذ ياسين زوجته وانتقل إلى العيش في بيت ورثه من أمّه يقع في "قصر الشوق"، الشارع الذي اتّخذ منه الكاتب عنوانا للرّواية الثانية. لكن الزواج الثاني لياسين لم يدم طويلا فسرعان ما تكتشف زوجه خيانته لها في بيت الزوجية مع عوّادة. ويتزوّج "ياسين" العوّادة بعد طلاقه الثاني ويستقرّ معها في ذلك البيت لتكون المرأة الوحيدة التي عمّرت مع ياسين ولم تنجب منه سوى ابنة واحدة.

بهذا تستعرض الرّواية تطوّر الأسرة، راصدة أيضا حياة ابنتي أحمد عبد الجواد خديجة وعائشة وأزواجهنّ وعلاقتهنّ، إذ تظلّ خديجة محافظة على القيم الدينية التي نشأت عليها في بيت والدها في حين تنسجم عائشة مع نمط المعيشة الذي وجدته في بيت آل زوجها الأرستقراطيّين سابقا. فتكتسب عائشة، الأخت الصغرى، عادات سيّئة كالتدخين إلى جانب زوجها، واحتساء الخمرة داخل البيت، ممّا يسبّب الخلافات بين الأختين.

أما الأخ الأصغر "كمال" فيقع في حبّ "عايدة" أخت صديقه "حسين شدّاد"، وهي فتاة من عائلة أرستقراطية، فيلتقي كمال بملامح الحضارة التي يبثّها التيار الغربي الوافد إلى مصر من خلال قصر آل شدّاد، وأهمّ ما يميّز الحياة فيه الثقافة والحرية، وينبهر الشاب بأسلوب حياة هذه الأسرة الذي يتناقض تماما مع حياة الجهل والتخلّف التي تتمسّك بها أسرته في "بين القصرين".

هكذا ترتبط صورة عايدة في ذهن كمال بفخامة القصر وثقافة الفكر فتكتمل مثالية كمال في طلب العلم وفي حبّ عايدة الفتاة التي، في اعتقاده، لا توجد مثيلتها في الكون.

كما تستعرض لنا الرّواية مواقف عديدة من الحياة اليومية حيث نشاهد كمال ينجذب إلى التحاور مع أفراد أسرة محبوبته عن الثقافة والفكر بقصر آل شداد، وينفر من مجلس القهوة الذي كانت تُقيمه والدته حيث تُطرح فيه الأفكار الرّجعية للعائلة بالرّغم من أنّ ذاك كان أحبّ مجلسا إلى قلبه في السابق.

ومع تطوّر الأحداث تسقط مثالية كمال في حبّ عايدة فصار يراها مثل كل النساء اللّواتي يتبعن الطرق الملتوية لتحقيق أغراضهنّ وذلك بعد إعلان خطوبتها المفاجئ من صديق لهما ينتمي إلى طبقة "عايدة" العليا. فيكتشف كمال بأنّ تودّد عايدة له لم يكن حبّا في شخصه وإنّما قصدت من وراءه استثارة غيرة الفتى الأرستقراطي، ونجحت في ذلك فعلا، إذ يتقدّم "حسن سليم" لخطبتها ثمّ يتزوجها وينتقلان إلى العيش في باريس. ويمتدّ سقوط مثالية كمال في الحب إلى الشك في الدّين بعد اطّلاعه على بعض الفلسفات الإلحادية، ثم يدخله الشك حتى في العلم والمعرفة، فيقف من مثاليته موقف المتشتّت بين الدين والعلم ممّا يجعله في قلق دائم. وتزداد أحوال كمال النفسية سوءًا بعد فشل السبل التي انتهجها للخروج من التخلّف والرجعية في بيئته، ليجد نفسه في مواجهة مجتمع مريض يُعاني فيه كمال عجزه عن تحقيق ذاته، وكانت معاناة البطل تعكس أزمة جيل كامل.

وتنتهي الرواية بالمصير الحتمي للإنسان الذي يركّز عليه نجيب محفوظ في أدبه عامة، متمثّلا في وفاة الزعيم الشعبي سعد زغلول على الصعيد السياسي، ويتمثّل في الأسرة بوفاة أفراد عائلة عائشة الصغيرة جميعهم، زوجها وابنيها، متأثّرين بمرض التيفوئيد.

"السكرية": عنوان الجزء الثالث لثلاثية نجيب محفوظ، وتبدأ الرواية بمشهد حزين يصوّر أثر الزمن على عائشة الحسناء، البنت الصغرى في العائلة، بعد أن فقدت زوجها وابنيها، كما ذكرنا في نهاية الجزء الثاني السابق، ولم يبق لها سوى ابنتها الوحيدة "نعيمة". فأصاب عائشة، على حدّ تعبير الكاتب، ما يدعو إلى الرّثاء، نظرة خامدة لا توحي بحياة، ووجه نتأت عظامه وغارت فيه العينان والوجنتان، تمسك بيدها سجارة توحي بما آلت إليه عائشة من تدهور وانحلال. فكانت تنظر بحزن إلى وحيدتها "نعيمة" التي بدت شابة جميلة في السادسة عشرة من عمرها.

ولقد أتى الزمن في هذا الجزء من الثلاثية على جميع أفراد الأسرة، فالأمّ أمينة اشتعل رأسها شيبا وضعفت حتى أنّها بدت أكبر من سنّها وهي لم تتجاوز الستين. ويقدّر الزمن الفاصل بين أحداث الجزء الثاني والجزء الثالث للثلاثية بثمانية أعوام، فنجد أحفاد أحمد عبد الجواد الذين كنّا نراهم أطفالا في الجزأين السابقين وقد صاروا شبّانا في "السكرية"، وهم أبطالها إذ يمثّلون الجيل الثالث. في مقدّمتهم "عبد المنعم شوكت" و"أحمد شوكت" وهما ابنا خديجة يعيشان في بيت آل شوكت بالسكرية، الحي الذي تدور فيه معظم أحداث الرّواية.

كان الولدان متديّنين في فترة المراهقة إلّا أنّ أحمد توقّف عن الصلاة في سنّ الخامسة عشرة في حين بدا أخوه "عبد المنعم"، طالب كلية الحقوق، أكثر التزاما في شبابه، فتمتلئ مكتبته بكتب دينية وتسيطر عليه أفكار جماعة الإخوان، الحزب الذي ينضمّ إليه فيما بعد ليكون عضوا فاعلا فيه، فيعيّن مستشارا له ويستمرّ نشاطه داخل

الحزب (اليميني) إلى أن يكتشفه الأمن المصري ويعتقله. ويتزوّج عبد المنعم شوكت في سنّ مبكرة من ابنة خالته "نعيمة"، ثم يتزوّج مرّة أخرى بعد وفاة زوجه من ابنة خاله.

أما أخاه "أحمد"، طالب كلية الآداب، فقد تأثّر بالفكر الشيوعي والإلحاد الماركسي فأخذ يدافع عن الأفكار التي آمن بها من خلال الكتابة في إحدى المجلّات المصرية التي بدأ العمل بها قبل تخرّجه. وهناك تعرّف على الفتاة "سوسن حمّاد" ذات التوجه الاشتراكي، وهي مثال المرأة المصرية المثقفة، فتزوّجها رغم معارضة والدته "خديجة". وكان أحمد ينتسب إلى الحزب الشيوعي (اليساري)، وزُجّ به في السجن بعد فترة من نشاطه فيه.

بهذا يسلّط نجيب محفوظ الضوء، في "السكرية"، على جيل أحفاد أحمد عبد الجواد الذين يتمسّكون بأفكارهم ويدافعون عن معتقداتهم على اختلافها بين الأخوين عبد المنعم وأحمد شوكت. في حين يظلّ الابن كمال (بطل "قصر الشوق") حائرا، متشتّتا، ويدخله الشك في المرأة والعلم والدّين، فيعجز عن تحقيق ذاته في مجتمعه. ويُعرض عن الزواج رغم بلوغه سن الثامنة والعشرين لأنّه يدرك أنّ همّه بعد ذلك سيكون تأمين حياة العائلة، فيفضّل تجنّب التعب والمشاكل. ويواصل كمال الكتابة في مجلّة لا يقرؤها أحد.

يتوفى الأب أحمد عبد الجواد في هذه الرّواية بعد صراع مع المرض ألزمه الفراش، وقد فقد في حياته أصدقاءه جميعا، ثم تلحق به الأمّ أمينة تاركة ابنتها "عائشة" في حالة من الشرود الرهيب آلت إليها بعد وفاة وحيدتها "نعيمة" على إثر ولادة عسيرة، وكانت كلّ ما تبقّى لها من أفراد عائلتها الصغيرة.

ويختم محفوظ ثلاثيّته بميلاد طفل للحفيد عبد المنعم وهو في المعتقل، وكأنّ عبد المنعم يلخّص الواقع المرير بينما يبعث الرّضيع الأمل في المستقبل.